

2 Aufbruch und Umbruch. Die frühen Schaffensphasen dreier Künstlerinnen in Europa

Der Beginn des 20. Jahrhunderts war geprägt von einer Aufbruchstimmung, vom modernen Glauben an Fortschritt und Technik sowie von emanzipativen Bewegungen in Gesellschaft, Politik und Kultur. Junge Künstlerinnen wie Grete Stern, Hedwig Schlichter und Irena Dodalová zählten zu den Vertreterinnen der voranschreitenden, künstlerischen Moderne, in der sie neue Gestaltungsmöglichkeiten und Handlungsräume sahen. Ihre offene Zugewandtheit zu den künstlerischen Entwicklungen der Moderne änderte sich auch nach der Flucht nicht, wenngleich doch gewisse Transformationen im Werk der drei Frauen erkennbar werden.

Selbst wenn die Epochenbezeichnung der Moderne innere Geschlossenheit und Abgrenzbarkeit nach außen nahelegen möchte, zeigt sich in ihren vielfältigen kreativen Positionen, dass die Moderne als philosophisches Konzept dies schlicht nicht zulässt. Denn während junge Kunstschaffende futuristische Utopien einer besseren Gesellschaft entwarfen, skizzierten andere ein pessimistisches Bild der Zukunft, das beispielsweise im Moloch Stadt, mit massiven Wolkenkratzern und umgeben von dunklen Wolken, ein Sinnbild fand. Für die Protagonistinnen dieser Studie war das städtische Umfeld – insbesondere jenes der mitteleuropäischen Metropolen Berlin, Wien und Prag – allerdings ein faszinierendes Experimentierfeld. Die Stadt war ihr selbstständig erkämpftes Habitat, in dem sie sich als emanzipierte und kunstschaffende Frau bewegen konnten.¹ Zwar

1 Diverse Publikationen – etwa Katharina von Ankum (Hg.), *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*, Berkeley 1997 – betonen die Urbanität als Erkennungsmerkmal der »Neuen Frau«. Wie Julia Secklehner in ihrer Studie zur »Neuen Frau« am Land allerdings herausstellt, war die Verknüpfung von Emanzipation und Urbanität in der Figur zwar eine enge, allerdings finden sich ähnliche Identitätsentwürfe auch im ruralen Raum, der oft zu Unrecht in eine reaktionäre Ecke gerückt wurde. Vgl. Julia Secklehner, Eine andere Moderne? Neue Frauen am Land in den 1930er-Jahren, in: Christina Wieder/Marie-Noëlle Yazdanpanah/Heidrun Zettelbauer (Hg.), *Verhandlungen von Geschlecht und Sexualität in visuellen Kulturen der 1920er- und 1930er-Jahre, zeitgeschichte* 50 (2023) 1, 43–70. Zudem gilt es darauf hinzuweisen, dass die »Neue Frau« durch ihre Verortung im städtischen Umfeld auch stets in konsumistische Praktiken eingebunden wurde und nicht zuletzt selbst ebendiesen entspringt, was ihr Auftreten in den Medien der Massenkultur bedingt. Vgl. Victoria de Grazia/Ellen Furlogh (Hg.), *Sex of Things. Gender and Consumption in His-*

wäre es zu einfach, diese Aushandlungen um die Moderne allein als Generationenkonflikt zu fassen. Dennoch können Hedwig Schlichter, Irena Dodalová und Grete Stern mit den Geburtsjahren 1898, 1900 und 1904 als Vertreterinnen einer gemeinsamen, jungen und modernen Kunst- und Frauengeneration gefasst werden, die nicht nur in diese Aufbruchstimmung geboren wurden, sondern immens von dieser profitierten, sie mittrugen und sie durch ihre Kunst mitgestalteten.

Die Historikerin Birgit Kirchmayr verwendet für die derselben Generation angehörigen Protagonist*innen ihrer Studie, in der sie autobiografische Prozesse österreichischer Künstler*innen im Spannungsfeld von Politik und Gesellschaft untersucht, die Bezeichnung »Zeitwesen«. Der Begriff geht in Kirchmayrs Arbeit auf ein Schreiben von Alfred Kubin (1877–1959) zurück und trägt eine Doppeldeutigkeit in sich, da er zugleich das Wesen der Zeit, also die zeitlichen Umstände und Denkweisen, sowie die Wesen dieser Zeit, ihre Menschen, meinen kann. Auch für die Protagonistinnen des vorliegenden Buchs eignet sich der Begriff »Zeitwesen« in seiner mehrfachen Bedeutung, denn es verfolgt das Ziel, »die dargestellten Künstlerpersönlichkeiten – *die Wesen* – mit ihrem zeitgenössischen diskursiven Umfeld – *der Zeit* – in Verbindung² zu setzen. Nicht nur die Zugehörigkeit zur selben Generation und die Partizipation in den Kunstszenen der mitteleuropäischen Metropolen sollen als verbindende Elemente zwischen den Protagonistinnen hervorgestrichen, sondern auch Geschlecht als bestimmende Kategorie analysiert werden. Mit dem folgenden Einblick in die frühen Schaffensphasen der drei Künstlerinnen wird diesem Anliegen Rechnung getragen.

2.1 Grete Stern: Berlin – Dessau – London

Am 9. Mai 1904 wurde Grete Stern in Elberfeld (heute Wuppertal) als zweites Kind einer jüdischen Mittelschichtfamilie geboren. Der Vater starb früh, noch vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, so wuchs Grete mit einer alleinerziehenden Mutter und ihrem Bruder Felix auf. Wie aus Berichten der Fotografin hervorgeht, dürfte die Mutter bürgerliche Lebensweisen gepflogen haben. Es kann deshalb davon ausgegangen werden, dass Stern Zugang zu breiter Bildung hatte und womöglich auch die für die bürgerliche Lebensweise übliche – und für ihren späteren künstlerischen Werdegang nicht unbedeutende – ästhetische Bildung schon in jungen Jahren genoss.³ Früh stellte sich aber heraus, dass Stern wenig Interesse am spießbürgerlichen Kleinstadtleben hatte. So berichtete sie etwa, dass die Mutter regelmäßig mit der Tochter vor den Freundinnen angeben

torical Perspective, Berkeley 1996; Alyse Weinbaum (Hg.), *The Modern Girl Around the World: Consumption, Modernity, and Globalization*, Durham 2008; Erica Carter, Frauen und die Öffentlichkeit des Konsums, in: H. G. Haupt/Claudius Torp (Hg.), *Die Konsumgesellschaft in Deutschland 1890–1990*, Frankfurt a. M. 2009, 154–171. Außerdem: Rita Felski, *The Gender of Modernity*, Cambridge/Mass./London 1995.

² Kirchmayr, *Zeitwesen*, 21.

³ Grete Sterns bzw. *ringl+pits* Werk ist klar in die avantgardistischen Strömungen der Zeit einzuordnen, weshalb – folgt man Peter Bürger – davon ausgegangen werden kann, dass es sich bei ihrer künstlerischen Tätigkeit auch um eine Form der bürgerlichen Selbtkritik handelte. Vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Göttingen 2017.

wollte und Grete dazu zwang, bei Besuch am Klavier vorzuspielen. Grete Stern missfiel dies allerdings und fand bereits im Kindesalter im Humor ein Ventil, das ihr erlaubte, sich gegen die ihr auferlegten Konventionen aufzulehnen. Anstatt die Freundinnen der Mutter mit klassischen Stücken zu beeindrucken, spielte sie nur ein paar experimentelle Fingerübungen am Klavier, erzählte den Damen aber, es handle sich um Bach, um ihr oberflächlichen Kulturverständnis zu demaskieren.⁴

Insgesamt ist wenig über die Kindheit und Jugend von Grete Stern bekannt, erst mit Beginn ihres künstlerischen Schaffens lassen sich mehr Details zu ihrem Leben finden. Von 1923 bis 1925 studierte sie an der Kunstgewerbeschule in Stuttgart Grafik bei Ernst Schneidler; danach war sie freiberuflich tätig. Kunstgewerbeschulen unterschieden sich von Kunstuiversitäten und -akademien insbesondere darin, dass ihr Fokus auf der angewandten Kunst lag und sie im Gegensatz zu den Akademien früh Frauen den Zutritt zum Studium erlaubten. Bis zur Gründung des Staatlichen Bauhauses, das erstmals Studentinnen in reguläre Kunstuiversitätslehrgänge zuließ, hatten weibliche Kunststudierende nur die Möglichkeit über Kunstgewerbeschulen oder privaten Unterricht ihr Wissen und ihre Fertigkeiten zu erweitern.⁵ Grete Sterns Ausbildung ist damit repräsentativ für eine Frauengeneration, die den Über- und Zugang zu höherer Bildung erlebte.

Wie die Kunsthistorikerin Isabelle Graw argumentiert, war die bis zu diesem Zeitpunkt fehlende akademisch-künstlerische Ausbildung von Frauen ein Grund dafür, dass sich Künstlerinnen im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen weniger des Prinzips der künstlerischen Aneignung bedienten. Aneignung, so Graw, bedeutet nicht nur eine Anteilnahme am künstlerischen Schaffen, sondern auch die Chance auf Mitgestaltung von gesellschafts- und kulturpolitischen Diskursen. Durch den Zugang zu akademisch-künstlerischer Bildung lässt sich deshalb ab den 1920er- und -30er-Jahren in der Generation von Grete Stern, Hedwig Schlichter und Irena Dodalová ein Wandel erkennen. Mehr und mehr Frauen traten selbstbewusst als Künstlerinnen in die Öffentlichkeit und vermohten damit die Entwicklungen der Moderne maßgeblich mitzugestalten.⁶

Nach Abschluss des Studiums in Stuttgart war Grete Stern an einer Ausstellung mit grafischen Arbeiten in Barmen/Wuppertal (1926) beteiligt. Im folgenden Jahr zog sie nach Berlin, ins Zentrum des kulturellen Austauschs der Weimarer Republik und des avantgardistischen Kunstschaaffens. Wie Ellen Auerbach, Sterns spätere Studio-partnerin, es ironisch ausdrückte, sei Berlin jener Ort gewesen, der die Eltern mit der Furcht zurückließ, dass ihre Kinder nun »verloren« waren.⁷ Berlin war schließlich in den 1920er-Jahren für viele ein soziales und künstlerisches Experimentierfeld, eine Stadt der Freiheiten sowie des emanzipativen Denkens und Kunstschaaffens. Sterns Bruder lebte

4 Juan Mandelbaum, RINGL AND PIT, DVD, 59 min., US 1995, 4:45–5:30.

5 Anne-Kathrin Herber beschäftigte sich in ihrer Dissertation mit der Zulassung von Frauen an deutschen Kunsthochschulen sowie mit alternativen Ausbildungsmöglichkeiten. Vgl. Anne-Kathrin Herber, Frauen an deutschen Kunstakademien im 20. Jahrhundert. Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen ab 1919 unter besonderer Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademien, phil. Diss., Universität Heidelberg 2010.

6 Das Konzept der Aneignung wird in späteren Teilen der vorliegenden Studie noch eine zentrale Rolle spielen, vor allem in den Kapiteln 4.1.2 und 4.1.3. Vgl. Isabelle Graw, Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts, Köln 2003, 33–38.

7 Vgl. Mandelbaum, RINGL AND PIT, 4:40.

zu diesem Zeitpunkt schon in der Metropole, arbeitete in der Filmindustrie und war bereits in künstlerischen Kreisen vernetzt. Er war es auch, der seine Schwester mit dem bekannten Bauhaus-Fotografen und Fotojournalisten Umbo (Otto Maximilian Umbehr, 1902–1980) bekanntmachte.⁸ Inspiriert von den Arbeiten Edward Westons (1886–1958), wie die Künstlerin selbst angab, und durch die Bekanntschaft mit Umbo entschied sich Stern schließlich dazu, Fotografie zu studieren.

Aufgrund ihres Interesses an der Porträtfotografie empfahl Umbo Stern, bei Walter Peterhans (1897–1960) Privatunterricht zu nehmen. Peterhans war ein in Berlin lebender Fotograf, der durch seine Werbe- und Porträtarbeiten schon früh internationale Bekanntheit erlangte. Noch 1927 begann Stern mit dem Studium bei Peterhans, von dem sie auch ihre erste Linhof 9x12cm Kamera kaufte.⁹ Peterhans war ein zentraler Vertreter der Neuen Sachlichkeit und für seine akribische Herangehensweise an fotografische Prozesse bekannt. In diesen Studienjahren wurde Stern keineswegs mit klassischen Lehrmethoden konfrontiert, vielmehr handelte es sich um eine Ausbildung, die stark auf visueller Wahrnehmung und praktischer Arbeit basierte. Sie wurde an eine Art des Sehens sowie des Fotografierens herangeführt, die sie durch intensives Üben und Experimentieren allmählich internalisierte.

Innerhalb kürzester Zeit war Stern damit inmitten des künstlerischen Zentrums der Weimarer Republik gelandet und Teil jener Prozesse, die die Fotografie in den 1920er-Jahren zu einem modernen künstlerischen Medium machten. Persönlichkeiten wie László Moholy-Nagy (1895–1946) waren maßgeblich an der Modernisierung der Fotografie beteiligt, das »Neue Sehen« wurde für den Fotografen, ähnlich wie für Walter Peterhans, Umbo und letztlich auch für Grete Stern, zur Prämissen des Schaffens. Die Fotografie sollte nicht mehr nur abbilden oder reproduzieren, sie war künstlerische Praxis und Medium der sozialen Entwicklung zugleich. Was Fotografie war, wurde von der Generation um Grete Stern neu definiert: »Neue Sachlichkeit«, »Neue Optik« oder »Neues Sehen« waren die Schlagwörter dieser Zeit, die ihren Drang zur Erneuerung dokumentierten. Nicht nur praktisch innovative Arbeiten entstanden in den 1920er-Jahren, auch theoretische Auseinandersetzungen wie László Moholy-Nagys und Lucía Moholys 1922 erschienenes Manifest »Produktion-Reproduktion«,¹⁰ Franz Rohs und Jan Tschicholds *Foto-Auge* (1929)¹¹ oder Werner Gröffs *Es kommt der neue Fotograf!* (1929)¹² revolutionierten das Verständnis, was Fotografie sei bzw. was Fotografie sein könne. Neue Vereine, Zeitschriften und Ausstellungen waren ebenso Begleiterscheinungen dieser Entwicklung. Besonders die internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds *Film und Foto* (1929, kurz FiFo)

⁸ Zu Umbo, vgl. Inka Schube (Hg.), UMBO. FOTOGRAF. Kat. Sprengel Museum Hannover, Köln 2019.

⁹ Vgl. Roxana Marcoci, Photographer Against the Grain: Through the Lens of Grete Stern, in: Roxana Marcoci/Sarah Hermanson (Hg.), From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola, New York 2015, 21–36, 21–24.

¹⁰ Vgl. László Moholy-Nagy, Produktion-Reproduktion, in: *De Stijl* 5 (1922) 7, 98–100, Faksimile, eingesehen unter: URL: <https://www.fotomanifeste.de/manifeste/1922-moholy-produktion-reproduktion> (abgerufen am 19.9.2024).

¹¹ Vgl. Franz Roh/Jan Tschichold, *Foto-Auge*, Stuttgart 1929.

¹² Vgl. Werner Gröff, *Es kommt der neue Fotograf!*, Berlin 1929.

soll nicht unerwähnt bleiben, war sie doch eine der stilprägenden dieser Jahre.¹³ Schon das Poster zur Ausstellung, welches das Design von Jan Tschichold kombiniert mit einem Foto von Willi Ruge präsentierte, hält ein experimentelles Spiel mit Perspektiven fest, das für das fotografische Arbeiten der Zeit bezeichnend war.

Inmitten dieser Flut an neuen Ansätzen, Ideen und Theorien zur Fotografie – aber auch zum Film und zum Theater – begann Grete Stern ihr Interesse für avantgardistisches Arbeiten zu entfalten. Ihr Studium bei Walter Peterhans prägte ihr weiteres Schaffen maßgeblich. Von ihm lernte sie fotografische Techniken, den Umgang mit Licht und Kontrasten und, wie sie später berichtete, eine Art des Sehens und Wahrnehmens, die sie in all ihren Schaffensphasen begleiteten sollte.¹⁴ Im Jahr 1929 wurde Peterhans ans Dessauer Bauhaus berufen, um die Fotografie-Werkstatt zu leiten. Bis zu diesem Moment war Stern Peterhans' einzige Schülerin; kurz vor seiner Berufung nahm er jedoch eine weitere Schülerin an. Die Bildhauereistudentin Ellen Rosenberg, später bekannt als Auerbach,¹⁵ fand wie Stern über Umwege zur Fotografie und begann 1929 ihr Studium bei Peterhans. Dieser hatte allerdings schon seine Professur in Dessau angetreten und übergab deshalb kurzerhand die Aufgabe, Ellen Auerbach auszubilden, an Grete Stern.

Auerbach schilderte retrospektiv ihre ersten Eindrücke von Stern und beschrieb sie als »streng – serious«,¹⁶ erwachsen und gebildet, obwohl sie nur zwei Jahre Altersunterschied trennten. Allzu hierarchisch war das Ausbildungsverhältnis aber wohl nicht, denn es wurde rasch wieder verworfen. Stattdessen entschieden sich die beiden Fotografinnen dazu, gemeinsam ein Studio zu eröffnen. Bevor ich auf die Arbeit von *ringl+pit*, wie das neue Projekt heißen sollte, eingehen werde, möchte ich allerdings noch auf die Bedeutung der Bauhaus-Universität auf kultur- und gesellschaftspolitischer Ebene sowie in der Biografie von Grete Stern eingehen. Denn nach Peterhans' Berufung sollte auch Stern einige Semester dort studieren.

Die 1919 von dem Architekten Walter Gropius in Weimar gegründete Kunsthochschule, das Staatliche Bauhaus, zumeist abgekürzt nur Bauhaus genannt, war in vielerlei Hinsicht richtungsweisend. Die Schule setzte neue künstlerische Standards, die sie zu einem Zentrum der Avantgarde machten, und forcierte die Zusammenführung von

¹³ Anlässlich des 100-jährigen Jubiläums des Bauhauses fand 2019 im Berliner Museum für Fotografie die Ausstellung *Bauhaus und die Fotografie. Zum Neuen Sehen in der Gegenwartskunst* statt. In der Ausstellung und im begleitenden Ausstellungskatalog wird nicht nur die Bedeutung des Bauhauses in der Modernisierung der Fotografie betont, sondern auch die programmatische Funktion der *Fi-Fo*-Ausstellung von 1929 hervorgestrichen. Vgl. Corinna Gertz/Christoph Schaden/Kris Scholz (Hg.), *Bauhaus und die Fotografie. Zum Neuen Sehen in der Gegenwartskunst*, Berlin/Bielefeld 2019.

¹⁴ Vgl. Mandelbaum, *RINGL AND PIT*, 10:45–11:00.

¹⁵ Ähnlich wie bei den drei Protagonistinnen dieser Arbeit zeigt sich auch bei Ellen Rosenberg/Auerbach die Schwierigkeit der Namensführung. Im Jahr 1937 heiratete Ellen Rosenberg den Bühnenbildner Walter Auerbach und nahm seinen Nachnamen an. Da sie den Großteil ihres fotografischen Werks als Ellen Auerbach veröffentlichte, abgesehen von den gemeinsamen Arbeiten mit Grete Stern, die unter dem Kollektivnamen *ringl+pit* erschienen, und sie unter diesem Namen zu internationaler Bekanntheit gelangte, werde ich im Folgenden ebenso von Ellen Auerbach sprechen – obwohl sie zu diesem Zeitpunkt noch Rosenberg hieß. Für weiterführende Informationen zu Ellen Auerbach, vgl. Inka Graeve Ingemann, *Das dritte Auge: Ellen Auerbach. Leben und Werk*, München 2006.

¹⁶ Mandelbaum, *RINGL AND PIT*, 10:30.

künstlerischen und handwerklichen Ansätzen. Sie folgte zudem einem progressiven Verständnis von Bildung, die »ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht«¹⁷ allen zugänglich sein sollte. Die Schule wurde 1919 in Weimar gegründet, übersiedelte 1925 nach Dessau, wo auch Peterhans unterrichtete, und 1932 weiter nach Berlin. Obwohl es zwischen Lehrenden und Direktoren unterschiedliche Auffassungen gab, wie politisch die Schule nach außen wirken sollte, ist sich die Forschung heute weitgehend einig, dass das Bauhaus in Zeiten der zunehmenden Faschisierung eine künstlerisch und politisch zentrale Funktion übernahm und linkes Engagement sowie moderne Kunsthaltungen vielfach förderte.

Aus diesem Grund war die Schule der in Dessau wachsenden NSDAP auch ein Dorn im Auge. Nach den Wahlen von 1931, in denen die NSDAP in der Stadt gewann, erwirkte die Partei schließlich die Schließung des Bauhauses, was dessen Verlegung nach Berlin – allerdings als private Institution – zur Folge hatte. Die in Berlin fortduernden nationalsozialistischen Schikanen gegen das Bauhaus, in Form von Hausdurchsuchungen oder der Verhaftung von Studierenden und Lehrenden, führte schließlich zur Auflösung der Einrichtung. Viele Angehörige des Bauhauses sahen sich später dazu gezwungen, ins Exil zu gehen, wo in der Folge neue, wenn auch kleinere Zentren des Schaffens entstanden – etwa in New York, Chicago oder Tel Aviv.¹⁸

In den vergangenen Jahren – nicht zuletzt bedingt durch das 100-Jahr-Jubiläum der Universität – mehrten sich Publikationen zu Frauen am Bauhaus sowie zu Bauhaus-Frauen im Exil,¹⁹ deren Bedeutung in der Entwicklung der modernen Fotografie auch an dieser Stelle unterstrichen werden soll. Dies ist insbesondere deshalb relevant, weil die Realität am Bauhaus für Frauen deutlich von den im Manifest von 1919 angekündigten Vorstellungen abwich. Frauen wurden teils in separaten Klassen unterrichtet, etwa in der Webereiklasse, und waren unter den Lehrenden in der Minderzahl.²⁰ Gerade deshalb ist es bemerkenswert, dass eine neue Generation von Bauhaus-Studentinnen sowie mit dem Bauhaus assoziierten Fotografinnen Sichtbarkeit erlangte und maßgeblich die Entwicklung der modernen und feministischen Fotografie mitprägte. Stern und Auerbach

17 Walter Gropius, Bauhaus-Manifest, 1919, Faksimile, Monoskop, eingesehen unter: URL: https://monoskop.org/images/c/c3/Gropius_Walter_Programm_des_Staatlichen_Bauhauses_in_Weimar_1919.pdf (abgerufen am 19.9.2024).

18 Zur Geschichte des Bauhauses, vgl. Magdalena Droste, Bauhaus 1919–1933. Reform und Avantgarde, Köln 2015; zu Zentren des Bauhauses im Exil: Inge Hansen-Schaberg/Wolfgang Thöner/Adriane Feustel (Hg.), Entfernt. Frauen des Bauhauses während der NS-Zeit. Verfolgung und Exil, München 2012; Sonja Neef (Hg.), An Bord der Bauhaus. Zur Heimatlosigkeit der Moderne, Bielefeld 2009; Marion von Osten/Watson Grant (Hg.), Bauhaus Imaginista: A School in the World, London 2019.

19 Vgl. Hansen-Schaberg/Thöner/Feustel (Hg.), Entfernt. Frauen des Bauhauses während der NS-Zeit; Ulrike Müller, Bauhaus-Frauen: Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design, Berlin 2014; Elizabeth Otto, Haunted Bauhaus. Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics, Cambridge 2019; Elizabeth Otto/Patrick Rössler (Hg.), Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School, New York 2019; Patrick Rössler, Bauhaus-mädels. A Tribute to Pioneering Women Artists, Köln 2019; Patrick Rössler/Elizabeth Otto (Hg.), Frauen am Bauhaus. Wegweisende Künstlerinnen der Moderne, München 2019.

20 Vgl. Patrick Rössler/Anke Blümm, Soft Skills and Hard Facts: A Systematic Assessment of the Inclusion of Women at the Bauhaus, in: Elizabeth Otto/Patrick Rössler (Hg.), Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School, New York 2019, 3–24.

besuchten beide nach Peterhans' Berufung Kurse an der Kunsthochschule.²¹ Ihr Studium am Bauhaus war damit eine Erweiterung des vorangegangenen Privatunterrichts. Neben bekannten Vertreterinnen wie Lucia Moholy (1894–1989) oder Marianne Brandt (1893–1983) zählen also auch Grete Stern und Ellen Auerbach zu jenen Bauhaus-Frauen, die einen maßgeblichen Beitrag zur Modernisierung der Fotokunst leisteten.

Anders als die meisten Student*innen waren Grete Stern und Ellen Auerbach während ihrer Zeit am Bauhaus aber bereits berufstätig und widmeten sich in erster Linie der Werbe- und Grafikarbeit bei *ringl+pit*. Der Name des Studios setzte sich aus ihren Kosenamen, die sie als Kinder trugen, zusammen – Ringl war Grete Stern und Pit war Ellen Auerbach. Schließlich hätte »Auerbach und Stern«, wie sie später betonten, eher wie der Name einer »Jewish clothing manufactory«²² geklungen. Diese Anmerkung macht deutlich, dass sich Ringl und Pit auch namentlich von ihrem bürgerlich-jüdischen Familienhintergrund, vor allem von den damit einhergehenden Vorurteilen und Stigmatisierungen, distanzieren wollten.²³ Ihnen war wohl bewusst, dass Antisemitismus in der deutschen Mehrheitsgesellschaft dazu führen würde, dass sie mit ihren Familiennamen als Jüdinnen gebrandmarkt würden und sie sich durch die Namensänderung vor Anfeindungen schützen könnten. Ganz im Sinne der Zeit wollten sie sich in keine vordefinierte Schublade begeben, sie wollten experimentieren und unterschiedliche Strömungen und Bildformate ausprobieren. In ihren Porträt- und Stadtphotografien, Werbegrafiken und Fotomontagen ließen sie sich von Strömungen wie der Neuen Sachlichkeit oder dem Dadaismus beeinflussen. Gleichzeitig verfolgten *ringl+pit* auch Projekte, die sich explizit mit jüdischem Kulturerbe befassten, beispielsweise durch Kooperationen mit dem Verleger Bruno Cassirer, für den sie diverse Buchcover von jüdischer Autor*innen gestalteten.²⁴

Der innovative Anspruch von *ringl+pit* zeigt sich auch darin, dass sie in ihren Arbeiten die damals stark zirkulierende Figur der »Neuen Frau« rezipierten. Die »Neue Frau«, auf die in Kapitel 5 noch ausführlich eingegangen wird, war eine mediale Erscheinung der 1920er-Jahre und in ihrer Entstehungsgeschichte eng an Entwicklungen innerhalb der Populärkultur geknüpft. Im Film, in der Fotografie oder in Illustrierten und Magazinen trat die »Neue Frau« als progressiver Gegenentwurf zu konservativen Frauenbildern, die sich durch Mutterschaft und Häuslichkeit definierten, in Erscheinung. Durch ihr junges, freiheitsliebendes und sexuell selbstbestimmtes Auftreten begeisterte sie viele junge Frauen dieser Zeit. Wie Ellen Auerbach allerdings festhielt, war es in den Anfangsjahren von *ringl+pit* keine bewusste Entscheidung gewesen, die »Neue Frau« als Protagonistin

²¹ Im Bauhaus Archiv in Berlin finden sich einzelne Mitschriften und Werkmanuskripte von Grete Stern aus ihrer Zeit am Bauhaus in Dessau, datiert mit dem Jahr 1930. Bauhaus Archiv, Stern, Grete (1904–1999), Inv.-Nr. 10264/1-5/6/7.

²² Mandelbaum, RINGL AND PIT, 11:53.

²³ Es soll an dieser Stelle auch auf die Schreibweise von *ringl+pit* in Kleinbuchstaben hingewiesen werden, wodurch sich die Fotografinnen deutlich in die Tradition von Herbert Bayers Design *klein schreiben* (1925) stellten, einer modernen Gegenposition zu der als veraltet geltenden, deutschen Zierschrift.

²⁴ Vgl. Marcoci, *Photographer Against the Grain*, 25.

in ihr Schaffen einzuführen, die von ihr getragene Aufbruchstimmung lag vielmehr »in the air«.²⁵

Auch Grete Stern und Ellen Auerbach waren gewissermaßen Vertreterinnen dieser Frauenfigur, schon deshalb, da es ihnen durch ihr fotografisches Schaffen gelang, eine berufliche Basis und eine selbstständige Existenz aufzubauen. Durch die Rezeption und Verarbeitung dieser Figur sowie durch ihr eigenes Tätigwerden innerhalb der Populärkultur konnten Stern und Auerbach nicht nur den Schritt in ein selbstbestimmtes Leben bewerkstelligen, sie vermochten überdies das Bild der »Neuen Frau« aktiv mitzustalten. Durch ihre Grafikarbeiten und Werbebilder, beispielsweise für Haarpflegeprodukte, verorteten sich *ringl+pit* direkt im Feld der Populärkultur. Dennoch zeigt sich in ihrer visuellen Auseinandersetzung mit der Figur, dass sie sich von diversen Aspekten abzugrenzen versuchten. Als Beispiel ihrer kritisch-ironischen Haltung gegenüber der »Neuen Frau« soll im Folgenden die Fotomontage *Pétrole Hahn* (1931, Abb. 2) besprochen werden.



Abb. 2: *ringl+pit*, *Pétrole Hahn* (1931)

Die Fotomontage zeigt eine Schaufensterpuppe mit Bubikopf, dem Markenzeichen der »Neuen Frau«, die lächelnd in einem altmodischen Nachtgewand gekleidet – übrigens jenem von Auerbachs Mutter – eine Flasche Haarshampoo hält und dabei das Logo der Herstellerfirma *Pétrole Hahn* präsentiert. Wie schon die Dadaistin Hannah Höch (1889–1978) es in ihren Fotomontagen zu tun pflegte, arbeiteten auch Stern und Auerbach mit Körperteilen von Puppen, die sie mit menschlichen Gliedmaßen verbanden. Die Schaufensterpuppe mit großen, verträumten Augen, die äußerst weichen Gesichtszüge sowie das glänzende Haar geben dominierende Vorstellungen weiblicher Schönheit wieder. Allerdings kombinierten *ringl+pit* diese Attribute mit Elementen, die einen Kontrast zu traditionellen Bildern weiblicher Schönheit darstellten und schufen auf diesem Wege eine reflexive Ebene. Die Frisur des Bubikopfs verweist auf den emanzipatorischen und praktischen Charakter der »Neuen Frau«. Die biedere Kleidung sowie die überstilisierende und feminisierende Blumentapete im Hintergrund lassen zudem parodistische Strategien anklingen. Bemerkenswert ist auch, dass zu der statischen Schaufensterpuppe in *Pétrole Hahn* eine menschliche Hand²⁶ einmontiert wurde, die den Eindruck hinterlässt, als wollten *ringl+pit* auf weitere weibliche Handlungsoptionen hinweisen. Durch ihr Schaffen in den Medien der Populärkultur und die Auseinandersetzung mit deren Elementen und Figuren gelang es *ringl+pit*, eine Stellung einzunehmen, die es ihnen ermöglichte, nicht nur reproduktiv zu wirken, sondern ihr Umfeld kritisch zu hinterfragen und aktiv mitzugestalten.

Insbesondere in den Techniken der Collage und der Fotomontage fanden die Künstlerinnen Ansätze, um sich im Diskurs um neue und alte Frauenbilder zu positionieren. Eine Collage, die besonders gut das Selbstbild von *ringl+pit* festhält und gleichzeitig ihr gesellschaftspolitisches Bewusstsein abbildet, ist *Der Kraftmensch und das fliegende Etwas* (Abb. 3). Die Collage findet sich in einem Album betitelt als *Ringlpitis*, das Ellen Auerbach Grete Stern 1931 zum Geburtstag anfertigte und dementsprechend nicht für kommerzielle Zwecke gedacht war. Das Album hält nicht nur den freien und spielerischen Umgang der »Ringlpitis« mit Bildmedien, mit künstlerischen Strömungen sowie mit Geschlechterrollen und Frauenbildern fest, es gibt auch Auskunft über ihr gemeinsames Leben und Schaffen als Künstlerinnenkollektiv in der modernen Metropole Berlin (Abb. 4).

26 *Pétrole Hahn* eignet sich überdies, um eine weitere Besonderheit der Zusammenarbeit von Stern und Auerbach zu betonen. Im Dokumentarfilm *RINGL AND PIT* von Juan Mandelbaum berichten die Fotografinnen davon, wie es zu der Fotomontage kam, und dass es eine ihrer Hände war, die das Fläschchen Haarshampoo ins Bild hielt. Wessen Hand abgelichtet wurde und wessen Hand den Auslöser bediente, wussten sie nicht mehr; letztendlich war es auch unwichtig, da stets klar war, dass sich *ringl+pit* als Kollektiv begriff. Vgl. Mandelbaum, *RINGL AND PIT*, 17:00-17:45.



Abb. 3: Ringlpiris, *Der Kraftmensch und das fliegende Etwas* (1931)



Abb. 4: Grete Stern und Ellen Auerbach im gemeinsamen Studio (um 1930)

Schon der Titel der Collage ist bemerkenswert, wird doch explizit der »Kraftmensch« ins Zentrum gestellt und damit auf eine spezifisch jüdische Tradition verwiesen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts diente Sport, wie Michael Brenner schreibt, »als Vehikel der Inklusion wie auch als Mittel der Exklusion, und wurde zum Zwecke der Emanzipation sowohl auf individueller wie auch auf kollektiver Ebene eingesetzt«.²⁷ Besonders jüdische Körper, Schönheit und Muskelkraft, die durch Sport erreicht und präsentiert werden konnten, wurden um die Jahrhundertwende immer wichtiger. Aus diesem Kontext ging schließlich die Figur des »Muskeljuden« hervor.²⁸ Die »jüdischen Kraftmenschen«, wie etwa der bekannte Varieté-Star Siegmund Breitbart (1893–1925), trugen maßgeblich dazu bei, das jüdische Selbstbewusstsein durch Muskelkraft und Körperfikultur zu stärken. So sehr »Kraftmenschen« wie Breitbart von vielen bewundert wurden, so sehr wurden sie von anderer Seite für rassistische und antisemitische Zwecke instrumentalisiert.²⁹ Obgleich diese Form der Selbstdarstellung Auerbachs und Sterns zwar deutlich mit gängigen Repräsentationen von Jüdinnen bricht,³⁰ ist dennoch bemerkenswert, dass sie sich des Prinzips der jüdischen Selbstermächtigung durch Muskelkraft bedienten und es um die Kategorie Geschlecht erweiterten.

Trotz deutlicher parodistischer Elemente erinnert das *Ringlpitis*-Album zudem an die Poesiealben des 18. Jahrhunderts, die unter Freundinnen ausgetauscht wurden, denn es enthält kurze Gedichte, Bilder, Zeichnungen und diente dem Zweck die Freundinnenschaft von Stern und Auerbach zu illustrieren.³¹ Das Album gibt überdies Hinweise darauf, dass die beiden Frauen neben einer engen Freundinnenschaft auch eine Liebesbeziehung verband.³² Grete Stern und Ellen Auerbach lebten seit Beginn ihres gemeinsamen Schaffens als Paar zusammen, auch dann noch, als Stern den Bühnenbildner Walter Auerbach kennenlernte und er ihr Liebhaber wurde. Dieser sollte jedoch später mit Ellen in eine Beziehung gehen und Stern wiederum den argentinischen Fotografen Horacio Coppola (1905–2013) kennenlernen.³³ Horacio Coppola, der heute zu den wichtigsten Vertretern der argentinischen fotografischen Moderne zählt, war zum Zeitpunkt

27 Michael Brenner, Warum Juden und Sport?, in: Michael Brenner/Gideon Reuveni (Hg.), Emanzipation durch Muskelkraft. Juden und Sport in Europa, 7–14, 8.

28 Vgl. Mosche Zimmermann, Muskeljuden versus Nervenjuden, in: Michael Brenner/Gideon Reuveni (Hg.), Emanzipation durch Muskelkraft. Juden und Sport in Europa, 15–28.

29 Vgl. Sharon Gillermann, Kraftmensch Siegmund Breitbart: Interpretationen des jüdischen Körpers, in: Michael Brenner/Gideon Reuveni (Hg.), Emanzipation durch Muskelkraft. Juden und Sport in Europa, 68–80.

30 Vgl. Hildegard Frübisch, Repräsentationen »der Jüdin«. Konzepte von Weiblichkeit und Judentum in der jüdischen Moderne, in: A. G. Gender-Killer (Hg.), Antisemitismus und Geschlecht. Von »effiminierten Juden«, »maskulinisierten Jüdinnen« und anderen Geschlechterbildern, Münster 2005, 123–142.

31 Elisa Heinrich widmete sich in ihrer Studie zu Homosexualität und Freundinnenschaft in der deutschen Frauenbewegung diversen Konzeptionen des Zusammenlebens von Frauen, Freundinnen und Liebhaberinnen. Vgl. Elisa Heinrich, Intim und respektabel. Homosexualität und Freundinnenschaft in der deutschen Frauenbewegung um 1900, Göttingen 2022, 87–113.

32 Vgl. Katharina Sykora, Doppelspiele. Über die fotografische Zusammenarbeit von Ringl + Pit alias Grete Stern und Ellen Auerbach, in: Renate Berger (Hg.), Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert, Köln 2016, 87–108.

33 Vgl. Graeve Ingelmann, Das dritte Auge, 32–33, 47–48.

des Kennenlernens bereits ein bekannter Name in der argentinischen Kunstszene. Er war Mitbegründer des *Cine Club* in Buenos Aires und Teil des Freundeskreises um den bekannten Schriftsteller Jorge Luis Borges (1899–1986). Anfang der 1930er-Jahre unternahm er einige Reisen nach Europa, um seine fotografische Arbeit weiterzuentwickeln. Grete Stern zufolge wurde ihr Coppola von Walter Peterhans vorgestellt, der den argentinischen Fotografen ab Oktober 1932 am Bauhaus unterrichtete.³⁴ Diese Bekanntschaft beeinflusste Sterns Lebensweg langfristig, denn der Weg nach Argentinien war durch die Beziehung mit Coppola ein gangbarer geworden.

Das *Ringlpitis*-Album zeugt von der ironisch ablehnenden Haltung Sterns und Auerbachs gegenüber althergebrachten Traditionen, von der gelebten sexuellen Freiheit sowie von der engen Freundinnenschaft und Liebe, die Stern und Auerbach, trotz unterschiedlicher Exilstationen, bis an ihr Lebensende verbanden. Dennoch gilt es an dieser Stelle zu betonen, dass ihre Form des Zusammenarbeitens – das gemeinsame Schaffen zweier Fotografinnen, ohne in ein hierarchisches Verhältnis zueinander zu treten – eine war, die selbst im avantgardistischen Berlin der 1920er-Jahre ein Novum darstellte.³⁵ Zwar traten immer mehr Künstlerinnen in die Öffentlichkeit, wohl aber war dieses kollektive Arbeiten, das *ringl+pit* pflegte, durchaus neu. Dass ihr gemeinsames Schaffen außerdem neue Definitionen von Arbeit forderte, diese wiederum mit Aushandlungsprozessen einhergingen und sich daran Auseinandersetzungen mit Weiblichkeitsewürfen anschlossen, lässt sich aus einem im *Ringlpitis*-Album festgehaltenen Absatz von Ellen Auerbach herauslesen:

Tue in jede Speise etwas Zucker und etwas Salz! Man kann die Schärfeeinstellung nicht oft genug nachprüfen! Entschuldige Dich mit Kurzsichtigkeit, wenn Du den Teekessel mit Makkeronen anfüllst. Menschen, die Finger zwischen Türen klemmen, versäumen nicht zu fragen, ob danach die Türe geschlossen war. Reicht Dir jemand Pfefferminze, so ist es unhöflich, ihm nicht mit Feuerzeug zu dienen. Halte Dich bei entscheidenden Geschäftsunterredungen möglichst im Hintergrund, wenn vorhanden, benutze Toiletten! Versuche unter allen Umständen, Deinen Lieferanten mindestens Reichsmark fünf über den vereinbarten Preis aufzurunden.³⁶

Dieser kurze Absatz, der auf neckische Weise auf Sterns Unterrichtsmethoden in der Anfangszeit von *ringl+pit* referiert, ist eine ironische Mischung aus Fotografieanleitung

34 Vgl. Sarah Hermanson Meister, What the Eye Does Not See: The Photographic Vision of Horacio Coppola, in: Roxana Marcoci/Sarah Hermanson (Hg.), *From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola*, New York 2015, 116–132, 124.

35 Dies betrifft nicht ihre offen gelebte Homo- bzw. Bisexualität, die in ihrem Umfeld wohl keine Ausnahme war. Christopher Reed beschreibt sogar, dass im Laufe des 19. Jahrhunderts Homosexualität immer öfter mit einem avantgardistischen Künstler*innentum gleichgesetzt wurde. Vgl. Christopher Reed, *Art and Homosexuality: A History of Ideas*, New York 2011, 69–104. Zu weiteren Analysen queerer Intimität im frühen Werk von *ringl+pit*, vgl. Christina Wieder, Verqu(e)erungen des Blicks: queere Ästhetik und Intimität im Werk von *ringl+pit*, in: Christina Wieder/Marie-Noëlle Yazdanpanah/Heidrun Zettelbauer (Hg.), *Verhandlungen von Geschlecht und Sexualität in visuellen Kulturen der 1920er- und 1930er-Jahre*, *Zeitgeschichte* 50 (2023) 1, 73–94.

36 Ellen Auerbach, *Ringlpitis*, 1931, Bauhausarchiv Berlin, zitiert nach: Sykora, Doppelspiele, 101.

und Haushaltsrezepten. Auerbachs Schreiben zeugt zudem von dadaistischem Charakter, indem es offensiv die Sinnlosigkeit gewisser Zusammensetzungen präsentierte. Dass die beiden Frauen sich auf humoristische Weise traditionellen Frauenbildern annähernten, beweist nicht nur die Parodie des bürgerlichen Poesiealbums sowie des Hausfrauenrezepts, sondern schlägt sich auch in der Dada inspirierten Collage *Der Kraftmensch und das fliegende Etwas* nieder. Die Collage verbindet unterschiedliche Fotografien von Grete Stern und Ellen Auerbach, die sie graziös posierend oder machoide Gesten imitierend zeigen. Obwohl beide in der Collage wie bei einer Zirkusaufführung akrobatisch durch die Lüfte fliegen, wird Ellen Auerbach clownesk und mädchenhaft gezeichnet, während Grete Stern stark, unelegant und Bart tragend präsentiert wird. Besonders Sterns im unteren, linken Eck abgebildete Pose, in der sie einen weißen Hut und Bart trägt, den Oberkörper leicht gekrümmmt hält und Arme und Beine breit stellt, was sie kraftvoll wirken lässt, erinnert an die in den 1920er- und -30er-Jahren stark verbreitete Praxis des Cross-Dressings und beweist, dass sie sich nicht nur mit Frauenbildern auseinandersetzen, sondern ebenso Männlichkeiten ironisch beleuchteten.

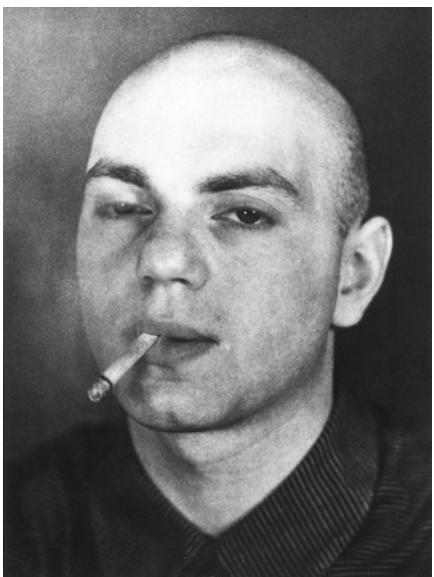


Abb. 5: ringl+pit, *Der Raucher 2* (1931)



Abb. 6: ringl+pit, *Horacio Coppola* (1932)

Stern und Auerbach inszenierten sich schließlich nicht nur selbst in ihren Werken, auch ihre Partner Horacio Coppola und Walter Auerbach dienten ihnen als Modelle, um sich an Männlichkeitsdarstellungen abzuarbeiten. Die Fotografinnen nahmen dabei auf kursierende Strömungen ihrer Zeit Bezug, etwa im Porträt von Walter Auerbach, *Der Raucher 2* (Abb. 5), in dem er den kahl geschorenen Kopf schräg hält und mit einer Zigarette im Mundwinkel ganz in der Tradition der Bildnisse linker, proletarischer Künstler alla Bertolt Brecht fotografiert wurde. Das Porträt von Coppola (Abb. 6) hingegen, das deut-

lich ausgeleuchtet ist und streng formal gehalten seine markanten Gesichtszüge betont, steht stärker in der Tradition der Neuen Sachlichkeit.³⁷

Wie die Kunsthistorikerin Katharina Sykora schreibt, lässt sich darin jedoch ebenso eine »augenzwinkernde Relativierung von so viel Ernsthaftigkeit« erkennen, die »Stern hier von der Peterhans'schen Akribie im Umgang mit dem Stillleben auf das Bildnis ihres Freundes überträgt«.³⁸ Obwohl *ringl+pit* ein Kollektiv zweier Künstlerinnen blieb, ist dennoch bemerkenswert, dass sie wiederholt ihre Partner in ihr Schaffen miteinbezogen. Dies zeugt nicht zuletzt davon, dass ein breiter künstlerischer und intellektueller Austausch eine zentrale Stellung in ihrem Werk einnahm. Beeinflusst von Bauhaus, Dadaismus, der Neuen Sachlichkeit oder der Arbeiter*innenfotografie probierten sich Stern und Auerbach an unterschiedlichen Bildmedien; darunter auch der Film. Stern, Ellen und Walter Auerbach wirkten etwa an Coppolas 16mm-Film *TRAUM* (1933) mit, eine cineastische Studie über die zu dieser Zeit stark zirkulierenden Trauminterpretationen und psychoanalytischen Theorien. Während in *TRAUM* Ellen und Walter Auerbach die Protagonist*innen verkörpern, sind Grete Stern und Horacio Coppola die Hauptfiguren in *ringl+pits* Kurzfilm *GRETCHEN HAT AUSGANG* (1933).

Dieses kurze Filmexperiment eröffnet eine weitere Dimension des Schaffens von Stern und Auerbach und offenbart neue Facetten ihres feministischen Anliegens. Erneut nehmen sie die »Neue Frau« als aufstrebende Figur ihrer Zeit in den Blick und stellen die Frage, welche Frauen überhaupt Zugang zu diesem durchaus kostenintensiven Lebensstil haben. Die Protagonistin Gretchen, gespielt von Stern, ist eine Hausangestellte, die an einem freien Morgen einen Ausflug ins Kaffeehaus macht.³⁹ Dort flirtet ein Mann mit ihr, der von Coppola gespielt wird, während sie in einer Zeitschrift blättert und sich Bilder von Hochzeitskleidern ansieht. Gretchen verlässt das Café, der Mann folgt ihr und versucht sie anzusprechen. Als die Protagonistin jedoch auf die Uhr blickt, läuft sie eilig nach Hause, wo die Dame des Hauses (gespielt von Sterns Mutter) bereits ungeduldig nach ihr läutet. Ihr kurzer Ausflug in die Welt der »Neuen Frau« endet damit abrupt. Das Verkehren im öffentlichen Raum des Cafés sowie das spielerische Flirten mit Coppola

37 Der Historiker Ernst Hanisch beschreibt in seiner Studie über Männlichkeiten, dass insbesondere die »Neue Frau« zu einer Herausforderin der »alten Männer« wurde. Hanisch spricht im Zuge dieser Entwicklung auch von der »Neuen Sachlichkeit der Liebe« und spielt implizit auf die Verstrickung von neuen Medien, künstlerischen Strömungen und alternativen Beziehungspraktiken an. Vgl. Ernst Hanisch, Männlichkeiten. Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts, Wien 2005, 195–212.

38 Sykora, Doppelspiele, 94.

39 Wie es schon Siegfried Kracauer in seinen Aufsätzen – z. B. »Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino« (1928) – beschrieb, meint auch Ute Frevert, dass es sich bei Dienstmädchen und Hausangestellten oft um »in der Stadt geborene Töchter von Arbeitern« handelte oder aber um jene, die am Land geboren wurden, dem Traum des Großstadtlebens folgten und in der Stadt ihr Glück versuchten. Allerdings, wie auch der Film *GRETCHEN HAT AUSGANG* beweist, blieb dies für viele nur eine Traumvorstellung und damit auch die Figur der »Neuen Frau« ein Idealbild, das allein Frauen in höheren Anstellungsverhältnissen zugänglich war. Vgl. Ute Frevert, Vom Klavier zur Schreibmaschine – Weiblicher Arbeitsmarkt und Rollenzuweisungen am Beispiel der weiblichen Angestellten in der Weimarer Republik, in: Annette Kuhn/Gerhard Schneider (Hg.), Frauen in der Geschichte I, Düsseldorf 1982, 82–112, 93; Siegfried Kracauer, Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino, in: Ders. (Hg.), Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt a. M. 1977, 279–294.

bleiben für Gretchen die Ausnahme. GRETCHEN HAT AUSGANG blickt damit mit einem ironisch-kritischen Augenzwinkern auf die Figur der »Neuen Frau« und macht deutlich, dass sie in ihrer medialen Präsenz zumeist in einem bürgerlichen Milieu verhaftet bleibt. Bemerkenswert scheint außerdem, dass *ringl+pit* wiederholt ihre Mütter in ihr Schaffen einbezogen, im Falle von GRETCHEN HAT AUSGANG ist dies möglicherweise auch als ein Verweis auf den Wandel von Rollenbildern oder aber als Hinterfragen des Blicks auf ältere Frauen zu deuten. Stern und Auerbach verdeutlichen jedenfalls, dass sie sich durchaus über die vorherrschenden Klassenunterschiede bewusst waren und sie kein verklärtes oder idealisierendes Bild der »Neuen Frau« hatten. Sie sahen gewisse Gestaltungsmöglichkeiten in ihr, ebenso wie sie es in der Populärkultur taten, waren sich aber gleichzeitig über ihre Grenzen und Probleme bewusst.

Schon die Erfahrung am Bauhaus, das seit 1932 wiederholt von nationalsozialistischen Schikanen betroffen war, sensibilisierte die Gruppe um Stern für die politischen Entwicklungen. Obwohl die Fotografin selbst angab, nie politisch aktiv gewesen zu sein oder einer Partei angehört zu haben,⁴⁰ ist bekannt, dass sie linkspolitischen und antifaschistischen Organisationen nahestand.⁴¹ Auch finden sich unter *ringl+pits* Aufnahmen wiederholt Männer mit kahlgeschorenen Köpfen – damals ein subversives Zeichnen gegen den Nationalsozialismus –, was darauf schließen lässt, dass ihr Umfeld antifaschistisch politisiert war und sie dies ebenso fotografisch festhalten wollten. Wann genau der Entschluss gefasst wurde, Deutschland zu verlassen und wie die Umstände hierfür waren, ist nicht bekannt. Stern beschrieb jedoch rückblickend, dass in ihrem Umfeld bereits Unbehagen wahrnehmbar gewesen war und viele Bekannte sich dazu entschlossen hatten, von Deutschland wegzugehen. Außerdem sprach sie darüber, dass sie im Laufe des Jahres 1933 bereits von dem Verschwinden einiger Freund*innen erfahren hatten und jüdische Geschäfte zerstört worden waren.⁴² Bedingt durch die politischen Umstände der nationalsozialistischen Machtergreifung entschied auch Stern 1933, Deutschland zu verlassen. Dies bedeutete aber zugleich, dass die Zusammenarbeit von *ringl+pit* ein Ende nahm. Ellen und Walter Auerbach gelang die Flucht nach Palästina, wo sie einige Zeit in Tel Aviv lebten. Grete Stern und Horacio Coppola gingen nach London ins Exil. Noch Jahre später, als Stern für den Dokumentarfilm DREI FOTOGRAFINNEN (1995) der Regisseurin Antonia Lerch von den Ereignissen, die zu ihrer Flucht geführt hatten, berichtete, ist ihr die Trauer darüber, dass sie sich von Ellen Auerbach, *ringl+pit* und ihrem Leben in Berlin verabschieden musste, deutlich ins Gesicht geschrieben:

Es war ein Schnitt, nicht wahr. Ich habe die Wohnung verloren, ich habe auch die Möbel verloren. Ich konnte die Dunkelkammer einrichtung mitnehmen, ein Möbelstück oder das andere, das ganze Negativ- und Positivmaterial, das ich hatte.⁴³

40 Vgl. Antonia Lerch, DREI FOTOGRAFINNEN: ILSE BING, GRETE STERN, ELLEN AUERBACH, DVD, 168 min., US 1995, DVD 2 von 2, 18:40.

41 Dies ist schon deshalb naheliegend, da Walter Auerbach, der als Marxist in diversen antifaschistischen Organisationen aktiv war, zu Sterns näherem Umfeld zählte. Vgl. Graeve Ingelmann, Das dritte Auge, 47–48.

42 Vgl. Lerch, DREI FOTOGRAFINNEN, 14:20–14:40.

43 Ebd., 15:17–15:39.

Zwar spricht Stern in erster Linie über Gegenstände, die sie zurücklassen musste, doch ist bemerkenswert, dass sie jene Dinge nennt, die sie und Auerbach verbanden, über die sich die beiden Fotografinnen definierten und die ihnen ihr unabhängiges Leben garantierten. Auch ihre Linhof Kamera, mit der sie noch in Buenos Aires arbeitete, konnte Stern nach London mitnehmen, den Rest ihrer Einrichtung musste sie aber zurücklassen. Die vielversprechende Karriere als Fotografin, deren Bilder in der *Gebrauchsgrafik*,⁴⁴ im *Querschnitt*⁴⁵ oder in der Zeitschrift *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur*⁴⁶ und später sogar in international renommierten Magazinen wie *Cahiers d'Art*⁴⁷ erschienen waren, musste sie ebenso in Berlin zurücklassen. Nicht zuletzt blieb auch die Leichtigkeit, die ihr gemeinsames Schaffen mit Ellen Auerbach ausgezeichnet hatte, zurück.

Wie die Fotografin berichtete, wurde sie in London erwartet; sie hatte Familie dort und bereits als Kind einige Zeit in der britischen Hauptstadt gelebt. Nach ihrer Ankunft wohnte Stern vorerst in einer Pension mit anderen Emigrant*innen. Trotz des Platzmangels richtete sie sich im Badezimmer ihrer bescheidenen Wohnung eine kleine Dunkelkammer ein, um weiterhin ihrer gewählten Profession nachgehen zu können.⁴⁸ Die Arbeiten, die in den zwei Jahren in London entstanden waren, halten fest, dass Stern durchaus im Kreis avantgardistischer Exilierter vernetzt war. Die Fotografin begann eine rund 150 Fotografien umfassende Porträtsérie, in der sie vor allem exilierte Intellektuelle und Kunstschaffende ablichtete. Diese Serie zeigt deutlich die Spuren, die der Unterricht bei Walter Peterhans in Sterns Werk hinterließ. Die Bilder sind schlicht und sachlich gestaltet, präzise in der Belichtung und tragen eine gewisse Melancholie in sich. Neben dem marxistischen Philosophen Karl Korsch (1886–1961) und der Psychoanalytikerin Paula Heimann (1899–1982) gelang es Stern auch Bertolt Brecht (Abb. 7) und Helene Weigel (1900–1971, Abb. 8) für die Porträtsérie zu gewinnen.

Wie Stern berichtete, war sie durchaus vertraut mit Brechts Theater, sie hatte in Berlin *Die Dreigroschenoper* gesehen und war begeistert von Weigels schauspielerischem Talent. Der Fotohistoriker Luis Priamo glaubt außerdem an die Möglichkeit, dass Stern Brecht bereits in Berlin persönlich kennengelernt hatte. Denn sie nahm regelmäßig an den Vorträgen von Karl Korsch an der *Marxistischen Arbeiterschule* teil. Korsch war bereits in Berlin mit Walter Auerbach befreundet gewesen und die *Marxistische Arbeiterschule* wurde wiederum aktiv von Bertolt Brecht unterstützt.⁴⁹ Nachdem Weigel und Brecht aus Deutschland geflüchtet und nach Dänemark ins Exil gegangen waren, unternahmen sie Reisen nach Moskau, New York und London. Dort gelang es Stern schließlich, die beiden zu kontaktieren und Aufnahmen von ihnen anzufertigen.

44 Vgl. Trautgott Schalcher, Fotostudio Camera Studies. ringl+pit (Ellen Rosenberg, Grete Stern), in: *Gebrauchsgraphik. International Advertising Art* 8 (1931) 2, 33–39.

45 Vgl. ringl+pit, Marieluise Fleißer, in: *Der Querschnitt* 12 (1932) 2, 127.

46 Vgl. ringl+pit, Coverbild, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* (Oktober 1930) 2.

47 Vgl. Christian Zervos, *Nouvelles Photographies*, in: *Cahiers d'Art* 9 (1934) 1, 66–72.

48 Vgl. Mandelbaum, RINGL AND PIT, 29:00–30:00.

49 Vgl. Luis Priamo, *La obra de Grete Stern en Argentina*, in: Fondo Nacional de las Artes (Hg.), grete stern. Obra fotográfica en la Argentina, Buenos Aires 1996, 12–37, 19.



Abb. 7: Grete Stern, Bertolt Brecht (1934)



Abb. 8: Grete Stern, Helene Weigel (1933)

Bemerkenswert an diesen Arbeiten ist zudem, dass sie eine Wiedervereinigung mit Ellen Auerbach bedeuteten, die, nachdem sie in Tel Aviv berufliche Schwierigkeiten gehabt hatte, nun in London versuchte, eine Aufenthaltsgenehmigung zu bekommen. Beide Fotografinnen porträtierten Brecht 1933/34 in London. Während Auerbach Brecht klassisch Zigarre rauchend, an der Schreibmaschine oder beim Rasieren fotografierte und ihre Bilder mehr den Charakter spontaner Aufnahmen aufweisen, sind Sterns Porträts von Brecht und Weigel viel ruhiger, melancholischer und der technischen Genauigkeit verpflichtet. Auffallend an Sterns Fotografien ist nicht nur, dass sie sich stilistisch klar in ihre Serie zu Exilierten in London eingliedern, sondern auch, dass sie eine gewisse kritische Distanz zu den Porträtierten bewahren.

Stern war offensichtlich vertraut mit Brechts Schriften, vor allem mit seinen Arbeiten zur Verfremdung, die an späterer Stelle noch ausführlich behandelt werden (Kap. 5.2.1). Ganz im Sinne Brechts Dramatheorie, in der er für Wissenschaftlichkeit und Nüchternheit plädierte, in der der politische Kontext über dem emotionalen stehen sollte, präsentierte auch Stern Brecht und Weigel in einem Stadium der Analyse. Auch die Porträts von Paula Heimann und Karl Korsch, die ein ähnliches Schicksal teilten, vermitteln eine gewisse nüchterne Schwere. Auffallend direkt nimmt Stern zudem in der Fotografie von Karl Korsch auf die Erfahrung der Flucht und des Exils Bezug, porträtiert sie ihn doch vor einer Landkarte, die zwar Deutschland zeigt, jedoch seitlich klar England, das gewählte Exiland, hervorhebt. Mit dem Rücken an ein schräg hängendes Deutschland gelehnt und den Blick gen England gerichtet, scheint Korsch sichtlich betrübt darüber, Deutsch-

land verlassen zu haben. Gleichzeitig lässt sein Blick gen England darauf schließen, dass es der einzige gangbare Weg war. Helene Weigels gesenkter Blick scheint die Tristesse der exilierten Weimarer Theater-Avantgarde zu repräsentieren, und Paula Heimann als Psychoanalytikerin die Trauer über die Zerstörung des Wissens durch den Nationalsozialismus zu personifizieren.

Stern war bereits in Berlin mit psychoanalytischen Theorien in Kontakt gekommen, die besonders in künstlerischen und intellektuellen Kreisen breites Interesse fanden. Coppolas Film *TRAUM*, an dem die Fotografin mitwirkte, ist nur einer der vielen Belege für diese Rezeption. Ebenso prägte die Bekanntschaft mit Heimann Sterns Arbeit auf längere Sicht, sollte sie doch Jahre später Traumvisualisierungen anfertigen und darin mitunter feministische psychoanalytische Ansätze verarbeiten. Heimann, die am Berliner Psychoanalytischen Institut ausgebildet wurde, emigrierte 1933 nach London, wo sie als Assistentin Melanie Kleins (1882–1960) tätig war.⁵⁰ Sterns Interesse an der Psychoanalyse, ihre Bekanntschaft mit Heimann gleichermaßen wie ihr künstlerischer Austausch mit Brecht und Weigel und ihre theoretische Auseinandersetzung mit den Arbeiten Korschs sollten die Fotografin nachhaltig prägen. Ihre Londoner Porträtserie stellt nicht zuletzt eine Sammlung unterschiedlicher Gesichter und damit verbundener Geschichten dar. Sie ist eine fotografische Repräsentation eines Exil-Netzwerks, das sich in vergleichbarer Form zur gleichen Zeit auch an vielen anderen Orten herausformte.

Im Jahr 1935 heirateten Grete Stern und Horacio Coppola. In diesem Moment war bereits klar, dass sie wenig später nach Buenos Aires emigrieren würden. Grete Stern war darum bemüht, dass Ellen Auerbach ihre Arbeit in London fortsetzen konnte, doch es gelang ihr nicht, eine Aufenthaltsgenehmigung für Ellen und Walter Auerbach zu organisieren. Noch bevor die Auerbachs weiter in die USA emigrierten, sollten Stern und Auerbach jedoch eine letzte gemeinsame Arbeit umsetzen. Für das South London Hospital for Women and Children gestalteten sie eine Broschüre über die Bedingungen im Krankenhaus und die gesundheitliche Versorgung von Müttern und Kindern. Dies war das letzte Fotoprojekt, das Ringl und Pit gemeinsam umsetzten. Erst zehn Jahre später, nach Ende des Zweiten Weltkriegs, sollten die beiden Frauen einander wiedersehen. Brieflich blieben sie trotz der Distanz stets in Kontakt. Grete Stern, die noch am 7. März 1936 in London ihre Tochter Silvia zur Welt brachte, folgte wenig später ihrem Ehemann Horacio Coppola, der sich bereits in Buenos Aires aufhielt, nach. Gemeinsam mit ihrer neugeborenen Tochter verließ Grete Stern 1936 Europa und trat per Schiff den Weg nach Argentinien an.

2.2 Hedwig Schlichter: Wien – Berlin – Paris

Am 26. September 1898 kam Hedwig Schlichter als Tochter des Kinderarztes Felix Schlichter und der Hausfrau Rosa Schlichter (geb. Heim) – beide ursprünglich aus dem ungarischen Teil der Habsburgermonarchie – in Wien zur Welt. Hedwig war die zweitgeborene von vier Kindern, sie hatte zwei Schwestern Dora/Dolly (geb. 1897) und

50 Vgl. Maren Holmes, Paula Heimann: Leben, Werk und Einfluss auf die Psychoanalyse, Gießen 2016.

Friederike/Fritzi (geb. 1903) und einen Bruder Victor (geb. 1900). Die wohl situierte Familie, die am Loquaiplatz im sechsten Wiener Gemeindebezirk wohnte, war in vielerlei Hinsicht eine repräsentative jüdisch-bürgerliche Familie um die Jahrhundertwende. Der Vater konnte als Arzt der Familie einen gehobenen Lebensstandard garantieren; Sommerfrischeaufenthalte am Semmering wurden regelmäßig absolviert, die Kinder erhielten eine gute Schulbildung und erlernten bereits früh unterschiedliche Instrumente. Zwar pflegte die Familie mütterlicherseits die religiösen Riten, väterlicherseits dominierte allerdings eine atheistische Haltung, weshalb Hedwig und ihre Geschwister weitgehend im Sinne des kulturellen Judentums erzogen wurden. Die Synagoge wurde zwar nur zu den wichtigsten jüdischen Festtagen besucht, doch besaß die Familie ein Bewusstsein für ihre kulturelle Zugehörigkeit zur jüdischen Gemeinde in Wien und das damit verbundene kulturelle Erbe.

Hedwig Schlichters Erzählungen zufolge war der Vater eine zentrale Bezugsperson in ihrem Leben, einerseits, da er im Gegensatz zur Mutter viel liebenvoller mit der Tochter umgegangen sein soll, andererseits, da er politisch liberale Positionen vertrat. Obgleich Schlichter den Vater als atheistischen Demokraten und Anti-Monarchisten beschrieb, der während des Ersten Weltkriegs als Arzt für die Versorgung von Soldaten zuständig war – eine kollektive Gewalterfahrung, die ihn sowie den Rest der Familie maßgeblich geprägt hatte – sollte darauf hingewiesen werden, dass diese berufliche Tätigkeit und der Lebensstil der Familie retrospektiv deutliche Parallelen zu anderen jüdischen Familien in Wien und in der Habsburgermonarchie aufweisen. Sie lassen auch darauf schließen, dass die Familie Schlichter darum bemüht war, sich durch vorbildliches Verhalten als gute und loyale Bürger*innen der Monarchie zu präsentieren.⁵¹ Unzweifelhaft schien Felix Schlichter für seine Kinder ambitionierte Pläne gehabt zu haben: Dolly sollte Pianistin werden, Fritzi Sängerin, Victor Komponist und Hedwig als Ärztin in seine Fußstapfen treten. Schon das Anliegen, dass seine Tochter Medizin studieren und Ärztin werden sollte, zeugt von einer fortschrittlichen Haltung; noch mehr allerdings die Unterstützung, als Hedwig der Familie offenbarte, dass sie lieber Schauspielerin werden und damit einen zu dieser Zeit wenig angesehenen Beruf wählen wollte.⁵²

An der Wiener Schwarzwaldschule, die Hedwig Schlichter wahrscheinlich ab 1909 besuchte, erwuchs ihr Interesse an der Schauspielkunst. Die Schwarzwaldschule war Anfang des 20. Jahrhunderts neben dem Frauen-Erwerb-Verein eine zentrale Institution der Wiener Mädchenbildung. Als reformpädagogisches Bildungsprojekt, das feministische Ideale förderte, folgte die Schule den Prinzipien der gewaltfreien Pädagogik und rezipierte die Lehren Maria Montessoris (1870–1952) und Johann Heinrich Pestalozzis (1746–1827).⁵³ Zum Lehrkörper zählten Oskar Kokoschka (1886–1980), Adolf Loos

⁵¹ Vgl. Frank Stern/Barbara Eichinger (Hg.), *Wien und die jüdische Erfahrung 1900–1938. Akkumulation – Antisemitismus – Zionismus*, Wien/Köln/Weimar 2009; Insbesondere die Artikel von Stern/Eichinger (XIII–XXV) und Albert Lichtblau (39–58).

⁵² Vgl. Cora Roca, *Días de Teatro. Hedy Crilla*, Madrid/Buenos Aires 2000, 15–38.

⁵³ Vgl. Gertrud Simon, *Hintertreppen zum Elfenbeinturm. Höhere Mädchenbildung in Österreich – Anfänge und Entwicklungen. Ein Beitrag zur Historiographie und Systematik der Erziehungswissenschaften*, Wien 1993, 129–192.

(1870–1933) und Arnold Schönberg (1874–1951), renommierte Persönlichkeiten des österreichischen Kulturlebens, durch die die in den Kaffeehäusern praktizierte Tradition des kulturellen Austauschs in die Klassenräume getragen wurde.⁵⁴ Der Besuch der Schwarzwaldschule prägte Schlichter nachhaltig, erstens was ihre Berufswahl betraf, zweitens im Hinblick auf ihr emanzipatives Verständnis, das sie ebenso in ihre spätere Lehrtätigkeit einfließen ließ. Nicht nur Marie Jahoda (1907–2001) honoriert in ihren Memoiren die herausragende Bedeutung der Reformpädagogin Eugenie Schwarzwald (1872–1940) und ihrer Schule, die sie als einen »kulturelle[n] Mittelpunkt Wiens«⁵⁵ bezeichnete, auch die ebenfalls später nach Argentinien exilierte Wiener Psychoanalytikerin Marie Langer (1910–1987), die Schlichters Schulkollegin war,⁵⁶ hielt in ihren Lebenserinnerungen die prägenden Erfahrungen in der Schwarzwaldschule fest:

Welche feministische Einstellung die Schule vermittelt hat, beschreibt am besten folgende Anekdote: Mit fünfzehn verliebte ich mich zum ersten Mal heftig und wurde die Geliebte von Peter. [...] Einmal verabredeten wir uns beim Eislaufverein um 12 Uhr mittags, so daß wir beide die Schule schwänzen mußten. Ich täuschte Übelkeit vor, die Lehrerin fragte mich, was los sei. Ich antwortete – scheinbar schamhaft –, daß ich die Menstruation bekommen habe. Die Lehrerin schickte mich zur Direktorin – und deren Reaktion auf mein »Unwohlsein« vergesse ich nie: »Dieses Mal kannst du gehen, aber denk daran: wenn du studieren und arbeiten willst wie ein Mann, dann benütze nie mehr deine ›weibliche Schwäche‹ als Ausrede!« Ich verstand sie, und ich habe mich nie mehr so verhalten.⁵⁷

Eine Schülerin der Schwarzwaldschule hinterließ besonders nachhaltigen Eindruck bei Hedwig Schlichter – die spätere Schauspielerin Helene Weigel. Schlichter betonte in vielen Erzählungen, dass sie mit der zwei Jahre jüngeren Helene Weigel eine enge Freundinnenschaft verband, die weit über die gemeinsame Zeit an der Schwarzwaldschule hinausging. Meine dahingehenden Recherchen konnten dies zwar nicht belegen, sondern legen eher nahe, dass Schlichter in späteren Erzählungen ihren Bekanntenkreis etwas prominenter darstellte, als er tatsächlich war. Nichtsdestotrotz ist bemerkenswert, dass Schlichter stets Weigels außerordentliches Talent und die Herausforderung, an Brechts Seite bzw. in seinem Schatten zu stehen, betonte. Es ist also weniger relevant, ob es sich um eine flüchtige Bekanntschaft oder eine innige Freundinnenschaft zwischen den beiden Schauspielerinnen handelte. Beachtlich ist vielmehr, dass Schlichter stets Brechts patriarchales Verhalten und Weigels schauspielerische, intellektuelle und

54 Zu den pädagogischen Grundlagen der Schule und zur Biografie von Eugenie Schwarzwald, vgl. Renate Göllner, Kein Puppenheim. Genia Schwarzwald und die Emanzipation, Frankfurt a. M./Wien 1999; Deborah Holmes, Langeweile ist Gift. Das Leben der Eugenie Schwarzwald, St. Pölten/Salzburg/Wien 2012; insbesondere die Kapitel 5 und 6 zur Schulgründung und den Schulprinzipien, 103–125, 126–153.

55 Marie Jahoda, »Ich habe die Welt nicht verändert«. Lebenserinnerungen einer Pionierin der Sozialforschung, Frankfurt a. M./New York 1997, 39.

56 Zur Schulzeit Marie Langers, vgl. Karl Fallend, Mimi & Els. Stationen einer Freundschaft. Marie Langer – Else Pappenheim – Späte Briefe, Wien 2019, 45–72.

57 Marie Langer, Von Wien bis Managua. Wege einer Psychoanalytikerin, Freiburg i. Br. 1986, 46.

theorieprägende Leistungen betonte, und damit ihr eigenes feministisches Verständnis und einen kritisch-analytischen Blick bewies.⁵⁸

Schlichter bezeichnete auch wiederholt den Wiener Regisseur und Dramaturg Berthold Viertel (1885–1953), der ab 1913 an der *Wiener Freien Volksbühne* tätig war, als prägendes Vorbild. Gemeinsam mit ihrem Vater, so erzählte die Schauspielerin, habe sie die *Wiener Freie Volksbühne* besucht und erstmals ein Stück von Berthold Viertel gesehen, wovon sie so beeindruckt war, dass sie sich in ihrem Wunsch sicher wurde, Schauspielerin zu werden.⁵⁹ Keiner revolutionierte aber das Theater der Jahrhundertwende mehr als Max Reinhardt (1873–1943), der gänzlich neue Maßstäbe auf der Bühne und in der Folge auch im Film setzte, und eine gesamte Generation von Theaterschaffenden faszinierte.⁶⁰ Schlichter wuchs also in einer Zeit auf, als sich Wien im Auf- und Umbruch befand, in den letzten Jahren der Monarchie, im Fin de Siècle. Sie erlebte die schweren Jahre des Ersten Weltkriegs mit, dessen Folgen sowie den vorherrschenden Antisemitismus, den sie als Kind und Jugendliche nur schwer begreifen konnte. Retrospektiv beschrieb sie aber sehr deutlich, wie sie unter den wenig subtilen, vielmehr äußerst direkten antisemitischen Anfeindungen in Wien zu leiden hatte.⁶¹

Im Studienjahr 1918/19 begann Hedwig Schlichter ihre Ausbildung an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien (heute Universität für Musik und darstellende Kunst) bei Ernst Arndt (1861–1942), die sie bereits ein Jahr später 1919/20 abschloss.⁶² Noch während ihres Studiums bekam sie das Angebot, an das Stadttheater in Stettin zu kommen. Diesem folgte sie und feierte mit Gerhart Hauptmanns *Hanneles Himmelfahrt* noch 1920 ihr Theaterdebüt (Abb. 9).⁶³ Sie blieb allerdings nur eine Spielsaison in Stettin; es folgten unstete Anstellungen und Reisen. Bereits 1921 war sie am Jubiläumsstadttheater in Klagenfurt tätig,⁶⁴ ein weiteres Engagement brachte sie an die Münchner Kammerspiele.

Trotz Zwischenstopps in Wien blieb Schlichters Ziel dieser Jahre stets Berlin, wo sie 1923 ein Engagement fand. Wie so viele Künstler*innen ihrer Generation war Schlichter fasziniert vom Kulturleben der Stadt, die lebendig, jung und innovativ war, und in der avantgardistische Experimente im Theater, in der Fotografie und im Film zur Tagesordnung zählten. Diese frühe Zeit in Berlin wusste Schlichter besonders zu schätzen (Abb. 10), denn sie fand dort die Gelegenheit, mit Berthold Viertel, den sie seit ihrer Kindheit bewunderte, zusammenzuarbeiten.

58 Vgl. Roca, Días de Teatro, 76, 88, 103–104, 111–112.

59 Vgl. Katharina Prager, Berthold Viertel. Eine Biografie der Wiener Moderne. Wien/Köln/Weimar 2018, 298–306.

60 In der Saison 1932/33 war Schlichter sogar am von Max Reinhardt geführten Deutschen Theater tätig, vgl. Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.), Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Spielzeit 1932/33, 263, 875.

61 Vgl. Roca, Días de Teatro, 42–43.

62 Vgl. Eintrag Matrikelbuch Hedwig Schlichter, Archiv der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien.

63 Vgl. Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.), Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Spielzeit 1920/21, 599.

64 Vgl. Helmar Rudan/Othmar Rudan, Das Stadttheater in Klagenfurt. Vorgeschichte und Entwicklung, Klagenfurt 1960, 166.



Abb. 9: Hedwig Schlichter (1920)



Abb. 10: Hedwig Schlichter (um 1925)

Im Jahr 1923 gründete Viertel gemeinsam mit Ernst Josef Aufricht (1898–1971) das gemeinschaftliche Ensemble *Die Truppe*, das sich besonders auf neue avantgardistische Werke konzentrierte. Zwar lehnte *Die Truppe* das weitverbreitete Starwesen ab, dennoch holte Viertel renommierte Theater- und Filmschaffende wie Fritz Kortner (1892–1970), Sybille Binder (1895–1962) oder Elisabeth Bergner (1897–1986) in sein Projekt. Wie die Historikerin Katharina Prager schreibt, war Viertel dafür bekannt, nicht nur Unterhaltung zu garantieren, sondern »vor allem Anregungen zum kritischen Denken zu schaffen. [...] So feierte seine *Truppe* zwar künstlerische Erfolge und gilt bis heute als hochinnovatives Theaterexperiment der Weimarer Republik, doch sie konnte mit ihrem gesellschaftskritischen, literarischen Fokus kein breites Publikum gewinnen und sich institutionell in Berlin nicht etablieren«.⁶⁵ Obwohl sich *Die Truppe* bereits 1924 wieder auflöste, hinterließ die Erfahrung bei Schlichter Eindruck und diente in ihrer weitere Schauspiel-, Lehr- und Regietätigkeit vielfach als Inspiration.⁶⁶ Schlichter bezeichnete Berthold Viertel, selbst als sie schon in Argentinien lebte, immer wieder als ihren Mentor und berichtete ihren Schüler*innen später eindrucksvoll von der Zusammenarbeit mit Fritz Kortner und dessen Ansätze, sich sprachlich einem Theaterstück anzunähern.⁶⁷

⁶⁵ Prager, Berthold Viertel, 53.

⁶⁶ Nicht ganz klar ist, an welchen Produktionen der *Truppe* Schlichter mitwirkte. Das *Deutsche Bühnen-Jahrbuch* nennt sie jedenfalls im Jahr 1924 als Ensemblemitglied. Ebenfalls wird ihr Name in der Besetzung von *Vinzenz oder die Freundin bedeutender Männer* von Robert Musil im Jahr 1923 genannt, vgl. Günther Rühle, Theater für die Republik, Frankfurt a. M. 1988, 495.

⁶⁷ Davon berichtet etwa Augusto Fernandes in seinen Erinnerungen an Hedwig Schlichter, vgl. Augusto Fernandes, in: Cora Roca (Hg.), Hedy Crilla. La palabra en acción, Buenos Aires 1998, 148–149.

Nach der Auflösung der *Truppe* folgten erneut unstete Engagements an deutschen Theatern, etwa am Schauspielhaus in Hamburg (1925),⁶⁸ am Stadttheater Recklinghausen (1926)⁶⁹ oder an den Vereinigten Städtischen Theatern Düsseldorf (1928–1929).⁷⁰ Auch nach Leipzig und Würzburg brachte Schlichter ihre schauspielerische Tätigkeit,⁷¹ doch Ende der 1920er-Jahre wurde erneut Berlin ihr zentraler Aufenthaltsort. Für die Berliner Zeit der späten 1920er- und frühen -30er-Jahre sollen im Folgenden vor allem drei Punkte hervorgehoben werden, die Schlichters beruflichen und persönlichen Werdegang markant prägten: (1) Ihre ersten Schritte in der Filmindustrie, (2) ihr Engagement am Theater, vor allem die Zusammenarbeit mit Leopold Jessner (1878–1945), und (3) ihr privates Schicksal sowie die Beziehung mit dem Schauspieler und Regisseur Anton Krilla (1904–1985).

Im Jahr 1931 war Schlichter am Theater in der Stresemannstraße in Berlin tätig und bekleidete erstmals jene Rolle, die ihre Karriere entscheidend voranbringen sollte.⁷² In Christa Winsloes (1888–1944) Stück *Gestern und Heute* (ursprünglich *Ritter Nérestan*) spielte die Schauspielerin unter der Regie von Leontine Sagan (1889–1974) das Fräulein von Kesten. In *Gestern und Heute*, ein Stück in drei Akten, verarbeitete Winsloe ihr eigenes Kindheitstrauma. Es erzählt die Geschichte von Manuela von Meinhardis, die nach dem Tod der Mutter in ein preußisches Mädcheninternat geschickt wird und dort mit den autoritären Erziehungsmethoden und dem Freiheitsentzug nicht zurechtkommt. Unter den strengen Strafen der Oberin leidend, findet sie in der Lehrerin Fräulein von Bernburg eine Bezugsperson. Allerdings verliebt sich Manuela in ihre Lehrerin und verzweifelt an ihren Gefühlen, weshalb sie schließlich Selbstmord begeht. In der Verfilmung wird sie, anders als im Stück, im letzten Moment von ihrem Suizidversuch abgehalten.

Leontine Sagan war eine der Ersten, die das Internatsdrama für das Theater inszenierte. Sie war zudem eine der wenigen Regisseurinnen dieser Zeit und so ist es umso bemerkenswerter, dass sie die Inszenierung am Theater in der Stresemannstraße und später auch die Verfilmung des Stücks zu einem Welterfolg machte. Das Stück wurde noch im selben Jahr unter dem Titel *MÄDCHEN IN UNIFORM* (1931) verfilmt und erneut bekleidete Hedwig Schlichter die Rolle des Fräuleins von Kesten. Der Film ist auf mehreren Ebenen seiner Zeit voraus – inhaltlich, stilistisch und die Filmcrew betreffend. Nicht nur führte mit Sagan eine Frau Regie,⁷³ auch basierte der Film auf dem Werk einer Schriftstellerin, die gleichzeitig am Filmdrehbuch mitwirkte. Zudem wurden sämtliche Rollen

⁶⁸ Ein Theaterzettel des Deutschen Schauspielhauses Hamburg vom Juni 1925 nennt Hedwig Schlichter als Jessica in *Der Kaufmann von Venedig*. Centro de Documentación de Teatro y Danza, Buenos Aires.

⁶⁹ Vgl. Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.), Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Spielzeit 1925/26, 503.

⁷⁰ Vgl. Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.), Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Spielzeit 1928/29, 372.

⁷¹ Vgl. Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.), Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Spielzeit 1929/30, 665.

⁷² Vgl. Theaterzettel des Theaters in der Stresemannstrasse vom Juni 1931, Ankündigung von *Gestern und Heute*, R: Leontine Sagan. Centro de Documentación de Teatro y Danza, Buenos Aires.

⁷³ Dennoch schien es notwendig, in den Credits Carl Froelich (1875–1952) als künstlerischen Leiter anzuführen – wohl eine Notwendigkeit, um rechtfertigen zu können, dass eine Frau Regie führte.

– schließlich spielt der Film in einem Mädcheninternat – mit Schauspielerinnen besetzt. Der Film, der überwiegend mit positiven Kritiken versehen wurde und in breiten Kreisen äußerst populär war, war ein Plädoyer für Demokratie und Emanzipation in der Weimarer Republik sowie gegen autoritäre, repressive und militaristische Strömungen. Dies wird nicht zuletzt an seiner Kritik am Preußentum deutlich. Die Leiden des Mädchens unter den repressiven Strukturen des preußischen Bildungssystems sind zugleich Ausdruck seiner Sozialisierung in den progressiven 1920er-Jahren, in denen Frauenemanzipation und die Homosexuellenbewegung mehr und mehr an Bedeutung gewannen. *MÄDCHEN IN UNIFORM* ist nicht nur einer der ersten Filme, der offen eine lesbische Beziehung auf der Leinwand zeigte, er unterstreicht auch durch avantgardistische, klar von der Neuen Sachlichkeit inspirierte Elemente und Einstellungen den Kampf der Schülerin mit ihrem Begehrn innerhalb dieser Strukturen zu bestehen.

Schlichters Rolle als Fräulein von Kesten ist eine handlungsrelevante Nebenrolle, denn ihre Figur zeigt die hierarchischen Strukturen des preußischen Bildungssystems deutlich auf. Sie ist als Erzieherin der Oberin der Schule unterstellt und dient ihr ergeben, sie führt Befehle aus und scheint unfähig, Alternativen zu dem bestehenden System erdenken zu können (Abb. 11–12).



Abb. 11–12: Hedwig Schlüchter als Fräulein von Kesten, Stills aus *MÄDCHEN IN UNIFORM* (R: Leontine Sagan, D 1931)

Im Film werden der Opportunismus und die Obrigkeitshörigkeit des Fräuleins von Kesten nicht nur kritisch distanzierend gezeichnet, sondern ihr Verhalten auch, verstärkt durch die emotionale Kälte und Strenge der Oberin, als verwerlich markiert. Die überzeichnende Belichtung des Films, das Spiel mit Perspektiven sowie mit Höhen und Tiefen – die den moralischen (Ver)Fall der Schulleitung andeuten – sowie die kontrastreiche Darstellung der unterschiedlichen Lehrkräfte schaffen ein Szenario, das die emotionale Situation der Protagonistin in einer dramatischen Intensität präsentieren. *MÄDCHEN IN UNIFORM* positioniert sich damit kritisch zum zeitgenössischen politischen Geschehen und vermittelt klar anti-preußische Erziehungsideale.⁷⁴ Der Film, der

74 Für weiterführende Informationen zu *MÄDCHEN IN UNIFORM*, vgl. Richard W. McCormick, Coming out of the Uniform. Political and sexual emancipation in Leontine Sagan's *MÄDCHEN IN UNIFORM* (1931), in: Noah Isenberg (Hg.), *Weimar cinema: An essential guide to classic films of the era*, New York 2009, 271–289.

ein Welterfolg wurde und zu mehreren Remakes führte,⁷⁵ war zugleich ein Sprungbrett für Schlichter und verhalf ihr zu weiteren Filmrollen. Auch später im Exil war die Rolle in *MÄDCHEN IN UNIFORM* eine, die ihr ermöglichte, sich rasch als Schauspielerin zu etablieren.

Obgleich Schlichter ähnlich wie Stern und Dalalová nie aktiv politisch engagiert war, zeugen *MÄDCHEN IN UNIFORM* und andere Filmproduktionen, in denen sie in der Folge zu sehen war, von ihrer feministischen und progressiven kulturpolitischen Haltung. Weiterhin zumeist in Nebenrollen besetzt, taucht Schlichter in den Jahren 1932 und 1933 in mehreren Filmen auf; darunter drei, die sich explizit mit ungewollter Schwangerschaft und Abtreibung auseinandersetzen – *DAS ERSTE RECHT DES KINDES* (R: Fritz Wendhausen, D 1932), *8 MÄDELS IM BOOT* (R: Erich Waschneck, D 1932) und *WAS WISSEN DENN MÄNNER* (auch als *EIN KIND WILL LEBEN* geführt, R: Gerhard Lamprecht, D 1932/33).⁷⁶ In den Filmen werden junge Frauen ungewollt schwanger und stehen vor den Herausforderungen der alleinerziehenden Mutterschaft. Sie fürchten die Missgunst und die Bestrafung der Eltern, da sie vorehelichen Sex und sich also gegen die Regeln des Elternhauses aufgelehnt hatten. Die Filme porträtieren das »Vergehen« der Frauen jedoch nicht als etwas Verwerfliches oder Sündhaftes, vielmehr prangern sie die gesellschaftlichen Umstände an, in denen Frauen aus Hoffnungslosigkeit und Angst vor Verachtung bis in den Freitod getrieben werden – beispielsweise in *DAS ERSTE RECHT DES KINDES*, wobei auch hier womöglich aufgrund der geltenden Zensurbestimmungen bzw. bestehender filmischer Tabus der Selbstmordversuch im letzten Moment verhindert werden kann. Die prekäre wirtschaftliche Lage der werdenden Mütter spielt in den Filmen ebenso eine entscheidende Rolle, sind sie doch selbst noch auf die finanzielle Unterstützung der Eltern angewiesen und in der Arbeitswelt weitgehend unerfahren. Im Grunde ist die moralische Haltung der genannten Filme stets die gleiche: Obwohl zwar vorehelicher Sex von der Elterngeneration weiterhin nicht gutgeheißen wird, bedeutet ein Kind stets ein großes Glück, weshalb die Eltern den Töchtern ihren »Fehler« zumeist verzeihen.

Bezeichnend für den gesellschaftlichen Umbruch der Zeit ist außerdem, dass die betroffenen Frauen zumeist auf Solidarität unter Gleichgesinnten zählen konnten. In *8 MÄDELS IM BOOT* sind es Christas Freundinnen vom Ruderclub, die ihr beistehen; in *WAS WISSEN DENN MÄNNER* ist es Schultheiß, ein alter Freund des Vaters, der Hertha nach der Geburt aufnimmt. Auch Schlichters Rolle in *WAS WISSEN DENN MÄNNER* soll nicht unkommentiert bleiben, ist sie doch diejenige, die im Film erstmals die Option eines

⁷⁵ Das wahrscheinlich bekannteste Remake ist der gleichnamige Film aus dem Jahr 1958, in dem Romy Schneider und Lilli Palmer die Hauptrollen übernahmen. Das französische Remake *PRISON SANS BARREAUX* (R: Léonide Moguy, FR 1938) wird in weiterer Folge des Kapitels noch besprochen.

⁷⁶ Kurze Beschreibungen zu den Filmen finden sich auf [filmportal.de](https://www.filmportal.de/): *DAS ERSTE RECHT DES KINDES* (R: Fritz Wendhausen, D 1932), URL: https://www.filmportal.de/film/das-erste-recht-des-kindes_5c5bc9693974472eb6a666b9af6339b9; *8 MÄDELS IM BOOT* (R: Erich Waschneck, D 1932), URL: https://www.filmportal.de/film/8-maedels-im-boot_4f46b920913b404288ece193c7215858; *WAS WISSEN DENN MÄNNER* (R: Gerhard Lamprecht, D: 1932/33), URL: https://www.filmportal.de/film/was-wissen-denn-maenner_2a1d2470251f456ca6b4186aa9a5b5e4 (abgerufen am 19.9.2024).

Schwangerschaftsabbruchs aufs Tableau bringt.⁷⁷ Ihre Rolle als Fräulein Berghuhn (Abb. 13) wird zwar im Film eher unsympathisch gezeichnet, ihr wird etwas tratschstüdig und hinterlistig zugesprochen, dennoch ist sie die Erste, die Hertha für ihr »Problem« eine Lösung anbietet und ihr die Adresse einer Frau gibt, die eine Abtreibung durchführen könnte. Die Figur des Fräulein Berghuhns verkörpert damit einen Aspekt der Kontroversen um das Thema Schwangerschaftsabbruch, das zwar stetig mehr enttabuisiert wurde, jedoch in breiten Kreisen weiterhin als etwas Unsagbares galt. Die Option der Abtreibung konnte deshalb nicht von einer moralisch erhabenen Person eingebracht werden, vielmehr musste Hedwig Schlichter in ihrer Rolle etwas Verrücktes und Unvertrauenswürdiges umgeben.



Abb. 13: Hedwig Schlichter in *WAS WISSEN DENN MÄNNER* (R: Gerhard Lamprecht, D 1932/33)

Die Filme scheinen also das didaktische Anliegen zu verfolgen, die sich im Wandel befindende Gesellschaft an die Thematik und die Probleme ungewollter Schwangerschaft sowie der Abtreibung heranzuführen. Am deutlichsten passiert dies in *DAS ERSTE RECHT DES KINDES*, denn wie der Zensurentscheidung durch die Film-Oberprüfstelle vom 13. Mai 1933 zu entnehmen ist, lautete das Schlusspläoyer des Films:

77 Zur Geschichte des Schwangerschaftsabbruchs im Film, vgl. Julia Barbara Köhne, *Absentes vergegenwärtigen. Schwangerschaftsabbruch und Fötalimagologie in westlichen Filmkulturen seit den 1960er-Jahren*, in: Aylin Basaran/Julia B. Köhne/Klaudija Sabo/Christina Wieder (Hg.), *Sexualität und Widerstand. Internationale Filmkulturen*, Wien/Berlin 2018, 243–285.

Wir stehen auf, nicht gegen das Gesetz, aber für das freiwillige Muttertum! Wir stehen auf, gegen die Misshandlungen unserer Körper und unserer Seelen durch Pfuscherhände und bitten: Gebt uns den Rat und die Hilfe der Aerzte! Wir stehen auf, gegen die Tötung des Kindes im Mutterleibe, wenn sie nicht ein gewissenhafter Arzt nach sorglicher Prüfung vollzieht! Wir stehen auf für die Freiheit des Muttertums, für die Erlösung von Zwang, für den Kampf und das Ziel, dass jedes Kind, dem wir das Leben schenken Willkommen sei.⁷⁸

In diesem äußerst direkten Abschlusspläoyer sahen die zu diesem Zeitpunkt bereits wirkenden nationalsozialistischen Zensurbehörden Grund genug, um den Film zu verbieten. Besonders aufgrund Schlichters bisherigen filmischen Schaffens, das emanzipatorische Ideen propagierte und selbstbestimmte Frauenrollen vorstellte, ist es verwunderlich, dass sie eine kleine Rolle als Krankenschwester in Gustav Ucicky's *MORGENROT* (1933) übernahm. Denn der Film ist ein nationalsozialistisch propagandistisches und kriegsverherrlichendes Werk, das 1945 von der alliierten Militärzensur verboten wurde und seither als Vorbehaltsfilm gilt.⁷⁹ *MORGENROT* war damit der letzte Film, an dem Schlickter mitgewirkt hatte, bevor sie Deutschland verlassen musste.

Parallel zu ihrer filmischen Arbeit war sie auch im Theater aktiv, zumindest bis ins Jahr 1935 mit Unterbrechungen in Berlin. In den Jahren 1932 und 1933 war Schlickter an wichtigen Berliner Theaterhäusern engagiert, darunter das Deutsche Künstlertheater sowie das 1906 von Max Reinhardt erworbene Deutsche Theater.⁸⁰ Zentral für ihren weiteren Werdegang war jedoch insbesondere die Erfahrung im Ensemble von Leopold Jessner. Ähnlich wie Berthold Viertel, der anlässlich des 65. Geburtstags Jessners bereits im Exil eine würdige Laudatio auf ebendiesen hielt,⁸¹ war Jessner ein Regisseur mit gesellschaftspolitischem Anspruch. Er galt als einer der wichtigsten Vertreter des Expressionismus im deutschen Theater und war Erfinder der Jessner-Treppe, die erlaubte, durch Stufen im Bühnenbild auf gesellschaftliche Hierarchien aufmerksam zu machen.⁸² Jessner wies außerdem schon früh auf den im deutschen Theater vorherrschenden Antisemitismus hin und setzte sich wiederholt für eine klare kulturpolitische Positionierung der darstellenden Künste ein.⁸³ So schrieb er 1927:

Jede Kunst, die nicht Ausdruck ihrer Zeit ist, hängt wurzellos in einem luftleeren Raum und vermag bestenfalls oberflächliche Reize zu bieten. [...] Die Wurzeln des heutigen

⁷⁸ Bescheid der Film-Oberprüfstelle Nr. 6596, Berlin, 13.5.1933, eingesehen unter: DAS ERSTE RECHT DES KINDES, Filmportal, Zensurentscheidung der Film-Oberprüfstelle, 13.5.1933, URL: <https://www.filmportal.de/node/29487/material/1234389> (abgerufen am 19.9.2024).

⁷⁹ Zu *MORGENROT*, vgl. Sigrid Lange, *Morgenrot*, in: Thomas Klein/Marcus Stiglegger/Bodo Traber (Hg.), *Filmgenres. Kriegsfilm*, Stuttgart 2006, 61–65.

⁸⁰ Vgl. Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.), *Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Spielzeit 1932/33*, 263, 875.

⁸¹ Vgl. Hugo Fetting, Vorbemerkung des Herausgebers, in: Ders. (Hg.), *Leopold Jessner Schriften. Theater der zwanziger Jahre*, Berlin 1979, 9–10, 9.

⁸² Vgl. Leopold Jessner, *Die Treppe – eine neue Dimension* (1922)/*Die Stufenbühne* (1924), in: Hugo Fetting (Hg.), *Leopold Jessner Schriften. Theater der zwanziger Jahre*, Berlin 1979, 154–159.

⁸³ Vgl. Leopold Jessner, Das »verjudete« Theater, in: Hugo Fetting (Hg.), *Leopold Jessner Schriften. Theater der zwanziger Jahre*, Berlin 1979, 61–62.

Theaters sind nicht also aus dem lockeren, unfruchtbaren Boden einer Mode gewachsen, sondern entspringen lediglich den gewandelten menschlichen Ideen und Regungen.⁸⁴

Denn das Theater ziehe, so Jessner, »seine Gültigkeit aus den Gesetzmäßigkeiten der Zeitgeschichte«.⁸⁵ Nachdem Jessner aufgrund seiner jüdischen Herkunft und seines politischen Engagements als Generalintendant der Schauspielbühne des Berliner Staatstheaters aus seiner Position gedrängt wurde, gründete er noch im März 1933 sein Tournee-Ensemble, dem sich auch Hedwig Schlichter anschloss. Während sich die politische Situation in Berlin mehr und mehr zuspitzte und es besonders für jüdische Theaterschaffende immer schwerer wurde, Arbeit zu finden, gelang es Jessner mit seinem Tournee-Ensemble Auftritte in Belgien, Dänemark und England zu organisieren. Gespielt wurde Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* oder Hermann Sudermanns *Heimat*.⁸⁶ Schlichter war damit erneut in einem politisch engagierten Theaterkontext tätig, der sie, wie schon die Zusammenarbeit mit Berthold Viertel, in ihrem Schaffen prägte.

Für Jessner stellte diese Tournee bereits den ersten Schritt ins Exil dar. Auch für Schlichter wurde dieser Weg immer wahrscheinlicher; einerseits, da sie durch die Tournee bereits Erfahrung im Ausland sammelte, andererseits, da ihre engsten Familienmitglieder die Entscheidung, Deutschland zu verlassen, schon bald treffen würden. Ihr Bruder Victor geriet aufgrund seines politischen Engagements bereits früh in Konflikt mit dem Nationalsozialismus, auch die Schwestern Dolly und Fritzi fassten noch vor Hedwig den Entschluss, Europa den Rücken zuzukehren. Im Jahr 1934 erfolgte der Ausschluss Schlichters aus der Reichstheaterkammer und der Reichsfilmkammer, was mit einem Berufsverbot gleichzusetzen war.⁸⁷ Ein weiterer Beweggrund, wenngleich noch nicht Europa, so zumindest Deutschland vorübergehend zu verlassen, war womöglich auch die gescheiterte Beziehung mit dem Schauspieler und Regisseur Anton Krilla, den sie 1928 in Düsseldorf kennengelernt hatte und von dem sie sich 1934 nach einem ausufernden Scheidungskrieg trennte.

Anton Krilla wurde am 1. September 1904 in Breslau geboren. Sein Vater war polnischer Handeltreibender, die Mutter stammte aus einer aristokratischen, italienischen Familie. Als Schauspieler war Krilla erst in Düsseldorf, später in Berlin und Würzburg tätig. Ähnlich wie Hedwig Schlichter war auch er seit Anfang der 1930er-Jahre in diversen Filmrollen zu sehen. Im Jahr 1932 heiratete Hedwig Schlichter den sechs Jahre jüngeren Anton Krilla, doch die Ehe hielt nicht lange.⁸⁸ Wie die Scheidungsunterlagen von 1934

84 Leopold Jessner, Das Theater der Republik (1927), in: Hugo Fetting (Hg.), Leopold Jessner Schriften. Theater der zwanziger Jahre, Berlin 1979, 94–95.

85 Ebd.

86 Vgl. Jessner, Leopold, in: Frithjof Trapp/Bärbel Schrader/Dieter Wenk/Ingrid Maaß (Hg.), Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945. Bd. 2, Biographisches Lexikon der Theaterkünstler. A–K, Berlin/Boston 1998, 460–461.

87 Vgl. Schlichter, Hedwig, in: Frithjof Trapp/Bärbel Schrader/Dieter Wenk/Ingrid Maaß (Hg.), Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945, Bd. 2, Biographisches Lexikon der Theaterkünstler, Berlin/Boston 1998, 835.

88 Biografische Informationen sowie berufliche Unterlagen zum Werdegang Anton Krillas liegen im Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf.

nahelegen, war die Beziehung von massiven Konflikten gezeichnet. Wie sie berichtete, hatte sie ihren Ehemann gebeten, Berlin mit ihr zu verlassen, um gemeinsam nach Wien zu gehen – ein Weg, den viele österreichische Jüdinnen und Juden, die in Deutschland lebten, ab 1933 wählten, um das Exil vorerst zu vermeiden bzw. zu verzögern.⁸⁹ Anton Krilla, so erzählte Schlichter später, habe sich jedoch geweigert, denn die politische Situation und die Bedrohung durch den wachsenden Antisemitismus wären »nicht sein Problem«.⁹⁰ Daraufhin folgte die Trennung und Schlichter setzte ihre schauspielerische Tätigkeit im Jessner Ensemble fort. Wie dem Schreiben des Rechtsanwaltes Georg Reichert vom 17. August 1934 zu entnehmen ist, muss dies im »Februar oder März 1934«⁹¹ gewesen sein. In selbem Schreiben wird außerdem auf »Vorfälle« hingewiesen, die sich »jedenfalls nach dem letzten geschlechtlichen Verkehr«⁹² ereignet hätten. Genauer wird jedoch nicht auf diese Vorfälle eingegangen. Auf die von Anton Krilla eingereichte Klage gegen Schlichter reagierte die Schauspielerin folgendermaßen:

Deine mir mitgeteilte Absicht, gegen mich eine Ehescheidungsklage einzureichen, lässt mich kalt. Dein Verhalten in den letzten Monaten unseres Zusammenlebens war für mich so widerlich, dass ich einen Ekel davor hätte, Dir auch nur gegenüberzustehen. Ein Verkehr mit Dir würde für mich unmöglich sein. Es ist daher besser, wenn Du mich in Zukunft in Ruhe lässt. Verklagen kannst Du mich so viel zu willst. Uebrigens habe ich einen Menschen gefunden, den ich liebe! Hedi Schlichter.⁹³

Das Schreiben zeugt davon, dass es zwischen den beiden zu einem massiven Bruch gekommen war, der dadurch erklärt werden kann, dass Anton Krilla, wie viele andere nicht-jüdische Deutsche, das Schicksal seiner jüdischen Frau als eines ansah, das nicht er zu verantworten hatte. Für Krilla hatte seine berufliche Karriere klar Priorität und er ordnete sich damit in eine Reihe von Kunstschaffenden ein, die die Vertreibung und Verfolgung ihrer jüdischen Kolleg*innen zum eigenen beruflichen Vorteil zu nutzen wussten. Anton Krilla setzte bis ans Kriegsende seine Karriere im nationalsozialistischen Deutschland ungebremst fort. Während zahlreiche jüdische und/oder politische Theaterschaffende flüchten mussten und deren berufliche Laufbahnen und Lebenswege massive Zäsuren erlitten, konnte der später als Regisseur tätige Krilla nicht nur ungehindert weiterarbeiten, er wurde auch 1945, direkt nach Kriegsende, von der Düsseldorfer Stadtverwaltung zum kommissarischen Intendanten der Städtischen Bühne ernannt.⁹⁴

Hedwig Schlichter hielt sich offenbar zum Zeitpunkt der Trennung im südfranzösischen Le Lavandou auf. Obwohl die Ehe 1934 schließlich geschieden wurde und eine

⁸⁹ Vgl. Hilde Haider-Pregler, Exiland Österreich, in: Frithjof Trapp/Werner Mittenzwei/Henning Rischbieter/Hansjörg Schneider (Hg.), *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945*, Bd. 1, Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler, München 1999, 97–155.

⁹⁰ Roca, *Días de Teatro*, 121.

⁹¹ Schreiben »Krilla gegen Krilla« von Dr. Georg Reichert, Berlin, 17.8.1934. Privatsammlung von Andrés Schlichter.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Vgl. Heinrich Riemenschneider, *Theatergeschichte der Stadt Düsseldorf*, Bd. 2, Düsseldorf 1987, 262.

Rückkehr nach Berlin äußerst riskant gewesen sein musste, ging sie 1935 dorthin zurück, da sie im Ensemble von Ernst Legal (1881–1955) eine Anstellung gefunden hatte. Die Schauspielerin blieb jedoch nicht lange in Berlin, obwohl sie in einem Brief an ihre Schwester Dolly noch überaus positiv über die Zusammenarbeit mit Legal berichtet hatte:

Legal war außerordentlich nett und man kann nur hoffen, dass das Theater recht lange besteht, denn der wird mich sicher auch weiter engagieren, wenn er eine Rolle für mich hat. Meine Rolle in diesem Stück ist nicht gross – kommt nur im 1. Akt vor – aber sehr nett; eine französische Wirtschafterin, ich rede nur französisch; bin neugierig, ob ich es so echt herausbringen werde, dass es recht gut wird! Das Ganze ist schon ein Mordsschwein!⁹⁵

Besonders die Tatsache, dass Schlichter fließend Französisch sprach, mag ein Beweggrund gewesen sein, sich nach einem kurzen Zwischenstopp in Wien, wo die Schauspielerin Kontakte zum Kabarett *Literatur am Naschmarkt* hatte,⁹⁶ in Paris niederzulassen. Wann genau Schlichter nach Paris abreiste, ist nicht übermittelt, es muss allerdings nach dem 13. November 1936 gewesen sein, denn an diesem Tag fand die Premiere von Ödön von Horváths *Glaube Liebe Hoffnung*, aufgeführt als *Liebe, Pflicht und Hoffnung*, im Wiener *Theater für 49* statt, in dem Schlichter als Elisabeth zu sehen war. Wie die Theaterwissenschaftlerin Hilde Haider-Pregler berichtete, war nicht nur Ödön von Horváth (1901–1938), dessen Werke im nationalsozialistischen Deutschland bereits verboten waren, bei der Premiere anwesend, auch »Frank und Alma Werfel, Hertha Pauli, Franz Theodor Csokor und Horváths Freundin Wera Liessem verfolgten gespannt die Aufführung, deren darstellerische Leistungen von der Presse einhellig gewürdigt wurden, während das Stück selbst ambivalente Aufnahmen fand. Besonderen Beifall errang Hedwig Schlichter mit ihrer Interpretation der Elisabeth«.⁹⁷

Nur wenig später befand sich der Großteil der genannten Personen im Publikum, wie auch Schlichter selbst, im französischen Exil. Bedingt durch bereits vorangegangene Jahre des Reisens, die Tätigkeit im Jessner-Tournee-Ensemble und die wiederkehrenden Aufenthalte in Wien, die gewissermaßen Schlichters Exil eingeleitet hatten, beschrieb die Schauspielerin den Entschluss, nach Frankreich zu gehen, weniger als Zäsur als etwa Grete Stern, für die die Entscheidung nach London zu gehen, ein einschneidendes Erlebnis darstellte. Wohl aber traf Schlichter in Paris ein typisches Emigrant*innenschicksal,

⁹⁵ Brief von Hedwig Schlichter an ihre Schwester Dolly, Berlin, 9.5.1935, Privatsammlung von Andrés Schlichter.

⁹⁶ Von diesem Kontakt berichtet sie in einem undatierten Brief an ihre Schwester Dolly, in dem sie ihre Reise nach Wien ankündigt. Der Brief befindet sich in der Privatsammlung von Andrés Schlichter. *Literatur am Naschmarkt* war eine 1933 gegründete Kleinkunstbühne an der Linken Wienzeile und befand sich im Keller des Café Dobners. *Literatur am Naschmarkt* bot eine Mischung aus Politik und Unterhaltungskabarett. Die letzte Aufführung des Kabaretts *Literatur am Naschmarkt* fand am 11. März 1938, also am Abend vor dem sogenannten »Anschluss«, statt. Vgl. Rudolf Weyls, *Literatur am Naschmarkt. Kulturgeschichte der Wiener Kleinkunst in Kostproben*, Wien 1947; Herbert Lederer, *Bevor alles verweht... Wiener Kellertheater 1945 bis 1960*, Wien 1986, 130; Verena Keil-Budischowsky, *Die Theater Wiens*, Wien 1983, 250–251.

⁹⁷ Haider-Pregler, *Exiland Österreich*, 133.

denn ohne Aufenthalts- und Arbeitsgenehmigung litt sie unter massiven ökonomischen Nöten. In Briefen an ihre Geschwister berichtete sie zwar teils von ihren Erfahrungen in Paris, ihr beruflicher Werdegang ist aber leider nur lückenhaft rekonstruierbar. Nach ihrer Ankunft soll sie etwa in dem Exiltheater *Künstler-Klub Paris Wien* aktiv gewesen sein, dem Persönlichkeiten wie Leon Askin (1907–2005), Kurt Geron (1897–1944) oder Paul Dessau (1894–1979) angehörten.⁹⁸ Außerdem war sie am 9. Juni 1939 an der Gedenkfeier der Französischen Revolution, die von *Le Cercle Culturel Autrichien* veranstaltet wurde, beteiligt.⁹⁹

Bemerkenswerterweise schaffte es Schlichter sogar im französischen Film Fuß zu fassen, erst in der Drehbuchabteilung, später übernahm sie eine kleine Rolle in Léonide Moguys *PRISON SANS BARREAUX* (Gefängnis ohne Gitter, 1938, Abb. 14). Dieser Film ist in zweierlei Hinsicht beachtenswert – erstens, da es sich um ein Remake von *MÄDCHEN IN UNIFORM* handelt und Schlichter durch ihre Partizipation im Film von 1931 eine gewisse Expertise mitbringen konnte, zweitens da er ein klassisches Beispiel des französischen Emigrant*innenfilms ist. Neben Schlichter wirkten zahlreiche weitere deutsch-jüdische Filmschaffende des Exils mit, darunter Gina Kaus (1893–1985), Hans Wilhelm (1904–1980), Otto (1903–1952) und Egon Eis (1910–1994), Arnold Pressburger (1885–1951) und Willy Grosz (1894–1939).¹⁰⁰ Auch *PRISON SANS BARREAUX* wurde überwiegend mit positiven Kritiken versehen und Schlichter darin als eine der Erzieherinnen des Mädcheninternats präsentieren.

Dennoch waren diese beruflichen Schritte stets mit großen Herausforderungen verbunden. Schlichter litt in dieser Zeit unter massiven finanziellen Schwierigkeiten, die bedingt waren durch ihre fehlende Arbeitsgenehmigung. In einem Brief an ihre Schwester Dolly berichtet sie etwa:

Man hatte mir eine sehr gute Arbeit als Scenario-Sekretärin beim Film angeboten, wo ich während drei Monaten 700 frs die Woche verdient hätte, in Fontainebleau, in einem wunderbaren Hotel, Wohnung und Essen, alles frei, wo ich also meinen Verdienst netto gehabt hätte, und im letzten Moment haben sie mir es nicht gegeben, weil ich keine Arbeitskarte hatte; Diese Geschichte hat mich so deprimiert, dass ich wochenlang überhaupt nichts tun konnte. Dann aber habe ich mich dahinter her gemacht, jemanden zu finden, der mir einen Scheinvertrag gibt, damit ich endlich um eine Arbeitskarte ansuchen kann. (Die Filmleute machen einem ihre Angebote nämlich immer erst in der letzten Sekunde, so dass man keine Zeit mehr hat, sich mit ihrem Vertrag eine Arbeitserlaubnis zu verschaffen; denn das dauert minimum 3 Wochen von Einreichung des Gesuchs bis zur Bewilligung und so lange können die Filmisten nicht warten; die Geschichte wurde mir damals am Samstag angeboten und am Montag hätte ich zu arbeiten anfangen müssen.) Also nach monatelangem Bemühen habe ich endlich eine

98 Vgl. außerdem zum *Künstler-Klub Paris Wien*, Claudio Villard, Exiltheater in Frankreich, in: Frithjof Trapp/Werner Mittenzwei/Henning Rischbieter/Hansjörg Schneider (Hg.), Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945, Bd. 1, Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler, München 1999, 193–218, 215–216.

99 Vgl. Schlichter, Hedwig, in: Trapp/Schrader/Wenk/Maaß, Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters, 835.

100 Vgl. *PRISON SANS BARREAUX* (R: Léonide Moduy, FR 1938), imbd.com, Cast, URL: https://www.imdb.com/title/tt0160699/fullcredits?ref_=tt_ov_wr#writers/ (abgerufen am 19.9.2024).

Wurzel gefunden, die mir einen Scheinvertrag gegeben hat und mit viel Geduld und Spucke ist es mir gelungen, mich zunächst »en règle« zu bringen, was kein geringes Theater war (denn eigentlich gebührt mir ein Monat Gefängnis) und nächste Woche soll ich angeblich meine Arbeitskarte bekommen und habe auch schon Arbeit in Aussicht!¹⁰¹

Die Lebensbedingungen als Exilierte in Frankreich waren alles andere als leicht – ökonomisch, beruflich, rechtlich und im Hinblick auf die psychische Belastung. Der Krieg war zum Zeitpunkt, als sie diesen Brief abschickte, bereits ausgebrochen, weshalb noch die ständige Angst hinzukam, dass die nationalsozialistischen Truppen nach Paris einmarschieren könnten – eine Bedrohung, die Schlichter im selben Brief an Dolly adressierte:

Was das Leben auf dem Vulkan anbelangt, so muss ich ja sagen, dass es Angenehmeres gibt. Die Stimmung ist hier eher auf Katastrophe eingestellt, und das Schreckliche ist, dass man sich sagen muss, dass es besser wäre sie bräche gleich aus, denn wenn das so weiter geht, werden die Chancen f [sic] dass der Krieg lange dauert immer grösser, von der Gefahr, dass er günstig für Deutschland enden kann, gar nicht zu reden. Ich will mich ja mit allem abfinden, aber damit, dass Herr Hitler etwa siegreich in Paris einzieht... mit der Idee kann ich mich nicht befreunden.¹⁰²

Zwar konnte sie früh genug Paris verlassen, um dies nicht aus nächster Nähe mitbekommen zu müssen, doch selbst aus der Ferne traf der nationalsozialistische Einmarsch die Schauspielerin schwer. Anfang des Jahres 1940 gelang es Schlichter, erst nach Bordeaux und von dort mit dem Schiff nach Buenos Aires zu fahren. Erst in den 1960er-Jahren sollte Hedwig Schlichter wieder einen Fuß auf europäischen Boden setzen.

¹⁰¹ Brief von Hedwig Schlichter an ihre Schwester Dolly, Paris, undatiert, Ende 1939/Anfang 1940, Privatsammlung von Andrés Schlichter.

¹⁰² Ebd.

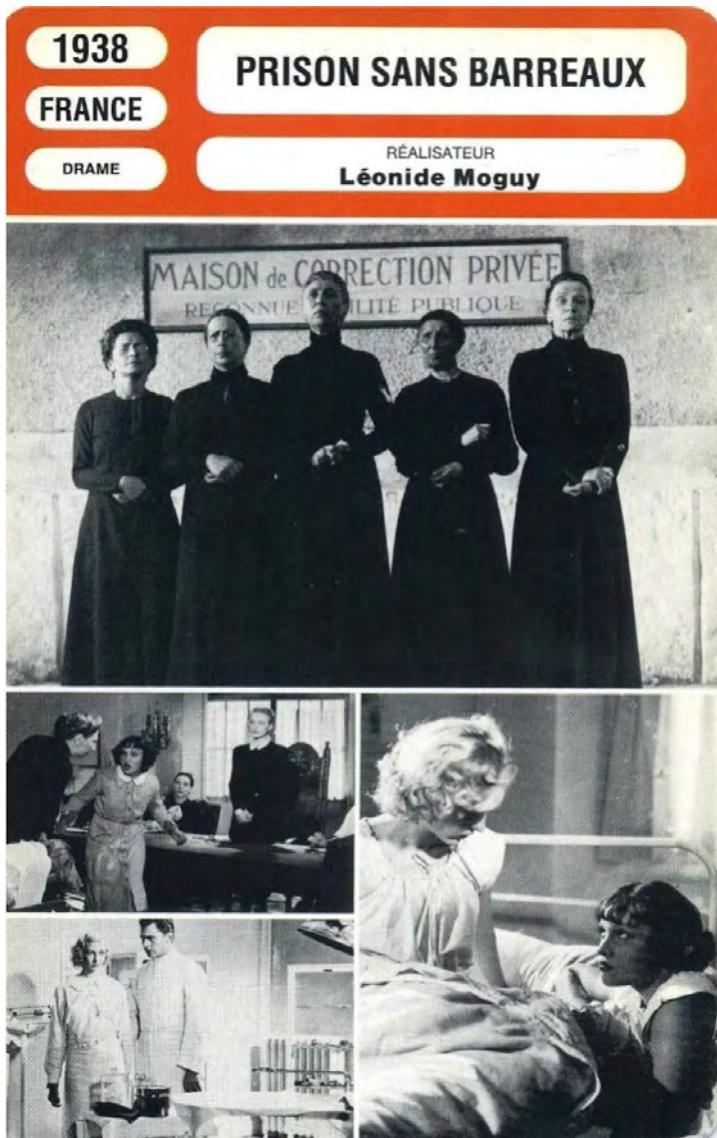


Abb. 14: Filmkarte zu *PRISON SANS BARREAUX* (R: Léonide Moguy, FR 1938)

2.3 Irena Dodalová: Prag - Paris - Theresienstadt

Am 29. November 1900 wurde Irena Dodalová (née Rosnerová) in Ledeč nad Sázavou, eine Kleinstadt rund 90 Kilometer südöstlich von Prag, geboren. Insgesamt ist wenig über Doalovás Kindheit bekannt, besonders deshalb, da sie später im Exil kaum über ihre Jahre in der Tschechoslowakei sprach und ein zurückgezogenes Leben bevorzugte. Dank der

intensiven Recherchen der Filmhistorikerin Eva Strusková liegt allerdings bereits eine biografische Studie zu Dodalová vor,¹⁰³ die mir im Folgenden als Basis für weiterführende Analysen dienen wird.

Den Großteil ihrer Kindheit und Schulzeit verbrachte Irena Dodalová in den Städten Heřmanův Městec und Tábor, wo der Vater Arnold Angelo Rosner als Rabbiner tätig war. Sie hatte einen Bruder namens Rudolf, mit dem sie auch in den Jahren des Exils regen Briefkontakt hielt, und pflegte eine enge Beziehung mit ihrer Mutter Matilda, mit der sie noch im Erwachsenenalter in Prag zusammenlebte. Als der Vater nach Ende des Ersten Weltkriegs eine Stelle als Direktor eines jüdischen Waisenhauses annahm, übersiedelte die Familie nach Brno, wo Irena Dodalová für zwei Jahre eine Mädchenschule besuchte. Ein weiteres Schuljahr absolvierte sie an der deutschen Handelsschule, eine Erfahrung, von der sie später vielfach profitierte, da sie ihr weitere Berufsmöglichkeiten neben ihrem künstlerischen Engagement garantierte.¹⁰⁴ Zwar ist durch die Tätigkeit des Vaters naheliegend, dass Dodalová eine religiöse Erziehung genoss, allerdings scheinen vordergründig künstlerische und emanzipative Ideale ihre Ausbildung dominiert zu haben.

Nach Abschluss der Schule begann Dodalová eine Ausbildung als Opernsängerin in Brno.¹⁰⁵ Erst nahm sie Privatunterricht bei Steffi Pichler-Norman und Theo Werner, die beide Teil des *Brünner Deutschen Theaters* waren. Nur wenig später zählte auch Dodalová zum Ensemble um ihre ehemaligen Lehrenden.¹⁰⁶ Als Irena Rosen trat sie bis Ende der Saison 1920/21 dort auf, verließ das *Brünner Deutschen Theater* aber, um vorübergehend in Deutschland tätig zu werden. Zwar liegen keine deutschsprachigen Korrespondenzen im Nachlass Dodalovás vor, doch ist bekannt, dass sie fließend Deutsch sprach.¹⁰⁷ Dies liegt nicht nur daran, dass sie an einem deutschsprachigen Theater tätig war und in Deutschland arbeitete, sondern auch daran, dass ihr der Austausch mit deutschen Kunstschaffenden, besonders mit der Animationsfilm-Avantgarde äußerst wichtig war.

Nach ihrem kurzen Aufenthalt in Deutschland kehrte sie in die Tschechoslowakei zurück, wo sie sich nach der Trennung der Eltern gemeinsam mit ihrer Mutter und ihrem Bruder in Prag niederließ. Zurück in der tschechoslowakischen Hauptstadt verfolgte sie ihre künstlerische Karriere vorerst nicht weiter und ging einem Handelsberuf nach. Außerdem lernte sie in Prag ihren ersten Ehemann Leopold Leschner kennen, den sie 1927 heiratete und von dem sie sich nur zwei Jahre später wieder trennte. Über Leschner ist nur bekannt, dass er Bankangestellter war, wie Dodalová ihn kennengelernt und weshalb

¹⁰³ Vgl. Eva Strusková, *The Dodals. Pioneers of Czech Animated Film*, Prag 2013.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., 79–80.

¹⁰⁵ Vgl. Volkszählungsunterlagen von 1921, Brünner Stadtarchiv, zitiert nach: Strusková, *The Dodals*, 80.

¹⁰⁶ Vgl. Gustav Bondi, *Geschichte des Brünner deutschen Theaters 1600–1925*, Brünn 1924, 86–88, 163, 173.

¹⁰⁷ Eva Strusková behauptet sogar, dass möglicherweise Deutsch Dodalovás Erstsprache war. Der Nachnamen des Vaters (Rosner) und der Umstand, dass er aus der Gegend von Bratislava stammte, legen dies durchaus nahe. Allerdings wäre es insofern verwunderlich, da die Briefe, die Dodalová ihrem Bruder Rudolf schrieb, stets auf Tschechisch verfasst waren. Vgl. Eva Strusková, *Film Ghettos Theresienstadt: Die Suche nach Zusammenhängen*, in: Ronny Loewy (Hg.), »Der Letzte der Ungerechten«: der »Judenälteste« Benjamin Murmelstein in Filmen 1942–1975, Frankfurt a. M. 2011, 125–157, 136, FN 40.

die Ehe nach kurzer Zeit wieder geschieden wurde, ist nicht überliefert.¹⁰⁸ Anfang der 1930er-Jahre orientierte sich Dodalová beruflich neu, denn sie ging nach Paris, um erstmals in der Filmproduktion Erfahrungen zu sammeln (Abb. 15).



Abb. 15: Irena Dodalová Anfang der 1930er-Jahre

Wie in der Prager Tageszeitung *Národní listy* zu lesen ist, soll sie in Paris bei dem Zeichner Paul N. Peroff studiert haben.¹⁰⁹ Paul N. Peroff war ein russischer Animationszeichner, der noch vor dem Ersten Weltkrieg in die USA emigriert war, jedoch Ende der 1920er-Jahre nach Europa ging und hauptsächlich in Deutschland aktiv war, wo er ein kleines Animationsstudio betrieb. Seine breiten Kenntnisse zur Werbeanimation brachten ihm unter anderem Aufträge in Frankreich ein, wo es bei einem seiner Aufenthalte zum Treffen mit Dodalová gekommen sein muss.¹¹⁰ Diese Begegnung führte

¹⁰⁸ Vgl. Strusková, The Dodals, 80–82.

¹⁰⁹ Vgl. V. H. Jarka, Karólovství paní Ireny, *Národní listy*, 25.11.1937, 18.

¹¹⁰ Vgl. Jeanpaul Goergen, Discovering Paul N. Peroff, in: Animation Journal 6 (1998) 2, 42–53; Hans Frey, Aufbruch in den Abgrund: Deutsche Science Fiction zwischen Demokratie und Diktatur. Von Weimar bis zum Ende der Nazidiktatur 1918–1945, Berlin 2020, 360–361.

wahrscheinlich zu Dodalovás erster intensiven Auseinandersetzung mit dem Animationsfilm. Ihr neugewonnenes Interesse an der Animation¹¹¹ baute sie in den folgenden Jahren noch weiter aus, denn zurück in Prag lernte sie ihren zweiten Ehemann Karel Dodal (1900–1986) kennen.

Karel Dodal war Anfang der 1930er-Jahre bereits ein geschulter und anerkannter Animationsfilmmacher, der gemeinsam mit Hermína Týrlová (1900–1993), seiner damaligen Ehefrau, schon zahlreiche Erfolgsproduktionen umgesetzt hatte. Karel Dodal und Hermína Týrlová hatten sich seit den 1920er-Jahren im Bereich des Animationsfilms engagiert und sich innerhalb der Szene, vor allem dank ihrer Partizipation in *Elektra Journal*, einen Namen erarbeitet. *Elektra Journal* war ein 1925 gegründetes Produktionsunternehmen, das zahlreiche junge Talente im Bereich des Animations- und Trickfilms förderte, und auf diesem Wege bedeutenden Einfluss auf die Genese von Animationstechniken in der Tschechoslowakei ausügte. Eva Strusková beschreibt in ihrer Studie über die Dodals ausführlich die Bedeutung von *Elektra Journal* als größte Prager Produktionsfirma Ende der 1920er-Jahre und deren wegweisenden Einfluss in der Entwicklung des Animationsfilms.¹¹² Besonders Karel Dodal spielte als Zeichner in *Elektra Journal* eine entscheidende Rolle, nicht zuletzt, da er eine Reihe von Werbefilmen produzierte, die von Pat Sullivan (1885–1933) und Otto Messmer (1892–1983) kreierte, populäre Trickfilmfigur Felix the Cat in die tschechoslowakischen Studios brachte.¹¹³ Dodal schuf auf diesem Wege durchaus erfolgreiche Kanäle, um US-amerikanische Trickfilmtraditionen in die tschechoslowakische Filmlandschaft einzuführen. Allerdings distanzierte er sich später wieder von solchen populärkulturellen Strömungen – wahrscheinlich durch den Einfluss seiner zweiten Ehefrau Irena Dodalová –, um eigene, vermehrt avantgardistische Ansätze zu erproben.

¹¹¹ Zwar spricht Dodalová in ihren theoretischen Aufsätzen zumeist vom Trickfilm und es überwog bei *IRE-film* auch die Produktion von Trickfilmen, besonders aufgrund der zahlreichen Werbefilme, die das Studio anfertigte. Dennoch werde ich im Folgenden mit dem Begriff des Animationsfilms arbeiten, (1) da der Trickfilm eine Subform des Animationsfilms ist, (2) da es sich bei den avantgardistischen, abstrakten Filmen de facto um Animations- und nicht um Trickfilme handelt, und (3) da die Bezeichnung »Trickfilm« gemeinhin mit Unterhaltungsfilmen für Kinder gleichgesetzt wird und eine Reduktion darauf dem Schaffen Dodalovás nicht gerecht werden würde. Dennoch werde ich auch teilweise die Bezeichnung »Trickfilm« verwenden, da es aufgrund der Quellsprache schwer ist, diesen gänzlich zu vermeiden. Für weiterführende Information zum Animations- bzw. Trickfilm und den Unterschieden, vgl. Matthias C. Hänselmann, *Der Zeichentrickfilm. Eine Einführung in die Semiotik und Narratologie der Bildanimation*, Marburg 2016; Andreas Friedrich (Hg.), *Filmgenres: Animationsfilm*, Stuttgart 2007.

¹¹² Vgl. Strusková, *The Dodals*, 39–58.

¹¹³ Felix the Cat war vor Disneys Erfindung der Mickey Mouse die wahrscheinlich bekannteste Trickfilmfigur des US-amerikanischen Stummfilms. Ursprünglich als Feline Follies konzipiert, schufen Pat Sullivan und Otto Messmer mit Felix the Cat im Jahr 1919 einen Trickfilmcharakter, der bis in die 1930er-Jahre bestehen und auch später noch zahlreiche Auftritte im Comic oder im Film innerhalb und außerhalb der USA feiern sollte. Karel Dodal war einer derjenigen, der inspiriert von Sullivans Figur, Felix the Cat in seine Werbefilme aufnahm, etwa in *PouČENÍ KOCOURA FELIXE* (*Felix the Cat Receives a Lesson*, 1927), *NOVÉ DOBRODRUŽSTVÍ KOCOURA FELIXE* (*The New Adventures of Felix the Cat*, 1927), *NEHODA KOCOURA FELIXE* (*Felix the Cat Has an Accident*, 1927) und weiteren mehr. Für weiterführende Literatur zu Felix the Cat, vgl. Donald Crafton, *Before Mickey: the animated film 1898–1928*, Chicago 1993, 301–346.



Abb. 16: Irena Dodalová und Karel Dodal (1935)

Karel Dodal, der im Moment des Kennenlernens noch mit Týrlová¹¹⁴ verheiratet war, verließ wenig später seine erste Ehefrau und übersiedelte in den Prager Stadtteil Žižkov. Dort traf sich nicht nur die Prager Avantgarde, es war auch jener Ort, an dem Irena Dodalová und ihrer Mutter ab Mitte der 1930er-Jahre lebten. Gemeinsam mit Irena gelang es Karel Dodal schließlich, seinen Traum eines eigenen Filmstudios umzusetzen. Dodalová, die durch ihre Ausbildung an der Handelsschule und ihre vorherige berufliche Tätigkeit in wirtschaftlichen Angelegenheiten bewandert war, half ihm dabei, die Marke *IRE-film* aufzubauen. Im Folgenden möchte ich – insbesondere da Dodalová in diversen Erzählungen ihr künstlerisches Wissen und ihre kreativen Fähigkeiten abgesprochen wurden¹¹⁵ – aufzeigen, dass ihre Beteiligung im Aufbau von *IRE-film* nicht nur im wirtschaftlichen Spektrum angesiedelt war, sondern dass es zu einem entscheidenden Ausmaß sie war, die dem Studio seinen avantgardistischen Charakter verlieh; dass Dodalová diejenige war, die den Animationsfilm dezidiert als Kunstform zu etablieren versuchte und dabei einen breiten, gesellschaftskritischen sowie bildungspolitischen Ansatz verfolgte. Ich werde deshalb weniger auf die von *IRE-film* produzierten Werbefilme eingehen, sondern Irena Dodalovás theoretische Schriften und Positionen vorstellen sowie die avantgardistischen Filmproduktionen besprechen, die von ihrer Handschrift zeugen.

¹¹⁴ Zu Hermína Týrlová, vgl. Giannalberto Bendazzi, *Animation: A World History: Volume II: The Birth of a Style – The Three Markets*, New York 2016, 59–60; Rolf Giesen, *Puppetry, Puppet Animation and the Digital Age*, Florida/London/New York 2019, 39–43.

¹¹⁵ Dieses Narrativ taucht in unterschiedlichen Zusammenhängen immer wieder auf und mag auf Hermína Týrlová zurückgehen, die Dodalová in ihren Erzählungen als künstlerisch unfähig skizziert. Vgl. Hermína Týrlová zitiert nach: Strusková, *The Dodals*, 97.

Bemerkenswert ist, dass Dodalová, möglicherweise durch ihre bereits absolvierten Studienreisen in Europa, auch in der Zusammenarbeit mit Karel Dodal, den sie 1935 heiratete (Abb. 16), darum bemüht war, einen breiten künstlerischen Rahmen zu schaffen. Dies führte auch dazu, dass Karel Dodal sich stetig mehr vom US-amerikanischen Trickfilm distanzierte und Irena Dodalovás Anliegen mittrug, eine darüberhinausgehende, international ausgerichtete Orientierung des Animationsfilms zu verfolgen. Gemeinsam unternahmen sie Studienreisen nach Italien, Deutschland und Frankreich, welche die beiden mit Expertise ausstatteten, um später ihr eigenes Studio des europäischen Animationsfilms in Prag zu eröffnen. Dodalová berichtete über die Aufenthalte folgendermaßen:

Wir gingen nach Italien (Václav Vich), Cinecittà, und später nach Deutschland. Karel machte sich vertraut mit den deutschen Profis des Kurzfilms und des Trickfilms: Fischinger, Max Fleischer, mit Silhouetten-Figur-Filmen, Experimentalfilmen... Dies war ein Sprungbrett für die Begegnung mit Künstlern, die in Paris im Kurzfilm arbeiteten. Wir besuchten den russischen Pionier Starevich und Alexeieff, [...] den genialen Fotografen: Man Ray...¹¹⁶

Diese Studienreise quer durch Europa, in die avantgardistischen Zentren des Filmschaffens der Zwischenkriegszeit, beeinflussten Karel Dodals und Irena Dodalovás Schaffen nachhaltig. Oskar Fischinger (1900–1967) war eine der führenden Persönlichkeiten im deutschen Film, er war ein Pionier auf dem Gebiet der Trickfilmeffekte und Vorreiter des abstrakten Kinos. Ähnlich wie Dodalová in ihren späteren Werken, arbeitete auch Fischinger, der wiederum von dem bekannten und einflussreichen Experimentalfilmregisseur Walter Ruttmann (1887–1941) geprägt war, an der Schnittstelle von Musik und Film. Auch Lotte Reiniger (1899–1981), Pionierin des Silhouetten-Animationsfilms, mag eine jener Personen gewesen sein, die Dodals auf ihrer Reise nach Berlin kennengelernten, erwähnte Dodalová doch die Technik des Silhouetten-Schnitts, die Reiniger zu dieser Zeit popularisierte.¹¹⁷ Fischinger und Reiniger waren ebenso zentrale Figuren innerhalb des Berliner avantgardistischen Kreises und pflegten Kontakte zu Film, Fotografie und Theater, zu Persönlichkeiten wie Walter Ruttmann, Paul Dessau, László Moholy-Nagy oder Bertolt Brecht – Personen also, die auch Grete Sterns und Hedwig Schlichters Schaffen beeinflussten und ihre Exilstationen begleiteten.

Auch Vladislav Starevich (1882–1965), den Dodalová in ihrem Text namentlich nennt, hinterließ bleibenden Eindruck.¹¹⁸ Starevich, der wie Peroff in der Folge der Russischen Revolution geflüchtet war und sich in Frankreich niedergelassen hatte, spezialisierte sich auf den Animationsfilm mit Puppen, einen Ansatz, den die Dodals in späteren Filmen,

¹¹⁶ Irena Dodal, Karel Dodal & I.R.E. FILM Praha. *Datos o zrození kreslenéjo*, Persönlicher Nachlass von Irena Dodalová, National Film Archive, Prag. Übersetzt durch die Autorin.

¹¹⁷ Zur Frühphase des avantgardistischen Animationsfilms in der Weimarer Republik, vgl. Friedrich, Filmgenres, 26–62.

¹¹⁸ Zu Starevich, Alexeieff und der sowjetischen Animationsfilm-Avantgarde der 1920er-Jahre, vgl. Henriette Reiser, Von Propaganda bis Poesie. Der frühe sowjetische Animationsfilm im Spiegel politischer und ästhetischer Debatten, Göttingen 2020, 21–58.

etwa dem bekannten VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ (Schlaucherls Abenteuer, 1936), aufnahmen. Zwar war Irena Dodalová auf der Suche nach neuen Impulsen und interkulturellem Austausch, doch schien sie ebenso die tschechoslowakische Tradition im Auge zu behalten, darunter auch den Kameramann Václav Vich (1898–1966).¹¹⁹ Vich, der ursprünglich aus dem *Elektra Journal* Umfeld kam¹²⁰ und nach erfolgreichen internationalen Produktionen ab Mitte der 1930er-Jahre vornehmlich in Italien aktiv war, scheint ebenso ein Vorbild für die Filmemacherin gewesen zu sein.

Nach diesen lehrreichen Studienreisen kehrten Karel Dodal und Irena Dodalová nach Prag zurück, um ihr eigenes Trickfilmstudio zu konzipieren. Im Jahr 1933 gründeten sie schließlich *IRE-film* und, wie der Name bereits anklingen lässt, spielte Irena darin eine bedeutende Rolle. *IRE-film* stellte sich in einer Anzeige als »Das erste Kunstdfilmstudio spezialisiert auf animierte und kolorierte Trickfilm-Komödien – Avantgarde-Kurzfilme – Filme über die Industrie und Kultur – Iréna und K. Dodal«¹²¹ vor. Wie Dodalová in einem deutschsprachigen Zeitungsartikel von 1937 kundtat, produzierten sie besonders in der Anfangsphase Werbefilme, da »wir es jetzt noch nötig haben«. Dem fügte sie aber hinzu:

Aber wir arbeiten auf ganz andere Dinge hin. Wir wollen einen neuen, künstlerischen, europäischen Typ des Zeichenfilms schaffen, und unser Arbeitsprogramm liegt schon auf Jahre hinaus fest. Reklamefilme sind Geschäft, Spielfilme sollen Kunst sein, aber die Kunst muss zuerst nach dem Brot gehen, das uns das Geschäft gewährt. Wir werden aber bald zeigen, was wir unter einem künstlerisch wertvollen Beiprogramm verstehen.¹²²

IRE-film befand sich also noch im Aufbau, dies zeigt sich auch darin, dass hauptsächlich Familienangehörige im Studio beschäftigt waren. Nicht nur war Hermína Týrlová, Karel Dodals Ex-Frau, die erste Zeichnerin, die bei *IRE-film* angestellt wurde – möglicherweise auch aufgrund der schwierigen finanziellen Lage, in der sie sich seit der Scheidung befand, wie Eva Strusková schreibt –, auch Karels Bruder Jaroslav war Teil des Teams.¹²³ Das Studio bekam allerdings in den Jahren nach der Gründung viel mediale Aufmerksamkeit, was nicht un wesentlich an Dodalovás intensiver PR-Arbeit und ihrer theoretischen Aufbereitung der Produktionen lag. Dodalová war bemüht darum, *IRE-film* als herausragendes Animationsfilmstudio zu bewerben und dessen künstlerische Ambitionen zu schärfen. Wie aus eben zitiertem Beitrag bereits hervorgeht, war sich Dodalo-

¹¹⁹ Bis dato liegen keine ausführlicheren Forschungen zu Václav Vich vor, sein Schaffen in Italien wird allerdings in einigen Auszügen von Stephen Gundel behandelt. Vgl. Stephen Gundel, Mussolini's dream factory. Film stardom in fascist Italy, New York/Oxford 2016, 61–62, 227, 320–323.

¹²⁰ Jan Stallich erinnerte sich an die Zusammenarbeit mit Vich in einem Interview von 1968. Vgl. Jan Stallich, Interview mit T. Stabla, M. Fida und J. Broz, National Film Archive, Prag, Collection of Sound Documents, No. 3., zitiert nach: Strusková, The Dodals, 43, FN 6.

¹²¹ *IRE-film* Werbeanzeige, Persönlicher Nachlass von Irena Dodalová, National Film Archive, Prag. Übersetzt durch die Autorin.

¹²² o. A., Besuch bei Frau Irena: Hurvínek contra Mickey Mouse. Die Avantgarde des Zeichenfilms. – Das einzige Trickfilm-Atelier der Republik, undatiert, Persönlicher Nachlass von Irena Dodalová, National Film Archive, Prag.

¹²³ Vgl. Strusková, The Dodals, 88.

vá über die schwierige Position des Animationsfilms innerhalb avantgardistischer Bewegungen im Klaren. Während Personen wie Lotte Reiniger oder Oskar Fischinger in Deutschland schafften, den Animationsfilm als Kunstform zu etablieren, waren es an derenorts vor allem US-amerikanische Einflüsse, nicht zuletzt jene von Walt Disney, die den Trickfilm als Subform des Animationsfilms und damit als Unterhaltungsmedium einem breiten Publikum bekannt machten.

Womöglich mit dem Ziel, sich von der US-amerikanischen Unterhaltungstradition zu lösen, verfolgte Dodalová einen avantgardistischen Ansatz, der nicht nur gesamt-europäische, künstlerische Strömungen der Zeit rezipierte, sondern ebenso für die Integration regionaler und folkloristischer Elemente in den Animationsfilm eintrat. In ihrem 1937 erschienenen Aufsatz »Má státní filmová propagace právo pomlčeti déle o svém folkloru?« (Hat die staatliche Filmförderung das Recht, länger über die Folklore zu schweigen?) plädierte Dodalová etwa für die Berücksichtigung der tschechoslowakischen Folklore-Tradition innerhalb der modernen Filmproduktion und strebte eine Vereinigung folkloristischer Elemente und moderner Animationstechniken an.¹²⁴ IRE-film sollte demnach ein europäisches Studio sein, das sich in einem breiten Kunstkontext verortete, um zugleich regionale Spezifika des Produktionsumfelds hervorzuheben. Diesen idealistischen Anspruch bringt Dodalová auch in folgendem Auszug eines Artikels pointiert zum Ausdruck:

Was ist IRE-film? Es ist ein Team aus jungen Menschen, die sich der Kunst verschrieben haben und keine Hindernisse kennen, sondern zeichnen, malen, drehen und spezielle Filme kreieren, die Trickfilme genannt werden. Das Unternehmen ist ein kleines Wunder des Idealismus in der sonst realistischen Welt von heute, umso mehr, als es von keinem Bankkapital, keinen äußeren Subventionen finanziert wird. Die Erklärung dafür ist, dass diejenigen, die mit IRE-film zusammenarbeiten, nicht davor zurückschrecken, Opfer für ihre Arbeitsbelastung zu bringen, weder finanzielle noch künstlerische, und ihr Anliegen voranbringen, schlüssig, weil sie ihre Arbeit lieben. [...] IRE-film hat sechs Mitarbeiter. Der künstlerische Direktor ist der Maler Karel Dodal. Die führende Zeichnerin, Frau Iréna, hat stets die Aufgabe, die Ideen, ein Stück der poetischen Geschichte, viel Poesie für Mädchen zu kreieren.¹²⁵

Aus dieser Beschreibung geht hervor, dass der Trick- bzw. Animationsfilm in der Tschechoslowakei kein Medium war, das – wahrscheinlich aufgrund fehlender institutioneller Verankerung – auf öffentliche Gelder zählen konnte, wodurch auch Dodalovás bereits zitiertter Hinweis auf ihre Arbeiten im Werbefilm erklärbar wird. Bemerkenswert ist aber auch, dass Dodalová offenbar eine leitende Position innehatte, maßgeblich die kreative Ideenentwicklung voranbrachte und dabei künstlerisch-poetische Ambitionen verfolgte. Die Betonung ihrer poetischen Anliegen und ihrer Aufgabe, besonders Poesie für Mädchen zu schaffen, zeugt gleichzeitig davon, dass Dodalová sich der Tatsache bewusst war, dass Mädchen und Frauen in der Kunst ebenso wie in den meisten öffentlich

¹²⁴ Vgl. Irena Dodalová, Má státní filmová propagace právo pomlčeti déle o svém folkloru?, in: Filmový kurýr 24 (1937) 12, 3.

¹²⁵ Irena Dodalová, Kreslený film – poesie neskutečna. Kouzlo tisiců na filmovém pásku – Jak se dělá kreslený film, Večerník Práva lidu, 2.8.1936, 3. Übersetzt durch die Autorin.

gesellschaftlichen Sparten unterrepräsentiert waren. Aus diesem Grund schien es ihr ein Anliegen gewesen zu sein, neue Darstellungsweisen und Bildformen mitzustalten und weibliches Engagement in der Kunst sichtbar zu machen. Wie schon anhand der Biografien von Grete Stern und Hedwig Schlichter erörtert, waren die 1920er- und -30er-Jahre eine Zeit, in der Frauen durch bessere Ausbildungsmöglichkeiten und selbstbestimmte mediale Präsenz vermehrt in die Öffentlichkeit traten. Dodalová wusste dieses emanzipative Potenzial der 1930er-Jahre für *IRE-film* und für die Stärkung ihrer eignen Position innerhalb des Studios zu nutzen. Schließlich stellte sie in ihren zahlreichen Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln nicht nur ihre eigene Arbeit regelmäßig vor, sondern legte auch ihre künstlerischen Positionen dar, die nicht selten von jenen ihres Mannes abwichen.

Ihr selbstbewusstes Auftreten sowie ihr öffentliches Engagement brachten ihr jedoch nicht nur Ansehen ein, sondern waren ebenso von Kritik begleitet – sogar innerhalb des Studios. Wie Dodalová wiederholt betonte, war die Anfangsphase von *IRE-film* für alle Beteiligen mit einem massiven Arbeitspensum verbunden. Der Umstand, dass sie Seite an Seite mit Karel Dodals Ex-Frau Hermína Týrlová arbeiten musste, machte es wohl nicht leichter. Dass allerdings auch Týrlová nicht besonders von Dodalová angetan war, geht aus folgender Beschreibung hervor:

Karel Dodal lud mich nach einer gewissen Zeit ein, mitzuarbeiten. Wir nahmen unsere früheren Business-Kontakte wieder auf und kontaktierten via Karels zweiter Ehefrau unsere ehemaligen Klienten. Sie war absolute Analphabetin, in dem, was wir taten, aber eine gute Verkäuferin. Selbstbewusst, dreist, ehrgeizig und fähig, ihre Ziele skrupellos umzusetzen, um so viel wie möglich zu verdienen, war sie meine absolute Antithese.¹²⁶

Týrlovás Beschreibung von Dodalová mag zwar von persönlichen Konflikten beeinflusst gewesen sein, allerdings bedient sie ebenso klassische Narrative der Zeit, die in der »Neuen Frau« eine sittenlose und verwegene Figur sahen, die die traditionellen Werte gefährdete. Dodalová, die durchaus um ihre Fähigkeiten und Kenntnisse wusste und nicht im Schatten ihres Mannes stehen wollte, hatte vielfach mit solchen stigmatisierenden Zuschreibungen zu kämpfen. Dennoch zeigte sie sich selbstbewusst und präsentierte sich in der Öffentlichkeit entgegen der Schilderung Týrlovás als Kunstschaflende und Avantgardistin.

Dodalovás künstlerischer Ansatz kann in seinem avantgardistischen Anspruch auch als Kontinuität des Schaffens der Devětsil Gruppe gesehen werden, deren Blütezeit zwischen 1920 und 1931 angesiedelt wird. Nachdem sich Devětsil bereits Anfang der 1930er-Jahre wieder aufgelöst hatte, kann Dodalovás Werk nicht direkt der Gruppe zugeordnet werden; allerdings lassen ihre theoretischen Texte ebenso wie ihre avantgardistischen Animationsfilmproduktionen darauf schließen, dass sie mit dem Schaffen Devětsils vertraut war und einige Ideen und Aspekte der Bewegung in ihr Werk integrierte. Devětsil (übersetzt: Pestwurz-Blume) war eine avantgardistische Gruppierung, die 1920 in Prag gegründet wurde und nur wenig später in Brno ein weiteres Zentrum fand. Die Gruppierung entstand als Reaktion auf den Ersten Weltkrieg und beschäftigte sich künstlerisch

126 Hermína Týrlová zitiert nach: Strusková, The Dodals, 97. Übersetzt durch die Autorin.

mit der Suche nach einer neuen, tschechoslowakischen Identität. Gleichzeitig leistete sie einen nicht zu vernachlässigenden Beitrag zur internationalen Moderne.¹²⁷ Dabei verfolgten die Vertreter*innen von Devětsil – darunter Schriftsteller*innen, Maler*innen, Architekt*innen, Filmemacher*innen, Fotograf*innen, z.B. Karel Teige (1900–1951), Jaroslav Seifert (1901–1986) oder Emil František Burian (1904–1951) – das Ziel eine tschechoslowakische Ästhetik, Form und Poesie zu entwickeln, die sich an internationalen avantgardistischen Trends orientierte, jedoch die Eigenständigkeit der nationalen Kunsttradition nicht vernachlässigte. Stilistische Parallelen lassen sich mitunter zum Dadaismus erkennen. Die theoretischen und künstlerischen Tendenzen, die sich an der Bauhaus-Universität entwickelten, dienten ebenfalls als kreative Referenz für die Devětsil Gruppe. Obwohl also die Vertreter*innen dieser neuen tschechoslowakischen Gruppierung in regem Austausch mit anderen europäischen Kunstströmungen standen, waren sie, ähnlich wie Dodalová, darum bemüht, ihre nationalen Spezifika herauszuarbeiten. Die neu gegründete Zeitschrift *Revue Devětsilu* (ReD, Abb. 17) bot schließlich eine Plattform des Austauschs und setzte durch zahlreiche Ausstellungen und Publikationen, die der Gruppierung stetig mehr Sichtbarkeit verliehen, neue avantgardistische Standards.

Politisch stand Devětsil der kommunistischen Partei nahe, schließlich zählten einige Vertreter*innen der Gruppe zu den Gründungsmitgliedern der tschechoslowakischen kommunistischen Partei (KSČ). Die proletarische Kunst wurde zugleich zu einem zentralen Einflussfaktor, doch auch der magische Realismus und der Poetismus färbten auf das Schaffen der tschechoslowakischen Avantgardist*innen ab. Diese vielfältigen Einflüsse spiegeln sich auch in den Filmproduktionen wider, die von Devětsil angehörigen Regisseuren wie E. F. Burian geschaffen wurden. Dabei lässt sich deutlich ein Interesse an der sowjetischen Filmkunst erkennen und es zeigt sich vor allem in späteren Schaffensphasen der Einfluss des Poetismus. Zentral ist überdies, dass Devětsil Film nicht als isoliertes Medium verstand, sondern als übergreifende visuelle Form, die unterschiedliche Kunstrichtungen verbinden sollte. Basierend auf dieser Grundannahme schufen Devětsil Angehörige sogenannte Filmgedichte, die ähnlich wie die der Gruppierung zugeordneten literarischen Werke einen montagenhaften Charakter aufwiesen und stark mit visuellen Metaphern arbeiteten. Die bildliche Sprache der Devětsil Schriftsteller*innen fand damit im Film gänzlich neue Ausdrucksmöglichkeiten und Raum, um künstlerische und gesellschaftliche Utopien zu kreieren.¹²⁸ Dass auch Dodalová besonders in den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg das Medium Film nutzte, um visuelle Utopien zu schaffen, wird in der Folge noch besprochen werden. Zuvor möchte ich jedoch noch dar-

¹²⁷ Weiterführende Literatur zu Devětsil, vgl. Vladimír Birgus (Hg.), *Czech Photographic Avant-Garde 1918–1948*, Cambridge/London 2002; Peter Drews, Devětsil und Poetismus: künstlerische Theorie und Praxis der tschechischen literarischen Avantgarde am Beispiel Vítězslav Nezvals, Jaroslav Seiferts und Jiří Wolkers, München 2012; Meghan Forbes, Devětsil and Dada: A Poetics of Play in the Interwar Czech Avant-Garde, in: ARTMargins 9 (2020) 3, 7–28; Jonathan L. Owen, Avant-garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties, New York/Oxford 2011, 25–45; Hubert van den Berg/Walter Fähnders, Metzler Lexikon Avantgarde, Stuttgart 2009, 331–336.

¹²⁸ Vgl. Esther Levinger, Karel Teige on Cinema and Utopia, in: The Slavic and East European Journal 48 (2004) 2, 247–274.

auf hinweisen, dass Dodalová im Film, besonders im Animationsfilm das Potenzial zum Bildungsmedium sah.



Abb. 17: Cover von *Revue Devětsilu* (Oktober 1927)

Ein praktisches Beispiel für IRE-films Bildungsanliegen ist der bereits erwähnte VŠU-DYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ, eine Produktion, die die aus dem Puppentheater bekannte Figur des Hurvínek in die Filmwelt einführt und die wissenschaftlichen Prinzipien der Übertragung durch Radiowellen erklärte (Abb. 18–19).

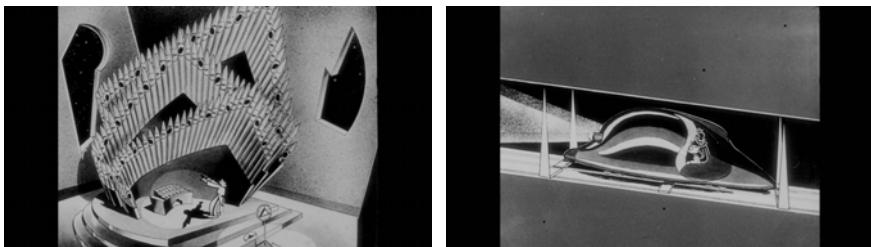


Abb. 18–19: Stills aus *VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ* (R: Irena Dodalová/Karel Dodal, CSK 1936)

Ästhetisch erinnert der Film an die Arbeiten der in Braunschweig geborenen Illustratorin Marie Neurath (1898–1986), die noch vor ihrer Flucht nach London maßgeblich an der Entwicklung des Isotype (International System of Typographic Picture Education) beteiligt war und damit – ähnlich wie Dodalová – visuelle Bildungsanliegen verfolgte.¹²⁹ Der Film kombiniert dokumentarische Aufnahmen der technischen Gerätschaften, die zur Radioübertragung notwendig sind, mit Trickfilmtechniken, lässt die Tradition des sowjetischen Films einfließen und übersetzt klassische Großstadtaufnahmen in Animation. Dodalovás Auffassung davon, inwiefern der Animationsfilm einen Beitrag zur öffentlichen Bildung leisten könnte, wäre jedoch verkürzt dargestellt, würde man sie auf die Produktion von Bildungsfilmen reduziert. Dodalová blieb in ihrem Verständnis nämlich nicht allein auf der narrativen Inhaltsebene verhaftet, sondern vertrat einen Ansatz, der Inhalt und Ästhetik, Bild und Ton als gleichwertige Komponenten eines Ganzen ansah. Animationsfilm, so Dodalová, sei nicht allein Comedy-Trickfilm, sondern künstlerischer Ausdruck und Medium der ästhetischen Bildung zugleich. Dies machte sie nicht zuletzt in ihrem Artikel »Trikfilm a jeho možnosti v Evropě« (Der Trickfilm und seine Möglichkeiten in Europa) deutlich, indem sie darauf verwies, dass der Trickfilm für Bildungs- und Forschungszwecke eingesetzt werden könnte. Seine Ausdrucks- und Anwendungsmöglichkeiten seien »buchstäblich unendlich«, denn er sei ein »schönes, mysteriöses, aufregendes Feld neuer Tendenzen« – avantgardistische, surrealistische und expressionistische Strömungen nennt Dodalová namentlich als Beispiele. Der animierte Film, führt sie weiter aus, beschränke sich nicht mehr auf die Möglichkeiten und Methoden der Malerei, sondern erforsche neue Wege und Strategien und erkunde und erschließe »neue, imaginäre Welten«¹³⁰ – in anderen Worten, ihm wohnt das Potenzial inne, filmische Utopien zu schaffen.

Irena Dodalová positionierte sich mit ihrem Schaffen also an der Schnittstelle von Theorie und Praxis, sie prägte mit ihren Produktionen neue Ansätze und Darstellungsweisen im tschechoslowakischen Animationsfilm und schrieb sich in einen

¹²⁹ Vgl. Marie Neurath, in: Gerda Breuer/Julia Meer (Hg.), *Women in graphic design 1890–2012 = Frauen und Grafik-Design 1890–2012*, Berlin 2012, 520–521.

¹³⁰ Irena Dodalová, *Trikfilm a jeho možnosti v Evropě*, *Kinorevue*, 24.11.1937, 274–275, 274. Übersetzt durch die Autorin.

theoretischen Diskurs ein, der den Trickfilm als künstlerisches Ausdrucksmittel legitimieren wollte. Sie erkannte, wie schon ihr Zeitgenosse Siegfried Kracauer (1889–1966),¹³¹ den gesellschaftlichen und politischen Wert des Films, und betrachtete die ästhetischen Implikationen der Animation als für die Bildung und Wissensgenerierung relevante Dimensionen.¹³² Theorie und Praxis waren für Dodalová eng miteinander verbunden, so hielt sie auch regelmäßig Vorträge über den Animationsfilm als Kunstform und verband diese mit Filmvorführungen, um praktische Beispiele zu geben.¹³³

Zwei Filme, die besonders Dodalovás avantgardistische Ambitionen festhalten, sind HRA BUBLÍNEK (Das Spiel der Blasen) bzw. FANTAISIE ÉROTIQUE (Abb. 20–21) aus dem Jahr 1937¹³⁴ und MYŠLENKA HLEDAJÍCÍ SVĚTLO (in der Übersetzung IDEAS IN SEARCH OF LIGHT) von 1938.



Abb. 20–21: Stills aus FANTAISIE ÉROTIQUE (R: Irena Dodalová/Karel Dodal, CSK 1936)

Eva Strusková zufolge waren diese Animationsfilme die ersten, die internationale, avantgardistische und abstrakte Trends reflektierten und in die tschechoslowakische Filmtradition einführten.¹³⁵ Der Einfluss Walter Ruttmanns (beispielsweise seiner

131 Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 2001.

132 Besonders Alan Bergala arbeitete später in seiner Studie *Kino als Kunst* einen ähnlichen Ansatz aus und schaffte es, ihn einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Vgl. Alan Bergala, *Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo*, Marburg 2006.

133 Vgl. Strusková, *The Dodals*, 225.

134 Wie Eva Strusková festhält, war die Beziehung zwischen den Filmen HRA BUBLÍNEK und FANTAISIE ÉROTIQUE lange Zeit nicht geklärt. Es stellte sich jedoch heraus, dass es sich bei HRA BUBLÍNEK um einen Werbefilm für Saponia handelte, der später als Basis für den abstrakten Kurzfilm FANTAISIE ÉROTIQUE diente. Erst als FANTAISIE ÉROTIQUE Ende der 1980er-Jahre von Buenos Aires nach Prag versandt wurde, konnten Filmhistoriker*innen herausstellen, dass sich zwar die Mittelteile der beiden Filme deckten, jedoch Anfangs- und Schlusssequenzen voneinander abwichen. Vgl. Strusková, *The Dodals*, 199–204.

135 Es könnte auch ausführlich auf die Werbefilmproduktionen des Studios eingegangen werden, da es mir jedoch in erster Linie darum geht, Dodalovás künstlerische Ambitionen vorzustellen und es die Kapazitäten der Arbeit sprengen würde, werde ich darauf verzichten. Eva Strusková hat diese jedoch ausführlich behandelt. Vgl. Strusková, *The Dodals*, 153–186.

LICHTSPIEL OPUS 1–4 Reihe) und Oskar Fischingers (hier lässt sich besonders die Ähnlichkeit mit seinem 1937 bereits im Exil erschienenen AN OPTICAL POEM erkennen) ist in den Filmen unverkennbar. Alle Beispiele kombinieren filmische Bewegungsabläufe mit klassischer Musik, um visuelle Poesie zu kreieren, ähnlich wie es die Devětsil Gruppe zu tun pflegte. HRA BUBLINEK war ein außergewöhnlicher Erfolg, denn er wurde bei der Pariser Weltausstellung von 1937 gezeigt und war Teil der Auswahl tschechoslowakischer Filme, die im selben Jahr bei den Filmfestspielen von Venedig präsentiert wurden. Zu diesem Anlass zitierte die Zeitschrift *Světozor* Irena Dodalová, die HRA BUBLINEK folgendermaßen beschrieben hatte:

Der Film beginnt mit Paukenschlägen, die den menschlichen Herzschlag imitieren und steigern Ton und Bewegung der bunten Formen, bis die Bacchanalien Augen und Ohren erreichen und er schließlich den befreienden Abschluss findet und die Kontrapunktbewegungen gütig absterben. Die ursprüngliche Idee war jene der Erotik, eine Angelegenheit der Sinnlichkeit und nicht des Verstandes.¹³⁶

Der zweiminütige Kurzfilm lässt langsam Kreise, Strahlen und Spiralen von rechts und links in die Bildmitte gelangen. Sich stetig steigernd werden die Bewegungen schneller, scheinen aufeinander zu reagieren und treffen sich in der Mitte, bis es zum Höhepunkt in der Vereinigung der Formen kommt. Diese visuell abstrahierte, sinnliche Nachahmung des sexuellen Akts reflektiert nun nicht nur avantgardistische Positionen des Animationsfilms, die deutlich auf jene von bereits genannten Filmschaffenden – z.B. Ruttman und Fischinger – verweisen, sondern scheint durch das Zentralstellen der Sinnlichkeit und Sexualität auch von surrealistischen Tendenzen beeinflusst zu sein. Dies ist insofern wenig verwunderlich, als Prag neben Paris eines der surrealistischen Zentren der 1920er- und -30er-Jahre war.

Eine wichtige Vertreterin des tschechoslowakischen Surrealismus, die ähnlich wie Dodalová schon früh Studienreisen in die französische Hauptstadt unternahm und damit den Austausch zwischen Paris und Prag vorantrieb, war Toyen (bürgerlich Marie Čermínová, 1902–1980). Diese war durch ihre anfängliche Nähe zur Devětsil Gruppe dem Poetismus verbunden, die einzige Frau in der Gründungsgruppe der tschechoslowakischen Surrealist*innen und maßgeblich von feministischen Diskursen der Zeit geprägt, die sich auch in ihrem Werk niederschlugen. Erotik und Sexualität bildeten Grundthemen ihres künstlerischen Schaffens, und ähnlich wie Dodalová mit HRA BUBLINEK, vertrat auch Toyen differenzierte Positionen, die weibliche Sexualität zwar erkunden, aber nicht einem voyeuristischen Verlangen nachgebend zur Schau stellen wollten.¹³⁷ Dodalová wählt in HRA BUBLINEK wie Toyen eine verspielte und vor allem abstrakte Art, um Sexualität darzustellen; eine Weise, die nicht allein auf Körper reduziert bleibt, sondern Formen und Bewegungen mit einschließt und unterschiedliche Sinne aktiviert. In diesem Ansatz kann erneut Dodalovás Anspruch, weibliche Positionen in der Kunst sicht-

¹³⁶ ELA, V ateliéru kresleného filmu, *Světozor*, 9.9.1937, 583. Übersetzt durch die Autorin.

¹³⁷ Zu Toyen, vgl. Karla Huebner, *Magnetic Woman: Toyen and the Surrealistic Erotic*, Pittsburgh 2020.

bar zu machen, sowie eine Form des *female gaze* erkannt werden.¹³⁸ Dodalová verstand schließlich Film als ein Medium, das nicht abseits politischer, gesellschaftlicher oder emanzipativer Entwicklungen stand, sondern stets damit im Austausch war. Dies lässt sich ebenso in *MYŠLENKA HLEDAJÍCÍ SVĚTLO* aus dem Jahr 1938 erkennen.

Da in Kapitel 4.3.2 noch genauer auf den Film eingegangen wird, soll an dieser Stelle nur knapp auf die Produktionsbedingungen hingewiesen werden. *MYŠLENKA HLEDAJÍCÍ SVĚTLO* kann als Produkt der politischen Entwicklungen und der bevorstehenden Emigration der Dodals gelesen werden. Zwar geht Eva Strusková davon aus, dass der Film noch in Prag produziert wurde, allerdings waren die Dodals in diesem Moment bereits zumindest teilweise in Paris wohnhaft gewesen. Offensichtlich sollte der Film auch außerhalb der Tschechoslowakei gezeigt werden, weshalb zeitgleich eine englische Fassung mit dem Titel *IDEAS IN SEARCH OF LIGHT* angefertigt wurde. Diese übersetzte Fassung lässt auch darauf schließen, dass Paris nicht das Zielland auf längere Sicht war, sondern nur eine Zwischenstation vor der Überfahrt in die USA darstellte.

Den Einmarsch der Wehrmacht in die Tschechoslowakei mussten die Dodals nicht aus nächster Nähe miterleben, da sie in diesem Moment bereits in Paris verweilten und die Weiterreise in die USA planten, die zumindest Karel Dodal noch Ende 1938 gelingen sollte. Den behördlichen Papieren zufolge handelte es sich um eine Studienreise; de facto bereiteten sich die beiden jedoch auf die Emigration vor, denn sie wollten die gesamte Studioausstattung in die USA transferieren. Dieser durchwegs komplizierten Aufgabe stellte sich Irena Dodalová als sie Anfang 1939 nach Prag zurückkehrte. Eva Strusková schreibt, dass sie aufgrund administrativer und familiärer Angelegenheiten in die zu diesem Zeitpunkt bereits von NS-Truppen besetzte tschechoslowakische Hauptstadt zurückgehen musste. Dodalovás Mutter lebte weiterhin in Prag, ihr Bruder Rudolf bereitete sich ebenfalls auf die Emigration nach Palästina vor. Der Erzählung Helena Voldánovás zufolge, einer engen Freundin Irena Dodalovás im argentinischen Exil, soll der Transfer des Studioequipments für die Filmmacherin auf unterschiedlichen Ebenen äußerst strapaziös gewesen sein. Ein entscheidender und belastender Faktor war, dass sie für die Verschiffung der Filmausstattung in die USA eine Genehmigung der nationalsozialistischen »Protektoren« benötigte. Es gelang Dodalová sogar diese zu bekommen, nachdem sie dem zuständigen Funktionär auf Deutsch bestätigt hatte, dass ihr Mann, zu dem die Ausstattung geschickt werden sollte, »arisch« wäre.¹³⁹ Das Studioequipment konnte in der Folge in die USA verschickt werden, Dodalová selbst jedoch nicht mehr ausreisen. Auch ein Verbleib in Prag war in diesem Moment bereits zu gefährlich, weshalb sie sich in den Prager Vorort Zbraslav zurückzog. Kaum jemand wusste von Dodalovás Aufenthalt in Zbraslav, die meisten, so erzählte die Filmmacherin, waren »convinced that I am dead«.¹⁴⁰ In Zbraslav konnte sie vorübergehend in einem Fotostudio, das weiterhin jüdische Mitarbeiter*innen aus sogenannten »Mischehen« anstellt, Arbeit finden. Die

138 Ich beziehe mich hier auf den Begriff des *female gaze*, wie er als Reaktion auf Laura Mulveys Analyse des *male gaze* entwickelt wurde. Vgl. Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: Mary Celeste Kearny (Hg.), *The gender and media reader*, New York 2012, 59–66.

139 Vgl. Strusková, *The Dodals*, 248–249.

140 Brief von Irena Dodalová an Karel Dodal, 9.4.1945, Les Avants, zitiert nach: World Jewish Congress (Hg.), *The Black Book. The Nazi crimes against the Jewish people*, New York 1946, 292.

Arbeit war jedoch unterbezahlt und so war sie dazu gezwungen, Möbel und andere Wertgegenstände zu verkaufen:

I sold the piano and all our furniture; I gave lessons. On Sundays, I went digging in the garden; at that time Jews were not allowed to keep any pets; the little dog you [Karel] gave me, I had to give to a friend. I rented the apartment and lived in the kitchen with mother. It was no life, but we existed.¹⁴¹

Durch die Arbeit im Fotostudio landete Dodalová auf der Liste der jüdischen Einwohner*innen von Zbraslav und obwohl sie versuchte durch einen Adresswechsel der Aufmerksamkeit der NS-Behörden zu entgehen, wurde sie im Jahr 1942 denunziert und nach Theresienstadt deportiert. Kurz nach ihrer Freilassung 1945 berichtete sie über die Umstände, die zu ihrer Verhaftung geführt hatten:

Then I was denounced. They said you [Karel] were in America doing anti-Nazi work, and that I was an American agent. I was arrested. At this time, people were shot or hanged without a hearing. However, for some reason I had a hearing; I was calm, even though they threatened me with the death penalty. This calm saved me. I was sent to a concentration camp under an SS convoy. I wasn't allowed to go home to say goodbye to mother. I had no luggage, nothing beyond the clothes I was wearing. I was taken somewhere – not knowing where. Mother was picked up two hours later, and sent after me – to Terezin.¹⁴²

Wie die Historikerin Anna Hájková in ihrer Studie zum Alltagsleben in Theresienstadt/Terezin feststellt, handelte es sich dabei um ein »ghetto, established by German authorities to constrict the people they confined there«. Sie führt weiters aus:

Although deprivation and suffering shaped the society that emerged, these factors did not entirely define it. Prisoners communicated, formed groups, and created rules. A close examination of the society in Theresienstadt helps us understand how people adapted to and worked in an extreme society.¹⁴³

Hájková beschreibt allerdings auch, wie trotz der extremen Umstände innerhalb dieser Strukturen ein reger Kunst- und Kulturaustausch stattfinden konnte, an dem sich Dodalová beteiligte.¹⁴⁴ Im Folgenden werde ich weniger auf die tatsächlichen Lebensbedingungen in Theresienstadt eingehen, da hierzu bereits umfassende Forschungen vorliegen. Dennoch möchte ich durch den Fokus auf das Kunstschaaffen nicht verschleiern, dass die Inhaftierung stets von der Bedrohung begleitet war, in ein Vernichtungslager deportiert zu werden. Dodalovás Alltag im Ghetto war von Angst, Hunger, Krankheit und

141 Ebd.

142 Ebd. 291–292.

143 Anna Hájková, *The Last Ghetto: An Everyday History of Theresienstadt*, New York 2020, 2.

144 Vgl. ebd., 168–200.

besonders von der Sorge um ihre Mutter, die aufgrund ihres fortgeschrittenen Alters unter den schweren Lebensbedingungen litt, bestimmt.¹⁴⁵

Abgesehen von dem bereits zitierten Brief an Karel Dodal nach ihrer Freilassung 1945 sprach Dodalová kaum über ihre Erfahrungen im Ghetto. Eva Strusková behandelte allerdings in ihrer Studie über Dodalovás Schaffen in Theresienstadt ausführlich ihre Partizipation in dem Film *THERESIENSTADT 1942*. Ich werde diese deshalb im Folgenden nur kurz umreißen und abschließend auf Dodalovás Theaterschaffen in Theresienstadt eingehen. Der Film *THERESIENSTADT 1942* ist nicht mit dem weit bekannteren Propagandafilm von Kurt Gerron *THERESIENSTADT. EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET* (1944) zu verwechseln, der später auch fälschlich und zynisch »Der Führer schenkt den Juden eine Stadt« genannt wurde. Der Film von 1942 wurde vom nationalsozialistischen Sicherheitsdienst (SD) in Auftrag gegeben. Welchen Zweck er hätte erfüllen sollen, ist bis heute ungeklärt; auch die Frage, weshalb er nie fertiggestellt wurde, bleibt unbeantwortet. Wie Dodalová nach ihrer Freilassung berichtete, soll sie einige Fragmente des Films herausgeschmuggelt und einem Prager Archiv übergeben haben.¹⁴⁶ Der Film gilt heute als verschollen, nur rund vier Minuten Filmmaterial (Abb. 22–24) sowie acht Minuten dokumentarische Aufnahmen zum Dreh sind erhalten geblieben. Im Yivo Institute for Jewish Research in New York befindet sich außerdem das vorläufige Skript zum Film »Theresienstadt – Rohentwurf einer Filmreportage«, das in dieser Form jedoch nicht umgesetzt wurde.¹⁴⁷



Abb. 22–24: Stills aus den Überresten des Films *THERESIENSTADT 1942*

Wie Eva Strusková rekonstruierte, hat Dodalová schon bald nach ihrer Deportation nach Theresienstadt damit begonnen, sich künstlerisch zu engagieren. Sie begann die Balladen von François Villon für das Theater zu adaptieren, die zuvor E. F. Burian, einer der führenden Vertreter Devětsils, in seinem Prager *D34 Theater* aufgeführt hatte. Dodalovás Vorhaben wurde jedoch schon während der Probearbeiten unterbrochen, denn sie sollte das Drehbuch für den geplanten Theresienstadt-Film schreiben und schließlich auch die Produktionsleitung übernehmen. Das Drehbuch, so der Historiker Karel

145 Vgl. Brief von Irena Dodalová an Karel Dodal, 9.4.1945, Les Avants, zitiert nach: World Jewish Congress, The Black Book, 294.

146 Vgl. ebd., 295.

147 Vgl. Ghetto Theresienstadt. Rohentwurf einer Filmreportage, YIVO Institute for Jewish Research, New York, Tschechoslowakische Sammlung, 1.22.

Margry, der schon in den 1980er-Jahren Forschungen zu genannter Filmproduktion angestellt hatte, »wäre es verfilmt worden, hätte ein ödes und scharf realistisches Bild des Lebens im Ghetto ergeben: die Einzäunung der Bevölkerung, die Überfüllung, der Hunger und die Unterernährung, die mangelnde ärztliche Versorgung, das Elend der Alten und Kranken, die erschreckende Todesrate, die willkürlichen, despatischen Befehle, die erschöpfenden Arbeitsanforderungen – es ist alles da«.¹⁴⁸ Eva Strusková beschreibt überdies, dass die Synopse die geisterhafte Atmosphäre im Ghetto einfangen, jedoch gleichzeitig interessante filmische Aspekte aufweisen würde – »for it captured reality via montage and fast-cut metaphorical images and scenes. The closing overview of the Theresienstadt regular stats submitted to the commander's office by the local Council of Elders, then, was a sarcastic comment on the miserable ghetto conditions and was based on trick and simple animation«.¹⁴⁹

Nicht nur das Skript zeugt von Dodalovás Handschrift, auch diverse Zeitzeug*innen erinnerten sich daran, dass die Filmemacherin mit der Drehbuchanfertigung beauftragt wurde.¹⁵⁰ Sie soll wiederum, so erzählte der Schauspieler und Kabarettist Hans Hofer (1907–1973), der ebenfalls an den Dreharbeiten beteiligt war, aufgrund des massiven Zeitdrucks, der ihr auferlegt wurde, die beiden Filmleute Adolf Aussenberg (1914–1944) und Jindřich Weil (1916–1944) damit beauftragt haben, sie bei dem Drehbuch zu unterstützen.¹⁵¹ Obwohl Dodalová, Aussenberg und Weil und eine Reihe weiterer Häftlinge eine zentrale Rolle in der Produktion übernahmen, standen de facto der SS-Obersturmführer Herbert Otto und der SS-Hauptsturmführer Siegfried Seidl an der Spitze des Projekts. Um sich gegen die Vorgaben der SS-Leute aufzulehnen, soll sich das Trio Dodalová, Aussenberg und Weil darüber verständigt haben, das Projekt – insbesondere nachdem das Originaldrehbuch abgelehnt wurde – soweit es ging zu verlangsamen und zu unterlaufen.¹⁵² Das Ziel der Gruppe, so berichtete der ebenfalls an den Dreharbeiten beteiligte Jurist und Fotograf Hanuš Král, war es, den Film, dessen Drehbuch letztendlich von der SS geschrieben wurde, inhaltlich zu verändern:

So suchten die Nazis beispielsweise den »Streicher'schen« Judentypus, doch die Gruppe der Filmemacher wählte – jeder Stereotypenbildung widerstehend – erkennbare Ghettohäftlinge für ihre Aufnahmen. [...] In einer im Ghetto gedrehten Szene gelang es, im Hintergrund einen Leichenwagen aufzunehmen, der von Menschen gezogen wurde (und auf dem in Theresienstadt Brot, tote Körper, bewegungsunfähige Menschen usw. transportiert wurden).¹⁵³

¹⁴⁸ Karel Margry, Ein interessanter Vorgänger: Der erste Theresienstadt-Film (1942), in: Theresienstädter Studien und Dokumente (1998) 5, 181–212, 187.

¹⁴⁹ Strusková, The Dodals, 267–270.

¹⁵⁰ Beispielsweise: Hans Hofer, The Film about Terezín. A Balted Report, in: Frantisek Ehrmann/Otta Heitlinger/Rudolf Iltis (Hg.), Terezín 1941–1945, Prag 1965, 181–184.

¹⁵¹ Adolf Aussenberg (geb. 1.7.1914) und Jindřich Weil (geb. 6.3.1916) wurden beide im Jahr 1944 nach Auschwitz deportiert und ermordet. Dokumente und Informationen zu ihren Biografien finden sich auf der tschechischen Opferdatenbank: URL: <https://www.holocaust.cz/de/opferdatenbank/opfer/75248-adolf-aussenberg/>; URL: <https://www.holocaust.cz/en/database-of-victims/victim/132301-jindrich-weil/> (abgerufen am 19.9.2024).

¹⁵² Vgl. Strusková, Film Ghetto Theresienstadt, 139.

¹⁵³ Zeugenbericht von Hanuš Král, zitiert nach: Strusková, Film Ghetto Theresienstadt, 139.

Wie es der Gruppe überhaupt gelang, eine Kamera zu bekommen und damit diese Aufnahmen anzufertigen, ist nicht bekannt. Wie die überlieferten Filmbilder und Zeitzeug*innenberichte jedoch belegen, war es Dodalová gemeinsam mit der Filmcrew möglich gewesen, zumindest einzelne unverfälschte Sequenzen der Zustände im Lager zu dokumentieren – ein widerständiger Akt, der mit dem Tod bestraft worden wäre, wäre er von den SS-Leuten bemerkt worden. Král berichtete überdies, dass es einigen jüdischen Crew-Mitgliedern während der Schnittarbeiten gelang, einzelne Szenen in Boxen aus den Schniträumlichkeiten herauszuschmuggeln und im Ghetto zu verstecken.¹⁵⁴ Dodalová, so ihre eigene Erzählung, musste den Schnitt im Büro des Kommandanten hinter verschlossenen Türen erledigen, weshalb sie nichts hinausnehmen konnte. Allerdings gelang es ihr, das Material, das andere zuvor versteckt hatten, nach ihrer Freilassung aus dem Ghetto nach draußen zu transportieren.¹⁵⁵

Wie bereits angemerkt, wurde der Film nie fertiggestellt, und wie Eva Strusková durch die Rekonstruktion der Produktionsbedingungen deutlich macht, kann Dodalová nicht direkt als Regisseurin des Films geführt werden, da ihre Handlungsmacht deutlich eingeschränkt war. Dodalová war zwar in unterschiedlichen Phasen des Films – angefangen vom Drehbuch, über die Dreharbeiten bis hin zum Schnitt – beteiligt, allerdings handelte es sich um eine nationalsozialistische Produktion, die größtenteils den Vorgaben der SS entsprach. Dodalová wie auch andere Crew-Mitglieder nutzten aber ihre Positionen, um die Produktion aus dem Inneren heraus zu sabotieren. Es war nicht ihr Anliegen – dies beweist insbesondere das Originaldrehbuch – eine beschönigende Sicht auf die Zustände in Theresienstadt zu transportieren oder mit den sogenannten »Protektoren« zu kollaborieren. Vielmehr sollte der Film zeigen, was tatsächlich vor sich ging. Er sollte aus Theresienstadt hinausgeschafft werden, um die Bilder verbreiten zu können; doch dies gelang nur teilweise.

Die Arbeiten an dem Film endeten Anfang des Jahres 1943 und Dodalová kehrte zu ihrem Projekt der Villon Balladen zurück. Die Inszenierung der Balladen zeugt ebenfalls davon, dass Dodalová die Zustände im Lager nicht einfach hinnehmen wollte und sich für den Weg des subversiven Widerstands durch Kunst entschied. François Villon, der im 15. Jahrhundert als Rebell und Gegendenker galt, wurde nicht nur von E. F. Burian auf die Bühne gebracht, auch Bertolt Brecht nahm einige seiner Lieder in die *Dreigroschenoper* auf. Villons Schriften aus dem 15. Jahrhundert wurden in den 1920er- und -30er-Jahren von diversen politischen Kunstschaffenden wiederentdeckt und als Stimme der Ungehörten in mehrere Theaterstücke integriert. Auch Dodalová brachte schließlich gemeinsam mit dem Komponisten Viktor Ullmann (1898–1944) und der Choreografin Kamila Rosenbaumová (1908–1988) Villons Balladen in Theresienstadt auf die Bühne und stellte sich damit in eine Reihe mit antifaschistischen Theaterschauffenden, die sein Werk würdigten.

Obgleich Dodalová im Theater ebenso wie mit der Filmcrew Verbündete fand und, wie Eva Struskovás Forschungen aufzeigen, durch ihre Tätigkeit innerhalb der Filmproduktion *THERESIENSTADT 1942* am jüdischen Widerstand in Theresienstadt nicht unwe-

¹⁵⁴ Vgl. ebd., 140.

¹⁵⁵ Vgl. Brief von Irena Dodalová an Karel Dodal, 9.4.1945, Les Avants, zitiert nach: World Jewish Congress, *The Black Book*, 295.

sentlich beteiligt war, standen ihr einige Zeitgenoss*innen durchaus kritisch gegenüber. »Kinderlos, scharfsinnig und emanzipiert, aber auch autoritär und manchmal exaltiert, überragte die Regisseurin den Durchschnitt weit«¹⁵⁶ schreibt Strusková und weist auf etwaige Konflikte mit Theaterleuten und anderen Kulturschaffenden des Ghettos hin. Erneut schienen also geschlechterspezifische Stigmatisierungen eine Rolle gespielt zu haben. Denn auch ihre Beziehungen mit jüngeren Männern sollen den Mithäftlingen ein Dorn im Auge gewesen sein.¹⁵⁷ Zudem mögen auch ihr Engagement innerhalb einer Brünner zionistischen Gruppe, ihre jiddischen Theaterinszenierungen sowie ihre engen Verbindungen zu deutschen und österreichischen Jüdinnen und Juden dazu beigetragen haben, dass sie insbesondere in der Prager jüdischen Community des Ghettos auf nur wenig Sympathien stieß.¹⁵⁸

Bis 1945 engagierte sich Dodalová weiterhin künstlerisch, sie inszenierte Theaterstücke und hielt Vorträge über Animationsfilm und Poesie. Im Februar 1945 konnte sie noch vor der Befreiung durch die Alliierten mithilfe eines vom Roten Kreuz organisierten Hilfstransports aus Theresienstadt entkommen. Obgleich sie im Moment der Abreise nicht wusste, ob es sich tatsächlich um einen Transport in die Schweiz oder nicht doch nach Auschwitz handelte, zeugen ihre Beschreibungen des Moments, als sie Theresienstadt schließlich verlassen sollte, durchaus von Zuversicht:

Goodbye to my Masaryk – the book I have been hiding all these years; good-bye to my bunk, to the barracks, good-bye to the rats, the lice, the roaches, the filth; good-bye to the latrines, to infectious diseases; good-bye to the human ghosts whose eyes are dead without a tomorrow. I am leaving all this behind; this is my legacy to the monster of Terezin. I am going into the nowhere. Good-bye.¹⁵⁹

Der Hilfstransport brachte 1200 Menschen, darunter Dodalová und ihre Mutter, in die Schweiz und damit auf neutralen Boden. Einige Monate später, im Herbst 1945, sollte sie über Spanien und Portugal in die USA ausreisen können, wo es nach Jahren der Trennung zu einem Wiederssehen mit ihrem Ehemann Karel Dodal kam. Trotz der Freude über die Freilassung und der Hoffnung, in den USA ein neues Leben aufbauen zu können, blieb die Erfahrung von Theresienstadt eine prägende und gleichzeitig seitens Dodalovás eine weitgehend verschwiegene. Dass das Sprechen über Theresienstadt kein Leichtes war, hält auch folgender Satz aus dem bereits zitierten Brief, den Dodalová am 9. April 1945

¹⁵⁶ Strusková, Film Ghetto Theresienstadt, 136.

¹⁵⁷ Wie Anna Hájková festhält, stellten zwar Beziehungen zwischen älteren Männern und jüngeren Frauen eine Möglichkeit für Frauen dar, sich eine Form der Sicherheit zu schaffen. Beziehungen zwischen älteren Frauen und jüngeren Männern waren hingegen die Ausnahme und wurden gesellschaftlich geächtet. Vgl. Anna Hájková, Strukturen weiblichen Verhaltens in Theresienstadt, in: Gisela Bock (Hg.), Genozid und Geschlecht: Jüdische Frauen im nationalsozialistischen Konzentrationslagersystem, Frankfurt a. M. 2006, 202–219; Anna Hájková, Sexual Barter in Times of Genocide: Negotiating the Sexual Economy of the Theresienstadt Ghetto, in: Signs 38 (2013) 3, 503–533.

¹⁵⁸ Vgl. Strusková, The Dodals, 295.

¹⁵⁹ Brief von Irena Dodalová an Karel Dodal, 9.4.1945, Les Avants, zitiert nach: World Jewish Congress, The Black Book, 296.

aus Les Avants an ihren Mann schrieb, fest: »Terezin was like an iceberg. A piece broke off every day«.¹⁶⁰

2.4 Punto de partida. Die Abfahrt als Ausgangspunkt

Das für dieses resümierende Unterkapitel titelgebende »punto de partida« hat im Spanischen unterschiedliche Bedeutungen. Wörtlich übersetzt bedeutet es »Ausgangspunkt«, in anderen Zusammenhängen wird es mit »Denkansatz«, »Anknüpfungspunkt« oder »Ausgangslage« übersetzt. All diese Übersetzungen lassen bemerkenswerte Verknüpfungen für die Thematik dieses Buchs und zwischen den Protagonistinnen zu, eint sie doch eine Form des feministischen Denkens, eine gemeinsame Ausgangslage durch gute schulische und universitäre Bildung sowie ihre Einbindung in künstlerische Netzwerke, und sind doch genau dies die Faktoren, die Anknüpfungspunkte für die gemeinsame Analyse ihres Exilwerks bieten. Doch soll noch hinzugefügt werden, dass mit dem Wort »partida« auch die »Abreise« – metaphorisch sogar das »Ableben« – in diesem Ausdruck versteckt ist, die für die drei Protagonistinnen eine prägende Erfahrung war. Die Abreise (»partida«) oder anders ausgedrückt, das Abreisen (»partir«) bedeutet nicht nur in der Spanisch-reflexiven Form (»partirse«) sich teilen oder sich trennen. Auch für die Biografien der drei Künstlerinnen bedeutete das Exil und die damit verbundene Abreise eine Teilung, eine Spaltung, eine Zerrissenheit, zwischen Europa und Argentinien, zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, und schlug sich als solche in ihrem Werk nieder.

Jede einzelne dieser Künstlerinnen befand sich zum Zeitpunkt ihrer Flucht an einem anderen geografischen Punkt in Europa. Auch zeitlich kam es zu keinen Koinzidenzen ihrer Abreise. Dennoch weisen die frühen Schaffensphasen der Künstlerinnen und ihre Erfahrungen im Europa der 1920er- und -30er-Jahre Gemeinsamkeiten auf, die erlauben, Anknüpfungspunkte für ihr späteres Exilwerk und die intervisuelle Vernetzung ihres Schaffens zu finden. Obgleich die Lebenswege Grete Sterns, Hedwig Schlichters und Irena Dodalovás sie in verschiedene Teile Europas brachten und sie unterschiedliche Kunstformen bedienten, zeugt ihr Werk von einer gemeinsamen Erfahrung, auf die es im Folgenden noch weiter einzugehen gilt. Alle drei Künstlerinnen waren ambitionierte Frauen, die von den sozialen Bewegungen des frühen 20. Jahrhunderts, dem modifizierten Bildungsangebot sowie den modernen Aufbruchsgedanken ihrer Zeit profitierten. Sie genossen nicht nur eine gutbürgerliche Ausbildung, auch absolvierten sie höhere Schulen oder näherten sich, wie im Falle von Stern und Dodalová, über Privatunterricht an universitäre Bildungseinrichtungen an. Die Unterstützung durch ihre Familien – im Falle von Stern und Dodalová waren die Mütter zentrale Bezugspersonen, im Falle von Schlichter der Vater – sollte dabei ebenso erwähnt werden. Sie waren durch ihre Herkunft mit Privilegien ausgestattet, auf die viele Exilierte anderer sozialer Schichten nicht zurückgreifen konnten. Damit soll zwar nicht das Narrativ bedient werden, dass für diese Künstlerinnen das Exil eine Chance dargestellt hätte, gleichzeitig soll aber

¹⁶⁰ Ebd., 295.

ebenso wenig vergessen werden, dass viele andere nicht die gleichen Privilegien genossen und damit die Gefahr in Vergessenheit zu geraten weit größer war. Welche Chancen und Handlungsoptionen innerhalb des Exils bestanden, war schließlich von einer Vielzahl an Faktoren abhängig.

Grete Stern, Hedwig Schlichter und Irena Dodalová hatten die Möglichkeit zu reisen, sich zu vernetzen und fortzubilden, sie fanden künstlerische Kreise und Partner*innen, die ihr Schaffen beeinflussten und die teils auch dazu beitrugen, dass sie den Weg ins argentinische Exil antreten konnten. Sie waren Teil unterschiedlicher Netzwerke, die trotz geografischer oder zeitlicher Distanz, ideelle, personelle oder ästhetische Verbindungen aufwiesen. Ob am Bauhaus, im avantgardistischen Theater oder im Experimentalfilm, die drei Künstlerinnen waren mit ihrem Schaffen im Trend der Zeit. Sie waren Vertreterinnen einer neuen Kunst- und Frauengeneration, deren progressive Ideen sie ins Exil mitnahmen. Ihr Medien- und Genregrenzen überschreitendes Kunstverständnis, ihre linkspolitische Sozialisierung, ihre emanzipatorischen Ideale sowie ihr spezifisch jüdisches, kulturelles Wissen sollte demnach auch maßgeblich ihr Werk im Exil bestimmen.

Letzten Endes verließen diese Künstlerinnen ihre Herkunftsländer nicht aus freien Stücken, nicht primär aufgrund ihres politischen Engagements, sondern da sie als Jüdinnen Berufsverbot erhielten, verfolgt und vertrieben wurden. Irena Dodalová überlebte zudem das Ghetto Theresienstadt, gelangte als Displaced Person über die Schweiz nach Portugal und begann schließlich dort ihr Exil, das sie weiter nach New York und Buenos Aires brachte. Denn weder im Februar 1945, als Dodalová Theresienstadt entkommen konnte, noch in den Monaten nach der Befreiung existierten Strukturen, die Dodalová auffangen hätten können. Dies verdeutlicht nicht zuletzt, dass die Migrationsbewegungen von Überlebenden in der Folgezeit nach 1945 als Kontinuitäten der Fluchtbewegungen und der daraus resultierenden Exilerfahrungen verstanden werden müssen.

Die hier behandelten Künstlerinnen nahmen innerhalb ihres Schaffens immer wieder Bezug auf ihre jüdische Zugehörigkeit und die damit verbundenen Erfahrungen und trugen auf diese Weise eine jüdische Tradition im Sinne eines kritischen Diskurses sowie einer kulturellen Offenheit weiter. Ihr Kunstverständnis und ihre Zugehörigkeit waren eng miteinander verwoben und Resultat ihrer Sozialisation sowie gezeichnet von den Jahren der Verfolgung und Vertreibung. Aus diesem Grund scheint ein Blick auf die Strukturen im Aufnahmeland mit besonderem Augenmerk auf die Situation der jüdischen Gemeinschaft in Argentinien notwendig. Denn mit der Ankunft in Argentinien sollte die zurückgelegte Abfahrt zum gemeinsamen Ausgangspunkt, zum »punto de partida«, werden.