

Roman und Gemälde als ›allégorie réelle‹

Menschenexperiment in Franzobels und Géricaults

Floß der Medusa

ALEXANDER KOŠENINA

Abstract

The French re-colonization of Senegal, after a brief period under British control, was overshadowed by the shipwreck of the ›Meduse‹ in July 1816. The vessel ran aground on a sandbank and due to a shortage of rescue boats, a makeshift raft had to be built. Within two weeks only 15 people were left, out of 148. In 1819, Géricault featured the disaster in a stunning, large-scale historical canvas that was widely regarded as an ›allégorie réelle‹ of the failings of the Napoleonic era. In his novel *Das Floß der Medusa* (The Raft of the Medusa), published in 2017, Franzobel revisits and reinvents the historical event, using it to conduct a radical human experiment. Whereas in 1816 the alleged representatives of human civilisation quickly succumbed to the very primal savagery associated with indigenous people and their cultures: cannibalism, in 2015/16, another humanitarian disaster once more challenged Europe's ideals and self-perception. This time it occurred on the external borders of the EU claiming the lives of thousands of refugees from Africa. Franzobel's novel only alludes to these recent events. But while his inversion of Géricault's ›allégorie réelle‹ is subtle, it is also unmistakable.

Title: Novel and Painting as ›allégorie réelle‹. Human Experiment in Franzobel's and Géricault's *Floß der Medusa*

Keywords: contemporary Austrian literature; colonialism in Africa; refugee movement; Franzobel (* 1967); Théodore Géricault (1791-1824)

Als Heinrich von Kleist in der Berliner Kunstaussstellung 1810 zum ersten Mal vor Caspar David Friedrichs Gemälde *Der Mönch am Meer* stand, war er tief erschüttert. Außer mit der gleichförmigen Unendlichkeit von Strand und See hatte er mit dem mentalen »Anspruch« zu kämpfen, die unbegrenzte »Wasserwüste« überwinden zu wollen, und der Unmöglichkeit einer Wunscherfüllung angesichts der dargestellten natürlichen Grenzen. Daraus ergab sich für Kleist eine starke Identifikation mit dem winzigen, in der unendlichen Sandwüste kaum sichtbaren Mönch, der ihm plötzlich wie »der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes« erschien. (Kleist 1990: 543) Der Betrachter versetzt sich nämlich wie von selbst in die Position und Perspektive der gemalten Figur und gerät so gleichsam selbst in den Fiktionsraum des Bildes.¹ Diesen starken emotionalen

1 | Am 16. August 1800 berichtet Kleist seiner Verlobten Wilhelmine von Zenge vom Besuch eines Rundgemäldes (Panoramas) in der Rotunde auf dem Gendarmenmarkt

Effekt beschrieb Kleist schon drei Jahre früher vor dem Kirchengemälde *Sterbende heilige Magdalena* von Simon Vouet (1590-1649), wenn er feststellt: »[N]icht das was den Sinnen dargestellt ist, sondern das was das Gemüth, durch diese Wahrnehmung erregt, sich denkt, ist das Kunstwerk.« (Kleist 1997: 379) Im Falle von Vouets Bild ging diese rezeptionspsychologische Überwältigung vor allem von der »Bläße des Todes« im Kontrast zu den »rosenrothen Finger[n]« (ebd.) der Engel aus, in deren Armen Magdalena ihr Leben aushaucht.

Wenige Jahre später vereinigt Théodore Géricault die beiden von Kleist identifizierten emotionalen Irritationsquellen in einem einzigen Bild: Das mit 35 Quadratmetern wahrlich riesige Gemälde *Das Floß der Medusa* (1819) – bis heute eines der größten im Louvre – zeigt sterbende und verzweifelt ums Überleben ringende Schiffbrüchige auf einer in der unendlichen Wasserwüste schwimmenden Bühne (Abb. 1). Im Bildzentrum deutet ein Mann auf den Horizont im Hintergrund, wo sich in schier unerreichbarer Ferne ein Schiff abzeichnet. Drei zu einer Menschenpyramide vereinigte Männer versuchen mit weißen und roten Tüchern in eben diese Richtung Hilfssignale zu senden. Das zugrunde liegende Ereignis hat dieses Bild zu einem Geschichtsschauplatz erster Ordnung werden lassen, von Anfang an wurde es als »allégorie réelle« auf die politische Gegenwart begriffen. Frankreich hatte mit dem ersten Pariser Frieden von 1814 die vorübergehend von England besetzte westafrikanische Kolonie Senegal zurückerhalten und 1816 vier Schiffe mit Personal für verschiedene zivile und militärische Posten dorthin entsandt. Dass nun ausgerechnet die »Meduse« mit dem künftigen Gouverneur für den Senegal an Bord durch die nautische Unfähigkeit eines royalistischen Kapitäns an der gefürchteten Arguin-Sandbank auf Grund lief, konnte man nur mit dem politischen Bild eines scheiternden Staatsschiffes (vgl. Wolf 2013: bes. 187-213) in Zusammenhang bringen – sei es mit Blick auf die »terreur« der Revolution, die Flucht Ludwigs XVIII. vor Napoleon, womit der König wie der Kapitän der sinkenden Medusa alle Pflichten vernachlässigt, den Sturz Napoleons 1814 oder die darauf folgende neue Bourbonenherrschaft (1814-24). Die Havarie der Medusa, die angesichts viel zu weniger Rettungsboote entstehende Panik, die dilettantische Rettungsoperation und die Verbringung von fast 150 Menschen auf ein notdürftig zusammengezimmertes Floß, das unter der Überlast knietief unter den Wasserspiegel sank und bald hilflos den Elementen überlassen wurde, war eine maritime Katastrophe von bis dahin beispiellosem Ausmaß.

Doch bevor wir zu den politischen Implikationen dieses historischen Desasters kommen, das Franzobel mit seinem preisgekrönten Roman *Das Floß der Medusa* (vgl. Franzobel 2017)² literarisch aufgreift und als »allégorie réelle« bis in die

in Berlin. Den aus dem unendlichen, durch keinen Rahmen begrenzten Bild resultierenden optischen »Betrug« und »Wahn« beschreibt er wie folgt: »Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen, u nach allen Seiten zu keinen Punct finden, der nicht Gemälde wäre.« (Kleist 1997: 71)

2 | Der Roman, der 2017 mit dem Nicolas-Born-Preis ausgezeichnet wurde und nachfolgend auf der Shortlist zum Deutschen Buchpreis stand, wird im Folgenden mit eingeklammerter nachgestellter Seitenzahl im Text zitiert. Vgl. Sárkány 2017.

Abbildung 1: *Théodore Géricault: Le Radeau de la Méduse, 1819* (Chenique 2006: 144).



Gegenwart verlängert, bleiben wir noch etwas bei Géricaults Bild. Zwar trug es zu dem politischen Skandal um die Katastrophe bei, die den zuständigen Minister und viele Marinesoldaten ihre Posten kostete und zur Verurteilung des Kapitäns führte; doch die eigentliche Revolution findet im Reich der Kunst statt. Géricault erreicht nämlich mit der fast überlebensgroßen Darstellung der Sterbenden und Toten, denen die Betrachter – die vor der riesigen Leinwand beinahe selbst auf dem Floß zu stehen meinen – auf unheimliche Art physisch nahe kommen, einen bis dahin kaum je gesehenen Grad an realistischer Verstörung. Repräsentiert sind auf diesem Gemälde – mit Kleist gesprochen – weniger Körper als vielmehr die Empfindung angesichts dieser Körper, also innerer Ausdruck (»significatio«) statt äußerliche Malerei (»demonstratio«). Die optische Verlagerung des Betrachters gleichsam aufs Gemälde selbst verleiht diesem *Schiffbruch mit Zuschauer* noch eine weit höhere Intensität als in der von Hans Blumenberg (vgl. 1979) grandios beschriebenen Perspektive vom sicheren, festen Lande aus.

Dieser Effekt emotionaler Unmittelbarkeit ergibt sich hier, um nochmals Kleist zu zitieren, nicht zuletzt aus der »Bläße des Todes«. Géricault sprach mit Augenzeugen, ließ das Floß als kleines Modell nachbauen, studierte einzelne Gestalten aus Szenen von Höllensturz und Jüngstem Gericht in Werken alter Meister (Caravaggio, Michelangelo, Raffael, Rubens), vor allem verschaffte er sich aber Leichenteile aus Krankenhäusern und von der Guillotine als Vorlage (vgl. Wedekind/Hollein 2014: 77). Auch wenn sich Anekdoten über den angeblich nekrophilen Künstler, der während der Arbeit an dem Bild sein Atelier in eine bestialisch stinkende Morgue verwandelt haben soll, nicht leicht bestätigen

lassen, so sind doch Aussagen von Modellen – wie dem an starker Gelbsucht leidenden und damit für Géricault attraktiven Malerkollegen Théodore Lebrun – belegt sowie eine Reihe von »Anatomischen Fragmenten«, also Vorstudien von abgetrennten, teilweise bereits verwesenden Gliedmaßen oder auch Köpfen überliefert (Abb. 2 und 3).³ Überzeugt von der brieflich geäußerten Unmöglichkeit, malerisch oder dichterisch »mit ausreichendem Entsetzen all die Ängste wiederzugeben, in welche die Leute auf dem Floß gestoßen waren« (ebd.: 83), enthielt sich Géricault indes allzu drastischer Sensationen. Das »einheitlich fahle, graugrüne wie gelbliche Kolorit kranken, absterbenden Fleisches« (ebd.) erfasst er zwar mit meisterlicher Hand, überzieht die dehydrierten Körper aber nicht übertrieben mit Wunden, Sonnenbrand oder Biss Spuren.

Abbildungen 2 und 3: Théodore Géricault: *Fragments anatomiques*, 1818/19 (links, Wedekind/Hollein 2014: 89) und *Têtes de suppliciés*, 1818-1820 (Chenique 2006: 109).



Der Augenzeugenbericht des Geographen und Ingenieurs Alexandre Corréard und des zweiten Schiffsarztes Jean-Baptiste Henri Savigny (vgl. Savigny/Corréard 2005), den Peter Weiss einer langen Passage in seiner *Ästhetik des Widerstandes* (vgl. Weiss 1978) zugrunde legt (vgl. Badenberger 2013: 247-270), hätte eine solche drastische Steigerung unmittelbar nahegelegt. Savigny wurde sogar auf Géricaults Bild in dem alten Mann links vom Mast vermutet, der in der Haltung von Albrecht Dürers *Melencolia I* (1514) oder Johann Heinrich Füsslis *Ugolino und seine Söhne im Hungerturm* (1809) einen Toten im Arm hält und den Betrachter direkt ansieht. Der in Savignys Bericht geschilderte Kannibalismus unter den 148 Schiffbrüchigen, von denen nach 13 Tagen nur 15 Menschen verblieben, wäre die eigentlich skandalöse Grenzüberschreitung gewesen. Géricault hatte sie nicht nur erwogen, sondern in einer farbigen Vorstudie bereits entworfen (Abb. 4). Das vollendete Bild enthält davon zwar keine Anzeichen mehr (höchstens die ikonographische Anspielung auf Füsslis *Ugolino*), war den Kritikern des

3 | Vgl. für weitere Abbildungen Wedekind/Hollein 2014: 84, 88, 136-139.

Pariser Salons von 1819 in seiner anticlassizistischen Wucht aber doch zu viel. Jean-Auguste-Dominique Ingres ließ sich dazu wie folgt vernehmen:

Abbildung 4: *Théodore Géricault: Scène de cannibalisme sur le radeau de la Méduse, 1818/19* (Chenique 2006: 146).



Ich bin nicht einverstanden mit dieser *Medusa* und diesen anderen Gemälden aus dem Amphitheater, die uns vom Menschen nichts als den Leichnam zeigen, die bloß das Hässliche, Abscheuliche wiedergeben: Nein, damit bin ich nicht einverstanden, das weise ich zurück! Die Kunst sollte nur das Schöne sein und uns nichts als das Schöne lehren! (Wedekind/Hollein 2014: 81)

Für die Darstellung menschlicher Extremzustände und affektiver Ausnahmesituationen gelten in der Geschichte der Kunst unterschiedliche Maßstäbe. Seit der Laokoon-Debatte des 18. Jahrhunderts – etwa über die Frage nach der Schicklichkeit eines zum Angstschrei geöffneten Mundes – bestehen für die Literatur allgemein etwas größere Lizenzen. Ein Autor wie der Bachmann-Preisträger Franzobel steht dem indes völlig unbekümmert gegenüber, für ihn ist erlaubt, was gefällt, nicht was sich ziemt. Schließlich ist er in allen Genres und Stillagen zuhause, allein mit Titeln wie *Der Trottelkongreß*, *Commedia dell'pape* (Roman, 1998), *Zirkusblut oder Ein Austrian-Psycho-Trashkrimi* (2004), *Met ana oan- ders schwoarzn Tintn* (Dialektgedichte, 1999), *Lady Di oder Die Königin der Herzen* (Farce, 2008) oder *Moni und der Monsteraffe* (Kinderbuch, 2008) markiert er sein Programm literarischer Ungebundenheit und Provokation. Diese Haltung prägt auch *Das Floß der Medusa*.

Der Roman beginnt mit dem Ende, mit der Rettung der letzten Überlebenden der Medusa durch das Schwesterschiff Argus, das sich auf Géricaults Bild winzig klein auf der Horizontlinie abzeichnet. Den auf das seltsame Objekt auf hoher See zueilenden Rettern bietet sich ein Bild des Schreckens, sie sehen nur »wandelnde Skelette« (8), »Scheintote mit stumpfen Augen« (11), »wandelnde Leichen« (9), die ihren eigenen Urin mit der Hand auffangen, um ihn zu trinken:

Nein, das waren keine Sklaven, keine Berber und auch keine Piraten, sondern Europäer. *Pissköpp!* Aber was für welche! Skelette mit hervorstehenden Brustkörben, harfenförmigen Beckenknochen und fladenartigen, nur noch aus Hautlappen bestehenden Arschbacken. Ihr Haupthaar, starr vom Salz, gleich alten Polstersesselfüllungen. Und die Augen? Duster verschleiert, wahnsinnig. (9; Hervorh. i.O.)

Wie das Zitat verdeutlicht, malt Franzobel das von Géricault auf einer schwimmenden Bühne entworfene Tableau vivant poetisch noch weitaus drastischer aus. Selbst die Antropophagie, die Géricault trotz etlicher Entwürfe dann doch nicht in sein großes Historienbild übernimmt, spart Franzobel nicht bis zum letzten Romandrittel, also bis nach der Havarie auf, sondern platziert sie schon nach drei Seiten Text in die Eingangsszene:

Was er [Parnajon, Kapitän der Argus; A.K.] dann sah, ließ ihm das Blut gefrieren, es war ein Fuß, der zwischen zwei Brettern steckte, abgeschlagen oberhalb des Knöchels. Das Fleisch war graugelb, aufgedunsen, die ganze Form verschwommen, schwammig, doch der Fuß war zu erkennen. Und Parnajon [...] sah noch etwas, kleine graue Streifen, die an Seilen hingen. Getrockneter Fisch? Alter Frühstücksspeck? Nein, der Kapitän wusste, das war Menschenfleisch! Wie sonst hätten diese fünfzehn fast zwei Wochen überleben können? (10)

Auch die Folgen für die von der Argus geborgene Floßbesatzung stehen gleich am Beginn, erzählt wird von der Rückkehr des – in zwei Monaten um dreißig Kilogramm fülligeren – Arztes, einem Leutnant und einem Vollmatrosen nach Frankreich, alle schwer traumatisiert und im psychischen Ausnahmezustand. Fünf der geretteten Kameraden haben nicht lange überlebt. Durch diesen grell illuminierten Auftakt erweist sich Franzobel als routinierter Krimiautor: Das schockierende Ereignis steht am Anfang, dieses gilt es dann allmählich analytisch einzuholen, die Beteiligten einzuführen, die Konfliktlinien zu konstruieren, die Katastrophe einzuleiten sowie deren Untersuchung und Auflösung vorzubereiten. Genau das geschieht dann auch – nach 250 von knapp 600 Seiten strandet die Medusa auf der Sandbank, nach 350 Seiten beginnt die Ausschiffung auf das Floß, nach 550 Seiten – an Tag fünf der Irrfahrt – tötet ein selbst ernanntes »Exekutionskommando« (555) alle Schwächeren und reduziert so die klägliche Besatzung auf 15, dreißig Seiten später wird der Unglückskapitän verurteilt, der sein Schiff allen Seerechtsregeln zum Trotz als Erster verließ und die Tauen zum Floß zu kappen befahl.

Die hier nicht zu vertiefende erste Hälfte des Romans bereitet als politische ›allégorie réelle‹ vom unfähig gelenkten und deshalb scheiternden Schiff die Floßkatastrophe vor. Eigentlich handelt es sich um eine Dystopie, die in internationalen Gewässern und damit jenseits des französischen Rechtsraumes segelnde Medusa verkörpert ein kleines fahrendes Gemeinwesen mit eigenen Gesetzen. Auf Hochseeschiffen – oft »Schauplatz eines regelrechten Souveränitätstheaters« (Wolf 2013: 197) – galt das vom nationalen Landrecht stark abweichende Seerecht, das die Besatzung und die Passagiere der fast uneingeschränkten Macht des Kapitäns unterwarf. Bevor Herman Melville in *Moby-Dick* (1851) mit Kapitän Ahab und seinem totalen Krieg gegen den Wal den weltliterarisch prominentesten Fall von Alleinherrschaft zur See entworfen hatte, verarbeitete er in *White Jacket* (1850) seine Erfahrungen auf der ›USS United States‹. Aus seiner Kritik an der Bestrafung durch Auspeitschung, die aus dem Kriegsrecht stammt, aber auch in Friedenszeiten Anwendung fand, geht die völlige Aufhebung der durch Montesquieu für die Neuzeit errungenen Gewaltenteilung hervor: »By this article«, heißt es bei Melville, »the Captain is made a legislator, as well as a judge and an executive« (vgl. Melville 1850: 226).

Dieser für das nachrevolutionäre Europa unhaltbare, durch einen ›großen Mann‹ wie Napoleon (vgl. Gamper 2016: 175-216) aber teils verkörperte Rechtszustand findet sich in Franzobels Roman in einer prägnanten Szene verdichtet, die den gesamten ersten Romanteil exemplarisch zusammenfasst. Ausgepeitscht wird ein Matrose, dem die Gouverneursgattin – eine dumme »Wachtel« (60, 181) – einen beiläufig gehörten gotteslästerlichen Fluch anhängt, ohne den Urheber klar identifiziert zu haben. Überhaupt handelt es sich um eine Stellvertreteraktion, das eigentliche Ärgernis war die von unbekannt aus dem Schiffskompass entwendete alkoholische Flüssigkeit; ein führender Offizier überredet den schwachen Kapitän – Spitzname »Reizdarm« – durch eine drastische Maßnahme die Disziplin der Besatzung wiederherzustellen. Dabei gilt der Grundsatz: »Je schwächer der Kapitän, desto härter die Strafen« (139). Die Auspeitschung – 48 Streiche mit der »neunschwänzigen Katze« (138) – erfolgt regelwidrig, nach Eintritt der Bewusstlosigkeit ab dem 41. Hieb hätte der Schiffsarzt Savigny eigentlich abbrechen müssen. Seine forensische Hirnöffnung in der primitiven Krankenstation ergibt hinterher den Befund »Hirnschlag«, also »glatter Mord« (152). Doch die Intervention des Arztes, die dieses Verbrechen hätte verhindern können, erfolgt – so führt der Text weiter aus – ebenso wenig wie die noch wichtigere, den unfähigen Kapitän durch Erklärung seiner Unzurechnungsfähigkeit von seinem Unglückskurs abzuhalten. Seerechtlich wäre das die einzige Möglichkeit zur Brechung seiner Allmacht gewesen.

Der Tod durch Auspeitschung wird ebenso unbeteiligt in Kauf genommen wie ein zweiter eines über Bord gegangenen Schiffsjungen, den man nicht retten will; oder die Misshandlungen und Demütigungen des Küchenjungen Viktor durch den rohen Koch wie seinen nicht weniger grausamen Kombüsengehilfen. Dieses Opfer wird beispielsweise zwei Tage »wie ein menschliches X« (171) in die Takelage gehängt, weil er die Namen seiner Peiniger nicht preisgeben will. Wohin man auf diesem Schiff blickt, herrschen Unmenschlichkeit und Gewalt,

also ›bellum omnium contra omnes‹, womit Thomas Hobbes in seinem staatsphilosophischen *Leviathan* (1651) die Konstante jedes menschlichen und politischen Überlebenskampfes zu fassen versuchte.

Mit solchen probeweisen Exzessen bereitet die vermeintlich noch in der zivilisierten Welt spielende erste Romanhälfte ein radikales ›Laboratorium anthropologicum‹ vor, das im zweiten Teil der Erforschung unheimlicher Abgründe der Menschennatur dient. Neben dem Schiffsarzt Savigny wird Viktor, ein von ihm aus der Kombüsenhöhle erretteter und zu seinem Assistenten gemachter Junge, zum Mitbeobachter des Menschenversuchs.⁴ Wie sein literarisches Vorbild Ismael aus Melvilles *Moby-Dick*, der ebenfalls aus guter Familie stammt und als Matrose auf dem Walfangschiff von Kapitän Ahab anheuert, dessen Schicksale er fortan aus der Ich-Perspektive erzählt, begleitet Viktor die Unglücksfahrt der Medusa und des Floßes fast bis zum Schluss. Wenn Savigny bei seiner Ausschiffung plötzlich »ein einzigartiges Experiment, eine fantastische Chance für die Wissenschaft« (347) wittert, dann wird diese Versuchsanordnung durch Viktor entscheidend mit ermöglicht. Zu einem Versuch im naturwissenschaftlichen Sinne gehören schließlich Verfahren wie das Beobachten, Messen, Sezieren, Stimulieren, Analysieren und Protokollieren durch mehr als eine Person und in einem abgeschlossenen, störungsfreien Raum. Viktors Assistenz bei der Leichenöffnung des Strafpfers ist insofern eine Urszene für das einzigartige Experiment in diesem schwimmenden »Labor des Menschlichen« (400). Wie die drastische Eröffnung des ersten Romanteils wird der Leser auch auf das Floßlaboratorium mit einem Schockeffekt eingestimmt, gleich zu Beginn wird ein Beinbruch durch eine jähe Amputation ›behandelt‹: »[E]s war ein glatter Schnitt. [...] Alle sahen in das rote Fleisch, in dessen Mitte wie ein Auge der weiße, scharf durchtrennte Knochen lag.« (381f.)⁵

Die unfreiwilligen Teilnehmer an dem Experiment bieten einen sozialen Querschnitt der Schiffsbesatzung, mit dabei sind vier Fünftel Soldaten, angeführt von wenigen Offizieren, dem Schiffsarzt und dem Ingenieur. Vertreten sind verschiedene Religionen und Hautfarben (der »Negersoldat« Jean-Charles aus Savignys Bericht⁶ ist auch bei Géricault prominent zu sehen), sozial reicht die Leiter hinab bis zum »Bodensatz«: »Entlassene Sträflinge, Söldner, Männer mit der eingebrannten Lilie auf der Schulter.« (380) Franzobel platziert zudem eine Frau auf dem Floß, es ist die schwarze Marketenderin Marie-Zaïde, die mit ihrer überwältigenden Weiblichkeit – »geradezu eine Fruchtbarkeitsgöttin« (436) – für zusätzliche Unruhe in der Unruhe sorgt. Während Peter Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* lediglich die Frage stellt, »ob das Geschlechtliche unter der tödlichen Bedrohung jede Bedeutung verlor« (Weiss 1978: 16), beantwortet Franzobel sie ohne alle Umschweife in derber Konkretion. In Sachen Anthropol-

4 | Zu der Idee, literarische Anordnungen als Experiment zu beschreiben, vgl. Pethes 2007 sowie die flankierende Textsammlung von Pethes u.a. 2008.

5 | Géricaults Bekannter Léon Cogniet zeigt so etwas in seinen *Anatomischen Fragmenten* (1818/19) in aller Deutlichkeit, vgl. Abb. 76 in: Wedekind/Hollein 2014: 86f.

6 | Vgl. Savigny/Corréard 2005: 76.

phagie oder Urinverkostung hingegen bleibt Weiss hinter Franzobel keineswegs zurück, sein nüchterner Widerstand gegen Pathos schlägt – so argumentiert Robert Buch – in Pathos des Widerstands um (vgl. Buch 2011: 90–117):

Die ersten begannen damit, die umherliegenden Leichname mit ihren Messern zu zerteilen. Einige verschlangen das rohe Fleisch auf der Stelle, andre ließen es in der Sonne dörren, um es auf diese Art schmackhafter zu machen, und wer es jetzt noch nicht über sich brachte, die neue Kost über sich zu nehmen, der wurde am folgenden Tag doch vom Hunger dazu gezwungen. [...] [B]ei den Schildrungen des Dursts, des Versiegens von Trinkbarem, des Lechzens nach dem in kleinem blechernem Gefäß gekühlten Urin, der von verschiedenartigem Aroma war, bald süßlich, bald beißend, von dünner oder dickflüssiger Konsistenz, [...] vernahm auch der Maler das Versickern der Zeit in die Unendlichkeit [...]. (Weiss 1978: 16f.)⁷

Franzobel führt das heikle Thema der Anthropophagie mit mehr Umsicht ein. Die grauenvolle Aussicht, »dass wir uns selber auffressen« (399) werden, entwirft schon nach der ersten Nacht auf dem Floß der Sekretär Griffon, nachdem er sich gerade umzubringen versucht hatte. Zu diesem Zeitpunkt ist das kaum mehr als ein rhetorischer Ausdruck der Verzweiflung. Als einen Tag und sechzig Seiten später diese Möglichkeit ernstlich erwogen wird, reagiert der Schiffsarzt Savigny zuerst mit intuitivem Abscheu – »grauenvoll« –, gibt dann aber sogleich zu bedenken: »Es wäre ein Versuch, ein Experiment, Nahrung!« (463) Erneut wird die kühl distanzierte Praxis des wissenschaftlichen Experiments aufgeboten, um das anerzogene Grauen zu überwinden und eine Rechtfertigung zu finden, die »eine gewisse Form der Zivilisation wahren« könnte (467), um »Franzosen«, »zivilisierte Wesen« von »Wilden« (467f.) zu unterscheiden. Während die »moralische Grundsatzdiskussion« noch im Gange ist, stellt der längst als besonders roher Geselle ausgewiesene Schiffskoch alle vor vollendete Tatsachen, indem er beginnt, »kleine Streifen aus einer Leiche zu schneiden und sie voller Gier zu verschlingen« (470).

Nun ist es von besonderer Ironie, dass die Menschenfresserei seit Jahrhunderten zur Perhorreszierung fremder Völker und damit zur Ausstellung eigener europäischer Überlegenheit diene, ohne je wissenschaftlich zuverlässig dokumentiert worden zu sein. Der erste schlüssige Beweis erfolgt – soweit ich sehe – erst am 23. November 1773 mit ausdrücklicher Berufung auf die Kategorie des Experiments. Georg Forster beschreibt unter diesem Datum einen Landgang bei Indian-Cove auf der neuseeländischen Südinsel, bei dem ein von Maoris zerstückelter Junge entdeckt wird, von dem seine Bezwiner offenbar bereits Teile ver-

7 | In der Quelle heißt es ganz ähnlich: »Die Unglücklichen [...] fielen über die Leichname her, mit denen das Floß bedeckt war, und teilten sie in Stücke, die von einigen auf der Stelle verschlungen wurden; viele andere, und darunter die meisten Offiziere, rührten sie nicht an. Da man sah, daß diese schreckliche Speise denen, welche sie genossen, etwas Kräfte gab, so kam man auf den Einfall, sie zu trocknen, um sie womöglich etwas schmackhafter zu machen.« (Savigny/Corréard 2005: 62)

speist hatten. In ein »Experiment« (Forster 2007: 288) verwandelt sich der Vorgang aber erst, als die englischen Offiziere den Kopf des Opfers zum Preis eines Nagels kaufen, auf der Reling ausstellen und den anthropophagischen Akt durch die Eingeborenen an Bord der ›Resolution‹ zweimal vor Zeugen wiederholen lassen, was James Cook dann in seinem eigenen Logbuch ebenfalls protokolliert (vgl. Košenina 2012; Rebitsch 2017). Entscheidend an der Szene ist neben der durch Experiment und Zeugen belastbaren wissenschaftlichen Beobachtung die anschließende kulturellrelativistische Reflexion Forsters. Gegen den anerzogenen »Abscheu« und das »Vorurtheil« der »civilisirten Nationen« wendet er deren eigene grausame Tötungs- und Kriegspraktiken an und erklärt mit Verweis auf Berichte Las Casas über die ersten spanischen Eroberer Südamerikas: »Was ist der Neu-Seeländer, der seinen Feind im Kriege umbringt und frißt, gegen den Europäer, der, zum Zeitvertreib, einer Mutter ihren Säugling, mit kaltem Blut, von der Brust reißen und seinen Hunden vorwerfen kann?« (Forster 2007: 289f.)

Bei dem unfreiwilligen Experiment auf der Medusa geht es indes nicht um Rache oder symbolische Demütigung von Feinden, auch wenn dem Kannibalismus ein blutiges, die Zahl der Schiffbrüchigen stark reduzierendes Gemetzel vorangeht, das Géricault in Vorstudien ebenfalls darstellt. Nein, der Verzehr von Menschenfleisch auf diesem Floß verdankt sich allein der kreatürlichen Selbsterhaltung in einer menschlichen Extremsituation. Wie in Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs – ebenfalls auf wahren Begebenheiten und deren Literarisierung durch Dante beruhendem – Sturm-und-Drang-Drama *Ugolino* (1768) leitet Franzobel eine Versuchsanordnung aus dem historischen Stoff ab, um zu untersuchen, wie weit Menschen unter extremen Bedingungen und existentieller Bedrohung gehen, um sich selbst zu erhalten. »Wer hätte gedacht«, lautet das Resümee des Experiments, »dass fünfzig Stunden reichen würden, um Menschen in Kannibalen zu verwandeln?« (471)

Der Roman bleibt bei der akademischen Frage über die Natur des Menschen aber nicht stehen, die übrigens keineswegs aus einer so kühlen, distanzierten Perspektive der Wissenschaft wie bei Forster dargestellt wird. Die zentrale Paradoxie zwischen vermeintlicher europäischer Zivilisation und unterstellter Barbarei indigener Völker – »Die essen uns!« (513; Hervorh. i.O.) – wird schon im darauf folgenden Satz verkündet: »Kolonisten, die den Wilden die europäischen Werte vermitteln sollten, hatten sich in Menschenfresser verwandelt.« (471) Dieses in ziemlich grellen Farben präsentierte Dilemma ausgerechnet jetzt, im Jahr 2017, anhand dieses schon immer brisanten Stoffes⁸ aufzugreifen, ist sicher kein Zufall. Schon die Uraufführung von Hans Werner Henzes Oratorium *Das Floß der Medusa* am 9. Oktober 1968 ließ die Emotionen überkochen. Sie wurde vom SDS durch Störung verhindert, nicht zuletzt weil Henze sein Werk als

8 | Georg Kaisers dramatisiert unter dem Titel *Das Floß der Medusa* (1940/43) die Versenkung eines Flüchtlingsschiffes mit Kindern auf dem Weg von England nach Kanada im September 1940. Nach sieben Tagen in einem Rettungsboot auf offener See werden elf von einem Wasserflugzeug gerettet, ein Junge bleibt zurück und stirbt im Feuer eines feindlichen Maschinengewehrs. Vgl. Kaiser 1970.

hoch bezahlter Komponist ausgerechnet Ché Guevara gewidmet hatte.⁹ Wenige Jahre später rückt Peter Weiss die Medusa-Passage in den übergeordneten politischen Kontext seines ästhetischen Widerstands der Arbeiterbewegung gegen den Faschismus. Von einer plakativen Politisierung des Stoffs hält Franzobel sich zwei Generationen später hingegen fern. Dennoch liegt der Spiegelungseffekt der Gegenwart in der historischen Katastrophe von Anfang an auf der Hand, schon nach wenigen Seiten wird auf die »Tragödien um die Flüchtlingsschiffe im Mittelmeer« (13) angespielt, die zunächst abseits der öffentlichen Wahrnehmung stattfanden.

Nun lenkt Franzobel mit der Havarie der Medusa vor 200 Jahren aber seine ganze Aufmerksamkeit auf Afrika. Anders als Jenny Erpenbeck, die mit *Gehen, ging, gegangen* (vgl. Erpenbeck 2015) den vielleicht wichtigsten literarischen Beitrag zur schwierigen Integration afrikanischer Geflüchteter in Deutschland vorlegte, wählt Franzobel die Umkehrung der historischen ›allegorie réelle‹. Die in sich höchst heterogene Gruppe französischer Kolonisten scheitert *vor* und *an* der Küste des Senegal, denn die Insassen der wenigen Rettungsboote – so ist zwischengeschobenen Kapiteln zu entnehmen – werden von Berberstämmen an Land keineswegs freundlich empfangen. Nur unter den größten Entbehrungen und Strapazen sowie mittels diplomatischer Bemühungen und Lösegeldzahlungen können sie sich bis zur Handelskompanie in Saint-Louis durchschlagen.

Auf dem Floß hingegen treiben nach einer grausamen Ausmerzung aller Schwächeren die letzten Überlebenden auf dem Ozean: »Fünfzehn Menschen waren nun auf der Maschine, fünfzehn und zwei Leichen, alle anderen hatte man von Bord geschafft. [...] Im Traum erschienen die Toten.« (556) Bevor diese aussichtslose Irrfahrt auf den Anfang des Romans zuläuft, also die nicht mehr für möglich gehaltene Rettung durch die Argus, die Géricault ebenfalls in einigen Szenen festhält (Abb. 5), landet auf Franzobels Floß höchst symbolisch »ein weißer Schmetterling auf dem Segel.« (556) Das griechische Wort ψυχή bedeutet Seele ebenso wie Schmetterling. Tatsächlich kommen in diesem kleinen Hoffnungszeichen einer Welt außerhalb des geschlossenen Experimentalraumes Floß die sterbensbereite Psyche und das existentielle Lebenssignal zueinander.

Noch ein weiteres Symbol dieser Art taucht auf, eine Möwe. Viktor, der Junge aus gutem Hause und Seitenberichterstatte des Experiments, eine der wenigen völlig frei erfundenen Figuren Franzobels, stürzt sich bei der großen »Säuberung« (584) in suizidaler Absicht vom Floß. Auf wundersame Weise rettet er sich auf eine Proviantkiste, erreicht die Küste des Senegals, wird von Berbern, die sich ein Lösegeld verdienen wollen, mitgeschleppt und überlebt. Bei seiner Rückkehr scheitert er in Marseille an Europa, an einem französischen Zöllner: »Einreisen? Ohne Papiere? Was glaubst du, mit wie vielen ›Schiffbrüchigen‹ ich es hier zu tun bekomme? Eine bessere Ausrede fällt dir nicht ein? Mich interessieren nur Papiere ...« (586).

9 | Vgl. Kirchert 2000. Die Aufnahme der Generalprobe des NDR ist bei der Deutschen Grammophon Hamburg 1996 erschienen (mit Libretto im Booklet).

Mit dieser Finte ist die historische Handlung schlagartig in der Gegenwart angekommen. Viktor, mit seinem sprechenden Namen, wird im Gefängnis festgehalten, bis sein Vater, der Stadtrichter Aisen, ihn herausholt. Als er zuletzt noch einen anderen Überlebenden des Floßes wiederfindet, sagt er: »Nein, das kann nicht sein.« (589) Mit diesem letzten Satz endet eine der unwahrscheinlichsten Geschichten, die von der Wirklichkeit je geschrieben wurde und die das Zeug für eine Parabel auf die Gegenwart hat.

Abbildung 5: *Théodore Géricault: Le Radeau de la Méduse: l'Argus en vue, 1818/19 (Chenique 2006: 148).*



LITERATUR

- Badenberg, Nana (2013): Die Bibliothek der Bilder. Peter Weiss' Auseinandersetzung mit dem *Floß der Medusa*, ästhetische Vorbilder und literarisches Nachleben. In: Konstanze Fliedl/Bernhard Oberreither/Katharina Serles (Hg.): *Gemälderedereien. Zur literarischen Diskursivierung von Bildern*. Berlin, S. 247-270.
- Blumenberg, Hans (1979): *Schiffsbruch mit Zuschauer. Paradigmen einer Daseinsmetapher*. Frankfurt a.M.
- Buch, Robert (2011): *The Pathos of the Real. On the Aesthetics of Violence in the Twentieth Century*. Baltimore.
- Chenique, Bruno (Hg.; 2006): *Géricault. La folie d'un monde*. Paris.
- Erpenbeck, Jenny (2015): *Gehen, ging, gegangen*. München.

- Forster, Georg (2007): Reise um die Welt. Illustriert von eigener Hand. Mit einem biographischen Essay v. Klaus Harpprecht u. einem Nachwort v. Frank Vorpahl. Frankfurt a.M.
- Franzobel (2017): Das Floß der Medusa. Roman nach einer wahren Begebenheit. Wien.
- Gamper, Michael (2016): Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas. Göttingen.
- Kaiser, Georg (1970): Das Floß der Medusa. In: Ders.: Werke. Bd. 3. Hg. v. Walther Huder. Frankfurt a.M./Berlin/Wien, S. 769-820.
- Kirchert, Kay-Uwe (2000): Das Floß der Medusa. Reale und bildnerische Hintergründe in Hans Werner Henzes Oratorium. In: Archiv für Musikwissenschaft 57, H. 3, S. 264-285.
- Kleist, Heinrich von (1997): Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 4: Briefe von und an Heinrich von Kleist. Hg. v. Klaus Müller-Salget u. Stefan Ormanns. Frankfurt a.M.
- Ders. (1990): Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 3: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften. Hg. v. Klaus Müller-Salget. Frankfurt a.M.
- Košenina, Alexander (2012): Kasualpoetik des Wilden: Fälle von Kannibalismus in Thüringen (1771) und Neuseeland (1773). In: Jörg Robert/Friederike Felicitas Günther (Hg.): Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel. Würzburg, S. 247-259.
- Melville, Herman (1850): White Jacket; or, the World in a Man-of-War. Bd. 1. London.
- Pethes, Nicolas (2007): Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts. Göttingen.
- Ders. u.a. (Hg.; 2008): Menschenversuche. Eine Anthologie 1750-2000. Frankfurt a.M.
- Rebitsch, Robert (2017): Daniel Defoe, Georg Forster, Alexander von Humboldt, Adam Johann von Krusenstern und die Kannibalen: Schreckensgestalten der Neuen Welt. In: Ders./Friedrich Pöhl/Sebastian Fink (Hg.): Die Konstruktion des Kannibalen zwischen Fiktion und Realität. Wiesbaden, S. 193-213.
- Sárkány, Ulrike (2017): Parabel auf unsere Gegenwart. Laudatio auf Franzobel. In: Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur (Hg.): Nicolas-Born-Preis 2017. Hannover, S. 11-22.
- Savigny, Jean-Baptiste Henri/Corréard, Alexandre (²2005): Der Schiffbruch der Fregatte Medusa. Mit einem Vorwort v. Michel Tournier, einem Nachwort v. Johannes Zellingner u. einem Bildessay zu Théodore Géricaults *Floß der Medusa* v. Jörg Trempler. Berlin.
- Wedekind, Gregor/Hollein, Max (Hg.; 2014): Géricault. Bilder auf Leben und Tod. München.
- Weiss, Peter (1978): Die Ästhetik des Widerstands, Bd. 2. Frankfurt a.M.
- Wolf, Burkhardt (2013): Fortuna di mare. Literatur und Seefahrt. Zürich/Berlin.

