

1 Bilder und Biografien des Exils

Eine Frau steht bepackt mit zwei Koffern an einer Kreuzung irgendwo im Nirgendwo. Sie sieht nach oben zu den in vier verschiedene Richtungen weisenden Straßenschildern und scheint für einen Moment innezuhalten, um zu entscheiden, welchen Weg sie einschlagen soll. Die Protagonistin der Fotomontage steht ohne Begleitung vor dem Richtungsweiser und damit auch allein vor der Entscheidung, wohin sie gehen wird. Die fiktiven Schriftzeichen auf den Tafeln weisen visuelle Ähnlichkeiten mit dem hebräischen Alphabet auf. Dies verwundert kaum, wenn man bedenkt, dass die Künstlerin hinter der Fotomontage, Grete Stern (1904–1999), eine jüdische Fluchtgeschichte erzählt – ihre eigene und die vieler anderer, die bedingt durch den Nationalsozialismus ihre Herkunftsländer verlassen mussten und ins Exil getrieben wurden. Nur selten nimmt die 1904 in Deutschland geborene, 1933 geflüchtete und 1936 in Argentinien angekommene Fotografin Grete Stern so deutlich auf die Erfahrung des Exils sowie auf ihre jüdische Herkunft Bezug wie in *Los sueños de desorientación* (Träume von Desorientierung, Abb. 1). Vielmehr weist sie zumeist subtil auf ihre Fluchterfahrung hin und lässt ihre Bilder nur zurückhaltend dazu sprechen.

Los sueños de desorientación war eines der ersten Bilder, das ich von Grete Stern kennenlernte und das – um mit Roland Barthes zu sprechen – ein *punctum* hervorrief. Ich begegnete dem Bild in einer Ausstellung zu Sterns Traumserie im *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*, die ich während eines Studienaufenthalts 2013 besuchte. Eigentlich handelte es sich um eine kleine Nebenausstellung zu einer größeren, die mir aber weit weniger eindrücklich in Erinnerung blieb. Sterns Bilder haben mich aber in ihren Bann, in die Kategorie des »to love«¹, gezogen. Sie haben mein Interesse für die Thematik des Exils in Argentinien und dessen Verwebungen, Repräsentationen und Darstellungsweisen in der visuellen Kultur des Landes geweckt. Nur wenig später lernte ich auch die in Wien geborene Schauspielerin und Regisseurin Hedwig Schlichter/Krilla/Crilla (1898–1984) sowie die aus der Tschechoslowakei stammende Filmemacherin Irena Rosnerová/Leschnerová/Dodalová/Dodal (1900–1989), ihre Kunst und ihre Exilschicksale kennen.

Diese drei Frauen, ihre Lebensgeschichten und ihr Werk werden im Zentrum dieses Buchs stehen. Sie verband nicht nur der Weg ins argentinische Exil, auch ihre jüdische

1 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1989, 36.

Herkunft und ein von der europäischen Moderne geprägtes Emanzipationsverständnis, das sie durch ihr künstlerisches Schaffen in den neuen Kontext des Aufnahmelandes transportierten und kulturell übersetzten, stellen verbindende Elemente zwischen ihnen dar. Im Gegensatz zu vielen anderen exilierten Künstler*innen gelang es Grete Stern, Hedwig Schlichter/Krilla/Crilla und Irena Rosnerová/Leschnerová/Dodalová/Dodal sich nicht nur künstlerisch in Argentinien zu positionieren, sondern sie vermochten auch nachhaltig stilprägend zu sein, einflussreiche Persönlichkeiten ihrer jeweiligen Sparte zu werden, intensive Rezeption zu genießen und kurz-, mittel- und langfristig zur kulturellen Vernetzung zwischen Europa und Argentinien beizutragen. Sie bewirkten markante Erneuerungen im Bereich der Fotografie, des Theaters und des Films und sind damit mehr als nur Repräsentantinnen einer Generation von exilierten, kunstschaaffenden, jüdischen Frauen, die sich im Aufnahmeland behaupten konnten.² Sie sind außergewöhnliche Künstlerinnen der Moderne, deren transnationale Lebensgeschichten und facettenreiches Werk es verdienen, eingehend behandelt zu werden.³

Zwar könnten noch zahlreiche weitere Namen von exilierten Frauen genannt werden, die ähnlich bedeutend für die künstlerischen Entwicklungen vor und nach der Flucht waren – in sämtlichen Kunstsparten und Exilländern fanden sich ambitionierte Frauen, die kontinuierlich und aktiv gestalterisch tätig waren. Für die vorliegende Studie zum argentinischen Exil habe ich jedoch Grete Stern, Hedwig Schlichter/Krilla/Crilla und Irena Rosnerová/Leschnerová/Dodalová/Dodal als Protagonistinnen gewählt, da ihr umfassendes Werk in seiner künstlerischen Qualität deutlich hervorsticht; insbesondere aber auch deshalb, da sie noch während ihrer aktiven Schaffenszeit eigenhändig

- 2 Bezugnehmend auf in der Exilforschung zirkulierende Rollenzuschreibungen kritisierte die Historikerin Katharina Prager, dass diese oft geprägt waren von »Mythologisierung, Heroisierung und Funktionalisierung von Geschlecht« und dazu beitrugen, dass männliche Vertreter des Exils in biografischen »Spotlights« erschienen, während Frauen als »Fallbeispiele und damit nur repräsentativ für eine historische und gesellschaftliche Problematik« vorgestellt wurden. Katharina Prager, »Ungewöhnliches biographisches Bewusstsein« – Exilantinnenbiografien als Laboratorium für Geschlechterverhältnisse und Transkulturalität, in: Gabriele Knapp/Adriane Feustel/Inge Hansen-Schaberg (Hg.), *Flüchtige Geschichte und geistiges Erbe. Perspektiven der Frauenexilforschung*, München 2015, 53–63, 56, 61.
- 3 Insbesondere mit Blick auf das Exil in Argentinien fällt auf, dass bisher Biografien und Schaffen von Frauen nur wenig im Fokus der Forschung standen. Männliche Vertreter des Exils wurden hingegen in etwaigen Studien eingehend behandelt. Vgl. Gert Eisenbürger/Gaby Küppers, *Es ging um deutsches Theater. Der Schauspieler und Regisseur Jacques Arndt*, in: ILA-Info. Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika (1999) 244, URL: <https://www.ila-web.de/ausgaben/224/es-ging-um-deutsches-theater> (abgerufen am 19.9.2024); Ildikó Fetthauer, »Ich glaube an Europa, ich glaube sogar an ein anderes Deutschland«: P. Walter Jacobs Remigration und seine Intendanz an der Städtischen Bühne Dortmund 1950–1962, Münster/New York 2018; Werner Mittenzwei, *Carl Mefert/Clement Moreau. Ein Leben auf der Suche nach der Brüderlichkeit des Menschen*, Berlin 1977; Uwe Naumann (Hg.), *Ein Theatermann im Exil: P. Walter Jacob*, Hamburg 1985; Hermann Schnorbach, *Clement Moreaus Zeitungszeichnungen als Vorbild für Hitler-Figuren von Bertolt Brecht*, in: Viktoria Hertling/Wulf Koepke/Jörg Thuncke (Hg.), *Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffe gegen den Nationalsozialismus*, Wuppertal 2005, 175–192; Arnold Spitta, *Paul Zech im südamerikanischen Exil 1933–1946. Ein Beitrag zur Geschichte der Emigration in Argentinien*, Berlin 1978; Frithjof Trapp (Hg.), *Zwischen Schönberg und Wagner – Musikerexil 1933–1949. Das Beispiel P. Walter Jacob*, Leipzig 2005.

den Grundstein dafür legen, erinnert werden zu können. Sie hinterließen visuelles und textliches Material, erzählten in unterschiedlicher Weise ihre Geschichten, erstellten Nachlässe und zeigten ein autobiografisches Bewusstsein, das es mir überhaupt erst ermöglichte, dieses Buch zu verfassen. Zudem stehen diese Künstlerinnen im Zentrum der Studie, da sie zwar privat unterschiedliche Strategien des Umgangs mit dem Exil wählten, ihr Schaffen aber erlaubt, ein visuelles Netzwerk nachzuzeichnen, das sich über unterschiedliche Phasen, viele Jahre sowie diverse Kunstsparten zieht, und das inhaltliche, motivische oder formsprachliche Verbindungen aufweist. All diese Künstlerinnen integrierten etwa moderne Figuren wie die »Neuen Frau« in ihr Schaffen, arbeiteten mit den Techniken der Collage und der Fotomontage und widmeten sich in unterschiedlicher Intensität jüdischen Themen, die nicht zuletzt durch ihre Verfolgungsgeschichte an Relevanz in ihren Biografien und ihrem Werk gewannen. All diese Themen schlugen sich in unterschiedlicher Weise im Schaffen der Frauen nieder und wirkten sich auch darauf aus, wie sie ihr Exil visuell verarbeiteten. Mithilfe des bildtheoretischen Ansatzes der Intervisualität, der im Folgenden noch genauer erörtert wird, werden also genau jene Netzwerke und Verbindungen zwischen den Künstlerinnen herausgestellt, die schließlich die Visualität ihres Exils bestimmten.

Die drei Protagonistinnen gelangten in unterschiedlichen Momenten nach Argentinien – in den Jahren 1936, 1940 und 1948 – und trotz des zeitlichen Abstands sind einige Verbindungsmomente mit Blick auf das Werk unübersehbar. Augenscheinlich ist etwa ihr Anliegen, die politischen und kulturellen Entwicklungen im Aufnahmeland mitzugestalten. Hierzu griffen sie auf ihre Erfahrungen in den Herkunfts- und Transitländern zurück und agierten vielfach als kulturelle Übersetzerinnen⁴ zwischen unterschiedlichen Traditionen, zwischen Hier und Dort und dem, was dazwischenlag, sowie zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sie wollten auf diesem Wege das mitteleuropäische Kunstschaffen, das sie selbst geprägt hatte und das durch den Nationalsozialismus vernichtet oder ins Exil getrieben wurde, erinnern. Gleichzeitig eröffnete ihre kulturelle Übersetzungstätigkeit Wege, um Erinnerungstücke zu hinterlassen und schließlich selbst erinnert werden zu können, in Europa gleichermaßen wie in Argentinien. Grete Stern, Hedwig Schlichter/Krilla/Crilla und Irena Rosnerová/Leschnerová/Dodalová/

4 Da in Kapitel 4 noch ausführlich auf kulturelle Übersetzung eingegangen wird, soll an dieser Stelle nur exemplarische Literatur genannt werden. 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; Gayatri Chakravorty Spivak, Weitere Überlegungen zur kulturellen Übersetzung!, eingesehen unter: URL: <https://transversal.at/transversal/0608/spivak/de> (abgerufen am 19.9.2024); Peeter 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.

Dodal schrieben sich auf diese Weise in ihre neuen kulturellen Zusammenhänge ein und schufen sich Möglichkeiten der Partizipation und Mitsprache.

Das vorliegende Buch will einen Teil zum Erinnern an diese Frauen und ihr Werk beitragen. Es knüpft zu diesem Zweck an zentrale Forschungsarbeiten zum Frauenexil an, die in den vergangenen Jahren wichtige Ansätze entwickelt haben, um den Schwierigkeiten und Herausforderungen, die sich in der Aufarbeitung von Frauenbiografien und ihren Kunstwerken ergeben, zu begegnen. Insbesondere durch die Einbeziehung von bildtheoretischen Ansätzen sowie die interdisziplinäre Verknüpfung von exil-, frauen- und geschlechterhistorischen sowie kulturwissenschaftlichen Positionen möchte die Studie einen eigenständigen und weiterführenden Beitrag zur Frauenexilforschung leisten. Die Einleitung dient deshalb nicht nur dazu, Methodik und Struktur vorzustellen, sie soll auch das gesamte Buch umfassende Fragen anschneiden. Dazu werde ich zu Beginn eine exilhistorische Kontextualisierung vornehmen und Herausforderungen besprechen, die sich in der Erforschung von Frauenleben sowie deren Schaffen im Exil ergeben. Anschließend werde ich auf die Bildproduktion im Exil und damit in Verbindung stehende Fragen der Vernetzung und Transformation eingehen, um schließlich die Bedeutung des Werks sowie theoretische und daran anschließende methodische Fragen zu klären.

1.1 Beginn der Spurensuche

Inwiefern und auf welchen Ebenen des Schaffens werden die Erfahrungen des Exils dieser Künstlerinnen sicht- oder (be)greifbar? Die zentrale Forschungsfrage wendet sich zugleich an die Biografien und das Werk. Sie fragt nach Formen, Orten und Strategien des Schaffens, in denen sich das Exil betreffende Aushandlungen, Vernetzungen oder Herausforderungen zeigen und wie sich diese zu politischen, sozialen und kulturellen Entwicklungen des Aufnahmelandes verhalten. Sie will herausfinden, inwiefern Praktiken des kulturellen Übersetzens im Exil als spezifisch feministische Strategien gelesen werden können und inwiefern die Akteurinnen, ihr Werk sowie ihr Leben, Auskunft über Erfahrungen von jüdischen Frauen geben.

Obwohl die Exilforschung, die sich in den 1960er-Jahren als eigenständiges Arbeitsfeld herausgebildet hatte und seit Mitte der 1980er-Jahre stetig mehr Studien hervorbrachte,⁵ seit mehreren Jahren starkes Interesse an Lebenswegen sowie dem politischen, sozialen und kulturellen Engagement von exilierten Frauen zeigt, gilt weiterhin, dass Erfahrungen von Frauen in der Forschung zum Exil als Folge des Nationalsozialismus weniger Repräsentationen finden als jene von Männern. Männliche Vertreter des Exils stehen nicht nur stärker im Fokus der biografisch, institutionengeschichtlich oder künstlerisch orientierten Forschung,⁶ ganz allgemein werden Frauenleben im Exil in anderer

5 Vgl. Claus-Dieter Krohn, Exilforschung, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 20.12.2012, URL: http://docupedia.de/zg/krohn_exilforschung_v1_de_2012 (abgerufen am 19.9.2024).

6 Besonders heterosexuelle Männer standen dabei im Zentrum des Forschungsinteresses. In den letzten Jahren lassen sich jedoch auch Bestrebungen erkennen, das Exil aus schwuler, lesbischer oder queerer Perspektive zu erfassen. Vgl. Andreas Brunner, Die queeren Netzwerke der Erica Anderson, in: Irene Messinger/Katharina Prager (Hg.), *Doing Gender in Exile. Geschlechterverhältnisse, Konstruktionen und Netzwerke in Bewegung*, Münster 2019, 142–156; Claudia Schoppmann,

Form und in anderen Momenten sichtbar. Auch die Kategorie Geschlecht bleibt innerhalb dieses Forschungszusammenhangs weitgehend unreflektiert.⁷

Wie die Exilforscherinnen Irene Messinger und Katharina Prager argumentieren, sind schon zentrale Termini wie »Exil« oder »Emigration« und ihre Anwendung in der Forschung geprägt von vergeschlechtlichten Strukturen. In ihrer Einleitung zum Sammelband *Doing Gender in Exile* (2019) halten die Autorinnen fest, dass solche Begriffe »zumeist aus einer männlich heterosexuellen/-normativen Perspektive analysiert«⁸ wurden. Beispielhaft nennen sie dafür eine von dem Theatermacher und Autor Bertolt Brecht (1898–1956) stammende Definition des Exils, die in der deutschsprachigen Forschung bis heute vielfach wirksam ist:

Immer fand ich den Namen falsch, den man uns gab: Emigranten. Das heißt doch Auswanderer. Aber wir wanderten doch nicht aus, nach freiem Entschluss, wählend ein anderes Land. Wanderten wir doch auch nicht ein, in ein Land, dort zu bleiben womöglich für immer. Sondern wir flohen. Vertriebene sind wir, Verbannte. Und kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns aufnahm.⁹

Unbestrittenermaßen handelt es sich bei dem Exil, wie es Brecht auch beschreibt, um eine Zwangserfahrung, die in der Verfolgung im Herkunftsland begründet liegt. Brechts Definition, die mitunter dem konkreten politischen und historischen Kontext, in dem sich der Autor bewegte, zuzuschreiben ist, und eher einer politikwissenschaftlichen Bestimmung des Exils entspricht, lässt für historische, insbesondere frauen- und geschlechtergeschichtliche Fragestellungen dennoch einige Aspekte offen. Denn diese müssen zwangsläufig den Blick auf Prozesse und Übergänge richten und zugleich die Frage stellen, ob denn eine eindeutige Unterscheidung zwischen Exil und Emigration überhaupt möglich ist, das Exil nicht auch zur Emigration werden kann, oder umgekehrt die Emigration zum Exil. Für viele Personen wurde etwa die einst frei gewählte Emigration durch die Unmöglichkeit einer Rückkehr ins Herkunftsland zum Exil. Andere erlebten hingegen gewisse historische Zäsuren, die ihnen individuell ermöglichten, ihr Exil für beendet zu erklären und sich der Emigration zuzuwenden. Einigen wenigen wurde von den Herkunftsländern in Aussicht gestellt, zurückkehren zu können, was von manchen angenommen wurde, von anderen nicht. Es offenbart sich also eine Vielzahl an Möglichkeiten, die darauf verweist, dass Exil und Emigration nur schwer voneinander zu trennen sind. Was unterscheidet also Emigration und Exil? Welche Wahlmöglichkeiten bezüglich des Zeitpunkts oder des Ziels gab es innerhalb der bestehenden Zwangsstrukturen? Welche Faktoren bestimmten das Verhältnis von Planbarkeit und Willkür? Kann das Exil zum Zuhause werden? Und wenn ja, endet es damit?

»Das Exil war eine Wiedergeburt für mich«. Zur Situation lesbischer Frauen im Exil, in: Claus-Dieter Krohn (Hg.), *Exilforschung. Sprache, Identität, Kultur. Frauen im Exil*, München 1999, 140–141.

7 Vgl. Irene Messinger/Katharina Prager, *Doing Gender, Doing Difference – Die interdependente Kategorie Geschlecht in der Exil- und Migrationsforschung*, in: Dies. (Hg.), *Doing Gender in Exile. Geschlechterverhältnisse, Konstruktionen und Netzwerke in Bewegung*, Münster 2019, 7–28, 7.

8 Ebd., 14.

9 Bertolt Brecht, *Über die Bezeichnung Emigranten (1940–1945)*, in: Manfred Schlösser (Hg.), *An den Wind geschrieben. Lyrik der Freiheit. Gedichte der Jahre 1933–1945*, Darmstadt 1960, 226.

– Fragen, die, wie die aktuelle Exilforschung zeigt, nicht eindeutig beantwortbar sind, in deren Antworten sich aber geschlechtsspezifische Unterschiede erkennen lassen.

Gerda Lerner, eine Pionierin der Frauengeschichtsschreibung und selbst Exilierte, fasste beispielsweise ihre Geschichte der Flucht in drei erzählbare Versionen: »Die erste Version ist eine Seifenoper, obwohl jedes Wort wahr ist, die zweite eine Romanze und genauso wahr. In der ersten Version bin ich ein Opfer, in der zweiten eine Heldin, die kämpft und schließlich überlebt.«¹⁰ Die dritte Variante, die Lerner selbst als treffendste begriff, verband die beiden voranstehenden Erzählungen und damit auch »Struktur mit Agency«.¹¹ Lerner wies damit gleichzeitig darauf hin, dass sich ihre Erfahrungen nicht oder nur bedingt mit jenen ihrer männlichen Wegbegleiter des Exils und deren Erzählmuster deckten. Sie stellte schließlich auch fest, dass sie sich über viele Jahre darum bemüht hätte, »diese drei Versionen miteinander in Einklang zu bringen. An einem Tag sehe ich es so, am nächsten wieder anders«.¹²

Das dominierende Narrativ zum Exil, das primär den – wenngleich unbestreitbaren – Zwangscharakter betonte, trug also dazu bei, dass diverse alternative Erzählvarianten von Frauen lange Zeit ungehört blieben.¹³ Dass deshalb mitunter ein verfälschtes Bild gezeichnet wurde, machten zahlreiche Autor*innen in den letzten Jahren deutlich.¹⁴ Ähnlich wie die Protagonistinnen dieses Buchs – durch ihr Kunstschaffen und ihr vielfältiges Engagement, erinnert werden zu können – stellte auch Lerner in ihrer Autobiografie eine Facette ihrer Exilerfahrung vor, die sie von externen Zuschreibungen zu befreien versuchte. Die Unfreiwilligkeit und die damit einhergehende, forcierte Passivität sind Komponenten dieser Erfahrung, die ein modernes Verfallsnarrativ fortschreiben.¹⁵ Sie berauben aber bis zu einem gewissen Grad die Betroffenen ihrer Handlungsmacht

10 Gerda Lerner, *Feuerkraut. Eine politische Autobiografie*, Wien 2009, 298.

11 Messinger/Prager, *Doing Gender*, 15.

12 Lerner, *Feuerkraut*, 298.

13 Vgl. Levke Harders, *Migration und Biographie. Mobile Leben beschreiben*, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 29 (2018) 3, 17–36; Messinger/Prager, *Doing Gender*, 14–15.

14 Zu Entwicklungen im Feld der deutschsprachigen Exilforschung, vgl. Evelyn Adunka/Peter Rössler (Hg.), *Die Rezeption des Exils. Geschichte und Perspektiven der österreichischen Exilforschung*, Wien 2003; Evelyn Adunka/Primavera Drissen Gruber/Simon Usaty (Hg.), *Exilforschung: Österreich. Leistungen, Defizite & Perspektiven*, Wien 2018; Claus-Dieter Krohn/Lutz Wickler (Hg.), *Exilforschung im historischen Prozess*, München 2012; Insbesondere zur Situation der Frauen-Exilforschung, vgl. Siglinde Bolbecher: *Frauen im Exil. Die weibliche Perspektive*, in: Siglinde Bolbecher/Ilse Korotin (Hg.), *Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst* 60 (2005) 1, 2–4; Messinger/Prager, *Doing Gender*, 7–28; Knapp/Feustel/Hansen-Schaberg, *Flüchtige Geschichte*; Beate Schmeichel-Falkenberg, *Frauenexilforschung. Spurensuche und Gedächtnisarbeit*, in: Siglinde Bolbecher (Hg.), *Frauen im Exil, Zwischenwelten* 9, Klagenfurt 2007, 15–20.

15 Dies ist nicht zuletzt auch als Resultat des modernen Fortschrittsglaubens zu verstehen sowie als Reaktion auf die Enttäuschung, dass diese Hoffnung sich nicht oder nur bedingt erfüllte. Zum Fortschrittsdenken in der künstlerischen und philosophischen Moderne, vgl. Christof Dipper, *Moderne, Version: 2.0*, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 17.1.2018, URL: http://docupedia.de/zg/Dipper_moderne_v2_de_2018?oldid=128047 (abgerufen am 19.9.2024); Brigitte Felderer (Hg.), *Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert*, Wien/New York 1996; Reinhart Koselleck, *Fortschritt*, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 2, Stuttgart 1994, 351–423; Wolfgang Wieland, *Entwicklung*, in: Brunner/Conze/Koselleck, *Ge-*

und sprechen ihnen ab, sich auch als politische oder kulturelle Akteur*innen zu positionieren. Besonders Frauenleben im Exil wurden vielfach durch eine solche Zuschreibung markiert und in ihrer fortlaufenden Rezeption nachhaltig geprägt.¹⁶

Die Protagonistinnen dieses Buchs traten, wie viele andere Betroffene auch, vehement gegen eine solche passive Lesart auf und setzten aktiv Schritte, um gesehen zu werden, wirken zu können und politisch aktiv zu werden. Dies lässt sich bereits im Eingangsbild von Grete Stern erkennen: Die Protagonistin der Fotomontage sieht zwar fragend auf den Wegweiser, dennoch kann in ihrem Blick ein Funken Neugier entdeckt werden. Das Straßenschild scheint ein Kuriosum der neuen Umgebung darzustellen, die es zu erkunden gilt. Auch die landschaftliche Umgebung ist nicht düster gezeichnet, sie umringen keine Trümmer- oder Scherbenhaufen, vielmehr verspricht der Pfad, der über Berge und durch Täler führt, einen Weg voller Überraschungen. Grete Stern war allerdings bekannt für parodistische Praktiken, weshalb eine rein affirmative Lesart des Bildes ihre Aussagen zum Exil simplifizieren würde. Das Exil ist keine Reise im touristischen Sinne, für die man die richtige Ausstattung in einen Koffer packen könnte und soll auch nicht auf solche Metaphern reduziert werden. Und trotzdem gelingt es Stern mithilfe dieser visuellen Überspitzung sowie des fragenden Blicks der Protagonistin, die gängige Definition des Exils durch eine weibliche Perspektive zu erweitern. Diese lässt sich auch nicht auf die in der Frauenexilforschung vielfach gestellte Frage reduzieren, ob denn das Exil für Frauen auch eine Chance bedeutet hätte.¹⁷ Vielmehr verweist Stern durch ihre Fotomontage darauf, dass sich ihre Protagonistin innerhalb eines Handlungsraums bewegt, in dem sie Entscheidungen trifft – wenngleich diese in ihrem Freiheitsgehalt unterschiedlich zu bewerten sind. Wie frei und selbstbestimmt vom Exil betroffene Personen agieren konnten, war wiederum von einer Vielzahl an Faktoren abhängig. Schließlich ging das Exil oftmals mit Statusverlust einher, mit der Frage nach einer neuen Arbeitssprache sowie dem Verlust von Kontakten.¹⁸ Es war bedingt von Faktoren wie Geschlecht, Alter, Herkunft oder Sexualität, die mitunter darauf Einfluss nahmen, wie der Alltag im Exil letztendlich erlebt, erzählt und verarbeitet wurde. Spezifische Faktoren, die im Werdegang der Künstlerinnen Grete Stern, Hedwig Schlichter/Krilla/Crilla und Irena Rosnerová/Leschnerová/Dodalová/Dodal eine entscheidende Rolle spielten, sollen im Folgenden erörtert werden.

schichtliche Grundbegriffe, 199–228; Zur künstlerischen Moderne, vgl. Peter Gay, *Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs*, Frankfurt a. M. 2008.

- 16 Vgl. Johanna Gehmacher/Katharina Prager, *Transnationale Leben – Formen, Begriffe und Zugriffe*, in: Christian Klein (Hg.), *Handbuch Biographie. Überarbeitete Neuauflage*, Stuttgart 2022, 123–132.
- 17 Vgl. Sabina Becker/Robert Krause (Hg.), *Exil ohne Rückkehr. Literatur als Medium der Akkulturation nach 1933*, München 2010; Inge Hansen-Schaberg/Beate Schmeichel-Falkenberg (Hg.), *Frauen erinnern. Widerstand – Verfolgung – Exil 1933–1945*, Berlin 2000.
- 18 Der Band *Sprache(n) im Exil* (2014) versammelt eine Vielzahl von Aufsätzen zu Sprachwechsel, Mehrsprachigkeit, Sprachverlust oder literarischen Möglichkeiten. Vgl. Doerte Bischoff/Christoph Gabriel/Esther Kilchmann (Hg.), *Sprache(n) im Exil*, München 2014.

1.2 Die vielen Namen transnationaler Künstlerinnen

Das Exil umfasst eine enorme Spannweite an Erfahrungen, die von Rückzug und Isolation bis hin zu Sprungbrettern in eine neue Öffentlichkeit reichen, von einem starren Festhalten an der Vergangenheit bis zu enthusiastischen oder gar utopischen Zukunftsentwürfen, von Trauer um das zurückgelassene Leben bis hin zu Freude über die neu erlangte Freiheit. Innerhalb dieses Erfahrungskomplexes verortet sich auch das gängige Phänomen des Namenswechsels, das zwar nicht nur in Biografien exilierter Frauen auftritt, aber besondere Bedeutung für ihr Leben und Schaffen und ihren Kampf gegen Unsichtbarkeit hat.¹⁹

Namenswechsel im Exil hatten unterschiedlichste Gründe und fanden zahlreiche Ausformungen. In manchen Fällen betrafen sie nur den Nachnamen, oft ebenso den Vornamen;²⁰ teils kamen sie durch die Annahme des Familiennamens des Ehemannes zustande, manchmal handelte es sich um Künstler*innennamen oder um die Schaffung eines Brands ihrer Künstler*innenpersönlichkeit;²¹ in manchen Fällen dienten sie der Annahme einer neuen kulturellen Zugehörigkeit,²² hin und wieder entstanden sie schlicht durch Tippfehler auf den zahlreichen Behördengängen.²³ In anderen Fällen wiederum, etwa in jenem der Schauspielerin und Regisseurin Hedwig Schlichter/Krilla/Crilla, war es eine Kombination aus mehreren Faktoren.

Geboren als Hedwig Schlichter heiratete sie in den 1930er-Jahren den Schauspieler Anton Krilla. In Argentinien führte sie anfänglich beide Namen, Schlichter und Krilla, je nachdem, ob sie an der deutschsprachigen Exilbühne oder im spanischsprachigen Theater tätig war. Dies lässt darauf schließen, dass der Name im Sinne eines Praktizierens von Mehrfachzugehörigkeit bzw. eines kulturellen und politischen Partizipierens durchaus bedeutungsträchtig war. Der argentinischen Film- und Theatergeschichte blieb sie schließlich als Hedy Crilla in Erinnerung. Hedwig Schlichter/Krilla/Crilla selbst berichtete, der Namenswechsel von Schlichter zu Krilla wäre den Ausspracheschwierigkeiten ihrer argentinischen Kolleg*innen geschuldet gewesen. Der Wandel von Krilla zu Crilla schien hingegen ein unbewusster Prozess über mehrere Jahre gewesen zu sein. Und doch ist Hedy Crilla mehr als die geflüchtete Schauspielerin, die es ihrem Aufnahme-land leichtmachen wollte. Sie ist Kunstfigur und Ewig-Junggebliebene, in Österreich ge-

19 Auf Problematiken der Namensgebung sowie des Namenswechsels und der damit einhergehenden Unsichtbarkeit weiblicher Autorinnen machte bereits die Germanistin Barbara Hahn aufmerksam. Vgl. Barbara Hahn, *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*, Frankfurt a. M. 1991.

20 In Argentinien wurde beispielsweise der in Berlin geborene Filmkomponist Hans Elhert zu Juan Elhert. Sein Kollege, der Kameramann Paul Weinschenk, änderte hingegen Vor- und Nachname und wurde im Exilland als Pablo Tabernero bekannt.

21 Die gebürtige Wienerin Hedwig Eva Maria Kiesler nahm in Hollywood schließlich den Künstler*innennamen Hedy Lamarr an und sollte damit zum Weltstar werden.

22 Die Annahme einer neuen kulturellen Zugehörigkeit beschreibt Rose Sillars beispielsweise für Doris Hart. Vgl. Rose Sillars, *Doris Hart at the Metropolitan Opera – The Triumph of the ›Little People‹*, in: Andrea Hammel/Anthony Grenville (Hg.), *Exile and Everyday Life*, Leiden 2015, 21–40, 29.

23 Es sei nur an den bekannten Historiker Eric Hobsbawm erinnert, dessen Familienname über mehrere Emigrationsgenerationen von Obstbaum zu Hobsbawm wurde.

boren, mit italienischer Note, französisch vertont und argentinisiert. Hedy Crilla ist keine Verleugnung von Hedwig Schlichter, keine einseitige Abwendung von Anton oder gar von Hedy Krilla, sie lässt auch keine eindeutige, nationale Vereinnahmung zu, sondern ist eine Synthese all dieser Namen und der damit verbundenen Ambivalenzen und Erfahrungen.

Es gibt also viele Gründe dafür im Exil den Namen zu wechseln, auch die Umsetzungsformen sind durchaus divers. So vielfältig und individuell die Geschichten der Namen von Exilierten auch sind, so groß ist die Herausforderung, sie in einer wissenschaftlichen Arbeit auf einen dieser Namen zu reduzieren. Grete Stern behielt, nachdem sie den argentinischen Fotografen Horacio Coppola geheiratet hatte, in London wie auch in Argentinien, ihren Nachnamen. Einzig in der Zusammenarbeit und der lebenslangen Freundinnenschaft mit Ellen Auerbach (1906–2004), im Künstlerinnenkollektiv *ringl+pit*, blieb Grete Stern ihr kindlicher Kosenamen Ringl erhalten. Irena Rosnerová nahm in jungen Jahren den Bühnennamen Irena Rosen an, in erster Ehe den Nachnamen Leschnerová, in zweiter Ehe Dodalová und in Argentinien, nachdem Karel Dodal zurück in die USA gegangen war, war sie primär als Irena Dodal aktiv. Dass sie das tschechische Suffix -ová schließlich ablegte, mag ähnlich wie bei Crilla praktische Gründe gehabt haben, kann als Abwendung von einer kulturellen Zugehörigkeit oder Zuwendung zu einer neuen gedeutet werden. Es kann aber auch als emanzipativer Schritt interpretiert werden, nicht mehr auf den ersten Blick eine Zugehörigkeit zu einem Ehemann oder anderen männlichen Verwandten zu erlauben.

Jeder dieser Namen war in einem bestimmten Lebensabschnitt der Künstlerinnen bedeutsam, trotzdem soll die Vielzahl unterschiedlicher Variationen nicht zu Verwirrung bei den Leser*innen dieses Buchs führen. Aus diesem Grund wird der Lesbarkeit zuliebe im Folgenden ein Kompromiss gewählt: Im ersten Teil der Studie, der sich der Zeit vor dem Exil widmet, werden die Künstlerinnen genannt, wie sie in ihren frühen Schaffensphasen auftraten – Grete Stern, Hedwig Schlichter und Irena Dodalová. Im zweiten Teil, der sich mit dem argentinischen Exil beschäftigt, werde ich aber jene Namen verwenden, die die Künstlerinnen später für sich selbst wählten: Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal.

1.3 Gekommen, um zu bleiben?

Ausschlaggebend dafür, wie das Exil erlebt wurde, war mitunter die politische Situation im Aufnahmeland. Argentinien ist bekanntermaßen ein Land mit einer langen Einwanderungstradition, die Mitte des 19. Jahrhunderts ihren Ursprung nahm und sich bis in die 1950er-Jahre rege entwickelte. Die argentinische Tradition der Einwanderung und die zahlreichen Erfahrungen von italienischen, spanischen oder portugiesischen Arbeitssuchenden sowie von jüdischen Geflüchteten aus dem russischen Zarenreich fordern erneut Definitionsversuche von Begriffen wie »Exil«, »Emigration« oder »Immigration« heraus. Denn es stellt sich die Frage, in welchen Phasen der Einwanderungsgeschichte Argentiniens von Immigrant*innen, von Emigrant*innen oder aber von Exilierten die Rede ist. Wann handelt es sich um Selbst- und wann um Fremdzuschreibungen? Welche

Schnittstellen von Immigrations- und Exilerfahrungen entstehen und welche Abgrenzungsmerkmale existieren?

Die argentinische Geschichtsschreibung definiert die Migration seit Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die frühen 1930er-Jahre überwiegend als Einwanderung und suggeriert damit, dass es sich um eine freie Entscheidung zum langfristigen Aufenthalt handelte. In erster Linie war es allerdings die Notwendigkeit, Arbeit zu finden, um sich und die Familie ernähren zu können, die zahlreiche europäische Immigrant*innen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach Argentinien brachte. Zeitgleich kamen auch erste jüdische Geflüchtete aus dem zaristischen Russland an. Die argentinische Regierung hatte im 19. Jahrhundert sogar eigene Einwanderungsprogramme entwickelt, um die regionale Wirtschaft anzukurbeln und Immigrant*innen dazu zu bewegen, im Land zu bleiben. Dennoch wurde Argentinien für viele keine neue Wahlheimat und sie verließen das Land rasch wieder.²⁴ Die Künstlerinnen Grete Stern, Hedwig Schlichter/Krilla/Crilla und Irena Rosnerová/Leschnerová/Dodalová/Dodal waren hingegen gekommen, um zu bleiben. Obwohl sie flüchten mussten, also gezwungenermaßen ihre Herkunftsländer verließen und nur bedingt bestimmen konnten, welches ihr Exilland werden sollte, waren sie intensiv darum bemüht, in Argentinien langfristig Fuß zu fassen.

Zugehörigkeitsgefühle zum Exilland oder das proaktive Hinarbeiten darauf, im Aufnahmeland ein neues Zuhause zu finden, schmälern nicht die widerfahrenen Geschehnisse der Flucht und des Exils. Vielmehr zeigen sie, dass Exilierte unterschiedliche Strategien verfolgten, um mit der Situation im Aufnahmeland umzugehen. Das Schaffen von Grete Stern, Hedwig Schlichter/Krilla/Crilla und Irena Rosnerová/Leschnerová/Dodalová/Dodal zeigt zudem, dass die Erfahrung des Exils und wie es erlebt wurde, sich bedingt durch persönliche, institutionelle oder politische Strukturen und Netzwerke über die Jahre hinweg veränderte. Ähnlich wie es Gerda Lerner beschrieben hatte, lassen sich also je nach Kontext und Lebensabschnitt unterschiedliche Fassungen des Exils herausstellen. Schließlich ist es eine zugleich individuelle und kollektive Erfahrung und wird wesentlich von geschlechterspezifischen, kulturellen oder religiösen Zugehörigkeiten bestimmt, die sich ebenfalls im Laufe der Jahre in ihren Bedeutungszuschreibungen veränderten.

Dass die politische, soziale und kulturelle Situation, vor allem aber die gesellschaftliche Stellung von Frauen im Aufnahmeland die Exilerfahrungen markant prägten, liegt auf der Hand. Mit Beginn des 20. Jahrhunderts lässt sich nicht nur in Österreich, Deutschland oder in der Tschechoslowakei, sondern weltweit ein zunehmender Wandel in Bezug auf Geschlechterverhältnisse und Rollenbilder verzeichnen. Auch in Argentinien wurden Debatten geführt, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts richtungsweisend für weitere Entwicklungen im Bereich der Frauenrechte waren. Dieser Wandel wurde auch von Krieg, Verfolgung und Exil beeinflusst, ist jedoch in erster Linie auf veränderte Arbeitsverhältnisse, bessere Bildungsmöglichkeiten, neue Beziehungskonstellationen sowie auf verschiedene Veränderungen in wirtschaftlichen, sozialen, kulturellen und politischen Zusammenhängen zurückzuführen. Nicht zuletzt

24 Zentrale Forschung zur Einwanderung in Argentinien leistete der Historiker Fernando Devoto. Vgl. Fernando Devoto, *Historia de la Inmigración en la Argentina*, Buenos Aires 2003.

wurde dadurch ein Prozess eingeleitet, der neue Weiblichkeitsentwürfe und Rollenbilder hervorbrachte²⁵ und die bestehende Geschlechterordnung ins Wanken brachte.²⁶ Figuren wie die »Neue Frau«, das »Working Girl« oder die »Garçonne« kursierten in den Medien der Populärkultur, während Frauenrechtsaktivistinnen den Kampf um das Wahlrecht zur öffentlichen Angelegenheit machten.²⁷ Die Aufbruchstimmung, der gesellschaftliche Wandel sowie die diversen Emanzipationsbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts²⁸ spiegelten sich dennoch lange Zeit in der Forschung zum Exil nur wenig wider. Trotz solcher weitreichenden Entwicklungen und neuer Möglichkeiten für Frauen auf ein selbstbestimmtes, emanzipiertes und unabhängiges Leben – innerhalb der Familie, der Partner*innenschaft oder in Arbeitszusammenhängen – führten die Kriegserfahrungen des 20. Jahrhunderts letztendlich zu einem Backlash und »verfestigten zuvor bereits infrage gestellte Geschlechterhierarchien erneut«.²⁹

Dies ließ sich auch in Argentinien beobachten, das eine lange feministische Tradition aufweist und in dem mit der peronistischen Regierung (1946–1955) zwar markante Schritte im Bereich der Frauenrechte gesetzt wurden – etwa die Einführung des Frauenwahlrechts 1947 –, sich allerdings gleichzeitig traditionelle Frauenrollen und Familienbilder breitenwirksam (re)etablieren konnten. Solche Entwicklungen wirkten sich nicht nur auf das Erleben und den Alltag im Exil aus, sie schlugen sich auch im Werk der Protagonistinnen nieder und leiteten neue, darauf reagierende künstlerische Prozesse ein.

Ein Blick auf politische, soziale und kulturelle Entwicklungen im Aufnahmeland ermöglicht auch ein Hinterfragen erstarkter Narrative innerhalb der Exilforschung. Wie die Historikerin Marion A. Kaplan in ihrer bahnbrechenden Forschung zu deutsch-jüdischen Frauenleben in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts betont, wären Frauen in Paar- oder Familienkonstellationen früher dazu bereit gewesen, ihre Herkunftsländer zu verlassen, verzögerten jedoch oft ihre Abreise, da zumeist das männliche Familienoberhaupt die Entscheidungsmacht innehatte.³⁰ Diese strukturellen Zusammenhänge

25 Vgl. Nancy F. Cott, Die moderne Frau. Der amerikanische Stil der zwanziger Jahre, in: Georges Duby/Michelle Perrot (Hg.), Geschichte der Frauen. 20. Jahrhundert (Band 5), Frankfurt a. M. 1997, 93–109; Johanna Gehmacher, Die »moderne Frau«. Prekäre Entwürfe zwischen Anspruch und Anpassung, in: Werner Michael Schwarz/Ingo Zechner (Hg.), Die helle und die dunkle Seite der Moderne. Festschrift für Siegfried Mattl, Wien/Berlin 2014, 152–161.

26 Vgl. Edith Saurer, Liebe und Arbeit. Geschlechterbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert, Wien/Köln/Weimar 2014, 9–20.

27 Vgl. Anne-Marie Sohn, Zwischen den beiden Weltkriegen. Weibliche Rollen in Frankreich und England, in: Georges Duby/Michelle Perrot (Hg.), Geschichte der Frauen. 20. Jahrhundert (Band 5), Frankfurt a. M. 1997, 111–140.

28 Wie moderne Kunst als Plattform für Aushandlungen von Geschlechterdiskursen des frühen 20. Jahrhunderts diene, behandelt Birgit Kirchmayr in ihrer Studie zu Alfred Kubin, Oskar Kokoschka, Aloys Wach, Erika Giovanna Klien und Margret Bilger. Vgl. Birgit Kirchmayr, Zeitwesen. Autobiographik österreichischer Künstlerinnen und Künstler im Spannungsfeld von Politik und Gesellschaft 1900–1945. Eine Studie zu Alfred Kubin, Oskar Kokoschka, Aloys Wach, Erika Giovanna Klien und Margret Bilger, Wien/Köln/Weimar 2020, 180–231.

29 Messinger/Prager, Doing Gender, 8.

30 Vgl. Marion A. Kaplan, Between Dignity and Despair. Jewish Life in Nazi Germany, New York/Oxford 1998, 62–68.

außer Acht lassend, entstanden teils verfälschende und vor allem Frauen auf stereotypisierende Rollen reduzierende Narrative.³¹ Beispielsweise ging die Forschung lange Zeit davon aus, dass in erster Linie verheiratete Frauen oder Hausangestellte schlicht ins Exil mitgingen, obwohl diese meist eigenständig den Entschluss gefasst hatten und auf der Flucht ohne Partner*in oder Familie flexibler und spontaner agieren konnten. Erneut sei an die Protagonistin in *Los sueños de desorientación* erinnert, die allein vor dem Wegweiser steht und sich damit eine gewisse Autonomie sichert. Im Exil übernahmen Frauen vielfach die ökonomische Verantwortung für ihre Familien und/oder Partner, sie schienen mit mehr Anpassungsfähigkeit und/oder Kompromissbereitschaft auf die herausfordernde Arbeitsmarktsituation zu reagieren und fanden trotz fehlender Arbeitsgenehmigungen zumeist Wege, um für finanzielle Absicherung zu sorgen. Damit einher ging aber auch, dass Frauen meist eine höhere Bereitschaft zeigten, Arbeiten zu verrichten, die nicht ihrer eigentlichen Qualifikation entsprachen und sie begaben sich dadurch oft selbst in die berufliche Unsichtbarkeit.³² Während viele Frauen in ihren Herkunftsländern bereits ein zunehmend befreites und emanzipiertes Leben führten, berufliche Erfolge feierten und der Weg ins Exil bedeutete, dass ihre hart erkämpften Rechte und Freiheiten wieder beschnitten wurden, vermochten viele von ihnen, sich im Kontext des Exils Chancen zu erkämpfen und ihre Handlungsmacht auszuweiten.³³ Dies demonstrieren nicht zuletzt auch Grete Stern, Hedwig Schlichter/Krilla/Crilla und Irena Rosnerová/Leschnerová/Dodalová/Dodal, die durch ihr proaktives Zugehen auf ihr neues Umfeld bewiesen, dass sie sich nicht nur anpassen oder einfügen, sondern mitgestalten, partizipieren und ihr weitreichendes kulturelles Wissen teilen und übersetzten wollten.

1.4 Drei Künstlerinnen und tausende Erinnerungsstücke

Grete Stern, Hedwig Schlichter/Krilla/Crilla und Irena Rosnerová/Leschnerová/Dodalová/Dodal waren Exilierte in Argentinien, dennoch schrieben sie sich auch in die schon lange vor ihnen bestehende Geschichte der Einwanderung ein, interagierten mit früheren Immigrant*innen und der jüdischen Community in Buenos Aires und gestalteten jüdische und/oder politische Exilnetzwerke der 1930er- und -40er-Jahre mit. Dieses Aufeinandertreffen und Ineinandergreifen von unterschiedlichen Einwanderungs- und Exilcommunities ist ein Spezifikum Argentinien, das auch in dem vorliegenden Buch immer wieder Berücksichtigung finden wird. Obwohl es zahlreiche Überschneidungen dieser freiwilligen oder erzwungenen Migrationserfahrungen gibt, sollen sie dennoch nicht pauschal gleichgesetzt werden. Vielmehr ist es ein Ziel dieses Buchs herauszufiltern, wie Grete Stern, Hedwig Schlichter/Krilla/Crilla und Irena Rosnerová/Leschnerová/Dodal selbst auf die Tradition der Einwanderung, insbesondere

31 Vgl. Inge Hansen-Schaberg, Exilforschung – Stand und Perspektiven, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 42 (2014), 3–8.

32 Vgl. Brigitte Bailer, Die besondere Situation für Frauen in Flucht und Vertreibung, in: *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands* (Hg.), *Forschung zu Vertreibung und Holocaust*, Wien 2018, 159–172.

33 Vgl. Siglinde Bolbecher, Vorwort, in: Dies. (Hg.), *Frauen im Exil, Zwischenwelten* 9, Klagenfurt 2007, 9–14.

auf die jüdische Einwanderungsgeschichte, und die damit verbundenen kulturellen Erzeugnisse Bezug nahmen, zu welchem Zweck und mit welchen Ergebnissen.

Bemerkenswert ist nämlich, dass alle drei Künstlerinnen durchaus Sinn für die Geschichte Argentiniens und die kulturellen Erzeugnisse der unterschiedlichen Einwanderungsgemeinschaften zeigten. In ihrer Auseinandersetzung mit den Traditionen des Aufnahmelandes sahen sie keine Verfallsgeschichte, wie sie im Hinblick auf das Exil oft geschrieben wurde, sondern sie sahen Beständigkeit und Kontinuitäten und fanden darin Anknüpfungspunkte, um Zugehörigkeit zu erleben sowie diese durch ihr eigenes künstlerisches Schaffen zu praktizieren. Grete Stern, Hedwig Schlichter/Krilla/Crilla und Irena Rosnerová/Leschnerová/Dodalová/Dodal sowie ihr Werk wurden damit zu Trägerinnen, Vermittlerinnen und Übersetzerinnen eines Wissens,³⁴ das sie aus ihren Herkunftsländern mitgebracht hatten.

Die künstlerische Auseinandersetzung im Exil hält ein gespaltenes Verhältnis zu den Herkunftsländern fest; sie weist nostalgische Züge auf, bietet Platz für Trauer um das Zurückgelassene, Angst oder gar Wut, aber auch für Hoffnung und Zuversicht. Seitens der Herkunftsländer bzw. der Nachkriegsstaaten BRD, DDR, Österreich und Tschechoslowakei gab es keinen öffentlichen Aufruf zur Rückkehr von Exilierten. Dennoch versuchten Grete Stern, Hedwig Schlichter/Krilla/Crilla und Irena Rosnerová/Leschnerová/Dodalová/Dodal zu unterschiedlichen Zeitpunkten und mithilfe unterschiedlicher Strategien, das Band zum Herkunftsland nicht abreißen zu lassen. Grete Stern wollte etwa, noch bevor die deutschsprachige Exilforschung in den 1980er-Jahren erstmals auf die Künstlerin aufmerksam wurde, Teile ihres Werks an das Iberoamerikanische Institut in Berlin verkaufen. Dieses hatte damals aber kein Interesse daran.³⁵ Hedwig Schlichter/Krilla/Crilla unternahm in den 1960er-Jahren eine mehrmonatige Reise durch Europa und versuchte Kontakte zu Theatern zu knüpfen, doch auch sie blieb erfolglos. Irena Rosnerová/Leschnerová/Dodalová/Dodal überließ ihren persönlichen Nachlass dem National Film Archive in Prag. Noch bevor das Archiv die Übernahme des Materials bestätigen konnte, starb sie allerdings im Sommer 1989. Die drei Künstlerinnen zeigten auf diese Weise ihr autobiografisches Bestreben. Sie wollten nicht nur im Aufnahmeland, sondern auch in ihren Herkunftsländern erinnert werden. Die Ablehnung, die sie seitens der Herkunftsländer erlebten, sowie das (zu) späte Interesse an ihrem Schaffen muss ein harter Schlag für sie gewesen sein.

Gleichermaßen wie die Lebenswege dieser Künstlerinnen sind auch ihre Hinterlassenschaften und ihr Werk auf unterschiedlichen Kontinenten zu verorten. Sie liegen teils in Archiven, teils in privaten Schuhboxen, teils werden sie liebevoll in einer Familienlogik von Verwandten aufbewahrt, teils wurden sie professionell aufgearbeitet. Sie bewegen sich zwischen privatem und öffentlichem Raum, zwischen persönlicher Aufarbeitung und kollektivem Geschichtsbewusstsein.³⁶ Wie ihre Geschichten sind auch die Nachläs-

34 Zur Übersetzungstätigkeit österreichischer Geflüchteter im Exil, vgl. Stefanie Kremmel/Julia Richter/Larisa Schippel (Hg.), *Österreichische Übersetzerinnen und Übersetzer im Exil*, Wien/Hamburg 2020.

35 Dies ging aus einer E-Mail-Korrespondenz mit der Nachlasssammlung des Iberoamerikanischen Instituts hervor, als ich im November 2017 wegen Unterlagen zu Grete Stern dort anfragte.

36 Zu Herausforderungen in der Arbeit mit Nachlässen sowie zum Nachlassbewusstsein, vgl. Li Gerhalter, *Selbstzeugnisse sammeln. Eigensinnige Logiken und vielschichtige Interessenslagen*, in:

se dieser Künstlerinnen vielfältig und weisen dennoch einige Gemeinsamkeiten auf. Die Fotografin Grete Stern stand zu Lebzeiten wohl am meisten im Licht der Öffentlichkeit und erlangte in Argentinien und schließlich auch in Deutschland durch ihre Nähe zum Bauhaus sowie durch ihre in Deutschland früh rezipierten Chaco Fotografien am meisten Bekanntheit. Ihr Werk wurde bereits aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet und dennoch oft nur fragmentarisch betrachtet. Stern hinterließ primär ein künstlerisches und intellektuelles Erbe, aber nur wenig persönliche Materialien. Dies ist im Falle von Hedwig Schlichter/Krilla/Crilla anders. Ihr Neffe Andrés Schlichter ist im Besitz ihres Nachlasses, eines ungeordneten Bestandes, der persönliche Korrespondenzen, Tagebücher, Notizbücher, Fotografien und Videoaufnahmen umfasst. Parallel dazu liegen in unterschiedlichen Archiven in Argentinien und Europa Unterlagen zu ihrem beruflichen Werdegang. Schlichter/Krilla/Crilla ist damit als Privatperson leichter greifbar, ganz anders wiederum als Irena Rosnerová/Leschnerová/Dodalová/Dodal, deren Nachlassmaterialien im National Film Archive in Prag nur wenig Privates preisgeben. Dies verwundert kaum, erzählte doch eine ihrer wenigen Vertrauten in Buenos Aires, Helena Voldánová, dass sie nur ungern über sich, insbesondere über ihre Vergangenheit in Europa, sprach.³⁷ Dennoch schien es ihr ein Anliegen gewesen zu sein, genau dort erinnert zu werden und ihren Nachlass in Prag aufbewahrt zu wissen. Filme, Zeitungsartikel und Drehbücher, Arbeitsmaterialien also, stellen den Großteil des Konvoluts im National Film Archive in Prag dar. Nur ein spezifisch für den Nachlass verfasster Lebenslauf sowie einige wenige persönliche Briefe und Fotos finden sich darin.

Die Quellenlage und die Nachlassmaterialien zu jeder einzelnen dieser Künstlerinnen sind so unterschiedlich, dass sich dies zwangsläufig in der vorliegenden Studie widerspiegeln muss. Sie erlauben teils intime Einblicke in das Privatleben, teils verwehren sie jedoch genau diese und reproduzieren Narrative, Konstruktionen oder Figuren, die auf Fremdzuschreibungen basieren. Trotzdem ist das Anliegen des Buchs, einen gemeinsamen Untersuchungsrahmen für alle zu schaffen, den letztendlich ihr Werk bildet. Denn diese Künstlerinnen verbindet nicht nur ihr Weg ins argentinische Exil, wo sie bis an ihr Lebensende blieben, ihre jüdische Herkunft und ein spezifisches, kulturelles Wissen, das sie aus ihren Herkunftsländern mitbrachten und übersetzten. Was sie überdies verbindet, ist ihr künstlerischer Ausdruck, die Qualität ihres Schaffens und die darin angewandten Darstellungsformen, Motive und formsprachlichen Ansätze, mit denen sie sich aktiv und langfristig in die argentinische Fotografie-, Film- und Theatergeschichte einzuschreiben vermochten.

1.5 Bilder – Rahmen – Exil

Wie eingangs angemerkt, ist eines der Hauptanliegen dieses Buchs, das Exil nicht nur biografisch, sondern insbesondere in seinen spezifisch visuellen Merkmalen zu erfassen.

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.

37 Vgl. Eva Strusková, *The Dodals. Pioneers of Czech Animation Film*, Prag 2013, 295.

sen. Da schon strukturell Verbindungen und Netzwerke für die Erfahrung des Exils von zentraler Bedeutung sind, ist es naheliegen, dass auch visuell solche eine Rolle im Schaffen exilierter Künstlerinnen spielen. Mithilfe des bildwissenschaftlichen Ansatzes der Intervisualität, der im Folgenden genauer erörtert wird und davon ausgeht, dass Bilder stets aufeinander Bezug nehmen, sollen solche visuellen Netzwerke zwischen Künstlerinnen sowie zwischen visuellen Kulturen des Herkunfts- und des Exillandes herausgefiltert werden.

Neben den biografischen Erfahrungen rückt damit auch das künstlerische Arbeiten ins Zentrum dieser Studie. Es gilt deshalb an dieser Stelle auf das dem Buch zugrundeliegende Bildverständnis sowie auf den Umgang mit Bildern als historische Quellen einzugehen. Trotz der zentralen Bedeutung der biografischen Erfahrung möchte die Arbeit vermeiden, das kreative Schaffen allein auf eine biografische Lesart zu reduzieren. Auch künstlerische Strömungen, soziale Bewegungen, politische Entwicklungen und technische Errungenschaften sollen berücksichtigt werden, um das Schaffen im Herkunftsland ebenso wie im Exil bestmöglich kontextualisieren zu können. Dieses Kontextwissen ist schließlich für die Analyse bildimmanenter Elemente, etwa Inhalt, Form, Motivik oder Perspektiven, die implizit oder explizit auf Exilerfahrungen Bezug nehmen, zentral.

Dieses Anliegen folgt auch den Forderungen der Kunsthistorikerinnen Burcu Dogramaci und Sabine Eckmann, die besonders in der Forschung zu Kunst im Exil bemängeln, dass weder Netzwerke des Exils,³⁸ noch die Entwicklung gewisser Strömungen, Stile oder Techniken im Vordergrund stehen.³⁹ Zumeist, so die Autorinnen, würden nur die Lebenswege der Kuntschaffenden nachgezeichnet werden, ohne den Einfluss der neuen Umgebung auf das Werk zu berücksichtigen. Ebenso wenig würde das Werk innerhalb eines transnationalen Kontext betrachtet werden, welcher eigentlich – bedingt durch die transnationale Struktur des Exils – der Bezugsrahmen dafür sein müsste.⁴⁰ Die Analyse des Werks dieser drei Frauen verlangt nun, sowohl die Biografien als auch den Wandel künstlerischer Strömungen oder politischer Entwicklungen zu berücksichtigen, standen diese Faktoren doch in einem direkten Zusammenhang zueinander und waren dafür ausschlaggebend, wie sich der Gesamtkontext ihres Schaffens konzipierte. Das vorliegende Buch verfolgt deshalb das Ziel, Netzwerke des Exils im Sinne von Personenkreisen, Organisationen oder Institutionen zu erfassen. Darüber hinaus sollen

38 Vgl. Sabine Eckmann, *Exil und Modernismus: Theoretische und methodische Überlegungen zum künstlerischen Exil der 1930er- und 1940er-Jahre*, in: Burcu Dogramaci (Hg.), *Migration und künstlerische Produktion: Aktuelle Perspektiven*, Bielefeld 2013, 23–42, 25. Besonders neuere Ansätze aus der Migrationsforschung sollen zudem erwähnt werden, die Eckmanns Forderung bereits berücksichtigen, etwa: John Clammer, *Vision and Society: Towards a Sociology and Anthropology from Art*, New York 2014, 120–138.

39 Vgl. Burcu Dogramaci, *Netzwerke des künstlerischen Exils als Forschungsgegenstand – zur Einführung*, in: Burcu Dogramaci/Karin Wimmer (Hg.), *Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933*, Berlin 2011, 13–30.

40 Diese Forderung betont auch Birgit Mersmann, indem sie Transkulturalisierungsprozesse in visuellen Kulturen in den Blick nimmt. Die Autorin fragt konkret nach Grenzverschiebungen im globalen Feld moderner und zeitgenössischer Kunst sowie nach Differenz- und Kontaktmomenten in Bildkulturkonflikten und stellt damit transkulturelle Dynamiken ins Zentrum ihrer Untersuchungen. Vgl. Birgit Mersmann, *Über die Grenzen des Bildes. Kulturelle Differenz und transkulturelle Dynamik im globalen Feld der Kunst*, Bielefeld 2021.

aber auch visuelle Netzwerke herausgestellt werden, also Bezüge zwischen Bildmedien, Kunstsparten und -kreisen sowie zwischen Motiven oder Figuren, die sich im Werk finden. Dies soll ermöglichen, die Visualität des Exils dieser Künstlerinnen historisch beschreibbar zu machen und mögliche weiterführende Ausformungen herauszustellen.

Der Blick auf die Visualität des Exils erlaubt zudem, die herausragende Position dieser Künstlerinnen zu unterstreichen, denn sie werden als tragende Pfeiler und richtungsweisende Akteurinnen eines Netzwerks vorgestellt, welches es stetig zu erweitern gilt. Durch den Fokus auf jüdische Künstlerinnen im Exil soll gleichzeitig ein Netzwerk emanzipatorischer Prozesse nachgezeichnet werden und Kunst als Bindeglied, Katalysator und Übersetzungsmedium innerhalb von gesellschaftspolitischen Entwicklungen verstanden werden. Damit schließt die Arbeit zugleich an feministische Ansätze in der Forschung zur visuellen Kultur an, die nicht nur nach vergessenen Künstlerinnen suchen und sie in die Kunst- und Kulturgeschichte integrieren, sondern die ebenso erlauben an »Grundsätzen, Verabsolutierungen und Auslassungen zu rütteln und so zu neuen Forschungserkenntnissen führen«.⁴¹

Mit der Formierung der visuellen Kultur als eigenes Forschungsfeld stieg innerhalb der Geistes- und Sozialwissenschaften erheblich das Interesse am Bild.⁴² Wie die Kunst- und Medientheoretikerin Katharina Steidl es ausdrückte, bestehe darin »ein noch ungelöstes Potenzial für künftige Studien, die mit den Methoden der Geschlechterforschung und feministischen Wissenschafts- und Technikkritik«⁴³ die Film-, Fotografie-, Theater- und Kulturgeschichte neu beleuchten könnten. Für die Kunsthistorikerin Abigail Solomon-Godeau ist die visuelle Kultur wiederum als »Bezugsrahmen«⁴⁴ zu verstehen, als ein »transdisziplinäres, kulturalanalytisch motiviertes Forschungsfeld mit heterogenen, teils widerstreitenden Positionen,« das sich seit den 1990er-Jahren und speziell im angloamerikanischen Raum unter der »programmatischen Bezeichnung ›Visual Culture«⁴⁵ formierte. Die visuelle Kultur sei dabei nicht ein statisches Konstrukt, vielmehr handelt es sich um ein facettenreiches Konzept, das »Praktiken des Sehens, des Interpretierens, des Deutens oder auch des Zu-verstehen-Gebens, der Gesten und Rahmungen des Zeigens und Sehens«⁴⁶ untersucht. Ein solches Verständnis der visuellen Kultur erlaubt zudem, über disziplinäre Grenzen hinwegzublicken und transdisziplinäre Ansätze zu erproben.

Schon die Diversität der Quellen des vorliegenden Buchs fordert unausweichlich eine transdisziplinäre Herangehensweise, welche wiederum neue Perspektiven und Erkenntnisse mit sich bringt. Methodische Ansätze aus dem Feld der visuellen Kultur er-

41 Katharina Steidl, Geschlechtertheoretische Ansätze in der Fotografie. Editorial, in: Katharina Steidl (Hg.), *Wozu Gender? Geschlechtertheoretische Ansätze in der Fotografie*, Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie (2020), 3–4, 4.

42 Vgl. Sigrid Adorf/Kerstin Brandes, *Studien Visueller Kultur*, in: Stephan Günzel/Dieter Mersch (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2014, 446–452, 446.

43 Steidl, *Geschlechtertheoretische Ansätze in der Fotografie*, 3.

44 Abigail Solomon-Godeau, *Fotografie und Feminismus*, oder: Noch einmal wird der Gans der Hals umgedreht, in: *Fotogeschichte* 63 (1997), 45–50, 46.

45 Adorf/Brandes, *Studien Visueller Kultur*, 446.

46 Sigrid Schade/Silke Welk, *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2011, 9.

wiesen sich bereits als besonders aufschlussreich, um mit Migration und Exil verbundene Prozesse und Transformationen zu analysieren.⁴⁷ Auch feministische Studien zur visuellen Kultur haben bewiesen, dass das »Arbeiten an disziplinären Grenzen«,⁴⁸ wie die Kunst- und Medienwissenschaftlerin Kerstin Brandes es nennt, oder »die Arbeit an Übergängen«,⁴⁹ wie die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Sigrid Weigel es ausdrückt, bemerkenswerte Erkenntnisse für eine transdisziplinäre, kulturwissenschaftliche Forschung bringen können. Denn diese fragen nach kulturellen Repräsentationen und Machtstrukturen, nach Prozessen der Subjektivierung und deren Verbindung zum Bildlichen oder nach Sichtbarkeitspolitiken und Handlungsräumen.⁵⁰

In diesem Sinne sollen im Folgenden Grenzbereiche in den Blick genommen werden. Es sollen disziplinäre Grenzen zwischen historischer Exilforschung, Frauen- und Geschlechtergeschichte und Studien zur visuellen Kultur sowie zur Visual History überwunden, Übergänge geschaffen und ein den Quellen angemessener Rahmen kreiert werden. Die Visual History hat in den vergangenen Jahren bereits ein an die visuelle Kultur angelehntes Verständnis von Bildquellen etabliert und betrachtet diese im Rahmen eines »komplexe[n] Wechselspiel[s] zwischen Visualität, Apparat, Institution, Diskurs, Körper und Figuralität«.⁵¹ Nicht nur werden dabei soziale und politische Bedeutungsebenen des Visuellen berücksichtigt, auch formsprachliche oder materielle Aspekte werden mitein-

-
- 47 Vgl. Kerstin Brandes (Hg.), *Visuelle Migration – Bild-Bewegungen zwischen Zeiten, Medien und Kulturen*, Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, (2011) 51; Burcu Dogramaci (Hg.), *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*, Bielefeld 2013; Burcu Dogramaci/Birgit Mersmann (Hg.), *Handbook of Art and Global Migration: Theories, Practice, and Challenges*, Berlin/Boston 2019; Sabine Eckmann/Lutz Koepnick (Hg.), *Caught By Politics. Hitler Exiles and American Visual Culture*, Basingstoke 2007; Gregor Langfeld/Tessel M. Bauduin (Hg.), *Modernism in Migration. Relocating Artists, Objects, and Ideas, 1910–1970*, Stedelijk Studies (2019) 9; Birgit Mersmann/Hans G. Kippenberg/Owen Gurrey (Hg.), *The Humanities Between Global Integration and Cultural Diversity*, Berlin/Boston 2016.
- 48 Kerstin Brandes, *Die Gans lebt... Studien Visueller Kultur und feministische Fotografieforschung*, in: Katharina Steidl (Hg.), *Wozu Gender? Geschlechtertheoretische Ansätze in der Fotografie, Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* (2020), 5–14, 6.
- 49 Sigrid Weigel, *Kulturwissenschaft als Arbeit an Übergängen und als Detailforschung. Zu einigen Urscenen aus der Wissenschaftsgeschichte um 1900: Warburg, Freud, Benjamin*, in: Alfred Opatz (Hg.), *Erfahrung und Form. Zur kulturwissenschaftlichen Perspektivierung eines transdisziplinären Problemkomplexes*, Trier 2001, 125–145.
- 50 Vgl. Brandes, *Die Gans lebt...; Elisabeth Bronfen, Frauen sehen Frauen sehen Frauen*, in: Lothar Schirmer (Hg.), *Frauen Sehen Frauen. Eine Bildgeschichte der Frauen-Photographie im 19. und 20. Jahrhundert von Julia Margaret Cameron bis Inez van Lamsweerde*, München 2020, 9–28; Amelia Jones, *The feminism and visual culture reader*, London 2010; Sigrid Schade (Hg.), *Inscriptions/Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies*, Bern 2008; Kaja Silverman, *Dem Blickregime begegnen*, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997; Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York/London 1996; Johanna Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld 2008; Abigail Solomon-Godeau, *Photography after Photography, Gender, Genre, History*, Durham/London 2016; Katharina Steidl (Hg.), *Wozu Gender? Geschlechtertheoretische Ansätze in der Fotografie, Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* (2020) 155.
- 51 W. J. T. Mitchell, *Bildtheorie*, Frankfurt a. M. 2008, 108.

bezogen.⁵² Es handelt sich also um ein Bildverständnis, das nicht mehr auf eine reine Abbildfunktion reduziert bleibt und sich von der lange Zeit in der historischen Forschung vorherrschenden Annahme löste, Bilder würden eine historische Wirklichkeit wiedergeben. Vielmehr verlangt es nach einer historisch-kontextualisierten Analyse visueller Quellen, die sich »nicht allein auf die Repräsentation der historischen Ereignisse, auf das *was*, beziehen [kann], sondern primär auf das *wie*«⁵³ beziehen müsse. Die eingangs besprochene Fotomontage von Grete Stern ist demnach nicht nur als Illustration einer Exilerfahrung oder Impuls zu verstehen, vielmehr handelt es sich um eine historische Quelle, die es durch eine eingehende stilgeschichtliche, politische, exilspezifische, kulturelle und geschlechterspezifische Kontextualisierung zu analysieren gilt. Denn das Bild, ob in bewegter oder statischer Form, »ist immer auch ein *lieu-de-mémoire*, ein Ort oder besser ein Raum kultureller Erinnerung«. ⁵⁴ Die Visual History stellt damit nicht allein eine »additive Erweiterung des Quellenkanons«⁵⁵ in der zeitgeschichtlichen Forschung dar, sondern wird zu einer Strömung, die sich »gleichermaßen mit der Visualität von Geschichte wie mit der Historizität des Visuellen«⁵⁶ beschäftigt.

Die Herausforderung der Studie ist nun, gemeinsame Analysekriterien festzulegen, die für unterschiedliche Bildmedien anwendbar sind. Denn es werden Fotografien, Filme, Grafiken und Theaterinszenierungen gleichwertig und vergleichend betrachtet. Zwar bilden Beziehungen zwischen Kunstwerken eine Grundkonstante kunsthistorischer Betrachtungen, beispielsweise wurden Phänomene wie bildliche Zitate, Kommentare, Assemblagen oder Persiflagen vielfach untersucht, dennoch haben traditionelle Herangehensweisen ein vergleichendes Nebeneinander unterschiedlicher Bildmedien zumeist vermieden.⁵⁷ Durch den Einfluss von Studien zur visuellen Kultur konzentrierten sich nun neuere kunst-, kultur- und zeithistorische Arbeiten vermehrt auf stilhistorische, formsprachliche und motivische Bezüge und Einflüsse in einem intermedialen Rahmen sowie auf deren Zirkulation und Transformation innerhalb

52 Es handelt sich demnach um ein Verständnis von Bildern, welches maßgeblich von den *turns* der 1990er-Jahre geprägt ist, dem *iconic turn* und seinem Hauptvertreter Gottfried Boehm, sowie dem *pictorial turn* und seinem Hauptvertreter W. J. T. Mitchell. Während Boehm der Frage nachging, wie Bilder Sinn erzeugen und eine »diffuse Allgegenwart des Bildes« (11) konstatierte, setzte sich Mitchell weniger mit solchen grundlegenden Fragen der Bildkommunikation auseinander als mit jenen des alltäglichen Bildgebrauchs und deren Stellung in der Forschung. Vgl. Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: Ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?* München 2001, 11–38; W. J. T. Mitchell, *Bildtheorie*, Frankfurt a. M. 2008.

53 Frank Stern, *Clio geht ins Kino oder Geschichte(n) des Films*, in: Ingrid Bauer/Helga Embacher/Ernst Hanisch/Albert Lichtblau/Gerald Sprengnagel (Hg.), *>kunst >kommunikation >macht: Sechster Österreichischer Zeitgeschichtetag 2003*, Innsbruck/Wien 2003, 105–110, 108.

54 Frank Stern, *Film als Geste zwischen Publikum und Leinwand: Der Blick des Odysseus*, in: Marion Meyer/Deborah Klingburg-Salter (Hg.), *Visualisierung von Kult*, Wien/Köln/Berlin 2012, 125–135, 126.

55 Gerhard Paul, *Visual History*, Version: 3.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 13.3.2014, URL: http://docupedia.de/zg/paul_visual_history_v3_de_2014 (abgerufen am 19.9.2024).

56 Ebd.

57 Vgl. Christoph Zuschlag, *Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität*, in: Silke Horstkotte/Karin Leonhard (Hg.), *Lesen ist wie Sehen: intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln/Wien/Berlin 2006, 89–99.

von verschiedenen visuellen Kontexten. Besonders der theoretische und methodische Ansatz der Intervisualität erwies sich dabei als gewinnbringend und wurde in der vorliegenden Studie gewählt, um ebensolche Bildbezüge innerhalb von Exilkontexten zu analysieren.⁵⁸

Der Ansatz der Intervisualität geht auf Julia Kristevas Intertextualitätstheorie zurück, mit dem die Kulturwissenschaftlerin und Psychoanalytikerin Ende der 1960er-Jahre ein neues Textverständnis prägte. Denn mittels intertextueller Analysen wollte sie herausfinden, was sich zwischen Texten abspielte, die sie als »Mosaik von Zitaten«, als »Absorption und Transformation eines anderen Textes«⁵⁹ verstand. Anknüpfend an Kristevas Konzept der Intertextualität, geht ein intervisuelles Bildverständnis davon aus, dass Bilder »nicht schon deshalb zu Bildern [werden], weil sie Familienähnlichkeiten mit anderen Bildern haben, sondern weil durch diese Familienähnlichkeit ein Ganzes geschaffen wird, zu dem das einzelne Bild sich jeweils verhält«.⁶⁰ Innerhalb dieser Gesamtheit des Visuellen versuchen intervisuelle Untersuchungen das kommunikative Verhalten von Bildern nachvollziehbar zu machen. Ein intervisueller Ansatz geht also davon aus, dass – wie es Julia Kristeva für Texte formulierte – kein Bild unabhängig von anderen Bildern behandelt werden kann; dass Bilder stets aufeinander Bezug nehmen, in Beziehung stehen, sich gegenseitig beeinflussen, sich innerhalb dieses gesamtvisuellen Kontexts bewegen und Transformationsprozesse durchlaufen. Bildbewegungsmuster auffindig zu machen, heißt im Umkehrschluss jedoch nicht, dem einzelnen Bild keine Aufmerksamkeit mehr zu schenken. Vielmehr erlaubt eine intervisuelle Arbeit an Quellen, das Einzelbild adäquat zu kontextualisieren, indem es nicht als Abbild von oder Ergänzung zu einem Text erfasst wird, sondern eben im Kontext des Visuellen, der de facto seiner kulturellen Bedingtheit entspricht.⁶¹

58 In der Kunstgeschichte und den Studien zur visuellen Kultur zirkulieren seit einigen Jahren unterschiedliche Begriffe – Intervisualität, Interpiktorialität, Interpikturalität, Interbildlichkeit oder Interikonizität. Zudem entstanden praktische Ansätze, beispielsweise jener des vergleichenden Sehens. Diese Begriffe untersuchen zwar ähnliche Phänomene, insbesondere den wechselseitigen Austausch unterschiedlicher Bildinhalte und -medien, allerdings unterscheiden sie sich in ihrem spezifischen Fokus und ihrem Bildverständnis. Vgl. Lena Bader/Martin Gaier/Falk Wolf (Hg.), *Vergleichendes Sehen*, Paderborn 2010; Guido Isekenmeier (Hg.), *Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013; Ingeborg Reichle/Martina Baleva/Oliver Lerone Schultz (Hg.), *Image Match. Visueller Transfer*, »Imagescapes« und Intervisualität in globalen Bildkulturen, München 2012; Margaret A. Rose, *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*, Bielefeld 2006; Valeska von Rosen, *Interpikturalität*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart/Weimar 2003, 161–164; Christoph Zuschlag, *Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität*, in: Silke Horstkotte/Karin Leonhard (Hg.), *Lesen ist wie Sehen: intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln/Wien/Berlin 2006, 89–99.

59 Julia Kristeva, *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman* (1969), in: Jens Ihwe (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1972, 345–375, 348.

60 Ingeborg Reichle/Steffen Siegel/Achim Spelten, *Die Familienähnlichkeit der Bilder*, in: Dies. (Hg.), *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, Berlin 2008, 7–14, 9.

61 Vgl. Nicholas Mirzoeff, *Die multiple Sicht. Diaspora und visuelle Kultur*, in: Martina Baleva/Ingeborg Reichle/Oliver Schultz (Hg.), *Image match. Visueller Transfer*, »Imagescapes« und Intervisualität in globalen Bildkulturen, München 2012, 25–44, 37.

Eine intervisuelle Herangehensweise erlaubt also nicht nur statische und bewegte Bilder in einem gemeinsamen Rahmen miteinander zu vergleichen. Sie lässt auch zu, Beziehungen zwischen unterschiedlichen Kunst-, Bild- und Medientraditionen⁶² herauszustellen und damit für das Exil spezifische Kommunikations- und Übersetzungsprozesse innerhalb eines visuellen Korpus zu betrachten. Dabei rücken zirkulierende Formen, Motive und Darstellungsweisen in den Blick, die sich im Laufe der Zeit transformierten und mediale Grenzen überschritten. Dieser erweiterte Visualitätsbegriff lässt also auch zu, das Theater, das insbesondere im beruflichen Leben von Hedwig Schlichter/Krilla/Crilla und Irena Rosnerová/Leschnerová/Dodalová/Dodal bedeutsam war, in die Analysen miteinzubeziehen. Denn obwohl das Theater nicht zu den materiellen Bildmedien im Sinne von *pictures* zählt, so ist es durch Bühnenbild, Kostüm, Belichtung, Gestik oder Mimik zumindest eine optisch bedingte Kunstform und würde sich im Verständnis des Kunsthistorikers W. J. T. Mitchell in die Kategorie des immateriellen Bildes (*images*) eingliedern lassen.⁶³ Das Theater ist schließlich eine Institution visueller Kunst, die sowohl bewegte als auch statische Bilder ausstellt und generiert. Verstärkt ab den 1920er- und -30er-Jahren, vor allem mit der einsetzenden Technisierung, wurde das Theater zudem zu einer Plattform für intermediales Kunstschaffen, das Malerei, Fotografie sowie den Film in seine Inszenierungen integrierte. Diese »Verwobenheit von visueller Kultur und Theater«⁶⁴ zeigte sich nicht zuletzt auch im Schaffen der Protagonistinnen dieses Buchs.⁶⁵

Bedingt durch die Thematik des Exils, die transnationalen Biografien der Künstlerinnen sowie die Diversität der Quellen wird die Studie maßgeblich von Bewegungsmustern und Grenzerfahrungen bestimmt. Die Flucht der drei Künstlerinnen nach Argentinien war begleitet von zahlreichen Übergängen; sie durchliefen mehrere Stationen des Exils in unterschiedlichen Ländern, mussten nationalstaatliche sowie natürliche Grenzen, etwa den Atlantischen Ozean, überschreiten. Sie migrierten von einem kulturellen Zusammenhang in einen anderen, von einer Sprache in eine oder mehrere andere, von einer Kunstform in die nächste, von Wort zu Bild sowie zwischen unterschiedlichen Bildmedien. Und auch innerhalb dieser Bildtraditionen und -medien lassen sich weitere Bewegungsmuster erkennen, etwa zwischen »center and periphery, global and local, Western and Non-Western authority« sowie zwischen »so-called ›traditional‹ and ›modern‹

62 Die Studie orientiert sich dabei am Intermedialitätsbegriff von Irina O. Rajewsky, die mithilfe der Intermedialität »Mediengrenzen überschreitende Phänomene« beschreibt, »die mindestens zwei als konventionell distinkt wahrgenommene Medien involvieren«. Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen 2002, 13.

63 Vgl. Mitchell, *Bildtheorie*, 16.

64 Nic Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert (1869–1899)*, Bielefeld 2007, 9.

65 Auch Martin Meisel untersuchte das Zusammenspiel von visuellen und darstellenden Künsten und beobachtet dabei nicht nur, dass Gesetze der Malerei auf die Entwicklung des Bühnenbildes übertragen wurden, etwa durch eine zentralperspektivische Gestaltung oder Figurenkonstellationen, sondern auch, dass sich bildliche Einflüsse in neueren Ansätzen der Dramaturgie erkennen lassen. Vgl. Martin Meisel, *Realizations. Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton 1983.

image cultures«. ⁶⁶ Das Exil ist in diesem Sinne als prozesshafte, sich über einen längeren Zeitraum erstreckende Erfahrung zu verstehen, die sich als solche im Werk dieser Künstlerinnen niederschlägt. Sie kann dementsprechend nicht in einem Einzelbild illustriert werden, sondern verlangt, den Blick auf Entwicklungen innerhalb des Gesamtwerks sowie auf Transformationen durch den Austausch mit der neuen Umgebung zu legen. Das Exil, das letztendlich das Resultat einer erzwungenen Migrationsbewegung ist, sollte demnach nicht auf einen singulären Moment reduziert werden. Vielmehr fordert es, auch visuell als Bildfolge erfasst zu werden, als etwas, das sich individuell, politisch, organisatorisch wie auch künstlerisch transformiert und sich erst unter Berücksichtigung dieser ständig laufenden – und im Falle der Künstlerinnen nicht zuletzt visuell geprägten – Prozesse begreifen lässt. ⁶⁷

1.6 Kapitelübersicht

Das vorliegende Buch weist gleichzeitig eine chronologische und eine netzwerkartige Struktur auf, denn es folgt den drei Künstlerinnen von ihren frühen Schaffensphasen über verschiedene Stationen des Exils bis nach Argentinien. Dennoch bedarf die Auseinandersetzung mit dem Werk einer teilweisen Auflösung dieser chronologischen Abfolge und muss zeitliche Sprünge zulassen. Da die Untersuchung den Fokus auf die Exilzeit in Argentinien legt, werden auch die Künstlerinnen in der Reihenfolge vorgestellt, in der sie dorthin gelangten – beginnend mit Grete Stern, gefolgt von Hedwig Schlichter/Krilla/Crilla und abschließend mit Irena Rosnerová/Leschnerová/Dodalová/Dodal.

Kapitel 2 widmet sich den frühen Schaffensphasen der Künstlerinnen in Europa, ihren Ausbildungsjahren und Netzwerken in Berlin, Wien, Prag sowie in anderen mitteleuropäischen Städten. Ebenso geht dieses Kapitel bereits auf ihre Erfahrung der Flucht und auf erste Stationen des Exils ein. Kapitel 3 behandelt anschließend Einwanderungsstrukturen und -bedingungen in Argentinien, stellt besonders die frühe jüdische Einwanderung sowie damit verbundene kulturelle Zusammenhänge vor und bespricht den Übergang von den frühen Einwanderungsbewegungen zum Exil. Kapitel 4 widmet sich schließlich dem Umfeld und Schaffen der Künstlerinnen in Argentinien, ihren privaten und beruflichen Netzwerken, ihrer kreativen Tätigkeit sowie insbesondere ihrem Werk. Es werden dabei Orte und Medien des Schaffens analysiert und kulturelle Übersetzungsstrategien von Grete Stern, Hedwig Schlichter/Krilla/Crilla und Irena Rosnerová/Leschnerová/Dodalová/Dodal im Exil hervorgestrichen. Inwiefern diese von auto-

66 Birgit Mersmann/Alexandra Schneider, Cultural Transmissions and the Mission of Images, in: Dies. (Hg.), *Transmission Image. Visual Translation and Cultural Agency*, Newcastle 2009, 1–8, 3.

67 Birgit Mersmann hält beispielsweise in ihrer Analyse von Sebastião Salgados Fotobuch *Migrations* (2000) fest, dass »die Authentizität von Migrationserfahrungen nur in Bildfolgen und nicht im Einzelbild darstellbar« ist. Sie beschreibt ebenfalls Vorteile des gewählten Formats des Fotobuchs, welches sich Strategien des *storytellings* aneignet, um Entwicklungen und Prozesse innerhalb von Migrationserfahrungen abbilden zu können. Birgit Mersmann, (An-)Ästhetisierte Authentizität. Migrationsästhetische Übersetzungspraktiken in der dokumentarischen Fotografie von Sebastião Salgado und Jim Goldberg, in: Claudia Benthien/Gabriele Klein, (Hg.), *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen*, Leiden 2017, 223–238, 227.

biografischen Referenzen geprägt waren und wie die Künstlerinnen Selbstübersetzung betrieben, wird ebenso in Kapitel 4 behandelt. Kapitel 5 widmet sich in der Folge der Zeit des Peronismus (1946–1955), vor allem den Entwicklungen im Bereich der visuellen Kultur und der Frauenrechte, und fragt erneut nach kulturellen Übersetzungsversuchen von Emanzipationsvorstellungen und Geschlechterbildern sowie nach künstlerischen Reaktionen auf die peronistische Verbreitung traditioneller Frauen- und Familienbilder. Kapitel 6 zeichnet abschließend die späten Schaffensphasen der Künstlerinnen nach und wirft die Frage auf, wann das Ende des Exils zu datieren sei.

Das Buch stellt also in unterschiedlichen Lebens- und Schaffensphasen sowie in sich wandelnden Produktionskontexten immer wieder die Frage, wie die Künstlerinnen selbst ihr Exil definierten und es in ihrem Werk verhandelten. Dabei wird stets darauf Rücksicht genommen, wie sich die Protagonistinnen zu politischen, sozialen und kulturellen Entwicklungen positionierten und wie sie auf diese gestalterisch einwirkten. Der weite Bogen, den die Studie von den frühen Ausbildungsjahren bis zum Spätwerk spannt, soll ermöglichen, das Exil biografisch und visuell zu erfassen. Denn innerhalb dieses Rahmens suchten die Künstlerinnen eigenständig Erklärungsmuster für das ihnen Widerfahrene und definierten Handlungs- und Erfahrungsräume, die sie in ihrer Kunst thematisierten.