

7 Resümee, oder fünf rückblickende Fragen

Ziel der Studie war es, herauszufinden, auf welchen Ebenen des Schaffens die Exilerfahrungen der Künstlerinnen Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal sichtbar oder nachvollziehbar werden. Hierfür wurden Orte und Medien der Kunstproduktion in den Blick genommen sowie Strategien der Visualisierung, zirkulierende Motive und Perspektiven in einem gesamtvisuellen Kontext analysiert. Zudem wurde kulturelle Übersetzung als eine von Exilerfahrungen und autobiografischen Referenzen geprägte, künstlerische Praxis und als Möglichkeit zur politischen und kulturellen Partizipation behandelt. Biografien und Schaffen dieser Künstlerinnen wurden unter besonderer Berücksichtigung von Erfahrungen des Exils vorgestellt und erlaubten, ein visuelles Netzwerk des Exils nachzuzeichnen. Dieses Nachspüren von visuellen Netzwerken diente dem Anliegen, die Visualität des Exils dieser drei Frauen näher zu bestimmen.

Es gilt nun abschließend die zentralen Ergebnisse der Arbeit zu präsentieren, was ich anhand von fünf, die Gesamtstudie resümierenden Fragen tun möchte. Wie vielfach betont wurde, ist Argentinien ein Land mit einer weit zurückreichenden Einwanderungsgeschichte und war ein wichtiges Aufnahmeland für jüdische Geflüchtete während des Nationalsozialismus. Aus diesem Grund mussten tatsächlich noch viele weitere Namen genannt werden, die, wie Stern, Crilla und Dodal, eingängige Studien zu ihren Lebenswegen und ihrem Schaffen verdienen würden. Diese drei Künstlerinnen standen jedoch insbesondere aufgrund der Qualität ihres Werks im Zentrum dieser Arbeit. Ihr Schaffen war technisch fortschrittlich und analytisch versiert, zudem behandelten sie ähnliche Themen innerhalb ihrer Kunst – etwa ihre jüdische Zugehörigkeit oder emanzipative Anliegen – und wandten dabei vergleichbare, von der europäischen Moderne geprägte Visualisierungsstrategien an. Überdies zeigten diese Künstlerinnen bereits zu Lebzeiten ein bemerkenswertes, biografisches und historisches Bewusstsein, das sich auch in ihrem Werk niederschlug, und sie gingen proaktiv auf ihr neues Umfeld im Exil zu. Dies manifestierte sich nicht zuletzt in ihrer kulturellen Übersetzungstätigkeit, die ihnen erlaubte, sich auf längere Sicht in den neuen künstlerischen Kontext einzuschreiben. Das Werk dieser Künstlerinnen – obwohl sie zu unterschiedlichen Zeitpunkten und im Falle von Dodal sogar nach 1945 (in den Jahren 1936, 1940 und 1948) nach Argentinien kamen – macht es schließlich möglich, ihr Exil in einem visuellen Netzwerk zu erfassen. Die drei Künstlerinnen stellen schließlich auch Grundpfeiler einer netzwerkartigen, vi-

suellen Exilstruktur in Argentinien dar, die noch deutliches Potenzial zur Erweiterung aufweist. Dies soll jedoch anderen, fortsetzenden Studien vorbehalten bleiben.

Die Beschäftigung mit visuellen Verbindungen zwischen den Künstlerinnen führt bereits zur ersten rückblickenden Frage, nämlich, inwiefern der methodische Ansatz der Intervisualität neue Erkenntnisse für die Exilforschung bringen sowie zur Analyse des Werks exilierter Künstlerinnen beitragen kann. Eine intervisuelle Herangehensweise fragt nicht nur nach der Visualität des Exils und weiteren Verstrickungen in unterschiedlichen visuellen Kulturen. Sie untersucht auch Bildbewegungsmuster und verlangt, lineare Erzählstränge und chronologische Abfolgen aufzubrechen, da sich diese als unzulänglich für die Beschreibung des Exils, insbesondere in Hinblick auf das künstlerische Schaffen, erwiesen haben. Zwar ist unbestreitbar, dass spezifische Ereignisse – etwa der »Anschluss« 1938, der Einmarsch der nationalsozialistischen Truppen in Paris 1940 oder das Ende des Zweiten Weltkriegs 1945 – die Entwicklungen des Exils beeinflussten. Allerdings ist das Exil stets transnational bedingt und verlangt, die Geschehnisse im Aufnahmeland sowie auch grenzüberschreitende Bewegungsmuster in seiner Analyse zu berücksichtigen. Der Ansatz der Intervisualität spürt spezifischen Bildbewegungsmustern nach, fokussiert stärker auf Wechselbeziehungen als auf lineare Abfolgen und berücksichtigt politische, gesellschaftliche und kulturelle Entwicklungen des Herkunfts- und des Aufnahmelandes gleichermaßen. Dieser Fokus auf Prozesse, Entwicklungen und Dynamiken sowie auf die Zirkulation und Transformation des Schaffens innerhalb visueller Kontexte macht schließlich deutlich, dass das Exil auch in der künstlerischen Bearbeitung sich stets verändert¹ und innerhalb des Erfahrungsspektrums des Nach-Exils weit über das Jahr 1945 hinauswirkt.² Die Intervisualität bietet damit einen analytischen Rahmen, der durch einen ganzheitlichen Blick auf das Werk Verbindungen zwischen Exil und Post-Exil, zwischen Herkunfts- und Aufnahmeland sowie zwischen unterschiedlichen Künstlerinnen schafft.

Die Visualität des Exils, dies wurde anhand der Arbeiten der Künstlerinnen Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal gezeigt, kann also erst erfasst werden, wenn der zeitliche und räumliche Analyserahmen erweitert wird. Erst ein Blick auf Übergänge und Transformationen³ im jeweiligen Gesamtwerk sowie auf Interaktion miteinander und mit dem Kunstschaffen der Aufnahmegesellschaften erlaubt, die Reichweite des Exils erfassen zu können. Denn eine intensivere Auseinandersetzung mit Erfahrungen des Exils begann bei Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal oft viel später, erst Jahre nach der Ankunft und nach einem eingehenden Studium der neuen Umgebung. Überdies zehrten sie in ihrer künstlerischen Reflexion maßgeblich von früheren Einwanderungserfahrungen, die schon vor ihrer Ankunft in Argentinien die Kulturlandschaft des Landes mitgestalteten. Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal schrieben sich und ihre Erfahrungen

1 Irene Messinger und Katharina Prager hielten auch fest, dass das Exil oft in unterschiedlichen Versionen gleichzeitig erzählt wurde. Vgl. Messinger/Prager, *Doing Gender, Doing Difference*, 15.

2 Vgl. Below/Hansen-Schaberg/Kublitz-Kramer, *Das Ende des Exils?*

3 Die Notwendigkeit, den analytischen Blick auf Übergänge und Grenzbereiche zu richten, beschrieben auch Kerstin Brandes und Sigrid Weigel für kulturwissenschaftliche und feministische Studien. Vgl. Brandes, *Die Gans lebt...*, 6; Weigel, *Kulturwissenschaft als Arbeit an Übergängen*, 125–145.

damit nicht nur in eine zeitlich und räumlich abgegrenzte Exilcommunity ein, die zwischen 1933 und 1945 in Argentinien aktiv war, sondern auch in eine weitaus längere, jüdische Einwanderungstradition, die es ihnen ermöglichte, Kontinuitäten zu erkennen und ihnen in der konkreten Situation des Exils sowie darüber hinaus Sicherheit und Zugehörigkeit garantierte. Besonders Praktiken des kulturellen Übersetzens waren für diese Frauen zentral, um über ihr Erlebtes zu sprechen sowie um politisch, gesellschaftlich und künstlerisch zu partizipieren und mitzugestalten.

Doch warum genau, so die zweite Frage, ist der Fokus auf kulturelle Übersetzung so vielversprechend für die Analyse des Exilkunstschaffens? Diese Frage wurde in Kapitel 4 einleitend durch zwei Argumentationsstränge begründet; einerseits wurde ein Fokus auf die inhärente Motivation von Bildern und deren Bedürfnis nach Mitteilung gelegt,⁴ andererseits wurde kulturelle Übersetzung als feministische Handlungsstrategie sowie als Form der *agency* gefasst.⁵ Dies bedeutet schließlich, dass sowohl den Bildern als auch den einzelnen Künstlerinnen besondere Aufmerksamkeit zukommt und diese in ihrer jeweils aktiven Gestaltungsmacht erfasst werden. Bildproduzentinnen und Bildmedien verfolgen kommunikative Anliegen und nutzen unterschiedliche Strategien, um diesen Rechnung zu tragen. Gemein ist den drei Künstlerinnen dabei, dass sie sich erst Räume schufen bzw. aneigneten, um folglich darin Übersetzung zu leisten. Diese Räume, die ich unter Rückgriff auf Mary Louise Pratts Konzept der *contact zones* als Übersetzungs- und Aushandlungsräume beschrieben habe, waren etwa Ausstellungsräume und Ateliers, Probe-räumlichkeiten oder Theater. An diesen Orten, die zugleich privat und öffentlich waren, kam es zum Austausch mit der bereits ansässigen, argentinischen Kunstszene – im Falle von Grete Stern beispielsweise mit dem Künstler*innenkollektiv MAD1, im Falle von Hedy Crilla mit der Gruppe von *La Mascara* und im Falle von Irena Dodal mit dem *Primer Teatro Experimental Argentino de Cámara*. Obgleich diese Frauen in unterschiedlichen Momenten diese Prozesse der Aneignung und Aushandlung durchliefen, zeigt sich doch bei allen ein ähnlicher Ablauf. Sie setzten Schritte, um aktiv auf ihr Umfeld zuzugehen, kreierte durch Unterrichtstätigkeiten, Ausstellungen oder andere Formen des reziproken Austauschs ein Umfeld, in dem sie mit der argentinischen Kunstszene in Kontakt treten konnten und vermochten auf diesem Wege ihr Wissen zum mitteleuropäischen Kunstschaffen zu teilen, zu übersetzen und in den neuen Kontext einzuführen.

Die Auseinandersetzung mit öffentlichem und privatem Raum war von zentraler Bedeutung im Schaffen dieser Künstlerinnen, nicht nur, da *contact zones* zur räumlichen Grundlage ihrer kulturellen Übersetzungstätigkeit wurden, sondern auch, da sie diese ebenso in ihr Werk hineintrugen und schließlich ihre Bilder, ihre Filme oder ihr Theater zu *contact zones* machten. Ihr Kunstschaffen wurde zu einem Ort der Aushandlung, des kulturellen Multilingualismus und der Übersetzung, der ihnen schließlich erlaubte, ihre eigenen Exilerfahrungen und damit auch »various sides of their ›self‹«⁶ in den argentinischen Kunstkontext zu übersetzen. Hedy Crilla nutzte beispielsweise ihren Schauspielunterricht bei *La Mascara*, um mithilfe der Stanislawski Methode ihren Schüler*innen die Möglichkeit zu bieten, ihre eigenen Geschichten und Ansätze des Theaterschaffens

4 Vgl. Mersmann/Schneider, *Cultural Transmissions*, 1–8.

5 Vgl. Gehmacher, *In/Visible Transfers*, 3–44.

6 Castro/Mainer/Page, *Introduction*, 8.

zu erkunden, und gleichzeitig, um ihre persönlichen Erfahrungen des Exils zu teilen. Denn sie arbeitete wiederholt mit autobiografischen Referenzen, aktivierte, der Stanislawski Methode folgend, ein emotionales Gedächtnis und gewährte schließlich einem argentinischen Publikum Einblicke in ihre exilbezogenen Erfahrungen und ihr vorheriges Schaffen in Österreich, Deutschland oder Frankreich.

Irena Dodal wiederum nutzte ihr Filmschaffen in Argentinien, um ihr früheres, in der Tschechoslowakei und in Frankreich entstandenes, cineastisches Werk sichtbar zu machen. Noch während ihrer Tätigkeit am *Cine Escuela Argentino* übersetzte sie beispielsweise den Film *VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ* (1936) ins Spanische und adaptierte ihn unter dem Titel *LA REINA DE LAS ONDAS* (1949/50) kulturell für das neue Umfeld. Bereits in *LA REINA DE LAS ONDAS* lässt sich das veränderte Raumverständnis der Künstlerin erkennen, welches bei dem Experimentalfilm *APOLLON MUSAGETE* (1951), der als (Selbst-)Übersetzung von Irena Dodals *IDEAS IN SEARCH OF LIGHT* (1938) vorgestellt wurde, noch deutlicher wird. Zwar nimmt Dodal in allen vier genannten Filmen Motive, Darstellungsweisen und Erzählstrukturen auf, die auf das großstädtische Leben in den europäischen Metropolen der Moderne verweisen – nicht zuletzt durch ihren visuellen Aufbau im Sinne der Stadtsymphonien. Dennoch zeugen die in Argentinien entstandenen Filme von einer geografischen Loslösung oder örtlichen Dezentralisierung, die auf ein verändertes Raumverständnis durch die Erfahrung des Exils hindeuten.

Deutlich wird die essenzielle Funktion von Räumlichkeit auch in der kulturellen Übersetzungsarbeit der Fotografin Grete Stern, die sich intensiv mit der Stadtarchitektur von Buenos Aires beschäftigte. Ähnlich wie Dodal führte auch sie durch ihr Schaffen auf das moderne Stadtleben verweisende Motive und Darstellungsweisen in den argentinischen Kontext ein, insbesondere durch die Verwendung der Fotomontage. Gleichzeitig praktizierte sie auf diesem Wege eine Form der Selbstübersetzung, indem sie visuell auf ihr Berliner Werk und auf den künstlerischen Kontext, der sie einst geprägt hatte, Bezug nimmt. Dies tut auch Hedy Crilla in ihrem Film *BARRIOS Y TEATROS DE BUENOS AIRES* (1961/62), der dazu gedacht war, ein europäisches Publikum zu adressieren, und der wiederum Elemente des Urbanen integriert und den Aufbau einer Stadtsymphonie aufweist. Diese Frauen schufen sich also konkrete, physische Schaffensräume und visuelle Räume innerhalb ihrer Kunst, die kontinuierlich erweitert wurden, die ihnen erlaubten in Kontakt mit der Kunstszene Argentiniens zu treten, Aushandlungen zu führen und ihr mitgebrachtes Wissen im Exil kulturell zu übersetzen.

Die Beschäftigung dieser Künstlerinnen mit Räumlichkeit und dem Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit ist also als Resultat ihrer Exilerfahrung zu interpretieren. Das Anliegen, auf diesem Wege überdies die kursierenden Geschlechterbilder in Argentinien zu hinterfragen, ist jedoch insbesondere Ausdruck ihrer Sozialisierung in den avantgardistischen Kunstkreisen von Wien, Berlin, Prag oder Paris. *Die dritte Frage lautet deshalb: Welche künstlerischen Strategien, Motive und Figuren zogen Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal heran, um sich gegen restriktive Geschlechterbilder und Weiblichkeitsvorstellungen des Peronismus zu wehren? Wie schafften sie dabei, die Vorgaben der Zensur zu umgehen und welches Emanzipationsverständnis übersetzten sie schließlich in ihren Bildern?* Die Jahre des Peronismus waren geprägt von Instabilität, einer Zuspitzung von politischen Konflikten und einem Kampf um Öffentlichkeit. Der Ausbau der staatlichen Propaganda trug

zudem dazu bei, dass nationalistische Positionen gestärkt und oppositionelle Kritik zurückgedrängt wurde. Anhand der Situation künstlerischer Gruppierungen und jener von Frauenorganisationen wurde gezeigt, dass der Peronismus äußerst ambivalente Mobilisierungsstrategien verfolgte. Während Versuche der peronistischen Regierung scheiterten, eine klare kulturpolitische Linie zu formulieren, und oppositionellem Kunstschaffen schlicht mit Repression begegnet wurde, waren Aushandlungen um Frauenrechte von zentraler Bedeutung in der ersten Präsidentschaft von Juan Domingo Perón. Bereits 1947 wurde das Wahlrecht für Frauen konstitutionell verankert, 1949 eine eigene, peronistische Frauen-Partei (*Partido Peronista Femenino*) gegründet und die Ehefrau des Präsidenten, Eva Perón, an deren Spitze gestellt. Zwar sollten diese Errungenschaften zur Politisierung argentinischer Frauen beitragen, allerdings ging dies mit der (Re-)Etablierung traditioneller Weiblichkeits- und Familienvorstellungen einher, welche maßgeblich mithilfe der staatlichen Propaganda und der *Subsecretaría de Informaciones y Prensa* verbreitet wurden.

Trotz geltender Zensur war es Künstlerinnen wie Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal durch die Neugründung von autonomen Künstler*innenkollektiven sowie durch die Anwendung spezifischer, subversiver Strategien möglich, Kritik an den Darstellungen des Peronismus zu üben. Grete Sterns *Sueños*-Reihe, Dodals APOLLON MUSAGETE und Crillas Auftritten in Filmen wie CITA EN LAS ESTRELLAS (1949) ist beispielsweise gemein, dass sie alle auf Inszenierungen von Parallel- oder Zwischenwelten zurückgriffen, um das kritische, wenn nicht sogar utopisch-transformative Potenzial alternativer Räumlichkeiten auszuloten. Denn diese künstlerischen Räume erlaubten den Frauen gleichermaßen wie ihren Protagonist*innen scheinbar losgelöst von den realpolitischen Geschehnissen zu agieren und die politischen Entwicklungen aus einer Distanz wahren, analytischen Perspektive zu hinterfragen.

Überdies griffen alle drei auf parodistische Praktiken zurück, um Kritik am Peronismus zu üben. Wie Linda Hutcheon argumentiert, ist die Parodie eine künstlerische Strategie, die es Akteur*innen erlaubt, sich kritisch zu einem Diskurs zu positionieren, den sie gleichzeitig selbst mitgestalten.⁷ Schließlich bewegten sich diese Künstlerinnen innerhalb der peronistischen Strukturen, innerhalb des von Propaganda gezeichneten Zeitungswesens wie Grete Stern, oder innerhalb der staatlichen Filmproduktion wie Hedy Crilla und Irena Dodal. Diese Künstlerinnen nutzten parodistische Praktiken, um konkrete Figuren oder Motive der Propaganda zu kritisieren und deren ideologisches Fundament – eine binäre und heteronormative Geschlechterordnung, die auf einem nationalistisch-autoritären und kapitalistischen Denken basierte – zu hinterfragen. Grete Stern widmete sich in ihren Traum-Visualisierungen beispielsweise der Überstilisierung von Mutterschaft, die während des Peronismus als nationale Aufgabe und Notwendigkeit inszeniert wurde, und führte diese mithilfe der Parodie ad absurdum. Irena Dodal nutzte wiederum von Parodie geprägte Praktiken des Cross-Dressings, um die vorherrschende Geschlechterordnung und die von Binarität geprägten Darstellungen der staatlichen Bildkommunikation ins Wanken zu bringen. Hedy Crilla verfolgte schließlich das Anliegen, durch ihre Filmrollen zu zeigen, dass neben der Mutter, der Lehrerin oder der

7 Vgl. Hutcheon, A Poetics of Postmodernism, 35.

Krankenschwester – den weiblichen Idealen des Peronismus – auch andere Geschlechterentwürfe und berufliche Optionen für Frauen existierten.

Die Auseinandersetzung mit Geschlechterbildern im Werk von Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal ist durchaus komplex und vielschichtig. Diese drei Frauen nutzten Motive wie Blumen oder Spiegel, um auf feministische Traditionen und Perspektiven in der Kunst aufmerksam zu machen, zitierten surrealistische, dadaistische oder Devětsil Vorreiterinnen der 1920er- und -30er-Jahre und übersetzten auf diesem Wege deren Ideen in den neuen Kontext des Exils. Die »Neue Frau« ist eine Figur, die das Schaffen aller drei Künstlerinnen seit Anbeginn ihres beruflichen Werdegangs prägte, und deren emanzipativer Charakter sich auch in den Künstlerinnen Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal zeigte. Gleichzeitig kann ihr Feminismusverständnis nicht allein mit dem Selbstverständnis dieser Figur oder ihren medialen Repräsentationen gefasst werden. Wiederholt hinterfragten sie durch ihr Schaffen die »Neuen Frau« und grenzten sich von gewissen Attributen ebendieser ab. Die »Neue Frau« war schließlich eine mediale Erscheinung, die sich neben ihrer Selbstbestimmtheit und Freiheitsliebe auch durch ihr jugendliches Auftreten und eine Form der Leichtigkeit auszeichnete. Mit zunehmendem Alter erkannten die Protagonistinnen dieses Buchs auch die mitunter elitären Züge dieser Figur und suchten nach Alternativen und Erweiterungen. Die Tatsache, dass Stern, Crilla und Dodal als Jüdinnen in ihren Herkunftsländern verfolgt wurden und diese verlassen mussten, führte letztendlich auch zu Veränderungen in ihren emanzipatorischen Anliegen. Die Erfahrung des Exils war eine, die Narben hinterließ und die Künstlerinnen zu Reflexion zwang. Sie übersetzten in ihrer Kunst dementsprechend nur mehr Teile des Emanzipations- bzw. Feminismusverständnisses der »Neuen Frau« in den neuen Kontext – etwa das Streben nach beruflichen oder sexuellen Freiheiten, die Möglichkeit der Aneignung des öffentlichen Raums sowie den Wunsch nach Mitbestimmung künstlerischer und politischer Diskurse. Ihr Werk wurde damit zwar weniger verspielt, ihre emanzipatorischen Positionen – wohl auch durch die politische Situation in Argentinien – allerdings subversiver, analytischer und vielschichtiger.

Die Erfahrung des Exils dieser Frauen, die letzten Endes eine jüdische Erfahrung war, wirkte sich also auf die Entwicklung ihres Emanzipationsverständnisses aus. *Es gilt aus diesem Grund die vierte Frage zu klären, nämlich wie diese drei Künstlerinnen auf ihre jüdische Herkunft Bezug nahmen und auf welchen Ebenen des Werks sie sich spezifisch als Jüdinnen zum politischen Geschehen positionierten?* Weder Grete Stern noch Irena Dodal suchten aktiv Anschluss an jüdische Organisationen in Argentinien, Hedy Crilla hingegen war weit aus intensiver an solche angebunden, vor allem durch ihre Tätigkeit an der *Sociedad Hebraica*. Ausnahmslos alle verhandelten jedoch ihre kulturell jüdische Zugehörigkeit in ihrem Werk, durch visuelle Bezüge oder indem sie Fragen des Erinnerns und des Überlebens aufwarfen. Wie die Anwendung gewisser Visualisierungsstrategien nahelegt, waren Überschneidungen von jüdischen und weiblichen Zugehörigkeiten sowie damit in Verbindung stehende Erfahrungen der antisemitischen oder sexistischen Diskriminierung keine Seltenheit. Hedy Crilla nutzte beispielsweise parodistische Praktiken nicht nur, um Weiblichkeitsvorstellungen des Peronismus zu problematisieren, sondern auch, um über jüdische Anliegen zu sprechen und die Einwanderungspolitik der Nachkriegsjahre zu kritisieren (z. B. in *EL LADRÓN CANTA BOLEROS*). Die Sichtbarmachung ihrer jüdischen Herkunft nutzte schließlich auch der argentinische Film, um Kritik an der Re-

gierung zu üben und auf historische Kontinuitäten sowie auf spezifisch Frauen betreffende Formen des Antisemitismus aufmerksam zu machen (z.B. in TIERRA DEL FUEGO. SINFONÍA BARBARA).

Grete Stern wandte Fotomontagetechniken an, um jüdischen Vertreter*innen von MADI Sichtbarkeit zu verleihen und damit auf eine weiter zurückreichende jüdische Tradition in Argentinien zu verweisen. Ebenso fand sie in der Montage eine künstlerische Möglichkeit, um Verfremdungseffekte zu generieren und die Aufmerksamkeit retrospektiv auf Geschehnisse wie Pogrome oder die sogenannten »Reibpartien« im März 1938 zu lenken, die explizit Jüdinnen und Juden betrafen. Wie anhand der Fotomontage *Los sueños de dinero* besprochen, sollten solche visuellen Verweise auf ihre eigene jüdische Fluchtgeschichte sowohl dem Erinnern dienen als auch die spezifische Situation von Frauen berücksichtigen und folglich als Warnsignal hinsichtlich der politischen Entwicklungen in Argentinien fungieren.

Neben dem Anliegen, die reichhaltige, jüdische Kultur Argentiniens zu honorieren und auf Kontinuitäten von Einwanderungs- und Exilerfahrungen hinzuweisen, bot das Schaffen dieser Künstlerinnen auch Raum für die Auseinandersetzung mit komplexen Fragen des Erinnerns und des Überlebens. Dies zeigt sich insbesondere in ihrem Spätwerk, denn sowohl Hedy Crillas Rolle als Maude in *Sólo 80* als auch Irena Dodals Neuinterpretation der Balladen von François Villon zeugen von einer intensiven Beschäftigung mit dem Tod und machen erneut durch Verweise auf die jüdische Geschichte deutlich, dass diese als Resultat des Überlebens der Shoah zu verstehen ist. Im Falle von Grete Stern manifestierte sich die Auseinandersetzung mit Überlebensfragen anders, denn sie widmete sich in ihren späteren Schaffensjahren der indigenen Bevölkerung Argentiniens und schien darin eine Form der Zuversicht zu finden. Auffällig ist dabei, dass die Chaco Porträt-Serie und die Londoner Exil-Serie stilistische Ähnlichkeiten aufweisen und die Fotografin eine visuelle Verbindung zwischen der Erfahrung der Shoah und jener des Genozids an der indigenen Bevölkerung Südamerikas herstellt. Sterns Auseinandersetzung mit dem Überleben war schließlich eine, die losgelöst vom europäischen Kontext vonstattenging, allerdings nicht weniger intensiv war als jene von Crilla oder Dodal. Schließlich einen die jüdische und die indigene Kultur Argentiniens eine Notwendigkeit des Erinnerns und die Herausforderung des Überlebens.

Damit möchte ich nun auch zur letzten und abschließenden Frage kommen, nämlich wann bzw. ob das Exil endet, und was davon übrigbleibt? Wie die Arbeiten von Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal demonstrieren, kann die künstlerische und persönliche Aufarbeitung betreffend kein eindeutiges Ende des Exils festgelegt werden. Obgleich der Begriff des Post-Exils Herausforderungen mit sich bringt und eine gewisse Hierarchisierung eines Davor und Danach vornimmt, erlaubt er dennoch die Zeit nach 1945 als zentral von der Erfahrung des Exils bestimmt und nachhaltig markiert zu beschreiben. Abgesehen davon, dass das Exil eine zutiefst individuelle Erfahrung ist, ist es zudem maßgeblich von den kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen im Herkunfts- und im Aufnahmeland geprägt und entspricht zugleich einem kollektiven Erleben. Zwar war für Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal das Jahr 1945 ein einschneidendes, denn Grete Stern fand in diesem Jahr Anschluss an das Künstler*innenkollektiv MADI, Hedy Crilla fasste den Entschluss fortan auf Spanisch zu arbeiten und Irena Dodal konnte Theresienstadt entkommen und in die USA gehen; allerdings endete ihr Exil

damit nicht. Insbesondere visuelle Quellen, die Bilder, Filme und Theaterarbeiten der drei Künstlerinnen, legen nahe, dass das Exil für sie noch Jahrzehnte andauerte und in mancher Hinsicht bis an ihr Lebensende weiterwirkte. Dies liegt unter anderem daran, dass die Herkunftsländer kaum Interesse zeigten, Exilierte wieder zurückzuholen oder Strukturen zu schaffen, die ihre Rückkehr erleichtert hätten. Das Fortbestehen antisemitischer Denkmuster in der Nachkriegsgesellschaft war zudem für viele Jüdinnen und Juden weiterhin bedrohlich und trug zusätzlich dazu bei, dass ihr Exil fortwirken sollte. Die intervisuelle Analyse des Schaffens von Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal hat also gezeigt, dass ihr Exil nicht mit dem Kriegsende 1945 endete, sondern dass es ein essenzieller und unauflösbarer Bestandteil ihrer Biografien und ihrer Bilder bis an ihr Lebensende blieb. Zwar veränderte sich die Wahrnehmung von und die Auseinandersetzung mit dem Exil über die Jahre, doch verschwand es nie zur Gänze aus ihrem Schaffen. Es war allerdings auch nie das Anliegen dieser Künstlerinnen, ihr Exil in Vergessenheit geraten zu lassen. Vielmehr nutzten sie ihre kreative Tätigkeit, um es zu verarbeiten und die Erinnerung daran weiterzutragen. Durch die Rezeption ihres Schaffens, etwa durch Ausstellungen sowie durch den Einfluss, den sie auf andere, nachfolgende Künstler*innen hatten, gelang es Stern, Crilla und Dodal, ihre Erlebnisse, wenn auch oft indirekt, langfristig in die Kulturgeschichte Argentiniens einzuschreiben.

Anders präsentiert sich die Situation in den Herkunftsländern, wo sie weitgehend in Vergessenheit geraten sind. Insbesondere deshalb war es ein Anliegen dieser Studie, an die Künstlerinnen Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal sowie an ihr Werk zu erinnern. Dass der Weg dorthin jedoch weiterhin mit großen Hürden und Herausforderungen verbunden ist, hat sich im Zuge der Arbeit an dem vorliegenden Buch jedoch immer wieder gezeigt. Denn die geografischen und metaphorischen Grenzüberschreitungen, die sprachlichen Barrieren wie auch Fragen der Zugehörigkeit, beispielsweise einer disziplinären Zugehörigkeit, die das Schaffen dieser Künstlerinnen immer wieder herausforderten, haben auch meine Forschungspraxis begleitet. Damit das Erinnern an exilierte Künstlerinnen wie Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal noch weitere Ausformungen und Fortsetzungen finden kann – etwa durch Ausstellungen, Filmscreenings und Theateraufführungen –, braucht es niederschwellige Möglichkeiten der Zugänglichkeit. Die Schaffung von Archiven des Exils⁸ sowie die Etablierung weitreichenderer Förderstrukturen wären deshalb notwendige Schritte, die zur Erinnerung und zur wissenschaftlichen und künstlerischen Rezeption dieser Frauen in ihren Herkunftsländern beitragen könnten.

8 Es sei hier nur an den Vorschlag zur Errichtung von Archiven des Exils bzw. der Migration erinnert, vgl. Vida Bakondy, *Objekte der Erinnerung – Erzählungen zur Migration*. Ein Sammlungsprojekt und eine Ausstellung zur Migrationsgeschichte im Wien Museum, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 29 (2018) 3, 189–201.