

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 Nacherexil oder Post-Exil untersuchen. Wie die Literaturwissenschaftlerinnen Bettina Bannisch und Katja Sarkowsky argumentieren, markiert der Begriff des Nacherexils »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, spielen 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, *Nacherexil und Post-Exile: Eine Einleitung*, in: Dies. (Hg.), *Nacherexil/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 möchte, 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 anderwärts 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, zeitgeschichtte* 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 Lániček, *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.

Obgleich 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 wollten. 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 Herkunftsänder 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 Herkunftsändern 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'Amicos (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 Kunstschauffende 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 Kulturschaffen 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 indigen 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 kulminierte 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 Porträtsserie 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, *Aborigenes 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, *Aborigenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern, 1958–1964*, Buenos Aires 2005, 55–64.
- 18 Vgl. Gastón Gordillo, *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 Kunstschaefende 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 Kunstschafter 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 Porträtabbeiten 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 Schauspielerin 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 Filmnachwuchs 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 überwältigen. 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 Invación*, in: 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 y *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)

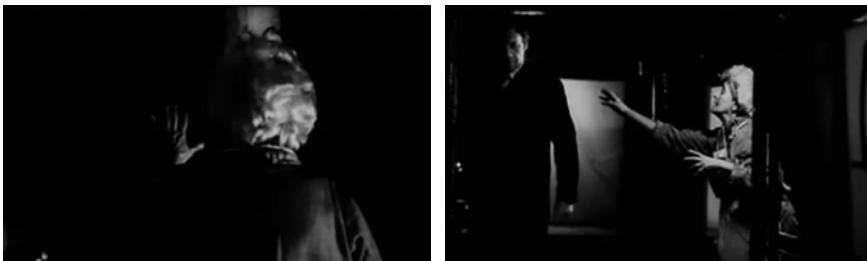


Abb. 104–105: *Stills aus INVASIÓN* (R: Hugo Santiago, ARG 1969)

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 *APOLLO 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 Kunstszen. 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 Kunstszen (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 PIBE 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 ihrer 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 großteils 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 Unterhaltungsfilm 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 Weltansicht 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 antide- mokratischen 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 Hofmannsthals *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 Be- trachtung 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 Argentiniens. 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 ein geborenen 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 Argentiniens, 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 zeigt 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 *Solo 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...?

Obgleich 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 Dibbuk-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 Elior, *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 beider 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 Baladen 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.

