

## Eine Begegnung im Bergwald von Teresópolis

Dr. Marlen Eckl, Februar 2014

Nach der Machtübernahme im Januar 1933 begannen die Nationalsozialisten den vermeintlich „verhängnisvollen Einfluss“ der Juden auf das deutsche Kulturleben zu unterbinden. Jüdische Künstler wurden aus der im September 1933 gegründeten Reichskulturkammer ausgeschlossen, was einem Berufsverbot gleichkam. Ferner liefen linksliberale oder anarchistisch gesinnte Künstler schon im Februar/März 1933 Gefahr, staatenlos oder verhaftet zu werden.<sup>1</sup> Der bereits 1928 gegründete *Kampfbund für deutsche Kultur*, der bis zu dessen Auflösung 1934 vom NS-Ideologen Alfred Rosenberg geleitet wurde, strebte danach, „die Werte des deutschen Wesens zu verteidigen und jede arteigene Äußerung kulturellen deutschen Lebens zu fördern.“<sup>2</sup> Unter Bezugnahme rassistischer und antisemitischer Argumente wandten sich seine Mitglieder gegen die „modernistische“ Kunst, die als Ausdruck der „Verfalls- und Entartungserscheinung“ verstanden wurde.<sup>3</sup> Die Kunst der verschiedenen Richtungen der Moderne – Impressionismus, Expressionismus, Kubismus, Dadaismus, Neue Sachlichkeit, Surrealismus, Futurismus, abstrakte Kunst – wurde in der Verteidigung eines völkischen Kulturbegriffs mit Adjektiven wie „jüdisch-zersetzend“, „untermenschlich“, „krankhaft“ diffamiert. 1930 kam es infolge des vom NS-Volksbildungsminister Thüringens Wilhelm Frick bewirkte Erlasses „Wider die Negerkultur für deutsches Volkstum“ zur Entfernung aller „modernen“ Bilder aus dem Weimarer Schlossmuseum.

Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, dass die Kunst von Erich Brill, der 1934 nach Brasilien kam, um seine Tochter Alice zu seiner bereits emigrierten Ex-Frau Marte Brill zu bringen,<sup>4</sup> schon 1932 öffentlich im *Hamburger Tageblatt* als „Judenkunst“ bezeichnet, er selbst ein Jahr später als „entartet“ verunglimpft wurde und man seine Porträts von Hermann Struck und von Albert Einstein zerstörte bzw. beschädigte.<sup>5</sup> Angesichts solcher Anfeindungen gingen Maler, Bildende Künstler und Graphiker wie Max Beckmann, Heinrich Campendonk, Lyonel Feininger, George Grosz, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Felix Nußbaum, Kurt Schwitters und viele mehr entweder sofort oder in den nächsten Jahre ins Exil.

Wilhelm Wöller sah sich ebenfalls mit dem Existenz vernichtenden Urteil der Nationalsozialisten konfrontiert, die seine Kunst für „entartet“ erklärten. 1936 ließ die

Gestapo eine in der Galerie Ferdinand Moeller in Berlin stattfindende Ausstellung seiner Werke 20 Minuten nach ihrer Eröffnung schließen und verbieten. In Brasilien, wohin ihm drei Jahre später die Flucht geglückt war, machte er 1941/1942 in Teresópolis die Bekanntschaft mit dem Journalisten und Reiseschriftsteller Richard Katz, der 1941 vor den Verfolgungen der Nationalsozialisten in Brasilien Zuflucht suchte.<sup>6</sup> Wilhelm Wöllner öffnete Richard Katz den Blick für die moderne Kunst, zu der ihm die Beziehung gefehlt hätte, wie der Reiseschriftsteller sagte.<sup>7</sup> Er erzählte Richard Katz seine Geschichte und dieser hielt sie in einem seiner in Brasilien verfassten Bücher fest, wobei er Wilhelm Wöllner den Namen „Lenz“ gab.

Ich sehe Lenz noch vor mir, wie er das Wort „entartet“ so erstaunt wiederholte [...] Das war im Bergwald von Teresópolis, einige tausend Meilen vom Berliner Rathaussaal entfernt, den er hätte ausmalen sollen. „Ent-ar-tet“, wiederholte er ratlos. Er kam nicht darüber hinweg. [...] Lenz [...] fügte nachdenklich hinzu: „Eigentlich gehöre ich ins Massengrab.“<sup>8</sup>

Dieses Wissen entzog Wilhelm Wöllner den Boden unter den Füßen. Mit der Entscheidung, die Heimat zu verlassen, hatte er zwar sein Leben gerettet. Aber wie für viele emigrierte Künstler gestaltete sich die Integration in das kulturelle Leben des Aufnahmelandes als Herausforderung, zumal Brasilien wie alle südamerikanischen Länder für den Großteil eher die zweite Wahl darstellte, wenn man in diesem Kontext überhaupt von Wahl sprechen kann. Das Exil dort war zumeist das Ergebnis eines Zufalls, einer Schicksalsfügung. Neben Wilhelm Wöllner fanden unter anderem die Maler, Bildende Künstler, Graphiker, Zeichner und Illustratoren Henrique Boese, Gerda Bretani, Axl Leskoschek, Walter Lewy, Fayga Ostrower Arpad Szenes und Hilde Weber zwischen 1933-1945 in Brasilien Zuflucht. In diesem Kontext sollten auch Alice Brill-Czapski, Gisela Eichbaum, Fred Jordan, Eleonore Koch und Agi Straus erwähnt werden, die im Kinder- oder Jugendalter nach Brasilien emigrierten und später zu bekannten Künstlern wurden.

In jenen Jahren bestimmte der Akademismus den Kunstgeschmack in Brasilien, obgleich die Semana de Arte Moderna von 1922 dem Modernismus den Weg zu ebnen begonnen hatte. Die Werke der exilierten Künstler stießen deshalb bei gleichgesinnten brasilianischen Kollegen auf großes Interesse. So gehörten zahlreiche prominente Künstler und Intellektuelle wie Esther Mindlin, Yolanda Lederer Mohaly, Paulo Rossi Osir, Lasar Segall, Alfredo Volpi, Gregori I. Warchavchik und Ottone Zorlini zu den Besuchern der Ausstellungen von Erich Brill, die kurz nach dessen Ankunft in Brasilien 1935 stattfanden. Ungeachtet dessen sollte er in Brasilien kaum Käufer für seine Bilder finden und seine Einnahmequelle

verlieren. Obwohl er Verbindungen zu einheimischen Künstlerkreisen besaß, ihn die tropische Landschaft begeisterte und die Lebensweise und die Mentalität des brasilianischen Volkes nachhaltig beeindruckte, sollte ihm die gewohnte kulturelle Tradition fehlen, die er als unentbehrlich empfand. Anfang 1936 reiste er trotz seiner jüdischen Herkunft ungeachtet aller Warnungen seiner weitblickenden Ex-Frau und anderer Exilanten zurück nach Europa, wo er Anfang 1942 im KZ Jungfernhof bei Riga ermordet wurde.

Auch Wilhelm Wöller fand keine Möglichkeit, als Künstler in Brasilien Geld zu verdienen, und war neben seiner Tätigkeit als künstlerischer Leiter bei verschiedenen Filmunternehmen auf die Unterstützung seiner Frau angewiesen, die zum Lebensunterhalt der beiden beitrug. Dennoch stand für ihn eine Rückkehr nach Europa nicht infrage. Vielmehr begann er sich wie andere emigrierte Künstler intensiv in seinen Gemälden mit Brasilien zu beschäftigen. Dabei vermochte er die Charakteristika des Zufluchtslandes auf einzigartige Weise darzustellen. Voller Bewunderung schrieb Richard Katz über seine Bilder:

In allen war Brasilien. Und *wie* es in ihnen war! Nie hatte mir dieses Land so eingeleuchtet. Urwald. Fels. Fazenda. Erstaunlich! Die Tropen sind schwer zu malen. [...] In Lenzens Aquarellen aber steckte das [...] üppige Brasilien. Ein Bild leuchtete auf den ersten Blick so ein, daß ich es gleich kaufen wollte: der ganze mittagsheiße Bergwald war darin und doch war nichts darauf als ein [...] glatt aufgeschossener Waldbaum [...] fern ein paar Palmen [...] seitlich weit weg schimmerte die Bai von Rio [...] Eine verwirrend üppige Landschaft war hier mit genialer Selbstverständlichkeit vereinfacht.<sup>9</sup>

Die exotische Umgebung mit ihrer noch unbekanntem Motivwelt diente den emigrierten Künstlern als Inspirationsquelle, die mit ihren Arbeiten versuchten, die Erinnerungen an traumatische Erlebnisse und die Exilerfahrungen zu verarbeiten. In diesem Sinne verbanden sich in ihren Bildern europäische und brasilianische Einflüsse. Indem Walter Lewy, der mit Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti und den Mitgliedern der Gruppe Santa Helena in Verbindung stand, nicht nur den surrealistischen Stil im Exil fortführte, sondern darüber hinaus noch abstrakte, universelle Motive und Symbole mit brasilianischen vereinte, wurde er zum „Meister des Surrealismus in Brasilien“.<sup>10</sup>

Axl Leskoschek ließ sich ebenfalls von Elementen der brasilianischen Volkskultur und des Alltagslebens inspirieren, ohne dass er seinen expressionistischen Stil aufgab. Die Lehre als Vehikel der Integration nutzend, prägte er als Dozent für Werbezeichnen und graphische Kunst an der Fundação Getúlio Vargas eine neue Künstlergeneration und leistete einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung der

modernen Graphik in Brasilien. Zu seinen Schülern gehörten Fayga Ostrower, Renina Katz, Ivan Serpa und Edith Behring.

Wenngleich auch Wilhelm Wöller der expressionistischen Malerei stets treu blieb, wird in Richard Katz' Schilderung deutlich, dass die Bilder aus dem brasilianischen Exil wirkten, „als habe sie ein anderer gemalt. Auch ein Moderner, aber ein anderer.“<sup>11</sup> Mit der Erfahrung der von den Nationalsozialisten jäh beendeten Künstlerlaufbahn fertig zu werden, fiel nicht leicht. Die Begegnung mit Wilhelm Wöller konfrontierte Richard Katz auch mit den eigenen Ängsten. Infolge der nationalsozialistischen Bestimmungen und Verfolgungen war sein erfolgreiches Wirken als Journalist und Reiseschriftsteller unterbrochen worden und er hatte sich gezwungen gesehen, Europa zu verlassen. Zum damaligen Zeitpunkt wusste er nicht, ob er an die früheren Erfolge nach dem Krieg würde anknüpfen können.

Die Erinnerung an die Heimat war deshalb noch allgegenwärtig. Ameisen im Garten riefen in Wilhelm Wöller Bilder der dort stattfindenden menschenverachtenden Vorgänge hervor: „So‘, sagt [...] Lenz und weist auf die Blattschneider-Ameisen hin, die [...] regelmäßig vorbeilaufen [...] ,so sieht Deutschland aus. So marschieren sie dort, so beißen sie, so plündern sie“.<sup>12</sup>

Auch Richard Katz, der sich wie Stefan Zweig bewusst für Brasilien als Exilland entschieden hatte, ließen die Gedanken an Europa anfangs nicht los. Als er nach einer Odyssee durch den Kontinent mit zwei gescheiterten Fluchtversuchen im April 1941 in Brasilien ankam, zog er sich erst einmal auf die Insel Paquetá zurück. Dort begann er bald mit der Arbeit an seinem ersten im brasilianischen Exil geschriebenen Werk *Mein Inselbuch*. Auch wenn er sehr wohl fühlte, dass „ich dieses Buch [...] meiner selbst wegen schreibe“<sup>13</sup>, um die gemachten Erfahrungen zu bewältigen, wollte er sich damit jedoch zugleich bereits zu diesem frühen Zeitpunkt Brasilien als Reiseschriftsteller annähern. So flossen im Werk die Gedanken an die Flucht und das vom Krieg zerrüttete Europa und die brasilianische Inselrealität ineinander über.

Also wurde mir, als ich in einem Paquetá-Garten eine *Platane* sah, mit *einem* Male schwer ums Herz. Denn ich sah nicht nur diesen hellen Stamm [...] sondern ganze lange Reihen solcher Stämme [...] ich bin lange Stunden im Autobus durch die Platanen-Alleen Südfrankreichs gefahren. Ja, ich sehe ihre dicken Stämme [...] und ich sehe den Autobus [...] vollgestopft mit müden schaukelnden Menschen. Einen ganzen Tag lang fuhr er so, eine Nacht und nochmals einen Tag, von Genf bis an die Pyrenäen. Das war mein erster Fluchtversuch aus Hitlers Europa [...] dieser Versuch misslang [...] Als ich die Platane sah, versank die Insel vor mir und die Sicherheit, die sie mir bietet, und vor mir sah ich den Specknacken des Gestapobeamten in Perpignan. [...] So eng also gehört eine Landschaft mit ihrem typischen Baumwuchs

zusammen. Paquetá hingegen – es wird Zeit, daß wir auf die friedliche kleine Insel zurückkehren – hat nicht nur einen typischen Baum, sondern deren viele und dazu noch Palmen.<sup>14</sup>

Ebenso wie sein Herz „zwischen der verheerten Heimat und diesem glücklicheren Lande“ gespalten war<sup>15</sup>, fühlte sich Richard Katz von einem Gemälde Wilhelm Wöllers, das eine deutsche Kirche in Lippischen Land zeigte, und dessen brasilianischen Bildern gleichermaßen gefesselt, dass er sich ihnen nicht entziehen konnte. Für ihn war das Kirchengemälde wie ein Bild, „das wie ein dunkler Rückstand der Nacht im Raume verharret war, erstarrter Traum von etwas Schwerem und Fernem, unter dem ich gelitten hatte und noch immer litt. Ich kam nicht los davon“.<sup>16</sup> Für Wilhelm Wöller stellte es ebenfalls eine Verbindung zur verlorenen Heimat dar, weil es ihn an seine Mutter erinnerte, deren Lieblingsbild es gewesen war. Dem Reiseschriftsteller war das Gemälde Sinnbild dessen, was er noch nicht verarbeitet hatte und sein Anblick hatte eine Art therapeutische Wirkung.

(J)e genauer ich es ansah, um so deutlicher erkannte ich in ihm den Ausdruck einer seltsamen Zeit und eines seltsamen Landes: der Zeit Deutschlands kurz vor Hitler, geduckt und gläubig, romantisch und gefährlich, verwesender alter Glaube, gewitteriges Zwielficht. Ein merkwürdiges Bild! Ein aufschlußreiches Bild.<sup>17</sup>

Für Katz hatte das Bild eine große Bedeutung. Die darin festgehaltene Ambiguität spiegelte seine Gefühle für Deutschland wider.

(M)it ihr [d.i. die Kirche, M.E.] war ich nicht mehr allein, und wenn ich sie ansah, war ich nicht mehr in der Fremde. Sie war für mich das Deutschland, das ich nicht aufgehört hatte zu lieben, obschon sie gleichzeitig das Deutschland war, das ich allen Grund hatte, zu hassen; sie war ein Bild, das zu mir paßte, als sei es nach Maß für mich gemalt.<sup>18</sup>

Erst als sich Richard Katz über sein Verhältnis zur alten Heimat, und sei es auch ambivalent, klar war, konnte er sich Brasilien öffnen. Mehr als zehn Bücher und zahlreiche weitere Publikationen legen ein außergewöhnliches Zeugnis von der tiefen Verbundenheit des Reiseschriftstellers mit seinem Zufluchtsland ab. Das Wissen, „dass das Paradies überall verloren ist“<sup>19</sup>, ermöglichte ihm einen unbefangenen Zugang zu Brasilien und dem brasilianischen Volk und versetzte ihn im Gegensatz zu Stefan Zweig, der in Brasilien das Paradies gefunden zu haben glaubte, in die Lage, ein realistischeres Bild vom Land zu zeichnen. Er sah die Vorzüge, aber auch die Nachteile des Landes. Auf diese Weise bewältigte er den leidvollen Verlust der Heimat und öffnete sich für eine neue: „Das Schicksal war mir wohl: ich suchte eine Zuflucht und ich fand eine Heimat...“<sup>20</sup>

Als sich Wilhelm Wöller und Richard Katz in Teresópolis begegneten und über die im von den Nationalsozialisten beherrschten Europa gemachten Erlebnisse sprachen, war Stefan Zweig im benachbarten Petrópolis gerade damit beschäftigt, seine Lebenserinnerungen abzuschließen. Ebenso wie die beiden fühlte er sich zerrissen zwischen dem Schmerz der unwiederbringlich zerstörten Heimat und dem Glauben an die Zukunft Brasiliens. In der *Welt von Gestern* ließ er daher einerseits in nostalgischer Sehnsucht das untergegangene, „goldene Zeitalter der Sicherheit“ wiederauferstehen und manifestierte andererseits seine Zuversicht hinsichtlich des südamerikanischen Landes:

Hier war nicht durch absurde Theorien von Blut und Stamm und Herkunft der Mensch abgeteilt vom Menschen, hier konnte man, so fühlte man mit merkwürdiger Ahnung voraus, noch friedlich leben, hier war der Raum, um dessen ärmste Quentchen in Europa die Staaten kämpften und die Politiker quengelten, in ungemessener Fülle der Zukunft bereit. Hier wartete das Land noch auf den Menschen, daß er es nutze und mit seiner Gegenwart erfülle. Hier konnte, was Europa an Zivilisation geschaffen, in neuen und anderen Formen sich großartig fortsetzen und entwickeln.<sup>21</sup>

Für sich selbst jedoch vermochte Stefan Zweig keine Zukunft mehr in Brasilien auszumachen. Gleichwohl versäumte er es nicht, als er sich, von einer tiefen Depression ergriffen, entschied, zusammen mit seiner Frau Lotte seinem Leben ein Ende setzte, seine Zuneigung zu Brasilien zum Ausdruck bringen: „Mit jedem Tage habe ich dies Land mehr lieben gelernt und nirgends hätte ich mir mein Leben lieber vom Grunde aus neu aufgebaut.“<sup>22</sup>

Auch Wilhelm Wöller sollte im Gegensatz zu Richard Katz nicht in Brasilien heimisch werden. 1945 wurde sein Bild „Namoro Sentimental“ in der Exposição de Arte Condenada pelo III. Reich in der Galerie Askanasy in Rio de Janeiro, in der unter anderem Werke von Max Beckmann, Lovis Corinth, Otto Dix, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner und Oskar Kokoschka zu sehen waren, von drei Jugendlichen zerstört.<sup>23</sup> Und obschon 1948 seine Arbeiten im Erziehungs- und Gesundheitsministerium gezeigt wurden, sah er für sich in Brasilien keine Zukunftsperspektive. Ein Jahr später zog er nach New York, wo er sich neben der Tätigkeit als Bühnenbildner für das Fernsehen der Kunst widmete und 1954 verstarb.

---

<sup>1</sup> Vgl. Hermand, Jost: Kultur in finsternen Zeiten: Nazifaschismus, Innere Emigration, Exil. Köln: Böhlau Verlag, S. 50.

---

<sup>2</sup> Zit. nach: Benz, Wolfgang (Hg.): Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 5 Organisationen, Institutionen, Bewegungen. Berlin/Boston: Walter de Gruyter Verlag 2012, S. 351.

<sup>3</sup> In seiner 1928 veröffentlichten Abhandlung *Kunst und Rasse* wies Paul Schultze-Naumburg gleich mehrfach darauf hin. Vgl. Krämer, Steffen: „Entartung in der Kunst. Die Verbindung von Psychopathologie und moderner Kunst von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Nationalsozialismus“. In: [http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/297/1/Krämer\\_-\\_Entartung\\_in\\_der\\_Kunst.pdf](http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/297/1/Krämer_-_Entartung_in_der_Kunst.pdf), (Letzter Zugriff, 02.02.2014)

<sup>4</sup> Zur Geschichte der Familie Brill und dem Leben und Werk von Erich Brill vgl. u.a. Brill, Alice (Hg.): *Erich Brill. Pintor e viajante*. São Paulo: Editora Pinacoteca do Estado São Paulo 1996. Dies.: „Das waren bittere Jahre...“. In: Eckl, Marlen (Hg.): „...auf brasilianischem Boden fand ich eine neue Heimat“. *Autobiographische Texte deutscher Flüchtlinge des Nationalsozialismus 1933-1945*. Remscheid: Gardez! Verlag 2005, S. 149-163. Brill, Marte: *Der Schmelztiegel*. Frankfurt am Main: Edition Büchergilde 2002. Eckl, Marlen: „Der Schmelztiegel‘ – die Darstellung São Paulos in Malerei, Literatur und Fotografie der Familie Brill“. In: *Martius-Staden-Jahrbuch* (São Paulo), Jg. 58, 2011, S. 9-35. Dies.: „Das Paradies ist überall verloren.“ *Das Brasilienbild von Flüchtlingen des Nationalsozialismus*. Frankfurt am Main/Madrid/Orlando: Vervuert Verlag 2010. Ogawa, Carla (Hg.): *Alice Brill. Alicerces da forma – retrospectiva*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado 2007.

<sup>5</sup> Vgl. Bruhns, Maike: *Kunst in der Krise. Bd. 2 Künstlerlexikon Hamburg 1933-1945*. Hamburg/München: Dölling und Galitz Verlag 2001, S. 88.

<sup>6</sup> Zum brasilianischen Exil von Richard Katz vgl. u.a. Eckl, Marlen: „Das Paradies ist überall verloren.“, op. cit. Katz, Richard: *Gruß aus der Hängematte. Heitere Erinnerungen*. Rüslikon-Zürich: Albert Müller Verlag 1958. Ders.: *Begegnungen in Rio*. Erlenbach-Zürich: Eugen Rentsch Verlag 1951. Ders.: *Mein Inselbuch. Erste Erlebnisse in Brasilien*. Zürich: Schweizer Druck- und Verlagshaus 1950. Ders.: *Seltene Fahrten in Brasilien*. Erlenbach-Zürich: Eugen Rentsch Verlag 1947. Kestler, Izabela Maria Furtado: *Exílio e literatura. Escritores de fala alemã durante a época do nazismo*. São Paulo: EdUSP, S. 111-113.

<sup>7</sup> Vgl. Katz, Richard: *Begegnungen in Rio*, op. cit., S. 207/208.

<sup>8</sup> Ebd., S. 212/213, 217.

<sup>9</sup> Ebd., S. 221.

<sup>10</sup> Vgl. der Titel der jüngsten Retrospektive, Walter Lewy: *Mestre do Surrealismo no Brasil*, die im Sommer 2013 in São Paulo gezeigt wurde.

<sup>11</sup> Katz, Richard: *Begegnungen in Rio*, op. cit., S. 221/222.

<sup>12</sup> Ebd., S. 226.

<sup>13</sup> Katz, Richard: *Mein Inselbuch*, op. cit., S. 24.

<sup>14</sup> Ebd., S. 142-144.

<sup>15</sup> Ebd., S. 226.

<sup>16</sup> Katz, Richard: *Begegnungen in Rio*, op. cit., S. 208.

<sup>17</sup> Ebd., S. 209.

<sup>18</sup> Ebd., S. 235/236.

<sup>19</sup> Katz, Richard: *Gruß aus der Hängematte*, op. cit., S. 324.

<sup>20</sup> Ebd., S. 306.

<sup>21</sup> Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1981, S. 14; 453/454.

<sup>22</sup> Dines, Alberto: *Tod im Paradies. Die Tragödie des Stefan Zweig*. Frankfurt am Main: Edition Büchergilde 2006, Abb. 71.

<sup>23</sup> Vgl. Greer Gallery (Hg.): *Wilhelm Woeller 1907-1954*. New York: Greer Gallery 1956, S. 6. Endries, Carrie Anne: *Exiled in the Tropics: Nazi Protesters and the Getúlio Vargas Regime in Brazil 1933-1945*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University 2005, S. 238/239. Ernst Feder, der im Sommer 1941/1942 zu Stefan Zweigs Vertrauten in Petrópolis gehörte, hielt bei der Eröffnung der Ausstellung eine Rede zum Thema „Por que os nazistas conderam a arte autêntica?“.