

5 Peronistische Weiblichkeitsentwürfe und feministische Alternativen exilierter Künstlerinnen

Um feministische Alternativen exilierter Künstlerinnen zu den staatlichen Weiblichkeitsentwürfen im peronistischen Argentinien herauszustellen, gilt es vorab jene Vorstellungen von Emanzipation zu beleuchten, die das Selbstbild von Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal prägten. International führte das soziale, politische und kulturelle Aufbegehren von Frauen ab der Jahrhundertwende zu neuen Figuren und Konzepten, zu Aushandlungen im Privaten sowie zum Kampf um eine neue Öffentlichkeit. Die Erfolge der ersten Frauenbewegung manifestierten sich im Wahlrecht sowie im Zugang zu höherer Bildung und führten zugleich zum Aufstreben alternativer Frauentypen. Die »Suffragetten« und die »New Spinsters«, die »Flappers« oder die »Garçonne« waren neue Figuren in der Öffentlichkeit des 20. Jahrhunderts. Auch das »Working Girl« und die »Neue Frau« boten unkonventionelle Identitätsentwürfe, die ab den 1920er-Jahren an medialer Präsenz gewannen.¹ Besonders die Figur der »Neuen Frau« ist eine, die in ihrer Genese eng mit dem Stadtbild der modernen Metropolen verbunden ist. Sie ging zum Tanz, ins Kabarett, ins Kino oder ins Café, sie rauchte, trug praktische Kleidung, den passenden Kurzhaarschnitt dazu, und war eine urbane Erscheinung, die gegen bürgerliche und traditionelle Frauenbilder rebellierte. Als »Neue Frauen« traten Vertreterinnen einer jungen Generation im städtischen Leben auf, die Bildung, Berufsleben und Öffentlichkeit² – beispielsweise im Hinblick auf ihre Partizipation in Clubs oder Verbänden – einforderten. Wie die Historikerin Carroll Smith-Rosenberg es ausdrückte, »[t]hey inherited a consciousness of women's new role possibilities almost as their birthright.«³ Wie allerdings schon frühe Erfahrungen der Künstlerinnen Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal beweisen, war dieses Bewusstsein definitiv keines,

-
- 1 Für weiterführende Informationen, vgl. Helen Boak, *Women in the Weimar Republic*, Manchester/ New York 2013.
 - 2 An dieser Stelle gilt es Jürgen Habermas wegweisende Studie zum *Strukturwandel der Öffentlichkeit* zu erwähnen, vgl. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1991.
 - 3 Carroll Smith-Rosenberg, *Disorderly Conduct. Visions of Gender in Victorian America*, New York/ Oxford 1985, 176.

das ihnen von Geburt an mitgegeben wurde, sondern eines, das sie sich hart erkämpfen mussten.

Das Selbstbewusstsein und die Selbstverständlichkeit, mit denen die »Neue Frau« nun öffentlich auftrat, löste in den bürgerlich-konservativen Teilen der Gesellschaft Kritik und Unbehagen aus. Schließlich stellte sie für viele ein »condensed symbol of disorder and rebellion«⁴ dar. Als nicht-feminin, unfeminin und ultra-feminin,⁵ wie es die Literaturwissenschaftlerin Lyn Pykett analysiert, wurde die »Neue Frau« in medial-politischen Diskursen gehandelt – Fremdbeschreibungen, die insbesondere die widersprüchlichen Ansichten ihrer Kritiker*innen festhalten. Wie die Stadtsoziologin Susanne Frank argumentiert, wurden »[a]ll die beklagenden Auflösungstendenzen in den Geschlechterverhältnissen [...] von ihren Kritikern nun nicht nur den Frauen allein, sondern vor allem dem spezifischen Sozialraum der Stadt angelastet bzw. auf den schädlichen und korrumpierenden Einfluss zurückgeführt, den die heterogene Welt des bunten Stadtlebens auf Frauen angeblich ausüben sollte. In diesem Zusammenhang wurde als ein weiteres hervorstechendes Kennzeichen der *Neuen Frau*, ihre Eigenschaft als gelernte Stadtbewohnerin ausgemacht: ihre ›ability to get around‹ und ›self confidence in public places‹ (Walkowitz 1992:68)«.⁶

Während der antidemokratische Philosoph Oswald Spengler noch 1923 die modernen Metropolen als »Ort der Unfruchtbarkeit des zivilisierten Menschen«⁷ beschrieb und damit ein Rollenbild propagierte, das Frauen auf den privaten Raum reduzierte sowie ihre Aufgabe darin sah, Mütter und Fürsorgerinnen zu sein, lehnten sich die »Neuen Frauen« gegen genau solche restriktiven Positionen auf. Sie experimentierten mit neuen sozialen Formen, um einen »new female style of being at home in the city«⁸ zu bestimmen. Diese errungene, neue Öffentlichkeit von Frauen stellte zugleich eine Kampfansage an die bürgerlichen Prinzipien der Privatheit dar und durch die Überschreitung dieser Grenzen konnten Normen transformiert und neu definiert werden. Wie Frank es ausdrückte, führte dies schließlich zur »Eroberung und Erweiterung von Freiräumen. Kurz: Die Öffentlichkeit galt als Sphäre kontrollierter Regelübertretungen«.⁹ Das Überschreiten von Grenzen, das Ausloten von Handlungsräumen und das Schaffen von Emanzipationsräumen stellte also auch für die Künstlerinnen Stern, Crilla und Dodal definitiv kein durch das Exil verursachtes Novum dar, sondern bildete vielmehr eine lebenslange Konstante. Diese Künstlerinnen wurden nicht nur in modernen, mitteleuropäischen Metropolen sozialisiert und waren selbst Vertreterinnen der »Neuen Frau« sowie des damit verbundenen Feminismusverständnisses. Sie übersetzten dies, oder zumindest Teile davon, auch durch ihr räumlich versiertes Kunstschaffen in den argentinischen

4 Ebd., 247.

5 Vgl. Lyn Pykett, *The ›Improper‹ Feminine. The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*, London/New York 1992, 140.

6 Susanne Frank, *Stadtplanung im Geschlechterkampf: Stadt und Geschlecht in der Großstadtentwicklung des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2003, 110. Darin zitiert: Judith Walkowitz, *City of Dreadful Delight. Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*, Chicago 1992, 68.

7 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* (1923), 12. Auflage, München 1995, 678.

8 Walkowitz, *City of Dreadful Delight*, 68.

9 Frank, *Stadtplanung im Geschlechterkampf*, 111.

Kontext ihres Exils. Nicht zuletzt eigneten sie sich auch die Metropole Buenos Aires als Emanzipationsraum an. Schließlich erwies sich das Aufstreben des Peronismus erneut als Bedrohung für die Künstlerinnen, die in ihrer mehrfach marginalisierten Position – als Frauen, als Jüdinnen und als Exilierte – den Kampf um Öffentlichkeit unnachgiebig bestritten.

5.1 Die Geburt des Peronismus und der Kampf um Öffentlichkeit

Die Anfänge der peronistischen Bewegung, deren Namensgeber und erster Anführer Juan Domingo Perón war, waren von politischen Kämpfen, Umbrüchen und öffentlichen Auseinandersetzungen gezeichnet. Der Peronismus führte zu einschneidenden Veränderungen im politischen Geschehen des Landes und war auf unterschiedlichen gesellschaftlichen und kulturellen Ebenen prägend – so etwa auch in Bezug auf Geschlechterkonstellationen und Frauenbilder. Besonders Eva Perón, die Ehefrau des späteren Präsidenten Juan Domingo Perón, gilt es an dieser Stelle zu nennen, wird sie doch bis heute als Ikone des Peronismus, oft auch als feministische Vorkämpferin gefeiert. Andere wiederum sahen in ihr und in der Bewegung eine massive Bedrohung und fürchteten, ihre gesellschaftlichen Freiheiten aufgeben zu müssen. Der Peronismus gleichermaßen wie seine Führungspersönlichkeiten Juan Domingo und Eva Perón, so viel steht fest polarisierte stark. Wie die Peróns als Figuren des öffentlichen Lebens den politischen Diskurs mitgestalteten, soll im Folgenden durch einen historischen Überblick zu den Anfängen der Bewegung dargelegt werden.

Obgleich die entscheidenden Präsidentschaftswahlen erst im Februar 1946 stattfanden, gilt der 17. Oktober 1945 als Geburtsstunde der peronistischen Bewegung. Diesem historischen, vor allem aber als historisch bedeutend inszenierten Datum¹⁰ ging eine Reihe von Ereignissen voraus, die dazu geführt hatten, dass der Peronismus als politische Kraft ins Leben gerufen wurde. Schon Juan Domingo Peróns Aufstieg innerhalb der Militärregierung vom Arbeitsministerium zur Vizepräsidentschaft bezeugt, dass er außergewöhnliche Popularität und das Vertrauen großer Teile der Bevölkerung genoss. Als Arbeitsminister leitete Juan Domingo Perón diverse soziale Reformen ein, die zur Verbesserung der Situation der Arbeiter*innenschaft beitrugen, und forcierte Kooperationen mit den wachsenden Gewerkschaften. Allerdings pflegte Juan Domingo Perón stets ein ambivalentes Verhältnis zu den Gewerkschaften, einerseits rückte er durch seine Tätigkeit die Arbeiter*innenschaft ins politische Rampenlicht, andererseits führte seine Gründung des syndikalistischen Dachverbandes *Confederación General del Trabajo de la República* (CGT) zu einem Machtmonopol, das kleinere Vereinigungen in den Hintergrund drängte. Besonders sogenannte »radikale« – also kommunistische, sozialistische oder anarchistische – Akteur*innen und Vereine wurden durch Peróns Vereinnahmung

10 Marcela Gené analysiert die Inszenierung des 17. Oktobers in der visuellen Kultur des Peronismus und spricht in Anlehnung an den Historiker Eric Hobsbawm von einer »erfundene Tradition« sowie von nationalen Strategien der Symbolpolitik. Vgl. Marcela Gené, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946–1955*, Buenos Aires 2008, 11–28, 65–83.

der gewerkschaftlichen Organisationen verdrängt oder teils gänzlich eliminiert. Ähnliches drohte wenig später auch anderen linkspolitischen Vereinigungen und letztendlich zahlreichen politisch engagierten Kunstschaaffenden.¹¹

Insgesamt führte dieses Vorgehen Peróns zu einer Verhärtung der politischen Fronten im Land. Seitens der Militärregierung wurde Juan Domingo Peróns Beliebtheit, die ihn mit einer für sie nicht mehr kontrollierbaren politischen Macht ausstattete, schnell als Bedrohung wahrgenommen und es wurden Sanktionen über den Vizepräsidenten verhängt. Im August 1945 formierten sich darauffolgend unterschiedliche Demonstrationen; sowohl von antifaschistischen Organisationen, die ein demokratisches Argentinien wollten, als auch von faschistischen Gruppierungen, die Perón als Präsidenten forderten. Die politisch zugespitzte Lage kulminierte in gewaltsamen Ausschreitungen, auf die Perón mit der Verhaftung zahlreicher anti-peronistischer Oppositioneller reagierte. Die Militärregierung versuchte indessen die eskalierende Situation zu beruhigen, indem sie Perón im Oktober 1945 zum Rücktritt drängte. Doch Perón genoss weiterhin den Rückhalt des gewerkschaftlichen Dachverbandes CGT und wusste seine weitreichenden politischen Kontakte zu nutzen, um dem Militär, das bereits mit seiner Verhaftung drohte, zu entkommen. Dank der Hilfe seines Freundes Ludwig Freude (1889–1956), ein bekennender Nationalsozialist und Präsident des Deutschen Klubs in Buenos Aires, gelang es Juan Domingo Perón vorübergehend unterzutauchen.¹² Das Militär fand ihn allerdings am 12. Oktober 1945, nahm ihn fest und verbannte ihn auf die Insel Martín García am Río de la Plata.

Diese Verbannung bot schließlich Eva Perón die Gelegenheit, ins politische Rampenlicht zu treten und ihre Position als bekannte Radiosprecherin zu nutzen. Sie mobilisierte die peronistische Anhänger*innenschaft und motivierte sie dazu, für die Freilassung Juan Domingo Peróns auf die Straße zu gehen. Die CGT rief aus Solidarität mit Juan Domingo Perón bereits am 16. Oktober zum Streik auf und am 17. Oktober führte die Mobilisierung der Arbeiter*innenschaft zu einem Großaufmarsch auf die Casa Rosada, den argentinischen Präsidentschaftspalast. Rund 300.000 Arbeiter*innen aus sämtlichen Stadtteilen von Buenos Aires, vor allem aus den südlichen Gegenden La Boca, Parque Patricios und Barracas, sowie aus den Vororten Lanús, Quilmes und Avellaneda – also traditionellen Arbeiter*innenwohngebieten – zogen in Demonstrationssägen ins Zentrum der Stadt. Am Abend des 17. Oktober erschien der spätere Präsident schließlich am Balkon der Casa Rosada und bedankte sich bei seinen so zahlreich erschienenen Anhänger*innen, durch deren Druck auf die Militärregierung seine Freilassung veran-

11 Für ausführliche Analysen unterschiedlicher Phasen der peronistischen Herrschaft, vgl. Félix Luna, *Perón y su tiempo. La Argentina era una fiesta 1946–1949*, Buenos Aires 1984; Ders., *Perón y su tiempo. La comunidad organizada 1950–1952*, Buenos Aires 1985; Ders., *Perón y su tiempo. El Régimen exhausto 1953–1955*, Buenos Aires 1986; Juan Carlos Torre (Hg.), *Nueva historia argentina. Los años peronistas. 1943–1955*, Buenos Aires 2002; Hugo Gambini, *Historia del peronismo. El poder total (1943–1957)*, Buenos Aires 1999; Ders., *Historia del peronismo. La obsecuencia (1952–1955)*, Buenos Aires 2001.

12 Uki Goñis Studie zu Peróns privaten und politischen Netzwerken in Argentinien und anderswo widmet sich unter anderem der engen Beziehung zwischen Juan Domingo Perón und der nationalsozialistischen Familie Freude. Vgl. Goñi, *The Real Odessa*, 100–115.

lasst wurde. Juan Domingo Perón würde also in die Regierung zurückkehren und, wie in diesem Moment bereits gemutmaßt wurde, der nächste Präsident des Landes werden.¹³

Bei den Wahlen vom 24. Februar 1946 gewann Perón mit 54 % der Stimmen. Dennoch waren es die Ereignisse vom 17. Oktober des Vorjahres, die sich als Gründungsmythos des Peronismus in der Geschichte festschrieben. Sämtliche Propagandainstrumente, die von der Regierung ab 1946 eingesetzt wurden, inszenierten den 17. Oktober 1945 als zentrales Datum, als Moment der Ermächtigung des argentinischen Volks, als Initialschuss der Befreiung der Arbeiter*innenschaft, die durch die Befreiung Peróns versinnbildlicht wurde.¹⁴ Der 17. Oktober wurde darüber hinaus zum »Tag der Treue« (Día de la Lealtad) und damit zum höchsten peronistischen Feiertag erkoren. Auch zahlreiche Plätze, Straßen oder Stadtteile im ganzen Land wurden nach dem Datum benannt. Die Geburtsstunde des Peronismus wurde also systematisch in den öffentlichen Raum und in die öffentliche Wahrnehmung eingeschrieben. Sie führte zu einer Inszenierung des Umbruchs durch das von Perón und der peronistischen Arbeiter*innenschaft geschaffene »Neue Argentinien« sowie zur strategischen Verdrängung anderer, unerwünschter, in das Stadt- bzw. Landbild eingeschriebener Erinnerungen.

Die Förderung zahlreicher Wohn- und Bauprojekte, die in der ersten peronistischen Regierungszeit den wirtschaftlichen Aufschwung des Landes bedingte, ermöglichte überdies die Figur des Arbeiters – oftmals in seiner Tätigkeit – in der öffentlichen Wahrnehmung zu stärken sowie gleichzeitig seine Funktion als aktiven Gestalter in Stadt und Land zu präsentieren. Öffentlichkeitswirksam und mithilfe propagandistischer Strategien wurde also auch der Arbeiter in den öffentlichen Raum eingeschrieben. Wie bereits im Zuge der Ausführungen zum *Cine Escuela Argentino* erörtert, lautete Peróns Motto, das nun für die Stadtentwicklung galt, »lieber handeln, als nur zu reden, lieber umsetzen, als nur zu versprechen«. »Perón cumple« – sinngemäß übersetzt »Perón hält sein Versprechen« – war der Leitspruch der zahlreichen Bauprojekte, die zur eigenen Inszenierung genutzt und meist nach dem Präsidentschaftspaar, nach anderen hohen Politikern oder nach markanten Ereignissen der peronistischen Geschichte benannt wurden. Im Jahr 1947 wurde beispielsweise die Planstadt Ciudad Evita rund 20 km südwestlich von Buenos Aires begründet, 1949 der Flughafen Ministro Pistarini International eröffnet oder diverse Stadtteile nach Juan Domingo Perón sowie dem 17. Oktober 1945 benannt.¹⁵ Auf diesem Wege positionierte sich der Peronismus nicht nur als nationales und nationalistisches Projekt auf lokaler Ebene, sondern machte gleichzeitig die nationale Ebene zum Referenzrahmen für sämtliche Bau- und Stadtplanungsprojekte. Wie der Soziologe Matías Landau argumentiert, führte dies nicht zuletzt dazu, dass Lokales und Spezifisches der einzelnen Stadtteile und Regionen an Bedeutung verloren. Organisationen oder Institutionen, die sich mit einer gewissen Nachbarschaft

13 Zu den Ereignissen des 17. Oktober 1945, vgl. Juan Carlos Torre (Hg.), *El 17 de Octubre de 1945*, Buenos Aires 1995; Mariano Ben Plotkin, *Mañana es San Perón. A Cultural History of Perón's Argentina*, Wilmington 2003, 51–58.

14 Vgl. Gené, *Un mundo feliz*, 65–83.

15 Zu Entwicklungen im Bereich der Stadtplanung und politischen Neuorientierungen innerhalb des Ministerio de Obras Públicas, vgl. Anahí Ballent, *Las huellas de la política: vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires 1943–1955*, Quilmes 2009, 31–96.

oder einem bestimmten Stadtteil identifizierten, sollten fortan nur mehr unter den Parametern des nationalen Projekts des Peronismus agieren können. Dies leitete in der Folge einen Prozess ein, der viele dieser Organisationen dazu zwang, sich entweder dem peronistisch-nationalistischen Prinzip unterzuordnen oder als Alternative gänzlich von der Bildfläche zu verschwinden.¹⁶

Wie in den folgenden Unterkapiteln erörtert wird, lässt sich ein ähnliches Vorgehen auch im Umgang mit Organisationen von Kunstschaffenden sowie mit diversen Frauenrechtsgruppierungen erkennen. Letztere betreffend wurde eben erörterter Prozess in erster Linie im Zuge der Einführung des Frauenwahlrechts sowie durch die Gründung des *Partido Peronista Femenino* (PPF) die peronistische Frauenpartei, ausagiert. Während also einerseits die Arbeiter*innenschaft ins Zentrum des politischen Interesses rückte, wurden andererseits zahlreiche Frauen sowie oppositionelle Organisationen, zu denen sich der Großteil der Intellektuellen und Kunstschaffenden zählte, in die Unsichtbarkeit des Privaten oder des Untergrunds gedrängt. Eine tragende Rolle spielte dabei die Einführung der *Subsecretaría de Informaciones y Prensa* sowie des enormen Propagandaapparats mit Beginn der ersten Regierungszeit Peróns.

5.1.1 Die peronistische Kulturpolitik und Bildpropaganda

Mit Beginn Peróns erster Präsidentschaft im Jahr 1946 wurden erstmals in der argentinischen Geschichte Fotografien, Filme, Grafiken und andere visuelle Medien strategisch als Mittel der politischen Propaganda eingesetzt. Bis zu diesem Zeitpunkt galten die Fotografie und der Film primär als Medien der Unterhaltungsindustrie und fanden kaum bis gar keine Anwendung im Bereich der Politik. Bereits 1943, noch während der provisorischen Militärregierung, wurde innerhalb des Innenministeriums eine neue Abteilung für Propagandaarbeiten gegründet, die *Subsecretaría de Informaciones y Prensa* (Subsekretariat für Informationen und Presse). Der Abteilung kam allerdings während der Militärregierung keine besondere Bedeutung zu, erst mit Peróns Aufstieg zum Präsidenten wurden die Aufgabenbereiche der *Subsecretaría de Informaciones y Prensa* deutlich aufgewertet und die Abteilung damit betraut, eine spezifisch peronistische Bildsprache zu entwickeln. Der neue Fokus auf visuelle Medien in der politischen Kommunikation führte auch dazu, dass innerhalb der *Subsecretaría de Informaciones y Prensa* ein eigenes Team an Fotograf*innen engagiert wurde, dessen Hauptaufgabe darin bestand, die Regierungsarbeit zu dokumentieren sowie Juan Domingo und Eva Perón zu offiziellen Anlässen, Events und politischen Zusammenkünften zu begleiten und ihre Auftritte fotografisch festzuhalten. Die *Subsecretaría* erlangte auf diesem Wege eine Monopolstellung in der Bildproduktion des Landes. Anderen Einrichtungen wurden hingegen stetig mehr die Ressourcen zur Bild-, Film- oder Druckpresseproduktion gekürzt. Obgleich Kürzungen von Ressourcen nicht-staatlicher, vor allem aber oppositioneller Presseorgane stets mit der Knappheit von oder dem schweren Zugang zu Papier argumentiert wurden, produzierte die *Subsecretaría* in sieben Jahren peronistischer Regierungszeit etwa 300.000

16 Vgl. Matías Landau, *La ciudad y sus partes: una historia de la institucionalidad local en la Ciudad de Buenos Aires*, in: EURE 40 (2014) 119, 151–171, 158–159.

Negative und bezeugt den massiven, propagandistischen Aufwand, der betrieben wurde.¹⁷

Raúl Apold (1898–1980), Leiter der *Subsecretaría de Informaciones y Prensa*, zählte zu Peróns engsten Vertrauten und war neben dem Präsidenten der Hauptverantwortliche für die Etablierung der Propagandamaschinerie und den damit verbundenen Einschränkungen sowie der Kontrolle der Presse. Kontrolle und Zensur wurden insbesondere insofern ausgeübt, als es, wie eben erwähnt, nur geringe Papierressourcen im Land gab und mit der Verweigerung staatlicher Unterstützung in der Vergabe des Rohstoffs oppositionelle Zeitungen zur Schließung gezwungen wurden.¹⁸ Als Filmunternehmer spielte auch Juan Ramón Duarte (1914–1953), Eva Peróns Bruder, eine bedeutende Rolle in der Einführung und Umsetzung der Zensurbestimmungen. Er war Juan Domingo Peróns persönlicher Sekretär und verwaltete, wie man annimmt, die schwarze Liste von Schauspiel*innen, Drehbuchautor*innen und Regisseur*innen, die in der Filmproduktion aus politischen oder persönlichen Gründen nicht mehr arbeiten sollten. Eva Perón, die in jungen Jahren selbst eine Karriere als Filmschauspielerin angestrebt hatte, die jedoch früh gescheitert war, soll sogar persönlich Namen ehemaliger Konkurrentinnen auf die Liste gesetzt haben, um ihre Rivalinnen im Filmgeschäft zu schwächen.¹⁹

Generell weisen die Organisationsstrukturen der *Subsecretaría de Informaciones y Prensa* deutliche Parallelen zu den Propagandaapparaten der faschistischen Systeme des frühen 20. Jahrhunderts auf. Am deutlichsten sind Ähnlichkeiten mit dem italienischen Modell zu erkennen.²⁰ Perón zählte bekanntlich zu den Bewunderern Benito Mussolinis und verbrachte Ende der 1930er-Jahre sogar zwei Jahre als Militärbeobachter in Italien. Seine freundschaftlichen Verbindungen zu Italien sowie seine mit der politischen Stärkung der *Subsecretaría de Informaciones y Prensa* eingeführten Propagandastrategien trugen nicht zuletzt dazu bei, dass Perón von oppositionellen Intellektuellen und Künstler*innen wiederholt als »lokaler Mussolini«²¹ bezeichnet wurde.

Es gilt an dieser Stelle allerdings festzuhalten, dass obgleich zeitgenössische Kritiker*innen Perón oft ins Spektrum des Faschismus rückten, die internationale Faschismusforschung sich weitgehend darin einig ist, dass der Peronismus nicht als faschisti-

17 Vgl. Luis Priamo, *Fotografía y Estado en 1951*. Archivo de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación en el Archivo General de la Nación, in: Ministerio del Interior, *Archivo General de la Nación/Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía* (Hg.), 7. Congreso de Historia de la Fotografía 1839–1960 (2001), Buenos Aires 2003, 173–176, 173.

18 Vgl. Pablo Sirvén, *Perón y los medios de comunicación. La conflictiva relación de los gobiernos justicialistas con la prensa 1943–2011*, Buenos Aires 2011, 55.

19 Vgl. Gené, *Un mundo feliz*, 29–64; César Maranghello/Andrés Insaurralde, *Fanny Navarro o Un melodrama argentino*, Buenos Aires 1997, 191–192; Libertad Libertad, *Libertad Lamarque: autobiografía*. Argentina, Buenos Aires 1986, 61, 268, 271.

20 Vgl. Katharina Schembs, *Der Arbeiter als Zukunftsträger der Nation. Bildpropaganda im faschistischen Italien und im peronistischen Argentinien in transnationaler Perspektive (1922–1955)*, Wien/Köln/Weimar 2018.

21 Flavia Fiorucci, *El antiperonismo intelectual: de la guerra ideológica a la guerra espiritual*, in: Marcela García Sebastiani (Hg.), *Fascismo y antifascismo. Peronismo y antiperonismo. Conflictos políticos e ideológicos en la Argentina (1930–1955)*, Frankfurt a. M. 2006, 161–194, 161.

sche Regierungsform zu bezeichnen ist.²² Wohl aber weisen aktuelle Forschungspositionen darauf hin, dass er als autoritäres, populistisches sowie nationalistisches System einzustufen ist.²³ Diese Einschätzung wird insbesondere damit begründet, dass zwar Peróns wirtschaftliche Reformen, die auf einer korporatistischen Wirtschaftspolitik aufbauten, sowie die Einführung eines umfassenden Propagandaapparates dem faschistischen Vorbild Italiens folgten; Argentinien allerdings anders als Italien oder das nationalsozialistische Deutschland keine Expansionspolitik betrieb und ebenso wenig die nationalistische Propaganda zum Zwecke der Diffamierung von Teilen der Bevölkerung sowie zur Schaffung eines inneren oder äußeren Feindbildes nutzte.²⁴ Obgleich der Peronismus in Reden und Ansprachen immer wieder betonte, dass die Oligarchie die Feindin der Arbeiter*innenschaft sei, fanden solche Anfeindungen keinen Eingang in die visuellen Selbstdarstellungen des Regimes. Vielmehr galt als oberste Prämisse der peronistischen Bildpropaganda, (1) eine harmonische Rahmung zu schaffen, (2) Fortschritt zu visualisieren und den ökonomischen Aufschwung des Landes zu zeigen und (3) die Arbeiter*innenschaft als Vorkämpfer*in der peronistischen Idee zu inszenieren. Wie an späterer Stelle noch genauer erörtert wird, handelt es sich de facto jedoch um den Arbeiter in seiner männlichen Form, der zum Protagonisten der peronistischen Bildpropaganda wurde, nicht um die Arbeiterin, die eher eine Nebenrolle bekleidete.

Die Kunsthistorikerin Marcela Gené beschreibt in ihrem Grundlagenwerk zur peronistischen visuellen Kultur *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946–1955* ausführlich, dass die staatliche Propaganda ab 1946 ein Sammelsurium für unterschiedliche Bildtraditionen darstellte. Das Spektrum reichte von faschistischen über sowjetische, von lokalen sozialistischen hin zu US-amerikanischen und religiösen Motiven und Darstellungsformen, die eklektisch je nach Medium und politischer Forderung unterschiedlich eingesetzt und miteinander kombiniert wurden. Neben der von faschistischen Ideologien inspirierten Entwicklung eines visuell gestützten Personenkults um Juan Domingo und Eva Perón stellte die peronistische Bildpropaganda vor allem die Arbeiter(*innen)schaft ins Zentrum. Die sogenannten »descamisados«, die Hemdenlosen, wurden durch die immense Bildproduktion und unter Rückgriff auf vornehmlich sowjetische Motivbezüge zur politischen Massenbewegung und zugleich zur Speerspitze des Peronismus erkoren.

Obgleich mit Peróns Präsidentschaft ein massiver Anstieg in der Bildproduktion zu verzeichnen ist, gelang es seiner Bewegung nicht, abseits der Bildpropaganda eine klare und einheitliche Linie in der Kulturpolitik zu formulieren. Vereinzelte Projekte verfolgten das Ziel, ein kulturpolitisches Programm festzulegen, etwa die Gründung der Schriftsteller*innenvereinigung *Junta Nacional de Intelectuales* im Jahr 1948.²⁵ Da diese je-

22 Vgl. Roger Griffin, Caught in its own Net: Post-war Fascism outside Europe, in: Stein Larsen Ugelvik (Hg.), Fascism outside Europe. The European Impulse against Domestic Conditions in the Diffusion of Global Fascism, New York 2001, 46–70; Federico Finchelstein, Transatlantic Fascism. Ideology, Violence, and the Sacred in Argentina and Italy, 1919–1945, Durham 2010.

23 Vgl. Gino Germani, Autoritarismo, fascismo y populismo nacional, Buenos Aires 2003; Ernesto Laclau, On Populist Reasons, London 2003; Plotkin, Mañana es San Perón, 19–38, 195–202.

24 Vgl. Robert Paxton, Anatomie des Faschismus, München 2006, 285–286.

25 Vgl. Flavia Fiorucci, La Administración Cultural del Peronismo. Políticas, Intelectuales y Estado, Working Paper No. 20, Maryland 2007, 1–40.

doch weitgehend ohne Erfolg blieb, änderte Raúl Apold, Leiter der *Subsecretaría de Informaciones y Prensa*, später seine Strategie und versuchte durch kulturelle Großveranstaltungen Aufsehen zu erregen sowie seine kulturpolitische Position neu zu definieren. Das Beispiel par excellence hierfür sind die Filmfestspiele von Mar del Plata im Jahr 1954 – ein Festival, das mit horrenden Kosten verbunden war und Argentinien als internationale Film- und Wirtschaftsgröße präsentierte. Primär diente es allerdings den Regierenden als Plattform für ihre Selbstinszenierung und der Bewegung als Ort für ihre Wahlkampagne.²⁶

Veranstaltungen wie die Filmfestspiele von Mar del Plata offenbaren nicht zuletzt die Doppelbödigkeit der peronistischen Kulturpolitik. Denn die Umsetzung des Festivals beanspruchte einen großen Teil des Jahresbudgets für Filmförderung und sprach allein einen elitären Publikumskreis an. Während der Peronismus anfänglich für eine Demokratisierung im Zugang zu Kunst und Kultur eintrat, schuf das staatliche Kulturprogramm letztendlich aber eine Kluft zwischen peronistischen Eliten und den Basisorganisationen. Spätestens mit der Wiederwahl Peróns im Jahr 1951 zeigte das Regime verstärkt seine autoritären und antidemokratischen Züge und setzte auf Repression und Kontrolle, unter anderem im Bereich der Kunst- und Kulturproduktion. Die Folgen waren für zahlreiche oppositionelle, anti-peronistische und antifaschistische Intellektuelle und Kunstschaffende direkt spürbar: Sie erhielten weniger Aufträge, Fördergelder wurden gestrichen, Zeitungen wurde der Zugang zu Druckpapier verweigert, Lehrende aus den Universitäten gedrängt. Ein Ausweg für die Betroffenen fand sich zum Teil in der Gründung neuer, autonomer Organisationen und Kollektive, die Möglichkeiten boten, um das staatliche Kunst-, Kultur- und Bildungsprogramm zu umgehen.

5.1.2 Die ambivalente Politisierung der Frau im Peronismus

Am 23. September 1947 wurde in Argentinien das Frauenwahlrecht eingeführt. Die Annahme des betreffenden Gesetzesentwurfs 13.010, der nach Jahrzehnten des Kampfs Frauen die politische Partizipation in Form des Wahlrechts ermöglichte, war eine der ersten großen Reformen, die während Peróns Regierungszeit umgesetzt wurde. Zwar stellt die Einführung des Frauenwahlrechts eine fundamentale und längst überfällige Errungenschaft dar, dennoch gilt es festzuhalten, dass sie nicht frei von populistischem Kalkül war. Denn wie es der Historiker Gregory Hammond pointiert formuliert, war die Einführung des Frauenwahlrechts für den Peronismus »a matter of opportunism«.²⁷ Diverse Studien machen deutlich, dass obgleich Perón letzten Endes die Durchsetzung des Gesetzes bewirkte, die Frauenwahlrechtsbewegung eine weitaus längere Tradition aufwies und ihr durch die Vereinnahmung der Thematik durch den Peronismus nicht die angemessene Anerkennung zukam. Denn schon lange bevor sich die peronistische Bewegung der Forderung annahm, setzten sich Frauenrechtsorganisationen unterschiedlicher Parteien für die Einführung des Wahlrechts ein. Die staatlichen Strukturen des Peronismus drängten diese ab 1947 aber stetig mehr in die Unsichtbarkeit und

26 Vgl. Kriger, *Cine y Peronismo*, 77–88.

27 Gregory Hammond, *The women's suffrage movement and feminism in Argentina from Roca to Perón*, Albuquerque 2001, 2.

nutzten den umfassenden Propagandaapparat, um sich selbst mit den Lorbeeren zu schmücken, die de facto anderen gebührten.²⁸

Die Frauenbewegung in Argentinien fand bereits mit herausragenden Persönlichkeiten wie Cecilia Grierson (1859–1934), die erste Frau in Argentinien, die ein Medizinstudium abschloss und schon 1899 am Internationalen Frauenrat (ICW) in London teilnahm, oder mit Alicia Moreau de Justo (1885–1986), ebenfalls Ärztin, Sozialistin und Feministin, wichtige Vertreterinnen, die sich für emanzipative Agenden einsetzten. In fast allen politischen Lagern des Landes organisierten sich Frauen seit Ende des 19. Jahrhunderts und kämpften für das Wahlrecht und je nach politischer Orientierung für weitere Anliegen. Elvira Rawson de Dellepiane (1867–1954) führte etwa die Frauengruppe der Unión Cívica Radical an, Sozialistinnen und Kommunistinnen kämpften für bessere Lebens- und Arbeitsbedingungen und auch anarchistische Frauenorganisationen leisteten einen bedeutenden Beitrag im Kampf um Emanzipation.²⁹ Frauen der anarchistischen Bewegung begründeten etwa die erste politische Frauenzeitung des Landes, *La Voz de la Mujer* (Die Stimme der Frau), eine zentrale Plattform für Frauen, um ihre politischen Anliegen zu diskutieren.³⁰ Die argentinische Frauenbewegung war divers in ihren Forderungen und bereits vor 1947 eine treibende politische Kraft. Der Peronismus wusste schließlich dieses massive politische Potenzial zu nutzen und durch die Einführung des Frauenwahlrechts seine eigene Macht im Land auszubauen. Während also frühere Generationen von Feministinnen seit Ende des 19. Jahrhunderts die wegbereitenden politischen Kämpfe ausfochten, verfolgte Juan Domingo Perón die Strategie der Aneignung, ohne selbst große Leistungen dafür erbracht zu haben. Er kooperierte nicht mit den tatsächlichen Vorkämpferinnen der Frauenwahlrechtsbewegung, sondern verdrängte sie von der politischen Bildfläche. Gregory Hammond analysiert diesen Prozess folgendermaßen:

Argentina's case, however, is a standout for the unique relationship between Perón and the established feminist movement in the country. In the typical case, politicians cooperated with the existing women's rights movements to make suffrage a reality. In Ar-

-
- 28 Zur Frauenbewegung in Argentinien, vgl. Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires 2010; Dies., *Eva Perón y las feministas: posiciones encontradas por la ley de voto femenino*, in: *Todo es historia*, (2012) 45, 74–80; Carolina Barry (Hg.), *Sufragio femenino: prácticas y debates políticos, religiosos y culturales en la Argentina y América Latina*, Buenos Aires 2001; Hammond, *The women's suffrage movement*; Silvana A. Palermo, *El sufragio femenino en el Congreso Nacional: Ideología de género y ciudadanía en la Argentina (1916–1955)*, in: *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana* »Dr. Emilio Ravignani« (1997/1998) 16/17, 151–178.
- 29 Den essenziellen Beitrag, den jüdische Frauen in Argentinien im Kampf um Frauenrechte und die Einführung des Wahlrechts leisteten, analysiert Sandra McGee Deutsch ausführlich. In ihren Arbeiten bespricht sie etwa auch das Engagement von Anarchistinnen wie Rosa Chanovsky oder Sara Dubovsky, Sozialistinnen wie Fenia Chertkoff oder Victoria Gucovsky und Kommunistinnen wie Ida Bondareff de Kantor oder Teresa Gilenberg. Vgl. McGee Deutsch, *Crossing Borders, Claiming Nation*, 148–171.
- 30 Vgl. Laura Fernández Cordero, *Amor y anarquismo. Experiencias pioneras que pensaron y ejercieron la libertad sexual*, Buenos Aires 2017, 81–84; Maxine Molyneux, *No God, No Boss, No Husband: Anarchist Feminism in Nineteenth-Century Argentina*, in: *Latin American Perspectives* (1986) 1, 119–145.

gentina, older feminists almost universally belonged to the »oligarchy,« Perón's catch-all term for those that opposed him. Thus, Perón thoroughly co-opted Argentine feminism through the efforts of his wife, Evita, and the PPF, which created a distinct space for women within the Peronist movement. In effect, Perón had gained the benefits of advancing suffrage by claiming it as his own cause while dealing a setback to his political rivals.³¹

Obwohl die Behauptung, der Großteil der Vertreterinnen der Frauenwahlrechtsbewegung gehöre der Oligarchie – dem peronistischen Synonym für die bürgerliche Gesellschaft – an, problematisiert werden muss, da auch zahlreiche Arbeiterinnen, die kommunistisch, sozialistisch oder anarchistisch organisiert waren, Teil davon waren, zeichnet sich die von Hammond beschriebene Entwicklung doch eindrücklich in der visuellen Kommunikation des Regimes ab. Ein zu Propagandazwecken genutztes Plakat aus dem Jahr 1947 illustriert beispielsweise dieses Vorgehen des Staates (Abb. 61), indem es mit folgendem Slogan das Frauenwahlrecht bewarb: »Después de 100 años de silencio Perón le dio voz y voto« (Nach 100 Jahren des Schweigens gab ihr Perón eine Stimme und das Wahlrecht). Das Ende dieser hundert Schweigensjahre markiert deutlich den Beginn eines peronistischen Narrativs. Sie dienen als historischer Marker, der folglich den Anfang der peronistischen Geschichtsschreibung einleitet. Diese neue Geschichtsschreibung, die mit der Geburtsstunde der Bewegung angesetzt wurde, hatte jedoch zugleich den Effekt, dass vieles von davor – darunter auch die tatsächlichen Vorkämpferinnen des Frauenwahlrechts – im Dunklen der Vergangenheit blieb und unsichtbar gemacht wurde.

Das Plakat zeigt eine junge Frau in eleganter und doch praktischer Kleidung, im Sakko, mit hochgekrempelten Ärmeln und erhobener Hand, die die neue Generation im Kampf um das Wahlrecht repräsentiert. Die Farbgebung unterstreicht das politische In-Erscheinung-Treten der Frau, die aus der Dunkelheit kommend nun erleuchtet präsentiert wird. Die dargestellte Geste des erhobenen Zeigefingers und die Kleidung sind dabei nicht willkürlich gewählt, erinnern sie doch an das Auftreten der »Primera Dama«³² Eva Perón bei ihren zahlreichen öffentlichen Reden. Mit Juan Domingo Peróns Amtsantritt wurde schließlich Eva Perón als erste Kämpferin und Vorreiterin des Frauenwahlrechts inszeniert, und obwohl sie selbst zuvor kaum feministische Ambitionen erkennen ließ und im Feld der Politik weitgehend unerfahren war, wurde sie an die Spitze des Kampfs um das Wahlrecht gestellt. Nach der Gründung des *Partido Peronista Femenino* wurde sie 1949 sogar dessen erste Präsidentin. Bereits zwischen Jänner und März 1947

31 Hammond, *The women's suffrage movement*, 3.

32 Sowohl von Zeitgenoss*innen als auch in der Literatur wurde Eva Perón immer wieder als »Primera Dama« oder »First Lady« vorgestellt, insbesondere deshalb, da sie dieses Amt neu zu definieren versuchte. Durch ihre öffentlichen Auftritte, ihr Engagement beim PPF, der *Fundación Eva Perón* oder in der Zusammenarbeit mit den Gewerkschaften, trug sie maßgeblich zur Politisierung dieser Position, der traditionell wenig öffentliche Aufmerksamkeit zugekommen war, bei. Eva Perón wird deshalb teilweise in ihrer Funktion als »Primera Dama« mit Eleanor Roosevelt verglichen, die ebenso als eigenständige politische Person und nicht allein als Gattin des Präsidenten in Erscheinung trat. Vgl. Ursula Prutsch, *Eva Perón. Leben und Sterben einer Legende. Eine Biographie*, München 2015, 142–143.

wurde ein Vortragszyklus unter dem Titel »La mujer debe votar« (Die Frau soll wählen) der damals noch als Radiosprecherin aktiven Eva Perón ausgestrahlt, der ihr als politische und aufklärerische Plattform diente. Sie erörterte darin die Gründe, die der peronistischen Argumentation zufolge für die Einführung des Frauenwahlrechts sprachen, und welche Rolle die Frau im peronistischen System einnehmen sollte. An den Radiozyklus angelehnt, wurde außerdem der didaktisch aufgebaute und (pseudo-)dokumentarische Kurzfilm LA MUJER PUEDE Y DEBE VOTAR (Die Frau kann und soll wählen; R: Luis Moglia Barth, ARG 1947) ausgestrahlt, der potenzielle Wählerinnen als besonders gebildet und rational agierend präsentierte, was ihre Beteiligung an künftigen Wahlen legitimieren sollte.



Abb. 61: Peronistisches Propagandamaterial zur Einführung des Frauenwahlrechts (1947)

Eva Peróns Popularität sowie die von der staatlichen Propaganda unterstützten Kommunikationskanäle, darunter Radiosendungen und Kurzfilme, trugen massiv zur Verbreitung von Wissen zum Frauenwahlrecht und schließlich auch zur Politisierung von Frauen in Argentinien bei. Da zahlreiche feministische Organisationen Eva Perón bis heute als Ikone der Frauenbewegung feiern, muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass diese ein äußerst ambivalentes Verhältnis zur politischen Partizipation von

Frauen und zu ihren gesellschaftlichen Aufgaben hatte. Dies ist durch ihre zahlreichen öffentlichen Reden sowie durch ihre Memoiren *La razón de mi vida* ausführlich dokumentiert. Eva Perón, die selbsternannte Vorkämpferin der Frauenrechte, ordnete sich beispielsweise klar der Stimme ihres Ehemannes unter, indem sie propagierte, »[n]ada de lo que yo tengo; nada de lo que soy; ni nada de lo que pienso es mío, es de Perón«³³ – übersetzt: Nichts von dem, was ich besitze; nichts von dem, was ich bin; und nichts von dem, was ich denke, gehört mir, alles gehört Perón. Eva Perón war schließlich daran interessiert, Juan Domingo Perón als geistigen und politischen Führer anzupreisen, was letztendlich auch ihr selbst große Popularität einbrachte. Zumindest nach außen blieben die Machtverhältnisse zwischen Juan Domingo und Eva Perón stets klar definiert und sie befolgte, wie im Zitat angedeutet, nur die Vorgaben ihres Ehemannes.

Eva Perón war überdies maßgeblich daran beteiligt, die »weibliche« und die »männliche« politische Sphäre strikt getrennt zu halten, und kommunizierte oft und deutlich, welche Anliegen und Attribute als männlich, weiblich oder feministisch zu verstehen seien. Bemerkenswert dabei ist, dass ihre Ansprachen und Schriften stets didaktisch aufgebaut waren und fundamental auf der Präsentation ihrer eigenen Erfahrungswelt aufbauten. In *La razón de mi vida* schreibt sie beispielsweise:

Ich gebe zu, dass ich an dem Tag, an welchem ich mich vor der Möglichkeit des ›feministischen‹ Weges sah, etwas Furcht verspürte. Was konnte ich, eine einfache Frau aus dem Volke, in einer Sache machen, an der andere geschultere Frauen schon vollkommen gescheitert sind? Ins Lächerliche fallen? Mich dem Kreis jener Frauen anschließen, die, wie ungezählte Frauenführerinnen, den Frauen und Männern verbittert gegenüber stehen? Ich war weder ein Fräulein in vorgerücktem Alter und andererseits auch nicht so hässlich, um einen solchen Posten zu bekleiden... welcher im Allgemeinen in der Welt, von den englischen Frauenrechtlerinnen bis zu denen unseres Landes, fast ausschließlich für die eben beschriebenen [sic] Sorte von Frauen reserviert ist... Frauen, deren erste Berufung es unzweifelhaft war, Männer zu sein. [...] Ihre Erbitterung, nicht als Mann geboren zu sein überwog ihren Stolz Frau zu sein.³⁴

Eva Perón bediente damit anti-feministische Stereotype, stellt ihre Vorgängerinnen als verbittert und gescheitert dar und grenzt sich von der scheinbaren »Maskulinisierung« europäischer Feministinnen ab. Durch die rhetorische, durchaus manipulativ inszenierte und suggestive Frage und die Sichtbarmachung ihrer bisherigen Erfahrung und Position innerhalb dieses Prozesses schien sie potenziellen Wählerinnen eine Identifikationsebene bieten zu wollen. Es war insbesondere eine Strategie, um jene Frauen zu erreichen, die – da sie weder »alt« noch »hässlich« waren – bisher von einer Politisierung Abstand gehalten hatten. Um den Ängsten von Frauen vorzubeugen, die der Schritt in die politische Öffentlichkeit abschrecken würde, argumentiert Eva Perón, dass ihr Handlungsraum stets jener des Heims und der Familie sein müsse. Sie erweitert jedoch das

33 Eva Perón, *Democracia*, am 18. Oktober 1951, zitiert nach: Marysa Navarro, *Evita*, Buenos Aires 2009, 293.

34 Eva Perón, *Der Sinn meines Lebens*, Zürich 1952, 124–125.

Spektrum des Privaten insofern, als das gesamte »argentinische Vaterland« das Zuhause aller Peronist*innen sei.³⁵

Das PPF, das klar Juan Domingo und Eva Peróns Vorstellungen von politischem Engagement von Frauen folgte, war in unterschiedliche Sektionen unterteilt. Einerseits gab es die sogenannten *Unidades básicas sindicales*, also die gewerkschaftliche Vertretung, andererseits die *Unidades básicas ordinarias*, die sich an Hausfrauen, Hausangestellte und Landarbeiterinnen wandten. Das PPF zielte durch seine lokalen Organisationseinheiten vor allem darauf ab, Frauen direkt und in ihren jeweiligen Lebensbereichen zu erreichen und sie in den Stadtteilen durch Aktionen und Veranstaltungen zu mobilisieren.³⁶ Obgleich mit den Wahlen von 1951 – die ersten, in denen Frauen das aktive und passive Wahlrecht wahrnehmen konnten – einige Frauen in Regierungspositionen gewählt wurden,³⁷ war die Aufgabenverteilung zwischen der Peronistischen Partei und der Peronistischen Frauenpartei eine, die streng traditionellen Rollenbildern folgte. Die tatsächliche Entscheidungsmacht hatte die männliche Parteispitze inne, sie setzte die wirtschaftlichen Reformen um und pflegte internationale Kontakte. Mit der Einführung des Frauenwahlrechts wurden keine weiteren Partizipationsmöglichkeiten innerhalb der bestehenden Parteistrukturen geschaffen, was bedeutet, dass der Frauenparteiflügel für typisch karitative Tätigkeiten zuständig war und darüber hinaus wenig Gestaltungsmöglichkeiten hatte.³⁸ Diese Aufgabenbereiche des PPF, also vor allem das Angebot medizinischer, rechtlicher und sozialer Dienstleistungen in Krankenhäusern und Bildungseinrichtungen, wurden auch in der staatlichen Propaganda abgebildet und für politische Zwecke instrumentalisiert. Das Argentinien der späten 1940er-Jahre war also gleichzeitig geprägt von einem Prozess der Politisierung von Frauen und von einer Re-Etablierung konservativer Geschlechterrollen durch die Regierung. Denn der peronistischen Logik folgend, und so wurde es auch in der Bildpropaganda zementiert, bestand die Hauptaufgabe von Frauen, selbst wenn sie letztendlich das Wahlrecht erkämpft hatten, darin, die zukünftigen Generationen von Peronist*innen zu formen, zu nähren und zu erziehen.

5.1.3 Geschlechterbilder in der staatlichen Propaganda

Während Juan Domingo Perón in der Tradition des Personenkults von der Bildpropaganda als Anführer der Nation, als Kämpfer für soziale Gerechtigkeit sowie als Speerspitze der »descamisados« inszeniert wurde – beispielsweise indem er wiederholt mit

35 Vgl. ebd.

36 Zum *Partido Peronista Femenino* und Eva Peróns Rolle innerhalb der Partei, vgl. Susana Bianchi/ Norma Sanchís, *El Partido Peronista Femenino*, Buenos Aires 1988; Carolina Barry, *Evita capitana. El partido peronista femenino, 1949–1955*, Caseros 2009.

37 Bei den Wahlen von 1951 wurden 23 Abgeordnete sowie sechs Senatorinnen des PPF gewählt. Vgl. Hammond, *The women's suffrage movement, 194–199*.

38 Vgl. Carolina Barry, ¿Una cruzada de Evita? El peronismo y la ley de Sufragio Femenino?, in: Dies. (Hg.), *El Sufragio femenino. Practicas y debates políticos, religiosos y culturales en Argentina y América Latina*. Caseros 2011, eingesehen unter, URL: https://www.academia.edu/9075373/_Una_cruzada_de_Evita_El_peronismo_y_la_Ley_de_Sufragio_Femenino (abgerufen am 19.9.2024).

hochgekrempeelten Ärmeln, agilen Posen oder Werkzeugen und anderen Arbeitsattributen ausgestattet wurde –, diente die bildliche Repräsentation von Eva Perón neben jener als Vorkämpferin des Frauenwahlrechts, primär ihrer Inszenierung als Mutter der Nation. Gelegentlich wurde das Präsidentschaftspaar auch gemeinsam abgebildet und Juan Domingo als erhabene Vaterfigur abgelichtet, während über Eva Perón die Nähe zum Volk illustriert wurde.³⁹

Allgemein basierten das peronistische Frauenbild und seine visuellen Darstellungen essenziell auf der Medialisierung von Eva Perón. Die massive mediale Präsenz von Eva Perón leitete schließlich einen Ikonisierungsprozess ein, der keiner anderen Persönlichkeit der argentinischen Geschichte in vergleichbarer Weise zukam. Selbst nach ihrem frühen Tod 1952 fungierte die Präsidentengattin weiterhin als Ikone der peronistischen Bildpropaganda. So wurde sie als Märtyrerin, als Mutter der argentinischen Arbeiter*innen sowie als Fürsorgerin aller Bedürftigen dargestellt.⁴⁰ Diese Bilder referierten in erster Linie auf ihre politische Tätigkeit innerhalb des PPF und der 1948 gegründeten *Fundación Eva Perón*. Der Frauenpartei Flügel und die *Fundación Eva Perón* verfolgten ähnliche politische Ziele, allen voran die Sozialfürsorge.⁴¹ Dies beinhaltete die Betreuung und Erziehung von Kindern, die soziale, medizinische und rechtliche Unterstützung von Müttern sowie die Schaffung von permanenten Wohn- und temporären Aufenthaltsmöglichkeiten für Kinder und (werdende) Mütter. Zu diesem Zweck wurden sogenannte »hogares de tránsito« gegründet, Übergangsheime, in denen sich Frauen und Kinder aufhalten konnten und in denen ihnen Lebensmittel, medizinische Betreuung oder Bildungsmöglichkeiten angeboten wurden. Sämtliche Tätigkeiten der *Fundación Eva Perón* wurden fotografisch dokumentiert und großflächig über diverse Medienkanäle verbreitet. Diese Bilder zeigen zumeist Eva Perón umgeben von Kindern, wie sie Spielsachen, Bücher oder Essen verteilt, sowie die moderne Ausstattung der »hogares de tránsito«. Dies sollte nicht nur die Errungenschaften des nationalen, peronistischen Projekts, das Wohlstand versprach, abbilden, sondern rückte weibliche politische Aktivität und Frauenarbeit in ein öffentliches Licht. Ein grundlegender Unterschied zu aufstrebenden emanzipativen Figuren der 1920er- und -30er-Jahre, z. B. zur »Neuen Frau«, liegt jedoch darin, dass hier weibliches Engagement auf den privaten Raum reduziert blieb.

Eva Perón betonte die Verortung von Frauen im privaten Raum auch wiederholt in ihren Reden. Dementsprechend präsentierte die peronistische Bildpropaganda ein Frauen- und folglich auch ein Familienbild, das fundamental darauf aufbaute, die Frau als Mutter und Hausfrau zu inszenieren. An der Nähmaschine sitzend, das Kind bei den Hausaufgaben betreuend oder den Ehemann liebevoll empfangend, blieben Frauen in den visuellen Darstellungen des Peronismus auf häusliche Tätigkeiten reduziert (Abb.

39 Vgl. Schembs, *Der Arbeiter als Zukunftsträger der Nation, 190–192*.

40 Zur Ikonisierung von Eva Perón, vgl. Andrea Giunta, *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires 2011; Paola Cortés Rocca/Martín Kohan, *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón, cuerpo y política*, Buenos Aires 1998; Plotkin, *Mañana es San Perón*, 135–164; Julie Guivant, *La visible Eva Perón y el invisible rol político femenino en el Peronismo, 1946–1952*, Indiana 1986.

41 Zur *Fundación Eva Perón*, vgl. Carolina Barry/Karina Ramacciotti/Adriana Valobra (Hg.), *La Fundación Eva Perón y las mujeres: entre la provocación y la inclusión*, Buenos Aires 2008; Plotkin, *Mañana es San Perón*, 137–164.

62). Zwar unterschied sich dieses visuell aufbereitete Frauenbild nicht grundlegend von den Darstellungen beispielsweise der sozialistischen Bildtradition des Landes oder jenen von religiösen Organisationen, allerdings ist es eines, das kaum bis gar keine Alternativen im Bereich der Lohnarbeitswelt oder der politischen Partizipation anbot. Während der männliche »descamisado« eine Figur des öffentlichen Lebens wurde – durch seine Tätigkeit im öffentlichen Raum, sein politisches In-Erscheinung-Treten und durch die Anerkennung, die ihm zuerkannt wurde, beispielsweise in Form von Denkmälern⁴² – war die Arbeiterin in erster Linie Mutter und Betreuerin ohne Entlohnung bzw. allein mit der symbolischen Entlohnung des erkämpften Wohlstandes für die nächste Generation.



Abb. 62–63: Peronistisches Propagandamaterial zu Familie und Aufgabenbereichen von Frauen (1950–1953)

Nur wenige Alternativen und vom Muttermythos abweichende weibliche Pendanten zum »descamisado« existierten in der staatlichen Bildkommunikation. Wichtige weibliche Figuren in der Propaganda waren weiters die Krankenschwester, welche die neue und verbesserte medizinische Versorgung repräsentierte, und die Lehrerin, die für Bildung und Fortschritt stand. Allerdings unterschied sich ihre Darstellung nur unwesent-

42 Bereits 1946 kündigte Juan Domingo Perón in einer Rede an, dass er plane, dem »descamisado« ein Denkmal zu bauen. Dieses geplante Denkmal sollte auch über die Grenzen Argentiniens hinweg Anerkennung genießen und die Freiheitsstatue in New York sowie die Christus-Statue in Rio de Janeiro überragen. Der Bildhauer Leone Tommasi entwarf deshalb das Monument für den »descamisado«, das in den Propagandabroschüren als »achtes Weltwunder« angepriesen wurde. Es sollte ursprünglich am Plaza de Mayo stehen, also jenem Ort, an dem sich am 17. Oktober 1945 die Arbeiter*innen von Buenos Aires versammelt hatten, um Peróns Freilassung zu fordern. Zur Umsetzung des Projekts kam es allerdings nicht; dennoch wurde es für propagandistische Zwecke instrumentalisiert.

lich von jener der peronistischen Mutter und Hausfrau; vielmehr waren die Berufsbilder der Krankenschwester und der Lehrerin welche, die ermöglichten, auch kinderlose Frauen in die peronistische Gemeinschaft als Mutterfiguren zu integrieren. Dieses Vorhaben lässt sich beispielsweise anhand einer Grafik (Abb. 63) veranschaulichen, die deutlich an die Illustrationen von Alicia García Rosende aus dem Kinderbuch *El hada buena* (Die gute Fee) angelehnt ist, das 1953 nach dem Tod von Eva Perón zu ihrer Erinnerung erschienen war. *El hada buena* war ein vom Bildungsministerium gestaltetes Lesebuch für die zweite Schulstufe und verfolgte das Ziel, die Prinzipien und Errungenschaften des Peronismus vorzustellen.⁴³ Die gute Fee ist Eva Perón höchstpersönlich, die durch die Geschichte leitet und sich stets aufopfernd und liebevoll um alle Kinder Argentiniens kümmert. Die daran angelehnte Grafik zeigt drei Szenarien, die als »Las hadas buenas« (Die guten Feen) betitelt werden: erstens die Mutter, zweitens Eva Perón und drittens die Lehrerin. Alle abgebildeten Frauen sind umgeben von Kindern und ihre Gestik und Mimik zeugen von Fürsorglichkeit und emotionaler Wärme. Die »guten Feen«, als welche Krankenschwestern, Lehrerinnen sowie Eva Perón selbst in der Bildpropaganda präsentiert wurden, verfolgten im Grunde das gleiche Ziel wie alle Frauen im peronistischen System. Denn egal, ob sie ihre eigenen oder die Kinder von anderen betreuten, ihre Hauptaufgabe bestand darin, ihre Zukunft im Peronismus und damit im Wohlstand zu garantieren.⁴⁴

Wie Marcela Gené herausstellt, war das »Recht auf Wohlstand« ein sich wiederholender Topos der Bildpropaganda, vor allem der Familiendarstellungen, und wurde nicht selten unter Rückgriff auf die Bildtradition des US-amerikanischen New Deals inszeniert – beispielsweise, wenn modernes Wohnen, Mobilität und Tourismus Themen der Medialisierung waren. Der soziale Aufstieg wurde mithilfe von Familienbildern als Errungenschaft des peronistischen Projekts gezeigt und nicht zuletzt auch durch gewisse Gegenstände repräsentiert.⁴⁵ Die Nähmaschine symbolisierte etwa die voranschreitende Technisierung, die Modernisierung und die Erleichterungen, die diese für das Alltagsleben der Frau brachte, und stellte gleichzeitig eine Nähe zur Arbeiter*innenschaft in den Fabriken her. Die Hausarbeiterin, so der Subton solcher Darstellungen, war gleichermaßen wie der Arbeiter in der Fabrik ein essenzieller Bestandteil der peronistischen Gesellschaft; und selbst wenn ihre Arbeit nicht monetär entlohnt wurde, genoss sie den Wohlstand im Heim, den sie letztendlich, in der Logik der Propaganda, dem Regime zu verdanken hatte. Jeder oder jede Einzelne leistete demnach einen Beitrag in der Erschaffung des »Neuen Argentiniens« und wurde zum Mitstreiter/zur Mitstreiterin des nationalen Projekts. Obgleich, wie bereits ausgeführt, weibliche Handlungsräume im Peronismus keine tatsächliche Erweiterung erfuhren und weiterhin auf den privaten Bereich beschränkt blieben, schuf die Bildpropaganda zumindest die Illusion einer räumlichen Expansion ins Öffentliche. Die Mutter diente nicht mehr nur der Familie, sie diente dem gesamten Staat, die Krankenschwestern, die durch ihre Arbeitskleidung erkenntlich gemacht wurden, traten als uniformierte, fast schon militärische Gruppe in Erscheinung⁴⁶ und die Lehrerin wurde zur Botin der peronistischen Idee, indem sie Wissen an

43 Vgl. Clelia Gomez Reynoso, *El hada buena*. Libro de lectura para segundo grado, Buenos Aires 1953.

44 Vgl. Gené, *Un mundo feliz*, 130–140; Plotkin, *Mañana es San Perón*, 135–193.

45 Vgl. Gené, *Un mundo feliz*, 133.

46 Vgl. Schembs, *Der Arbeiter als Zukunftsträger der Nation*, 231–232.

die nächste Generation weitergab. Das peronistische Frauenbild war also nur auf den ersten Blick ein emanzipatorisches und fortschrittliches. Denn im Grunde handelte es sich um eines, das traditionelle und restriktive Vorstellungen von Weiblichkeit propagierte. Und es stand damit auch fundamental im Gegensatz zu dem, wofür Künstlerinnen wie Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal in ihrem Schaffen eintraten.

5.2 Zwischen visuellem Widerstand und künstlerischer Anpassung

Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal waren Vertreter*innen einer Frauengeneration, die für Selbstbestimmung, alternative Weiblichkeitsentwürfe sowie für feministische Ideale stand. Schon vor ihrer Flucht nutzten sie die Kunst, um sich gegen reglementierende Vorstellungen von Weiblichkeit aufzulehnen, um kreative Konzepte zu entwerfen und sich Freiräume zu erkämpfen. Die Strukturen und Bedingungen im peronistischen Argentinien stellten jedoch Grete Stern, Hedy Crilla, Irena Dodal und viele andere Künstler*innen erneut vor die Herausforderung, Strategien zu entwickeln, um Zensur und Kontrolle umgehen, ihr Emanzipationsverständnis kommunizieren und einen visuellen Gegenpol zur Bildpropaganda kreieren zu können. Die folgenden Unterkapitel stellen nun das Vorgehen der drei Künstlerinnen und ihre Reaktionen auf die Entwicklungen in Bezug auf Geschlechterbilder des Peronismus vor. Stern, Crilla und Dodal nutzten dabei unterschiedliche künstlerische Strategien, die zum Teil äußerst direkt, zum Teil sehr subtil auf die politischen Geschehnisse und die zugrundeliegenden Strukturen Bezug nahmen. Aus diesem Grund werden im Folgenden genau jene Wechselwirkungen zwischen widerständiger Kunstproduktion und staatlichen Vorgaben sowie zwischen Aufbegehren und Anpassung in den Blick genommen, die das Kunstschaffen dieser Frauen in den Jahren des Peronismus prägten.

5.2.1 Grete Stern: Dystopien der Träume

Grete Stern war zum Zeitpunkt von Peróns Amtsantritt bereits gut in der Kunstszene von Buenos Aires etabliert. Anfänglich war dies noch insbesondere der Zusammenarbeit mit Horacio Coppola geschuldet; später erarbeitete sie sich eigenständig eine zentrale Position als Fotografin in Argentinien, etwa durch ihre Partizipation im Künstler*innenkollektiv MADI sowie durch zahlreiche weitere Arbeiten, die in ihrem Haus in Ramos Mejía entstanden. Dennoch sah sich auch Stern durch die peronistischen Reformen im Kunst- und Kulturbereich vor neue Herausforderungen gestellt, die ihr kreatives Schaffen beeinflussten und berufliche Hindernisse mit sich brachten. Wie in Kapitel 4 ausgearbeitet, begleiteten Prozesse der kulturellen und visuellen Übersetzung sowie die Auseinandersetzung mit Raum das Schaffen der Fotografin zeitlebens. Auch in der Bildserie *Sueños* (Träume), die ich im Folgenden genauer bearbeiten werde, übersetzte Grete Stern ihr kulturelles Wissen durch spezifische Bildstrategien und schuf visuelle Räume, die wie-

derum als *contact zones* gefasst werden können.⁴⁷ Übersetzung und Räumlichkeit werden in der folgenden Analyse weiterhin mitgedacht werden, es soll jedoch nun zudem auf die Auseinandersetzung mit peronistischen Weiblichkeitsentwürfen eingegangen sowie die Frage beantwortet werden, wie die Fotografin innerhalb der Traum-Serie einen widerständigen Gegenpol zur Bildpropaganda schuf.⁴⁸

Es gilt an dieser Stelle zu betonen, dass kulturelle Übersetzung und das Erzeugen von *contact zones* eine katalysatorische Wirkung auf widerständiges Kunstschaffen haben können; Übersetzung, indem sie ermöglicht, Publika zu erreichen, die kulturell unterschiedlich geprägt sind sowie verschiedene Sprachen sprechen; und *contact zones*, indem durch Kontakt Allianzen geschlossen werden und Solidarisierung passiert, die essenzielle Komponenten widerständigen Handelns sind. Übersetzung, die Schaffung von *contact zones*, die Aneignung von Raum sowie die damit einhergehende Mobilisierung durch Kunst sind Faktoren, die in Sterns Schaffen stets zentral waren. Bereits besprochene Vorgänge, die Stern zu Sichtbarkeit und Ansehen in der Kunstszene von Buenos Aires verhelfen, sind somit die Grundlage dafür, ihre politischen Anliegen kommunizieren und durch die *Sueños*-Reihe Kritik an der staatlichen Propaganda üben zu können.

Schon durch ihre Partizipation in dem anti-peronistischen Künstler*innenkollektiv MADI positionierte sich Stern kritisch zu den politischen Entwicklungen im Land. Ebenso provozierten ihre bereits erwähnten Arbeiten für das *Estudio del Plan de Buenos Aires* (EPBA), indem sie dystopische Stadtbilder zeigten und eine alarmierende Warnhaltung einnahmen. Besonders aber die Bildserie *Sueños* ist eine faszinierende Auseinandersetzung mit der visuellen Kultur des Peronismus sowie mit den Gefahren, Trugschlüssen und Einschränkungen für Frauen, die das System mit sich brachte. Bevor ich nun konkret auf einige Bilder eingehe und die Widerständigkeit von Sterns Fotomontagen herausarbeite, soll erst der Entstehungskontext der Serie geklärt werden.

Grete Stern war eine vielfältige Fotografin, die sich nur schwer auf einen bestimmten Stil festlegen ließ. Wohl aber blieb die Fotomontage eine Technik, welche die Künstlerin in all ihren Schaffensphasen immer wieder heranzog, und die ihr wiederholt dazu diente, ihre politischen Anliegen zu formulieren sowie Kritik an den vorherrschenden Normen zu artikulieren. Die Kulturwissenschaftlerin Alejandra Uslenghi argumentiert überdies, dass durch die Verwendung der Fotomontage, die bis zu diesem Zeitpunkt

47 Vgl. Christina Wieder, *Montages of Exile. Photographic techniques and spatial dimensions in the artwork of Grete Stern*, in: *Jewish Culture and History: Rethinking Jewish and Non-Jewish Relations* 21 (2020) 1, 42–65.

48 In den vergangenen Jahren sind mehrere Studien zu Grete Sterns Traum-Serie erschienen, die unterschiedliche Aspekte dieser Fotomontagen untersuchten. Paula Bertúa konzentrierte sich auf deren Funktion innerhalb der Zeitschrift *Idilio* und interpretierte sie als surrealistische Bilder. Vgl. Bertúa, *La cámara en el umbral de lo sensible; Dies., Sueños de Idilio. Los fotomontajes surrealistas de Grete Stern*, in: *Boletín de estética* 3 (2008), 7–32; Andere behandelten komische Aspekte der Bilder: Anna Corrigan/Susana S. Martins, *Feminism, Laughter, and Photomontage: Comedic Effects and Grete Stern's Sueños*, in: Mieke Bleyen/Liesbeth Decan (Hg.), *Photography Performing Humor*, Leuven 2019, 126–141; Rachel Greenspan, Roxana Marcoci und David Foster konzentrierten sich eher auf psychoanalytische Aspekte: David Foster, *Argentine, Mexican, and Guatemalan Photography: Feminist, Queer, and Post-Masculinist Perspectives*, Austin 2014, 1–17; Rachel Greenspan, *Dreaming women: Image, place, and the aesthetics of exile*, in: *The International Journal of Psychoanalysis* 98 (2017) 4, 1047–1073; Marcoci, *Photographer Against the Grain*, 21–36.

kaum Anwendung oder Anerkennung in der argentinischen Kunstszene gefunden hatte,⁴⁹ Stern eine Strategie entwickelte, um ihr Publikum in der »visual language of modern culture«⁵⁰ zu schulen. Wie ich in der Analyse der Bilder überdies argumentiere, gingen mit dieser visuellen Sprache der Moderne auch politische und insbesondere feministische Inhalte einher, die Stern durch die Fotomontage transportierte und in den peronistischen Kontext übersetzte.

Im Jahr 1948 – also bereits nach Einführung des Frauenwahlrechts und als der Peronismus wahrscheinlich an seinem machtpolitischen Höhepunkt war – begann Sterns Zusammenarbeit mit *Idilio* (übersetzt: Idyll oder Romanze), eine wöchentlich bzw. später zweiwöchentlich erscheinenden, neu gegründeten Frauenzeitschrift. *Idilio* war ein äußerst populäres Blatt, das neben Schönheits-, Fitness- und Modetipps, Fotonovelas oder Liebesratgebern eine eigene psychoanalytische Kolumne unterhielt. Sowohl die Inhalte als auch die Ästhetik betreffend war *Idilio* ein klassisches Produkt des peronistischen Zeitungswesens und propagierte ein Frauenbild, das, abgesehen von Sterns Fotomontagen, eindeutig dem bereits analysierten Ideal entsprach.

Die in *Idilio* abgedruckte psychoanalytische Kolumne trug den Titel »El psicoanálisis te ayudará« (Psychoanalyse wird dir helfen, Abb. 64) und war eine kollaborative Arbeit zwischen Grete Stern, dem Soziologen Gino Germani (1911–1979) und dem Psychologen Enrique Butelman (1917–1990).⁵¹ Germani und Butelman waren zum Zeitpunkt des Erscheinens bereits anerkannte Wissenschaftler, die jedoch durch ihre politischen, klar antifaschistischen Positionen allmählich mit den staatlichen Strukturen in Konflikt gerie-

49 Anders als in Europa, wo die Fotomontage spätestens seit dem Ersten Weltkrieg eine populäre künstlerische Technik war, wurde sie in Argentinien erst durch Grete Stern einem breiten Publikum bekannt. Zwar wurden Fotomontagetechniken schon vor Erscheinen der *Sueños*-Reihe angewandt, allerdings fanden Fotomontagen bis dahin kaum bis gar keinen Eingang in Museen und Galerien. Victoria Ocampo, Herausgeberin der Literaturzeitschrift *SUR* und langjährige Unterstützerin von Stern, druckte bereits in den 1930er-Jahren Fotomontagen, hauptsächlich von europäischen Künstler*innen, in *SUR* ab. In der *SUR*-Gruppe war auch der Schriftsteller Jorge Luis Borges engagiert, der bereits 1921 die Merkmale des *ultraísmo* definiert hatte, eine spanische und südamerikanische Literaturbewegung, die stark von den Techniken des Dadaismus beeinflusst war. Borges und andere Ultraist*innen waren damit essenziell an der Verbreitung der Collage als literarische Technik beteiligt. In der Fotografie waren es jedoch erst Sterns Arbeiten, die zu einer Etablierung der Technik führten. Vgl. Judith Hossli, Lateinamerika. Santiago de Chile, Buenos Aires, in: Raimund Mayer/Judith Hossli/Guido Magnaguagno/Juri Seiner/Hans Bolliger (Hg.), *Dada Global*, Zürich 1994, 75–78.

50 Alejandra Uslenghi, *A Migrant Modernism: Grete Stern's Photomontages*, in: *Journal of Latin American Cultural Studies* 24 (2015) 2, 173–205, 173.

51 Enrique Butelman, geb. 1917, war Psychologe, Gründer und Direktor des Verlags *Editorial Paidós* sowie ab 1958 Leiter des Instituts für Psychologie an der Universidad de Buenos Aires. Vgl. Lucía Inés Moreau, Enrique Butelman: su participación en los comienzos de la organización de la carrera de psicología en la UBA, Vortrag bei der XIII Jornada de Investigación y Segundo Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires 2006, eingesehen unter: URL: <https://www.aacademica.org/000-039/86.pdf> (abgerufen am 19.9.2024); Gustavo Sorá, Editores y editoriales de ciencias sociales: un capital específico, in: Federico Neiburg/Mariano Ben Plotkin (Hg.), *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*, Buenos Aires 2004, 265–292.

ten. Gino Germani wurde 1911 in Rom geboren, studierte Soziologie und ging 1934 aufgrund der politischen Entwicklungen in Italien nach Argentinien ins Exil.



Abb. 64: Erste Ausgabe von »El psicoanálisis te ayudará« (26. Oktober 1948)

Dort engagierte er sich früh in antifaschistischen Organisationen und war für diverse Zeitschriften und Magazine tätig. Germani war später nicht nur einer der ersten Wissenschaftler, der nach Ende des peronistischen Regimes eine Studie über dessen politische Strukturen verfasste, sondern wurde überdies in den 1960er-Jahren zum Direktor des Forschungszentrums für vergleichende Sozialstudien am *Instituto Torcuato Di Tella*.⁵² Durch seine frühe politische und schriftstellerische Tätigkeit lernte Germani in den

52 Gino Germani, geb. 1911 in Rom, ist bis heute einer der bekanntesten Soziologen Argentiniens. Er arbeitete zu den Strukturen des argentinischen Populismus, zu Theorien der Moderne und zu Konzepten des Marginalen. Für Biografisches, vgl. Ana Germani, Gino Germani. Del antifascismo

1940er-Jahren Cesare Civita (1905–2005) kennen, der spätere Herausgeber von *Idilio*. Civita, Nachkomme einer jüdisch-italienischen Familie, wurde in New York geboren und gelangte 1941 nach Argentinien, wo er fortan im Verlagswesen tätig war.⁵³ Im Jahr 1948 gründete er die Zeitschrift *Idilio*, die beim *Editorial Abril* erscheinen sollte. Dabei handelte es sich um einen jungen, doch bereits international renommierten Verlag. Als Herausgeber der Zeitschrift und jüdischer Emigrant nutzte Civita seine einflussreiche Position nicht zuletzt auch, um jüdischen und/oder politischen Geflüchteten in Argentinien unter die Arme zu greifen. Neben *Germani* und *Stern* war beispielsweise auch der jüdisch-ungarische Fotograf und Kameramann George Friedmann (1910–2002) bei *Idilio* angestellt.⁵⁴ Die Fotohistorikerin Paula Bertúa bezeichnet deshalb das *Editorial Abril* als »Kulturbotschaft«⁵⁵, als Plattform und Anlaufstelle für zahlreiche Geflüchtete in Argentinien, die sich im Exil mit politischen und sozialen Schwierigkeiten konfrontiert sahen.

Wie bereits vorab erörtert, führte die peronistische Kulturpolitik, die gezielt auf Kürzungen und Kontrolle setzte, zu einer gravierenden Situation für Kunstschaffende. Nachdem *Idilio* keinen höheren wissenschaftlichen oder künstlerischen Anspruch verfolgte und sich de facto in die Strukturen des Verlagssystems des Peronismus eingliederte, geht Bertúa davon aus, dass es zwei Möglichkeiten gibt, die dazu geführt haben könnten, dass sich Persönlichkeiten wie *Germani* und *Stern* für *Idilio* gewinnen ließen. Entweder, so die Autorin, lag es an der ökonomischen Notlage, die sich für sie durch die immer härter werdenden staatlichen Restriktionen ergab, oder es war eine bewusste Entscheidung, im peronistischen Kulturprogramm zu partizipieren, um aus dem Inneren heraus destabilisierend agieren zu können.⁵⁶ Sterns ursprüngliche Motivation zur Mitarbeit an *Idilio* ist heute nur schwer feststellbar, wie ich jedoch im Folgenden durch die Analyse der Bilder argumentieren werde, ordnete sich die Fotografin definitiv nicht dem peronistischen Prinzip unter. Vielmehr stellten ihre Bilder einen deutlichen Gegenpol zu jenen der Propaganda sowie zu den restlichen Abbildungen innerhalb der Zeitschrift dar.

Stern bewegte sich künstlerisch schließlich schon früh im Ambiente der Populärkultur sowie im politisch motivierten Zeitschriftenwesen. Während allerdings Zeitschriften, wie *Unidad*, *Camerada*, *De mar a mar*, *Correo Literario* oder *Libertad Creador*, also jene Blätter, in denen Sterns Bilder seit ihrer Ankunft in Argentinien abgedruckt wurden, nur eine begrenzte, in erster Linie kulturell gebildete oder exilierte Leser*innenschaft erreichten, war *Idilio* ein Medium, das viel flächendeckender rezipiert wurde. Nicht nur

a la sociología, Buenos Aires 2004; Zu Germanis Wirken in der argentinischen soziologischen Forschung: Alejandro Blanco, *Razón y modernidad. Gino Germani y la sociología en Argentina*, Buenos Aires 2006; Ders., Gino Germani: La renovación intelectual de la sociología, Buenos Aires 2006; Ders., Los proyectos editoriales de Gino Germani y los orígenes intelectuales de la sociología, in: *Desarrollo Económico-Revista de Ciencias Sociales* 43 (2003) 169, 45–75.

53 Vgl. Bertúa, *La cámara en el umbral de lo sensible*, 18–22.

54 George Friedmann wurde 1910 in Miskolc (heute Ungarn) geboren und emigrierte 1936 in die USA, wo er für MGM arbeitete. Im Jahr 1939 ging er nach Argentinien und war für diverse Zeitschriften tätig, unter anderem für *Idilio*. Vgl. MALBA (Hg.), *Mundo Propio. Fotografía moderna argentina 1927–1962*, Buenos Aires 2019, 342.

55 Bertúa, *La cámara en el umbral de lo sensible*, 22.

56 Vgl. ebd., 22.

für die Exilcommunities, die sich ab 1933 organisierten, sondern auch für die jüdische Gemeinde seit Ende des 19. Jahrhunderts, stellte die Presse insgesamt das primäre Medium und Sprachrohr dar, um ihre Anliegen und Forderungen zu kommunizieren. Während jüdische und/oder Exilzeitungen meist jedoch nur innerhalb der Community gelesen wurden, war die Partizipation in *Idilio* für Stern eine Möglichkeit, wie die Historikerin Lisa Silverman es ausdrückte, »to shape mainstream culture«. ⁵⁷ Ähnlich wie der Historiker Michael Berkowitz die Arbeiten jüdischer Fotograf*innen in Großbritannien analysiert, ⁵⁸ gehe ich davon aus, dass Stern diese Arbeit nicht nur dazu nutzte, um sich innerhalb des Mainstreams zu positionieren und diesen mitzugestalten, sondern ebenso, um an politischen, sozialen und kulturellen Entwicklungen in Argentinien mitwirken zu können. Wie bereits in Kapitel 4.3.3 besprochen, lässt Stern jüdische Inhalte und Anliegen allerdings auch in der Traum-Reihe nur subtil und eher zurückhaltend einfließen. Dennoch, dies gilt es im Folgenden zu zeigen, nutzte Stern die Arbeit bei *Idilio* ebenso, um ihre jüdische Erfahrung in die visuelle Kultur Argentinien übersetzen zu können.

»El psicoanálisis te ayudará« war eine psychoanalytische Kolumne, die sich vornehmlich an ein nicht akademisches Publikum richtete und das didaktische Ziel verfolgte, den Leserinnen von *Idilio* Grundkenntnisse zur Psychoanalyse und zur Traumdeutung näherzubringen. ⁵⁹ Allgemein hatte die Psychoanalyse in Argentinien bis zu diesem Zeitpunkt noch relativ wenig Einfluss, allerdings sind zwei Entwicklungslinien in diesem Zusammenhang nennenswert: Erstens spielten die unterschiedlichen Einwanderungscommunities eine bedeutende Rolle in der Verbreitung des Wissens zur Psychoanalyse, insbesondere der Kreis um die Kommunistin, Ärztin und Psychoanalytikerin Marie Langer, die Grete Stern auch persönlich kannte und 1945 sogar porträtierte. Langer war 1942 eine der Mitbegründer*innen der *Asociación Psicoanalítica Argentina* (APA) und wurde durch ihre psychoanalytischen Arbeiten zu Mutterschaft und weiblicher Sexualität bekannt, in die stets auch ihr politisches Engagement miteinfließen. ⁶⁰ Langer und andere Exilierte in Argentinien waren also zentral daran beteiligt, die Psychoanalyse als Wissenschaft zu verbreiten und institutionell zu verankern. Zweitens lässt sich verstärkt ab den 1940er-Jahren das Bestreben in den Medien der Populärkultur erkennen, die Auseinandersetzung mit psychoanalytischen Ansätzen voranzutreiben. Vermehrt fanden Leser*innenbriefe und darauf reagierende Ratgeberliteraturen, Kolumnen zur psychischen Gesundheit oder Psychotests Eingang in diverse Zeitschriften und Magazine. Es lassen sich also

57 Lisa Silverman, *Becoming Austrians: Jews and Culture between the World Wars*, Oxford 2012, 5.

58 Vgl. Michael Berkowitz, *Jews and Photography in Britain*, Austin 2015.

59 Auch die Übersetzung feministisch-psychoanalytischer Inhalte soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben. Stern war stark geprägt von den Arbeiten der Psychoanalytikerinnen Marie Langer und Paula Heimann, Melanie Kleins Assistentin, die Stern aus ihrer Zeit in London kannte. Da allerdings bereits psychoanalytische Studien zu Sterns Traum-Serie vorliegen, werde ich mich auf visuelle Übersetzungsprozesse und die Auseinandersetzung mit Weiblichkeitsentwürfen konzentrieren. Zu psychoanalytischen Analysen, vgl. Foster, *Argentine, Mexican, and Guatemalan Photography*, 1–17; Greenspan, *Dreaming women*, 1047–1073; Marcoci, *Photographer Against the Grain*, 21–36.

60 Zu Verbindungen zwischen Stern und Langer, vgl. Johanna Hopfengärtner, *Pioneras de la modernidad: Grete Stern y Marie Langer en Argentina*, in: *Iberoamericana IX* (2009) 33, 157–170.

ab den 1940er-Jahren gleichzeitig Prozesse der Institutionalisierung, der Akademisierung sowie der Popularisierung der Psychoanalyse erkennen, die *Idilio* gekonnt für eigene Zwecke zu nutzen wusste.⁶¹

An diese Entwicklung anschließend wurde für Germani und Butelman das an Dr. Sigmund Freud angelehnte Pseudonym Dr. Richard Rest geschaffen. Dieses Pseudonym garantierte den Autoren nicht nur Anonymität, denn wie bereits erwähnt, zählten sie zur politischen Opposition; der deutsche Name und der vorangestellte Dokortitel statteten das Duo überdies plakativ mit besonderer Expertise aus. Diese Expertise befähigte sie wiederum dazu, die eingehenden Leserinnenbriefe zu beantworten und zu analysieren. *Idilios* Leserinnen wurden nämlich aufgefordert, Schilderungen ihrer Träume an die Redaktion zu schicken, die dann Dr. Richard Rest einer Analyse unterziehen würde. Adressiert wurden die Leserinnen mit folgendem Appell:

Wir wollen Ihnen helfen, sich selbst kennenzulernen, Ihre Seele zu stärken, Ihre Probleme zu lösen, Ihren Zweifeln zu antworten, Ihre Komplexe zu überwinden und sich selbst zu übertreffen.⁶²

Die Kolumne unterteilte sich in verschiedene Sektionen: Zuerst gab es den »Fall der Woche«, der ausführlich behandelt wurde und in dem die Autoren alias Dr. Richard Rest kurz den von der Leserin geschilderten Traum präsentierten. Außerdem gingen sie auf dessen Symbolik ein und schlossen ihre Analyse mit einem oftmals etwas paternalistisch formulierten Endplädoyer. Parallel dazu wurden weitere Briefe durch knappe Kommentare beantwortet und eine zusätzliche Sektion gab Auskunft über psychoanalytische Konzepte und Begriffe (beispielsweise das Unbewusste, Verdrängung etc.). Grete Stern übernahm die visuelle Gestaltung der Kolumne und ihre Fotomontagen waren damit über viele Jahre auf Seite zwei der Zeitschrift zu sehen.

Diese Fotomontagen waren nicht nur essenziell in der Gestaltung der Kolumne und der Zeitschrift insgesamt, sie prägten auch langfristig die Geschichte der argentinischen Fotografie. Noch heute werden sie vielfach als erste, explizit feministische Fotoarbeiten des Landes besprochen.⁶³ Während die Bilder später weit über ihre Funktion als Traumvisualisierungen hinaus wirksam sein würden, da sie ästhetisch anspruchsvoll und tech-

61 Zur Geschichte der Psychoanalyse in Argentinien, vgl. Hugo Vezzetti, *Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas*, in: Fernando Devoto/Marta Madero (Hg.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, Buenos Aires 1999, 172–197; Ders., *El psicoanálisis y los sueños de Idilio*, in: Luis Priamo (Hg.), *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948–1951)*, Buenos Aires 2003, 149–159; Mariano Ben Plotkin, *Freud en la pampa. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina (1910–1983)*, Buenos Aires 2003; Ders., *Freud, Politics and the Porteños: The Reception of Psychoanalysis in Buenos Aires, 1910–1943*, in: *The Hispanic American Review* 7 (1997) 1, 45–74; Ders., *Sueños del pasado y del futuro. La interpretación de los Sueños y la Difusión del Psicoanálisis en Buenos Aires (ca. 1930–ca. 1950)*, in: Sandra Gayol/Marta Madero (Hg.), *Formas de Historia Cultural*, Buenos Aires 2007, 247–271.

62 Dr. Richard Rest, *El psicoanálisis te ayudará, Idilio*, 26.10.1948, 2. Übersetzt durch die Autorin.

63 Vgl. Foster, *Argentine, Mexican, and Guatemalan Photography, 1–17*; Valeria González, *Processes of Modernization in Argentine Photography, 1930–1960*, in: Idurre Alonso/Judith Keller (Hg.), *Photography in Argentina. Contradiction and Continuity*, Los Angeles 2017, 249–258; MALBA (Hg.), *Mundo Propio. Fotografía moderna argentina 1927–1962*, Buenos Aires 2019.

nisch avanciert waren, übernahmen sie innerhalb der Zeitschrift primär eine didaktische Aufgabe. Denn sie vermochten es, ein teilweise nicht spanisch alphabetisiertes Publikum anzusprechen. Viele von *Idilios* Leserinnen waren, wie Stern selbst, Emigrantinnen und Exilierte, die als Hausangestellte oder als Hilfsarbeiterinnen beschäftigt waren und zum Teil kaum bis gar kein Spanisch sprachen. Die Bilder in der Zeitschrift dienten damit der Vermittlung des psychoanalytischen Inhalts, was bedeutet, dass Sterns Fotomontagen ein konkretes Übersetzungsanliegen verfolgten. Ihre Bilder übersetzten nicht nur Germanis und Butelmans Analysen in eine visuelle Form, sondern auch den verschriftlichten Traum der Leserin in eine Bildsprache und bewegten sich damit zwischen unterschiedlichen Medien. Zudem übersetzte Stern durch ihre Bilder ihre eigenen Weiblichkeits- und Emanzipationsvorstellungen, welche mit jenen des Peronismus in einem ständigen Konflikt standen.

Sterns Traumserie umfasst rund 140 Fotomontagen, die jedoch nicht alle in ihrer ursprünglichen Form erhalten blieben. Der Grund dafür ist, dass die Bilder zum Zeitpunkt der Veröffentlichung nicht vordergründig als Kunstwerke gehandelt wurden, sondern als Illustrationen innerhalb der Zeitschrift und damit einen flüchtigen Charakter aufwiesen. Dies mochte im Moment des Erscheinens sogar von Vorteil für die Fotografin gewesen sein, denn die Bilder wurden zwar weit verbreitet und rezipiert, allerdings Zeitschriften im Allgemeinen meist nur einmal gelesen und anschließend entsorgt. Dadurch hatten die Fotomontagen einen weniger nachhaltigen Effekt und das bedeutete wiederum, dass sie für die Zensur eine geringe Bedrohung darstellten. Auch Stern archivierte die Negative nicht vollständig, was entweder darauf verweist, dass sie sich des Risikos bewusst war und ihre Bilder vor einer Beschlagnahmung durch die Behörden schützen wollte; oder aber darauf schließen lässt, dass die Künstlerin ihre Traum-Fotomontagen nur bedingt als bewahrenswert erachtete.⁶⁴ In diesen rund 140 Fotomontagen sind stets Frauen die Protagonistinnen des Dargestellten. Die Träumerinnen werden zu den zentralen Figuren und erscheinen in unterschiedlichen Szenarien des Alltags- und Traumlebens im peronistischen Argentinien. Obgleich diese Bilder äußerst diverse Inhalte behandeln, weisen sie dennoch einige Gemeinsamkeiten auf. (1) Sie nahmen Motive und Themen der staatlichen Bildpropaganda auf, (2) setzten sich durch parodistische, montagenhafte und verfremdende Visualisierungsstrategien kritisch mit ebendiesen auseinander, und (3) sprachen direkt die Leserinnenschaft von *Idilio* an, die im Zentrum der peronistischen Mobilisierungsversuche stand, und rückten ihre Anliegen, Ängste und Bedürfnisse in den Vordergrund.

Während in der peronistischen Bildpropaganda weibliches Handeln zumeist im privaten Raum stattfand und Bedürfnisse von Frauen in den Darstellungen darauf reduziert blieben, dass sie sich bestmöglich um ihre Kinder oder jene von anderen kümmern konnten, stellte Stern Herausforderungen und Konflikte innerhalb dieser Strukturen ins Zentrum ihrer Fotomontagen. Wie ich im Folgenden argumentiere, bediente sich die Künstlerin vor allem moderner Visualisierungsstrategien, die in einer dadaistischen Bildtradition zu verorten sind, um einen visuellen Gegenpol zu der staatlichen Propaganda zu schaffen. Obgleich diverse Studien Sterns Fotomontagen vorrangig in die Tradition des Surrealismus eingliedern, insbesondere aufgrund der psychoanalytischen

64 Vgl. Bertúa, *La cámara en el umbral de lo sensible*, 77.

Auseinandersetzung mit Träumen,⁶⁵ gehe ich hingegen davon aus, dass eher dadaistische Künstler*innen – von John Heartfield (1891–1968) über George Grosz (1893–1959) bis hin zu Hannah Höch – als Vorbilder für ihr Schaffen fungierten. Stern verwies auf diesen Einfluss konkret in ihrem 1967 erschienenen Aufsatz »Notes on Photomontage«, in dem sie über ihre Zeit in Berlin berichtete und in erster Linie dadaistische Künstler – tatsächlich nennt sie namentlich nur männliche Vertreter der Bewegung – besprach. Es scheint, als hätte Stern durch die alleinige Nennung männlicher Vertreter im Text versucht, sich als Frau ein Alleinstellungsmerkmal innerhalb der Strömung zu verleihen. Allerdings gilt es darauf hinzuweisen, dass sie auf visueller Ebene, also innerhalb ihres Schaffens, wiederholt Künstlerinnen zitierte.

Satirische Übertreibung, Parodie und Gesten der Zurückweisung waren zentrale Bestandteile des dadaistischen Kunstschaffens und obgleich Dada stark mit humoristischen und karikierenden Bildern arbeitete, soll, wie es Stern selbst im eben genannten Aufsatz tat,⁶⁶ ebenso das politische Engagement der Bewegung betont werden. Denn Dada Berlin spielte in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg eine zentrale Rolle in der Politisierung der Kunst. Durch Collagen und Fotomontagen wollte Dada Berlin einen visuellen Widerpart schaffen, sich gegen die rationalisierende Ästhetik des Kapitalismus wenden und sich gegen aufstrebende nationalistische Bewegungen auflehnen. Kunstgriffen wie der Montage oder der Parodie kam dabei eine entscheidende Rolle zu, denn durch ihren Einsatz sollten kursierende Mythen und Vorstellungen dechiffriert sowie ein authentischer und gerechterer Blick auf die Dinge herbeigeführt werden.⁶⁷ Auch Grete Stern machte durch ihre Fotomontagen auf Blickpositionen aufmerksam und stellte wiederholt die staatliche Perspektive sowie die damit einhergehenden, politischen Implikationen infrage.

Einen Weg, um die Darstellungen der peronistischen Bildpropaganda, die von ihr geschaffene, harmonische Rahmung und das darin kursierende Frauenbild zu problematisieren sowie ad absurdum zu führen, fand Stern in der Anwendung parodistischer Praktiken. Auch in der dadaistischen Bewegung war die Parodie von besonderer Relevanz. Zwar wurde sie von Persönlichkeiten aus der Bewegung selbst kaum theoretisiert, allerdings gab es umfangreiche Debatten darüber, wie sie denn als politisch-künstlerische Technik eingesetzt werden dürfte. George Grosz und John Heartfield diskutierten etwa darüber, wogegen sich parodistische Praktiken wenden dürften. Allerdings schieden sich ihre Geister in der Frage, ob nur oppositionelle oder auch Personen aus den ei-

65 Paula Bertúa hält zwar fest, dass Grete Stern von den Herausgebern von *Idilio* dazu angehalten wurde, surrealistische Bilder als Traumvisualisierungen anzufertigen. Allerdings macht ihre frühere Partizipation in MADI deutlich, dass sie durchaus kritisch zu surrealistischen Ansätzen stand. Im Manifest von MADI grenzte sich das Kollektiv dezidiert von Strömungen wie dem Surrealismus oder dem Kubismus ab, da diese nicht die Kreation in den Vordergrund ihres Schaffens gerückt, sondern in erster Linie auf die historischen und kulturellen Entwicklungen reagiert hätten. Vgl. *Arte Madí*, Nr. 1, Oktober 1947, in: Gyula Kosice (Hg.), *Arte Madí: edición facsimilar*, Gyula Kosice; con prólogo de Liana Wenner, 1a ed., Buenos Aires 2014, 20.

66 Vgl. Grete Stern, *Notes on Photomontage*, 271–272.

67 Zum Einsatz der Montage im Dadaismus, vgl. Hanne Bergius, *Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten*, Berlin 2000; Anna Schober, *Ironie, Montage, Verfremdung. Ästhetische Taktiken und die politische Gestalt der Demokratie*, München 2009, 118–147.

genen Reihen parodiert werden sollten und welche Folgen das Parodieren anderer oder eigener politischer Anliegen provozieren würde.⁶⁸

Die Literaturtheoretikerin Linda Hutcheon setzt sich in ihrer Forschung mit der künstlerischen Praxis der Parodie auseinander und nimmt dabei unterschiedliche kreative Zusammenhänge in den Blick. Sie argumentiert, dass die Parodie auf ironisierenden Wiederholungen aufbaut, wodurch eine Differenz sichtbar wird.⁶⁹ Anhand Sterns Fotomontage *Los sueños de encierro* (Träume vom Eingesperrtsein, Abb. 65)⁷⁰ kann diese Beobachtung deutlich nachgezeichnet werden. Schon der Titel des Bildes lässt die Thematik weiblicher Handlungsmacht sowie Sterns Kritik an den Beschränkungen, denen Frauen ausgesetzt waren, durchscheinen und wird durch das Schneckenhaus-Motiv sowie durch den gelangweilten Blick der Protagonistin verstärkt. Vordergründig nimmt die Fotomontage auf ein weit verbreitetes Frauenbild Bezug, jenes der sinnlichen Frau, die in ihren Gedanken verloren, in einem Status der Passivität und auf den heroischen Prinzen wartend verweilt – ein Bild, das innerhalb der Zeitschrift (Abb. 66–67) als auch in anderen Medien der Populärkultur der Zeit stark zirkulierte.



Abb. 65–67: links: Grete Stern, *Los sueños de encierro* (1950); mittig: Cover von *Idilio* (17. Jänner 1950); rechts: Cover von *Idilio* (23. November 1948)

Überdies führt die Fotomontage durch Übertreibung die von der staatlichen Propaganda inszenierte, gesellschaftliche, politische und private Harmonie als Leitmotiv in die Komposition ein. Sie wiederholt also jene Darstellungen, die durch die *Subsecretaría de Informaciones y Prensa* intensiv verbreitet wurden; allerdings stellt sie keine Wiederholung dieser Bilder dar, die reproduktiv wirken würde. Vielmehr handelt es sich um eine ironisierende Repetition, wodurch ein Bruch, ein humoristischer Widerspruch oder eine Differenz sichtbar wird, und mit der ein Infragestellen der eingelernten Blickpositionen einhergeht.

68 Vgl. Schober, Ironie, Montage, Verfremdung, 224–233.

69 Vgl. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, London 1985, 32.

70 Vgl. *Los sueños de encierro*, *Idilio* Nr. 71, 4.4.1950, 2.

Los sueños de encierro zeigt nun eine junge Frau, deren Oberkörper aus einem Schneckenhaus ragt. Das Schneckenhaus ist deutlich größer als die Frau und ist auf einem Sandboden, wahrscheinlich am Strand, platziert. Die Frau stützt ihren Kopf auf die linke Hand, die rechte ist ans Kinn gelehnt, wodurch sie einen nachdenklichen Eindruck erweckt. Das Schneckenhaus als Metapher für den limitierten häuslichen Raum, der von der Propaganda als natürlich weiblicher inszeniert wurde, wird kontrastiert durch die Offenheit des Strands und des Horizonts. Stern erschafft durch das Kombinieren bzw. Re-Organisieren⁷¹ von unterschiedlichen Räumen, des Schneckenhauses und des Strands, eine neue räumliche Komposition, die nicht nur eine Distanz zu jenen der Propaganda deutlich macht, sondern gleichzeitig Optionen andeutet – Optionen für Frauen, etwa über die Grenzen des metaphorischen Schneckenhauses hinauszublicken und das Weite zu erkunden. Diese Komposition bildete durch die überspitzt gelangweilt inszenierte Protagonistin einen Gegenpol zu eben jenen Bildern innerhalb der Zeitschrift und des peronistischen Bilderkanons, die weibliche Handlungsmacht auf den intimen Kreis der Familie im häuslichen Setting reduzierten. Der leidenschaftslose Gesichtsausdruck lässt darauf schließen, dass die abgebildete Frau in den ihr zugewiesenen Handlungs- und Aufgabenbereichen keine Erfüllung erlebt. Auf spielerische Weise und durch ironisierende Wiederholungen positionierte Stern in *Idilio* also eine Gegenaussage zur Propaganda und parodierte das Bild der sinnlichen und fürsorglichen Frau, die glücklich und zufrieden den Haushalt erledigt, die Kinder betreut und ihren angetrauten Ehemann im Heim erwartet.

Bemerkenswerterweise weist *Los sueños de encierro* noch weitere Bezugspunkte auf, die über jene zur peronistischen visuellen Kultur hinausgehen und auf Sterns eigene Biografie Bezug nehmen. Durch Referenzen auf das moderne, europäische Kunstschaffen, vor allem auf weibliche Kunstschaffende der 1920er- und -30er-Jahre, schuf Stern, ähnlich wie in ihrer Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum, eine Verbindung zu jenem künstlerischen und emanzipativen Verständnis, das sie selbst in ihren Lehrjahren in Berlin geprägt hatte. Stern führte durch ihre Fotomontagen gewisse Elemente in den Kontext der peronistischen Bildkultur ein, die wiederum als Übersetzungsleistungen mit autobiografischem Bezug interpretiert werden können. Das Schneckenhaus war beispielsweise bereits im Schaffen dadaistischer und surrealistischer Künstlerinnen ein beliebtes und wiederkehrendes Motiv. Während jedoch Surrealistinnen wie Dora Maar (1907–1997, *Sans titre*, 1934, Abb. 68) oder Dadaistinnen wie Hannah Höch (*Siebenmeilenstiefel*, 1934, Abb. 69) in ihren Fotomontagen das Schneckenhaus mit menschlichen Gliedmaßen kombinierten, fokussierte Stern in *Los sueños de encierro* auf den Gesichtsausdruck ihrer Protagonistin.

71 Vgl. Greenspan, *Dreaming women*, 1057.



Abb. 68–69: links: Dora Maar, *Sans titre* (1934); rechts: Hannah Höch, *Siebenmeilenstiefel* (1934)

Die Künstlerin betonte zwar immer wieder ihr Interesse an der Porträtfotografie, doch scheint hier ein darüberhinausgehendes Interesse durch, nämlich jenes, eine Protagonistin in ihrer Ausdrucksstärke zu präsentieren, ohne sie auf einzelne Körperteile zu reduzieren. Selbst wenn Frauenkörper in Sterns Fotomontagen wiederholt fragmentiert und mit tierischen Gliedmaßen⁷² verbunden dargestellt wurden, blieben darin ein Gesichtsausdruck, eine auf ihre Emotion verweisende Geste oder beides stets erhalten. Damit wandte sich Stern nicht nur gegen die Weiblichkeitsvorstellungen des Peronismus, sondern auch gegen jene, die im mitteleuropäischen Kunstschaffen der Zwischenkriegszeit vorherrschten. Denn diese charakterisierten Frauen oftmals als musenhafte Erscheinungen oder inszenierten sie mithilfe der Verbindung von weiblichen und tierischen Körpern als triebhafte, übersexualisierte Wesen. Auch die genannten Künstlerinnen Höch und Maar waren mit solchen Weiblichkeitsvorstellungen konfrontiert,⁷³ sogar in jenen Kreisen, in denen sie sich kreativ bewegten. Durch ihre Bilder und Motive wie das Schneckenhaus, das implizit auf etwas Verborgenes verweist, schufen sie einen Gegenpol innerhalb der jeweiligen Strömungen. Stern verwies nun motivisch auf deren Kunstschaffen und verhalf ihnen, wenn auch subtil sowie außerhalb ihres eigenen Schaffenskreises, zu Sichtbarkeit. Sie verhandelte in Fotomontagen wie *Los sueños de encierro* restriktive Weiblichkeitsvorstellungen, die in dadaistischen und surrealistischen

72 Vgl. *Los sueños de contrastes*, *Idilio* Nr. 30, 14.6.1949, 2.

73 Zu Frauen im Dadaismus und Surrealismus, vgl. Patricia Allmer (Hg.), *Angles of Anarchy. Women Artists and Surrealism*, München/Berlin/London/New York 2009; Ina Boesch (Hg.), *DIE DADA. Wie Frauen Dada prägten*, Zürich 2015; Mary A. Caws (Hg.), *Surrealism and women*, Cambridge 1991; Ruth Hemus, *Dada's women*, New Haven 2009; Karoline Hille, *Spiel der Frauen – Künstlerinnen im Surrealismus*, Stuttgart 2009; Angela Lampe (Hg.), *Die unheimliche Frau: Weiblichkeit im Surrealismus*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, Heidelberg 2001; Penelope Rosemont (Hg.), *Surrealist women. An international anthology*, Austin 1998; Naomi Sawelson-Gorse (Hg.), *Women in Dada. Essays on sex, gender and identity*, Cambridge 1998.

Kreisen und in deutlich ausgeprägterer Form auch in der peronistischen Bildpropaganda vorherrschten, ging jedoch einen Schritt weiter und stellte durch die Fokussierung des Gesichts, die erlaubte, dem Blick der Protagonistin zu folgen, Perspektiven auf weibliche Körper und Handlungsmacht zentral.



Abb. 70–71: links: Grete Stern, *Los sueños de renacimiento* (1949); rechts: Cover von *Idilio* (17. Oktober 1950)

Bemerkenswert an der rund 140 Fotomontagen umfassenden Serie ist, dass Stern durch die Anwendung der Parodie als künstlerische Praxis, eine Position einnahm, in der sie gleichzeitig Teil der peronistischen visuellen Kultur sein konnte und diese aus dem Inneren heraus problematisieren, kritisieren oder destabilisieren konnte. Denn wie Linda Hutcheon ausführt, erlauben parodistische Darstellungen »a perspective on the present and the past which allows an artist to speak to a discourse from *within*«. ⁷⁴ Folgt man diesem Argument, bildeten Sterns Fotomontagen also selbst einen Teil des Diskurses rundum peronistische Weiblichkeitskonstruktionen, vermochten jedoch eine kritische Distanz zu bewahren, die durch die (Re-)Präsentation und durch ironisierende Wiederholung das Potenzial zur Entlarvung oder Dekonstruktion dieser Bilder schuf. Dies bedeutet, dass Stern durch parodistische Darstellungen gleichzeitig als Betroffene von Marginalisierung, als Frau, als Jüdin und als Exilierte sprach, allerdings ohne sich abseits des Diskurses zu positionieren, sondern als eine innerhalb dieser Strukturen schaffende Künstlerin.

Ironisierend wiederholt und gleichzeitig als konstruiert entlarvt, wird in Sterns Fotomontagen auch der Mutterschaftsmythos – beispielsweise durch *Los sueños de renaci-*

74 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York 1994, 35.

ento (Träume von der Wiedergeburt, Abb. 70).⁷⁵ Das Bild der Mutter wird in zahlreichen Fotomontagen Sterns verarbeitet, schon deshalb, da Mutterschaft während des Peronismus eine massive Überstilisierung erlebte. Wie bereits ausgearbeitet, erlebte die Figur der Mutter im staatlichen System eine deutliche Aufwertung und Erweiterung, insofern, als auch kinderlose Frauen als Lehrerinnen oder Krankenschwestern in mütterliche Rollen schlüpfen konnten, und indem die Mutter von der familiären Sphäre auf eine nationale Ebene erhoben wurde. Vergleicht man nun *Los sueños de renacimiento* mit anderen kursierenden Bildern über Mutterschaft, wird rasch klar, dass es sich um eine parodistische Darstellung handelt, die wiederum eine Differenz zu den restlichen Abbildungen in *Idilio* (Abb. 71) und in anderen Medien der Propaganda sichtbar macht.

Die Fotomontage zeigt eine lächelnde Frau in biederer Kleidung, die ihre Hände vor der Brust zusammenschlägt. Diese Geste kombiniert mit einem Ausdruck der Freude im Gesicht lässt darauf schließen, dass die Frau sich in einem Zustand der Begeisterung befindet. Die Protagonistin richtet ihren Blick auf ein überproportional großes Ei, das am oberen Spitz geöffnet ist, als würde ein Vogel daraus schlüpfen. Die Protagonistin, die aufgrund der Kleidung sowie der aufopfernden, vortrefflichen Gestik genauso aus einer Anzeige der *Fundación Eva Perón* stammen könnte, betrachtet nun nicht ihr Neugeborenes, sondern nur den Eidotter. *Los sueños de renacimiento* kann als kritischer Kommentar auf die Überstilisierung der Mutter im peronistischen Argentinien gelesen werden. Obwohl weder der Titel noch die Fotomontage explizit über Mutterschaft sprechen, macht die Komposition dennoch klar, dass es genau darum geht. Sie aktiviert das visuelle Gedächtnis zu Bildern über Mutterschaft, übernimmt Motive oder Gesten aus der staatlichen Propaganda, de- und rekontextualisiert diese, positioniert sie in einem unproportionalen Verhältnis und stellt damit ihre ursprüngliche Aussage infrage.

Los sueños de encierro und *Los sueños de renacimiento* sind parodistische Beispiele aus der *Sueños*-Serie, allerdings finden sich darin auch weitere Bilder, die durch die Darstellung krisenhafter und dystopischer Szenarien verstörend wirken. Einige dieser Bilder sowie die von Stern angewandten Visualisierungsstrategien sollen im Folgenden besprochen werden. Während die Parodie eine effektive Visualisierungsstrategie der Künstlerin war und ihr erlaubte, Kritik zu üben, wird die Wirkungsmacht jener Fotomontagen, die Krisensituationen abbilden, vor allem durch deren verfremdenden Charakter bestimmt. Um die Schaffung und Wirkung von Verfremdungseffekten analysieren zu können, gilt es deshalb vorab auf deren Zusammenspiel mit der Technik der (Foto-)Montage einzugehen.

Dass die filmische und fotografische Montage eine Technik war, die auf die sozialen und politischen Entwicklungen der Großstadt reagierte und dabei half, die Urbanisierung sowie Technisierung visuell einzufangen oder gar zu gestalten, wurde bereits an früherer Stelle besprochen. John Heartfield, ein zentraler Vertreter von Dada Berlin, zufolge würde der Montage überdies ein besonders widerständiges Potenzial innewohnen. In einem Interview mit dem Kunsthistoriker Bengt Dahlbäck von 1967 beschrieb Heartfield etwa retrospektiv, wie er die Fotomontage schon in jungen Jahren während seiner Tätigkeit als Soldat im Ersten Weltkrieg eingesetzt hatte, um die Kriegspropaganda zu unterlaufen:

75 Vgl. *Los sueños de renacimiento*, *Idilio* Nr. 29, 2.6.1949, 2.

Ich war ja schon sehr früh Soldat. Wir haben dann geklebt, ich hab' geklebt und Fotos schnell ausgeschnitten und ein anderes dann drunter. Das ergab natürlich schon wieder einen Kontrapunkt, einen Widerspruch und es sagte etwas anderes aus. Das war dort die Idee.⁷⁶

Ähnlich wie Heartfield arbeitete auch Grete Stern mit dem (oder zumindest bezugnehmend auf das) Bildmaterial der Propaganda und vermochte durch eine Neuordnung und Umstrukturierung der Bildelemente sowie mithilfe der Parodie und der Technik der Fotomontage dessen Aussage zu verändern oder gar umzuwenden. Genau in dieser Herangehensweise sah auch Walter Benjamin die revolutionäre Stärke des Dadaismus, der, so Benjamin, schaffte, »die Kunst auf ihre Authentizität zu prüfen. Man stellte Stillleben aus Billets, Garnrollen, Zigarettenstummeln zusammen, die mit malerischen Elementen verbunden waren. Man tat das Ganze in einen Rahmen. Und damit zeigte man dem Publikum: Seht, Eure Bilderrahmen sprengt die Zeit«. ⁷⁷

Während die peronistische Bildpropaganda den Zusammenhalt und die Einigkeit der Nation präsentierte und Frauen zufrieden im Privaten den neuen Wohlstand genießend abbildete, stellten Sterns Fotomontagen eine deutliche Störung der inszenierten Harmonie dar – einerseits indem sie die Harmonie bis ins Lächerliche steigerten, andererseits indem sie Krisen und Konflikte abbildeten, denen Frauen ausgesetzt waren. *Los sueños de evasión* (Träume von der Flucht, Abb. 72)⁷⁸ oder *Los sueños de ambición* (Träume vom Ehrgeiz, Abb. 73)⁷⁹ nehmen beispielsweise wiederum auf die Propaganda verweisende Motive und Darstellungsweisen auf und zeigen Frauen im Salon oder in der Waschküche. In *Los sueños de ambición* zeugt das Mobiliar im Raum von Wohlstand und spielt auf den von der Propaganda prophezeiten sozialen Aufstieg an. Auch die Frisur der Protagonistin ist beachtlich, trägt sie doch ihr Haar auf die gleiche Weise wie Eva Perón zu einem Dutt zusammengebunden.⁸⁰ Stern stellt damit, wie die Propaganda selbst, eine Verbindung zwischen der Frau im Peronismus und Eva Perón her; doch löst sie durch die verstörende Komposition ein beengendes Gefühl damit aus.

76 John Heartfield im Gespräch mit Bengt Dahlbäck vom Moderna Museet in Stockholm (1967), zitiert nach: Peter Paschnicke/Klaus Honnef (Hg.), John Heartfield, Köln 1991, 14.

77 Walter Benjamin, Der Autor als Produzent, in: Rolf Tiedemann (Hg.), Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, II/2, Frankfurt a. M. 1982, 683–701, 692.

78 Vgl. *Los sueños de evasión*, Idilio Nr. 84, 27.6.1950, 2.

79 Vgl. *Los sueños de ambición*, Idilio Nr. 79, 23.5.1950, 2.

80 Eva Peróns Frisur, die insbesondere durch das Porträt von Nuam Ayrinhac (1951), welches auf dem Cover ihrer Memoiren *La razón de mi vida* abgedruckt ist, bekannt wurde, sollte zum Markenzeichen der »Primera Dama« werden. Tatsächlich existieren kaum Bilder von Eva Perón mit offenem Haar, abgesehen von älteren Aufnahmen aus ihrer Zeit als Schauspielerin. Die Frisur wird deshalb umgangssprachlich auch »rodete peronista«, also peronistischer Dutt, genannt.



Abb. 72–73: links: Grete Stern, *Los sueños de evasión* (1950); rechts: Grete Stern, *Los sueños de ambición* (1950)

In beiden Fotomontagen schuf Stern also durch die Umkehr der Größenverhältnisse eine Art der Darstellung, die einen Widerspruch zu den propagandistischen Inhalten bildete. Die inszenierte Geborgenheit im Privaten sowie das scheinbar sichere Heim werden in den Bildern zur Bedrohung für die Protagonistinnen, die darin zu erstickten bzw. ertrinken drohen. In *Los sueños de ambición* wächst die Protagonistin buchstäblich über den privaten Raum des Salons hinaus, der sich als Gefängnis der peronistischen Weiblichkeitsvorstellungen entpuppt. Weder die noble Einrichtung noch die elegante Kleidung der Frau ändern etwas an der Situation, in der sie von allen Seiten des zu kleinen Raums bedrängt wird.

Ähnlich beklemmend und beängstigend ist das dargestellte Szenario in *Los sueños de evasión*. Auch hier ist es die Umkehrung der Größenverhältnisse, die die Krisensituation der Protagonistin, die augenscheinlich in Panik versucht, über das Waschbrett aus dem Korb zu klettern, zum Ausdruck bringt. Während *Los sueños de ambición* wohl auf die limitierten Möglichkeiten von Frauen durch die Reduktion auf den privaten Raum anspielt und durch das Darüberhinauswachsen der Protagonistin diese deutlich kritisiert, lässt die geschrumpfte Träumende in *Los sueños de evasión* im Verhältnis zur Größe des Waschkorbs darauf schließen, dass nicht sie als Individuum mit politischen Ambitionen, Forderungen und Bedürfnissen im Vordergrund des staatlichen Interesses steht, sondern sie auf eine Rolle zur Erhaltung des Systems durch Reproduktionsarbeit beschränkt wird.

Die genannten Beispiele veranschaulichen, dass Stern ihre Auseinandersetzung mit Räumlichkeit, vor allem in Bezug auf öffentlichen und privaten Raum, auch in der Traum-Reihe fortsetzte und diese im Kontext der peronistischen Bildpropaganda sogar

noch eine Radikalisierung erfuhr. Die Reduktion von Frauen auf den privaten Raum wurde dabei als konfliktgeladen, krisenhaft und bedrohlich dargestellt, gleichzeitig verwies Stern darauf, dass ihre Protagonistinnen einen Ausweg aus diesem Dasein suchten. Die Bilder veranschaulichten, dass der vom Peronismus Frauen zugewiesene Raum keiner war, der ihnen Entfaltungsmöglichkeiten bot, sondern sie vor die Notwendigkeit stellte, um ihr Überleben zu kämpfen. Dieser im übertragenen Sinne zu verstehende Kampf ums Überleben stellte gleichzeitig einen Widerspruch zu den pronatalistischen Tendenzen des Systems dar, die Frauen als für das Fortleben der peronistischen Gesellschaft verantwortlich betrachteten und Mutterschaft allgemein massiv überstilisierten. Sowohl die Fotomontage als auch die Parodie dienten Stern also dazu, Blickpositionen und kursierende Bilder infrage zu stellen. Egal ob parodistisch oder krisenhaft inszeniert, provozierten ihre Fotomontagen auf diesem Wege und forcierten schockierende Verfremdungseffekte.

Auch das Konzept der Verfremdung ist eines, das sich in der Analyse von Sterns Traum-Serie als äußerst hilfreich erwies, insbesondere, um die Wirkung der Fotomontagen innerhalb der Zeitschrift zu erörtern. Das Konzept der Verfremdung hat nicht zuletzt durch Bertolt Brechts Arbeiten zum Theater eine theoretische Rahmung erfahren.⁸¹ Wie jedoch der Historiker und Kulturwissenschaftler Carlo Ginzburg in seiner historischen Abhandlung zur Verfremdung festhält, geht deren Anwendungsgeschichte bis in das 2. Jahrhundert zurück.⁸² Wie bereits in Kapitel 2.1 dargelegt, kam es im Londoner Exil zu mehreren Begegnungen von Grete Stern und Bertolt Brecht. So zählten auch Brecht und Helene Weigel zu den Persönlichkeiten, die die Fotografin dort porträtierte. Dass es auch darüber hinaus einen intellektuellen Austausch zwischen ihnen gab, davon kann mit großer Wahrscheinlichkeit ausgegangen werden. Obwohl Brecht sich in seinen Arbeiten auf das Theater konzentrierte, spielten Verfremdungseffekte auch im dadaistischen Kunstschaffen eine bedeutende Rolle und waren, wie auch bei Stern, in erster Linie mit den Arbeitstechniken der Collage und der Fotomontage verbunden. Brechts Überlegungen zur Verfremdung können also auch für andere Kunstsparten gedacht und adaptiert werden.⁸³ Ein Zusammenhang zwischen Verfremdung und Fotomontagetechniken wird schon dadurch plausibel, da Brecht selbst von einer bewussten »Montage« von Störelementen innerhalb einer sonst gewohnten Umgebung spricht, die in der Folge zu kritischen Auseinandersetzung auf die eigene Wahrnehmung führen sollte – ein ähnliches Anliegen, wie es, wie vorab erörtert, die Berliner Dadaist*innen verfolgten. Brecht formuliert dies folgendermaßen:

-
- 81 Vgl. seine Schriften zum experimentellen Theater: Bertolt Brecht, Über das experimentelle Theater (1939/40), in: Werner Hecht (Hg.), Bertolt Brecht. Über experimentelles Theater, Frankfurt a. M. 1970, 103–121.
- 82 Vgl. Carlo Ginzburg, Verfremdung. Vorgeschichte eines literarischen Verfahrens, in: Ders. (Hg.), Holztaugen. Über Nähe und Distanz, Berlin 1999, 11–41.
- 83 Tom Kuhn legt durch seine Analyse von Brechts Notizen zur Verfremdung nahe, dass der Autor nicht nur Verfremdungseffekte im Werk von Pieter Bruegel dem Älteren erkannte, sondern seine eigenen Überlegungen zum Theater vom Studium Bruegels Werk maßgeblich beeinflusst waren. Vgl. Tom Kuhn, Brecht reads Bruegel: »Verfremdung«, Gestic Realism and the Second Phase of Brechtian Theory, in: Monatshefte 105 (2013) 1, 101–122.

Die belehrenden Elemente [...] waren sozusagen einmontiert; sie ergaben sich nicht organisch aus dem Ganzen, sie standen in einem Gegensatz zum Ganzen; sie unterbrachen den Fluß des Spieles und der Begebenheiten, sie vereitelten die Einfühlung, sie waren kalte Güsse für den Mitfühlenden.⁸⁴

In Walter Benjamins Worten, entsteht also durch verfremdende Elemente ein »distanzierender Modus der Darstellung«,⁸⁵ ähnlich wie ihn Hutcheon für die Parodie beschreibt, der sich in Sterns Fotomontagen darin manifestierte, dass sie Frauen zwar in ihrer gewohnten Umgebung abbildete, diese Umgebung jedoch durch die Manipulation der Größenverhältnisse unstimmig, unproportional und verfremdet wirkte. Es entsteht damit nicht nur eine Distanz oder Dislokation zwischen den Protagonistinnen und der Szenerie, sondern auch zwischen Sterns Traumbildern und der Motivik sowie den Darstellungsweisen der staatlichen Bildpropaganda.

Die bereits erwähnte Verbindung zwischen Brechts Theaterarbeit und der Montage, beobachtete schon Walter Benjamin, der betonte, dass Brechts episches Theater mit den neuen technischen Formen des Films und des Radios – die Fotografie müsste an dieser Stelle noch ergänzt werden – korrespondieren würde.⁸⁶ Benjamin sah deshalb in der Montage, ähnlich wie Brecht in der Verfremdung, Möglichkeiten, um das moderne, massenindustrielle, urbane Leben zu reflektieren. Die Montage und die Verfremdung werden damit zu »ästhetischen Tricks«⁸⁷, die dazu beitragen könnten, die Gesellschaft aus den ausbeuterischen Dynamiken des Kapitalismus zu befreien.⁸⁸

Dass Stern, die zeitlebens antifaschistischen Organisationen nahestand, in ihrem Schaffen kapitalistische Strukturen hinterfragte, wird nicht nur dadurch deutlich, dass sie Verfremdungs- oder Schockeffekte forcierte, sondern auch dadurch, dass sie die Rolle der Frau in der peronistischen Gesellschaft problematisierte, die sich den wirtschaftlichen Bedürfnissen des Staates unterzuordnen hatte. *Los sueños de dinero* (Träume von Geld, Abb. 74)⁸⁹ – von Paula Bertúa pointiert als Kritik an der merkantilistisch-kapitalistischen Ordnung analysiert⁹⁰ – ist ein weiteres Beispiel dafür, wie Sterns Fotomontagen verfremdend und schockierend wirkten, wie der öffentliche Raum für die Protagonistin zur Bedrohung wurde und wie Stern durch weitere Referenzen vermochte, ein breites, mitunter jüdisches und exiliertes Publikum zu adressieren.

84 Brecht, Über das experimentelle Theater (1939/40), 110.

85 Walter Benjamin, Was ist das epische Theater? (1939), in: Rolf Tiedemann (Hg.), Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, II/1, Frankfurt a. M. 1972, 519–539, 539.

86 Vgl. Walter Benjamin, Understanding Brecht, London/New York 1998, 6.

87 Walter Benjamin, Der Surrealismus (1929), in: Rolf Tiedemann (Hg.), Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, II/1, Frankfurt a. M. 1977, 295–310, 300.

88 Vgl. Schober, Ironie, Montage, Verfremdung, 121–148.

89 Vgl. *Los sueños de dinero*, *Idilio* Nr. 4, 16.11.1948, 2.

90 Vgl. Bertúa, *La cámara en el umbral de lo sensible*, 115.

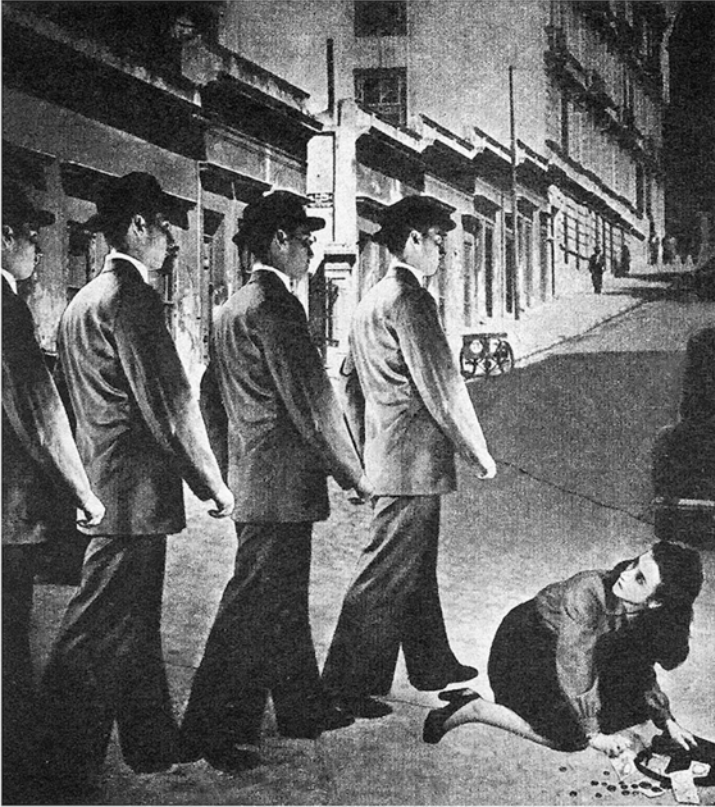


Abb. 74: Grete Stern, *Los sueños de dinero* (1948)

Los sueños de dinero ist eine eher düstere Fotomontage aus der Traum-Serie und zeigt eine am Straßenboden kniende Frau, die Geld, das aus ihrer Handtasche gefallen ist, einsammelt. Die Protagonistin blickt über die rechte Schulter schräg nach oben auf eine synchron marschierende Kette von uniform gekleideten Männern. Die vier Männer wirken durch den synchronen Marsch und die abgestimmte Kleidung militant und bedrohlich und durch deren erhabene Haltung der Frau überlegen. Die Frau ist am rechten unteren Bildrand der Fotomontage positioniert, während die Männer der diagonal nach hinten leitenden, durch die Straßenführung betonten Kameraperspektive folgen. Als Ausgangsbild der Fotomontage dient Stern eine Straßenfotografie von Horacio Coppola, *Suipacha, entre Avenida Alem y Posadas* (Abb. 75), die aus seinem Bildzyklus zur Verlängerung der bekannten Avenida Corrientes von 1936 stammt. Sterns Wahl dieses Bildes ist in mehrerlei Hinsicht interessant, einerseits, da sie dadurch auf Coppolas Schaffen und seinen Beitrag zur Modernisierung der argentinischen Fotografie verweist; andererseits, da sie auf diese Weise einen autobiografischen Bezugspunkt schafft, der ihr ähnlich wie in bereits besprochenen Fotomontagen erlaubte, eigene biografische Erfahrungen in den argentinischen Kontext zu übersetzen.



Abb. 75: Horacio Coppola, Suipacha, entre Avenida Alem y Posadas (1936)

Mithilfe Coppolas Fotografie sowie durch die verfremdende Komposition der Fotomontage schuf Stern einen Verweis auf das moderne, industrialisierte Stadtleben. In den 1920er- und frühen -30er-Jahren, schon bevor Coppola nach Deutschland reiste, um am Bauhaus zu studieren, hatte der Fotograf in breiten Teilen der argentinischen Kunstszene große Anerkennung genossen. Besonders seine Stadtfotografien, die er nach seiner Rückkehr nach Buenos Aires anfertigte, machten ihn schließlich als Modernisierer der argentinischen Fotografie bekannt. Der Kunsthistoriker Jorge Schwartz argumentiert sogar, dass Coppola, indem er die urbane Umgebung in ihren geometrischen und abstrakten Formen festhielt, das Wesen der Moderne einfieng.⁹¹ Coppolas Spiel mit Fluchtpunkten, Diagonalen, Lichtern und Schatten zeigt sich am besten in der eben genannten ikonischen Bildserie zur Verlängerung der Avenida Corrientes, eine der bekanntesten Straßen von Buenos Aires.

Stern verarbeitete also eine Fotografie aus dieser Serie in *Los sueños de dinero* und verwies damit auf ein Bild der modernen Stadt, das zwar weiterhin existierte, jedoch nicht als freier Raum, der für die Protagonistin Gestaltungsmöglichkeiten bot, sondern als einer, der beängstigend wirkte. Zwar sind die Männer in der Fotomontage nicht explizit als Anhänger der peronistischen Bewegung gekennzeichnet, ihr uniformiertes Auftreten lässt jedoch darauf schließen. Denn nicht nur Präsident Perón wurde in der Propaganda regelmäßig staatsmännisch in Uniform präsentiert, auch die Arbeitskleidung des

91 Vgl. Jorge Schwartz, Fundación de Buenos Aires: la mirada de Horacio Coppola, in: AA.VV. (Hg.), Horacio Coppola. Fotografía, Madrid 2008, 22–33.

»descamisado« oder jene der Krankenschwester wurden als die Uniformen der peronistischen Bewegung inszeniert. Während also Coppolas ursprüngliche Fotografie das moderne Buenos Aires ablichtete, verwandelt sie sich in Sterns Komposition in einen Raum, der durch das Eindringen der marschierenden Trupps für die Protagonistin unsicher wird. Die junge kinderlose Frau, die weder als Lehrerin noch als Krankenschwester in Erscheinung tritt, die am Boden kniend Geld einsammelt – Geld, das sie möglicherweise durch ihre eigene Arbeit verdient hat –, entspricht damit eher dem Bild der »Neuen Frau«, deren Ideen und Anliegen in der peronistischen Bildpropaganda und damit auch in der peronistischen Öffentlichkeit keinen Platz haben sollten.

Grete Stern stieß mit ihren Emanzipationsvorstellungen in Argentinien regelmäßig an Grenzen. Dass sie zudem Coppolas Fotografie aus dem Jahr 1936 heranzog, also eine Arbeit aus jenem Jahr, in dem sie nach Buenos Aires kam, kann nun wohl als autobiografische Referenz gedeutet werden. Sie konnte zwar aus Deutschland flüchten, doch war sie auch in Argentinien, während der »decada infame« und später durch die peronistische Herrschaft, Strukturen ausgesetzt, in denen sie ihre politischen Ansichten und ihr Emanzipationsverständnis nur eingeschränkt artikulieren durfte. Darüber hinaus scheint aber eine weitere autobiografische Ebene in dem Bild zu wirken, schließlich aktiviert es ein visuelles Gedächtnis zu jenen Gewalterfahrungen, die Jüdinnen und Juden während der sogenannten »Reibpartien« machten. In »Reibpartien«, die sich im Zuge der »Anschluss«-Pogrome im März 1938 in Österreich ereigneten, wurden Wiener Jüdinnen und Juden dazu gezwungen, pro-österreichische und anti-nationalsozialistische Slogans von den Straßen und Wänden zu putzen. Diese Aktionen waren zum Großteil von der Zivilbevölkerung getragen und führten zu einem Ausbrechen zügelloser Gewalt. Jüdinnen und Juden wurden öffentlich gedemütigt und die österreichische Zivilbevölkerung sah aufmerksam dabei zu, sofern sie nicht sogar tatkräftig mithalf. Zeitungen wie das *Argentinische Tageblatt*, *Das andere Deutschland* oder die *Jüdische Wochenschau*⁹² berichteten über diese Ereignisse, so waren die Bilder und Tatsachenberichte in jüdischen und antifaschistischen Kreisen in Argentinien durchaus bekannt. Bemerkenswert ist überdies das Datum, an dem *Los sueños de dinero* abgedruckt wurde, nämlich am 16. November 1948 und damit in der ersten Ausgabe von *Idilio* nach dem zehnjährigen Gedenken an die Opfer der Novemberpogrome vom 9. auf den 10. November 1938. Sterns Fotomontage erinnert also an den Beginn der systematischen Vertreibung der jüdischen Bevölkerung und scheint eine Allegorie zwischen der jüdischen Erfahrung im Nationalsozialismus und jüdischen und weiblichen Erfahrungen im Peronismus herzustellen. Das Bild forciert auf diesem Wege eine Warnwirkung für Frauen und für die jüdische Community, denen Stern durch die Fotomontage mitzuteilen scheint, »Traut der inszenierten

92 *Das Argentinische Tageblatt* berichtete in den Novembertagen des Jahre 1938 nicht nur über massiv steigende Emigrationszahlen deutscher Jüdinnen und Juden, auch liegen Artikel vor, die Anleitungen geben, wie man sich in Argentinien solidarisch verhalten und gemeinsam gegen antisemitische Gewalt vorgehen kann. Auch Zeug*innenberichte wurden regelmäßig abgedruckt, darunter ein Bericht einer Wienerin, die von der massiven Gewalt und der öffentlichen Demütigung der jüdischen Bevölkerung Wiens erzählte. o. A., Überfall auf Wiener Synagogen. Nazi-Mob zerstört und beraubt die Bethäuser, *Das Argentinische Tageblatt*, 25.12.1938, 7.

Harmonie nicht, lasst euch vom Schein nicht trügen, nehmt euch in Acht!« Die Fotografin hält ihre Leserinnen also dazu an, wachsam zu bleiben und die Doppelbödigkeit der staatlichen Maßnahmen zu erkennen. Denn während die peronistische Regierung eine der ersten war, die Israel als Staat anerkannte und mit Hilfsgütern unterstützte, oder jüdische Organisationen, sofern sie im Sinne eines nationalstaatlichen Interesses agierten,⁹³ förderte, öffnete sie gleichzeitig Tür und Tor für nationalsozialistische Kriegsverbrecher, die in den Weiten des Landes untertauchen konnten.⁹⁴ Ähnlich ambivalent verhielt sich die Regierung in Bezug auf Frauen; während zwar 1947 das Frauenwahlrecht eingeführt wurde, folgte wenig später eine Verdrängung aus der öffentlichen Wahrnehmung und eine Reduktion von Frauen auf den privaten Raum.

Sowohl inhaltlich als auch auf den vielen visuellen Gestaltungsebenen der Fotomontage zeigt sich also Sterns kontinuierliche Auseinandersetzung mit Räumlichkeit und weiblicher Handlungsmacht sowie mit jüdischen Erfahrungen. Sie nutzte in der *Sueños*-Serie nun aber vor allem ästhetische Tricks wie Verfremdungseffekte, die Montage und die Parodie, um sich selbst wie auch um sie herum entstehende Sichtweisen aus den staatlich oktroyierten, zirkulierenden Frauenbildern des Peronismus zu emanzipieren. Besonders wenn man Sterns Bilder im Kontext der gesamten Zeitschrift betrachtet, wird ihr verfremdender Gestus deutlicher. Während am Cover junge, schöne, glückliche und dem System angepasste Frauen zu sehen waren, die darauf schließen ließen, dass auch nach Aufblättern der Zeitschrift solche Darstellungen warten würden, konfrontierten Sterns Bilder die Leserinnen mit einer anderen Realität und schockieren durch ihre krisenhaften oder absurden Szenarien. Durch subversive Visualisierungsstrategien schuf sich Grete Stern also während ihrer Tätigkeit für *Idilio* Möglichkeiten, um ihre politischen Anliegen und Ängste zu kommunizieren und ihre kulturelle Übersetzungstätigkeit fortzusetzen. Obgleich dies im Peronismus definitiv kein leichtes Unterfangen war, vermochte Stern durch ihre Fotomontagen, einen kritischen Gegenpol zu den Bildern der Propaganda zu schaffen und darauf hinzuweisen, welche Konsequenzen diese für Frauen, aber auch für jüdische und andere marginalisierte Gruppen mit sich brachten, ohne die Aufmerksamkeit der Zensur auf sich zu ziehen.

Es spricht für die Qualität der Bilder, dass 1956 und 1967 – als Sterns Zusammenarbeit mit *Idilio* ebenso wie Peróns Präsidentschaft bereits beendet waren – Ausstellungen mit einer Auswahl der Fotografien stattfanden. Die Ausstellung von 1956 fand im *Centro de Estudiantes de Humanidad* der Federación Universitaria de La Plata statt; jene von 1967 im *Foto Club Argentino* in Buenos Aires. Die zweite Ausstellung war mit Sicherheit jene, die der Fotografin mehr Ansehen einbrachte, schon deshalb, da der *Foto Club Argentino* eine prestigeträchtige Einrichtung war, die maßgeblich an den Entwicklungen der modernen Fotografie in Argentinien mitwirkte.⁹⁵ Die Ausstellung in Buenos Aires bot Stern schließlich auch die Möglichkeit, ihre Fotomontagen in einem neuen Rahmen zu präsentieren, sie aus dem Kontext der Zeitschrift zu lösen und in jenem der Fotokunst zu verorten. Zu diesem Zweck änderte Stern die Titel der Fotomontagen, die bei *Idilio* noch

93 Vgl. Rein, *Los muchachos peronistas judíos*.

94 Vgl. Goñi, *The Real Odessa*.

95 Vgl. Bertúa, *La cámara en el umbral de lo sensible*, 130.

von Gino Germani ausgewählt wurden. Während die Bilder in ihrer ursprünglichen Be- titelung klar das Ziel verfolgt hatten, auf psychoanalytische Ansätze Bezug zu nehmen, offenbarten sie durch Sterns Umbenennung noch deutlich mehr Anknüpfungspunkte. Die umbenannten Träume zeugen nicht nur vom tieferen poetischen Gehalt der Bilder, vor allem Fotomontagen wie *Made in England* (ehemals *Sueños de pinceles*/Träume von Pin- seln, Abb. 76)⁹⁶ oder *Quién será?* (Welche wird sie sein?, ehemals *Sueños de espejos*/Träume von Spiegeln, Abb. 77)⁹⁷ lassen verstärkt persönliche Erfahrungen der Fotografin durch- scheinen. Wie der Fotohistoriker David Foster zudem betont, kann diese von Stern vor- genommene Titeländerung, ähnlich wie ihre vorab erörterte Ironisierung der surrealis- tischen Verbindung von Frauen- und Tierkörpern, als Indikator verstanden werden, dass sie sich von surrealistischen sowie psychoanalytischen Interpretationen und den damit einhergehenden Sexismen abgrenzen wollte.⁹⁸



Abb. 76–77: links: Grete Stern, *Made in England* (1950); rechts: Grete Stern, *Quién será?* (1949)

Quién será? nimmt erneut das Spiegelmotiv auf und erinnert somit an Sterns (Selbst-)Porträtarbeiten. Das Gesicht der Protagonistin, die mit erschrockener Mimik und hochgehobener Hand, als würde sie sich schützen wollen, in den Spiegel blickt, erscheint gleich mehrmals innerhalb des Rahmens. Im Kontext der peronistischen Bildpropaganda kann die Arbeit als Auflehnung gegen die Simplifizierung weiblicher Rollenbilder durch die einfältige Darstellung als Hausfrau und Mutter gelesen werden. Allerdings ist der Spiegel, wie bereits in Kapitel 4.3.3 ausgearbeitet, ebenso ein Motiv, das in unterschiedlichen künstlerischen Zusammenhängen auftaucht – in der feministischen Kunst der 1920er- und -30er-Jahre als Objekt zur Erkundung von Selbst- darstellungen, und in der Exilkunst, als eines, das auf die Zerrissenheit verursacht durch Flucht und Exil anspielt. Sterns als Frage formulierter Titel lässt Entscheidungs-

96 Vgl. Los sueños de pinceles, *Idilio* Nr. 101, 24.10.1950, 2.

97 Vgl. Los sueños de espejos, *Idilio* Nr. 17, 15.3.1949, 2.

98 Vgl. Foster, *Argentine, Mexican, and Guatemalan Photography*, 16.

und Gestaltungsmöglichkeiten durchscheinen, allerdings lässt er gleichzeitig eine Komponente der Willkür offen. Die Künstlerin Stern fand zwar Gelegenheiten, um sich beruflich und privat zu entfalten, schon in Deutschland und auch in Argentinien, doch war ihre Biografie ebenso von politischen Faktoren bestimmt, die sie letzten Endes nicht selbst beschließen konnte. Wie anhand diverser Beispiele bereits gezeigt wurde, bewegten sich ihre Bilder stets zwischen unterschiedlichen Welten, zwischen Europa und Argentinien, zwischen unterschiedlichen Sprachen, zwischen avantgardistischer Kunst und Medien der Populärkultur, zwischen öffentlichem und privatem Raum. Gleichmaßen wie ihre Biografie ist also auch Sterns Schaffen von den Erfahrungen des Exils und der ständigen Frage nach Zugehörigkeit geprägt – ein Zustand, dem in *Quién será?* Ausdruck verliehen wird.

Während *Quién será?* etwas subtiler auf ein biografisch geprägtes Gefühl der Zerrissenheit sowie der Mehrdimensionalität von Zugehörigkeit Bezug nahm, machte die Fotografin in *Made in England* ein klares autobiografisches Statement. Der Kopf, der aus dem Pinsel ragt, ist jener von Sterns Tochter Silvia, die in London geboren wurde. Schien der Schriftzug am Pinselstil im Kontext der Traumvisualisierung in *Idilio* noch kaum relevant, übernahm er nach der Umbenennung eine zentrale Funktion als geografischer und zeitlicher Marker. Stern schuf sich demnach in ihren Fotomontagen nicht nur Raum, um die staatliche Definition von Mutterschaft zu problematisieren, sondern auch, um über ihre eigenen Erfahrungen als Mutter, als Künstlerin, als Jüdin und als Exilierte zu sprechen. Denn der Schriftzug »Made in England« verweist sowohl auf ihre erste Station des Exils, also ihre Zeit in London, als auch auf die Geburt der Tochter. Der Pinsel, der nun Tochter und Exil vereint, stellt gleichzeitig eine Verbindung zu ihrer Tätigkeit als Künstlerin her und lässt darauf schließen, dass die Mutterschaft und das Exil ihr Schaffen veränderten und in einem unauflösbaren Austausch miteinander standen.

5.2.2 Hedy Crilla: Subtile Kritik personifizieren

Schon durch Hedy Crillas Partizipation in antifaschistischen Exilorganisationen wird deutlich, dass auch sie der peronistischen Regierung kritisch gegenüberstand. Wie Cora Roca beschreibt, waren es die zunehmende Militarisierung und das kollektive und uniformierte Auftreten von Peronist*innen, die in Crilla Unbehagen auslösten und in denen sie Parallelen zu faschistischen Bewegungen in Europa sah.⁹⁹ Crillas Bedenken dokumentieren also, dass die Angst, der Peronismus könne in faschistische Strukturen übergehen, vorherrschte und insbesondere für jüdische und antifaschistische Exilierte in Argentinien bedrohlich wirkte.

In der Frühphase des Peronismus kam es nun aber auch in Hedy Crillas beruflichem Werdegang zu bemerkenswerten Entwicklungen, denn während sie in den Jahren bis 1945 primär an der *Freien Deutschen Bühne* sowie am französischen Theater in Buenos Aires spielte, leitete das Jahr 1945 eine Zeit der Neuorientierung ein. Die Entscheidung fortan auf Spanisch zu spielen, eröffnete Crilla neue Möglichkeiten. Und so erwiesen sich die

99 Vgl. Roca, *Días de Teatro*, 227.

1950er-Jahre weitgehend als Experimentierphase, die erlaubte, unterschiedliche Optionen auszutesten. Crilla engagierte sie sich bei der *Sociedad Hebraica*, wo sie Schauspiel unterrichtete. Zudem trat sie in einigen Filmen in kleinen Nebenrollen auf. Diese beiden beruflichen Wege sind auch insofern interessant, als sie erneut das mehrfache Zugehörigkeitsgefühl von Crilla verdeutlichen. Als Jüdin engagierte sie sich bei der *Sociedad Hebraica*, die ihr emotionale und finanzielle Stabilität bot; als Exilierte mit dem Wunsch in Argentinien zu bleiben und nicht wie viele andere nach Europa zurückzukehren,¹⁰⁰ versuchte sie in der Filmproduktion Fuß zu fassen und ihr Wirkungsfeld zu erweitern. Durch diese berufliche Entwicklung zeigte Crilla, dass das Exil nicht zwangsläufig eine Entweder-oder-Entscheidung darstellen musste, sondern ebenso als ein Sowohl-als-auch gefasst werden konnte, indem etwa Verbindungsmöglichkeiten und Kontaktpunkte in den Vordergrund gerückt wurden.

Wie Hedy Crilla durch das Hervorstreichen von verbindenden Elementen im Theater *contact zones* schuf und damit kulturelle Übersetzung leistete, wurde in Kapitel 4.2.2 ausgearbeitet. Crilla konnte auch im persönlichen Rahmen unterschiedliche Traditionen in sich verbinden, etwa entwickelte sie aufgrund der Gründung des Staates Israel eine starke emotionale wie auch nationale Verbundenheit und gleichzeitig bekleidete sie im argentinischen Film politisch engagierte Rollen, die die nationalen Strukturen grundlegend infrage stellten, und sich mit der anti-peronistischen Community solidarisierten. Im peronistischen Diskurs wurde in Anlehnung an doppelte Zugehörigkeitsgefühle das Konzept der »doble lealtad« eingeführt, worunter eine doppelte Treue verstanden wurde, die Einwander*innen mit ihrem Herkunftsland und mit dem Aufnahmeland verbinden würde – bzw. im Falle der jüdischen Bevölkerung Argentiniens mit dem neu gegründeten Staat Israel.¹⁰¹ Bedenkt man, dass Hedy Crilla nach der Gründung Israels in der *Sociedad Hebraica* zwei Stücke inszenierte, die sich dieser Thematik widmeten, *Tres piezas cortas palestinas* (Drei kurze Stücke über Palästina) und *Esta tierra* (Dieses Land),¹⁰² schien auch sie dieser Logik zu folgen. Allerdings kam es bei Crilla zu keiner Solidaritätsbekundung mit der peronistischen Regierung, vielmehr wies sie wiederholt auf die beunruhigenden Ambivalenzen und autoritären Tendenzen des Systems hin. Diese Auseinandersetzung mit den staatlichen Strukturen in Argentinien zeugt jedoch davon, dass Crilla durchaus bemüht war, das Land, in dem sie Zuflucht fand, politisch und künstlerisch mitzugestalten.

Ambivalenzen sah Hedy Crilla beispielsweise in den politischen Anliegen und im Auftreten von Eva Perón, deren Engagement in der *Fundación Eva Perón* die Schauspielerin begrüßenswert fand. Crilla, die sich von Luxus wenig beeindruckt ließ, missfiel jedoch ihr verschwenderischer und pompöser Lebensstil. Die Fotografin Gisèle Freund legte in ihrer 1950 im *Life Magazin* erschienenen Fotostrecke über Eva Perón besonderes Augenmerk auf genau jene Widersprüche, die in der »Primera Dama« vereint wurden: die

100 Zu jenen, die nach Europa zurückkehren sollten, zählten beispielsweise auch die Kolleg*innen der *Freien Deutschen Bühne* Liselott Reger-Jacob und Paul Walter Jacob, die Ende der 1940er-Jahre den Entschluss fassten, in die BRD zurückzugehen. Vgl. Trapp, *Exiltheater in Frankreich und Lateinamerika*, 169.

101 Vgl. Rein, *Los muchachos peronistas judíos*, 13.

102 Vgl. Roca, *Días de Teatro*, 238.

Wohltäterin und die Wohlhabende, die Heilige und die Prostituierte,¹⁰³ das nette Mädchen von nebenan und die Frau von Welt.¹⁰⁴ Freunds fotografischer Bericht über Eva Perón brachte ihr schließlich massive Probleme mit der Regierungsspitze ein, weshalb sie erneut gezwungen war, quasi über Nacht zu flüchten, Argentinien zu verlassen und ihr drittes Exil in Mexiko zu suchen.

Zwar veränderte diese Fotoserie von Gisèle Freund den internationalen Blick auf Eva Perón, doch war Hedy Crilla bereits vertraut mit genannten Widersprüchen und ebenso damit, dass Peróns Vorstellungen von Weiblichkeit Unterordnung im patriarchalen System verlangten.¹⁰⁵ Crilla, die schon durch ihre schulische Bildung an der Wiener Schwarzwaldschule emanzipative Ideale erlernt hatte, sowie durch ihre Tätigkeit als Schauspielerin in unterschiedlichen Kontexten darin erfahren war, eigenständig und selbstverantwortlich zu leben sowie feministische Inhalte zu verkörpern, vertrat also gänzlich andere Positionen als die peronistische Frauenpolitik. In ihrer schauspielerischen Tätigkeit fand sie Wege, um sich gegen restriktive Bestimmungen und limitierende Weiblichkeitsentwürfe aufzulehnen. Bemerkenswert an Crillas Filmauftritten, die im Folgenden Gegenstand der Analysen sein werden, ist, dass diese ihre Mehrfachzugehörigkeit häufig zum Vorschein brachten und damit eine Eigenschaft in den argentinischen Film Eingang fand – bzw. eine bereits existente Eigenschaft des argentinischen Films betont wurde –, die Diversität und kulturelle Mehrsprachigkeit förderte und die Grundlage für kulturelle Übersetzung schuf.

Das argentinische Independent Theater, in dem sich Crilla seit ihrer Ankunft in Buenos Aires beruflich bewegte, war ein Feld, das von Seiten des Staates relativ wenig Aufmerksamkeit bekam und somit weitgehend frei arbeiten konnte – gewissermaßen wie es in der Natur des Independent Theaters liegt bzw. dessen Intention ist.¹⁰⁶ Diese Position des Independent Theaters brachte sowohl Vor- als auch Nachteile mit sich. So manifestierte sich die fehlende Aufmerksamkeit in geringer finanzieller Unterstützung, da der Staat auf die großen und prestigereichen Bühnen setzte,¹⁰⁷ sowie in künstlerischer Freiheit, da die Zensurbehörden den Independent Theatern weniger Bedeutung zukommen ließen. Anders war dies beim Film, der neben der Fotografie und der Grafik zu einem

103 Von oppositioneller Seite, insbesondere von den Militärs und der Oligarchie, wurde Eva Perón oft der Prostitutionsvorwurf gemacht – eine klar sexistische Strategie, um mit einer jungen, mächtigen Frau umzugehen, die bedrohlich wirkte. Eva Perón kam bereits in jungen Jahren nach Buenos Aires. Da es für Frauen und vor allem Schauspielerinnen nur wenige Berufsmöglichkeiten gab, waren tatsächlich viele dazu gezwungen, sich mit sexuellen Dienstleistungen über Wasser zu halten. Eva Perón starb mit nur 33 Jahren an Gebärmutterhalskrebs, eine Krankheit, die, wie man heute weiß, durch HP-Viren ausgelöst werden kann, welche wiederum durch Geschlechtsverkehr bzw. wechselnde Sexualpartner*innen übertragen werden. Ihre Krankheit und ihr früher Tod wurden auch von Oppositionellen genutzt, um erneut den Prostitutionsvorwurf zu verstärken.

104 Vgl. Cosnac, Gisèle Freund, 168–172; Janos Frecot/Gabriele Kostas (Hg.), Gisèle Freund. Fotografische Szenen und Porträts, Berlin 2014.

105 Vgl. Roca, *Días de Teatro*, 241–242.

106 Vgl. Funkelman, *Programa para la Investigación del Teatro Independiente*, 14–16.; Perla Zayas de Lima, *Teatro y censura en el primer peronismo*, in: *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* (2014) 19, 22–39.

107 Vgl. Anahí Ballent, *Las huellas de la política*, 243–268; Dubatti, *Cien años de teatro argentino*, 101–105.

zentralen Vermittlungsmedium propagandistischer Inhalte geworden war und in dem es verstärkt zu staatlichen Interventionen kam. Hedy Crilla bekleidete in den Jahren der peronistischen Regierungszeit äußerst interessante Filmrollen, die bis dato noch keine Beachtung in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung zu ihrer Person sowie zum argentinischen Film fanden. Dies liegt wahrscheinlich auch daran, dass Crilla, anders als im Theater, in Filmproduktionen zumeist nur mit kleinen Nebenrollen betraut wurde. Allerdings sind ihre Filmauftritte insofern bedeutend, als sie einerseits entscheidende Funktionen innerhalb der jeweiligen Filme übernahmen, insbesondere was kritische Referenzen auf peronistische Weiblichkeitsentwürfe betrifft; und andererseits durch Bezüge auf Crillas Biografie vermochten, ein breiteres Publikum anzusprechen und ihre autobiografisch geprägte Form der Übersetzungsarbeit weiterzuführen.

Die Filmproduktion im Peronismus war ähnlich wie die Presselandschaft von staatlicher Kontrolle und Zensur betroffen, was die Arbeit deutlich verkomplizierte. Wie genau diese Zensur in der Filmproduktion ausgesehen hat, ist aufgrund fehlender Quellen schwer rekonstruierbar. *Zeitzeug*innen*berichte geben jedoch Auskunft darüber, dass staatliche Organe regelmäßig intervenierten, indem beispielsweise Förderungen gestrichen oder gewisse Schauspieler*innen, Drehbuchautor*innen, Regisseur*innen auf die schwarze Liste gesetzt wurden. Die Filmhistorikerin Clara Kriger zieht dieses Vorgehen analysierend Parallelen zu den Strategien des Hays Office in den USA.¹⁰⁸ Sie betont jedoch, dass es anders als in Hollywood mit dem Production Code in der argentinischen Filmproduktion keine ausformulierten Richtlinien gab, und sobald eine Produktion genehmigt wurde, später keine weiteren Eingriffe, etwa durch Streichungen gewisser Textpassagen oder durch Einmischungen in den Schnitt, mehr passierten. Kriger deutet jedoch gleichzeitig an, dass es eine Form der Selbstzensur gab, da Filmschaffenden durchaus bewusst war, welche Inhalte thematisiert werden konnten und welche nicht. Sie entwickelten deshalb eigene filmische Strategien, um auf gesellschaftliche, soziale und politische Missstände aufmerksam zu machen.¹⁰⁹

Obleich heute wichtige Arbeiten wie jene von Clara Kriger vorliegen, weist das Forschungsfeld Film und Peronismus immer noch zahlreiche blinde Flecken auf. Vor allem Analysen feministischer Strategien und weiblicher Filmschaffender fehlen weitgehend, was auch daran liegen mag, dass diese in der Zeit des Peronismus allmählich in den Hintergrund gedrängt wurden. Einer der ersten, der sich mit der Filmproduktion in den Jahren der peronistischen Regierung auseinandersetzte, war der Film- und Kulturjournalist Domingo Di Núbila, der 1959 seine Pionierarbeit *Historia del Cine Argentino* publizierte und darin im Jahr 1942 das Ende des Goldenen Zeitalters des argentinischen Kinos konstatierte. Er beschreibt einen mit der Militärregierung einsetzenden Prozess der Banalisierung des Films sowie eine mit der peronistischen Regierung beginnende Entwicklung, in deren Zuge vermehrt auf die Produktion seichter Unterhaltungsfilme

108 Zum Production Code, vgl. Thomas Doherty, *Pre-Code Hollywood: Sex, Immortality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*, New York 1999, 319–372; Ders., *Hollywood's censor: Joseph I. Breen & the Production Code Administration*, New York 2007.

109 Kriger, *Cine y Peronismo*, 25–56; Interview mit Clara Kriger, geführt von David Jurado, *Cine y Peronismo*, Teil 3/4 – La censura, undatiert, URL: <https://www.dailymotion.com/video/x2nlhza> (abgerufen am 19.9.2024).

gesetzt wurde.¹¹⁰ Trotz der von di Núbila beobachteten Linie wurden auch im Peronismus politisch und ästhetisch anspruchsvolle Filme produziert, die, wenn auch innerhalb der staatlichen Strukturen, weiterhin oppositionelle Interessen umzusetzen vermochten. Das Medium Film gewann nicht nur deshalb an politischem Wert, da die Regierung selbst politische Inhalte durch neue, visuelle Medien kommunizierte, sondern auch, da mit Beginn der peronistischen Herrschaft und dem anfänglichen Anstieg der Arbeiter*innenlöhne die Kinos weitaus bessere Besucher*innenzahlen verzeichneten.¹¹¹

Die bereits erörterten Inhalte der staatlichen Propaganda in Fotografien, Grafiken und Presse finden sich gleichermaßen in der Filmproduktion der Jahre ab 1946 wieder. Das Anprangern von sozialer Ungerechtigkeit und das gleichzeitige Präsentieren von Aufschwung und Fortschritt, besonders im Bereich des Schul- und Gesundheitswesens, die der propagandistischen Logik folgend dem Peronismus zu verdanken waren, sowie harmonische Beziehungen und Familienkonstellationen im Privaten, zählten zu den Hauptthemen der Filmproduktion zwischen 1946 und 1955. Ähnlich wie in der Grafik und in der Fotografie waren auch in der Filmproduktion die Frauenfiguren der peronistischen Norm angepasst. Anders als in genannten Medien oder Nachrichten-, Dokumentar- und Kurzfilmen blieb der Spielfilm allerdings primär ein Medium der Unterhaltung und wurde weniger für explizit politische Agenden instrumentalisiert.

In den Filmen, die ich im Folgenden analysieren werde, spielte Mutterschaft, der private Raum und Fürsorglichkeit zwar eine weniger prominente Rolle als beispielsweise in Sterns Fotomontage. Ähnlich jedoch wie in der Traum-Serie sind auch hier junge Frauen die Protagonistinnen, nicht selten sogar Schulmädchen, denen zwar eine rebellische Phase zugestanden wurde, diese jedoch meist in Einsicht, Eingliederung und Ehe endete.¹¹² Hedy Crilla verkörperte allerdings meist nicht das peronistische Ideal, sondern tauchte vornehmlich in Rollen auf, die den staatlichen Weiblichkeitsvorstellungen widersprachen und sie infrage stellten – nicht zuletzt in Bezug auf Mutterschaft. So erschien sie beispielsweise als progressive, antifaschistische Schuldirektorin, als fürsorgliche und unabhängige Bordellbetreiberin oder als humorvolle Leiterin der Telefonzentrale in einem fantastisch-utopischen Himmelreich.

Die Rollen, die Hedy Crilla verkörperte, bezeugen, dass neben der häuslichen, fürsorglichen Mutter auch andere Frauenentwürfe existierten, die eine beachtliche Diversität aufwiesen, und forderten gleichzeitig deren Sichtbarmachung ein. Wiederum nah-

110 Domingo di Núbilas Geschichte des argentinischen Kinos ist geteilt in zwei Teile, (1) in die Jahre 1930–1943 und das sogenannte »goldene Zeitalter« des argentinischen Films, und (2) in die Jahre 1943–1959, also die Zeit der provisorischen Militärregierung, Peróns Aufstieg, Herrschaft und Fall. Vgl. Domingo di Núbila, *Historia del cine argentino*, parte 1, Buenos Aires 1959; Ders., *Historia del cine argentino*, parte 2, Buenos Aires 1959.

111 Vgl. Karush, *Culture of Class*, 188–190.

112 Auch hier lassen sich Parallelen zur Filmproduktion Hollywoods unter dem Production Code ziehen, denn wie Paula Rabinowitz es in ihrem Review von Mary Ann Doanes Studie *The Desire to Desire: The Women's Film of the 1940s* beobachtet, wird auch im Hollywoodfilm weibliches Begehren (hier vor allem sexuelles/lesbisches Begehren) »always punished by disfigurement, death, and/or marriage (or all three)«. Vgl. Paula Rabinowitz, *Review Essay. Seeing through the gendered I: Feminist Film Theory*, in: *Feminist Studies* 16 (1990) 1, 151–169, 158; Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Women's Film of the 1940s*, Basingstoke 1998.

men sie Elemente der peronistischen Filmproduktion auf und hinterfragten diese durch kritische Impulse. Denn Crilla, die in den hier behandelten Filmen bereits rund fünfzig Jahre alt war, spielte keine naiven, jungen Mädchen, sie trat in den Filmen erfahren und erhaben auf, ohne arrogant und abgehoben zu wirken, wodurch sie eine Form der Weisheit vorantrug, mit der ihr kritische Impulse offenbar erlaubt wurden. Während Crilla im deutschen Film noch mit Rollen besetzt wurde, die die junge Schauspielerinnen weit älter wirken ließen als sie tatsächlich war, nutzte der argentinische Film die Betonung ihrer beruflichen und schauspielerischen Erfahrung, um durch Crilla Kritik an den politischen Entwicklungen üben zu können – allen voran in den Filmen *TIERRA DEL FUEGO*. *SINFONÍA BÁRBARA* und *EL LADRÓN CANTA BOLEROS*.

Wie in Kapitel 4 ausgeführt, wurde Crillas Karriere in Argentinien – ebenso wie jene von Grete Stern oder Irena Dodal – stets begleitet von Übersetzungsarbeiten und -prozessen. Obwohl ihr als kulturelle Übersetzerin im Film eine andere Rolle zukam als beispielsweise als Übersetzerin von Texten und Theaterstücken, oder wiederum im kulturellen Sinne von Theatertheorien und -konzepten, sind ihre Filmauftritte insofern beachtlich, als Übersetzung darin stark an ihre Person und ihre persönliche Biografie gekoppelt war. Für die Jahre des Peronismus sind insgesamt acht Filme bekannt, an denen Crilla als Schauspielerin mitwirkte: *LA HOSTERÍA DEL CABALLITO BLANCO* (R: Benito Perojo, ARG 1948), *LA SERPIENTE DE CASCABEL* (R: Carlos Schlieper, ARG 1948), *TIERRA DEL FUEGO*. *SINFONÍA BÁRBARA* (R: Mario Soffici, ARG 1948), *UN PECADO POR MES* (R: Mario Lugones, 1949), *CITA EN LAS ESTRELLAS* (R: Carlos Schlieper, ARG 1949), *EL LADRÓN CANTA BOLEROS* (R: Enrique Cahen Salaberry, ARG 1952), *TREN INTERNACIONAL* (R: Daniel Tinayre, ARG 1954) und *LA SIMULADORA* (R: Mario Lugones, ARG 1955).¹¹³ Es handelt sich hierbei um Produktionen von namhaften Regisseuren der argentinischen Filmgeschichte, um Komödien und Melodramen, die in ihren Ansätzen und Themen vielfältig sind. In manchen dieser Produktionen ist Crillas Rolle kaum erwähnenswert, andere hingegen sind herausragend, was ihre Darbietung sowie die Produktionsbedingungen betrifft. Überdies kann nicht ausgeschlossen werden, dass Crilla an weiteren Filmen mitwirkte, die über die Jahre verloren gingen. Genauer besprechen werde ich in der folgenden Analyse Crillas Filmauftritte in dem historischen Drama *TIERRA DEL FUEGO*. *SINFONÍA BARBARA* und in der Komödie *EL LADRÓN CANTA BOLEROS*. Kurz werde ich vorab auch auf *CITA EN LAS ESTRELLAS* und *LA HOSTERÍA DEL CABALLITO BLANCO* eingehen, da diese Bezüge zum Exil herstellen und Ansätze kultureller Übersetzungen in sich bergen.

LA HOSTERÍA DEL CABALLITO BLANCO ist ein bemerkenswertes, wenn auch von der Kritik wenig beachtetes Beispiel kultureller Übersetzung, denn der Film von Benito Perojo (1894–1974) basiert auf dem bekannten Lustspiel *Im Weißen Rössl* von Oscar Blumenthal

113 Die Liste der Filme setzt sich aus dem Eintrag zu »Hedy Crilla/Hedy Krilla« auf IMDb.com, den Recherchen von Cora Roca, jenen von Raúl Manrupe und María Alejandra Portela und meinen eigenen Recherchen im *Museo de Cine* in Buenos Aires zusammen. Nicht alle Filme nennen Crilla im Cast; für die oben angeführten Filme, konnte ich jedoch überprüfen, dass Crilla in kleinen Nebenrollen auftrat. Roca nennt Filme, in denen die Schauspielerin aufgetreten sein soll, sofern meine Recherchen dies jedoch nicht verifizieren konnten, sind sie hier nicht angeführt. Vgl. Raúl Manrupe/María Alejandra Portela, *Un diccionario de Films argentinos (1930–1955)*, Buenos Aires 2005; Roca, *Días de Teatro*, 334–339; Hedy Krilla (1899–1984), IMDb, URL: <https://www.imdb.com/name/nm0471317/> (abgerufen am 19.9.2024).

(1852–1917) und Gustav Kadelburg (1852–1925) und war bereits vor der Jahrhundertwende ein beliebtes Stück auf deutschen und österreichischen Bühnen.¹¹⁴ Im Jahr 1926 wurde es erstmals von Richard Oswald (1880–1963) verfilmt; den internationalen Durchbruch schaffte es jedoch erst mit der Neuadaptierung durch Ralph Benatzky (1884–1957), Erik Charell (1894–1974) und Robert Gilbert (1899–1978).¹¹⁵ Das Stück wurde in neuer Fassung am Broadway inszeniert, mehrmals verfilmt und fand weitere Interpretationen – oftmals auch durch exilierte Theaterschaffende –, die an das jeweilige kulturelle Umfeld angepasst wurden, beispielsweise in New York unter der Regie von Jimmy Berg (1909–1988) als *Das weiße Roessel am Central Park* (1941/42).¹¹⁶ Der in Spanien geborene Filmregisseur und -produzent Benito Perojo, der im Laufe seiner Karriere hauptsächlich humoristische Musicalfilme produzierte, nahm sich schließlich in Argentinien dem Stoff an.¹¹⁷ Seine filmische Adaptierung des Stücks wurde zwar an das argentinische Umfeld kulturell angepasst, dennoch fand der Journalist und Filmkritiker Raimundo Calcagno alias Calki kaum lobende Worte für *LA HOSTERÍA DEL CABALLITO BLANCO*:

Ohne das reichhaltige Material, das ihm zur Verfügung steht, voll auszunutzen, inszenierte Benito Perojo den Film mit einem Sinn für die Größe der Show, nicht jedoch für ihre Nuancen. Diese in kreolische Sauce getauchte Wiener Operette verliert durch ihre Neuverortung an Geschmack und Ton.¹¹⁸

Diese harsche Kritik kann dadurch erklärt werden, dass der Film, anders als etwa die Theaterfassung in den USA, mit nur geringer Beteiligung von exilierten, deutschsprachigen Filmschaffenden produziert wurde und die Übersetzung des Stücks darunter zu leiden hatte. Neben Crilla, die in einer kleinen Nebenrolle auftauchte, wirkte ausschließlich der Kameramann Pablo Taberero (1910–1996), geboren als Paul Weinschenk in Berlin, als weiterer Exilierter mit. Taberero flüchtete 1933 erst nach Barcelona und 1937 weiter nach Buenos Aires. In Argentinien prägte er seit Ende der 1930er-Jahre die Filmgeschichte durch anspruchsvolle Kameraarbeiten und wirkte bis in die späten 1960er-Jahre.¹¹⁹

-
- 114 Das Stück spielt im gleichnamigen Hotel Weißes Rössl in St. Wolfgang im Salzkammergut und erzählt die Geschichte von Leopold, ein Kellner, der sich in seine Chefin Josepha verliebt. Als Leopold seiner Arbeitgeberin seine Liebe gesteht, entlässt sie ihn prompt. Da ohne Leopold schließlich im Hotel Chaos ausbricht und sich überdies noch Kaiser Franz Joseph I. als Gast ankündigen lässt, wird der Kellner wieder eingestellt. Nach Szenen der Eifersucht und des Gefühlsausbruchs ist es schließlich der Kaiser, der Josepha davon überzeugen kann, dass Leopold aufrichtig und liebevoll ist, woraufhin die Hotelinhaberin ihn zwar als Kellner entlässt, jedoch als Ehemann »engagiert«.
- 115 Vgl. Ulrich Taddy (Hg.), *Im weißen Rössl. Zwischen Kunst und Kommerz*, München 2006; Helmut Peter/Kevin Clarke, *Im Weissen Rössl: Auf den Spuren eines Welterfolgs*, St. Wolfgang 2007; Nils Grosch/Carolin Stahrenberg (Hg.), *Im weißen Rössl: Kulturgeschichtliche Perspektiven*, Münster/New York 2016.
- 116 Die Neuadaptierung und kulturelle Übersetzung des Stücks im New Yorker Exil analysierte Susanne Korbel. Vgl. Susanne Korbel, *From Vienna to New York: migration, space and in-betweenness in Im weißen Rössl*, in: *Jewish Culture and History* 17 (2016) 3, 233–248.
- 117 Zu Benito Perojo, vgl. Roman Gubern, *Benito Perojo: Pionerismo y supervivencia*, Madrid 1994.
- 118 Calki, *El mundo era una fiesta*, Buenos Aires 1977, zitiert nach: Manrupe/Portela, *Un diccionario de Films argentinos*, 292. Übersetzt durch die Autorin.
- 119 Zu Pablo Taberero/Paul Weinschenk existiert bis dato noch keine wissenschaftliche Arbeit, allerdings leistete Eduardo Montes-Bradley mit seinem Dokumentarfilm *SEARCHING 4-TABERERO*

Auch in *CITA EN LAS ESTRELLAS* kam es zur erneuten Zusammenarbeit von Crilla und Taberero, ein Film von 1949, der unter der Regie von Carlos Schlieper (1902–1957) entstanden ist. Der Film dokumentiert, dass es weitreichenden Austausch zwischen exilierten Filmschaffenden in Argentinien gab, so waren neben Crilla und Taberero, Hedy's Bruder Victor, der die Musik für den Film komponierte, sowie der in Berlin geborene Filmarchitekt Hans Jacobi (1898–1967, auch Juan Jacoby Renard) als Art Director und der in Budapest geborene Kameramann Américo Hoss (1916–1990) an der Produktion beteiligt.¹²⁰ Die breite Beteiligung geflüchteter Filmschaffender in *CITA EN LAS ESTRELLAS* zeigt nun, dass durchaus künstlerische Netzwerke des Exils existierten, die auch nach 1945 weiter fortbestanden und in denen Crilla ein integraler Bestandteil war. Außerdem offenbart die Produktion, dass in Argentinien, ähnlich wie im Theater, auch im Film großes Interesse an der europäischen Tradition der Zwischenkriegszeit bestand, was für Crilla definitiv Vorteile mit sich brachte.

Carlos Schlieper kreierte mit *CITA EN LAS ESTRELLAS* eine Komödie, die durch pointierte Dialoge und absurd-komische Twists an den Meister der Nuancen Ernst Lubitsch (1892–1947) erinnert und gleichzeitig durch die Inszenierung der Welt der Toten und der Lebenden Verbindungen zu Fritz Langs (1890–1976) *LILIOM* (1934) – Langs erster Film im französischen Exil – herstellt. Auch ästhetisch ist der Einfluss des deutschen Expressionismus kaum übersehbar. Schlieper war einer der erfolgreichsten Regisseure der 1940er-Jahre und, wie der Filmhistoriker Abel Posadas schreibt, ebenso einer der ersten, der Erotik und Sexualität nicht als schundhaft, verrufen oder schuldbesetzt inszenierte, sondern als integralen Bestandteil des alltäglichen Lebens. Deshalb, so Posadas, wären die Frauenrollen in Schliepers Filmen deutlich selbstbewusster und initiativer als in anderen Filmen der Zeit, denn sie wurden nicht als Schuldige eines zügellosen und untugendhaften Verhaltens präsentiert, sondern als emanzipiert und sexuell selbstbestimmt.¹²¹ Schon aus diesem Grund wohnt *CITA EN LAS ESTRELLAS* eine widerständige Komponente inne, denn auch hier lebt die Protagonistin Alicia, gespielt von María Duval, ihre Sexualität frei aus.¹²² Zynisch, morbide und doch leicht und humorvoll erzählt Schlieper eine Lie-

(R: Eduardo Montes-Bradley, ARG 2020) grundlegende biografische Arbeit zu dem Kameramann, der mit zahlreichen hochkarätigen Persönlichkeiten des argentinischen Films zusammenarbeitete, darunter Carlos Hugo Christensen, Mario Soffici, Hugo del Carril oder Luis Saslavsky.

120 Manrupe/Portela, *Un diccionario de Films argentinos*, 116.

121 Vgl. Abel Posadas, Carlos Schlieper. *Cine prohibido para mayores*, in: Sergio Wolf (Hg.), *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires 1994, 11–24.

122 Die Geschichte handelt vom Wiedersehen von Alicia und Luis, die früher ein Paar waren, sich jedoch trennten und andere Partner*innen heirateten. Als die beiden nach mehreren Jahren wieder aufeinandertreffen, erkennen sie, dass sie immer noch Gefühle füreinander empfinden, woraufhin sie sich zu einem heimlichen Date verabreden. Am Weg zurück erleidet das verliebte Paar einen Autounfall, Luis stirbt und Alicia liegt im Koma. Beide gelangen als (Halb-)Tote in ein fantastisches Himmelreich, wo sie unter Vortäuschung falscher Tatsachen heiraten und glücklich ihre Beziehung ausleben können – nur so lange allerdings, bis Alicia aus dem Koma zurückgeholt wird und ins irdische Leben zurückkehren muss. Alicia, die aus Verzweiflung und Sehnsucht nach Luis wiederholt versucht, sich gefährlichen Situationen auszusetzen, um zu sterben und auf diesem Wege zu ihrem Geliebten zurückkehren zu können, scheitert kläglich an ihrem Vorhaben. Daraufhin greift Luis ein, schickt in gar göttlicher Selbstüberschätzung Gewitterwolken oder lässt Steine abstürzen; doch bringt er dabei nicht seine Geliebte, sondern erst deren irdischen Ehemann und

besgeschichte zwischen zwei Welten. Nicht selten ist das filmische Imaginieren von fiktiven Parallelwelten bereits ein Anzeichen widerständigen Denkens. Schließlich zeugt es von Einschränkungen der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten und davon, dass sich regimekritische Kunstschaffende dazu gezwungen sahen, neue Sphären zu imaginieren, visualisieren und auf diese Weise potenziell zu realisieren.¹²³ Schliepers triste und dunkle Inszenierung der irdischen Welt (Abb. 78–79) sowie jene der Welt der Toten, die utopisch, paradiesisch, fröhlich und hell gezeichnet wird, unterstreicht dieses Argument (Abb. 80–81). Crillas Filmrolle übersetzt und kommuniziert zwischen diesen beiden Welten. Sie tritt als Leiterin der Telefonzentrale im Himmel auf, die die eingehenden Anrufe von Lebenden, die mithilfe übernatürlicher Kräfte mit den Toten in Kontakt treten wollen, annimmt und weiterleitet (Abb. 82–83). Obgleich Crilla in einem weißen, langen, fast engelhaften Kleid erscheint, wird sie durch ihre Position sowie durch ihre Gestik als deutlich erfahrener als die anderen Telefonistinnen präsentiert. Auch in diesem Paralleluniversum tritt sie also nicht nur als eine arbeitende Frau in einer Leitungsposition in Erscheinung, sondern ist im übertragenen Sinne auch als Übersetzerin tätig.

Nachdem es sich um ein utopisches und fröhlich inszeniertes Paralleluniversum handelt, scheint es, als könne sich Crilla, wie auch die anderen Telefonistinnen im Film, von gesellschaftlichen Zwängen und Abhängigkeitsverhältnissen befreien. Obgleich die Telefonistin einer Berufsgruppe angehörte, die spätestens seit den 1930er-Jahren internationale mediale Repräsentation fand,¹²⁴ – es sei nur an bekannte »Working Girls« wie Barbara Stanwyck (1907–1990) in *BABY FACE* (1933) oder an Dorothy Arzners (1897–1979) programmatisches Filmwerk *WORKING GIRLS* (1931) erinnert – war sie innerhalb der Filmproduktion des Peronismus keine bedeutende Figur. Der peronistische Film präsentierte zwar Frauenfiguren, die in Wohlstand und Luxus lebten, oder aber in bescheidenen Umständen Arbeit und Mutterschaft zugleich meisterten; allerdings gab es kaum Frauenfiguren, die dem Bild der »Neuen Frau«, des »Working Girl« oder der »Flapper« gleichgekommen wären. Hedy Crillas Rolle in *CITA EN LAS ESTRELLAS* war jedoch insofern eine vergleichbar emanzipierte, als sie an einer Schlüsselposition agiert, eine leitende Funktion übernimmt und zudem filmisch abgehoben in einem fiktiven Paralleluniversum selbstbestimmt auftreten kann. Sie ist also mehrfach losgelöst von

schließlich seine eigene irdische Ehefrau Carmen um. Während Luis, Julio und Carmen nun alle tot sind und hoffen, dass ihnen auch Alicia folgen wird, endet der Film jedoch damit, dass Alicia einen neuen Verehrer findet und mit ihm ein freudiges Abenteuer beginnt.

123 In den letzten Jahren ließ sich innerhalb der kultur- und filmwissenschaftlichen Forschung ein intensives Interesse an filmischen und künstlerischen Utopien und Dystopien verzeichnen. Wie der Filmwissenschaftler Christopher Pavsek argumentiert, wohnt dem Film in der Schaffung von Utopien ein besonderes Potenzial inne: »Cinema, somehow, gestures toward or prophesies the possibility, and as we will see, the consequent necessity, of utopia and seems to know the deeper nature of what utopia will be. This bond between the project of social utopia and the promise inherent to cinema constitutes what I am calling here the utopia of film. [...] the promises of cinema will be realized only when the promises of emancipation that slumber uneasily in the history of humankind are also met. Each, it seems, is necessary to the other«. Christopher Pavsek, *The utopia of film: cinema and its futures* in Godard, Kluge, and Tahimik, New York 2012, 2.

124 Zu »Working Girls« im internationalen Film der 1910er- bis -30er-Jahre, vgl. Annette Brauerhoch, Arbeit, Liebe, Kino. Working Girls, in: Gabriele Jatho/Rainer Rother (Hg.), *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm*, Berlin 2007, 58–87.

den real-gesellschaftlichen Bedingungen und kann damit ihr Potenzial erst überhaupt ausschöpfen.



Abb. 78–80: Stills aus *CITA EN LAS ESTRELLAS* (R: Carlos Schlieper, ARG 1949)



Abb. 81–83: Stills aus *CITA EN LAS ESTRELLAS* (R: Carlos Schlieper, ARG 1949)

Obgleich Crillas Rolle in vielerlei Hinsicht dem peronistischen Ideal widerspricht, gilt es festzuhalten, dass *CITA EN LAS ESTRELLAS* auf mehreren Ebenen sehr wohl den Vorgaben der staatlichen Filmproduktion treu blieb, beispielsweise durch die Inszenierung des funktionierenden, fortschrittlichen Gesundheitssystems, das Alicia aus dem Koma zurückzuholen vermag,¹²⁵ durch die uniformiert auftretenden Krankenschwestern, die um den zuständigen Arzt herumschwirren und auf das peronistische Arbeitskonzept für Frauen verweisen, oder durch die leichten und heiteren Tanzszenen sowie die harmonisch humoristische Rahmung.

Hedy Crilla ist im Film als Leiterin der Telefonzentrale sowie als Privatperson mit eigener Exilerfahrung zwischen zwei Welten positioniert. Diese Zwischenposition, zwischen Europa und Argentinien, zwischen unterschiedlichen Sprachen und kulturellen Traditionen, zwischen Theater und Film, die Crilla als Übersetzerin gekonnt in eine Vermittlungsposition umzuwandeln wusste, war eine, die sie ihre gesamte Filmkarriere in

125 Clara Kriger widmet in ihrem Buch *Cine y Peronismo* ein ganzes Kapitel »Medizinischen Notfällen«, da diese, so die Autorin, ein zentrales Themengebiet des peronistischen Films darstellen. Der moderne und fortschrittliche Umgang mit ebensolchen, die gute Ausstattung der Krankenhäuser sowie die flächendeckende Gesundheitsversorgung, die vor allem Müttern und Kindern zur Verfügung stehen sollten, sind nicht nur politische Anliegen der peronistischen Regierung, sie wurden auch zu wiederkehrenden Themen der Propaganda. Vgl. Kriger, *Cine y Peronismo*, 151–173.

Argentinien begleitete.¹²⁶ Es fand also, wenn auch sehr subtil, schon in *CITA EN LAS ESTRELLAS* eine Bezugnahme auf Crillas Biografie und ihr schauspielerisches Schaffen in Europa und in Argentinien statt. Expliziter, direkter und mit einer konkreten politischen Motivation stellte Enrique Cahen Salaberry (1911–1991) in *EL LADRÓN CANTA BOLEROS* Referenzen zu Hedy Crillas Leben und Schaffen her, die von zentraler Bedeutung für das Verständnis gewisser Schlüsselszenen des Films sind. Wie Carlos Schlieper zählte auch Enrique Cahen Salaberry zu den bekanntesten Komödienregisseuren der 1940er- und -50er-Jahre. Mit *EL LADRÓN CANTA BOLEROS* schuf er ein Werk, das sich den erheiternden und leichten Erzählstrukturen der klassischen Verwechslungskomödie sowie Elementen des Musikfilms bediente, um gleichzeitig Raum für kritisch-subversive Auseinandersetzungen mit der Kulturpolitik des Peronismus zu schaffen.

Der Film handelt von dem Bolero-Sänger Mario Clavell, der, nachdem das Theater, in dem er arbeitet, in Flammen aufgegangen ist, seinen eigenen Tod fingiert, um Bekanntheit zu erlangen. Doch funktioniert der Schwindel nicht ohne Hindernisse, denn Mario verliebt sich inmitten der Turbulenzen in Olga, die er gemeinsam mit seinem Freund und Kollegen Pablo Palitos (1906–1989) in ihrer Schule aufsucht. In dieser Mädchenschule treffen die beiden – um ihre wahre Identität versteckt zu halten in Verkleidung – auf die Schuldirektorin, die von Hedy Crilla verkörpert wird. Diese Szene lässt durch zahlreiche Bezüge auf Crillas Biografie, auf die Thematik der Zensur sowie auf die Doppelbödigkeit des peronistischen Regimes die Kritik des Films kulminieren. Salaberry schien sich der Risiken, die diese Filmsequenz in sich barg, durchaus bewusst zu sein, weshalb er auf verfremdende und parodistische Praktiken zurückgriff. Linda Hutcheons Anmerkungen zur Parodie sind auch für die Analyse von *EL LADRÓN CANTA BOLEROS* äußerst relevant, insbesondere wenn sie schreibt, dass »parodic reprises of the past of art is not nostalgic; it is always critical. It is also not ahistorical or de-historicizing; it does not wrest past art from its original historical context and reassemble it into some sort of presentist spectacle. Instead, through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference«. ¹²⁷ Parodiert wird in diesem Fall jedoch nicht nur das peronistische Weiblichkeitsideal, sondern durch Crillas Rolle ebenso die Idealisierung des peronistischen Bildungssystems sowie durch die Rolle von Palitos, die Funktion Argentiniens als Aufnahmeland für untergetauchte Nationalsozialist*innen. Da jedoch Salaberrys Ansatz durchaus bedacht ist, sind genannte parodistische Szenen des Films nicht geschmacks- oder pietätlos, vielmehr gilt es diese, wie auch Linda Hutcheons nahelegt, über ihre historischen Bezüge begreifbar zu machen und auf diesem Wege die Kritik und Differenz hervorstreichend.

126 Vgl. die Arbeiten von Hamid Naficy, der unterschiedliche Gegenstände, Orte und Reisetmetaphern beschreibt, die auf die Erfahrung des Exils verweisen. Hamid Naficy, *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*, Princeton 2001, 33–38.

127 Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 93.

In besagter Szene meldet sich Palitos¹²⁸ als der deutsche Gesandte Professor von Becker für einen Schulbesuch an jener Einrichtung an, der Crillas Filmrolle als Direktorin vorsteht. Kaum identifizierbares Spanisch sprechend und mit starkem deutschem Akzent – tatsächlich gibt von Becker kaum sinnvolle Sätze von sich, sondern äußert hauptsächlich deutsch klingende Laute – tritt er, angelehnt an Charlie Chaplins wohl bekannteste Rolle, als Hitler-Parodie auf (Abb. 84). Auch Referenzen auf den aus Deutschland in die USA geflüchteten Ernst Lubitsch sowie seine Komödie *TO BE OR NOT TO BE* (1942) zeugen von der Widerständigkeit dieser Sequenz, denn der Film erzählt die Geschichte einer polnischen Theatergruppe, die sich einer Hitler-Imitation bedient, um widerständige Handlungen setzen und sich vor den einmarschierenden, nationalsozialistischen Truppen retten zu können. Palitos Verkleidung sowie sein etwas unbeholfenes Auftreten erinnern an Joseph Turas Hitler-Imitation in *TO BE OR NOT TO BE*. Der parodistische Charakter wird zudem dadurch unterstrichen, dass Palitos den Globus, der im Büro der Direktorin steht, eingehend analysiert. Kaum deutlicher könnte also auf die bekannte Globus-Szene in *THE GREAT DICTATOR* (1940) Bezug genommen werden, in der wiederum Chaplin als großwahn sinniger Diktator den fast schon ikonischen Tanz mit der Erdkugel bestreitet (Abb. 85).



Abb. 84: Still aus *EL LADRÓN CANTA BOLEROS* (R: Enrique Cahen Salaberry, ARG 1950)

128 Pablo Palitos, der 1906 in Spanien geboren wurde und mit acht Jahren nach Argentinien kam, wurde ursprünglich als Schauspieler des Volkstheaters bekannt. Später trat er auch in diversen Filmproduktionen und als Komiker auf.



Abb. 85: Still aus *THE GREAT DICTATOR* (R: Charlie Chaplin, US 1940)

Es wäre nun aber zu einfach, daraus zu schließen, dass der Film eine direkte Allegorie zwischen Nationalsozialismus und Peronismus herstellen würde; selbst, wenn diese, wie bereits erörtert, vor allem in künstlerischen und intellektuellen Kreisen der Zeit oft gezogen wurde. Durch die Referenz auf *THE GREAT DICTATOR* weist Salaberry zwar auf die Präsenz und nicht zu unterschätzende politische Macht von NS-Anhänger*innen in Argentinien hin und erinnert gleichzeitig daran, dass die provisorische Militärregierung, der Präsident Perón angehörte, und schließlich auch die peronistische Regierung, die Verantwortung dafür tragen. Der Regisseur präzisiert seine Kritik jedoch, indem er durch die Chaplin inspirierte Figur an Auseinandersetzungen erinnert, die nach dem Erscheinen von *THE GREAT DICTATOR* geführt wurden. Denn der Film wurde in Argentinien, wie auch in zahlreichen weiteren Ländern, zensiert und erhielt vielfach Aufführungsverbot.¹²⁹ Das Verbot wurde in den frühen 1940er-Jahren in unterschiedlichen Me-

129 Der Film wurde nur wenige Tage vor der argentinischen Uraufführung, die am 30.12.1940 stattfinden hätte sollen, abgesagt; anscheinend, da sich der italienische Botschafter in Buenos Aires gegen die Aufführung aussprach. Das *Argentinische Tageblatt* schrieb daraufhin einen Beitrag mit

dien kontroversiell diskutiert und mit der Frage verbunden, was unter der Freiheit der Kunst zu verstehen sei. Diese Diskussion wurde in Argentinien weitaus länger geführt und durch den Aufbau des enormen Propagandaapparates in den Jahren des Peronismus intensiviert. Der Hinweis auf Chaplin, aber auch die Geschichte des gescheiterten Künstlers, der erst durch das Vortäuschen seines Todes zu Ruhm kommt, spielen damit auf die prekäre Situation von Künstler*innen an.¹³⁰

Die mit der Chaplin-Imitation einhergehende Thematisierung der argentinischen Einwanderungspolitik nach 1945 wird schließlich auch durch die Rolle von Hedy Crilla, welche die andere Seite des jüdischen Exils repräsentiert, angeprangert. Dass Crilla und Palitos, die jüdisch antifaschistische Schuldirektorin und der nationalsozialistische Gesandte, in dieser Szene aufeinandertreffen, wird zwar ironisiert, nimmt jedoch auf mitunter reale Situationen Bezug, die ein direktes Nebeneinander von Jüdinnen und Juden und Nationalsozialist*innen in Argentinien forcierten. Wie im Zuge der Besprechung von *CENIZA AL VIENTO* angemerkt, waren Crillas Filmrollen von Anfang an geprägt von Referenzen auf ihre Biografie, die ihre Flucht- und Exilerfahrung transparent machten und filmisch thematisierten. Doch wurden solche Verweise nicht nur seitens argentinischer Filmproduktionen hergestellt, auch sie selbst betonte ihre eigene Vergangenheit in ihren Theaterarbeiten und Unterrichtseinheiten und wusste diese selbstbewusst in ihre Filmrollen zu übersetzen. Dies führte in *EL LADRÓN CANTA BOLEROS* schließlich dazu, dass Crillas Auftreten wesentlich für das Verständnis der Kritik im Film war. Während Palitos stumpfsinnige Floskeln von sich gibt, tritt Crilla als bedachte und gebildete Expertin ihres Gebietes auf – in der Rolle als Schulleiterin und als exilierte Kunstschaffende mit politischen Ambitionen. Ihr Auftritt als Schulleiterin nahm wiederum Bezug auf frühere Rollen, etwa in *MÄDCHEN IN UNIFORM* und in *PRISON SANS BARREAUX*. Beide Filme setzten sich kritisch mit den autoritären Schulsystemen der jeweiligen Produktionsländer auseinander. So tat es implizit auch *EL LADRÓN CANTA BOLEROS*, indem er Crilla als Schuldirektorin präsentierte, auf eben genannte Filme referierte und auf diesem Wege die Bildungsprinzipien des Peronismus, die von der Propaganda hoch angepriesen

dem Titel »Der Skandal um den Chaplin-Film«, in dem es heißt: »Das Verbot des Chaplin-Films hat in und ausserhalb Argentiniens starkes Befremden hervorgerufen. In der Nachbar-Republik Uruguay, in der der Film höchstwahrscheinlich gezeigt werden wird, ist das Erstaunen über die Haltung der argentinischen Regierung nicht minder gross als in den Vereinigten Staaten, wo sich auch Chaplin gut gelaunt zu dem Verbot geäußert und vor allen Dingen Rat erteilt, hat, italienischer Botschafter in Buenos Aires möge sich doch einmal den Film ansehen. In Argentinien haben bekannte Politiker [...] sowie zahlreiche Künstler gegen das Verbot sehr eindeutig Stellung genommen. [...] Im Ausenministerium soll erklärt worden sein, dass an eine Aufhebung des Verbotes überhaupt nicht zu denken sei. Durch eine Vorführung des Films könnten die in Argentinien lebenden Italiener verstimmt werden, von denen übrigens gestern sage und schreibe vierhundert gegen die Verulkung des geliebten Duce vor dem Belgrano-Denkmal protestiert haben«. o. A., Der Skandal um den Chaplin-Film, *Das Argentinische Tageblatt*, 30.12.1940, 6.

130 Auch ein Verweis auf Marcela Gené scheint hier hilfreich, denn wie die Autorin festhält, basierte die peronistische Bildpropaganda maßgeblich auf der Erfindung von Traditionen. Der Sänger, der seinen eigenen Tod fingiert, um Ruhm und Bekanntheit zu erlangen, kann ebenso als Parodierung der erfundenen Traditionen des Peronismus (z.B. die Heroisierung bzw. historische Gleichstellung von San Martín und Juan Domingo Perón) interpretiert werden. Vgl. Gené, *Un mundo feliz*, 11–28, 65–83.

wurden, infrage stellte. Dies wird nicht zuletzt dadurch deutlich, dass die Schulleiterin sich auf die pädagogischen Grundsätze von Pestalozzi beruft. Durch die Nennung der antifaschistischen und antirassistischen Pestalozzischule wird erneut auf Crillas Exilerfahrung verwiesen, denn die Schule wurde 1934 als Reaktion auf die nationalsozialistischen Gleichschaltungsbestrebungen gegründet und später durch diverse Gastspiele von der *Freien Deutschen Bühne* unterstützt. Den Prinzipien des Schweizer Pädagogen Johann Heinrich Pestalozzi folgend, organisierten sich deutschsprachige Exilierte und bereits längere Zeit in Argentinien lebende Deutsche – darunter Alfred Dang (1893–1956), der spätere Direktor der Schule, Ernesto Alemann, Clément Moreau und Kurt Pahlen (1907–2003) –, um eine antifaschistische Schule zu gründen. Diese verfolgte das Ziel, Kindern eine emanzipatorische Bildung zu garantieren, die frei von »Kriegsverherrlichung und Gewaltnbetung«¹³¹ sein sollte. Vielmehr wollte sie unabhängig von Religion und Herkunft allen Kindern Bildung und Entfaltungsmöglichkeiten bieten. Durch diesen filmischen Verweis auf die bekannte Pestalozzischule, die zudem als wichtiges soziales Netzwerk für Exilierte diente, zeigt sich die Schuldirektorin in der Szene schließlich solidarisch mit der jüdischen und antifaschistischen Exilcommunity in Argentinien.



Abb. 86–88: Stills aus *EL LADRÓN CANTA BOLEROS* (R: Enrique Cahen Salaberry, ARG 1950)

Zwar versteckt sich in dieser Szene viel politische Kritik am peronistischen System, die maßgeblich dadurch greifbar wird, dass Crilla in der Szene auftritt, deren Biografie, Flucht- und Exilgeschichte durch filmische Vorarbeiten sowie jene im Theater in breiten Kreisen durchaus bekannt waren. Allerdings beweist der direkte Übergang zu einer heiteren und humoristischen Tanzszene, die wiederum ganz im Sinne der peronistischen Weiblichkeitsvorstellungen junge und zufriedene Frauen beim Turnunterricht zeigt (Abb. 86), alle im selben Dress gekleidet, also wiederum uniform auftretend, dass derart kritische Kommentare nur stark dosiert in filmischen Arbeiten an die Öffentlichkeit gelangen konnten. Crillas Rolle in *EL LADRÓN CANTA BOLEROS* ist durchaus gewagt. Dass sie solche kritischen Verweise herstellen konnte, ist möglicherweise auch der Tatsache geschuldet, dass sie im Grunde als Figur auftrat, die doch mitunter den peronistischen Vorstellungen von weiblicher Arbeit entsprach. Genau diese Widersprüchlichkeit – dass die Schuldirektorin, die als Repräsentantin des peronistischen Bildungssystems aus dem Inneren heraus die Strukturen des Systems hinterfragt – kann als parodistische

131 Hermann Schnorbach, Für ein »anderes Deutschland«. Die Pestalozzischule in Buenos Aires (1924–1958), Frankfurt a. M. 1995, 45.

Abarbeitung der propagandistischen Darstellung der Lehrerin gelesen werden; besonders, da Crilla dies mit jener fürsorglichen und lieblichen Mimik und Gestik tut (Abb. 87), die jener der »guten Feen« entspricht. Nicht nur die übergroße Masche, die sie um ihren Hals trägt und die ihre Korrektheit und Anständigkeit betonen soll, sondern auch ihr an den Stummfilm angelehntes, gestisch betontes Spiel (Abb. 88) lassen anklingen, dass es sich um eine subtile Parodie handelt.

Dass im Hintergrund des Direktionszimmers außerdem ein Gemälde von José de San Martín (1778–1850), ein argentinischer Freiheitskämpfer und Nationalheld, hängt, der in visuellen Darstellungen des Regimes oft herangezogen wurde, um Juan Domingo Peróns Heldenstatus zu betonen, ist bemerkenswert. Auch hier wird also eine Differenz sichtbar, die im Sinne parodistischer Praktiken durch ironisierendes Wiederholen der Bilder der Propaganda entsteht. Die Schuldirektorin, die in dieser Szene visuell in das peronistische System eingegliedert ist, beansprucht plötzlich eine kritische Stimme und scheint damit eine Anleitung zu geben, wie trotz autoritärer Strukturen, widerständige Handlungen gesetzt und Freiräume geschaffen werden können.

Auch *TIERRA DEL FUEGO. SINFONÍA BÁRBARA* schaffte es auf diversen Ebenen, sich kritisch zur staatlichen Filmproduktion zu positionieren, die in diesem Moment primär auf seichte Unterhaltungsfilme setzte. Schon die Wahl der beiden Protagonisten, ein Geistlicher und ein Dieb, die ehemals befreundet waren und für ein gemeinsames Ziel gekämpft hatten, scheint auf eine gesellschaftliche Kluft bedingt durch zeitgenössische Entwicklungen zu verweisen. Ausbeutung, Abhängigkeitsverhältnisse, Korruption und Gewalt sind Themen, die in unterschiedlichen Ausformungen den Film dominieren. Da diese jedoch nicht nur historisiert, sondern auch geografisch fern des politischen Zentrums Buenos Aires, nämlich in Patagonien, stattfinden,¹³² konnte Soffici eine Distanz vortäuschen, die ihm künstlerische und politische Freiräume bot. Diese Freiräume erlaubten es dem Regisseur außerdem, das peronistische Frauenbild infrage zu stellen. Wiederum ist es Hedy Crilla, die hier eine zentrale Funktion übernimmt und in einer Nebenrolle auftritt, die jedoch markant auf das Geschehen einwirkt. Diese Positionierung an Schlüsselsequenzen des Films ist eine, die Crilla vom Regisseur zugewiesen wurde, aber zugleich eine, die sie selbst zu betonen und auszugestalten wusste. Durch ihr präzises Spiel, das von dezenten bis hin zu extremen Gesten reichte, die teils nebensächlich wirken mochten, in denen jedoch außergewöhnliche Aussagekraft lag, akzentuierte sie ihre Rolle und unterstrich die Widerständigkeit des Films; mehr sogar, sie erweiterte diese durch ihre eigenen Anliegen.

In ihrer Rolle als Bordellbetreiberin konnte Crilla erneut auf frühere Filmerfahrungen zurückgreifen, beispielsweise auf jene als Fräulein Berghuhn in *WAS WISSEN DENN*

132 Bemerkenswert ist, dass Patagonien als Schauplatz des Films gewählt wurde, denn die Provinz liegt fern von der Hauptstadt Buenos Aires, ist aufgrund der klimatischen Bedingungen oft schwer zu erreichen und hatte stets eine gewisse politische Autonomie inne. Darüber hinaus ist Patagonien ein Raum, der filmisch vielfach herangezogen wurde, um politische Utopien zu imaginieren sowie Orte des Verbrenns zu lokalisieren. Patagonien war in filmischen Auseinandersetzungen also stets von Ambivalenzen geprägt. Vgl. Paz Escobar, *Cine e historia: la Patagonia en imágenes* (1936–1976), Trelew 2011.

MÄNNER (R: Gerhard Lamprecht, ARG 1933) – ein Film, der sich mit ungewollter Schwangerschaft, Abtreibung und alleinerziehender Mutterschaft befasst. Crilla verstärkte basierend auf diesen Vorarbeiten und durch ihr präzises Spiel die von Drehbuchautor Ulises Petit de Murat (1907–1983) bereits kritisch formulierten Dialoge und versah sie mit Gesten, die deren Aussagen noch weiter unterstrichen. Bereits in der ersten Szene, in der Crilla in *TIERRA DEL FUEGO. SINFONÍA BÁRBARA* auftritt, sagt sie etwa als Bordellbetreiberin, die die Einnahmen des Abends zählt, nüchtern und bestimmt zu der Mitarbeiterin Rosa, während diese ihre Beziehungsprobleme beklagt, »esto es un lugar para ganar plata y mucha, no para buscar un marido«¹³³ (Dies ist ein Ort, um Geld zu verdienen, viel Geld, und keiner, um einen Ehemann zu finden). Rosa antwortet darauf, dass sie von alledem genug habe, woraufhin Crilla sie eher rhetorisch fragt, ob ihr denn keine andere Option in den Sinn käme, als hier zu arbeiten oder mit ihrem Liebhaber Esteban zu gehen. Durch die Nüchternheit, mit der Crilla diesen Dialog führt, wird deutlich, dass sie sich zwar keine Illusionen macht, allerdings Alternativen aufzeigen möchte. Die Geste des Geldzählens unterstreicht ihre Unabhängigkeit und bietet damit einen Gegenentwurf zu jenen Frauenbildern an, die der Peronismus bereitstellte. Dass diese finanzielle Unabhängigkeit auch mit Selbstbestimmtheit einhergeht und hierarchischen Abhängigkeitsverhältnissen vorbeugt, zeigt sich ebenso in einer späteren Szene des Films, als besagte Angestellte Rosa ein uneheliches Kind zur Welt bringt.

Crilla ist in diesem Moment diejenige, die im Hinterzimmer des Bordells die Frau, die in den Wehen liegt, versorgt. Sie bleibt an der Seite der Frau, während draußen in der Bar Krawalle ausbrechen; einzig der Pfarrer hilft bei der Geburt und erst als das Kind auf der Welt ist, tritt der Vater in den Raum. Crilla, die sich eben noch aufopfernd um ihre Mitarbeiterin gekümmert hat, tritt ihm entgegen und sagt abwertend zu seinem Begleiter, den sie zuvor gebeten hatte Hilfe zu holen, »deberías haber buscado a un médico y no a este« (Du hättest lieber einen Arzt und nicht diesen hier suchen sollen, Abb. 89). Sie scheint damit eine schützende Rolle für Rosa einzunehmen und bleibt klar solidarisch mit der Frau, die erschöpft von der Geburt mit ihrem Neugeborenen im Bett liegt. Bemerkenswert ist, dass stärker als die narrative Ebene, die Kameraführung und der Schnitt verdeutlichen, dass Hedy Crilla eine Schlüsselrolle einnimmt, die zwischen zwei Welten steht und wie schon in *CITA EN LAS ESTRELLAS* zwischen diesen kommuniziert. Nicht nur erklärt sie dem Vater des Kindes, der verwundert fragt, weshalb Rosa ihm nichts von ihrer Schwangerschaft erzählt hätte, dass sie Angst vor ihm gehabt hätte. Auch tritt Crilla als Hüterin der Tür, die ins Hinterzimmer führt, auf. Sie entscheidet, wer eintreten darf und wer draußen bleibt, sie bewegt sich zwischen Hinterzimmer und Barbereich, sie ist diejenige, die der Frau einen sicheren Raum bietet und sie vor Eindringlingen beschützt. Die Kameraführung unterstreicht ihre Funktion als Vermittlerin zwischen diesen Bereichen, beginnend damit, dass noch vor der Geburt des Kindes, Crilla in der geöffneten Tür des Hinterzimmers steht, wo sie den Pfarrer um Hilfe herbeiruft. Der montagenhafte Schnitt der Szene hält eine gleichzeitige Positionierung im Privaten und Öffentlichen fest und spielt auf deren ständiges Ineinandergreifen an. Auch mittels solcher Schnitttechniken wird also die propagandistische Inszenierung des Peronismus

133 Mario Soffici, *TIERRA DEL FUEGO. SINFONÍA BÁRBARA*, YouTube, 115 min, ARG 1948, 29:30.

infrage gestellt, die private und öffentliche Räume, und damit auch männliche und weibliche Bereiche, als voneinander getrennte Sphären darstellte. Crilla wird in der Szene mit starkem Licht von hinten beleuchtet, was den dahinterliegenden Raum andeutet und den Effekt hat, dass sich ihr Schatten auf der Außenseite der Tür abzeichnet (Abb. 90–91).



Abb. 89–91: *Still aus TIERRA DEL FUEGO. SINFONÍA BÁRBARA (R: Mario Soffici, ARG 1950)*

Dieser grelle Einsatz von Licht erinnert zugleich an den expressionistischen Stummfilm – eine Referenz, die zudem durch Crillas intensives Make-up und ihr expressives Schauspiel bedient wird. Sie erscheint wie eine Figur aus einer anderen Zeit bzw. von einem anderen Ort. Dieser Eindruck wird erneut durch das Wissen um ihre biografische Erfahrung intensiviert. Selbst wenn Crilla ihre Karriere als Filmschauspielerin bereits nach Erfindung des Tonfilms begonnen hatte, repräsentierte sie schließlich für breite Teile des argentinischen Publikums das vergangene Kulturschaffen der Weimarer Republik und damit auch des expressionistischen Stummfilms.

Crilla nahm also als exilierte Schauspielerin und in ihrer Rolle eine Zwischenposition ein; nicht zuletzt ist auch die Figur der Prostituierten eine, die sich zwischen privater und öffentlicher Sphäre bewegt und der dichotomen Einteilung gesellschaftlicher Räume widerspricht. Die dem bürgerlichen Ideal folgende Trennung zwischen Heim und Arbeitsplatz ist im Falle der Prostituierten nicht oder nur bedingt möglich.¹³⁴ Dass jedoch für Prostituierte, die ihren privaten Raum der Öffentlichkeit zugänglich machen, Privatheit völlig andere Implikationen hat, macht die Szene ebenso deutlich. Das von der peronistischen Propaganda inszenierte traute Heim ist letzten Endes keines, das, wie *TIERRA DEL FUEGO. SINFONÍA BÁRBARA* aufzeigt, allen Frauen zustehen würde, sofern sie dieses denn überhaupt als erstrebenswert erachteten. Crillas Rolle weist also nicht nur darauf hin, dass die vom Peronismus imaginierte Harmonie im Privaten (1) keine war, zu der alle Frauen Zugang hatten, (2) eine war, die durchaus Gefahren für Frauen mit sich brachte – da sie wie Rosa auf sich allein gestellt und isoliert waren –, und (3) eine war, die nur in der Inszenierung in dieser Form bestand. Die Realität sah schließlich anders aus, wie nicht zuletzt die Figur der Prostituierten dem Publikum vor Augen führte.

134 Paula Daniela Bianchi widmet sich in ihrer Forschung der Figur der Prostituierten in der lateinamerikanischen Literatur. Sie beschreibt nicht nur die diversen Funktionen der Prostituierten in ihren literarischen Repräsentationen, sondern auch ihre Zwischenposition zwischen öffentlichem und privatem Raum. Vgl. Paula Daniela Bianchi, *Cuerpos marcados: prostitución, literatura y derecho*, Buenos Aires 2019.

Es gilt abschließen noch einen Punkt zu besprechen, der eine weitere Dimension Crillas Tätigkeit als Übersetzerin in TIERRA DEL FUEGO. SINFONÍA BÁRBARA sichtbar macht. Hedy Crilla übersetzte nämlich nicht nur zwischen privater und öffentlicher Sphäre oder zwischen emanzipatorischen Positionen und peronistischen Weiblichkeitsentwürfen, auch übersetzte sie jüdische Erfahrungen der argentinischen Einwanderungsgeschichte durch ihre Rolle, in einem Moment als Antisemitismus in Argentinien stetig mehr um sich griff, und vermochte auf diesem Wege diskriminierende Stereotype zu widerlegen.

Ende des 19. Jahrhunderts, also in der Zeit, in der die fiktive Erzählung von TIERRA DEL FUEGO. SINFONÍA BÁRBARA angesiedelt ist, gründete sich die Zwi Migdal, eine jüdische Zuhälterorganisation, die jüdischen Frauen und Mädchen ein besseres Leben in Argentinien versprach. In Wirklichkeit wurden diese aber verschleppt und zu Sexarbeit gezwungen. Die meisten Frauen waren aus dem ländlichen Raum Osteuropas, sprachen in den wenigsten Fällen Spanisch als sie in Argentinien ankamen, und waren der Willkür ihrer Zuhälter ausgesetzt, die sich zuvor als Ehevermittler ausgegeben hatten. Diese Frauen mussten unter entwürdigenden Umständen leben, hatten kaum Zugang zu medizinischer Versorgung (auch in diesem Zusammenhang ist Crillas bereits genanntes Zitat mit dem Verweis, dass sie einen Arzt brauchen würde, bemerkenswert) und waren überdies mit starken antisemitischen Vorurteilen konfrontiert.¹³⁵ »Rusitas« (Russinnen), wie die von der Zwi Migdal verschleppten Frauen und Mädchen aufgrund ihrer osteuropäischen Herkunft genannt wurden, ist auch heute noch eine in Argentinien gängige Bezeichnung für Jüdinnen sowie für Sexarbeiterinnen. Es kam also zu einer Gleichsetzung von Jüdinnen und Prostituierten – eine Strategie, die auch in der nationalsozialistischen Propaganda herangezogen wurde, um antisemitische Vorurteile zu verbreiten.¹³⁶ Crillas

135 In den letzten Jahren sind einige Studien zur Zwi Migdal sowie zu Raquel Liberman, eine der Frauen, die von der Zwi Migdal verschleppt wurde und die schaffte, aus den Strukturen auszubrechen, erschienen, darunter: Nora Glickman, *The Jewish white slave trade and the untold story of Raquel Liberman*, New York/London 2000; McGee Deutsch, *Crossing borders, Claiming a Nation*, 105–122; José Luis Scarsi, Tmeim: los judíos imposos. *Historia de la Zwi Migdal*, Buenos Aires 2018; Außerdem entstanden mehrere literarische oder filmische Auseinandersetzungen mit der Geschichte der Zwi Migdal, beispielsweise produzierte Myrtha Shalom 1993 die TV-Serie *TE LLAMARÁS RAQUEL*, welche die Geschichte von Liberman erzählt. Auch schrieb Shalom ein Buch über Liberman: *Myrtha Shalom, La Polaca: Inmigración, Rufianes y Esclavas a Comienzos del Siglo XX*, Buenos Aires 2003; In der argentinischen Filmgeschichte lassen sich immer wieder subtile Referenzen auf die Existenz der Zwi Migdal erkennen, beispielsweise in *EL VAMPIRO NEGRO* (R: Román Viñoly Barreto, ARG 1953), ein Remake von Fritz Langs *M. EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (1931), oder in *LA MALA VIDA* (R: Hugo Fregonese, ARG 1973). Der Dokumentarfilm *IMPUROS* (2018, R: Florencia Mujica/Daniel Najenson) verbindet die Geschichte der Zwi Migdal mit aktuellen Positionen zur Sexarbeit. Doch auch über die Grenzen Argentiniens hinaus finden sich filmische Auseinandersetzungen mit der Zuhälterorganisation, etwa in den frühen 1930er-Jahren mit dem Film *TÄNZERINNEN FÜR SÜD-AMERIKA (GIER NACH BLOND)* (R: Jaap Speyer, D 1931).

136 Zur antisemitischen Inszenierung der Jüdin als Prostituierte, vgl. Karin Stöger, *Antisemitismus und Sexismus. Historisch-gesellschaftliche Konstellationen*, Baden-Baden 2014, 116–134; Christina von Braun weist außerdem darauf hin, dass auch das antisemitische Stereotyp des »Geldjuden« eine Sexualisierung erlebte und daraus das Bild des »jüdischen Mädchenhändlers« entstand, indem die scheinbare Gier auf Geld erotisch besetzt wurde. Vgl. Christina von Braun, Einleitung, in: Christina

jüdische Herkunft, die dem Filmpublikum bekannt war, erlaubte ihr nun in dieser Rolle durch ihre moralisch erhabene Position jene Vorurteile zu widerlegen, unter denen Jüdinnen in Argentinien noch Jahrzehnte später zu leiden hatten. Denn Crilla repräsentierte als Prostituierte, neben dem Geistlichen, die moralische Instanz im Film und vermochte sowohl sexistische als auch antisemitische Vorurteile zu entkräften.

TIERRA DEL FUEGO. SINFONÍA BÁRBARA spielte also auf diversen filmischen Ebenen auf die Doppelmoral des peronistischen Regimes an. Durch die Historisierung des Geschehens konnte der Film über die gesellschaftliche Spaltung sprechen, die in den Jahren des Peronismus bestand, allerdings in der visuellen Inszenierung des Regimes nicht Eingang fand. Diese gesellschaftliche Trennung zeigte sich während der peronistischen Regierungszeit ebenso in der ambivalenten Einwanderungspolitik, die zur Zunahme antisemitischer Vorurteile maßgeblich beitrug. Wie eben erörtert, nahm der Film eine klare, wenn auch subtile Position ein, die das Leiden verursacht durch Antisemitismus ins Licht rückte. Bemerkenswert ist, dass Crilla in der Rolle mit einem erstaunlich emanzipativen Selbstbewusstsein auftrat und den Weiblichkeitsentwürfen der peronistischen Filmproduktion meilenweit voraus war. Sie war der staatlichen Filmproduktion auch insofern voraus, als sie als Prostituierte, die zugleich fürsorglich, emanzipiert, bedacht, intellektuell und selbstbestimmt auftrat, das simplifizierende Moralverständnis ins Wanken brachte. Der Historiker Matthew B. Karush beschreibt dies etwa folgendermaßen:

Rich people had to be taught generosity and selflessness, and for this, the best teachers were those beneath them on the socioeconomic ladder. Throughout Perón's speeches, one finds constant praise for the noble, dignified poor as »simple,« »humble« people without pretension. In this discourse, the socially inferior are morally superior; national unity and class reconciliation can only occur when the rich learn to follow the example of the poor. The idea of the poor as teachers of the rich is one aspect of Peronism's heretical inversion of hierarchy and part of a broader anti-intellectualism characteristic of the movement.¹³⁷

Zwar tritt Hedy Crilla in TIERRA DEL FUEGO. SINFONÍA BÁRBARA als moralische Instanz auf, dies wird auch durch die Unterstützung, die sie von dem Pfarrer genießt, betont, allerdings ist sie alles andere als einfältig gezeichnet. Vielmehr ist sie diejenige, die Denkansätze gibt und scheinbar verfestigte Muster infrage stellt.

Dass Hedy Crilla nicht nur eine Schauspielerin war, die Sofficis Regieanweisungen befolgte, sondern ihre Kompetenzen darüber hinaus gingen, beweist ihre mit den Dreharbeiten des Films beginnende enge Freundschaft zu dem Regisseur und ihr gemeinsames Anliegen eine Filmschule zu begründen, in der Crilla die Schauspielausbildung übernehmen sollte. Bemerkenswert ist, dass Crilla in ihrer Tätigkeit an dieser Filmschule wiederholt mit den Studierenden Stummfilmszenen imitierte, um Emotionen durch Gestik und Mimik zu intensivieren. Wiederum praktizierte sie also eine Form der kulturellen Übersetzung ihres mitgebrachten Wissens und setzte stark auf Improvisation und Eigeninitiative, was die Schauspieler*innen mit einer stärkeren Handlungsmacht

von Braun/Eva-Maria Ziege (Hg.), »Das ›bewegliche‹ Vorurteil«. Aspekte des internationalen Antisemitismus, Würzburg 2004, 11–42, 35.

137 Karush, *Culture of Class*, 204.

ausstatten sollte – genau wie Crilla sie selbst in ihren Film- und Theaterrollen einforderte.¹³⁸ Die gemeinsam mit Mario Soffici gegründete Filmschule war jedoch kein wirtschaftlicher Erfolg und blieb weitgehend unbekannt. Wohl aber stellte sie für Hedy Crilla eine Möglichkeit dar, sich über die Kreise des Theaters sowie über ihre Auftritte in Filmnebenrollen hinaus in der argentinischen Filmproduktion einen Namen zu machen.

5.2.3 Irena Dodal: Widerständiges Begehren und stille Anpassung

Das Filmschaffen von Irena Dodal und Hedy Crilla weist zwar einige thematische und stilistische Parallelen auf, allerdings unterschieden sich ihre Ausgangssituationen und Produktionsbedingungen markant. Dodal war anders als die anderen beiden Protagonistinnen dieser Studie weniger in Exilnetzwerken aktiv und anfänglich im Dienst des Staates tätig. Ihre Arbeit innerhalb des peronistischen Bildungsministeriums bot zwar finanzielle Sicherheit, doch ging sie zugleich mit der strengen Kontrolle ihres außertourlichen Schaffens einher. Diverse Faktoren – etwa, dass Dodal nicht Spanisch sprach, als sie in Argentinien ankam, dass sie zuvor in den USA schon mit politischen und wirtschaftlichen Schwierigkeiten zu kämpfen und sie de facto kein berufliches oder familiäres Netzwerk außerhalb des *Cine Escuela Argentino* hatte – erschwerten der Filmemacherin ihr kreatives Tun maßgeblich. Sprachliche Barrieren und fehlende Netzwerke mögen unter anderem ein Grund dafür gewesen sein, dass Dodal sich nur schwer von den peronistischen Strukturen, die weit über Peróns Präsidentschaft hinauswirkten, emanzipieren konnte. Denn obgleich sie sich darüber enttäuscht zeigte, wie nach ihrer und Karels Ankunft seitens des Staates mit ihnen umgegangen wurde und das Ministerium nach nur wenigen Jahren die Arbeit des *Cine Escuela Argentino* wieder einstellte, lassen ihre weiteren Arbeiten erkennen, dass sie stilistisch, das Genre betreffend und thematisch teils stark in der peronistischen Norm des Filmschaffens verhaftet blieb. Da die meisten Filme, die Irena Dodal seit ihrer Ankunft in Argentinien produzierte, als verschollen gelten und einige Projekte schon in der Pre-Production-Phase abgebrochen wurden, liegt nur relativ wenig Material vor, das Auskunft über ihre künstlerischen und politischen Anliegen geben könnte. Dennoch gewähren auch diese wenigen überlieferten Filme und Unterlagen zu geplanten Produktionen einen Einblick in Dodals Ideen und erlauben, ihr Schaffen im Exil als Übersetzungstätigkeit fassen zu können. Dieses Übersetzungsanliegen ist zwar im Falle von Dodal bedingt durch den von ihr gewählten Weg der Anpassung an die dominierenden Strukturen schwerer erkennbar als bei Grete Stern oder Hedy Crilla, dennoch vermochte die Filmemacherin auch innerhalb dieses Schaffens, Themenkomplexe aufzumachen, die ihr übersetzungswürdig erschienen. Ich werde deshalb im Folgenden zuerst auf die eben genannten Strukturen und Bedingungen eingehen, die Dodals Filmschaffen im Exil prägten, und jene Aspekte ihrer Arbeit besprechen, die sich sehr nah an einem peronistischen Ideal orientieren. Anschließend werde ich über feministische Ansätze in ihrem Filmwerk sprechen und wiederum Übersetzungsprozesse darin betonen.

138 Vgl. o. A., Hedy Crilla – Gran actriz dramática, Sinfonía, undatiert, zitiert nach: Cora Roca, Días de Teatro. Hedy Crilla, Madrid/Buenos Aires 2000, 239.

Die ersten Jahre nach Dodals Ankunft waren eher politisch als künstlerisch prägend. Die Filmemacherin war in einer staatlichen Institution tätig, innerhalb des Bildungsministeriums, dem mit Oscar Ivanissevich eine politische Persönlichkeit vorstand, die sich explizit gegen moderne, vor allem abstrakte Kunstformen aussprach.¹³⁹ Ivanissevichs Abneigung gegen abstrakte Kunst mag mitunter ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass Dodal in Argentinien keine daran angelegten Produktionen mehr verfolgte, wie beispielsweise die in Europa entstandenen Filme *FANTASIE ÉROTIQUE* oder *HRA BUBLINEK*. Doch nicht nur die Dominanz gewisser Führungspersönlichkeiten, wie jene von Ivanissevich oder auch von Juan Domingo Perón, hatten Einfluss auf Dodal gehabt; auch die Tatsache, dass sie zwar in Argentinien, in den USA und in Theresienstadt künstlerisch aktiv war, allerdings keine dieser Stationen welche waren, die freies Kunstschaffen garantiert hätten, war ein bedeutender Faktor. Seit ihrer Denunziation in der Tschechoslowakei und der anschließenden Deportation nach Theresienstadt war die Filmemacherin Strukturen ausgesetzt, die in unterschiedlichem Ausmaß ihr Schaffen kontrollierten. Bei den Dreharbeiten zu *THERESIENSTADT 1942* bewegte sie sich in totalitären Strukturen und erlebte Kontrolle und Zensur, die überdies von dem alltäglichen Kampf ums Überleben im Ghetto begleitet waren.¹⁴⁰ In den USA galt seit 1934 der Production Code und insbesondere jüdische und osteuropäische Einwander*innen waren bedingt durch die ausgeprägte Red Scare im Visier der Zensurbehörden.¹⁴¹ Wie bereits ausführlich behandelt, offenbarten sich nun auch in Argentinien autoritäre und antidemokratische Tendenzen, die das Kunstschaffen massiv beeinflussten. Stärker noch als bei Stern und Crilla zeigt sich nach der Schließung des *Cine Escuela Argentino* bei Irena Dodal ein beruflicher Kampf ums Überleben, der sich schließlich in einer Form der künstlerischen Anpassung manifestierte.

Diese Anpassung zeigte sich etwa darin, dass Dodal bis in die 1960er-Jahre, als sie schließlich ihr filmisches Schaffen beendete, stets im Format des Kurzfilms verhaftet blieb. Diese Kurzfilme bedienten zwar verschiedene Genres – sie reichten vom Animationskurzfilm über den Tanzkurzfilm bis hin zum Dokumentarkurzfilm – doch näherte sich Dodal nie an das Metier des Langfilms an. Die einzige Ausnahme stellte der semidokumentarische Film *LA LEGENDARIA CIUDAD DE LOS CESARES* (Die sagemuwobene Stadt der Inka) dar, welcher als Langfilm geplant war und wozu sich Beschreibungen in Irena Dodals Nachlass finden. Der Film wurde jedoch nie umgesetzt. Zwar hatte Irena Dodal abgesehen von *THERESIENSTADT 1942* zuvor auch keine Langfilme produziert,

139 Zur staatlichen Position sowie zu Ivanissevichs Position zu abstrakter Kunst, vgl. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires 2015, 50–53; Verónica Tejeiro, *Disputa y encuentro entre peronismo y arte abstracto. La exposición La pintura y la escultura argentina de este siglo en el Museo Nacional de Bellas Artes (1952–1953)*, in: *Revista de Historia de Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigación* (2017) 10, eingesehen unter: URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=260&vol=10#_ednref3 (abgerufen am 19.9.2024).

140 Zu den Produktionsbedingungen in Theresienstadt, vgl. Strusková, *Film Ghetto Theresienstadt*, 125–157.

141 Vgl. Thomas Doherty, *Pre-Code Hollywood: Sex, Immortality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*, New York 1999, 319–372; Ders., *Hollywood's censor: Joseph I. Breen & the Production Code Administration*, New York 2007, 199–224.

doch gilt es an dieser Stelle erneut zu betonen, dass dem Kurzfilm in der peronistischen Bildpropaganda eine besondere Rolle zugesprochen wurde. Denn im Jahr 1952 verkündete Raúl Apold seinen »Plan de Coordinación de la Difusión, Propaganda y Contrapropaganda«¹⁴², der die Ziele und Strategien der staatlichen Bildkommunikation definierte.

Apold nannte in diesem Plan nicht nur das Anliegen, oppositionelle Aktionen zu »zerschlagen und zu vernichten«¹⁴³, sondern bezeichnete den Kurzfilm auch als wichtigen Zukunftsträger und zentrales Medium zur Vermittlung von Propagandainhalten. Der Chef der Propaganda-Abteilung argumentierte, dass niemand vor dem Kurzfilm die Augen verschließen könne, denn dieser würde nicht rationalisieren, vielmehr würde er die Dinge mit Emotion präsentieren.¹⁴⁴ Apold legte damit propagandistische und populistische Strategien offen, die auf Emotionalisierung setzten und nicht auf rationale oder sachliche Argumentation, um politische Inhalte zu vermitteln. Er stellte ein Propagandakonzept vor, das alle Medienkanäle gleichermaßen durch ständiges Bespielen von peronistischen Agenden bedienen, die individuelle und kollektive Wahrnehmung im privaten und im öffentlichen Bereich prägen und damit autoritäre Züge annehmen sollte. Während das statische Bild als Fotografie oder Grafik effektiv, jedoch in seinen Ausdrucksfähigkeiten begrenzt war, wurde das bewegte Bild, vor allem der Kurzfilm, als modernes und vielseitiges Medium angesehen, das die peronistischen Propagandastrategien grundlegend erneuern wollte.¹⁴⁵ Als Vorlagen für dieses Anliegen dienten einige Kurzfilmproduktionen aus den Jahren 1950 bis 1953, die im Sinne der populistischen Politik Emotionalität vor Rationalität stellten. Dazu zählten (pseudo-)dokumentarische Kurzfilme, Nachrichtenkurzfilme und Wochenschauen, wie der NOTICIERO PANAMERICANO oder die SUCESOS ARGENTINOS, die zwar schon längere Zeit ausgestrahlt, allerdings erst während des Peronismus intensiv zu Propagandazwecken eingesetzt wurden.¹⁴⁶

Da Eva Perón jene peronistische Persönlichkeit war, die am meisten eine emotionale Bindung zum Volk repräsentierte und in der staatlichen Bildkommunikation ohnehin bereits eine zentrale Rolle eingenommen hatte, war sie auch im Kurzfilm eine wiederkehrende und beliebte Protagonistin. Meist waren die Regisseure, die Eva Perón und ihre Aktivität im PPF oder in der *Fundación Eva Perón* zentral stellten, überdies enge Bekannte von Raúl Apold – beispielsweise Luis César Amadori (1902–1977), Regisseur von *EVA PERÓN INMORTAL* (1952) oder Carlos Borcosque (1894–1965), Regisseur von *SU OBRA DE AMOR* (1953). Auch *Y LA ARGENTINA DETUVO SU CORAZÓN* (1952) ist ein nennenswerter

142 Subsecretaría de Informaciones y Prensa, Plan de Coordinación de Difusión, Propaganda y Contrapropaganda sobre acción política en apoyo de los planes de gobierno en el orden nacional y provincial, 16.4.1953, zitiert nach: Gené, *Un mundo feliz*, 52.

143 Ebd.

144 Vgl. Gené, *Un mundo feliz*, 53.

145 Vgl. ebd., 53.

146 SUCESOS ARGENTINOS war die erste argentinische Nachrichtensendung, die von 1938 bis 1972 ausgestrahlt wurde. Das *Museo de Cine Pablo Ducrós Hicken* präsentierte 2013, nach einem umfassenden Digitalisierungsprojekt, seine Sammlung und stellte die Digitalisate über ihren YouTube-Channel der Öffentlichkeit zur Verfügung. Sowohl die SUCESOS ARGENTINOS als auch der NOTICIERO PANAMERICANO, der von 1945 bis 1973 ausgestrahlt wurde, wurden vom Peronismus als Propagandamedien genutzt. Auch der NOTICIERO PANAMERICANO steht über den YouTube-Channel des Archivo Histórico RTA der Öffentlichkeit weitgehend zur Verfügung.

Film, der sich Eva Perón und ihrem Begräbnis widmete. Für die Produktion wurde sogar Edward Cronjager (1904–1960) von 20th Century Fox engagiert, um einen der ersten Dokumentarkurzfilme in Farbe zu produzieren.¹⁴⁷ Der Film zeugt schließlich von dem massiven propagandistischen Aufwand, der betrieben wurde, um Eva Perón noch nach ihrem Tod als Märtyrerin, Heilige und Mutter der Nation abzubilden.

Irena Dodal blieb dem Format des Kurzfilms also treu und machte zugleich ihre Vorliebe für folkloristische Elemente zu einem zentralen Bestandteil ihres Schaffens. SUITE ARGENTINA, BAGUALA, CARNAVALITO, MALAMBO, PERICÓN sind etwa Filme,¹⁴⁸ in denen sich Dodal, wie die Namen, die auf unterschiedliche Tanz- und Musikstile oder Festivitäten verweisen, der argentinischen Folklore annäherte. Dies ist insofern relevant, als auch die peronistische Filmproduktion auf folkloristische Elemente zurückgriff, um ihr Moralverständnis visuell zu kommunizieren. Matthew B. Karush argumentiert etwa, dass die Inszenierung von Folklore in der Propaganda die Funktion hatte, »the simplicity and generosity of the rural poor« als Gegenmodell zu »materialism and selfishness of the rich«¹⁴⁹ zu präsentieren. Karush zufolge hatte die intensive Förderung der argentinischen Folklore bereits 1943 begonnen, etwa in Form von finanzieller Unterstützung für Radiostationen, die folkloristische Musik übertrugen. Perón baute schließlich die Folkloreförderungen aus und forcierte überdies wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit ebendieser Tradition des Landes. Folkloreveranstaltungen, -festivals, -konzerte und -tanzabende waren die Folge dieser Initiative, die jene Tradition aufleben ließ, die seit Anfang des 20. Jahrhunderts hinter den Tango zurück gerückt war.¹⁵⁰ Zwar wurde auch der Tango und die damit verbundene Milonga-Kultur seitens des Staates gefördert, allerdings wurde versucht, die sexuelle, als verrucht stigmatisierte Komponente sowie besonders internationalistische Tendenzen innerhalb der Musik- und Tanzbewegung einzudämmen. Denn diese waren spätestens seit Anfang des 20. Jahrhunderts zu erkennen und speisten sich aus Migrationsbewegungen und einem regen Austausch mit Europa. Stattdessen sollte eine nationale Verbundenheit hervorgehoben werden. Durch eine Rückbesinnung auf die Entstehungsphase des Tangos, die von den einfachen Lebensbedingungen in den Vororten von Buenos Aires geprägt war, wo Arbeiter*innen die Musik- und Tanzform hervorgebracht hatten – tatsächlich aber unter Einwirken

147 Der Film folgte in vielerlei Hinsicht den propagandistischen Zielen des Staates, nicht nur, da er jenen Ikonisierungsprozess von Eva Perón einleitete, der sie nach ihrem Tod als Märtyrerin und Heilige feierte. Auch dient der Film klar der Stärkung Peróns, denn er lässt durchscheinen, dass die Verehrung Juan Domingo und Eva Peróns der Gründung einer neuen Religion gleichkommt. Nachdem sich bereits gegen Ende Peróns erster Präsidentschaft der Konflikt mit der katholischen Kirche zugespitzt hatte, mit der es letzten Endes zu einem Bruch kam, und da Perón 1955 schließlich exkommuniziert wurde, schien der Film ebenso die Bevölkerung überzeugen zu wollen, dass sie nicht der Kirche, sondern der peronistischen Bewegung folgen sollte. Vgl. Edward Cronjager, Y LA ARGENTINA DETUVO SU CORAZÓN, Video, 23 min., ARG 1952, eingesehen unter: Y la Argentina detuvo su corazón, Internet Archive, 2018, URL: <https://archive.org/details/YLaArgentinaDetuvoSuCorazon> (abgerufen am 19.9.2024).

148 Eva Strusková erwähnt zwar die Filme, allerdings bleiben alle undatiert und gelten heute als verschollen. Vgl. Strusková, The Dodals, 334.

149 Karush, Culture of Class, 213.

150 Vgl. ebd., 194.

unterschiedlicher kultureller Traditionen –, sollte es möglich werden, so der Ansatz des Staates, gegen die Oligarchie und gesellschaftlich Höhergestellte zu mobilisieren.¹⁵¹

Auch im Werk von Irena Dodal lässt sich eine solche Tendenz hin zu einer Besinnung auf die zentralen Werte des gesellschaftlichen Zusammenlebens, und ein Bestreben, die Schönheit in der Schlichtheit zu finden, erkennen. Dies zeigt sich allerdings schon in ihrer zwischen Prag und Paris entstandenen Form- und Lichtstudie *IDEAS IN SEARCH OF LIGHT*, die durch eine religiöse Referenz am Ende des Films an ein christliches Verständnis von Nächstenliebe appelliert (Kapitel 4.3.2). Dass religiöse Bezüge Wege eröffneten, um ein breites Publikum zu adressieren und Moralvorstellungen zu transportieren, beweist nicht nur der Film *TIERRA DEL FUEGO. SINFONÍA BÁRBARA*, in dem ein Geistlicher neben Crilla als moralische Instanz auftritt (siehe Kapitel 5.2.2), sondern ebenso die Herangehensweise der staatlichen Propaganda. Oppositionelle und staatliche Medien nutzten gleichermaßen religiöse Motive, Figuren und Themen, um ihr politisch-moralisches Verständnis zu kommunizieren. Während jedoch die peronistische Propaganda Juan Domingo Perón als erhabene, gar gottgleiche Figur inszenierte und Eva Perón nach ihrem Tod als Märtyrerin und Heilige verbildlichte,¹⁵² war Dodals Religionsverständnis ein weniger personenbezogenes.

Irena Dodals Vater war Rabbiner und später Direktor eines jüdischen Waisenhauses in Brno, weshalb Glaube und Religion schon in ihrer Kindheit prägend waren. Wie in der Analyse von *IDEAS IN SEARCH OF LIGHT* erörtert, diente besonders in Zeiten des aufsteigenden Faschismus und der beginnenden Vertreibung von Jüdinnen und Juden eine christliche Symbolik dazu, um an ein »brüderliches« sowie solidarisches Miteinander zu appellieren. Dass Dodal ihr gesamtes Leben eine spirituelle Person war, beweist überdies ein Brief von 1972 an ihren Bruder Rudolf, in dem sie schrieb:

Das Leben ist schön... jede einzelne Blume, jeder Vogel, jedes kleine Tier ist ein Wunder der Kreation und der Intelligenz... alles ist Teil einer Kette, die, in all ihren Komponenten, perfekt ist... der Mensch ist die einzige Kreatur mit einem freien Willen (aber, in einem bestimmten Sinne, die Wahl hat entweder zu schaffen oder zu verderben oder zu zerstören); der Mensch kann wählen zwischen zwei universellen Prinzipien: Plus oder Minus... Schaffen oder zerstören... Und um näher an die Intelligenz des Universums (zu Gott) zu kommen, müssen wir Schmerz erleiden, und unsere Tränen werden uns zum Nachdenken, zum Meditieren zwingen; nur die Verzweiflung und die Einsamkeit bringen uns zur Fülle des Lebens und zur Überzeugung, dass wir nicht allein sind. Wir werden die Einsamkeit lieben lernen, die Meditation, das Lächeln, die Natur...¹⁵³

Irena Dodal lebte also eine Form der Spiritualität, die sich im Laufe der Jahre immer wieder in ihren Filmen manifestierte und sich von konkreteren religiösen Symbolen hin zu einer breiten Weltanschauung entwickelte. Dies führte aber gleichzeitig dazu, dass

151 Vgl. ebd., 196.

152 Vgl. Anahi Ballent, *UNFORGETTABLE KITSCH. Images around Eva Perón*, in: Matthew B. Karush/Oscar Chamosa, *The New Cultural History of Peronism: Power and Identity in Mid-Twentieth-Century Argentina*, Durham 2010, 143–170.

153 Brief von Irena Dodal an ihren Bruder Rudolf, 31.1.1972, Persönlicher Nachlass von Irena Dodalová, National Film Archive, Prag. Übersetzt durch die Autorin.

politische Aussagen in ihrem Werk verschwammen und weniger explizite Bezüge auf eine jüdische Erfahrung erkennbar wurden.

Obleich nun in Dodals Schaffen eine teils starke Orientierung an der peronistischen Norm ersichtlich wird, etwa durch das Format des Kurzfilms, durch folkloristische Inhalte oder durch religiöse Bezüge, lassen sich dennoch einige Abgrenzungsversuche sowie progressive, emanzipatorische Elemente erkennen. Ebenfalls soll erneut betont werden, dass Dodal bereits seit Anbeginn ihres Schaffens im Kurzfilm ihr bevorzugtes Format gefunden, und dass sie sich auch vor ihrer Flucht mit der tschechoslowakischen, folkloristischen Tradition befasst hatte.¹⁵⁴ Religion war außerdem schlicht ein prägender Teil ihrer Sozialisation. Es handelt sich also um gewisse Elemente ihres Schaffens, die durchaus schon vor dem Exil präsent waren, allerdings durch die propagandistische Zielsetzung der Regierung verstärkt wurden oder wieder in den Vordergrund rückten. Ich würde in diesem Fall jedoch nicht argumentieren, dass es sich hierbei um eine Form der kulturellen Übersetzung handelte. Zwar bestand in genannten Themenkomplexen eine gewisse gemeinsame Tradition und knüpfte Dodal an die kulturellen Bedingungen in Argentinien an, was als Aneignung verstanden werden könnte, allerdings passierte keine Resignifikation ihres mitgebrachten Wissens zu Religion oder Folklore, sondern eine deutliche Unterordnung gegenüber der vorherrschenden Tradition.

Übersetzung und eine damit einhergehende Resignifikation lassen sich jedoch dort erkennen, wo es zu Auseinandersetzungen mit Weiblichkeitsentwürfen und der Geschlechterordnung kommt. Wie in Kapitel 4.3.2 ausgearbeitet, ist in Dodals filmischem Werk eine beachtliche Auseinandersetzung mit Räumlichkeit, mit dem Verhältnis von Raum und Körpern sowie mit deren visuellen Verknüpfungen durch moderne Filmtechniken zu erkennen. Insbesondere hier zeigen sich Dimensionen des modernen Kunstschaffens, die auch Grete Sterns und Hedy Crillas Arbeiten beeinflussten, und die in der Zeit des politischen Umbruchs Frauenbilder und Geschlechtsidentitäten hinterfragten.

Bemerkenswert ist, dass Irena Dodal als Künstlerin, als Person des öffentlichen Lebens und als Privatperson nur schwer fassbar ist. Zumeist wird man bei dem Versuch eine Charakterisierung vorzunehmen, auf Erzählungen über ihre Person zurückgeworfen. Diese sind jedoch vielfach von sexistischen Narrativen geprägt und belegen in erster Linie, dass Dodal zeitlebens Strukturen ausgesetzt war, in denen sie und ihre Arbeit Abwertung erlebten. Sie soll dominant und exzentrisch gewesen sein, ihr Ehrgeiz wird mit Arroganz gleichgesetzt, ebenso wird immer wieder darauf hingewiesen, dass in der Zusammenarbeit mit Karel Dodal er der kreative Kopf des Duos gewesen wäre, während Irena Dodal nur durch Eifer ihr fehlendes Talent wettmachen hätte können.

154 Nicht nur die Nähe zum Puppentheater, etwa durch die Figur des Hurvínek, auch etwaige Filmprojekte, die stark auf Musikelemente aufbauen, darunter VESELÝ KONCERT (Das lustige Konzert, R: Irena Dodalova/Karel Dodal, CSK 1935), bezeugen folkloristische Einflüsse. Irena Dodals theoretische Auseinandersetzung mit der Folklore wurde bereits in Kapitel 2.3 behandelt. Auch Karel Dodal behielt dieses Interesse bei und verfolgte es später im argentinischen Exil sogar intensiver als Irena Dodal. Im National Film Archive in Prag finden sich beispielsweise Zeichnungen von Karel Dodal, welche diverse Figuren der argentinischen und teils auch bolivianischen folkloristischen Tradition zeigen. Geplant war mit diesen Figuren der Dreh des Films EL CONCIERTO (Das Konzert), umgesetzt wurde er aber nie.

Spätestens seit dem Zeitpunkt jedoch, als sie eigenständig filmisch tätig wurde, war klar, dass Dodal selbst nicht nur technisches, sondern auch kreatives Talent besaß und künstlerisch teils höhere Ambitionen als Karel hatte. Irena Dodal erlebte die gesamte Zeit der Zusammenarbeit mit ihrem Ehemann stets Abwertung und wurde in den wenigsten Fällen als ebenbürtig angesehen – es sei nur an die Aufgabenbeschreibung im *Cine Escuela Argentino* erinnert. Selbst die Namensgebungen der Produktionsfirmen *IRE-Film* sowie *Irena Film Art* wurden ihr negativ angelastet, als wolle sie sich zwanghaft in den Vordergrund drängen.¹⁵⁵ Blickt man zurück auf Irena Dodals früheres Schaffen in der Tschechoslowakei, fällt auf, dass dies – im Vergleich etwa zu jenem von Grete Stern und Hedy Crilla – in geringerem Ausmaß von feministischen Strömungen und neuen Frauendarstellungen beeinflusst war. Dass Irena Dodal sich durch ihr berufliches Tun aber ebenso Emanzipationsräume schuf, ist unbestreitbar – es sei nur an ihre theoretischen Arbeiten in diversen Filmzeitschriften sowie ihre Forderung nach einer spezifischen Poetik und Ästhetik für Mädchen erinnert. Es kann deshalb davon ausgegangen werden, dass auch für sie die Ankunft in Argentinien und die Konfrontation mit den konservativen Geschlechternormen im Exil eine Herausforderung waren.

Eine Auseinandersetzung mit Geschlechterbildern passiert in Irena Dodals Werk nur sehr subtil. Sie wird aber erkennbar, wenn man etwa ihren in Argentinien entstandenen Kurzfilm *APOLLON MUSAGETE* und etwaige spätere Theaterarbeiten, wie *Hola, Metropolis!*, zur Analyse heranzieht. Im Tanz, in der Pantomime sowie in reduzierten Bühnenbildern und Kostümen fand Dodal Möglichkeiten, um gestalterisch auf die streng binäre Geschlechterordnung im argentinischen Exil zu reagieren. Die Filmemacherin behalf sich dabei wiederum mit Referenzen auf ihr früheres Schaffen sowie auf die Film- und Kunstproduktion der europäischen Zwischenkriegszeit und schuf sich Raum, um ihre feministischen Anliegen zu übersetzen. Wie in Kapitel 4.3.2 ausgearbeitet, praktizierte Dodal in unterschiedlicher Weise Selbstübersetzung. Im Folgenden werde ich erneut *APOLLON MUSAGETE* ins Visier nehmen, allerdings eine weitere Dimension des übersetzten »Selbst« hervorstreichen – eine, die sich nicht explizit auf das vorherige Werk bezieht, sondern auf die eigene emanzipative Sozialisation in diversen Metropolen Mitteleuropas, in denen Geschlechtergrenzen weitaus weniger streng gezogen wurden als im peronistischen Argentinien.

Tanzkulturen erlebten in den frühen 1920er-Jahren eine grundlegende Erneuerung und künstlerische Revolution. Einerseits lösten moderne Tanzströmungen den traditionellen Paartanz und das klassische Ballett ab, andererseits wurden Tanzveranstaltungen und Bälle vermehrt dafür genutzt, um sexuelle Diversität zu feiern. Figuren wie Valeska Gert (1892–1978) etablierten neue Bewegungsformen, die exzentrisch und grotesk zugleich waren und althergebrachte Abläufe parodierten.¹⁵⁶ Persönlichkeiten wie Josephine Baker (1906–1975) spiegelten wiederum das Selbstbewusstsein einer neuen Frauengeneration wider, die ihre Körper souverän zu präsentieren wussten und darüber po-

155 Vgl. Strusková, *The Dodals*, 153.

156 Zu Valeska Gert, vgl. Susanne Föllmer, *Valeska Gert: Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre*, Bielefeld 2009; Frank-Manuel Peter, *Valeska Gert. Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin. Eine dokumentarische Biografie*, Berlin 1987.

litisches Engagement zeigten.¹⁵⁷ Auch innerhalb von Devětsil setzten Tänzerinnen wie Mira Holzbachová (1901–1982) neue Standards und fanden im Tanz Ausdrucksformen für ein emanzipiertes Leben.¹⁵⁸

Berlin, Wien, Paris und New York waren Kulturmetropolen der 1920er- und -30er-Jahre und zugleich Orte, an denen sexuelle Diversität und Emanzipation gelebt werden konnten. Besonders der Tanz als körperliche Kunstform erwies sich als geeignet, um über sexuelles Begehren zu sprechen und wurde aus diesem Grund vermehrt von homosexuellen Communities genutzt, um sich emanzipative Räume zu schaffen – es sei nur an die weitverbreitete Tradition der Cross-Dressing-Bälle erinnert. Auch Prag und Brno waren Zentren, in denen weibliches und homosexuelles Engagement einen zentralen Stellenwert einnahm. Allerdings herrschten dort weit strengere staatliche Vorgaben gegen sexuelle Minderheiten als in Wien oder Berlin vor. Die Autorin Karla Huebner zeigt dies beispielsweise anhand der Praxis des Cross-Dressings auf und beschreibt, dass Frauen allgemein weniger Konsequenzen zu fürchten hatten als Männer, wenn sie Cross-Dressing praktizierten. Während Frauen in Männerkleidung zumeist kaum von der Polizei beachtet wurden, berichtete die Zeitschrift *Nový Hlas*, dass im Sommer 1933 Männer in Frauenkleidung in Prag, wenn sie von der Polizei kontrolliert wurden, durchschnittlich eine Woche im Gefängnis verbringen mussten.¹⁵⁹

Zwar praktizierte Dodal in ihren Filmen und Theateraufführungen kein Cross-Dressing im klassischen Sinne, allerdings zog sie ähnliche, daran angelehnte Strategien heran, um die strengen Grenzen zwischen Geschlechterbildern als konstruiert herauszustellen. Obgleich bereits zitiert Brief an ihren Bruder ein binäres Denken möglicherweise nahelegen würde, da Dodal klar Gegensätze ausspricht, ein »Plus und Minus« beschreibt, zeugen ihre filmischen Arbeiten von einer durchaus differenzierten Position. Dodal schuf in *APOLLON MUSAGETE* durch Kameraführung und Schnitt, durch Kostüme sowie Hinweise auf die Praxis der Pantomime eine Gleichstellung ihrer Protagonist*innen, die die dominierende binäre Geschlechterordnung infrage stellte. Eine zentrale Funktion übernimmt im Film etwa die Muse Polyhymnia, die als Protagonistin der Geschichte eingeführt und von der Tänzerin *María Ruanova* (1912–1976) dargestellt wird. In der griechischen Mythologie ist sie die Tochter von Zeus, die Muse der Hymnendichtung sowie die Muse des Tanzes und der Pantomime. Polyhymnia wird in *APOLLON MUSAGETE* erkenntlich gemacht, indem sie, wie auch die anderen beiden Musen Kalliope und Terpsichore, mit einem Attribut ausgestattet wird. Terpsichore und Kalliope zeigen sich

157 Zu Josephine Baker, vgl. Peggy Caravantes, *The Many Faces of Josephine Baker. Dancer, Singer, Activist, Spy*, Chicago 2015; Hannah Durkin, *Josephine Baker and Katherine Dunham. Dances in Literature and Cinema*, Champaign 2019.

158 Wie Karl Toepfer und Hansjörg Schneider schreiben, war Mira Holzbachová nicht nur aktive Kommunistin, auch stellte sie ihre Tanzschule, die sie gemeinsam mit Jarmila Kröschlová betrieb, immer wieder Geflüchteten aus Deutschland und Österreich kostenlos für Veranstaltungen zur Verfügung. Vgl. Mira Holzbachová, in: František Černý (Hg.), *Theater = Divadlo*, Prag 1965, 275–276; Karl Eric Toepfer, *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*, Berkely 1998, 304; Hansjörg Schneider, *Exiltheater in der Tschechoslowakei, 1933–1938*, Berlin 1979, 50.

159 Vgl. Klara Huebner, *The Czech 1930s through Toyen*, in: Iveta Jusová/Jiřina Šiklová (Hg.), *Czech Feminism. Perspectives on Gender in East Central Europe*, Bloomington 2016, 60–76, 67.

mit Leier und Schreibtafel, Polyhymnia mit einer Maske (Abb. 92–94), was ihre Nähe zur Pantomime unterstreicht.¹⁶⁰



Abb. 92–94: Die Musen Kalliope, Polyhymnia und Terpsichore in *APOLLON MUSAGETE* (R: Irena Dodal, ARG 1951)

Die Pantomime ist eine Form der darstellenden Kunst, die bis in die Antike zurückreicht, aber spätestens in der Moderne zu einer besonders volksnahen Ausdrucksform wurde. Pantomime sollte das Publikum unterhalten, oft wurden Lieder in die Performance eingebunden, die die Leute kannten und mitsingen konnten; humoristische Elemente waren ebenso zentral wie der Tanz.¹⁶¹ Auch Cross-Dressing war eine gängige Praxis der Pantomime.¹⁶² Nicht zuletzt durch die gestische und mimische Imitation, die die Pantomime auszeichnet, wohnt der Kunstform eine parodistische Ebene inne. Dodal unterstreicht zwar diese parodistischen Elemente in *APOLLON MUSAGETE* kaum, allerdings verweist sie auf eine Cross-Dressing-Tradition, erstens durch die Maske, die Polyhymnia überreicht wird, und zweitens durch die Kostümwahl der Tänzer*innen. Die drei Musen gleichermaßen wie Apollón tragen an das traditionell griechische Gewand angelehnte, kurze Kleider, die ihre kräftigen Beine und Arme sowie die Rückenmuskulatur betonen. Zwar würde ich Apollons Erscheinen im Gewand nicht als Cross-Dressing Auftritt interpretieren, dennoch verweist Dodal hier auf die griechische Theatertradition, die seit je-

160 Vgl. Janet Huskinson, *Pantomime Performance and Figured Scenes on Roman Sarcophagi*, in: Edith Hall/Rosie Wyles (Hg.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford 2008, 87–109, 92.

161 Vgl. Stephanie Schroedter, *Tanz-Pantomime-Tanzpantomime. Wechselwirkungen und Abgrenzungen der Künste im Spiegel der Tanzästhetik*, in: Sibylle Dahms/Manuela Jahrmärker/Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.), *Mayerbeers Bühne im Gefüge der Künste*, München/Paderborn 2002, 66–81; Dies., *Pantomime*, in: Rudolph Foltzinger (Hg.), *Österreichisches Musiklexikon*, Bd. 5, Wien 2006, 1716–1717.

162 Besonders zum britischen Theater, in dem die Pantomime eine lange Tradition aufweist, gibt es einige Forschungsarbeiten, die Cross-Dressing als zentrales Element analysieren. Allerdings muss dabei erwähnt werden, dass die britische Pantomime nicht nur sexistische, sondern auch rassistische Stereotype reproduzierte. Einige Kunstschaffende und Theaterhäuser distanzieren sich deshalb von solchen Darstellungen und eigneten sich die Pantomime neu an, um ein emanzipatives Pantomime-Theater zu bestreiten. Vgl. Jim Davis, ›Slap On! Slap Ever!‹: Victorian Pantomime, Gender Variance, and Cross-Dressing, in: *New Theatre Quarterly* 30 (2014) 3, 218–230; Vern L. Bullough/Bonnie Bullough, *Cross Dressing, sex, and gender*, Pennsylvania 1993, 226–252; Laurence Senelick, *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*, London/New York 2000.

her Frauenrollen mit männlichen Schauspielern besetzte,¹⁶³ und setzt an Entwicklungen an, die sich in der Kunstszene der 1920er- und frühen -30er-Jahre zu etablieren begannen.

Dodal nutzt ähnlich wie zahlreiche weitere Filmschaffende ihrer Zeit das Medium Film, um die Fluidität von Geschlechtergrenzen aufzuzeigen und internalisierte Blickpositionen zu hinterfragen. Sie beginnt *APOLLON MUSAGETE* etwa mit einem im Dunkeln situierten Körper, der in ein langes Gewand gehüllt ist. Erst auf den zweiten Blick wird ersichtlich, dass es sich um eine Frau handelt. Ihr Körper wird seitlich von einem Scheinwerfer beleuchtet. Die Frau scheint sich in einem Zustand der Ekstase zu befinden; Großaufnahmen ihres wiederum nur teils beleuchteten Gesichts halten ihre Schreie fest. Close-ups von Händen, die von Spannung zeugen, unterstreichen dieses Bild. Der Rahmen wird schwarz und Apollón erscheint umhüllt von weißen Tüchern, wodurch sein Auftritt an einen Kokon erinnert. Zwei Tänzerinnen, die dunkle Kleider tragen, befreien ihn aus dieser Hülle und verschwinden wieder aus dem Bild. Apollón, erst nackt, dann in einem weißen Gewand gekleidet, das von jenem der Musen kaum unterscheidbar ist, ist geboren. Zwar kann die Anfangsszene, die das schreiende Gesicht der Frau zeigt, die sich windet, und der darauf erscheinende nackte Apollon als Geburtsszene gedeutet werden, allerdings lässt Dodal ebenso Interpretationsraum, um sie als Verwandlungsszene zu lesen (Abb. 95–97). Apollon schlüpft wie eine Raupe aus dem Kokon und wird zum Schmetterling. Er durchlebt eine Metamorphose, die Dodal als Metamorphose des Geschlechts visualisiert.¹⁶⁴



Abb. 95–97: Stills aus *APOLLON MUSAGETE* (R: Irena Dodal, ARG 1951)

163 Vgl. Senelick, *The Changing Room*, 39–55.

164 Irena Dodals Ansatz, auf fluide Grenzen und Geschlechtsidentitäten hinzuweisen, war damals äußerst innovativ. Denn die Kulturwissenschaftlerin Anna Schober beschreibt, dass »Figurationen von Geschlecht, die unter Bezug auf Kultur in Umlauf gesetzt werden«, erst »in der jüngeren Vergangenheit von einem nachdrücklichen Wandel gekennzeichnet« sind. »Geschlechterdifferenz wurde in deutlich sichtbarer Weise seit dem 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts, also seit der ersten Frauenbewegung, zunächst als ›Frauenfrage‹, später als ›Feminismus‹ oder auch ›Frauenforschung‹ auf den Bühnen der Öffentlichkeit präsent«. Erst ab den 1980er-Jahren, so Schober, lassen sich vermehrt »›queer‹ oder ›subversiv‹ identifizierte Formen des Auftretens« erkennen. Dodals Film beweist jedoch, dass schon früher künstlerische Auseinandersetzungen mit zu eng gefassten Geschlechtsidentitäten passierten und queere Ausdrucksformen erprobt wurden. Vgl. Anna Schober, *Geschlecht als Kultur unter Kulturen: Reservoir an Bildern und Bezugsgefügen für politische Einmischung*, in: Andreas Langenohl/Anna Schober (Hg.), *Metamorphosen von Kultur und Geschlecht. Genealogien, Praktiken, Imaginationen*, Paderborn 2016, 7–30, 7–8.

Die Regisseurin wählt eine Form der Darstellung und eine präzise Kameraführung, die nicht in einen *male gaze* verfällt, sondern vielmehr männliche und weibliche Körper auf die gleiche Weise präsentiert. Während Apollóns feine Züge und seine musenhafte, langsamen und behutsamen Bewegungen eingefangen werden, wird durch Kamera und Belichtung die ausgeprägte Muskulatur der Tänzerinnen betont und sie damit Apollón ebenbürtig dargestellt. In einigen Sequenzen, in denen Körper überlappen oder nur gewisse Körperteile gezeigt werden, ist eine Unterscheidung zwischen männlichen und weiblichen Körpern schier unmöglich. Betont durch das reduzierte Bühnenbild, stellt die Kameraführung nun eingelernte Blickpositionen und geschlechtliche Kategorisierungen infrage. Die Kameraführung, die teils der Choreografie folgt, teils davon abweicht, schafft vielmehr Irritationen und bringt die vorherrschenden Geschlechternormen ins Wanken. Sie betont jedoch gleichzeitig eine Sinnlichkeit und erotische Körperlichkeit, die ein weibliches sexuelles und selbstbestimmtes Begehren andeutet – etwas, das markant den Darstellungen der Propaganda widersprach.

Bemerkenswert dabei ist, dass sich ähnliche Entwicklungen auch in der Fotografie abzeichneten. Grete Stern, die zwar stärker mit der Parodierung der propagandistischen Motivik arbeitete, prägte durch die zentrale Stellung der Träumerinnen ebenso eine Form des *female gaze*. Doch insbesondere in den Arbeiten von Annemarie Heinrich, Wegbegleiterin von Grete Stern und zentrale Modernisiererin der argentinischen Fotografie, lassen sich erstaunliche Überschneidungen mit Dodals Werk erkennen. Aufgrund Dodals Mitgliedsausweis des *Foto Club Argentino*, ausgestellt 1954, in dem Heinrich eine zentrale Rolle spielte, kann davon ausgegangen werden, dass ihr die Fotografin, wenn nicht privat, so zumindest künstlerisch bekannt war. Heinrich, die sich auf Mode- und Tanzfotografie spezialisierte sowie zahlreiche Filmstars ablichtete, geriet später aufgrund ihrer Porträts von Eva Perón in Konflikt mit der Regierung. Diese Bilder zeigten eine junge Eva Perón in den Jahren 1937 und 1939, die Pin-up-mäßig im Bikini posierte – Aufnahmen, die dem von der Propaganda inszenierten Bild der »Santa Evita« grundlegend widersprachen. Nachdem Heinrichs Aufnahmen von den staatlichen Behörden beschlagnahmt wurden,¹⁶⁵ war für die Fotografin klar, dass sie andere Wege finden musste, um sich kritisch zu der staatlichen Propaganda und deren Weiblichkeitsentwürfen zu positionieren. Durch subtile Anspielungen oder die Platzierung von ausgewählten Bildelementen schuf Heinrich Verweise auf weibliches Begehren, Erotik und Sexualität. Sie fotografierte etwa die Tänzerin Mecha Quintana (1910–1996) mit ihren Schülerinnen und deutete ein homoerotisches Szenario an, spielte mit Bezügen auf das Cross-Dressing durch die Kunst der Pantomime oder porträtierte die Tänzerin Renate Schottelius in ihren ausdrucksstarken Bewegungen (Abb. 98).¹⁶⁶

165 Vgl. Foster, *Argentine, Mexican, and Guatemalan Photography*, 19.

166 Vgl. ebd., 18–37.



Abb. 98: Annemarie Heinrich, Renate Schottelius (1952)

Dodals Film *APOLLON MUSAGETE* weist nun ästhetische und thematische Parallelen zu Heinrichs fotografischen Arbeiten auf. Die Inszenierung der Körper vor schwarzem Hintergrund, die Schaffung von Tiefen oder Überlappung von Bildelementen, die Sinnlichkeit der Abgelichteten, die erotische Note und die fluiden Geschlechterrollen waren bei Heinrich gleichermaßen wie bei Dodal zentral. Beide vermochten in ihren Bildern, sich selbst wie auch ihre Protagonist*innen aus den Darstellungsweisen der Propaganda zu lösen, die dargestellten Körper von ihren Kontexten freizusetzen und durch neue Kameraperspektiven und Bildkompositionen den umgebenden, dunklen Raum als Raum der Neuordnung und Gestaltung zu präsentieren.

Dodals filmische Annäherungen an Erotik und Körperlichkeit machen deutlich, dass die Auseinandersetzung mit weiblicher Sexualität und erotischer Selbstdarstellung nicht einfach unterbunden werden konnte. Zwar versuchte die peronistische Bildpropaganda durch die extensive Verbreitung naiv-lieblicher Familien- und Frauendarstellungen die Verbildlichung von weiblicher und selbstbewusster Erotik, Sexualität und Körperlich-

keit zu unterdrücken, doch war sie gegen subtile und subversive künstlerische Strategien machtlos. Grete Stern und Annemarie Heinrich nutzten ihre Fotografie, um auf weibliche Perspektiven und Kreationen aufmerksam zu machen; Dodal das Medium Film, um dessen vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten auszukundschaften, Ambivalenzen zu schaffen und die durch die Propaganda auferlegten Grenzen aufzulösen. Während Grete Stern in ihren Fotomontagen Elemente der Propaganda verarbeitete und weibliche Körper teils zerstückelt oder kombiniert mit Gliedmaßen von Tieren oder anderen Objekten präsentierte, nutzte Irena Dodal die Technik der Montage, um unterschiedliche Körperteile übereinander zu legen, diese verschwimmen zu lassen und dadurch einen simplifizierenden Blick auf Geschlechterbilder infrage zu stellen. Auch die Kameraführung, die weibliche und männliche Blickpositionen einnimmt, miteinander vermischt und auf diesem Wege neu definiert, unterstreicht dies. Während Eva Perón vor der Maskulinisierung von Feministinnen warnte, inszenierte die Filmemacherin weibliche Körper mit definiert muskulösen Zügen, die zugleich graziös und sinnlich sein konnten. APOLLON MUSAGETE thematisiert damit ein ständiges Oszillieren zwischen gemeinhin als männlich gewerteten und als weiblich definierten Attributen und verweist auf diese Weise auf den konstruierten Charakter der binären Geschlechterordnung, die der peronistischen Ideologie zugrunde liegt.



Abb. 99: Aufnahme von *Hola, Metropolis!* (R: Irena Dodal, 1977)

Auch in späteren Theaterproduktionen, etwa in *Hola, Metropolis!* (Abb. 99), fällt auf, dass Dodal weiterhin jene Strategien und Darstellungsweisen verfolgte, die sie in APOLLON MUSAGETE erstmals angewandt hatte. Wie im Programm zur Aufführung am 29.

Oktober 1977 zu lesen ist, handelte es sich bei dem Stück um eine »choreografisch, musikalische Montage«,¹⁶⁷ was ästhetische Parallelen zu *IDEAS IN SEARCH OF LIGHT* und *APOLLON MUSAGETE* vermuten lässt.

Das Bühnenbild setzte sich aus geometrischen Formen, Kreisen, Dreiecken und Geraden zusammen und griff durch Ornamente und darin abgebildete Gesichter die Ästhetik der europäischen Moderne und der modernen Großstadt auf. Gleichzeitig ließ es eine klassisch griechische Theatertradition durchscheinen. Auffallend ist, dass erneut die Kostüme äußerst dezent gehalten sind und keine Unterscheidung zwischen männlichen und weiblichen Kostümen getroffen wird. Die enganliegende Kleidung betont zwar den Körperbau der Schauspieler*innen und lässt schneller eine geschlechtliche Einordnung zu. Erneut integriert Irena Dodal jedoch spezifische Elemente und verweist auf eine Theatertradition, womit sie die Geschlechterbinarität hinterfragt. Die Blume, die aus dem Gürtel des im Vordergrund stehenden Schauspielers ragt und auf weibliche Attribute oder Perspektiven verweist, oder die expressive Gestik und Mimik, die an die Kunst der Pantomime und die Tradition des Cross-Dressings erinnert, zeugen davon, dass Dodal ihr Anliegen zum Aufbrechen von zu eng gefassten Geschlechternormen auch in ihrem späteren Theaterschaffen fortsetzte. Das Stück war, wie die Tageszeitung *La Nación* am 30. Oktober 1974 schrieb, »eine Montage aus Pantomime, Satire und Körperausdruck«,¹⁶⁸ und konnte augenscheinlich das Publikum begeistern. Denn es wurde über die gesamten 1970er-Jahre mehrfach vom Ensemble des *Primer Teatro Experimental Argentino de Cámara* aufgeführt.

5.3 Emanzipatorische Kunst und ihre Handlungsräume

Mit Blick auf das Schaffen von Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal in den 1920er- und -30er-Jahren, insbesondere auf ihr frühes Engagement in Europa, hat sich gezeigt, dass die Metropolen Wien, Berlin und Prag als emanzipatorische Gestaltungsräume genutzt wurden. Politische und soziale Entwicklungen, wie die voranschreitende Industrialisierung und Urbanisierung, wirkten sich schließlich auf das städtisch avantgardistische Kunstschaffen aus. Für Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal war Kunst damit nicht nur ein Medium, um ihre feministischen Positionen kommunizieren und ihre persönliche Emanzipation gestalten zu können, sondern sie war besonders im Exil ein Medium, um Kritik zu artikulieren und spezifische Emanzipationsvorstellungen aus ihrer Zeit in Europa zu übersetzen.

Die politische Situation in Argentinien, die sich zuspitzende Lage während des Peronismus sowie die damit einhergehenden ambivalenten Positionen im Bereich der Kultur- und Frauenpolitik stellten für die drei Künstlerinnen, die in mitteleuropäischen Kontexten sozialisiert worden waren, eine große Herausforderung dar. Einerseits waren

167 Broschüre des Primer Teatro Experimental Argentino de Cámara, »Hola, Metropolis«, Montaje Coreográfico musical de Irena Dodal, Samstag, 29.10.1977, Persönlicher Nachlass von Irena Dodalová, National Film Archive, Prag. Übersetzt durch die Autorin.

168 o. A., Metropolis, *La Nación*, 30.10.1974, 13, Persönlicher Nachlass von Irena Dodalová, National Film Archive, Prag. Übersetzt durch die Autorin.

es sexistische Strukturen in ihren persönlichen Beziehungen, die sich insofern äußerten, als Dodal beispielsweise stets als ihrem Mann künstlerisch unterlegen präsentiert wurde, die es den Künstlerinnen schwer machten. Andererseits waren es besonders die traditionellen Weiblichkeitsvorstellungen, die der Peronismus mithilfe seines massiven Propagandaapparats anpries, die ihnen widerstrebten. Da darin kaum alternative Frauenrollen zu der Figur der Mutter und jener der Hausfrau existierten, sahen sich Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal mit der Herausforderung konfrontiert, kreative Strategien zu entwickeln, um ihre eigenen politischen und feministischen Anliegen kommunizieren zu können.

Im Zuge dessen erwies sich die Parodie als vielversprechende Praktik, um Kritik an der staatlichen Propaganda und den von ihr verbreiteten Frauenbildern zu üben. Die Parodie, die, wie Linda Hutcheon argumentiert, eine Form der ironischen Wiederholung ist, erlaubte diesen Frauen, Elemente der peronistischen Bildpropaganda in ihr Werk aufzunehmen und zu verfremden. Diese wurden schließlich so inszeniert, dass sie nicht reproduktiv wirkten, sondern vielmehr zu einem Hinterfragen der von ihnen transportierten Inhalten führten. Grete Stern nutzte die Parodie, um die peronistische Vorstellung von Mutterschaft als Konstrukt zu entlarven, beispielsweise in *Los sueños de renacimiento*. Hedy Crilla parodierte hingegen durch ihre Rolle in *EL LADRÓN CANTA BOLEROS* und ihr übertrieben betontes Schauspiel die peronistischen Bildungsprinzipien und die in der Propaganda ikonisierte Figur der Lehrerin. Irena Dodal verwies implizit auf Verstrickungen zwischen Parodie und Cross-Dressing-Traditionen, um sexuelle Diversität abzubilden.

Sterns Traum-Fotomontagen, Crillas Filmrollen und Dodals Experimentalfilmprojekte dokumentieren eine kritische Auseinandersetzung mit den restriktiven Frauenrollen im Argentinien der 1940er- und -50er-Jahre. Die von der Propaganda verbreiteten Weiblichkeitsdarstellungen wurden dabei nicht nur parodiert, sie wurden ebenso als bedrohlich und beklemmend dargestellt. Während Grete Stern durch Verfremdungseffekte in ihren Fotomontagen auf die verheerenden Auswirkungen der peronistischen Propaganda insbesondere auf die Lebensverhältnisse von Frauen hinwies und zugleich ihr eigenes Verständnis von Emanzipation übersetzte, übernahm Crilla durch ihre Filmrollen eine ähnlich aufklärerische Funktion. Sie trat zumeist an genau jenen Schnittstellen der Filme auf, an denen Kritik an den politischen Entwicklungen geübt wurde. Ihr kam damit eine Vermittlungs- und Übersetzungsrolle zu, etwa als Leiterin der Telefonzentrale in *CITA EN LAS ESTRELLAS* oder als Hüterin der Tür zum Hinterzimmer in *TIERRA DEL FUEGO. SINFONÍA BÁRBARA*. Implizit zeigt sich also auch hier wieder eine Auseinandersetzung mit öffentlichem und privatem Raum. Grete Stern, die die Welt der Träume erkundete, und Irena Dodal, deren Protagonist*innen im luftleeren Raum schwebten, nutzten beide Montagetechniken, um auf das moderne Stadtleben hinzuweisen, während Crilla in ihren Rollen zwischen unterschiedlichen Welten und Räumen kommunizierte.

Erneut werden also intervisuelle Verbindungen zwischen den Werken Sterns, Crillas und Dodals sichtbar, die gleichzeitig autobiografische Referenzen aufweisen, etwa durch Verweise auf das frühe Schaffen dieser Künstlerinnen in Europa oder auf ihre jüdische Zugehörigkeit und die Erfahrung der Flucht und des Exils. Ob durch parodistische Anspielungen oder durch verfremdende und beängstigende Montagen vermochten alle

drei Künstlerinnen, auf ihre Erfahrungen aufmerksam zu machen und diese in den neuen Kontext des Schaffens zu übersetzen. Weiterhin von Aneignungs- und Resignifikationsprozessen begleitet, beispielsweise indem sie auf die bereits bestehenden Einwanderungstraditionen des Landes Bezug nahmen oder sich mit folkloristischem Kunstschaffen befassten, übersetzten Stern, Crilla und Dodal schließlich ihre eigenen Exilerfahrungen und ihr kulturelles Wissen in den Aufnahmekontext Argentiniens, ebenso wie ein Verständnis von weiblicher und sexueller Emanzipation, das sich dezidiert von den vom Peronismus entworfenen Frauen- und Familienbildern abwandte.