



Burcu Dogramaci / Berenika Szymanski-Düll / Wolfgang Rathert (Hrsg.)

Leave, left, left
Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller
und historischer Perspektive







Burcu Dogramaci / Berenika Szymanski-Düll /
Wolfgang Rathert (Hrsg.)

Leave, left, left

Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller
und historischer Perspektive

Neofelis Verlag





Inhalt

- 7 **Burcu Dogramaci / Berenika Szymanski-Düll / Wolfgang Rathert**
Einleitung
- 19 **Urte Krass**
Fluchtbilder in der Frühen Neuzeit
- 43 **David Vondráček**
Aus Böhmen und Mähren in die Welt.
Musik(theater), Mobilität und Migration in der Moderne
- 63 **Berenika Szymanski-Düll**
Vom Reisen, Einreisen und Ausreisen.
Zum Mobilitätsverhalten von Theatermigrant*innen im 19. Jahrhundert
- 79 **Friedrich Geiger**
Exilkompositionen aus der Zeit des „Dritten Reiches“
- 95 **Wolfgang Rathert / Sabine Liebner**
Klaviermusik des inneren und äußeren Exils.
Ein Gespräch mit der Pianistin Sabine Liebner
- 105 **Mareike Hetschold / Laura Karp Lugo / Rachel Lee / Helene Roth**
Lebensrouten der Emigration.
Abreise, Passage, (Zwischen-)Exil und Ankunft
- 127 **Sabine Haenni**
Geflüchtete in der Grenzzone Mittelmeer und die Erzählstrategien
des Dokumentarfilms
- 147 **Katja Schneider**
Körper, Boxen und Pepto-Bismol.
Zum selbstreflexiven Kunstbezug in migrantischen Prozessen
und dessen Rezeption am Beispiel der Arbeiten von Cody Choi. Eine Irritation





- 161 **Leonie Hundertmark**
Stimmen junger Geflüchteter.
Über die Partizipation an einem Chorprojekt als Mittel der Kommunikation
im öffentlichen Raum
- 175 **Burcu Dogramaci**
Die (Un-)Möglichkeit der Übersetzung.
Migration, Sprache und Medienkunst
- 197 **Cana Bilir-Meier**
26. Mai 2018.
Grundstein Foundation Stone.
Eine künstlerische Rechercharbeit
- 209 **Ulf Otto**
Fluchtfiguren.
Anmerkungen zur Artikulation von Migration im deutschen Theater nach 2015
- 229 **Azadeh Sharifi**
„Flucht, die mich bedingt.“
Selbst-(Be)Schreibungen junger Theaterautor*innen mit Flucht-
und Migrationsgeschichte
- 244 Bildnachweise
247 Biografien der Autor*innen
251 Index





Mareike Hetschold / Laura Karp Lugo / Rachel Lee / Helene Roth

Lebensrouten der Emigration

Abreise, Passage, (Zwischen-)Exil und Ankunft

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mussten zahlreiche Künstler*innen vor Krieg und Unterdrückung ins Exil fliehen. Das Verb „fliehen“ impliziert innerhalb einer möglichst kurzen Zeitspanne das Entfernen von einem unsicheren zu einem vermeintlich sicheren Ort. Dabei gehören Phasen der Ungewissheit, des Wartens und des Stillstands zu den zentralen Merkmalen von Fluchterfahrung. Dieser Beitrag fokussiert die Prozesse von Abreise, Passage, Zwischenstationen und Ankunft, die exilierte Künstler*innen auf der Flucht durchliefen. Dabei werden Exil und Emigration als erzwungene und unfreiwillige Ausreise und Vertreibung von Verfolgten aus dem Heimatland verstanden.¹ Der Akt des Verlassens und Ankommens gestaltete sich oftmals über Umwege und verlief nicht linear, bis das gewünschte Exilland erreicht wurde. Somit ist es nicht möglich, einheitliche Abläufe von Abreise, Passage und Ankunft zu analysieren, da die Prozesse im Kontext kultureller, politischer und auch ökonomischer Faktoren untersucht werden sollten. Sowohl die Dauer des Aufenthalts in der neuen „Heimat“ als auch der Wunsch nach der Rückkehr können dabei variieren und je nach Kontexten der einzelnen Personen unterschiedlich sein. Wie werden Wegstrecken des Exils von Künstler*innen reflektiert? Wie sind Abreise und Ankunft, aber auch die Passagen? und

¹ Vgl. Sabine Eckmann: Exil und Modernismus: Theoretische und methodische Überlegungen zum künstlerischen Exil der 1930er- und 1940er Jahre. In: Burcu Dogramaci (Hrsg.): *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*. Bielefeld: de Gruyter 2013, S. 23–42; Werner Röder / Herbert A. Strauss (Hrsg.): *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933*, Bd I. München: Saur 1999, S. XIII–XIV.





Zwischenphasen von unterschiedlichen Mobilitäten und Handlungsspielräumen geprägt?

In Bezug auf den Titel des Sammelbands *Leave, left, left* wird der Beitrag anhand von vier Beispielen verschiedene Abschnitte von Aufbruch, Passage, Zwischenstation und Ankunft analysieren. Die ausgewählten Akteur*innen, Orte, Zeiten und Werke zeigen Routen des Exils auf, die über mehrere Kontinente verliefen.² Die daraus resultierende Collage veranschaulicht die Heterogenität der Exilerfahrungen. Welche unterschiedlichen Faktoren, Netzwerke oder Institutionen spielen für die Flucht oder das Ankommen in der neuen Heimat eine Rolle? Welche Bedeutung erlangt das Transportmittel des Hochseedampfers, mit dem die transatlantischen und transkontinentalen Passagen überwunden werden konnten? Wird die Fluchterfahrung von Künstler*innen thematisiert? Wie können sich Prozesse zwischen Abreise und Ankunft in künstlerischen Arbeiten abbilden? In diesem Zusammenhang soll geprüft werden, ob diese räumlichen Übergänge mit dem Konzept der Übergangsriten (*Les rites de passage*) des Ethnologen Arnold van Gennep gedeutet und auf die Lebensrouten der Emigration angewandt werden können.³ Denn auch die Emigration ist als ein Übergang zwischen der verlassenen Heimat und dem Exilland zu deuten.

Vor der Abreise: „Unsicherheit ist immer ungemuetlich“ – Otto Koenigsbergers verzögerte Emigration nach Indien

Mit der Abreise wird ein spezifischer, kurzer Augenblick assoziiert: Der Moment, an dem das Schiff den Hafen verlässt oder das Flugzeug abhebt. Für viele Migrant*innen ist der Zeitpunkt des Fortgehens jedoch nicht so klar umrissen, vielmehr erleben sie ihn als einen langen, frustrierenden Prozess, der schließlich in der eigentlichen Abreise kulminiert. Anhand von Privatkorrespondenzen, die sich überwiegend im Archiv des Schweizerischen Instituts für Ägyptische Bauforschung und Altertumskunde in Kairo befinden, wird im

2 Ausgangspunkt für diesen Text ist das als ERC Consolidator Grant geförderte Forschungsprojekt „Relocating Modernism: Global Metropolises, Modern Art and Exile (METROMOD)“ an der LMU München (2017–2022, Leitung: Burcu Dogramaci), Horizon 2020, Grant agreement No. 724649. Das Forschungsvorhaben untersucht sechs globale Metropolen als Ankunftsstädte für geflüchtete Künstler*innen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Weitere Informationen zum Vorhaben und den Teilprojekten der Autorinnen dieses Aufsatzes finden sich auf www.metromod.net.

3 Arnold van Gennep: *Übergangsriten (Les rites de passage)*, aus d. Franz. v. Klaus Schomburg, Frankfurt am Main / New York: Campus 1999.



Folgenden die schwierige, im Zickzack verlaufende Emigration des Berliner Architekten Otto Koenigsberger nachgezeichnet.⁴

Obwohl Koenigsberger erst im April 1939 in Indien eintraf, hatten die Vorbereitungen seiner Auswanderung bereits sechs Jahre zuvor begonnen, als die nationalsozialistische Regierung das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ erließ. Politisch Oppositionelle und Beamte „nicht arischer Abstammung“ konnten damit aus dem öffentlichen Dienst entlassen werden.⁵ Aufgrund seiner jüdischen Herkunft verlor Koenigsberger im Zuge des Gesetzeserlasses seine Anstellung als Beamter. Zu dieser Zeit arbeitete er als Regierungsbauführer an der Planung einer Frauenklinik an einem Universitätskrankenhaus in Berlin. Er erkannte, dass die politische Situation zunehmend repressiver zu werden drohte. Sein Fortgehen begann mit der Entscheidung, Ausschau nach beruflichen Perspektiven im Ausland zu halten.⁶ Seine Reiseroute in die Sicherheit verlief nicht direkt, sondern war geprägt von persönlichen Niederlagen und beruflichen Enttäuschungen, Umwegen und Sackgassen. Während jener Vorbereitungszeit war seine Arbeit wiederholt Unterbrechungen und Neuorientierungen unterworfen.

Koenigsbergers erster Versuch, Deutschland zu verlassen, führte ihn Ende 1933 nach Ägypten. Durch familiäre und universitäre Kontakte konnte er eine Stelle am Ludwig-Borchardt-Institut für Ägyptische Bauforschung und

4 Für mehr Informationen zur Exilkarriere von Otto Koenigsberger vgl. Rachel Lee: Constructing a Shared Vision: Otto Koenigsberger and Tata & Sons. In: *ABE Journal. Architecture beyond Europe* 2 (2012). <http://abe.revues.org/356> (Zugriff am 14.05.2019); dies.: Otto Koenigsberger, Transcultural Practice and the Tropical Third Space. In: *OASE* 95 (2015), S. 60–72; dies.: Cosmopolitan Nodes and Vectors: Otto Koenigsberger's Exilic Networks in India. In: Burcu Dogramaci / Birgit Mersmann (Hrsg.): *Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices and Challenges*. Berlin: de Gruyter 2019, S. 158–175; Anne-Katrin Fenk / Tile von Damm / Rachel Lee (Hrsg.): *OK India! Otto Koenigsberger: Architecture and Urban Visions in India*. Liverpool: TAG 2015; Rachel Lee: An Architectural Link between Masala Dosas and War. The Unlikely Potentials of Otto Koenigsberger's Shrinking Heritage. In: *ABE Journal. Architecture beyond Europe* 3 (2013). <http://dev.abejournal.eu/index.php?id=395> (Zugriff am 14.05.2019).

5 Reichsgesetzblatt vom 7. April 1933. In: *Österreichische Nationalbibliothek. ALEX. Historische Rechts- und Gesetzestexte Online*. <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=dra&datum=1933&page=300&size=45> (Zugriff am 23.03.2019).

6 Da er ein Jahr zuvor – nach dem Tod seines an Nierenversagen gestorbenen Vaters – Familienvorstand geworden war, oblag es ihm, für die Sicherheit und die finanzielle Unterstützung seiner Verwandtschaft zu sorgen. Er entschloss sich, die Familienmitglieder aus Deutschland fortzubringen. Koenigsberger gelang es, Unterbringungen für seine Geschwister sowie seine Cousine Renate zu finden. Die meisten von ihnen gingen nach Großbritannien. Quelle: Gespräche mit mehreren Koenigsberger Familienmitgliedern, vor allem mit Renate Koenigsberger.





Abb. 1
Anonym: „Die grossen
Forscher bei der Arbeit“,
Herbert Ricke (links)
und Otto Koenigs-
berger (rechts) bei
der Vermessung in
Oberägypten,
um 1933.

Altertumskunde antreten, das von der deutschen Regierung unabhängig war. Er übernahm dort den Aufbau der Institutsbibliothek und verwaltete die Korrespondenz. Darüber hinaus nahm er an Ausgrabungskampagnen wie den Ausgrabungen im Totentempel von Thutmosis III. in Oberägypten (Abb. 1) teil.⁷ Obwohl er sich während seines Architekturstudiums bereits für Baugeschichte und Archäologie interessiert hatte, markierten die in Ägypten gemachten Erfahrungen einen beruflichen Wendepunkt für Koenigsberger, der sich bald einen Namen als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut machte. Das trockene Klima verschlimmerte jedoch sein Lungenleiden, was in Berlin vor seiner Abreise als ausgeheilt gegolten hatte. So kehrte er im Juli 1934 über London nach Berlin zurück, um sich behandeln zu lassen. Die medizinische Betreuung machte es ihm unmöglich, sich der Ausgrabungsmannschaft für die nächste Saison anzuschließen.⁸ Während seines unfreiwilligen Genesungsaufenthaltes in Berlin verwendete Koenigsberger das in Ägypten zusammengestellte Forschungsmaterial als Basis seiner Dissertation

7 Ludwig Borchardt / Otto Königsberger / Herbert Ricke: Friesziegel in Grabbauten. In: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 70 (1934), S. 25–35.

8 Otto Koenigsberger an Herbert Ricke, 23.08.1934. Archiv des Schweizerischen Institutes für Ägyptische Bauforschung und Altertumskunde, Kairo.





Die Konstruktion der Ägyptischen Tür. Kurz nach der Verleihung seines Dokortitels an der Technischen Hochschule Berlin lud ihn der Architekt Erich Mendelsohn dazu ein, sein neu gegründetes Büro in Palästina zu leiten, was er auf Anraten der Ärzte „schweren Herzens“⁹ ablehnen musste. Ab April 1935 verbrachte er drei Monate in Cambridge, Großbritannien, wo er Zeichnungen für das Buch seines Onkels Max Born, *The Restless Universe*, anfertigte. Anschließend arbeitete er an Plänen zur Neugestaltung von Wohnungen in Berlin, bevor er im Oktober 1935 für einige Zeit nach Ägypten zurückkehrte. Den Sommer 1936 verbrachte er in Berlin, unter anderem um die Finanzen der Familie zu regeln. So versuchte er nicht nur sein Haus zu verkaufen, sondern sorgte auch dafür, dass der verbleibende Besitz Deutschland verlassen konnte.¹⁰ Im November 1936 war er, nach erneuter Verschlechterung seines Gesundheitszustands, zur Behandlung im schweizerischen Davos. Koenigsbergers Auswanderungsversuche wurden also nicht nur von der Arbeitssuche und den Bestrebungen bestimmt, seiner Familie Sicherheit zu geben, sondern auch durch seine schlechte Gesundheit verkompliziert. Was zunächst vage als „Lungenleiden“¹¹ bezeichnet wurde, stellte sich 1936 als Tuberkulose heraus. In Davos unterzog er sich einer Lungenoperation, die seine rechte Lunge teilweise kollabieren ließ. Die daraus entstandenen Narben wiesen ihn als Tuberkulosepatienten und folglich als Gesundheitsrisiko für die Öffentlichkeit aus. Dies erschwerte die Einwanderung in ein Land, das eine medizinische Untersuchung vor der Ausstellung eines Visums erforderte, darunter etwa die USA und Südafrika.

Während seiner Zeit in Davos willigte Koenigsberger 1938 ein, eine Stelle als Regierungsarchitekt und Stadtplaner im Staat Mysore, Indien, anzunehmen, die er erneut über familiäre Netzwerke gefunden hatte. Im Mai 1938 kehrte er zunächst nach Berlin zurück, um den Hausverkauf abzuschließen, die Emigration seiner Mutter zu organisieren und seinen Pass zu erneuern. Keines der Vorhaben erwies sich als leicht durchführbar. Der Ton seiner Briefe zeugt von der politisch angespannten Situation in der Stadt. In einem letzten Brief aus Berlin drückte Koenigsberger seine Erleichterung darüber aus, Deutschland bald verlassen zu können. Er erklärte, dass sein langes Schweigen dem Umstand geschuldet gewesen sei, dass „jede Minute besetzt war mit

9 Otto Koenigsberger an Ludwig Borchardt, 28.02.1935. Ebd.

10 Otto Koenigsberger an Ludwig Borchardt, 15.07.1936. Ebd.

11 Dr. Ehrmann: Medizinischer Bericht, Berlin, 22.08.1933. Ebd.





Sorgen und Arbeiten, deren Dringlichkeit alles andere überstieg¹². In einem späteren „freien“¹³ (denn er hat es endgültig geschafft, Deutschland zu verlassen) Brief aus der Schweiz ergänzte er: „Meine Hauptbeschäftigung seit Oktober war Auswanderungshilfe für andere Leute, seit November hauptsächlich Beratung der Frauen, deren Männer im Lager sassen.“¹⁴

Im Februar 1939 erhielt Koenigsberger seinen Vertrag aus Indien. Da ein potientiellles Stellenangebot von der Universität Michigan letztlich nicht eingetroffen war, blieb ihm keine andere Wahl als das indische Angebot anzunehmen. Er ergriff die Chance mit Optimismus: „Kam heute meine Ernennungsurkunde aus Mysore. Mit Indien ist nun alles in Butter. [...] Im ganzen bin ich ganz vergnuegt, dass die Sache nun entschieden ist, und ich klar weiss, was vor mir liegt. Unsicherheit ist immer ungemuetlich.“¹⁵

Ein weiterer Brief vom 24. März 1939 gibt jedoch Aufschluss darüber, dass er angesichts des nahenden Krieges und seiner noch immer in Deutschland weilenden Mutter der Zukunft in Indien sorgenvoll entgegensah:

Es ist schwer zu wissen, was man in diesen Tagen wünschen soll. Ich glaube aber, dass ich Recht habe, mich darüber zu freuen, dass sich die Dinge in Europa nicht konsolidieren. [...] Bisher habe ich noch keine Zeit gehabt, mich auf Indien zu freuen, – ich war noch zu voll mit den hiesigen Problemen angefüllt. Vielleicht werden sich unterwegs die Gedanken langsam nach Vorn richten. Wenn nur meine Mutter endlich heraus wäre!¹⁶

Am darauffolgenden Tag war seine Abreise endgültig beschlossen, als er in Southampton an Bord des Lloyd Schiffes Gneisenau ging und über Ceylon nach Indien aufbrach. Nach Jahren der Ungewissheit und der Übergangslösungen konnte er endlich seinen Beruf als Architekt wieder aufnehmen. Wie hier nachgezeichnet, verlief Koenigsbergers Abreise über mehrere Stationen: wiederholte Aufenthalte in Kairo und Berlin sowie Zwischenstopps in Cambridge, London und Davos. Diese im Zickzack verlaufende Route zeugt

12 Otto Koenigsberger an Mimi Borchardt, 21.12.1938. Archiv des Schweizerischen Institutes für Ägyptische Bauforschung und Altertumskunde, Kairo.

13 Otto Koenigsberger an Mimi Borchardt, 01.01.1939. Ebd.

14 Ebd.

15 Otto Koenigsberger an Käthe Koenigsberger, 04.03.1939. Koenigsberger Papiere/Archiv des Jüdischen Museum Berlin.

16 Otto Koenigsberger an Mimi Borchardt, 23.03.1939. Archiv des Schweizerischen Institutes für Ägyptische Bauforschung und Altertumskunde, Kairo.





von der internationalen Reichweite seiner familiären und professionellen Netzwerke, die es ihm letztendlich ermöglichten, stets eine bezahlte Beschäftigung zu finden und seine Abreise zu realisieren. Seine Berufstätigkeiten in Ägypten gaben ihm die ungeplante Möglichkeit, wissenschaftlich zu arbeiten. Durch diese eigentlich unerwünschte Situation hatte Koenigsberger die Möglichkeit zu promovieren, was sich in seinem späteren Berufsleben als Universitätsprofessor und internationaler Stadtentwicklungs-Berater auszahlte. In Indien und dann in London, wo er sich 1951 niederließ, wurde er Dr. K. genannt. Es mag sein, dass der Hauptgrund dafür an der schwierigen Aussprache seines Nachnamens lag. Allerdings hat der Dokortitel ihm auch Zugang zu bestimmten Kreisen erleichtert und seiner weiteren Laufbahn sicherlich nicht geschadet. Das Exil in Indien, auch wenn ursprünglich nicht so sehr ersehnt, eröffnete Koenigsberger neue Möglichkeiten und verschaffte ihm Positionen (zum Beispiel als *Director of Housing* in der ersten unabhängigen indischen Regierung), die in Europa oder den USA (seine bevorzugten Exil-Destinationen) kaum denkbar gewesen wären. Trotz dieser beruflichen Chancen im Exil muss aber betont werden, dass die Zeit der Ausreise für Koenigsberger eine schwierige Zeit bedeutete. An seiner Lungenkrankheit, die hauptsächlich exilbedingt entstand, verstarb er beinahe. Zudem lebte und wirkte er den Großteil der Zeit vor der Abreise weit entfernt von seiner Familie, die auf seine finanzielle Unterstützung angewiesen war. Vor der Schiffs- passage nach Indien musste er sich von vielen seiner Habseligkeiten trennen. Exil bedeutete für Koenigsberger wie für seine Familie einen großen materiellen Verlust. Nicht nur das Haus der Familie, sondern viele Wertsachen sowie persönliche Objekte mussten verkauft oder entsorgt werden. In seinem Gepäck befand sich dennoch Platz für ein paar wichtige Gegenstände: eine Kamera, eine Arbeitsmappe sowie ein Porträt vom preußischen Baumeister Karl Friedrich Schinkel.¹⁷

Abfahrt: ‚In-Between‘ –

Die Schiffs- passage zwischen Abreise und Ankunft

Die Zeit zwischen Aufbruch und Ankunft auf dem Schiff oder anderen mobilen Passagen kann als ein komplexer, nicht geradliniger und homogener Transformationsvorgang und Zustand des Übergangs bezeichnet werden: „Mit dem

17 Otto Koenigsberger an Käthe Koenigsberger, 27.10.1939. Koenigsberger Papiere/Archiv des Jüdischen Museum Berlin.





Begriff der ‚Passage‘ ist der Schwellenzustand gemeint, in den Migrant*innen, Geflüchtete und Exilant*innen zwischen Abreise aus ihrem Herkunftsland und Ankunft in einem Zielland oder den verschiedenen Zwischenstopps eintreten.¹⁸

Das aus dem Französischen *passager* abgeleitete Wort „Passage“ beinhaltet außerdem Vorgänge des Zeitweiligen und Vorübergehenden.¹⁹ Der Übergang zwischen Heimat und Fremde, Herkunfts- und Zielland, Vergangenheit und Zukunft ist zeitlich und räumlich umfassend. Durch Abweichungen der Route, dem komplizierten Überschreiten transnationaler Grenzen und Territorien kann sich die Dauer der Schiffspassage von mehreren Tagen über Wochen, Monate oder Jahre hinziehen.²⁰ In der Zeit des Nationalsozialismus war die Flucht aus Europa nach Asien, Nord- und Südamerika mit Hochseedampfern von Hafenstädten wie Southampton, London, Bremerhaven, Lissabon, Marseilles, Genua, Venedig oder Triest aus möglich. Die hierbei gesammelten Erfahrungen sind abhängig von kulturellen, ökonomischen und politischen Faktoren, die sich in unterschiedlichen subjektiven Ausdrucksweisen materialisieren.²¹ Neben verschiedenen Dokumenten wie Briefen, Tagebüchern, autobiografische Aufzeichnungen oder Bordkarten, die die Ausreise bezeugen, kann sich die Schiffspassage auch in Gemälden, Zeichnungen und Fotografien manifestieren.

Ein Motiv des Übergangs dieser Schiffspassagen sind Ansichten des Meeres, wie sie in den Fotografien von Richard Fleischhut zu finden sind.²² (Abb. 2) Als „Bildberichterstatter und Boardphotograph“²³ arbeitete er ab 1905 auf verschiedenen Hochseedampfern des Norddeutschen Lloyd, die auf den transatlantischen Überquerungen zwischen Europa und New York verkehrten – eine Strecke, die außerdem ab 1933 zu einer wichtigen Fluchtroute aus Europa

18 Vgl. Burcu Dogramaci / Elizabeth Otto: Passagen des Exils: Zur Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Passagen des Exils / Passages of Exile*. München: Text + Kritik 2017, S. 7–23, hier S. 7.

19 *Meyers Großes Konversationslexikon*, Bd. 15. 6. Ausgabe. Leipzig / Berlin: Bibliographisches Institut 1906, S. 480.

20 Dogramaci / Otto: Passagen des Exils, S. 7.

21 Vgl. Burcu Dogramaci: Schiffspassagen. Die Kunst der Flucht übers Wasser. In: Dogramaci / Otto: *Passagen des Exils*, S. 334–352, hier S. 334–336.

22 Hermann Haarmann / Ingrid Peckskamp-Lürßen (Hrsg.): *Mit der Kamera in die Welt. Richard Fleischhut (1881–1951). Photograph*. Ausstellungskatalog Stadt- und Schifffahrtsmuseum Kiel. Bönnen: Kettler 2005.

23 Klaus Honnef: „Ohne Wasser kein Leben.“ Richard Fleischhuts Seestücke. In: Haarmann / Peckskamp-Lürßen (Hrsg.): *Mit der Kamera in die Welt*, S. 171–174, hier S. 172.





Abb. 2: Richard Fleischhut: *Serie von Aufnahmen an Bord der „Columbus“ und „Bremen“*, zwischen 1914 und 1939, keine Maße vorhanden, Deutsches Historisches Museum, Berlin.





wurde.²⁴ Als eine Art Studie und fortlaufende Serie angelegt, fotografierte er immer wieder die meteorologischen und maritimen Verhältnisse auf hoher See. In seinem Bordatelier konnten die Fotografien rasch entwickelt werden. Allen Aufnahmen ist gemein, dass die Kamera direkt auf das Meer gerichtet wurde, ohne dabei Personen oder den Hochseedampfer im Bildausschnitt zu erfassen.²⁵ Stattdessen zeigen die Fotografien sich auftürmende Wellen, die weiß schäumende Gischt, glitzernde ebene Wasseroberflächen oder im Sonnenlicht schimmernde Wolkenformationen. Sie sind Ausdruck der Weiten und Naturgewalten des Meeres, vermitteln aber auch subjektive Eindrücke des Fotografen. In den Worten des Fotohistorikers Klaus Honnef können sie als „Gegenstände von flüssiger und flüchtiger Substanz“²⁶ zusammengefasst werden und zeigen „eine besonders transitorische Spielart der Bewegungsfotografie, der Momentaufnahme“²⁷.

Die Faszination für maritime Bildmotive verweist auf eine lange künstlerische Tradition.²⁸ Sowohl die moderne Malerei als auch fotografische Zeitgenossen von Fleischhut interessierten sich für das Meer. Mit den mobileren fotografischen Techniken konnten erstmals ab Beginn des 20. Jahrhunderts Aufnahmen auf dem fahrenden Schiff und nicht mehr von Land aus gefertigt werden. Die Fotografien von Fleischhut entsprechen diesem technischen Fortschritt; sein Bordatelier steht für eine portable transitorische Fotopraxis. In

24 Neben diesen maritimen Fotografien nahm Fleischhut an Bord vor allem Porträts von Passagieren, der High Society und dem Leben auf hoher See auf. Ebenfalls dokumentierte er das urbane Geschehen der angeheuterten Hafenstädte wie New York, Shanghai oder Casablanca.

25 Bisher ist nicht genau erforscht, mit welcher Kamera Richard Fleischhut fotografierte. Überliefert ist, dass er eine große Sammlung verschiedener Apparate (Leica, Rolleiflex, Ikarrette, Retina, Robot etc.) besaß, jedoch nicht, welche Kamera er wann im Einsatz hatte und welche Apparate beim Untergang der Columbus verloren gingen. Im Nachlass befinden sich Glasplatten, Negative und zwei Kameras. Vgl. Haarmann / Peckskamp-Lürßen (Hrsg.): *Mit der Kamera in die Welt*, S. 152, 290; Ingrid Peckskamp-Lürßen: Richard Fleischhut. Geschichte eines Nachlasses. In: *Rundbrief für Fotografie* 11, 2 (2004), S. 25–27.

26 Honnef: „Ohne Wasser kein Leben.“, S. 173.

27 Ebd.

28 Zur maritimen Malerei und Fotografie der Moderne siehe: Julia Catherine Berger: *Reise ans Meer. Maritime Bilder in Photoalbum und Photobuch* (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Photographie, DGPh-Stipendium zur Geschichte des deutschsprachigen Photobuchs, Bd. 1). Dortmund: Kettler 2016; Pierre Borhan: *L'art de la mer. Anthologie de la photographie maritime depuis 1843*. Paris: Arthaud 2009; Nicole Hegener / Lars U. Scholl (Hrsg.): *Vom Anker zum Krähenest. Nautische Bildwelten von der Renaissance bis zum Zeitalter der Fotografie*. Bremen: Hauschild 2011; Felix Krämer / Martina Faass / Hubertus Gaßner (Hrsg.): *Seestücke. Von Max Beckmann bis Gerhard Richter*. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle. München: Hirmer 2007.





der Fokussierung auf das maritime Geschehen auf hoher See vermitteln sich Gegensatzpaare von Ferne und Nähe, Distanz und Involviert-Sein. Außerdem können die Meeresaufnahmen von Fleischhut innerhalb einer Ästhetik und Ikonografie der Emigration gelesen werden.

Der Bordfotograf emigrierte zwar nicht gezielt in die Vereinigten Staaten von Amerika, jedoch befand er sich mit dem Auslaufen der Columbus am 20. Juni 1939 aus Bremerhaven auf einer gezwungenen mehrjährigen odysseischen Passage, von der das Schiff nicht mehr zurückkehrte.²⁹ Nach dem tragischen Untergang des Hochseedampfers, der für Fleischhut das Ende seiner Tätigkeit als Bordfotograf mitsamt dem Verlust seiner 32.000 Negative bedeutete, folgte eine Internierung auf Ellis Island in New York und Angels Island in San Francisco.³⁰ Hierbei nimmt die Kriegsgefangenschaft eine andere und besondere Form des Exils an, mit der die Einwanderung von vermeintlich feindlichen Personen anderer Herkunft reguliert oder untersagt wurde.³¹ Die Schiffspassage und seine Tätigkeit auf dem Meer führten ihn zu diesem

29 Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs erhielten deutsche Schiffe den Befehl zurückzukehren oder an einem neutralen Hafen anzulegen. Die Columbus hätte die Heimreise erst antreten können, wenn alle Passagiere von Bord waren, was in Havanna auf Kuba gelang. Mehrere Wochen lag das Schiff 13 Meilen vor Vera Cruz und wartete auf die Heimfahrt. Am 14. Dezember 1939 unterstanden alle deutschen Schiffe der Kriegsmarine. Um der britischen Gefangenschaft zu entgehen, setzte die deutsche Seekriegsleitung den Befehl einer Selbstversenkung. Die Mannschaft der Columbus wurde von dem amerikanischen Kreuzer Tuscaloosa gerettet. Fleischhut fotografierte mit seiner Kamera den Untergang. Seine Fotos wurden, ohne Nennung seines Namens, in verschiedenen Zeitungen wie der *Pariser Tageszeitung* (21.12.1939) oder dem *New York Journal and American* (21.12.1939) publiziert. Fleischhut kam nach weiteren Kriegsgefangenschaften in Algerien und Marokko mit Ende des Vichy Abkommens 1944 zurück nach Bremen. Vgl. Ingrid Peckskamp-Lürßen: „... das zusätzliche Stück Kuchen!“ Richard Fleischhut. Ein biographischer Streifzug. In: Haarmann / Peckskamp-Lürßen (Hrsg.): *Mit der Kamera in die Welt*, S. 147–171, hier S. 155–157; Marcus Lausch: Das Ende: Die letzte Reise. In: Ebd., S. 275–285.

30 Richard Fleischhut in einem Brief an Hanns Tschira, März 1941: „Mein lieber Tschira, [...] wenn ich damals, als ich in Berlin verweilte, nicht den Weg zu Dir fand, dann hatte das wohl seinen besonderen Grund. Um meine Nerven wieder einigermaßen zu ordnen und um überhaupt bei Verstand zu bleiben, mußte ich für geraume Zeit allem, was mit ‚Columbus‘, ‚Bremen‘ und Schiffahrt zu tun hatte, gänzlich aus dem Wege gehen. Du mußt vor allem wissen, daß ich sozusagen mit Hemd und Hose mein Schiff verlassen mußte, um das nackte Leben zu retten, während alles, auch alles an Apparaten und Maschinen und Negativen, restlos verbrannte und in die Tiefe ging. Der Erfolg einer langjährigen Seefahrt: ein blöder Abschluß.“, in: Haarmann / Peckskamp-Lürßen (Hrsg.): *Mit der Kamera in die Welt*, S. 144.

31 Vgl. Claus-Dieter Krohn: Bürgerrechte, Flüchtlinge, Staatenlosigkeit und Asyl in Europa und den Vereinigten Staaten von Amerika. In: Doerte Bischoff / Miriam Rürup (Hrsg.): *Ausgeschlossen. Staatsbürgerschaft, Staatenlosigkeit und Exil*. München: Text + Kritik 2018, S. 35–52, hier S. 44–45.





erzwungenen Exilaufenthalt, der für Fleischhut eine Zeit der Staaten- und Schutzlosigkeit, Ortslosigkeit sowie Rechtsverlust bedeutete.

Im Kontext von Emigration und Exil, die als Zustände des Ungefestigten, Lebensbedrohlichen und Unvorhersehbaren zu deuten sind, spiegeln Fleischhuts Aufnahmen folglich Momente des Flüchtigen, Unstabilen und Überwältigenden wider. Sie verdeutlichen zudem in metaphorischer Weise die Passage zwischen verlassener und zukünftiger Heimat.³² Der ephemere Charakter und die Ortlosigkeit der Bildmotive werden durch den weiten Horizont verstärkt, der allein den unbestimmten Raum gliedert. Es existiert kein Verweis auf das Festland und damit kaum Orientierung, Stabilität oder Halt. Das Meer, in diesem Fall der Atlantik, kann als ein entgrenzter Raum (und auch exterritoriales Gebiet) zwischen den Kontinenten verstanden werden. Damit sind die Fotografien von Fleischhut frei von Fixpunkten und geben ein Rätsel über die Umstände und Entstehungskontexte der Passage auf. Die Erfahrungen der Weite, Unendlichkeit und Nichtvorhersehbarkeit treffen mit den Naturgewalten des Meeres zusammen, die eine bedrohliche und zerstörerische Wirkung ausüben.³³ Folglich verdeutlichen diese Fotografien den Blick in das Ungewisse und die besondere Situation, der auch die Emigrant*innen auf der Passage ausgesetzt waren.³⁴ Die Hafeneinfahrten der Exilländer symbolisierten für viele der Ankommenden Freiheit und Hoffnung – das Ende einer langen Reise auf See. Im Kontext des Exils in den USA war die Ankunft in New York für viele ein wichtiges fotografisches Motiv. Diese Fotografien visualisieren Neugier und Hoffnung der Emigrant*innen auf ein neues Leben in einer neuen Welt.

(Zwischen-)Exil: Das Shanghaier Ghetto als Grenzerfahrung

Eine weitere wichtige Seeroute führte die Emigrant*innen aus Europa über das Mittelmeer und den indischen Ozean nach China. Das Ende der langen Passage und die Ankunft in der Hafenstadt Shanghai bedeuteten zugleich den Beginn eines Aufenthalts mit ungewissem Ausgang. Shanghai war, anders als

32 Vgl. Stephanie Barron: Europäische Künstler im Exil – eine Einführung. In: Dies. (Hrsg.): *Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933–1945*. Ausstellungskatalog Neue Nationalgalerie Berlin. München: Prestel 1997, S. 11–29; Megan R. Luke: The Trace of Transfer. In: Frauke V. Josenhans (Hrsg.): *Artists in Exile. Expressions of Loss and Hope*. Ausstellungskatalog. New Haven: Yale University Art Gallery 2017, S. 129–141.

33 Kristine von Soden: „Und draußen weht ein fremder Wind...“. *Über die Meere ins Exil*. Berlin: AvivA 2016, S. 152–155.

34 Vgl. David Jünger: An Bord des Lebens. Die Schiffspassage deutscher Juden nach Palästina 1933 bis 1938 als Übergangserfahrung zwischen Raum und Zeit. In: *Mobile Culture Studies. The Journal* 1 (2015), S. 147–166, hier S. 155.





New York, nur selten ein Entrée in eine dauerhafte Existenz am Exilort. Das Exil in Shanghai erwies sich rückblickend als eine befristete Zwischenstation, wenn auch für einige Jahre. Nach dem Kriegsende 1945, dem Ausbruch des Bürgerkrieges (1937–1949) und vor der Gründung der Volksrepublik China 1949 unter Mao Zedong verließen die europäischen Emigrant*innen die Stadt wieder, um sich in einem anderen Land erneut eine Existenz aufzubauen. Die Erfahrung während der japanische Besatzung Shanghais (1937–1945) und die kriegsbedingte instabile politische und wirtschaftliche Situation verstärkten maßgeblich diesen Entschluss.³⁵

Der Großteil der europäischen Emigrant*innen traf zwischen 1938 und 1939 in Shanghai ein. Trotz der Restriktionen vom 9. August 1939 war eine Einreise ohne Visum aufgrund der territorialen Besonderheit bzw. des (halb-)kolonialen Status Shanghais bis 1941 möglich.³⁶ Es erreichten ca. 18.000–20.000 Geflüchtete die Stadt am Huangpu-Fluss.³⁷ Bereits seit der sogenannten ersten Schlacht um Shanghai im Jahr 1932 im Vorfeld des Zweiten Japanisch-Chinesischen Kriegs (1937–1945) ein Kriegsschauplatz, war das (Über-)Leben großer Bevölkerungsteile in der sich rasant modernisierenden Metropole von zahlreichen Unwägbarkeiten und wirtschaftlichen Notlagen geprägt, die auch die meist mittellosen Neuankommenden vor große Herausforderungen stellten.³⁸ Nach dem Angriff auf Pearl Harbour und der

35 Vgl. Elizabeth W. Cope: Displaced Europeans in Shanghai. In: *Far Eastern Survey* 17, 23 (1948), S. 247–274.

36 Die Ankunft der europäischen Emigrant*innen wurde nicht von allen anwesenden Gruppen positiv aufgenommen. Organe der Administration der Konzessionsgebiete sowie der Shanghai Municipal Council versuchten, die Zahl der Ankommenden zu reduzieren. Als Begründungen wurden zumeist die Angst vor einer Verschlechterung der wirtschaftlichen Lage, die Wohnungsnot und eine potentiell steigende Kriminalitätsrate angegeben. Gegen Ende 1939 forderten auch die japanischen Besatzer Restriktionen gegen die Einwanderung europäischer Emigrant*innen. Vgl. David Kranzler: Restrictions Against German-Jewish Refugee Immigration to Shanghai in 1939. In: *Jewish Social Studies* 36, 1 (1974), S. 40–60.

37 Patrik von zur Mühlen: Ostasien. In: Claus-Dieter Krohn / Patrik von zur Mühlen / Gerhard Paul / Lutz Winckler (Hrsg.): *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945*. Darmstadt: WBG 2008, S. 339–342.

38 Zwischen dem Ersten (1894–1895) und dem Zweiten Japanisch-Chinesischen Krieg (1937–1945) bombardierten die Japaner 1932 das nördlich gelegene Shanghaier Stadtviertel Chapei und führten im Anschluss einen Großangriff auf die Stadt durch, bevor im selben Jahr noch ein Waffenstillstand arrangiert werden konnte. Das Ausmaß der Zerstörung war verheerend und die zivilen Opfer zahlreich. Vgl. Jonathan D. Spence: *Chinas Weg in die Moderne*. München: dtv 2001, S. 269–271, S. 467–469. Aus Deutschland Flüchtende durften nicht mehr als 10 Reichsmark und ab 1939 nicht mehr Bord-Geld als im Wert von 150 Reichsmark mitnehmen. Vgl. Alvin Mars: A Note on the Jewish Refugees in Shanghai. In: *Jewish Social Studies* 31, 4 (1969), S. 286–291.





japanischen Besetzung des gesamten Stadtgebietes von Shanghai im Jahr 1941 mussten alle europäischen Emigrant*innen, die nach 1937 in Shanghai angekommen und „staatenlos“ geworden waren, spätestens ab 1943 in den nördlichen Stadtteil Hongkou umziehen. Die völkisch-rassistische Auffassung von Staatsbürgerschaft im Nationalsozialismus führte zur massenhaften Ausbürgerung jüdischer Staatsbürger.³⁹ Die daraus resultierenden rechtlichen Beschränkungen wirkten sich für die betroffenen Emigrant*innen bis in den jeweiligen Exilort aus. Ihre „Ghettoisierung“ in Hongkou zeigt dies besonders deutlich. Die Ein- und Ausreise aus diesem Stadtteil wurde streng kontrolliert und erforderte besondere Dokumente. Das Leben in Hongkou gestaltete sich als eine ständige Erfahrung von Grenzen oder ritualisierten Grenzüberschreitungen.

Besonders eindrücklich schildert der Künstler David Ludwig Bloch die Situation der jüdischen Flüchtlinge. Sein Holzschnitt *Shanghai Ghetto* aus dem Jahr 1946 versammelt auf kleiner Fläche eine Vielzahl an Begriffen in unterschiedlichen Sprachen und Buchstaben. (Abb. 3) In der unteren Bildmitte befinden sich zwei klein dimensionierte Figuren – über ihnen erhebt sich eine Schrifttafel. Die Aufschrift lautet: „Stateless Refugees are prohibited to pass here without special pass.“ Die Situation ließe sich beispielsweise so verstehen: Ein Emigrant mit einem Koffer in der Hand steht einem Soldaten in Uniform gegenüber. Es werden Dokumente vorgezeigt und betrachtet – eine alltägliche Grenz- und Kontrollsituation des Lebens im „Shanghaier Ghetto“ wird ins Bild gefasst. Bloch greift in dieser Arbeit auf seine eigenen Erfahrungen zurück. Nach einer Ausbildung zum Porzellanmaler in der Oberpfalz und in Oberfranken studierte er ab 1934 in München an der Staatlichen Akademie für Angewandte Künste und nahm an Ausstellungen des Jüdischen Kulturbundes teil. 1938 wurde Bloch vom Studium an der Akademie ausgeschlossen. Nach seiner Verhaftung und einer vierwöchigen Internierung in Dachau konnte er mit der Unterstützung seines in Amerika lebenden Bruders noch 1940 auf der M. S. Rosso der Lloyd Triestino über Venedig nach Shanghai fliehen. 1943 musste er aus der französischen Konzession in den vorgegebenen Distrikt in Hongkou umziehen.⁴⁰ Bloch bezog eine Dachwohnung in der Ward-Road, die ihm zugleich als Atelier und Werkstatt diente. Dort

39 Doerte Bischoff / Miriam Rürup: Ausgeschlossen: Staatsbürgerschaft, Staatenlosigkeit und Exil. Zur Einleitung. In: Bischoff / Rürup (Hrsg.): *Ausgeschlossen*, S. 9–20, hier S. 13.

40 Zur Biografie von David Ludwig Bloch und seinen in Shanghai entstandenen Holzschnitten vgl. Barbara Hoster / Roman Malek / Katharina Wenzel-Teubner (Hrsg.): *David Ludwig Bloch. Holzschnitte. Shanghai 1940–1949*. Sankt Augustin: Steyler 1997.





Association) oder des Shanghai Kitchen Fond im Bild. Begriffe wie „warning“, „punishment“, „segregated“ oder „designated area“ verweisen auf Zwang und Eingrenzung. Immer wieder taucht das Wort oder die Zuschreibung „stateless refugee“ im Bild auf. Prominent platziert ist ein übergroßes Abzeichen zum Anheften an ein Kleidungsstück. Das Abzeichen trägt das chinesische Schriftzeichen 通 (*tōng*), was unter anderem „Passieren“ bedeutet. Nur mit einem solchen Abzeichen war ein Grenzübertritt in einen anderen Stadtteil möglich.⁴⁴ Zudem sind verschiedene Namen zu entdecken, die sich auf historische Personen zurückführen lassen. So zum Beispiel der Name Ghoya. Kanoh Ghoya, der zu einer zentralen Erinnerungsfigur des jüdischen Exils in Shanghai avancierte, war ein japanischer Offizier, der bis 1944 für das Ausstellen der Passierscheine zuständig war. Oftmals willkürlich entschied er über das Geschick der Bewohner*innen der „designated area“.⁴⁵ Diese scheinbar beliebig und dicht platzierten Begriffe und Zeichen nehmen den Großteil der Bildfläche ein. Weiß auf Schwarz gedruckt, kehrt sich dieses Verhältnis in der Bildmitte um. Die beiden Figuren heben sich Schwarz auf Weiß ab. Das dichte Durcheinander der Wort- und Satz(-fragmente) lässt die klein dimensionierten Figuren fast im umgebenden Chaos untergehen – ihr Bild- und Handlungsraum erscheint stark begrenzt. Der eingeschränkte Handlungsraum der Bewohner*innen von Hongkou, Symbole und Zeichen der Identitätszuschreibung und Rituale des Ein-, Be- und Ausgrenzens sowie des Übergangs werden von Bloch auf eindruckliche Weise im Bild gefasst.

Mit der Umsiedlung nach Hongkou und den damit einhergehenden massiven Einschränkungen wurden die europäischen Emigrant*innen zum großen Teil erneut aus den eben erst aufgebauten sozialen, wirtschaftlichen und auch kulturellen Kontexten herausgerissen. Als „staatenlos“ bezeichnet, in einem Status des „Nicht-Zugehörigseins“ und des „Dazwischens“⁴⁶ gefangen, erwiesen sich insbesondere die Jahre 1943–1945 rückblickend als eine Art zweites Exil im Exil Shanghai.

44 Zuwiderhandlungen wurden streng geahndet. Unter der Rubrik des *Juedischen Nachrichtenblattes* „Was jeder wissen muss“ wurden die Leser u. a. über Hinweise zu und Probleme mit der Ausweispflicht informiert. „Laut Bekanntmachung des Stateless Refugee Bureau wurde der 47 Jahre alte Emil Jakobowitz zu drei Tagen Haft verurteilt, weil er im Hongkew-Distrikt ohne einen für dieses Gebiet gültigen Spezialpass angetroffen wurde.“ In: *Juedisches Nachrichtenblatt* 29, 5 (1944), S. 3.

45 Zur medialen Repräsentation von Kanoh Ghoya vgl. Wei Zhuang: *Erinnerungskulturen des jüdischen Exils in Shanghai (1933–1950). Plurimedialität und Transkulturalität*. Berlin: Lit 2015, S. 136–138.

46 Bischoff/Rürup: *Ausgeschlossen*, S. 16.





Ankunft: Die künstlerische Visualisierung von Grenzen und ländlichen Gebieten in Buenos Aires

Im Januar 1903 erschien eine Karikatur in der Revue *Caras y Caretas*, die den argentinischen Präsidenten Julio Argentino Roca mit einem Sieb in der Hand zeigt. Die Karikatur verweist auf das Aufenthaltsgesetz von 1902, das Immigration regulieren und verhindern sollte. Das Sieb steht hierbei für den Vorgang der beliebigen Selektion – des „Ausiebens“ – von Immigrationskandidat*innen, die man für geeignet hält. „Weder Agitatoren, Revolutionäre, Streikende, Kommunisten oder Sozialisten, noch Anarchisten“⁴⁷ sollten in das Land einreisen. Trotz des restriktiven Gesetzeserlasses von 1902 entwickelte sich Buenos Aires weiterhin zu einem kosmopolitischen Zentrum und wichtigen Emigrationsziel. Seit dem späten 19. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts trafen zahlreiche europäische Emigrant*innen und Flüchtlinge ein, darunter viele Künstler*innen. Sie bildeten solidarische Gemeinschaften und knüpften Netzwerke, die den Emigrant*innen halfen anzukommen und sich in der neuen Umgebung zu etablieren. Familie, Freund*innen und Bekannte, die zuvor bereits emigriert waren, wurden zu wichtigen Bezugspersonen.

Nachdem Argentinien 1810 die Unabhängigkeit erlangt hatte, befand sich das Land in Prozessen des Wiederaufbaus und der Identitätskonstruktion. Ortsansässige, aber auch die neu Hinzugekommenen, insbesondere Künstler*innen, spielten dabei eine wichtige Rolle und trugen zu der dazugehörigen, öffentlichen Debatte bei. Über die Wahl charakteristischer ikonografischer Merkmale versuchten Künstler*innen, einen Ausdruck von Gemeinschaft in der heterogenen Gesellschaft zu formulieren. Insbesondere die Landschaftsmalerei trug zur Konstruktion eines imaginierten nationalen Kollektivs bei: So konnte eine Brücke zwischen der präkolonialen Vergangenheit und der Gegenwart gebaut und die territoriale Verbundenheit mit dem Land ausgedrückt werden. Für die eingewanderten Künstler*innen bot die Landschaftsdarstellung darüber hinaus die Möglichkeit, ihre Anpassung an eine Gesellschaft zu verdeutlichen, die ihre Integration einforderte.⁴⁸

Unter den Künstler*innen, die Ende der 1930er Jahre aus politischen Gründen nach Argentinien emigrierten, befand sich die österreichische Malerin Gertrudis Chale. 1934 reiste sie zum ersten Mal nach Argentinien, wo sie

47 Manuel Mayol: La ley de residencia. In: *Caras y Caretas*, 10.01.1903, Deckblatt.

48 Vgl. Adolfo Prieto: *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana 1988, S. 14.





deutsche Künstler*innen und Intellektuelle wie die Fotografin Grete Stern oder den Grafiker Carl Meffert (Clément Moreau) kennenlernte. Während einer kurzen Rückkehr nach Europa zwischen 1936 und 1938 erkannte die jüdische Künstlerin, dass ein Bleiben aufgrund der politischen Situation unmöglich geworden war. Sie kehrte nach Argentinien zurück und ließ sich in Quilmes am Rande der Metropole Buenos Aires nieder.⁴⁹ Dieser Raum zwischen dem Urbanen und dem Ruralen inspirierte die Künstlerin zu zahlreichen Arbeiten wie *Últimas casas*, *Paisaje de confin* und *Bocacalle de Sarandí*. In *Bocacalle de Sarandí* (Abb. 4) verläuft eine frisch geteerte Straße in einer leeren und flachen Landschaft gerade auf den Horizont zu. Entlang der Straßenflucht sind vereinzelt Gebäude angeordnet. Traditionelle Bauten stehen Neueren gegenüber. Links und rechts der Straße sind großzügige Gehwege angelegt. Im Vordergrund endet der Weg abrupt. Mit technischer Genauigkeit wird der Querschnitt der Straße offengelegt. Die asphaltierte Straße mündet in einen Erdhaufen, an dessen Rand ein Rind verendet. Die regelmäßige Geometrie der Häuser und geradlinig verlaufende Straße, die in einem harten Schnitt endet, bilden einen Kontrast zu dem organisch geschwungenen Erdhügel im Vordergrund. Zusätzlich wird dieser Kontrast durch die unterschiedliche Farbigkeit gestärkt. Während der Bildhinter- und -mittelgrund in bunten, hellen Tönen gemalt ist, wirkt der Vordergrund monochrom braun. Lediglich die Spur eines Karrens verbindet die beiden formal abgegrenzten Bildebenen miteinander. Trotz dieser inszenierten Übergangs- bzw. Grenzsituation sind der mittlere und vordere Bildraum gleichermaßen unbestimmt: Beide verweisen weder auf einen eindeutig urbanen noch ruralen Kontext, sondern auf einen Schwellenraum. Während bereits einige Gebäude entlang der Straße errichtet wurden, liegt das geebnete Erdreich im Vordergrund noch brach und verweist auf seine potenzielle Bebauung. Die wenigen im Bildraum platzierten Figuren wirken in der Weite der unbestimmten Landschaft verloren. Die ganze Szenerie erscheint unwirklich und ähnelt einem Traumbild. Diese Wahrnehmung wird von dem verendenden Tierkörper im Vordergrund verstärkt.

Gertrudis Chale interessierte sich vor allem für das weniger sichtbare Argentinien. Die künstlerische Aneignung der Landschaft und die Kontaktaufnahme mit der lokalen Bevölkerung waren wichtige Strategien, sich der vorhandenen

49 Jacques Poloni-Simard: Le „voyage des Andes“ des artistes du Río de la Plata au XXe siècle. In: *Artelogie* 6 (2014). <http://journals.openedition.org/artelogie/1294> (Zugriff am 06.01.2019).





Abb. 4: Gertrudis Chale: *Bocacalle de Sarandí*, 1940. Tempera, 62 x 74,5 cm, Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Kultur und Landschaft anzunähern. In ihren handschriftlichen Notizen erklärte sie, warum sie auf der Suche nach Einheimischen und Landschaften durch ganz Lateinamerika reiste:⁵⁰

Mein Wunsch ist es, einen Gesamtüberblick über das heutige Argentinien zu zeigen, indem Orte, Menschen und Objekte rehabilitiert werden, die lange Zeit fälschlicherweise als hässlich abgewertet wurden. Aber ich male auch das argentinische Land als integralen Bestandteil Amerikas in all seinen ewigen und unveränderlichen Aspekten. Ich will eindeutige Bilder von Argentinien malen, Bilder, die seine großartige Realität und seinen Zauber widerspiegeln – etwas, das sie von allen

50 Raúl Santana (Hrsg.): *Gertrudis Chale, el "estar" de América*. Ausstellungskatalog Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (MUNTREF). Buenos Aires: Caseros 2006, S.6.





anderen unterscheidet. Dieses immense und tiefe Etwas, das hinter allen Dingen liegt, selbst wenn man es nicht sieht – und es in seiner Großartigkeit auf eine andere Ebene erheben.⁵¹

Gertrudis Chale versuchte in ihren Gemälden, wie in dem oben genannten Beispiel *Bocacalle de Sarandí*, die „ewigen und unveränderlichen Aspekte“ des Landes offenzulegen. Ihr Anliegen war es, einen ganzheitlichen Blick auf Argentinien wiederzugeben und dabei die Grenzen des städtischen Raums und der ländlichen Gebiete zu berücksichtigen. Gerade die ländlichen Gegenden hatten sich im Zuge der Kolonialisierung kaum verändert. Auch andere emigrierte Künstler*innen wie Ernesto Lanziutto, Pompeyo Boggio, Libero Badii widmeten sich ähnlichen Motiven, in der Hoffnung, das Land, welches ihnen Asyl gewährt hatte, besser kennenzulernen. Dieser Ansatz ist keineswegs isoliert zu betrachten, sondern steht im Einklang mit der argentinischen Kunst und dem ästhetischen und ideologischen Trend des kulturellen Nationalismus bzw. des „Amerikanismus“⁵², an deren Genese sich ausländische sowie einheimische Künstler*innen beteiligten.

Die Visualisierung der argentinischen Provinz abseits der großstädtischen Zentren trug somit zu einer Identitätskonstruktion bei, die von vielen in Buenos Aires arbeitenden Künstler*innen, egal ob sie in Argentinien geboren wurden oder nicht, geteilt werden konnte. Das Interesse an der vermeintlich von der Kolonialisierung unberührten Landschaft – insbesondere seit dem hundertsten Jahrestag der Unabhängigkeit 1910 – war eng mit der Suche nach einer nationalen Identität und dem Aufbau der Nation verbunden. Diese national kodierte lokale Ikonografie ermöglichten es den Künstler*innen, ohne Rücksicht auf ihre unterschiedliche Herkunft, ihre eigene und gemeinsame visuelle Kultur zu gestalten.⁵³

51 Spanisches Originalzitat. In: Santana (Hrsg.): *Gertrudis Chale*, S. 6–7: „Mi imperativo es reflejar imágenes sintéticas de un sector de la Argentina actual, rehabilitando parajes, gentes y cosas que despectiva y erróneamente se calificaron de ‚feas‘. Pero también representaré la tierra argentina como fenómeno integrador de América en sus aspectos eternos e inmutables. Quisiera pintar inconfundibles imágenes de la tierra argentina, tales que se vea en ellas algo de su tremenda realidad y de su misterio. Algo que sea distinto a todo lo demás. Ese algo inmenso y hondo que aunque no se vea está detrás de todas las cosas y llevarlo por su calidad a un nivel universal.“

52 Das Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires organisierte 2014 eine Ausstellung über den Amerikanismus. Vgl. Roberto Amigo Cerisola / Alberto Petrina: *La hora americana 1910–1950*. Ausstellungskatalog. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes 2014.

53 Tomás Pérez Vejo: *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*. Oviedo: Nobel 1999, S. 81.





Reflexionen

Zwar impliziert die Bedeutung des Verbs „fliehen“ das Entfernen von einem unsicheren Ausgangspunkt hin zu einem vermeintlich sicheren Ort innerhalb einer möglichst kurzen Zeitspanne, doch gehören lange Phasen der Ungewissheit, des Wartens und Stillstands gleichermaßen zu den zentralen Merkmalen von Fluchterfahrung. Die hier knapp umrissenen unterschiedlichen Beispiele von Flucht und Emigrationen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigen die Komplexität und Individualität der jeweiligen Erfahrung auf. Der Moment der Abreise, die Passage, Zwischenstationen und nicht absehbare Phasen des Wartens oder die Ankunft erscheinen dabei als zentrale Begriffe, anhand derer die heterogenen Erfahrungen visualisiert wurden.

Der Ethnologe Arnold van Gennep beschreibt in seinem 1909 verfassten Buch *Übergangsriten* (*Les rites de passages*), dass im sozialen Leben ähnliche wieder auftretende Rituale und symbolische Verhalten von Übergängen beobachtet und klassifiziert werden können, die von bestimmten Handlungen begleitet werden. Einer dieser Riten betrifft den Übergang von einem Land in das andere, bzw. das Überschreiten nationaler Grenzen. „Jeder der sich von einer Sphäre in die andere begibt, befindet sich eine Zeitlang räumlich als auch magisch-religiös in einer besonderen Situation: er schwebt in zwei Welten.“⁵⁴ Diesen räumlichen Wechsel bezeichnet Van Gennep als Schwellenphase oder Schwellenritus (*rite de marge*), der einen Zustand der Zwischenphase kennzeichnet. Wie der Historiker Jakob Vogel aufzeigte, können demnach auch Momente der exilbedingten Emigration, die einen räumlichen Übergang von einem in ein anderes Land kennzeichnet⁵⁵, als eine solche Schwellenphase gedeutet werden.⁵⁶

Die hier nebeneinandergestellten Fallbeispiele veranschaulichen die verschiedenen Schwellenphasen. Mit der Thematisierung der unterschiedlichen Phasen oder Momente der Emigration als Movers künstlerischer Auseinandersetzung offenbart sich der existenzielle Stellenwert jener Erfahrungen. Dabei wurden Künstler*innen und Architekt*innen in den Blick genommen, die eine notwendig gewordene Passage vorbereiteten, die sich bereits auf einer solchen befanden und ihrer ungewissen Ankunft harren, die sich an einem vermeintlichen Zielort erneut mit kurzfristigen Perspektiven und massiven Einschränkungen konfrontiert sahen oder Emigrant*innen, die die Passage

54 Van Gennep: *Übergangsriten*, S. 27.

55 Ebd., S. 21.

56 Vgl. Jakob Vogel: Die Passage. Annäherungen des Historikers an ein analytisches Konzept. In: Dogramaci / Otto: (Hrsg.): *Passagen des Exils*, S. 24–38, hier S. 37.





bereits hinter sich gelassen hatten und nun Teilhabe an der Artikulation neuer und gemeinsamer kultureller Praxis suchten.

Der schwierige Weg ins Exil in Indien verlief für Otto Koenigsberger im Zickzack – über einige Zwischenstationen, wechselnde Motivationen und beruflichen Veränderungen hinaus – und wurde maßgeblich von seinen bestehenden persönlichen Netzwerken geformt. Die Fotografien von Richard Fleischhut, der sich unerwartet an seinem Arbeitsplatz an Bord des Hochseedampfers auf dem Weg ins Exil widerfand, lassen sich als Bilder der Passage, des Übergangs zwischen Heimat und Fremde, Herkunfts- und Zielland, Vergangenheit und Zukunft lesen. Deutlich wird dabei, dass sich die Dauer der Schiffspassage über mehrere nationale Grenzen hinweg, von mehreren Tagen über Wochen, Monate oder sogar Jahre hinziehen konnte – eine Erfahrung von zeitlicher und räumlicher Entgrenzung, die bei Fleischhut ihren ikonografischen Ausdruck in einer Serie von Meeresaufnahmen findet. Die Arbeit *Shanghaier Ghetto* von David Ludwig Bloch zeigt, welchen rechtlichen, sozialen, ökonomischen und kulturellen Einschränkungen sich die Geflüchteten in Shanghai unterwerfen mussten, die sich unvorhergesehen in ein erneutes Exil im Exil begeben mussten. Abschließend verdeutlicht die künstlerische Praxis Gertrudis Chales, wie Momente des Ankommens und die Suche nach einer kulturellen, national kodierten Identität ins Bild gefasst werden konnten. Die unterschiedlichen Stationen der Lebensrouten vor, während und nach der Emigration erweisen sich hier als zentrale Erfahrungen, die berufliche und private Veränderungen nach sich zogen und in unterschiedlicher Weise künstlerisch reflektiert wurden.

