

Medusa

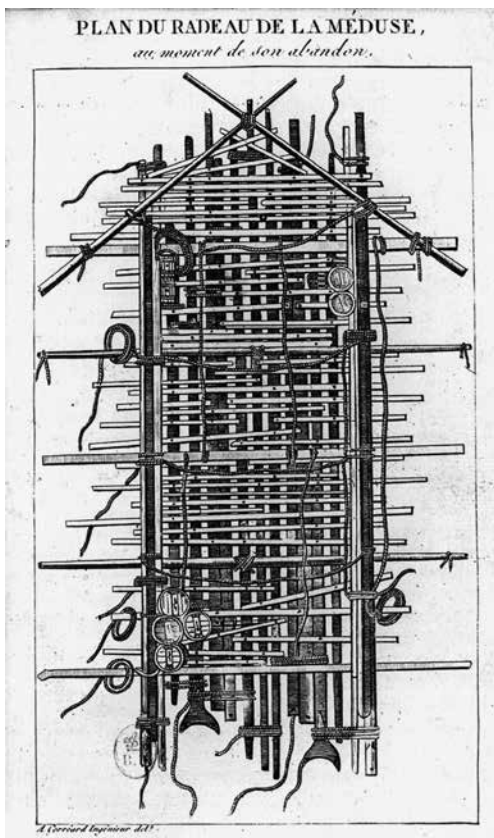
Am 17. Juni 1816 stach die *Méduse* von Rochefort aus in See. Ihr Ziel war die Stadt Saint-Louis im Senegal. Im Auftrag der französischen Regierung sollte sie den neuen Gouverneur in die westafrikanische Kolonie bringen, damit dieser den Knotenpunkt des atlantischen Sklavenhandels nach dem Ende der Napoleonischen Kriege wieder unter die Kontrolle Frankreichs stellte. Das Flaggschiff des Schiffsverbandes unterstand Hugues Du Roy de Chaumarey, dessen Loyalität zu Louis XVIII mit dem Posten des Kommodore belohnt worden war, obgleich er seit 25 Jahren kein Schiff mehr befehligt hatte. Angesichts der schwierigen Reiseroute war die Havarie vorgezeichnet: Fahrlässiger Leichtsinn und grobe Navigationsfehler ließen die *Méduse* am 2. Juli um 15.45 Uhr bei klarer Sicht und ruhiger See auf die auf allen Karten markierte Arguin-Bank vor der mauretanischen Küste auf Grund laufen. Nachdem man sich zunächst vergeblich darum bemüht hatte, die Fregatte wieder freizubekommen, und deren Rumpf bei einem Sturm zerbrach, wurde die Evakuierung angeordnet. Es befanden sich mit knapp 400 Passagieren jedoch mehr an Bord, als die Rettungsboote fassen konnten. In diese drängten sich der Gouverneur, der Kapitän sowie die höheren Offiziere, während die übrigen 147 Personen auf einem notdürftig zusammengezimmerten Floß Platz finden sollten, welches mit Trossen von dem Schiffsverband an die Küste gezogen werden sollte. Aber schon nach wenigen Seemeilen ließ der (un)verantwortliche Kapitän die Taue kappen und gab das manövrierunfähige Floß mit seinen hilflosen Passagieren seinem Schicksal anheim. Da die Ränder des Floßes unter die Wasseroberfläche drückten, drängte sich alles in die Mitte, die freilich schon von den bewaffneten Offizieren besetzt war. Nachdem in der ersten Nacht 20 Matrosen bei hohem Seegang über Bord gegangen waren, starben in der nächsten weitere 65 bei einer Meuterei. Die Überlebenden sollten später behaupten, sie hätten die Aufrührer nur mit Waffengewalt an der Zerstörung des Floßes hindern können. Die letzte Kiste Schiffsbiskuit war nach einem Tag verbraucht, der Wasservorrat ging während der Meuterei über Bord, es blieben nur ein paar Fässer Wein übrig. Am vierten Tag begannen die Schiffsbrüchigen, Meerwasser oder ihren eigenen Urin zu trinken, und es kam zu kannibalischen Übergriffen:

Les infortunés que la mort avait épargnés dans la nuit désastreuse que nous venons de décrire se précipitèrent sur les cadavres dont le radeau était couvrir, les coupèrent par tranches et quelques-uns même les dévorèrent à l'instant. Beaucoup néanmoins ni touchèrent pas; presque tous les officiers furent de ce nombre. Voyant que cette affreuse nourriture avait relevé les forces de ceux qui l'avaient employée, on proposa de la faire sécher pour la rendre un peu plus supportable au goût.¹

Nach einer Woche waren nur noch 27 Personen am Leben, doch «quinze seulement paraissaient pouvoir exister encore quelques jours tous les autres couverts de larges

blessures, avaient presqu'entièrement perdu la raison». Da diese jedoch auch Anrecht auf die verbliebenen Weinrationen hatten und somit die Überlebenschancen der anderen minderten, «il fut décidé qu'on les jetterait à la mer».² Nach 13 Tagen Irrfahrt wurden die überlebenden Floßinsassen durch die Brigg *Argus* geborgen.

Das Schicksal der *Méduse* wäre wohl nie an die Öffentlichkeit gelangt, wenn sich unter den Überlebenden nicht die beiden Ärzte Alexandre Corréard und Jean-Baptiste-Henri Savigny befunden hätten, die einen Bericht verfassten, in dem sie sowohl die Inkompetenz und Verantwortungslosigkeit des Kapitäns offenlegten als auch ihren Überlebenskampf zwischen Hunger, Meuterei, Kannibalismus und Wahnsinn schilderten. Mit ihrem Bericht wollten Corréard und Savigny eine Entschädigung der Opfer erreichen; stattdessen entließ man sie aus dem Staatsdienst, belegte sie mit einer Geldstrafe und verurteilte sie zu einer Gefängnisstrafe. Die Affäre ließ sich allerdings nicht mehr vertuschen, denn der Bericht erfuhr ungeheure öffentliche Beachtung – zwischen 1817 und 1821 wurde er in fünf Auflagen ediert sowie ins Englische und Deutsche übersetzt – und die französische Presse widmete sich monatelang dem Thema. Im Schiffbruch der *Méduse* glaubten viele, ein Sinnbild für das sinkende Staatsschiff zu erkennen und projizierten ihn als *allégorie réelle* auf die Zustände des restaurativen Frankreichs. Unter dem Druck der Öffentlichkeit musste sich de Chaumarey schließlich vor Gericht verantworten, zahlreiche der verantwortlichen Offiziere wurden entlassen und der zuständige Minister musste zurücktreten.



1 Alexandre Corréard und Jean-Baptiste-Henri Savigny, *Nauffrage de la frégate Méduse*, 1817, Paris, Frontispiz.



2 Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse / Das Boot der Medusa*, 1819, Öl auf Leinwand, 716 × 491 cm, Paris, Musée du Louvre.

Als Théodore Géricault (1791–1824) von dem politischen Skandal erfuhr, entschloss sich der Maler dazu, das aktuelle Ereignis in ein monumentales Historien­gemälde zu überführen. Sein *Radeau de la Méduse* sollte eine Ikone der Moderne werden.³ Er stützte sich bei der Realisierung auf den Bericht von Corréard und Savigny und ließ das Floß mit Hilfe des überlebenden Zimmermanns maßstabsge­treu so nachbauen, wie es auf dem Frontispiz des Berichts dargestellt war (Abb. 1). Doch «wie macht man aus Katastrophen Kunst?», fragt Julian Barnes in seiner literarischen Bildbetrachtung.⁴ In unzähligen Studien suchte Géricault acht Monate lang nach dem einen geeigneten Moment, den er zeigen wollte. Zunächst überlegte er, die Meuterei stellvertretend für den dramatischen Überlebenskampf zu wählen. Eine Szene der Anthropophagie wäre spektakulär gewesen, hätte das Pariser Salonpublikum aber zutiefst verstört. Allerdings schien ihm eine Darstellung der Rettung ebenso wenig geeignet, da sie nicht das Schicksal der Menschen und das Drama der Geschichte veranschaulicht hätte. Schließlich entschied sich Géricault für den Augenblick am Morgen des 13. Tages, als die Schiffbrüchigen die rettende *Argus* am Horizont sichtigten und verzweifelt versuchten, die Aufmerksamkeit der Schiffsbesatzung auf sich zu lenken. So zeigt uns das 491 × 716 cm große Bild das Dahintreiben der Schiffbrüchigen als ein morbides Durcheinander von Toten und Überlebenden zwischen tiefer Resignation und neuer Hoffnung, während am fernen Horizont die *Argus* mit bloßem Auge kaum auszumachen ist (Abb. 2).

Im Verlauf der Themenfindung traten das Narrative und Deskriptive immer mehr hinter die künstlerische Inszenierung zurück. Wichtiger als die historische Authentizität und politische Aktualität wurde für Géricault die Emotionalisierung des Betrachters. Deshalb erregte das Monumentalgemälde auf dem Salon von 1819 große Aufmerksamkeit, weil es auf einen zeitgenössischen Politskandal rekurrierte und zugleich die Historienmalerei an sich neu definierte. Auf ihm waren keine

historische Protagonisten, sondern nur die anonymen Opfer einer obrigkeitlichen Willkür zu sehen. Anstelle einer heroischen Tat wurde eine menschliche Tragödie gezeigt. Obwohl Géricault jede politische Intention von sich wies, wurde das Gemälde sogleich sowohl von Royalisten als auch von Republikanern instrumentalisiert.⁵ So stilisierte der Historiker Jules Michelet es in den Wirren der 1848er Revolution zum Sinnbild der eigenen, auf Grund gelaufenen Nation.⁶ Noch zwei Jahrhunderte später interpretierte Peter Weiss das Werk in seiner *Ästhetik des Widerstands* als ein Dokument der gescheiterten Revolution und als «Sinnbild eines Lebenszustands».⁷ Zu diesem Zeitpunkt war das dem Gemälde zu Grunde liegende historische Ereignis längst in Vergessenheit geraten – ähnlich wie Picassos *Guernica* war das Bild selbst an die Stelle des Ereignisses getreten.

Geheimnis des künstlerischen Schaffens

«Auf dem großen Passagierdampfer, der um Mitternacht von New York nach Buenos Aires abgehen sollte, herrschte die übliche Geschäftigkeit und Bewegung der letzten Stunde.» Mit diesem Satz beginnt Stefan Zweig (1881–1942) sein letztes Buch *Schachnovelle*. Es ist die Geschichte des Ich-Erzählers, eines österreichischen Emigranten, der an Bord eines Dampfers auf drei Schachspieler trifft: auf den amtierenden Weltmeister, auf einen Ölmagnaten, der gegen Zahlung ebendiesen herausfordert und grandios verliert, sowie auf Dr. B., dem es gelingt, dem Weltmeister ein Remis abzurufen. Bei dem geheimnisvollen Gegner handelt es sich um einen ehemaligen NS-Häftling, der bei der dritten und letzten Partie gegen den Weltmeister dieselbe «vollkommene Spaltung des Bewusstseins» und «künstlerische Schizophrenie» durchlebt wie während seiner Isolationshaft in einem Hotel der Gestapo, als er im Kopf gegen sich selbst Schach spielte.⁸ Über den «Trigger des Schachspiels» wird Dr. B. «wieder in seine Zelle zurückkapituliert», er *erinnert* sich nicht an die Situation, er *erlebt* sie in einem Flashback erneut.⁹

Obwohl er selbst kein guter Schachspieler war und sich in seiner Novelle mehrere Fehler hinsichtlich des Strategiespiels finden, übte dieses große Faszination auf Zweig aus. Er verspürte zwischen dem «exakt begrenzten Raum, seinen genau definierten Spielregeln und trotz allem mit seinen unendlichen Spielmöglichkeiten» sowie dem eigenen *Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (1938), das ihm als Schriftsteller «mit einer begrenzten Anzahl von Wörtern und Sprachregeln eine unendliche Anzahl von Sätzen und Werken der Kunst» eröffnete, eine spezifische Wahlverwandtschaft.¹⁰ Zugleich handelt es sich bei dem mysteriösen Dr. B. um eine Identifikationsfigur, da Zweig wie seine literarische Figur nach dem sogenannten Anschluss Österreichs fliehen musste. So spiegelt sich in der Novelle das «Lebensgefühl eines sequentiell bzw. kumulativ traumatisierten Flüchtlings»¹¹, wie es der Schriftsteller in seinen Erinnerungen *Die Welt von gestern* beschreibt:

Ständig sollte man fühlen, mit freigebohrer Seele, dass man Objekt und nicht Subjekt, nichts unser Recht und alles nur behördliche Gnade war. Ständig wurde man vernommen, registriert, numeriert, perlustriert, gestempelt, und noch heute empfinde ich als unbelehrbarer Mensch einer freieren Zeit und Bürger einer geträumten Weltrepublik jeden dieser Stempel in meinem Pass wie eine Brandmarkung, jede dieser Fragen und Durchsuchungen wie eine Erniedrigung.¹²

Nachdem im Zuge des sogenannten Februaraufstandes der Sozialdemokraten gegen den austrofaschistischen Ständestaat Polizisten 1934 sein Haus in Salzburg durchsuchten, emigrierte Zweig nur zwei Tage später nach London. Doch mit Aus-

bruch des Zweiten Weltkriegs fühlte er sich auch dort nicht mehr sicher. Es gelang ihm, zwei Plätze dritter Klasse auf dem Dampfer *Scythia* nach New York zu erhalten, wo er mit seiner Frau Lotte am 9. Juli 1940 eintraf; als der Kapitän von seinem prominenten Passagier erfuhr, überließ er dem Ehepaar die eigene Kabine. Über Argentinien und Paraguay gelangten sie am 21. August schließlich nach Rio de Janeiro, wo der Schriftsteller begeistert empfangen und ihm eine permanente Aufenthaltsgenehmigung gewährt wurde. Nach einer Vortragsreise durch Nord- und Südamerika trat er im August 1941 seine letzte Schiffsreise an, die wie die in der *Schachnovelle* zwölf Tage dauerte und ihn zurück nach Brasilien führte. Dort bezog er ein kleines Haus in Petrópolis, in dem er seine Erinnerungen *Die Welt von Gestern* abschloss und die *Schachnovelle* schrieb.

Ewige Flüchtlinge

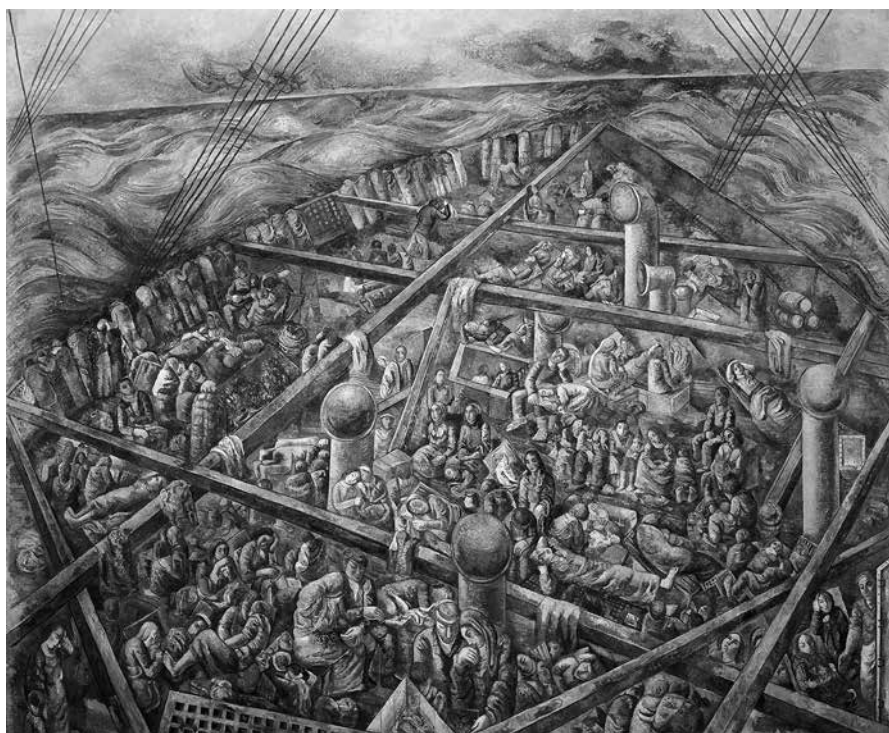
Im Winter 1940 begegnete Zweig in São Paulo dem Maler Lasar Segall (1891–1957). Der jüdische Maler aus Vilnius mit russischem Pass, der zunächst in Berlin und dann in der Dresdner Sezession zu einer spezifischen expressionistischen Bildsprache gefunden hatte, hatte im November 1923, also lange, bevor er durch Krieg und Verfolgung dazu gezwungen worden wäre, Deutschland aus familiären Gründen verlassen und war nach Brasilien ausgewandert. Dort startete er eine erfolgreiche Karriere und nahm die brasilianische Staatsbürgerschaft an. In einem Brief schlug Zweig Segall vor, doch ein malerisches Zeitdokument zu schaffen, das dem Schicksal der Flüchtenden gewidmet sei:

Könnten Sie doch, ähnlich wie Sie versuchten, eine Vision des Pogroms zeichnerisch heraufzubeschwören, das ganze Elend der Flüchtenden von heute vor den Konsulaten, auf den Schiffen, in den Bahnen, auf den Wegen zur Darstellung bringen! Es wäre ein gewaltiger Fries, reichend von einem Ende der Welt bis zum andern, und Sie würden damit ein Dokument dieser Zeit schaffen. Ich träume von einem Maler, der so etwas gestaltet, da wir selbst, die Schriftsteller, noch den Dingen zu nahe sind, um sie episch darzustellen.¹³

Der Schriftsteller konnte nicht ahnen, dass der Maler, dessen Werke in Deutschland als «entartet» diffamiert wurden, bereits seit einiger Zeit an ebendiesem Epochenbild der Emigration malte:

Ein merkwürdiges Zusammentreffen. Ich arbeite naemlich seit eineinhalb Jahren (natuerlich mit Unterbrechungen) an einem großen Bild «Emigrantenschiff». Aus den beiliegenden Fotos koennen Sie die Auffassung und die Komposition ersehen. Natuerlich die malerische Wirkung. Das Bild ist freskenartig gemalt, sehr zurueckhaltend in den Farben. Es ist noch nicht beendet.¹⁴

Das Thema der Emigration beschäftigte Segall schon Mitte der zwanziger Jahre. Nach der eigenen Übersiedlung nach Brasilien entstanden mehrere Zeichnungen und Grafiken, die Menschen auf ihrer Überfahrt in die Emigration zeigen. Diese Studien bilden die Grundlage zu einem großen Zyklus, in dem sich Segall seit Mitte der dreißiger Jahre mit den universalen Themen des Krieges, der Vernichtung und der Emigration auseinandersetzte. 1937 malte er das Gemälde *Pogrom* (Museu Lasar Segall, São Paulo), es folgten *Krieg* (1942, Museu Lasar Segall, São Paulo), *Konzentrationslager* (1945, Privatsammlung) sowie *Exodus* (1947, The Jewish Museum, New York). Zugleich hielt er zwischen 1940 und 1943 in einem Notizbuch erschütternde *Kriegsvisionen* (Museu Lasar Segall, São Paulo) fest. Das Schlüsselbild dieser zeit-historischen Werkreihe sollte das 230 × 275 cm große *Navio de emigrantes* (1941; Abb. 3) werden, über das der brasilianische Schriftsteller Jorge Amado kurz nach



3 Lasar Segall, *Navio de emigrantes / Emigrantenschiff*, 1939–41, Öl mit Sand auf Leinwand, 230 × 275 cm, São Paulo, Museu Lasar Segall, Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM-MinC).

seiner Vollendung emphatisch schrieb, es treibe wie die Vision einer griechischen Tragödie auf hoher See und sei «the greatest of all Brazilian paintings».¹⁵

Es mögen wohl an die 300 Flüchtlinge sein, darunter viele Mütter mit ihren Kindern, die sich auf dem Vorderdeck eines Schiffes befinden. Es ist ein Sein auf engstem Raum ohne Kommunikation und Interaktion. Zusammengedrängt liegen, sitzen oder kauern die Passagiere auf den Schiffsplanken. Die meisten haben die Augen geschlossen oder blicken ausdruckslos ins Leere, einige haben den Kopf melancholisch aufgestützt, andere liegen auf dem Rücken und schauen ins Himmelsfirmament über ihnen. Kaum einer von ihnen ist mit etwas beschäftigt, nur ein paar scheinen zu lesen, keiner hebt sich von den anderen ab, mancher lehnt sich an seinen Partner, doch jeder bleibt auf sich gestellt. Gleichsam unbeeindruckt von der sie umgebenden Naturgewalt scheinen die Flüchtlinge ihr Schicksal in die Hände des Kapitäns und einer höheren Gewalt gelegt zu haben. In ihrer stummen und apathischen Entrücktheit spiegelt sich das ganze Leid von Krieg, Barbarei und Verfolgung in einer apokalyptischen Welt.

Es ist eine heterotopische Erfahrung, wie sie Michel Foucault in seinem Essay *Des espaces autres* entwirft. Neben dem Gefängnis, dem Friedhof und dem Bordell seien auch Schiffe *espaces autres*, da sie über ein «système d'ouverture et de fermeture» verfügten, «qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables». Sie seien «un morceau flottant d'espace», ein Ort ohne Ort, ganz auf sich selbst angewiesen, in sich geschlossen und zugleich dem endlosen Meer ausgeliefert. «Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence». Überträgt man diese Vorstellung auf die Exilanten,

so stellte für sie der Ozeandampfer bis zur Abfahrt «la plus grande réserve d'imagination» dar, bevor er auf See zu einem Ort der «compensation» wurde.¹⁶ Diese Projektion lässt sich aus zahlreichen historischen Presseberichten ableiten. Für internationale Empörung sorgte etwa 1941 die menschenunwürdige Behandlung der jüdischen Flüchtlinge auf der *Navemar*:

Es war der Anblick eines Höllenschauspiels, das sich mir bot. Hollywood hätte es als Kulisse für eine Szene aus Dantes Inferno aufgebaut haben können. Dunkel und stinkig umgaben mich von allen Seiten Verschlänge. Alte Männer und Frauen lagen nach Luft ringend in der unerträglichen Hitze oder starrten bewegungslos vor sich hin, während die Kinder weinten. Jeder war hungrig, jeder war schmutzig, jeder war durstig. Die Kapitäne der alten Sklavenschiffe haben ihrer Menschenfracht bessere Behandlung angedeihen lassen, als es hier der Fall war.¹⁷

In ähnlicher Form bestimmt die heterotopische Erfahrung auch die Erinnerungen und literarischen Darstellungen vieler Betroffener. So vergleicht Victor Serge in seinen Memoiren seine transatlantische Überfahrt auf der völlig überfüllten *Capitaine Paul-Lemerle* gar mit einem schwimmenden Konzentrationslager.¹⁸ Und nicht zuletzt begegnet sie uns in den Werken von anderen Künstlern wie etwa in *Cabins* von Max Beckmann (1948, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf) oder in *Endless Voyage* von Mitchell Siporin (1946, University of Iowa Museum of Art).¹⁹ Segall verlieh den gleichförmigen, ausdruckslosen Gesichtern seiner Figuren gleichwohl eine zeitlose Würde, geradezu klassische Schönheit, glaubt man bei aller Traumatisierung und Resignation in ihnen auch die Hoffnung auf das neue Leben zu erkennen. Ein Zeichen der Hoffnung sind drei Tauben, die am oberen linken Horizont, vom Grau des Himmels kaum abgehoben, auf das Schiff zufliegen. Zugleich scheinen sich die Schornsteine wie Periskope in alle Himmelsrichtungen zu drehen, so, als ob sie ein Signal empfangen wollten, das ihnen den Weg in die Freiheit weist.

Als Segall mit dem Gemälde begann, konnte er bereits auf zahlreiche eigene Studien zum Thema der Auswanderung zurückgreifen – wie etwa die Lithografie *Dritte Klasse* (1928) und *Matrose und Emigranten auf dem Deck* (um 1928) –, die er seit der Mitte der zwanziger Jahre geschaffen hatte. Zudem hatte er ein Archiv von Photos, Postkarten und Zeitungsartikeln zur Emigration angelegt, so dass sich in seinem *Emigrantenschiff* eigene Erfahrungen und publiziertes Bildmaterial ineinander verschoben.²⁰ Neben Erinnerung und Fotografien diente Segall eine Ikone der Kunstgeschichte als Vorbild: Ohne Zweifel kannte er Géricaults *Radeau de la Méduse* aus eigener Anschauung im Louvre, ging er doch von 1928 bis 1932 aus Brasilien noch einmal zurück nach Paris. Ähnlich wie Géricault suchte Segall nach der perfekten Bildlösung. Verschiedenen Atelieraufnahmen lässt sich entnehmen, dass er gleichzeitig an mindestens zwei Fassungen mit unterschiedlichen Perspektiven und Ausschnitten arbeitete (Abb. 4). Von dem romantischen Gemälde übernahm er neben dessen Tonalität und Pyramidalkomposition den extremen hohen Horizont sowie das Hereinragen des Bootes in den außerbildlichen Realitätsbereich, wodurch er sowohl die Dramatik steigerte als auch den Betrachter unmittelbar ins Bildgeschehen einbezog. Da Segall zudem den Horizont in seinem Gemälde um circa drei Grad gekippt hat und auf diese Weise ein instabiles Gleichgewicht zu den Schiffsbalken und Tauen erzeugt, evoziert seine Überfahrt beim Betrachten den Eindruck des Schwankens – ein Eindruck, der durch die Bildfiguren verstärkt wird, die sich offensichtlich seekrank über die Reling beugen. Es kommen einem aber



4 Lasar Segall in seinem Atelier, sein Emigrantenschiff malend, um 1940.

auch die zahlreichen Berichte von den Schiffspassagen in den Sinn, auf denen die Passagiere in die Ferne schauen:

Wir saßen später allein am Heck des Schiffes, betrachteten den Wassergraben, den das Schiff in das Meer schnitt, und schwiegen. Die Mehrzahl der Passagiere stand am Bug des Schiffes und schaute einer neuen Heimat und einer neuen Zukunft entgegen. Wir blickten zurück auf unsere verlorene Heimat Europa und auf unsere zerstörte Zukunft dort, die sich immer weiter von uns entfernte.²¹

Segall adaptierte nicht nur die Komposition des emblematischen Bildes der französischen Romantik, sondern orientierte sich auch an dessen Narrationsstrategie. Liest man eine zeitgenössische Rezension über die Gottverlassenheit der Schiffbrüchigen auf der *Méduse*, scheint sie gleichsam auch die Hoffnungslosigkeit auf Segalls *Emigrantenschiff* zu spiegeln:

Tout vont périr, nulle chance de salut ne leur reste; car aucun d'eux n'a les mains levées vers celui auquel les mers et les vents obéissent. Renfermés en eux-mêmes, de l'abîme des eaux ils vont tomber, sans y songer, dans l'abîme de l'éternité; et, comme ils ont oublié Dieu, ils se sont aussi oubliés l'un l'autre: aucune consolation n'est donnée ni offerte.²²

Ähnlich wie Géricault konzipierte Segall das zeithistorische Ereignis als ein zeitloses Gemälde, wie er Zweig in einem Brief erläuterte: «Uebrigens ist das Thema «Emigration», «Fluechtlinge» nicht nur ein aktuelles Thema fuer mich: Ich betrachte die Menschen als ewige Fluechtlinge.»²³ Und in einem Interview, das er 1943 für eine brasilianische Zeitung gab, unterstrich er, dass das *Emigrantenschiff* mit keiner bestimmten Epoche in Zusammenhang stehe und sich auch auf kein konkretes Ereignis beziehe: «There is no immediate political intention, nor does it capture a realistic scene. There is nothing temporal about it, that ship is out of time and space.»²⁴ Vielmehr sei das Motiv seinen eigenen inneren Reisen und Denkprozessen

entsprungen. Um die Imaginationskraft des Betrachters zu steigern, verzichtet er auf die Darstellung brutaler Details, kann er doch davon ausgehen, dass diese dem zeitgenössischen Publikum, dem das Schicksal der Emigration häufig aus eigener Erfahrung vertraut war, von selbst vor das geistige Auge getreten sind. Mit dieser Sublimierung der Handlung folgte Segall ähnlich wie vor ihm Géricault Edmund Burkes ästhetischer Idee vom Erhabenen, der in seiner Schrift *On the Sublime and Beautiful* (1757) auf die emotionale Kraft des Ozeans hinweist und die Imagination als integralen Bestandteil eines Kunstwerks definiert, das sowohl Schmerz als auch Freude evozieren soll.²⁵

Dem brasilianischen Publikum werden angesichts von Segalls *Emigrantenschiff* allerdings noch die Verbrechen einer anderer Epoche in den Sinn gekommen sein. Die auf dem Oberdeck zusammengepferchten Flüchtlinge wirken wie ein Nachbild der Sklavendeportationen während des Kolonialismus. Dieses traumatische Kapitel der eigenen Geschichte – erst 1888 wurde mit der Lei Áurea die Sklaverei in Brasilien abgeschafft – wurde seit Castro Alves von der brasilianischen Dichtung aufgearbeitet. In ihrem Gedichtband *Canção da Partida* (1945) widmete Jacinta Passos das Gedicht *Navio dos Imigrantes* Segall, der seinerseits fünf Zeichnungen für das Buch anfertigte:

Corpos humanos
suportam corpos
seus desenganos.
Corpo, cansaço
longa viagem,
busca um regaço
terra ou miragem.²⁶

Und für den Gedichtband *Poemas negros* (1947) von Jorge de Lima schuf Segall neun Lithografien; die zu dem Gedicht *A noite desabou sobre o cais* erinnert dabei unverkennbar an das *Emigrantenschiff*.²⁷ Tatsächlich hatte auch Géricault in seinem Bild auf subtile Weise den Sklavenhandel thematisiert, worauf bereits Peter Weiss in seiner Ästhetik des Widerstands verweist.²⁸

So lässt sich Segalls *Emigrantenschiff* als eine Arche Noah der Überlebenden, als eine Medusa der Ausgesetzten, als ein koloniales Sklavenschiff sowie als ein Flüchtlingsboot des 20. Jahrhunderts lesen. Es ist ein überzeitliches Sinnbild für Flucht, Migration, Verschleppung und Vertreibung, das seine aktuelle Erscheinung in den Bootsflüchtlingen findet, die verzweifelt versuchen, über das Mittelmeer von Afrika nach Europa zu gelangen. Zugleich verbindet der virtuelle intermediale Dialog von Géricaults *Méduse*, Zweigs *Schachnovelle* sowie Segalls *Navio de emigrantes* drei Momente des menschlichen Daseins, die kennzeichnend für die Situation eines (E)migranten auf seiner endlosen und qualvollen Überfahrt sind. Es ist die Erfahrung der Isolation und der Einsamkeit, es ist der Verlust der Selbstbestimmung beziehungsweise das Gefühl, als *displaced person* einer höheren Macht oder dem Schicksal ausgeliefert zu sein, und es ist die Erfahrung von Raum- und Zeitlosigkeit, also der Dislokation und Entwurzelung. Aufgrund der unmittelbaren (Ich-)Perspektiven, der emotionalisierenden Narrationsstrategien sowie des jeweils aktuellen historischen Kontextes tauchen Leser beziehungsweise Betrachter bei allen drei Kunstwerken unvermittelt und distanzlos ins Geschehen ein und werden somit selbst zu Schiffsbrüchigen.

Stefan Zweig hat das *Emigrantenschiff* nur auf einer Fotografie gesehen, die ihm Lasar Segall geschickt hatte: «Es ist auf diesem Bilde eine wirklich visionäre

Zusammenfassung des zeitlichen Elends in der für uns empfindlichen Form. Wie gerne würde ich das Original sehen! Aber ich bin noch weiter verurteilt, nomadisch zu leben, meine Wüstenjahre sind noch Hotelzelt und Cabine», schrieb der Schriftsteller dem Maler im Januar 1941.²⁹ Und so sollte es zu keinem Wiedersehen mehr zwischen den beiden Künstlern, die Geschichte und Schicksal auf dem Schiff nach Brasilien geführt hatten, kommen. Trotz des Erfolges in der neuen Heimat schied Zweig zusammen mit seiner Ehefrau am 23. Februar 1942 «aus freiem Willen und mit klaren Sinnen», jedoch «durch die langen Jahre heimatlosen Wandern erschöpft», aus dem Leben, wie er in einem Abschiedsbrief schrieb.³⁰ Drei Tage zuvor hatte er seinem Verleger das Manuskript der *Schachnovelle* übergeben.

Anmerkungen

1 Der Artikel ist ein Auszug zu einem Buchprojekt zur Schiffspassage des Künstlers ins Exil, das am The Getty Research Institute in Los Angeles im Rahmen des Scholars Program 2013/14 *Connecting Seas: Cultural and Artistic Exchange* entwickelt wurde. Ich danke Thomas W. Gaehtgens, Alexa Sekyra und Raquel Zamora herzlich für ihre kalifornische Unterstützung. Alexandre Corréard und Jean B. Henri Savigny, *Naufrage de la fregate Méduse*, Paris 1817, Paris ⁵1821, S. 132.

2 Ebd., S. 140.

3 Siehe Lorenz Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa*, London 1972; Albert Alhadeff, *The Raft of the Medusa. Géricault, art and race*, München

2002; *Géricault, au cœur de la création romantique. Études pour le radeau de la Méduse*, hg. von Bruno Chenique, Ausst.-Kat., Paris, Musée d'Art Roger-Quilliot de Clermont-Ferrand, 2012.

4 Julian Barnes, *Eine Geschichte der Welt in 10½ Kapiteln*, München 1993, S. 149.

5 Siehe Louis Batissier, «Géricault», in: *Revue du dix-neuvième siècle*, Rouen [1841], S. 1: «Cette année, nos gazetiers sont arrivés au comble du ridicule. Chaque tableau est jugé d'abord selon l'esprit dans lequel il a été composé. Ainsi vous entendez un article libéral vanter, dans tel ouvrage, un pinceau vraiment patriotique, une touche nationale. Le même ouvrage, jugé par

l'ultra, ne sera plus qu'une composition révolutionnaire, où règne une teinte générale de sédition.»

6 Jules Michelet, «Cinquième leçon. 13 janvier 1848 (Leçon non professée)», in: Ders., *Cours professés au Collège de France, 1847-1848*, Paris 1848, S. 143: «C'est la France elle-même, c'est notre société tout entière qu'il embarqua sur ce radeau.»

7 Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, Bd. I, Frankfurt am Main 1975, S. 343.

8 Stefan Zweig, *Schachnovelle*, Frankfurt am Main 1974 (Stockholm 1943), S. 7, 67 und 82.

9 Hannes Fricke, ««still zu verschwinden, und auf würdige Weise»: Traumaschema und Ausweglosigkeit in Stefan Zweigs «Schachnovelle»», in: *Zeitschrift für Psychotraumatologie und Psychologische Medizin*, 4/2006, Heft 2, S. 41–55, S. 43. Siehe Thomas Haenel, *Stefan Zweig: Psychologe aus Leidenschaft. Leben und Werk aus der Sicht eines Psychiaters*, Düsseldorf 1995, S. 257–262.

10 Ingrid Schwamborn, «Fatale Attraktion – Stefan Zweig und Brasilien», in: Dies. (Hg.), *Die letzte Partie. Stefan Zweigs Leben und Werk in Brasilien 1932–1942*, Bielefeld 1999, S. 67–104, S. 97 f. Siehe Dies., «Schachmatt im brasilianischen Exil. Die Entstehungsgeschichte der «Schachnovelle»», in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 34/1984, S. 404–430, über den autobiografischen Hintergrund der Novelle.

11 Fricke 2006, S. 49.

12 Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt am Main 1942, Kap. 18.

13 Stefan Zweig an Lasar Segall, Rio de Janeiro, 13. Dezember 1940; zit. nach *Lasar Segall. Navio de emigrantes*, Ausst.-Kat., São Paulo, Museu Lasar Segall, 2008, S. 27.

14 Lasar Segall an Stefan Zweig, Campos de Jordão, 27. Dezember 1940; ebd., S. 28.

15 Jorge Amado, in: *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 24. April 1941; zit. nach *Lasar Segall*, hg. vom Ministry of Education of Brazil, Ausst.-Kat., Rio de Janeiro, Museo Nacional de Belas Artes, 1943, S. 46.

16 Michel Foucault, «Des espaces autres (Conference at the Cercle d'études architecturales, 14. März 1967)», in: ders.: *Dits et écrits* (1984), Paris 1994, Bd. IV, Nr. 360, S. 752–762, passim.

17 Anonym, «Die Wahrheit über die schwimmende Höhle («Navemar»)», in: *Aufbau*, VII-37, 12. September 1941, S. 1.

18 Victor Serge, *Memoirs of a Revolutionary*, New York 2012, S. 429: «So here we are, my son and I on a cargo boat converted into an ersatz concentration-camp of the sea, the Capitaine Paul-Lemerle.»

19 Zum Schiff als heterotopischen Raum in der Exilkunst siehe Martin Schieder, «The

transatlantic crossing by ship into exile during World War II. From heterotopic experience to aesthetic reflection», in: Uwe Fleckner, Maike Steinkamp und Hendrik Ziegler (Hg.): *Der Künstler in der Fremde. Migration, Reise, Exil*, Berlin u. a. 2015, S. 283–305.

20 Siehe Stephanie D'Alessandro, *Still more distant journeys. The artistic emigrations of Lasar Segall*, Chicago 1997, S. 22, Abb. 119–124.

21 Elsbeth Weichmann, «Zuflucht». Jahre des Exils. Mit einem Vorwort von Siegfried Lenz, Hamburg 1983, S. 119.

22 Le Comte O'Mahony, «Exposition des tableaux. (Troisième article.) Suite des tableaux d'histoire», in: *Le Conservateur*, Bd. 5, Paris 1819, S. 181–193, S. 190.

23 Lasar Segall an Stefan Zweig, Campos de Jordão, 27. Dezember 1940; zit. nach Ausst.-Kat. São Paulo 2008 (wie Anm. 13), S. 28.

24 «I divested it of all objective realism to make of it a symbol»; Dalcídio Jurandir, «Segall: A arte pura e o homem do povo», in: *Diretrizes*, 6. Juni 1943, o. P.; zit. nach Stephanie D'Alessandro, *Still more distant journeys. The artistic emigrations of Lasar Segall*, Chicago 1997, S. 226.

25 Edmund Burke, *The Works of the Right Honourable Edmund Burke* (1757), Bd. I., London 1987, S. 87: «Now the imagination is the most extensive province of pleasure and pain, as it is the region of our fears and our hopes, and of all our passions that are connected with them; and whatever is calculated to affect the imagination with these commanding ideas, by force of any original natural impression, must have the same power pretty equally over all men.»

26 Florivaldo Mattos, «Presença do humanismo militante na poesia de Jacinta Passos», in: *academiadeletrasba*, <https://academiadeletrasdabahia.wordpress.com/2011/06/03/presenca-do-humanismo-militante-na-poesia-de-jacinta-passos/>, letzter Zugriff am 2. Januar 2015.

27 Celso Nafer, «Navio de emigrantes: «um quadro pensadíssimo»», in: Ausst.-Kat. São Paulo 2008 (wie Anm. 13), S. 32–41, S. 37.

28 Weiss 1975, S. 343–345: «Und dass der Winkende, der Stärkste von ihnen, ein Afrikaner war, vielleicht zum Verkauf als Sklave auf die Medusa verladen, liess den Gedanken aufkommen an die Befreiung aller Unterdrückten.»

29 Stefan Zweig an Lasar Segall, Rio de Janeiro, 7. Januar 1941; zit. nach Ausst.-Kat. São Paulo 2008 (wie Anm. 13), S. 31.

30 Stefan Zweig, «Declaração», 22. Februar 1942; zit. nach Schwamborn 1999 (wie Anm. 10), S. 67–104, S. 102.