

4 Visuelle Transformationen und kulturelle Übersetzung

Nachdem die voranstehenden Kapitel sich dem Leben und Schaffen der drei Künstlerinnen bis zum Zeitpunkt ihrer Flucht sowie den früheren Stationen ihres Exils in Europa gewidmet haben, verfolgt das vorliegende nun das Ziel, sowohl biografisch als auch werkanalytisch ihre Zeit in Argentinien vorzustellen. Inhaltlich stehen dabei visuelle Transformationen und Prozesse kultureller Übersetzung im Vordergrund. Besonders die räumliche Dimension des Exils wird in den folgenden Analysen Berücksichtigung finden, erwies sie sich doch als funktionstragend im Werk dieser Künstlerinnen.

Das Kapitel beginnt mit einer theoretisch-methodischen Einführung, die erörtert, wie das Konzept der kulturellen Übersetzung für meine Quellen anwendbar gemacht werden soll und inwiefern es dazu dienen kann, frauen- und geschlechterspezifische Aspekte hervorstreichend. Anschließend an die Vorstellung visueller und feministischer Übersetzungsansätze wird die räumliche Dimension des Exils und kultureller Übersetzungsarbeit behandelt, wobei ich primär mit dem Konzept der *contact zones* der Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Mary Louise Pratt arbeite. Dass Übersetzung stets an spezifische Räume gebunden ist und ebenso das Potenzial in sich birgt, neue Räume zu schaffen, soll dabei betont werden. Nach diesem theoretisch-methodischen Einstieg wird sich der folgende Teil biografischen Erfahrungen von Grete Stern, Hedy Crilla (Hedwig Schlichter) und Irena Dodal (Irena Dodalová) widmen, um zu veranschaulichen, wie Etablierungsprozesse nach der Ankunft in Argentinien vorstättengingen, welche Netzwerke sie nutzten bzw. sie sich schufen und wie sie mit dem neuen Umfeld im Exil interagierten. Durch eine biografische Vorstellung der drei Frauen soll also herausgestellt werden, wie sich diese Künstlerinnen erst physische *contact zones* schufen, um schließlich durch ihre Kunstproduktion kulturelle sowie visuelle *contact zones* zu kreieren, die gleichzeitig als Übersetzungsräume fungierten. Die drei Künstlerinnen werden also als Übersetzerinnen und damit als aktive Teilnehmerinnen und Gestalterinnen von Kulturtransferprozessen vorgestellt.

Der anschließende werkanalytische Teil erörtert schließlich, welche Formen von Übersetzung und welche Übersetzungsstrategien diese Künstlerinnen bedienten. Er versucht zu zeigen, dass sie Übersetzung als Handlungsoption verstanden, die ihnen einerseits erlaubte, über die Erfahrung des Exils zu sprechen und diese zu verarbeiten; andererseits Übersetzung ein Weg war, um ihr eigenes Schaffen der Vergangenheit

in der Gegenwart des Exils sichtbar zu machen. Wie ich durch diese Analyse darlegen möchte, greifen Ebenen der Übersetzung, der Räumlichkeit und des Exils stets ineinander und bedingen sich gegenseitig.¹ Sie zeugen zudem von einer feministischen Haltung, die die Künstlerinnen als Vertreterinnen jener Frauengeneration, die schon vor der Flucht im Kampf um neue Handlungsräume partizipiert hatten, ins Exil mitbrachten.

4.1 Kulturelle Übersetzung und künstlerische Praxis

In the growing literature on cultural translation, the dearth of examples is a symptom that often nags. The thing is referred to as if we already know what we are talking about; our scholarly ruminations retain a vagueness that the ungenerous could take for intellectual impoverishment, or languor.²

Mit diesen kritischen Worten beginnt Mary Louise Pratt ihren Antworttext auf Boris Budens und Stefan Nowotnys Studie zu kultureller Übersetzung im Kontext deutscher Staatsbürger*innenschaftstests.³ Nachdem Pratt herausstreicht, dass kulturelle Übersetzung zwar ein Trendbegriff in den Kulturwissenschaften und den Cultural Studies geworden ist,⁴ allerdings bisher keine valide Definition davon existiert, was denn genau darunter zu verstehen sei, und betont, dass die wissenschaftliche Praxis davon geprägt sei, Beispiele als »self-evident instances of a self-evident practice called cultural translation« anzuführen, stellt sie an Budens und Novotnys Studie die essenzielle Frage: »What makes this an instance of something you would call cultural translation? What are the

-
- 1 Diese Verstrickung beschreibt schon Homi K. Bhabha in *The Location of Culture*: »Culture [...] is both transnational and translational. [...] The transnational dimension of cultural transformation – migration, diaspora, displacement, relocation – makes the process of cultural translation a complex form of signification«. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London/New York 1994, 247.
 - 2 Mary Louise Pratt, Response. *Translation Studies Forum: Cultural Translation*, in: *Translation Studies* 3 (2010) 1, 94–97, 94.
 - 3 Vgl. Boris Buden/Stefan Nowotny, *Cultural translation: An introduction to the problem*, in: *Translation Studies* 2 (2009) 2, 196–208.
 - 4 Für weiterführende Literatur zu kultureller Übersetzung, vgl. Doris Bachmann-Medick, *Transnationale Kulturwissenschaften: Ein Übersetzungskonzept*, in: René Dietrich/Ansgar Nünning/Daniel Smilovski (Hg.), *Lost or Found in Translation? Interkulturelle/Internationale Perspektiven der Geistes- und Kulturwissenschaften*, Trier 2011, 53–72; Boris Buden, *Kulturelle Übersetzung: Warum sie wichtig ist, und wo damit anzufangen ist*, eingesehen unter: URL: <https://transversal.at/transversal/0606/buden/de> (abgerufen am 19.9.2024); Boris Buden/Stefan Nowotny, *Übersetzung: Das Versprechen eines Begriffs*, Wien 2008; Andreas Gippert/Susanne Klegel (Hg.), *Kultur, Übersetzen, Lebenswelten*, Würzburg 2008; Lavinia Heller (Hg.), *Kultur und Übersetzung. Studien zu einem begrifflichen Verhältnis*, Bielefeld 2017; André Lefevere, *Translation, History and Culture*, London 2002; Gayatri Chakravorty Spivak, *Weitere Überlegungen zur kulturellen Übersetzung!*, eingesehen unter: URL: <https://transversal.at/transversal/0608/spivak/de> (abgerufen am 19.9.2024); Peer Torop, *Translation as Translating as Culture*, in: *Sign Systems Studies* 30 (2002) 2, 594–605; Birgit Wagner, *Kulturelle Übersetzung. Erkundungen über ein wanderndes Konzept*, in: Anna Babka/Julia Malle/Matthias Schmidt (Hg.), *Dritte Räume. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie. Kritik. Anwendung. Reflexion*, Wien 2012, 29–42.

reasons for preferring this term over others that would usefully characterize this scenario?»⁵

Zwar wird auch meine Arbeit keine universal gültige Definition von kultureller Übersetzung anbieten, allerdings werde ich im Folgenden herausarbeiten, weshalb mir ein Übersetzungsansatz hilfreich erscheint, um mein Quellenmaterial zu analysieren. Zu diesem Zweck werde ich zwei Argumentationslinien miteinander verbinden: Einerseits eine, die die spezifische Sprache von Bildern berücksichtigt und sich primär aus der theoretischen und praktischen Arbeit der Künstlerinnen bzw. aus dem Kontext des Exils heraus begründet; andererseits eine, die sich aus einer feministischen Forschungsposition ergibt. Bevor ich diese beiden Argumentationslinien ausführlich bespreche, sei noch vorangestellt, dass meine Analyse sich nicht anmaßen will, Kultur als etwas Absolutes oder Statisches zu verstehen, das ohne Abstriche, Verluste oder Transformationen und Übergänge übersetzt werden kann. Eher adaptiere ich den Begriff der kulturellen Übersetzung, um der Frage nachzugehen, wie spezifische Konzepte, Ideen oder Theorien, die in unterschiedlichen Kontexten des mitteleuropäischen Kunstschaffens zirkulierten, durch Bildmedien und andere Kulturproduktionen in den neuen Kontext des Exils übersetzt wurden. In anderen Worten, der Fokus liegt weniger auf der Übersetzung des für meine Zwecke zu allgemein formulierten Begriffs »Kultur«, sondern auf der Übersetzung durch und mithilfe von kulturellen Erzeugnissen.⁶ Besonderes Augenmerk wird in der Analyse schließlich auf Übergänge und Schnittstellen gelegt, die die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Sigrid Weigel als für das kulturwissenschaftliche Arbeiten zentral beschreibt.⁷ Es sollen Prozesse der Vernetzung nachgezeichnet werden, die die Künstlerinnen durch ihre visuelle Übersetzungsarbeit beförderten und die letztendlich ihre Sichtbarkeit im Aufnahmeland begünstigte.⁸

Für dieses Vorhaben, konkrete intervisuelle und intermediale Formen und Strategien von kulturellen Übersetzungsprozessen herauszuarbeiten, finden sich hilfreiche Anknüpfungspunkte in der Kulturtransferforschung.⁹ Kulturtransfer ist jedoch als

5 Pratt, Response, 94.

6 Dieses Verständnis ist im weiteren Sinne auch an die Arbeiten von Doris Bachmann-Medick und damit zugleich an das Kulturverständnis Homi K. Bhabahs angelehnt. Allerdings möchte ich mich in meiner Analyse auf konkrete Kunst- und Kulturproduktionen fokussieren, etwa auf Film, Theater oder Fotografie, und damit spezifische Übersetzungsprozesse, -produkte und Übersetzerinnen in den Vordergrund rücken. Vgl. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*, Berlin/Boston 2016, 175–210; Bhabha, *The Location of Culture*.

7 Sigrid Weigel, *Kulturwissenschaften als Arbeit an Übergängen und als Detailforschung*, 125–145.

8 Birgit Mersmanns Studien *Über die Grenzen des Bildes* analysiert nicht nur Prozesse der Transkulturalisierung, sondern erörtert auch theoretische Fragen, die sich daran knüpfen. Vgl. Birgit Mersmann, *Über die Grenzen des Bildes. Kulturelle Differenz und transkulturelle Dynamik im globalen Feld der Kunst*, Bielefeld 2021, 13–24.

9 Beginnend mit den 1980er-Jahren, insbesondere mit der Arbeit der Historiker Michel Espagne und Michael Werner, wurden vermehrt kulturelle Transferleistungen zwischen unterschiedlichen Nationalstaaten – etwa von genannten Autoren zwischen Deutschland und Frankreich – untersucht. In den darauffolgenden Jahren folgte eine Ausdifferenzierung dessen, was unter dem Begriff des Kulturtransfers zu verstehen sei und er blieb nicht mehr allein auf nationalstaatliche Transferinteraktionen beschränkt. Vgl. Michel Espagne, *Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.*, in: Fran-

Überbegriff eines Phänomens zu verstehen, das als Resultat von Migrationsbewegungen sowie interkulturellem Austausch beschrieben werden kann. Wie allerdings Übersetzung als zentraler Teilbereich innerhalb von Prozessen des Kulturtransfers vonstattengeht, gilt es in der folgenden Analyse noch genauer zu demonstrieren. Wenn wir davon ausgehen, dass Bilder eigene Kommunikationsstrukturen und Sprachmuster aufweisen, dann bedeutet dies auch, dass sie eigene Übersetzungsstrategien verfolgen, und dass das durch sie generierte Wissen nicht allein durch eine Transferleistung von Kontext A in Kontext B dechiffrierbar wird. Bevor also für den Kulturtransfer zentrale Aneignungsprozesse seitens der Aufnahmegesellschaft untersucht werden können, gilt es die »(Selbst-)Mobilisierung von Akteuren« zu untersuchen, »die aufgrund ihrer Biografie, Profession oder kulturellen Positionierung (häufig in einer mit den Kontexten A und B verbundenen Zwischenlage) prädestiniert erscheinen, die für die Perzeption/Aneignung notwendige Übersetzung zu leisten«. ¹⁰ Darüber hinaus hat kulturelle Übersetzungsarbeit, wie der Historiker Matthias Middell betont, eine »nicht zu unterschätzende mediale Seite, die Art und Reichweite der Vermittlung mit bestimmt«. ¹¹ Auch diese wird in der vorliegenden Studien – bedingt durch die unterschiedliche Medialität der Quellen – berücksichtigt werden. Im folgenden Analysekapitel soll also herausgefiltert werden, welche Konzepte, Ideen und Theorien übersetzt werden, mithilfe welcher Visualisierungsstrategien dies geschieht und welche Motive, Darstellungsformen oder Ästhetiken die drei Künstlerinnen heranziehen, um bestimmte Inhalte zu transportieren. In einem nächsten Schritt soll eine intervisuelle Vergleichsebene gefunden werden, die ermöglicht, Übersetzungsinhalte und -strategien unterschiedlicher Künstlerinnen und Bildmedien gemeinsam zu analysieren und damit Aussagen über exilierte Anliegen, deren Ausformungen, Transformationen und Erinnerung in Kontexten der visuellen Kultur treffen zu können.

Vorangestellt sei dieser Analyse noch, dass mein Übersetzungsbegriff schon aufgrund der Materialität und Medialität der Quellen keiner ist, der sich allzu nah an textlichen Vorlagen orientieren kann – wenngleich auch theoretische Arbeiten zu textlicher Übersetzung bei der Analyse helfen werden. Wie ich jedoch später ausführen werde, muss in kulturellen Übersetzungsprozessen stets die Position des Originals

cia 13 (1985), 502–510; Michel Espagne/Michael Werner, La construction d'une référence culturelle allemande en France: Génèse et Histoire (1750–1914), in: *Annales E.S.C.* 42 (1987) 4, 969–992; Wolfgang Schmale, Kulturtransfer, in: Institut für Europäische Geschichte Mainz (Hg.), *Europäische Geschichte Online (EGO)*, 2012, URL: www.ieg-ego.eu/schmalew-2012-de (abgerufen am 19.9.2024); Wolfgang Schmale (Hg.), *Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert*, Innsbruck 2003; Peter Burke/Ronnie Po-Chia Hsia (Hg.), *Cultural Translation in Early Modern Europe*, Cambridge 2007. Obgleich Espagne und Werner darum bemüht waren, kulturelle Aneignungsprozesse zu untersuchen, gab es immer wieder Kritik am Begriff des Transfers, weshalb in anderen, angrenzenden Disziplinen eher von »cultural encounters«, Hybridität oder Interkulturalität gesprochen wird. Vgl. Philipp W. Stockhammer, *Conceptualizing Cultural Hybridization. A Transdisciplinary Approach*, Heidelberg 2012.

10 Matthias Middell, Kulturtransfer, *Transfers cultures, Docupedia-Zeitgeschichte*, URL: https://docupedia.de/zg/Kulturtransfer#cite_ref-4 (abgerufen am 19.9.2024).

11 Ebd.

infrage gestellt werden, denn das Original im engeren Sinne ist hier nur schwer zu bestimmen. Vielmehr geht es um breitere Debatten, Diskurse, Ideen oder Konzepte, die im mitteleuropäischen Kunstschaffen der 1920er- und -30er-Jahre zirkulierten. Was davon tatsächlich übersetzt wurde – was also die Künstlerinnen als relevant erachteten –, so die Annahme, ist nicht nur ein (möglicherweise selektives) Resultat ihrer Exilerfahrung, sondern ebenso eines von Begegnungen und Austausch in den multilingualen Räumen des Aufnahmelandes. Diese verstehe ich nach Mary Louise Pratt als *contact zones*,¹² in denen mitunter »meaningful contact«¹³ stattfinden konnte. Übersetzung ist in diesem Sinne also gleichzeitig ein Aushandlungsprozess und stets an ein spezifisches Publikum gerichtet.

4.1.1 Visuelle Übersetzung als inhärente Motivation von Bildern

Wie in der Einleitung ausgearbeitet, folgt die Arbeit einem Bildbegriff, der Bilder als Entitäten jenseits des Textlichen versteht. Aus diesem Grund weisen sie auch eigenständige Kommunikationsmuster auf. Dass Bildern eine soziale und politische Dimension inneohnt, erkannte nicht erst W. J. T. Mitchell im Zuge der Ausrufung des *pictorial turns*; dies war bereits frühen kulturwissenschaftlich orientierten Theoretikern wie Walter Benjamin (1892–1940) und Siegfried Kracauer oder theoretisch versierten Filmschaffenden wie Sergej Eisenstein (1898–1948) – wichtigen Vordenkern der Kunstszene der 1920er- und -30er-Jahre – bewusst.¹⁴ Wie in Kapitel 2 dargelegt, vertraten auch die unterschiedlichen Schulen und Bewegungen, die die Protagonistinnen des vorliegenden Buchs prägten, einen weitgehend politisierten, emanzipierten und edukativen Kunstbegriff und reduzierten Bilder nicht auf ihren Illustrationscharakter. Dieses Nachdenken über die Funktion und die Sprache von Bildern spiegelt sich deshalb auch in der praktischen und theoretischen Arbeit vieler exilierter Künstlerinnen wider. Deutlich wird dies beispielsweise bei der Fotografin Grete Stern, die ihre bevorzugte Arbeitstechnik im Text »Notes on Photomontage« von 1967 retrospektiv theoretisch einbettete.

Neben solchen bildtheoretischen Ansätzen finden sich auch Praktiken des textuellen Übersetzens als Konstanten mehrsprachiger Kontexte im Exil: Grete Stern übersetzte beispielsweise auf Anfrage des Objektkünstlers Gyula Kosice (1924–2016) ihre Bauhaus-Lehrbücher ins Spanische.¹⁵ Auch die Einladungen zur zweiten Ausstellung des Künstler*innenkollektivs MADI, dem die Fotografin angehörte, und deren Gastgeberin

-
- 12 Den Begriff verwendete Mary Louise Pratt erstmals in ihrem Aufsatz »Arts of the Contact Zone« von 1991 und später erneut in ihrem Buch *Imperial eyes*. Vgl. Mary Louise Pratt, *Arts of the Contact Zone*, in: *Professions* 1991, 33–40; Dies., *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*, London 1992, 1–12.
- 13 Kye Askin/Rachel Pain, *Contact Zones: Participation, Materiality, and the Messiness of Interaction*, in: *Environment and Planning D: Society and Space* 29 (2011) 5, 803–821, 804.
- 14 Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* (1935), Frankfurt a. M. 2006; Sergej M. Eisenstein, *Dramaturgie der Filmform* (1929), in: Helmut H. Diederichs/Felix Lenz (Hg.), *Sergej M. Eisenstein, Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Frankfurt a. M. 2005, 88–111; Siegfried Kracauer, *Theorie des Films: die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 2001.
- 15 Vgl. Gyula Kosice, *Kosice. Autobiografía*, Buenos Aires 2010, 39.

sie war, wurden als Zeichen der Solidarität mit den unterschiedlichen Einwanderungsgemeinden sowie um die Internationalität des Kollektivs zu betonen in mehrere Sprachen übersetzt.¹⁶ Stern war sich auch der Schwierigkeit von Übersetzung bewusst, wenn sie im eben genannten Text beziehungsweise auf einen Werbeslogan aus den 1930er-Jahren schreibt »[t]ranslation is not easy since it implies a double interpretation«.¹⁷ Hedy Crilla widmete sich neben ihrer Lehrtätigkeit ebenfalls der Übersetzung von deutschen, englischen und französischen Theaterklassikern und leistete bahnbrechende Arbeit für die argentinische Theaterszene.¹⁸ Auch war sie insofern mit unterschiedlichen Übersetzungen konfrontiert, als sie teils in deutschen, französischen und spanischen Fassungen von Stücken oder Filmen zu sehen war.¹⁹ Dass Übersetzung jedoch nicht ein rein textlicher Vorgang ist, sondern auch andere – kulturelle und speziell visuelle – Ausformungen annehmen kann, lässt sich nicht zuletzt anhand eines Beispiels der Fotografin Gisèle Freund zeigen. Diese schrieb etwa über ihre Porträtarbeit:

Das menschliche Gesicht, die individuellen Gesten haben mich immer fasziniert. Ein Portrait scheint mir gelungen, wenn man in ihm die Persönlichkeit des Fotografierten und nicht die des Fotografen wiederfindet.²⁰

»Der Fotograf«, so Freund an anderer Stelle, »muss in einem Gesicht lesen wie in einem Buch. Er muss auch das entschlüsseln, was zwischen den Zeilen steht. Um ein guter Fotograf zu sein, muss man verstehen, die Formen und ihren Geist in Licht und Schatten zu übersetzen«.²¹ Freunds Formulierungen, ihr Hinweis auf das Zwischen-den-Zeilenlesen, die Reflexion der eigenen Rolle als Fotografin, die hier konkret zur Übersetzerin wird, erinnern an Walter Benjamins Überlegungen in »Die Aufgabe des Übersetzers« (1923) – ein Text, der heute in diversen Forschungszusammenhängen als früher Denk- anstoß rezipiert wird, Übersetzung auch jenseits von Sprache und nicht allein als Analysewerkzeug textzentrierter Disziplinen zu denken.

Walter Benjamin prägte mit seinem eben genannten Aufsatz auf revolutionäre Weise ein Verständnis von Übersetzung, das die bis dahin geltende Vorstellung von gelungener Übersetzung vor eine radikale Neuinterpretation stellte. Das Bestreben, den Inhalt des Originals möglichst getreu in der Zielsprache nachzuahmen, was bis zu diesem Zeitpunkt als fachliches Ideal galt, stellte Benjamin grundlegend infrage. Denn er warf die

16 Vgl. Paula Bertúa, *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista *Idilio*, 1948–1951*, Buenos Aires 2012, 82.

17 Grete Stern, Notes on Photomontage, in: *Journal of Latin American Cultural Studies. Special Issue on Modern Argentine Photography: Horacio Coppola and Grete Stern*, 24 (2015) 2, 269–274, 272.

18 Zu Crillas Übersetzungen zählten etwa Henrik Ibsens *Geister*, Frank Wedekinds *Frühlungserwachen*, Bernard Shaws *Cándida*, Colin Higgins *Harold and Maude* oder Ted Willis *Hot Summer Night*.

19 Hier wäre *Mädchen in Uniform* zu nennen, das Stück von Christa Winsloe wurde 1931 von Leontine Sagan verfilmt und die Rolle des Fräuleins von Kesten mit Hedy Crilla besetzt. 1938 tauchte sie erneut im französischen Remake des Films *PRISANS SANS BARREAUX* (R: Léonide Moguy) auf. 1946 folgte dann die Inszenierung an der *Freien Deutschen Bühne*.

20 Gisèle Freund, *Memoiren des Auges*, Frankfurt a. M. 1977, 29.

21 Imogen Reiser, Im Gesicht lesen wie in einem Buch. Gisèle Freund: Photographien und Erinnerungen, Deutschlandfunk, https://www.deutschlandfunk.de/im-gesicht-lesen-wie-in-einem-buch.700.de.html?dram:article_id=83884 (abgerufen am 19.9.2024).

Frage auf, »[w]as ›sagt‹ denn eine Dichtung? Was teilt sie mit?«²² Benjamin kam dabei zur Erkenntnis, dass das »Wesentliche« nicht ihre Mitteilung oder Aussage sei, sondern »das Unfaßbare, Geheimnisvolle, ›Dichterische‹«. ²³ Er plädierte also für einen offenen Zugang, der auf weitere, kulturelle Dimensionen eines Textes (bzw. eines Bildes) verweist. Darüber hinaus widmete sich Benjamin ausführlich dem Verhältnis von Original und Übersetzung und führte hierzu das Bild eines in Scherben zerbrochenen Gefäßes als metaphorische Denkfigur ein. Mag diese Metapher anfänglich destruktiv wirken, weist sie doch deutlich auf den fragmentarischen Charakter von Texten hin und dient vor allem dazu, um darauf aufmerksam zu machen, dass sowohl das Original als auch die Übersetzung nur Bestandteile eines größeren Ganzen, des gesamten Sprachsystems sind – ein Gedanke, der erlaubt, Übersetzung als Fortsetzung bzw. Eigenleben des Textes/des Bildes zu verstehen, und mit einem intervisuellen, intermedialen oder intertextuellen Prinzip vereinbar ist. Denn Benjamin zufolge ist Übersetzung nicht allein in Relation zum Original zu denken, sondern als »zweite[r] Text, den die Übersetzung produziert, nicht als Abbild desselben Textes in einer anderen Sprache«. ²⁴ Übersetzung wird auf diesem Wege zu einer Variante und Interpretation durch die Übersetzerin, der schließlich nicht nur eine reproduktive, sondern eine produktive Rolle zukommt. Denkt man hingegen an Benjamins Kunstwerkaufsatz, in dem er für das auratische Original plädierte, muss festgehalten werden, dass seine Ausführungen deutliche Lücken – mitunter im Verhältnis Bild-Text – aufweisen. ²⁵

Die Tatsache, dass Theorie und Praxis sowie Text und Bild sich gegenseitig bedingen und beeinflussen, steht in keinem Gegensatz zu einem Bildverständnis, das davon ausgeht, dass Bilder abseits des Textlichen kommunizieren und eigene visuelle Kontexte der Wissensgenerierung hervorbringen können. Eher soll mit diesem Punkt hervorgehoben werden, dass nicht nur die behandelten Künstlerinnen als Akteurinnen in Übersetzungsprozessen auftreten, sondern auch den Bildern eine darüber hinausgehende Motivation innewohnt, die es durch eine eingehende und umfassende Kontextualisierung herauszufiltern gilt. Dass Bilder gewisse kommunikative Ziele ²⁶ verfolgen, impliziert W. J. T. Mitchell mit seiner Frage, die jener Benjamins nicht unähnlich ist, »What do pictures want?«. Deutlicher noch beschreiben die Bildwissenschaftlerinnen und Kunsthis-

22 Walter Benjamin, Die Aufgabe des Übersetzers (1923), in: Rolf Tiedemann (Hg.), Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, IV/1, Frankfurt a. M. 1972, 9–21, 9.

23 Ebd.

24 Gudrun Rath, Zwischenzonen. Theorie und Fiktionen der Übersetzung, Wien/Berlin 2013, 7.

25 Vgl. Benjamin, Das Kunstwerk.

26 Für weiterführende Literatur zu medialer und visueller Übersetzung, vgl. Claudia Benthien/Gabriela Klein (Hg.), Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen, Leiden 2017; Jay David Bolton/Richard Grusin (Hg.), Remediation. Understanding New Media, Cambridge/London 1999; Ludwig Jäger/Georg Stanitzek (Hg.), Transkribieren. Medien/Lektüre, München 2002; Ludwig Jäger, Die Verfahren der Medien: Transkribieren – Adressieren – Lokalisieren, in: Jürgen Frohmann/Erhard Schüttelpelz (Hg.), Die Kommunikation der Medien, Tübingen 2004, 69–79; Ludwig Jäger, Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität, in: Arnulf Deppermann/Angelika Linke (Hg.), Sprache intermedial. Stimmen und Schrift, New York 2010, 301–324; Birgit Mersmann/Alexandra Schneider (Hg.), Transmission Image. Visual Translation and Cultural Agency, Newcastle 2009.

torikerinnen Birgit Mersmann und Alexandra Schneider ein Mitteilungsbedürfnis und Übersetzungsanliegen von Bildern, wenn sie festhalten:

Images are not produced in a no-man's land, and they do not circulate without purpose – as is often stressed in the context of the globalization debate. Images are directional forces; image transmissions also entail a transference of power. When we speak of ›migrating‹ images, we have to be aware that these simultaneously emigrate and immigrate.²⁷

Mersmann und Schneider betonen weiter, dass Bilder nicht nur Medien von Übersetzungsprozessen sind, sondern »loaded with culture, they become cultural transmitters themselves and are automatically involved in cross-cultural encounters«.²⁸

4.1.2 Kulturelle Übersetzung als feministische Handlungsstrategie

Bevor die eigenständige Motivation von Bildern innerhalb von Übersetzungsprozessen erfasst werden kann, gilt es den drei Künstlerinnen und deren Anliegen genauere Beachtung zu schenken, denn wie der Übersetzungswissenschaftler Theo Hermans es ausdrückte: »Translation demands a translator«.²⁹ Die Historikerin Johanna Gehmacher argumentiert in ihrer Studie zu Übersetzungspraktiken in transnationalen Frauenbewegungen um 1900 zudem, dass Übersetzung als eine Form von *agency* verstanden werden kann. Übersetzerinnen, so die Autorin, waren zwar äußerst zentrale, jedoch großteils unsichtbare Akteurinnen in den global geführten, feministischen Debatten vor dem Ersten Weltkrieg. Weiters betont Gehmacher, dass »[t]ranslation studies have pointed to various aspects in which translation needs to be analysed as gendered. These include the agency of those who translate, the variations of meanings of gender in different contexts, and the analysis of gendered metaphors of translation«.³⁰ Mit Verweis auf die Vorarbeiten von Luise von Flotow³¹ und Lawrence Venuti³² streicht die Autorin hervor, dass Übersetzung nicht nur ein meist unsichtbarer Prozess ist, sondern, dass es sich um einen Prozess handelt, der zum Großteil von Frauenarbeit getragen wurde. Aus diesem Grund gilt es diesen durch eine Fokussierung auf konkrete Übersetzungsabläufe – wie die Kulturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick fordert³³ – und auf die Akteurinnen, die Übersetzung leisten, transparent zu machen. Denn »[t]aking into account that

27 Birgit Mersmann/Alexandra Schneider, Introduction, in: Dies. (Hg.), *Transmission Image. Visual Translation and Cultural Agency*, Newcastle 2009, 1–9, 1–2.

28 Ebd., 2.

29 Theo Hermans, Positioning Translators. Voices, Views and Values in Translation, in: *Language and Literature* 23 (2014) 3, 285–301, 299.

30 Johanna Gehmacher, In/visible Transfers: Translation as a Crucial Practice in Transnational Women's Movements around 1900, in: *German Historical Institute London Bulletin* 41 (November 2019) 2, 3–44, 14–15.

31 Vgl. Luise von Flotow, *Translation and Gender: Translation in the ›Era of Feminism‹*, London 1997.

32 Vgl. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London 2008.

33 Vgl. Doris Bachmann-Medick, *The Transnational Study of Culture: A Plea for Translation*, in: Hans C. Kippenberg/Birgit Mersmann (Hg.), *The Humanities between Global Integration and Cultural Diversity*, Berlin/Boston 2016, 29–49; Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns*, 175–210.

at least during the twentieth century the vast majority of translators were women, this effectively means that the work of women is blanked out from research on translation and international relations«. ³⁴ Ein Fokus auf das aktive Handeln von Frauen in Übersetzungsprozesse wirkt schließlich jenem Verständnis von Wissensgenerierung entgegen, in dem eine männlich produktive Funktion auf eine weiblich reproduktive – also passiv übersetzende – Tätigkeit trifft. ³⁵ Aus diesem Grund sollen spezifische Formen und visuelle Strategien der drei Künstlerinnen in ihrer Tätigkeit als Übersetzerinnen sowie die Übersetzung ihrer Weiblichkeitsvorstellungen und ihres Emanzipationsverständnisses umfassend untersucht werden.

Wie die Autorinnen Maud Anne Bracke, Penelope Morris und Emily Ryder argumentieren, betonen feministische Übersetzungsansätze sowohl in theoretischen als auch in praktischen Arbeiten, dass Übersetzung mit Resignifikation und Aneignung einhergeht. Sie hinterfragen etablierte hierarchische Strukturen zwischen Sprachen und Kulturen und suchen diese zu reduzieren, wenn nicht sogar zu eliminieren. Durch die Praxis der Resignifikation, die schon die Sprach- und Literaturwissenschaftlerin Sherry Simon als eine spezifisch feministische beschrieben hatte, ³⁶ versteht die Übersetzerin als soziale Akteurin einen Text (ein Bild) mit neuer und subjektiver Bedeutung, was eine Form der Reaktion auf den jeweiligen Kontext des Übersetzens darstellt. Bezugnehmend auf Roland Barthes argumentierte der Linguist und Übersetzungswissenschaftler Erich Prunč sogar etwas überspitzt, dass »aus dem Tod des Autors nicht nur die Geburt des Lesers/der Leserin, sondern mit ihm auch die Geburt der Translator*innen« ³⁷ einhergehe. Es müsste demnach Matthias Middell bereits zitierter Ansatz, dass Aneignung erst als Resultat von Übersetzung passieren könne, erweitert werden, nämlich insofern, als Aneignung bereits im Ursprung ein zentraler Bestandteil feministischer Übersetzungsstrategien ist. Da Prozesse der Resignifikation und Aneignung, wie Bracke, Morris und Ryder betonen, oft unbemerkt bleiben, möchte ich in der folgenden Analyse vor allem diese in Bezug auf den neuen Kontext des Exils herausarbeiten. Denn wie die Autorinnen argumentieren, ist die Übersetzung feministischer Texte (Bilder) »[h]istorically contingent and inextricably linked with the lives and locations of the writers and translators«. ³⁸

Wie ich durch diesen theoretischen Abriss versucht habe zu zeigen, geht es bei der Adaption des Konzepts der kulturellen Übersetzung nicht darum, die »vagueness« des Begriffs schlicht anzunehmen oder zu ignorieren. Vielmehr soll Übersetzung als konstant begleitender Prozess für in multilingualen Kontexten lebende Menschen verstanden und gleichzeitig als inhärente Motivation dieser Bilder beschreiben werden. Damit

34 Gehmacher, *In/visible Transfers*, 15.

35 Vgl. Johanna Gehmacher, *Feminist Activism, Travel and Translation Around 1900. Transnational Practices of Mediation and the Case of Käthe Schirmacher*, Cham 2024, 55.

36 Vgl. Sherry Simon, *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*, London 1996.

37 Erich Prunč, *Konvergenzen und Divergenzen der Translationswissenschaften*, in: Vladimir Karabalić/Marija Omazić (Hg.), *Istraživanja, Izazovi i promjene u teoriji i praksi prevodjenja. Explorations, Challenges and Changes in Translation Theory and Practice – Theorie und Praxis des Übersetzens. Alte Fragen und neue Antworten*, Osijek 2008, 13–39, 24.

38 Maud Anne Bracke/Penelope Morris/Emily Ryder, *Introduction. Translating Feminism: Transfer, Transgression, Transformation (1950s–1980s)*, in: *Gender&History* 30 (2018) 1, 214–225, 223.

sollte auch die Frage der Literaturwissenschaftler Michael Rössner und Federico Italiano – »But is this use of the translation concept more than a metaphor? Does it offer more possibilities of insight?«³⁹ – beantwortet werden. Denn Übersetzung wird in diesem Verständnis, wie der Soziologe Martin Fuchs es ausdrückte, zu einer »mode of agency«, sie wird ein aktives »reaching out to others«,⁴⁰ wodurch den Akteur*innen innerhalb dieser Prozesse, sowohl den Künstlerinnen als auch den Bildern, eine bedeutende Rolle zukommt.

Die folgende Analyse will nun die drei Künstlerinnen und deren Weiblichkeitsentwürfe, Ideen und Vorstellungen von Emanzipation und Feminismus unter die Lupe nehmen. Außerdem sollen ihre Bilder als geschlechtlich determinierte Medien verstanden werden – als solche, die nicht nur Orte von Übersetzungsprozessen sind, sondern gleichzeitig aktive Multiplikator*innen ebendieser darstellen. Durch die Erfassung des Umfelds dieser Künstlerinnen wird schließlich herausgestellt, wie sie durch persönliche Kontakte und Netzwerke, aber auch innerhalb ihrer Kunst *contact zones* schufen. Danach wird untersucht, wie eine Aneignung von Raum durch ihr und in ihrem Schaffen passierte – sowohl was weibliche als auch das Exil betreffende Handlungsräume anbelangte –, und abschließend der Frage nachgegangen, auf welchen Ebenen der Bildkommunikation Übersetzung stattfand, welche Ideen, Konzepte und Debatten diese Künstlerinnen in den neuen Kontext einführten und welche Strategien sie hierfür heranzogen.

4.1.3 *contact zones* als Übersetzungsräume

Spätestens seit den 1980er-Jahren avancierte Räumlichkeit zu einem zentralen Begriff innerhalb der Geistes- und Kulturwissenschaften. In der Geografie, der Soziologie oder in der ästhetischen Theorie tauchte Raum als Schlüsselkategorie modernen Denkens in unterschiedlichen Forschungszusammenhängen auf. Das Nachdenken über soziale, politische und ästhetische Funktionen von Raum geht historisch weit zurück. Dass sich aber mit der voranschreitenden Industrialisierung und Technisierung sowie der rasanten Urbanisierung und gleichzeitigen Globalisierung vor allem ab dem beginnenden 20. Jahrhundert die Notwendigkeit ergab, Raum neu zu denken, und in diesen Diskurs neue Paradigmen einzubeziehen, beweisen nicht nur künstlerische Strömungen wie der deutsche Expressionismus oder der Surrealismus, sondern auch Schriften aus diversen Disziplinen – etwa Georg Simmels »Über räumliche Projektionen sozialer Formen« (1903), Edmund Husserls »Kopernikanische Umwendung der Kopernikanischen Umwendung« (1934) oder Albert Einsteins »Raum, Äther und Feld in der Physik« (1954), nicht zuletzt auch künstlerische Analysen wie Ernst Cassirers »Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum« (1931), Max Hermanns »Das theatralische Raumerlebnis« (1931) oder Eric Rohmers »Film, eine Kunst der Raumorganisation« (1948). Die Liste könnte lang weitergeführt werden; schon diese kurze Auflistung macht jedoch deutlich, dass

39 Michael Rössner/Federico Italiano, *Translatio/n: An Introduction*, in: Dies. (Hg.), *Translatio/n. Narration, Media and the Staging of Difference*, Bielefeld 2012, 9–16, 11.

40 Martin Fuchs, *Reaching out; or, Nobody exists in one context only. Society as Translation*, in: *Translation Studies* 2 (2009) 1, 21–40, 31.

Raum spätestens ab den 1930er-Jahren als sozial und politisch relevant erachtet und besonders als für das künstlerische Schaffen zentrale Dimension gehandelt wurde.

Dass Räumlichkeit auch für das Exil in unterschiedlichen Zusammenhängen eine bedeutende Komponente darstellte, wurde in diversen Studien herausgearbeitet.⁴¹ Wie sich Erfahrungen des Exils, Raum und Übersetzung zueinander verhielten und miteinander interagierten, möchte ich nun anhand der künstlerischen Arbeit Grete Sterns, Hedy Crillas und Irena Dodals analysieren. Hierfür werde ich vor allem mit dem Konzept der *contact zones* arbeiten. Dieses Vorhaben bringt uns erneut zur Forschung der Literaturwissenschaftlerin Mary Louise Pratt, deren Kritik an kultureller Übersetzung am Anfang des Kapitels stand. Es ist allerdings nicht nur Pratt, die durch diverse Anknüpfungspunkte in ihren Arbeiten erlaubt, den Bogen zwischen diesen drei Aspekten – Exil, Raum, Übersetzung – zu spannen. Auch bereits dargelegte feministische Übersetzungsansätze argumentieren, dass Räumlichkeit und Übersetzung in einem wechselwirkenden Verhältnis zueinanderstehen, und stellen die für das Exil relevante Verbindung zwischen Übersetzung und Raum her. Nicht nur verweisen diese auf die Notwendigkeit, die unterschiedliche Lokalität von Übersetzerinnen als zentralen Faktor miteinzubeziehen; sie heben ebenfalls hervor, dass eine Neuinterpretation von Übersetzungen, sowohl durch Leser*innen als auch durch Historiker*innen, das Potenzial in sich birgt, »to open up new and *transgressive* conceptual spaces, to make new connections and imagine different societies.«⁴² Wie ich allerdings in meiner Analyse herausstellen werde, eröffnen sich solche transgressiven Räume nicht erst durch die erneute Lektüre von Texten oder Bildern, sondern sie sind schon Ausgangspunkt für die zu analysierenden Übersetzungsprozesse. Denn die Konstruktion von *contact zones* bildet im Falle der Künstlerinnen Stern, Crilla und Dodal die Basis für deren Übersetzungstätigkeit – insofern, als sie die Basis für kulturelle Aushandlungsprozesse werden.

Contact zones beschreibt Mary Louise Pratt in ihrem 1992 erschienenen Buch *Imperial Eye. Travel writing and transculturation* als »social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination – such as colonialism and slavery, or their aftermaths as they are lived out across the globe today.«⁴³ Es handelt sich also um Räume,⁴⁴ die unterschied-

41 Exemplarisch für diese Auseinandersetzungen: Bhabha, *The Location of Culture*; Vílmer Flusser, *Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit*, in: Ders. (Hg.), *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*, Hamburg 2013, 15–30; Edward Said, *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, Cambridge 2000; Der Sammelband *Exiles Traveling* verbindet Beiträge aus unterschiedlichen Disziplinen: Johannes F. Evelein (Hg.), *Exiles Traveling. Exploring displacement, Crossing Boundaries in German Exile Arts and Writings 1933–1945*, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 68, Amsterdam 2009; Hamid Naficy (Hg.), *Home, exile, homeland: film, media, and the politics of place*, New York 1999.

42 Bracke/Morris/Ryder, *Introduction*, 223.

43 Pratt, *Imperial eyes*, 7.

44 In der Exilforschung wurde wiederholt mit Homi K. Bhabhas *Third Space Theory* gearbeitet, denn auch er legt den Fokus auf das »Dazwischen« bzw. »in-between-spaces« von exilierten Existenzen sowie auf Aushandlungsprozesse und definiert damit das »Dazwischen« als Ort von Übersetzung. Zwar werde ich in meiner Analyse ebenso das »Dazwischen« berücksichtigen, allerdings erlaubt mir Pratts Konzept der *contact zones*, spezifische Begegnungsorte zu analysieren, die durch Kontaktaufnahme mit dem neuen Umfeld entstehen. Die Weiterentwicklungen des Konzeptes durch

lichen sozialen Gruppen und Traditionen Kontakt und Konfliktaushandlung erlauben und durch die Verhandlung hierarchischer Strukturen für feministische und das Exil betreffende Übersetzungsprozesse gewinnbringend erscheinen. Die Kontakt-Komponente ihres Konzepts betontend, will Pratt »the center of gravity and the point of view«⁴⁵ verschieben. Denn dies, so die Autorin »invokes the space and time where subjects previously separated by geography and history are co-present, the point at which the trajectories intersect«.⁴⁶

Pratts Konzept wurde in den vergangenen Jahren für diverse Forschungsbereiche adaptiert und weiterentwickelt. Es fand in den Postcolonial Studies, der Anthropologie bis hin zur Geografie Anwendung. Auch in der künstlerischen Forschung fand das Konzept Gebrauch. Der Historiker James Clifford hat etwa Theorien zu *contact zones* herangezogen, um das Museum als sozialen Raum für Interaktion und politischen Austausch zu beschreiben. In *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (1997) stellt Clifford beispielsweise das Potenzial von Museen als *contact zones* heraus, wenn sie den Abbau hierarchischer Strukturen in der Auswahl der Ausstellungsobjekte, der Kuratierung oder der Zugänglichkeit zulassen und verstärkt auf Reziprozität setzen. Dies würde folglich eine stärkere Beteiligung marginalisierter Stimmen erlauben.⁴⁷ Burcu Dogramaci erweiterte Cliffords Ansatz noch deutlich, indem sie das Konzept nicht nur für Museen und Galerien dachte, sondern argumentierte, dass vor allem Arbeitsräumlichkeiten, Ateliers und Studios von Künstler*innen als »particularly important ›contact zones«⁴⁸ fungieren können. Dogramacis Argumentation basiert dabei auf den weitgehend positiven Erfahrungen exilierter Surrealist*innen in New York, deren Arbeitsräumlichkeiten zu Szenetreffpunkten wurden. In Downtown Manhattan befanden sich etwa Jackson Pollocks (1912–1956) oder William Baziotos (1912–1963) Studios; auch die Ateliers von Arshile Gorky (1904–1948) und Roberto Matta (1911–2002) waren dort angesiedelt und wurden zu attraktiven Anlaufstellen für aus Europa ankommende Surrealist*innen, darunter André Breton (1896–1966) oder André Masson (1896–1987).

In anderen Worten sind *contact zones* – egal ob in Form von Museen, Galerien, Studios, Ateliers oder Klassenräumen, Theatern und Kinos, wie ich sie im Folgenden noch beschreiben werde – Orte, an denen Austausch und Kontakt zwischen unterschiedlichen Einwanderungscommunities und der lokalen Kunstszene sowie Übersetzung stattfinden kann. Sie sind Orte der Konfliktaushandlung und zugleich welche, an denen kulturelle und visuelle Beziehungen auf- und ausgebaut werden können – etwa zwischen argentinischen und europäischen, jüdischen und nicht-jüdischen oder exilierten und bereits ansässigen Kunst- und Kulturschaffenden.

Clifford, Dogramaci oder Askins und Pain erlauben schließlich auch, Kunst, die in solchen Begegnungszonen geschaffen wird, als mögliche *contact zones* zu behandeln. Vgl. Bhabha, *The Location of Culture*.

45 Pratt, *Imperial eyes*, 8.

46 Ebd.

47 Vgl. James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, London 1997, 194–197.

48 Burcu Dogramaci, *Migrant, Nomad, Traveler – Towards a Transnational Art History*, in: Hans G. Kippenberg/Birgit Mersmann (Hg.), *The Humanities between Global Integration and Cultural Diversity*, Berlin 2016, 50–69, 55.

Diese Form der Interaktion und Vernetzung vereinfacht es folglich auch, einen Schritt weiterzugehen, oder wie die Geografinnen Kye Askins und Rachel Pain argumentieren, »across spaces of encounter«⁴⁹ zu blicken. Aushandlungsprozesse innerhalb von *contact zones* sollen demnach ermöglichen, Debatten und Ideen über die Grenzen dieser Begegnungsräume hinauszutragen. Mit diesem Hinaustragen geht schließlich stets eine Aneignung oder Neustrukturierung von Raum einher, denn es werden die Grenzen von *contact zones* neu definiert und der Umgang mit öffentlichem Raum infrage gestellt. Damit verbinden sich schließlich auch wesentliche »Fragen der Übertragbarkeit und Übersetzung«.⁵⁰ Wie die Kunst- und Medienwissenschaftlerin Kerstin Brandes argumentiert, geht mit einer Neustrukturierung des öffentlichen Raums immer ein Wandel von Geschlechterbildern einher. Das »Ausloten von und Arbeiten an disziplinären Grenzen«⁵¹ beschreibt die Autorin als die Basis feministischer Forschung, und so soll auch in der folgenden Analyse der Fokus auf genau jenen Grenzbereichen liegen, in denen die Künstlerinnen Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal sich bewegten.

4.2 Orte und Medien der Kunstproduktion im Exil

Um die von Benjamin bestimmte »Art des Meinens«⁵² zu transportieren und die für feministische Ansätze zentrale Resignifikation zu bewirken, ist ein umfassendes Wissen zum Ursprungs- sowie zum Zielkontext der Übersetzung wesentlich. Nachdem in Kapitel 2 bereits die jeweiligen Schaffensperioden vor der Flucht thematisiert wurden, verfolgt das vorliegende Kapitel das Ziel, herauszuarbeiten, wie sich Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal nach ihrer Ankunft in Argentinien kulturelles Wissen zum Aufnahmeland aneigneten und sich in unterschiedlichen Kontexten des Kunstschaffens etablierten. Dabei werde ich den Fokus auf künstlerische Institutionen, Kollektive oder Organisationen legen, die das Umfeld dieser Frauen prägten. Diese waren allerdings in ihrer Beschaffenheit zum Teil äußerst divers. Während Grete Stern, die schon früh nach Argentinien gelangte, in regimiekritischen Künstler*innenkollektiven engagiert war, oder Hedy Crilla Anfang der 1940er-Jahre fast ausschließlich auf nicht-spanischsprachigen Exilbühnen auftrat, begann Irena Dodal ihre Karriere in einer peronistischen Bildungseinrichtung. Neben diesen drei Beispielen gibt es noch zahlreiche weitere: Die ebenfalls exilierte Wiener Malerin Gertrudis Chale (1898–1954) schien kaum bis gar keine künstlerische Vernetzung in Argentinien zu verfolgen und die Anonymität in den Weiten des Landes zu suchen,⁵³ während die Fotografin Gisèle Freund ihre vielfältigen internationalen Kontakte im Exil nutzte, um ihre ökonomische und künstlerische Situation abzusichern.⁵⁴ Die Beispiele von Chale und Freund verweisen also darauf, dass es durchaus

49 Askin/Pain, *Contact Zones*, 817.

50 Brandes, *Die Gans lebt...*, 6.

51 Ebd.

52 Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, 14.

53 Vgl. Mauricio Neumann, Gertrudis Chale. Painter in the Andean World. Una Pintora en el Mundo Andino. Years/Años 1934–1954, in: Ders. (Hg.), Gertrudis Chale. Painter in the Andean World. Una Pintora en el Mundo Andino. Years/Años 1934–1954, Buenos Aires 2009, 13–42.

54 Vgl. Bettina de Cosnac, Gisèle Freund. Ein Leben, Zürich 2008, 135–172.

andere Strategien des Umgangs mit dem neuen Umfeld gab. In der folgenden Analyse werde ich deshalb mitunter auf ihre (und weitere) Arbeiten zurückgreifen, um zu zeigen, dass trotz unterschiedlicher Umgangsweisen mit der Situation des Exils, eine intervisuelle Vergleichsebene sinnvoll ist, und ermöglicht, Ähnlichkeiten in der Verarbeitung der Erfahrung hervorstreichend.

Die folgenden Unterkapitel werden nun insofern einer chronologischen Struktur folgen, als sie die Protagonistinnen nacheinander vorstellen, je nachdem, wann sie in Argentinien ankamen, beginnend mit Grete Stern im Jahr 1936 und abschließend mit Irene Dodal 1948. Die Analyse der Werke lässt sich jedoch nur bedingt in eine chronologische Abfolge fügen, da sich die kreative Verarbeitung des Exils und Prozesse des Übersetzens weniger an konkreten historischen Ereignissen – etwa der nationalsozialistischen Machtergreifung von 1933, der Besetzung Frankreichs 1940 oder dem Ende des Zweiten Weltkriegs 1945, also jenen Ereignissen, die schlussendlich dazu geführt hatten, dass diese Künstlerinnen nach Argentinien flüchteten – orientierten, als an oft nicht direkt messbaren, individuellen Erfahrungen, Bestrebungen oder Ressourcen. Aus diesem Grund wird zwar der Zeitpunkt der Ankunft anfänglich eine chronologische Struktur geben, die spätere Beschäftigung mit dem Werk jedoch eine zeitübergreifende Netzwerkstruktur aufweisen.

4.2.1 Grete Stern: Künstlerische Vernetzung von Emigration und Exil

Nach zwei Jahren Aufenthalt in London heirateten Grete Stern und Horacio Coppola und fassten nur wenig später den Entschluss, nach Argentinien zu gehen. Trotz der Distanz und des dazwischenliegenden Ozeans rückte die politische Lage in Europa der Künstlerin nach ihrer Ankunft jedoch emotional näher als erwartet. Die Herausforderungen der Mutterschaft – ihre Tochter Silvia war noch 1936 in London zur Welt gekommen – sowie die bestürzende Nachricht, dass Sterns Mutter aus Angst vor dem Konzentrationslager Suizid begangen hatte, machten der Fotografin die Ankunft in Buenos Aires nicht leicht.⁵⁵ Überdies litt sie darunter, dass ihr als emanzipierte Frau von Coppolas konservativer Familie nur wenig Gastfreundschaft und Akzeptanz entgegengebracht wurde.⁵⁶ Neben dieser persönlich äußerst fordernden Situation, die eine enorme emotionale Belastung gewesen sein musste, erschwerte auch die politische Lage in Argentinien ihre Ankunft.

Stern emigrierte in einer Zeit der politischen Instabilität nach Argentinien. Ihre ersten Jahre waren geprägt von der sogenannten »decada infame«, einer Ära des Autoritarismus, die 1930 mit einem Militärputsch begann. Dieser stürzte den amtierenden Präsidenten Hipólito Yrigoyen und leitete eine Zeit der politischen und sozialen Instabilität ein, die bis 1943 andauerte.⁵⁷ Ein weiterer Putsch des *Grupo de Oficiales Unidos* (GOU), eine militärische Geheimorganisation, beendete die »decada infame« und führte zu einer provisorischen Militärregierung. Juan Domingo Perón war als hohes Mitglied des GOU

55 Vgl. Marcoci, *Photographer Against the Grain*, 29.

56 Vgl. Mandelbaum, *RINGL AND PIT*, 36:00 min.

57 Vgl. Alejandro Cattaruzza, *Historia de la Argentina (1916–1955)*, Buenos Aires 2012, 115–180.

einer der Putschisten und bekleidete in der provisorischen, pro-faschistischen Militärregierung erst das Amt des Unterstaatssekretärs im Kriegsministerium, dann jenes des Sekretärs für Arbeit und Wohlfahrt und schließlich jenes des Vizepräsidenten.⁵⁸ Die ideologische Ausrichtung der Militärregierung, ihre pro-faschistische Positionierung sowie die stetig restriktiver werdenden Einwanderungsbestimmungen wurden bereits in Kapitel 3.3 besprochen und müssen an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden. Dennoch prägten sie Sterns frühe Jahre in Argentinien markant. Der innerhalb von Regierungskreisen weit verbreitete Antikommunismus und Antisemitismus führte zudem zu Stigmatisierungen von Einwander*innen und Vorurteilen gegen jene, die ins Exil getrieben wurden.

Bemerkenswert ist deshalb, dass die Fotografin dennoch schnell Anschluss an die lokale Kunstszene fand. Wahrscheinlich war dies zu einem großen Teil – zumindest in den ersten Jahren – ihrer Beziehung mit Coppola geschuldet, der als Fotograf und Filmemacher bereits weite Anerkennung genoss und bestens vernetzt war. Zu seinem Bekanntenkreis zählten Persönlichkeiten wie der Autor Jorge Luis Borges oder Victoria Ocampo (1890–1979), die Herausgeberin der renommierten Literaturzeitschrift *SUR*.⁵⁹ Ocampo machte sich nicht nur durch ihre Tätigkeit als Herausgeberin von *SUR* einen Namen in der Kunstszene von Buenos Aires und darüber hinaus. Sie war auch eine avantgardistische Vordenkerin mit politischen Ambitionen, Literatin und Förderin junger Autor*innen. Ihre internationale Vernetzung nutzte sie nicht zuletzt dazu, vor dem Faschismus flüchtende Kunstschaffende und Intellektuelle bei der Ankunft in Argentinien zu unterstützen. Gisèle Freund gelang beispielsweise 1940 durch die Hilfe Ocampos die Flucht aus Frankreich. Grete Stern bot die Schriftstellerin schon vor ihrer Ankunft in ihrer Zeitschrift eine Plattform, um sich in Argentinien einen Namen zu machen.

Schon im Oktober 1935 erschien in *SUR* ein Artikel mit dem Titel »Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern«. Autor war der bekannte Kunstkritiker Jorge Romero Brest (1905–1989), ein Visionär der argentinischen Avantgarde und später Direktor des *Museo Nacional de Bellas Arte* sowie des *Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella*. Ohne Zögern stellte er fest, dass Sterns und Coppolas erste Ausstellung in Buenos Aires, in der Zentrale von *SUR*, die »erste ernsthafte Manifestation der Fotokunst [ist], die uns zu sehen gegeben wurde«. ⁶⁰ Lobende Worte fand Brest nicht nur für die technische Umsetzung und die ästhetische Ausrichtung, sondern auch die soziale Komponente der Fotografien betonte er, indem er sich einer marxistischen Terminologie bediente. Mit Formulierungen wie die »Realität der sozialen Ordnung«, die »politische Wahrheit« oder die »Dialektik der Bilder«⁶¹ schuf er eine Verbindung zur Tätigkeit von Stern und Coppola in Berlin, ihren Stadtaufnahmen, ihrer Auseinandersetzung mit der Arbeiter*innenfotografie, ihren Lehrjahren am Bauhaus und Porträtarbeiten in London. Zudem stellte er heraus, dass für die beiden Fotograf*innen nicht primär die Frage im Zentrum stand, wie Fotografie als

58 Vgl. Goñi, *The Real Odessa*, 16–24.

59 Vgl. John King, *Towards a Reading of the Argentine Literary Magazine Sur*, in: *Latin American Research Review* 16 (1981) 2, 57–78.

60 Jorge Romero Brest, *Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern*, in: *SUR* (1935), 91–102, 91. Übersetzt durch die Autorin.

61 Ebd.

Kunstform gefasst werden könnte, sondern wie umgekehrt die Fotografie den Kunstbegriff durch eine soziale Kontextualisierung neu definieren würde.⁶²

Dieser glamouröse Einstieg in die argentinische Kunstszene, beginnend mit der Ausstellung im Jahr vor ihrer Ankunft und der darauffolgenden Publikation in *SUR*, bedeutete für Stern, wie die Fotohistorikerin Verónica Tell es ausdrückte, »a clear shift from the usual exhibition spaces to a place of intellectual legitimacy«. ⁶³ Diese intellektuelle Legitimität wusste Stern in den folgenden Jahren noch zu festigen, auch ihr politisches Engagement spielte dabei eine bedeutende Rolle. Wurde ihr anfänglich durch *SUR* eine Plattform geboten, ihre Kunst in Argentinien zu verbreiten, erkämpfte sie sich später einen Namen als talentierte und politisch motivierte Porträtfotografin, indem sie für diverse antifaschistische Publikationen und Exilzeitschriften – darunter *Unidad*, *Camera-da*, *De mar a mar*, *Correo Literario* oder *Libertad Creador* – Porträts von linken Aktivist*innen, Künstler*innen und Intellektuellen anfertigte. ⁶⁴ Diese Arbeit kann mitunter als Fortsetzung jener Porträtserie gesehen werden, die sie während ihres Londoner Exils begonnen hatte. Stern erarbeitete sich also eine Schlüsselrolle im Kulturleben der argentinischen Hauptstadt und wurde zu einer zentralen Figur in avantgardistischen Kreisen, die sich aus exilierten und argentinischen Kunstschaffenden und Intellektuellen zusammensetzten.

Diese interkulturellen Begegnungen führten zu neuen Kooperationen und fotografischen Experimenten. Als kreatives Trio eröffneten Grete Stern und Horacio Coppola gemeinsam mit dem Maler und Schriftsteller Luis Seoane (1910–1979) 1937 ein kleines Studio, das sich auf moderne Werbegrafiken spezialisierte. Seoane, der zwar 1910 in Buenos Aires als Sohn spanischer Einwander*innen geboren wurde, allerdings den Großteil seines Lebens im Galegischen La Coruña verbracht hatte, flüchtete später vor den franquistischen Truppen nach Argentinien und prägte in der Folge maßgeblich die argentinische Malerei. ⁶⁵ Zwar war das Studio kein kommerzieller Erfolg und stellte die Arbeit schon bald wieder ein, doch lässt sich durch diese Zusammenarbeit das Bestreben erkennen, die argentinische Kunstlandschaft im Kollektiv zu modernisieren. ⁶⁶ Es gilt an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass Stern innerhalb dieses Kreativ-Trios, schon durch ihre vorangegangene Arbeit bei *ringl+pit*, diejenige mit der meisten Erfahrung im Bereich der Werbegrafik war. Das Exil, das neue Umfeld sowie die neuen Kollaborationspartner stellten sie jedoch vor große Herausforderungen – solche, die sie schließlich dazu brachten, sich stärker als eigenständige Solokünstlerin zu verstehen und sich unter anderem durch ihre Arbeit von Horacio Coppola zu emanzipieren.

62 Vgl. Marcoci, *Photographer Against the Grain*, 29.

63 Verónica Tell, *Entre el arte y la reproducción; el lugar de la fotografía*, in: Andrea Giunta/Laura Malosetti Costa (Hg.), *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires 2005, 243–262, 244.

64 Vgl. Marcoci, *Photographer Against the Grain*, 30.

65 Zu Luis Seoane, vgl. Fernando Devoto/Ramón Villares (Hg.), *Luis Seoane entre Galicia y la Argentina*, Buenos Aires 2012.

66 Vgl. Rodrigo Gutiérrez Viñuales/Miguel Anxo Seixas Seoane, *Escenarios de Luis Seoane en Buenos Aires. Razones para un proyecto*, in: Dies. (Hg.), *Buenos Aires. Escenarios de Luis Seoane*. La Coruña. Fundación Luis Seoane, Buenos Aires 2007, 13–21.

Im Jahr 1940 – nach der Geburt ihres Sohns Andrés – traf Stern eine Entscheidung, die zwar nicht direkt, jedoch etwas zeitverzögert massive Auswirkungen auf ihre Position in der argentinischen Kunstszene hatte. Die Familie bezog ein neues Wohnhaus im vorstädtischen Ramos Mejía, das von Wladimiro Acosta (1900–1967), ein in der Ukraine geborener Architekt und ehemaliger Bauhausschüler, entworfen worden war.⁶⁷ Obwohl sich der Umzug aus dem Zentrum der Stadt in einen Vorort ungünstig für Stern entwickeln hätte können, trat erstaunlicherweise das Gegenteil ein. Nur drei Jahre nach dem Umzug, im Jahr 1943, ließen sich Stern und Coppola scheiden. Stern blieb in Ramos Mejía und verwandelte ihr Haus innerhalb kürzester Zeit in ein Zentrum des kulturellen Austauschs.⁶⁸ Wie ich im Folgenden darlegen werde, können Sterns Haus in Ramos Mejía und die dort stattgefundenen und ausgestellte Kunstproduktion als *contact zones* beschrieben werden. Denn diese kreativen Räume fungierten als Begegnungsorte, in denen verschiedene Gruppen miteinander in Kontakt treten und interagieren konnten, in denen sie politische Machtverhältnisse aushandelten und in denen durch Reziprozität und flache Hierarchien ein fruchtbarer Boden für kulturelle Übersetzung geschaffen wurde. Ich möchte an dieser Stelle erneut auf die beiden bereits vorgestellten Konzepte von Clifford und Dogramaci verweisen (Kap. 4.1.3), denn Sterns Haus war gleichzeitig Wohnhaus, Atelier und Ausstellungsraum. Und obwohl »die Fabrik«, wie das architektonisch vom Bauhaus inspirierte Haus in der Kunstszene von Buenos Aires genannt wurde, nicht im engeren Sinne der Definition der Geografin Divya Tolia-Kelly als Projekt partizipativer Kunst verstanden werden kann, so erlauben Tolia-Kellys Ausführungen dennoch, Sterns Schaffen als Übersetzung im Sinne von Aushandlung zu verstehen.⁶⁹ Sterns Haus in Ramos Mejía kreierte nämlich »a space for embodied, multilingual, marginalized experiences to be expressed in visual form«. ⁷⁰ Es wurde für exilierte und bereits ansässige Kunstschaffende zu einem »meeting place [...], a cultural circle, a space in which to display works of all kind«. ⁷¹ Die Phrase »going to Ramos«⁷² wurde zum Szeneslogan, zum

67 Zu Wladimiro Acosta, vgl. Luis E. Carranza/Fernando Luiz Lara, *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia*, Austin 2014, 88–91; o. A., Wladimiro Acosta, *Moderna Buenos Aires*, URL: <https://www.modernabuenosaires.org/arquitectos/wladimiro-acosta> (abgerufen am 19.9.2024).

68 Vgl. Marcoci, *Photographer Against the Grain*, 30.

69 Judith Laister fokussiert in ihrer Forschung zu Kunstübersetzung vor allem auf den öffentlichen Raum und arbeitet mit dem Begriff der relationalen Kunst nach Bourdieu, der das Kunstschaffen verstärkt in Verbindung zu einer sozialräumlichen Dimension bringt. Laister unterscheidet in Übersetzungsprozessen relationaler Kunst zwischen der *gouvernementalen* Dimension, der *epistemologischen* Dimension und der *ästhetischen* Dimension. Vgl. Judith Laister, »Eine gemeinsame Sprache finden, die jeder versteht...« (Gebrochene) Versprechen in der relationalen Kunst, in: Nadja Grbic/Susanne Korbelt/Judith Laister/Rafael Y. Schögl/Olaf Terpitz/Michaela Wolf (Hg.), *Übersetztes und Unübersetztes. Das Versprechen der Translation und ihre Schattenseiten*, Bielefeld 2020, 109–139.

70 Divya P. Tolia-Kelly, *Participatory Art: Capturing Spatial Vocabularies in a Collaborative Visual Methodology with Melanie Carvalho and South Asian women in London, UK*, in: Sara Kindon/Rachel Pain/Mike Kensby (Hg.), *Participatory Action Research Approaches and Methods: Connecting People, Participation and Place*, London 2007, 132–140, 133.

71 Sara Facio, *Crete Stern. Fotografía en la Argentina, 1937–1981*, Buenos Aires 1988, 10.

72 Ebd.

Synonym dafür, Teil des kreativen und politischen Austauschs in diesem ruhigen Vorort von Buenos Aires zu sein.

Zwar mag diese Form des Zusammentreffens auch an die Tradition der Salons erinnern, die durch Persönlichkeiten wie Alma Mahler-Werfel (1879–1964) oder Salka Viertel (1889–1978) ins US-amerikanische Exil getragen wurde, und die ebenso zentrale Treffpunkte für Exilierte darstellten.⁷³ Allerdings repräsentiert Grete Stern viel stärker eine neue Generation und steht weniger für bürgerliche Gepflogenheiten, wie sie in Salons üblich waren. Stern bot zwar ihr Privathaus als Szenetreffpunkt an, allerdings blieb sie definitiv nicht auf den privaten Bereich beschränkt, wie ihre intensive Auseinandersetzung mit der Stadtarchitektur der argentinischen Hauptstadt beweist. Ihr Haus wurde zu einer Pilgerstätte für Kunstschaffende und Intellektuelle aller Art, oder wie die Schriftstellerin María Moreno es ausdrückte, zum »Bloomsbury porteño«⁷⁴ (Bloomsbury von Buenos Aires).

Ein wichtiger Schritt in der Schaffung von *contact zones* war, dass Stern 1945 dem Künstler*innenkollektiv MADI beitrug, das von dem jüdisch-tschechoslowakischen Maler Gyula Kosice, dem uruguayischen, plastischen Künstler Carmelo Arden Quin (1913–2010) und dem argentinischen Bildhauer Rhod Rothfuss (1920–1969) gegründet wurde. Neben eben genannten Vertretern der jüdischen Community, die bereits vor den 1930er-Jahren nach Buenos Aires gelangten, schlossen sich auch Stern und andere jüdische und/oder politische Geflüchtete MADI an – darunter die Tänzerin Renate Schottelius, der Bildhauer Martin Blaszkó (1920–2011), der Komponist Estéban Eitler (1913–1960) oder die Psychoanalytikerin Marie Langer. MADI machte sich zum Ziel, durch marxistisch inspirierte Kunstproduktion ein antifaschistisches und antiperonistisches Gegenstück zur sich im Aufbau befindenden, staatlichen Propaganda zu schaffen.⁷⁵ Bereits 1945 fand die erste Ausstellung des Kollektivs statt; die zweite folgte ein Jahr später und machte Sterns »Fabrik« in Ramos Mejía zum Ausstellungsraum. Stern agierte dabei als Gastgeberin der Veranstaltung und gestaltete die Programmhefte, die, wie bereits eingangs erwähnt, auf Englisch und Französisch übersetzt wurden. Diese Form der Solidarisierung mit unterschiedlichen Einwanderungscommunities, wie auch die vielen unterschiedlichen Stimmen, die in Ramos Mejía zusammentrafen,

73 Vgl. den Katalog zur Ausstellung 2018 im Jüdisches Museum Wien: Jüdisches Museum Wien (Hg.), *The Place to Be. Salons als Orte der Emanzipation*, Wien 2018.

74 María Morena, *A cámara despera*, in: Jorge Schwartz (Hg.), *Os sonhos de Grete Stern: Fotomontagens*, São Paulo 2009, 9–10.

75 MADI war eine avantgardistische Gruppierung, die sich aus Vertreter*innen der konkreten Kunst zusammensetzte. Die Gründer Gyula Kosice, Carmelo Arden Quin und Rhod Rothfuss waren ehemalige Mitglieder der Gruppe um das *Arturo* Magazin, ein wichtiges Kunstmagazin, das sich mit den europäischen und amerikanischen Avantgarden befasste. Die spätere MADI Gruppe spaltete sich von *Arturo* ab, um ein eigenes Kollektiv zu gründen. Die Bedeutung des Namens ist ungeklärt, möglicherweise handelt es sich um ein Wortspiel, das die ersten Silben von »materialismo dialectico«, also dialektischer Materialismus, zusammenfügte und ihn auf diesem Wege programmatisch für ihr Kunstschaffen einführte. Es kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, dass es sich schlicht um ein Spiel mit Lauten handelte. Vgl. Andrea Giunta, *Todas partes del mundo*, in: MALBA (Hg.), *Catálogo Verbomérica*, Buenos Aires 2016, 74–82.

bildeten schließlich einen multilingualen Kontext, der als Basis für die Bildung von *contact zones* diente.

Darüber hinaus erzählt auch die architektonische Tradition des Hauses die Geschichte einer Gruppe, die nach 1933 ins Exil gezwungen wurde. Denn der jüdisch-ukrainische Architekt Acosta, der schon 1919 aus Odessa fliehen hatte müssen und 1922 am Bauhaus sein Studium begann, ist, wie Stern selbst, Vertreter des Bauhauses im Exil. Nachdem durch die nationalsozialistische Machtergreifung die Schließung der Universität erzwungen wurde, bildeten sich in der ganzen Welt neue Zentren heraus, darunter in Tel Aviv, Chicago und New York,⁷⁶ die die Ideen der Schule weitertrugen. Zwar ist Buenos Aires nicht eines der großen Zentren des Bauhaus-Exils; wie jedoch Sterns Haus beweist, lassen sich auch in der argentinischen Hauptstadt und darüber hinaus – etwa in Mar de Plata mit dem bekannten Parador Artístico Café von Marcel Breuer (1902–1981) – Spuren der Schule finden.⁷⁷

MADI Gründungsmitglied Kosice, ein häufiger Gast in Ramos Mejía, zeigte großes Interesse an Sterns Bauhaus-Erfahrung, insbesondere, da diese sich durch ein antifaschistisches und sozialistisches Engagement auszeichnete.⁷⁸ Die Übersetzung ihrer Bauhaus-Lehrbücher schaffte zwar eine Form der Zugänglichkeit zu diesem Wissen, viel breitenwirksamer waren jedoch Sterns visuelle Übersetzungen der Bauhaus-Ideen durch ihr eigentliches Kunstschaffen. Denn wie bereits erörtert, basierte Sterns Ausbildung nicht primär auf konventionellen Lehrmethoden, die sich auf Buchwissen stützten, sondern auf der praktischen Arbeit, die Erfahrungen des Sehens und Wahrnehmens in das eigene Schaffen überführten. Die Fotografin sprach etwa in einem Interview aus den späten 1980er-Jahren über ihr Studium bei Walter Peterhans und stellte fest, »[w]e didn't have any books, but he made us see the things. Er lehrte uns das Sehen.«⁷⁹ Kaum besser könnte Sterns eigener intervisueller und analytischer Zugang zu ihrer Kunst beschrieben werden, denn das Zitat betont implizit, dass das Visuelle ein komplexes Gebilde ist, das erst durch eine Offenheit gegenüber unterschiedlichen Formen des Ausdrucks und des alltäglichen Lebens erfasst werden kann. Stern beschränkte sich durch diesen Ansatz nicht auf gewisse Formen, Genres oder Strömungen und kreierte ein Umfeld, das auch anderen exilierten, argentinischen sowie jüdischen Kunstschaffenden die Möglichkeit bot, sich frei auszudrücken.

Durch die Etablierung eines solch vielstimmigen Raums, wie ihn Stern in ihrem Haus in Ramos Mejía kreierte, schuf sie sich gleichermaßen die Möglichkeit einen künstlerischen Multilingualismus zu praktizieren und kulturelle Übersetzung zu leisten. Bemerkenswert ist, dass Sterns Umfeld deutlich von jüdischen und politischen Exilierten geprägt war, sie allerdings im Gegensatz zu später Ankommenden intensiveren Kontakt zu früheren Migrationscommunities pflegte – zu jenen, die schon vor

76 Zu Zentren des Bauhauses im Exil, vgl. Marion von Ostern/Grant Watson (Hg.), *Bauhaus Imaginista: A School in the World*, London 2019.

77 Vgl. Andrea Germinario/Paula Scavuzzo, *Parador Ariston: análisis y reflexiones en torno a una arquitectura singular*, Mar del Plata 2015, URL: https://www.academia.edu/24787345/Parador_Ariston_an%C3%A1lisis_y_reflexiones_en_torno_a_una_arquitectura_singular (abgerufen am 19.9.2024).

78 Vgl. Kosice, *Autobiografía*, 39–41.

79 Mandelbaum, *RINGL AND PIT*, 10:50.

den 1930er-Jahren nach Argentinien gelangt waren sowie zu spanisch-republikanischen Exilierten, die zwischen 1936 und 1939 geflüchtet waren.⁸⁰ Diese Diversität in ihrem nahen Umfeld zeichnete sich, wie in der Folge noch dargelegt werden wird, ebenso in ihrer fotografischen Arbeit ab.

4.2.2 Hedy Crilla: Theater des Exils und Exilierte auf der Leinwand

Die politische und soziale Situation hatte sich bereits deutlich geändert, als Hedy Crilla am 12. Februar 1940 an Bord der Kerguelen Argentinien erreichte. Zwar war auch die Zeit ihrer Ankunft weiterhin von politischer Instabilität geprägt, die sie nach überstandenen Strapazen der Flucht aus Frankreich nur schwer zur Ruhe kommen ließ; doch konnte Crilla auf bereits bestehende Strukturen und Netzwerke von diversen Exil- und Hilfsorganisationen bauen, die es wenige Jahre zuvor noch nicht oder nur bedingt gegeben hatte.⁸¹ Besonders wichtig schon bei der Beschaffung des Visums und der Reisedokumente, sowie später bei der Ankunft und Eingewöhnung in Buenos Aires war Crillas bereits ansässige Familie. Ihr Bruder Victor (in Argentinien auch bekannt als Victor Sliester oder Victor S. Lister) emigrierte bereits 1936 gemeinsam mit einigen Kollegen des Orchesters *Los Bohemios Vieneses* nach Buenos Aires.⁸² Als Komponist und Kapellmeister fand er in der musikkaffinen Umgebung der argentinischen Hauptstadt schnell Arbeit und dirigierte bis ins Jahr 1966 das Orchester von *Radio El Mundo*.⁸³ Victor Schlichter konnte somit auch die Bürgerschaft für seine Schwester übernehmen und sich um ihren »permiso de libre desembarco« (Bescheid zur freien Einreise) kümmern, wie ihn die verschärften Einreisebestimmungen von 1938 verlangten.⁸⁴

Auch die beiden Schwestern Dolly und Fritzi waren bereits gut etabliert in der neuen Umgebung. Dolly als Schneiderin und ihr Partner Rudolf als Designer betrieben den Haute Couture Laden *Casa Kriser* in der bekannten Arenales Straße. Fritzi und ihr Mann, der Maler Andrés Damith, bespielten die Piano-Bar *L'Atelier* unweit des Obelisken im Zentrum von Buenos Aires. Gemeinsam traten die Schwestern Dolly und Fritzi mit ihrer

80 Zum spanisch-republikanischen Exil in Argentinien, vgl. Lidia Bocanegra Barbecha, *El fin de la Guerra Civil española y el exilio republicano: visiones y prácticas de la sociedad argentina través de la prensa. El caso de Mar del Plata, 1939*, phil. Diss., Universidad de Lleida 2012, URL: <https://www.tdx.cat/handle/10803/83641#page=2> (abgerufen am 19.9.2024); Pagni, *El exilio republicano español en México y Argentina; Schwarzstein, Entre Franco y Perú; Dies., Actores sociales, y política inmigratoria en la Argentina. La llegada de los republicanos españoles*, in: *Estudios Migratorios Latinoamericanos* 37 (1997), URL: http://clio.rediris.es/exilio/argentina/exilio_argentina.htm (abgerufen am 19.9.2024).

81 Für weitere Information zu politischen Exilorganisationen und deutschen sowie jüdischen Hilfsvereinen der 1930er- und -40er-Jahre, vgl. Friedmann, *Alemanes antinazis en la Argentina*.

82 Vgl. Silvia Glocer, *Acerca de los músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo. Biografías preliminares*, in: *Nuestra Memoria (Museo del Holocausto) XIV (2008)* 30, 17–40, 24–26.

83 Das Radio war von Beginn bis Mitte des 20. Jahrhunderts in Argentinien eines der wichtigsten Medien für Kunstschaffende sowie für die politische Kommunikation. Die Vielfalt an Programmen, die neben anspruchsvollen Musikkompositionen auch Sprechtheater anboten, war herausragend für den lateinamerikanischen Raum. Vgl. Matthew B. Karush, *Culture of Class. Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920–1946*, Durham/London 2012, 43–84.

84 Vgl. Avni, *Argentina y Las Migraciones Judías*, 323–338.

Musikgruppe, die *Singing Babies*, dort regelmäßig auf. *L'Atelier* wurde wohl nicht zufällig als Name gewählt, denn die französische Note und das künstlerische Element darin lassen eine Bohème Atmosphäre anklingen, wie sie von vielen Kunstschaffenden in Buenos Aires gesucht wurde. Eine allgemein frankophile Haltung in den kreativen Kreisen der argentinischen Hauptstadt manifestierte sich schon darin, dass zahlreiche Kunstschaffende – angefangen von der Tango-Ikone Carlos Gardel (1890–1935) bis hin zu Schriftsteller*innen wie Jorge Luis Borges und Victoria Ocampo – Reisen nach Frankreich unternahmen, um dort am künstlerischen Austausch teilzunehmen. Auch dass ein Atelier ein Raum der Interaktion und des Zusammentreffens ist – wie es schon anhand Sterns Haus in Ramos Mejía gezeigt wurde – scheint an dieser Stelle erneut erwähnenswert.⁸⁵ Schließlich war auch die Bar ein Treffpunkt für Künstler*innen, Musiker*innen und Theaterschaffende unterschiedlicher Herkunftsländer.⁸⁶

Trotz der familiären Nähe, der Wiedervereinigung mit ihren Geschwistern und der liebevollen Beziehung, die Hedy Crilla zu ihren Neffen Tomás Miguel und Jorge Andrés aus der Ehe von Victor und Etelka Abraham pflegte, plagte sie die Sehnsucht nach Europa. Diese Sehnsucht sowie Anfangsschwierigkeiten, die davon gezeichnet waren, in der Not eine neue Sprache zu erlernen, sich an die klimatischen Bedingungen zu gewöhnen sowie berufliche Unsicherheit zu ertragen, artikuliert Crilla wiederholt in ihrem Tagebuch. Dieses Tagebuch verfasste die Schauspielerin seit ihrer Ankunft in Buenos Aires, in späteren Jahren zum Teil mit großen zeitlichen Lücken, bis ins Jahr 1956. Crillas Tagebuch ist eine bemerkenswerte Quelle: Erstens da es auf Französisch, also weder in ihrer Erstsprache noch in jener ihres Ziellandes, verfasst wurde und damit den multilingualen Kontext ihres Exils auf den Punkt bringt; und zweitens, da es sich um ein Brieftagebuch handelt. Über mehr als 15 Jahre schrieb die Schauspielerin darin Briefe an Fauch, den französischen Seemann, den sie an Bord der *Kerguelen* bei ihrer Überfahrt nach Argentinien kennengelernt hatte, und auf dessen Rückkehr nach Buenos Aires sie sehnsüchtig wartete. Wer genau Fauch war, was seine Position am Schiff war, weshalb er nicht zu ihr zurückkehrte, ob er verstarb, oder überhaupt existierte, und auch weshalb Crilla ihre Briefe nie abschickte, sondern sie nur in ihrem Tagebuch festhielt, ist nicht bekannt. Deutlich wird jedoch durch diese Form des Brief- oder Tagebuchschreibens, dass Crilla über Jahre hinweg an einer Beziehung festhielt, die ihr erlaubte, die Brücke nach Europa nicht gänzlich abreißen zu lassen. Crilla berichtete in diesen Briefen über Berufliches und Alltägliches, gab Auskunft über Sehnsüchte, Ängste und Zweifel – Angelegenheiten also, die stark mit der Erfahrung des Exils verbunden waren, darunter auch der Wunsch sich in der eigenen Sprache oder in der gewählten Zweitsprache ausdrücken zu können; oder die Hoffnung, dass der Krieg bald enden würde und eine intimere Beziehung zu Fauch wieder möglich wäre. Gleichzeitig dokumentiert dieses Tagebuch einen Verarbeitungsprozess im Exil, der nicht mit dem Kriegsende vorüber war, sondern erst 1956 mit

85 Die Ausstellung »Into the Night. Die Avantgarde im Nachtcafé«, die 2020 im Wiener Belvedere zu sehen war, widmete sich dem künstlerischen Austausch in Nachlokalen. Sie zeigte, wie um die Jahrhundertwende Cafés, Clubs und Kabarets zu Dreh- und Angelpunkten des avantgardistischen, kreativen und internationalen Austauschs wurden. Vgl. Florence Ostende/Lotte Johnson (Hg.), *Into the Night. Die Avantgarde im Nachtcafé*, München 2019.

86 Vgl. Roca, *Días de Teatro*, 181.

einem ausdrucksstarken »Adieu« einen Schlusstrich zu ziehen versuchte.⁸⁷ Diese persönliche Verarbeitung Crillas weist zwar deutliche Asynchronitäten zur politischen Entwicklung in Europa auf, zeigt jedoch, wie ihre berufliche Etablierung im Aufnahmeland zur Aufarbeitung der Exilerfahrung beitrug.

Familiär und beruflich bewegte sich Crilla in den ersten Jahren nach der Ankunft vermehrt in jüdisch-exilierten Kreisen; angefangen damit, dass sie ihre ersten Spanischkenntnisse in einem Kurs des *Hilfsverein Deutschsprechender Juden* sammelte. Dieser bot Beratung und Hilfe für Geflüchtete, half beim Erlernen der Sprache durch gratis Kursangebote und unterstützte bei der Arbeitssuche. Dass Crilla sehr früh in ihrer tatsächlichen Profession tätig werden konnte, ist außergewöhnlich. Denn die meisten Neuankommenden, besonders jene, die nach 1938 nach Argentinien kamen, waren dazu gezwungen, unterbezahlte Hilfsarbeiten anzunehmen oder sogar gänzlich ihre beruflichen Laufbahnen zu ändern.⁸⁸ Dank bereits bestehender Kontakte ihrer Familie schaffte die Schauspielerin schnell den Anschluss an die jüdisch-exilierte, deutschsprachige Gemeinde sowie an antifaschistische Organisationen. Vor allem der Kontakt zu Ernesto Alemann (1893–1982), der Herausgeber des *Argentinischen Tageblatts*,⁸⁹ die wichtigste deutschsprachige Zeitung in Argentinien, stellte sich als besonders fruchtbar heraus. Alemann lud Hedy Crilla ein, einige Artikel für sein Blatt zu schreiben. Er publizierte beispielsweise einen Text über ihre Erfahrungen vom 1. September 1939 in Paris und wie sie den Beginn des Zweiten Weltkriegs erlebte.⁹⁰ Außerdem empfahl er der Schauspielerin, sich mit dem Regisseur Paul Walter Jacob (1905–1977) in Verbindung zu setzen, der gerade dabei war, ein deutschsprachiges Exiltheater in Buenos Aires aufzubauen – die *Freie Deutsche Bühne*.⁹¹ Enthusiastisch, wenngleich mit strengem Blick

87 Es zeigen sich hier also deutliche Parallelen zwischen Crillas Tagebuch und Briefkorrespondenzen exilierter Frauen, wie sie im Sammelband *Das Ende des Exils* analysiert werden. Auch die Herausgeberinnen des Bandes sowie die einzelnen Beiträge kommen zu dem Schluss, dass das Exil sowie seine Aufarbeitung meist nicht mit dem Jahr 1945 enden. Vgl. Irene Below/Inge Hansen-Schaberg/Maria Kublitz-Kramer (Hg.), *Das Ende des Exils? Briefe von Frauen nach 1945*, München 2014.

88 Vgl. Saint Sauveur-Henn, *Exotische Zuflucht?*, 249–205.

89 Ernesto Alemann wurde 1893 in Buenos Aires geboren und studierte in Berlin und München. 1915 promovierte er an der Universität von Heidelberg. Nach dem Ersten Weltkrieg, zurück in Argentinien, übernahm er die Leitung des *Argentinischen Tageblatts*, das von seinem in der Schweiz geborenen und bereits 1874 nach Argentinien eingewanderten Großvater gegründet worden war. Als Herausgeber des *Argentinischen Tageblatts* positionierte sich Alemann stets antifaschistisch. Er war zudem Präsident der *Asociación Pestalozzi*, partizipierte in *Das Andere Deutschland* und übte in seinen Artikeln und Reden offen Kritik an Nazi-Deutschland. Das *Argentinische Tageblatt* war als größte deutschsprachige Tageszeitung in Argentinien ein zentrales Sprachrohr für Exilierte und Antifaschist*innen. Vgl. Friedmann, *Alemanes antinazis en la Argentina*, 221.

90 Vgl. Hedwig Schlichter-Grilla, Paris, 1. September 1939, *Das Argentinische Tageblatt*, 5.3.1940, 10.

91 Paul Walter Jacob wurde 1905 in Duisburg geboren und studierte erst an der Musikhochschule in Berlin, bevor er als Schauspieler und Regisseur tätig wurde. 1933 wurde er aus »rassistischen Gründen« vom Essischen Stadttheater gekündigt. Nach Aufhalten in Amsterdam, Paris und Treplitz/Schönau, emigrierte er nach Paris, um schließlich 1939 nach Argentinien ins Exil zu gehen. In Buenos Aires schrieb er anfangs für diverse Zeitungen, darunter *DAD*, das *Argentinische Tageblatt*, die *Jüdische Wochenschau* und *La Nacion*. 1949 kehrte er nach Deutschland zurück und arbeitete als Schauspieler und Regisseur in Theater, Radio, Film und Fernsehen. In Argentinien wurde er vor allem als Leiter und Gründer der *Freien Deutschen Bühne* bekannt, das wichtigste deutschsprachige

auf die künstlerische Qualität des Ensembles, berichtete Hedy Crilla über ihre frühen Begegnungen mit der *Freien Deutschen Bühne*

Er [Alemann] sagte mir, sie [das Ensemble der Freien Deutschen Bühne] seien Amateure, ich könnte ihnen helfen und sogar etwas Geld verdienen. Die Idee Schauspielen zu können, machte mich glücklich, also brachte ich mich ein. Am ersten Tag kamen sie alle zu mir, weil die Mehrheit keine Ausbildung hatte und sie etwas lernen wollten. Das Theater, das wir machten, war schlecht, dennoch nahmen die Abonnenten äußerst zufrieden teil und die Stücke waren ausverkauft. Wir boten ein sehr abwechslungsreiches Repertoire an und waren aufgrund der Tatsache, dass wir nur drei Vorstellungen hatten, dazu gezwungen, pro Woche ein neues Stück zu spielen.⁹²

Zwar erlaubte die *Freie Deutsche Bühne* Hedy Crilla (Abb. 28) als Berufsschauspielerin in ihrer gewählten Karrierelaufbahn zu bleiben und ihren Lebensunterhalt damit zu bestreiten, doch berichtete sie auch über die Schwierigkeiten des Theaters, etwa, dass sie mit der Qualität des Schauspiels nicht zufrieden war. Crilla hielt sich mit dieser Kritik nur selten zurück und stieß damit nicht nur auf Sympathie innerhalb des Ensembles. Es muss allerdings ergänzt werden, dass der künstlerische Anspruch des Theaters weit nicht so gering war, wie Crilla bemängelte. Oft waren es politische Entscheidungen, die die Auswahl der Stücke bedingten, etwa der Wunsch nach Unterhaltung in politisch schwierigen Zeiten, oder die Forderung – insbesondere seitens jüdischer Organisationen in Argentinien – nach mehr jüdischen Themen. Paul Walter Jacob versuchte dabei stets mit allen Seiten zu kommunizieren und ein Programm zu koordinieren, das den Spagat zwischen politisch relevanten, anspruchsvollen und erheiternden Stücken schaffte.⁹³

Exiltheaters seit 1940. An der Gründung der *Freien Deutschen Bühne* war Jacobs Frau Liselott Reger-Jacob wesentlich beteiligt, denn sie kam aus einer bereits in Argentinien etablierten, wohlhabenden und anti-nationalsozialistisch gesinnten Familie, die finanzielle Unterstützung leistete. Die *Freie Deutsche Bühne* war ein Publikumsmagnet und bot für Theaterschaffende eine berufliche Absicherung. Sie war eine Plattform, um politische Inhalte zu debattieren und gleichzeitig Unterhaltung in politisch schwierigen Zeiten zu garantieren. Wie der Germanist Frithjof Trapp betont, war die »Freie Deutsche Bühne nach Spielplan, Publikumsbezug und sozialer Funktion ein spezifisches Produkt des deutsch-jüdischen Exils, und dieses deutsch-jüdische Exil unterscheidet sich prägnant vom Parteienexil bzw. Schriftstellerexil der ersten Phase. [...] Das Theater des deutsch-jüdischen Exils ist zu verstehen als Reaktion auf das erzwungene Ausscheiden der jüdischen Bevölkerungsgruppe aus dem politischen, sozialen und kulturellen Gefüge der deutschen Gesellschaft. [...] Auf die Deklassierung reagierten die Betroffenen mit einem Programm der sozialen und kulturellen Selbstbehauptung. Dabei war das Theater von Beginn an – bereits innerhalb des Jüdischen Kulturbundes – von zentraler Bedeutung«. Frithjof Trapp, *Exiltheater in Frankreich und Lateinamerika*. P. Walter Jacob und die Freie Deutsche Bühne in Argentinien, in: Anne Saint Sauveur-Henn (Hg.), *Zweimal verjagt. Die deutschsprachige Emigration und der Fluchtweg Frankreich-Lateinamerika 1933–1945*, Berlin 1998, 168–175, 174; Vgl. außerdem Friedmann, *Alemanes antinazis en la Argentina*, 224–225.

92 Hedy Crilla zitiert nach: Roca, *Días de Teatro*, 184–184. Übersetzt durch die Autorin.

93 Vgl. Frithjof Trapp, *Theater und Politik: die Freie Deutsche Bühne*, Vortrag auf dem internationalen Symposium des Ibero-Amerikanischen Instituts (IAI) in Berlin »Migration und politisches Engagement: Deutsche Aktivist*innen in Lateinamerika« am 13. und 14. Oktober 2011, URL: <https://trapp-exil.jimdofree.com/aufs%C3%A4tze/> (abgerufen am 19.9.2024).



Abb. 28: Collage diverser Rollen von Hedy Crilla an der Freien Deutschen Bühne (1940–1947)

Lobend betonte die Schauspielerin das Engagement einiger Ensemblekolleg*innen, etwa jenes von Liselott Reger-Jacob (1899–1972), die neben Crilla maßgeblich an der Übersetzungsarbeit der Stücke beteiligt war. Meist übersetzte Reger-Jacob spanische Stücke ins Deutsche, während Crilla für französische und englische Stücke zuständig war.⁹⁴ Die *Freie Deutsche Bühne* wusste also nicht nur Crillas Talent als Schauspielerin zu nutzen, sondern machte ihr auch als Übersetzerin immer wieder Arbeitsangebote. Crilla wurde schließlich zu einem Publikumsmagneten, über den Balder Olden (1882–1949),

94 Vgl. Roca, *Días de Teatro*, 184–185.

ein zentraler Vertreter des politischen Exils in Buenos Aires, im *Argentinischen Tageblatt* Folgendes schrieb:

Hedwig Schlichter [Hedy Crilla] sah ich während der letzten vier Wochen in vier Rollen, die vier Rollenfächer bedeuten. Bühnentechnisch heißen sie »Heldenmutter« (In »Opferflamme«), »Jugendliche Liebhaberin« (in »Straßenmusik«), »Komische Alte« (in »Matura«) und heute als »Salondame«, im Ganzen als Damenensemble eines wohlbestellten Theaters. Trotzdem ist sie alles andere als eine Verwandlungskünstlerin, sie ist eine Künstlerin, die sich aus der Seele heraus verwandelt, ihre eigenste Substanz immer neu zu gestalten vermag. Fast ist das schon produktive, nicht mehr reproduktive Kunst. Ihr belebtes, kluges Gesicht kann schön, lieblich, abstoßend wirken, wie die Rolle es vermag.⁹⁵

Oldens Beschreibung nimmt hier bereits etwas vorweg, das in Crillas weiterer Karriere eine zentrale Rolle spielen würde, nämlich ihre intensive Auseinandersetzung mit Schauspieltechniken, die auf persönlichen Erfahrungen aufbauten und als künstlerische Intervention verstanden werden können. In der *Freien Deutschen Bühne* fand Crilla die Möglichkeit, nicht nur selbst zu spielen und Stücke zu übersetzen, sondern auch ihr kulturelles Wissen zu teilen. Sie konnte erste Erfahrungen in der Theaterregie sammeln und inszenierte 1941 Wedekinds *Der Kammersänger* oder 1943 Milnes *Mr. Pim kommt vorbei*.⁹⁶ Durch die politische Nähe zu anderen antifaschistischen, deutschsprachigen Exilorganisationen konnte sich die Schauspielerin zudem politisch engagieren, beispielsweise durch ihre Unterstützung der von August Siemsen (1884–1958) geleiteten Organisation *Das Andere Deutschland*. Einige Mitglieder der *Freien Deutschen Bühne* gründeten ein politisches Kabarett, kooperierten darin mit sozialistischen und kommunistischen Organisationen sowie mit spanisch-republikanischen Geflüchteten, und sammelten auf diesem Wege Spenden für Siemens Anliegen.⁹⁷

Ogleich die *Freie Deutsche Bühne* ein berufliches Sprungbrett für Crilla darstellte, ist bemerkenswert, dass die Schauspielerin sich künstlerisch stärker an anderer Stelle beheimatet fühlte. Bereits 1941 begann sie in der *Sociedad Hebraica* in Buenos Aires Schauspielunterricht für Kinder zu geben und inszenierte deutsche Kinderbuchklassiker, wie

95 Balder Olden, *Der Vorhang fällt* von Fred Heller, *Das Argentinische Tageblatt*, 1.6.1941, 6.

96 Theaterzettel zu den von der *Freien Deutschen Bühne* inszenierten Stücken sind im P. Walter Jacob Archiv an der Universität Hamburg zu finden.

97 August Siemsen wurde 1884 in Hamm geboren und studierte an den Universitäten Göttingen, München und Tübingen. In Essen engagierte er sich erst bei der linken Fortschrittlichen Volkspartei, später schloss er sich der SPD und schließlich der USPD an. 1919 war er als Essener Stadtparlamentarier tätig und 1930 wurde er – nun wieder bei der SPD – Reichstagsabgeordneter. Ab 1931 gehörte er der neu gegründeten Sozialistischen Arbeiterpartei Deutschlands an; allerdings sah er sich bereits 1933 aufgrund seiner politischen Tätigkeit zur Emigration gezwungen. Er flüchtete erst in die Schweiz und gelangte 1936 nach Argentinien. Siemsen engagierte sich in der antifaschistischen Pestalozzischule, war journalistisch tätig und als Mitglied von *Das Andere Deutschland* (DAD) politisch aktiv. DAD wurde 1937 gegründet und war seitdem eine der wichtigsten antifaschistischen Exilorganisationen, die sich offen und aktiv gegen Nazi-Deutschland auflehnten. Seit 1938 gab Siemsen überdies die gleichnamige Vereinszeitung *Das andere Deutschland* heraus. 1952 kehrte er nach Deutschland zurück.

Erich Kästners *Pünktchen und Anton* oder *Hänsel und Gretel* von den Gebrüder Grimm.⁹⁸ Die *Sociedad Hebraica* bot Crilla damit die Möglichkeit, beginnend mit dem frühen Unterricht von Kindern bis hin zur Regie, Stücke nach ihren eigenen Vorstellungen zu gestalten.

Dass sich Crilla als deutschsprachige Schauspielerin innerhalb kürzester Zeit auch über die Kreise der *Freien Deutschen Bühne* hinaus einen Namen machte, beweist ihr erster Auftritt in einer argentinischen Filmproduktion. Bereits 1942 war sie in Luis Saslavskys (1903–1995) Film *CENIZA AL VIENTO* zu sehen (Abb. 29). Der Film ist als kritischer Kommentar zur politischen Lage des Landes zu verstehen, als Apell für eine offene Einreisepolitik, denn er erzählt die Geschichte einer Gruppe von Geflüchteten, die nach der Überseefahrt auf einem Schiff am Rio de la Plata über Tage hinweg darauf warten, den Einreisebescheid zu bekommen und an Land gehen zu dürfen. Crilla erscheint inmitten der Gruppe von Geflüchteten als eine von ihnen und spricht nur den kurzen, wenngleich bestärkenden deutschen Satz, »Es wird schon werden!«, bevor sie den Tränen nahe ihren Leinwandsohn umarmt.⁹⁹ Dieser Filmauftritt ist insofern beachtlich, als er der erste filmische Verweis auf Crillas biografische Erfahrung des Exils ist. Dieses Sichtbarmachen ihrer Flucht- und Exilerfahrung sowie ihrer jüdischen Herkunft, die für sie unausweichlich miteinander verbunden waren, hatte auf ihre weitere Karriere bemerkenswerterweise durchaus positive Auswirkungen.



Abb. 29: Still aus *CENIZA AL VIENTO* (R: Luis Saslavsky, ARG 1942)

Dieses Verständnis der Exilerfahrung als jüdische Erfahrung muss etwas genauer erläutert werden, denn Grete Stern machte diese Verbindung nie so explizit wie Hedy

98 Vgl. Roca, *Días de Teatro*, 334.

99 Luis Saslavsky, *CENZIA AL VIENTO*, URL: https://www.youtube.com/watch?v=pBEz-nQm3_A, 86 min., ARG 1942, 47:50.

Crilla. Crilla war keine praktizierende Jüdin im religiösen Sinne, allerdings spielte die jüdische Herkunft innerhalb ihrer Sozialisierung insofern eine Rolle, als ihre Mutter und ihre Schwestern schon in den 1920er- und frühen -30er-Jahren aus der Kultusgemeinde ausgetreten waren,¹⁰⁰ oder ihr Vater als Arzt während des Ersten Weltkriegs sich als habsburgischer Patriot positioniert hatte¹⁰¹ – übliche Strategien, um auf den vorherrschenden Antisemitismus zu reagieren. Crilla begann selbst erst durch das Exil und die diversen Hilfsorganisationen, die sie massiv unterstützt hatten, verstärkt ihre jüdische Herkunft zu reflektieren. Beispielsweise schrieb sie bereits in Paris in einem Brief an ihre Schwester Dolly, dass »das Schicksal der auserwählten Personen daraus bestehen würde zu fliehen, immer zu fliehen, dass es Teil unserer Bedingtheit, unserer Geschichte ist, die so alt ist wie der Planet selbst«. ¹⁰² Damit gliederte Hedy Crilla ihre persönliche Geschichte klar in die jüdische Tradition ein und strich hervor, dass sie keine politische, sondern eine jüdische Fluchterfahrung machte.

Eine neue berufliche Herausforderung fand Crilla 1943 in der *Compañía Francesa* von Madeleine Ozeray (1908–1989), ein frankophones Ensemble in Buenos Aires, das einen weiteren multilingualen Kontext eröffnet. Die Schauspielerin wurde innerhalb des Ensembles zu einer zentralen Figur, trat primär in Hauptrollen auf und spielte in der Folge auch in den Gruppen von anderen französischen Theaterschaffenden in Argentinien, etwa jenem von Rachel Berendt (1893–1957). Ab 1944 zog sich Crilla mehr und mehr von der *Freien Deutschen Bühne* zurück und war sogar an mehr französischen als deutschsprachigen Produktionen beteiligt. Die *Compañía Francesa* bot ihr schließlich sogar die Chance, durch Gastspiele in andere südamerikanische Länder zu reisen und in Uruguay, Bolivien oder Ecuador zu spielen. Deutlich wird durch Crillas Engagement am französischen Theater die enge Verbundenheit, die sie zu ihrem ersten Exilland Frankreich und der französischen Sprache empfand. Dass dies ein Resultat des Exils war, das womöglich stark von einer Sehnsucht aus der Ferne geprägt war, geht auch aus Crillas Briefftagebuch hervor. Schon früh nach ihrer Ankunft in Buenos Aires, im Jahr 1940, schrieb sie etwa an Fauch:

Mein Liebster! Ich bin zurückgekommen. Ich habe mich sofort hingelegt. Ah, wie müde ich bin! Wie ermüdend diese Stadt ist. Welchen sinnlosen Lärm diese Menschen hier machen. Ich kann dir gar nicht sagen, welche Nostalgie mich manchmal übermannt. Es ist ein sehr »fremdes« Land. Ich fühle mich hier mehr entwurzelt als an jedem anderen Ort, wo mein Schicksal »der Emigrantin« mich hingeführt hat. Es ist komisch, wenn ich darüber nachdenke, finde ich, dass ich mich nirgendwo wirklich »Zuhause« fühlte. Nicht während meiner ganzen Existenz, nirgendwo. Nicht einmal dort, wo ich geboren wurde. Ich erinnere mich, schon als Kind habe ich die Feindseligkeit meines Umfelds gespürt. Nein, wir waren nicht zu Hause. Wenn man keine Elefantenhaut hatte, konnte man das gut spüren. Es gibt, mein Liebster, nur einen Ort der Welt, an dem ich mich wie in meinem Land fühle, und der ist in deinen Armen. Dort kann ich ruhen. Dort kann ich

100 Vgl. Brief der Israelitischen Kultusgemeinde Wien an Cora Roca vom 15.6.1997. Centro de Documentación de Teatro y Danza, Buenos Aires.

101 Vgl. Roca, *Días de Teatro*, 47–50.

102 Brief von Hedy Crilla an ihre Schwester Dolly, Paris, undatiert, Privatsammlung von Andrés Schlichter.

frei atmen. Dort habe ich keine Angst, ich selbst zu sein. Mit dir, mein Liebster, ganz egal in welchem Land, wäre ich in meinem Land.¹⁰³

Dieses Zitat hält nicht nur die Schwierigkeiten, die Crilla anfänglich in Buenos Aires hatte, fest und verdeutlicht, dass sie durchaus schon in Wien mit Antisemitismus konfrontiert gewesen war. Ebenso zeugt es davon, dass die Briefe an Fauch die Funktion hatten, einer vergangenen Liebe treu zu bleiben, und dass die Beziehung zu dem französischen Seemann eine Form der Verbundenheit und Sicherheit bot, die das neue Umfeld des argentinischen Exils erträglicher machte, und stark von einer sprachlichen Identifikation geprägt war. Schon aufgrund der Tatsache, dass die Schauspielerin bereits eine Station des Exils hinter sich hatte, sich in Paris ein Netzwerk aufgebaut, Erfahrungen gesammelt, wahrscheinlich auch schon Distanz zu ihrem vorherigen Werdegang im deutschsprachigen Film und Theater gewonnen hatte, ist es nachvollziehbar, dass die *Freie Deutsche Bühne* als ein rein deutschsprachiges Theater Crilla nicht jenes Umfeld bieten konnte, das sie suchte. Die deutsche Sprache war schlicht nicht mehr ihre schauspielerische Heimat; doch auch die französische Sprache war es nur für eine Übergangszeit. Nach fünf Jahren in denen Hedy Crilla in unterschiedlichen Theatern spielte, sich innerhalb des Independent Theaters etablieren und ihre sprachlichen Fertigkeiten beweisen konnte, traf sie 1945 eine folgenschwere Entscheidung: »Als der Krieg 1945 endete, sagte ich zu mir selbst: Genug von Deutsch, genug von Französisch, ich werde nun auf Spanisch arbeiten. Und ich begann zu unterrichten und machte Theater für Kinder.«¹⁰⁴ Sie begann Schauspielkurse für Kinder an der *Sociedad Hebraica* anzubieten, gründete kurz darauf ihr eigenes Studio *Teatrito* und schrieb sogar eigenhändig Kinderstücke (z. B. *Las Aventuras de Andresito* [Die Abenteuer von Andresito], Abb. 30).

Nachdem sie einige Jahre mit Kindern gearbeitet hatte, wurde sie Mitte der 1950er-Jahre von Schauspieler*innen der Independent Bühne *La Mascara* besucht, die sie darum baten, ihnen Unterricht zu geben. Diese folgende Zusammenarbeit mit *La Mascara* bedeutete für Hedy Crillas beruflichen und persönlichen Werdegang eine Zäsur, die ihr schließlich auch erlaubte, ihre Exilerfahrung in das spanischsprachige Theater sowie in den argentinischen Film zu übersetzen.

103 Hedy Crilla, Tagebucheintrag vom 2.5.1940, Privatsammlung von Andrés Schlichter. Übersetzt durch die Autorin.

104 Hedy Crilla, in: Julio Ardiles Gray (Hg.), *Historias de artistas contadas por ellos mismos*, Buenos Aires 1981, 107–118, 117. Übersetzt durch die Autorin.



Abb. 30: Proben zu *Las Aventuras de Andresito* in *Crillas Teatrito* (1955)

4.2.3 Irena Dodal: Isolation des Exils im peronistischen Rampenlicht

Irena Dodals Biografie war von anderen Voraussetzungen und Schwierigkeiten geprägt als jene von Grete Stern und Hedy Crilla. Im Gegensatz zu diesen konnte Irena Dodal, abgesehen davon, dass es in den USA zu einer Wiedervereinigung mit ihrem Ehemann Karel kam, nicht auf familiären Rückhalt im Exil setzen. Gleichzeitig unterschied sich ihre Situation von jener der meisten exilierten Kunstschaffenden insofern, als sie bei ihrer Ankunft in Argentinien politische Rückendeckung durch die peronistische Regierung genoss. Da Dodals Entscheidung nach Argentinien zu emigrieren nicht mehr direkt als Fluchterfahrung gefasst werden kann, dennoch als Kontinuität des Exils während des Nationalsozialismus zu verstehen ist, gilt es an dieser Stelle etwas weiter auszuholen und zunächst auf ihre New Yorker Leben- und Arbeitsumstände einzugehen. Stärker als es nach ihrer Ankunft in Argentinien der Fall war, geht aus Dodals Beschreibung von New York hervor, dass – obwohl der Zweite Weltkrieg bereits beendet war – es sich bei ihrer Emigration in die USA um eine Exilerfahrung handelte. In Briefen an die Familie Popp, Freund*innen der Dodals, die in Prag geblieben waren, hält sie ihre ersten Eindrücke von New York fest:

Ich kam verjüngt aus der Schweiz und Portugal hierher, wo ich sechs Wochen auf das Boot gewartet hatte. Viele Ideen hatte ich; Begegnung, Ruhe, Akklimatisierung, neuer Arbeitsstil, Fokus auf Kunst, Leben ... Alles lief anders. Bereits in den ersten Tagen nach der Ankunft war ich von Sorgen überwältigt. Ich sprach die Sprache nicht und befand mich nach vier Jahren der Isolation im unglaublich ozeanischen Labyrinth dieser Stadt

mit ihren ausgebauten Eisenbahnen, Wolkenkratzern, tausenden und abertausenden von Autos, allgegenwärtigen Geräuschen und Lichtern, Menschen aller Nationen, Farben und Formen in verschiedensten Kleidern; es war alles anders, wild, lebhaft und lauter werdend, habgierig, vorwärts und vorwärts gehetzt... Ich hatte keine Zeit, all das aufzunehmen, mich an diesen Ort zu versetzen, mich einzuhaken – Karel arbeitete bis in die Nacht in seinem Studio an einem Film. Er war zu beschäftigt, um mir etwas zu erklären, und ich fühlte mich in den ersten Tagen isoliert und verlassen.¹⁰⁵

Zu dieser für das Exil charakteristischen Überforderung im neuen Umfeld kam noch hinzu, dass Karel schon in der ersten Woche nach Irenas Ankunft seine Arbeit verlor. Die Firma, in der er tätig war, ging bankrott und er musste aus seinem Studio ausziehen. Karel hatte zu dieser Zeit im *Department of Educational Films* des *American Film Center* gearbeitet, beschloss jedoch nach seiner Kündigung eine eigene Produktionsfirma zu gründen. *Irena Film Art* kann als Fortsetzung von *IRE-Film* betrachtet werden und die Namensgeberin Irena sollte erneut eine zentrale Rolle darin spielen. Das Studio befand sich Dodals Angaben zufolge in Downtown Manhattan, unweit vom Broadway.¹⁰⁶ Zwar konnte das geschäftsführende Paar sogar sechs Mitarbeiter*innen anstellen, allerdings waren sie selbst dazu gezwungen, Tag und Nacht durchzuarbeiten.

Nachdem die Dodals sechs Jahre voneinander getrennt gewesen waren – Karel hatte bereits Ende 1938 in die USA ausreisen können, während Irena Dodal in Theresienstadt interniert gewesen war – sahen sie sich auch mit Problemen in ihrer Beziehung konfrontiert. Abgesehen von den grundlegend verschiedenen Erfahrungen, die sie in den Jahren der Trennung gemacht hatten, brachte die Situation in New York ein zusätzliches Ungleichgewicht in der Zusammenarbeit. Irena Dodal hatte etwa in der gemeinsamen Prager und Pariser Zeit bei *IRE-Film* eine führende Rolle übernommen und künstlerisch große Unabhängigkeit genossen. Nach ihrer Ankunft in den USA war sie hingegen in vielerlei Hinsicht von ihrem Partner abhängig. Sie sprach kaum bis gar nicht Englisch und war mit den neuen Lebensbedingungen überfordert. Karel Dodal war allerdings bereits beruflich und privat etabliert. Die gemeinsame Entscheidung nach Argentinien zu emigrieren, schuf zumindest bedingt einen Ausweg aus dieser ungleichen Beziehungskonstellation.

Bereits im August 1946 wurde die *Dirección Nacional de Cinematografía Educativa* gegründet, die das Ziel verfolgte, sich mit all dem zu beschäftigen, »was auf dem Territorium der Nation mit der Verwendung der Kinematografie als didaktisches Hilfsmittel in den drei Bildungszweigen zusammenhängt (in Bezug auf den intellektuellen, moralischen und physischen Unterricht), sowie mit dem, was sich im Allgemeinen mit allen Problemen befasst, die mit dem Einsatz von Filmschaffenden als Agenten der Bildung und Kultur verbunden ist«.¹⁰⁷ Am 1. Juni 1948 wurde schließlich das *Departamento*

105 Brief der Dodals an die befreundete Familie Popp, zwischen August und Dezember 1946, Persönlicher Nachlass von Irena Dodalová, National Film Archive, Prag. Übersetzt durch die Autorin.

106 Vgl. ebd.

107 Proyecto de Ley Dirección Nacional de Cinematografía Educativa, Buenos Aires, Argentina 1946, zitiert nach: Eduardo Galak/Iván Orbuch, Cine, educación y cine educativo en el primer peronismo. El caso del Departamento de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar, in: Cine Documental (2017) 16, 49–75, 58, eingesehen unter: URL: <http://revista.cinedocumental.com>

de *Radioenseñanza y Cinematografía Escolar* gegründet, das dem Bildungsministerium unterstand, mit Joaquín Mosquera seinen Direktor fand und ein peronistisches Bildungsprojekt darstellte. Die Gründung dieser Abteilung – obgleich hier das Einwirken internationaler Entwicklungen nicht unerwähnt bleiben soll, da sie sich besonders an französischen und britischen Vorbildern orientierte¹⁰⁸ – illustriert einen Prozess der Neupositionierung der Regierung, die eine enge Verbindung zwischen Staat und nationaler Filmindustrie forcierte. Film stellte eine moderne Lernhilfe dar und wurde fortan als pädagogisches Medium zur Verbreitung der Regierungsideologie instrumentalisiert.¹⁰⁹ Die Eröffnungsrede des *Departamento de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar* hielt keine Geringere als die Präsidentengattin Eva Perón (1919–1952). Sie verwies darin auf Juan Domingo Peróns Motto, das lautete »lieber handeln, als nur zu reden, lieber umsetzen, als nur zu versprechen«. Dieser Leitspruch sollte im Folgenden auch für die Filmproduktion und den Einsatz des Films für Bildungszwecke gelten.¹¹⁰

Im Jahr 1948 erreichte Karel und Irena Dodal, die in diesem Moment noch in New York verweilten, die Einladung des argentinischen Bildungsministers Oscar Ivanissevich (1895–1976), eine Abteilung für animierte Bildungsfilm innerhalb des *Departamento de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar* aufzubauen. Angeboten wurde dem erfahrenen Trickfilm-Duo ein zweijähriger Vertrag, den Irena Dodal später folgendermaßen beschrieb:

Die Bedingungen waren miserabel, aber Irena und Karel beschlossen, für zwei Jahre nach Argentinien zu reisen... Beide betraten mit ihren tschechoslowakischen Pässen den argentinischen Boden (Karels amerikanischer Pass war noch keine beschlossene Sache). Diese beiden tschechoslowakischen Pässe lösten eine Reihe von Verfolgungen aus und brachten viele Feinde mit sich, zumal sie mit zehn Kisten Filmausrüstung und sogar ihrem Auto kamen. Ihr Leben wurde zu Not, Verfolgung, Täuschung, Anschuldigungen... Sie unterschrieben schließlich den Vertrag mit Doktor Ivanissevich, dem Bildungsminister... Ihre Spanischkenntnisse entsprachen dem Blättern in einem Wörterbuch... Aber Karel wurde trotzdem zum Professor für zwanzig Zeichner und Irena zur Abteilungsleiterin ernannt.¹¹¹

Obleich es sich wahrscheinlich um eine ausgeglichene Aufgabenteilung handelte, Irena Dodal nicht nur für das Organisatorische zuständig und Karel Dodal nicht der alleinige kreative Kopf war, reproduziert diese Beschreibung erneut jenes Bild, das bereits in Prag und New York dominierte und Irena auf die Produktionsarbeit reduzierte. Eigenständige kreative Ambitionen wurden ihr damit implizit abgesprochen. Inwiefern

.ar/cine-educacion-y-cine-educativo-en-el-primer-peronismo-el-caso-del-departamento-de-radioenseñanza-y-cinematografía-escolar/ (abgerufen am 19.9.2024). Übersetzt durch die Autorin.

108 Vgl. ebd., 57.

109 Vgl. Clara Kriger, *Cine y Peronismo. El Estado en Escena*, Buenos Aires 2009.

110 Vgl. Ministerio de Educación, *Discurso pronunciado por la Señora Doña María Eva Duarte de Perón en el acto inaugural de los servicios de radioenseñanza y cinematografía escolar*, in: *Boletín de la Secretaría de Educación de la Nación Argentina* 1 (1948) 6, 2132–2133, 2133.

111 Irena Dodalová, Karel Dodal & I.R.E. *FILM Praha. Datos o zrození kresleného filmu*, Persönlicher Nachlass von Irena Dodalová, National Film Archive, Prag. Übersetzt durch die Autorin.

sich die Dodals mit Verfolgung oder Täuschung konfrontiert sahen, geht aus der vorhandenen Quellenlage nicht hervor. Wohl aber machen die Quellen deutlich, dass ihre Arbeit am *Cine Escuela Argentino* kein Erfolgsprojekt und mit vielen Konflikten verbunden war.



Abb. 31: *Cine Escuela Argentino* (um 1948)

Das *Cine Escuela Argentino* (Abb. 31) war Teil des *Departamento de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar* und verfolgte unter der Leitung von Irena und Karel Dodal das Ziel, Animationsfilme für Bildungszwecke zu produzieren. Das Anliegen dieses neuen argentinischen Bildungskinos war die Verbreitung patriotischer Werte und es folgte dabei einem stark populistisch orientierten Wissenschaftsansatz. Hierfür griff man primär auf folkloristische Elemente zurück. Selbst seitens des Ministeriums wurde argumentiert, dass die Eingliederung der Dodals, die hier als Techniker bezeichnet wurden, in diese Schule von doppeltem Wert wäre – da sie nicht nur inhaltlich auf Animationsfilm spezialisiert waren, sondern auch Material und Equipment mitbringen würden. Auch der Fachkräftemangel im Animationsfilm wurde als Argument für die Einstellung der Dodals angeführt. Laut Eva Strusková haben die Dodals mehrere Filme während ihrer Zeit am *Cine Escuela Argentino* produziert, allerdings blieben nur zwei davon erhalten und befinden sich heute im Bestand des *Museo de Cine Pablo Ducrós Hicken*, *EL GIGANTE BUENO* (1949/50) und *LA REINA DE LAS ONDAS* (1949/50).

Wie sich die Dodals politisch zu diesem Projekt positionierten, geht aus der gegebenen Quellenlage nicht hervor. Vor allem bleibt die Frage offen, warum sie nach den politischen Schwierigkeiten, die sie in den USA erlebten – etwa dass sie nach Produktionen wie *THERE WERE THREE MEN* (1947), ein Film, der Kritik an der kapitalistischen Produktionsmaschinerie übte und Kollektivierungsideen propagierte, unter dem wachsenden Einfluss des McCarthyismus stetig weniger Arbeitsaufträge bekamen – sich den-

noch ins peronistische System eingliederten. Möglicherweise sahen sie darin einen Ausweg, um den Restriktionen in den USA zu entkommen. Wie sich später jedoch zeigen würde, war dies ein Irrglaube, denn auch in Argentinien waren sie schon bald mit politischen Schwierigkeiten und der Reglementierung ihres Kunstschaffens konfrontiert.

Das Team des *Cine Escuela Argentino* bestand aus insgesamt zehn Personen, deren Aufgabenbereiche klar getrennt waren. Irena und Karel Dodal waren als gemeinsames Leitungsteam für die Filmideen und die allgemeine Koordination zuständig. Rafael Iglesias war als Animationschef tätig und wurde mit Entwürfen und Layouts betraut. Ein Intra-Frame-Maler und zwei Personen, die sich ausschließlich um die Gestaltung der Tiefen und Hintergründe kümmerten, zwei Aribrush-Spezialisten und zwei Personen, die sich der Transkription widmeten, waren ebenso Teil des Teams. In dieser Zusammensetzung wurde *EL GIGANTE BUENO* realisiert, ein Animationsfilm, der, aufgrund von übermäßiger Rodungsarbeiten, einen bewussteren Umgang mit Holz bewirken wollte. Das didaktische Anliegen des Films ist unverkennbar, leitet doch eine kindliche Stimme als Voice Over, kombiniert mit klassischen Animationstechniken, durch das Geschehen.

Die Dodals waren nicht die einzigen Emigrant*innen, die für das argentinische Bildungsministerium arbeiteten. Wladimir Kowańko oder Włodzimierz Kowańko (1907–1968) war ein polnischer Animationsfilmemacher und Karikaturist, der 1947 nach Argentinien auswanderte.¹¹² Kowańko erlebte den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs in Polen und flüchtete während der Bombardierung Warschaws gen Osten. Er geriet jedoch in die Gefangenschaft des NKWD und wurde zu Zwangsarbeit verurteilt. Durch eine Amnestie wurde Kowańko 1941 freigelassen und trat der Anders-Armee bei, wo er in der Abteilung für Propaganda und Bildung arbeitete. Er brachte zu dieser Zeit das Magazin *Łazik* heraus, welches sich an Soldaten richtete und satirisch die politische Lage kommentierte. Noch während seiner Zeit in der Anders-Armee drehte er einen propagandistischen Animationsfilm und diese Tätigkeit sollte er nach seiner Emigration nach Argentinien fortsetzen.¹¹³ In Kooperation mit dem *Cine Escuela Argentino* produzierte Kowańko den Kurzfilm *POBRE DE MI* (ARG 1948), der die Heuschreckenpest in der argentinischen Landwirtschaft zum Thema nimmt. Anders als die Dodals, die zu diesem Zeitpunkt noch vermehrt auf kindliche Verspieltheit und filmische Naivität setzten, war Kowańko Verfechter des schwarzen Humors und nutzte den Animationsfilm, um – versteckt hinter der Heuschreckengeschichte – eigentlich ein Kriegsdrama zu erzählen.

Trotz solcher Kooperationen und Bemühungen, durch das *Cine Escuela Argentino* Wissen zu verbreiten, scheiterte das Projekt bereits Anfang der 1950er-Jahre. Die Schule wurde geschlossen und Irena und Karel Dodal sahen sich erneut gezwungen, sich beruflich umzuorientieren. Nicht klar ist, warum die beiden in diesem Moment überhaupt in Argentinien blieben, nachdem ihr Vertrag bereits ausgelaufen war und das Bildungsministerium sie vor vollendete Tatsachen gestellt hatte. Eva Strusková zufolge ist eine mögli-

112 Vgl. Carolina Cappa, Los Dodals, Kowańko y Cine Escuela Argentino, in: Andrés Levison/Raúl Manrupe (Hg.), *Antología del cine de animación argentino*, Museo del Cine Pablo Ducó's Hicken, eingesehen unter: URL: [https://www.academia.edu/41886290/Los_Dodals_Kowa %C3 %B1ko_y_Cine_Escuela_Argentino](https://www.academia.edu/41886290/Los_Dodals_Kowa%C3%BA1ko_y_Cine_Escuela_Argentino) (abgerufen am 19.9.2024).

113 Vgl. Michał Mróz, About »Włodzimierz Kowańko«, URL: <https://michalmrozstudio.wixsite.com/kowanko-eng/about> (abgerufen am 19.9.2024).

che Erklärung hierfür, dass sie nach einem Einbruch in ihr Studio und dem Diebstahl von Teilen des Equipments durch polizeiliche Ermittlungen aufgehalten wurden. Wie Irena Dodal später in einem Brief andeutete, ist es durchaus möglich, dass das Equipment aufgrund eines politischen Konflikts mit dem Bildungsministerium entwendet wurde. Schließlich war es eine gängige Praxis der peronistischen Regierung, regimekritisches Bild- und Filmmaterial – selbst, wenn es nur privaten Zwecken diene – zu konfiszieren.¹¹⁴ Diese Ereignisse verdeutlichen jedoch auch, dass die Arbeit am *Cine Escuela Argentino* kaum als Kontakterfahrung im Sinne der *contact zones* verstanden werden kann, sondern dass hier vielmehr klar hierarchische, wenn nicht sogar autoritäre Strukturen die künstlerische Praxis bedingten. Erst mit der beruflichen Loslösung vom Bildungsministerium, die mit einer allmählichen Trennung von Karel einherging, gelang es Irena Dodal, ein Umfeld zu schaffen, das stärker auf Reziprozität und flachen Hierarchien basierte und damit eher dem Prinzip von *contact zones* entsprach.

Ähnlich wie Grete Stern und Horacio Coppola begannen auch Irena und Karel Dodal mit der Auflösung des *Cine Escuela Argentino* sich beruflich unabhängig voneinander weiterzuentwickeln. Karel Dodal kehrte zur Werbeanimation zurück, später arbeitete er eng mit Carlos Ochagavía, einem spanischen Surrealisten, zusammen und produzierte professionelle Werbefilme. Diese berufliche Verbindung zwischen Ochagavía und Dodal führte jedoch innerhalb kürzester Zeit zu massiven Problemen in der Beziehung der Dodals, denn Karel soll eine Affäre mit Phyllis, Ochagavías Ehefrau, gehabt haben. In einem Brief an ihren Bruder beschrieb Irena die Situation, die 1952 schließlich zur Scheidung führte, folgendermaßen:

Ich kann gar nicht beschreiben, wie sehr ich mich hier in Argentinien kaputt gemacht habe, da ich wie eine Tigerin mit dem Gericht und den Anwälten gekämpft habe, als sie das Equipment konfisziert haben, nachdem er [Karel] wieder mal unfähig war, eine Deadline einzuhalten und wieder nur Frauen nachjagte, anstatt prompt zu arbeiten.¹¹⁵

Die Ehe hatte bereits einige Schwierigkeiten überstanden, doch wie aus diesem Zitat hervorgeht, war Karels Untreue offenbar kein Einzelfall gewesen. Die folgende Scheidung sollte schließlich auch Irenas berufliche Emanzipation im Exil einleiten. Denn beginnend mit den frühen 1950er-Jahren kehrte sie zu ihren künstlerischen Wurzeln zurück, wandte sich vom Animationsfilm ab und fing an sich in den argentinischen Opern- und Ballettkreisen zu engagieren.

Schon seit ihrer Ankunft in Buenos Aires knüpfte Irena Dodal Kontakte zu unterschiedlichen Kultureinrichtungen. Eine Kollaboration mit dem *Fondo Nacional de las Artes* ermöglichte ihr bereits 1948/49, ihrer Experimentalfilmerarbeit nachzugehen und eigenständig Projekte umzusetzen. Dodals kreative Erfahrung in den avantgardistischen Kreisen Europas mag dabei förderlich gewesen sein. Schließlich gelang es ihr, rasch mit

114 Obgleich es bis dato immer noch kaum Studien zur Zensur während des Peronismus gibt und die Positionen dazu stark auseinandergehen, gibt es zahlreiche Zeitzeug*innenberichte, die ein zensurierendes Vorgehen des Staates dokumentierten – so etwa jener der Fotografin Gisèle Freund, vgl. Cosnac, Gisèle Freund, 171.

115 Brief von Irena Dodal an ihren Bruder Rudolf, 4.3.1981, Buenos Aires, Persönlicher Nachlass von Irena Dodalová, National Film Archive, Prag. Übersetzt durch die Autorin.

dem Ballett des *Teatro Colón* in Kontakt zu treten, das bis heute eine der wichtigsten Kultureinrichtungen Argentiniens ist. Das Resultat der Kollaboration mit dem *Teatro Colón* war der Experimentalfilm *APOLLON MUSAGETE* (1951), eine filmische Interpretation von Igor Stravinskys gleichnamigen Ballett. Auf diesen Film wird in der folgenden Analyse noch genauer eingegangen; an dieser Stelle gilt es jedoch noch weitere Produktionen zu erwähnen, die Dodal in den Jahren nach der Schließung des *Cine Escuela Argentino* vorantrieb. Tanz und klassische Musik waren auch für *DON JUAN DE ZARIZZA* (1956), *DOS DANZAS CONTEMPORÁNEAS* (1956)¹¹⁶, *TITRES* (undatiert) und *VIOLIN MAGICO* (undatiert) stilgebend. Andere Produktionen widmeten sich vermehrt der argentinischen Folklore, wobei erwähnt sein sollte, dass Dodal bereits in Prag ihre Vorliebe für folkloristische Elemente entdeckt hatte und diese nicht allein auf den peronistischen Einfluss zurückzuführen sind. Diese Filme gelten heute bedauerlicherweise als verschollen, allerdings finden sich in Dodals Nachlass schriftliche Zusammenfassungen zu den Produktionen sowie Material zu dem semi-dokumentarischen Film *LA LEGENDARIA CIUDAD DE LOS CESARES*, an dem sie bis in die 1960er-Jahre als argentinisch-peruanische Koproduktion arbeitete.

Irena Dodals Filme wurden zwar auf diversen südamerikanischen und europäischen Filmfestivals präsentiert,¹¹⁷ allerdings gelang es ihr nicht, längerfristig in der argentinischen Filmindustrie Fuß zu fassen. Ab Ende der 1950er-Jahre widmete sie sich daher vermehrt dem Theater, begann Schauspielunterricht anzubieten und gründete 1959 das *Primer Teatro Experimental Argentino de Cámara*. Dodals Beschreibung ihrer Arbeit mit dem neu gegründeten Ensemble zeugt von wenig Euphorie und Begeisterung. Vielmehr handelt es sich um ein hartes Urteil, das möglicherweise dadurch zu erklären ist, dass sie ihr Scheitern im argentinischen Film nur schwer ertragen konnte und die Arbeit im Theater als Rückschritt erlebte:

Ich musste Jugendliche in Gesang, Tanz, körperlichem Ausdruck, Musik ausbilden... Es war eine aussichtslose Arbeit, weil diese jungen Menschen ohne jegliche Kultur waren [sic]... Sie kamen aus Jugoslawien, Afrika, Russland, Deutschland, kurz gesagt, die »Vereinten Nationen« im Kleinen... Alles war im Stil des Berliner Experimentaltheaters gehalten, das ich bei Reinhardt kennengelernt hatte...¹¹⁸

Obgleich Dodals Formulierung problematische Zuschreibungen beinhaltet und ein eurozentristisches Hochkulturverständnis zum Ausdruck bringt, bezeugt sie gleichzeitig, dass ihr die Arbeiten am Theater und an unabhängigen Filmproduktionen den Weg in ein diverseres Umfeld bereiteten. Es dauerte nicht lange, bis Dodal ihre Einstellung zu ihrer freischaffenden Tätigkeit änderte, darin neue Herausforderungen sah und eine neue Berufung fand. Zwei Proben pro Woche führten das Ensemble des *Primer Teatro Experimental Argentino de Cámara* zusammen. Parallel dazu organisierte Dodal für die kulturinteressierten Nachwuchsschauspieler*innen gemeinsame Kino- oder Theaterbesuche oder

116 Beschreibungen zu den Filmen finden sich in: Gerhard Brunner (Hg.), *UNESCO Catalogue. Ten years of films on ballet and classical dance 1956–1965*, Paris 1968, 15–16.

117 Beispielsweise in Mar del Plata, in Cannes oder in Rio de Janeiro. Unterlagen dazu finden sich im Persönlichen Nachlass von Irena Dodalová, National Film Archive, Prag.

118 Irena Dodalová, Karel Dodal & I.R.E. *FILM Praha. Datos o zrození kresleného filmu*, Persönlicher Nachlass von Irena Dodalová, National Film Archive, Prag. Übersetzt durch die Autorin.

lud sie zu sich ein, um ihre eigenen Filmproduktionen zu präsentieren. Gespielt wurde bei diversen Veranstaltungen und Festivals (Abb. 32) und auf diesem Wege Elemente des europäischen avantgardistischen Theaters in die lateinamerikanische Produktion eingeführt.



Abb. 32: Aufführung des Primer Teatro Experimental Argentino de Cámara



Abb. 33: Mitgliedsausweis des Foto Club Argentino von Irene Dodal (1954)

Dodal inszenierte neben Klassikern wie James Joyces *Exiles* oder Hugo von Hofmannsthals *Jedermann* auch eigene Kreationen, beispielsweise *Hola, Metropolis!*, ein Stück, das sich dem modernen Stadtleben widmet und eine experimentelle Montage zwischen Tanzchoreografie und Musiktheater war. Neben ihrer Tätigkeit im Film und im Theater malte Dodal eine Reihe von Porträts, sie war an der Fotografie interessiert – wie ihr Mitgliedsausweis des *Foto Club Argentino* der Sektion Buneos Aires von 1954 beweist (Abb. 33) – und hatte eine Vorliebe für die Poesie. In Argentinien, vor allem im argentinischen Theater, fand sie schließlich eine zweite berufliche Heimat. Zu ihren Schüler*innen soll sie deshalb gesagt habe:

Well, girls and boys; look, you may have a friend, you may have a husband, life separates you, but you must go on. And that's why you must always remain attached to theater. True, your heart will grieve for a while, but then it maybe again falls for someone else, while theatre will always be here for you and will always be faithful. Sometimes you'll be really down, but theatre will always get you out.¹¹⁹

Irena Dodal macht in diesem Zitat deutlich, dass das Theater nicht bloß eine Einkommensquelle, sondern eine Form der Hingabe, ein Bekenntnis oder gar eine Verpflichtung für sie darstellte. Es zeugt von ihrer Leidenschaft für die Kunst und gleichzeitig von einer Form der Intimität, die Irena Dodal mit ihren Schüler*innen durch ihr Schaffen pflegte. Der Auszug erlaubt zudem Einblick in Dodals Kunstverständnis, das sie über die Jahre in Europa, wie auch während ihrer Zeit in Theresienstadt, in New York und in Buenos Aires stets begleitete.

4.3 Übersetzerinnen des Exils

Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal teilten ein Kunstverständnis, das keine der von ihnen bedienten Kunstformen auf ihren bloßen Illustrationscharakter reduzierte. Kunst war ihrer Auffassung nach nicht reproduktiv oder illustrativ, sondern eine Form des Gestaltens und der Interaktion. Sie bot Möglichkeit zur kulturellen, sozialen und politischen Partizipation und schuf emanzipative Räume. Ebenso erlaubte sie diesen Frauen durch ihr Schaffen, solche Räume selbst zu kreieren oder zu transformieren. Der Frage, wie Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal durch ihre Tätigkeit *contact zones* schufen, die gleichzeitig als Übersetzungs- und Aushandlungsräume fungierten, werde ich in der folgenden Analyse nachgehen. Dazu werde ich erst auf Crillas Schauspielunterricht eingehen, der für sie Möglichkeiten bot, um ihr breites Wissen zum mitteleuropäischen Theater gleichermaßen wie ihre eigenen Erfahrungen als Schauspielerin in Wien, Berlin oder Paris und letztendlich auch ihr Erlebtes im Exil zu übersetzen. Zwar zählt das Theater traditionell nicht zu den visuellen Künsten,¹²⁰ allerdings ist es im Falle von Crilla be-

119 Interview mit Osvaldo Sandobal Martínez, Eva Strusková, November 2009, zitiert nach: Strusková, *The Dodals*, 329.

120 Dass das Theater allerdings stark von Entwicklungen der visuellen Kultur geprägt war, streicht beispielsweise Nic Leonhardt heraus. Vgl. Nic Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert (1869–1899)*, Bielefeld 2007.

deutend für ihren weiteren Werdegang und ihre folgende kulturelle Übersetzungstätigkeit sowie Zeugnis eines intervisuellen Aushandlungsprozesses. Anschließend werde ich Irena Dodals visuelle Übersetzungen im *Cine Escuela Argentino* sowie in der freien Filmzene von Buenos Aires vorstellen und danach Grete Sterns Porträt- und Fotomontagearbeiten analysieren. Zum Schluss werde ich erneut zu Hedy Crilla zurückkommen und ihren Versuch der Rückkehr nach Europa sowie das damit verbundene Übersetzungsanliegen besprechen.

4.3.1 Hedy Crilla: Schauspielunterricht der autobiografischen Referenzen

Nachdem Hedy Crilla in diversen nicht-spanischsprachigen Theatern nach ihrer Ankunft in Buenos Aires Erfahrungen sammeln und auf diesem Wege die argentinische Theaterzene kennenlernen konnte, stellte das Jahr 1953 einen entscheidenden Wendepunkt in ihrer künstlerischen Biografie dar. Unterrichtserfahrung sammelte sie bereits seit dem Beginn ihrer Tätigkeit an der *Freien Deutschen Bühne*; die *Sociedad Hebraica* wurde ebenso zu einer wichtigen Kooperationspartnerin für ihre Kurse und auch ihr eigenes Studio *Teatrito* war gut besucht. Ihr Engagement als Schauspiellehrerin fand bald schon außerhalb von Exilkreisen Anerkennung, so wurde Crilla 1953 von einer Gruppe junger Schauspieler*innen aufgesucht, die sie bat, sie zu unterrichten. Es handelte sich um die Mitglieder von *La Mascara*, ein Independent Theater, das noch heute als eines der einflussreichsten und wichtigsten der Szene gilt.¹²¹ Die Partizipation in *La Mascara* stellte einerseits eine Plattform für die Schauspielerin dar, um ihr Wissen zum mitteleuropäischen Theater der 1920er- und -30er-Jahre zu teilen; andererseits war es eine Möglichkeit, um ihre Exilerfahrung zu übersetzen und schließlich den Transfer ebendieser in den Kontext des Aufnahmelandes zu gewährleisten. Wie ich im Folgenden zeigen werde, schaffte sich Crilla durch ihren Unterricht, der primär auf der Stanislawski Methode sowie auf ihrer eigenen Interpretation ebendieser beruhte, Wege, um durch kontinuierliche Übersetzungstätigkeit ein Publikum – ihre Schüler*innen und die Theaterbesucher*innen gleichermaßen – zu erreichen und sie für kulturelle Mehrsprachigkeit sowie für Erfahrungen der Migration und des Exils zu sensibilisieren.

Bevor ich mich der Analyse ihres Unterrichtskonzepts widme, soll noch die Geschichte des argentinischen Independent Theaters kurz umrissen werden. Maria Funkelman, Theaterhistorikerin an der Universidad de Buenos Aires und am CONICET, hält fest, dass keine universell gültige Definition des argentinischen Independent Theaters existiert, da es, sowohl was den künstlerischen Ansatz als auch die Organisationsstrukturen betrifft, äußerst divers ist. Sie argumentiert jedoch, dass es einige gemeinsame Merkmale gibt, die es erlauben, vergangene und gegenwärtige Ausformungen des argentinischen Independent Theaters zu beschreiben. Erstens, so Funkelman, sind Independent Theater in Argentinien im Allgemeinen gemeinnützige Organisationen, die nicht der Logik kapitalistischer Systeme folgen; zweitens handelt es sich um künstlerische Räume mit hohen kreativen und gesellschaftspolitischen Standards; und drittens sind es Räume, die sich ideologisch autonom zu staatlichen Institutionen positionieren. Dies bedeutet, dass das

121 Vgl. Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires 2012, 116–121.

argentinische Independent Theater nach politischer, finanzieller und künstlerischer Unabhängigkeit vom Staat strebt.¹²²

Ein vergleichbares Bestreben nach Unabhängigkeit manifestierte sich im Moment von Crillas Eintreten ins Independent Theater auf einer weiteren Ebene. Denn obwohl 1810 die spanische Kolonialherrschaft in Argentinien beendet und 1853 das Land durch die Einführung einer neuen Verfassung zu einer unabhängigen Republik wurde, wirkten gewisse Elemente der über dreihundertjährigen Kolonialherrschaft kontinuierlich weiter.¹²³ Im Theater setzte sich der spanische Einfluss sogar bis in die 1940er- und -50er-Jahre fort, etwa insofern, als die meisten Stücke, vor allem die Klassiker, in Spanien übersetzt und in denselben Übersetzungen auf südamerikanischen Bühnen inszeniert wurden. Unterschiede in der Aussprache sowie in der Verwendung bestimmter Begriffe wurden schlicht nicht berücksichtigt und damit die kulturelle Dimension von Sprache gänzlich ausgeklammert.¹²⁴

Zudem begann das argentinische Independent Theater erst relativ spät, seinen eigenen Stil und eigene Charakteristika herauszubilden.¹²⁵ Erst in den frühen 1930er-Jahren wurde die erste Independent Bühne, das *Teatro del Pueblo*, von Leónidas Barletta (1902–1975) gegründet und leitete eine neue Phase des Schaffens ein.¹²⁶ In den 1930er-, -40er- und -50er-Jahren gründeten, neben der bereits genannten Gruppe *La Mascara* viele weitere unabhängige Ensembles eigene Bühnen und experimentierten mit unterschiedlichen Strömungen und Stilen. Die Ausarbeitung eigener stilistischer Merkmale sowie ein Modernisierungsprozess begannen dem Theaterhistoriker Osvaldo Pellettieri zufolge allerdings erst mit der Partizipation Hedy Crillas in *La Mascara* und manifestierten sich schließlich in ihrem Regiewerk *Cándida* von George Bernard Shaw, das sie 1959 gemeinsam mit Carlos Gandolfo (1931–2005) inszenierte.¹²⁷

Crilla bot ein breites Spektrum an Erfahrungen und Wissen an, nicht nur, da sie die deutsche, österreichische und französische Theatertradition dank ihrer Ausbildung und ihrer vorhergegangenen Karriere als Schauspielerin kannte, sondern auch, weil sie an Exil- und nicht-spanischsprachigen Bühnen in Buenos Aires gespielt hatte, die ihr den

122 Vgl. Maria Funkelman, Programa para la Investigación del Teatro Independiente, in: Jorge Dubatti (Hg.), Teatro Independiente. Historia y actualidad, Buenos Aires 2017, 13–26, 14–15.

123 Vgl. Leslie Bethell (Hg.), Argentina since independence, Cambridge 1993.

124 Die Diskussion über eine eigene argentinische Theatersprache sowie der Einfluss der Kolonialherrschaft auf die Theaterproduktion wurde noch weitaus länger geführt. Die Thematik problematisierend und kontextualisierend debattierten etwa 1965 Osvaldo Dragún (Dramaturg und Vertreter des *Teatro Abierto*), Juan Carlos Gené (Schauspieler und Drehbuchautor) und Arnoldo Fischer (Übersetzer und Kritiker) in der Zeitschrift *La rosa blindada* über Sprache im Theater und gelungene oder misslungene Übersetzungen. Obwohl sie dabei deutlich machen, dass die argentinische Sprache verglichen mit anderen Nationalsprachen bzw. Sprachvariationen immer noch nicht denselben Stellenwert innerhalb der Theaterproduktion hat, lässt sich dennoch ein neues, sprachliches Selbstbewusstsein erkennen. Vgl. Osvaldo Dragún/Arnoldo Fischer/Juan Carlos Gené, El idioma en el teatro argentino, in: *La rosa blindada* 1 (1965) 4, 17–20.

125 Vgl. Dubatti, Cien años de teatro argentino, 15–24.

126 Vgl. María Funkelman, Un recorrido por el Teatro del Pueblo, primer teatro independiente de Buenos Aires, in: Jorge Dubatti (Hg.), Teatro independiente. Historia y actualidad, Buenos Aires 2017, 47–66.

127 Vgl. Osvaldo Pellettieri, Cien años de teatro argentino, 1886–1990, Buenos Aires 1991, 123.

Weg auf spanischsprachige Bühnen erst ermöglichten. Warum aber war Crillas Arbeit genau in diesem Moment so einflussreich? Inwiefern kann sie als kulturelle Übersetzung der Ideen des modernen, europäischen Theaters verstanden werden; als Übersetzung, die über eine bloße sprachliche Dimension hinausgeht? Welche Rolle spielte ihre eigene Erfahrung des Exils dabei? Und wie trug ihr Unterricht dazu bei, dass das argentinische Independent Theater seine eigene Ausprägung fand?

Hedy Crillas kulturelle Übersetzungen der Ideen des modernen, europäischen Theaterschaffens sowie ihrer eigenen Exilerfahrung waren zu diesem Zeitpunkt aufgrund dreierlei Faktoren bedeutsam: Erstens begann Crilla ihre Unterrichts- und Regieaktivität in einem Moment, den Osvaldo Pellettieri als Übergangsphase des Independent Theaters von einer Nationalisierung hin zu einer Modernisierung beschreibt.¹²⁸ Zahlreiche junge Schauspieler*innen waren auf der Suche nach neuen Ideen und Austausch, um ihr Schaffen weiterzuentwickeln, und fanden in Hedy Crilla eine Lehrende, die bereit war, ihr umfassendes Wissen mit ihnen zu teilen. Zweitens ließ sich auch innerhalb des Theaterpublikums ein zunehmendes Interesse am europäischen Theater der 1920er- und -30er-Jahre verzeichnen, was wiederum das Interesse an Crillas Arbeit intensivierete. Schließlich galt sie als Repräsentantin ebendieser Theatergeneration.¹²⁹ Und drittens arbeitete Crilla mit einer Schauspielmethode, die wesentlich auf der individuellen Erfahrung der Spielenden basierte, mit der Stanislawski Methode, auch bekannt als das Stanislawski System.

Diese Schauspielmethode verlangte von den Schauspieler*innen, ihre persönliche Erfahrungswelt zu erkunden. Damit bot sie zugleich der Lehrenden Crilla ein Umfeld, das auf Austausch und Reziprozität basierte und gab ihr selbst die Möglichkeit, über ihre persönliche Exilerfahrung zu sprechen. Es gilt an dieser Stelle jedoch anzumerken, dass Crilla, als sie mit der Stanislawski Methode bekannt wurde, bereits in Buenos Aires lebte. Die Einführung dieser Arbeitsweise ist demnach nicht als exilspezifischer Wissenstransfer zu verstehen, wenngleich Netzwerke des Exils möglicherweise einen Beitrag zu Hedy Crillas Begegnung mit Stanislawski geleistet haben. Denn David Licht, Regisseur am *Idisher Folks Teater*¹³⁰ mit dem Crilla u. a. durch ihre Tätigkeit an der *Sociedad Hebraica*

128 Vgl. ebd., 261.

129 Vgl. ebd.

130 Nur zwei Jahre nach der Gründung des ersten und zu diesem Zeitpunkt wichtigsten Independent Theaters, dem *Teatro del Pueblo* (1930), wurde im Jahr 1932 in Buenos Aires das *Idische Dramatische Studé* (IDRAMST, Jüdisches Drama Studio) gegründet, das später in *Idisher Folks Teater* (IFT, Jiddisches Volkstheater) umbenannt wurde. Jiddischsprachiges Theater geht in Buenos Aires historisch noch weiter zurück, allerdings war die Gründung des IFT von besonderer Bedeutung, trat es doch damit in einen Institutionalisierungsprozess ein. Das IFT verfolgte Kooperationen mit anderen Theatern und genoss durch seine hochwertigen Produktionen große Anerkennung innerhalb der Szene. Anfänglich widmete sich das jiddischsprachige Theater vermehrt Autor*innen, die das Leben in den jüdischen, landwirtschaftlichen Kolonien behandelten. Durch die allmähliche Einführung des »Starsystems«, wodurch international bekannte Größen nach Argentinien gebracht wurden (darunter Jacob Ben Ami, Maurice Schwartz und Joseph Buloff), gewann das IFT aber immer mehr an internationalem Charakter. Auf diesem Wege wurde das IFT zu einem Szenetreffpunkt auch für nicht-jüdische Schauspieler*innen, die international renommierte Theaterschaffende sehen wollten. Vgl. Paula Ansaldo, *Teatro popular, teatro judío*, 67–83; Susana Skura, *Yiddish Theatre in Buenos Aires Between the Two World Wars*.

kooperierte, hatte ebenfalls bereits in den 1930er-Jahren mit der Stanislawski Methode gearbeitet.¹³¹ Ob diese Verbindung Zufall ist oder nicht, darüber kann nur spekuliert werden. Crilla selbst berichtete aber, dass sie während eines Stadtpaziergangs beim Stöbern durch Buchhandlungen auf Stanislawskis Schiften gestoßen war.¹³² Sie fand darin ein Medium, um über ihr Wissen und ihre Erfahrungen in Europa sprechen zu können, diese kulturell zu übersetzen und auf diesem Wege den Transfer des Wissens in die argentinische Aufnahmegesellschaft zu ermöglichen. Um zu verstehen, wie Crilla in dieser Schauspiellehre eine Methode zur kulturellen Übersetzung fand, muss zuerst auf Stanislawskis Arbeiten eingegangen werden.

Konstantin Stanislawski (1863–1938) war ein russischer Theaterregisseur und -theoretiker, der ein Schauspiel erstrebte, das so realistisch wie möglich sein sollte. Die Schauspieler*innen stellten in seiner Theorie, die über viele Jahre hinweg durch praktisches Erproben entwickelt wurde und im Bereich der Schauspielausbildung großen Einfluss hatte, die Schlüsselfiguren dar. Stanislawski argumentierte, dass das Spiel an Realität gewinne, wenn Schauspieler*innen ihr emotionales Gedächtnis aktivierten, also mit eigenen Erinnerungen arbeiten würden. Folglich wäre das Eintreten der Schauspieler*innen in ihre Rollen keine bloße Adaption fiktiver Gestalten, sondern eine Fortsetzung ihrer jeweiligen emotionalen Biografien.¹³³ Obgleich die Stanislawski Methode international großes Ansehen genoss, waren durchaus auch kritische Stimmen zu vernehmen, beispielsweise jene von Bertolt Brecht – wenngleich er später seine Position teils revidierte.¹³⁴ Auch andere Regisseur*innen, Schauspieler*innen und Theoretiker*innen problematisierten Aspekte von Stanislawskis Ansatz, etwa, dass durch die Aktivierung des emotionalen Gedächtnisses stets das Risiko bestünde, unkontrollierte Änderungen im Spiel zu provozieren. Dennoch war die Methode weit über die Sowjetunion hinaus äußerst populär, insbesondere in den USA, wo Lee Strasberg (1901–1982) Anfang der 1930er-Jahre zusammen mit Harold Clurman (1901–1980) und Cheryl Crawford (1902–1986) das New Yorker *Group Theater* gründete. Strasbergs Ausarbeitung der Stanislawski Methode wurde später als *Method Acting* bekannt und in diversen New Yorker Theatern ebenso wie in Hollywood zu einem beliebten Ansatz.¹³⁵ In Argentinien wurde mit wenigen Ausnahmen, etwa jener von David Licht, Stanislawskis Werk erst in den 1950er-Jahren entdeckt. Die 1958 gegründete *Escuela Nacional de Arte Dramático* fand schließlich mit dem Direktor Antonio Cunill Cabanellas einen wichtigen Vertreter von Stanislawskis Lehren. Doch noch bevor dieser Institutionalisierungsprozess in Gang gesetzt wurde, waren es vorwiegend unabhängige Gruppen wie *La Mascara* mit Hedy Crilla oder wiederum das *Idisher Folks Teater* mit Oscar Fessler, die anfangen, diese Schauspieltechniken in ihr Kursprogramm zu integrieren.¹³⁶

131 Vgl. McGee Deutsch, *Crossing Borders, Claiming A Nation*, 92–93.

132 Vgl. Roca, Hedy Crilla, 28.

133 Vgl. Jean Benedetti, *Stanislavski: An Introduction*, London 2008.

134 Vgl. Meg Mumford, *Brecht Studies Stanislavski: Just a Tactical Move?*, in: *New Theatre Quarterly* 11 (1995) 43, 241–258.

135 Vgl. Mario Beguiristain, *The Actors Studio and Hollywood in the 1950s. A History of Theatrical Realism*, Lewiston/New York 2006, 53–86.

136 Vgl. Argentina, in: Don Rubin/Carlos Solorzano (Hg.), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: The Americas*, London 1996, 47–48.

Um Crillas Ansatz des Schauspielunterrichts zu verstehen, gilt es zu berücksichtigen, dass ihre Lehre auf einer intensiven, fast schon akribischen Arbeit mit der Sprache beruhte, angefangen von der grundlegenden Aussage eines Textes bis hin zum tieferen Verständnis der Bedeutung und Botschaft, die ein Wort, ein Satz oder ein Stück übermitteln sollte. Sie entwickelte daher über mehrere Jahre ihr Lehrkonzept *La palabra en acción* (Das Wort in Aktion), das als ihre eigene Interpretation der Stanislawski Methode verstanden werden kann. Teile von Crillas Manuskript, Kommentare und Notizen zu *La palabra en acción* sind dank der Privatsammlung ihres Neffen Andrés Schlichter erhalten geblieben. Basierend auf diesen Dokumenten sowie ihrer Erfahrung als Schülerin Crillas und als Teil des Ensembles von *La Mascara* veröffentlichte die Schauspielerin Cora Roca später *La palabra en acción* als Studienbuch. Bemerkenswert an diesem Werk ist, dass sich darin zahlreiche Anekdoten und Erzählungen aus dem Leben der Lehrerin finden. Es vermittelt daher den Eindruck, als würde es sich um eine Autobiografie handeln, nicht um ein Lehrbuch für Schauspieler*innen. Crilla erzählte darin, wie sie anfänglich auf Stanislawski gestoßen war, über ihre Jahre in Berlin und die Arbeit mit Berthold Viertel und Fritz Kortner; auch darüber, wie sie den Beginn des Zweiten Weltkriegs in Paris erlebt hatte. Es ist also eine Quelle, die die Stanislawski Methode und damit die Arbeit mit individuellen Erfahrungen in ihrer praktischen Umsetzung des Unterrichts dokumentiert.

Beatriz Matar, eine von Crillas Schüler*innen, berichtete überdies in einem Interview, dass sie ihre Lehrerin einst fragte, woher ihre Liebe zum Wort sowie zu Sprachen im Allgemeinen kam. Crilla soll darauf geantwortet haben, dass es die Erfahrung des Exils gewesen sei, jene Erfahrung, Europa verlassen zu müssen, in einem Moment als sie bereits über vierzig Jahre alt war und sich gezwungen sah, in einer neuen Sprache zu arbeiten und den Alltag zu bestreiten. Zudem handelt es sich bei Spanisch um eine Sprache, die zwar einen gemeinsamen Ursprung mit dem Französischen, also Crillas erster Exilsprache hat, allerdings kaum Gemeinsamkeiten mit ihrer Erstsprache Deutsch aufweist. Diese Situation, so Matars Erinnerung an Crillas Antwort, habe sie dazu gezwungen, mit der Sprache zu experimentieren und zu spielen, wie ein Kind, das zum ersten Mal sprechen lernt.¹³⁷ Obwohl Prozesse des Spracherwerbs stets mit großen Herausforderungen verbunden sind, gehe ich dennoch davon aus, dass es vor allem diese kreative Distanz zum Spanischen war, die es Crilla erlaubte, mit bestimmten etablierten, bisher unantastbaren Regeln der Bühnensprache zu brechen, und sie auf diesem Wege den Schauspieler*innen von *La Mascara* andere Perspektiven eröffnete, um neue Ansätze zu entwickeln.

Ein zentraler Punkt in Hedy Crillas Lehre war ihre Kritik am bürgerlichen, opulenten, gar snobistischen Stil des argentinischen Theaters, der ebenso ein Überrest der Kolonialvergangenheit und des spanischen Einflusses war. Crilla reduzierte ihre Kritik jedoch nicht auf die größeren, etablierten Bühnen, sondern thematisierte diesen Umstand auch regelmäßig in Kontexten des Independent Theaters.¹³⁸ Sie eröffnete eine Diskussion, die

137 Vgl. Erinnerung von Beatriz Matar, in: Cora Roca (Hg.), Hedy Crilla. *La palabra en acción*, Buenos Aires 1998, 153–156, 154.

138 Agustín Alezzo, Prólogo, in: Cora Roca (Hg.), Hedy Crilla. *La palabra en acción*, Buenos Aires 1998, 11–13, 13.

in ähnlicher Form bereits im mitteleuropäischen Theater der 1920er- und -30er-Jahre geführt wurde und die Frage abhandelte, ob die Bühnensprache die Alltagssprache des Publikums widerspiegeln sollte; oder umgekehrt, ob durch den bewussten Gebrauch einer verfremdenden Sprache Distanz zum Spiel gewonnen werden könnte, um das Publikum davor zu bewahren, die dargebotene Position schlicht anzunehmen.¹³⁹ Crilla zählt zu den Vertreter*innen der ersten Position, sie plädierte dafür, eine populäre Sprache zu verwenden, um dem Publikum den Zugang zum Stück zu erleichtern. Aus diesem Grund ermutigte sie ihre Schüler*innen, nicht jene opulente und abgehobene Sprache des klassischen, spanischen Theaters zu sprechen, sondern die Übersetzungen der Stücke zu hinterfragen und neue Varianten auszuprobieren, die ihre eigene, argentinische Theatertradition besser wiedergeben würden. Durch die Ankurbelung dieser Debatten stellte Hedy Crilla also Neuinterpretationen an, die, wie Brack, Morris und Ryder argumentieren, dazu beitragen würden, neue transgressive Räume zu eröffnen und in denen wiederum neue Verbindungen entstehen könnten.¹⁴⁰ In anderen Worten schuf Crilla in ihren Unterrichtsstunden *contact zones*, in denen Aushandlungen und schließlich auch Übersetzungsprozesse liefen.

Anhand einiger Beispiele will ich nun die transgressiven und translationalen Dimensionen Crillas Unterricht erörtern. Wie ihre Schüler*innen berichteten, war eine der zentralen Fragen, die sie mit ihrer Lehrerin diskutierten, jene, weshalb so markante Unterschiede zwischen Bühnen- und Alltagssprache bestanden. Hedy Crilla fragte ihre Schüler*innen regelmäßig, weshalb sie während eines Stücks die spanische Form des »tú« (Du) anstelle der in Argentinien gängige Form des »vos« (ebenfalls Du) verwendeten, wie sie es in sämtlichen Gesprächen hinter der Bühne tun würden. Crillas beharrliche Forderung, den sogenannten »voseo« in die Bühnensprache zu integrieren, also eine Anpassung der Texte an die alltägliche Sprache des Publikums vorzunehmen, führte schließlich dazu, dass immer mehr ihrer Schüler*innen sowie andere Schauspieler*innen diesem Anliegen folgten. Diese scheinbar minimale Änderung hatte enorme Auswirkungen auf mehreren Ebenen: (1) Wie bereits erwähnt, bestand das Problem der aus Spanien kommenden Übersetzungen von Stücken darin, dass das argentinische Publikum aufgrund der unterschiedlichen Verwendung bestimmter Wörter und Metaphern bzw. aufgrund der Aussprache nur wenig kulturellen Bezug zur Sprache des Theaters hatte. Für viele Menschen wirkte die Sprache deshalb abgehoben und fremd. Das Ersetzen der tú-Form in Bühnendialogen durch das »vos« ermöglichte es schließlich, sprachliche Lücken zu schließen, die sich aus den spanischen Übersetzungen ergaben, und stattdes-

139 Eine der zentralen Figuren in diesen Debatten war Bertolt Brecht, der das Konzept der *Verfremdung* ins Theater der 1920er- und -30er-Jahre einführte. In ihren Gesprächen mit Cora Roca wies Crilla stets auf ihr ambivalentes Verhältnis zu Brecht hin. Zwar war sie fasziniert von seinen Schriften und seiner Arbeit, allerdings betonte sie immer wieder, dass es vor allem Helene Weigel war – die, wie Crilla, Schülerin der Wiener Schwarzwaldschule gewesen war –, die sich um die Betreuung der Schauspieler*innen kümmerte – Brecht selbst habe wenig Wert auf Schauspieltechniken gelegt. Während Brecht also für eine Bühnensprache stand, die durch *Verfremdung* geprägt war, argumentierte Crilla, dass es einer Bühnensprache bedürfte, mit der das Publikum auch persönliche Anknüpfungspunkte fand. Vgl. Bertolt Brecht, *Über experimentelles Theater* (1939/49), in: Werner Hecht (Hg.), *Bertolt Brecht. Über experimentelles Theater*, Frankfurt a. M. 1970, 103–121.

140 Bracke/Morris/Ryder, *Introduction*, 223.

sen die sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten des argentinischen Theaters zu erkunden. (2) Gleichzeitig führte die Einführung des »voseo« zu einer Annäherung des Independent Theaters an populärere Formen. Im argentinischen Volkstheater, beispielsweise im Criollo Grottesco oder in der Sainete Criollo – beides Versionen des spanischen Sainete, die gewisse Ähnlichkeiten mit der deutschen und österreichischen Tradition des Kabarets aufweisen – wurde die vos-Form bereits seit Anbeginn des Schaffens verwendet. Durch die Annahme dieser populären Redeweise auf den Bühnen des Volkstheaters und auf Independent Bühnen kam es zu einer künstlerischen Annäherung diese beiden Formen und zu neuen Netzwerken und Austausch. (3) Als Folge dieser Annäherung begann ebenso ein Prozess, der zur Aufhebung der strengen Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur führte. Neue, populäre, unabhängige und moderne Wege und Zugänge wurden gesucht und gefunden, um sich aus der eigenen Tradition heraus an klassischen Stücken zu versuchen. So näherten sich Independent Bühnen dem klassischen Theater an, die bürgerlichen Bühnen bedienten sich einer populären Sprache und die Trennlinie zwischen Populär- und Independent Theater verschwamm allmählich.

Hedy Crilla stand damit für eine Befreiung aus den strengen Regeln der Bühnensprache sowie für ein modernes Übersetzungskonzept, das auf Resignifikation aufbaute, indem sie für eine sprachliche Anpassung an den Kontext des argentinischen Theaters plädierte. Sie dekonstruierte damit zugleich »Topoi wie das ›heilige Original‹« und problematisierte die »›Unsichtbarkeit‹ des Übersetzers«. ¹⁴¹ Ihr offenes Übersetzungsanliegen zeigte sich jedoch auf einer weiteren Ebene, denn wie bereits angeführt, ging Crillas intensive Auseinandersetzung mit Sprache auf ihre persönliche Erfahrung in Berlin und später im Exil zurück. Wie die Schauspielerin stets betonte, war ihre offene und analytische Herangehensweise gleichermaßen wie ihre Kritik am opulenten Schauspielstil ein Resultat der Partizipation in dem Berliner Ensemble *Die Truppe*. Berthold Viertel, Regisseur und Dramaturg der *Truppe*, war bekanntlich ein reformfreudiger Geist und für seine kritische Haltung gegenüber hochkulturellen Positionen bekannt. Er spielte eine zentrale Rolle in den Modernisierungsdebatten des Theaters in Österreich und Deutschland und inspirierte durch seine Arbeiten zahlreiche Theaterschaffende, darunter auch Hedy Crilla. ¹⁴² Durch ihre Lehrtätigkeit übersetzte Crilla diese Debatten in den Kontext der argentinischen Theatermodernisierung und ermutigte ihre Schüler*innen dazu, eine kulturelle Mehrsprachigkeit zu praktizieren, die für die Lehrerin selbst durch die Erfahrung des Exils zu einem wichtigen Bestandteil ihrer künstlerischen Biografie geworden war. Außerdem ermöglichte sie ihren Schüler*innen, diese Diskussionen zur Bühnensprache aus ihrer eigenen Theatergeschichte heraus zu erkunden, beispielsweise durch Bezüge auf die Sainete oder den Criollo Grottesco, Spielarten, die überdies grundlegend von interagierenden Migrationsgemeinden – hauptsächlich spanischen, portugiesischen und italienischen – hervorgebracht wurden. ¹⁴³ Crillas Unterricht basierte damit gleichermaßen auf der modernen, mitteleuropäischen und der argentinischen Theatertradition; sie betonte jedoch bei beiden vor allem deren offene Haltung gegenüber neuen Ideen und

141 Michaela Wolf, Einleitung, in: Dies. (Hg.), *Übersetzungswissenschaft in Brasilien: Beiträge zum Status von »Original« und Übersetzung*, Tübingen 1997, 13–24, 16.

142 Vgl. Prager, Berthold Viertel, 99–117.

143 Vgl. Dubatti, *Cien años de teatro argentino*, 46–60.

Einflüssen. In Argentinien aktivierte sie schließlich genau jenen Teil des kollektiven Gedächtnisses, der die vielen unterschiedlichen kulturellen Traditionen betonte, die das argentinische Theater geprägt hatten.¹⁴⁴ Denn in der Interaktion und im Austausch des Theaters fanden unterschiedlichste Migrationsgemeinden schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts zusammen und formten die Basis der modernen, argentinischen Theaterproduktion.

In diesem Sinne kann Hedy Crillas Unterrichtstätigkeit als kontinuierliche Tätigkeit der kulturellen Übersetzung verstanden werden, als »mode of agency« oder als aktives »reaching out to others«,¹⁴⁵ welches durch die Schaffung multilingualer Räume die Möglichkeit bot, Erfahrungen unterschiedlichster Art zu teilen. Crillas praktizierter Multilingualismus ist wie auch ihre Übersetzungstätigkeit in einem kulturellen Sinne zu verstehen. Denn sie ermutigte ihre Schüler*innen dazu, die etablierte und die populäre Sprache des Theaters gleichermaßen zu praktizieren und eine europäische und argentinische Tradition zu rezipieren. Darüber hinaus wusste Hedy Crilla ihre hervorragenden Sprachkenntnisse zu nutzen, um ein visuelles Gedächtnis zu aktivieren, das der Verbesserung des Textverständnisses und schließlich auch des Spiels diene. Durch spielerische Übungen sensibilisierte sie ihre Schüler*innen etwa für die bildliche Dimension der Sprache und des Theaters. Um dies zu veranschaulichen, möchte ich ein Beispiel aus *La palabra en acción* präsentieren, das gleichzeitig die Herausforderungen von multilingualen Kontexten und kulturellen Übersetzungsprozessen illustriert.

In einer Unterrichtseinheit las Crilla gemeinsam mit ihren Schüler*innen Federico García Lorcas Gedicht »Rosa Mudable«, das Natur- und Tiermetaphern einführt, um den Alterungsprozess der Doña Rosita zu beschreiben. Bemerkenswert ist dabei, wie Crilla ihre Schüler*innen an die Thematik heranzuführte: Ein*e Schüler*in begann Lorcas Verse zu lesen, doch scheiterte er/sie trotz mehrmaligen Wiederholens stets an der Aussprache des Wortes »pájaro« (Vogel). Hedy Crilla begann daraufhin, eine persönliche Anekdote aus ihrem Leben in Frankreich zu erzählen. Sie schilderte, wie sie für einen Filmdreh engagiert wurde und nach Drehschluss das Set verließ. Am südfranzösischen Strand spazierend sah sie plötzlich die Reflexion des Lichts im Meer, das in lila Farben erschien, und einen Vogelschwarm über den Ozean gleiten. Die Vögel wurden in Crillas Erzählung zum Sinnbild von Freiheit, jenem Gefühl, welches das beschriebene Szenario in ihr erweckte und welches im Sinne Stanislawskis durch die erneute Aktivierung zur Verbesserung des Spiels führen sollte. Bemerkenswerterweise reagierte der/die Schüler*in auf diese Anekdote zuerst mit Ablehnung und konterte, dass solche Szenarien möglicherweise in Europa zu beobachten wären, aber in Argentinien hätte er/sie dergleichen noch nie gesehen. Erst als Hedy Crilla ihm/ihr mehrere Übersetzungen des Wortes »pájaro« anbot, »Vogel« auf Deutsch, »oiseau« auf Französisch, »uccello« auf Italienisch, beginnt der/die

144 Als eines der bekanntesten Beispiele von Kulturproduktion im interkulturellen Austausch muss der Tango als Musik- und Tanzform genannt werden. Der Tango entstand Ende des 19. Jahrhunderts in der Rio de la Plata-Region, insbesondere in den Vororten von Buenos Aires, in der zahlreiche unterschiedliche Einwanderungsgruppen aufeinandertrafen und sich gegenseitig beeinflussten. Wie Gabriele Klein schreibt, war der Tango seit jeher von Übersetzungsbewegungen gekennzeichnet. Vgl. Gabriele Klein, Tango übersetzen. Eine Einleitung, in: Dies. (Hg.), Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik, Bielefeld 2009, 7–14, 7.

145 Fuchs, Reaching out, 31.

Schüler*in zu verstehen, dass jene Leichtigkeit und jenes Freiheitsgefühl, das die Vögel in der Metapher repräsentieren, durch bedachte Aussprache und Annotation transportiert werden kann, selbst wenn das spanische Wort »pájaro« weniger schwungvoll klingt als sein Pendant in anderen Sprachen.¹⁴⁶ Durch diese Übung teilte Crilla nicht nur ihre vielfältigen Sprachkenntnisse, die sie durch ihre Exilerfahrung erworben hatte, sowie eine persönliche Anekdote aus ihrer Zeit in Frankreich; sie plädierte implizit auch für eine sensible Form der Annäherung an Bühnensprache, die erlaubt, Sätze zu betonen oder Wörter hervorzuheben, um schließlich den tieferen Sinn eines Textes zu transportieren – Ansätze, die Crilla, wie sie stets betonte, insbesondere in der Zusammenarbeit mit Fritz Kortner gelernt hatte.¹⁴⁷

In *La palabra en acción* übersetzte Hedy Crilla also wiederholt ihre eigenen Erfahrungen des Exils in das Umfeld des argentinischen Theaterschaffens und verband diese mit den Erlebnissen ihrer Schüler*innen. Überdies schuf sie in ihrer Tätigkeit als Unterrichtende stets Verknüpfungen zu wichtigen Vertreter*innen des modernen, europäischen Theaters. Wenn sie etwa über das Bourgeoise oder das Verhältnis von Hoch- und Populärkultur sprach, verwies sie implizit auf Berthold Viertel; bei der Beziehung zwischen Schauspieler*innen und Publikum auf Bertolt Brecht sowie auf Helene Weigel; oder bei der räumlichen Dimension des Theaters auf Leopold Jessner. Auf diese Weise machte Crilla ihre Schüler*innen mit wichtigen Vertreter*innen des Theaters bekannt, die in ihrer eigenen künstlerischen Biografie zentral waren. Nachdem Crilla das künstlerische Umfeld ihrer Schüler*innen und ihr Publikum gut kannte, schaffte sie gekonnt durch Anknüpfungspunkte an deren eigene künstlerische Ansätze, jene Ideen und Debatten, die in den 1920er- und -30er-Jahren im modernen Theater Mitteleuropas kursierten, kulturell zu übersetzen, ohne sie dem argentinischen Independent Theater schlicht überzustülpen.

Das Praktizieren eines kulturellen Multilingualismus, das bei Hedy Crilla stets stark von autobiografischen Referenzen geprägt war, findet sich bemerkenswerterweise auch in späteren Filmwerken wieder, in denen sie als Schauspielerin beteiligt war. Crillas Übersetzungen ihrer eigenen biografischen Erfahrungen des Exils schafften damit den Transfer in die Aufnahmegesellschaft Argentinien. Wie sich dieser Transfer filmisch manifestierte, wird jedoch erst an späterer Stelle anhand einiger Filmauftritte analysiert werden.

4.3.2 Irena Dodal: Selbstübersetzung im luftleeren Raum

Irena Dodal nutzte ihre spätere Tätigkeit als Schauspiellehrerin und Regisseurin, ähnlich wie Hedy Crilla, um ihren Schüler*innen das moderne europäische und avantgardistische Theater näherzubringen. Berichten zufolge sprach sie kaum explizit über ihre Fluchterfahrung, vor allem nicht über ihre Zeit in Theresienstadt. Wie Dodals enge Freundin Helena Voldánová in Buenos Aires berichtete, soll die Filmemacherin auf Fra-

146 Vgl. Roca, Hedy Crilla, 47–48.

147 Vgl. Erinnerung von Augusto Fernandes, in: Cora Roca (Hg.), Hedy Crilla. *La palabra en acción*, Buenos Aires 1998, 145–150.

gen nach Theresienstadt stets geantwortet haben »Please don't ask«. ¹⁴⁸ Dodal ließ also ihre persönlichen Erfahrungen weitgehend im Verborgenen. Einzig und allein Ansätze einer Erzählung finden sich in den Briefen an ihren Bruder wieder. Bemerkenswert ist jedoch, dass sie durch ihre künstlerische Arbeit dennoch zahlreiche Hinweise auf ihre Biografie sowie auf ihr früheres berufliches Schaffen gab und dabei Aussagen über die Erfahrung des Exils durchscheinen ließ.

Wie ich im Folgenden argumentiere, praktizierte Dodal in ihrem filmischen Werk eine Form der Selbstübersetzung, die erlaubt, ihre Exilerfahrung künstlerisch zu erfassen und als feministische Strategie gelesen werden kann. Hierzu werde ich mich zuerst einer ihrer Trickfilmproduktionen widmen, die Dodals Prager Zeit entstammte und als Projekt des *Cine Escuela Argentino* ins Spanische übersetzt wurde. Zudem werde ich zwei Experimentalfilme in den Blick nehmen, wovon einer zwischen Prag und Paris produziert wurde und der zweite bereits im argentinischen Exil entstand. Wie schon anhand der kulturellen Übersetzungstätigkeit von Hedy Crilla illustriert, spielen autobiografische Bezüge in den Übersetzungen exilierter Künstlerinnen eine zentrale Rolle. Und obgleich Dodals autobiografische Referenzen auf anderen Ebenen des Schaffens zu finden sind und sich stärker als Crillas persönliche Anekdoten auf eine berufliche oder kreative Biografie beziehen, beinhalten sie dennoch Informationen über ihr Exil.

Irena Dodals Leben war seit jeher von Mehrsprachigkeit geprägt, denn sie wurde tschechisch sozialisiert, sprach durch Studienaufenthalte und Berufsfreisen Deutsch, lebte in Frankreich und in den USA, und zuletzt lernte sie in Argentinien die spanische Sprache. Zwar wurden Mehrsprachigkeit und Selbstübersetzung als Resultat von Exilerfahrungen in der literaturwissenschaftlichen Forschung bereits ausführlich behandelt; ¹⁴⁹ und auch (Selbst-)Übersetzungskonzepte gewannen in den vergangenen Jahren in der kulturwissenschaftlichen Exilforschung stetig mehr an Bedeutung; doch wurden diese Ansätze bisher kaum für visuelle Quellen adaptiert (vgl. Kapitel 4.1.1). Anhand von Dodals filmischer Arbeit soll nun dargelegt werden, wie Selbstübersetzung auch in der visuellen Kunst eine gängige Praxis war. Nicht zuletzt konnte Selbstübersetzung auch dazu beitragen, sich im Exil mit Handlungsmacht auszustatten. Olga Castro, Sergi Mainer und Svetlana Page legen in ihrer Einführung zu dem Sammelband *Self-Translation and Power: Negotiating Identities in European Multilingual Contexts* dar, wie Übersetzung stets in Machtkonstellationen eingebunden ist und wie sich marginalisierte Gruppen Praktiken der Selbstübersetzung aneignen, um genau diese Machtkonstellationen beeinflussen bzw. mit- und umgestalten zu können. ¹⁵⁰ Die Autor*innen argumentieren, dass »[w]hen operating with an unequal pair of language, such as a local minority language and a hegemonic language, self-translators are encountering problems with negotiation of various sides of their ›self‹ translated through different linguistic media«. ¹⁵¹ Wie also auch feministische Ansätze betonen, spielt die

148 Helena Voldánová zitiert nach: Strusková, *The Dodals*, 295.

149 Vgl. Krohn/Gabriel/Kilchmann, *Sprache(n) im Exil*.

150 Vgl. Olga Castro/Sergi Mainer/Svetlana Page, Introduction: Self-Translating, from Minorisation to Empowerment, in: Dies. (Hg.), *Self-Translation and Power: Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*, London 2017, 1–22.

151 Ebd., 8.

Reflexion der eigenen Rolle als Übersetzerin sowie die jeweilige Lokalität, an der die Übersetzung stattfindet, in Prozessen der Selbstübersetzung eine entscheidende Rolle.

Die Betonung des »Selbst« in diesem Zitat ist jedoch nicht nur in Bezug auf die eigene Verortung innerhalb multipler Erfahrungen des Exils beachtlich, sondern auch im Kontext feministischer Kunstwissenschaften. Die Studie der Kultur- und Bildwissenschaftlerin Nadja Köffler *Vivian Maier und der gespiegelte Blick. Fotografische Positionen zu Frauenbildern im Selbstporträt* behandelt etwa die Frage, inwiefern das Selbstporträt als feministische Artikulation verstanden werden kann. Zwar handelt es sich bei Dodals Filmen nicht um Selbstporträts im klassischen Sinn. Wohl aber kann davon ausgegangen werden, dass durch das Sichtbarmachen der eigenen Arbeit im Exil der Unsichtbarmachung durch die Vertreibung entgegengewirkt werden sollte. In Anlehnung an die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen und ihre Ausführungen zum Selbstporträt kann also Selbstübersetzung als eine von der Künstlerin gewählte Form gelesen werden, die dokumentiert, dass es sie schon vor dem Exil als künstlerisch arbeitendes Individuum gab, dass es sie im Hier und Jetzt des Exils gibt, und »daß es sie gegeben haben wird.«¹⁵² Zu den Dimensionen der Vergangenheit und der Gegenwart in Prag, Paris, New York und Buenos Aires, kommt also eine zukünftige Dimension hinzu, die von dem Bedürfnis zeugt, erinnert werden zu können. Dies kann zwar ebenso als eine Form des Nachlassbewusstseins begriffen werden, besonders da Dodal Ende der 1980er-Jahre intensive Bemühungen anstellte, um ihren Nachlass an das tschechische *National Film Archive* zu übermitteln.¹⁵³ Allerdings schien insbesondere Übersetzung eine wichtige Funktion in diesem Prozess übernommen zu haben.

In welcher Weise Irena Dodal Selbstübersetzung betrieb und dabei Referenzen auf ihre Exilerfahrung durchscheinen, soll nun anhand einiger Beispiele gezeigt werden. Eine relativ originalgetreue Selbstübersetzung stammt aus Dodals Zeit beim *Cine Escuela Argentino* mit dem Film *LA REINA DE LAS ONDAS*, den sie gemeinsam mit Karel Dodal produzierte. Der kurze Animationsfilm erklärt die Prinzipien der Radiowellenübertragung und ist eine Übersetzung des tschechischen Originals *VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ* (Schlaucherls Abenteuer) von 1936. *VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ* wurde ursprünglich von Karel und Irena Dodal bei *IRE-Film* produziert und erzählt die Geschichte des Protagonisten Hurvínek, der durch das Weltall irrt, um bis zum Mond zu reisen. Am Weg dorthin wird Hurvínek von Radiowellen attackiert, die ihn zur Zentrale der Radiostation bringen, wo er der Königin der Radiowellen begegnet. Ihr Königreich, das Studio der Radiostation, wird schließlich zum zentralen Schauplatz des Films und nachdem die Königin Hurvínek die Prinzipien der Radiübertragung erklärt hat, kehrt er zu seinem Herkunftsmond zurück, wo er fortan unermüdlich Radio hört.

152 Elisabeth Bronfen, *Frauen sehen Frauen sehen Frauen*, 9–28, 21.

153 Zur Logik von Nachlässen und der Entwicklung von Nachlassbewusstsein, vgl. Li Gerhalter, *Selbstzeugnisse sammeln. Eigensinnige Logiken und vielschichtige Interessenslagen*, in: Petra-Maria Dallinger/Georg Hofer (Hg.), *Logiken der Sammlung. Das Archiv zwischen Strategie und Eigendynamik. Literatur und Archiv*, Bd. 4, Berlin/Boston 2020, 51–70; Kai Sina/Carlos Spoerhase (Hg.), *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*, Göttingen 2017.

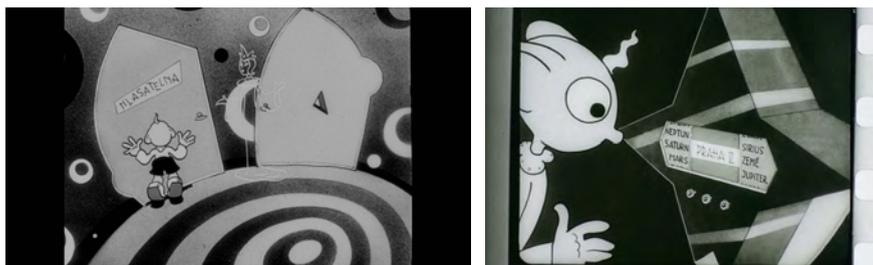


Abb. 34–35: Stills aus *VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ* (R: Irena Dodalová/Karel Dodal, CSK 1936)

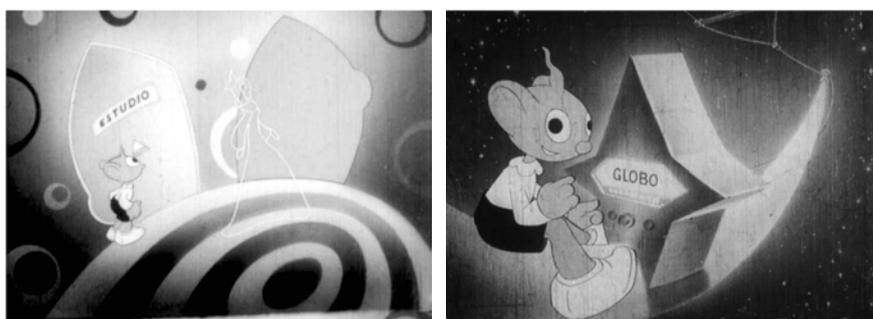


Abb. 36–37: Stills aus *LA REINA DE LAS ONDAS* (R: Irena Dodalová/Karel Dodal, ARG 1949/50)

Die Figur des Hurvínek entstammt ursprünglich dem Marionettentheater des tschechischen Puppenspielers Josef Skupa (1892–1957) und wurde 1926 von dem Holzschnitzer Gustav Nosek (1887–1974) angefertigt. Skupas Stücke mit Spejbl (dem Vater) und Hurvínek (dem Sohn) machten zumeist in Form von humoristischen Dialogen die Beziehung zwischen den beiden zum Gegenstand und enthielten Elemente der Alltags satire. Hurvínek, der für seine kniffligen Fragen bekannt war, die den Vater regelmäßig ins Wanken brachten, war auch der Protagonist in *VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ*.¹⁵⁴ Eva Strusková zufolge soll sogar der junge Jiří Trnka (1912–1969) Teil des Filmteams gewesen sein und erste Erfahrungen in der Filmproduktion gesammelt haben.¹⁵⁵ In der argentinischen Version des Filmes wurden in erster Linie die Logos und Textstellen sowie die Dialoge zwischen der Reina de las Ondas (hier in der Übersetzung wiederum die Königin der Wellen) und Curioso (die argentinische Version von Hurvínek, übersetzt »der Neugierige«) ins Spanische übertragen. Einige Szenen wurden zudem durch neue Designs und Landschaften ergänzt, im Großen und Ganzen blieb die Übersetzung jedoch dem Ori-

154 Vgl. Marco Bellano, Václav Trojan: *Music Composition in Czech Animation Films*, London/New York 2020, 11–16.

155 Vgl. Strusková, *The Dodals*, 113–115.

ginal weitgehend treu.¹⁵⁶ Obwohl durch Anpassungen im Design die beiden Versionen zwar an lokaler Spezifität gewinnen, fällt eine Textstelle besonders auf, die diese Lokalisierungsspezifizierung infrage stellt. Während Hurvínek in der tschechischen Version des Films auf der Tafel des Steuerungsgerätes »PRAHA II« umrahmt von den Namen der Planeten liest, steht in der argentinischen Version nur »GLOBO«, also Erdkugel, geschrieben (Abb. 34–37).

Es stellt sich deshalb die Frage, weshalb »PRAHA II« nicht mit »BUENOS AIRES« ersetzt wurde, und ob mit dem Verweis auf den gesamten Erdball Irena Dodal etwas teilt, das an ihre Erfahrung des Exils gekoppelt ist. Ich gehe davon aus, dass sehr wohl eine Aussage mitschwingt, die als Resultat des Exils gelesen werden kann. Dies wird auch deutlich, wenn man weitere Transformationen von Ortsindikationen in ihren Experimentalfilmproduktionen berücksichtigt – etwa in *IDEAS IN SEARCH OF LIGHT* (1938).

Während Dodals zwischen Prag und Paris entstandener Experimentalfilm *IDEAS IN SEARCH OF LIGHT* mit der Nennung der Städte »PRAGUE-PARIS-NEW YORK« (Abb. 38) beginnt – damit auch gewissermaßen ihre Stationen des Exils vorwegnimmt – gibt es in dem in Argentinien gedrehten Tanzfilm *APOLLON MUSAGETE* (1951), den ich im Folgenden als visuelle Übersetzung von *IDEAS IN SEARCH OF LIGHT* analysieren werde, keinerlei Hinweise auf die geografische Lokalität der Regisseurin. Dies soll nicht bedeuten, dass sie diese in der ursprünglichen Konzeption und in der Übersetzung nicht berücksichtigt hätte. Alle vier Filme bauen auf modernen Motiven, Erzählstrukturen und Darstellungsweisen auf, die eine Auseinandersetzung mit dem Leben in den Metropolen der Moderne durchscheinen lassen. Während aber Dodal in ihren europäischen Produktionen noch explizit auf spezifische Städte Bezug nimmt, passiert durch ihre Erfahrung des Exils und ihr Schaffen in Argentinien eine Dezentralisierung, Globalisierung und damit auch eine Loslösung von bestimmten Orten. Um herauszustellen, inwiefern sich Dodals cineastische Beschäftigung mit der Großstadt durch die Erfahrung des Exils veränderte, gilt es tiefer in die Analyse der genannten Filme einzusteigen.

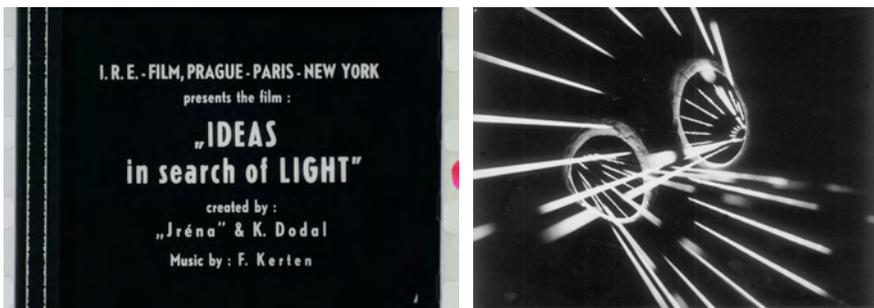


Abb. 38–39: Stills aus *IDEAS IN SEARCH OF LIGHT* (R: Irena Dodalová/Karel Dodal, FR/CSK 1938)

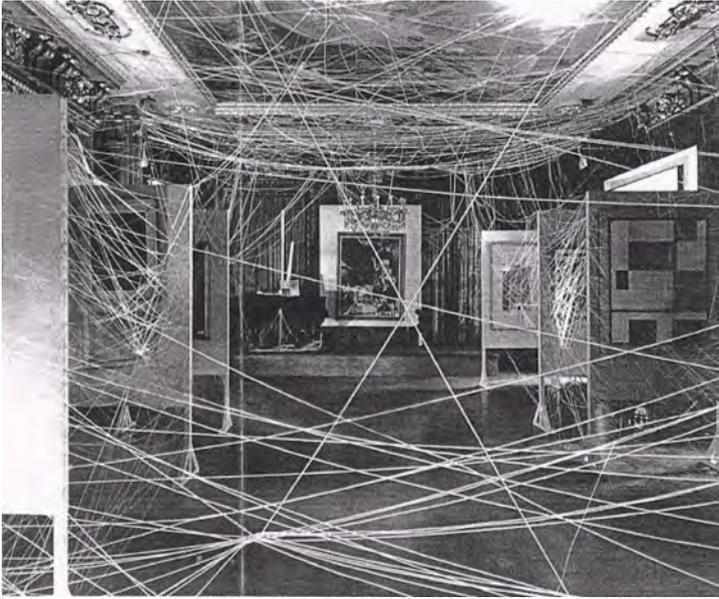


Abb. 40: Marcel Duchamp, *Labyrinth* (1942)

Zuallererst stellt sich die Frage, in welcher Tradition diese Filme stehen und inwiefern es sich bei *APOLLON MUSAGETE* um eine Übersetzung von *IDEAS IN SEARCH OF LIGHT* handelt. Obwohl Irena Dodal in der Literatur zumeist als Trickfilmemacherin ausgewiesen wird, beweisen insbesondere die beiden eben genannten Filme, dass sie – vielleicht sogar noch stärker als Karel Dodal – eine vielseitige Experimentalfilmemacherin mit künstlerischen und humanistischen Ambitionen war. Da in der Forschung vermehrt den Trickfilmarbeiten sowie Dodals künstlerischer Beteiligung in Theresienstadt Aufmerksamkeit geschenkt wurde, wurde zumeist auch übersehen, dass es in ihren Experimentalfilmen diverse Bezüge zur avantgardistischen Gruppierung Devětsil gab. Diese Bewegung zeigte großes Interesse an der proletarischen Kunst und vertrat eine Form des Poetismus, der sich auch in ihren Filmexperimenten niederschlug. Film war im Verständnis von Devětsil keineswegs ein isoliertes Medium, sondern eine übergreifende (inter-)visuelle Ausdrucksform, die unterschiedliche Kunstformen zu verbinden vermochte. Devětsil vertrat deshalb den Ansatz, dass Film visuelle Gedichte hervorbringen könnte und schuf auf diesem Wege eine Verbindung zwischen bewegtem Bild, Musik und Dichtung.

Mit etwas Verzögerung schlug sich auch in Irena Dodals Schaffen der Einfluss von Devětsil nieder. Insbesondere die beiden 1936 entstandenen Filme *HRA BUBLINEK* (Das Spiel der Blasen) und *FANTASIE ÉROTHIQUE* zeugen von jenem avantgardistischen Poetismus und den experimentalmusikalischen Ambitionen, die für Devětsil charakteristisch waren. Auch der bereits in Prag und Paris entstandene *IDEAS IN SEARCH OF LIGHT* folgte einem ähnlichen Prinzip, so bildet darin Beethovens 9. Symphonie das musikalische Leitmotiv. Der Film kann als experimentelle Lichtstudie beschrieben werden, in der langsam zu Beethovens Klängen Lichtelemente auftauchen, immer schneller erschei-

nen und wieder verschwinden, bis sie sich schließlich vernetzen und ineinandergreifen, überlappen und neue Formen hervorbringen (Abb. 39).

Diese sich ausbreitenden Netzwerke aus Lichtstrahlen finden sich beispielsweise später auch in Marcel Duchamps (1887–1968) *Labyrinth* (Abb. 40), jene Installation, die er für die *First Papers of Surrealism* Ausstellung 1942 in New York anfertigte. Der Titel der Ausstellung »First Papers« verwies auf jene Papiere, die exilierte Menschen in den USA bei Ansuchen um Staatsbürger*innenschaft erhielten; die Ausstellung stand damit klar in einem Kontext des Exils. Duchamp, der erst im Jahr der Ausstellung nach New York gelangte, schuf mit seiner Installation eine künstlerische Manifestation des entwurzelten Status, den viele surrealistische Künstler*innen im Exil abzulegen versuchten.¹⁵⁷ Zwar scheint es sich hierbei um keine bewusste Bezugnahme des Künstlers auf Dodal zu handeln, allerdings erlaubt das Beispiel zu illustrieren, dass intervisuelle Netzwerke des Exils auch über die Grenzen Argentiniens hinauswirkten.

Diese visuelle Verbindung, obgleich vier Jahre zwischen den beiden Werken liegen, ist bemerkenswert, nicht zuletzt, da seitens Devětsils ein großes Interesse an surrealistischer Kunst bestand.¹⁵⁸ Darüber hinaus spielte Vernetzung für Kunstbewegungen stets, verstärkt jedoch durch das Exil, eine zentrale Rolle. So kann auch Irena Dodals *IDEAS IN SEARCH OF LIGHT* als Aufruf zur Vernetzung, oder wie sie explizit im Film schrieb, zur »Brüderlichkeit« gelesen werden. Diese Forderung nach Brüderlichkeit lässt Dodal paradoxerweise in einer religiösen Mittelung kulminieren, endet der Film doch mit dem Erscheinen eines leuchtenden Kreuzes. Es mag sein, dass Dodal 1938 im Glauben Halt gefunden hatte, oder aber im sich anbahnenden Krieg Nächstenliebe betonen wollte. Obgleich das Kreuz den Abschluss des Films bildet und eine christliche Erlösungsmetapher nahelegt, soll dennoch erneut der moderne Charakter des Films betont werden.¹⁵⁹

Schenkt man nämlich dem Aufbau des Films genauere Beachtung, ist zu erkennen, dass er die zeitliche Struktur sogenannter Stadtsymphonien aufweist. Der bereits beschriebene Aufbau der Lichtelemente in *IDEAS IN SEARCH OF LIGHT* erinnert an das langsame Erwachen der Stadt, die immer lebendiger wird, bis sich zahlreiche Menschen auf ihren Straßen hektisch tummeln. Erst mit dem Schließen der Nachtlokale schläft die moderne Stadt wieder ein. Welche Rolle außerdem das für Dodals Werk titelgebende Licht im Kontext von filmischen Stadtsymphonien spielt, beschreibt die Architekturhistorikerin Chris Dähne:

War der Blick, mit dem der Raum betrachtet wurde, bislang begrenzt, fixiert und scharf gestellt, so ist er nun dynamisiert, fragmentarisch und rhythmisch komponiert. Die Bewegungen können nicht mehr nur aufgezeichnet, sondern auch in der Montage experimentell erzeugt werden. Der Filmkunst obliegt nun auch die manipulative Gestaltung

157 Vgl. T. J. Demos, *The Exiles of Marcel Duchamp*, Cambridge 2007, 190–242.

158 Vgl. Hubert van den Berg/Walter Fähnders, *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart 2009, 331–336; Jonathan L. Owen, *Avant-garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*, New York 2011, 25–45.

159 Allerdings sollte hier angemerkt werden, dass die Moderne, wie Peter Gay es ausdrückt, »sich mit nahezu jedem Glaubensbekenntnis, einschließlich Konservatismus oder gar Faschismus und mit nahezu jedem Dogma von Atheismus bis hin zum Katholizismus« vertragen konnte. Peter Gay, *Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs*, Frankfurt a. M., 24.

von Raum. Sie gelingt nicht nur mit der Visualisierung der Bewegung, sondern auch mit dem Licht. Das Kunstlicht lässt die vielfältigen Blickwinkel und Perspektiven (zum Beispiel schräg von oben) hinfällig werden und regt – wie in den Experimentalfilmen (Eggeling, Richter, Ruttmann, 1921–1934) – dazu an, den Raum in einer imaginären, materielosen und grenzenlosen Dimension neu zu sehen und neu zu erleben.¹⁶⁰

Ogleich Kritiker*innen wie Siegfried Kracauer die Oberflächlichkeit und soziale Blindheit dieses Genres kritisierten,¹⁶¹ entstanden zahlreiche Stadtsymphonien in unterschiedlichen Orten weltweit – von Berlin bis São Paulo – und unabhängig voneinander. Sie dokumentierten einen Prozess des sozialen Wandels, der mit der Urbanisierung und der Entstehung von gigantischen Metropolen einherging. *IDEAS IN SEARCH OF LIGHT* verweist durch die einleitende Nennung von Prag, Paris und New York explizit auf solche Entwicklungen.

Neben dieser Nennung, dem narrativen Aufbau und dem Einsatz von Licht spielt auch die Technik der Montage eine zentrale Rolle im Film, welche erneut eine Lesart Dodals Lichtstudie als Stadtsymphonie nahelegt. Die Montage, die etwa Sergej Eisenstein explizit dazu verwendete, um räumliche und zeitliche Verbindungen durch Schnitt und Überlappung zu lösen oder herzustellen, war eine durchaus aktivistische Filmtechnik, die wiederum auch von Devětsil Künstler*innen herangezogen wurde. In den Stadtsymphonien, so Dähne weiter, wird die Montage als Instrument eingesetzt, »um mit einem ähnlichen Bestreben wie es Kracauer äußert, neue Aussagen und Qualitäten mit den Prinzipien der Einheit im Mannigfaltigen – hier: der großstädtischen Räume und ihrer Bauten – zu schaffen«.¹⁶² Zwar wählte Irena Dodal vergleichsweise langsame Schnitte und eine weniger schockhafte Art der Montage, dennoch kommt der genannten »Einheit im Mannigfaltigen« durch ihre Erfahrung im Exil eine essenzielle Bedeutung zu. Während Dodal in Paris noch ihre Internationalität durch die Nennung bekannter Metropolen betonte, scheint ihre Emigration nach Buenos Aires einen Wandel in diesem Selbstverständnis und in der Form der Selbstporträtierung mit sich gebracht zu haben. Auch dies kann wahrscheinlich durch biografische Erfahrungen erklärt werden, denn Dodal war in Paris quasi am Höhepunkt ihrer Karriere angelangt und dadurch mit gestärktem Selbstbewusstsein ihrer Arbeit nachgegangen. Ihr Schaffen in den USA und in Argentinien war hingegen von persönlichen und beruflichen Abhängigkeitsverhältnissen geprägt, von sprachlichen Barrieren sowie von der Sehnsucht nach dem in Europa Zurückgelassenen – damit auch nach ihrer einst so vielversprechenden Karriere als Filmmacherin.

Trotz der erlebten Enttäuschung scheint ihr 1951 in Buenos Aires gedrehter Film *APOLLON MUSAGETE* ein erneuter Versuch zu sein, visuelle *contact zones* zu schaffen sowie Vernetzung, »Brüderlichkeit« und berufliche Anerkennung zu erlangen. Anerkennung genoss Dodal für diesen Film vor allem dadurch, dass er 1953 bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes präsentiert wurde – eine besondere Ehrung,

160 Chris Dähne, *Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre*, Bielefeld 2013, 282.

161 Vgl. Siegfried Kracauer, *Werke*. Bd. 6, *Kleine Schriften zum Film*. Teil 1: 1921–1927, Frankfurt a. M. 2004, 411–413.

162 Dähne, *Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre*, 218.

die für die künstlerische Qualität ihres Schaffens spricht. Bemerkenswert in Bezug auf die Thematik der Selbstübersetzung ist ein Schreiben Irena Dodals vom 22. April 1952 an die Festivalleitung in Cannes, in dem sie ihre Arbeit folgendermaßen beschreibt:

In the beautiful organized Festival de Cannes, there will be exhibited my film called »Apollon Musagete« about a Ballet, to which the music was written by Igor Stravinsky and the choreography by Balanchine. The transformation into cine is done by myself, Irena Dodal, and I do hope, you will like it. [...] It would be so kind, if you at that time would sacrifice a little time and send to me also your opinion on this my little beautiful film, which I love so much, because of the transcendental music and the great Apollonic idea, revealing the Triumph of LIGHT in the Darkness.¹⁶³

Durch den Verweis auf das Licht, das in der Dunkelheit triumphiert, macht Dodal deutlich, dass eine Verbindung zwischen APOLLON MUSAGETE und IDEAS IN SEARCH OF LIGHT besteht; eine Verbindung, die auch Emotionalität durchscheinen lässt, da sie ihre eigene Liebe für den Film betont. Dodal wählt zudem eine bemerkenswerte Form der Selbstpräsentation, denn sie nennt sich selbst namentlich (»myself, Irena Dodal«) und hebt auf diesem Wege ihr eigenes Schaffen hervor. In Anlehnung an Castro, Mainer und Page kann also davon ausgegangen werden, dass Dodal in diesem Film unterschiedliche Seiten ihrer Selbst verhandelt sowie Teile ihres bisherigen Schaffens in APOLLON MUSAGETE übersetzt.

Der Film basiert auf Igor Stravinskys gleichnamigen Ballett, das zwischen 1927 und 1928 komponiert und 1928 in Washington uraufgeführt wurde. In der Choreografie tanzen Apollon, Gott der Musik, sowie die drei Musen Kallipone, Muse der Poesie, Polyhymnia, Muse der Hymnendichtung, und Terpsichore, Muse des Tanzes. Durch die Vorlage des Ballets, die hier eine filmische Umsetzung findet, könnte auch auf diese Form der medialen Übersetzung eingegangen werden.¹⁶⁴ Ich möchte jedoch das Argument der Selbstübersetzung weiter ausbauen und damit beginnen Kontinuitäten sowie Transformationen zu IDEAS IN SEARCH OF LIGHT herauszustellen.

163 Brief von Irena Dodal an das Secrétariat général du Festival cinématographique de Cannes, Buenos Aires, 22.4.1952, Cinémathèque française.

164 Schon 1951 hielt die Kunstzeitschrift *Lyra* fest, dass APOLLON MUSAGETE nicht schlicht ein für das Kino transkribiertes Ballet gewesen sei, sondern eine darüberhinausgehende Strahlkraft hätte. María Eugenia Cadús schreibt deshalb, dass Dodals Film eine der ersten Repräsentationen des »Videotanzes« sei. Dabei bezieht sie sich wiederum auf Erica Koleff, die den Videotanz als eine choreografische Konstruktion versteht, die nicht allein in der filmischen Reproduktion des Tanzes bestünde, sondern die Beziehung zwischen Körper und Kamera betone. Erst der Dialog zwischen diesen beiden Elementen würde diese neue Disziplin begründen. Vgl. María Eugenia Cadús, *La danza escénica durante el primer peronismo. Formaciones y prácticas de la danza y políticas de Estado*, phil. Diss., Universidad de Buenos Aires 2017, 262–268, eingesehen unter: URL: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/113826> (abgerufen am 19.9.2024); Erica Koleff, *Cine y danza: pensando la video-danza*, in: Susana Temperley/Silvia Szperling (Hg.), *Terpsicore en ceros y unos: ensayos de videodanza*, Buenos Aires 2010, 114–118.



Abb. 41–42: Stills aus APOLLON MUSAGETE (R: Irena Dodal, ARG 1951)



Abb. 43–44: Stills aus PROCITNUTÍ JARA (R: E. F. Burian, CSK 1936)

Die beiden Filme ähneln sich im Aufbau stark: APOLLON MUSAGETE ist zwar etwas länger, doch sind sie beide im Format des Kurzfilms gedreht. Wie schon bei IDEAS IN SEARCH OF LIGHT, wengleich hier noch metaphorisch durch die Lichtstrahlen verbildlicht, steht auch in APOLLON MUSAGETE die Bewegung als Tanz im Zentrum. Die Bedeutung des Lichts wird allerdings wie in IDEAS IN SEARCH OF LIGHT auch in APOLLON MUSAGETE bereits in einem einleitenden Beschreibungstext festgehalten, in dem es heißt: »A luminous ray penetrates the cosmic darkness and awakens the nocturnal goddess, divine Leto, and thus engenders the Son of the sun«. Neben der klassischen Musik, welche die narrative Grundlage bildet, setzt Dodal erneut die Technik der Montage ein. Wie später außerdem noch im Werk von Grete Stern genauer analysiert werden wird, wohnt der Montage als Visualisierungsstrategie ein besonderes politisches Potenzial inne. Insbesondere durch Irena Dodals Nähe zur Devětsil Gruppe, in der die Montage in der Tradition des sowjetischen Kinos eingesetzt wurde, steht sie wiederum symbolisch für sozialen Wandel und die Erfahrung in der Großstadt. Erneut baut Dodal in APOLLON MUSAGETE die Struktur der Stadtsymphonien auf und propagiert die in den modernen Metropolen vorherrschende Diversität – selbst wenn sich in APOLLON MUSAGETE keine Verweise auf die geografische Lokalität der Regisseurin erkennen lassen. Sie und die Protagonist*innen des Werks bleiben gewissermaßen in einem luftleeren Raum (»the cosmic darkness«), im Weltall (Abb. 41) – wie schon Curioso in LA REINA DE LAS ONDAS. Obgleich Dodal ein Szenario kreiert, das keine weiteren geografischen Anhaltspunkte durchschei-

nen lässt, verweist sie sehr wohl in Form von visuellen Anspielungen auf andere Filmwerke und somit auch auf ihre eigene künstlerische Biografie bzw. auf Einflüsse, die darin eine Rolle spielten. Auf diese Weise schuf sie schließlich Wege, um ihre Exilerfahrung in die argentinische Filmlandschaft zu übersetzen.

Der Verlust klarer Ortsindikationen kann als Ausdruck der Exilerfahrung und der damit einhergegangenen Verlusterfahrung und sozialen Isolation gelesen werden. Zugleich sollte dies nicht mit einer Ablehnung jener kulturellen Vielfalt gleichgesetzt werden, welche die Stadtsymphonien der 1920er-Jahre einst hochleben ließen. Vernetzung sowie die »Einheit im Mannigfaltigen« waren auch in Dodals argentinischer Schaffenszeit zentrale Elemente. In ihrer filmischen Selbstübersetzung setzte Dodal dennoch andere Schwerpunkte. Religiöse Bezüge fanden sich nicht nur durch die griechisch mythologische Ebene wieder, sondern ebenso durch eine Szene (Abb. 42), die deutlich an Michelangelos »Die Erschaffung Adams« erinnert. Dank der internationalen Bekanntheit des Deckenfreskos in der Sixtinischen Kapelle, die erlaubte, das mehrheitlich katholische Publikum in Argentinien anzusprechen, vermochte Dodal gleichzeitig implizit ihr Wissen zur tschechischen Kunstgeschichte in den neuen Kontext zu übersetzen. Dodals Zitat der Erschaffung Adams verwies nämlich zusätzlich auf ein Filmwerk von E. F. Burian, ein tschechischer Komponist, Dichter, Publizist, Schauspieler und Regisseur sowie zentraler Vertreter Devětsils. Die zitierten Szenen (Abb. 43–44) stammen aus Burians PROCITNUTÍ JARA (1936), der Verfilmung von Frank Wedekinds *Frühlingserwachen*, das er 1934 mit modernen Techniken und unter Einsatz von Filmprojektionen in seinem Prager D34 Theater inszenierte.¹⁶⁵

Burian wurde wie Irena Dodal als avantgardistischer Theater- und Filmschaffender sowie als Mitglied der kommunistischen Partei KSČ 1940 in das Ghetto Theresienstadt deportiert. Es mag sein, dass es dort zwischen den beiden Austausch gab, weshalb der filmische Verweis auf Burian ebenso als Referenz auf eine biografische Erfahrung interpretiert werden kann. Doch nicht nur diese Sequenz, vor allem die Kameraführung und die Inszenierung der Körper der Tänzer*innen in APOLLON MUSAGETE scheinen auf jenes freie Kunstschaffen Bezug zu nehmen, das durch die nationalsozialistische Machtergreifung verdrängt oder vernichtet wurde.

4.3.3 Grete Stern: (Selbst-)Porträts und Selbstübersetzung im urbanen Kontext

Im Anschluss an Dodals filmische Selbstübersetzung und an Crillas kulturelle Übersetzung durch autobiografische Referenzen möchte ich nun Grete Sterns fotografischer Arbeit Aufmerksamkeit schenken. Sterns Übersetzungsarbeit ist vergleichsweise breiter gefächert und subtiler im Zugang, da bei ihr weder eine derart klare Linie der Selbstübersetzung gezogen werden kann, wie im Falle von Irena Dodal, noch so aussagekräftige Quellen vorliegen, wie Hedy Crillas Manuskripte bzw. Cora Rocas Publikation *La palabra en acción*. Stern war stets divers in ihren Ansätzen und verfolgte viele verschiedene Projekte parallel, die zwar oft aufeinander Bezug nahmen, jedoch auch separat voneinander betrachtet werden können. Ich werde im Folgenden versuchen, spezifische Themen und

165 Vgl. Barbara Day, *Trial by Theatre: Reports on Czech Drama*, Prag 2019, 79–84.

Ideen, die Stern in ihrem Schaffen behandelte, durch die Analyse ihrer Bilder zu erläutern und auf diese Weise ihr Übersetzungsanliegen herauszuarbeiten. Hierfür werde ich ihre Fotomontagen für MADI, ihre (Selbst-)Porträtarbeiten sowie Teile ihrer Stadtfotografien heranziehen.

Sterns Partizipation im Künstler*innenkollektiv MADI wurde bereits als entscheidend für ihren künstlerischen und beruflichen Werdegang in Argentinien vorgestellt. Nachdem bereits auf ihre Übersetzungstätigkeiten in anderen, insbesondere textuellen Kontexten hingewiesen wurde, soll im Folgenden noch genauer besprochen werden, inwiefern die Fotomontage MADI und jene, die auf der Einladung zur zweiten Ausstellung des Kollektivs zu sehen war, als kulturelle Übersetzungen verstanden werden können.



Abb. 45: Grete Stern, MADI (1946/47)

Erstgenannte Arbeit entstand 1946/47 (Abb. 45), wurde 1948 in der zweiten Ausgabe der Zeitschrift *Arte Madi Universal* publiziert und diente gewissermaßen als Logo des Kol-

lektivs.¹⁶⁶ Stern überarbeitete die Fotomontage allerdings später, so ist in der Druckversion von 1948 nicht nur »MADI zu lesen, sondern es entsteht durch einen Zusatz am unteren Bildrand der Schriftzug »MADINEMSOR«, also jene Bezeichnung, die auf die gesamte Bewegung über die Grenzen Argentiniens hinaus Bezug nimmt.¹⁶⁷ Deutlich zeigt die Fotomontage, wie Lokalität in Übersetzungsprozessen reflektiert wird und Resignifikation stattfindet. Stern stellt in *MADI* diverse, sowohl die europäische als auch die argentinische Moderne betreffende Motive gegenüber und schafft eine fotografische Komposition, die von kultureller Mehrsprachigkeit zeugt. Hinter dem Schriftzug hervorragend ist der Obelisco, das wahrscheinlich bekannteste Bauwerk von Buenos Aires, zu sehen, der von Alberto Prebisch (1899–1970) entworfen wurde und dem Bild seine lokale Spezifität verleiht. Der Obelisco repräsentiert Prebischs modernen Architekturananspruch und spiegelt zugleich internationale avantgardistische Trends wider. Die Fotografin greift in der *MADI* Fotomontage nun eine argentinische Idee der Moderne auf und kombiniert sie mit ihrer mitgebrachten, vom Bauhaus inspirierten Schlichtheit sowie mit geometrischen Formen, die sie spielerisch in die Komposition einführt. Zentral erscheint die Nahaufnahme des Buchstabens »M«, der zum Anfangsbuchstaben des Kollektivnamens *MADI* wird. Dieses »M« entstammt einer Werbung des Schweizer Uhrenherstellers Movado, wodurch eine weitere Übersetzung des Kunstschaffens der europäischen Moderne passiert. Die Uhr als Sinnbild für Erneuerung und Fortschritt kombiniert mit dem bewegten Straßenleben samt Autos und Bussen übersetzt gewissermaßen jenes Bild des kosmopolitischen Stadtlebens, das schon die Stadtsymphonien durch ihre collagenhaften Kompositionen zum Ausdruck brachten.¹⁶⁸

Die Montage stellte schon vor der Flucht eine bevorzugte Technik der Künstlerin dar. Auch in der Gestaltung der Einladungsbroschüren für die Ausstellung *El Movimiento de Arte Concreto Invención* von 1945 kam ihr eine entscheidende Funktion zu. Die Fotomontage (Abb. 46) kündigt die zweite Ausstellung des Kollektivs an und orientiert sich ästhetisch an der Programmatik *MADIs*. Sterns Komposition setzt sich aus unterschiedlichen ausgeschnittenen und sich überlappenden Fotografien zusammen, die einen konstruktivistischen Charakter anklingen lassen.¹⁶⁹ Mittig im Bild ist Gyula Kosice, Gründer des Kollektivs, positioniert und wird umrahmt von anderen Mitgliedern, darunter die Malerin Diyi Laań (1927–2007), Kosices Lebensgefährtin. Die Internationalität des Kollektivs wird nicht nur durch die sprachliche Übersetzung unterstrichen, sondern vor allem dadurch, dass *MADI* nahestehende Künstler*innen und Intellektuelle mit Migrations- und Fluchtgeschichte in die Fotomontage integriert werden. Ähnlich wie Crilla durch das Teilen ihrer Exilerfahrungen einen Expert*innenstatus erlangen konnte, schuf auch Stern in der Fotomontage eine Plattform, um Personen mit Flucht- und Exilerfahrung – hier etwa die Tänzerin Renate Schottelius oder die Psychoanalytikerin Marie Langer –

166 Vgl. *Arte Madí*, Nr. 2, Oktober 1948, in: Gyula Kosice (Hg.), *Arte Madí: edición facsimilar*, Gyula Kosice; con prólogo de Liana Wenner, 1a ed., Buenos Aires 2014, 48.

167 Vgl. Liana Wenner, *Prólogo*, in: Gyula Kosice (Hg.), *Arte Madí: edición facsimilar*, Gyula Kosice; con prólogo de Liana Wenner, 1a ed., Buenos Aires 2014, 11–13, 12.

168 Vgl. Bertúa, *La cámara en el umbral de lo sensible*, 84.

169 Vgl. *Arte Madí*, Nr. 1, Oktober 1947, in: Gyula Kosice (Hg.), *Arte Madí: edición facsimilar*, Gyula Kosice; con prólogo de Liana Wenner, 1a ed., Buenos Aires 2014, 19–21.

als integralen Bestandteil dieser avantgardistischen Gruppe zu präsentieren. Zwar haben Forschungsarbeiten zu Stern bis dato ihre jüdische Herkunft weitgehend unreflektiert gelassen – insbesondere wenn ihr Werk der 1930er-, -40er- und -50er-Jahre besprochen wurden –, allerdings übersetzte Stern in dieser Fotomontage auf bemerkenswerte und subtile Weise zugleich ein jüdisches, kulturelles Wissen sowie jüdisch-europäische Kontexte in die argentinische Aufnahmegesellschaft, indem sie diese mit den Prinzipien MADIs kombiniert, aktualisiert und damit auch resignifiziert.



Abb. 46: Grete Stern, Einladung zur zweiten Ausstellung von MADI in Sterns Haus in Ramos Mejía (1945)

Im Manifest von MADI, publiziert in der ersten Ausgabe von *Arte Madí*, hieß es, »für den Madismus ist Erfindung eine interne ›Methode‹, die überwunden werden kann, und die Schöpfung eine unveränderliche Gesamtheit. Madí, also, ERFINDET UND ERSCHAFFT«. ¹⁷⁰ Noch in derselben Ausgabe schrieb Gyula Kosice, dass die »nem-sormadische Lehre und Bildung« eine »kollektive und universelle« ¹⁷¹ sei. Dieser offene Ansatz MADIs erlaubte Stern schließlich, auf eine Tradition aufmerksam zu machen,

170 Ebd., 20.

171 Ebd., 29.

nämlich auf eine jüdisch-europäische Tradition der Zwischenkriegszeit, die durch Schottelius, Pionierin auf dem Gebiet des modernen Tanzes, und Langer, Vordenkerin der Psychoanalyse, repräsentiert wurde. Gleichzeitig verwies die Fotografin auf diese Weise auf ihre eigene Geschichte.¹⁷² Mit Gyula Kosices zentraler Positionierung in der Komposition scheint eine zusätzliche Aussage mitzuschwingen: Er übernimmt nicht nur eine Führungsrolle innerhalb des Kollektivs, sondern repräsentiert als Sohn jüdischer Einwander*innen tschechoslowakischer Herkunft, der bereits als Kind nach Argentinien kam, zugleich eine symbolische Führungsrolle für die jüdische Community in Buenos Aires. Zieht man die Arbeiten des Historikers Michael Berkowitz über jüdische Ikonografie und Selbstporträtierung heran, so kann Sterns Bild als Übersetzung genau jener Strategien gelesen werden, die angewandt wurden, um jüdische Selbstbestimmung und Handlungsmacht zu betonen.¹⁷³

Auch in diesem Zusammenhang ist der Einsatz von Fotomontagetechniken bemerkenswert, denn diese erlauben eine Form der Gleichzeitigkeit sowie der Verbindung zwischen Hier und Dort darzustellen, die für das Exil von zentraler Bedeutung sind. Wie der Historiker Ofer Ashkenazi in seiner Analyse fotografischer Strategien im Exil in Palästina hervorstreicht, waren es eher traditionelle Interpretationen, die verstärkt eine nostalgische Position exilierter Künstler*innen betonten. Ashkenazi argumentiert schließlich, dass »[t]his situates the exile and her work outside the cultural discourse of both ›home‹ and ›abroad‹.«¹⁷⁴ Dieser Umstand würde wiederum die Möglichkeit diverser Überlappungen sowie einer vis-à-vis-Position der Vergangenheit und der Gegenwart ignorieren. Sterns kultureller Übersetzungsansatz schafft jedoch einen Raum, um Exilierte inmitten des künstlerischen Austauschs des Aufnahmelandes zu positionieren und gleichzeitig die Tradition der Herkunftsländer einfließen zu lassen. Selbst wenn jüdische Bezüge in Sterns Arbeiten also nur zurückhaltend hergestellt werden, so werden diese bei genauerer Betrachtung dennoch deutlich und eröffnen eine neue Dimension ihres Schaffens.

Zurückhaltung ist jedenfalls kaum bemerkbar, wirft man einen Blick auf Sterns Porträtserie, die sie bereits im Londoner Exil begonnen hatte und in Buenos Aires fortsetzte. Genau genommen hat Sterns Auseinandersetzung mit und Faszination für die Porträtfotografie schon deutlich früher begonnen, es sei nur an ihre Arbeiten gemeinsam mit Ellen Auerbach erinnert. Während die Londoner Porträts eher als Dokumentation des Kreises von deutschsprachigen Exilierten in Großbritannien, die Sterns Umfeld bildeten, verstanden werden können, wählte die Fotografin in der argentinischen Fortsetzung einen breiteren Ansatz. Dieser weitreichende Blick spiegelt wahrscheinlich auch besser Sterns tatsächlichen Tätigkeits- und Wirkungsbereich wider. Denn die Fotografin porträtierte Maler*innen, Schriftsteller*innen oder Intellektuelle, darunter Jorge Luis Bor-

172 An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Übersetzung auch für andere kreativ-intellektuelle Räume – vom Tanz bis zur Psychoanalyse – von Bedeutung war, und der Austausch in solchen Kontaktzonen ebenfalls zentral war, um kunst- und kulturtheoretische Ansätze und Konzepte in einen neuen Kontext einzuführen.

173 Vgl. Michael Berkowitz, *The Jewish Self-Image. American and British Perspectives, 1881–1939*, London 2000, 11–52.

174 Ofer Ashkenazi, *Strategies of Exile Photography: Helmar Lerski and Hans Casparius in Palestine*, in: Marc Silberman (Hg.), *Back to the Future: Traditions and Innovations in German Studies*, Bern 2018, 97–119, 93.

ges, Victoria Ocampo, María Elena Walsh (1930–2011), Antonio Berni (1905–1981), Lino Enea Spilimbergo (1896–1964), Gertrudis Chale, Marie Langer, Clement Moreau, Gyula Kosice, Diyi Laań und viele mehr. Auf diese Weise dokumentierte Stern fotografisch jene Gruppe von Menschen und ihre kulturellen Traditionen, die sich regelmäßig in ihrem Haus in Ramos Mejía versammelten. Dass diese Treffen teilweise von asymmetrischen Machtverhältnissen, wie sie Pratt für *contact zones* beschreibt, bestimmt waren, kann kaum negiert werden, waren es doch jüdische und nicht-jüdische, exilierte und bereits ansässige, weibliche und männliche Kunstschaffende und Intellektuelle, die in Ramos Mejía zusammenfanden. Trotzdem schien Stern in dieser Porträtserie einen visuellen Rahmen zu kreieren, in dem diese Machtverhältnisse auf produktive Weise verhandelt werden konnten.

Die Schriftstellerin María Elena Walsh, eine enge Freundin und Nachbarin von Stern, beschrieb die Porträts aufgrund ihrer vom Bauhaus inspirierten Schlichtheit und der emotionalen Direktheit etwa als »facial nudes«. ¹⁷⁵ Obwohl dieser Nacktheit, wie sie Walsh zu erkennen glaubt, auch etwas Entblößendes innewohnt, schuf Stern damit eine Ebene der Begegnung, die auf Gleichheit und Respekt beruhte. Die Asymmetrie der Machtverhältnisse wird in Sterns Porträtserie durch das Nebeneinander unterschiedlichster Individuen mit vielfältigen Erfahrungen und Zugehörigkeiten nivelliert, ohne dabei die Abgebildeten ihrer Individualität sowie ihrer persönlichen Erfahrungen zu berauben. Diese Porträts stellen also mehr als eine reine Dokumentation der interkulturellen Begegnungen in der *contact zone* von Grete Sterns Haus dar. In Anlehnung an Kye Askin und Rachel Pain möchte ich vielmehr argumentieren, dass diese Bilder selbst zu visuellen *contact zones* wurden, denn, wie eben genannte Autorinnen behaupten, »where an activity (in this case art) is the contact zone, objects as conduits may facilitate transformative social relations to seep across spaces of encounter«. ¹⁷⁶ Um darzulegen, wie Sterns Porträts zu *contact zones* und gleichzeitig zu Aushandlungsräumen für Übersetzungen wurden, und vor allem wie diese über tatsächliche Begegnungsräume hinauswirkten, möchte ich ihr Porträt des Malers Antonio Berni (Abb. 47) besprechen.

Antonio Berni, geboren 1905 in Rosario, wuchs als Sohn italienischer Einwanderer in der Provinz Santa Fe auf. Er war einer der bedeutendsten Maler und Grafiker Argentinien, der durch seine künstlerische Auseinandersetzung mit dem aufstrebenden Selbstbewusstsein der Arbeiter*innenschaft bekannt wurde. Mitte der 1920er-Jahre brachte ihn ein Stipendium nach Paris; außerdem unternahm er diverse Reisen nach Spanien. In Europa begegnete er anderen argentinischen Kunstschaffenden, wie Xul Solar (1887–1963) oder Lino Enea Spilimbergo, entdeckte seine Begeisterung für den Surrealismus und begann sich mit marxistischer Theorie, insbesondere mit den Arbeiten Henri Lefebvres (1901–1991), auseinanderzusetzen. Zurück in Argentinien sah er sich mit der Realität der »decada infame« und den erschreckenden Auswirkungen der Arbeitslosigkeit konfrontiert, die ihn dazu veranlassten, sich vom Surrealismus zu entfremden. 1933 gründete er deshalb das dezidiert linke Künstler*innenkollektiv *Nuevo Realismo*, das später als Gründungsgruppierung des Realismo Social bekannt werden sollte. In seinem Schaffen beschäftigte sich Berni mit Klassenkämpfen und der sozialen

175 María Elena Walsh, *Viajes y homenajes*, Buenos Aires 2004, 56.

176 Askin/Pain, *Contact Zones*, 817.

Realität von Arbeiter*innen und legte dabei einen Fokus auf die ländlichen Regionen Argentiniens. Bernis sozialkritische Werke bedienen sich wiederum der Technik der Collage, was bedeutet, dass abseits von biografischen Überschneidungen, etwa dem Erleben der »*decada infame*«, der Auseinandersetzung mit marxistischer Theorie und den Lebensrealitäten der Arbeiter*innenschaft, eine weitere Parallelität im Werk von Berni und Stern erkennbar wird.¹⁷⁷



Abb. 47: Grete Stern, *Antonio Berni* (1947)

Sterns Porträt zeigt Antonio Berni in seinem Atelier, in einem Raum, der, wie Dogramaci betonte, potenziell als *contact zone* fungieren kann. Der Maler sitzt mit überschlagenen Beinen in der Bildmitte auf einem Stuhl und sein Körper ist zur Kamera gewandt. Er trägt seine Alltagskleidung, die jener der arbeitenden Protagonist*innen seiner Gemälde nicht unähnlich ist. Es wird also eine implizite Verbindung zwischen Künstler und Werk hergestellt. Außerdem ist Bernis Arbeitstisch zu sehen, der mit Pinseln und Papier bedeckt ist. Es hängen Bilder an den Wänden, etwa ein Aktgemälde über der geöffneten Tür am hinteren Rand der Fotografie. Schon diese offene Tür verweist auf weitere räumliche Dimensionen, die dem Bild innewohnen. Auch Bernis Körpersprache ist offen, er blickt direkt in die Kamera, was darauf hindeutet, dass er sich der Anwesenheit der anderen

177 Vgl. Guillermo A. Fantoni, *El Realismo como Vanguardia. Berni y la Mutualidad en los 30*, in: Fundación OSDE (Hg.), *El Realismo como Vanguardia. Berni y la Mutualidad en los 30*, Buenos Aires 2014, 5–28.

Person im Raum, der Fotografin Grete Stern, bewusst ist. Durch diesen direkten Blickkontakt zieht er die Betrachter*innen mit in den Bildraum hinein. Er nimmt Kontakt auf, und auch umgekehrt tritt Stern durch ihre Fotografie mit Berni in Kontakt. Ähnlich wie Hedy Crilla, die in ihrer Übersetzungsarbeit im Unterricht auf die Multikulturalität der argentinischen Kunstszene verwies, positionierte sich auch Stern durch ihre fotografische Tätigkeit innerhalb jener Tradition, die das argentinische Kunstschaffen als eines verstand, das von unterschiedlichsten Einflüssen geprägt war. So verwies sie im Porträt von Berni nicht nur darauf, dass er ein international vernetzter, europaaffinere und kulturell aufgeschlossener Künstler war,¹⁷⁸ sondern sie bewies gleichzeitig, dass sie dieselben Qualitäten mitbrachte.

Neben der offenen Tür und dem Einbeziehen der Betrachter*innen sowie der Fotografin, deren räumliche Position ebenso reflektiert wird, findet eine weitere Ausdehnung des Raums statt. Am rechten Bildrand befindet sich ein Spiegel, der Bernis Profil reflektiert und den Ansatz eines Einblicks in den anderen Teil des Raums erlaubt – ein Teil, der weder aus Bernis Perspektive, der in die Kamera blickt, noch aus Sterns Position, die Berni fokussiert, ersichtlich wird. Dieser Spiegel eröffnet einen neuen Raum, bezieht sich auf etwas, das außerhalb liegt, und ermöglicht jenes Überschreiten von Begegnungsräumen, das Askin und Pain betonen.¹⁷⁹ Neben dieser physischen Öffnung ermöglicht der Spiegel auch eine metaphorische Öffnung und damit Raum für Übersetzung. Denn er offenbart als wiederkehrendes Motiv in Sterns Œuvre gleichermaßen wie in der Geschichte der Fotografie vielfältige Bezugspunkte. Ergänzend zu der besonderen Bedeutung des Spiegels als Motiv in der Geschichte der Bauhausfotografie und seinen Vorläufern in der feministischen Kunst der 1920er- und -30er-Jahre als Werkzeug der Selbstdefinition und Selbstermächtigung,¹⁸⁰ ist er auch ein Element, das oft herangezogen wurde, um Exilerfahrungen visuell darstellbar zu machen.¹⁸¹ Während der Spiegel als gar triviales Accessoire erscheint, erlaubt er Stern hier auf ihre eigene künstlerische Biografie Bezug zu nehmen und die weitreichende Wirksamkeit des Spiegels in einen neuen Kontext zu übersetzen.

Ein derart offenes Raumverständnis ist insbesondere als Resultat vorhergegangener Übersetzungsprozesse zu verstehen, denn noch fünf Jahre bevor das Porträt von Berni entstanden ist, hatte Stern ein Selbstporträt angefertigt, das trotz der Verwendung des Spiegels als zentrales Motiv ein viel isolierteres und doch intimeres Bild der Fotografin zeichnete (Abb. 48). Sterns Selbstporträt von 1942 – also bereits sechs Jahre nach ihrer Ankunft in Buenos Aires – zeugt von Nostalgie und Einsamkeit. Augenscheinlich handelt

178 Zu Antonio Berni, vgl. Mari Carmen Ramírez/Héctor Olea (Hg.), Antonio Berni. Juanito and Ramona, Houston 2013; Alejandro Anreus, Adapting to Argentinean Reality: The New Realism of Antonio Berni, in: Alejandro Anreus/Diana L. Linden/Jonathan Weinberg (Hg.), The Social and the Real. Political Art of the 1930s in the Western Hemisphere, Pennsylvania 2006, 97–114.

179 Vgl. Askin/Pain, Contact Zones, 817.

180 Vgl. Gerda Breuer/Elina Knorpp (Hg.), Gespiegeltes Ich. Fotografische Selbstbildnisse von Künstlerinnen und Fotografinnen in den 1920er Jahren, Berlin 2014; Nadja Köffler, Vivian Maier und der gespiegelte Blick: fotografische Positionen zu Frauenbildern im Selbstporträt, Bielefeld 2019.

181 Vgl. Hamid Naficy, An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking, Princeton 2018; Leon Grinberg/Rebecca Grinberg, Psychoanalyse der Migration und des Exils, München/Wien 1990, 52–54.

es sich um eine Hommage an Walter Peterhans,¹⁸² ihren ehemaligen Lehrer in Berlin, der wie Stern selbst ins Exil gezwungen wurde und ab 1939 als Professor am Illinois Institute of Technology in Chicago tätig war.



Abb. 48: Grete Stern, *Selbstporträt* (1942)



Abb. 49: Walter Peterhans, *Ophelia. Stilleben mit Zitronenscheibe, Tüll und Federn* (1929)

Sterns Selbstporträt erinnert nicht zufällig an Peterhans' *Ophelia. Stilleben mit Zitronenscheibe, Tüll und Federn* (Abb. 49) oder sein *Bildnis der Geliebten* von 1929.¹⁸³ Nicht nur der kompositorische Aufbau gleicht dem Vorbild Peterhans', auch Motive wie die Muschel oder Pflanzen wiederholen sich darin. Zwar stellt auch Sterns Selbstporträt eine Form der Übersetzung jenes Wissens dar, das sie sich während ihrer Lehrjahre bei Walter Peterhans aneignen konnte, und kann als Transformation und Modifikation der Neuen Sachlichkeit im argentinischen Kontext verstanden werden; allerdings wird nicht ersichtlich, welches Publikum es adressieren wollte. Anders als bei Irena Dodal handelt es sich bei der Arbeit nicht um eine so klare Form der Selbstübersetzung. Sterns Fotografie übersetzte zwar im Sinne der Neuen Sachlichkeit eine »Rückbesinnung auf die Welt des Sichtbaren«, die durch einen nüchternen Blick betrachtet wird, und verwies auf eine »Brutalität! Klarheit, die wehtut!«,¹⁸⁴ wie George Grosz sie formuliert hatte. Dennoch blieb das Bild stark in der mitteleuropäischen Tradition verhaftet und fand zumindest auf den ersten Blick kaum Anknüpfungspunkte mit seinem argentinischen Entstehungsumfeld. Stern bleibt nicht nur metaphorisch, sondern auch physisch im Spiegel

182 Sterns Hommage an Walter Peterhans darf jedoch nicht allein als Huldigung betrachtet werden, sondern kann durch die Direktheit, mit der die Fotografin auf ihren Lehrer Bezug nimmt, ebenso als eine Herausforderung und ein Infragestellen interpretiert werden. Auch die Metallkünstlerin Marianne Brandt bezog sich in ihren Collagen etwa sehr direkt auf ihren Lehrer László Moholy-Nagy und stellte ihn damit in seiner konstruktivistischen Selbstinszenierung infrage. Vgl. Gerda Breuer, Einleitung, in: Gerda Breuer/Elina Knorpp (Hg.), *Gespiegeltes Ich. Fotografische Selbstbildnisse von Künstlerinnen und Fotografinnen in den 1920er Jahren*, Berlin 2014, 7–19, 9.

183 Vgl. Wolfgang Brückler, Walter Peterhans, in: *Neue Deutsche Biographie* 20 (2001), 235–236, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd119173255.html#dnbcontent> (abgerufen am 19.9.2024).

184 Herbert Knust (Hg.), *George Grosz, Briefe 1913–1959*, Reinbek 1979, 62.

gefangen; es kommt zu keinen Überlappungen, wie etwa in ihren Fotomontagen für MA-DI. Auch die Erweiterung des Raums scheint weniger wirksam als im Porträt von Antonio Berni, denn der Spiegel, der auf etwas außerhalb Liegendes verweisen könnte, zeigt allein das Gesicht der Künstlerin. Stern stellt damit selbst die außerhalb Liegende dar.

Es wäre auch zu kurz gegriffen, Sterns Selbstporträt einzig und allein als Hommage an Walter Peterhans zu lesen bzw. den Übersetzungsinhalt des Bildes auf Sterns verweigerter Begehren nach Kontakt und Vernetzung, das Leiden in der Isolation des Exils oder ihre Verhaftung in der Vergangenheit zu reduzieren. Denn obgleich solche Sehnsüchte oder Herausforderungen zentral sein mochten, finden sich in der Fotografie auch Bezugspunkte zu ihrem Schaffen in Buenos Aires, die nicht unerwähnt bleiben sollen. Grete Stern beschäftigte sich bereits in ihrer Zeit in Berlin und in London mit der Stadtfotografie, die überdies eine essenzielle Schnittstelle zwischen ihrer und Coppolas Arbeit darstellte. Bereits Sterns und Coppolas Ausstellung für *SUR* präsentierte Porträtarbeiten, Stillleben und Stadtaufnahmen. Herausragend waren diese Bilder aufgrund der technischen Umsetzung, der ästhetischen Ambitionen sowie der sozialen und politischen Dimensionen, die ihnen innewohnten. Zwar wurde Stern und Coppola im Kreis von *SUR* Anerkennung für die Ausstellung gezollt, allerdings wurden sie von *El correo fotográfico sudamericano*, der führenden Zeitschrift für Fotografie in Argentinien, gänzlich ignoriert. Wie Luis Priamo argumentiert, war dies ein klares Zeichen des Protests und kein Zufall, denn Sterns und Coppolas fotografischer Ansatz ließ sich nicht leicht mit jenem verbinden, den Zeitschriften wie *El correo fotográfico sudamericano*, *Foto Revista* oder *Foto Magazine* vertraten.¹⁸⁵ Selbst Fotograf*innen wie Annemarie Heinrich (1912–2005) oder Anatole Saderman (1904–1993), die beide zentrale Figuren in der argentinischen Fotografiegeschichte waren und ebenso maßgeblich zur Modernisierung der Fotografie beitrugen, orientierten sich noch stärker an bereits bestehenden Bildmodellen und arbeiteten vorwiegend in Studioräumlichkeiten.¹⁸⁶

Stern und Coppola waren also nicht zu Unrecht skeptisch, ob ihre modernen Ansätze Anklang finden würden; doch präsentierte sich durch eine Kooperation mit Attilio Rossi (1909–1994) eine Gelegenheit, um neue Ideen zu erarbeiten. Attilio Rossi war gebürtiger Italiener, Grafikdesigner, Kritiker sowie Mitgründer des Designmagazins *Campo Grafico*. Als wortstarker Gegner Mussolinis emigrierte er 1935 nach Argentinien, wo er bei *SUR* als Kunstkritiker zu arbeiten begann.¹⁸⁷ Durch diese Tätigkeit entstand die Verbindung zu Stern und Coppola und sie starteten ein gemeinsames Projekt. Rossi widmete bereits in der Juni-Ausgabe 1936 eine Seite von *Campo Grafico* Coppolas Buenos Aires Fotobuch¹⁸⁸ und arbeitete gemeinsam mit ihm und Stern am Cover, das die Stadt als moderne Metropole und kulturelles Zentrum inszenierte.¹⁸⁹ Daraufhin wurde die März-

185 Vgl. Priamo, *La obra de Grete Stern en Argentina*, 16.

186 Vgl. Facundo de Zuviría, *Expresiones modernas en nuestra fotografía*, in: MALBA (Hg.), *Mundo Propio. Fotografía moderna argentina 1927–1962*, Buenos Aires 2019, 9–12, 10; Valeria González, *Processes of Modernization in Argentine Photography, 1930–1960*, in: Idurre Alonso/Judith Keller (Hg.), *Photography in Argentina. Contradiction and Continuity*, Los Angeles 2017, 249–258.

187 Mehr zu *Campo Gráfico*, vgl. Tilde Vitta Zelman (Hg.), *Campo Gráfico, 1933–1939: rivista di estetica e di tecnica gráfica*, Milan 1983. Mehr zu Attilio Rossi, vgl. Francesco Flora, *Attilio Rossi*, Milan 1962.

188 Vgl. Attilio Rossi, *Sfogliando un libro*, in: *Campo Grafico* 4 (1936) 6, 6.

189 Vgl. Horacio Coppola, *Buenos Aires: Visión fotográfica por Horacio Coppola*, Buenos Aires 1937.

Ausgabe von 1937 gänzlich Stern und Coppola gewidmet wurde. Diese Ausgabe brachte den modernen Anspruch des Kreativtrios auf den Punkt.¹⁹⁰ Insbesondere das Cover zeugt von Sterns Handschrift, indem es kreative Kompositionen mit visuell ausdrucksstarken Motiven kombiniert, die Text und Bild gleichberechtigt präsentieren und ihren intellektuellen Anspruch zum Ausdruck bringen (Abb. 50).



Abb. 50: Cover von *Campo Grafico* (März 1937)

Die Werkzeuge ihres Fachs gliedert die Künstlerin motivisch in die Komposition ein, so bilden die Buchstabendruckblöcke in unterschiedlichen Größen sowie die Schiene, die als Ablage für das Wort »Grafico« dient, verbindende Elemente, die von Bild zu Text überleiten. Umrahmt von dicht beschriebenem Zeitungspapier ist mittig eine Fotografie horizontaler Blickführung von Buenos Aires zu sehen. Sterns Design weist unterschiedliche Tiefen und Ebenen auf, kombiniert Abbildhaftes und Textliches und zeugt

190 Vgl. *Campo Grafico* 5 (1937) 3.

von Sensibilität und Reflexion. Denn während das Bild als Ganzes von geometrischen Formen und technischem Equipment dominiert wird, welche die moderne Stadt gleichzeitig illustrieren und gestalten, fügt Stern im oberen, linken Bildteil eine Blume hinzu. Diese verweist schließlich auf das Verhältnis zwischen Stadt und Land und lässt die Frage nach den negativen Seiten der Urbanisierung anklingen. Die Blume ist zudem Ausdruck Sterns weiblicher Stimme innerhalb eines männlich dominierten Berufsfeldes sowie innerhalb der Dreierkonstellation gemeinsam mit Rossi und Coppola. Schließlich sind Blumen wiederkehrende Motive in Sterns Werk – es sei nur an *Pétrole Hahn* (1931) mit der feminisierenden Blumentapete, die in ähnlicher Form auch in ihrem Porträt von Diyi Laań (1945) auftritt, erinnert. Besonders in Sterns Selbstporträts werden Blumen regelmäßig eingewoben, so auch in jenem von 1942. Ihr motivischer Einsatz ist zumeist ein spielerisch ironisierender und keiner, der Stereotype reproduzieren will. Vielmehr dienen der Fotografin Blumen, um auf Blickpositionen aufmerksam zu machen – etwa indem sie am Cover von *Campo Grafico* harte Fakten und technische Utensilien mit einer Blumenblüte kombiniert, die dem Bild eine verspielte Note verleiht.

Obgleich Sterns Selbstporträt von 1942 melancholisch wirkt, weist es im kompositorischen Aufbau und auf motivischer Ebene Ähnlichkeiten mit dem *Campo Grafico* Cover auf. Es finden sich darin etwa Naturelemente, die auf geometrische Formen stoßen, Gegenstände, die gleichzeitig nebeneinanderstehen und doch ineinandergreifen, Objekte, wie das Geodreieck, die Muschel oder die Schienen, die Tiefen herstellen. Betrachtet man die beiden Bilder im direkten Vergleich, taucht Sterns Gesicht im Spiegel des Selbstporträts genau an jener Stelle auf, die am Coverbild von *Campo Grafico* Buenos Aires zeigt. Es scheint, als würde sich Stern damit inmitten unterschiedlicher Einflüsse positionieren, die wie bereits erwähnt, nicht allein auf ihre Zeit in Berlin und ihre Lehrjahre bei Walter Peterhans zurückgeführt werden können, sondern die, wie es auch Irena Dodal in ihrer Selbstübersetzungstätigkeit tat, auf ihr eigenes Schaffen referieren – jenes vor dem Exil und jenes danach. Sterns Selbstporträt übersetzt also Ideen des modernen Kunstschaffens, etwa der Neuen Sachlichkeit, und stellt zugleich eine Form der Selbstübersetzung dar, indem sich die Künstlerin als Individuum sichtbar macht, ihre Position reflektiert und in der dargestellten Isolation problematisiert.

Sterns intensive Auseinandersetzung mit der Lokalität des Exils, mit Buenos Aires als Stadt, erstreckte sich über ihre gesamte Schaffenszeit. 1947 fertigte sie für die Architekturzeitschriften *La Arquitectura de Hoy* und *Nuestra Arquitectura* eine Reihe von Bildern an, darunter eine Serie über Amancio Williams Casa del Arroyo, ein modernistisches Gebäude in Mar del Plata. Noch im selben Jahr wurde sie als Fotografin und Grafikdesignerin für das *Estudio del Plan de Buenos Aires* (EPBA), die zentrale Planungsagentur der Stadt, engagiert. Das Team des EPBA setzte sich aus ehemaligen Schüler*innen von Le Corbusier (1887–1965) zusammen, die das Ziel verfolgten, städtische Gegenden mit natürlichen Landschaften und lokalen Baustoffen zu modernisieren. Das Cover der 1949 erschienenen EPBA-Ausstellungsbroschüre sowie weitere darin abgedruckte Bilder wurden von Stern gestaltet. Erstaunlicherweise inszenierte Stern in diesem Kontext Buenos Aires nicht als fortschrittliche Stadt, sondern als dystopisches Szenario – möglicherweise schon ein Resultat des peronistischen Regierungseinflusses.¹⁹¹ Davon

191 Vgl. Marcoci, *Photographer Against the Grain*, 33–34.

distanzierte sich Stern allerdings wieder für ein Projekt, das sie 1951 umsetzte, und zu dem sie von dem Geografen Francisco de Aparicio (1892–1951) eingeladen worden war. Darin sollte sie die Architektur von Buenos Aires dokumentieren. Stern fotografierte U-Bahn-Stationen und Autos, Kirchen und Synagogen, Einkaufszentren und Ruhezonen und stellte ein Bildkonvolut zusammen, das, wie Roxana Marcoci es ausdrückte, »a brilliant, quasi-cinematic urban narrative«¹⁹² erzählte. Zwar sind Sterns Stadtfotografien heute kaum bekannt, dennoch beweisen diese Beispiele, dass sie sich intensiv mit den städtischen Dynamiken und Räumlichkeit befasste und diese Auseinandersetzung auch auf ihre (Selbst-)Porträtarbeiten Einfluss nahm. Stern übersetzte dieses Wissen, das sie bereits seit ihrer Zeit in Berlin gesammelt hatte, in ihre fotografische Arbeit in Buenos Aires und schuf damit neue, transgressive Räume, die ihr zu einem breiten Wirkungsfeld verhalfen.

4.3.4 Hedy Crilla: Über...setzungsversuche nach Europa

Die Auseinandersetzung mit den Künstlerinnen Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal zeigt, dass Übersetzung ein Prozess war, der sie zeitlebens begleitete, der eine Konstante ihres Exils darstellte und unterschiedliche Ausformungen annahm. Wie ich außerdem versucht habe zu zeigen, ist Übersetzung kein statischer Vorgang, sondern einer, der von verschiedenen Transformationen und Kontexten geprägt ist. Im Folgenden möchte ich noch eine Filmarbeit von Hedy Crilla vorstellen, die erlaubt, visuelle Verbindungen zu Stern und Dodal herauszustellen, und zudem ein besonderes Übersetzungsanliegen deutlich macht, nämlich jenes der (Rück-)Übersetzung Crillas kulturellen Wissens zum Aufnahmeland in den europäischen Kontext, den sie einst verlassen hatte.

Hedy Crilla unternahm im Jahr 1962, das erste Mal seit ihrer Flucht aus Frankreich 1940, eine Reise nach Europa und besuchte Berlin, München, Paris, Barcelona, Linz, Wien, Bad Aussee und weitere Stationen. Wie viele Briefe an ihre Geschwister belegen, verfolgte die Schauspielerin mit der Reise primär berufliche Interessen; rasch stellte sich aber heraus, dass auch eine Auseinandersetzung mit ihrer persönlichen Vergangenheit in Europa unausweichlich wurde. So schrieb sie etwa an ihren Bruder Victor am 7. Jänner 1963:

Mein liebes Vikichen! Wie Du siehst, bin ich in Linz, wo ich die Gretl besucht habe. Bin heute Mittag angekommen und fahre morgen nachmittags nach Wien zurück, das ist aber auch reichlich genug für Linz, und dann heisst es bald »A Dios, Europa«. Die Fahrt hierher mit der Bahn war wunderschön wegen der Schneelandschaft! Es schneit nämlich! Schon seit einer Woche. In Wien nicht so viel, aber schon in Hütteldorf liegt dichter Schnee. Ich sah zum Waggonfenster hinaus und plötzlich kam es mir vor, als wäre ich nie fortgewesen! Es ist merkwürdig, dass es gerade der Schnee ist, der mich am meisten mit dem »Früher« verbindet.¹⁹³

Dass diese Reise nach Europa nach über zwanzig Jahren im Exil mit emotionaler Anstrengung und persönlicher Aufarbeitung einherging, ist kaum verwunderlich. Dass sie

192 Ebd., 34.

193 Hedy Crilla, Brief an Victor Schlichter, Linz, 7.1.1963, Privatsammlung von Andrés Schlichter.

jedoch auch ein beruflicher Misserfolg sein sollte, damit hatte Crilla wohl nicht gerechnet. Europa hatte sich durch die Erfahrung des Faschismus und seit ihrem Gang ins Exil massiv verändert. Allerdings wirkten die Strukturen, die sie in die Flucht gezwungen hatten, auf vielen Ebenen weiter. In den Briefen an ihren Bruder berichtete die Schauspieler*in gleichzeitig enthusiastisch und desillusioniert, beispielsweise schrieb sie am 10. November 1962, dass sie sich schon auf ihren Aufenthalt und ihren Vortrag in Wien am Theaterwissenschaftlichen Institut freue, allerdings von einem Honorar »bis jetzt keine Rede«¹⁹⁴ gewesen sei. In den Monaten, die Hedy Crilla in Europa verbrachte, schaffte sie es nicht, längerfristige Kontakte zu Theatern zu knüpfen oder gar Verträge auszuverhandeln. Das Ziel war ursprünglich, ihr Stück *Las Aventuras de Andresito*, das sie selbst geschrieben und mit dem Kinderensemble des *Teatrito* mehrfach aufgeführt hatte, in europäischen Theatern zu präsentieren.

Eben genannter Vortrag am Institut für Theaterwissenschaften an der Universität Wien war allerdings von besonderer Bedeutung, da er Crilla die Gelegenheit bot, ihren Film *BARRIOS Y TEATROS DE BUENOS AIRES* zu zeigen. Noch bevor Hedy Crilla ihre Reise antrat, produzierte sie diesen Film – wahrscheinlich mit dem Ziel, einem europäischen Publikum die argentinische Theaterlandschaft näherzubringen. Leider gibt es keine Quellen dazu, an welchen Orten der Film sonst noch gezeigt wurde,¹⁹⁵ auch ist nicht bekannt, wie das Publikum darauf reagierte oder ob überhaupt Interesse daran bestand. Das Nicht-Vorhandensein von Berichten und Quellen sowie die Tatsache, dass der Film nur als qualitativ mangelhafte VHS-Kopie im Privatbesitz von Cora Roca erhalten blieb, sprechen jedoch dafür, dass es sich um keine breitenwirksame Produktion handelte.

Der dokumentarische Film wurde wahrscheinlich 1961 oder in der ersten Hälfte des Jahres 1962 gedreht und nennt Hedy Crilla, Luis Altamirando, Eva Fainsilberg, Juan Carlos Añon und Reynaldo Pica als Produzierende. Als Schauspieler*innen sind Cecilia Thumm, Cora Roca, Arturo Maly, Mario Caravario, Roberto Agudo und Emilio Egut zu sehen, die in *La Mascara* aktiv waren bzw. dem Ensemble nahestanden. Die Musik, die leider in der VHS-Version nicht erhalten blieb, komponierte Victor Schlichter; abseits davon blieb der Film ohne Dialoge und Zwischentitel. Hedy Crilla agierte in der Produktion in unterschiedlichen Funktionen. Genannt wird sie explizit nur als Regisseurin, allerdings nimmt sie auch eine zentrale Rolle als Schauspieler*in ein. Sie verkörpert sich selbst, die gemeinsam mit ihren Schüler*innen durch Buenos Aires von Theater zu Theater zieht. Inhaltlich steht das Erkunden der unterschiedlichen Spielstätten, von etablierten Bühnen bis hin zu provisorischen Straßentheatern, im Vordergrund. Auch die Wege zwischen den Stationen werden narrativ eingebunden und dienen den Schauspieler*innen, um ihre Beziehungen zueinander filmisch zu entwickeln, sowie um die Theater in ihrer Umgebung zu zeigen – genauer gesagt, das Theater als Produkt seines Umfelds und als spezifisches Merkmal von Buenos Aires zu präsentieren. Bemerkenswert ist, dass zwar wiederum eine lokale Spezifizierung eingeführt wird, allerdings Crilla hierfür nicht die ästhetische Sprache des zeitgenössischen, argentinischen Films wählt. Sie orientiert

194 Hedy Crilla, Brief an Victor Schlichter, wahrscheinlich Wien, 10.11.1962, Privatsammlung von Andrés Schlichter.

195 Vgl. Hedy Crilla, Brief an Victor Schlichter, 10.11.1962, Privatsammlung von Andrés Schlichter.

sich vielmehr an der Sprache und Ästhetik der Stadtsymphonien und verweist damit erneut auf das moderne Filmgenre.

Das Werk eröffnet mit einem horizontalen Perspektivenshot von den Dächern der Stadt (Abb. 51), zeigt Buenos Aires erst von der Ferne, bis die Kamera ins Zentrum des Geschehens springt und die Schauspieler*innen auf der Straße einfängt (Abb. 52–53). Die Kamerafahrt begleitet die jungen Schauspieler*innen auf ihrem Weg durch die Stadt und erinnert an die bekannte Stummfilmproduktion *MENSCHEN AM SONNTAG* (1930), in der zahlreiche prominente und später exilierte Filmschaffende mitwirkten, darunter Robert Siodmak (1900–1973), Billy Wilder (1906–2002) oder Fred Zinnemann (1907–1997). Crilla fängt das hektische Stadtleben ein und zeigt, wie sich ihre Schüler*innen frei in den Theaterräumen bewegen. Obwohl der Film, der aus den frühen 1960er-Jahren stammt, sich bereits filmästhetisch der Sprache der *Nouvelle Vague* annähert, bleiben zahlreiche Facetten der früheren Stadtsymphonien darin erhalten und werden visuelle übersetzt.



Abb. 51–53: Stills aus *BARRIOS Y TEATROS DE BUENOS AIRES* (R: Hedy Crilla, ARG 1961/62)

Schon der Aufbau des Films, der einen Tag von morgens bis abends nacherzählt, und dabei den Fokus auf die Stadt als kreatives und soziales Zentrum legt, unterstreicht diesen Punkt. Bemerkenswert ist überdies die Darstellung der unterschiedlichen Bühnen, denn wie schon bei Crillas kultureller Übersetzungstätigkeit im Schauspielunterricht, betont auch dieser Film ein Nebeneinander unterschiedlicher Ausprägungen des Theaters, die nicht miteinander konkurrieren, sondern vielmehr interagieren. Die Bühnen stehen also, wie es für Aushandlungen in *contact zones* nötig ist, in einem reziproken Verhältnis zueinander. Die Schauspieler*innen spielen mit Kindern im populären Straßentheater, genießen Kammertheateraufführungen und ziehen von Independent Bühnen zu etablierten Häusern. Diese Darstellung ist zugleich als Resultat der bereits analysierten Übersetzungsarbeit Crillas zu verstehen, die dazu beigetragen hatte, unterschiedliche Formen des Theaters fließend ineinander übergehen zu lassen. Die Theaterszene von Buenos Aires wird auf diesem Wege als aktiv gestalterisch und divers inszeniert, ebenso wie die Schauspieler*innen, die sich den Raum, in dem sie sich bewegen, aneignen und für ihre Zwecke nutzen.

Es schien Crilla überdies ein Anliegen gewesen zu sein, auch die Fortschrittlichkeit und die kulturelle Vielfalt der Stadt filmisch einzufangen. So ist vor allem jene Szene beachtlich, in der die Gruppe eines der etablierteren Theaterhäuser besucht. Die Szene beginnt damit, dass Crilla und ihre Schüler*innen aus dem Fahrstuhl treten, womit die Bühne bereits als gehobene markiert wird, und sie Kunstobjekte, insbesondere Skulp-

turen, betrachten, die im selben Raum ausgestellt werden (Abb. 54). Hedy Crilla deutet hier ein Zusammenspiel unterschiedlicher Kunstformen an. Auch ihr Blick erweist sich, ähnlich wie der von Grete Stern, als intervisueller, der filmisch das Theater präsentiert – ein Theater, das Darbietung und Raum zugleich ist, ein Raum für Kunst jeglicher Art sowie ein Raum, der selbst künstlerisch gestaltet ist. Dies wird insbesondere durch jene Kameraeinstellungen festgehalten, die die Architektur des Gebäudes einfangen (Abb. 55–56).



Abb. 54–56: Stills aus *BARRIOS Y TEATROS DE BUENOS AIRES* (R: Hedy Crilla, ARG 1961/62)

Viele dieser Visualisierungsstrategien erinnern an die filmischen Darstellungen der modernen Metropolen der 1920er-Jahre. Die Montage, die sowohl bei Grete Stern als auch bei Irena Dodal zentral war und nicht zuletzt in Walter Ruttmanns bekanntem Werk *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* eine Technikaffinität und Schnelllebigkeit andeutet, spielt in *BARRIOS Y TEATROS DE BUENOS AIRES* eine vergleichsweise geringe Rolle. Dennoch filmt auch Crilla ausgiebig Belichtungstechniken sowie rotierende, oder mechanisch betriebene und automatisierte, der Höhenverstellbarkeit dienende Bühnenelemente. Es geht hier offenbar auch darum, eurozentristischen Perspektiven entgegenzuwirken und Buenos Aires als modern, technisch versiert und fortschrittlich zu präsentieren. Die Szene zur technischen Ausstattung der Bühne (Abb. 57) wird schließlich in eine Straßenszene übergeleitet (Abb. 58), die erst Autos, dann eine verglaste Hochhausfassade (Abb. 59) und schließlich den Hafen von La Boca zeigt (Abb. 60).

Damit wird die Theaterszene von Buenos Aires in einem modernen, städtischen Kontext präsentiert und gewinnt zusätzlich an internationalem Charakter. Denn La Boca ist jener Stadtteil von Buenos Aires, der am stärksten migrantisch geprägt, und für seine kulturelle Diversität und Aktivität bekannt war. Das von Crilla gefilmte Theater von La Boca unterstreicht den unterhaltenden Charakter dieser Kunstform, es zeigt humoristische Szenen und betont ein weiteres Mal die vielfältigen Traditionen, die die argentinische Theaterwelt in sich vereint. Hedy Crilla präsentiert in ihrem Dokumentarfilm also nicht nur verschiedene Theatertraditionen und Stadtteile von Buenos Aires; sondern indem sie an das Genre der Stadtsymphonie anknüpft, stellt sie auch einen Versuch der Übersetzung ihres kulturellen Wissens in ihren Herkunftskontext an. Sie setzt zu diesem Zweck genau an jenem Punkt an, der ihr letzter, kultureller Bezugspunkt in Europa war, bevor sie es verlassen musste – ein idealisiertes Europa, das in seinen Städten Di-

versität, Austausch und progressives Denken hochleben ließ; ein Europa jedoch auch, das bei ihrer Rückkehr in den 1960er-Jahren in dieser Form nicht mehr existierte.



Abb. 57–58: Stills aus *BARRIOS Y TEATROS DE BUENOS AIRES* (R: Hedy Crilla, ARG 1961/62)



Abb. 59–60: Stills aus *BARRIOS Y TEATROS DE BUENOS AIRES* (R: Hedy Crilla, ARG 1961/62)

Parallel zu der kulturellen Übersetzung ihres Wissens zum argentinischen Theater in den europäischen Kontext handelt es sich bei *BARRIOS Y TEATROS DE BUENOS AIRES* auch um eine Übersetzung ihrer eigenen Position innerhalb dieser Strukturen. Crilla bediente hier schließlich zugleich Strategien der Selbstübersetzung. Anders als Dodal und Stern, die sich durch Selbstübersetzung im Aufnahmeland zu Sichtbarkeit verhelfen wollten, beschritt Hedy Crilla diesen Weg, um im Herkunftskontext dem Vergessen entgegenzuwirken und sich künstlerische Legitimation zu verleihen. Crilla agierte während ihrer Reise nach Europa also nicht nur als Regisseurin, Projektionistin des Films sowie als Vortragende, sondern indem sie sich inmitten des Ensembles von *La Mascara* präsentierte, bezeugte sie zeitgleich ihre zentrale Position innerhalb des argentinischen Theaters. Ihre Funktion als Lehrerin und ModernisiererIn wird im Film zudem betont, indem ein markanter Altersunterschied zwischen ihr und den im Film auftretenden Schüler*innen besteht, wodurch Crilla als erfahrene Expertin erscheint – wiederum eine Rolle, die sie auch in ihren späteren Filmauftritten bekleidete und wodurch sie den Transfer in die Aufnahmegesellschaft schaffte. Wiewohl Crillas Reise nach Europa zwar erlaubte, einige

Kontakte zu knüpfen und zumindest im Rahmen eines Vortrags am Institut für Theaterwissenschaften an der Universität Wien ihren Dokumentarfilm zu präsentieren, muss ihr Übersetzungsversuch nach Europa dennoch für gescheitert erklärt werden. Denn jenes Wissen, das sie für ihre Übersetzung resignifizieren hätte können, war keines mehr, das jenem des mitteleuropäischen Rezeptionskontextes entsprochen hätte.

Hedy Crilla gelang es nicht, langfristige Kontakte zu europäischen Theatern aufrechtzuerhalten; auch ihre Tätigkeit aus der Zeit vor ihrer Flucht war bereits in Vergessenheit geraten. Die argentinischen Theater- und Filmkreise wussten hingegen Crillas Engagement zu schätzen und boten ihr eine neue künstlerische Heimat, die der Schauspielerin mit großer Anerkennung begegnete.

4.4 Räume vernetzen, aneignen, besetzen!

Wie durch die Analyse der Kontexte des Schaffens sowie der künstlerischen Produktion Grete Sterns, Hedy Crillas und Irena Dodals gezeigt wurde, war Übersetzung für die drei Frauen nicht nur eine durch das Exil bedingte Konstante in ihrem Leben, sondern zugleich eine Strategie um sich soziale, politische und kulturelle Räume anzueignen, diese neu zu definieren oder zu kreieren.¹⁹⁶ Übersetzung diente den Künstlerinnen auch dazu, sich Sichtbarkeit zu verschaffen und ihr Wissen, das sie durch ihre Sozialisation im modernen Europa mitgebracht hatten, in einen neuen Kontext einzuführen. Damit einhergehend fand eine intensive Auseinandersetzung mit der Kulturproduktion des Aufnahmelandes statt, die durch Resignifikation in das eigene Werk integriert wurde und wodurch das Schaffen dieser Künstlerinnen wiederum Transformationsprozesse durchlief.

Dass diese frühen Annäherungen mit dem Kunstschaffen des Aufnahmelandes sowie insbesondere mit der Stadt Buenos Aires nicht immer leicht waren, beweisen bereits zitierte Beschreibungen, wie Hedy Crillas Erschöpfung durch den Lärm der Stadt. Auch Irena Dodal berichtete, allerdings bezugnehmend auf New York, von ihrem Konflikt mit dem neuen Umfeld. Obgleich Grete Sterns Nacherzählung ihres ersten Eindrucks von Buenos Aires etwas positiver formuliert war, nannte auch sie die Konfrontation mit »a new landscape«¹⁹⁷ eine Herausforderung. Diese Auseinandersetzung mit einem neuen Umfeld, mit einer neuen Stadt, in der sie erst lernen mussten, sich frei zu bewegen, schlug sich schließlich auch im Werk der Künstlerinnen nieder.

Unter Rückgriff auf Mary Louise Pratts Konzept der *contact zones* wurde deshalb darauf hingewiesen, dass diese Räume, die sich die Künstlerinnen schufen – Unterrichtsräume oder Arbeits- und Atelierräumlichkeiten sowie Räume, die sie innerhalb ihrer Kunst kreierten – welche waren, die ihnen erlaubten, ihr neues Umfeld zu erkunden und

196 Aktuelle Ansätze aus der Soziologie weisen zudem darauf hin, dass Übersetzung auch eine Form von *agency* in sich birgt. Vgl. Michaela Wolf/Alexandra Fukari (Hg.), *Construction a Sociology of Translation*, Amsterdam 2007; Sherry Simon (Hg.), *Traduction engagée – Translation and Social Activism*, TTR (2007) 2.

197 Mandelbaum, RINGLAND PIT, 35:40.

es sich anzueignen. Es waren damit auch Räume, denen ein transformatives Potenzial innewohnte. Von besonderer Bedeutung war dabei der Faktor Zeit, insofern, als sich die argentinische Aufnahmegesellschaft in einem transformativen Stadium befand, was diesen Künstlerinnen erweiterte Möglichkeiten bot, um durch ihr mitgebrachtes Wissen und ihre Übersetzungstätigkeit an den spezifischen Transformationsprozessen des Theaters, der Fotografie, des Films teilzunehmen. Im Falle der hier besprochenen Künstlerinnen scheint außerdem eine frühere Ankunft von Vorteil für die berufliche Etablierung gewesen zu sein. Irena Dodals Erzählungen halten etwa weit mehr Konflikte mit der Umgebung von Buenos Aires fest. Allgemein gilt aber, dass die Kontexte des Schaffens von Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal sehr unterschiedlich waren. Dies ist einerseits darauf zurückzuführen, dass sie zu unterschiedlichen Zeitpunkten nach Argentinien kamen, andererseits flossen auch individuelle Entscheidungen mit ein. Bemerkenswert ist aber, dass alle drei Künstlerinnen, unabhängig von den jeweiligen Kontexten ihres Schaffens, ähnliche Strategien verfolgten, um sich Raum, Sichtbarkeit und die Möglichkeit zur Partizipation zu erkämpfen.

Wie diese Künstlerinnen ihre Lokalität sowie die räumliche Dimension des Exils reflektierten und in ihr Schaffen einbezogen, ebenso wie die Frage, welche Rolle Resignifikation und Aneignung in ihren Übersetzungen spielten, wurde in der voranstehenden Analyse eingehend behandelt. Alle drei setzten sich auf unterschiedliche Weise mit öffentlichem Raum auseinander, etwa indem sie an Stadtsymphonien angelehnte Filme produzierten, wie Dodal und Crilla, oder indem sie sich mit der Architektur von Buenos Aires befassten, wie Grete Stern. In dieser Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum zeigt sich ebenso eine gewisse Technikaffinität, sei dies in Form der filmischen Montage, der Kameraführung und Belichtung, oder indem typisch moderne Motive wie Uhren und Autos in die Kompositionen eingeführt wurden.

Überdies eint Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal, dass sie in ihrem Schaffen mit früheren Einwanderungscommunities interagierten und auf kulturelle Strömungen Bezug nahmen, die genau diese sichtbar machten. Grete Stern und Hedy Crilla verwiesen in ihrem Schaffen wiederholt und implizit auf die vielen, kulturellen Einflüsse der argentinischen Kunstszene, die durch die Einwanderung seit Mitte des 19. Jahrhunderts miteinander in Austausch getreten waren. Auf diesem Wege praktizierten sie einen kulturellen Multilingualismus, stellten Verbindungen zu früheren Einwanderungscommunities her und schrieben sich selbst in die damit verbundene Kulturgeschichte ein.

Alle drei Künstlerinnen entwickelten zudem Strategien der Selbstübersetzung, beispielsweise indem sie eigene Filme in den neuen argentinischen Kontext übersetzten, oder indem sie sich in Form von Selbstporträts, eigenen Auftritten in ihren Filmen oder Verweise auf ihr vorangegangenes Schaffen darin positionierten. Selbstübersetzung schien für die Künstlerinnen also eine Möglichkeit zur Sichtbarmachung darzustellen und sollte ihrem Vergessen im Herkunftsland entgegenwirken. Dies bedeutet zugleich, dass Selbstübersetzung bei Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal stets mit einem autobiografischen Begehren einherging.

Dennoch können ihre Übersetzungsversuche nicht zu jedem Zeitpunkt im gleichen Ausmaß als geglückt beschrieben werden. Allerdings muss hier auch die Frage aufgeworfen werden, was denn eine geglückte Übersetzung überhaupt auszeichnet. In Anlehnung

an Matthias Middell, der die Selbstmobilisierung der Akteur*innen betont,¹⁹⁸ möchte ich kulturelle Übersetzung dann als geglückt verstehen, wenn sie im Resultat zur Interaktion verschiedener kultureller Traditionen beiträgt, also im weiteren Sinne zur nachhaltigen Vernetzung führt. Allerdings muss diese Definition durch das Selbstübersetzungsanliegen der Künstlerinnen erweitert werden, in dem weniger ein allgemein kulturelles Übersetzungs- oder Vernetzungsanliegen zentral ist. Vielmehr geht es dabei um die Betonung der eigenen Leistung, der künstlerischen Vergangenheit und damit verbunden auch der Forderung nach Anerkennung im Aufnahme- und Herkunftsland.

Grete Stern wurde zu einer der wichtigsten Figuren der argentinischen Fotografiegeschichte und gilt noch heute als Pionierin der Modernisierung; besonders ihre künstlerische Vergangenheit vor ihrem Weg ins Exil spielte dabei eine essenzielle Rolle. Dennoch musste sie sich diese Position hart erkämpfen und gescheiterte Projekte in Kauf nehmen, etwa das Werbestudio mit Coppola und Seoane. Hedy Crilla zählt ebenso zu den führenden Persönlichkeiten des argentinischen Independent Theaters und beeinflusste eine ganze Generation von Schauspielstudierenden sowie diverse Filmschaffende. Ähnlich wie Stern schaffte auch Crilla durch die Sichtbarmachung ihrer Erfahrungen einen Expert*innenstatus zu erlangen, der zu Anerkennung im Aufnahmeland führte. Obleich Grete Stern und Hedy Crilla bei ihrer Ankunft in Argentinien bereits ein wertschätzender Ruf vorausseilte – es sei nur an die *SUR* Ausstellung 1935 oder die lobenden Worte Balder Oldens zu Crilla im *Argentinischen Tageblatt* erinnert – genossen sie anfänglich nicht denselben Status wie Irena Dodal. Dodal, die auf Einladung des peronistischen Bildungsministers nach Buenos Aires kam, trat in bereits vorgefertigte Strukturen ein und gelangte auf diesem Wege direkt in eine Führungsposition. So vielversprechend die Leitung des *Cine Escuela Argentino* auch klingen mochte, auf längere Zeit war sie ein vordefinierter, statischer Raum, der Dodal wenig bis kaum Gestaltungsmöglichkeiten bot und sie musste sich in einem langen Prozess davon lösen. Stern und Crilla hingegen waren von Anfang an dazu gezwungen, sich ihre Positionen zu erarbeiten und im Zuge dessen kreativ mit ihrer Umgebung zu interagieren. Auch politische Faktoren waren hierbei nicht unbedeutend, denn während Dodal ihre Karriere in Argentinien innerhalb der peronistischen Regierung startete, positionierten sich Stern und Crilla stets auf der politisch gegenüberliegenden Seite. Wie genau sie politische, besonders die peronistische Frauenpolitik betreffenden Anliegen in ihrer Kunst verhandelten, soll im nächsten Kapitel dargelegt werden.

198 Vgl. Middell, Kulturtransfer.

