

Christina Wieder

VISUELLE TRANSFORMATIONEN DES EXILS

Die jüdischen Künstlerinnen Grete Stern,
Hedy Crilla und Irena Dodal in Argentinien



[transcript] Historische Geschlechterforschung

Christina Wieder
Visuelle Transformationen des Exils

Editorial

Die historische Geschlechterforschung begann mit dem Bestreben, die meist vernachlässigten Beiträge von Frauen* zur Geschichte zu erforschen und ihre Stimmen hörbar zu machen. Heute ist die historische Geschlechterforschung ein weites Forschungsfeld, das Themen wie die Geschichte der Geschlechterverhältnisse, die Geschichte der Frauenbewegungen, Männlichkeitsdiskurse und die Geschichte der Lebenswirklichkeit, Verfolgung und Entrechtung sowie der Kämpfe von LGBTQI*-Personen beleuchtet. Die Reihe **Historische Geschlechterforschung** bietet einen Identifikations- und Diskussionsort, um diese Themen in der interdisziplinären Forschungslandschaft zu verankern und ihnen zu größerer Sichtbarkeit zu verhelfen.

Christina Wieder (Dr.in phil.) ist Historikerin und Kulturwissenschaftlerin mit den Forschungsschwerpunkten Visual History, (Frauen-)Exilforschung sowie Kunst und Migration. Sie ist Senior Scientist an der Universität für angewandte Kunst Wien und war wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien, Lektorin an unterschiedlichen Universitäten sowie Gastforscherin an der Humboldt-Universität zu Berlin, an der Universidad de Buenos Aires und an der Cinémathèque française.

Christina Wieder

Visuelle Transformationen des Exils

Die jüdischen Künstlerinnen Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal in Argentinien

[transcript]

Wir haben uns bemüht, alle etwaigen Bildrechte ausfindig zu machen und anzuführen. Bei Mängeln oder Fehlern ersuchen wir um Mitteilung an die Autorin.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2025 © Christina Wieder

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus

Coverbild: Collage von Aylin Basaran und Christina Wieder.

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839476796>

Print-ISBN: 978-3-8376-7679-2 | PDF-ISBN: 978-3-8394-7679-6

Buchreihen-ISSN: 2627-1907 | Buchreihen-eISSN: 2703-0512

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Dank	7
1 Bilder und Biografien des Exils	11
1.1 Beginn der Spurensuche	14
1.2 Die vielen Namen transnationaler Künstlerinnen	18
1.3 Gekommen, um zu bleiben?	19
1.4 Drei Künstlerinnen und tausende Erinnerungsstücke	22
1.5 Bilder – Rahmen – Exil	24
1.6 Kapitelübersicht	31
2 Aufbruch und Umbruch. Die frühen Schaffensphasen dreier Künstlerinnen in Europa ...	33
2.1 Grete Stern: Berlin – Dessau – London	34
2.2 Hedwig Schlichter: Wien – Berlin – Paris	50
2.3 Irena Dodalová: Prag – Paris – Theresienstadt	65
2.4 Punto de partida. Die Abfahrt als Ausgangspunkt	85
3 Von der Einwanderung zum Exil in Argentinien	87
3.1 Die frühe jüdische Einwanderung. Von <i>jüdischen Gauchos</i> und <i>cuentaniks</i>	88
3.2 Erfahrungen jüdischer Frauen und ihre kulturellen Repräsentationen	93
3.3 Fliehen vor dem Nationalsozialismus	99
4 Visuelle Transformationen und kulturelle Übersetzung	107
4.1 Kulturelle Übersetzung und künstlerische Praxis	108
4.1.1 Visuelle Übersetzung als inhärente Motivation von Bildern	111
4.1.2 Kulturelle Übersetzung als feministische Handlungsstrategie	114
4.1.3 <i>contact zones</i> als Übersetzungsräume	116
4.2 Orte und Medien der Kunstproduktion im Exil	119
4.2.1 Grete Stern: Künstlerische Vernetzung von Emigration und Exil	120
4.2.2 Hedy Crilla: Theater des Exils und Exilierte auf der Leinwand	126
4.2.3 Irena Dodal: Isolation des Exils im peronistischen Rampenlicht	135
4.3 Übersetzerinnen des Exils	143

4.3.1	Hedy Crilla: Schauspielunterricht der autobiografischen Referenzen	144
4.3.2	Irena Dodal: Selbstübersetzung im luftleeren Raum	152
4.3.3	Grete Stern: (Selbst-)Porträts und Selbstübersetzung im urbanen Kontext	162
4.3.4	Hedy Crilla: Über_setzungsversuche nach Europa	174
4.4	Räume vernetzen, aneignen, besetzen!	179
5	Peronistische Weiblichkeitsentwürfe und feministische Alternativen exilierter Künstlerinnen	183
5.1	Die Geburt des Peronismus und der Kampf um Öffentlichkeit	185
5.1.1	Die peronistische Kulturpolitik und Bildpropaganda	188
5.1.2	Die ambivalente Politisierung der Frau im Peronismus.....	191
5.1.3	Geschlechterbilder in der staatlichen Propaganda.....	196
5.2	Zwischen visuellem Widerstand und künstlerischer Anpassung	200
5.2.1	Grete Stern: Dystopien der Träume	200
5.2.2	Hedy Crilla: Subtile Kritik personifizieren	223
5.2.3	Irena Dodal: Widerständiges Begehren und stille Anpassung	243
5.3	Emanzipatorische Kunst und ihre Handlungsräume	256
6	Wann endet das Exil?.....	259
6.1	Grete Stern: Indigenes Gedächtnis als Zukunftsträger	262
6.2	Hedy Crilla: Botin zwischen den Zeiten	268
6.3	Irena Dodal: Von Hoffnung und Desillusion	274
6.4	Positionen und Zugehörigkeiten im Spätwerk – europäisch, argentinisch, jüdisch....?	279
7	Resümee, oder fünf rückblickende Fragen	283
8	Anhang	291
8.1	Abbildungen.....	291
8.2	Literatur	295
8.3	Archive	324
8.4	Biografische Steckbriefe	325
Index		329

Dank

Das vorliegende Buch wäre ohne die Unterstützung zahlreicher Freund*innen, Kolleg*innen und Institutionen nicht möglich gewesen. Ihnen möchte ich an dieser Stelle besonders danken:

Allen voran danke ich den Betreuer*innen und Gutachterinnen meiner Dissertation, aus der dieses Buch hervorgegangen ist. Johanna Gehmacher danke ich für unzählige Gespräche und wertvolle Denkanstöße sowie dafür, dass sie stets offene Räume des kritischen und fördernden Austauschs geschaffen hat. Frank Stern sei für seine jahrelange Unterstützung und den intensiven Austausch gedankt. Insbesondere sein humorvoller und freier Zugang zu vielen Dingen im Leben – nicht zuletzt zur Wissenschaft – hat mich in schweren Phasen der Arbeit immer wieder zum Weitermachen motiviert. Birgit Kirchmayr und Birgit Mersmann danke ich vielmals für die intensive Lektüre im Zuge der Begutachtung und die weiterführenden Ideen zur Überarbeitung der Studie.

Allgemein bedanke ich mich beim Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien für ein inspirierendes und freundliches Arbeitsumfeld, das mir die intensive Zeit des Schreibens in vielerlei Hinsicht erleichtert hat. Besonders danke ich meinen Kolleginnen und Freundinnen Ina Markova, Aylin Basaran und Sonja Gassner für die vielen anregenden und motivierenden Gespräche. Ebenso sei Julie Dawson, Clara-Anna Egger, Elisa Heinrich, Nora Lehner, Gunnar Mertz und Philipp Rohrbach gedankt, die in den letzten Jahren zahlreiche Textbausteine meiner Dissertation gelesen und mit mir diskutiert haben. Oliver Riedel möchte ich herzlich für die intensiven Korrekturarbeiten danken. Meinen Eltern und Schwestern danke ich für Rückhalt, Nachsicht und Umsicht, Piotr Pawłowski für die liebevolle und geduldige Unterstützung auf allen Ebenen.

Neben den vielen hilfsbereiten Mitarbeiter*innen der zahlreichen Archive, die ich im Zuge meiner Recherchen besucht habe, möchte ich auch jenen Personen danken, die mir Materialien aus ihren privaten Sammlungen anvertraut haben. Dazu zählen Andrés Schlichter, Cora Roca, Oscar Sandoval Martínez und Martin Barrero. Außerdem danke ich den Künstlerinnen Luciana Murujosa und Magalí Bayon für den kreativen Austausch in Buenos Aires. Liliana Ruth Feierstein vom Institut für Kulturwissenschaft der HU Berlin, Clara Kriger vom Instituto de Artes del Espectáculo der Universidad de Buenos Aires und Véronique Rossignol von der Cinémathèque française, ebenso wie ihren Teams, danke ich herzlich für die Unterstützung während meiner Forschungsaufenthalte.

Für die finanzielle Unterstützung und den bereichernden Austausch möchte ich dem Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften (IFK Wien) und seinem wunderbaren Team danken. Besonderer Dank gilt überdies der Gruppe der Junior Fellows, mit denen ich ein inspirierendes Jahr am IFK verbringen durfte. Für weitere Stipendien bedanke ich mich bei der ÖH Uni Wien für die Hilfe aus dem Topf zur Förderung feministischer/queerer Nachwuchswissenschaftler*innen, beim Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung für das Marietta-Blau-Stipendium sowie bei der Stadt Wien (MA7), der Universität Wien und der Literar Mechana.



Abb. 1: Grete Stern, *Los sueños de desorientación* (1950)

1 Bilder und Biografien des Exils

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Da in Kapitel 4 noch ausführlich auf kulturelle Übersetzung eingegangen wird, soll an dieser Stelle nur exemplarische Literatur genannt werden. Vgl. Doris Bachmann-Medick, *Transnationale Kulturwissenschaften: Ein Übersetzungskonzept*, in: René Dietrich/Ansgar Nünning/Daniel Smilovski (Hg.), *Lost or Found in Translation? Interkulturelle/Internationale Perspektiven der Geistes- und Kulturwissenschaften*, Trier 2011, 53–72; Boris Buden, *Kulturelle Übersetzung: Warum sie wichtig ist, und wo damit anzufangen ist*, eingesehen unter: URL: <https://transversal.at/transversal/0606/buden/de> (abgerufen am 19.9.2024); Boris Buden/Stefan Nowotny, *Übersetzung: Das Versprechen eines Begriffs*, Wien 2008; Andreas Gippert/Susanne Klegel (Hg.), *Kultur, Übersetzen, Lebenswelten*, Würzburg 2008; Gayatri Chakravorty Spivak, *Weitere Überlegungen zur kulturellen Übersetzung!*, eingesehen unter: URL: <https://transversal.at/transversal/0608/spivak/de> (abgerufen am 19.9.2024); Peeter Torop, *Translation as Translating as Culture*, in: *Sign Systems Studies* 30 (2002) 2, 594–605; Birgit Wagner, *Kulturelle Übersetzung. Erkundungen über ein wanderndes Konzept*, in: Anna Babka/Julia Malle/Matthias Schmidt (Hg.), *Dritte Räume. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie. Kritik. Anwendung. Reflexion*, Wien 2012, 29–42.

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

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

1.1 Beginn der Spurensuche

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8 Ebd., 14.

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

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

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

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

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

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

12 Lerner, *Feuerkraut*, 298.

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

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

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

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

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

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

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

1.2 Die vielen Namen transnationaler Künstlerinnen

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

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

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

-
- 19 Auf Problematiken der Namensgebung sowie des Namenswechsels und der damit einhergehenden Unsichtbarkeit weiblicher Autorinnen machte bereits die Germanistin Barbara Hahn aufmerksam. Vgl. Barbara Hahn, *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*, Frankfurt a. M. 1991.
- 20 In Argentinien wurde beispielsweise der in Berlin geborene Filmkomponist Hans Elhert zu Juan Elhert. Sein Kollege, der Kameramann Paul Weinschenk, änderte hingegen Vor- und Nachname und wurde im Exilland als Pablo Taberero bekannt.
- 21 Die gebürtige Wienerin Hedwig Eva Maria Kiesler nahm in Hollywood schließlich den Künstler*innennamen Hedy Lamarr an und sollte damit zum Weltstar werden.
- 22 Die Annahme einer neuen kulturellen Zugehörigkeit beschreibt Rose Sillars beispielsweise für Doris Hart. Vgl. Rose Sillars, *Doris Hart at the Metropolitan Opera – The Triumph of the ›Little People‹*, in: Andrea Hammel/Anthony Grenville (Hg.), *Exile and Everyday Life*, Leiden 2015, 21–40, 29.
- 23 Es sei nur an den bekannten Historiker Eric Hobsbawm erinnert, dessen Familienname über mehrere Emigrationsgenerationen von Obstbaum zu Hobsbawm wurde.

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

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

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

1.3 Gekommen, um zu bleiben?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

-
- 25 Vgl. Nancy F. Cott, Die moderne Frau. Der amerikanische Stil der zwanziger Jahre, in: Georges Duby/Michelle Perrot (Hg.), Geschichte der Frauen. 20. Jahrhundert (Band 5), Frankfurt a. M. 1997, 93–109; Johanna Gehmacher, Die »moderne Frau«. Prekäre Entwürfe zwischen Anspruch und Anpassung, in: Werner Michael Schwarz/Ingo Zechner (Hg.), Die helle und die dunkle Seite der Moderne. Festschrift für Siegfried Mattl, Wien/Berlin 2014, 152–161.
- 26 Vgl. Edith Saurer, Liebe und Arbeit. Geschlechterbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert, Wien/Köln/Weimar 2014, 9–20.
- 27 Vgl. Anne-Marie Sohn, Zwischen den beiden Weltkriegen. Weibliche Rollen in Frankreich und England, in: Georges Duby/Michelle Perrot (Hg.), Geschichte der Frauen. 20. Jahrhundert (Band 5), Frankfurt a. M. 1997, 111–140.
- 28 Wie moderne Kunst als Plattform für Aushandlungen von Geschlechterdiskursen des frühen 20. Jahrhunderts diente, behandelt Birgit Kirchmayr in ihrer Studie zu Alfred Kubin, Oskar Kokoschka, Aloys Wach, Erika Giovanna Klien und Margret Bilger. Vgl. Birgit Kirchmayr, Zeitwesen. Autobiographik österreichischer Künstlerinnen und Künstler im Spannungsfeld von Politik und Gesellschaft 1900–1945. Eine Studie zu Alfred Kubin, Oskar Kokoschka, Aloys Wach, Erika Giovanna Klien und Margret Bilger, Wien/Köln/Weimar 2020, 180–231.
- 29 Messinger/Prager, Doing Gender, 8.
- 30 Vgl. Marion A. Kaplan, Between Dignity and Despair. Jewish Life in Nazi Germany, New York/Oxford 1998, 62–68.

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

1.4 Drei Künstlerinnen und tausende Erinnerungsstücke

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

-
- 31 Vgl. Inge Hansen-Schaberg, Exilforschung – Stand und Perspektiven, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 42 (2014), 3–8.
- 32 Vgl. Brigitte Bailer, Die besondere Situation für Frauen in Flucht und Vertreibung, in: *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands* (Hg.), *Forschung zu Vertreibung und Holocaust*, Wien 2018, 159–172.
- 33 Vgl. Siglinde Bolbecher, Vorwort, in: Dies. (Hg.), *Frauen im Exil, Zwischenwelten* 9, Klagenfurt 2007, 9–14.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.5 Bilder – Rahmen – Exil

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

Petra-Maria Dallinger/Georg Hofer (Hg.), *Logiken der Sammlung. Das Archiv zwischen Strategie und Eigendynamik. Literatur und Archiv*, Bd. 4, Berlin/Boston 2020, 51–70; Kai Sina/Carlos Spohr (Hg.), *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*, Göttingen 2017.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

56 Ebd.

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

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

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

-
- 58 In der Kunstgeschichte und den Studien zur visuellen Kultur zirkulieren seit einigen Jahren unterschiedliche Begriffe – Intervisualität, Interpiktorialität, Interpikturalität, Interbildlichkeit oder Interikonizität. Zudem entstanden praktische Ansätze, beispielsweise jener des vergleichenden Sehens. Diese Begriffe untersuchen zwar ähnliche Phänomene, insbesondere den wechselseitigen Austausch unterschiedlicher Bildinhalte und -medien, allerdings unterscheiden sie sich in ihrem spezifischen Fokus und ihrem Bildverständnis. Vgl. Lena Bader/Martin Gaier/Falk Wolf (Hg.), *Vergleichendes Sehen*, Paderborn 2010; Guido Isekenmeier (Hg.), *Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013; Ingeborg Reichle/Martina Baleva/Oliver Lerone Schultz (Hg.), *Image Match. Visueller Transfer, »Imagescapes« und Intervisualität in globalen Bildkulturen*, München 2012; Margaret A. Rose, *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*, Bielefeld 2006; Valeska von Rosen, *Interpikturalität*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart/Weimar 2003, 161–164; Christoph Zuschlag, *Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität*, in: Silke Horstkotte/Karin Leonhard (Hg.), *Lesen ist wie Sehen: intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln/Wien/Berlin 2006, 89–99.
- 59 Julia Kristeva, *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman* (1969), in: Jens Ihwe (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1972, 345–375, 348.
- 60 Ingeborg Reichle/Steffen Siegel/Achim Spelten, *Die Familienähnlichkeit der Bilder*, in: Dies. (Hg.), *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, Berlin 2008, 7–14, 9.
- 61 Vgl. Nicholas Mirzoeff, *Die multiple Sicht. Diaspora und visuelle Kultur*, in: Martina Baleva/Ingeborg Reichle/Oliver Schultz (Hg.), *Image match. Visueller Transfer, »Imagescapes« und Intervisualität in globalen Bildkulturen*, München 2012, 25–44, 37.

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

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

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

63 Vgl. Mitchell, *Bildtheorie*, 16.

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

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

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

1.6 Kapitelübersicht

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Historikerin Birgit Kirchmayr verwendet für die derselben Generation angehörigen Protagonist*innen ihrer Studie, in der sie autobiografische Prozesse österreichischer Künstler*innen im Spannungsfeld von Politik und Gesellschaft untersucht, die Bezeichnung »Zeitwesen«. Der Begriff geht in Kirchmayrs Arbeit auf ein Schreiben von Alfred Kubin (1877–1959) zurück und trägt eine Doppeldeutigkeit in sich, da er zugleich das Wesen der Zeit, also die zeitlichen Umstände und Denkweisen, sowie die Wesen dieser Zeit, ihre Menschen, meinen kann. Auch für die Protagonistinnen des vorliegenden Buchs eignet sich der Begriff »Zeitwesen« in seiner mehrfachen Bedeutung, denn es verfolgt das Ziel, »die dargestellten Künstlerpersönlichkeiten – *die Wesen* – mit ihrem zeitgenössischen diskursiven Umfeld – *der Zeit* – in Verbindung«² zu setzen. Nicht nur die Zugehörigkeit zur selben Generation und die Partizipation in den Kunstszenen der mitteleuropäischen Metropolen sollen als verbindende Elemente zwischen den Protagonistinnen hervorgehoben, sondern auch Geschlecht als bestimmende Kategorie analysiert werden. Mit dem folgenden Einblick in die frühen Schaffensphasen der drei Künstlerinnen wird diesem Anliegen Rechnung getragen.

2.1 Grete Stern: Berlin – Dessau – London

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

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

2 Kirchmayr, *Zeitwesen*, 21.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

-
- 17 Walter Gropius, Bauhaus-Manifest, 1919, Faksimile, Monoskop, eingesehen unter: URL: https://monoskop.org/images/c/c3/Gropius_Walter_Programm_des_Staatlichen_Bauhauses_in_Weimar_1919.pdf (abgerufen am 19.9.2024).
- 18 Zur Geschichte des Bauhauses, vgl. Magdalena Droste, Bauhaus 1919–1933. Reform und Avantgarde, Köln 2015; zu Zentren des Bauhauses im Exil: Inge Hansen-Schaberg/Wolfgang Thöner/Adriane Feustel (Hg.), Entfernt. Frauen des Bauhauses während der NS-Zeit. Verfolgung und Exil, München 2012; Sonja Neef (Hg.), An Bord der Bauhaus. Zur Heimatlosigkeit der Moderne, Bielefeld 2009; Marion von Osten/Watson Grant (Hg.), Bauhaus Imaginista: A School in the World, London 2019.
- 19 Vgl. Hansen-Schaberg/Thöner/Feustel (Hg.), Entfernt. Frauen des Bauhauses während der NS-Zeit; Ulrike Müller, Bauhaus-Frauen: Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design, Berlin 2014; Elizabeth Otto, Haunted Bauhaus. Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics, Cambridge 2019; Elizabeth Otto/Patrick Rössler (Hg.), Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School, New York 2019; Patrick Rössler, Bauhausmädels. A Tribute to Pioneering Women Artists, Köln 2019; Patrick Rössler/Elizabeth Otto (Hg.), Frauen am Bauhaus. Wegweisende Künstlerinnen der Moderne, München 2019.
- 20 Vgl. Patrick Rössler/Anke Blümmel, Soft Skills and Hard Facts: A Systematic Assessment of the Inclusion of Women at the Bauhaus, in: Elizabeth Otto/Patrick Rössler (Hg.), Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School, New York 2019, 3–24.

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

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

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

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

22 Mandelbaum, RINGL AND PIT, 11:53.

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

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

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

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



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

25 Mandelbaum, RINGL AND PIT, 1:20.

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

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

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



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



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

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

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

-
- 27 Michael Brenner, Warum Juden und Sport?, in: Michael Brenner/Gideon Reuveni (Hg.), Emanzipation durch Muskelkraft. Juden und Sport in Europa, 7–14, 8.
- 28 Vgl. Mosche Zimmermann, Muskeljuden versus Nervenjuden, in: Michael Brenner/Gideon Reuveni (Hg.), Emanzipation durch Muskelkraft. Juden und Sport in Europa, 15–28.
- 29 Vgl. Sharon Gillermann, Kraftmensch Siegmund Breitbart: Interpretationen des jüdischen Körpers, in: Michael Brenner/Gideon Reuveni (Hg.), Emanzipation durch Muskelkraft. Juden und Sport in Europa, 68–80.
- 30 Vgl. Hildegard Frübis, Repräsentationen »der Jüdin«. Konzepte von Weiblichkeit und Judentum in der jüdischen Moderne, in: A. G. Gender-Killer (Hg.), Antisemitismus und Geschlecht. Von »effimierten Juden«, »maskulinisierten Jüdinnen« und anderen Geschlechterbildern, Münster 2005, 123–142.
- 31 Elisa Heinrich widmete sich in ihrer Studie zu Homosexualität und Freundinnenschaft in der deutschen Frauenbewegung diversen Konzeptionen des Zusammenlebens von Frauen, Freundinnen und Liebhaberinnen. Vgl. Elisa Heinrich, Intim und respektabel. Homosexualität und Freundinnenschaft in der deutschen Frauenbewegung um 1900, Göttingen 2022, 87–113.
- 32 Vgl. Katharina Sykora, Doppelspiele. Über die fotografische Zusammenarbeit von Ringl + Pit alias Grete Stern und Ellen Auerbach, in: Renate Berger (Hg.), Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert, Köln 2016, 87–108.
- 33 Vgl. Graeve Ingelmann, Das dritte Auge, 32–33, 47–48.

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

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

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

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

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

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

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

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

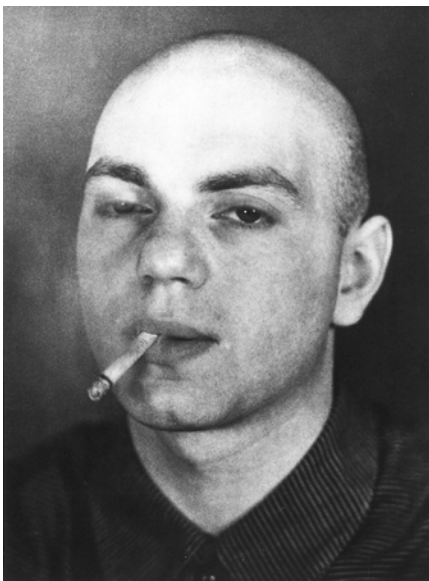


Abb. 5: ringl+pit, *Der Raucher 2* (1931)

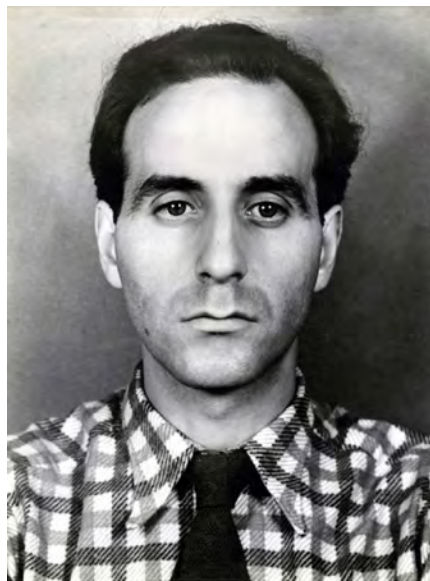


Abb. 6: ringl+pit, *Horacio Coppola* (1932)

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

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

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

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

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

38 Sykora, *Doppelspiele*, 94.

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

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

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

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

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

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

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

43 Ebd., 15:17–15:39.



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



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

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

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

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

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

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

2.2 Hedwig Schlichter: Wien – Berlin – Paris

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

61 Vgl. Roca, *Días de Teatro*, 42–43.

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

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

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



Abb. 9: Hedwig Schlichter (1920)

Abb. 10: Hedwig Schlichter (um 1925)

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

65 Prager, Berthold Viertel, 53.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

85 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

90 Roca, *Días de Teatro*, 121.

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

92 Ebd.

93 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

102 Ebd.



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

2.3 Irena Dodalová: Prag – Paris – Theresienstadt

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

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

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

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

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

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

104 Vgl. ebd., 79–80.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

123 Vgl. Strusková, *The Dodals*, 88.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

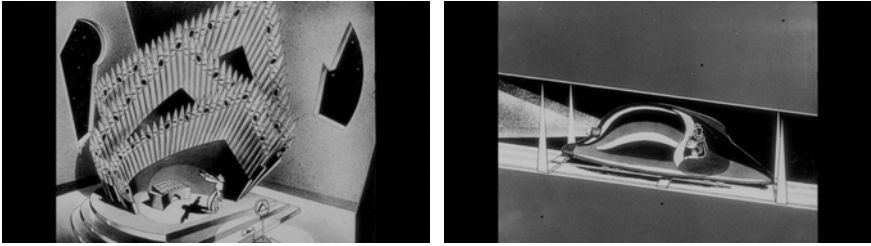


Abb. 18–19: Stills aus *VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ* (R: Irena Dodalová/Karel Dodal, CSK 1936)

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

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

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

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

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

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

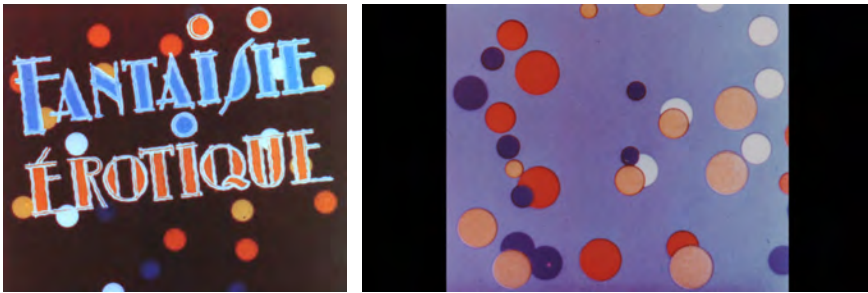


Abb. 20–21: Stills aus *FANTAISIE ÉROTIQUE* (R: Irena Dodalová/Karel Dodal, CSK 1936)

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

-
- 131 Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 2001.
- 132 Besonders Alan Bergala arbeitete später in seiner Studie *Kino als Kunst* einen ähnlichen Ansatz aus und schaffte es, ihn einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Vgl. Alan Bergala, *Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo*, Marburg 2006.
- 133 Vgl. Strusková, *The Dodals*, 225.
- 134 Wie Eva Strusková festhält, war die Beziehung zwischen den Filmen *HRA BUBLINEK* und *FANTAISIE ÉROTIQUE* lange Zeit nicht geklärt. Es stellte sich jedoch heraus, dass es sich bei *HRA BUBLINEK* um einen Werbefilm für Saponia handelte, der später als Basis für den abstrakten Kurzfilm *FANTAISIE ÉROTIQUE* diente. Erst als *FANTAISIE ÉROTIQUE* Ende der 1980er-Jahre von Buenos Aires nach Prag versandt wurde, konnten Filmhistoriker*innen herausstellen, dass sich zwar die Mittelteile der beiden Filme deckten, jedoch Anfangs- und Schlusssequenzen voneinander abwichen. Vgl. Strusková, *The Dodals*, 199–204.
- 135 Es könnte auch ausführlich auf die Werbefilmproduktionen des Studios eingegangen werden, da es mir jedoch in erster Linie darum geht, Dodalovás künstlerische Ambitionen vorzustellen und es die Kapazitäten der Arbeit sprengen würde, werde ich darauf verzichten. Eva Strusková hat diese jedoch ausführlich behandelt. Vgl. Strusková, *The Dodals*, 153–186.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

141 Ebd.

142 Ebd. 291–292.

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

144 Vgl. ebd., 168–200.

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

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



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

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

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

146 Vgl. ebd., 295.

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

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

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

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

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

149 Strusková, *The Dodals*, 267–270.

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

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

152 Vgl. Strusková, *Film Ghetto Theresienstadt*, 139.

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

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

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

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

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

154 Vgl. ebd., 140.

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

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

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

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

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

156 Strusková, *Film Ghetto Theresienstadt*, 136.

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

158 Vgl. Strusková, *The Dodals*, 295.

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

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

2.4 Punto de partida. Die Abfahrt als Ausgangspunkt

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

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

160 Ebd., 295.

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

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

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

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

3 Von der Einwanderung zum Exil in Argentinien

Einwanderung ist in Argentinien kein Phänomen, das erst mit Beginn der Fluchtbewegungen vor den faschistischen Regimen Europas und dem Exil in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts größere Dimensionen angenommen hat. Es ist vielmehr eines, das seit Anbeginn der Republikgründung einen markanten Einfluss auf wirtschaftliche, politische und kulturelle Entwicklungen sowie auf die voranschreitenden Nationsbildungsprozesse ausübte.¹ Die Künstlerinnen Grete Stern, Hedwig Schlichter und Irena Dodalová begaben sich durch ihre Entscheidung in Argentinien Exil zu suchen, also nicht in ein neutrales Umfeld – ein Bild, das vor allem seitens des argentinischen Staates in den 1930er- und 40er-Jahren propagiert wurde, indem er lange auf die politische Neutralität im Zweiten Weltkrieg beharrte² – sondern sie traten in bereits vielfach prädestinierte Strukturen ein, die sowohl positive als auch negative Auswirkungen für die Exil-Communities der 1930er- und -40er-Jahre hatten. Positiv zu bewerten ist etwa, dass Argentinien durch die Erfahrung der großen Einwanderungswellen seit

1 Grundlegende Arbeit zur Geschichte der Einwanderung in Argentinien leistete der Historiker Fernando Devoto, vgl. Fernando Devoto, *Historia de la inmigración en la Argentina. Con un apéndice sobre la inmigración limítrofe*, Buenos Aires 2009; Außerdem arbeitete Devoto zur italienischen Einwanderung in Argentinien: Fernando Devoto, *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires 2006; Ebenso erschienen weitere länder- oder regionsspezifische Studien, vgl. Samuel L. Baily, *Immigrants in the Lands of Promise. Italians in Buenos Aires and New York City, 1870–1914*, Ithaca 2016; Benjamin Bryce, *To Belong in Buenos Aires. Germans, Argentines, and the Rise of a Pluralist Society*, Stanford 2018; Hebe Clementi (Hg.), *Inmigración española en la Argentina*, Buenos Aires 1991; Steven Hyland Jr., *More Argentine Than You. Arabic-Speaking Immigrants in Argentina*, Albuquerque 2017; Jose C. Moya, *Cousins and Strangers. Spanish Immigrants in Buenos Aires, 1850–1930*, Berkeley 1998; Regula Rohland de Langbehn, *Los Alemanes en la Argentina. 500 años de historia*, Buenos Aires 2014; Anne Saint Sauveur-Henn, *Un siècle d'émigration allemande vers l'Argentine, 1853–1945*, Köln/Wien/Weimar 1995; Arnd Schneider, *Futures lost. Nostalgia and identity among Italian immigrants in Argentina*, Oxford 2000. Für die jüdische Einwanderung in Argentinien sind allen voran die Arbeiten von Ricardo Feierstein und Haim Avni zu nennen: Haim Avni, *Argentina y la historia de la inmigración judía (1810–1950)*, Jerusalem 1983; Ders., *Argentina y Las Migraciones Judías. De la Inquisición al Holocausto y Después*, Buenos Aires 2005; Ricardo Feierstein, *Historia de los judíos argentinos*, Buenos Aires 2006.

2 Vgl. Avni, *Argentina y Las Migraciones Judías*, 351–363.

Mitte des 19. Jahrhunderts eine Infrastruktur aufgebaut hatte, die Geflüchteten bei der Ankunft half, sowie, dass besonders frühere Einwander*innen Netzwerke und Organisationen geschaffen hatten, die den Neuankommenden die Eingewöhnung erleichterte. Die Kehrseite dessen ist, dass insbesondere jüdische Geflüchtete mit antisemitischen Vorurteilen konfrontiert waren, die in Argentinien zusätzlich zu jenen, die durch die nationalsozialistische Propaganda verbreitet wurden, bereits existierten.³ Außerdem – und auf diesen Punkt wird in der Folge noch näher eingegangen – waren die Anliegen und Ansichten der Einwander*innen in Argentinien durchaus divers, was es möglich machte, dass nicht nur jüdische und/oder links-politische Communities Strukturen aufbauen konnten, sondern parallel dazu deutschnationale, nationalsozialistische und faschistische Gesinnungen unter Einwander*innen weit verbreitet waren.

Diese Spannungen und Widersprüche innerhalb der argentinischen Einwanderungspolitik und die damit einhergehenden Herausforderungen für die Einwander*innen und Exilierten berücksichtigend, werde ich im Folgenden einen historischen Überblick zur jüdischen Einwanderung in Argentinien geben, beginnend mit den großen Einwanderungsbewegungen am Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Exil in der Zeit des Nationalsozialismus. Besonders werde ich mich dabei auf kulturelle Entwicklungen und Erfahrungen von Frauen konzentrieren, um jene Strukturen greifbar zu machen, in die sich die hier behandelten Künstlerinnen durch das Exil in Argentinien begaben. Zwar werde ich erst in den folgenden Kapiteln im Zuge der biografischen und werkanalytischen Vorstellung dieser Künstlerinnen explizit auf gewisse persönliche, politische oder künstlerische Netzwerke des Exils eingehen. Dennoch sollen die folgenden Unterkapitel dazu dienen, kulturelle, ideelle und strukturelle Vorläufer vorzustellen, die als Bedingungs- und Gestaltungsfaktoren für die späteren Exilnetzwerke berücksichtigt werden müssen.

3.1 Die frühe jüdische Einwanderung. Von *jüdischen Gauchos* und *cuentaniks*

Bereits seit Ende der Kolonialherrschaft 1810 und der Gründung der Republik 1853 spielte Einwanderung für die fortan kontroversiell diskutierten Nationsbildungsprozesse in Argentinien eine zentrale Rolle. Anfängliche politische und wirtschaftliche Instabilitäten in den ersten Jahren der Unabhängigkeit wurden schon in den 1850er-Jahren durch neue Export- und Marktregelungen bewältigt und damit einhergehend eine neue Migrationsgesetzgebung eingeführt. Besonders die Einwanderung europäischer Arbeitssuchender wurde durch politische Reformen befördert, wie in der liberalen, die Republik begründenden Verfassung von 1853 ersichtlich wird.⁴

3 Zu Antisemitismus in Argentinien, vgl. Federico Finchelstein, *La Argentina fascista: Los orígenes ideológicos de la dictadura*, Buenos Aires 2012; Daniel Lvovich, *Nacionalismo y Antisemitismo en la Argentina*, Buenos Aires 2003; Sandra McGee Deutsch, *Las derechas. La extrema derecha en la Argentina, Brasil y Chile 1890–1939*, Buenos Aires 2005; Dies., *Crossing Borders, Claiming a Nation. A History of Argentine Jewish Women, 1850–1955*, Durham/London 2010, 172–204; Leonardo Senkman (Hg.), *El antisemitismo en la Argentina*, Buenos Aires 1989.

4 Zur frühen Einwanderungspolitik in Argentinien, vgl. Devoto, *Historia de la Inmigración*, 247–293.

Kaum vorhandene Einreiserestriktionen und geringe rechtliche Unterschiede zwischen argentinischen und nicht-argentinischen Staatsbürger*innen waren Maßnahmen, die das Regierungsprogramm stützten, Argentinien in Europa bewusst als Einwanderungsland zu bewerben und auf diesem Wege die ruralen Gebiete des Landes zu bewirtschaften. Dieses Bestreben führte schließlich zum Einwanderungsgesetz von 1876, das neben Reisekostenförderungen für die Überfahrt und der Bereitstellung von gratis Unterkünften bei der Ankunft, auch den freien Transport von Buenos Aires in die Zieldestination beinhaltete – Privilegien, die jedoch exklusiv für europäische Einwander*innen galten.⁵ In dieser einseitigen Verteilung von Privilegien zeigen sich bereits jene ideologischen Positionen hinter der argentinischen Einwanderungspolitik, die europäische Einwander*innen als besonders zivilisiert und kultiviert ansahen. Europäische Einwanderung sollte schließlich die wirtschaftliche Kultivierung des Landes und die Zivilisierung der Landbevölkerung vorantreiben. Dieser Gedanke, der auf die wohl bekannteste, früh-argentinische Staatstheorie des 1868 bis 1875 amtierenden Präsidenten Domingo Faustino Sarmiento (1811–1888) und sein 1845 erschienenes Werk *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* zurückgeht,⁶ führte schließlich dazu, dass Argentinien in den 1870er- und -80er-Jahren neben den USA zu einem der wichtigsten Zielländer für europäische Einwander*innen wurde.⁷

Die überwiegende Mehrheit der Menschen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach Argentinien kamen, stammte aus südeuropäischen Ländern, insbesondere aus Italien und Spanien. Fast zeitgleich gelangten auch zahlreiche Jüdinnen und Juden aus dem russischen Zarenreich nach Argentinien, die vor Pogromen geflüchtet waren. Diese Einwanderungsströme führten in den ersten Jahren der Republik zu weitreichenden Veränderungen der demografischen, kulturellen, wirtschaftlichen sowie politischen Strukturen. Besonders die rasant voranschreitende Urbanisierung, die Buenos Aires in

-
- 5 Rassistische Strukturen in der Einwanderungspolitik, die besonders Schwarze Menschen in Argentinien trafen, beschreiben etwa Eugenia Scarzanella und George Ried Andrews. Vgl. George Ried Andrews, *The Afro-Argentines of Buenos Aires, 1800–1900*, Madison 1980; Eugenia Scarzanella, *Ni gringos ni Indios. Inmigración, criminalidad y racismo en Argentina. 1890–1940*, Buenos Aires 2002.
 - 6 Domingo Faustino Sarmientos Werk ist Ausdruck des politischen Diskurses Ende des 19. Jahrhunderts, welcher gesellschaftliche und soziale Kämpfe als solche zwischen Zivilisation und Barbarei inszenierte. Sinngebend für die Zivilisation stand die Stadt und eine von aufklärerischen Ideen inspirierte Gesetzgebung, wohingegen ländliche Gebiete von Barbarei und von Klans organisierten Machenschaften dominiert gewesen seien. Als Gegenspieler des Diktators Juan Manuel Ortiz de Rosas (1793–1877) stand Domingo Faustino Sarmiento für das Vorhaben, durch europäische Einwanderung eine neue, liberale Gesellschaft zu begründen. Eine wichtige Rolle spielten in diesem Prozess neben der Zentralisierung der Regierungsangelegenheiten in Buenos Aires auch Kolonisierungsvorhaben, wodurch die Provinzen im Inneren Argentiniens in landwirtschaftlich nutzbares Land umgewandelt werden sollten. Zu Sarmientos Einfluss auf die Einwanderungspolitik, vgl. Samuel L. Baily, *Sarmiento and Immigration: Changing Views on the Role of Immigration in the Development of Argentina*, in: Joseph Criscenti (Hg.), *Sarmiento and His Argentina*, London 1993, 131–142.
 - 7 Die jeweiligen Einwanderungsbedingungen und -strukturen in New York und Buenos Aires untersucht Baily in seiner Studie zur italienischen Einwanderung. Vgl. Baily, *Immigrants in the Lands of Promise*, 47–68.

weniger als hundert Jahren – gemessen im Zeitraum von 1855 bis 1936 – von unter einer Million auf fast 2,5 Millionen Einwohner*innen anwachsen ließ, war von kultureller Bedeutung.⁸ Buenos Aires entwickelte sich zu einem Zentrum des kulturellen Austauschs, das von Einflüssen unterschiedlicher europäischer Einwanderungstraditionen gleichermaßen wie von lokalen Strukturen geprägt war. Außerdem führte die kulturelle Vielfalt des städtischen Umfeldes zur Genese spezifischer Stadt-Zugehörigkeiten, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Kulturproduktion besonders in Buenos Aires ankurbelten. Allen voran war die *porteño*-Zugehörigkeit Ausdruck des multikulturellen Austauschs, der seit Ende des 19. Jahrhunderts stattfand. »Porteños«, die Bewohner der Stadt am Hafen, stellten einen neuen und unabhängigen Gegenentwurf zu der alten, kolonial geprägten *criollo*-Figur dar und waren Ausdruck der Modernisierung und der urbanen Kultur, die um die Jahrhundertwende, nicht zuletzt durch den Einfluss europäischer Einwanderungscommunities, aufblühte.⁹

Dass sich innerhalb der *porteño*-Zugehörigkeit auch spezifisch jüdische Formen und Figuren herausbildeten, hält eine Karikatur der jiddischen Satirezeitschrift *Far Groys un Kleyn* (Für Groß und Klein) fest. Das Cover der Juni-Ausgabe von 1923 (Abb. 25) präsentiert zwei Optionen, die jüdischen Einwanderer*innen in Argentinien offenstanden, einerseits das Leben in der Landwirtschaft, »wo Gottes Sonne scheint und Wohlstand bringt«,¹⁰ andererseits jenes im städtischen Umfeld, das sichtlich düsterer und weniger ertragreich präsentiert wird. Bemerkenswert an der Karikatur ist nicht nur, dass sie die zwei paradigmatischen, jüdischen Figuren der frühen Einwanderungsgeschichte gegenüberstellt, den *jüdischen Gaucho* am Land und den städtischen *cuentanik*, sondern auch, dass jüdische Einwanderung primär als männliches Phänomen inszeniert wird. Bevor ich auf die geschlechterspezifische Dimension der Einwanderung zurückkomme, möchte ich aber noch auf die eben genannten Figuren eingehen, die beide vielfältige kulturelle Repräsentationen in der argentinischen Populärkultur fanden.

Da es sich bei *Far Groys un Kleyn* um eine Satirezeitschrift handelt, ist davon auszugehen, dass das Coverbild durchaus überspitzt die Lebensrealitäten in Stadt und Land abbildete. Dennoch schließt es formsprachlich an zionistische Darstellungen und Ideen an, die in Argentinien ein potenzielles Zielland für Jüdinnen und Juden sahen.¹¹ Die aufgehende Sonne am Horizont, ihre schützenden Strahlen, die Weite des Landes und die vielversprechende Zukunft in der Landwirtschaft erinnern etwa an frühe Bildnisse aus Eretz Israel, die von der Hoffnung zeugen, in einem jüdischen Staat Heimat zu finden.¹²

8 Vgl. Mollie Lewis Nouwen, Oy, My Buenos Aires: Jewish Immigrants and the Creation of Argentine National Identity, Albuquerque 2013, 23.

9 Vgl. ebd., 57–59.

10 S. Lapidus, Far Groys un Kleyn, Juni 1923, Buenos Aires. Übersetzt durch die Autorin.

11 Maurice de Hirsch, der Gründer der *Jewish Colonization Association*, war bemüht darum, Argentinien als realistische Alternative zu Palästina zur Umsetzung zionistischer Pläne zu präsentieren. Diese Option soll Hirsch sogar mit Theodor Herzl persönlich besprochen haben. Vgl. Haim Avni, The Origins of Zionism in Latin America, in: Judith Laikin Elkin/Gilbert Merckx (Hg.), The Jewish Presence in Latin America, Boston 1987, 135–155.

12 Besonders Michael Berkowitz' Arbeiten zu kulturellen Repräsentationen des Zionismus erlauben hier interessante Bezüge. Vgl. Michael Berkowitz, Zionist Culture and West European Jewry before the First World War, Cambridge 1993.

Mehr denn diese Hoffnung weiterzutragen, scheint die Motivation des Karikaturisten S. Lapidus jedoch gewesen zu sein, einen verklärten Blick auf die Zustände in den jüdischen Kolonien der argentinischen Provinzen zu hinterfragen.



Abb. 25: Cover von Far Groys un Kleyn (Juni 1923)

Seit der Ankunft des Schiffs *Weser* am 14. August 1889, das 820 geflüchtete Jüdinnen und Juden aus dem zaristischen Russland nach Argentinien brachte, wurden die meisten jüdischen Einwander*innen direkt nach ihrer Ankunft in landwirtschaftliche Kolonien weiterverschickt. Das Ankommen in den Provinzen war von tiefgreifenden Konflikten zwischen jüdischen Kolonist*innen und ansässigen, gauchesken Landbesitzern geprägt. Die Neuankommenden brachten kaum Erfahrung im Bereich der Landwirtschaft mit, sprachen kein Spanisch und die kulturellen Unterschiede schienen unüberwind-

bar. Da viele der jüdischen Siedler*innen aufgrund der schlechten Lebensbedingungen in den Kolonien schon bald wieder in ihre Herkunftsländer zurückkehren wollten, wurden neue Organisationsformen etabliert, die die Ankunft erleichtern und den Verbleib garantieren sollten. Die von Maurice de Hirsch (1831–1896) gegründete *Jewish Colonization Association* (JCA) leistete in diesem Prozess einen maßgeblichen Beitrag. Zahlreiche neue Kolonien wurden gegründet, darunter Moisés Ville (1889), Mauricio (1892) und Villa Clara (1892), dennoch war das Leben in den argentinischen Provinzen kein leichtes und durchaus konfliktgeladen.¹³ Bemerkenswert ist deshalb, dass durch Alberto Gerchunoffs (1883–1950) bekannten Roman *Los Gauchos Judíos* (1910) in erster Linie ein idyllisches Zusammenleben zwischen jüdischen und nicht-jüdischen Landbewohner*innen die kulturelle Erinnerung prägte. Gerchunoff war selbst Einwanderer der ersten Generation und wuchs in Moisés Ville auf. Der Roman ist damit nicht nur eine wichtige kulturelle Aufarbeitung des jüdischen Landlebens in Argentinien, sondern gleichzeitig ein historisches Dokument, das Auskunft über die Gepflogenheiten und Interessen der jüdischen Siedler*innen gibt.¹⁴ Judith Noemí Friedenberg setzte sich in ihrer Forschung intensiv mit der Figur des *jüdischen Gauchos* auseinander, den sie als sozialen Typus beschreibt, dessen Aufstieg von unterschiedlichen Faktoren beeinflusst war, etwa »a vital need to adapt to new life conditions, daily exposure to gaucho culture, and the Argentine-born generation's profound desire to assimilate and break away from the strict rules imposed by their immigrant ancestors, such as the adherence to food habits prescribed by religious codes«.¹⁵

Ähnliche emanzipative und assimilierende Entwicklungen zeigen sich auch bei dem städtischen Pendant des *cuentaniks*, welcher der Historikerin Mollie Lewis Nouwen zufolge von besonderer Bedeutung für das sich im Entstehen befindende jüdisch-städtische Selbstverständnis und die damit einhergehende Identifikation mit der *porteño*-Lebensweise war.¹⁶ Die Bezeichnung *cuentanik* ist eine neologistische Fusion des spanischen Wortes *cuenta* (Rechnung) mit dem jiddischen Suffix *-nik*. Es handelt sich dabei um eine in der jüdisch-argentinischen Populärkultur wiederkehrende Figur, die als Hausierer durch die Stadt zog und die neue Umgebung von Buenos Aires erkundete. *Cuentaniks* sprachen zumeist nur gebrochenes Spanisch, dennoch interagierten sie durch den Verkauf von für den Alltag notwendigen Handelswaren intensiv mit den bereits ansässigen Stadtbewohner*innen und trugen zur Sichtbarkeit der jüdischen Community in Buenos Aires bei. Die literarischen Auseinandersetzungen mit *cuentaniks*, etwa Pomerantz' Stück *Do iz Amerike*, Israel Helfmans »Bashpign« oder Samuel Glusbergs »Mate amargo«, begleiten die Figuren auf ihren Streifzügen durch die Stadt und schildern ihre Erlebnisse und Eindrücke. Der *cuentanik* wurde auf diesem Wege zu einem wichtigen Teil des Netzwerks von Handelstreibenden sowie zum Symbol »of the new, diverse urban identity that included both immigrants and natives, modern consumption and purchasing

13 Vgl. Avni, *Argentina y Las Migraciones Judías*, 83–115, 149–170.

14 Zu Alberto Gerchunoff und seinem kulturellen Vermächtnis, vgl. Liliana Ruth Feierstein, Vorwort, in: Alberto Gerchunoff, *Jüdische Gauchos*, Berlin 2010, 7–24.

15 Judith Noemí Friedenberg, *The invention of the Jewish Gaucho: Villa Clara and the Construction of Argentine Identity*, Austin 2009, 77.

16 Vgl. Nouwen, *Oy, My Buenos Aires*, 33–36.

patterns and the space in which all of these interactions took place«. ¹⁷ Durch die Interaktion mit anderen Einwanderungscommunities sowie mit den bereits ansässigen Bewohner*innen von Buenos Aires entstand also genau jene *porteño*-Zugehörigkeit, die durch die Integration bzw. Fusion unterschiedlicher Traditionen eine weitreichende kulturelle Entwicklung in Gang setzte. Die jüdische Community gewann mehr an Sichtbarkeit, bewegte sich selbstbewusster durch die Stadt – besonders durch die Stadtteile Once und Villa Crespo, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu Zentren des jüdischen Lebens wurden – und fand vielfältige Möglichkeiten der kulturellen Partizipation, von Literatur über Theater bis zur Musik. ¹⁸

3.2 Erfahrungen jüdischer Frauen und ihre kulturellen Repräsentationen

Anders als das männliche Sozialleben, fand das weibliche weniger im öffentlichen und mehr im privaten Raum statt – ein gesamtgesellschaftliches Muster, auf das ich in den folgenden Kapiteln immer wieder zurückkommen werde. Schon aufgrund dieser Tatsache gibt es kein weibliches Pendant zum *jüdischen Gaucho* oder zum *cuenternik*, welches in vergleichbarer Weise kulturelle Repräsentation gefunden hätte. In ihrer Studie *Crossing Borders, Claiming A Nation. A History of Argentine Jewish Women, 1880–1955* widmet sich die Historikerin Sandra McGee Deutsch allerdings Erfahrungen von Frauen in den jüdischen Kolonien und in Buenos Aires. Für die Kolonien streicht die Autorin heraus, dass, obgleich es die Vorgaben der JCA jüdischen Frauen verboten hatten, selbst Landbesitzerinnen zu werden, Jüdinnen im ländlichen Argentinien unterschiedlichen Berufen nachgingen, sich politisch weiterbildeten, organisierten und engagierten, emanzipierte Selbstbildnisse entwarfen und auf diesem Wege soziale Grenzen überschritten. Nicht zuletzt, so McGee Deutsch, schrieben sie sich – wenngleich weniger sichtbar – in argentinische Nationsbildungsprozesse ein. Sowohl in den Kolonien als auch in der Stadt waren es Akteurinnen wie die Sozialistin Fenia Chertkoff (1869–1927), die Kommunistin Ida Bondareff de Kantor (1887–1977) oder die Anarchistin Rosa Dubovsky (1885–1972), die sich für weibliche politische Partizipation und Frauenrechte einsetzten. Gleichzeitig waren auch zionistische Frauenorganisationen, etwa die 1908 gegründete *Sociedad de Damas Israelitas de Beneficencia*, von zentraler Bedeutung für das politische Engagement von Jüdinnen in Argentinien sowie für die Gestaltung eines weiblichen Soziallebens. ¹⁹

Jüdische Frauen waren vielfach mit den Herausforderungen der Mehrfachzugehörigkeit konfrontiert, weshalb sich auch in weiblichen Kontexten und Beziehungsmus-

17 Ebd., 34.

18 Interessante musikalische Fusionen gelangen etwa durch den jiddischen Tango, der klassische Tangomelodien mit jiddischen Sprachelementen oder Instrumenten aus dem osteuropäischen Raum kombinierte. Einer der wichtigsten Vertreter war der Tangomusiker Jewel Katz, der in Vilnius geboren wurde, schon früh nach Argentinien auswanderte und dort sowohl in jüdischen Kolonien am Land als auch in Buenos Aires lebte. Sein weitreichender Einfluss als Tangomusiker wird auch dadurch deutlich, dass er zumeist als jüdischer Carlos Gardel bezeichnet wurde. Vgl. Nouwen, Oy, *My Buenos Aires*, 64–74.

19 Vgl. Sandra McGee Deutsch, *Crossing Borders, Claiming a Nation. A History of Argentine Jewish Women, 1850–1955*, Durham/London 2010, 148–171, 205–235.

tern zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Abnabelung von den konservativen Gepflogenheiten der ersten Einwanderungsgeneration sowie eine kulturelle Aneignung argentinischer Lebensweisen erkennen lässt. Diese Entwicklung hält etwa eine weitere Karikatur aus der Zeitschrift *Far Groys un Kleyn* von 1924 fest, die den Titel »Wie man den Sommer genießt« (Abb. 26) trägt.



Abb. 26: Karikatur aus *Far Groys un Kleyn* (Jänner 1924)

In der Karikatur, die einen sommerlichen Tag beim Picknick abbildet, lassen sich mehrere Verweise darauf finden, dass sich Geschlechterrollen und kulturelle Traditionen im Wandel befanden. Picknicks waren unter argentinischen Jüdinnen und Juden eine beliebte Wochenendbeschäftigung sowie ein sozialer Treffpunkt, der neben Essen, Spiel, Musik und Tanz, Möglichkeiten für traute Zweisamkeit oder gemeinschaftliche Familienaktivitäten bot.²⁰ Die Notwendigkeit für junge Frauen, einen geeigneten Partner zu finden, ist in der Karikatur unübersehbar, denn während einige Männer allein den sonnigen Tag genießen, sind Frauen, bis auf eine Ausnahme, in klassischen Mann-Frau-Parkonstellationen abgebildet. Die Ausnahme bildet die zentral gestellte, stillende Frau mit ihrem Baby, die zwar im engeren Sinne auch nicht allein in Erscheinung tritt, jedoch ohne partnerschaftlichen Begleiter. Auffallend an dieser Frau ist zudem, dass sie Mate trinkt, das argentinische Nationalgetränk, was als Verweis auf die erfolgreiche Integration sowie die kulturelle Aneignung durch die Einwanderungscommunity interpretiert werden kann. Zudem ist bemerkenswert, dass die Frau im öffentlichen Raum ihr Kind

20 Vgl. Nouwen, Oy, *My Buenos Aires*, 102–103.

stillt, eine Handlung, die darauf verweist, dass die Grenzen zwischen privatem und öffentlichem Raum stetig mehr verschwammen und jüdische Einwanderinnen mit neuem Selbstbewusstsein nach Außen traten.

Diese Entwicklungen wurden maßgeblich von diversen Medien, etwa dem regen jüdischen Zeitungswesen, sowie von anderen kulturellen Produktionen vorangetrieben. Die Medienlandschaft, das Theaterwesen und die Filmproduktion schufen Räume des kulturellen Austauschs, die besonders für Frauen von Bedeutung waren. Schließlich boten sie Wege, um sich eine breite Öffentlichkeit anzueignen und politisch und kulturell mitzugestalten. Jiddischsprachige Zeitungen wie *Di Yiddische Tsaitung*, *Der Avantgard* oder *Di Presse* dienten als Plattformen, um politische und kulturelle Themen zu verhandeln und sich zu vernetzen. In ähnlicher Weise trugen auch der Film und das Theater dazu bei, dass die jüdische Community stetig mehr an Sichtbarkeit gewann und sich durch kulturelle Aktivität eine spezifisch jüdisch-argentinische Mehrfachzugehörigkeit entwickeln konnte.²¹ Da jüdisch-argentinische Mehrfachzugehörigkeiten überdies zu einem entscheidenden Ausmaß von internationalem Austausch gezeichnet waren, führte dies in weiterer Folge auch dazu, dass die nicht-jüdische, nationale Kunst- und Kulturszene allmählich mehr über die eigenen Grenzen hinausblickte.²²

Nicht nur für die jüdische Geschichte des Landes, auch für die argentinische Filmgeschichte allgemein sollte Max Glücksmann (1875–1946), der ursprünglich aus der Bukowina stammte, zur Pionierfigur werden. Glücksmann emigrierte im Alter von fünfzehn Jahren nach Argentinien, wo er anfänglich bei dem Fotografieausstattungsbetrieb *Casa Lepage* arbeitete. Wenig später wurde Glücksmann selbst zum Eigentümer des Unternehmens, trieb zahlreiche Film- und Musikproduktionen voran und eröffnete große Kinosäle, die das kulturelle Leben bereicherten, und vor allem die breitere Teilhabe daran massiv erleichterten. Bemerkenswert ist überdies, dass Glücksmann seit den frühen Jahren der argentinischen Filmgeschichte darum bemüht war, Film nicht nur als Unterhaltungsmedium zu etablieren, sondern zugleich als Medium der politischen Kommunikation. In dieser Form diente der Film auch der jüdischen Community als Sprach-

-
- 21 Für theoretische Annäherungen an den Komplex der Mehrfachzugehörigkeit sowie etwaige Fallbeispiele, vgl. Dagmar Freist/Sabine Kyora/Melanie Unsel (Hg.), *Transkulturelle Mehrfachzugehörigkeit als kulturhistorisches Phänomen. Räume – Materialitäten – Erinnerungen*, Bielefeld 2019; Claudia Ulbrich/Hans Medick/Angelika Schaser (Hg.), *Selbstzeugnis und Person. Transkulturelle Perspektiven*, Köln/Weimar/Wien 2012, insbesondere 181–272; außerdem: Doerte Bischoff/Miriam Rürup, *Ausgeschlossen: Staatsbürgerschaft, Staatenlosigkeit und Exil. Zur Einleitung*, in: Dies. (Hg.), *Ausgeschlossen. Staatsbürgerschaft, Staatenlosigkeit und Exil*, München 2018, 9–20; Burcu Dogramaci/Elizabeth Otto, *Passagen des Exils: Zur Einleitung/Passages of Exile: An Introduction*, in: Dies. (Hg.), *Passagen des Exils/Passages of Exile*, München 2017, 7–23; Carolina Hilfrich/Natasha Gordinsky/Susanne Zepp (Hg.), *Passages of Belonging. Interpreting Jewish Literature*, Berlin/Boston 2019.
- 22 Obgleich ich im Folgenden nur auf Film und Theater eingehen werde, bietet der Sammelband *Buenos Aires Idish* eine besonders interessante Zusammenstellung an Texten, die sich der jiddischen Kultur der Stadt, von Literatur bis Musik über Humor und philosophische Strömungen, auf unterschiedliche Weise annähern. Vgl. Perla Sneh (Hg.), *Buenos Aires Idish*, Buenos Aires 2006.

rohr.²³ Die von Glücksmann produzierten Nachrichtenschauen, die wöchentlich erschienen und landesweit vor Kinovorstellungen gezeigt wurden, dokumentierten etwa die Eröffnung des HOTEL DE INMIGRANTES (1912)²⁴ – jener Ort, an dem die Mehrzahl der Einwander*innen in Buenos Aires ankam und die erste Zeit verweilte – oder aber die Eröffnung des HOSPITAL ISRAELITA (1928).²⁵ Die Aufnahmen des Israelitischen Krankenhauses wurden zudem von spanischen und jiddischen Zwischentiteln begleitet, wodurch ein jüdisches Publikum explizit adressiert wurde. Insbesondere durch Sonderbeiträge, etwa zum Frauen-Golf-Spiel in Mar de Plata, schaffte es Glücksmann Frauen anzusprechen.²⁶ Es kann außerdem nicht ausgeschlossen werden, dass Max Glücksmanns Ehefrau, Rebecca Glücksmann, auf die Produktionen einwirkte, die zudem viele Jahre als Präsidentin der *Sociedad de Damas Israelitas de Beneficencia*, einer jüdischen, gemeinnützigen Organisation, fungierte. Insgesamt war Rebecca Glücksmann eine zentrale Persönlichkeit in spezifisch weiblichen Wohltätigkeitskreisen der jüdischen Community, die Kinderbetreuung, Gesundheitsversorgung und Kulturveranstaltungen anboten.²⁷

Zwar erreichten einige jüdische Schauspielerinnen später durch ihr Mitwirken im Film in Argentinien und international große Bekanntheit, darunter etwa Berta Singerman (1901–1998), Golde Flami (1918–1907) und Cipe Lincovsky (1929–2015), tatsächlich geht ihr künstlerisches Engagement allerdings ursprünglich auf das Theater zurück. Denn mehr noch als der Glücksmann-Filmproduktion ist dem jiddischsprachigen Theater eine entscheidende Funktion in der Genese einer jüdisch-argentinischen Mehrfachzugehörigkeit zuzusprechen.²⁸ Dieses war schließlich nicht nur ein Ausdrucksmedium für die jüdische Community des Landes, es war insbesondere ein sozialer Raum, der für jüdische Frauen emanzipatives Potenzial bot.

Jiddischsprachige Theater existierten in Argentinien sowohl in der Stadt als auch in den Provinzen, und ihr Schaffen kann bis in die erste Phase der jüdischen Einwanderung zurück dokumentiert werden. Besondere Anerkennung innerhalb des jiddischen Theaters genoss das *Idisher Folks Teater* (IFT, ursprünglich *Idische Dramatische Studé*), das 1932 gegründet wurde. Das IFT, das in den 1930er- und -40er-Jahren stetig mehr an Bedeutung

-
- 23 Zu Glücksmann, vgl. Irene Marrone, *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires 2003; Nouwen, Oy, My Buenos Aires, 115–119.
- 24 HOTEL DE INMIGRANTES. EL PRESIDENTE ROQUE SAENZ PEÑA E INVITADOS ESPECIALES RECORREN LAS INSTALACIONES DEL NUEVO EDIFICIO DEL HOTEL, 1912, Documento filmico, Colección Max Glücksmann, YouTube-Kanal des Archivo General de la Nación, URL: https://www.youtube.com/watch?v=x2F_ZihQ13E (abgerufen am 19.9.2024).
- 25 Der Film wird von Mollie Lewis Nouwen erwähnt und soll in der Sammlung des Archivo General de la Nación erhalten sein. Vgl. Nouwen, Oy, My Buenos Aires, 50.
- 26 MUJERES JUGANDO AL GOLF. COPA ZUBERBÜHLER. GOLF CLUB DE MAR DEL PLATA, 1913, Documento filmico, Departamento Documentos de Cine, Audio y Video, YouTube-Kanal des Archivo General de la Nación, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wj4Z44kFbic> (abgerufen am 19.9.2024).
- 27 Vgl. Nouwen, Oy, My Buenos Aires, 117–118.
- 28 Wie Diego Rotman anhand seiner Studie über Shimen Dzigun und Yisroel Shomacher zeigt, war das jiddische Theater auch international ein Raum, der zumindest temporär Gefühle der Zugehörigkeit bzw. Heimatgefühle in der Emigration und im Exil zu kreieren vermochte. Vgl. Diego Rotman, *The Yiddish Stage as a Temporary Home*. Dzigun and Shumacher's Satirical Theater (1927–1980), München/Wien/Oldenburg 2021.

gewann, ist eine jener Organisationen, die alte und neue Einwanderungscommunities miteinander vertraut machte und ineinander überführte. Bevor ich jedoch auf Übergänge von der frühen jüdischen Einwanderung seit Ende des 19. Jahrhunderts zum Exil der 1930er- und -40er-Jahre eingehen werde, möchte ich noch darlegen, weshalb das jiddische Theater eine derart wichtige Funktion für die jüdische Community übernahm.²⁹

Das jiddischsprachige Theater schaffte schnell, sich einen Namen innerhalb der argentinischen Theaterszene zu machen, was das Ansehen der jüdischen Gemeinschaft rasant steigerte. Zudem bot es Raum, um neue weibliche Rollen zu entwerfen und vorherrschende Vorurteile mit Gegenentwürfen zu konfrontieren oder diese abzubauen. Entscheidend für die Etablierung war zudem, dass es sich an internationalen Vorbildern, etwa dem jiddischen Theater in New York oder Warschau, orientierte und es einen intensiven künstlerischen Austausch mit ebendiesen vorantrieb. Einerseits bestritt das jiddische Theater diverse Gastspiele, andererseits – und dies war tatsächlich einer der maßgeblichen Faktoren, weshalb es innerhalb der argentinischen Theaterszene rasch hohe Anerkennung genoss – lud es internationale Stars nach Buenos Aires ein. Durch Gastauftritte von Joseph Buloff (1899–1985), Jacob Ben Ami (1890–1977) oder Maurice Schwartz (1890–1960) etablierte das jiddische Theater in Buenos Aires eine Form des Star-Systems, welches das lokale Publikum, besonders junge argentinische Schauspieler*innen, die neue Methoden und Stücke lernen wollten, anlockte, und machte gleichzeitig Schauspieler*innen aus den eigenen Reihen bekannt, die neben großen Namen der internationalen jiddischen Szene auftraten.³⁰ Das jiddische Theater war damit maßgeblich daran beteiligt die Kunstszene innerhalb des Landes sowie die argentinische Kunst- und Kulturproduktion international zu vernetzen.³¹ Diese Internationalität stattete jüdische Kontexte gleichzeitig mit einer Form der Expertise aus, die auch später noch angehörigen Kunstschaaffenden – darunter Grete Stern, Hedwig Schlichter und Irena Dodalová – zugutekommen sollte.

-
- 29 Zum jiddischen Theater in Argentinien, vgl. Paula Ansaldo, *Teatro popular, teatro judío: el Idisher Folks Teater (IFT) y el movimiento de teatro independiente*, in: Jorge Dubatti (Hg.), *Teatro independiente. Historia y actualidad*, Buenos Aires 2017, 67–83; Leonor Slavsky/Susana Skura, 1901–2001, 100 años de teatro en idish en Buenos Aires, URL: https://www.academia.edu/43350448/1901_2001_Cien_a%C3%B1os_de_teatro_%C3%ADdish_en_Buenos_Aires (abgerufen am 19.9.2024); Nora Glickman (Hg.), *Argentine Jewish Theatre. A Critical Anthology*, London 1996; sowie die Beiträge von Paula Ansaldo, Susana Skura, Zachary Baker und C. Tova Markenson des Digital Yiddish Theatre Project, URL: <https://web.uwm.edu/yiddish-stage/places/south-america> (abgerufen am 19.9.2024).
- 30 Vgl. Susana Skura, *Yiddish Theatre in Buenos Aires Between the Two World Wars*, Digital Yiddish Theatre Project, April 2019, URL: <https://web.uwm.edu/yiddish-stage/yiddish-theatre-in-buenos-aires-between-the-two-world-wars> (abgerufen am 19.9.2024); Zachary Baker, *Ven Moyshe iz geforn: Maurice Schwartz on the Yiddish Theatre in Argentina in 1930 (Part I)*, Digital Yiddish Theatre Project, November 2020, URL: <https://web.uwm.edu/yiddish-stage/ven-moyshe-iz-gefor-n-maurice-schwartz-on-the-yiddish-theatre-in-argentina-in-1930> (abgerufen am 19.9.2024).
- 31 Sandra McGee Deutsch streicht diesen Punkt hervor, indem sie die Biografien der Schauspielerinnen Golde Flami, Berta Singerman und Cipe Lincovsky im Spannungsfeld ihres nationalen und internationalen Schaffens sowie von jiddischem und spanischsprachigem Theater analysiert. Vgl. McGee Deutsch, *Crossing Borders, Claiming a Nation*, 92–105.

Darüber hinaus leisteten die Organisationseinheiten des jiddischen Theaters, das nicht unwesentlich von sozialistischen Traditionen geprägt war, einen essenziellen Beitrag dazu, Frauen in ihrer Berufstätigkeit zu unterstützen. Die Organisation von kooperativen Kinderbetreuungsmöglichkeiten spielte dabei eine entscheidende Rolle. Wie Perla Rozenblum in ihren Kindheitserinnerungen berichtete, sollen sich einige im Theater aktive Mütter zusammengeschlossen haben, um eine ältere, alleinstehende Frau aus der Gemeinde zu engagieren, die in ihrer Wohnung ein Matratzenlager aufbaute und dort die Kinder betreute oder zur Schule brachte, während Proben und Aufführungen stattfanden. Auf diesem Wege konnten nicht nur die Mütter der Schauspielerei nachgehen und genossen berufliche Unabhängigkeit, sondern es wurde auch eine Form der Sozialfürsorge für ältere Frauen, die besonders von Armut betroffen waren, geschaffen.³²

Solidarität unter Frauen in der jüdischen Community bot nicht nur Hilfestellungen für die Bewältigung alltäglicher Aufgaben, sie war auch geprägt von spezifischen Erfahrungen des Antisemitismus – darunter auch der pauschale Vorwurf, Jüdinnen würden sich prostituieren. Denn sofern ein weibliches Pendant zum *jüdischen Gaucho* oder zum *cuentanik* existierte, war es das negativ konnotierte der jüdischen Prostituierten – eine Figur, die historisch gewachsen ist und auf die kriminellen Machenschaften der Zwi Migdal zurückgeht.³³ Die Zwi Migdal war eine Zuhältervereinigung, die seit Ende des 19. Jahrhunderts organisierten Frauenhandel mit Jüdinnen aus Osteuropa betrieb. Ursprünglich als *Varsovia* (Warschau) gegründet, wurde die Organisation in den 1920er-Jahren in Zwi Migdal, nach den Migdal Brüdern, die eine führende Position in der Organisation innehatten, umbenannt. Junge Frauen und Mädchen wurden unter Vortäuschung falscher Tatsachen, etwa unter dem Vorwand einer Ehe- oder Arbeitsvermittlung, nach Südamerika verschleppt und dort zwangsprostituiert. In Argentinien, wo Prostitution zu diesem Zeitpunkt zudem illegal war, wurden die Frauen schließlich selbst in die Kriminalität getrieben. Neben der körperlichen und finanziellen Ausbeutung prägte die schlechte medizinische Versorgung die Lebensumstände der Betroffenen, die weder auf soziale Netzwerke zurückgreifen konnten, da sie zumeist von ihren Familien in den Herkunftsländern isoliert waren, noch wirtschaftliche oder politische Möglichkeiten hatten, um sich aus diesen Strukturen zu befreien.

Mittlerweile liegen einige einschlägige Arbeiten zur Zwi Migdal und zu den betroffenen Frauen vor,³⁴ allerdings ist das Thema bis heute eines, das innerhalb der jüdischen

32 Vgl. C. Tova Markenson, Perla Rozenblum: A Porteño Life in Yiddish Theatre, Digital Yiddish Theatre Project, November 2017, URL: <https://web.uwm.edu/yiddish-stage/perla-rosenblum> (abgerufen am 19.9.2024).

33 Die anfänglichen Verstrickungen zwischen Zwi Migdal und dem jiddischen Theater behandelt etwa Susana Skura. Vgl. Skura, *Yiddish Theatre in Buenos Aires Between the Two World Wars*; Leonor Slavsky/Susana Skura, *100 años de teatro en idish en Buenos Aires*.

34 Vgl. 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, *Cómo y por qué se formó la Zwi Migdal*, in: *Todo es historia* 482 (2007), 6–22; Ders., *Tmeiim: los judíos impuros. Historia de la Zwi Migdal*, Buenos Aires 2018; Cristiana Schettini, *A Social History of Prostitution in Buenos Aires*, in: Magaly Rodríguez García/Lex Heerma van Voss/Elise van Nederveen Meerkerk (Hg.), *Selling Sex in the City: A Global History of Prostitution, 1600s–2000s*, Leiden/Boston 2017, 357–285.

Gemeinde Argentinien nur ungenügend angesprochen und weitgehend verschwiegen wird.³⁵ Film und Theater fanden dennoch Wege, um diesen verdrängten Teil der jüdischen Geschichte aufzuarbeiten. Zwar wurde die Zwi Migdal Anfang der 1930er-Jahre zerschlagen, dennoch wurde die Gleichsetzung von jüdischen Frauen mit Prostituierten weiterhin instrumentalisiert, um antisemitische Vorurteile zu schüren. Dies erschwerte das Leben von Jüdinnen in Argentinien massiv, besonders, wenn sie beruflich in der Öffentlichkeit standen, wie etwa die Schauspielerinnen Berta Singerman, Golde Flami und Cipe Lincovsky. Alle drei kamen aus jüdischen Einwanderungsfamilien, wurden im Umfeld des jiddischen Theaters und zugleich in einem politisierten, sozialistisch-kommunistisch geprägten Kontext sozialisiert. Das jiddische Theater bot ihnen Raum, um sich ebendieser Vorurteile zu entledigen, um eine berufliche Karriere einzuschlagen und um jüdisch-argentinische Mehrfachzugehörigkeit für sich neu zu definieren. Dennoch wurden sie außerhalb des jiddischen Theaters, in der argentinischen Theater- und Filmszene, wie McGee Deutsch schreibt, wiederholt als »sensual other«³⁶ markiert – eine Fremdzuschreibung, die auf die Erfahrungen der Zwangsprostitution durch die Zwi Migdal zurückzuführen ist.

3.3 Fliehen vor dem Nationalsozialismus

Obleich die meisten Studien die Einwanderung nach Argentinien in zwei Phasen gliedern – einerseits bis in die frühen 1930er-Jahre, andererseits ab den Fluchtbewegungen verursacht durch den italienischen, spanischen und deutschen Faschismus –, gilt es zu betonen, dass das Exil der 1930er- und -40er-Jahre, insbesondere seine Strukturen, Organisationen und Netzwerke, ohne vorangegangene Einwanderungsbewegungen nicht gedacht werden kann. Zwar bedingte das Exil einige gesellschaftliche und politische Veränderungen, allerdings waren viele Anliegen von Exilierten, jenen früherer Einwander*innen sehr ähnlich. Mehrfachzugehörigkeit blieb ein zentrales Thema, die Auseinandersetzung mit religiösen, kulturellen und politischen Gepflogenheiten im Herkunfts- und im Aufnahmeland waren ebenso Konstanten des Exils wie auch der früheren Einwanderung. Was das Exil der 1930er- und -40er-Jahre jedoch maßgeblich von der Einwanderung zuvor unterscheidet, ist erstens, dass die politischen Strukturen im Aufnahmeland sich deutlich verändert hatten, und zweitens, dass es nicht mehr hauptsächlich Jüdinnen und Juden aus Osteuropa waren, die nach Argentinien gelangten, sondern deutlich mehr aus dem mitteleuropäischen, speziell aus dem deutschsprachigen Raum. Dies führte auch dazu, dass Personen aus unterschiedlichen Berufsfeldern nach Argentinien kamen, die aus wirtschaftlichen Gründen die Stadt bevorzugten, während das Leben am Land, das den jüdischen Kolonist*innen einst als ertragreich versprochen wurde,

35 Diesen Punkt behandeln auch die Filmemacher*innen Florencia Mujica und Daniel Najenson in ihrem Dokumentarfilm *IMPUIROS* (ARG/ISR 2017), der sich der Geschichte des Frauenhandels und der Zwangsprostitution durch die Zwi Migdal widmet und sie mit aktuellen Debatten zu Sexarbeit verknüpft.

36 McGee Deutsch, *Crossing Borders, Claiming a Nation*, 92.

für viele keine Option mehr war.³⁷ Drittens, und dieser Punkt gibt Anlass zur intensiveren Auseinandersetzung mit den Künstlerinnen Grete Stern, Hedwig Schlichter und Irena Dodalová, kam eine neue Generation von jungen, emanzipierten Frauen nach Argentinien, die zwar weiterhin verhältnismäßig wenig Repräsentanz innerhalb von Exilkreisen fand, jedoch maßgeblichen Einfluss auf die Kunst- und Kulturproduktion sowie auf folgende Emanzipationsbewegungen des Landes hatte.

Bevor ich also weiter auf die Biografien und das Schaffen dieser Künstlerinnen eingehe, werde ich noch eben genannte Punkte behandeln, um zu verdeutlichen, welche Strukturen deren Exil bedingten. (1) Die ursprünglich offene Einwanderungspolitik Argentiniens begann sich ab den 1930er-Jahren stetig mehr zu verändern und restriktivere Züge anzunehmen. Im Jahr 1930 ereignete sich ein folgenschwerer Staatsstreich, der den amtierenden Präsidenten Hipólito Yrigoyen (1852–1933) stürzte und eine Phase autoritärer, teils diktatorischer Führung einleitete. Autoritäre Tendenzen schlugen sich ebenso in Verschärfungen der Einwanderungspolitik nieder. Bereits 1932, als Agustín Pedro Justo (1876–1943) durch Wahlbetrug zum Präsidenten wurde, wurde ein Dekret eingeführt, das Einwander*innen dazu verpflichtete, einen Nachweis zur Selbstversorgung zu erbringen – eine Bestätigung also, dass sie nicht auf staatliche Hilfeleistungen angewiesen waren. Weitere Verschärfungen, etwa die sogenannte »llamada«, die verlangte, dass Exilierte zwei Jahre in Argentinien leben mussten, bevor sie ihre Familienangehörigen nachholen konnten, oder das im Jahr 1936 verabschiedete Dekret, demnach Personen die Einreise verweigert werden konnte, wenn sie eine Gefahr für die physische oder moralische Gesundheit der Bevölkerung darstellten, erschwerten Einwanderung und Familienzusammenführung maßgeblich. Ab 1938 war sogar ein »permiso de libre desembarco« (Bescheid zur freien Einreise) nötig, der vorab von den Konsulaten ausgestellt wurde und in erheblichem Maße dazu beitrug, jüdischen Geflüchteten den Weg nach Argentinien zu erschweren.³⁸

Die durch die autoritäre Regierung eingeführten Einreiserestriktionen wiesen zwar deutlich antisemitische Züge auf, insbesondere, da politische Ereignisse, wie die »Anschluss«- und Novemberpogrome von 1938 nicht zu einer Lockerung, sondern vielmehr zu einer Verschärfung der Bestimmungen führten und besonders jüdische Geflüchtete davon betroffen waren; dennoch sind diese frühen Verschärfungen vor allem auf den stark verbreiteten Antikommunismus innerhalb der Regierungsgarde zurückzuführen. Schließlich waren es Einwander*innen aus Italien, Spanien und Frankreich, die seit der Jahrhundertwende sozialistische, kommunistische und anarchistische Ideen nach Argentinien brachten und diese besonders seit der Weltwirtschaftskrise von 1929 in politische Formen zu bringen vermochten. Für die Machthaber stellte Einwanderung damit pauschal eine Gefahr dar.³⁹

37 Vgl. Avni, *Argentina y Las Migraciones Judías*, 302–381.

38 Vgl. ebd., 323–338.

39 Diverse Historiker*innen erforschten den weitverbreiteten Antikommunismus der rechten Regierungen in Argentinien, insbesondere die Verstrickung von Antikommunismus und Antisemitismus. Dabei geht hervor, dass antisemitische Rhetoriken wiederholt dazu genutzt wurden, um antikommunistische Denkmuster zu verbreiten. Vgl. Fernando Devoto, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*, Buenos Aires 2002; Federico Finchelstein, *Transatlantic Fascism. Ideology, Violence, and the Sacred in Argentina and Italy, 1919–1945*, Durham 2010; Lvo-

Die antikommunistischen, autoritären Züge der Regierung manifestierten sich auch darin, dass obwohl Argentinien stets auf seine Neutralität im Zweiten Weltkrieg pochte, innerhalb des Landes das nationalsozialistische Lager weitgehend unterstützt wurde. Dass Argentinien nach dem Zweiten Weltkrieg eines der zentralen Aufnahmeländer für nationalsozialistische Kriegsverbrecher war, wurde in diversen Studien herausgestellt.⁴⁰ Besonders die Studie des Historikers Uki Goñi *The Real Odessa* legt ihren Fokus darauf, wie Argentinien schon während der sogenannten »decada infame« Strukturen etablierte, die die nationalsozialistische Gemeinde in Argentinien unterstützten. Goñi betont überdies, dass nach dem Militärputsch von 1943, dem Juan Domingo Perón (1895–1974) – der von 1946 bis 1955 amtierende Präsident und Begründer des Peronismus – angehörte, diese Strukturen strategisch ausgebaut und dafür genutzt wurden, die Regierungsmacht zu sichern und untergetauchten Kriegsverbrechern die Einreise zu ermöglichen.⁴¹ Der Peronismus, obgleich er als Massenbewegung erst im Laufe des Jahres 1945, und damit nach Ende des Zweiten Weltkriegs, ins Leben gerufen wurde, hatte also massive Auswirkungen auf das Leben von jüdischen Geflüchteten in Argentinien, die nicht nur das Nebeneinander mit Nationalsozialist*innen, sondern auch die autoritären Züge des Peronismus fürchteten.⁴²

(2) Obwohl ab Anfang der 1930er-Jahre immer restriktivere Bestimmungen eingeführt wurden, um Geflüchteten die Einreise zu erschweren, war Argentinien dennoch jenes südamerikanische Land, das im Zeitraum von 1933 bis 1945 am meisten Geflüchtete aufnahm.⁴³ Buenos Aires wurde zu einer Metropole des Exils, die besonders unter Kunstschaffenden als erstrebenswerte Destination galt.⁴⁴ Anders als die frühen Einwan-

vich, Nacionalismo y Antisemitismo; McGee Deutsch, *Las derechas*; David Rock, *La Argentina Autoritaria*, Buenos Aires 1993.

- 40 Vgl. Linda Erker/Raanan Rein (Hg.), *Nazis and Nazi Sympathizers in Latin America after 1945*, Leiden/Boston 2024; Roland Newton, *The »Nazi Menace« in Argentina, 1931–1947*, Stanford 1992; Leonardo Senkmann, *Argentina, la segunda guerra mundial y los refugiados indeseables, 1933–1945*, Buenos Aires 1991; Leonardo Senkmann/Saul Sosnowski, *Fascismo y Nazismo en las letras argentinas*, Buenos Aires 2009.
- 41 Vgl. Uki Goñi, *The Real Odessa. How Perón Brought the Nazi War Criminals to Argentina*, London/New York 2002.
- 42 Obgleich beispielsweise die Arbeiten von Raanan Rein nahelegen, dass es seitens des Peronismus intensive Bestrebungen gab, die jüdische Community in Argentinien sowie den neu gegründeten Staat Israel zu unterstützen, legen meine Recherchen hingegen nahe, dass seitens der jüdischen Bevölkerung in Argentinien große Skepsis gegenüber dem Peronismus vorherrschte. Dies kann jedoch ebenso an der linkspolitischen Gesinnung der von mir behandelten Künstlerinnen und deren Netzwerke liegen. Dass es jedoch zahlreiche Kooperationen zwischen der peronistischen Regierung und jüdischen Organisationen gab, streicht Rein in seinen Arbeiten mehrfach hervor. Vgl. Raanan Rein, *Los muchachos peronistas judíos. Los argentinos judíos y el apoyo al Justicialismo*, Buenos Aires 2015.
- 43 Vgl. Anne Saint Sauveur-Henn, *Exotische Zuflucht? Buenos Aires, eine unbekannte und vielseitige Exilmetropole (1933–1945)*, in: Claus-Dieter Krohn (Hg.), *Metropolen des Exils*, München 2002, 242–268, 243.
- 44 Vgl. Laura Karp Lugo, *Alone Together: Exile Sociability and Artistic Networks in Buenos Aires at the Beginning of the 20th Century*, in: Burcu Dogramaci/Mareike Hetschold/Laura Karp Lugo/Rachel Lee/Helene Roth (Hg.), *Arrival Cities. Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century*, Leuven 2020, 33–54.

der*innen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts handelte es sich bei dem Großteil der Geflüchteten ab 1933 nicht um Arbeiter*innen, die aufgrund mangelnder wirtschaftlicher Möglichkeiten ins Land kamen, sondern um Personen, die flüchten mussten und zuvor künstlerisch, schriftstellerisch, intellektuell oder wissenschaftlich tätig waren. Sie hatten dementsprechend wenig Interesse an landwirtschaftlicher Arbeit, wie sie die frühen Kolonist*innen bestritten, und bevorzugten die urbane Atmosphäre von Buenos Aires.

Buenos Aires hatte sich bereits in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu einer der wichtigsten Kunst- und Kulturhauptstädte des südamerikanischen Kontinents entwickelt und mit Stolz das Bild von sich selbst propagiert, das Paris Südamerikas zu sein. Tatsächlich gab es seit der Jahrhundertwende und insbesondere ab den 1920er- und -30er-Jahren intensiven Austausch mit der Kunstszene von Paris sowie mit anderen europäischen Metropolen. Zahlreiche argentinische Intellektuelle und Kunstschaffende besuchten diese für Studienreisen und aus dem dort gewonnenen Wissen schöpften sie später, zurück in ihrem Herkunftsland, um neue künstlerische Ideen umzusetzen und Bewegungen ins Leben zu rufen.⁴⁵ Buenos Aires war für viele jüdische und/oder politische Geflüchtete damit nicht nur eine ferne, exotische Stadt der südlichen Hemisphäre auf der anderen Seite des Ozeans, sie war durchaus eine Stadt, der bereits ein intellektueller und kultureller Ruf vorauselte. Dennoch gelangten viele Exilierte mit exotisierenden Vorstellungen nach Buenos Aires, was mitunter zu Enttäuschungen führte. Diese hält der Schriftsteller Paul Zech (1881–1946) in seinem Roman *Michael M. irrt durch Buenos Aires* fest.⁴⁶ Zech beschreibt in seinem Roman das Ankommen des Michael M. aufgeladen mit Erwartungen, die von kolonialen Erfahrungsbildern geprägt waren und den südamerikanischen Kontinent trotz seiner Größe und Diversität für ein einziges, einfältiges Gebiet hielten. Michael M.s Enttäuschung darüber, keine paradisischen Szenarien der Pflanzen- und Tiervielfalt im tropischen Klima vorzufinden, sondern Großstadtasphalt, treibende Hitze und hektisches Stadtleben, erlebten auch andere Exilierte. Die Hitze, das urbane Klima sowie die Sprachbarrieren wurden deshalb von vielen als besonders herausfordernd beschrieben.⁴⁷

Ein entscheidender Unterschied zwischen früher Einwanderung und Exil ab den 1930er-Jahren war zudem, dass Jüdinnen und Juden nicht mehr zwangsläufig innerhalb ihres eher geschlossenen sozialen Milieus verweilten, sondern viele Exilierte zwar jüdischer Herkunft waren, sich selbst aber in erster Linie als politische Geflüchtete verstanden und sich stärker in antifaschistischen Exilorganisationen engagierten. Antifaschistische Organisationen wie *Das andere Deutschland* oder der *Verein Vorwärts* leisteten einen essenziellen Beitrag zum Widerstand gegen den Nationalsozialismus im Exil; auch gegen autoritäre Tendenzen im Aufnahmeland, indem sie ihre Publikationsorgane nutzten, um die Exilcommunity in ihrer Erstsprache über die politischen Geschehnisse aufzuklären. Sie organisierten Spendenaktionen, Solidaritätsveranstaltungen und unterstützten jüdische Vereinigungen, z. B. den *Hilfsverein Deutschsprechender Juden*, der von

45 Beatriz Sarlos Arbeit zur »peripheren Moderne« ist bis heute eine der scharfsinnigsten Analysen des Kulturschaffens in der argentinischen Hauptstadt. Vgl. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*. Buenos Aires 1920 y 1930, Buenos Aires 1998.

46 Vgl. Paul Zech, *Michael M. irrt durch Buenos Aires*, Frankfurt a. M. 1985, 17–19.

47 Vgl. Saint Sauveur-Henn, *Exotische Zuflucht?*, 242–268, 249–250.

bereits länger in Argentinien lebenden Jüdinnen und Juden betrieben wurde und Hilfeleistungen für Neuankommende anbot. Das Angebot reichte von der Unterstützung bei der Arbeitssuche über Sprachkurse bis hin zu kulturellen Aktivitäten. Neugegründete antifaschistische und bereits existierende jüdische Organisationen arbeiteten eng zusammen, selbst wenn sie teils unterschiedliche politische Positionen vertraten.⁴⁸ Hinzu kamen Vereine, Organisationen oder Kollektive spanisch-republikanischer Geflüchteter, die seit Beginn des Bürger*innenkriegs nach Argentinien gelangten und sich ebenso mit jüdischen und/oder antifaschistischen Organisationen solidarisierten.⁴⁹ Besonders diese Vielzahl an Vereinen, Organisationen und künstlerischen Kollektiven, die parallel existierten, machte Buenos Aires zu einem südamerikanischen Zentrum des Exils, das für Kunstschaffende vielversprechende Möglichkeiten bot.



Abb. 27: Clément Moreau, *Los emigrantes* (1940)

(3) An dieser Stelle gilt es noch jenen Punkt zu behandeln, der die politische, gesellschaftliche und kulturelle Funktion jüdischer Künstlerinnen betrifft, die aus Deutschland, Österreich oder der Tschechoslowakei kamen, die in links-politischen Kontexten sozialisiert wurden, ihr Emanzipationsverständnis ins Exil mitbrachten und wegweisende Entwicklungen mittrugen, die zu mehr Sichtbarkeit von Frauen in der Kunst und anderswo führten. Erneut scheint ein Bildverweis geeignet, um über diesen

48 Zum antifaschistischen Exil in Argentinien und den diversen Kooperationen oder Konflikten mit jüdischen Organisationseinheiten, vgl. Germán Friedmann, *Alemanes antinazis en la Argentina*, Buenos Aires 2010, insbesondere 145–178.

49 Zum spanisch-republikanischen Exil in Argentinien, vgl. Andrea Pagni (Hg.), *El exilio republicano español en México y Argentina*. Historia cultural, instituciones literarias, medios, Frankfurt a. M./Madrid 2011; Dora Schwarzstein, *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona 2001.

beginnenden gesellschaftlichen Wandel zu sprechen. *Los emigrantes* (1940, Die Emigranten, Abb. 27) lautet der Titel eines Bildes von Clément Moreau (bürgerlich Carl Meffert, 1903–1988), der 1935 nach Argentinien kam und dort durch seine Linolschnitte zu einem der prominentesten Vertreter des antifaschistischen Exils wurde. *Nacht über Deutschland* heißt der bekannteste Linolschnittzyklus Moreaus, der 1937/1938 entstand und sich mit den Folgen der nationalsozialistischen Diktatur auseinandersetzt. *Los emigrantes* stammt aus der Sammlung *Grafik für den Mitmenschen* und zeigt ein Hafenszenario, das die Abreise im Herkunftsland oder an einer Transitstation des Exils zum Gegenstand macht.⁵⁰ Am Schiff stehen junge Männer und winken mit Taschentüchern; am Hafen verweilen Frauen, die am Abschiedsort bleiben. Moreau präsentiert das Exil also in erster Linie als ein männliches Phänomen.

Schon die Historikerin Marion A. Kaplan machte in ihrer Forschung darauf aufmerksam, dass die Wahrnehmung, primär Männer wären vom Exil betroffen gewesen, keine ist, die auf historischen Fakten basiert, sondern durch die überdurchschnittliche Repräsentanz männlicher Vertreter des Exils in Kultur und Forschung bedingt wird.⁵¹ Erfahrungen der Flucht und des Exils von Frauen – dies zeigt sich besonders bei genauerer Betrachtung der drei Künstlerinnen und wird in den folgenden Kapiteln weiter ausgeführt werden – unterschieden sich nicht nur maßgeblich von männlichen,⁵² sie manifestierten sich auch auf anderen Ebenen der Kunstproduktion und traten teils zeitverzögert in Erscheinung. Das Wirken von Künstlerinnen im argentinischen Exil – darunter Fotografinnen wie Grete Stern und Gisèle Freund (1908–2000), die Tänzerin Renate Schottelius (1921–1998), die Schauspielerinnen Hedwig Schlichter und Liselott Reger-Jacob (1899–1972), die Filmemacherin Irena Dodalová, die Malerinnen Gertrudis Chale (1898–1954) und Mariette Lydis (1887–1970), die Schriftstellerin Livia Neumann

50 Vgl. Clément Moreau/Carl Meffert, *Grafik für den Mitmenschen*. Mit einem unvollständigen Werkverzeichnis, Berlin 1978.

51 Vgl. Kaplan, *Between Dignity and Despair*, 62–73; Marion A. Kaplan, *Prologue: Jewish Women in Nazi Germany Before Emigration*, in: Sibylle Quack (Hg.), *Between Sorrow and Strength*, Cambridge 2013, 11–48.

52 In den letzten Jahren sind stetig mehr Arbeiten entstanden, die sich spezifischen Erfahrungen von Frauen in Exilzusammenhängen widmen. Auch die Gründung von Forschungsnetzwerken, etwa der frauenAG der Österreichischen Gesellschaft für Exilforschung, unterstreicht die Notwendigkeit, Erfahrungen von Frauen innerhalb der Exilforschung verstärkt Aufmerksamkeit zu schenken. Vgl. Bolbecher, *Frauen im Exil*; Charmian Brinson/Andrea Hammel (Hg.), *Exile and Gender I. Literature and the Press*, Leiden 2016; Charmian Brinson/Andrea Hammel/Jana Barбора Buresova (Hg.), *Exile and Gender II: Politics, Education and the Arts*, Leiden 2017; Alena Heitlinger (Hg.), *Émigré Feminism. Transnational Perspectives*, Toronto 1999; Ursula Hudson-Wiedenmann/Beate Schmeichel-Falkenberg (Hg.), *Grenzen überschreiten. Frauen, Kunst und Exil*, Würzburg 2005; Claus-Dieter Krohn/Erwin Rotermond/Lutz Winckler/Wulf Koepke (Hg.), *Frauen und Exil. Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung*, München 1993; Kaplan, *Between Dignity and Despair*; Birgit Maier-Katkin/Marje Schuetze-Coburn/Michaela Ullmann (Hg.), *Women in Exile. Feuchtwanger and Gender Dynamics in Exile and Exile Literature*, Berlin/Bern/Brüssel/Oxford/New York 2024; Messinger/Prager, *Doing Gender in Exile*; Sibylle Quack (Hg.), *Between Sorrow and Strength*, Cambridge 2013; Maureen Tobin Stanley/Gesa Zinn (Hg.), *Female Exiles in Twentieth and Twenty-first Century Europe*, New York 2007; Gesa Zinn (Hg.), *Exile Through a Gendered Lens. Women in European History, Literature and Cinema*, New York 2012.

(1912–1978) und viele mehr – ist nicht nur aufgrund bestehender patriarchaler Strukturen in Vergessenheit geraten, sondern auch deshalb, da es oft nicht unmittelbar auf politische Geschehnisse des Aufnahme- oder Herkunftslands rekurrierte. In vielen Fällen ging dem Schaffen von Frauen ein intensives Studium der neuen Umgebung voraus und dieses führte zu einer Verzögerung in der Verarbeitung ihrer eigenen Exilerfahrung. Dieses Studium ist aber zugleich eine zentrale Bedingung für kulturelle Übersetzung, auf die in den folgenden Kapiteln noch intensiv eingegangen wird. Dies bedeutet, dass im Falle der von mir behandelten Künstlerinnen das Exil nicht nur für den Zeitraum von 1933 bis 1945 gedacht werden kann, denn diese zeitliche Einschränkung würde die Fortsetzung von Fluchtbewegungen ab 1945,⁵³ von denen etwa Irena Dodalová betroffen war, verleugnen und essenzielle Aspekte ausklammern. Es bedeutet auch, dass diese Künstlerinnen durch das vorangegangene Studium der neuen Umgebung sowie durch ihre kulturelle Übersetzungstätigkeit teils nachhaltiger im Aufnahmeland wirkten und einen weitreichenden Einfluss auf die Entwicklungen der argentinischen Kunst- und Kulturproduktion hatten. Diese Künstlerinnen, die das Selbstbewusstsein einer neuen Generation von gebildeten und selbstbestimmten Frauen mit ins Exil trugen, schufen durch alternative Ansätze, durch Lehrtätigkeiten oder durch Zusammenschlüsse mit exilierten, jüdischen oder lokalen Kollektiven Wege, um nicht nur innerhalb der Exilcommunities, sondern darüber hinaus in der argentinischen Mehrheitsgesellschaft wirken zu können. Ihre Ansätze stießen auf große Resonanz und fanden Anklang bei nachkommenden Fotografinnen, Schauspielerinnen oder Filmemacherinnen, die die Ideen, Konzepte und Anliegen dieser exilierten Künstlerinnen weitertrugen und langfristig und dauerhaft im argentinischen Kunstschaffen verankerten.

53 Insbesondere in Kapitel 6 werde ich diesen Punkt erneut aufgreifen und auf Aspekte des Post-Exils eingehen.

4 Visuelle Transformationen und kulturelle Übersetzung

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

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

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

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

4.1 Kulturelle Übersetzung und künstlerische Praxis

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

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

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

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

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

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

5 Pratt, Response, 94.

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

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

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

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

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

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

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

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

11 Ebd.

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

4.1.1 Visuelle Übersetzung als inhärente Motivation von Bildern

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

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

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

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

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

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

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

-
- 16 Vgl. Paula Bertúa, *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista *Idilio*, 1948–1951*, Buenos Aires 2012, 82.
- 17 Grete Stern, Notes on Photomontage, in: *Journal of Latin American Cultural Studies. Special Issue on Modern Argentine Photography: Horacio Coppola and Grete Stern*, 24 (2015) 2, 269–274, 272.
- 18 Zu Crillas Übersetzungen zählten etwa Henrik Ibsens *Geister*, Frank Wedekinds *Frühlungserwachen*, Bernard Shaws *Cándida*, Colin Higgins *Harold and Maude* oder Ted Willis *Hot Summer Night*.
- 19 Hier wäre *Mädchen in Uniform* zu nennen, das Stück von Christa Winsloe wurde 1931 von Leontine Sagan verfilmt und die Rolle des Fräuleins von Kesten mit Hedy Crilla besetzt. 1938 tauchte sie erneut im französischen Remake des Films *PRISANS SANS BARREAUX* (R: Léonide Moguy) auf. 1946 folgte dann die Inszenierung an der *Freien Deutschen Bühne*.
- 20 Gisèle Freund, *Memoiren des Auges*, Frankfurt a. M. 1977, 29.
- 21 Imogen Reiser, Im Gesicht lesen wie in einem Buch. Gisèle Freund: Photographien und Erinnerungen, Deutschlandfunk, https://www.deutschlandfunk.de/im-gesicht-lesen-wie-in-einem-buch.700.de.html?dram:article_id=83884 (abgerufen am 19.9.2024).

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

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

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

23 Ebd.

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

25 Vgl. Benjamin, Das Kunstwerk.

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

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

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

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

4.1.2 Kulturelle Übersetzung als feministische Handlungsstrategie

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

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

28 Ebd., 2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1.3 *contact zones* als Übersetzungsräume

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

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

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

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

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

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

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

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

43 Pratt, *Imperial eyes*, 7.

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

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

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

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

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

45 Pratt, *Imperial eyes*, 8.

46 Ebd.

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

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

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

4.2 Orte und Medien der Kunstproduktion im Exil

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

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

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

51 Ebd.

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

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

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

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

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

4.2.1 Grete Stern: Künstlerische Vernetzung von Emigration und Exil

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

61 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

72 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

86 Vgl. Roca, *Días de Teatro*, 181.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

98 Vgl. Roca, *Días de Teatro*, 334.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

4.2.3 Irena Dodal: Isolation des Exils im peronistischen Rampenlicht

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

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

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

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

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

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

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

106 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

108 Vgl. ebd., 57.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

4.3 Übersetzerinnen des Exils

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

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

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

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

4.3.1 Hedy Crilla: Schauspielunterricht der autobiografischen Referenzen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

128 Vgl. ebd., 261.

129 Vgl. ebd.

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

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

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

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

132 Vgl. Roca, Hedy Crilla, 28.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

140 Bracke/Morris/Ryder, Introduction, 223.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

145 Fuchs, Reaching out, 31.

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

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

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

4.3.2 Irena Dodal: Selbstübersetzung im luftleeren Raum

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

146 Vgl. Roca, Hedy Crilla, 47–48.

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

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

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

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

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

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

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

151 Ebd., 8.

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

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

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

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

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

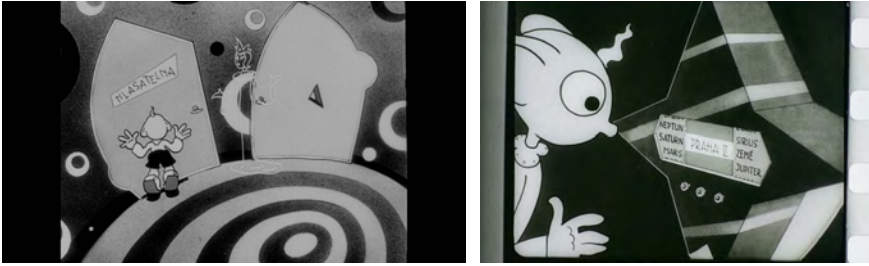


Abb. 34–35: Stills aus *VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ* (R: Irena Dodalová/Karel Dodal, CSK 1936)

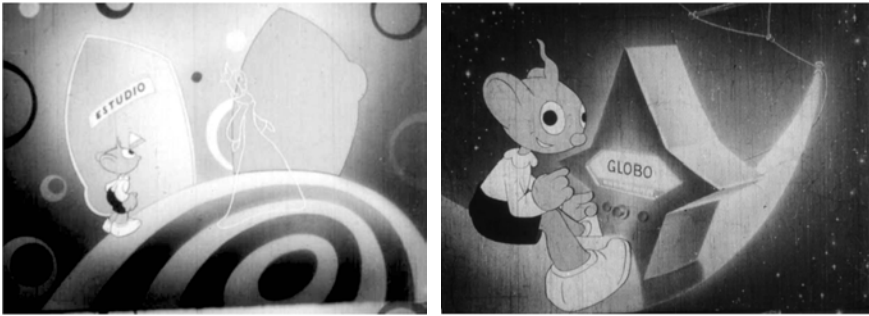


Abb. 36–37: Stills aus *LA REINA DE LAS ONDAS* (R: Irena Dodalová/Karel Dodal, ARG 1949/50)

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

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

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

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

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

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



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

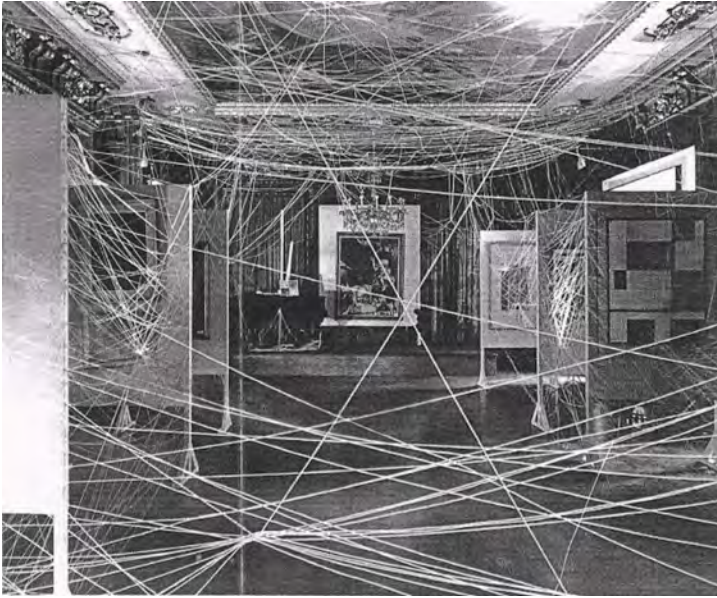


Abb. 40: Marcel Duchamp, *Labyrinth* (1942)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

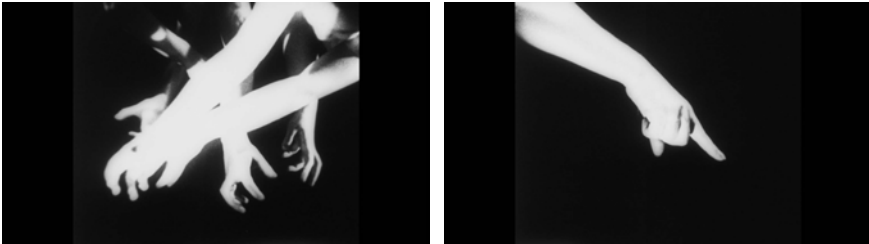


Abb. 43–44: Stills aus PROCITNUTÍ JARA (R: E. F. Burian, CSK 1936)

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

170 Ebd., 20.

171 Ebd., 29.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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



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

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

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

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

4.4 Räume vernetzen, aneignen, besetzen!

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

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

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

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

197 Mandelbaum, RINGLAND PIT, 35:40.

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

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

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

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

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

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

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

198 Vgl. Middell, Kulturtransfer.

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 offenbarten 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.academica.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.

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 Argentiniens 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 Fotografien 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, vorgefreudigen 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 Billetts, 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.

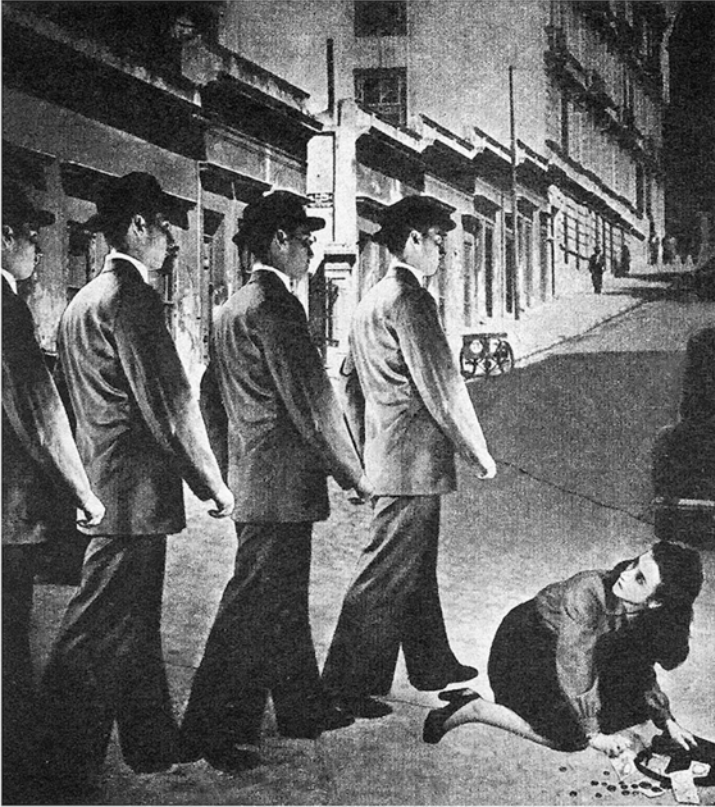


Abb. 74: Grete Stern, *Los sueños de dinero* (1948)

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 einfing.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 Schulfädchen, 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 montagehafte 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: Inmigracion, 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 angelehnten 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 sagemumwobene 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 hervorgestrichen 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 behalt 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 zitierter 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.

6 Wann endet das Exil?

Die hier titelgebende Frage stellt sich nicht nur für die in der vorliegenden Studie behandelten Künstlerinnen in unterschiedlichen Phasen ihrer Biografie, auch die Forschung hat sich in den vergangenen Jahren intensiv damit befasst. Die Soziologie hat etwa den Terminus des Postmigrantischen geprägt,¹ worauf sich unter anderem theoretische Auseinandersetzungen beziehen, die das Nachexil oder Post-Exil untersuchen. Wie die Literaturwissenschaftlerinnen Bettina Bannisch und Katja Sarkowsky argumentieren, markiert der Begriff des Nachexils »ein Ende des Exils, die Möglichkeit der Rückkehr in das Land, das nicht aus freier Entscheidung verlassen wurde, und den Umstand, dass sich die Erfahrung des Exils dennoch fortsetzt und somit nicht von einem Ende des Exils gesprochen werden kann«.² Diese Fokusverschiebung auf das »Post« – also auf das dem Exil Folgende – vom ehemals zentralen »Prä« – dem, was davor war und was zurückgelassen, transportiert oder transformiert wurde – bringt jedoch neue Herausforderungen mit sich. Sie wirft Fragen der Rückmigration oder Folgemigration auf, der kulturellen, territorialen, nationalen oder sprachlichen Zugehörigkeit und den damit verbundenen Vorstellungen von Heimat. All diese Fragen, so werde ich im Folgenden anhand der Biografien und des Werks Grete Sterns, Hedy Crillas und Irena Dodals erörtern, spielten in den Jahren nach 1945 für die genannten Künstlerinnen eine essenzielle Rolle. Das Post-Exil, so schreibt der Literaturwissenschaftler Stephan Braese, war schließlich ein weit »verbreiteter Existenzmodus«.³

Die jeweilige Zugehörigkeit sowie die Selbstdarstellungen der Betroffenen des Post-Exils blieben letztlich von der Erfahrung des Exils bestimmt – und zwar nicht nur retrospektiv, sondern gegenwärtig und teils auch im Rahmen zukünftiger Lebensentwürfe, wie es noch zu zeigen gilt. Die Frage, wann das Ende des Exils zu datieren wäre, lässt

-
- 1 Vgl. Erol Yildiz/Marc Hill (Hg.), *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*, Bielefeld 2014; Marc Hill, *Nach der Parallelgesellschaft. Neue Perspektiven auf Stadt und Migration*, Bielefeld 2016.
 - 2 Bettina Bannasch/Katja Sarkowsky, *Nachexil und Post-Exile: Eine Einleitung*, in: Dies. (Hg.), *Nachexil/Post-Exile*, Berlin/Boston 2020, 1–11, 1.
 - 3 Stephan Braese, *Nach-Exil. Zu einem Entstehungsort westdeutscher Nachkriegsliteratur*, in: Claus-Dieter Krohn/Erwin Rotenmund/Lutz Winckler/Wulf Köpke (Hg.), *Jüdische Emigration zwischen Assimilation und Verfolgung, Akkumulation und jüdischer Identität*, München 2001, 227–253, 229.

sich deshalb bei genauer Betrachtung nur in den wenigsten Fällen mit dem Jahr 1945 beantworten.⁴ Für Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal sollte der Moment des Kriegsendes zwar auf unterschiedlichen Ebenen prägend sein, allerdings nicht jener sein, der das Ende ihres Exils bedeutet hätte. Wie in den voranstehenden Kapiteln dargestellt, war die Aufarbeitung von Exilerfahrungen ein individueller Prozess und geht als solcher weit über das Jahr 1945 hinaus. So individuell diese Auseinandersetzung sein mochte, lassen sich dennoch innerhalb des Schaffens aller drei Künstlerinnen, wenn auch nicht in direkter zeitlicher Korrespondenz zueinander, intervisuelle Bezüge erkennen, die auf ein gemeinsames Erleben schließen lassen.

Für Irena Dodal leitete 1945 erst den Beginn des Exils durch ihre Freilassung aus dem Ghetto Theresienstadt und ihre Emigration in die Schweiz und später in die USA ein. Für Crilla und Stern stellt das Ende des Kriegs zwar aus der Distanz eine emotionale Erleichterung dar, nicht jedoch sollte dies gleichgesetzt werden mit der Möglichkeit, das Exil durch die Rückkehr nach Deutschland oder Österreich zu beenden. Dies liegt nicht nur daran, dass beide Künstlerinnen bereits gut in ihren jeweiligen Feldern vernetzt und etabliert waren, sie in Argentinien ihre Familien hatten und damit eine deutliche Verlagerung des Lebensmittelpunktes erfolgt war; sondern auch daran, dass eine Rückkehr nach Europa in diesem Moment angesichts der politischen Situation dort kaum durchführbar schien. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs kam es zu regen Migrationsbewegungen in Europa, Überlebende aus den Konzentrationslagern und aus dem Untergrund, Zwangsarbeiter*innen, Rückkehrende aus der Kriegsgefangenschaft oder Vertriebene suchten ihre alten Heime auf, die zumeist nicht mehr existierten oder anderwärtig bewohnt wurden, und landeten stattdessen in Displaced Person Lagern. Nicht selten befanden sich diese genau dort, wo zuvor Konzentrationslager waren.⁵ Auch der Antisemitismus war keineswegs von der mitteleuropäischen Landkarte, aus den Gerichten, aus den Behörden oder den Köpfen der Menschen verschwunden.⁶ Die Lage im argentinischen Exil

-
- 4 Auch der Sammelband *Das Ende des Exils? Briefe von Frauen nach 1945* kommt zum Schluss, dass zahlreiche literarische Texte, persönliche Korrespondenzen oder Aufzeichnungen von Exilierten infrage stellen, ob ein Ende des Exils tatsächlich mit 1945 datiert werden kann. Vgl. Irene Below/Inge Hansen-Schaberg/Maria Kublitz-Kramer (Hg.), *Das Ende des Exils? Briefe von Frauen nach 1945*, München 2014.
 - 5 Zur Situation in DP-Lagern, vgl. Ingrid Böhler/Nikolaus Hagen/Philipp Strobl (Hg.), *Displaced-Persons-Forschung in Österreich und Deutschland. Bestandsaufnahme und Ausblicke, zeitgeschichte* 47 (2020) 2; Fritz Bauer Institut (Hg.), *Überlebt und unterwegs. Jüdische Displaced Persons im Nachkriegsdeutschland (Jahrbuch zur Geschichte und Wirkung des Holocaust 1997)*, Frankfurt a. M./New York 1997; Anna Holian, *Between National Socialism and Soviet Communism: Displaced Persons in Postwar Germany*, Ann Arbor 2001; Christian Pletzing/Markus Velke (Hg.), *Lager – Repatriierung – Integration. Beiträge zur Displaced Persons-Forschung*, München 2016; Mark Wyman, *DPs. Europe's Displaced Persons, 1945–1951, With a New Introduction*, Ithaca 2014.
 - 6 Zu Antisemitismus nach 1945, vgl. Wolfgang Benz, *Juden in Deutschland nach 1945. Zwischen Antisemitismus und Philosemitismus*, in: Katja Behrens (Hg.), *Ich bin geblieben – warum? Juden in Deutschland – heute*, Gerlingen 2002, 7–33; Wolfgang Benz/Rainer Erb, *Antisemitismus in der Bundesrepublik Deutschland. Ergebnisse der empirischen Forschung von 1946–1989*, Opladen 1991; Jan Láníček, *The Postwar Czech-Jewish Leadership and the Issue of Jewish Emigration from Czechoslovakia (1945–1950)*, in: Françoise S. Ouzan/Manfred Gerstenfeld (Hg.), *Postwar Jewish Displacement and Rebirth, 1945–1967*, Leiden/Boston 2014, 76–96; Margit Reiter, *Die Ehemaligen. Der*

schien im Vergleich zu dem, was in Europa vor sich ging, also weiterhin beruhigter, auch wenn der Peronismus als aufstrebende Massenbewegung schon bald für Umbrüche sorgen würde.

Während der peronistischen Regierungszeit und danach war Argentinien von politischer Instabilität und regelmäßigen Putschversuchen des Militärs sowie autoritären, diktatorischen Regierungen geprägt. Die sogenannte »Revolución Libertadora« im Jahr 1955 beendete schließlich Juan Domingo Peróns Amtszeit durch einen brutalen Putsch und bewirkte seine Absetzung nach Spanien. Das Verbot der peronistischen Partei folgte, wurde jedoch später wieder gelockert. Auch Kommunist*innen waren zeitweise von Wahlen ausgeschlossen, antidemokratische Tendenzen prägten also auf mehreren Ebenen das Land. Ein Putsch ereignete sich auf den anderen, auf den von 1962 folgte jener von 1966, wodurch schließlich General Juan Carlos Onganía (1914–1995) an die Macht kam und eine Diktatur errichtete. Erst Anfang der 1970er-Jahre wurden erste Demokratisierungsschritte gesetzt, die erlaubten, dass der Peronist Héctor José Cámpora (1909–1980) bei den Präsidentschaftswahlen von 1973 als Gewinner hervorgehen konnte. Cámpora war es schließlich auch, der Juan Domingo Peróns Rückkehr aus Spanien bewirkte und ihm zurück in Argentinien den Platz freimachen würde. Da Juan Domingo Perón jedoch kurz nach seiner Rückkehr starb, setzte seine dritte Ehefrau Isabel Perón (geb. 1931) als Präsidentin den Rechtskurs der peronistischen Partei fort, bis auch sie durch das Militär gestürzt und von 1976 bis 1983 eine Militärdiktatur eingerichtet wurde.

Obleich das Jahr 1945 also nicht das Ende des Exils für die drei Künstlerinnen markierte und die politische Situation in Argentinien herausfordernd blieb, lässt sich in ihrem Schaffen dennoch eine Form des Umbruchs erkennen. Wie in den voranstehenden Kapiteln dargelegt, traten sie selbstbewusst öffentlich in Erscheinung, partizipierten aktiv im Kunst- und Kulturleben von Buenos Aires und stetig weniger in exklusiven Exilkreisen, und positionierten sich politisch zu den Geschehnissen im Aufnahme- sowie im Herkunftsland. Das vorliegende Kapitel widmet sich nun abschließend den Anliegen und Herausforderungen in der Spätphase des Schaffens von Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal und wird erneut politische Entwicklungen berücksichtigen, darunter auch die Geschehnisse während der Militärdiktatur von 1976 bis 1983. Auch die Zwischenposition zwischen Herkunfts- und Aufnahmeland und die jüdisch exilierte Mehrfachzugehörigkeit beeinflussten in den Jahrzehnten nach Ende des Zweiten Weltkriegs weiterhin ihr Schaffen. Einerseits zeichnete sich eine Neupositionierung innerhalb ihres Werks ab, indem beispielsweise neue geografische Regionen oder künstlerische Sphären erkundet wurden, andererseits wurde ihr Verlangen immer deutlicher, sich auch im Herkunftsland sichtbar zu machen, um dem Vergessen entgegenzuwirken. Grete Stern und Irena Dodal näherten sich in ihrer künstlerischen Spätphase beispielsweise indigenen Kulturen an, studierten die Lebensformen in den Provinzen oder die argentinische Folklore.⁷

Nationalsozialismus und die Anfänge der FPÖ, Göttingen 2019; Frank Stern, Im Anfang war Auschwitz. Antisemitismus und Philosemitismus im deutschen Nachkrieg, Gerlingen 1991.

- 7 Die Auseinandersetzung mit indigenen Kulturen und folkloristischen Elementen lässt sich nicht nur bei exilierten Künstler*innen in Argentinien erkennen, besonders in surrealistischen Kreisen zeigt sich ein intensives, nicht selten aber exotisierendes Interesse daran. Exilierte Surrealist*innen, darunter André Breton in den USA oder Wolfgang Paalen in Mexiko, eigneten sich teils Elemente indigener Kulturen an, was durchaus imperialistische Züge durchscheinen ließ. Vgl. Dawn

Gleichzeitig bemühten sie sich besonders ab den 1980er-Jahren darum, ihr Werk und ihre Nachlässe an deutsche bzw. tschechoslowakische Kultureinrichtungen zu übergeben. Dies mag daran liegen, dass ab diesem Zeitpunkt die mitteleuropäische Exilforschung vermehrt Interesse an ihnen zeigte und gleichzeitig die Protagonistinnen in höherem Alter ihr künstlerisches posthumes Fortleben im Herkunftsland gesichert wissen wollen. Ähnlich wie Hedy Crillas Europareise Anfang der 1960er-Jahre war dieses Bestreben jedoch mit einer Reihe von Enttäuschungen und Ablehnungen verbunden. Obgleich Stern, Crilla und Dodal zu keinem Zeitpunkt zumindest allzu offensichtlich in Erwägung zogen, wieder in ihre Herkunftsländer zurückzukehren, vereint sie das Bedürfnis, sich zumindest eine Form der Sichtbarkeit aus dem Exil heraus in Deutschland, in Österreich oder in der Tschechoslowakei zu erkämpfen. Wie schließlich die Rezeption dieser Künstlerinnen in ihren Herkunftsländern sowie im Aufnahmeland erfolgte, soll abschließend ebenso behandelt werden.

6.1 Grete Stern: Indigenes Gedächtnis als Zukunftsträger

Grete Stern leistete einen essenziellen Beitrag zur Modernisierung der argentinischen Fotografie und prägte durch ihr Schaffen eine neue Generation junger Fotograf*innen, die ihre Kunst als Werkzeug verstanden, um politische, soziale und kulturelle Entwicklungen mitzugestalten. Neben Stern waren auch die Fotografinnen Annemarie Heinrich und Gisèle Freund an diesem Prozess beteiligt, die in ähnlichen Kontexten agierten und vergleichbare künstlerische und politische Ambitionen verfolgten. Deutlich zeigt sich der Einfluss dieser Frauen im Werk Sara Facios (geb. 1932) und Alicia D'Amico (1933–2001), zwei wichtige Vertreterinnen in der argentinischen Fotografiegeschichte.⁸ Die beiden Künstlerinnen betrieben über zwanzig Jahre hinweg ein gemeinsames Studio, wie es schon Grete Stern und Ellen Auerbach getan hatten, und auch ihre Porträtarbeiten weisen deutliche Kontinuitäten zum Werk von Grete Stern auf. Sie lichteten argentinische Intellektuelle und Kunstschaffende ab, darunter Jorge Luis Borges und Julio Cortázar (1914–1984), befassten sich mit Formen des *female gaze*,⁹ den Auswirkungen des Peronismus¹⁰ sowie mit städtischen Dynamiken in Buenos Aires.¹¹ Stern

Ades, Surrealism in Latin America, in: David Hopkins (Hg.), *A Companion to Dada and Surrealism*, Hoboken 2016, 177–198.

- 8 Beide Fotografinnen waren 2017 in der Ausstellung »Radical Women: Latin American Art, 1960–1985« im *Hammer Museum* in Los Angeles vertreten, die erstmals das Schaffen lateinamerikanischer Künstlerinnen im internationalen Kontext ins Zentrum rückte. Vgl. Cecilia Fajardo-Hill/Andrea Giunta (Hg.), *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*, Los Angeles 2017.
- 9 Vgl. María Laura Rosa, *Questions of Identity: Photographic Series by Alicia D'Amico, 1983–86*, in: *Art Journal* 78 (2019) 1, 66–87; Dies., *Reflexiones sobre las imágenes femeninas. Alicia D'Amico e Ilse Fusková en lugar de mujer*, in: *História. Questões e Debates* 67 (2018) 1, 111–133.
- 10 Im Jahr 2018 widmete sich das *Museo de Arte Latinoamericano* in Buenos Aires in einer Ausstellung den Fotografien Sara Facios und ihrer Auseinandersetzung mit dem Peronismus in seiner zweiten Phase von 1972 bis 1974. Vgl. MALBA, Sara Facio. Perón. 8.3.–30.7.2018, URL: <https://www.malba.org.ar/evento/sara-facio-peron/> (abgerufen am 19.9.2024).
- 11 Die Auseinandersetzung mit dem städtischen Raum von Buenos Aires brachte beispielsweise das kooperative Werk *Buenos Aires Buenos Aires* hervor, wofür der Schriftsteller Julio Cortázar die Einlei-

kannte die beiden Fotografinnen aufgrund ihres Engagements im *Foto Club Argentino*, darüber hinaus verband sie mit Sara Facio auch eine persönliche Beziehung. Denn sie war die Lebensgefährtin der bekannten Schriftstellerin María Elena Walsh (1930–2011), die wiederum Sterns Nachbarin in Ramos Mejía war. Während Facio und D'Amico in den 1950er-Jahren erst ihre Ausbildungen begannen, waren Sterns Arbeiten durch zahlreiche Ausstellungen und Projekte in diesem Moment bereits weithin bekannt.¹² Stern wurde zwar anfänglich in Argentinien, besonders aufgrund ihrer Nähe zum Bauhaus und ihres Schaffens in Berlin, als Expertin ihres Gebietes angesehen, mit der Zeit änderte sich jedoch diese Perspektive und ihre in der Rezeption zentral gestellte Exilerfahrung rückte stetig mehr in den Hintergrund.

Im Jahr 1956 wurde Jorge Romero Brest zum Direktor des *Museo Nacional de Bellas Artes* in Buenos Aires. Brest, der bereits in seinem SUR-Aufsatz von 1935 über die erste gemeinsame Ausstellung von Stern und Coppola in Argentinien seine Bewunderung für ihre Arbeit ausdrückte, engagierte die Fotografin schließlich, um im *Museo Nacional de Bellas Artes* die Fotografiewerkstatt aufzubauen. Stern und Brest waren beide, wenngleich auf unterschiedliche Weise, von den anti-akademischen Tendenzen des Peronismus betroffen gewesen und erfreuten sich neuer beruflicher Möglichkeiten durch Peróns Gang ins Exil. Während Brest aufgrund seiner Nähe zur Sozialistischen Partei die Lehrberechtigung an der Universidad de La Plata entzogen worden war,¹³ war Stern mit einer schwachen Auftragslage sowie mit der ständigen Bedrohung, ins Visier der Zensur zu geraten, konfrontiert gewesen. Ihre Tätigkeit am *Museo Nacional de Bellas Artes*, der sie bis zu ihrer Pensionierung 1970 nachging, bot ihr schließlich eine langfristige finanzielle Absicherung und ermöglichte ihr, neue Projekte zu verfolgen.¹⁴

Ein zentrales Vorhaben der späten Schaffensphase Sterns war das Chaco-Projekt von 1958 bis 1964. Seinen Ursprung nahm das Projekt mit der Gründung der Universidad Nacional del Nordeste im Jahr 1956. Dabei handelte es sich um eine Reformuniversität in Resistencia, die Hauptstadt der im nördlichen Argentinien liegenden Provinz Chaco. Die geisteswissenschaftliche Fakultät der Universität wurde von Oberdán Caletti (1913–1976), Schriftsteller und Philosoph, aufgebaut, der Stern dazu einlud, nach Resistencia zu kommen, seinen interdisziplinären Ansatz mitzutragen sowie die kleine, doch aktive Kunstszene der Region in universitäre Projekte miteinzubeziehen.¹⁵ Grete Stern sollte an der

tung schrieb. Vgl. Alicia D'Amico/Sara Facio/Julio Cortázar (Hg.), Buenos Aires Buenos Aires, Buenos Aires 1968.

- 12 Stern hatte etwa Ausstellungen in der *Galería Müller* (1943) in Buenos Aires, in Montevideo bei den *Amigos del Arte* (1944), oder erneut in Buenos Aires bei den *Amigos del Libro, Salón Kraft* (1950). Weitere Ausstellungen fanden 1952 in Buenos Aires, 1954 in Paraná, 1956 in La Plata und 1958 in Resistencia statt. Auch in den 1960er- und -70er-Jahren folgten noch weitere Ausstellungen. Vgl. Priamo, *La obra de Grete Stern en Argentina*, 52.
- 13 Zur Position Jorge Romero Brests innerhalb der Debatten um abstraktes und modernes Kunstschaffen während des Peronismus, vgl. Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 45–64; Andrea Giunta/Laura Malosetti Costa (Hg.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires 2005.
- 14 Vgl. Priamo, *La obra de Grete Stern en Argentina*, 31.
- 15 Vgl. Angelika Weber/Christoph Otterbeck, Grete Stern und ihre fotografische Dokumentation indigener Kulturen des Gran Chaco (1958–1964), in: Inge Hansen-Schaberg/Wolfgang Thöner/Adriane

neu gegründeten Universität Fotografie unterrichten und bald schon mit anderen Projekten kooperieren, die die Erforschung und Dokumentation indigener Kulturen in Argentinien vorantrieben. Als Stern 1958 erstmals nach Resistencia reiste, entwickelte sie großes Interesse an den Künsten sowie an handwerklichen Produkten der indigenen Bevölkerung und dokumentierte fotografisch die Herstellungsprozesse der Kunstproduktion sowie die Lebensweisen im Chaco. Mithilfe einer Förderung des *Fondo Nacional de las Artes* reiste Stern 1964 erneut in den Norden Argentiniens, diesmal außerdem in die Provinzen Formosa und Salta.

Während ihrer Aufenthalte im Norden fertigte Stern rund 1500 Fotografien an, die sich dem Leben, dem Handwerk und der Kunst der indigenen Bevölkerung widmeten. Der Fotohistoriker Luis Priamo bezeichnete diese Bildreihe treffend als »sozialfotografischen Essay«. ¹⁶ Priamos Beschreibung scheint sich auf zwei Ebenen von Sterns Chaco-Fotografien zu beziehen: einerseits auf ihren spezifisch anthropologischen Ansatz des Arbeitens; andererseits auf die Dokumentation der indigenen Geschichte des Landes im Allgemeinen. Nicht zufällig beginnt die Fotografin ihren Bericht über den Chaco mit einer Beschreibung kultureller und historischer Zusammenhänge des Gebiets, ¹⁷ denn ab den 1960er-Jahren begann eine allmähliche Aufarbeitung der Geschichte, der Unterdrückung und der Ermordung der indigenen Bevölkerung Argentiniens. Der Raub des Landes durch die europäische Einwanderung ab Ende des 19. Jahrhunderts sowie die staatlich legitimierte Unterdrückung, die von Juan Manuel de Rosas Herrschaft bis in die 1920er-Jahre reichten, stellten eine massive Bedrohung für die indigene Bevölkerung dar. Diese staatlichen Repressionsmaßnahmen kulminierten schließlich im Massenmord an der indigenen Bevölkerung. ¹⁸

Die späten 1950er- und frühen -60er-Jahre, in denen Grete Stern im Chaco tätig war, stellten also ein kurzes Zeitfenster bis zur Militärdiktatur ab 1976 dar, in denen eine kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte passieren konnte. Sterns Arbeiten werden in den fotohistorischen Besprechungen durchwegs gelobt, insbesondere deshalb, da die Fotografin den Porträtierten respektvoll und auf Augenhöhe begegnete, sie als Expert*innen ihres Hand- und Kunstwerks, speziell der Textilkunst, zeigte und dabei nicht in eine exotisierende Perspektive verfiel. ¹⁹ Stilistisch schließen die Bilder an Sterns in London begonnene Porträtserie von Künstler*innen und Intellektuellen an. Erneut griff sie auf die Ästhetik der Neuen Sachlichkeit zurück, die ihren sozial-analytischen Blick unterstrich und, wie Luis Priamo schreibt, ihr allgemeines Anliegen betonte, »implizit gegen die soziale Diskriminierung Anklage zu erheben, die traditionsreiche handwerkliche Kultur zu loben, aber auch Individuen und Gruppen mit der für sie typischen Sym-

Feustel (Hg.), *Entfernt. Frauen des Bauhauses während der NS-Zeit – Verfolgung und Exil*, München 2012, 230–251, 234.

16 Luis Priamo, *Grete Stern y los paisanos del Gran Chaco*, in: *Grete Stern, Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern, 1958–1964*, Buenos Aires 2005, 35–42, 39. Übersetzt durch die Autorin.

17 Vgl. Grete Stern, *Los aborígenes del Gran Chaco argentino. Un relato de viaje*, in: *Grete Stern, Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern, 1958–1964*, Buenos Aires 2005, 55–64.

18 Vgl. Gaston Cordillo, *En el Gran Chaco. Antropologías e historias*, Buenos Aires 2006, 225–254.

19 Vgl. Weber/Otterbeck, *Grete Stern und ihre fotografische Dokumentation*, 241–244.

pathie für alle Menschen in Form von Porträts festzuhalten«. ²⁰ Priamo beschreibt weiter, dass die Bilder Platz lassen, um das erfahrene Elend und die Verwüstung einzufangen, allerdings die Würde der Fotografierten dabei nicht schwindet. ²¹ Sterns Aufnahmen (Abb. 100) scheinen dabei ebenso mit den Gemälden von Gertrudis Chale zu korrespondieren, eine in Wien geborene Malerin, die bereits nach ihrer Flucht aus Europa, ab Mitte der 1930er-Jahre, Reisen ins Innere Argentiniens unternommen und sich den Lebensweisen indigener Bewohner*innen künstlerisch angenähert hatte (Abb. 101). ²²



Abb. 100–101: links: Grete Stern, *Mujer chiriguana con vasija para acarrear agua* (1964); rechts: Gertrudis Chale, *Indias* (undatiert)

Möglicherweise war es auch Chale, die durch ihr Schaffen Stern erstmals mit der indigenen Bevölkerung Argentiniens bekannt machte – da Stern Chale im Jahr 1938 porträtierte, ist belegt, dass sich die beiden Künstlerinnen auch persönlich kannten. Wie Chale widmete auch Stern besondere Aufmerksamkeit indigenen Frauen und ihren alltäglichen Tätigkeiten. Sie zollte dabei den Repräsentantinnen der Community Respekt und präsentierte sie erhaben, besonnen und doch bescheiden. Außerdem lassen die Bilder einen emanzipatorischen Gestus erkennen, der zum Teil jenem der »Neuen Frau« gleicht. Bemerkenswert ist dabei, dass Stern die weiblichen indigenen Kreise zwar als jene ablichtet, die alte Traditionen weitertragen, etwa durch Textil- und Tonarbeiten, jedoch gleichzeitig souverän, emanzipiert und vor allem nicht als europäischen Konzepten von

20 Priamo, *La obra de Grete Stern en Argentina*, 32; Übersetzung zitiert nach: Weber/Otterbeck, *Grete Stern und ihre fotografische Dokumentation*, 240.

21 Vgl. Priamo, *La obra de Grete Stern en Argentina*, 32–34.

22 Vgl. Neuman, *Gertrudis Chale*, 13–42.

moderner, emanzipierter Weiblichkeit unterlegen vorstellt. Die Chaco-Fotografien wurden erstmals 1965 im *Museo de Arte Moderno* in Buenos Aires ausgestellt. Weitere Ausstellungen und Vorträge Sterns dazu folgten, unter anderem eine Ausstellung im Jahr 1968 in Resistencia. Wie Stern berichtete, war es ihr ein Anliegen, die Fotografien im Chaco zu präsentieren, und sie wollte überdies die Bilder ihren Modellen zukommen zu lassen, weshalb sie einige Fotografien an die Porträtierten verschickte.²³

Das Chaco-Projekt sollte das letzte größere berufliche Vorhaben sein, an dem Stern vor ihrer Pensionierung arbeitete. Zwar fotografierte sie noch bis ins Jahr 1985 weiter, allerdings ohne konkrete Ziele zu verfolgen. Es ist auffallend, dass Sterns späte Schaffensphase nach Abschluss des Chaco-Projekts von zwei familiären Ereignissen, die äußerst herausfordernd für die Fotografin gewesen sein mussten, gerahmt wurde. Im Jahr 1965 starb Sterns und Coppolas zweites Kind, ihr Sohn Andrés, im Alter von nur 25 Jahren. Über Andrés ist kaum etwas bekannt, er wurde 1940 in Buenos Aires geboren und soll Architekt gewesen sein, seine Todesursache wird jedoch nirgends genannt. Auch ist mir nicht bekannt, dass Stern je öffentlich über den Tod ihres Sohns gesprochen hätte, genauso wenig über das Exil ihrer Tochter Silvia. Denn während der Militärdiktatur, im Jahr 1979, verließ Silvia aufgrund der politischen Bedrohung Argentinien und lebte bis 1985 im französischen Exil.²⁴ Der Tod enger Familienangehöriger und das Exil blieben damit weiterhin unausweichliche Konstanten in Grete Sterns Biografie und hatten stets Einfluss auf ihr fotografisches Werk.

Sterns Fotografien der indigenen Bevölkerung im Chaco stießen auch in Deutschland auf Interesse. Noch bevor ihre Arbeiten bei *ringl+pit* wiederentdeckt und die Traum-Fotomontagen ausgestellt wurden, präsentierte sie schon 1975 Arbeiten aus dem Chaco in ihrem Geburtsland. Möglicherweise konnte Stern 1972, als sie Reisen in die USA, nach Frankreich, England und Deutschland unternahm und das erste Mal seit ihrer Flucht wieder ihr Herkunftsland betrat, Kontakte knüpfen, die zu dieser Ausstellung führten. Obgleich Sterns Werk in Argentinien bereits mehrfach ausgestellt worden war und dabei nicht auf die Chaco-Fotografien reduziert blieb, schien die deutsche Auseinandersetzung mit der Künstlerin den Fokus in erster Linie auf diese zu legen. Retrospektiv betrachtet ist dies wenig verwunderlich, begann doch in den späten 1950er- und -60er-Jahren, besonders innerhalb der europäischen Linken, eine intensivere Auseinandersetzung mit dem lateinamerikanischen Kontinent. Die kubanische Revolution, Allendes Präsidentschaft in Chile und die sandinistische Machtübernahme in Nicaragua begeisterten die Linke in Mitteleuropa und führten zu einem steigenden Interesse an den globalen sozialistischen Entwicklungen und indigenen Kulturen sowie später auch zur Genese diverser Solidaritätsbewegungen während der Militärdiktaturen in Argentinien und Chile. Dieses Interesse an der lateinamerikanischen Kultur und Geschichte führte schließlich auch dazu, dass exilierte Kunstschaffende wie Grete Stern, wenn auch langsam, wiederentdeckt wurden. Auch im Akademischen zeichnete sich dies ab, etwa indem die Exilforschung ab den 1980er-Jahren zahlreiche Vertriebene und deren Schaffen in den Fokus nahm. Obgleich die Künstlerin auf diese Weise in ihrem

23 Vgl. Lerch, DREI FOTOGRAFINNEN, 48:00.

24 Vgl. Fondo Nacional de las Artes (Hg.), grete stern. Obra fotográfica en la Argentina, Buenos Aires 1996, 150–151.

Herkunftsland wieder sichtbar wurde, blieb ihr Werk in der Rezeption bedingt durch exotisierende Perspektiven dennoch reduziert auf ausgewählte Arbeiten. Erst später begann eine differenzierte Auseinandersetzung mit Sterns Fotografien in Deutschland, mit ihrer Zusammenarbeit mit Ellen Auerbach sowie ihrer Zeit am Bauhaus.²⁵

Ähnlich wie andere exilierte Fotograf*innen wurde auch Grete Stern in der deutschen Rezeption oft auf ihre jüdische Zugehörigkeit reduziert. Obwohl diese in ihrem Schaffen nicht unbedeutend war, stellt sich dennoch die Frage, weshalb sie stets zentral gerückt wurde. Auch Gisèle Freund machte auf diese Frage aufmerksam, als sie den Kurator ihrer Ausstellung von 1988 im Martin-Gropius-Bau in Berlin fragte, was er denn eigentlich unter dem Begriff »Jude« verstehe. Anlass dafür war eine biografische Beschreibung zur Ausstellung, die Freund als »Tochter des jüdischen Textilkaufmanns Julius Freund«²⁶ vorstellte. Etwas zugespitzt soll sie den Kurator daraufhin gefragt haben: »Meinen Sie das religiös, rassistisch oder wie?«²⁷ Freund machte damit auf einen Diskurs im Nachkriegsdeutschland aufmerksam, der zwar stets auf die jüdische Zugehörigkeit exilierter Kunstschaffender verwies, gleichzeitig darin wenig differenziert vorging und ihrer eigenen Auseinandersetzung mit ihrer jüdischen Zugehörigkeit wenig Beachtung schenkte. Diese Entwicklung prägte auch die Rezeption von Stern in Deutschland, wo ihr künstlerisches Engagement während des Peronismus, ihre Auseinandersetzung mit Frauenrollen oder mit öffentlichem Raum meist gänzlich außen vor blieb.

Im Gegensatz dazu bildet die argentinische Rezeptionsgeschichte Sterns Werk deutlich mehr Diversität ab. Sara Facio und Alicia D'Amico etwa waren von Sterns Porträtarbeiten und ihrem Versuch, einen *female gaze* zu schaffen, geprägt, die *Sueños*-Reihe stellt einen zentralen Moment innerhalb der feministischen Fotografiegeschichte des Landes dar und auch ihre Stadt- und Landschaftsaufnahmen wurden auf unterschiedliche Weise von jungen Künstlerinnen rezipiert. Im Jahr 2016 fand beispielsweise im *Museo de Arte Tigre* die Ausstellung »La persistencia del agua. Grete Stern en diálogo con artistas contemporáneas« statt, die den Einfluss ihres Werks, insbesondere ihrer Landschaftsaufnahmen im Tigre-Delta, auf die Künstlerinnen Cecilia Widmer (Holzschnittkünstlerin), Silvia Gai (Textilkünstlerin), Marcela Cabutti (plastische Künstlerin) behandelte.²⁸ Diese Ausstellung erinnerte an die Vielschichtigkeit in Sterns Schaffen und daran, dass sie noch Jahre später vielfältige Kunstformen beeinflusste. Aus der argentinischen Fotografie- und Kunstgeschichte ist Grete Stern heute kaum mehr wegzudenken. Selten wird sie darin als Jüdin vorgestellt, teils als Exilierte oder Migrantin, stets jedoch als Argentinierin, als Feministin und als ModernisiererIn. Nun könnte natürlich der argentinischen

25 Frühe Ausstellungen in Deutschland fanden etwa 1981 statt, *Fotografien 1930–1933. ringl+pit* im Berliner Bauhaus-Archiv, 1988 in der Stadtbibliothek Wuppertal *Emigriert. Grete Stern und Ellen Auerbach. Fotografien vor und nach 1933* sowie 1993 *ringl+pit – Grete Stern, Ellen Auerbach* im Museum Folkwang in Essen. Auch international folgten weitere Ausstellungen in New York oder in Paris.

26 Christian Buckard, Künstlerin wollte sie nicht genannt werden: Zum 100. Geburtstag der Fotografin Gisèle Freund, *Jüdische Allgemeine*, 18.12.2008, URL: <https://www.juedische-allgemeine.de/allgemein/eine-kleine-schwatzhafte-person/> (abgerufen am 19.9.2024).

27 Ebd.

28 Vgl. María José Herrera/María Laura Rosa, *La Persistencia del agua*, Buenos Aires 2016.

Rezeption eine Blindheit gegenüber ihrer jüdischen Zugehörigkeit und den damit einhergehenden Anliegen und Schwierigkeiten vorgeworfen werden; gleichzeitig zeugt sie davon, dass sie Stern aufgrund ihres herausragenden Werks, ihrer technischen Fertigkeiten, ihres modernisierenden Engagements und ihres ästhetischen Werts eine zentrale Stellung innerhalb der eigenen Kunstgeschichte einräumte und damit ihre argentinische Zugehörigkeit schlicht nicht infrage gestellt wurde und wird.

6.2 Hedy Crilla: Botin zwischen den Zeiten

Für Hedy Crilla sollte das argentinische Theater ein Ort werden, der ihr Zuflucht, Sicherheit und Anerkennung bot. Ihr Engagement bei *La Mascara* sowie darauffolgende Aufträge bei diversen Theatern, ihre zahlreichen Filmauftritte und ihre Lehrtätigkeit erlaubten der Schauspielerin und Regisseurin, sich künstlerisch vielfältig zu betätigen und ihre Position als Expertin zu festigen. Anders jedoch als im Fall von Grete Stern blieb Crillas europäische Herkunft dabei auch in späteren Schaffensphasen stets zentral. Dass der durch ihre europäische Herkunft bedingte Expert*innenstatus aus einer Wechselwirkung ihrer eigenen Inszenierung und Betonung ebendieser sowie der Bezugnahme darauf durch das argentinische Theater und den Film erwachsen ist, wurde bereits in den voranstehenden Kapiteln besprochen. Paradox ist jedoch, dass im Gegensatz zu Stern, die zumindest in Argentinien als nationale Künstlerin rezipiert wurde, Crilla zwar ebenso eine essenzielle Rolle in der Modernisierung, Internationalisierung und Professionalisierung des argentinischen Theaters zugesprochen wird, allerdings gleichzeitig immer wieder auf ihre Exilerfahrung und ihr früheres Schaffen in Europa verwiesen wurde. Dies mag unterschiedliche Gründe gehabt haben: Erstens ist unbestreitbar, dass Hedy Crilla selbst daran gelegen war, ihre frühe Schauspielkarriere in Europa zu betonen und sie in zahlreichen Anekdoten ihren Ruhm auch auszubauen wusste. Das argentinische Theater, das, wie bereits erörtert, Interesse an der europäischen Tradition zeigte, fand damit in ihr eine Mentorin und räumte ihr einen populären Platz innerhalb der eigenen Reihen ein. Ähnlich wie es Sandra McGee Deutsch für andere jüdische Schauspielerinnen in Argentinien beschreibt, oszillierte auch Hedy Crilla stets zwischen einer marginalisierten und einer Position des Zentrums,²⁹ ließ dabei jedoch ihre Exilerfahrung nie zurück.

Crilla strebte auch regelmäßig eine künstlerische Auseinandersetzung mit marginalisierten Gruppen innerhalb der argentinischen Kulturlandschaft an, insbesondere mit der jüdischen Community des Landes. Durch ihre Regiearbeiten, etwa *Der Dibbuk* von Salomon An-ski an der *Sociedad Hebraica Argentina* oder *Tewje, der Milchmann* von Scholem Alejchem am *Idisher Folks Teater*,³⁰ leistete Crilla einen maßgeblichen Beitrag zur Pflege der jüdischen Kultur, die seit der Einwanderung ab Mitte des 19. Jahrhunderts das kulturelle Schaffen des Landes maßgeblich bereicherte. Anders als im Theater der Mehrheitsgesellschaft musste sie in diesen Kreisen jedoch ihre europäische Herkunft nicht betonen; vielmehr waren dies Kreise, die ihr erlaubten, ihre jüdische Geschichte sowie

29 Vgl. McGee Deutsch, *Crossing Borders, Claiming a Nation*, 92–103.

30 Vgl. Roca, *Días de Teatro*, 336–337.

das damit einhergehende kulturelle Erbe aufrechtzuerhalten und ohne Erklärungsbedarf zu praktizieren. Ein zweiter Grund für Crillas wiederholtes Betonen ihrer europäischen Herkunft, besonders in der Spätphase ihres Schaffens, mag auf ihre Erfahrungen während der Europareise Anfang der 1960er-Jahre zurückgehen. Ihre Aufenthalte in Frankreich, Österreich und Deutschland lehrten sie, dass das Europa, das sie einst verlassen hatte, nicht mehr existierte, und dass folglich auch sie darin keinen Platz mehr hatte. Viele Verfolgte und Exilierte versuchten nach 1945 erneut in ihren Herkunftsländern Fuß zu fassen, die meisten, so auch Hedy Crilla, scheiterten jedoch daran.³¹ De facto erlebte Crilla während dieser Reise künstlerische Zurückweisung, es wurde ihr kaum Interesse entgegengebracht, weshalb sie es nicht schaffte, längerfristige Kontakte zu knüpfen. Einerseits mag dies daran gelegen haben, dass antisemitische Strukturen weiterhin wirkten, andererseits aber auch daran, dass sie in Buenos Aires aktiv war, eine Stadt, die im Vergleich zu anderen Exilmetropolen wie London, Paris, New York oder Tel Aviv weniger internationale Anerkennung im Bereich des Theaters genoss.

Die Erinnerung an den Verlust des Europas, das Crilla durch ihre Flucht zurücklassen musste, und die durch ihre Europareise wieder aufgefrischt wurde, schien die Schauspielerinnen intensiv beschäftigt zu haben. Das Festhalten an den alten Traditionen kann deshalb auch als eine Form der Verwurzelung in der Heimat interpretiert werden, eine Form der Nostalgie und der Trauer um das verlorene Kulturerbe der Zwischenkriegszeit. Auf den Umstand, dass ein kulturelles Erbe, das durch den Nationalsozialismus vernichtet oder verdrängt wurde, teils im Exil überdauern und sich weiterentwickeln konnte, wurde im Zuge der Arbeit mehrfach hingewiesen. Diese Fortsetzung des kulturellen Schaffens, wie Hedy Crilla es in den Jahren vor ihrer Flucht erlernt hatte, schien überdies auf einer individuellen Ebene die Funktion der Trauer- bzw. Verlustbewältigung zu übernehmen.

Auch in ihrer Arbeit für Theater und Film zeigt sich, dass Crillas Aufarbeitungsprozess ihrer Exilerfahrung sowie der Trauer um das zurückgelassene Europa weitergeht. Für ihr Spätwerk gilt es besonders zwei Projekte hervorzuheben, die einerseits exemplarisch für ihr Engagement innerhalb der argentinischen Kunstszene stehen und ihre Rolle als Übersetzerin zwischen Kulturen erneut betonen, andererseits ihre gesellschafts- und kulturpolitische Position sowie ihre Funktion als Warnfigur oder Prophetin politischer Entwicklungen verdeutlichen. Erstens soll in diesem letzten Teil auf den Film *INVASIÓN* von Hugo Santiago aus dem Jahr 1969 eingegangen werden; zweitens auf ihre Rolle als Maude in *Sólo 80* (basierend auf Colin Higgins Drehbuch zum Film *HAROLD AND MAUDE*). Beide Werke waren sowohl für den argentinischen Film und das Theater als auch für

31 Zur Rückmigration in die Herkunftsländer nach 1945, vgl. Claus-Dieter Krohn (Hg.), *Exil und Remigration*, München 1991; Katharina Prager/Wolfgang Straub (Hg.), *Bilderbuch-Heimkehr? Remigration im Kontext*, Wuppertal 2017; Margit Seckelmann/Johannes Platz (Hg.), *Remigration und Demokratie in der Bundesrepublik nach 1945. Ordnungsvorstellungen zu Staat und Verwaltung im transatlantischen Transfer*, Bielefeld 2017; Irmela von der Lühe (Hg.), »Auch in Deutschland waren wir nicht wirklich zu Hause«: jüdische Remigration nach 1945, Göttingen 2008; Irmela von der Lühe/Claus-Dieter Krohn (Hg.), *Fremdes Heimatland. Remigration und literarisches Leben nach 1945*, Göttingen 2005.

Crilla selbst bedeutend, weshalb sie in den zahlreichen Nachrufen, die nach ihrem Tod am 30. März 1984 in diversen Zeitungen erschienen, mehrfach lobend erwähnt wurden.³²

INVASIÓN, »einer der meistgefeierten Kultfilme der Geschichte des argentinischen Kinos«,³³ ist ein von der Nouvelle Vague inspiriertes Werk, das durch das Einweben von Tango-Elementen die französische Filmströmung in das argentinische Kino einzubinden versucht. Das Drehbuch verfassten zwei über die Staatsgrenzen hinaus bekannte Schriftsteller, Jorge Luis Borges und Adolfo Bioy Casares (1914–1999), die privat befreundet waren und diverse gemeinsame Schreibprojekte umsetzten.³⁴ Mit INVASIÓN schufen sie ein kosmopolitisches Szenario, eine fiktive Stadt namens Aquilea, die deutliche Parallelen zu Buenos Aires aufweist und in der sich eine Widerstandsgruppe formiert, die sich gegen die Invasion einer militärischen Übermacht auflehnt. Der Film wird, obgleich er in der Vergangenheit spielt, zumeist als prophetisches Werk, als Vorwarnung verstanden, welche die Geschehnisse der Militärdiktatur ab 1976 bereits vorwegnimmt. Er entwirft ein dystopisches Bild, das von einer in der Stadt herrschenden Macht geprägt ist und die Notwendigkeit des Widerstands unterstreicht.³⁵ Neben Hedy Crilla spielen im Film einige der bekanntesten und beliebtesten Schauspieler*innen der Zeit mit, etwa Olga Zubarry (1912–2012), Lautaro Murúa (1926–1995) und Lito Cruz (1941–2017). Crillas Besetzung macht damit auch deutlich, dass sie selbst noch im fortgeschrittenen Alter neben dem jungen Filmmachwuchs Platz hatte und von ihm geschätzt wurde. Ihre Rolle soll nun etwas genauer beleuchtet werden, denn ähnlich wie in *EL LADRÓN CANTA BOLEROS* oder in *TIERRA DEL FUEGO. SINFONÍA BÁRBARA* tritt sie auch in *INVASIÓN* in einer Schlüsselsequenz des Films auf und schafft durch ihr bloßes Auftreten Assoziationen, die dem Film eine zusätzliche politische Reichweite verleihen.

Hedy Crilla, die anfänglich als Reinigungskraft im Hintergrund des Geschehens agiert, tritt in jenem Moment in eine handlungsweisende Rolle, als der Widerstand zu scheitern droht und sie Herrera (Lautaro Murúa) zur Flucht verhilft, nachdem er in die Hände der Invasoren geraten ist. Crilla betritt still und doch die Aufmerksamkeit auf sich lenkend das Zimmer (Abb. 102), in dem Herrera von bewaffneten Invasoren gefangen gehalten wird. Ein kurzer Blickwechsel folgt, sie stößt eine neben der Tür stehende Lampe um (Abb. 103), der Raum wird dunkel und Herrera kann seine Wächter überwäligen. Wieder aus der Dunkelheit kommend nähert sich Crilla dem Widerstandskämpfer Herrera an, der sie fragt, weshalb sie ihm geholfen habe. Doch die Frage scheint für sie völlig irrelevant. Ihre Position ist klar, sie klärt ihn über die Geschehnisse auf und schickt ihn fort, damit er nicht gefunden wird. Die Szene wirkt wie eine Zeitkapsel, die erlaubt Zukunft und Vergangenheit zusammenzubringen. Crilla, die in der Szene tatsächlich

32 Diverse Nachruf-Schreiben auf Crilla finden sich in ihren Unterlagen im Centro de Documentación de Danza y Teatro, Buenos Aires.

33 Brad Epps, *Tango a la Nouvelle Vague: alusión estética y elusión política en *Invasión**, de Hugo Santiago, in: Daniel Nemrava/Enrique Rodríguez-Moura (Hg.), *Iconografía, distopía y farsas. Ficción y política en América Latina*, Madrid/Frankfurt a. M. 2015, 99–126, 99. Übersetzt durch die Autorin.

34 Darunter *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), *Los mejores cuentos policiales* (1943), *Dos fantasías memorables* (1946) oder *Crónica de Bustos Domecq* (1967).

35 Zur Komponente des Widerstands im Film, vgl. Julio Ariza, *Dos dispositivos de resistencia: Sobre *Invasión** (1969) de Hugo Santiago und *Moebius* (1996) de Gustavo Mosquera, in: *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 5 (2017) 9, 321–345.

von hinten (Abb. 104), wie aus der Vergangenheit auf den nach vorne blickenden Herrera zukommt, tippt ihm auf die Schulter und weist ihm den Weg (Abb. 105).



Abb. 102–103: Stills aus *INVASIÓN* (R: Hugo Santiago, ARG 1969)



Abb. 104–105: Stills aus *INVASIÓN* (R: Hugo Santiago, ARG 1969)

Wohl nicht zufällig taucht Hedy Crilla auch in *INVASIÓN* in genau jener Szene auf, in der der Widerstand zu scheitern droht; in jener Szene, in der Zivilcourage gefordert ist, um eine bessere Zukunft zu garantieren. Crillas biografische Erfahrung der Flucht vor dem Nationalsozialismus dient erneut als Referenzpunkt, hier speziell als Warnsignal, welches das Filmpublikum aufwecken und zum Handeln bewegen sollte. Crilla, die wie die Körper in Dodals *APOLLON MUSAGETE* sich im luftleeren Raum bewegt, die aus der Vergangenheit kommend gleichzeitig in ihr verhaftet bleibt, jedoch in die Gegenwart reicht, was wiederum erlaubt, die Zukunft zu gestalten, wird damit zum Gewissen der Zivilgesellschaft, das aus vergangenen Erfahrungen schöpft, und präsentiert, wie durch kleine Akte des Ungehorsams, etwa dem Umwerfen einer Lampe, ein Beitrag zum Widerstand geleistet werden kann. Diese kurze Sequenz hat nicht nur eine Schlüsselfunktion für den Film, da der Widerstand fortgesetzt werden kann, sondern ist auch repräsentativ für Crillas Schaffen innerhalb der argentinischen Kunstszene. Sie bleibt eine Figur der Vergangenheit, die jedoch in der Gegenwart eine moralische Verpflichtung eingeht, um die Zukunft besser gestalten zu können. Wenn auch mit kleinen Nebenrollen betraut, ist Crillas Position dennoch neben den großen Figuren der avantgardistischen Kunstwelt (Borges, Bioy Casares, Zubarry), die wiederum auf die Schauspielerin angewiesen sind,

um ihre Botschaft der Gegenwart durch die Erfahrung der Vergangenheit zu verstärken und weiterzutragen.

Der Auftritt in *INVASIÓN* war wohl Crillas denkwürdigste, allerdings nicht ihre letzte Rolle im argentinischen Film. Im Jahr 1970 war sie in einer kleinen Nebenrolle in Raúl de la Torres *JUAN LAMAGLIA Y SEÑORA* zu sehen sowie 1975 in Leopoldo Torre Nilssons Gangsterfilm *EL PIPE CABEZA*. Im Jahr 1971 trat sie sogar noch in der TV-Adaption von Dostojewskis *Schuld und Sühne* auf. Das Verschwimmen zwischen Theater und Film, das Oszillieren zwischen diesen beiden Kunstformen ist typisch für Hedy Crillas gesamte künstlerische Karriere.³⁶ Auch das letzte Projekt, das ich abschließend noch vorstellen werde, weist dieses Ineinandergreifen unterschiedlicher Kunstformen auf.

HAROLD UND MAUDE (US 1971) gilt heute als Kultfilm. Die schwarze Komödie, die auf dem Drehbuch von Colin Higgins (1941–1988) basiert und wofür Hal Ashby (1929–1988) die Regie führte, wurde allerdings im Jahr ihres Erscheinens durchaus kontroversiell diskutiert. Die Thematik gibt genügend Anlass zur Diskussion, denn der Film handelt von einem vom Tod faszinierten jungen Mann namens Harold, der die 79-jährige, gebürtige Wienerin und Auschwitz-Überlebende Maude kennen und lieben lernt. Harold und Maude sind nicht nur aufgrund des großen Altersunterschieds ein ungleiches Paar, auch da die schwungvolle, heitere und unkonventionelle Maude ein deutliches Gegenstück zum ernsten und vom Tod besessenen Harold darstellt. Der Film brach schon in der Pre-Produktion Tabus, sodass einige Szene aus dem Drehbuch herausgestrichen werden mussten, unter anderem eine geplante Sexszene.³⁷ Crillas Interesse daran, durch künstlerische Interventionen Tabus zu brechen, kam ihr selbst im höheren Alter nicht abhanden. Im Jahr 1977 sollte sie deshalb in Agustín Alezzos Inszenierung von *Harold und Maude* (im Spanischen *Sólo 80*) als Maude die Hauptrolle bekleiden. Agustín Alezzo war Crillas Schüler bei *La Mascara* und kooperierte über die Jahre hinweg in diversen Theaterproduktionen mit ihr. Noch 1976 führten die beiden gemeinsam Regie für das *Grupo de Repertorio* und brachten Frank Wedekinds *Frühlingserwachen* auf die Bühne. Schon diese Inszenierung war ein Erfolg, für noch größeres Aufsehen sorgte jedoch im darauffolgenden Jahr *Sólo 80*, das drei Jahre in Folge bis 1979 aufgeführt und vielfach von der Kritik gelobt wurde.³⁸

Bei der Erstaufführung des Stücks im Teatro Olimpia mit dem *Grupo de Repertorio* 1977 war Hedy Crilla wie die Protagonistin Maude 79 Jahre alt. Als Harold stand neben ihr Norbert Dias, ein aufstrebendes Talent der argentinischen Theaterszene, und die Musik komponierte, wie schon in vielen Stücken zuvor, Crillas Bruder Victor Schlichter. Hedy Crillas Verkörperung der Maude wurde in höchsten Tönen gelobt, so wurde sie etwa als »Wunderkind der Feinfühligkeit und szenische Autorität, Millionärin der Nuancen«³⁹

36 Es sei nur an die diversen Theaterinszenierungen und filmischen Remakes von *MÄDCHEN IN UNIFORM* erinnert. Vgl. Kapitel 2.2.

37 Vgl. James A. Davidson, Hal Ashby and the Making of Harold and Maude, Jefferson 2016, 125.

38 Vgl. Dionisia Fontán, Hedy Crilla – Agustín Alezzo, Una sutil lección de amor a la vida, Siete Días, Oktober 1977; H. V., »Sólo 80«: una hermosa y poética lección de vida, La Capital, 26.8.1979; Hedy Crilla: Tiene »sólo 80« y fue maestra de los más grandes actores, Diario Popular, 22. 3.1979, Centro de Documentación de Teatro y Danza, Buenos Aires.

39 J. P., »Sólo 80« en el Olimpia algo digno de verse, undatiert, Centro de Documentación de Teatro y Danza, Buenos Aires.

gefeiert. In den Zeitungen wurde mehr als je zuvor die Verbindung zwischen Crillas Biografie und ihrer Rolle hervorgehoben, wodurch sie einen intimen Einblick in die Einstellung der Schauspielerin zum Leben und zum Tod sowie ihrem Verständnis von Theater und Kunst gewährten. Lebensfroh und willig, Neues auszuprobieren, fürsorglich und bedacht sowie wertschätzend gegenüber der Aufmerksamkeit, die ihr geschenkt wurde, zeigte sich Crilla in ihrer späten Schaffensphase. Während sie betonte, dass sie kein Angebot auf der Bühne zu stehen, ablehnen könnte, ließ sie gleichzeitig durchklingen, wie wichtig ihr die Ruhe in ihrem Haus in Pinamar, ein kleiner Badeort südlich von Buenos Aires, war, wo sie ihren Garten pflegte und die Intimität mit der Familie genoss. Ihre Familie, so die Erzählungen ihres Neffen Andrés Schlichter, war der Schauspielerin stets besonders wichtig. Die Liebe, so berichtete sie selbst, brachte jedoch ein Scheitern mit sich.⁴⁰ Das Theater und der Film boten Hedy Crilla bis ins hohe Alter Möglichkeiten, um zu experimentieren, sich selbst auszuprobieren, kennenzulernen, neu zu erfinden, um ihre Geschichte zu erzählen und um politisch Stellung zu beziehen. Deutlich wird dies etwa in ihrer Antwort auf die Frage von der Reporterin Selva Echagüe im Jahr 1982, wie sie die soziale Funktion des Theaters, seine Rolle in der Gesellschaft und der Kultur beschreiben würde:

Dies sind philosophische Dinge, die ich nicht weiß. Gutes Theater, das ehrlich gespielt und inszeniert wird, vermittelt eine Wahrheit. Oberflächlich betrachtet, scheint der Schauspieler jemand zu sein, der vorgibt, jemand anderes zu sein, jemand, der er nicht ist, der wirkliche Schauspieler aber fingiert nicht. [...] Ein Mensch ist immer viele Personen gleichzeitig, die man kennenlernen, suchen und anwenden muss. Dort liegt die Wahrhaftigkeit des Schauspielers und diese bleibt schließlich auch im Raum, nachdem der Vorhang gefallen ist.⁴¹

Diese Antwort resümiert nicht nur Crillas vielfach betontes Verständnis von Schauspielerei, das auf die Stanislawski Methode zurückgeht, und das sie in *La palabra en acción* ausgearbeitet hatte. Sie weist ebenso darauf hin, dass Personen vielschichtig und divers sowie das Theater und der Film nicht bloß Unterhaltungsmedien sind, nicht nur illustrieren, nacherzählen oder wiederholen, sondern Denkanstöße geben, Reflexion in Gang setzen und eine kulturelle, gesellschaftspolitische und soziale Funktion erfüllen. Dass Hedy Crilla dies genau im Jahr 1982, also inmitten der argentinischen Militärdiktatur, so nachdrücklich betonte, scheint wenig verwunderlich, waren doch Theater und Film stets jene Kunstformen, die ihr erlaubten, sich zu politischen Entwicklungen zu positionieren.

40 Vgl. Dionisia Fontán, Hedy Crilla – Agustín Alezzo, Centro de Documentación de Teatro y Danza, Buenos Aires.

41 Hedy Crilla im Interview mit Selva Echagüe, A los 83 años, Hedy Crilla estrenó una obra que codirige con Agustín Alezzo. »Ser actor es lo mas hermoso del mundo«, Clarín Revista, 1982, 12.924, Centro de Documentación de Teatro y Danza, Buenos Aires. Übersetzt durch die Autorin.

6.3 Irena Dodal: Von Hoffnung und Desillusion

Irena Dodals Spätwerk zu analysieren ist besonders herausfordernd, da sie in viel geringerem Ausmaß als Grete Stern und Hedy Crilla in der argentinischen Kunstszene etabliert war und damit weniger öffentliche Sichtbarkeit erlangte. Zudem zog sie sich in späteren Jahren weitgehend ins Private zurück und fristete ein mehr oder weniger isoliertes Dasein. Nachdem Karel Dodal Argentinien den Rücken gekehrt hatte und in die USA zurückgegangen war, zog Irena Dodal zu einer älteren Frau deutscher Herkunft, die ebenfalls nach Buenos Aires geflüchtet war, und pflegte diese über mehrere Jahre. Die Gründe, weshalb sie dies tat, sind nicht bekannt. Es kann allerdings davon ausgegangen werden, dass Dodal finanzielle Schwierigkeiten hatte und deshalb in diese Form der Wohngemeinschaft wechselte. Eva Strusková argumentiert außerdem, dass Dodals Briefwechsel mit ihrem Bruder Rudolf erkennen lässt, dass die Filmemacherin ihre Mutter, die in der Tschechoslowakei geblieben war, vermisste und möglicherweise in dieser Frau einen Mutterersatz fand.⁴² Obgleich nichts weiter über die Person bekannt ist, bei der Dodal mehrere Jahre lebte, dürfte die Beziehung relativ konfliktgeladen gewesen sein. Erst in den späten 1960er-Jahren zog Dodal dort aus, kaufte sich mit dem Geld, das sie durch sogenannte Wiedergutmachungszahlungen erlangte, zwei Apartments in einem Haus im nördlichen Stadtteil Palermo und richtete sich in einem ihre Privatwohnung und in dem anderen ein Studio ein.⁴³ Diese Investition ermöglichte Dodal bis zu ihrem Tod im Juli 1989 einen ruhigen Lebensabend. Das Studio nutzte sie für Theaterproben, Schauspielunterricht, Filmklassen sowie für ihre malerische Tätigkeit; damit fand jedoch ihr künstlerisches Schaffen ebenso größtenteils in ihren privaten Räumlichkeiten statt. Dank ihres Engagements und ihrer intensiven Zusammenarbeit mit dem National Film Archive in Prag ab Mitte der 1980er-Jahre konnten einige Unterlagen, die diese Schaffensphase dokumentieren, überleben. Die Briefkorrespondenzen im Nachlass Dodals zeigen jedoch ebenso, dass die Übergabe ihres Nachlasses ein Prozess von mehreren Jahren war. Letztendlich kam Irena Dodals persönlicher Nachlass erst im Sommer 1989 nach ihrem Ableben in Prag an.

In diesem letzten Teil werde ich nun auf Dodals spätes Schaffen eingehen. Da die Filme aus dieser Zeit größtenteils verschwanden und auch zu den Theaterproduktionen kaum visuelles Material vorliegt, werde ich mich auf die Analyse der schriftlichen Quellen des Nachlasses konzentrieren. Auch diese geben Auskunft über ihre künstlerische Tätigkeit und die darin verhandelten Inhalte und Ansätze, die das Spätwerk Dodals prägten. Ähnlich wie Stern mit der Chaco-Reihe oder Crilla mit der Inszenierung von *Sólo 80* verfolgte auch Dodal in späteren Jahren ein Projekt, das ihr besonders am Herzen lag. Da das Projekt, der Film *LA LEGENDARIA CIUDAD DE LOS CESARES*, allerdings nie umgesetzt werden konnte, werde ich parallel auch andere Vorhaben der Künstlerin besprechen. All diesen Projekten ist nämlich gemein, dass sie Dodals Aushandlungsprozesse rundum die Frage begleiteten, wie sich die Filmemacherin tschechoslowakischer Herkunft, die sich eher der deutschsprachigen Exilcommunity zugehörig fühlte, die sich selbst als religi-

42 Vgl. Strusková, *The Dodals*, 330, 335.

43 Vgl. ebd.

ös-mystisch⁴⁴ verstand und eine Form der jüdischen Spiritualität lebte, innerhalb, außerhalb oder an den Rändern der argentinischen Kunstszene positionieren und welche Handlungsräume sie dabei bespielen konnte.

Im Falle von Irena Dodal erwies sich die Suche nach Zugehörigkeit als durchaus kompliziert. Dies mag ebenso mit der Kunstform zu tun haben, die sie in Argentinien in erster Linie bediente. Während Stern mit der Fotografie ein weitgehend neues und unbeschriebenes Feld erkundete und Crilla mit dem Theater auf das große Interesse des Publikums an der europäischen Tradition zählen konnte, war Dodals anfängliche Einladung nach Argentinien stärker durch ihre Trickfilmerfahrung in den USA als durch jene im Experimentalfilm in der Tschechoslowakei motiviert. Das Vorbild für die massentaugliche Animationsfilmproduktion war schließlich die Walt Disney Company, die in den 1940er-Jahren den Bogen zwischen Unterhaltungsfilmen und Propaganda spann und ihre Produktionen einem breiten Publikum zugänglich machte. Die tschechoslowakische avantgardistische Tradition des Experimentalfilms, die Dodal ebenfalls mitbrachte, war in diesem Moment weniger von Interesse. Der Film war letzten Endes auch jenes Medium, das intensiv von Seiten des Staates genutzt wurde, um die peronistische Idee zu verbreiten, und schließlich auch jenes, das mit Ende der Regierung Peróns grundlegende Veränderungen durchlebte. Die Karriere des Animationsfilms erlebte schließlich im Peronismus seinen Höhepunkt, wurde später jedoch kaum mehr als Format für die Regierungskommunikation genutzt.⁴⁵

Irena Dodals anfängliche Beschäftigung inmitten der Reihen des Peronismus war auf längere Sicht wohl wenig karrierefördernd. Selbst ihr offen ausgetragener Konflikt um das *Cine Escuela Argentino* half nicht dabei, sich von den Institutionen des Peronismus zu distanzieren und damit in die regimekritischen Kunstkreise einzutreten. Dodal blieb weitgehend auf sich allein gestellt, eine Solo-Künstlerin, die zwar ein ähnliches Publikum ansprach wie Stern und Crilla, jedoch ohne in Kollektive oder Netzwerke eingebunden zu sein. Dodal arbeitete also weitgehend allein, lebte eher zurückgezogen, wurde jedoch von ihren Schüler*innen äußerst geschätzt.⁴⁶ Wie Oscar Sandoval Martínez und Martin Barrero betonten, war Dodal nicht nur ihre Lehrerin oder Regisseurin, sie war vielmehr eine Mentorin, die mit ihnen Theateraufführungen besuchte und anschließend die Stücke diskutierte, die für ihre Schüler*innen Film-Screenings mit ihren eigenen Produktionen organisierte, um ihnen Einblick in die tschechoslowakische Filmproduktion zu gewähren. Sie war jedoch auch eine Person, die schon früh die politischen Anzeichen im Übergang zur Militärdiktatur zu deuten wusste und sich in ihrem Unterricht klar dagegen positionierte. Irena Dodal, daran bestand unter ihren Schüler*innen

44 Brief von Irena Dodal an ihren Bruder Rudolf, 21.1.1980, Persönlicher Nachlass von Irena Dodalová, National Film Archive, Prag. Diese religiös-mystische Weltsicht erinnert auch an Walter Benjamins Auseinandersetzung mit der jüdischen Mystik. Zu religiös-spirituellen Tendenzen bei Künstler*innen ab 1900, vgl. Kirchmayr, *Zeitwesen*, 271–312.

45 Zur Entwicklung des Animationsfilms in Argentinien nach dem Peronismus, vgl. Giannalberto Bendazzi, *Animation: A World History. Volume II: The Birth of a Style – The Three Markets*, New York 2016, 92–93; Raúl Manrupe, *Breve Historia del dibujo animado en la Argentina*, Buenos Aires 2004.

46 Oscar Sandoval Martínez, Schüler von Dodal schrieb sogar eine anekdotische Biografie über Irena Dodal. Vgl. Oscar Sandoval Martínez, *Irena Dodal. Mujer y artista*, Buenos Aires 2013.

kein Zweifel, war Antifaschistin und hielt sich in ihrem Unterricht mit Kritik an antidemokratischen Maßnahmen nicht zurück.⁴⁷

Nicht so klar wusste sich Dodal hingegen zwischen argentinischer und europäischer Tradition zu positionieren. Deutlich wird dies, wenn man auf Unterschiede in ihren Theater- und Filmproduktionen blickt. Während die Filme beispielsweise stark von der argentinischen Folklore geprägt waren, stand ihr Theaterschaffen weiterhin eher in der Tradition der europäischen Avantgarde. Bemerkenswert ist, und dies fällt besonders in folgender Selbstbeschreibung auf, die in der Broschüre zu ihrer Inszenierung von Hugo von Hofmannsthal's *Cada Cual* (Jedermann) abgedruckt wurde, dass ihr diese beiden Pole durchaus wichtig waren und sie auf keinen verzichten wollte:

Autorin, Malerin, Choreografin, Filmemacherin... Vorreiterin des EXPERIMENTAL-FILMS in Europa, sie ist seit 1951 ARGENTINISCHE STAATSBÜRGERIN; sie machte pure Kunst- und Bildungsfilme in den USA, EUROPA und ARGENTINIEN, wurde für ihre Ballett- und Folklorefilme ausgezeichnet, nahm an den FILMFESTIVALS von VENEDIG, ROM, CANNES, BERLIN UND RIO DE JANEIRO als Vertreterin des NATIONALEN KINOS teil.⁴⁸

Selten wird Dodals Bestreben, gleichzeitig die argentinische und europäische Tradition zu bedienen und in beiden Sphären gleichermaßen zugehörig zu sein, deutlicher als in eben zitiertem Absatz. Die in Majuskeln geschriebenen Wörter waren der Filmemacherin offenbar besonders wichtig. Bemerkenswert ist deshalb, dass sie im Zuge der Ankündigung eines Theaterstücks ihre Erfahrung im Experimentalfilm sowie ihre Partizipation an diversen Filmfestivals betonte, und dass sie klar hervorstrich, wann sie ihre argentinische Staatsbürger*innenschaft erhalten hatte, sowie dass sie als argentinische Vertreterin bei den genannten Festivals geladen gewesen war. Irena Dodal betonte damit deutlich ihre argentinische Zugehörigkeit, obwohl diese visuelle Hervorhebung durch Majuskeln schon den Anschein eines dringenden und zwingenden Legitimationsbedürfnisses macht. Wie auch Stern und Crilla war Dodal das Festhalten an ihrer Mehrfachzugehörigkeit wichtig, sie wirkte jedoch äußerst zerrissen darin. Ihr Bestreben, ihren Nachlass in die Tschechoslowakei zurückzubringen sowie ihre intensive Auseinandersetzung mit der argentinischen Folklore und mit indigenen Kulturen fügen sich ebenso in dieses Bild ein.

Diese Zerrissenheit spiegelt sich auch in Dodals Spätwerk wider; bei genauerer Betrachtung fällt jedoch auf, dass es zwei klar voneinander trennbare Linien gibt, die nicht nur geografisch (Europa und Argentinien), sondern auch zeitlich (Vergangenheit und Zukunft) unterschiedlich gelagert sind und schließlich auch unterschiedliche Implikationen (z.B. Vergänglichkeit und Beständigkeit) mit sich bringen. Somit entstehen die beiden assoziativen Felder Europa-Vergangenheit-Vergänglichkeit und Argentinien-Zukunft-Beständigkeit, die sich im Spätwerk Dodals gewissermaßen antagonistisch ge-

47 Vgl. Gespräch der Autorin mit Oscar Sandoval Martínez und Martin Barrero, Buenos Aires, Teatro El Convento, am 22.2.2019.

48 Broschüre zur Aufführung von *Cada Cual*, Regie: Irena Dodal, undatiert, Persönlicher Nachlass von Irena Dodalová, National Film Archive, Prag. Übersetzt durch die Autorin.

genüberstehen. Anhand ausgewählter Film- und Theaterbeispiele soll dies nun abschließend erörtert werden.

Bei der Durchsicht der Unterlagen zu den Theaterstücken *El Pericón* und *Bocha, el canillita* und zu den Filmen *LA TIERRA CANTA* und *LA LEGENDARIA CIUDAD DE LOS CESARES* in Dodals Nachlass fällt auf, dass die Konzepte zumeist recht einfache Formen des ländlichen und indigenen Zusammenlebens vorstellen. Dies liegt nicht nur daran, dass etwa *Bocha, el canillita* als Kindertheaterstück konzipiert wurde, in dem Pflanzen, Feen und andere Fabelwesen auftreten, und dem zusätzlich durch Dodals selbst komponierte Lieder eine naive Leichtigkeit verlieren wurde.⁴⁹ Ein Grund dafür ist auch, dass Dodal einen infantilisierenden Blick auf die indigene Bevölkerung sowie auf die Folklorekultur Argentiniens reproduzierte und damit koloniale Perspektiven in ihrem Werk fortsetzte. Dieser simplifizierende Blick auf die Traditionen Argentiniens ist jedoch nicht allein auf die Kolonialgeschichte zurückzuführen, sondern besonders deshalb zu problematisieren sowie differenzierungsbedürftig, da koloniale Kontinuitäten selbst vor und während der peronistischen und darauffolgenden Regierungen weiterbestanden und ein solches Bild seitens des Staates mitgetragen wurde. Dies bedeutete, dass teils äußerst undifferenziert mit dem indigenen und folkloristischen Kulturerbe umgegangen wurde.⁵⁰ Schon die Gleichstellung indigener und folkloristischer Elemente, denen de facto eine gänzlich andere gesellschaftspolitische Wertigkeit zugesprochen wurde, ist problematisch und verschleiert die tatsächlichen Lebensbedingungen der indigenen Bevölkerung in Argentinien.⁵¹ Deutlich wird außerdem, dass Dodals künstlerische Auseinandersetzung mit Folklore und indigener Kultur mit einer teils überbetonten Form des Argentinien-Patriotismus einherging. Die Synopsis zu *LA TIERRA CANTA* ist hierfür ein interessantes Beispiel:

Männer und Frauen Argentiniers. Heute könnt ihr euch mit Stolz erinnern. Das 150. Jubiläum Eurer nationalen Unabhängigkeit. Argentinien ist zielgerichtet am Weg des Fortschritts, in Zusammenhalt und Freiheit. Es ist ein schneller Rhythmus aus allen eingeborenen Winkeln kommend, der im Flug eine Melodie ergibt, einen kraftvollen Gesang, stets wachsend in Klang und Farbe.⁵²

In dieser Beschreibung von 1966 lässt sich deutlich das Feld Argentinien-Zukunft-Beständigkeit erkennen, nicht nur, da die 150 Jahre bestehende Unabhängigkeit betont wird; auch, da eine deutliche Zukunftsvision präsentiert wird. Zwar ist es ein historisches Ereignis, das Anlass für die euphorische Sprache gibt, doch ist die Assoziation, die Dodal damit herstellt, die eines vielversprechenden Blicks in die Zukunft und auf weitere 150 Jahre. Die Männer und Frauen Argentiniers, der Gesang, die Farben sowie

49 Vgl. Unterlagen zu *Bocha, el canillita* im persönlichen Nachlass von Irena Dodalová, National Film Archive, Prag.

50 Vgl. Gené, *Un mundo feliz*, 108–129; Karush, *Culture of Class*, 157–166.

51 Zu den Lebensbedingungen und der rechtlichen Situation der indigenen Bevölkerung in Argentinien seit der Unabhängigkeit, vgl. Morita Carrasco, *Los derechos de los pueblos indígenas en Argentina*, Buenos Aires 2000, 25–48.

52 Konzept zu *LA TIERRA CANTA*, Persönlicher Nachlass von Irena Dodalová, National Film Archive, Prag. Übersetzt durch die Autorin.

die Einheit in der Vielfalt zeichnen ein idealisiertes Bild, das kulturellen Reichtum in der Schlichtheit des indigenen oder ländlichen Lebens findet.

Nicht nur im Stück *El Pericón* steht das einfache Landleben, konkret die Gauchokultur, im Zentrum, auch in *LA LEGENDARIA CIUDAD DE LOS CESARES* werden besonders künstlerische und handwerkliche Elemente der indigenen Kultur vorgestellt. Der Unterschied zu den Fotografien von Grete Stern, die in etwa im gleichen Zeitraum entstanden sind, ist jedoch, dass Stern selbst einige Zeit im Chaco verbrachte und die Lebensweisen dort studierte. Sterns Fotografien sind besonders deshalb herausragend, da sie den Fotografierten auf Augenhöhe begegnete und eine durchaus differenzierte Bildsprache entwickelte, um die Geschichten der von ihr abgebildeten Indigenen zu erzählen. Irena Dodals Inhaltsbeschreibung zu *LA LEGENDARIA CIUDAD DE LOS CESARES* dagegen bleibt deutlich in einer kolonial geprägten Sprache verhaftet, wenn sie etwa »die Vision des Traums vom Gold«⁵³ beschreibt. Der Film ist als eine Art Entdeckungsreise über mehrere Wochen konzipiert, sollte fiktionale und faktuale Elemente miteinander verbinden und wiederum Tanz als zentrale Ausdrucksform einbauen. Obgleich der Film nie umgesetzt wurde und damit die Analyse der Darstellungsweisen nicht möglich ist, zeugt das Konzept und die inhaltliche Beschreibung dennoch stark von exotisierenden Perspektiven.

Stellt man nun diese Seite von Dodals Werk jener gegenüber, die durch den Komplex Europa-Vergangenheit-Vergänglichkeit bestimmt wird, so scheint es, als hätte die Regisseurin in der indigenen und folkloristischen Tradition eine Form der Leichtigkeit gesucht, um die Schwere ihrer eigenen Vergangenheit erträglicher zu machen. In den Theaterstücken, die Dodal in den 1960er- und -70er-Jahren wiederholt inszenierte, etwa in Hofmannsthals *Jedermann* oder Joyces *Die Verbannten*, ist diese Schwere deutlich spürbar. Auch widmete sie sich 1968 erneut dem Werk François Villons und adaptierte gemeinsam mit dem *Primer Teatro Experimental Argentino de Cámara* seine Balladen für das Theater.⁵⁴ Wie in Kapitel 2.3 angemerkt, brachte Dodal schon in Theresienstadt die Schriften Villons auf die Bühne und stellte sich damit in eine Reihe antifaschistischer Kunstschaffender von Brecht bis Burian, die Villons Werk neu interpretierten und noch im 20. Jahrhundert seinen gesellschaftspolitischen Wert honorierten. Inwiefern die Inszenierung von 1968/69 stilistisch und inhaltlich an jene von 1943 anschloss, geht aus den Nachlass-Unterlagen nicht hervor. Deutlich wird jedoch, dass erneut der Tanz und die Montage zentrale Darstellungsweisen waren und die Auseinandersetzung mit dem Tod zu einem bedeutenden Thema wurde. Villon tritt etwa als Charakter des Stücks in einen Dialog mit dem Tod, bestreitet einen symbolischen Tanz mit ihm und stellt sich schließlich die Frage, warum er lebt, obwohl sein Herz doch bereits gestorben ist.⁵⁵ Die Szene erinnert damit ebenso an den Totengeist des Dibbuks, der laut jüdischer Mystik in den

53 Konzept zu *LA LEGENDARIA CIUDAD DE LOS CESARES*, 1965, geführt als »La ciudad perdida de los Incas«, Persönlicher Nachlass von Irena Dodalová, National Film Archive, Prag. Übersetzt durch die Autorin.

54 Vgl. Broschüre zur Aufführung von *Balada de andrajos, amor y gloria*, Regie: Irena Dodal, 1968, Persönlicher Nachlass von Irena Dodalová, 1968–1969, National Film Archive, Prag.

55 Vgl. Skript zu *Balada de andrajos, amor y gloria*, Regie: Irena Dodal, 1968, Persönlicher Nachlass von Irena Dodalová, National Film Archive, Prag. Übersetzt durch die Autorin.

Körper der Lebenden eindringen und zu einer Art Besessenheit führen kann.⁵⁶ Auch hier zeugt sich erneut Dodals religiös-spirituelle Seite.

Diese Inszenierung kann also nicht auf eine rein philosophische Annäherung an die Thematik des Sterbens im höheren Alter reduziert werden, sondern muss wie auch Crillas Darbietung in *Sólo 80* in den Kontext des Überlebens gesetzt werden. Das Überleben, das zeigt Dodals späte Inszenierung deutlich, ist nicht bloß der Moment der Befreiung aus den Lagern, sondern ein lebenslanger Prozess, der weit ins Exil hineinreichte. Nachdem Dodal kaum über ihre Erfahrungen in Theresienstadt sprach und es in ihrem Nachlass keine Hinweise darauf gibt, ob ihrem Umfeld in Argentinien bekannt gewesen war, dass sie sich bereits damals mit Villon auseinandergesetzt hatte, handelte es sich wohl eher um ein persönliches Anliegen Irena Dodals als um ein Stück mit Publikumsauftrag. Dennoch stellt auch die Inszenierung der Villon Balladen erneut eine Form der Übersetzung ihrer Erfahrung im Ghetto sowie des Exils und ihrer damit einhergehenden Verarbeitungsprozesse dar. Das Werk Irena Dodals bleibt damit insgesamt widersprüchlich, es weist deutliche Risse, Lücken und Verquerungen auf, die in ihrer Unüberbrückbarkeit stehenbleiben. Vergangenheit und Zukunft, Vergänglichkeit und Beständigkeit, Europa und Argentinien, diese Pole sind in Dodals Werk stets präsent und greifen ineinander. Ihr Werk zeugt von dem Anliegen, diese Gegensätze miteinander zu vereinen; doch gelingt ihr dies nur bedingt, dies wird vor allem in ihrem Spätwerk immer sichtbarer.

Irena Dodal blieb bis zu seinem Tod im Jahr 1986 mit Karel Dodal in Kontakt, sie besuchte ihn sogar noch 1984, als er bereits gesundheitlich angeschlagen war, in den USA.⁵⁷ Danach zog sie sich weitgehend aus der Öffentlichkeit zurück, selbst ihre Schüler*innen verloren den Kontakt zu ihr und erfuhren erst später, dass sie im Juli 1989 verstorben war.

6.4 Positionen und Zugehörigkeiten im Spätwerk – europäisch, argentinisch, jüdisch...?

Ogleich sich große Unterschiede in der Rezeption der drei Künstlerinnen erkennen lassen, zeigt sich auch in ihren Spätwerken noch, dass ihre künstlerischen Verhandlungen der Exilerfahrungen, die Auseinandersetzungen mit Mehrfachzugehörigkeiten und damit in Verbindung stehende Übersetzungsprozesse weiterhin präsent blieben. Bemerkenswert ist überdies, dass Grete Stern, Hedy Crilla und Irena Dodal in dieser späten Phase neue, kulturelle und künstlerische Sphären des Aufnahmelandes erkundeten, etwa indem sie sich, wie Grete Stern und Irena Dodal, indigenen Kulturen oder der Folklore annäherten. Hedy Crilla blieb zwar mehr im Theater und im Film des städtischen

56 Das Dيبuk-Thema taucht in unterschiedlichen literarischen, theatralen und cineastischen Zusammenhängen immer wieder auf. Bemerkenswert ist, dass es in den vergangenen Jahren auch mehrfach aus einer geschlechterspezifischen Perspektive beleuchtet wurde. Vgl. Rachel Elijor, *The Dybbuk and Jewish Women*, New York 2008; Naomi Seidman, *The Ghost of Queer Loves Past. Ansky's »Dybbuk« and the Sexual Transformation of Ashkenaz*, in: Daniel Boyarin/Daniel Itzkovitz/Ann Pellegrini (Hg.), *Queer theory and the Jewish question*, New York 2003, 228–245.

57 Vgl. Strusková, *The Dodals*, 331.

Umfeldes, allerdings zeigt sich auch bei ihr die Auseinandersetzung mit marginalisierten Gruppen, denen sie durch ihr Schaffen zu Sichtbarkeit verhalf, namentlich mit der jüdischen Community Argentiniens.

Deutlich wird auch, dass das Schaffen dieser Künstlerinnen vom politischen Kontext geprägt war, von der Ablösung des Peronismus durch die »Revolución Libertadora« sowie von den gewaltsamen Erfahrungen der Militärdiktatur. Selbst wenn ihr Spätwerk weniger offensiv als das frühere Schaffen auf politische Missstände, konkret auf die Gewaltherrschaft der Militärdiktatur, hinwies, so ist sich die Rezeption dennoch einig, dass sich diese drei Frauen durch ihre Kunst deutlich in Opposition dazu positionierten. Denn nicht nur Hedy Crilla, deren Expert*innenstatus ausführlich besprochen wurde, sondern auch Grete Stern und Irena Dodal wurden, verstärkt durch ihre biografischen Erfahrungen, von ihren Schüler*innen und anderen Rezipient*innen ihrer Kunst, Expertise und gesellschaftliche Analysefähigkeit zugesprochen.

Obgleich sich im Werk der drei Künstlerinnen Ähnlichkeiten und Überschneidungen erkennen lassen, zeigen ihre Biografien, dass ihre durchaus diversen Lebensumstände und -entscheidungen dazu geführt hatten, dass sie im kulturellen Gedächtnis Argentiniens sowie in jenem ihrer Herkunftsländer sehr unterschiedlich erinnert wurden und werden. Ausnahmslos alle haben in unterschiedlichen Phasen Versuche gestartet, Kontakt zu ihren Herkunftsländern aufzunehmen und sich künstlerische Sichtbarkeit zu verschaffen, doch wurden sie mit diesem Anliegen zumeist mit Zurückweisung und Desinteresse konfrontiert. Das Interesse der Herkunftsländer an den drei Künstlerinnen stieg erst spät und zumeist zu einem Zeitpunkt, als sie sich bereits diesem Bedürfnis abgewandt hatten und ihre künstlerische Etablierung in Argentinien priorisierten. In ihren Herkunftsländern sind die Künstlerinnen aus diesem Grund heute weitgehend unbekannt und ihr Werk wird im Sinne einer Anerkennung durch Ausstellungen oder Filmretrospektiven nur selektiv erinnert. Dies bedeutet, dass auch innerhalb der Rezeption eine Form der Exilerfahrung erhalten bleibt, die zwar eine Art der Zerrissenheit oder Bruchstückhaftigkeit mitträgt, jedoch gleichzeitig die herausfordernde Realität der Mehrfachzugehörigkeit festhält.

Während Crilla in ihren Filmrollen ihre Erfahrung im europäischen Theater und im Film der 1930er-Jahre zu nutzen wusste, um im argentinischen Kino der 1960- und -70er-Jahre gezielt auf politische Missstände und autoritäre Entwicklungen aufmerksam zu machen, wandten sich Stern und Dodal anderen Kunstformen zu und entwickelten ein intensives Interesse für indigene und folkloristische Traditionen. Zwar schienen beide darin eine produktive Perspektive für ihr künstlerisches Schaffen zu sehen, allerdings zeugen Sterns Aufnahmen der Bevölkerung im Chaco von deutlich mehr analytischer Schärfe als Dodals Film- und Theaterversuche. Dodal schien in der indigenen sowie in der folkloristischen Kultur einfache Antworten auf komplexe Fragen zu suchen. Sie sah in ihr ein zukünftiges Potenzial, eine Beständigkeit, während sie die europäische Tradition mit Vergänglichkeit und Schwere assoziierte. Zwar zeugt auch Sterns Spätwerk von einer gewissen Melancholie, allerdings zeigt sich diese gleichermaßen in ihren Londoner Porträts von Exilierten, in jenen von Buenos Aires und in jenen der indigenen Bevölkerung des Chacos. Sie schuf dadurch eine Verbindung von jüdischen und indigenen Erfahrungen, die letztendlich zu einer ebenbürtigen Begegnung führte.

Während Dodal im Zwiespalt zwischen Vergangenheit und Zukunft verhaftet blieb und Stern in der Beschäftigung mit der indigenen Kultur fotografische Perspektiven zu entdecken schien, trat Crilla in *INVASIÓN* erneut als Botin zwischen Kulturen und zwischen Zeiten auf. Basierend auf ihrer eigenen, biografischen Erfahrung wies sie im argentinischen Film der 1960er-Jahre den Weg in die Zukunft. Diese Zukunftsorientierung ihrer Filmrollen schloss jedoch nicht aus, dass es gleichzeitig zu einer Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und dem Tod kommen konnte, wie ihre Rolle in *Sólo 80* beweist. Crillas Rolle der Maude in *Sólo 80* oder Dodals Wiederaufnahme der Villon Balladen können nicht auf eine schlichte Auseinandersetzung mit dem Tod bedingt durch ihr fortgeschrittenes Alter reduziert werden, sie müssen als künstlerische Annäherung an die Thematik des Überlebens im Exil betrachtet werden. Auch Grete Stern verhandelte durch ihre Auseinandersetzung mit der indigenen Bevölkerung, deren Geschichte ebenso von Gewalt und Genozid geprägt war, Fragen des Überlebens – Fragen, die erneut darauf verweisen, dass das Exil eine Erfahrung war, die im Post-Exil zentral blieb und damit auch weit über das Jahr 1945 hinauswirkte.

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 müssten 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, Proberräumlichkeiten 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 währenden, 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.

8 Anhang

8.1 Abbildungen

- Abbildung 1: Grete Stern, *Los sueños de desorientación* (1950), The Estate of Grete Stern, Galeria Jorge Mara – La Ruche
- Abbildung 2: ringl+pit, *Pétrole Hahn* (1931), Museum Folkwang, Bildrecht Wien 2025
- Abbildung 3: Ringlpitis, *Der Kraftmensch und das fliegende Etwas* (1931), Alfred H. Moses and Fern M. Schad Fund, Bildrecht Wien 2025
- Abbildung 4: Grete Stern und Ellen Auerbach im gemeinsamen Studio (um 1930), Alfred H. Moses and Fern M. Schad Fund, Bildrecht Wien 2025
- Abbildung 5: ringl+pit, *Der Raucher 2* (1931), Museum Folkwang, Bildrecht Wien 2025
- Abbildung 6: ringl+pit, *Horacio Coppola* (1932), Museum Folkwang, Bildrecht Wien 2025
- Abbildung 7: Grete Stern, *Bertolt Brecht* (1934), Museum Folkwang
- Abbildung 8: Grete Stern, *Helene Weigel* (1933), Museum Folkwang
- Abbildung 9: Hedwig Schlichter (1920), Privatsammlung Andrés Schlichter, Buenos Aires
- Abbildung 10: Hedwig Schlichter (um 1925), Privatsammlung Andrés Schlichter, Buenos Aires
- Abbildung 11–12: Stills aus MÄDCHEN IN UNIFORM (R: Leontine Sagan, D 1931), Deutsche Kinemathek
- Abbildung 13: Hedwig Schlichter in WAS WISSEN DENN MÄNNER (R: Gerhard Lamprecht, D 1932/33), Privatsammlung Andrés Schlichter, Buenos Aires
- Abbildung 14: Filmkarte zu PRISON SANS BARREAUX (R: Léonide Moguy, FR 1938), 1938 Production CIPRA/EDITIONS RENE CHATEAU
- Abbildung 15: Irena Dodalová (Anfang der 1930er-Jahre), National Film Archive, Prag
- Abbildung 16: Irena Dodalová und Karel Dodal (1935), National Film Archive, Prag
- Abbildung 17: Cover von *Revue Devětsilu* (Oktober 1927)

- Abbildung 18–19:** Stills aus *VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ* (R: Irena Dodalová/Karel Dodal, CSK 1936), National Film Archive, Prag
- Abbildung 20–21:** Stills aus *FANTAISIE ÉROTIQUE* (R: Irena Dodalová/Karel Dodal, CSK 1936), National Film Archive, Prag
- Abbildung 22–24:** Stills aus den Überresten des Films *THERESIENSTADT* 1942, National Film Archive, Prag
- Abbildung 25:** Cover von *Far Groys un Kleyn* (Juni 1923), Fundación IWO – Instituto Judío de Investigaciones, Buenos Aires
- Abbildung 26:** Karikatur aus *Far Groys un Kleyn* (Jänner 1924), Fundación IWO – Instituto Judío de Investigaciones, Buenos Aires
- Abbildung 27:** Clément Moreau, *Los emigrantes* (1940), Stiftung Clement Moreau
- Abbildung 28:** Collage diverser Rollen von Hedy Crilla an der *Freien Deutschen Bühne* (1940–1947), P. Walter Jacob Archiv, Universität Hamburg
- Abbildung 29:** Still aus *CENIZA AL VIENTO* (R: Luis Saslavsky, ARG 1942)
- Abbildung 30:** Proben zu *Las Aventuras de Andresito* in *Crillas Teatrito* (1955), Privatsammlung Andrés Schlichter, Buenos Aires
- Abbildung 31:** *Cine Escuela Argentino* (um 1948), National Film Archive, Prag
- Abbildung 32:** Aufführung des *Primer Teatro Experimental Argentino de Cámara*, Privatsammlung Martínez, Buenos Aires
- Abbildung 33:** Mitgliedsausweis des *Foto Club Argentino* von Irena Dodal (1954), National Film Archive, Prag
- Abbildung 34–35:** Stills aus *VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ* (R: Irena Dodalová/Karel Dodal, CSK 1936)
- Abbildung 36–37:** Stills aus *LA REINA DE LAS ONDAS* (R: Irena Dodalová/Karel Dodal, ARG 1949/50), National Film Archive, Prag
- Abbildung 38–39:** Stills aus *IDEAS IN SEARCH OF LIGHT* (R: Irena Dodalová/Karel Dodal, FR/CSK 1938), National Film Archive, Prag
- Abbildung 40:** Marcel Duchamp, *Labyrinth* (1942), Artists Right Society (ARS), New York/ADAGP Paris, Estate of Marcel Duchamp, Bildrecht Wien 2025
- Abbildung 41–42:** Stills aus *APOLLON MUSAGETE* (R: Irena Dodal, ARG 1951)
- Abbildung 43–44:** Stills aus *PROCITNUTÍ JARA* (R: E.F. Burian, CSK 1936), National Film Archive, Prag
- Abbildung 45:** Grete Stern, *MADI* (1946/47), The Estate of Grete Stern, Galeria Jorge Mara – La Ruche
- Abbildung 46:** Grete Stern, Einladung zur zweiten Ausstellung von *MADI* in Sterns Haus in Ramos Mejía (1945), The Estate of Grete Stern, Galeria Jorge Mara – La Ruche
- Abbildung 47:** Grete Stern, *Antonio Berni* (1947), The Estate of Grete Stern, Galeria Jorge Mara – La Ruche
- Abbildung 48:** Grete Stern, *Selbstporträt* (1942), Museum Folkwang
- Abbildung 49:** Walter Peterhans, *Ophelia. Stilleben mit Zitronenscheibe, Tüll und Federn* (1929), Museum Folkwang
- Abbildung 50:** Cover von *Campo Grafico* (März 1937), The Estate of Grete Stern, Galeria Jorge Mara – La Ruche

- Abbildung 51–60: Stills aus BARRIOS Y TEATROS DE BUENOS AIRES (R: Hedy Crilla, ARG 1961/62), Privatsammlung Andrés Schlichter, Buenos Aires
- Abbildung 61: Peronistisches Propagandamaterial zur Einführung des Frauenwahlrechts (1947), Archivo General de la Nación, Buenos Aires
- Abbildung 62–63: Peronistisches Propagandamaterial zu Familie und Aufgabenbereichen von Frauen (1950–1953), Archivo General de la Nación, Buenos Aires
- Abbildung 64: Erste Ausgabe von »El psicoanálisis te ayudará« (26. Oktober 1948), Biblioteca Nacional de la República Argentina Mariano Moreno
- Abbildung 65: Grete Stern, *Los sueños de encierro* (1950), The Estate of Grete Stern, Galeria Jorge Mara – La Ruche
- Abbildung 66: Cover von *Idilio* (17. Jänner 1950), Biblioteca Nacional de la República Argentina Mariano Moreno
- Abbildung 67: Cover von *Idilio* (23. November 1948), Biblioteca Nacional de la República Argentina Mariano Moreno
- Abbildung 68: Dora Maar, *Sans titre* (1934), Cabinet de la photographie, Centre Pompidou, Bildrecht Wien 2025
- Abbildung 69: Hannah Höch, *Siebenmeilenstiefel* (1934), Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Bildrecht Wien 2025
- Abbildung 70: Grete Stern, *Los sueños de renacimiento* (1949), The Estate of Grete Stern, Galeria Jorge Mara – La Ruche
- Abbildung 71: Cover von *Idilio* (17. Oktober 1950), Biblioteca Nacional de la República Argentina Mariano Moreno
- Abbildung 72: Grete Stern, *Los sueños de evasión* (1950), The Estate of Grete Stern, Galeria Jorge Mara – La Ruche
- Abbildung 73: Grete Stern, *Los sueños de ambición* (1950), The Estate of Grete Stern, Galeria Jorge Mara – La Ruche
- Abbildung 74: Grete Stern, *Los sueños de dinero* (1948), The Estate of Grete Stern, Galeria Jorge Mara – La Ruche
- Abbildung 75: Horacio Coppola, *Suipacha, entre Avenida Alem y Posadas* (1936), The Estate of Grete Stern, Galeria Jorge Mara – La Ruche
- Abbildung 76: Grete Stern, *Made in England* (1950), The Estate of Grete Stern, Galeria Jorge Mara – La Ruche
- Abbildung 77: Grete Stern, *Quién será?* (1949), The Estate of Grete Stern, Galeria Jorge Mara – La Ruche
- Abbildung 78–83: Stills aus CITA EN LAS ESTRELLAS (R: Carlos Schlieper, ARG 1949)
- Abbildung 84: Still aus EL LADRÓN CANTA BOLEROS (R: Enrique Cahen Salaberry, ARG 1950)
- Abbildung 85: Still aus THE GREAT DICTATOR (R: Charlie Chaplin, US 1940)
- Abbildung 86–88: Stills aus EL LADRÓN CANTA BOLEROS (R: Enrique Cahen Salaberry, ARG 1950)
- Abbildung 89–91: Still aus TIERRA DEL FUEGO. SINFONÍA BÁRBARA (R: Mario Soffici, ARG 1950)
- Abbildung 92–97: Stills aus APOLLON MUSAGETE (R: Irena Dodal, ARG 1951)

- Abbildung 98:** Annemarie Heinrich, *Renate Schottelius* (1952), Estudios Heinrich Sanguinetti, Buenos Aires
- Abbildung 99:** Aufnahme von *Hola, Metropolis!* (R: Irena Dodal, 1977), Privatsammlung Martínez, Buenos Aires
- Abbildung 100:** Grete Stern, *Mujer chiriguana con vasija para acarrear agua* (1964), The Estate of Grete Stern, Galeria Jorge Mara – La Ruche
- Abbildung 101:** Gertrudis Chale, *Indias* (undatiert)
- Abbildung 102–105:** Stills aus *INVASIÓN* (R: Hugo Santiago, ARG 1969)

8.2 Literatur

- Ades, Dawn, Surrealism in Latin America, in: David Hopkins (Hg.), *A Companion to Dada and Surrealism*, Hoboken 2016, 177–198.
- Adorf, Sigrid/Kerstin Brandes, Studien Visueller Kultur, in: Stephan Günzel/Dieter Mersch (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2014, 446–452.
- Adunka, Evelyn/Primavera Drissen Gruber/Simon Usaty (Hg.), *Exilforschung: Österreich. Leistungen, Defizite & Perspektiven*, Wien 2018.
- Adunka, Evelyn/Peter Rössler (Hg.), *Die Rezeption des Exils. Geschichte und Perspektiven der österreichischen Exilforschung*, Wien 2003.
- Allmer, Patricia (Hg.), *Angles of Anarchy. Women Artists and Surrealism*, München/Berlin/London/New York 2009.
- Anreus, Alejandro, Adapting to Argentinean Reality: The New Realism of Antonio Berni, in: Alejandro Anreus/Diana L. Linden/Jonathan Weinberg (Hg.), *The Social and the Real. Political Art of the 1930s in the Western Hemisphere*, Pennsylvania 2006, 97–114.
- Ansaldo, Paula, Teatro popular, teatro judío: el Idisher Folks Teater (IFT) y el movimiento de teatro independiente, in: Jorge Dubatti (Hg.), *Teatro independiente. Historia y actualidad*, Buenos Aires 2017, 67–83.
- Ardiles Gray, Julio (Hg.), *Historias de artistas contadas por ellos mismos*, Buenos Aires 1981.
- Ariza, Julio, Dos dispositivos de resistencia: Sobre Invasión (1969) de Hugo Santiago y Moebius (1996) de Gustavo Mosquera, in: *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 5 (2017) 9, 321–345.
- Ashkenazi, Ofer, Strategies of Exile Photography: Helmar Lerski and Hans Gasparius in Palestine, in: Marc Silberman (Hg.), *Back to the Future: Traditions and Innovations in German Studies*, Bern 2018, 97–119.
- Askin, Kye/Rachel Pain, Contact Zones: Participation, Materiality, and the Messiness of Interaction, in: *Environment and Planning D: Society and Space* 29 (2011) 5, 803–821.
- Avni, Haim, *Argentina y Las Migraciones Judías. De la Inquisición al Holocausto y Después*, Buenos Aires 2005.
- Avni, Haim, The Origins of Zionism in Latin America, in: Judith Laikin Elkin/Gilbert Merx (Hg.), *The Jewish Presence in Latin America*, Boston 1987, 135–155.
- Avni, Haim, *Argentina y la historia de la inmigración judía (1810–1950)*, Jerusalem 1983.
- Baar, Erhard, *Weimar on the Pacific. German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism*, Berkeley 2008.
- Bachmann-Medick, Doris, *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*, Berlin/Boston 2016.
- Bachmann-Medick, Doris, The Transnational Study of Culture: A Plea for Translation, in: Hans G. Kippenberg/Birgit Mersmann (Hg.), *The Humanities between Global Integration and Cultural Diversity*, Berlin/Boston 2016, 29–49.
- Bachmann-Medick, Doris, Transnationale Kulturwissenschaften: Ein Übersetzungskonzept, in: René Dietrich/Ansgar Nünning/Daniel Smilovski (Hg.), *Lost or Found in Translation? Interkulturelle/Internationale Perspektiven der Geistes- und Kulturwissenschaften*, Trier 2011, 53–72.

- Below, Irene/Inge Hansen-Schaberg/Maria Kublitz-Kramer (Hg.), *Das Ende des Exils? Briefe von Frauen nach 1945*, München 2014.
- Bendazzi, Giannalberto, *Animation: A World History: Volume II: The Birth of a Style – The Three Markets*, New York 2016.
- Benedetti, Jean, *Stanislavski: An Introduction*, London 2008.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* (1935), Frankfurt a. M. 2006.
- Benjamin, Walter, *Understanding Brecht*, London/New York 1998.
- Benjamin, Walter, *Der Autor als Produzent*, in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften*, II/2, Frankfurt a. M. 1982, 683–701.
- Benjamin, Walter, *Der Surrealismus* (1929), in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften*, II/1, Frankfurt a. M. 1977, 295–310.
- Benjamin, Walter, *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923), in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften*, IV/1, Frankfurt a. M. 1972, 9–21.
- Benjamin, Walter, *Was ist das epische Theater?* (1939), in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften*, II/1, Frankfurt a. M. 1972, 519–539.
- Benthien, Claudia/Gabriela Klein (Hg.), *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen*, Leiden 2017.
- Benz, Wolfgang, *Juden in Deutschland nach 1945. Zwischen Antisemitismus und Philo-semitismus*, in: Katja Behrens (Hg.), *Ich bin geblieben – warum? Juden in Deutschland – heute*, Gerlingen 2002, 7–33.
- Benz, Wolfgang/Rainer Erb, *Antisemitismus in der Bundesrepublik Deutschland. Ergebnisse der empirischen Forschung von 1946–1989*, Opladen 1991.
- Bergala, Alan, *Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo*, Marburg 2006.
- Bergius, Hanne, *Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten*, Berlin 2000.
- Berkowitz, Michael, *Jews and Photography in Britain*, Austin 2015.
- Berkowitz, Michael, *The Jewish Self-Image. American and British Perspectives, 1881–1939*, London 2000.
- Berkowitz, Michael, *Zionist Culture and West European Jewry before the First World War*, Cambridge 1993.
- Bertúa, Paula, *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista *Idilio*, 1948–1951*, Buenos Aires 2012.
- Bertúa, Paula, *Sueños de *Idilio*. Los fotomontajes surrealistas de Grete Stern*, in: *Boletín de estética* 3 (2008), 7–32.
- Bethell, Leslie (Hg.), *Argentina since independence*, Cambridge 1993.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London/New York 1994.
- Bianchi, Paula Daniela, *Cuerpos marcados: prostitución, literatura y derecho*, Buenos Aires 2019.
- Bianchi, Susana/Norma Sanchís, *El Partido Peronista Femenino*, Buenos Aires 1988.
- Birgus, Vladimír (Hg.), *Czech Photographic Avant-Garde 1918–1948*, Cambridge/London 2002.

- Bischoff, Doerte/Miriam Rürup, Ausgeschlossen: Staatsbürgerschaft, Staatenlosigkeit und Exil. Zur Einleitung, in: Dies. (Hg.), Ausgeschlossen. Staatsbürgerschaft, Staatenlosigkeit und Exil, München 2018, 9–20.
- Bischoff, Doerte/Christoph Gabriel/Esther Kilchmann (Hg.), Sprache(n) im Exil, München 2014.
- Blanco, Alejandro, Razón y modernidad. Gino Germani y la sociología en Argentina, Buenos Aires 2006.
- Blanco, Alejandro, Gino Germani: La renovación intelectual de la sociología, Buenos Aires 2006.
- Blanco, Alejandro, 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.
- Boak, Helen, Women in the Weimar Republic, Manchester/New York 2013.
- Bocanegra Barbecha, Lidia, El fin de la Guerra Civil española y el exilio republicano: visiones y prácticas de la sociedad argentina través de la prensa. El caso de Mar del Plata, 1939, phil. Diss., Universidad de Lleida 2012, eingesehen unter: URL: <https://www.tdx.cat/handle/10803/83641#page=2> (abgerufen am 19.9.2024).
- Boehm, Gottfried, Die Wiederkehr der Bilder, in: Ders. (Hg.), Was ist ein Bild? München 2001, 11–38.
- Boesch, Ina (Hg.), DIE DADA. Wie Frauen Dada prägten, Zürich 2015.
- Böhler, Ingrid/Nikolaus Hagen/Philipp Strobl (Hg.), Displaced-Persons-Forschung in Österreich und Deutschland. Bestandsaufnahme und Ausblicke, zeitgeschichte 47 (2020) 2.
- Bolbecher, Siglinde (Hg.), Frauen im Exil, Zwischenwelten 9, Klagenfurt 2007.
- Bolbecher, Siglinde, Frauen im Exil. Die weibliche Perspektive, in: Siglinde Bolbecher/ Ilse Korotin (Hg.), Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst 60 (2005) 1, 2–4.
- Bolton, Jay David/Richard Grusin (Hg.), Remediation. Understanding New Media, Cambridge/London 1999.
- Bracke, Maud Anne/Penelope Morris/Emily Ryder, Introduction. Translating Feminism: Transfer, Transgression, Transformation (1950s–1980s), in: Gender&History 30 (2018) 1, 214–225.
- Braese, Stephan, Nach-Exil. Zu einem Entstehungsort westdeutscher Nachkriegsliteratur, in: Claus-Dieter Krohn/Erwin Rotenmund/Lutz Winckler/Wulf Köpke (Hg.), Jüdische Emigration zwischen Assimilation und Verfolgung, Akkumulation und jüdischer Identität, München 2001, 227–253.
- Brandes, Kerstin, Die Gans lebt... Studien Visueller Kultur und feministische Fotografie-forschung, in: Katharina Steidl (Hg.), Wozu Gender? Geschlechtertheoretische Ansätze in der Fotografie, Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie (2020), 5–14.
- Brandes, Kerstin (Hg.), Visuelle Migration – Bild-Bewegungen zwischen Zeiten, Medien und Kulturen, Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2011) 51.
- Brauerhoch, Annette, Arbeit, Liebe, Kino. Working Girls, in: Gabriele Jatho/Rainer Rother (Hg.), City Girls. Frauenbilder im Stummfilm, Berlin 2007, 58–87.

- Brecht, Bertolt, Über experimentelles Theater (1939/49), in: Werner Hecht (Hg.), Bertolt Brecht. Über experimentelles Theater, Frankfurt a. M. 1970, 103–121.
- Brecht, Bertolt, Über die Bezeichnung Emigranten (1940–1945), in: Manfred Schlösser (Hg.), An den Wind geschrieben. Lyrik der Freiheit. Gedichte der Jahre 1933–1945, Darmstadt 1960, 226.
- Brenner, Michael, Warum Juden und Sport?, in: Michael Brenner/Gideon Reuveni (Hg.), Emanzipation durch Muskelkraft. Juden und Sport in Europa, Göttingen 2006, 7–14.
- Breuer, Gerda/Elina Knorpp (Hg.), Gespiegeltes Ich. Fotografische Selbstbildnisse von Künstlerinnen und Fotografinnen in den 1920er Jahren, Berlin 2014.
- Breuer, Gerda/Julia Meer (Hg.), Women in graphic design 1890–2012 = Frauen und Grafik-Design 1890–2012, Berlin 2012.
- Brest, Jorge Romero, Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern, in: SUR (1935), 91–102.
- Brinson, Charmian/Andrea Hammel/Jana Barbora Buresova (Hg.), Exile and Gender II: Politics, Education and the Arts, Leiden 2017.
- Brinson, Charmian/Andrea Hammel (Hg.), Exile and Gender I. Literature and the Press, Leiden 2016.
- Bronfen, Elisabeth, Frauen sehen Frauen sehen Frauen, in: Lothar Schirmer (Hg.), Frauen sehen Frauen. Eine Bildgeschichte der Frauen-Photographie, München 2020, 9–28.
- Brückler, Wolfgang, Walter Peterhans, in: Neue Deutsche Biographie 20 (2001), 235–236, eingesehen unter: URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd119173255.html#dbcontent> (abgerufen am 19.9.2024).
- Brunner, Andreas, Die queeren Netzwerke der Erica Anderson, in: Irene Messinger/Katharina Prager (Hg.), Doing Gender in Exile. Geschlechterverhältnisse, Konstruktionen und Netzwerke in Bewegung, Münster 2019, 142–156.
- Brunner, Gerhard (Hg.), UNESCO Catalogue. Ten years of films on ballet and classical dance 1956–1965, Paris 1968.
- Bryce, Benjamin, To Belong in Buenos Aires. Germans, Argentines, and the Rise of a Pluralist Society, Stanford 2018.
- Bondi, Gustav, Geschichte des Brünner deutschen Theaters 1600–1925, Brünn 1924.
- Buckard, Christian, Künstlerin wollte sie nicht genannt werden: Zum 100. Geburtstag der Fotografin Gisèle Freund, Jüdische Allgemeine, 18.12.2008, URL: <https://www.juedische-allgemeine.de/allgemein/eine-kleine-schwartzhafte-person/> (abgerufen am 19.9.2024).
- Buden, Boris, Kulturelle Übersetzung: Warum sie wichtig ist, und wo damit anzufangen ist, eingesehen unter: URL: <https://transversal.at/transversal/0606/buden/de> (abgerufen am 19.9.2024).
- Buden, Boris/Stefan Nowotny, Cultural translation: An introduction to the problem, in: Translation Studies 2 (2009) 2, 196–208.
- Buden, Boris/Stefan Nowotny, Übersetzung: Das Versprechen eines Begriffs, Wien 2008.
- Bullough, Vern L./Bonnie Bullough, Cross dressing, sex, and gender, Pennsylvania 1993.
- Bürger, Peter, Theorie der Avantgarde, Göttingen 2017.
- Burke, Peter/Ronnie Po-Chia Hsia (Hg.), Cultural Translation in Early Modern Europe, Cambridge 2007.

- Cabrera, Mónica, Manuel Romero – Mario Soffici, Tomás Abraham, URL: <https://web.archive.org/web/20090515173450/www.tomasabraham.com.ar/seminarios/tensargrs.htm> (abgerufen am 19.9.2024).
- Cadús, María Eugenia, *La danza escénica durante el primer peronismo. Formaciones y prácticas de la danza y políticas de Estado*, phil. Diss., Universidad de Buenos Aires 2017, eingesehen unter: URL: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/113826> (abgerufen am 19.9.2024)
- Cappa, Carolina, *Los Dodals, Kowańko y Cine Escuela Argentino*, in: Andrés Levison/Raúl Manrupe (Hg.), *Antología del cine de animación argentino*, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, eingesehen unter URL: https://www.academia.edu/41886290/Los_Dodals_Kowa%C3%BAiko_y_Cine_Escuela_Argentino (abgerufen am 19.9.2024).
- Caravantes, Peggy, *The Many Faces of Josephine Baker. Dancer, Singer, Activist, Spy*, Chicago 2015.
- Carranza, Luis E./Fernando Luiz Lara, *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia*, Austin 2014.
- Carrasco, Morita, *Los derechos de los pueblos indígenas en Argentina*, Buenos Aires 2000.
- Carter, Erica, *Frauen und die Öffentlichkeit des Konsums*, in: H. G. Haupt/Claudius Torp (Hg.), *Die Konsumgesellschaft in Deutschland 1890–1990*, Frankfurt a. M. 2009, 154–171.
- Castro, Olga/Sergi Mainer/Svetlana Page, *Introduction: Self-Translating, from Minorisation to Empowerment*, in: Dies. (Hg.), *Self-Translation and Power: Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*, London 2017, 1–22.
- Cattaruzza, Alejandro, *Historia de la Argentina (1916–1955)*, Buenos Aires 2012.
- Caws, Mary A. (Hg.), *Surrealism and women*, Cambridge 1991.
- Černý, František (Hg.), *Theater = Divadlo*, Prag 1965.
- Clammer, John, *Vision and Society: Towards a Sociology and Anthropology from Art*, New York 2014.
- Clementi, Hebe (Hg.), *Inmigración española en la Argentina*, Buenos Aires 1991.
- Clifford, James, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, London 1997.
- Coppola, Horacio, *Buenos Aires: Visión fotográfica por Horacio Coppola*, Buenos Aires 1937.
- Corrigan, Anna/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.
- Cortés Rocca, Paola/Martín Kohan, *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón, cuerpo y política*, Buenos Aires 1998.
- Cott, Nancy F., *Die moderne Frau. Der amerikanische Stil der zwanziger Jahre*, in: Georges Duby/Michelle Perrot (Hg.), *Geschichte der Frauen. 20. Jahrhundert (Band 5)*, Frankfurt a. M. 1997, 93–109.
- Crafton, Donald, *Before Mickey: the animated film 1898–1928*, Chicago 1993.
- Crilla, Hedy, im Interview mit Selva Echagüe, *A los 83 años, Hedy Crilla estrenó una obra que codirige con Agustín Alezzo. »Ser actor es lo mas hermoso del mundo«*, *Clarín Revista*, 1982.

- Dähne, Chris, *Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre*, Bielefeld 2013.
- D'Amico, Alicia/Sara Facio/Julio Cortázar (Hg.), *Buenos Aires Buenos Aires*, Buenos Aires 1968.
- Davidson, James A., *Hal Ashby and the Making of Harold and Maude*, Jefferson 2016.
- Davis, Jim, ›Slap On! Slap Ever!‹: Victorian Pantomime, Gender Variance, and Cross-Dressing, in: *New Theatre Quarterly* 30 (2014) 3, 218–230.
- Day, Barbara, *Trial by Theatre: Reports on Czech Drama*, Prag 2019.
- de Cosnac, Bettina, Gisèle Freund. *Ein Leben*, Zürich 2008.
- de Grazia, Victoria/Ellen Furlough (Hg.), *Sex of Things. Gender and Consumption in Historical Perspective*, Berkeley 1996.
- Demos, T. J., *The Exiles of Marcel Duchamp*, Cambridge 2007.
- Devoto, Fernando/Ramón Villares (Hg.), *Luis Seoane entre Galicia y la Argentina*, Buenos Aires 2012.
- Devoto, Fernando, *Historia de la inmigración en la Argentina. Con un apéndice sobre la inmigración limítrofe*, Buenos Aires 2009.
- Devoto, Fernando, *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires 2006.
- Devoto, Fernando, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*, Buenos Aires 2002.
- de Zuviría, Facundo, *Expresiones modernas en nuestra fotografía*, in: MALBA (Hg.), *Mundo Propio. Fotografía moderna argentina 1927–1962*, Buenos Aires 2019, 9–12.
- di Núbila, Domingo, *Historia del cine argentino*, parte 1, Buenos Aires 1959.
- di Núbila, Domingo, *Historia del cine argentino*, parte 2, Buenos Aires 1959.
- Dipper, Christof, *Moderne, Version: 2.0*, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 17.1.2018, URL: http://docupedia.de/zg/Dipper_moderne_v2_de_2018?oldid=128047 (abgerufen am 19.9.2024).
- Doane, Mary Ann, *The Desire to Desire: The Women's Film of the 1940s*, Basingstoke 1998.
- Dodalová, Irena, *Trikfilm a jeho možnosti v Evropě*, *Kinorevue*, 24.11.1937, 274–275.
- Dodalová, Iréna, *Má státní filmová propagace právo pomlčeti děle o svém folkloru?*, in: *Filmový kurýr* 24 (1937) 12.
- Dodalová, Irena, *Kreslený film – poesie neskutečna. Kouzlo tisíců na filmovém pásku – Jak se dělá kreslený film*, *Večerník Práva lidu*, 2.8.1936, 3.
- Dogramaci, Burcu/Elizabeth Otto, *Passagen des Exils: Zur Einleitung/Passages of Exile: An Introduction*, in: Dies. (Hg.), *Passagen des Exils/Passages of Exile*, München 2017, 7–23.
- Dogramaci, Burcu, *Migrant, Nomad, Traveler – Towards a Transnational Art History*, in: Hans G. Kippenberg/Birgit Mersmann (Hg.), *The Humanities between Global Integration and Cultural Diversity*, Berlin/Boston 2016, 50–69.
- Dogramaci, Burcu (Hg.), *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*, Bielefeld 2013.
- Dogramaci, Burcu, *Netzwerke des künstlerischen Exils als Forschungsgegenstand – zur Einführung*, in: Burcu Dogramaci/Karin Wimmer (Hg.), *Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933*, Berlin 2011, 13–30.
- Dogramaci, Burcu/Birgit Mersmann (Hg.), *Handbook of Art and Global Migration: Theories, Practice, and Challenges*, Berlin/Boston 2019.

- Doherty, Thomas, *Hollywood's censor: Joseph I. Breen & the Production Code Administration*, New York 2007.
- Doherty, Thomas, *Pre-Code Hollywood: Sex, Immortality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*, New York 1999.
- Dragún, Osvaldo/Arnoldo Fischer/Juan Carlos Gené, *El idioma en el teatro argentino*, in: *La rosa blindada* 1 (1965) 4, 17–20.
- Drews, Peter, *Devětsil und Poetismus: künstlerische Theorie und Praxis der tschechischen literarischen Avantgarde am Beispiel Vítězslav Nezval's, Jaroslav Seiferts und Jiří Wolkers*, München 2012.
- Droste, Magdalena, *Bauhaus 1919–1933. Reform und Avantgarde*, Köln 2015.
- Dubatti, Jorge, *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires 2012.
- Durkin, Hannah, *Josephine Baker and Katherine Dunham. Dances in Literature and Cinema*, Champaign 2019.
- Eckmann, Sabine, *Exil und Modernismus: Theoretische und methodische Überlegungen zum künstlerischen Exil der 1930er- und 1940er-Jahre*, in: Burcu Dogramaci (Hg.), *Migration und künstlerische Produktion: Aktuelle Perspektiven*, Bielefeld 2013, 23–42.
- Eckmann, Sabine/Lutz Koepnick (Hg.), *Caught By Politics. Hitler Exiles and American Visual Culture*, Basingstoke 2007.
- Eisenbürger, Gert/Gaby Küppers, *Es ging um deutsches Theater. Der Schauspieler und Regisseur Jacques Arndt*, in: *ILA-Info. Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika* (1999) 244, URL: www.ila-web.de/ausgaben/224/es-ging-um-deutsches-theater (abgerufen am 19.9.2024).
- Eisenstein, Sergej M., *Dramaturgie der Filmform (1929)*, in: Helmut H. Diederichs/Felix Lenz (Hg.), *Sergei M. Eisenstein, Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Frankfurt a. M. 2005, 88–111.
- ELA, *V ateliéru kresleného filmu, Světozor*, 9.9.1937, 583.
- Elior, Rachel, *The Dybbuk and Jewish Women*, New York 2008.
- Epps, Brad, *Tango a la Nouvelle Vague: alusión estética y elusión política en Invación*, de Hugo Santiago, in: Daniel Nemrava/Enrique Rodríguez-Moura (Hg.), *Iconografía, distopía y farsas. Ficción y política en América Latina*, Madrid/Frankfurt a. M. 2015, 99–126.
- Erker, Linda/Raanan Rein (Hg.), *Nazis and Nazi Sympathizers in Latin America after 1945*, Leiden/Boston 2024.
- Escobar, Paz, *Cine e historia: la Patagonia en imágenes (1936-1976)*, Trelew 2011.
- Espagne, Michel, *Deutsch–französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.*, in: *Francia* 13 (1985), 502–510.
- Espagne, Michel/Michael Werner, *La construction d'une référence culturelle allemande en France: Génèse et Histoire (1750–1914)*, in: *Annales E.S.C.* 42 (1987) 4, 969–992.
- Evelein, Johannes F. (Hg.), *Exiles Traveling. Exploring displacement, Crossing Boundaries in German Exile Arts and Writings 1933–1945*, *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 68, Amsterdam 2009.
- Facio, Sara, Grete Stern. *Fotografía en la Argentina, 1937–1981*, Buenos Aires 1988.

- Fajardo-Hill, Cecilia/Andrea Giunta (Hg.), *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*, Los Angeles 2017.
- Fallend, Karl, Mimi & Els. *Stationen einer Freundschaft. Marie Langer – Else Pappenheim – Späte Briefe*, Wien 2019.
- Fantoni, Guillermo A., *El Realismo como Vanguardia. Berni y la Mutualidad en los 30*, in: Fundación OSDE (Hg.), *El Realismo como Vanguardia. Berni y la Mutualidad en los 30*, Buenos Aires 2014, 5–28.
- Feierstein, Liliana Ruth, Vorwort, in: Alberto Gerchunoff, *Jüdische Gauchos*, Berlin 2010, 7–24.
- Feierstein, Ricardo, *Historia de los judíos argentinos*, Buenos Aires 2006.
- Felderer, Brigitte (Hg.), *Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Techniken seit dem 18. Jahrhundert*, Wien/New York 1996.
- Felski, Rita, *The Gender of Modernity*, Cambridge/Mass./London 1995.
- Fernández Cordero, Laura, *Amor y anarquismo. Experiencias pioneras que pensaron y ejercieron la libertad sexual*, Buenos Aires 2017.
- Fetthauer, Ildikó, »Ich glaube an Europa, ich glaube sogar an ein anderes Deutschland«: P. Walter Jacobs Remigration und seine Intendanz an der Städtischen Bühne Dortmund 1950–1962, *Münster/New York* 2018.
- Fetting, Hugo, Vorbemerkung des Herausgebers, in: Ders. (Hg.), *Leopold Jessner Schriften. Theater der zwanziger Jahre*, Berlin 1979, 9–10.
- Finkelstein, Federico, *La Argentina fascista: Los orígenes ideológicos de la dictadura*, Buenos Aires 2012.
- Finkelstein, Federico, *Transatlantic Fascism. Ideology, Violence, and the Sacred in Argentina and Italy, 1919–1945*, Durham 2010.
- Fiorucci, Flavia, *La Administración Cultural del Peronismo. Políticas, Intelectuales y Estado*, Working Paper No. 20, Maryland 2007, 1–40.
- Fiorucci, Flavia, *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.
- Flora, Francesco, *Attilio Rossi*, Milan 1962.
- Flusser, Vilmer, *Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit*, in: Ders. (Hg.), *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*, Hamburg 2013, 15–30.
- Foellmer, Susanne, *Valeska Gert: Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre*, Bielefeld 2009.
- Fondo Nacional de las Artes (Hg.), *grete stern. Obra fotográfica en la Argentina*, Buenos Aires 1996.
- Fontán, Dionisia, *Hedy Crilla – Agustín Alezzo, Una sutil lección de amor a la vida*, Siete Días, Oktober 1977.
- Forbes, Meghan, *Devětsil and Dada: A Poetics of Play in the Interwar Czech Avant-Garde*, in: *ARTMargins* 9 (2020) 3, 7–28.
- Foster, David, *Argentine, Mexican, and Guatemalan Photography: Feminist, Queer, and Post-Masculinist Perspectives*, Austin 2014.
- Frank, Susanne, *Stadtplanung im Geschlechterkampf: Stadt und Geschlecht in der Großstadtentwicklung des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2003.

- Frecot, Janos/Gabriele Kostas (Hg.), Gisèle Freund. Fotografische Szenen und Porträts, Berlin 2014.
- Freidenberg, Judith Noemí, *The invention of the Jewish Gaucho: Villa Clara and the Construction of Argentine Identity*, Austin 2009.
- Freist, Dagmar/Sabine Kyora/Melanie Unseld (Hg.), *Transkulturelle Mehrfachzugehörigkeit als kulturhistorisches Phänomen. Räume – Materialitäten – Erinnerungen*, Bielefeld 2019.
- Freund, Gisèle, *Memoiren des Auges*, Frankfurt a. M. 1977.
- Frevert, Ute, *Vom Klavier zur Schreibmaschine – Weiblicher Arbeitsmarkt und Rollenzuweisungen am Beispiel der weiblichen Angestellten in der Weimarer Republik*, in: Annette Kuhn/Gerhard Schneider (Hg.), *Frauen in der Geschichte I*, Düsseldorf 1982, 82–112.
- Frey, Hans, *Aufbruch in den Abgrund: Deutsche Science Fiction zwischen Demokratie und Diktatur. Von Weimar bis zum Ende der Nazidiktatur 1918–1945*, Berlin 2020.
- Friedmann, Germán, *Alemanes antinazis en la Argentina*, Buenos Aires 2010.
- Friedrich, Andreas (Hg.), *Filmgenres: Animationsfilm*, Stuttgart 2007.
- Frübis, Hildegard, *Repräsentationen »der Jüdin«. Konzepte von Weiblichkeit und Judentum in der jüdischen Moderne*, in: A. G. Gender-Killer (Hg.), *Antisemitismus und Geschlecht. Von »effiminierten Juden«, »maskulinisierten Jüdinnen« und anderen Geschlechterbildern*, Münster 2005, 123–142.
- Fritz Bauer Institut (Hg.), *Überlebt und unterwegs. Jüdische Displaced Persons im Nachkriegsdeutschland (Jahrbuch zur Geschichte und Wirkung des Holocaust 1997)*, Frankfurt a. M./New York 1997.
- Fuchs, Martin, *Reaching out; or, Nobody exists in one context only. Society as Translation*, in: *Translation Studies* 2 (2009) 1, 21–40.
- Funkelman, María, *Programa para la Investigación del Teatro Independiente*, in: Jorge Dubatti (Hg.), *Teatro Independiente. Historia y actualidad*, Buenos Aires 2017, 13–26.
- Funkelman, María, *Un recorrido por el Teatro del Pueblo, primer teatro independiente de Buenos Aires*, in: Jorge Dubatti (Hg.), *Teatro independiente. Historia y actualidad*, Buenos Aires 2017, 47–66.
- Galak, Eduardo/Iván Orbuch, *Cine, educación y cine educativo en el primer peronismo. El caso del Departamento de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar*, in: *Cine Documental* (2017) 16, 49–75, eingesehen unter: URL: <http://revista.cinedocumental.com.ar/cine-educacion-y-cine-educativo-en-el-primer-peronismo-el-caso-del-departamento-de-radioensenanza-y-cinematografia-escolar/> (abgerufen am 19.9.2024).
- Gambini, Hugo, *Historia del peronismo. El poder total (1943–1957)*, Buenos Aires 1999.
- Gambini, Hugo, *Historia del peronismo. La obsecuencia (1952–1955)*, Buenos Aires 2001.
- Gay, Peter, *Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs*, Frankfurt a. M. 2008.
- Gehmacher, Johanna, *Feminist Activism, Travel and Translation Around 1900. Transnational Practices of Mediation and the Case of Käthe Schirmacher*, Cham 2024.
- Gehmacher, Johanna, *In/visible Transfers: Translation as a Crucial Practice in Transnational Women's Movements around 1900*, in: *German Historical Institute London Bulletin* 41 (2019) 2, 3–44.

- Gehmacher, Johanna, Die »moderne Frau«. Prekäre Entwürfe zwischen Anspruch und Anpassung, in: Werner Michael Schwarz/Ingo Zechner (Hg.), Die helle und die dunkle Seite der Moderne. Festschrift für Siegfried Mattl, Wien/Berlin 2014, 152–161.
- Gehmacher, Johanna/Katharina Prager, Transnationale Leben – Formen, Begriffe und Zugriffe, in: Christian Klein (Hg.), Handbuch Biographie. Überarbeitete Neuauflage, Stuttgart 2022, 123–132.
- Gené, Marcela, Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946–1955, Buenos Aires 2008.
- Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.), Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Spielzeit 1920/21.
- Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.), Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Spielzeit 1925/26.
- Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.), Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Spielzeit 1928/29.
- Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.), Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Spielzeit 1929/30.
- Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.), Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Spielzeit 1932/33.
- Gerhalter, Li, Selbstzeugnisse sammeln. Eigensinnige Logiken und vielschichtige Interessenslagen, in: Petra-Maria Dallinger/Georg Hofer (Hg.), Logiken der Sammlung. Das Archiv zwischen Strategie und Eigendynamik. Literatur und Archiv, Bd. 4, Berlin/Boston 2020, 51–70.
- Germani, Ana, Gino Germani. Del antifascismo a la sociología, Buenos Aires 2004.
- Germani, Gino, Autoritarismo, fascismo y populismo nacional, Buenos Aires 2003.
- Germinario, Andrea/Paula Scavuzzo, Parador Ariston: análisis y reflexiones en torno a una arquitectura singular, Mar del Plata 2015, URL: https://www.academia.edu/24787345/Parador_Ariston_an%C3%A1lisis_y_reflexiones_en_torno_a_una_arquitectura_singular (abgerufen am 19.9.2024).
- Gertz, Corinna/Christoph Schaden/Kris Scholz (Hg.), Bauhaus und die Fotografie. Zum Neuen Sehen in der Gegenwartskunst, Berlin/Bielefeld 2019.
- Giesen, Rolf, Puppety, Puppet Animation and the Digital Age, Florida/London/New York 2019.
- Gillermann, Sharon, Kraftmensch Siegmund Breitbart: Interpretationen des jüdischen Körpers, in: Michael Brenner/Gideon Reuveni (Hg.), Emanzipation durch Muskelkraft. Juden und Sport in Europa, Göttingen 2006, 68–80.
- Ginzburg, Carlo, Verfremdung. Vorgeschichte eines literarischen Verfahrens, in: Ders. (Hg.), Holzaugen. Über Nähe und Distanz, Berlin 1999.
- Gippert, Andreas/Susanne Klegel (Hg.), Kultur, Übersetzen, Lebenswelten, Würzburg 2008.
- Giunta, Andrea, Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano, Buenos Aires 2011.
- Giunta, Andrea/Laura Malosetti Costa (Hg.), Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar, Buenos Aires 2005.
- Glickman, Nora, The Jewish white slave trade and the untold story of Raquel Liberman, New York/London 2000.

- Glickman, Nora (Hg.), *Argentine Jewish Theatre. A Critical Anthology*, London 1996.
- Glocer, Silvia, *Acerca de los músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo. Biografías preliminares*, in: *Nuestra Memoria (Museo del Holocausto) XIV* (2008) 30, 17–40.
- Goergen, Jeanpaul, *Discovering Paul N. Peroff*, in: *Animation Journal* 6 (1998) 2, 42–53.
- Göllner, Renate, *Kein Puppenheim. Genia Schwarzwald und die Emanzipation*, Frankfurt a. M./Wien 1999.
- Gomez Reynoso, Clelia, *El hada buena. Libro de lectura para segundo grado*, Buenos Aires 1953.
- Gomme, Stefanie, *Kunstlexikon. Neue Sachlichkeit. Beitrag auf der Website des Hatje Cantz Verlags*, URL: https://www.hatjecantz.de/neue-sachlichkeit-5631-o.html?article_id=5631&clang=0 (abgerufen am 19.9.2024)
- Goñi, Uki, *The Real Odessa. How Perón Brought the Nazi War Criminals to Argentina*, London/New York 2002.
- González, Valeria, *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.
- Gordillo, Gaston, *En el Gran Chaco. Antropologías e historias*, Buenos Aires 2006.
- Graeve Ingelmann, Inka, *Das dritte Auge: Ellen Auerbach. Leben und Werk*, München 2006.
- Graw, Isabelle, *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Köln 2003.
- Greenspan, Rachel, *Dreaming women: Image, place, and the aesthetics of exile*, in: *The International Journal of Psychoanalysis* 98 (2017) 4, 1047–1073.
- Griffin, Roger, *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.
- Grinberg, Leon/Rebecca Grinberg, *Psychoanalyse der Migration und des Exils*, München/Wien 1990.
- Gröff, Werner, *Es kommt der neue Fotograf!*, Berlin 1929.
- Gropius, Walter, *Bauhaus-Manifest, 1919*, Faksimile, *Monoskop*, eingesehen unter: URL: https://monoskop.org/images/c/c3/Gropius_Walter_Programm_des_Staatlichen_Bauhauses_in_Weimar_1919.pdf (abgerufen am 19.9.2024).
- Grosch, Nils/Carolin Stahrenberg (Hg.), *Im weißen Rößl: Kulturgeschichtliche Perspektiven*, Münster/New York 2016.
- Gubern, Roman, *Benito Perojo: Pionerismo y supervivencia*, Madrid 1994.
- Guivant, Julie, *La visible Eva Perón y el invisible rol político femenino en el Peronismo, 1946–1952*, Indiana 1986.
- Gundle, Stephen, *Mussolini's dream factory. Film stardom in fascist Italy*, New York/Oxford 2016.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo/Miguel Anxo Seoane, *Escenarios de Luis Seoane en Buenos Aires. Razones para un proyecto*, in: *Dies. (Hg.), Buenos Aires. Escenarios de Luis Seoane. La Coruña. Fundación Luis Seoane*, Buenos Aires 2007, 13–21.
- Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1991.

- Hahn, Barbara, *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*, Frankfurt a. M. 1991.
- Haider-Pregler, Hilde, *Exilland Österreich*, in: Frithjof Trapp/Werner Mittenzwei/Henning Rischbieter/Hansjörg Schneider (Hg.), *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945*, Bd. 1, *Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler*, München 1999, 97–155.
- Hájková, Anna, *The Last Ghetto: An Everyday History of Theresienstadt*, New York 2020.
- Hájková, Anna, *Sexual Barter in Times of Genocide: Negotiating the Sexual Economy of the Theresienstadt Ghetto*, in: *Signs* 38 (2013) 3, 503–533.
- Hájková, Anna, *Strukturen weiblichen Verhaltens in Theresienstadt*, in: Gisela Bock (Hg.), *Genozid und Geschlecht: Jüdische Frauen im nationalsozialistischen Konzentrationslagersystem*, Frankfurt a. M. 2006, 202–219.
- Hammerl, Andrea/Anthony Grenville (Hg.), *Exile and Everyday Life*, Leiden 2015.
- Hammond, Gregory, *The women's suffrage movement and feminism in Argentina from Roca to Perón*, Albuquerque 2001.
- Hanisch, Ernst, *Männlichkeiten. Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Wien 2005.
- Hänselmann, Matthias C., *Der Zeichentrickfilm. Eine Einführung in die Semiotik und Narratologie der Bildanimation*, Marburg 2016.
- Hansen-Schaberg, Inge, *Exilforschung – Stand und Perspektiven*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 42 (2014), 3–8.
- Hansen-Schaberg, Inge/Wolfgang Thöner/Adriane Feustel (Hg.), *Entfernt. Frauen des Bauhauses während der NS-Zeit. Verfolgung und Exil*, München 2012.
- Hansen-Schaberg, Inge/Beate Schmeichel-Falkenberg (Hg.), *Frauen erinnern. Widerstand – Verfolgung – Exil 1933–1945*, Berlin 2000.
- Harders, Levke, *Migration und Biographie. Mobile Leben beschreiben*, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 29 (2018) 3, 17–36.
- Heinrich, Elisa, *Intim und respektabel. Homosexualität und Freundinnenschaft in der deutschen Frauenbewegung um 1900*, Göttingen 2022.
- Heitlinger, Alena (Hg.), *Émigré Feminism. Transnational Perspectives*, Toronto 1999.
- Heller, Lavinia (Hg.), *Kultur und Übersetzung. Studien zu einem begrifflichen Verhältnis*, Bielefeld 2017.
- Hemus, Ruth, *Dada's women*, New Haven 2009.
- Herber, Anne-Kathrin, *Frauen an deutschen Kunstakademien im 20. Jahrhundert. Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen ab 1919 unter besonderer Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademien*, phil. Diss., Universität Heidelberg 2010.
- Hermans, Theo, *Positioning Translators. Voices, Views and Values in Translation*, in: *Language and Literature* 23 (2014) 3, 285–301.
- Hermanson Meister, Sarah, *What the Eye Does Not See: The Photographic Vision of Horacio Coppola*, in: Roxana Marcoci/Sarah Hermanson (Hg.), *From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola*, New York 2015, 116–132.
- Herrera, María José/María Laura Rosa, *La Persistencia del agua*, Buenos Aires 2016.
- Hilfrich, Carolina/Natasha Gordinsky/Susanne Zepp (Hg.), *Passages of Belonging. Interpreting Jewish Literature*, Berlin/Boston 2019.

- Hill, Marc, *Nach der Parallelgesellschaft. Neue Perspektiven auf Stadt und Migration*, Bielefeld 2016.
- Hille, Karoline, *Spiel der Frauen – Künstlerinnen im Surrealismus*, Stuttgart 2009.
- Hofer, Hans, *The Film about Terežín. A Balted Report*, in: Frantisek Ehrmann/Otta Heitlinger/Rudolf Iltis (Hg.), *Terežín 1941–1945*, Prag 1965, 181–184.
- Holian, Anna, *Between national socialism and Soviet communism: displaced persons in postwar Germany*, Ann Arbor 2001.
- Holmes, Deborah, *Langeweile ist Gift. Das Leben der Eugenie Schwarzwald*, St. Pölten/Salzburg/Wien 2012.
- Holmes, Maren, *Paula Heimann: Leben, Werk und Einfluss auf die Psychoanalyse*, Gießen 2016.
- Hopfengärtner, Johanna, *Pioneras de la modernidad: Grete Stern y Marie Langer en Argentina*, in: *Iberoamericana IX* (2009) 33, 157–170.
- Hossli, Judith, *Lateinamerika. Santiago de Chile, Buenos Aires*, in: Raimund Mayer, Judith Hossli/Guido Magnaguagno/Juri Seiner/Hans Bolliger (Hg.), *Dada Global*, Zürich 1994, 75–78.
- Hudson-Wiedenmann, Ursula/Beater Schmeichel-Falkenberg (Hg.), *Grenzen überschreiten. Frauen, Kunst und Exil*, Würzburg 2005.
- Huebner, Karla, *Magnetic Woman: Toyen and the Surrealistic Erotic*, Pittsburgh 2020.
- Huebner, Klara, *The Czech 1930s through Toyen*, in: Iveta Jusová/Jiřina Šiklová (Hg.), *Czech Feminism. Perspectives on Gender in East Central Europe*, Bloomington 2016, 60–76.
- Huskinson, Janet, *Pantomime Performance and Figured Scenes on Roman Sarcophagi*, in: Edith Hall/Rosie Wyles (Hg.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford 2008, 87–109.
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York 1994.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, London 1985.
- H. V., »Sólo 80«: una hermosa y poética lección de vida, *La Capital*, 26.8.1979.
- Hyland Jr., Steven., *More Argentine Than You. Arabic-Speaking Immigrants in Argentina*, Albuquerque 2017.
- INCAA (Hg.), *Soffici, testimonio de una época*, Buenos Aires 2001.
- Isekenmeier, Guido (Hg.), *Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013.
- Jäger, Ludwig, *Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität*, in: Arnulf Deppermann/Angelika Linke (Hg.), *Sprache intermedial. Stimmen und Schrift*, New York 2010, 301–324.
- Jäger, Ludwig, *Die Verfahren der Medien: Transkribieren – Adressieren – Lokalisieren*, in: Jürgen Frohmann/Erhard Schüttpelz (Hg.), *Die Kommunikation der Medien*, Tübingen 2004, 69–79.
- Jäger, Ludwig/Georg Stanitzek (Hg.), *Transkribieren. Medien/Lektüre*, München 2002.
- Jahoda, Marie, *»Ich habe die Welt nicht verändert« Lebenserinnerungen einer Pionierin der Sozialforschung*, Frankfurt a. M./New York 1997.
- Jarka, V. H., *Karólovství paní Ireny*, *Národní listy*, 25.11.1937, 18.
- Jessner, Leopold, *Das »verjudete« Theater*, in: Hugo Fetting (Hg.), *Leopold Jessner Schriften. Theater der zwanziger Jahre*, Berlin 1979, 61–62.

- Jessner, Leopold, *Das Theater der Republik* (1927), in: Hugo Fetting (Hg.), *Leopold Jessner Schriften. Theater der zwanziger Jahre*, Berlin 1979, 94–95.
- Jessner, Leopold, *Die Treppe – eine neue Dimension* (1922)/*Die Stufenbühne* (1924), in: Hugo Fetting (Hg.), *Leopold Jessner Schriften. Theater der zwanziger Jahre*, Berlin 1979, 154–159.
- Jones, Amalia (Hg.), *The feminism and visual culture reader*, London 2010.
- J. P., »Sólo 80« en el Olimpia algo digno de verse, undatiert.
- Jüdisches Museum Wien (Hg.), *The Place to Be. Salons als Orte der Emanzipation*, Wien 2018.
- Kaplan, Marion A., *Prologue: Jewish Women in Nazi Germany Before Emigration*, in: Sibylle Quack (Hg.), *Between Sorrow and Strength*, Cambridge 2013, 11–48.
- Kaplan, Marion A., *Between Dignity and Despair. Jewish Life in Nazi Germany*, New York/Oxford 1998.
- Karp Lugo, Laura, *Alone Together: Exile Sociability and Aristic Networks in Buenos Aires at the Beginning of the 20th Century*, in: Burcu Dogramaci/Mareike Hetschold/Laura Karp Lugo/Rachel Lee/Helene Roth (Hg.), *Arrival Cities. Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century*, Leuven 2020, 33–54.
- Karush, Matthew B., *Culture of Class. Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920–1946*, Durham/London 2012.
- Keil-Budischowsky, Verena, *Die Theater Wiens*, Wien 1983.
- King, John, *Towards a Reading of the Argentine Literary Magazine Sur*, in: *Latin American Research Review* 16 (1981) 2, 57–78.
- Kirchmayr, Birgit, *Zeitwesen. Autobiographik österreichischer Künstlerinnen und Künstler im Spannungsfeld von Politik und Gesellschaft 1900–1945. Eine Studie zu Alfred Kubin, Oskar Kokoschka, Aloys Wach, Erika Giovanna Klien und Margret Bilger*, Wien/Köln/Weimar 2020.
- Klein, Gabriele, *Tango übersetzen. Eine Einleitung*, in: Dies. (Hg.), *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, Bielefeld 2009, 7–14.
- Knapp, Gabriele/Adriane Feustel/Inge Hansen-Schaberg (Hg.), *Flüchtige Geschichte und geistiges Erbe – Perspektiven der Frauenexilforschung*, München 2015.
- Knust, Herbert (Hg.), *George Grosz, Briefe 1913–1959*, Reinbek 1979.
- Köffler, Nadja, *Vivian Maier und der gespiegelte Blick: fotografische Positionen zu Frauenbildern im Selbstporträt*, Bielefeld 2019.
- Köhne, Julia Barbara, *Absentes vergegenwärtigen. Schwangerschaftsabbruch und Fötalimagogie in westlichen Filmkulturen seit den 1960er Jahren*, in: Aylin Basaran/Julia B. Köhne/Klaudija Sabo/Christina Wieder (Hg.), *Sexualität und Widerstand. Internationale Filmkulturen*, Wien/Berlin 2018, 243–285.
- Koleff, Erica, *Cine y danza: pensando la video-danza*, in: Susana Temperley/Silvia Szperling (Hg.), *Terpsicore en ceros y unos: ensayos de videodanza*, Buenos Aires 2010, 114–118.
- Korbel, Susanne, *From Vienna to New York: migration, space and in-betweenness in Im weißen Rößl*, in: *Jewish Culture and History* 17 (2016) 3, 233–248.
- Korte, Helmut, *Einführung in die Systematische Filmanalyse – Ein Arbeitsbuch mit Beispielanalysen*, Berlin 2003.

- Koselleck, Reinhart, Fortschritt, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 2, Stuttgart 1994, 351–423.
- Kosice, Gyula, *Kosice. Autobiografía*, Buenos Aires 2010.
- Kosice, Gyula (Hg.), *Arte Madí: edición facsimilar*, Gyula Kosice; con prólogo de Liana Wenner, 1a ed., Buenos Aires 2014.
- Kracauer, Siegfried, Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino, in: Ders. (Hg.), *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M. 1977, 279–294.
- Kracauer, Siegfried, *Werke*. Bd. 6, *Kleine Schriften zum Film. Teil 1: 1921–1927*, Frankfurt a. M. 2004.
- Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 2001.
- Kremmel, Stefanie/Julia Richter/Larisa Schippel (Hg.), *Österreichische Übersetzerinnen und Übersetzer im Exil*, Wien/Hamburg 2020.
- Kruger, Clara, *Cine y Peronismo. El Estado en Escena*, Buenos Aires 2009.
- Kruger, Clara, Interview geführt von David Jurado, *Cine y Peronismo*, Teil 3/4 – La censura, undatiert, URL: <https://www.dailymotion.com/video/x2nlh2a> (abgerufen am 19.9.2024)
- Kristeva, Julia, Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman (1969), in: Jens Ihwe (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1972, 345–375.
- Krohn, Claus-Dieter, *Exilforschung*, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 20.12.2012, URL: http://docupedia.de/zg/krohn_exilforschung_v1_de_2012 (abgerufen am 19.9.2024).
- Krohn, Claus-Dieter (Hg.), *Exil und Remigration*, München 1991.
- Krohn, Claus-Dieter/Christoph Gabriel/Esther Kilchmann (Hg.), *Sprache(n) im Exil*, München 2014.
- Krohn, Claus-Dieter/Erwin Rotermond/Lutz Winckler/Wulf Koepke (Hg.), *Frauen und Exil. Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung*, München 1993.
- Krohn, Claus-Dieter/Lutz Wickler (Hg.), *Exilforschung im historischen Prozess*, München 2012.
- Kuhn, Tom, Brecht reads Bruegel: »Verfremdung«, *Gestic Realism and the Second Phase of Brechtian Theory*, in: *Monatshefte* 105 (2013) 1, 101–122.
- Laclau, Ernesto, *On Populist Reasons*, London 2003.
- Lamarque, Libertad, *Autobiografía*, Buenos Aires 1986.
- Lampe, Angela (Hg.), *Die unheimliche Frau: Weiblichkeit im Surrealismus*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, Heidelberg 2001.
- Landau, Matías, La ciudad y sus partes: una historia de la institucionalidad local en la Ciudad de Buenos Aires, in: *EURE* 40 (2014) 119, 151–171.
- Lange, Sigrid, Morgenrot, in: Thomas Klein/Marcus Stiglegger/Bodo Traber (Hg.), *Filmgenres. Kriegsfilm*, Stuttgart 2006, 61–65.
- Langer, Marie, *Von Wien bis Managua. Wege einer Psychoanalytikerin*, Freiburg i. Br. 1986.
- Langfeld, Gregor/Tessel M. Bauduin (Hg.), *Modernism in Migration. Relocating Artists, Objects, and Ideas, 1910–1970*, *Stedelijk Studies* (2019) 9.

- Lániček, Jan, *The Postwar Czech-Jewish Leadership and the Issue of Jewish Emigration from Czechoslovakia (1945–1950)*, in: Françoise S. Ouzan/Manfred Gerstenfeld (Hg.), *Postwar Jewish Displacement and Rebirth, 1945–1967*, Leiden/Boston 2014, 76–96.
- Laister, Judith, »Eine gemeinsame Sprache finden, die jeder versteht...« (Gebrochene) Versprechen in der relationalen Kunst, in: Nadja Grbic/Susanne Korbil/Judith Laister/Rafael Y. Schögler/Olaf Terpitz/Michaela Wolf (Hg.), *Übersetztes und Unübersetztes. Das Versprechen der Translation und ihre Schattenseiten*, Bielefeld 2020, 109–139.
- Lapidus, S., *Far Groys un Kleyn, Juni 1923*, Buenos Aires.
- Lederer, Herbert, *Bevor alles verweht... Wiener Kellertheater 1945 bis 1960*, Wien 1986.
- Lefevere, André, *Translation, History and Culture*, London 2002.
- Leonhardt, Nic, *Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert (1869–1899)*, Bielefeld 2007.
- Lerch, Antonia, *Drei Fotografinnen: Ilse Bing, Grete Stern, Ellen Auerbach*, DVD, 168 min., US 1995.
- Lerner, Gerda, *Feuerkraut. Eine politische Autobiografie*, Wien 2009.
- Lewis Nouwen, Mollie, Oy, *My Buenos Aires: Jewish Immigrants and the Creation of Argentine National Identity*, Albuquerque 2013.
- Levinger, Esther, Karel Teige on Cinema and Utopia, in: *The Slavic and East European Journal* 48 (2004) 2, 247–274.
- Luna, Félix, *Perón y su tiempo. La Argentina era una fiesta 1946–1949*, Buenos Aires 1984.
- Luna, Félix, *Perón y su tiempo. La comunidad organizada 1950–1952*, Buenos Aires 1985.
- Luna, Félix, *Perón y su tiempo. El Régimen exhausto 1953–1955*, Buenos Aires 1986.
- Lvovich, Daniel, *Nacionalismo y Antisemitismo en la Argentina*, Buenos Aires 2003.
- MALBA (Hg.), *Mundo Propio. Fotografía moderna argentina 1927–1962*, Buenos Aires 2019.
- MALBA (Hg.), *Catálogo Verbomérica*, Buenos Aires 2016.
- MALBA, Sara Facio, *Perón. 8.3.–30.7.2018*, URL: <https://www.malba.org.ar/evento/sara-facio-peron/> (abgerufen am 19.9.2024).
- Mandelbaum, Juan, *RINGL AND PIT*, DVD, 59 min., US 1995.
- Manrupe, Raúl/María Alejandra Portela, *Un diccionario de Films argentinos (1930–1955)*, Buenos Aires 2005.
- Manrupe, Raúl, *Breve Historia del dibujo animado en la Argentina*, Buenos Aires 2004.
- Maranghello, César/Andrés Insaurralde, *Fanny Navarro o Un melodrama argentino*, Buenos Aires 1997.
- Marcoci, Roxana, *Photographer Against the Grain: Through the Lens of Grete Stern*, in: Roxana Marcoci/Sarah Hermanson (Hg.), *From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola*, New York 2015, 21–36.
- Margry, Karel, *Ein interessanter Vorgänger: Der erste Theresienstadt-Film (1942)*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente* (1998) 5, 181–212.
- Markenson, C. Tova, *Perla Rozenblum: A Porteño Life in Yiddish Theatre*, Digital Yiddish Theatre Project, November 2017, URL: <https://web.uwm.edu/yiddish-stage/perla-rozenblum> (abgerufen am 19.9.2024).
- Marrone, Irene, *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires 2003.

- Martínez, Oscar Sandoval, Irena Dodal. *Mujer y artista*, Buenos Aires 2013.
- McCormick, Richard W., *Coming out of the Uniform. Political and sexual emancipation in Leontine Sagan's MÄDCHEN IN UNIFORM (1931)*, in: Noah Isenberg (Hg.), *Weimar cinema: An essential guide to classic films of the era*, New York 2009, 271–289.
- McGee Deutsch, Sandra, *Crossing Borders, Claiming a Nation. A History of Argentine Jewish Women, 1850–1955*, Durham/London 2010.
- McGee Deutsch, Sandra, *Las derechas. La extrema derecha en la Argentina, Brasil y Chile 1890–1939*, Buenos Aires 2005.
- Meisel, Martin, *Realizations. Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton 1983.
- Mersmann, Birgit, *Über die Grenzen des Bildes. Kulturelle Differenz und transkulturelle Dynamik im globalen Feld der Kunst*, Bielefeld 2021.
- Mersmann, Birgit, (An-)Ästhetisierte Authentizität. Migrationsästhetische Übersetzungspraktiken in der dokumentarischen Fotografie von Sebastião Salgado und Jim Goldberg, in: Claudia Benthien/Gabriele Klein, (Hg.), *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen*, Leiden 2017, 223–238.
- Mersmann, Birgit/Hans G. Kippenberg/Owen Gurrey (Hg.), *The Humanities Between Global Integration and Cultural Diverstiy*, Berlin/Boston 2016.
- Mersmann, Birgit/Alexandra Schneider (Hg.), *Transmission Image. Visual Translation and Cultural Agency*, Newcastle 2009.
- Mersmann, Birgit/Alexandra Schneider, Introduction, in: Dies. (Hg.), *Transmission Image. Visual Translation and Cultural Agency*, Newcastle 2009, 1–9.
- Messinger, Irene/Katharina Prager (Hg.), *Doing Gender in Exile. Geschlechtsidentitäten im Exil*, Münster 2019.
- Messinger, Irene/Katharina Prager, *Doing Gender, Doing Difference – Die interdependente Kategorie Geschlecht in der Exil- und Migrationsforschung*, in: Dies. (Hg.): *Doing Gender in Exile. Geschlechterverhältnisse, Konstruktionen und Netzwerke in Bewegung*, Münster 2019, 7–28.
- Middell, Matthias, *Kulturtransfer, Transfers cultures*, Docupedia-Zeitgeschichte, URL: https://docupedia.de/zg/Kulturtransfer#cite_ref-4 (abgerufen am 19.9.2024).
- Ministerio de Educación, *Discurso pronunciado por la Señora Doña María Eva Duarte de Perón en el acto inaugural de los servicios de radioenseñanza y cinematografía escolar*, in: *Boletín de la Secretaría de Educación de la Nación Argentina* 1 (1948) 6, 2132–2133.
- Mirzoeff, Nicholas, *Die multiple Sicht. Diaspora und visuelle Kultur*, in: Martina Baleva/Ingeborg Reichle/Oliver Schultz (Hg.), *Image match. Visueller Transfer, »Image-scapes« und Intervisualität in globalen Bildkulturen*, München 2012, 25–44.
- Mitchell, W. J. T., *Bildtheorie*, Frankfurt a. M. 2008.
- Mittenzwei, Werner, *Carl Meffert/Clement Moreau. Ein Leben auf der Suche nach der Brüderlichkeit des Menschen*, Berlin 1977.
- Moholy-Nagy, Lászlo, *Produktion-Reproduktion*, in: *De Stijl* 5 (1922) 7, 98–100, Faksimile eingesehen unter: URL: www.fotomanifeste.de/manifeste/1922-moholy-produktion-reproduktion (abgerufen am 19.9.2024).
- Molyneux, Maxine, *No God, No Boss, No Husband: Anarchist Feminism in Nineteenth-Century Argentina*, in: *Latin American Perspectives* (1986) 1, 119–145.

- Moreau, Clément/Carl Meffert, Grafik für den Mitmenschen. Mit einem unvollständigen Werkverzeichnis, Berlin 1978.
- Moreau, Lucía Inés, 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).
- Morena, María, A cámara despera, in: Jorge Schwartz (Hg.), Os sonhos de Grete Stern: Fotomontagens, Sao Paulo 2009.
- Moya, Jose C., Cousins and Strangers. Spanish Immigrants in Buenos Aires, 1850–1930, Berkeley 1998.
- Mróz, Michał, About »Włodzimierz Kowańko«, URL: <https://michalmrozstudio.wixsite.com/kowanko-eng/about> (abgerufen am 19.9.2024).
- Müller, Ulrike, Bauhaus-Frauen: Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design, Berlin 2014.
- Mulvey, Laura, Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: Mary Celeste Kearny (Hg.), The gender and media reader, New York 2012, 59–66.
- Mumford, Meg, Brecht Studies Stanislavski: Just a Tactical Move?, in: New Theatre Quarterly 11 (1995) 43, 241–258.
- Naficy, Hamid, An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking, Princeton 2001.
- Naficy, Hamid (Hg.), Home, exile, homeland: film, media, and the politics of place, New York 1999.
- Naumann, Uwe (Hg.), Ein Theatermann im Exil: P. Walter Jacob, Hamburg 1985.
- Navarro, Marysa, Evita, Buenos Aires 2009.
- Neef, Sonja (Hg.), An Bord der Bauhaus. Zur Heimatlosigkeit der Moderne, Bielefeld 2009.
- Neumann, Mauricio, Gertrudis Chale. Painter in the Andean World. Una Pintora en el Mundo Andino. Years/Años 1934–1954, in: Ders. (Hg.), Gertrudis Chale. Painter in the Andean World. Una Pintora en el Mundo Andino. Years/Años 1934–1954, Buenos Aires 2009, 13–42.
- Newton, Roland, The »Nazi Menace« in Argentina, 1931–1947, Stanford 1992.
- o. A., 8 MÄDELS IM BOOT (R: Erich Waschneck, D 1932), Filmportal, URL: https://www.filmportal.de/film/8-maedels-im-boot_4f46b920913b404288ece193c7215858 (abgerufen am 19.9.2024).
- o. A., Adolf Aussenberg, Opferdatenbank von holocaust.cz, URL: <https://www.holocaust.cz/de/opferdatenbank/opfer/75248-adolf-aussenberg/> (abgerufen am 19.9.2024).
- o. A., Bescheid der Film-Oberprüfstelle Nr. 6596, Berlin, 13.5.1933, eingesehen unter: Das erste Recht des Kindes, Zensurenentscheidung der Film-Oberprüfstelle, 13.5.1933, Filmportal, URL: <https://www.filmportal.de/node/29487/material/1234389> (abgerufen am 19.9.2024).
- o. A., Besuch bei Frau Irena: Hurvínék contra Mickey Mouse. Die Avantgarde des Zeichenfilms. – Das einzige Trickfilm-Atelier der Republik, undatiert.
- o. A., Campo Grafico 5 (1937) 3.

- o. A., DAS ERSTE RECHT DES KINDES (R: Fritz Wendhausen, D 1932), Filmportal, URL: https://www.filmportal.de/film/das-erste-recht-des-kindes_5c5bc9693974472eb6a666b9af6339b9 (abgerufen am 19.9.2024).
- o. A., Der Skandal um den Chaplin-Film, Das Argentinische Tageblatt, 30.12.1940, 6.
- o. A., Hedy Crilla: Tiene »sólo 80« y fue maestra de los más grandes actores, Diario Popular, 22. 3.1979.
- o. A., Hedy Krilla (1899–1984), imdb.com, URL: <https://www.imdb.com/name/nm0471317/> (abgerufen am 19.9.2024).
- o. A., Jindřich Weil, Opferdatenbank von holocaust.cz, URL: <https://www.holocaust.cz/en/database-of-victims/victim/132301-jindrich-weil/> (abgerufen am 19.9.2024).
- o. A., Metropolis, La Nación, 30.10.1974, 13.
- o. A., PRISON SANS BARREAUX (R: Léonide Moduy, FR 1938), imdb.com, Cast, URL: https://www.imdb.com/title/tt0160699/fullcredits?ref_=tt_ov_wr#writers/ (abgerufen am 19.9.2024).
- o. A., WAS WISSEN DENN MÄNNER (R: Gerhard Lamprecht, D 1932/33), Filmportal, URL: https://www.filmportal.de/film/was-wissen-denn-maenner_2a1d2470251f456ca6b4186aa9a5b5e4 (abgerufen am 19.9.2024).
- o. A., Überfall auf Wiener Synagogen. Nazi-Mob zerstört und beraubt die Bethäuser, Das Argentinische Tageblatt, 25.12.1938, 7.
- o. A., Wladimiro Acosta, Moderna Buenos Aires, <https://www.modernabuenosaires.org/arquitectos/wladimiro-acosta> (abgerufen am 19.9.2024).
- Olden, Balder, *Der Vorhang fällt* von Fred Heller, Das Argentinische Tageblatt, 1.6.1941, 6.
- Ostende, Florence/Lotte Johnson (Hg.), *Into the Night. Die Avantgarde im Nachtcafé*, München 2019.
- Otto, Elizabeth, *Haunted Bauhaus. Occult Spirituality, Queer Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics*, Cambridge 2019.
- Otto, Elizabeth/Patrick Rössler (Hg.), *Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, New York 2019.
- Owen, Jonathan L., *Avant-garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*, New York/Oxford 2011.
- Pagni, Andrea (Hg.), *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios*, Frankfurt a. M./Madrid 2011.
- Palermo, Silviana A., *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.
- Palmier, Jean-Michel, *Weimar in Exile. The Antifascist Emigration in Europe and America*, London/New York 2006.
- Paschnicke, Peter/Klaus Honnef (Hg.), *John Heartfield*, Köln 1991.
- Paul, Gerhard, *Visual History, Version: 3.0*, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 13.3.2014, URL: http://docupedia.de/zg/paul_visual_history_v3_de_2014 (abgerufen am 19.9.2024).
- Pavsek, Chistopher, *The utopia of film: cinema and its futures in Godard, Kluge, and Tahimik*, New York 2012.
- Paxton, Robert, *Anatomie des Faschismus*, München 2006.
- Pellettieri, Osvaldo, *Cien años de teatro argentino, 1886–1990*, Buenos Aires 1991.

- Perón, Eva, *Der Sinn meines Lebens*, Zürich 1952.
- Peter, Frank-Manuel, Valeksa Gert. Tänzerin, SchauspielerIn, Kabarettistin. Eine dokumentarische Biografie, Berlin 1987.
- Peter, Helmut/Kevin Clarke, *Im Weissen Rössl: Auf den Spuren eines Welterfolgs*, St. Wolfgang 2007.
- Pletzing, Christian/Marcus Velke (Hg.), *Lager – Repatriierung – Integration. Beiträge zur Displaced Persons-Forschung*, München 2016.
- Plotkin, Mariano Ben, 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.
- Plotkin, Mariano Ben, *Mañana es San Perón. A Cultural History of Perón's Argentina*, Wilmington 2003.
- Plotkin, Mariano Ben, *Freud en la pampa. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina (1910–1983)*, Buenos Aires 2003.
- Plotkin, Mariano Ben, *Freud, Politics and the Porteños: The Reception of Psychoanalysis in Buenos Aires, 1910–1943*, in: *The Hispanic American Review* 7 (1997) 1, 45–74.
- Posadas, Abel, Carlos Schlieper. *Cine prohibido para mayores*, in: Sergio Wolf (Hg.), *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires 1994, 11–24.
- Prager, Katharina, Berthold Viertel. *Eine Biografie der Wiener Moderne*, Wien/Köln/Weimar 2018.
- Prager, Katharina/Wolfgang Straub (Hg.), *Bilderbuch-Heimkehr? Remigration im Kontext*, Wuppertal 2017.
- Prager, Katharina, »Ungewöhnliches biographisches Bewusstsein« – Exilantinnenbiografien als Laboratorium für Geschlechterverhältnisse und Transkulturalität, in: Gabriele Knapp/Adriane Feustel/Inge Hansen-Schaberg (Hg.), *Flüchtige Geschichte und geistiges Erbe. Perspektiven der Frauenexilforschung*, München 2015, 53–63.
- Pratt, Mary Louise, *Response*. *Translation Studies Forum: Cultural Translation*, in: *Translation Studies* 3 (2010) 1, 94–97.
- Pratt, Mary Louise, *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*, London 1992.
- Pratt, Mary Louise, *Arts of the Contact Zone*, in: *Professions* 1991, 33–40.
- Priamo, Luis, *Grete Stern y los paisanos del Gran Chaco*, in: Grete Stern, *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern, 1958–1964*, Buenos Aires 2005, 35–42.
- Priamo, Luis, *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.
- Priamo, Luis, *La obra de Grete Stern en Argentina*, in: *Fondo Nacional de las Artes* (Hg.), *grete stern. Obra fotográfica en la Argentina*, Buenos Aires 1996, 12–37.
- Prunč, Erich, *Konvergenzen und Divergenzen der Translationswissenschaften*, in: Vladimir Karabalić/Marija Omazić (Hg.), *Istraživanja, Izazovi i promjene u teoriji i praksi prevođenja. Explorations, Challenges and Changes in Translation Theory and Practice – Theorie und Praxis des Übersetzens. Alte Fragen und neue Antworten*, Osijek 2008, 13–39.

- Prutsch, Ursula, Eva Perón. Leben und Sterben einer Legende. Eine Biographie, München 2015.
- Pykett, Lyn, *The 'Improper' Feminine. The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*, London/New York 1992.
- Quack, Sibylle (Hg.), *Between Sorrow and Strength*, Cambridge 2013.
- Rabinowitz, Paula, Review Essay. Seeing through the gendered I: Feminist Film Theory, in: *Feminist Studies* 16 (1990) 1, 151–169.
- Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen 2002.
- Ramírez, Mari Carmen/Héctor Olea (Hg.), *Antonio Berni. Juanito and Ramona*, Houston 2013.
- Rath, Gudrun, *Zwischenzonen. Theorie und Fiktionen der Übersetzung*, Wien/Berlin 2013.
- Reed, Christopher, *Art and Homosexuality: A History of Ideas*, New York 2011.
- Reichle, Ingeborg/Martina Baleva/Oliver Lerone Schultz (Hg.), *Image Match. Visueller Transfer, »Imagescapes« und Intervisualität in globalen Bildkulturen*, München 2012.
- Reichle, Ingeborg/Steffen Siegel/Achim Spelten, Die Familienähnlichkeit der Bilder, in: Dies. (Hg.), *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, Berlin 2008, 7–14.
- Rein, Raanan, *Los muchachos peronistas judíos. Los argentinos judíos y el apoyo al Justicialismo*, Buenos Aires 2015.
- Reiser, Henriette, *Von Propaganda bis Poesie. Der frühe sowjetische Animationsfilm im Spiegel politischer und ästhetischer Debatten*, Göttingen 2020.
- Reisner, Imogen, *Im Gesicht lesen wie in einem Buch. Gisèle Freund: Photographien und Erinnerungen*, Deutschlandfunk, URL: https://www.deutschlandfunk.de/im-gesicht-lesen-wie-in-einem-buch.700.de.html?dram:article_id=83884 (abgerufen am 19.9.2024).
- Reiter, Margit, *Die Ehemaligen. Der Nationalsozialismus und die Anfänge der FPÖ*, Göttingen 2019.
- Rest, Dr. Richard, *El psicoanálisis te ayudará, Idilio*, 26.10.1948, 2.
- Ried Andrews, George, *The Afro-Argentines of Buenos Aires, 1800–1900*, Madison 1980.
- Riemenschneider, Heinrich, *Theatergeschichte der Stadt Düsseldorf*, Bd. 2, Düsseldorf 1987.
- ringl+pit, Marieluise Fleißer, in: *Der Querschnitt* 12 (1932) 2, 127.
- ringl+pit, Coverbild, in: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur (Oktober 1930)* 2.
- Roca, Cora (Hg.), *Hedy Crilla. La palabra en acción*, Buenos Aires 1998.
- Roca, Cora, *Días de Teatro. Hedy Crilla*, Madrid/Buenos Aires 2000.
- Rock, David, *La Argentina Autoritaria*, Buenos Aires 1993.
- Roh, Franz/Jan Tschichold, *Foto-Auge*, Stuttgart 1929.
- Rohland de Langbehn, Regula, *Los Alemanes en la Argentina. 500 años de historia*, Buenos Aires 2014.
- Rosa, María Laura, *Questions of Identity: Photographic Series by Alicia D'Amico*, 1983–86, in: *Art journal* 78 (2019) 1, 66–87.
- Rosa, María Laura, *Reflexiones sobre las imágenes femeninas. Alicia D'Amico e Ilse Fusková en lugar de mujer*, in: *História. Questões e Debates* 67 (2018) 1, 111–133.
- Rose, Margaret A., *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*, Bielefeld 2006.

- Rosemont, Penelope (Hg.), *Surrealist women. An international anthology*, Austin 1998.
- Rossi, Attilio, *Sfogliando un libro*, in: *Campo Grafico* 4 (1936) 6.
- Rössler, Patrick, *Bauhausmädel. A Tribute to Pioneering Women Artists*, Köln 2019.
- Rössler, Patrick/Anke Blümm, *Soft Skills and Hard Facts: A Systematic Assessment of the Inclusion of Women at the Bauhaus*, in: Elizabeth Otto/Patrick Rössler (Hg.), *Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, New York 2019, 3–24.
- Rössler, Patrick/Elisabeth Otto (Hg.), *Frauen am Bauhaus. Wegweisende Künstlerinnen der Moderne*, München 2019.
- Rössner, Michael/Federico Italiano, *Translatio/n: An Introduction*, in: Dies. (Hg.), *Translatio/n. Narration, Media and the Staging of Difference*, Bielefeld 2012, 9–16.
- Rotman, Diego, *The Yiddish Stage as a Temporary Home. Dzigán and Shumacher's Satirical Theater (1927–1980)*, München/Wien/Oldenburg 2021.
- Rubin, Don/Carlos Solorzano (Hg.), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: The Americas*, London 1996.
- Rudan, Helmar/Othmar Rudan, *Das Stadttheater in Klagenfurt. Vorgeschichte und Entwicklung*, Klagenfurt 1960.
- Rühle, Günther, *Theater für die Republik*, Frankfurt a. M. 1988.
- Said, Edward, *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, Cambridge 2000.
- Saint Sauveur-Henn, Anne, *Exotische Zuflucht? Buenos Aires, eine unbekannte und vielseitige Exilmetropole (1933–1945)*, in: Claus-Dieter Krohn (Hg.), *Metropolen des Exils*, München 2002, 242–268.
- Saint Sauveur-Henn, Anne (Hg.), *Zweimal verjagt. Die deutschsprachige Emigration und der Fluchtweg Frankreich-Lateinamerika 1933–1945*, Berlin 1998.
- Saint Sauveur-Henn, Anne, *Un siècle d'émigration allemande vers l'Argentine, 1853–1945*, Köln/Wien/Weimar 1995.
- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires 1998.
- Saurer, Edith, *Liebe und Arbeit. Geschlechterbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien/Köln/Weimar 2014, 9–20.
- Sawelson-Gorse, Naomi (Hg.), *Women in Dada. Essays on sex, gender and identity*, Cambridge 1998.
- Scarsi, José Luis, *Tmeim: los judíos impuros. Historia de la Zwi Migdal*, Buenos Aires 2018.
- Scarsi, José Luis, *Cómo y por qué se formó la Zwi Migdal, Todo es historia* 482 (2007), 6–22.
- Scarzanella, Eugenia, *Ni gringos ni Indios. Inmigración, criminalidad y racismo en Argentina. 1890–1940*, Buenos Aires 2002.
- Schade, Sigrid/Silke Welk, *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2011.
- Schade, Sigrid (Hg.), *Inscriptions/Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies*, Bern 2008.
- Schaffer, Johanna, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld 2008.

- Schwartz, Jorge, *Fundación de Buenos Aires: la mirada de Horacio Coppola*, in: AA.VV. (Hg.), *Horacio Coppola. Fotografía*, Madrid 2008, 22–33.
- Schwarzstein, Dora, *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona 2001.
- Schwarzenstein, Dora, *Actores sociales, y política inmigratoria en la Argentina. La llegada de los republicanos españoles*, in: *Estudios Migratorios Latinoamericanos* 37 (1997), URL: http://clio.rediris.es/exilio/argentina/exilio_argentina.htm (abgerufen am 19.9.2024).
- Seckelmann, Margit/Johannes Platz (Hg.), *Remigration und Demokratie in der Bundesrepublik nach 1945. Ordnungsvorstellungen zu Staat und Verwaltung im transatlantischen Transfer*, Bielefeld 2017.
- Secklehner, Julia, *Eine andere Moderne? Neue Frauen am Land in den 1930er-Jahren*, in: Christina Wieder/Marie-Noëlle Yazdanpanah/Heidrun Zettelbauer (Hg.), *Verhandlungen von Geschlecht und Sexualität in visuellen Kulturen der 1920er- und 1930er-Jahre*, *zeitgeschichte* 50 (2023) 1, 43–70.
- Seidman, Naomi, *The Ghost of Queer Loves Past. Ansky's »Dybbuk« and the Sexual Transformation of Ashkenaz*, in: Daniel Boyarin/Daniel Itzkovitz/Ann Pellegrini (Hg.), *Queer theory and the Jewish question*, New York 2003, 228–245.
- Senelick, Laurence, *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*, London/New York 2000.
- Senkman, Leonardo/Saul Sosnowski, *Fascismo y Nazismo en las letras argentinas*, Buenos Aires 2009.
- Senkman, Leonardo, *Argentina, la segunda guerra mundial y los refugiados indeseables, 1933–1945*, Buenos Aires 1991.
- Senkman, Leonardo (Hg.), *El antisemitismo en la Argentina*, Buenos Aires 1989.
- Shalom, Myrtha, *La Polaca: Inmigración, Rufianes y Esclavas a Comienzos del Siglo XX*, Buenos Aires 2003.
- Simon, Gertrud, *Hintertreppen zum Elfenbeinturm. Höhere Mädchenbildung in Österreich – Anfänge und Entwicklungen. Ein Beitrag zur Historiographie und Systematik der Erziehungswissenschaften*, Wien 1993.
- Simon, Sherry (Hg.), *Traduction engagée – Translation and Social Activism*, TTR (2007) 2.
- Simon, Sherry, *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*, London 1996.
- Sina, Kai/Carlos Spoerhase (Hg.), *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*, Göttingen 2017.
- Skura, Susana, *Yiddish Theatre in Buenos Aires Between the Two World Wars*, Digital Yiddish Theatre Project, April 2019, URL: <https://web.uwm.edu/yiddish-stage/yiddish-h-theatre-in-buenos-aires-between-the-two-world-wars> (abgerufen am 19.9.2024).
- Sillars, Rose, *Doris Hart at the Metropolitan Opera – The Triumph of the »Little People«*, in: Andrea Hammel/Anthony Grenville (Hg.), *Exile and Everyday Life*, Leiden 2015, 21–40.
- Silverman, Kaja, *Dem Blickregime begegnen*, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997.
- Silverman, Kaja, *The Threshold of the Visible World*, New York/London 1996.

- Silverman, Lisa, *Becoming Austrians: Jews and Culture between the World Wars*, Oxford 2012.
- Sirvén, Pablo, *Perón y los medios de comunicación. La conflictiva relación de los gobiernos justicialistas con la prensa 1943–2011*, Buenos Aires 2011.
- Slavsky, Leonor/Susana Skura, 1901–2001, 100 años de teatro en idish en Buenos Aires, URL: https://www.academia.edu/43350448/1901_2001_Cien_a%C3%B1os_de_teatro_%C3%ADdish_en_Buenos_Aires (abgerufen am 19.9.2024).
- Smith-Rosenberg, Carroll, *Disorderly Conduct. Visions of Gender in Victorian America*, New York/Oxford 1985.
- Sneh, Perla (Hg.), *Buenos Aires Idish*, Buenos Aires 2006.
- Sohn, Anne-Marie, *Zwischen den beiden Weltkriegen. Weibliche Rollen in Frankreich und England*, in: Georges Duby/Michelle Perrot (Hg.), *Geschichte der Frauen*. 20. Jahrhundert (Band 5), Frankfurt a. M. 1997, 111–140.
- Solomon-Godeau, Abigail, *Photography after Photography, Gender, Genre, History*, Durham/London 2016.
- Solomon-Godeau, Abigail, *Fotografie und Feminismus, oder; Noch einmal wird der Gans der Hals umgedreht*, in: *Fotogeschichte* 63 (1997), 45–50.
- Sorá, Gustavo, *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.
- Spenger, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* (1923), 12. Auflage, München 1995.
- Spitta, Arnold, *Paul Zech im südamerikanischen Exil 1933–1946. Ein Beitrag zur Geschichte der Emigration in Argentinien* Berlin 1978.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *Weitere Überlegungen zur kulturellen Übersetzung!*, eingesehen unter: URL: <https://transversal.at/transversal/0608/spivak/de> (abgerufen am 19.9.2024).
- Stanley, Maureen Tobin/Gesa Zinn (Hg.), *Female Exiles in Twentieth and Twenty-first Century Europe*, New York 2007.
- Steidl, Katharina (Hg.), *Wozu Gender? Geschlechtertheoretische Ansätze in der Fotografie*, *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* (2020) 155.
- Stern, Frank, *Film als Geste zwischen Publikum und Leinwand: Der Blick des Odysseus*, in: Marion Meyer/Deborah Klingburg-Salter (Hg.), *Visualisierung von Kult*, Wien/Köln/Berlin 2012, 125–135.
- Stern, Frank, *Clio geht ins Kino oder Geschichte(n) des Films*, in: Ingrid Bauer/Helga Embacher/Ernst Hanisch/Albert Lichtblau/Gerald Sprengnagel (Hg.), *>kunst >kommunikation >macht: Sechster Österreichischer Zeitgeschichtetag 2003*, Innsbruck/Wien 2003, 105–110.
- Stern, Frank, *Im Anfang war Auschwitz. Antisemitismus und Philosemitismus im deutschen Nachkrieg*, Gerlingen 1991.
- Stern, Frank/Barbara Eichinger (Hg.), *Wien und die jüdische Erfahrung 1900–1938. Akkumulation – Antisemitismus – Zionismus*, Wien/Köln/Weimar 2009.
- Stern, Grete, *Notes on Photomontage*, in: *Journal of Latin American Cultural Studies. Special Issue on Modern Argentine Photography: Horacio Coppola and Grete Stern*, 24 (2015) 2, 269–274.

- Stern, Grete, Los aborígenes del Gran Chaco argentino. Un relato de viaje, in: Grete Stern, *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern, 1958–1964*, Buenos Aires 2005, 55–64.
- Stockhammer, Philipp W., *Conceptualizing Cultural Hybridization. A Transdisciplinary Approach*, Heidelberg 2012.
- Stöger, Karin, *Antisemitismus und Sexismus. Historisch-gesellschaftliche Konstellationen*, Baden-Baden 2014.
- Strusková, Eva, *The Dodals. Pioneers of Czech Animated Film*, Prag 2013.
- Strusková, Eva, *Film Ghetto Theresienstadt: Die Suche nach Zusammenhängen*, in: Ronny Loewy (Hg.), »Der Letzte der Ungerechten«: der »Judenälteste« Benjamin Murelstein in Filmen 1942–1975, Frankfurt a. M. 2011, 125–157.
- Sykora, Katharina, *Doppelspiele. Über die fotografische Zusammenarbeit von Ringl + Pit alias Grete Stern und Ellen Auerbach*, in: Renate Berger (Hg.), *Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert*, Köln 2016, 87–108.
- Taddy, Ulrich (Hg.), *Im weißen Rössl. Zwischen Kunst und Kommerz*, München 2006.
- Tejeiro, Verónica, *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 (1952–1952)*, 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).
- Tell, Verónica, *Entre el arte y la reproducción; el lugar de la fotografía*, in: Andrea Giunta/Laura Malosetti Costa (Hg.), *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires 2005, 243–262.
- Toepfer, Karl Eric, *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*, Berkely 1998.
- Tolia-Kelly, Divya P., *Participatory Art: Capturing Spatial Vocabularies in a Collaborative Visual Methodology with Melanie Carvalho and South Asian women in London, UK*, in: Sara Kindon/Rachel Pain/Mike Kensby (Hg.), *Participatory Action Research Approaches and Methods: Connecting People, Participation and Place*, London 2007, 132–140.
- Torop, Peeter, *Translation as Translating as Culture*, in: *Sign Systems Studies* 30 (2002) 2, 594–605.
- Torre, Juan Carlos (Hg.), *Nueva historia argentina. Los años peronistas. 1943–1955*, Buenos Aires 2002.
- Torre, Juan Carlos (Hg.), *El 17 de Octubre de 1945*, Buenos Aires 1995.
- Trapp, Frithjof/Bärbel Schrader/Dieter Wenk/Ingrid Maaß (Hg.), *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945. Bd. 2, Biographisches Lexikon der Theaterkünstler. A-K*. Berlin/Boston 2013.
- Trapp, Frithjof (Hg.), *Zwischen Schönberg und Wagner – Musikerexil 1933–1949. Das Beispiel P. Walter Jacob*, Leipzig 2005.
- Trapp, Frithjof, *Exiltheater in Frankreich und Lateinamerika. P. Walter Jacob und die Freie Deutsche Bühne in Argentinien*, in: Anne Saint Sauveur-Henn (Hg.), *Zweimal verjagt. Die deutschsprachige Emigration und der Fluchtweg Frankreich-Lateinamerika 1933–1945*, Berlin 1998, 168–175.

- Trapp, Frithjof, Theater und Politik: die Freie Deutsche Bühne, Vortrag auf dem internationalen Symposium des Ibero-Amerikanischen Instituts (IAI) in Berlin »Migration und politisches Engagement: Deutsche Aktivisten in Lateinamerika« am 13. und 14. Oktober 2011, URL: https://trapp-exil.jimdofree.com/aufs_%C3%94tze/ (abgerufen am 19.9.2024).
- Ulbrich, Claudia/Hans Medick/Angelika Schaser (Hg.), *Selbstzeugnis und Person. Transkulturelle Perspektiven*, Köln/Weimar/Wien 2012.
- Uslenghi, Alejandra, A Migrant Modernism: Grete Stern's Photomontages, in: *Journal of Latin American Cultural Studies* 24 (2015) 2, 173–205.
- van den Berg, Hubert/Walter Fähnders, *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart 2009.
- von Ankum, Katharina (Hg.), *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*, Berkeley 1997.
- von Braun, Christina, Einleitung, in: Christina von Braun/Eva-Maria Ziege (Hg.), »Das ›bewegliche‹ Vorurteil«. Aspekte des internationalen Antisemitismus, Würzburg 2004, 11–42.
- von der Lühe, Irmela (Hg.), »Auch in Deutschland waren wir nicht wirklich zu Hause«: jüdische Remigration nach 1945, Göttingen 2008.
- von der Lühe, Irmela/Claus-Dieter Krohn (Hg.), *Fremdes Heimatland. Remigration und literarisches Leben nach 1945*, Göttingen 2005.
- von Ostern, Marion/Grant Watson (Hg.), *Bauhaus Imaginista: A School in the World*, London 2019.
- von Rosen, Valeska, Interpikturalität, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart/Weimar 2003, 161–164.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London 2008.
- Vezzetti, Hugo, 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.
- Vezzetti, Hugo, El psicoanálisis y los sueños de *Idilio*, in: Luis Priamo (Hg.), *Sueños. Fotomontajes des Grete Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948–1951)*, Buenos Aires 2003, 149–159.
- Villard, Claudie, Exiltheater in Frankreich, in: Frithjof Trapp/Werner Mittenzwei/Henning Rischbieter/Hansjörg Schneider (Hg.), *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945, Bd. 1, Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler*, München 1999, 193–218.
- von Flotow, Luise, *Translation and Gender: Translation in the ›Era of Feminism‹*, London 1997.
- Wagner, Birgit, Kulturelle Übersetzung. Erkundungen über ein wanderndes Konzept, in: Anna Babka/Julia Malle/Matthias Schmidt (Hg.), *Dritte Räume. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie. Kritik. Anwendung. Reflexion*, Wien 2012, 29–42.
- Walkowitz, Judith, *City of Dreadful Delight. Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*, Chicago 1992.
- Walsh, María Elena, *Viajes y homenajes*, Buenos Aires 2004.
- Weber, Angelika/Christoph Otterbeck, Grete Stern und ihre fotografische Dokumentation indigener Kulturen des Gran Chaco (1958–1964), in: Inge Hansen-Schaberg/

- Wolfgang Thöner/Adriane Feustel (Hg.), *Entfernt. Frauen des Bauhauses während der NS-Zeit – Verfolgung und Exil*, München 2012, 230–251.
- Weigel, Sigrid, *Kulturwissenschaft als Arbeit an Übergängen und als Detailforschung. Zu einigen Urszenen aus der Wissenschaftsgeschichte um 1900: Warburg, Freud, Benjamin*, in: Alfred Opatz (Hg.), *Erfahrung und Form. Zur kulturwissenschaftlichen Perspektivierung eines transdisziplinären Problemkomplexes*, Trier 2001, 125–145.
- Weinbaum, Alys Eve (Hg.), *The Modern Girl Around the World: Consumption, Modernity, and Globalization*, Durham 2008.
- Wenner, Liana, *Prólogo*, in: Gyula Kosice (Hg.), *Arte Madí: edición facsimilar*, Gyula Kosice; con prólogo de Liana Wenner, 1a ed., Buenos Aires 2014, 11–13.
- Ways, Rudolf, *Literatur am Naschmarkt. Kulturgeschichte der Wiener Kleinkunst in Kostproben*, Wien 1947.
- Wieland, Wolfgang, *Entwicklung*, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 2, Stuttgart 1994, 199–228.
- Wieder, Christina, *Verqu(e)erungen des Blicks: queere Ästhetik und Intimität im Werk von ringl+pit*, in: Christina Wieder/Marie-Noëlle Yazdanpanah/Heidrun Zettelbauer (Hg.), *Verhandlungen von Geschlecht und Sexualität in visuellen Kulturen der 1920er- und 1930er-Jahre, zeitgeschichte 50 (2023) 1*, 73–94.
- Wieder, Christina, *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.
- Wolf, Michaela, *Einleitung*, in: Dies. (Hg.), *Übersetzungswissenschaft in Brasilien: Beiträge zum Status von »Original« und Übersetzung*, Tübingen 1997, 13–24.
- Wolf, Michaela/Alexandra Fukari (Hg.), *Construction a Sociology of Translation*, Amsterdam 2007.
- World Jewish Congress (Hg.), *The Black Book. The Nazi crimes against the Jewish people*, New York 1946.
- Wyman, Mark, *DPs. Europe's Displaced Persons, 1945–1951, With a New Introduction*, Ithaca 2014.
- Yildiz, Erol/Marc Hill (Hg.), *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*, Bielefeld 2014.
- Zayas de Lima, Perla, *Teatro y censura en el primer peronismo*, in: *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral (2014) 19*, 22–39.
- Zech, Paul, *Michael M. irrt durch Buenos Aires*, Frankfurt a. M. 1985.
- Zelman, Tilde Vitta (Hg.), *Campo Gráfico, 1933–1939: rivista di estetica e di tecnica grafica*, Milan 1983.
- Zervos, Christian, *Nouvelles Photographies*, in: *Cahiers d'Art 9 (1934) 1*, 66–72.
- Zimmermann, Mosche, *Muskeljuden versus Nervenjuden*, in: Michael Brenner/Gideon Reuveni (Hg.), *Emanzipation durch Muskelkraft. Juden und Sport in Europa*, Göttingen 2006, 15–28.
- Zinn, Gesa (Hg.), *Exile Through a Gendered Lens. Women in European History, Literature and Cinema*, New York 2012.

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

8.3 Archive

- Archiv der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien
- Archivo General de la Nación, Buenos Aires
- Bauhaus-Archiv, Berlin
- Biblioteca Nacional de la República Argentina Mariano Moreno, Buenos Aires
- Bundesarchiv, Berlin
- Centro de Documentación de Teatro y Danza, Buenos Aires
- Centro DIHA, Buenos Aires
- Cinémathèque française, Paris
- Deutsche Kinemathek, Berlin
- ENERC – Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, Buenos Aires
- Filmarchiv Austria, Wien
- Fundación IWO – Instituto Judío de Investigaciones, Buenos Aires
- Iberoamerikanisches Institut, Berlin
- Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
- National Film Archive/Národní filmový archiv, Prag
- Österreichische Exilbibliothek, Wien
- Österreichisches Filmmuseum, Wien
- Österreichische Nationalbibliothek, Wien
- Private Sammlung von Oscar Sandoval Martínez
- Private Sammlung von Andrés Schlichter
- Private Sammlung von Cora Roca
- P. Walter Jacob Archiv, Universität Hamburg
- Theaterhistorische Sammlung der Freien Universität Berlin
- Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf
- Theatermuseum, Wien
- Wienbibliothek, Wien
- YIVO Institute for Jewish Research, New York

8.4 Biografische Steckbriefe

Grete Stern

Elberfeld/Wuppertal, 9. Mai 1904 – 24. Dezember 1999, Buenos Aires

- 1923–1925: Studium an der Kunstgewerbeschule in Stuttgart
- 1927: Umzug nach Berlin
- 1927–1929: Privatunterricht bei Walter Peterhans
- 1929: Gründung von *ringl+pit* gemeinsam mit Ellen Auerbach
- 1930/31: Studium am Bauhaus in Dessau
- 1933: Flucht nach London
- 1935: Heirat mit Horacio Coppola und *SUR*-Ausstellung in Buenos Aires
- 1936: Geburt der Tochter Silvia in London und Ankunft in Argentinien
- 1937: Werbetätigkeit gemeinsam mit Horacio Coppola und Luis Seoane
- 1940: Geburt des Sohns Andrés und Umzug nach Ramos Mejía
- 1943: Scheidung von Horacio Coppola
- 1945: *MADI*-Ausstellung in Ramos Mejía
- 1948–1951: Arbeit bei *Idilio* für »El psicoanálisis te ayudará«
- 1949: Grafiken für *Estudio del Plan de Buenos Aires* (EPBA)
- 1956–1970: Leitung der Fotografiewerkstatt im *Museo Nacional de Bellas Artes*
- 1956: Ausstellung der Traum-Serie im *Centro de Estudiantes de Humanidad* der Federación Universitaria de La Plata
- 1956: Erste Reise in die Provinz Chaco
- 1958–1964: Arbeit am Chaco-Projekt
- 1965: Ausstellung der Chaco-Fotografien im *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires*
- 1965: Tod des Sohns Andrés
- 1967: Ausstellung der Traum-Serie im *Foto Club Argentino* in Buenos Aires
- 1970: Pensionierung vom *Museo Nacional de Bellas Artes*
- Ab 1970: Fortsetzung der Landschafts- und Stadtfotografien in Buenos Aires und im Tigre
- 1985: Beendigung der fotografischen Tätigkeit

Hedwig Schlichter/Krilla/Crilla

Wien, 26. September 1898 – 31. März 1984, Buenos Aires

- 1918–1920: Studium an der Akademie für Musik und darstellende Kunst, Wien
- 1920: Theaterdebüt am Stadttheater Stettin
- 1923: Umzug nach Berlin
- 1923–1933: Tätigkeit in diversen Ensembles, darunter *Die Truppe*, Schauspielhaus Hamburg, Stadttheater Recklinghausen, Vereinigte Städtische Theater Düsseldorf, Deutsches Künstlertheater, Deutsches Theater
- 1931: Rolle der Fräulein von Kesten in *MÄDCHEN IN UNIFORM* (R: Leontine Sagan, D 1931)
- 1932: Heirat mit Anton Krilla
- 1932/1933: Diverse Filmauftritte, darunter: *DAS ERSTE RECHT DES KINDES* (R: Fritz Wendhausen, D 1932), *8 MÄDELS IM BOOT* (R: Erich Waschneck, D 1932), *WAS WISSEN DENN MÄNNER* (R: Gerhard Lamprecht, D 1932/33), *MORGENROT* (R: Gustav Ucicky, D 1933)
- 1933/34: Tätigkeit im Jessner-Tournee-Ensemble
- 1934: Scheidung von Anton Krilla und Ausschluss aus der Reichstheaterkammer und der Reichsfilmkammer
- 1936: Tätigkeit im Wiener *Theater für 49*, spielt Elisabeth in *Liebe, Pflicht und Hoffnung*
- 1937: Emigration nach Frankreich
- 1938: Auftritt in *PRISON SANS BARREAUX* (R: Léonide Moguy, FR 1938)
- 1940: Flucht nach Buenos Aires
- 1940–1953: Schauspiel-, Regie- und Lehrtätigkeit an der *Freien Deutschen Bühne*, der *Sociedad Hebraica*, am *Idisher Folks Teater* und der *Compañía Francesa*
- 1942–1975: Diverse Filmrollen, darunter: *CENIZA AL VIENTO* (R: Luis Saslavsky, ARG 1942), *TIERRA DEL FUEGO. SINFONÍA BÁRBARA* (R: Mario Soficci, ARG 1948), *CITA EN LAS ESTRELLAS* (R: Carlos Schlieper, ARG 1949), *EL LADRÓN CANTA BOLEROS* (R: Enrique Cahen Salaberry, ARG 1952), *INVASIÓN* (R: Hugo Santiago, ARG 1969)
- ab 1953: Regie- und Lehrtätigkeit bei *La Mascasa*
- 1959: Premiere des Stücks *Cándida* (R: Hedy Crilla/Carlos Gandolfo)
- 1961/62: Dreharbeiten zum Film *BARRIOS Y TEATROS DE BUENOS AIRES* (R: Hedy Crilla, ARG 1961/62)
- 1962: Europareise
- 1979: Premiere von *Sólo 80* (R: Agustín Alezzo)

Irena Rosnerová/Leschnerová/Dodalová/Dodal

Ledéc nad Sázavou, 29. November 1900 – Juli 1989, Buenos Aires

- 1918/19: Ausbildung als Opernsängerin in Brno
- 1920/21: Tätigkeit am Deutschen Theater in Brno
- 1927: Heirat mit Leopold Leschner
- 1929: Scheidung von Leopold Leschner
- ca. 1930–32: Aufenthalte in Frankreich und Deutschland
- 1932: Umzug nach Prag
- 1933: Gründung von *IRE-film* gemeinsam mit Karel Dodal
- 1935: Heirat mit Karel Dodal
- 1936: Arbeit an *VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ* (R: Irena Dodalová/Karel Dodal, CSK 1936)
- 1937: Präsentation von *HRA BUBLINEK* (R: Irena Dodalová/Karel Dodal, CSK 1936) bei der Pariser Weltausstellung
- 1938: Emigration nach Frankreich
- 1939: Rückkehr nach Prag
- 1942: Denunziation und Deportation ins Ghetto Theresienstadt, Dreharbeiten zu *THERESIENSTADT* 1942
- 1945: Befreiung aus dem Ghetto Theresienstadt, kurzer Aufenthalt in der Schweiz
- 1946–1948: Aufenthalt in den USA gemeinsam mit Karel Dodal
- 1948: Einladung von Oscar Ivanissevich und Ankunft in Argentinien
- 1948–1950: Tätigkeit am *Cine Escuela Argentino*
- Ab 1951: Eigenständige Regiearbeiten, darunter: *APOLLON MUSAGÈTE* (1951), *DON JUANA DE ZARIZZA* (1956) und *DOS DANZAS CONTEMPORÁNEAS* (1956)
- 1959: Gründung des *Primer Teatro Experimental Argentino de Cámara*
- Ab 1959: Lehrtätigkeit und diverse Regiearbeiten am Theater, darunter die Eigenkreation *Hola, Metropolis!*, *Exiles* von James Joyce, *Cada Cual* von Hugo von Hofmannsthal, Balladen von François Villon
- ab 1960: Arbeit am Dokumentarfilmprojekt *LA LEGENDARIA CIUDAD DE LOS CÉSARES* und an anderen Filmprojekten

Index

A

Abraham, Etelka 127
Acosta, Wladimiro 123, 125
Agudo, Roberto 175
Alemann, Ernesto 128, 129, 237
Alezzo, Agustín 272
Allende, Salvador 266
Altamirando, Luis 175
Añon, Juan Carlos 175
Aparicio, Francisco de 174
Apold, Raúl 189, 191, 245
Arden Quin, Carmelo 124
Arndt, Ernst 53
Askin, Leon 63
Auerbach, Ellen (née Rosenberg) 19, 35, 37,
39-50, 166, 262, 267, 291
Auerbach, Walter 37, 45-48, 50
Aufricht, Ernst Josef 54
Aussenberg, Adolf 82

B

Baker, Josephine 249
Barletta, Leónidas 145
Barthes, Roland 11, 115
Barrero, Martín 7, 275
Bauhaus, das/Bauhaus Universität 24,
37-39, 46, 47, 74, 86, 111, 121, 123, 125,
164, 167, 169, 219, 263, 267
Baziotes, William 118

Ben Ami, Jacob 97
Benatzky, Ralph 229
Benjamin, Walter 111-113, 119, 214, 217
Berendt, Rachel 133
Berg, Jimmy 229
Bergner, Elisabeth 55
Berni, Antonio 169-171, 173, 294, 297
Binder, Sybille 54
Blaszko, Martin 124
Blumenthal, Oscar 228
Bondareff de Kanto, Ida 93
Borges, Jorge Luis 44, 121, 127, 167, 202,
262, 270, 271
Brandt, Marianne 39
Brecht, Bertolt 15, 45, 48-50, 52, 70, 83, 147,
149, 152, 216, 217, 278, 291
Breitbart, Siegmund 43
Brest, Jorge Romero 121, 263
Breton, André 118
Breuer, Marcel 125
Buloff, Joseph 97
Burian, Emil František 74, 81, 83, 161, 162,
278, 292
Butelman, Enrique 202, 206, 207

C

Cabanellas, Antonio Cunill 147
Cabutti, Marcela 267
Caletti, Oberdán 264

- Calki/Calcagno, Raimundo 229
 Cámpora, Héctor José 261
 Caravario, Mario 175
 Casares, Adolfo Bioy 270, 271
 Cassirer, Bruno 39
 Cassirer, Ernst 116
Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella 121
 Chale, Gertrudis 104, 110, 167, 265, 294
 Chaplin, Charlie 234–236, 293
 Charell, Erik 229
 Chertkoff, Fenía 93
Cine Escuela Argentino 138–141, 144, 153, 154, 158, 181, 187, 243, 244, 249, 275, 286, 292
 Civita, Cesare 204
 Clurman, Harold 147
Compañía Francesa 133
Confederación General del Trabajo de la República (CGT) 185, 186
 Coppola, Andrés 123, 266
 Coppola, Horacio 19, 43–47, 50, 120–123, 140, 171–173, 181, 200, 218–220, 263, 266, 291, 293
 Coppola, Silvia 50, 120, 223, 266
 Corbusier, Lee 173
 Cortázar, Julio 262
 Crawford, Cheryl 1497
 Cruz, Lito 270
- D**
 D'Amico, Alicia 262, 263, 267
D34 Theater 81, 162
 Dang, Alfred 237
Das andere Deutschland (DaD) 102, 128, 131, 220
Das Argentinische Tageblatt 138, 131, 181, 220, 235, 236
 Dellepiane, Elwira Rawson de 192
Departamento de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar 136–138
 Dessau, Paul 63, 70
 Devětsil 73–75, 78, 81, 157–159, 161, 162, 250, 291
 Dias, Norbert 272
- Dirección Nacional de Cinematografía Educativa* 136
 Disney, Walt 72, 275
 Dodal, Karel 19, 68–73, 76, 77, 79–81, 83, 84, 135–140, 154–157, 243, 248, 249, 274, 279, 291, 292
 Duarte, Juan Ramón 198
 Dubovsky, Rosa 93
 Duchamp, Marcel 157, 158, 292
- E**
Editorial Abril 204
 Egut, Emilio 175
 Einstein, Albert 116
 Eis, Egon 63
 Eis, Otto 63
 Eisenstein, Sergej 111
 Eitler, Esteban 124
Elektra Journal 68, 71
Escuela Nacional de Arte Dramático 147
- F**
 Facio, Sara 123, 262, 263, 267
 Fainsilberg, Eva 175
 Felix the Cat 68
 Fessler, Oscar 147
Film und Foto 36
 Fischinger, Oskar 70, 72, 78
 Flami, Golde 96, 97, 99
Foto Club Argentino 142, 143, 221, 253, 263, 292
Freie Deutsche Bühne 128–134, 144, 223, 237, 292
 Freude, Ludwig 186
 Freund, Gisèle 104, 112, 119, 121, 224, 225, 262, 267
Fundación Eva Perón 193, 197, 213, 224, 245
- G**
 Gai, Silvia 267
 Gandolfo, Carlos 145
 Gardel, Carlos 127
 Gerchunoff, Alberto 92
 Germani, Gino 202–204, 206, 222
 Gerron, Kurt 63, 81

Gert, Valeska 249
 Gilbert, Robert 229
 Glücksmann, Max 95, 96
 Glücksmann, Rebecca 96
 Gorky, Arshile 118
 Grierson, Cecilia 192
 Gropius, Walter 37
 Grosz, George 170, 208
 Grosz, Willy 63
Group Theater 147
 Grupo de Oficiales Unidos (GOU) 120
Grupo de Repertorio 272

H

Heartfield, John 208, 213, 214
 Heimann, Paula 48–50
 Heinrich, Annemarie 171, 253–255, 262, 294
 Hermann, Max 116
 Higgins, Colin 269, 272
Hilfsverein Deutschsprechender Juden 102, 128
 Hirsch, Maurice de 92
 Höch, Hannah 41, 208, 210, 211, 293
 Hofer, Hans 82
 Holzbachová, Mira 250
 Horváth, Ödön von 62
 Hoss, Américo 230
 Hurvíněk 75, 154–156, 248
 Husserl, Edmund 116

I

Idilio 202, 204–215, 220–223, 293
Idisher Folks Teater 96, 146, 147, 268
IRE-film 68, 69, 71–73, 75, 136, 154, 249
Irena Film Art 136, 249
 Ivanissevich, Oscar 137, 244

J

Jacob, Paul Walter 128, 129
 Jahoda, Marie 52
 Jacobi, Hans/Juan Jacoby Renard 230
 Jessner, Leopold 55, 59–62, 152
Jewish Colonization Association (JCA) 92, 93
Jüdische Wochenschau 220
Junta Nacional de Intelectuales 190
 Justo, Alicia Moreau de 192

K

Kadelburg, Gustav 229
 Kaus, Gina 63
 Klein, Melanie 50
 Kokoschka, Oskar 51
 Korsch, Karl 48–50
 Kortner, Fritz 54, 148, 152
 Kosice, Gyula 111, 124, 125, 164–167
 Kowaňko, Wladimir 139
 Kracauer, Siegfried 111, 159
 Král, Hanuš 82, 83
 Krilla, Anton 18, 19, 55, 60, 61
Künstler-Klub Paris Wien 63

L

La Mascara 134, 144, 145, 147, 149, 175, 178, 268, 272, 285
 Laañ, Diyi 164, 167, 173
 Langer, Marie 52, 124, 164, 166, 167, 205
 Lapidus, S. 91
Le Cercle Culturel Autrichien 63
 Legal, Ernst 62
 Leschner, Leopold 66
 Lefebvres, Henri 167
 Licht, David 146, 147
 Lincovsky, Cipe 96, 99
Literatur am Naschmarkt 62
 Loos, Adolf 51
 Lubitsch, Ernst 230, 234
 Lydis, Mariette 104

M

Maar, Dora 210, 211, 293
 MADÍ 111, 124, 125, 163–165, 171, 200, 201, 208, 285, 289, 292
 Mahler-Werfel, Alma 62, 124
 Maly, Arturo 175
 Martínez, Oscar Sandoval 7, 275, 292, 294
Marxistischen Arbeiterschule 48
 Masson, André 118
 Matar, Beatriz 148
 Matta, Roberto 118
 Messmer, Otto 69
 Moholy, Lucia 36, 39
 Moholy-Nagy, László 36, 70

Montessori, Maria 51
 Moreau, Clement 103, 104, 167, 237, 292
 Mosquera, Joaquín 137
 Murat, Ulises Petit de 239
 Murúa, Lautaro 270
Museo Nacional de Bellas Artes 121, 263
 Mussolini, Benito 171, 189

N

Neurath, Marie 76

O

Ocampo, Victoria 121, 127, 167
 Ochagavía, Carlos 140
 Olden, Bader 130, 131, 181
 Onganía, Juan Carlos 261
 Oswald, Richard 229
 Ozeray, Madeleine 133

P

Pahlen, Kurt 237
 Palitos, Pablo 233, 234, 236
Partido Peronista Femenino (PPF) 188, 193, 196, 197, 245, 287
 Peroff, Paul N. 67, 70
 Perojo, Benito 228, 229
 Perón, Eva 137, 185, 186, 188-190, 193-197, 199, 214, 226, 225, 245-247, 253, 255, 287
 Perón, Juan Domingo 101, 120, 137, 185-193, 195, 196, 200, 219, 221, 235, 238, 242-244, 246, 261, 263, 275, 287
 Pestalozzi, Johann/Pestalozzischule 51, 237
 Peterhans, Walter 36-39, 44, 46, 48, 125, 170, 171, 173, 292
 Pica, Reynaldo 175
 Pollock, Jackson 118
 Prebisch, Alberto 164
 Pressburger, Arnold 63
Primer Teatro Experimental Argentino de Cámara 141, 142, 256, 278, 285, 292

R

Reger-Jacob, Lieselott 104, 130
 Reinhardt, Max 53, 59, 141
 Reiniger, Lotte 70, 72
ringl+pit 19, 37, 39-42, 44-48, 122, 266, 291

Roca, Cora 7, 148, 162, 175, 223
 Roh, Franz 36
 Rohmer, Eric 116
 Rosenbaumová, Kamila 83
 Rosner, Arnold Angelo 66
 Rossi, Attilio 171, 173
 Rothfuss, Roth 124
 Rozenblum, Perla 98
 Ruge, Willi 37
 Ruttmann, Walter 70, 77, 78, 159, 177

S

Saderman, Anatole 171
 Sagan, Leontine 55, 56, 291
 Salaberry, Enrique Cahen 228, 233-235, 237, 293
 Santiago, Hugo 269, 271, 294
 Sarmiento, Domingo Faustino 89
 Saslavsky, Luis 132, 292
 Schlichter, Andrés 7, 24, 127, 148, 273, 291, 292
 Schlichter, Dora/Dolly 50, 51, 60, 62-64, 126, 133
 Schlichter, Felix 50, 51
 Schlichter, Friederike/Fritzi 51, 60, 126
 Schlichter, Rosa (née Heim) 50
 Schlichter, Tomás Miguel 127
 Schlichter, Victor 51, 60, 126, 127, 174, 175, 230, 2742
 Schlieper, Carlos 228, 230, 231-233, 293
 Schönberg, Arnold 52
 Schottelius, Renate 104, 124, 164, 166, 253, 254, 294
 Schwartz, Maurice 97
 Schwarzwald, Eugenie/Schwarzwaldschule 51, 52, 225
 Seifert, Jaroslav 74
 Seoane, Luis 122, 181
 Shaw, Bernard 145
 Siemsen, August 131
 Simmel, Georg 116
 Singerman, Berta 99
 Skupa, Josef 155

- Sociedad de Damas Israelitas de Beneficencia* 93, 96
Sociedad Hebraica 131, 132, 134, 144, 146, 224, 268, 288
 Soffici, Mario 228, 238-240, 242, 243, 293
 Solar, Xul 167
 Spilimbergo, Lino Enea 167
 Stanislawski,
 Konstantin/Method/System 144,
 146-148, 151, 273, 285, 286
 Starevich, Vladislav 70
 Strasberg, Lee 147
 Stravinsky, Igor 141, 160
Subsecretaría de Informaciones y Prensa 188,
 189, 191, 209, 287
 Sullivan, Pat 68
 SUR 121, 122, 171, 181, 263
- T**
 Tabernerero, Pablo/Weinschenk, Paul 229,
 230
Teatrto 134, 135, 144, 175, 292
Teatro Colón 141
Teatro del Pueblo 145
 Teige, Karel 74
Theater für 49 62
 Thumim, Cecilia 175
 Toyen/Čermínová, Marie 78
 Trnka, Jiří 155
Truppe, die 54, 55, 150
 Tschichold, Jan 36
- Týrlová, Hermína 68, 69, 71, 73
- U**
 Ullmann, Victor 83
 Umbo/Umbehr, Otto Maximilian 36
- V**
Verein Vorwärts 102
 Vich, Václav 70, 71
 Viertel, Bertold 53, 44, 59, 60, 148, 150, 152,
 152
 Viertel, Salka 124
 Villon, François 81, 83, 278, 279, 281, 289
 Voldánová, Helena 24, 79, 152
- W**
 Walsh, María Elena 167, 263
 Weigel, Helene 48-50, 52, 152, 216, 291
 Weil, Jindřich 82
 Widmer, Cecilia 267
Wiener Freie Volksbühne 53
 Wilhelm, Hans 63
 Winsloe, Christa 55
- Y**
 Yrigoyen, Hipólito 100, 120
- Z**
 Zech, Paul 102
 Zubarry, Olga 270, 271
 Zwi Migdal 98, 99, 241

