

Christina Jung (Hg.)

Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 33: Flucht durch Europa. Schauspielerinnen im Exil 1933-1945

2002

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1479>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jung, Christina (Hg.): *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 33: Flucht durch Europa. Schauspielerinnen im Exil 1933-1945* (2002). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1479>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

**Flucht durch Europa
Schauspielerinnen
im Exil 1933-1945**

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg

Heft 33

November 2002

Herausgegeben von

Jürgen Felix
Günter Giesenfeld
Heinz-B. Heller
Knut Hickethier
Thomas Koebner
Karl Prümm
Wilhelm Solms
Guntram Vogt

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/284657

Verlag: Schüren-Presserverlag, Deuschhausstraße 31, 35037 Marburg
Einzelheft DM 10.00 (ÖS 77/SFr 8.50);
Jahresabonnement (2 Hefte) DM 20.-- (ÖS 136/SFr 16.--)
Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag
© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: WB-Druck, Rieden

ISSN 0179-2555
ISBN 3-89472-036-0

Inhaltsverzeichnis

Vorwort5

Christina Jung

Moskau mit einem Lächeln.

Annäherung an die Schauspielerin

Lotte Loebinger und das sowjetische Exil9

Sandra Zimmermann

Fluchtpunkt England39

Astrid Pohl

Salomé auf der Flucht.

Tilla Durieux und das Exil deutschsprachiger

Schauspielerinnen in der Schweiz71

Gaby Styn

Auf dem weißen Rößl zum Alexanderplatz

Camilla Spira und ihre Schwester Steffie108

Anhang

Zwischen 1933 und 1945 in europäische Länder

geflüchtete Schauspielerinnen131

Redaktionelle Mitarbeit an diesem Heft: Stephanie Göttmann

Bildnachweise:

Titelbilder (von links nach rechts und oben nach unten):

Carola Neher, Dolly Haas: Stiftung Deutsche Kinematek, Bildarchiv; Lotte Loebinger: Seybel, Renate (Hrsg.): ...gelebt für alle Zeiten. Berlin 1975. S. 210; Steffie Spira: Spira-Ruschin, Steffie: Trab der Schaukelpferde. Berlin, Weimar 1984, S. 117; Franziska Gaal: Stiftung Deutsche Kinematek, Bildarchiv; Therese Giehse: Filmstill aus *Kinder, Mütter und ein General*; Valeska Gert: Stiftung Deutsche Kinematek, Bildarchiv; Elisabeth Bergner: Völker, Klaus: Elisabeth Bergner. Das Leben einer Schauspielerin. Berlin 1990. S. 246; Camilla Spira: Raabe, Katharina: Deutsche Schwestern. Reinbek bei Hamburg 1998, S. 403; Tilla Durieux: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz; Hertha Thiele: Filmstill aus *Anna und Elisabeth*; Lucie Mannheim: Filmstill aus *Der Ball*.

Im Heft (bei Kurzangaben siehe die Literaturverzeichnisse der Aufsätze):

S. 22: Seybel, Renate (Hrsg.): ...gelebt für alle Zeiten. Berlin 1975. S. 214; S. 24 und 34: Stills aus der Fernsehdokumentation von Heinrich Breloer: Wehner - Die unerzählte Geschichte. WDR Köln. 1993; S. 25 und 26: Stills aus dem Film *Kämpfer*; S. 30: Lause, Beate/Wiens, Renate (Hrsg.): Theaterleben. Schauspieler erzählen von Exil und Rückkehr, Frankfurt/M. 1991. S. 131; S. 42 und 46: Bergner, Elisabeth: Bewundert viel und viel gescholten..., Unordentliche Erinnerungen. München 1978; S. 47 und 49: Peter, Frank-Manuel: Valeka Gert. Berlin 1987. S. 30; S. 52: Stiftung Deutsche Kinemathek (Hrsg.): Exil - Sechs Schauspieler aus Deutschland. Berlin 1983. S. 39; S. 57: Still aus dem Film *39 steps* (Hitchcock); S. 59 und 61: Freyermuth, Gundolf S.: Reise in die Verlorengegangenenheit: Auf den Spuren Deutscher Emigranten. Hamburg 1990. S. 147; S. 72: Stiftung Deutsche Kinematek, Bildarchiv; S. 73 und 103: Durieux, Tilla: Eine Tür steht offen. Berlin 1971; S. 76: Museum Ludwig Köln, VG Bild-Kunst, Bonn 2002; S. 90, 92 und 98: Kröger, Exinger 1998, S. 43, 30 und 52; S. 94: Keiser-Heyne 1990, S. 114; S. 96: F.-B. Habel: 100 Jahre Film - Das war unser Kintopp! Berlin 1995, S. 149; S. 101: Durieux 1976; S. 109 und 113: Spira-Ruschin 1984, S. 31; S.110: Standbild aus Fernsehsendung WDR 1991; S. 111 und 127: Raabe 1998, S. 400

Zu den Autorinnen dieses Heftes:

Christina Jung, geb. 1971, Studium der Neueren deutschen Literatur und Politikwissenschaft in Marburg, Promotion zu Autobiographien über das Exil in der Sowjetunion, lebt in Hamburg.

Astrid Pohl, M.A., geboren 1965, Studium der Agrarwissenschaft; Studium der Politologie, Neuere deutsche Literatur und Medienwissenschaft, freie Kino- und Filmfestivalarbeit, Forschung und Lehre zu Film und Gender, Filmgenre, Filmgeschichte; Promotionsprojekt „NS-Filmmelodramen“.

Gabriele Styn geb. 07.09.1968. Studium Germanistik und Medien in Braunschweig, Marburg und Århus, Buchhändlerlehre, lebt in Hamburg als Sie arbeitet als Literaturrechercheuse und Kundenbetreuerin

Sandra Zimmermann, geb. 1970; Ausbildung zur Buchhändlerin; Studium der Neuen Deutschen Literatur und Medienwissenschaft, Anglistik und Kunstgeschichte in Marburg; Magistraarbeit über exilierte deutsche Filmkünstlerinnen im britischen Kino der 1930er und 1940er Jahre.

Vorwort

Dieser Band versucht, Lebensläufe nachzuzeichnen. Lebensläufe von Frauen, die – bedingt durch ihre Zugehörigkeit zu einer verfolgten Gruppe oder durch ihre politische Überzeugung, z. T. durch beides – während der nationalsozialistischen Herrschaft Repressalien ausgesetzt waren und schließlich aus Deutschland flüchten mußten. Dabei interessieren sich die Autorinnen besonders für die Fluchtwege und Exilstationen von Frauen, die versuchten, der Verfolgung der Nazis innerhalb Europas zu entkommen – ein Teilaspekt des Exils zwischen 1933 und 1945, der noch immer als „spärlich und beschränkt“¹ erforscht gelten muß. Zwar widmen sich seit den 80er Jahren Untersuchungen auch verstärkt der spezifischen Situation von weiblichen Emigranten.² Das kann aber nicht über die Tatsache hinweg täuschen, daß der Geschlechterdifferenz als soziale und damit auch Analysekategorie noch immer unzureichend Rechnung getragen wird, daß weibliche Lebensläufe nicht selten vernachlässigt oder unter die ihrer Partner subsumiert werden.³

An dieser Stelle sollen deshalb in vier exemplarischen Portraits unter dem Aspekt weiblicher Überlebensstrategien im Exil die wenigen erhaltenen Zeugnisse zum Sprechen gebracht werden, um so möglichst viel an gelebter Erfahrung zurückzugewinnen und sichtbar zu machen. Dies geschieht unter schwierigen Bedingungen. Denn nur noch wenige Zeitzeugen können dazu persönlich befragt werden – von den hier im Mittelpunkt stehenden Frauen keine mehr.

¹ Borst, Eva: Identität und Exil. Konzeptionelle Überlegungen zur. 7. Tagung „Frauen im Exil: Sprache - Identität - Kultur“. In: Exilforschung Bd. 17. München 1999, S. 10-23.

² Vgl. Quack, Sibylle: die Aktualität der Frauen- und Geschlechterforschung für die Exilforschung. In: Exilforschung Bd. 14. München 1996, S. 31-43. Zu nennen ist hier auch die Arbeit der AG Frauen im Exil innerhalb der Gesellschaft für Exilforschung, z.B. Hansen-Schaberg, Inge/Schmeichel-Falkenberg, Beate (Hg.): FRAUEN ERINNERN. Widerstand – Verfolgung – Exil 1933-1945. Mit einem Vorwort von Christa Wolf. Berlin 2000; Bolbecher, Siglinde/Schmeichel-Falkenberg, Beate (Hrsg.): Zwischenwelt. Frauen im Exil, Klagenfurt 2002.

³ So werden z.B. Waltraud Nicolas und Ruth von Mayenburg unter die Biographien ihrer Ehemänner, Ernst Ottwalt bzw. Ernst Fischer, subsumiert und als Anhängsel vereinnahmt. Weder Hermann Weber im ersten noch Michael Rohrwasser im zweiten Falle hielten es für nötig, sie mit einer eigenen Kurzbiographie zu würdigen. Obwohl Nicolas und von Mayenburg nicht „nur“ Ehefrauen waren, was die Tatsache auch nicht rechtfertigen würde, sondern aktive Kommunistinnen, die ihre unterschiedlichen Erlebnisse in Erfahrungsberichten niedergeschrieben haben. Vgl dazu: Weber, Hermann: Weiße Flecken in der Geschichte. Die KPD-Opfer des Stalinistischen Säuberungen und ihre Rehabilitierung. Frankfurt a. M. 1990, S. 88; Rohrwasser, Michael: Der Stalinismus und die Renegaten. Die Literatur der Exkommunisten. Stuttgart 1991, S. 352 u. 357.

Ziel ist deshalb, einen Eindruck von den Zäsuren in den Lebens- und Arbeitsbedingungen und von den daraus resultierenden, erzwungenen Anpassungsprozessen zu vermitteln. Die vier vorliegenden Beiträge nähern sich diesem Vorhaben über die Recherche exemplarischer Lebensgeschichten, besonders während der Zeit des Exil. Die Biographien der vorgestellten Frauen sind freilich nicht zu trennen von den gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen, die sie in Deutschland bis zu ihrer Emigration und vor allem in ihren jeweiligen, oft auch wechselnden Exilländern vorfanden. Entsprechend werden die rechtlichen und sozialen Bedingungen für Flüchtlinge aus NS-Deutschland in Großbritannien, Frankreich, den Niederlanden, in der UdSSR, der Schweiz und in Jugoslawien dargestellt.

Mit der thematischen Eingrenzung und durch die von den Autorinnen getroffene Auswahl steht eine besondere Gruppe von Frauen im Zentrum der Betrachtung: Diese Frauen waren durchweg in ihrem Beruf tätig und etabliert, z.T. wohlhabend und galten als emanzipiert und privilegiert. Sie waren bis 1933 in der Regel Figuren des öffentlichen Interesses und Objekte der Bewunderung. Nicht wenige der Bühnen- und Filmkünstlerinnen befanden sich zum Zeitpunkt ihrer Flucht auf dem Zenit ihrer Karriere, hatten sich gerade in opulenten Kostümfilmern, bunten Revuen, aber auch kritischen Zeitstücken einen Namen gemacht. Sie arbeiteten mit den Theatergrößen der Weimarer Republik, mit Max Reinhardt, Erwin Piscator und Bertolt Brecht, mit Regisseuren wie G.W. Pabst und Fritz Lang. Mit ihnen erschien ein neuer selbstbewußter Frauentypus in den 20er Jahren auf Leinwand und Bühne. In all ihrer Unterschiedlichkeit prägten Schauspielerinnen wie die exzentrische Valeska Gert oder die beliebte Volksschauspielerin mit modernistischem Touch Lucie Mannheim, die große Expressionistin Tilla Durieux, die linksengagierte Lotte Loebinger, die Brecht-Darstellerin Steffi Spira und ihre Schwester, die Bühnen- und Filmschauspielerin Camilla Spira, das moderne Theater und den Film ebenso wie sie von ihm beeinflusst wurden.

Die legendären 20er Jahre brachten ein Theater hervor, das auf unbedingte Veränderung der Verhältnisse drang und die Kraft hatte, das Publikum aufzuwühlen. Darin aber manifestierten sich die politischen und gesellschaftlichen Widersprüche ebenso wie in einem immensen Bedürfnis nach betäubender Unterhaltung.

Auf anderen Wegen und mit Hilfe der wachsenden technischen Möglichkeiten des Mediums fand auch die Schwesterkunst Film zu eigenen Ausdrucksformen für die Gegensätze und Untiefen der Zeit und formulierte ihre Utopien und Hoffnungen, wenn auch der Warencharakter des Films zumeist über den Kunstanspruch und die Schärfe der Kritik den Sieg davontrug. Die meisten der

vorgestellten Schauspielerinnen waren sowohl auf der Theaterbühne als auch auf der Kinoleinwand präsent, erreichten nicht nur ein großstädtisches und elitäres, sondern auch ein Massenpublikum.

Mit dem Machantritt der Nationalsozialisten, spätestens jedoch mit der Emigration erfuhren die Karrieren der Schauspielerinnen Brüche, rissen bei einigen ganz ab. Die der Emigration vorangegangenen kulturpolitischen Kontroll-, Ausgrenzungs- und Vertreibungsmechanismen waren in Form NS-staatlicher Institutionen und Gesetze schnell wirksam: Reichsfilmkammer, Reichstheaterkammer, Reichsschrifttumskammer..., keine kulturelle und künstlerische Tätigkeit konnte im NS-Staat ohne die Einbindung in das quasi-ständische System der Reichskulturkammer, ohne den dafür notwendigen „rassisch unbedenklichen“ Ahnennachweis und ohne glaubhaft gemachte Regimetreue ausgeübt werden. Was ab Februar/März 1933 für viele auf der politischen Linken engagierte Künstler die unmittelbar drohende Verhaftung war, war für „nur“ rassistisch Unliebsame zunächst das Arbeitsverbot, dem in den kommenden Jahren die systematische Entrechtung, Enteignung und Vertreibung folgte.

Wenige flüchten (wie etwa Dolly Haas) ohne akute Bedrohung für die eigene Karriere oder das eigene Leben, schlicht weil sie die sich zuspitzenden Bedingungen in Nazi-Deutschland nicht mehr länger zu ertragen gewillt waren. Üblicher für nicht direkt verfolgte Schauspieler war es da schon, stillzuhalten und sich den Vorgaben der neuen Machthaber unterzuordnen, trotz der mit Beunruhigung und Mitgefühl registrierten Arbeits- und Auftrittsverbote für jüdische und oppositionelle Kolleginnen und Kollegen.⁴ Selbst das langjährige Engagement in linken Theatertruppen konnte eine solch opportunistische Haltung nicht verhindern, wie die vielzitierten Beispiele von Heinrich George und Veit Harlan zeigen⁵ – eine verbreitete Anpassungsleistung, gefördert durch den Terror des NS-Regimes wie durch Karrierechancen, die aus dem Exodus der Kreativen resultierten.

Die Entscheidung zur Flucht kam bei den verfolgten und verdrängten Künstlern häufig nur sehr zögerlich und fiel mitunter in letzter Minute. Als erste Station wurde meist ein Exilland zu erreichen versucht, das durch seine Nähe zu Deutschland gekennzeichnet war. Nicht wenige hofften, daß der Nationalsozialismus sich als kurzlebiges Phänomen erweisen und so eine baldige

⁴ So wird z.B. Alexander Granach, Lucie Mannheim, Eleonora von Mendelssohn, Mathilde Suszin; Wolfgang Heinz und Hans Otto vom Staatlichen Schauspielhaus in Berlin gekündigt.

⁵ Vgl. Mittenzwei, Werner: Verfolgung und Vertreibung deutscher Bühnenkünstler durch den Nationalsozialismus, In: Ders./Trapp Frithjof, Rischbieter, Henning, Schneider, Hansjörg (Hrsg.): Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. München 1999, S. 7-80, hier S. 20.

Rückkehr möglich werden würde. Ein Faktum, das den Fokus jenseits des gut erforschten Exils von Filmschaffenden und Literaten in den USA, insbesondere Hollywood, auf die europäische Emigration schärft: Steffi Spira und der Weg über die Schweiz nach Frankreich, Camilla Spira mit Stationen in Wien und den Niederlanden, Lucie Mannheim, die ebenso wie Elisabeth Bergner und Grete Mosheim nach Großbritannien flüchtet, Tilla Durieux im schweizer und jugoslawischen Exil sowie Lotte Loebinger und die Fluchtbewegung Richtung Osten.

Welchen speziellen Problemen sahen sich Frauen mit dem Beruf „Schauspielerin“ im Exil gegenüber? Welchen Gefahren setzten sich die Flüchtenden aus angesichts abgeschnittener Fluchtwege oder besetzter Gastländer, die nicht zuletzt wegen ihrer prekären Asylpolitik statt zur Rettung zur Falle werden konnten? Brachten die Exilwege, die durch eine Reihe von Stationen gekennzeichnet waren, eine zunehmende kulturelle und ideologische Loslösung von Deutschland mit sich? Wie war es um die Möglichkeit bestellt, mit künstlerischem Engagement gegen den sie verfolgenden Staat vorzugehen?

Neben dem leidvollen Exil soll hier auch dem Aspekt der Rückkehr Aufmerksamkeit geschenkt werden. Auf den Bühnen und in den Filmen der jungen BRD wie der DDR sind zwar einige Jahre nach Kriegsende auch wieder exilierte Schauspielerinnen zu sehen, doch nur wenigen gelingt es, nach 1945 an die Erfolge der Weimarer Republik anzuknüpfen. In Westdeutschland gehen ihre Namen in der restaurativen Aufbaustimmung und den allgemeinen Verdrängungsprozessen oftmals wieder unter. Ein Gefühl des Zerrissen- und Entwurzelt-Seins war für die Exilschauspielerinnen an der Tagesordnung, nicht selten waren sie Fremde im eigenen Land geworden. Erst allmählich begann sich eine breitere Öffentlichkeit in den 70er und 80er Jahren durch Filmretrospektiven ihrer zu erinnern. Es ist jedoch bezeichnend, daß die Diven des Dritten Reiches (wie Zarah Leander, Marika Röck oder Paula Wessely) bis in die heutige Zeit unvergessen sind – den Namen Lucie Mannheim jedoch kennen die wenigsten. „Verehrt, verfolgt, vergessen“ – der treffende Titel von Ulrich Liebes Dokumentation über das fatale Schicksal von Film- und Theater-schaffenden in Nazi-Deutschland – trifft auch und gerade auf Schauspielerinnen zu.

Wir danken dem Seminar „Schauspielerinnen als Nazi-Opfer“, das im Sommersemester 1999 an der Philipps-Universität Marburg stattfand, für die Inspiration, für vielfältige Hinweise und Vorarbeiten zu diesem Thema.

Die Autorinnen

Christina Jung

Moskau mit einem Lächeln

Annäherung an die Schauspielerin Lotte Loebinger und das sowjetische Exil

Verdammte Welt. Es bleibt einem nur übrig, sich aufzuhängen oder sie zu ändern.
Aus *Hoppla, wir leben!* (1927)
letzte Schrifteinblendung



Lotte Loebinger 9127

Mit Schiller, ihrer „große[n] Liebe, schon von der Schulzeit her“,¹ fängt alles an. Die Eboli ist die Rolle, mit der Lotte Loebinger sich an verschiedenen Theatern vorstellt und genommen wird. Doch Klassiker zu spielen, wird ein Lebenstraum bleiben, wie sie rückblickend bemerkt. Zwar ist Schiller zum meist gespielten Dramatiker der 30er Jahre avanciert,² Lotte Loebinger aber hat frühzeitig Partei ergriffen und sich für das politisch-revolutionäre Theater entschieden. Das hat den verstaubten Klassiker kurzfristig eingemottet³ und sich enthusiastisch der zeitgenössischen Dramatik gewidmet: Friedrich Wolf, Ernst Toller, Theodor Plivier und nicht zuletzt Brecht stehen auf dem Spielplan.

Lotte Loebingers Karriere ist eng mit den großen, das Theater der Weima-

-
- ¹ Waack, Renate: Lotte Loebinger. In: Pietzsch, Ingeborg: Garderobengespräche. Berlin (DDR) 1982. S. 91.
 - ² Vgl. Mittenzwei, Werner: Verfolgung und Vertreibung deutscher Bühnenkünstler durch den Nationalsozialismus. In: Mittenzwei, Werner/Trapp, Frithjof/Rischbieter, Henning/Schneider, Hansjörg (Hrsg.): Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. München 1999. S. 23.
 - ³ Ausnahmen bestätigen die Regel. So inszenierte z. B. Erwin Piscator 1926 Schillers *Räuber* für das Staatliche Schauspielhaus Berlin. Auch im Repertoire des deutschen Exiltheaters in der Sowjetunion machten klassische Dramen einen nicht unerheblichen Teil aus.

rer Republik prägenden Namen verbunden: Allen voran mit Erwin Piscator, aber auch Gustav von Wangenheim und Maxim Vallentin, Regisseure, die auch für das Exiltheater, insbesondere in der Sowjetunion und später in der DDR von Bedeutung sind.

Ihr bedingungsloses Engagement, das trotz der Erfahrungen in der Sowjetunion weit über die Exilzeit hinaus reicht, ist keineswegs vorgezeichnet. Die Familie, in der Charlotte Luise Johanna Loebinger, geboren am 10. Oktober 1905 in Kattowitz als jüngste Tochter eines Arztes aufwächst, bezeichnet sie selbst nicht als politisch-fortschrittlich.⁴ So habe man kurz nach Kriegsausbruch 1914 das *Extrablatt* mit der Jubelmeldung „Antwerpen gefallen!“ an die Wand gehängt und ihr als Geschenk des Kaisers zu ihrem neunten Geburtstag verkaufen wollen. „Das riß ich ab, denn so ein Geschenk wollte ich nicht,“⁵ erinnert sie sich. Gegen die patriotische Einstellung der Eltern, die sie dennoch nicht als „blind“ charakterisiert, und die anfängliche Kriegsbegeisterung sowohl fortschrittlicher als auch reaktionärer Kräfte nimmt Lotte Loebinger für sich seit frühester Jugend einen quasi natürlichen Pazifismus in Anspruch. Eine Haltung, die gleichwohl durch das Vorbild des Vaters geprägt ist. Er, der allseits beliebte Arzt, wird von ihr als „ein großer Menschenfreund, ein richtiger Humanist“⁶ charakterisiert. So ist auch für die Tochter bald eines klar, ohne daß man „Ahnung von politischen Zusammenhängen“ haben müßte: „Der Mensch ist zu schade, daß man ihn abschlachtet.“⁷ Den antimilitaristischen Affekt als Reaktion auf den Schock der Materialschlachten des Ersten Weltkriegs mit seinen bis dato nie dagewesenen Opferzahlen teilt sie mit einem großen Teil ihrer Generation.

Nach dem Tod des Vaters 1914 – die Mutter stirbt bereits 1909 – wird die älteste Schwester Friederike ihr Vormund. Die immer bedrohlicher werdende Lage zwingt die Geschwister, zunächst eine Zeit lang nach Dresden umzuziehen. Nach Kriegsende sind die weiteren Stationen Kattowitz, Stettin und schließlich Kiel. Hier beendet Lotte 1921 die Schule. Die prekäre ökonomische Lage der jungen Weimarer Republik geht auch an der Bürgertochter nicht spurlos vorbei. Das Schicksal der sozialen Deklassierung, das mit ihr viele Zeitgenossen erfahren, ist nicht selten Auslöser für eine verstärkte Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Verhältnissen und letztlich für politisches Engagement. Als Vollwaise, das Erbe teils aufgebraucht und teils entwertet, ist

4 Waack (1982), S. 93.

5 Lause, Beate/Wiens, Renate (Hrsg.): Theaterleben. Schauspieler erzählen von Exil und Rückkehr. Mit einem Vorwort von Jürgen Flimm. Frankfurt/M. 1991. S. 124.

6 Lause/Wiens (1991), S. 124.

7 Waack (1982), S. 93.

es ihr nicht möglich, ihre Ausbildung fortzusetzen. Sie ist von nun an gezwungen, sich selbst um ihr tägliches Brot zu kümmern. Wie viele andere Frauen arbeitet Lotte zunächst pädagogisch, als „eine Art Kindergärtnerin in einem Kindersanatorium, eine Saison-Hilfskraft“.⁸ Später verdient sie sich ihren Unterhalt, 70 Mark im Monat, als Verkäuferin bei Rudolf Karstadt. „Wenn wir im Keller Waren auszeichnen mußten, habe ich oft für meine Kolleginnen Gedichte rezitiert“, erinnert sich Lotte Loebinger an ihre bereits hier zu Tage tretende Liebe zur Literatur. „Ich habe mir vorgestellt, ich würde mal einen Doppelberuf haben: Ich würde tags im Laden stehen und abends gute Literatur in irgendwelchen Lokalen rezitieren.“⁹ Aber es kommt anders: Nicht dort, sondern im Theater wird sie in den kommenden Jahren der besten Dramatik ihre Stimme leihen. Und auch nicht in Lohnerwerb und Berufung wird sie ihre Zeit teilen müssen. Statt im Laden zu stehen, verbringt sie ihre Tage mit Partearbeit, die nicht selten mit der Theaterarbeit identisch ist.

Der Entschluß, Schauspielerin zu werden, reift in Kiel. Hier jobbt sie zunächst mit ihrer Freundin als Komparsin bei der Oper. Als Entgelt erhalten sie Eintrittskarten für das Schauspielhaus, wo sie auch den jungen Gustav Gründgens bewundern können. Ein merkwürdiges Erlebnis hat die junge Frau dann bei einer Aufführung von Schillers *Jungfrau von Orleans*: „Ich dachte: ‚Was will die Schauspielerin eigentlich auf der Bühne – das ist doch meine Rolle.‘“¹⁰ Noch mit dem Textbuch in der Hand spricht sie dem Intendanten des Kieler Theaters die Heilige Johanna vor. Zwar hat sie noch „keine Ahnung, was verlangt wird, wenn man Schauspieler werden will“¹¹, doch eines weiß sie, sie will Charakterrollen spielen: die Terzky aus *Wallenstein* oder die Eboli im *Don Carlos*. Daß Lotte Loebinger eher wegen ihres Talents als wegen ihres Äußeren auffällt, darauf läßt der zunächst gewiß kränkende Kommentar des Regisseurs schließen: „Wenn man Sie so ansieht und anhört [...], vergißt man das ganz, daß Sie nicht schön sind.“¹² Ihr Spiel ist überzeugend. Den Anfängervertrag jedoch, der ihr angeboten wird, lehnt sie ab. Wie sie sich erinnert, „aus Angst vor einer Auseinandersetzung“¹³ mit ihrer Schwester.

⁸ Ebd., S. 91.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Lause/Wiens (1991), S. 125.

Soviel Anfang war nie

Ende 1923 verläßt Lotte Loebinger die Obhut ihres Vormunds und zieht zur Schwester Waltraut, genannt Traute, nach Breslau, ein Schritt, der bestimmend ist für die weitere, auch politische Entwicklung der selbstbewußten jungen Frau. Traute Loebinger ist als Mitglied der Kommunistischen Partei für die Rote Hilfe tätig. Die Aufbruchstimmung und politischen Aktivitäten, die sie dort erlebt, machen einen gewaltigen Eindruck auf die Achtzehnjährige. 1924 heiratet die ältere Schwester den legendären Max Hölz aus parteitaktischen Überlegungen.¹⁴ Sein Name sagt Lotte aber zunächst nichts: „Ich wußte gar nicht, wer das war. Ich war mehr im Schöngeistigen zu Hause, las Oskar Wilde und solche Sachen. Max Hölz war mir fremd, ein böhmisches Dorf.“ Die Ereignisse waren dementsprechend für sie nichts weiter als „sehr aufregend“¹⁵. Ihre ersten eigenen Zuchthausserfahrungen macht Lotte Loebinger bald. Neunzehnjährig wird sie gemeinsam mit ihrer Schwester bei einer Hausdurchsuchung verhaftet und bleibt eineinhalb Tage in Untersuchungshaft. Wieder auf freiem Fuße tritt Lotte Loebinger der Kommunistischen Partei bei und beteiligt sich von nun an aktiv an der Parteiarbeit.

Ich machte bei allen Demonstrationen mit, auch bei Nachtdemonstrationen. [...] Wir hatten Musikinstrumente, Schalmeien dabei und sangen. Unsere Schritte hallten durch die stillen Straßen, wir riefen Losungen wie: Heraus mit unseren proletarischen politischen Gefangenen! – Die Frauen hatten sich rote Kopftücher umgebunden, und wenn die Leute aus den Fenstern guckten, sah es von oben aus, als würde sich eine rote Schlange durch die Straßen schlängeln.¹⁶

Ihre schauspielerischen Ambitionen treten erst wieder in Berlin zu Tage. Dort besucht Traute Erich Mühsam, der im Auftrag der Roten Hilfe an einer Broschüre für den inhaftierten Ehemann, *Gerechtigkeit für Max Hölz!*,¹⁷ schreibt und vermittelt eine Unterkunft für die jüngere Schwester bei dem anarchistischen Dichter und seiner Frau Kreszentia in Berlin-Charlottenburg.

„Hier hat mich die Politik völlig überfahren“,¹⁸ erinnert sich Lotte Loebinger. Die Wohnung des Ehepaares war eine Anlaufstelle für Aktivisten des Rot-

¹⁴ Eine Besuchserlaubnis für den bereits seit 1921 zu lebenslänglicher Haftstrafe verurteilten und inhaftierten Hölz, der als politischer Revolutionär und Mitglied des Arbeiter- und Soldatenrates während der Novemberrevolution einen gewissen Bekanntheitsgrad erlangt hatte, gestattete man nämlich nur der Ehefrau.

¹⁵ Lause/Wiens (1991), S. 125f.

¹⁶ Ebd., S. 127.

¹⁷ Mühsam, Erich: *Gerechtigkeit für Max Hölz!* Berlin 1926.

¹⁸ Lause/Wiens (1991), S. 126.

front-Kämpferbundes oder des Kommunistischer Jugendverbands. Gemeinsam mit ihrem Gastgeber nimmt sie an Demonstrationen – „Erich und ich gingen vorneweg“¹⁹ – und politischen Veranstaltungen teil, die sie schließlich für die Rote Hilfe und die Internationale Arbeiterhilfe selbst mitgestaltet. Zwar ist Lotte Loebinger im Rahmen der Partearbeit, wo es möglich ist, auch künstlerisch tätig – sie studiert Szenen aus *Die Weber* und Sprechchöre ein – aber das Theater tritt in den Hintergrund.

Es ist Erich Mühsam, der Lotte Loebinger an ihr eigentliches Vorhaben, Schauspielerin zu werden, erinnert. Ein Engagement läßt nicht lange auf sich warten. Bei Theodor Tagger am Renaissance-Theater in der Hardenbergstraße beginnt sie nun ihre Bühnenkarriere. Nahezu märchenhaft mutet die Geschichte ihrer ersten Hauptrolle an. Während der Proben zu Strindbergs *Kameraden* lernt sie den Text der Hauptdarstellerin Maria Fein heimlich mit. Als diese erkrankt, ist die Stunde der Nachwuchsschauspielerin gekommen. Sie offenbart ihr Vermögen und soll einspringen. Trotz der Skepsis Taggers, der sich am Abend ihres Debüts nicht ins Theater traut, ist sie so erfolgreich, daß der Regisseur schließlich Sekt spendiert. Bald entdeckt die junge Schauspielerin aber, daß das Theater im Berlin der 20er Jahre in Bewegung gekommen war. Die gärenden politischen Widersprüche produzieren eine Unruhe, die in ihrem Verlangen, die weitere geschichtliche Entwicklung zu beeinflussen, gleichsam eine kreative Atmosphäre verbreitet. „Das Zeitstück“, so Werner Mittenzwei resümierend, „war nicht ausschließlich eine Schöpfung dieser Phase, aber in ihr bekam es seinen spezifischen Ausdruck, seine aggressive Schärfe, und es installierte den Anspruch, etwas verändern zu wollen.“²⁰ Die gegenseitige produktive Befruchtung von neuen, gesellschaftskritischen Zeitstücken und öffentlichen Diskussionen lassen die Weimarer Republik rückblickend zur „vitalen Phase deutscher Theatergeschichte“²¹ werden. Alternativ zu den traditionellen festen Bühnen entsteht aus der gleichen historischen Gemengelage das Agitproptheater. Der operative Zug findet hier eine direktere und pragmatischere Ausformung. Den Agitpropgruppen ist es darum zu tun, tagesaktuelle Themen in einer verständlichen, expressiven Bildsprache aufzubereiten, um sie so unmittelbar für den politischen Kampf anwenden zu können. Neben Gustav Wangenheims „Truppe 1931“ und Maxim Vallentins „Das rote Sprachrohr“ gehört die von Helmut Damerius²² gegründete „Kolonne Links“ zu den bekanntesten.

19 Ebd.

20 Mittenzwei (1999), S. 9.

21 Ebd.

22 Vgl. die Erinnerungen von Damerius, Helmut: Über zehn Meere zum Mittelpunkt der Welt. Berlin (DDR) 1977.

Der Inbegriff des politischen Theaters ist spätestens seit der *Revue roter Rummel* (1924) Erwin Piscator. Seine Inszenierung von Maxim Gorkis *Nachtasyl*, die am 10. November 1926 Premiere hat, sieht die junge Schauspielerin Lotte Loebinger an der Volksbühne am Bülowplatz. „Ich war so begeistert von dem Regisseur, von seiner Art Theater zu machen, daß ich dachte: Bei diesem Mann muß ich spielen“.²³ Der Regisseur hat in Zusammenarbeit mit einer Reihe namhafter engagierter Künstler wie George Grosz oder John Heartfield einen eigenen Stil entwickelt. Inspiriert durch die revolutionäre Schlagkraft des Proletkults und die überaus beliebten Revuen als einflussreiche Massenvergnügen, verschmelzt Piscator diese Formen und politisiert sie damit. Bekannt ist er für den Einsatz zunächst dokumentarischen Filmmaterials, später eigens inszenierter Bühnenfilme, die eine Verbindung zwischen dem revolutionären Gehalt des Dargestellten mit der historischen Wirklichkeit herstellen und es so um die Dimension der Gegenwart erweitern sollen. Piscator, selbst KPD-Mitglied, bekennt sich zur eindeutig operativen Funktion seines Theaters: „Für uns ist das Buch, die Zeitung, der Film und das Theater ein Mittel, die Welt von heute zu kritisieren und die von morgen vorzubereiten.“²⁴ Fasziniert von Piscators proletarischem Theater spricht sie vor. Auch dieses Mal ist es Loebingers ganz eigene Interpretation der sonst als „Salonschlange“²⁵ gespielten Gräfin aus *Don Carlos*, mit der sie beeindruckt. Zwar arbeitet auch ihr Gastgeber, Erich Mühsam, mit Piscator und ist künstlerischer Beirat seiner Bühne, Lotte Loebinger betont aber, „ohne jede Fürsprache“,²⁶ allein durch ihre einfühlsame Interpretation der Rolle, überzeugt zu haben. Neben Steffi Spira, Josef Kostendi, Alfred Schäfer und Heinrich Greif wird sie als Elewin in das Ensemble Piscators aufgenommen.

Fortan hat sie an den Abendvorstellungen mitzuwirken, an Proben zu Neuinszenierungen teilzunehmen.²⁷ Auch als Chorführer fungieren die Eleven. Denn Piscators Inszenierungen sind sowohl durch einen hohen technischen wie auch personellen Aufwand gekennzeichnet. Gerade diese „Kunst der Massenregie“, den Schauspielern die gespielten historischen Ereignisse fühlbar näher zu bringen, bewundert Lotte Loebinger:

Wie der uns und die Laienspieler vom Rot-Front-Kämpfer-Bund in das Stück

²³ Waack (1982), S. 93.

²⁴ Piscator, Erich: Das politische Theater. In: Ders.: Theater der Auseinandersetzung. Ausgewählte Schriften und Reden. Frankfurt 1977. S. 13.

²⁵ Vgl. zu Loebingers Verständnis der Eboli: Waack (1982), S. 94.

²⁶ Ebd.

²⁷ Loebinger, Lotte: Ohnmachtsanfälle im Publikum. In: Seydel, Renate (Hrsg.): ...gelebt für alle Zeit. Schauspieler über sich und andere. Berlin (DDR) 1975. S. 208.

*Gewitter über Gottland*²⁸ von Ehm Welk eingeführt hat, indem er uns über die Kämpfe des Proletariats auf der ganzen Welt aufgeklärt hat – das wirkte wie eine Massensuggestion, um uns kollektiv auszudrücken. [...] Ich fand mich wieder, mit dem Gesicht auf dem Bühnenboden, mit offenem Mund, und fühlte nach, ob noch alle Zähne drin waren.²⁹

Das im Jahre 1400 angesiedelte Historienstück über Revolutionäre mit Heinrich George und Alexander Granach³⁰ in den Hauptrollen jedoch polarisiert und löst den sogenannten Volksbühnenkandal aus. In dessen Verlauf stößt Piscator nicht nur auf den Widerstand der um Neutralität bemühten Theaterleitung, sondern büßt auch seinen festen Vertrag mit der Volksbühne ein, obwohl die Volksbühnenjugend sich mit ihm solidarisiert. Er nutzt die Krise, um 1927 sein eigenes Theater am Nollendorffplatz zu eröffnen. Das Darlehen für die erste Piscatorbühne vermittelt Tilla Durieux über ihren späteren Ehemann Katzenellenbogen – ein nicht nur in finanzieller Hinsicht riskantes Unternehmen. Dennoch will die angehende Schauspielerin Loebinger dem sicher innovativsten Theatermacher seiner Zeit in das neue Ensemble folgen. Das bedeutet ein weiteres Auswahlverfahren, noch einmal vorsprechen. Mit ihrem altbewährten Rezept, auf die Eboli zurückzugreifen, unterscheidet sie sich von ihren Konkurrenten: „Es kamen viele junge Leute, die die wildesten Sachen vorsprachen, die waren so revolutionär, wie es nur ging. Aber von mir kriegte Piscator wieder einen Schiller vorgesetzt. Und es klappte wieder.“³¹

Bei Mühsams – Lotte Loebinger selbst wohnt jetzt bei einem Ehepaar in der Schönhäuser Allee zur Untermiete – lernt sie den damals noch anarchistisch orientierten Herbert Wehner kennen. Für seine Zeitschrift *Fanal* hat Erich Mühsam ihn als Sekretär aus Dresden nach Berlin geholt. Ähnlich wie ihre Schwester Traute hat auch Lotte eine eher funktionale Auffassung von der Ehe. Nicht als Zeichen einer romantischen Liebe heiratet sie 1927 den jungen Genossen, sondern, weil sie im Theater als verheiratet gelten möchte – als

28 Erwin Piscator inszenierte Ehm Welks *Gewitter über Gottland* 1927 (Uraufführung am 23. März) an der Volksbühne Berlin. Für das Bühnenbild war Traugott Müller, für die Filmsequenzen, an denen auch Lotte Loebinger mitwirkte, Kurt Oertel und für die Musik Wolfgang Zeller verantwortlich.

29 „Seid freundlich, das Leben kostet doch nichts.“ In: *Berliner Zeitung* (6./7.10.1990).

30 Alexander Granach (1890-1945) emigrierte 1933, kam 1935 in die Sowjetunion, wo er da Jüdische Theater in Kiew leitete. In Gustav von Wangenheims *Kämpfer* spielt er Dimitroffs Freund Prof. Rovelli. Nach seiner Verhaftung 1937 wurde er aufgrund der Intervention Lion Feuchtwangers bei Stalin freigelassen. Weitere Exilstationen waren Zürich und New York, wo er 1945 starb. Vgl. Agde, Günter: Der Komödiant und „Mütterchen“ Russland. Fundstücke zu Alexander Granachs Aufenthalt in der Sowjetunion 1935-37. In: *Film Exil* (2000). Nr. 12. S. 33-46.

31 Waack (1982), S. 94.

Schutz vor allzu zudringlichen Schauspielerkollegen: „In früheren Zeiten war’s halt so, daß junge Mädchen am Theater für ihre älteren Kollegen Freiwild waren,“³² begründet sie diesen Schritt. Da macht auch das Schauspielerkollektiv Piscators keine Ausnahme. Die Wirtsleute, die sich mit gestreuten Knallerbsen zu Tugendwächtern aufschwangen, sind ein Argument mehr, zu heiraten. Rückblickend charakterisiert Lotte Loebinger die Verbindung mit dem späteren SPD-Abgeordneten als „ganz lockere Beziehung“. Sie spielt weiter in Berlin, während Herbert im Dresdener Büro der Roten Hilfe arbeitet. Sie führen eine „Wochenendehe“.³³ Zusammen gelebt haben die beiden nie. Wehner spricht gar von einer „Kinderehe“³⁴. Lottelieb, wie er sie nennt, hat in Berlin eine Affäre mit dem Schauspielerkollegen Heinrich Greif. Mit ihm wird sie Zeit seines Lebens – Greif stirbt 1946 an einer mißglückten Blinddarmoperation in der Klinik des Chirurgen Sauerbruch³⁵ – eine enge Arbeits- und auch Freundschaftsbeziehung verbinden. Als sie die Briefe an den Ehemann und den Geliebten verwechselt, bricht Wehner nach dem Bericht seiner Mutter ohnmächtig zusammen.³⁶

Am 3. September eröffnet das Theater mit Ernst Tollers Zeitstück *Hoppla, wir leben!* seine Pforten. In bewährter Besetzung ist Kurt Oertl für die Filmsequenzen verantwortlich, während John Heartfield die Projektionen besorgt und Walther Mehring die Chansontexte bearbeitet. Tollers Collage ist sowohl, was die Kritiken, als auch die Publikumsresonanz angeht, ein gewaltiger Erfolg, an den die folgenden Inszenierungen, wie *Rasputin*, *Die Romanows* und *das Volk, das gegen sie aufstand* oder *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* anknüpfen können. Neben dem Star Tilla Durieux spielt Lotte Loebinger in *Hoppla, wir leben!* zunächst nur kleine Rollen, ein Dienstmädchen und eine alte Frau, später auch die Eva Berg. Im Gegensatz zu berühmten Kolleginnen wie Elisabeth Bergner oder Grete Mosheim ist Lotte Loebinger in den 20er Jahren völlig unbekannt. Dementsprechend unterscheidet sich ihr Lebensstil auch grundsätzlich von dem der bereits Etablierten. Während es einige Theater- und Filmstars zu einem nicht unbeträchtlichen Wohlstand gebracht haben, leben die Nachwuchsdarsteller, so sie nicht aus wohlhabenden Familien stammen, von einer Gage, die gerade für das Nötigste reicht. Um noch am kulturellen Leben

³² Lause/Wiens (1991), S. 129.

³³ Ebd., S. 130.

³⁴ Serie über Herbert Wehner, Teil 3 in: *Der Spiegel* (18.7.1977), S. 50.

³⁵ Vgl. Trepte, Curt/Waack, Renate: Heinrich Greif. Künstler und Kommunist. Berlin (DDR) 1974, S. 96.

³⁶ Vgl. das Interview mit Lotte Loebinger in Heinrich Breloers zweiteiligem Dokumentarspiel: Wehner. Die unerzählte Geschichte. WDR Köln 1993.

teilnehmen zu können, Geld für Bücher und Kino zu haben, begnügt sich Lotte Loebinger nicht selten mit Pellkartoffeln als warme Mahlzeit.³⁷

Wie den jungen Schauspielern ergeht es der Mehrheit der arbeitenden Bevölkerung. Aber nicht alle sind bereit, sich ebenso ihre geistige Nahrung vom Munde abzusparen. Genau sie aber sind nach konzeptionellen Überlegungen die anvisierte Zielgruppe des proletarischen Theaters. Um die Arbeiter und Arbeiterinnen in die Theater zu locken und so die volle intendierte Wirkung entfalten zu können, werden die Eintrittskarten zu reduzierten Preisen abgegeben. Erschwerend zu den bereits dadurch entstandenen Mindereinnahmen kommen die sich verschärfende ökonomische Krise und wachsende Arbeitslosigkeit hinzu, Faktoren, die durch gewährte Vergünstigungen nicht mehr ausgeglichen werden können und in der Konsequenz wie auch bei allen anderen Theatern zu einem Publikumsrückgang führen. Nachdem auch die zweite Piscatorbühne am Nollendorfplatz 1929 in Konkurs geht, gründet sich das Piscator-Kollektiv.

Das erste Stück des Piscator-Kollektivs ist die technisch weniger aufwendige Produktion § 218 (*Frauen in Not*) von C. Credés, mit der der Regisseur beweist, daß er nicht nur mit Masseninszenierungen glänzen kann. Es folgt eine lange Tournee durch Deutschland und die Schweiz.

Ihr Filmdebüt gibt Lotte Loebinger 1931 in Fritz Langs Filmklassiker *M-Eine Stadt sucht einen Mörder*. Im Sommer reist sie mit Erwin Piscator und einigen Kollektivmitgliedern – unter ihnen Lotte Lenya, Paul Wegener, Erwin Kalser, Albert Venohr und Heinrich Greif – in die Sowjetunion, um *Aufstand der Fischer / Vosstanie Rybakov* nach der Erzählung von Anna Seghers zu drehen. Die Produktionsgesellschaft Meschrabpomfilm³⁸ ist zunächst maßgeblich für den Export sowjetischer Filme in den Westen verantwortlich. Bereits seit 1928, als die Internationale Arbeiter Hilfe (IAH) alleinige Aktionärin der Meschrabpomfilm und Hans Rodenberg stellvertretender Direktor wird, reiften die Pläne des linken Medien-Tycoons Willi Münzenberg, verstärkt mit deutschen Regisseuren zusammenzuarbeiten. Bis dahin sind bereits Filme unter deutscher Beteiligung entstanden, z. B. der Film *Salamander* in Zusammenarbeit mit der deutschen Prometheus GmbH.³⁹ Deutsche Schriftsteller wie Friedrich Wolf arbeiten als Drehbuchautoren. Nachdem sich Meschrabpomfilm ab

³⁷ Waack (1982), S. 97.

³⁸ Abk. für Meschdunarodnaja rabotschaja pomoschtsch (russ. für Internationale Arbeiter-Hilfe). Vgl. zur Geschichte der Meschrabpom z. B. Chochlowa, Jekatarina: Meschrabpom. Zwischen Kunst und Politik. In: Antonowa, Irina/Merkert, Jörg (Hrsg.): Berlin - Moskau 1900-1950 (Ausstellungskatalog). München, New York 1995. S. 193-203.

³⁹ Die wohl bekannteste Produktion der Prometheus GmbH ist *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt* (1932) unter Mitarbeit von Bertolt Brecht und Ernst Ottwalt (Drehbuch).

1930 verstärkt antifaschistischen und Antikriegsfilmen sowie Kulturfilmen über den sozialistischen Aufbau in der Sowjetunion gewidmet hat, ist *Aufstand der Fischer* nun der erste rein deutsche Film, der in der Sowjetunion gedreht wird.

Um den Film gleichzeitig in zwei Sprachen produzieren zu können – Synchronisationen sind noch nicht üblich –, wird parallel zu dem deutschen auch mit einer sowjetischen Besetzung gedreht. In Odessa ist die deutsche Crew im Hotel „London Stay“ untergebracht, einem ehemaligen Gutsbesitzerhaus, das sehr zum Wohlgefallen des Gourmets Paul Wegener einen hervorragenden Koch aufzuweisen hat. „Es war sehr lustig,“ erinnert sich Asja Lacin, die Piscator als Regieassistentin gewinnen kann, „aber mit der Arbeit ging es nicht voran.“ Vielfältige Schwierigkeiten stellen sich Regisseur und Schauspielern in den Weg. „Manches klappte nicht in Odessa. Wenn uns etwas fehlte, so einmal die Kappe für den Aufnahmeapparat, dauerte das Wochen, bis wir es bekamen. Der Aufenthalt der deutschen Truppe verlängerte sich unfreiwillig.“⁴⁰ John Heartfield, dem Piscator versichert, daß nur er „und niemand sonst auf der Welt“⁴¹ die passende Stadtkulisse entwerfen könne, läßt sich überzeugen und entwirft das entsprechende Szenario gemeinsam mit dem Regisseur. Eines Morgens aber ist die Stadt von einem heftigen Sturm und Wellen weggefegt. Schließlich muß der Hauptdarsteller Paul Wegener wegen anderer vertraglicher Verpflichtungen abreisen. Die deutsche Version von *Aufstand der Fischer* kann jedoch nicht vollendet werden. Erst 1934 schließt Piscator zumindest die sowjetische Fassung des Films ab.

Lotte Loebinger und einige Schauspielerkollegen nutzen den Aufenthalt in der Sowjetunion zu einer Rundreise, die sie von Odessa über Jalta, Sewastopol, Rostow, Batumi, Tibilissi auch nach Charkow führt. Es ist eine nachdrückliche Erfahrung für die 25jährige:

Wir fahren auf der grusinischen Heerstraße, sahen Menschen auf Kamelen, die Pelzmützen gegen die Sonne trugen. [...] Die Menschen dort waren fabelhaft. Wir hatten nur einen kleinen Wisch Papier in der Hand von Meschrabpom-Film, wir seien deutsche Schauspieler, man möge uns unterstützen. In Rostow war z. B. kein Platz, uns unterzubringen, und der Bahnhofsvorsteher räumte für uns sein Arbeitszimmer, und wir konnten dort schlafen. Die Reise war ein großes Erlebnis für mich.⁴²

Wieder in Deutschland, folgen für das Piscator-Kollektiv, das sich am 18. Juni 1932 auflöst, als letzte Produktionen *Des Kaisers Kulis* von Theodor Plie-

⁴⁰ Lacin, Asja: *Revolutionär im Beruf*. München 1976. S. 78.

⁴¹ Ebd., S. 79.

⁴² Lause/Wiens (1991), S. 132.

vier und im Wallner-Theater, der dritten Piscator-Bühne, Friedrich Wolfs *Tai Yang erwacht*. Neben weiteren Filmrollen in *Das erste Recht des Kindes* (Regie: Fritz Wendhausen) und *Eine Stadt steht Kopf* (Regie: Gustaf Gründgens) arbeitet Lotte Loebinger bei verschiedenen Agitprop-Truppen mit und inszeniert selbst. Von dem gemeinsamen Versuch, ein eigenes Theater auf die Beine zu stellen, zeugt Erwin Geschonneck: „Wir [...] spielten im Saal des heutigen Nicolai-Hauses in der Brüderstraße, zum Beispiel *Gespenster* von Ibsen und *XYZ* von Klabund. [...] Lotte spielte immer die weibliche Hauptrolle.“⁴³

Die Möglichkeiten für linkes politisches Theater werden angesichts der kulturkonservativen Reaktion zusehends eingeschränkt. So läßt sich beispielsweise für Brechts *Heilige Johanna der Schlachthöfe* keine Spielerlaubnis erwirken.⁴⁴ Anlässlich des 15. Jahrestags des sozialistischen Aufbaus in der Sowjetunion aber führt die junge Volksbühne im Oktober 1932 Johannes R. Bechers *Der große Plan und seine Feinde* in der ausverkauften Wilmersdorfer Tennishalle auf. An dem „Heldenlied auf den sozialistischen Aufbau in der Sowjetunion“,⁴⁵ wie Heinz Willmann urteilt, wirken neben 34 Darstellern, darunter Lotte Loebinger, auch 300 Sängerinnen und Sänger des Arbeiter-Chors Groß-Berlin mit.⁴⁶ Nicht nur an den Anlässen einiger Inszenierungen, auch an den Titeln der Zeitstücke (z. B. *Rußlands Tag* von Lajos Barta oder Berta Lasks *Giftgaskrieg gegen Sowjetrußland*) läßt sich der positive Bezug auf die Sowjetunion als Vorbild erkennen. In den 20er Jahren herrscht zwischen Berlin und Moskau ein reger Kulturaustausch.⁴⁷ Maßgeblich wird dieser durch die noch international ausgerichteten kommunistischen Parteien und die von ihnen gegründeten Organisationen wie Willi Münzenbergs Internationale Arbeiter Hilfe (IAH) und den 1929 gegründeten Internationalen Arbeiter-Theater-Bunds (ab 1932 Internationaler Revolutionären Theaterbund) getragen. So leben und arbeiten nicht nur sowjetische Künstler verschiedenster Disziplinen in Berlin, auch Gastspiele aus der Heimat der Werktätigen beeinflussen das proletarische Theater. Als Aushängeschild der Sowjetunion wird das sowjetische Theater staatlich unterstützt, Auslandstourneen werden möglich.

Während dieses gekennzeichnet ist von einem „affirmativen Verhalten zu

43 Geschonneck, Erwin: *Meine unruhigen Jahre*. Berlin 1993. S. 49f.

44 Vgl. Mittenzwei (1999), S. 25.

45 Willmann, Heinz, in Schiel, Ilse und Milz, Erna (Hrsg.): *Im Zeichen des roten Sterns*. Berlin (DDR) 1974.

46 Vgl. Geschonneck (1993), S. 50.

47 Diezel, Peter: *Theater im sowjetischen Exil*. In: Mittenzwei, Werner/Trapp, /Frithjof/Rischbieter, Henning/Schneider, Hansjörg (Hrsg.): *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945*. München 1999. S. 289.

den tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen“ in der Sowjetunion, wie Ludwig Hoffmann⁴⁸ bemerkt, ist Kritik der Grundzug im Gesellschaftsverständnis und der künstlerischen Problematik der Weimarer Avantgarde. Diese unterschiedlichen Voraussetzungen bringen je ein anderes Kunstverständnis mit sich. Dementsprechend fundamental verschieden fallen auch die Kritiken der Journalisten über Gastspiele sowjetischer Ensembles wie das Meyerholds oder die Blauen Blusen aus.

Solch interne Debatten und Richtungsunterschiede jedoch interessieren die Nationalsozialisten nur wenig. In ihrem vehementen Vorgehen gegen den erklärten Gegner Sowjetunion richtet sich der Kampf auch und gerade auf kulturellem Gebiet gleichermaßen gegen die linke Opposition wie gegen Juden schlechthin. Verstand man doch den Kommunismus als jüdisches Phänomen. So entspricht der undifferenziert synonyme Gebrauch wohl eher der Simplifizierung und Kenntlichmachung des Feindbildes als der Realität. Eine, auf die beide Etiketten zutreffen, ist Lotte Loebinger: Halbjüdin und seit ihrem Parteeintritt 1925 Kommunistin, was eine doppelte existentielle Bedrohung durch die Nationalsozialisten bedeutet, zugleich aber auch für den politischen Kampf motiviert. Wie für viele andere wirkt sich auch auf die Familie Lotte Loebingers die jüdische Abstammung ihres Vaters kaum aus. Bedingt durch den Glauben der Mutter werden sie und ihre drei Schwestern protestantisch erzogen, die Eltern auf dem protestantischen Friedhof in Kattowitz begraben. Daß Jiddisch eine Sprache ist, lehrt sie der 15 Jahre ältere Kollege Alexander Granach. Den Vorschlag eines deutsch-nationalen Freundes ihrer jüdischen Vermieterin Frau Karo in der Uhlandstraße, sie zu adoptieren, kommentiert Loebinger rückblickend: „Er hatte ja keine Ahnung, daß mir das nichts nützen würde, ich war ja nicht wegen der Konfession bedroht.“⁴⁹ Diese Aussage verdeutlicht, daß Lotte Loebinger sich weniger mit ihren jüdischen Wurzeln als mit ihrer bewußt gewählten Parteizugehörigkeit identifiziert.

Trotz der akuten Bedrohung durch die Nationalsozialisten, die bereits 1933 die KPD für illegal erklären und ihre Mitglieder seit dem Reichstagsbrand vom 27. Februar vehement verfolgen,⁵⁰ arbeitet Lotte Loebinger im antifaschistischen Widerstand. Ihre nicht leicht zu erfüllende Aufgabe ist es, sich um Un-

⁴⁸ Hoffmann, Ludwig: Das Proletarische Theater Berlins und der Impuls Proletkult. In: Antonowa, Irina/Merkert, Jörg (Hrsg.): Berlin - Moskau 1900-1950 (Ausstellungskatalog). München, New York 1995. S. 227.

⁴⁹ Lause/Wiens (1991), S. 132.

⁵⁰ Bis Ende des Jahres 1933, so schätzt David Pike, erhöhte sich die Zahl der verhafteten deutschen Kommunisten auf 60-100.000. Vgl. Pike, David: Deutsche Schriftsteller im sowjetischen Exil. Frankfurt/ M. 1981. S. 82.

terkünfte für in den Untergrund gegangene Genossen zu kümmern. Lotte Loebinger hilft nicht nur der Schwester Traute, für die es in Deutschland zu gefährlich geworden ist, mit falschem Paß zur Flucht über die tschechische Grenze. Auch an der turbulenten Flucht John Heartfields ist sie beteiligt.

Aber auch für sie, die ein Engagement beim Deutschen Künstlertheater Berlin unter der Leitung von Agnes Straub angenommen hat, spitzt sich die Lage zu. Lotte Loebinger muß häufig ihre Wohnung wechseln, „aus Sorge vor Verhaftung“.⁵¹

Exil

Am Weihnachtsabend des Jahres 1933 steht Lotte Loebinger zum vorläufig letzten Mal auf einer Berliner Bühne – sie spielt in August Hinrichs Volksstück *Krach um Jolanthe*:

Im Zuschauerraum saß die Gestapo. [...] Mir war klar, sie warten auf mich. Schon während des Schlußapplauses hat mir meine Garderobiere hinter den Kulissen das Kostüm runtergerissen und mich blitzschnell umgezogen. Sie gab mir einen Umschlagmantel und einen eleganten Hut von Agnes Straub und ich floh über die Feuerwehrtreppe.⁵²

In der selben Nacht noch flüchtet sie gemeinsam mit Erwin Geschonneck, Walter Grün, Wolfgang Yourgrau und Gustav Wohl ins polnische Galizien. „Arbeitsmöglichkeiten“, so Erwin Geschonneck, „gab es keine.“⁵³ Unterstützt durch die Jüdischen Gemeinden spielt das Ensemble zuweilen Stücke aus seinem Repertoire, wie das populäre, „belanglose, aber lustige Boulevardstück“ *Marguerite: drei*, von Fritz Schwiefert. Ab und zu veranstalten sie Leseabende für die deutschsprachige Bevölkerung nahe der Grenze, in Bielitz, Teschen und Krakau. Heine, Becher und Brecht stehen neben anderen auf dem Programm.⁵⁴ Zwölf Jahre wird es dauern, bis sie wieder auf einer richtigen Bühne steht.

Auch in Warschau verbessert sich die Situation für die Emigranten nicht. Alexander Granach, der Freund aus Berliner Tagen, den sie dort wieder treffen, geht es zwar ökonomisch besser – er ist am Jüdischen Theater engagiert – aber er fühlt sich als „Entwurzelter“ und leidet unter seinem Schicksal. „Eines Abends“, erinnert sich Geschonneck, „waren wir bei Granach zum Essen

51 Ebd., S. 132.

52 Ebd., S. 133.

53 Vgl. hier und im folgenden Geschonneck (1993), S. 284f.

54 Ebd.



Lotte Loebinger – gesehen von John Heartfield

eingeladen. Er freute sich sehr, mit uns zusammen zu sein. Immer wieder forderte er uns auf, Geschichten zu erzählen, die ihn zum Lachen bringen sollten. Uns war aber gar nicht lustig zumute.“⁵⁵ Schon die Ernährungssituation ist bescheiden: Kascha, Graupen, mit wenig Fett erhalten sie mittags in einem jüdischen Speisehaus, was aber nie den Hunger ganz stillen

kann. Ihre Lebensgrundlage verlieren sie gänzlich, als ihnen trotz des Emigrantenstatus’ Aufführungen in deutscher Sprache verboten werden. Erwin Geschonneck und Lotte Loebinger werden schließlich verhaftet. Eine prekäre Situation, droht doch die Ausweisung nach Deutschland, da die polnische Regierung unter Pilsudski den Nationalsozialisten nahesteht. Der Versuch, in Polen für die deutschsprachige Bevölkerung Theater zu machen, endet mit der Ausweisung⁵⁶ in die CSSR. Lotte Loebinger geht nach Prag, wo ihre Schwester Traute Hölz lebt. Zur dortigen Exilgemeinschaft gehört auch John Heartfield. Die Flucht, zu der Lotte ihm verholphen hat, ist also gelungen. Über Prag gelangt sie 1934 nach Moskau, wo sie „an das zu gründende Theater engagiert worden war“⁵⁷.

Die Sowjetunion

Noch in Polen erreicht Lotte Loebinger aus Moskau ein Vertragsangebot von Arthur Pieck, dem geschäftlichen Leiter des Deutschen Theaters „Kolonie Links“. Nur so ist eine Einreise in die Sowjetunion überhaupt möglich. Zwar sehen die Verfassungen der Sowjetunion von 1925 und auch von 1936 das Recht auf Asyl⁵⁸ gerade für politisch Verfolgte vor. Faktisch ist es aber seit

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Walter Grün ging nicht in die CSSR, sondern hatte eine Einreisegenehmigung nach Palästina bekommen. Vgl. Geschonneck (1993), S. 286.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ In der Verfassung von 1925 heißt es in Artikel 12: „Die RFSR gewährt das Asylrecht allen Ausländern, die wegen ihrer Tätigkeit im Dienst der revolutionären Befreiungsbewegung Ver-

1934, als die Sowjetunion eine rigidere Ausländerpolitik einführt, die sich z. B. in Immigrationsbeschränkungen niederschlägt, nur möglich, als Mitglied einer Kommunistischen Partei, „nach dem Passieren von selektierenden Anlaufstellen“⁵⁹ wie Prag oder Kopenhagen und mit Einverständnis der entsprechenden Heimatpartei in die Sowjetunion einzureisen. So ist zu vermuten, daß auch Lotte Loebinger sich einer solchen parteiinternen Durchleuchtung hat unterziehen müssen. Dem selektiven Charakter der sowjetischen Asylpraxis ist es geschuldet, daß nach Schätzungen von Peter Diezel nur etwas mehr als 40 Schauspieler und Schauspielerinnen im sowjetischen Exil anzutreffen sind, unter ihnen Dora Dittmann, Rosa Mirelmann, Amy Frank, Hanni Schmitz und Li David.⁶⁰ Davon befindet sich gut die Hälfte bereits vor 1933 im Land. Wie schwierig es ist, die strengen Kriterien der Partei zu erfüllen, um in die Sowjetunion emigrieren zu dürfen, davon zeugt das Beispiel Maxim Vallentins, des Gründers und Leiters der Agitpropgruppe „Das rote Sprachrohr“. Wie viele engagierte Schauspieler hat auch er sehr früh den bürgerlichen Bühnen abgeschworen, um sich ganz dem proletarischen Theater zu widmen. Eine Einreise erlaubt man ihm aber erst im Mai 1935, als Piscator einen Leiter für das „Deutsche Gebietstheater Dnjepropetrowsk“ sucht.⁶¹ Anfang 1934 kommen Curt Trepte und seine Frau Luisrose Fournes, im April Heinrich Greif, der einige Monate illegale Partei- und Gewerkschaftsarbeit in Berlin geleistet hat, nach Moskau. Bald folgt auch Erwin Geschonneck, den Lotte Loebinger Gustav von Wangenheim als geeigneten Schauspieler „empfohlen“⁶² hat.

Dennoch sind hier die Bedingungen gerade für Kulturschaffende verhältnismäßig gut. In der UdSSR treffen die politischen Exilanten auf einige Tausend Landsleute. Die sogenannten „Spezialarbeiter“ sind angesichts der Arbeitslosigkeit in Deutschland seit den 20er Jahren der Einladung der Sowjetregierung gefolgt, mit ihren Fachkenntnissen und Fähigkeiten am sozialistischen Aufbau mitzuarbeiten. Neben diesen nicht notwendig links orientierten Arbeitern und ihren Familien befinden sich auch Kommunisten in Moskau, die für

folgen ausgesetzt sind.“ Im Artikel 129 der 1936 in Kraft getretenen Verfassung: „Die UdSSR gewährt Bürgern auswärtiger Staaten, die wegen Verfechtung der Interessen der Werktätigen oder wegen wissenschaftlicher Betätigung oder wegen nationalen Befreiungskampfes verfolgt werden, das Asylrecht.“ Vgl. Maurach, Reinhard: Handbuch der Sowjetverfassung. München 1955. S. 381.

59 Müller, Reinhard: Die Säuberung. Moskau 1936: Stenogramm einer geschlossenen Parteiversammlung. Hamburg 1991. S. 9.

60 Diezel (1999), S. 289.

61 Ebd., S.292 und Diezel, Peter (Hrsg.): „hier brauchen sie uns nicht“ Maxim Vallentin und das deutschsprachige Exiltheater in der Sowjetunion 1935-1937. Briefe und Dokumente. Berlin 2000.

62 Geschonneck (1993), S. 286.

die Kommunistische Internationale arbeiten oder künstlerisch tätig sind. Bereits seit 1931 arbeitet Helmut Damerius' Agitproptruppe „Kolonne Links“ in der UdSSR. Nachdem im März 1931 die Notverordnung zur Bekämpfung politischer Ausschreitungen erlassen wird, hält es die Parteiführung für effektiver, die Truppe nicht von ihrer Tournee nach Deutschland zurückkehren, sondern sie zur kulturellen Betreuung ausländischer Arbeiter und Spezialisten in Moskau zu lassen.⁶³

Erwin Piscator, Präsident des „Internationalen Revolutionären Theaterbundes“ (IRTB), hat bereits seit längerer Zeit Pläne für ein Deutsches Theater in Moskau geschmiedet. Von Beginn an ist es ihm um ein repräsentatives Exiltheater gegangen. „Dieses Theater“, so Piscator „müßte zur Konzentration der geistigen Kräfte führen, die erstklassigen Künstler sammeln, die gezwungen waren, Deutschland zu verlassen und jetzt in ganz Europa, Prag, Wien, Paris zerstreut waren.“⁶⁴ Als ersten Schritt in diese Richtung soll die „Kolonne



In der Heimat der Werktätigen

Links“, mit Gustav von Wangenheim's „Gruppe 1931“ verschmolzen werden. Diese ist nach ihrem Verbot im März 1933 nach Frankreich emigriert. Der Umzug in die Sowjetunion allerdings gestaltet sich aufgrund von Visa- und Währungsschwierigkeiten langwierig. Im August 1933 kommen Gustav von Wangenheim und seine Frau Ingeborg

Franke in Moskau an, wo er die künstlerische Leitung des neuen „Deutschen Theaters Kolonne Links“ übernimmt. Lotte Loebinger allerdings, offenbar enttäuscht von der Konzeption des Theaters und vom Mangel einer festen Bühne, lehnt die Arbeit im „Deutschen Theater Kolonne Links“ ab: „Das deutsche Theater, wie wir es uns vorgestellt hatten, wurde nicht gegründet, sondern es war mehr ein Agitprop-Theater, das aus Laien bestand. Aber ich habe da

⁶³ Diezel (1999), S. 291.

⁶⁴ Erwin Piscator in der Leningrader *Roten Zeitung* vom 24.7.1933, zit. n. Diezel (1999), S. 297.

nicht mitgemacht“⁶⁵ begründet sie ihren Schritt. Statt dessen wird sie Korrektorin bei der ‚Deutschen Zentral Zeitung‘ (DZZ).

Im Februar 1934 feiert das Exiltheater im Klub ausländischer Arbeiter mit Wangenheims *Helden im Keller* sein Debüt, gefolgt von einer zweiwöchigen Tournee mit Gastspielen im Donez-Becken, Rostow am Don, Charkow und in der Wolgadeutschen Republik. Aber das Deutsche Theater in Moskau, so Erwin Geschonneck, „war ein totgeborenes Kind.“⁶⁶ Zwar gibt Carola Neher den Mitgliedern Schauspielunterricht, auch die Tourneen stoßen auf breite Resonanz, aber ein festes Haus ist nicht in Sicht und auch die finanzielle Lage eher unbefriedigend. So ziehen einige Schauspieler die Konsequenzen und wenden sich anderen Dingen zu. Überhaupt ist es bezeichnend für die Exiltheater-Projekte in der Sowjetunion, resümiert Peter Diezel, „daß sie sich entweder überhaupt nicht realisieren ließen oder schon nach kurzer Zeit wieder aufgegeben werden mußten.“⁶⁷ Ähnlich ergeht es dem „Deutschen Gebietstheater in Dnepropetrowsk“, wohin viele Mitglieder der „Kolonne Links“ engagiert werden, und auch den Bühnen in Engels und Odessa. Dort, am „Deutschen Kollektivtheater“, ist Ilse Berend-Groa seit 1935 künstlerische Leiterin.

1936 beginnt Gustav von Wangenheim mit den Dreharbeiten zu dem antifaschistischen Film *Borzy/Kämpfer*.⁶⁸ Bereits der Titel ist eindeutig auf den Komminternvorsitzenden Georgi Dimitroff bezogen. Als Angeklagter im Reichstagsbrandprozeß hat er in seinem entschlossenen Auftreten nicht wenige Zeitgenossen beeindruckt. Der Prozeß liefert den historischen Hinter-



Lotte Loebinger als Mutter Lemke

⁶⁵ Lause/Wiens (1991), S. 134.

⁶⁶ Geschonneck (1993), S. 65.

⁶⁷ Diezel (1999), S. 296.

⁶⁸ Vgl. Agde, Günter: *Kämpfer. Biographie eines Films und seiner Macher*. Berlin 2001 und Waack, Renate: *Bedeutende antifaschistische Filme und die Mitwirkung deutscher Schauspieler im sowjetischen Film*. In: Diezel, Peter/Jarmatz, Klaus/Barck, Simone: *Exil in der UdSSR*. Leipzig 1978. S. 500-527.



Zwei starke Frauen: Lotte Loebinger und Ingeborg Franke als mutige Aktivistin Anna



Nach Dimitroffs Freispruch: „Alle werden frei sein!“

grund, vor dem gleich einer Parabel die Geschichte von Fritz Lemke erzählt wird. Lotte Loebinger spielt darin die Rolle der aufrechten Mutter Lemke, ihre „erste proletarische Heldin“, wie sie sagt.⁶⁹ Mit 29 ist sie ebenso alt wie ihr Filmsohn, Bruno Schmidtsdorf. Sowohl Brecht als auch Piscator hatten sich bei Wangenheim und der Parteiführung dafür eingesetzt, daß die Rolle mit Helene Weigel besetzt werden solle. Lotte Loebinger ist aber bereits in der Sowjetunion. So fällt die Wahl auf sie, nicht ohne einen Disput zwischen den rivalisierenden Regisseuren auszulösen.⁷⁰ An der Seite Lotte Loebingers spielt Ingeborg Franke, Wangenheims Frau, die wohl ungebrochen positivste Figur: Anna, eine mutige Aktivistin.

Bemerkenswert ist, daß *Kämpfer* damit zwei äußerst starke Frauenrollen aufzuweisen hat, die gleichsam in ihrer politischen Einstellung eine Vorbildfunktion einnehmen.

Die Produktionsfirma Meschrabpomfilm wird 1936 aufgelöst und geht in

⁶⁹ Interview mit Lotte Loebinger, in: Breloer (1993).

⁷⁰ In dem von Reinhard Müller veröffentlichten Stenogramm einer Parteiversammlung ist dokumentiert, daß im Verlauf der Auseinandersetzung Gustav von Wangenheim antisemitische Beweggründe für die Ablehnung der Ehefrau Brechts vorgeworfen wurden. Gerade die jüdische Abstammung der Weigel soll für von Wangenheim ein Argument gegen sie gewesen sein. Daß Lotte Loebinger Halbjüdin war, bleibt unerwähnt. Müller (1991), S. 416f.

die staatliche Produktionsfirma Sojusdetfilm über. *Kämpfer* und *Aufstand der Fischer* sind die einzigen Filme mit maßgeblich deutscher Beteiligung. Bereits während der Dreharbeiten zu *Kämpfer* wirken sich die Parteisäuberungen auch auf das Filmteam aus. Sind bis dato die KPs durch Parteiausschlüsse ‚gereinigt‘ worden, so zielen die Stalinistischen ‚Säuberungen‘ nun auf die physische Vernichtung von vermeintlichen Volksfeinden aller Art. Nicht zuletzt durch drei legendäre Schauprozesse, in denen zwischen 1936 und 1938 die ‚alte Garde‘ des Bolschewismus, insgesamt 50 führende Kommunisten, verurteilt und hingerichtet wird, suggeriert man ein erhöhtes Bedrohungspotential der UdSSR. In stereotyper Wiederholung wird die Bevölkerung zur Wachsamkeit, Vernichtung trotzkistischer ‚Schädlinge‘ und zur Entlarvung der ‚Gestapo-Agenten‘ auch in den eigenen Reihen aufgerufen. Die vor Verfolgungen in die Sowjetunion geflüchteten ausländischen Kommunisten⁷¹ sind den grausamen Repressalien in besonderer Weise ausgesetzt. Daß der Anteil der Verhaftungen hier viel höher liegt als bei der Gesamtbevölkerung, ist der Tatsache geschuldet, daß die Mehrheit explizit politisch organisiert, das heißt Parteimitglied ist. Der explizit kommunistische Charakter des sowjetischen Exils, der ja die Integration in eine politische Gemeinschaft und die Fortsetzung des antifaschistischen Kampfes ermöglichen soll, zeigt nun seine Schattenseite. Erschwerend kommt hinzu, daß deutsche Emigranten aufgrund ihrer Nationalität vornehmlich verdächtig sind, Gestapo-Agenten oder Spione zu sein.

Von den an *Kämpfer* beteiligten Emigranten verschwinden als erste der Regieassistent Ernst Mansfeld und Walther Rauschenbach. Befragt, ob sie sich von den Stalinistischen Säuberungen bedroht sieht, wird Lotte Loebinger nicht müde zu versichern, „ein großes Vertrauen“ in die gesamte Sowjetunion gehabt zu haben – „da gehörte eben alles dazu, alles.“⁷² Als „begeisterte Sowjetbürgerin“ will sie dem Staat gar mehr vertraut haben, als sich selbst: „wenn sie mich holen, dann haben sie ihren Grund. [...] Dann habe ich eben – ohne es zu wissen oder zu wollen – irgend etwas falsch gemacht.“⁷³ Daß die Partei immer, auch und gerade gegen das Individuum, recht habe, hat Lotte Loebinger verinnerlicht. Was mit den Verhafteten geschieht, nach noch immer ungesicherten

71 Vgl. zur Verfolgung ausländischer Kommunisten Weber, Hermann/Staritz, Dietrich (Hrsg.): *Kommunisten verfolgen Kommunisten. Stalinistischer Terror und ‚Säuberungen‘ in den kommunistischen Parteien Europas seit den dreißiger Jahren.* Berlin 1993 sowie Pike (1981), S. 417ff.

72 Lause/Wiens (1991), S. 136.

73 Ebd., vgl. auch die Interviews mit Lotte Loebinger in den Dokumentationen Breloers. Vgl. außerdem Klein, Albert/Kruk, Raya: *Am Ende eines Traums – Das deutsche Filmexil in Moskau.* Deutschland 1995.

Angaben immerhin 70 %⁷⁴ der deutschen Politemigranten, will sie erst in Berlin erfahren haben.

Bereits über den Tod ihres Schwagers Max Hölz existieren verschiedene Versionen, die nahelegen, daß er zu einem der ersten Säuberungsoffer wird. Während Ruth von Mayenburg in ihren Memoiren noch der offiziellen Version des Selbstmords⁷⁵ folgt, schreibt Margarete Buber-Neumann, in Moskau hätte man über sein „mysteriöses Ende“ gemunkelt, „daß er von der NKWD ermordet“⁷⁶ worden sei. Zu den ersten Verhafteten gehören Loebingers Kollegin Carola Neher und Kreszenzia Mühsam. Die letztere ist nach der brutalen Ermordung ihres Mannes Erich 1934 im KZ Oranienburg in die Sowjetunion gekommen, um vom Martyrium ihres Mannes zu berichten. Carola Neher, deren Lebens- und Leidensweg wohl am besten dokumentiert ist⁷⁷, ist mit ihrem Mann, dem Ingenieur Anatol Becker, in die UdSSR gekommen. Das große Interesse an ihr ist wohl nicht nur ihrem Bekanntheitsgrad geschuldet. Gerade durch die Tatsache, daß sie ein eher unpolitischer Mensch ist, wie ihre Zellen-genossin Hilde Duty über sie sagt, macht sich an ihrem Schicksal die Willkür des Systems manifest. Von den an *Kämpfer* beteiligten Kollegen werden Bruno Schmittsdorf, Alexander Granach, Karl Oefelein, Hans Hauska verhaftet. Granach gehört zu den wenigen, die freigelassen werden und die Sowjetunion verlassen haben.

Eine wenig rühmliche Rolle im undurchschaubaren Gefüge der Säuberungen spielt der Regisseur Gustav von Wangenheim.⁷⁸ Die Verhaftungen von Carola Neher und Zenzl Mühsam sind wohl zu einem nicht unbeträchtlichen Teil auf seine Aussagen, die in nun zugänglichen Akten nachzulesen sind, zu-

⁷⁴ Müller (1991), S. 18.

⁷⁵ „Er hat ein schmachliches Ende genommen, der zündende und zündelnde Arbeiterheros Max Hölz. Abgehalftert von der Kommunistischen Partei Deutschlands, soff er sich in der Moskauer Emigration nach Hitlers Machtergreifung nur noch den Mut zum Selbstmord an.“ Mayenburg, Ruth von: *Blaues Blut und Rote Fahnen*. Wien, München, Zürich 1969. S. 52. Vgl. zum Fall Hölz: Bahne, Siegfried: *Die Verfolgung deutscher Kommunisten im sowjetischen Exil*. In: Weber, Hermann/Staritz, Dietrich (1993)

⁷⁶ Buber-Neumann, Margarete: *Als Gefangene bei Stalin und Hitler*. Berlin 1990, S. 367.

⁷⁷ Vgl. z. B. Wegner, Matthias: *Klabund und Carola Neher*. Reinbek bei Hamburg 1996, Diezel, Peter: *Hilde Duty – Zellengefährtin von Carola Neher*. In: *Exil* (1992). Nr. 2. S. 25-42.

⁷⁸ Wie später noch an der Äußerung von Julius Hay deutlich wird, ist gerade in den in der BRD erschienenen Autobiographien die Bloßstellung von hochrangigen Funktionären, die auch in der DDR ein hohes Amt bekleideten, sehr beliebt. Gabriele Stammberger zeichnet z. B. in ihrer Autobiographie das Bild eines egoistischen, unkollegialen Wangenheims, während Susanne Leonhard sich positiv über ihn äußert. Er habe der erschöpften Exilantin in *Kämpfer* die Rolle einer Statistin gegeben, die nichts weiter zu tun hatte, als im Bett zu liegen und sich auszuschlafen.

rückzuführen.⁷⁹

Wie schwierig aber in der Atmosphäre allseits gepredigter Wachsamkeit eine klare Linie zwischen Tätern und Opfern zu ziehen ist, läßt sich an Herbert Wehner⁸⁰ zeigen. Der Noch-Ehemann Loebingers befindet sich seit 1937 mit seiner Lebensgefährtin Lotte Treuber in Moskau und wohnt als Mitglied des Politbüros der Exil-KPD im legendären Hotel „Lux“. In seiner Funktion als Mitglied der kleinen Kommission unterzeichnet er Parteiausschlüsse von Genossen, die meist eine Verhaftung durch den NKWD nach sich ziehen. Er ist somit an der Säuberungsmaschinerie beteiligt und über das Vorgehen informiert. Aber auch gegen Herbert Wehner läuft ein Untersuchungsverfahren, in dessen Verlauf er im Dezember 1937 eines Nachts zum Zentralgebäude des NKWD, der Lubjanka, geholt wird.⁸¹ Das Verfahren, in dem man ihm vorwirft, mit der Verhaftung Thälmanns im März 1933 in Verbindung zu stehen, zieht sich bis Mitte Juli 1938 hin. Noch im Mai 1938 aber setzt er sich erfolgreich für die Rehabilitierung des unter Beschuß geratenen Regisseurs Maxim Vallentin ein.⁸²

Vallentin hat den Plan, in Engels, der Hauptstadt der Wolgadeutschen Republik, ein professionelles Theater aufzubauen. Hier seien Lotte Loebinger und auch Heinrich Greif, wie er Ende Mai 1937 in einem Brief an seine Frau Edith nach Moskau schreibt, „schon so gut wie engagiert.“⁸³ Lotte Loebinger sei gar schon bei den Proben. Engels ist das zweite große Projekt Erwin Piscators. Hier will er mit bereits in der Sowjetunion lebenden Emigranten, wie Ernst Busch, Carola Neher oder Alexander Granach, und noch aus anderen Ländern anzufordernden Emigranten ein Theater von Rang und Niveau ins Leben rufen. Auch an ein Kulturzentrum und eine Kinofabrik ist gedacht. Offensichtlich hat Lotte Loebinger fest mit dem Engagement gerechnet. Als sie nämlich „von Engels kein Gehalt“ bekommt, was Vallentin einen „Skandal!“⁸⁴ findet, will sie kurz entschlossen ihr Haus verkaufen und in die frei werdende Wohnung der Vallentins ziehen.⁸⁵ Das Engels-Projekt zerschlägt sich jedoch. Pläne für ein Exiltheater in Moskau, für die Vallentin Lotte Loebinger als Fürsprecherin und

⁷⁹ Vgl. Müller (1991), S. 560ff.

⁸⁰ Zu Herbert Wehner vgl. Müller, Reinhard: Die Akte Wehner. Moskau 1937 bis 1941. Reinbeck 1994.

⁸¹ Vgl. Wehner, Herbert: Zeugnis. Persönliche Notizen 1929-1942. Köln 1982. S. 234f.

⁸² Haarmann, Hermann: Vorbemerkung. In: Diezel (2000), S. 13.

⁸³ Ebd., S. 192.

⁸⁴ Maxim an Edith Vallentin, 22.9.37. In: Diezel (2000), S. 209.

⁸⁵ Edith an Maxim Vallentin, 22.9.37. In: Diezel (2000), S. 212.

Mittlerin gewinnen will, zerrinnen ebenfalls.⁸⁶ *Kämpfer* soll der einzige Ausflug Lotte Loebingers in die Schauspielerei bleiben, obwohl es ihr „sehr leid [tue], nicht Theater spielen zu dürfen.“⁸⁷



Portrait Lotte Loebinger, gemalt von Heinrich Vogeler, Moskau 1938

Nach dem Ende der Dreharbeiten ist sie als Dozentin für Fachphonetik der deutschen Sprache am Moskauer Lehrerinstitut tätig. Ab 1937 arbeitet sie als Sprecherin für die deutschen Sendungen des Moskauer Rundfunks. Neben Erich Weinert und Hedda Zinner, die als Hörspielautorin arbeitet, unterstützen auch namhafte Schriftsteller und Intellektuelle die deutsche Redaktion.⁸⁸ Zu hören sind die Sendungen nicht nur innerhalb der Sowjetunion, sondern auch in weit entfernten Exilländern und in Deutschland.

Mit Anfang dreißig wohnt Lotte Loebinger mit einer österreichischen Emigrantin und deren kleinem Sohn zusammen. „Sie [...] führte den Haushalt und ich verdiente das Geld“, beschreibt sie pragmatisch ihre unkonventionelle Lebenssituation. Im gleichen Jahr bringt sie ihre Tochter Anna zur Welt. Über den Vater habe sie „hartnäckig geschwiegen“, da sie sich vorher schon von ihm getrennt hat. Die Trennung vom Vater ihrer Tochter beschreibt sie ähnlich nüchtern wie die Verbindung zu Herbert Wehner, nicht ohne aber eine genaue Kenntnis der Strukturen im sowjetischen Exil unter stalinistischen Vorzeichen erkennen zu lassen:

Er war mir in seinem Umgang zu waghalsig. Es gab damals in Moskau fast so etwas wie ein Kastensystem. Man war nur mit den Leuten zusammen, mit denen man beruflich zu tun hatte. Alle anderen, Fremde, mied man aus Furcht. Er war da sehr leichtsinnig und hatte Umgang mit allen möglichen Gruppen. Mir war das zu gefährlich und, ich habe mich von ihm getrennt.⁸⁹

Auch die Bitten der Tochter, „Mama, gib'n Papa her“,⁹⁰ verfangen da

⁸⁶ Vgl. Diezel (2000).

⁸⁷ Maxim an Edith Vallentin, 22.9.37. In: Diezel (2000), S. 209.

⁸⁸ Vgl. Barck, Simone: Zur Tätigkeit deutscher Schriftsteller und Künstler am Moskauer Rundfunk (1935-1945). In: Jarmatz/Barck/Diezel (1978), S. 348-356.

⁸⁹ Lause/Wiens (1991), S. 135f.

⁹⁰ Ebd., 139.

nicht. Überhaupt nehmen sich Loebingers Aussagen über ihre Beziehungen merkwürdig schemenhaft aus. Nicht nur bleibt ihre Ehe weitgehend unbeleuchtet. Ebenso verhält es sich mit ihrem Verhältnis zu Heinrich Greif. Noch in Berlin leben beide in der gleichen Wohnung in der Uhlandstraße. Auch werden sie in den Briefen aus oder Memoiren über die Exilzeit fast immer in einem Atemzug genannt.⁹¹ Mit ihm, dem Chefsprecher von Radio Moskau, arbeitet sie während des Krieges oft Tag und Nacht bis zur Erschöpfung. Greif lernt im sowjetischen Exil Tatjana Solotarjewa kennen, die er 1937 heiratet.

Neben Heinrich Greif, Maxim Vallentin und Lotte Loebinger gehören auch Georg Stibi und Karl Maron zu den Sprechern von Radio Moskau, die angetreten sind, „die Lügenpropaganda des Hitlerregimes aufzuklären.“⁹² Auch diese Arbeit ist gefährlich und hätte sie in den Strudel der Säuberungen hinabziehen können. Schwierigkeiten bekommen die beiden Sprecher Vallentin und Loebinger, als in der deutschen Übersetzung einer Rede des Außenministers Molotow eine Seite fehlt. Der Dramatiker Julius Hay erinnert sich an die näheren Umstände.

Ein gewisser Sepp Schwab, der als Chefredakteur der deutschsprachigen Sendung fungierte, schickte ihnen Seite für Seite die geprüfte Übersetzung. Ja, mit Ausnahme der siebten Seite. Diese fehlte, was dem klugen Sepp absolut nicht auffiel; und niemand achtete auf die verzweifelten Zeichen der beiden Sprecher. Es blieb nichts anderes übrig als nach der sechsten gleich die achte Seite vorzulesen. Natürlich entstand daraus ein Parteiverfahren, in dem Ulbricht folgendermaßen urteilte: Schwab, der ein alter Kader und Leiter dieser Arbeit war, wurde nicht verantwortlich gemacht; Vallentin bekam eine strenge Parteirüge, Lotte Loebinger wurde fristlos entlassen und blieb ohne Brot.⁹³

In der Zeit bis zu ihrer Wiedereinstellung – die Jahre des deutsch-sowjetischen Nichtangriffsvertrages, in der die antifaschistische Arbeit auf Eis gelegt ist – arbeitet sie wieder als Lehrerin am Sprachinstitut. Immer steht ihren Äußerungen die politische Arbeit gegenüber ihrem Privatleben im Vordergrund. Lotte Loebinger selbst blendet dieses Kapitel in ihren Äußerungen gänzlich aus.

1941 beginnt die 36jährige wieder als Sprecherin bei Radio Moskau. Nach Kriegsausbruch bleibt der Sender zunächst in Moskau, während wegen der vorrückenden Frontlinie der größte Teil der Politexilanten evakuiert wird. Unter ihnen auch die dreieinhalbjährige Tochter Anna. Sie fährt mit einer befreundeten Österreicherin und deren kleinem Sohn ins sibirische Kamischlow. Für die

⁹¹ Waack (1982), S. 98f.: „lotte und greif geht’s, soweit ich sehe, gut“.

⁹² Lause/Wiens (1991), S. 136.

⁹³ Hay, Julis: Geboren 1900. Hamburg 1971. S. 222.

Mutter beginnt eine schwere Zeit, weiß sie doch, daß nicht zuletzt wegen des Kriegsausbruchs in den Dörfern Sibiriens bittere Armut herrscht. An der schlechten Lebensmittelversorgung und den widrigen Umständen leiden gleichermaßen Sowjetbürger wie Exilanten. Auch Gregor Gog, der Kollege aus *Kämpfer*, hat vergeblich versucht, nach Moskau zurückzukehren. Er stirbt krank und unterernährt in Usbekistan.⁹⁴ Der Künstler Heinrich Vogeler, mit dem Lotte Loebinger seit den 20er Jahren befreundet ist, verhungert in Kasachstan.

Der Sender und mit ihm Lotte Loebinger bleiben zunächst in Moskau, werden dann aber nach Kubischev evakuiert. Von den russischen Genossen, so Loebinger, wird die Radioarbeit „so hoch gewertet wie Frontdienst.“⁹⁵ Für die Sprecher bedeutet der Kriegsausbruch Dauereinsatz. Täglich sind sie ab sechs Uhr früh bis ein Uhr nachts im Studio und produzieren zwischen acht bis zehn Sendungen. Loebinger beschreibt ihre Arbeit während der Kriegszeit als ungemein kräftezehrend und gleichzeitig äußert kreativ. In Ergänzung zu den Nachrichten wird auch Lyrik und Prosa vorgetragen. Ebenso steht die Produktion von Hörspielen auf dem Programm. Auch die Art der Präsentation ist Diskussionsgegenstand. Wie ist der markante Satz „Achtung! Achtung! Hier spricht Moskau“ zu sprechen? Wie ein Aufruf oder wie ein Befehl? „[W]ir haben beschlossen, *Moskau* mit einem Lächeln zu sprechen, wodurch das *o* liebevoll hervorgehoben wurde und der Aufruf optimistisch klang. Etwa wie: Hier ist das Licht in der Dunkelheit!“⁹⁶ Mit Briefen von Kriegsgefangenen und Präsentationen fiktiver Personen versucht das Nationalkomitee Freies Deutschland, das sich am 20.7.1943 gegründet hat, vergebens die deutschen Soldaten zur Kapitulation zu bewegen. Lotte Loebinger spricht neben anderen Rollen Frau Bolle, eine bei den Zuhörern beliebte Figur mit Berliner Akzent. Im April und Mai 1942 gehört auch der Dichter und spätere DDR-Minister für Kultur, Johannes R. Becher, zu den täglichen Sprechern. Der stetige Einsatz, der angesichts des Ausnahmezustands auch auf Krankheiten keine Rücksicht nimmt, ruiniert schließlich Loebingers Stimme.

Nach drei Jahren hält sie es ohne ihre Tochter Anna nicht mehr aus. Unter großer Gefahr – die antideutsche Stimmung war verständlicherweise überall zu spüren – macht sie sich per Bahn auf den langen Weg, um die inzwischen sechsjährige Tochter, die nur noch russisch spricht, zu sich zu holen. Gemeinsam mit einem österreichischen Genossen leben sie von nun an in Moskau, bis

⁹⁴ Vgl. Stammerger, Gabriele/Peschke, Michael: Gut angekommen – Moskau. Das Exil der Gabriele Stammerger 1932-1954. Berlin 1999.

⁹⁵ Waack (1982), S. 99.

⁹⁶ Ebd., S. 100.

es sie am 7. November 1945 nach Berlin zurückdrängt.⁹⁷

Für Lotte Loebinger scheinen die positiven Erlebnisse und Erfahrungen mit der russischen Bevölkerung, die ihr Asyl vor politischer Verfolgung gewährt und eine sinnvolle wie letztlich auch erfolgreiche antifaschistische Arbeit ermöglicht haben, schwerer zu wiegen, als es sonst bei ehemaligen SU-Exilanten, gerade wenn sie nicht in die DDR remigriert sind, üblich sein mag. Über ihre „elf schönsten und schwersten Jahre“⁹⁸ kann sie, wie auch Beate Lause und Renate Wiens noch 1991 festgestellt haben, „trotz der erlittenen Entbehungen ins Schwärmen geraten.“⁹⁹

DDR

Der rückblickend positive Bezug auf die Exilzeit in der Sowjetunion mag auch einer gegliückten Reintegration geschuldet sein. In der Sowjetisch Besetzten Zone arbeitet Lotte Loebinger für den Rundfunk, beginnt aber wieder, sich ihrer eigentlichen Berufung zu widmen: dem Schauspiel. Jedoch muß sie ihre durch den unermüdlichen Einsatz beim Radio strapazierte Stimme wieder schulen. Nach ersten Schritten auf der Berliner Volksbühne unter der Leitung von Hans Rodenberg wechselt sie 1946 ans „Deutsche Theater“ zu Gustav von Wangenheim, wo sie selbst u. a. das Stück *Brigade Kahn* inszeniert. Dafür wird sie später den Nationalpreis erhalten. Ein kurzes Intermezzo folgt in der Saison 1948/49 im Theater am Schiffbauerdamm, der späteren Spielstätte von Brechts Berliner Ensemble. Von 1952 bis zu ihrem Tod ist Lotte Loebinger am Berliner Maxim-Gorki-Theater engagiert. Dort widmet sie sich in der Manier Granachs intensiv dem schauspielerischen Nachwuchs. Neben ihrer unermüdlichen Theaterarbeit wirkt Lotte Loebinger in zahlreichen Fernsehproduktionen mit. Dem antifaschistischen Engagement bleibt die Schauspielerin bis ins hohe Alter treu. Noch 1993 ist sie an der Lesung von Peter Weiss' *Ermittlung* als Bühnenzeugin Nr. 4 beteiligt.¹⁰⁰ In dem Drama *Der Krieg hat kein weibliches Gesicht* nach dem Roman von Swetlana Alexijewitsch setzt sie sich auch mit dem Stalinismus auseinander. Neben Steffi Spira und Marga Legal spielt sie darin die Rolle der Sinaida, einer von vier Frontkämpferinnen der Roten Armee, die über ihr Leben berichten. Als Mitglied der SED, Vorsitzende des

⁹⁷ Lause/Wiens (1991), S. 139.

⁹⁸ Ebd., S. 134.

⁹⁹ Ebd., S. 123.

¹⁰⁰ Vgl. Hahn, Peter: Lotte Loebinger wird 90. Eine Schauspielerin, eine Zeitzeugin. In: <http://www.peter-hahn-berlin.de> 1995.



Zeitzeugin Lotte Loebinger: Rückblick auf ein Leben
im 20. Jahrhundert

Kreisausschusses der Nationalen Front und künstlerischer Rat am Gorki-Theater ist Loebinger auch in die offiziellen Strukturen der Deutschen Demokratischen Republik eingebunden, nicht ohne aber zuweilen auch eine kritische Haltung einzunehmen. So gerät sie wegen des Slansky-Prozesses in Prag 1951 in Konflikt mit der Partei.

Beate Lause und Renate Wiens wissen zu berichten, daß Lotte Loebinger im November 1989 lebhaften Anteil an der Aufbruchstimmung und den Demonstrationen in der DDR nimmt: Sie „war aufgeregt wie ein junges Mädchen und bestand – gegen den Protest ihrer Tochter – darauf, von Anfang bis Ende mitzumarschieren und auch bei der großen Abschlußkundgebung am Alexanderplatz dabeizusein. Mit hellwachen Sinnen nimmt sie Teil an den Umwälzungen in ihrem Land.“¹⁰¹ In Shakespeares *Was ihr wollt* ist sie 1991 als obdachloser Narr zu sehen, „der seine kaputte letzte Rolle wie ein kostbares Fundstück aus dem Müll nahm.“¹⁰² Und schließlich gönnt sie sich doch einen eigenen Schillerabend: „Doch auf Erden ist mein Hoffen“.

Lotte Loebinger stirbt am 10. Februar 1999. Sie liegt auf dem Friedhof Berlin-Baumschulenweg begraben.

¹⁰¹ Lause/Wiens (1991), S. 123.

¹⁰² Agde: Herbe Schönheit.

Literatur:

- Agde, Günter: Herbe Schönheit, Altersweisheit. In: *Die Welt* (11.2.1999).
- Agde, Günter: Der Komödiant und „Mütterchen Russland“. Fundstücke zu Alexander Granachs Aufenthalt in der Sowjetunion 1935-1937. In: *Film Exil* (2000). Nr. 12. S. 33-46.
- Agde, Günter: Kämpfer. Biographie eines Films und seiner Macher. Berlin 2001.
- Bahne, Siegfried: Die Verfolgung deutscher Kommunisten im sowjetischen Exil. In: Weber, Hermann/Staritz, Dietrich (Hrsg.): *Kommunisten verfolgen Kommunisten. Stalinistischer Terror und ‚Säuberungen‘ in den kommunistischen Parteien Europas seit den dreißiger Jahren*. Berlin 1993.
- Barck, Simone: Zur Tätigkeit deutscher Schriftsteller und Künstler am Moskauer Rundfunk (1935-1945). In: Diezel, Peter/Jarmatz, Klaus/Barck, Simone: *Exil in der UdSSR*. Leipzig 1978. S. 348-356.
- Boeser, Knut/Vatkova, Renata (Hrsg.): *Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in zwei Bänden*. Berlin 1986.
- Buber-Neumann, Margarete: *Als Gefangene bei Stalin und Hitler*. Berlin 1990.
- Chochlowa, Jekatarina: Meschrabpom. Zwischen Kunst und Politik. In: Antonowa, Irina/Merkert, Jörg (Hrsg.): *Berlin - Moskau 1900-1950 (Ausstellungskatalog)*. München, New York 1995. S. 193-203.
- Damerius, Helmut: *Über zehn Meere zum Mittelpunkt der Welt*. Berlin (DDR) 1977.
- Diezel, Peter: Die Theaterarbeit deutscher Emigranten in der Sowjetunion. In: Diezel, Peter/Jarmatz, Klaus/Barck, Simone: *Exil in der UdSSR*. Leipzig 1978. S. 281-347.
- Diezel, Peter: *Exiltheater in der Sowjetunion 1932-1937*. Berlin 1978, ua S. 516-526 (Käpfer)
- Diezel, Peter/Jarmatz, Klaus/Barck, Simone (Hrsg.): *Exil in der UdSSR*. Leipzig 1978.
- Diezel, Peter: Theater im sowjetischen Exil. In: Mittenzwei, Werner/Trapp, /Frithjof/Rischbieter, Henning/Schneider, Hansjörg (Hrsg.): *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945*. München 1999. S. 289-298.
- Diezel, Peter: Hilde Duty – Zellengefährtin von Carola Neher. In: *Exil* (1992). Nr. 2. S. 25-42.
- Diezel, Peter (Hrsg.): „hier brauchen sie uns nicht“ Maxim Vallentin und das deutschsprachige Exiltheater in der Sowjetunion 1935-1937. Briefe und Dokumente. Berlin 2000.
- Funke, Christoph: Widerspenstigkeit der Alten. Zum Tode der Schauspielerin Lotte Loebinger. In: *Der Tagesspiegel* (11.2.1999).
- Gaifert, Ilse: „Ernsthaft aber enthusiastisch.“ Gespräch mit der Schauspielerin Lotte Loebinger. In: *Vorwärts* (3.2.1947).
- Geschonnek, Erwin: *Meine unruhigen Jahre*. Berlin 1993.
- Haarmann, Hermann: Vorbemerkung. In: Diezel, Peter (Hrsg.): „hier brauchen sie uns nicht“ Maxim Vallentin und das deutschsprachige Exiltheater in der Sowjetunion 1935-1937. Briefe und Dokumente. Berlin 2000. S. 7-14.
- Hahn, Peter: Lotte Loebinger wird 90. Eine Schauspielerin, eine Zeitzeugin. In: <http://www.peter-hahn-berlin.de> 1995.
- Hay, Julis: Geboren 1900. Hamburg 1971.
- Hoffmann, Ludwig: Das Proletarische Theater Berlins und der Impuls Proletkult. In: Antonowa, Irina/Merkert, Jörg (Hrsg.): *Berlin - Moskau 1900-1950 (Ausstellungskatalog)*. München, New York 1995. S. 227-231.
- Klenke, Dietmar/Lilje, Peter/Walter, Franz: *Arbeitersänger und Volksbühnen in der Weimarer Republik*. Bonn 1992.
- Lacis, Asja: *Revolutionär im Beruf*. München 1976.
- Langhoff, Thomas: Ein Leben. Für Lotte Loebinger. In: *Film und Fernsehen* (1981). Nr. 10. S. 8-

- 10.
- Lause, Beate/Wiens, Renate (Hrsg.): Theaterleben. Schauspieler erzählen von Exil und Rückkehr. Mit einem Vorwort von Jürgen Flimm. Frankfurt/M. 1991.
- Loebinger, Lotte: Ohnmachtsanfälle im Publikum. In: Seydel, Renate (Hrsg.): ...gelebt für alle Zeit. Schauspieler über sich und andere. Berlin (DDR) 1975. S. 208-215.
- Maurach, Reinhard: Handbuch der Sowjetverfassung. München 1956.
- Mayenburg, Ruth von: Blaues Blut und Rote Fahnen. Wien, München, Zürich 1969.
- Mittenzwei, Werner: Verfolgung und Vertreibung deutscher Bühnenkünstler durch den Nationalsozialismus. In: Mittenzwei, Werner/Trapp, Frithjof/Rischbieter, Henning/Schneider, Hansjörg (Hrsg.): Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. München 1999. S. 7-80.
- Möckel, Manfred: Größe in Zeiten der Grausamkeit. In: *Berliner Zeitung* (10.10.1995).
- Mühsam, Erich: Gerechtigkeit für Max Hölz! Berlin 1926.
- Müller, Reinhard: Die Säuberung. Moskau 1936: Stenogramm einer geschlossenen Parteiversammlung. Hamburg 1991.
- Müller, Reinhard: Die Akte Wehner. Moskau 1937 bis 1941. Reinbeck bei Hamburg 1994.
- Pike, David: Deutsche Schriftsteller im sowjetischen Exil. Frankfurt/M. 1981.
- Piscator, Erich: Das politische Theater. In: Ders.: Theater der Auseinandersetzung. Ausgewählte Schriften und Reden. Frankfurt 1977. S. 12-15.
- Reichow, Joachim: Lotte Loebinger - Anliegen und Auftrag. In: *Der Morgen* (4.10.1975).
- Schumacher, Ernst: Guten Morgen, Du Schöne. Zum Tode der Schauspielerin Lotte Loebinger. In: *Berliner Zeitung* (11.2.1999).
- Schwarz-Stötzer, Helga: Man kann sich an ihr festhalten. In: *FF dabei* (1989). Nr. 2. S. 6-7.
- Seybel, Renate (Hrsg.): ...gelebt für alle Zeiten. Berlin 1975. S. 208-215.
- Seybel, Renate: Lotte Loebinger. In: Dies. (Hrsg.): Schauspieler. Berlin 1977. S. 186-188; 1980, S. 192-195.
- Stammberger, Gabriele/Peschke, Michael: Gut angekommen – Moskau. Das Exil der Gabriele Stammberger 1932-1954. Berlin 1999.
- Trapp, Frithjof/Mittenzwei, Werner/Rischbieter, Henning/Schneider, Hansjörg (Hrsg.): Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. München 1999.
- Trepte, Curt/Waack, Renate: Heinrich Greif: Künstler und Kommunist. Berlin (DDR) 1974.
- Waack, Renate: Bedeutende antifaschistische Filme und die Mitwirkung deutscher Schauspieler im sowjetischen Film. In: Diezel, Peter/Jarmatz, Klaus/Barck, Simone: Exil in der UdSSR. Leipzig 1978. S. 500-527.
- Waack, Renate: Lotte Loebinger. In: Pietzsch, Ingeborg: Garderobengespräche. Berlin (DDR) 1982. S. 91-101.
- Wächter, Hans-Christof: Theater im Exil. Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters 1933-1945. München 1973.
- Wangenheim, Inge von: Auf weitem Feld. Erinnerungen einer jungen Frau. Berlin 1954.
- Weber, Hermann/Staritz, Dietrich (Hrsg.): Kommunisten verfolgen Kommunisten. Stalinistischer Terror und ‚Säuberungen‘ in den kommunistischen Parteien Europas seit den dreißiger Jahren. Berlin 1993.
- Wegner, Matthias: Klabund und Carola Neher. Reinbek bei Hamburg 1996.
- Wehner, Herbert: Zeugnis. Persönliche Notizen 1929-1942. Köln 1982.

Filmdokumentationen

- Breloer, Heinrich (1993): Wehner - Die unerzählte Geschichte. 2 Teile. WDR Köln.
Klein, Albert und Kruk, Raya: Am Ende eines Traums - Das deutsche Filmexil in Moskau.
Deutschland 1995.
Genler/Kasten: „...noch einmal so leben“ 1979 (TV Portrait).

Filmographie

- M. R: Fritz Lang. D. 1930/31
- - Das erste Recht des Kindes. R: Fritz Wendhausen. D. 1932
- Eine Stadt steht Kopf. R: Gustaf Gründgens. D. 1932
- [Vosstanie Rybakov (Aufstand der Fischer). R. Erwin Piscator. SU.] 1934
- Borzy (Kämpfer). R: Gustav von Wangenheim. SU. 1936
- Irgendwo in Berlin. R: Gerhard Lamprecht. DDR1946
- Straßenbekanntschaft. R: Peter Pewas. DDR1947/48
- Grube Morgenrot. R: Wolfgang Schleif, Erich Freund. DDR1947/48
- ...und wieder 48! R: Gustav von Wangenheim. DDR1948
- Semmelweis - Retter der Mütter. R: Georg C. Klaren. DDR 1949/50
- Saure Wochen - frohe Feste. R: Wolfgang Schleif. DDR 1950
- Das kalte Herz. R: Paul Verhoeven. DDR 1950
- Frauenschicksale. R: Slatan Dudow. DDR 1952
- Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse. R: Kurt Maetzig. DDR 1953/54
- Der Teufel vom Mühlberg. R: Herbert Ballmann. DDR 1954
- Einmal ist keinmal. R: Konrad Wolf. DDR 1954/55
- 52 Wochen sind ein Jahr. R: Richard Groschopp. DDR 1955
- Schlösser und Katen. R: Kurt Maetzig. DDR 1956
- Jahrgang 21. R: Vaclav Gajer. DDR/CS 1957
- Die kannten sich alle. R: Richard Groschopp. DDR 1957/58
- Musterknaben. R: Johannes Knittel. DDR 1959
- Das russische Wunder. R: Annelie Thorndike, Andrew Thorndike. DDR 1959-63
- Der Moorhund. R: Konrad Petzold. DDR 1959/60
- Toter Winkel. R: Wolfgang Luderer. DDR, TV-Film 1960
- Geschichte bei Nacht. R: Hans-Joachim Kasprzik. DDR, TV-Film 1960
- Immer am Weg dein Gesicht. R: Achim Hübner. DDR, TV-Film 1960
- Tempel des Satans. R: Georg Leopold. DDR, TV-Film, 3 Teile 1961
- Diagnose. R: Wolfgang Bartsch. DDR 1962
- Der fünfzigste Geburtstag. R: Gerd Keil. DDR, TV-Film 1963
- Als Martin 14 war. Walter Beck. DDR 1964
- Engel im Fegefeuer. R: Hermann Zschoche. DDR 1964
- Ich glaube an den Menschen. R: Eberhard Schäfer. DDR, TV-Spiel 1965
- Die Richterin. R: Eberhard Schäfer. DDR, TV-
- Ein Mann zuviel. R: Otto Holub. DDR, TV-Film 1966
- Frau Jenny Treibel oder Wo sich Herz zum Herzen findet. DDR, TV-Spiel 1966
- Kleiner Mann - was nun? R: Hans-Joachim Kasprzik. DDR, TV-Film 1967
- Djamila. R: Kurth Veth. DDR, TV-Film 1970
- Verspielte Heimat. R: Claus Dobberke. DDR 1970
- Liebeserklärung an G.T. R: Horst Seemann. DDR 1971
- Die Braut Nadja. R: Gerd Keil. DDR, TV-Spiel 1971

- Regina B. R: Hans-Georg Simmgen. DDR, TV-Spiel 1971
- Lützwower. R: Werner W. Wallroth. DDR 1971/72
- Die Taube auf dem Dach. R: Iris Gusner. DDR 1972/73
- Der Wüstenkönig von Brandenburg. R: Hans Kratzert. DDR 1973
- Für die Liebe noch zu mager? R: Bernhard Stephan. DDR 1973
- Zwischen vierzig und fünfzig. R: Wolf-Dieter Panse. DDR, TV-Film 1973/74
- Die Mission. R: Kurth Veth. DDR, TV-Film 1973/74
- Bin ich Moses? R: Martin Eckermann. DDR, TV-Film, 2 Teile 1975
- Abschied vom Frieden. R: Hans-Joachim Kasprzik. DDR, TV-Film, 3 Teile 1976/77
- Ich will nicht leise sterben. R: Thomas Langhoff. DDR, TV-Film 1977
- Auftrag: Überleben. R: Kurth Veth. DDR, TV-Film 1977
- Blanka. R: Istvan Iglodi. DDR, TV-Film 1978
- Tull. R: Lothar Bellag. DDR, TV-Film 1978/79
- Guten Morgen, du Schöne! R: Vera Loebner. DDR, TV-Serie, 6 Folgen 1979
- Karlichen, durchhalten. R: Siegfried Hartmann. DDR, TV-Film 1979
- Das Mädchen Störtebeker. R: Karl-Heinz Bahls. DDR, TV-Serie, 5 Folgen 1979/80
- Als Unku Edes Freundin war... R: Helmut Dziuba. DDR 1980
- Die Erbschaft. R: Hans Knötzsch. DDR, TV-Film 1981
- Der Prinz hinter den sieben Meeren. R: Walter Beck. DDR 1981/82
- Woll'n wir tauschen? R: Marina Bell. DDR, TV-Film 1982
- Melanie van der Straaten. R: Thomas Langhoff. DDR, TV-Film 1982
- Der Mann und sein Name. R: Vera Loebner. DDR, TV-Film 1982/83
- Flüchtige Bekanntschaft. R: Jurij Kramer. DDR, TV-Kurzfilm 1983
- Drei Schwestern. R: Thomas Langhoff. DDR, TV-Film 1983
- Der Mann mit dem Ring im Ohr. R: Joachim Hasler. DDR 1983
- Mein lieber Onkel Hans. R: Dagmar Wittmers. DDR, TV-Film, 3 Teile 1983-85
- Ein Kartenhaus. R: Hans Werner. DDR, TV-Spiel 1983/84
- Jan auf der Zille. R: Helmut Dziuba. DDR 1984/85
- Käthe Kollwitz - Bilder eines Lebens. R: Ralf Kirsten. DDR 1986
- Tiere machen Leute. R: Lothar Bellag. DDR, TV-Serie; 9 Folgen 1987/88
- Grüne Hochzeit. R: Hermann Zschoche. DDR 1988
- Marie Grubbe. R: Christian Steinke. BRD/PL/H/DK, TV-Film, 3 Teile 1988-90
- Testamente. R: Wolfram Krempel. DDR, TV-Spiel 1989
- Hitlerjunge Salomon/Europa Europa. R: Agnieszka Holland. BRD/F 1989/90
- Ein Engel namens Flint. R: Gunter Friedrich. D, TV-Serie, 5 Folgen 1991
- Adamski. R: Jens Becker. D, TV-Film 1992-94
- Heller Tag. R: André Nietzschke. D 1993
- Ein ehrenwertes Haus. R: Petra Haffner. D, TV-Film (Reihe „Tatort“) 1994
- Ein letzter Wille. R: Kai Wessel. D, TV-Film 1995

Sandra Zimmermann¹

Fluchtpunkt England

„Ich wollte Wasser zwischen mich und Hitler bringen.“
(Grete Mosheim)

Ausgangssituation

Die Produktionen der UFA hatten dem deutschen Film im Ausland enormes Prestige gewonnen; zusammen mit Rußland befand sich Deutschland in der Filmkunst der 20er Jahre an der Weltspitze. Die Filme von Lang, Murnau, Pabst und Wiene wurden von den damals führenden Cineasten ausführlich besprochen.²

Wie das west- und osteuropäische Festland waren auch die Britischen Inseln Ziel oder Zwischenstation vieler deutscher Emigrantinnen und Emigranten während der Nazizeit. Die Nähe zur Heimat, in die man bald zurückzukehren hoffte, viele anwesende Schicksalsgenossinnen und -genossen (mit denen die neu ankommenden Flüchtlinge bereits Kontakt hatten oder leicht entwickeln konnten) und die Erwartung, daß es vielleicht nicht allzu schwer sein würde einzureisen, sprachen für das Land: Die relativ gesichert erscheinende Stabilität der britischen Demokratie, obwohl es auch dort faschistische Umtriebe gab, zog Flüchtlinge an. Ihre liberale Tradition und die Macht des Empire garantierten Schutz vor Verfolgern, die dortige Film- und Theaterszene mochte den Schauspielerinnen und Schauspielern etwas Arbeit bieten, und eine deutschsprachige Gemeinde vielleicht sogar Auftritte in deutscher Sprache ermöglichen. Sprachbarrieren sind für Schauspielerinnen und Schauspieler besonders kritisch, da sich nur wenige Rollen mit fremdländischem Akzent vertragen. Der gute Ruf des deutschen Films trug dazu bei, daß die Emigrantinnen und Emigranten bei britischen Produktionen mitarbeiten konnten.

¹ Für die hilfreichen und konstruktiven Vorschläge bei Erstellung dieses Textes möchte ich Karsten Thiesemann sehr herzlich danken.

² Vgl. Brown, Geoff: Von Caligari nach Bournemouth: Deutsche Exilkünstler im Britischen Film. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.): Kunst im Exil in Großbritannien 1933-1945. Berlin 1986. S. 232 und 233.

Allerdings wurde die Situation für deutschsprachige Schauspielerinnen und Schauspieler oder überhaupt deutsche Emigrantinnen und Emigranten im Laufe des 2. Weltkrieges kritischer. Der deutsche Akzent wurde nicht gern gehört; den Emigrantinnen und Emigranten teilweise sogar angeraten, sich in der Öffentlichkeit möglichst nicht in deutscher Sprache zu unterhalten.

Britische Flüchtlingspolitik

In den ersten Jahren der Hitlerdiktatur von 1933 bis 1938 wurden die Flüchtlinge aus Deutschland wie alle anderen Einwanderinnen und Einwanderer behandelt. Das Land schottete sich (noch) gegen den Zustrom ab. „Voraussetzung für die Gewährung einer Aufenthaltserlaubnis war ein Beschäftigungsnachweis, der in sechsmonatigem Abstand erneuert werden mußte. Das Home Office achtete strikt darauf, daß diese Auflage eingehalten wurde.“³ Während der Phase der Appeasement-Politik⁴ (frei übersetzt mit: Politik der Beschwichtigung) wurde rund 11.000 Flüchtlingen Aufnahme gewährt.

Die britische Regierung praktizierte eine Quotenregelung nach Berufen. Wissenschaftler und qualifizierte Fachkräfte aus technischen Berufen wurden bevorzugt. Die Einreise von Theaterkünstlern scheiterte daher häufig am Einspruch des Home Office. Von der Quotierung nicht betroffen waren wohlhabende Emigranten und Prominente.⁵

Erst im November 1938 bzw. im Jahr 1939 änderte sich die britische Asylpolitik. Die Nazis waren in die Tschechoslowakei einmarschiert; die Appeasement-Politik Chamberlains hatte sich nicht als wirksam erwiesen. England erklärte sich bereit, mehr Menschen, die vor den Nationalsozialisten flüchteten, aufzunehmen. Wie hoch die Gesamtzahl der deutschen Emigrantinnen und Emigranten in England war, läßt sich nicht genau sagen. Klaus J. Bade geht in seinem im Jahr 2000 erschienen Buch von insgesamt ca. 40.000 Flüchtlingen

³ Ritchie, James M.: Exiltheater in Großbritannien. In: Trapp, Frithjof/Mittenzwei, Werner/Rischbieter, Henning/Schneider, Hansjörg (Hrsg.): Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. 2 Bde. Bd. 1: Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler. München 1999. S. 341.

⁴ Dieses „Konzept der Deeskalation“ war nach dem 1. Weltkrieg entwickelt worden, um einen neuerlichen Krieg auf jeden Fall zu verhindern. Alle am 1. Weltkrieg teilnehmenden Staaten hatten ihn als Trauma empfunden, sein Ausbruch war für alle ein Schock gewesen. Eine weitverbreitete Sehnsucht nach Frieden war auch in England zu spüren. Dies ging einher mit wachsenden Desinteresse über Entwicklungen auf dem europäischen Kontinent. England hatte seine Aufmerksamkeit vor allem auf Besitzungen und Krisen in Übersee gerichtet.

⁵ Ritchie (1999), S. 341.

aus.⁶ Ihre Zahl sei deswegen nicht genau zu ermitteln, weil die Menschen auch illegal ins Land einwanderten oder sich als „Reisende“ tarnten.

Nach Kriegsausbruch änderte sich die soziale Situation für die Emigrantinnen und Emigranten: Auch die Opfer Hitlers standen nun unter dem Verdacht, „feindliche“ Ausländer zu sein, während die Bestimmungen für die Einreise sich lockerten, wurde ihre Bewegungsfreiheit eingeschränkt, und sie wurden sogar teilweise interniert.

Es gibt amtliche Zahlen und Schätzungen, die sich wie folgt darstellen: Bis 1935 sollen sich etwa 2.500 deutsche Flüchtlinge in Großbritannien aufgehalten haben, und 24.000 Menschen hatten bis 1936 britische Häfen passiert. Bis Sommer 1937 erhöhte sich die Zahl auf etwa 8.000, im November des Jahres waren dann 11.000 im Land. Nach Angaben des Council for German Jewry waren bis September 1939 etwa 40.000 jüdische Flüchtlinge aus Deutschland, Österreich und der Tschechoslowakei in Großbritannien angekommen. Das Home Office (Einwanderungsbehörde) machte bis zu diesem Jahr keine Erhebungen, ob es sich um Flüchtlinge oder andere Einreisende handelte. Für die gesamte Immigration nach Großbritannien bis 1945 schwanken die Angaben in der Literatur zwischen 50.000 und 80.000 Menschen.⁷

Deutschsprachige Schauspielerinnen in England:

Elisabeth Bergner

... war wohl die bedeutendste Schauspielerin im englischen Exil. Ende November 1932 hielten sie und der Regisseur Paul Czinner, ihr späterer Mann, sich zu Filmverhandlungen in England auf. Aufgrund des Machtantritts der Nationalsozialisten blieben sie in England.⁸

⁶ Vgl. Bade, Klaus J.: *Europa in Bewegung: Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München 2000.

⁷ Vgl. Strickhausen, Waltraud: *Großbritannien*. In: Trapp, Frithjof/Mittenzwei, Werner/ Rischbieter, Henning/Schneider, Hansjörg (Hrsg.): *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*. Darmstadt 1998. S. 253f. Strickhausen stützt sich in ihren Angaben auf: Röder, Werner: *Die deutschen sozialistischen Exilgruppen in Großbritannien 1940-1945. Ein Beitrag zur Geschichte des Widerstandes gegen den Nationalsozialismus*. Bonn-Bad Godesberg 1973. S. 21f. und Berghahn, Marion: *Continental Britons. German-Jewish Refugees from Nazi Germany*. Oxford u.a. 1988. S. 75.

⁸ Ritchie (1999), S. 344.

Elisabeth Bergner, eigentlich Elisabeth Ettl, wird als Tochter jüdischer Eltern, am 22.8.1897 im österreichischen Drogobytsch in Galizien geboren. Sie wird als Kind von ihrem Hauslehrer Jacob Moreno für das Theaterspiel interessiert. Von 1912-15 besucht sie die Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien. In den Jahren 1915/16 hat Elisabeth Bergner ihr erstes Engagement am Stadttheater Innsbruck. Danach spielt sie bis zum Jahr 1918 am Stadttheater Zürich, u.a. die Rosalinde in Shakespeares *Wie es euch gefällt*. Sie macht in den folgenden Jahren eine glänzende Theaterkarriere: Engagements am Lessing-Theater in Berlin, an der Neuen Wiener Bühne, Münchner Kammerspiele, Residenz-Theater München, Barnowsky-Bühnen Berlin, Deutsches Theater Berlin, Staatstheater Berlin usw. Elisabeth Bergner brilliert u. a. in der Rolle



Aus dem Film *Der Geiger von Florenz* (1926)

der Lulu in Wedekinds *Die Büchse der Pandora*, als Titania in Shakespeares *Ein Sommernachtstraum*, als Tänzerin Iris in Fuldas *Des Esels Schatten*; sie spielt Prinz Eduard in Marlowes *Edward II*, Hannele und Helga in den gleichnamigen Stücken von Gerhard Hauptmann, Tschang Haitang in Klubunds *Der Kreidekreis*, Nina Leeds in O'Neills *Seltsames Zwischenspiel* usw. Im Berlin

der 1920er Jahre wird sie zu „der Bergner“, zu einer der gefeiertsten deutschen Theaterdiven. Man trägt die in die Stirn fallende „Bergner-Locke“, versucht ihre Stimme und diesen eigentümlichen Blick, auch seelenvoll genannt, nachzuahmen. „... the Great Bergner of Berlin. She became the greatest box-office attraction in Germany. She received 1200 Reichsmarks a performance.“⁹

Sie verkörpert einen modernen, androgynen Frauentyp, der bislang so noch nicht da gewesen war. Von ihr fühlen sich Männer und Frauen gleichzeitig angezogen. Unbestritten strahlt sie das aus, was man Aura nennt.

Elisabeth Bergner hat über die Stadt, in der sie so erfolgreich war, folgendes in ihrer Autobiographie geschrieben, ihre Aussagen beziehen sich auf ver-

⁹ Phillipps, Henry Albert: Greater than Bernhardt? Condensed from the Stage. In: Bergner, Elisabeth: Bewundert viel und viel gescholten..., Unordentliche Erinnerungen. München 1978. S. 286.

schiedene Lebensphasen:

So, jetzt war ich also in dem häßlichen, aufgeregten Berlin, wo Spartakisten von den Dächern schossen, wo es fast nur politisch zuing, was mich überhaupt nicht interessierte.¹⁰

Berlin schien mir sehr häßlich, verglichen mit Zürich oder Wien oder Innsbruck. Mehr hatte ich noch nicht gesehen von der Welt.

Heute weiß ich, daß ich Berlin von allen Städten der Welt die größte Liebe und Dankbarkeit schulde und gern und unermüdlich gern bezahle.¹¹

Die ersten beiden Aussagen beziehen sich auf Anfang der 1920er Jahre, die dritte Aussage macht sie in den 1970ern.

Der Regisseur Paul Czinner kann sie für den Film gewinnen. Mit ihm dreht sie seit Mitte der 1920er Jahre Filme – zunächst in Berlin, später auch in England. 1929 dreht Paul Czinner seinen ersten Film in Großbritannien: *The Woman He Scorned*. Von ihrem gemeinsam 1931 hergestellten Film *Ariane* entsteht eine englische Version. Diese Bekanntheit ermöglicht ihnen relativ bald, im September 1933, einen britischen Film mit amerikanischer Beteiligung zu drehen: *The Rise of Catherine the Great*. Dieser Film kommt auch in Deutschland in die Kinos, aber nach Hetzparolen der Nazis wird er wieder abgesetzt.¹² Bergners Verhältnis zum jungen Medium bleibt distanziert. „Film hat für mich wahrscheinlich nie so viel bedeutet wie Theater.“

Elisabeth Bergner wird zu dem, was man ein Idol nennt, und natürlich akzeptieren die Nazis, die ja ab 1930 mehr und mehr in die deutsche Kulturpolitik eingreifen, keine Jüdin als Vorbild für Aussehen und Verhalten einer deutschen Frau. Zunächst glauben sie allerdings, von den Nazis ginge keine unmittelbare Gefahr aus. Wie wenig ihr Vertrauen gerechtfertigt ist, zeigt sich bald; auch Paul Czinner hat jüdische Vorfahren. Die deutsche Presse stellt Elisabeth Bergner schon in den Jahren 1932 und 1933 als treu- und ehrenlose Schauspielerin hin, die sozusagen sowieso schon mit dem Feind kooperiert. Lügen werden über sie verbreitet. Ihr Entschluß Auszuwandern steht fest, als rassistische Angriffe auf jüdische Schauspielerinnen und Schauspieler immer deutlicher werden. Ende 1932 halten sich Bergner und Czinner ohnehin gerade zu Filmverhandlungen in England auf, das Londoner Exil beginnt.

Ein Angebot der Nazis, das sie über Werner Krauss auch Max Reinhardt mach-

¹⁰ Bergner (1978), S. 40.

¹¹ Ebd., S. 36.

¹² Elisabeth Bergner engagiert sich zu diesem Zeitpunkt, durch Unterstützung von Flüchtlingskomitees, schon gegen Nazi-Deutschland. Die Absetzung des Filmes in Deutschland ist eine eindeutige Aussage an die britische Filmindustrie: Filme mit Emigrierten, die sich gegen die Nazis engagieren, haben in Deutschland (erst recht) keinen Markt. Vgl. Völker, Klaus: Elisabeth Bergner. Das Leben einer Schauspielerin. Berlin 1990. S. 275-337.

ten, in diesen Ausnahmefällen „arische Papiere“ auszustellen, sie gleichsam zu „Ehren-Ariern“ zu ernennen, lehnte sie ebenso wie Reinhardt ab. Ihre Berliner Villa wurde beschlagnahmt und wegen angeblich hoher Steuerschulden samt Interieur versteigert. Erstaunlich schnell setzte sich Elisabeth Bergner auch in London durch, auf der Bühne wie im Film.¹³

Am 10.01.1933 heiraten die Bergner und Czinner. Elisabeth Bergner beginnt, nachdem sie ihr Englisch verbessert hat, auch in London erfolgreich Theater zu spielen; auch das britische Theaterpublikum verehrt sie.

Sie lernt George Bernard Shaw und James Matthew Barrie, den Autor von *Peter Pan* kennen. Es ist eine sehr intensive Zeit für Elisabeth Bergner, sie lernt sehr viele britische Theater- und Filmleute kennen. Ihre Beziehungen reichen bis in die englische Schauspielerfamilie Redgrave; sie wird Patentante von Corin Redgrave. Paul Czinner führt weiterhin Regie bei den Filmen von Elisabeth Bergner. Das Geld für die Produktionen kommt auch aus Hollywood.

Während ihrer Exilzeit in England wird Elisabeth Bergner immer wieder von Ängsten um ihre Angehörigen und Schauspielkolleginnen und -kollegen geplagt, die sich noch in Deutschland, Österreich oder der Tschechoslowakei aufhalten. Sie versucht zu helfen wo es nur geht, durch Geld oder Unterstützung anderer Art, wie Unterkunft suchen, wenn Bekannte sich entschließen aus Deutschland auszureisen.

1938 erhält das Paar die englische Staatsbürgerschaft, doch nach Kriegsbeginn gelten beide, wie alle wegen des Nazi-Regimes geflüchteten Deutschen und Österreicher als „enemy aliens“.

Noch viel früher, zwischen der Blinddarmoperation und der nächsten Premiere, hatten wir auch unsere britischen Pässe bekommen und waren jetzt britische Staatsbürger geworden. Auch in Buckingham Palace waren wir eingeladen zu einer Gardenparty. Alles das waren große Auszeichnungen. Normalerweise dauerte es viel länger, bis man die britische Staatsangehörigkeit und britische Reisepässe bekommen konnte. An alle Freunde, die sich damals so sehr für uns eingesetzt hatten, sei hier in Dankbarkeit erinnert. [...] und vor allen Dingen Baron Frankenstein, der gerade seine Stellung und sein Amt als österreichischer Gesandter in London niedergelegt hatte. Denn mittlerweile war auch Österreich unter das Hakenkreuz gefallen.¹⁴

1939/40 erhält Elisabeth Bergner das Angebot, in einem Film über die Hutterer in Kanada mitzuwirken, und über Kanada führt die Schauspielerin und ihr Mann der Weg nach Hollywood. Die Zeit ihres amerikanischen Exils beginnt. Dies wirkt wie eine Wiederholung in ihrem Leben; sie ist sowieso schon auf dem amerikanischen Kontinent, also bleibt sie gleich dort; wie schon 1932

¹³ Stern (1998), S. 294.

¹⁴ Bergner (1978), S. 175.

in England. 1940 herrscht eine große Angst vor den Deutschen in England. Die Nazis halten zu diesem Zeitpunkt Polen, die Tschechoslowakei, Frankreich und Norwegen besetzt, Österreich ist bereits seit 1938 annektiert worden. Man hatte in England also (berechtigte) Sorgen, daß die deutschen Soldaten bereits bald in ihrem Land stehen würden. In ihrer Autobiographie schreibt sie, daß sie in den USA darauf Einfluß nehmen will, daß dieses Land endlich in den Krieg eintritt.

Obwohl Geldgeber der amerikanischen Filmindustrie die englischen Czinner/Bergner-Produktionen mitfinanziert haben, finden die beiden kein gemeinsames Projekt. Aus finanziellen Gründen nimmt Elisabeth Bergner 1941 eine Rolle in dem Antinazifilm *Paris Calling* an. Das Gespann Czinner/Bergner sieht keine Zukunft in Hollywood und geht nach New York. Im August 1943 hat die Künstlerin ihren ersten Erfolg am Broadway, sie spielt in dem englische Boulevardkrimi *The Two Mrs. Carrrolls*.

Während ihrer New Yorker Zeit engagiert sich Elisabeth Bergner auch politisch. Sie nimmt an Lesungen und Dichterabenden der „Tribüne für freie Deutsche Literatur und Kunst“ und an anderen antifaschistischen Aktionen teil. Die Schauspielerin steht damit an der Seite anderer bekannter Emigranten wie Bertolt Brecht, auf den sie in Hollywood trifft und mit dem sie sich anfreundet.

Viele Emigrantinnen und Emigranten, so auch Elisabeth Bergner und Bertolt Brecht, unterzeichnen damals die Grundsatzerklärung des, unter dem Vorsitz von Paul Tillich, gegründeten „Council for a Democratic Germany“ vom 2.5.1944, welche unter anderem die Selbstverwaltung Deutschlands, nach dem Sturz der Nazis vorsieht. Nach dem eher glücklosem und künstlerisch nicht sehr befriedigenden Exil in den USA kehren Elisabeth Bergner und ihr Mann 1950 wieder nach England zurück. Aber auch dort ist der Neuanfang schwer, die alten Freunde wie Shaw und Barrie sind gestorben. Die englische Bevölkerung nimmt es ihr übel, daß sie England „einfach so“ verlassen hat. Ihr Theaterproduzent Charles B. Cochran, der ihr noch Wochen zuvor Telegramme mit den Worten „Come home, Come home“ geschickt hat, stirbt wenige Wochen, nachdem Elisabeth Bergner in London ankommt.

Wenn mich damals Deutschland oder Österreich gerufen hätte, wäre ich viel lieber dorthin zurückgegangen. Aber die riefen mich nicht. Die hatten Angst vor mir. Denen war ich zu berühmt geworden. Ja, wenn ich noch den Mut gehabt hätte, den ich einmal in Innsbruck hatte, dann wäre ich einfach nach Berlin gekommen und hätte gesagt, hier bin ich wieder. Aber ich war ja inzwischen eine berühmte dumme Kuh geworden, ich wollte gebeten werden. Muh, muh.¹⁵

¹⁵ Ebd., S. 254.

Ihre Versuche, in England wieder Fuß zu fassen, sind leider erfolglos.

*Heim kehr ich und finde nicht heim [...]. Das Theater war es, in das ich nicht heimfinden konnte. Das Theater ohne Cochran, ohne Shaw, ohne Barrie. Lauter neue Namen. Lauter neue Gesichter. Ich las Stücke. Ich sprach mit Produzenten. Mit Autoren. Aber ich wollte nicht wirklich. Es war nur noch nicht so deutlich und so einfach, wie ich es jetzt niederschreibe.*¹⁶

Nach Deutschland scheint sie auch nicht heimzufinden, ihr eigentlicher Wohnsitz bleibt immer London. Anfang der 1950er Jahre tourt sie mit Bibellektionen durch Israel und Deutschland. Ihr erstes Wiedersehen mit Deutschland schildert Elisabeth Bergner folgendermaßen:

Ich war wieder einmal mit meinem Bibelprogramm bewaffnet. Meine erste Station war Hamburg. Ich vergaß mein Bibelprogramm, ich vergaß alles, als ich das zerbombte, zertrümmerte Hamburg sah. Die Erschütterung ist unvergeßlich. Alles andere über dieses erste Wiedersehen mit Deutschland habe ich vergessen. Sogar die Vorlesung. Ich glaube, sie hatte keinen besonderen Effekt. Oder ich habe ihn vergessen, über den Trümmern, die ich sah.



Elisabeth Bergner, Büste des Künstlers
Ernesto de Fiori

Ich glaube, ich muß mich schuldig gefühlt haben. Ich hatte so inständig gewünscht und gebetet, Deutschland möge den Krieg verlieren; jetzt fühlte ich mich schuldig. Ich glaube das, weil ich doch auch London zerbombt und zertrümmert wiedergesehn hatte, ohne dieses tiefe Entsetzen. Wahrscheinlich, weil England Sieger geblieben war.

Ganz schlimm war es dann, als ich Berlin wiedersah. Als ich den Tiergarten nicht finden konnte, weil die Bäume alle weg waren. Damals mußte ich sehr lange stehen, angelehnt an eine Hauswand. Mußte mich festhalten, sehr lange. Mir war sehr zum Umfallen.¹⁷

Elisabeth Bergner findet wieder Engagements auf deutschen Bühnen und spielt ab 1958 auch in deutschen Fernsehproduktionen mit. Aber sie kann nicht mehr an ihre früheren Erfolge anknüpfen. 1963

¹⁶ Ebd., S. 257f. Hervorhebung im Original.

¹⁷ Ebd., S. 249f.

erhält sie den Bundesfilmpreis als beste Hauptdarstellerin in der Produktion *Die glücklichen Jahre der Thorwalds*. Zum letzten Mal steht sie 1973 auf der Bühne. Die Schauspielerin stirbt am 12.5.1986 in London.

Valeska Gert

Valeska Gert (geborene Gertrud Valesca Samosch) erblickt am 11.1.1892 als Kind jüdischer Eltern in Berlin das Licht der Welt. Sie erhält Schauspielunterricht bei Maria Moissi und Alfred Breiderhoff in den Jahren 1915/16 und debütiert als Schülerin der Tänzerin Rita Sacchetto im Februar 1916 im Blüthnersaal in Berlin. Von ihrem Vater schreibt Valeska Gert in ihrer Autobiographie, daß er zu Beginn ihrer Theaterausbildung zu ihrer Mutter gesagt haben soll: „Wenn sie Ernst macht, lasse ich mich von Dir scheiden. Ich möchte eine bürgerliche Tochter haben und keine Theaterdame.“¹⁸ Viele Eltern reagieren ähnlich, vielleicht nicht ganz so extrem, auf die Wünsche ihrer Tochter zur Bühne zu gehen. Das Theater gilt damals noch als verachteter Ort.

Eine Doppelkarriere als Schauspielerin und Tänzerin beginnt für Valeska Gert. Im Jahr 1917 hat sie ein Engagement an den Münchner Kammerspielen, sie spielt unter der Regie von Otto Falckenberg. Es folgt bis zum Jahr 1919 ein Engagement am Deutschen Theater in Berlin und an der Tribüne Berlin. Man kann sie in der Titelrolle in Wedekinds *Franziska* bewundern. Parallel hat sie Auftritte in Veranstaltungen der Berliner Dadaisten, u.a. in der Prostituierten-Parodie *Die Canaille*.



Der Tanz in Orange

¹⁸ Gert, Valeska: Ich bin eine Hexe: Kaleidoskop meines Lebens. München 1968. S. 36.

Die Dadaisten gaben eine Matinee in Berlin. Der Höhepunkt des Programms war ein Wettrennen zwischen einer Nähmaschine und einer Schreibmaschine. An der Schreibmaschine saß George Grosz. Kaum im Saal entdeckt, schleifte man mich auch schon auf die kleine Bühne, und ich tanzte zu den Geräuschen der beiden Geräte, eine Tüte aus Zeitungspapier mit zwei Pfund Spargel im Arm. Ich hatte ihn gerade auf dem Wochenmarkt gekauft. Also, es gab damals schon Happenings.¹⁹

Ihr sogenannter „Tanz in Orange“ ruft heftige Reaktionen beim Publikum hervor:

Jeden Abend brachen die tollsten Skandale aus, Riesenlärm, wenn ich meine wahnsinnigen Schritte machte. Die Menschen brüllten, klatschten, sie waren enthemmt, warfen mit Gegenständen nach uns.²⁰

Sie spielt in den 1920er Jahren in Stücken von Max Reinhardt, Bertolt Brecht, Karl Valentin, Friedrich Hollaender. Im April 1923 spielt Valeska Gert die Titelrolle in ihrer eigenen Inszenierung von *Salomé* nach Oscar Wilde. Die Schauspielerin hat Pläne für ein eigenes avantgardistisches Theaterensemble: der Mensch soll mehr im Vordergrund stehen, eine spartanische Bühne und Kostümierung sollen dies bewirken. Bei der Presse fällt sie damit durch, ihr Inszenierungsstil wird verrissen. Zweifelsohne weiß man ihre avantgardistischen Tendenzen (noch) nicht zu schätzen.

Mit ihrem Tanzprogramm *Danses surrealistes* geht sie auf Europatournee; auch in die Sowjetunion wird sie eingeladen. Sie gastiert Ende der 20er Jahre in Moskau, Leningrad und Kiew. Ihr Tanzstil gilt als umstritten, er ist ein Ausbruch aus der bürgerlichen Ästhetik, sie tanzt, was ihr einfällt, sie tanzt Groteske. Damit hat sie nun beim Großteil ihres Publikums und der Presse Erfolg.

Meckel hatte mir einen Tanzabend in den *Comédie des Champs Elysées* arrangiert. Da gab es einen schönen Skandal um meine Tänze. Ich konnte das Orchester nicht mehr hören. So laut riefen sie: „Elle est épatante! Formidable!“ und „A la porte la vache allemande!“ und „La Gueule!“. Es war damals ganz neu und schockierend, was ich tanzte. Jetzt machen die anderen das auf neu und populär. Auch die Surrealisten stritten sich um mich. Ivan Goll schrie: „Das ist der wahre Surrealismus!“ André Breton rief: „Nein kein Surrealismus!“ Das Publikum brüllte in Sprechchören für und gegen mich. Ich ging an die Rampe und schrie: „Vous etes des idiots!“ Jetzt fingen sie an das Theater zu zertrümmern, und Direktor Jouvet verlangte, daß ich aufhöre. Ich wollte aber nicht. Er holte die Polizei, die verhaftete einige Krachmacher, und schnell wurde es ruhig. Aber ich war doch recht erschöpft nach der Schlacht.“²¹

¹⁹ Ebd., S. 60.

²⁰ Ebd., S. 38.

²¹ Ebd., S. 62.

1931 spielt Valeska Gert zusammen mit Helene Weigel, Lotte Lenya und Ernst Busch in der von Bertolt Brecht und Hanns Eisler gestalteten „Roten Revue“ (Titel: *Wir sind ja sooo zufrieden*). In diesem Jahr sind ihre Auftritte immer noch erfolgreich. Im Februar 1932 gründet sie in Berlin ihr eigenes Kabarett „Der Kohlkopp“. Mit ihren satirischen Darbietungen zieht sie den Zorn der patriotischen Presse und Regierung auf sich. 1933, nach Machtergreifung der Nazis, bekommt sie Auftrittsverbot in Deutschland.

Seit 1924 spielt sie auch in Filmen mit, ihre erste Rolle dort ist der Puck im *Sommernachtstraum*. Sie findet zuerst keinen großen Gefallen am Film, spielt dann aber doch in G.W. Pabsts *Die freudlose Gasse* (1925) und *Tagebuch einer Verlorenen* (1929) mit. Sie glänzt auch in der Rolle der Mrs. Peachum in G.W. Pabsts Verfilmung von Brechts *Dreigroschenoper* (1930/31). 1933 wird dieser Film verboten. Valeska Gert flieht ins Ausland und hat Auftritte in Budapest, Krakau, Paris und London. In England wirkt sie in dem Dokumentarfilm *Pett and Pott* (1934), ein Reklamefilm für die britische Post von Alberto Cavalcanti, mit. Der Schriftsteller und Schauspieler Robin Hay Anderson ist begeistert von ihr und wird ihr Manager. Die beiden heiraten am 24. April 1936, was Valeska Gert die britische Staatsbürgerschaft einbringt und sie vor Internierung oder Auslieferung bewahrt. Es ist ihre zweite Ehe, in Deutschland ist sie schon einmal verheiratet gewesen. 1918 hatte sie den Arzt Helmuth von Krause geheiratet. Dieser, nach den Nazigesetzen ein Arier, ließ sich, wahrscheinlich 1934, aus Angst von ihr scheiden.



Jeanne Mammens Gemälde „Valeska Gert“
(1909)

Als ich meinen Mann in Erling am Ammersee besuchte, er hatte am Abhang zum See ein Haus, brachte ich vom Schlachter Fleisch, das in den *Völkischen Beobachter* gewickelt war, mit einem großen Foto von mir auf der ersten Seite. Helmuth ließ mich nicht mehr aus dem Haus gehen. Er wurde unruhig, hatte Angst und ließ sich von mir scheiden.²²

²² Ebd., S. 79.

Bis zum Dezember 1938 hält sie sich die meiste Zeit in London auf, fährt aber immer wieder bis zum Jahr 1936 aus privaten Gründen „zwischendurch“ nach Berlin. Die Beweggründe sind zum einen Heimweh und zum anderen ist sie schon lange in eine leidenschaftliche Affäre mit dem Schauspieler Aribert Wäscher verstrickt, von dem sie nicht loskommt. Einmal wird Valeska Gert dort auf dem Kurfürstendamm von einem fremden Mann angesprochen, der zu ihr sagt: „Sind Sie verrückt? In der Ausstellung *Der ewige Jude* hängen Ihre Fotos, und im Propagandaministerium erzählt man sich, daß Sie für Londoner Zeitungen Greuelmärchen geschrieben haben. Machen Sie, daß Sie fortkommen!“²³ Von nun an unternimmt Valeska Gert keine Kurztrips mehr nach Berlin.

Bei Valeska Gert sind es gleich drei Gründe, weswegen sie aus dem Land vertrieben wird: jüdische Herkunft, politisches Kabarett, grotesker Tanz. Diese Faktoren verhindern ab 1933 jeden weiteren Auftritt in Deutschland. Ihre Flucht hat den Charakter des Vagabundierens und der Unruhe, mehr als bei den anderen Schauspielerinnen, von denen hier die Rede ist. Sie ist einmal hier, einmal dort. Entschieden in England eine neue Bleibe zu finden, zieht es sie immer wieder nach Berlin. Zwischendurch tritt sie in Paris auf. Bei einem erneuten Versuch, nach England einzureisen, wird ihr dies verweigert. Sie wird in ein Flüchtlingslager nach Belgien gebracht.

Sie brachten mich in ein Haus, in dem mehrere Zurückgeschickte lebten. Mein Gepäck behielt die Polizei. Die Zurückgeschickten, lauter Verbrecher, gründeten eine ‚Société des Renvoyés spéciaux‘ [sic]. Weil sie mich für eine Verbrecherin hielten, wurden sie zutraulich...“ Sie kommen nie nach England rein“, sagte einer, „Sie sind zu ungeschickt.“ Aber ich kam als erste rein, durfte Jack antelefonieren, der hatte Beziehungen, ich bekam das Einreisevisum.²⁴

1938 bietet ihr ein amerikanischer Manager Fahrkarte, 500 Dollar Vorschuß und Aussicht auf einen Vertrag in New York. Sie nimmt dieses Angebot an. Im Dezember 1938 kommt sie in den USA an, doch unglücklicherweise stirbt ihr Manager kurz nach ihrer Ankunft. Valeska Gert bleibt trotz großer Schwierigkeiten über 9 Jahre im amerikanischen Exil. Sowohl in Hollywood, als auch in New York kann sie sich künstlerisch nicht etablieren. Sie schlägt sich in den Sommermonaten in Provincetown/Mass. als Tellerwäscherin und Aktmodell durch. Im Dezember 1941 eröffnete Valeska Gert in New York eine Kabarett-Kneipe, die „Beggar Bar“. Künstler wie Tennessee Williams treten dort zeitweise als Kellner und Dichter auf oder mischen sich einfach unter die Zuhörerinnen und Zuhörer. Die Bar hat keine Alkoholausschanklizenz und

²³ Ebd., S. 38.

²⁴ Ebd., S. 84.

muß deshalb Anfang 1945 schließen. Man hat dort den berühmten „Beggars Sip“ erfunden, eine Mischung aus Kaffee und Eierlikör.

Für den Sommer 1946 eröffnet Valeska Gert das Unterhaltungsrestaurant „Valeska’s“ in Provincetown/Mass. Ihr Heimweh nach Berlin wird für sie nun fast unerträglich. Sie sieht, wie die amerikanischen Soldaten aus dem Krieg heimkehren; sie möchte es auch. „Ich brauchte ein Band zu Berlin und litt grauenhaft, daß ich noch nicht fahren konnte, hatte keine Ruhe mehr: Ich bin in Berlin geboren und will in Berlin sterben.“²⁵

Der Weg zurück nach Europa führt die Künstlerin zuerst in die Schweiz, nach Ascona. Für Deutschland hat sie noch keine Einreiseerlaubnis bekommen. Sie eröffnet bald wieder ein Lokal, im Frühjahr 1948 das „Café Valeska und ihr Küchenpersonal“ in Zürich. Valeska Gert tritt dort auf und hat großen Erfolg. Doch auch dieses Café muß bald wieder schließen; die Gründe dafür sind angeblich chronischer Geiz, manischer Egoismus, Mißtrauen und hemmungslose Ausnutzung der Mehrzahl der Angestellten seitens der Schauspielerin. Ihr Heimweh nach Berlin ist groß; Mitte Februar 1948 darf sie endlich wieder in ihre Heimatstadt einreisen. Die Presse nimmt sofort Notiz von ihr, sie ist eine der ersten Remigrantinnen. In den Jahren zwischen 1949 und 1956 werden mehrere Kabarettlokale von ihr eröffnet und wieder geschlossen.

Valeska Gert klagt in dieser Zeit auf Entschädigungszahlungen als Verfolgte des Nationalsozialismus.

Ich wurde nicht als „Opfer des Nationalsozialismus“ anerkannt, verklagte den Senat und verlor. Der Richter entschied, ich sei Engländerin, mir hätte deswegen in Deutschland nichts passieren können. Außer Gerichts- und Anwaltskosten mußte ich dem Finanzamt Steuern nachzahlen, die sie erlassen hatten, weil sie mich für ein „Opfer“ hielten.²⁶

Bis in die 1970er Jahre wirkt sie in mehreren Filmen mit, veröffentlicht einige Bücher und nimmt eine Schallplatte auf. 1970 erhält sie den deutschen Filmpreis. Eine wichtige Station in Valeska Gerts Leben nach 1948 ist Kampen auf Sylt. Sie eröffnet dort ihr Kabarettlokal „Ziegenstall“. In Kampen auf Sylt stirbt sie auch 1978.

²⁵ Ebd., S. 187.

²⁶ Vgl. ebd., S. 214.

Dolly Haas

Dolly Haas (eigentlich Dorothea Clara Eleanore oder Dorothy Clara Louise) wird am 29.4.1910 in Hamburg geboren. Sie ist die Tochter eines Engländers und einer Wienerin. Sie besucht das Löwenberg-Gymnasium in Hamburg und gehört zum Kinderballett am Hamburger Stadttheater. Sie wird von dem Schauspieler Max Pallenberg, dem künstlerischen Leiter des Großen Schauspielhauses Berlin, Erik Charell, vorge-



Dolly Haas als Titelbild eines Kaufhauskatalogs

stellt und für die Spielzeit 1927/28 dort fest engagiert. Dolly Haas debütiert in dem Stück *Der Mikado* von Sullivan/Gilbert, sie spielt in Oscar Straus' *Ein Walzertraum* und hat in der Zeit von 1928-34 verschiedene Auftritte in Berliner Kabaretts. Unter anderem in Werner Fincks „Katakombe“ (ab 1929) und im „Kabarett der Komiker“. Im Jahr 1930 folgt ein Auftritt in Friedrich Hollaenders Revue „Quick“ am Nelson-Theater, Regie führt Kurt Gerron. Seit 1930 arbeitet sie auch parallel beim Film. Ihre erste Rolle dort hat sie als singende Schaufensterpuppe in Wilhelm Dieterles *Eine Stunde Glück*. Sie macht jedes Jahr einen Film, 1933 *Das häßliche Mädchen*, bei dessen Uraufführung es zu einem antisemitischen Tumult gegen den

jüdischen Hauptdarsteller Max Hansen kommt. Dolly Haas ist von den Übergriffen gegen ihre jüdischen Kolleginnen und Kollegen sehr betroffen.

Den ersten Schock erlebte ich, als Paul Nikolaus, ein Conférencier am Kabarett der Komiker, Selbstmord beging. Und dann die Premiere am 8. September. Den Max Hansen habe ich verehrt, das trifft einen doch persönlich, wenn ein Kollege beschimpft wird. Genau wie die Bergner und Helene Thimig und die unvergeßliche Grete Mosheim, die ich liebe und liebte als junges Mädchen - wenn solche Menschen weggehen, da passiert doch etwas mit unseren Gefühlen. Als diese Eier da landeten, ich glaube auch eine Tomate, da habe ich gewußt, daß mit meinem Gefühl zum geliebten Publikum etwas passiert ist, und das hat mir wirklich meine persönliche Ambition geraubt. Glauben Sie mir das? Denn um Schauspieler zu sein, müssen Sie ein großer Egoist sein, und da müssen Sie einfach eine Mission haben und müssen Menschen vor sich haben, die Sie tief beeindruckt wollen. Erst in England habe ich wieder einen Film gedreht, den ich

respektiere: Das war *Broken Blossoms*. In meiner Rolle, da waren all die Tausende von Kindern, die man mißhandelt hat.²⁷

1934 wirkt sie in einer Filmproduktion in England mit: *Girls Will Be Boys*. Nach ihrer Rückkehr nach Deutschland bekommt sie Schwierigkeiten mit der Gestapo. 1934/35 spielt sie in ihrem letzten deutschen Film mit: *Warum lügt Fräulein Käthe*. Danach kann sie den wachsenden Antisemitismus nicht mehr mit ansehen. Sie selbst hat als „Arierin“ eigentlich nichts zu befürchten, doch für sie wird der Graben zwischen ihrer persönlichen Weltanschauung und den Entwicklungen in Deutschland unüberwindbar. Dolly Haas flieht aus Deutschland, weil sie über die Behandlung ihrer jüdischen Kolleginnen und Kollegen entsetzt ist. Bei dem Schauspieler Max Hansen, den Dolly Haas verehrt, sieht sie, wie Eier nach der Vorführung einer seiner Filme geworfen werden; außerdem erfährt sie, daß jüdische Kollegen Selbstmord begangen haben. Sie ist sehr betroffen, als sie erfährt, daß Elisabeth Bergner, Grete Mosheim und Helene Thimig das Land verlassen haben.

1935 emigriert die Schauspielerin nach England. Ihre erste Filmrolle im Exil hat sie in einem Film von Hans Brahm (der sich dann in England John Brahm nennt), die Lucy in *Broken Blossoms*. Hans Brahm ist jüdischer Abstammung und ebenfalls aus Deutschland geflüchtet, er wird ihr späterer Ehemann. Aufgrund ihrer schauspielerischen Leistung im diesem Film bekommt sie ein Angebot aus Hollywood. 1936 gehen Dolly Haas und Hans Brahm in die USA, wo man der Schauspielerin einen Dreijahresvertrag angeboten hat. Dort findet sie sich in der Situation wieder, daß sie zwar von Columbia Pictures Geld, aber keine Rollenangebote bekommt. Sie entschließt sich, nach New York zu gehen. Der Erfolg gibt ihr Recht, sie spielt dort in Klubunds *Kreidekreis* (*The Circle of Chalk*) und erhält sehr gute Kritiken. Ab 1943 wird sie eine erfolgreiche Broadwayschauspielerin. In diesem Jahr heiratet sie auch den amerikanischen Karikaturisten Albert (Al) Hirschfeld; von Hans Brahm ist sie 1942 geschieden worden.

Dolly Haas engagiert sich in den USA auch in der Rundfunkarbeit, sie arbeitet an Sendungen mit, die nach Deutschland übertragen werden:

Ich war an zwei Radioprogrammen beteiligt. Das eine hieß: „Amerikanische Frauen sprechen zu deutschen Frauen“, mit Eleonora von Mendelssohn und Ruth Landshoff-York. Außerdem hatte ich ein eigenes Programm, „Music with Margaret“, in dem ich Flüsterwitze erzählt habe, Anti-Nazi-Geschichten. Die Texte stammten von früheren Mitarbeitern des „Simplizissimus“. Ich kann mich erinnern, daß im Tonstudio jemand zu mir sagte, diese Sendungen seien auch für

²⁷ Dolly Haas im Gespräch mit Gero Gandert. In: Stiftung Deutsche Kinemathek: Exil - Sechs Schauspieler aus Deutschland. Berlin 1983. S. 12.

die Soldaten im Schützengraben bestimmt. Sie sind doch Deutsche - was fühlen Sie dabei? Da habe ich gesagt, diese Regierung hat nichts mit Deutschland zu tun. Das sind die Feinde des Deutschen Reiches. Deutschland ist ein reiches Land, reich an großen Schriftstellern und Künstlern. Die Nazis werden dieses Land Hunderte von Jahren zurückbringen, wenn man nicht irgendetwas tut.²⁸

Ab 1949 hat die Künstlerin Auftritte in amerikanischen Fernsehfilmen und TV-Serien. Einem internationalen Publikum wird sie wieder ins Gedächtnis gerufen durch ihre Rolle in dem Hitchcock-Thriller *I Confess* von 1952. Sie spielt dort an der Seite von O. E. Hasse und Montgomery Clift.

Dolly Haas zieht sich in den 1950er Jahren aus dem Filmgeschäft zurück, aus Altersgründen und weil sie findet, daß es beinahe unmöglich sei, Ehe und Schauspielerei zu vereinen.

Deutschland beginnt sich in den 1970er Jahren wieder an Dolly Haas zu erinnern. 1975 erhält sie den Goldenen Filmpreis der Filmfestspiele Berlin. 1983 wird ihr für ihr Filmschaffen vor der Emigration die Retrospektive der Berliner Filmfestspiele gewidmet.

Die Schauspielerin stirbt am 26. September 1994 in New York.

Eine individuierte Dimension gaben diesem Typus erst spätere Jahre. Giulietta Masina ist eine Antwort auf Dolly Haas; Katharina Thalbach eine zweite. Deren Augen ist auch der Erfahrungsabgrund eingeschrieben, der dazwischen steht.²⁹

Lucie Mannheim

Lucie Mannheim wird am 30.4.1899 in Berlin geboren,

... in der Königsberger Straße 15, dort, wo die Häuser drei Hinterhöfe hatten und das Leben sich eben so abspielte wie auf den berühmten Zille-Bildern. Auch wenn man im Vorderhaus wohnte, hörte man doch jeden Tag das Gebrüll eines Betrunkenen, der seine Frau schlug. Wir wohnten gegenüber dem Memeler Park, der im Winter eine Eisbahn war und im Sommer Kinderspielplatz.³⁰

Als Jugendliche (sie ist 13 oder 14 Jahre alt) steht Lucie Mannheim zum ersten Mal in einer Hauptrolle auf der Bühne, als Käthie in dem Stück *Alt-Heidelberg* (eine mehrfach verfilmtes Rührstück von Wilhelm Meyer-Förster).

Nach Beendigung der Schulzeit besucht sie die „Reichersche Hochschule

²⁸ Haas (1983), S. 23.

²⁹ Witte, Karsten: Knabenfrau und Krisenkommando: Versuch über Dolly Haas. In: Haas (1983), S. 30.

³⁰ Mannheim, Lucie: zit. nach: Lehnhardt, Rolf: Die Lucie-Mannheim-Story: Geschichte eines Schauspielerlebens. Remagen-Rolandseck 1973. S. 6.

für dramatische Kunst“ in Berlin. Ihr erstes Engagement hat sie in Libau, Lettland, unter anderem als Partnerin von Conrad Veidt. Von dort aus folgt von 1916-18 ein Engagement in Königsberg. Sie spielt dort unter der Leitung von Leopold Jessner in Stücken von Ibsen und Wedekind. Auf Empfehlung von Julius Babs wechselt die Schauspielerin danach an die „Freie Volksbühne“ in Berlin. Lucie Mannheim ist nun an ihrem Ziel angekommen, in Berlin Theater zu spielen. Es ist auch der Beginn einer langdauernden Zusammenarbeit mit Jürgen Fehling. Von 1918-22 tritt sie in Stücken von Tschechow, Gogol, Lasker-Schüler, Büchner, Lenz und Kleist auf und feiert fast in jedem Stück triumphale Erfolge. Von 1922-33 folgt ein Engagement bei Leopold Jessner am Preußischen Staatstheater Berlin (Schauspielhaus und Schiller-Theater).

Ab dem Jahr 1922 spielt Lucie Mannheim auch in Stummfilmen mit, unter anderem in G. W. Pabsts *Der Schatz* mit Werner Krauss (1923). Ihren Durchbruch im Kino erlebt sie 1929 in dem ersten deutschsprachigen Tonfilm *Atlantic* von E. A. Dupont. 1930 ist dann so etwas wie das alles entscheidende Jahr in ihrer Karriere. Sie steht zur Debatte für die Rolle der Lola in Sternbergs *Der blaue Engel*, Emil Jannings will sie unbedingt als Partnerin haben. Doch Josef von Sternberg setzt sich mit der von ihm erst wenige Wochen vorher entdeckten, relativ unbekanntem Marlene Dietrich durch.

„Glaubst du, daß ich ihm gefallen habe?“ fragte Lucie. Das ist überhaupt keine Frage, erwiderte ich. Sie hatte ihm wirklich gefallen. Nur – – –

Nur – : sie stimmte nicht mit dem Bild überein, das Sternberg für die Rolle vorschwebte. Sie deckte sich nicht mit der Vision. Da gibt's die einen : die bleiben ihr verhaftet bis zum Ende, halten mit einer inbrünstigen Zähigkeit an ihr fest, bis sie sich aus dem Nebelschleier materialisieren läßt. Wär's nur eine Frage der Zeit, wär's eine Frage der Ausdauer. Es ist aber viel mehr eine der Integrität, der Unberührtheit, der tief innerlichen Unabhängigkeit. Ist das Bild nicht zu verwirklichen, weil nichts an es heranreicht, bleibt's bei der Vision, der unerreichbaren. Die anderen, die in der Mehrzahl sind, machen den Kompromiß, nehmen das Nächst-Ähnliche. Wählen, lieber als gar nichts in Händen zu haben, die Sieben-Achtel-Erfüllung, welche die Vision fast bis zu den Konturen ausfüllt – aber eben nur fast. Sie erfahren nie den schönen Hunger, daß nichts – alles sein kann. ...

Was man so Einfall nennt. In Wahrheit liegen die beiden Einfälle außerhalb ihrer Köpfe, in der Luft. Unsichtbar - und greifbar. Hätte A nach Einfall B gegriffen, wäre Lucie Mannheim die „Lola“ geworden. In welchem Fall Marlene Dietrich von der ganzen Sache nichts erfahren hätte. Sie steht, von allem unberührt, von keiner Hoffnung geplagt, weiterhin auf der Bühne, auf der Von Sternberg sie nicht gesehen hat, und wird bestenfalls einmal denken: *Das hätte ich gern gespielt!* Da mit Logarithmen nicht zu errechnen ist, ob Lucie Mannheim Schritt für Schritt die gleiche Karriere gemacht hätte, muß man nun doch wohl die Metaphysik, die geschmähte zu Hilfe rufen. Nun wird zur Gewißheit, daß es Marlenes Bestimmung war, „von Kopf bis Fuß“ zu sein, während Lucie Mannheim ih-

ren eigenen, anderen, herrlichen Weg zu gehen hatte.³¹

Lucie Mannheim zeigt sich nicht irritiert über diese verpaßte Chance. Sie hat weiterhin interessante Rollen in Film und Theater. 1931 wird eigens für sie von Emil Rameau ein Singspiel geschrieben, *Die göttliche Jette* (Thema: die bewegten Lebensläufe der Sängerin Henriette Sontag), mit dem sie große Erfolge feierte. Ein Jahr später wird dieses Stück, mit der Schauspielerin Grethe Weiser in der Titelrolle, verfilmt. Auch der Film wird ein großer Erfolg.

1933 wird für die Künstlerin, wie für so viele deutsche Künstlerinnen und Künstler ein Schicksalsjahr. Die Nazis sind Anfang des Jahres an die Macht gekommen. Am 16.1.1933 hat Lucie Mannheim an dem großen Filmpremierenfest zu ihrem Film *Madame wünscht keine Kinder* in Berlin teilgenommen. Sie spielt zunächst weiter in Nebenrollen an Berliner Bühnen. Es ist ein Schock für sie, sich plötzlich als Jüdin fühlen zu sollen, bzw. einer Minderheit zugehörig, die aus dem deutschen Volk verbannt werden soll. Ihre Familie ist zwar jüdischen Ursprungs, religiös aber völlig indifferent.

Lucie Mannheim flieht aus Deutschland. Sie erinnert sich:

Die sogenannten goldenen Theaterjahre in Berlin waren ein Konzentrat der Illusion. Die Künstler lebten – hektisch genug – wie unter einer Glasglocke, sie probierten, rangen um das, was ein Dichter gewollt hatte und ein Regisseur ihnen abverlangte, litten und triumphierten gelegentlich, und in der Zeitung lasen sie nur, was die Herren Kritiker über ihre Premieren schrieben. Daß der politische Horizont sich immer mehr verfinsterte, nahm kaum einer wahr.³²

Lucie Mannheim verläßt im Laufe des Jahres 1933 Deutschland. Sie hält dem politischen Druck und den Verhaltensweisen sogenannter Freunde, die sie nicht mehr zu grüßen wagen, nicht mehr stand. Ihr Fluchtweg führt sie über die Tschechoslowakei (Karlsbad) und Wien zunächst nach Zürich. 1934 emigriert sie dann nach London. Ihre Schauspieler-Kollegin Käthe Dorsch, die den NS-Führer Hermann Göring noch aus Jugendtagen kennt und seine frühere Verlobte ist, hat vorher noch versucht, bei ihm eine Ausnahmegenehmigung für sie zu erwirken. (Eine Nebenabsicht bei diesem Vorhaben ist, die außerordentliche Popularität von Lucie Mannheim dafür einzusetzen, die verzweifelte Lage der jüdischen Schauspielerinnen und Schauspieler etwas zu erleichtern). Hermann Göring läßt Lucie Mannheim also zu sich rufen, um an ihr sein zynisches Machtwort „Wer Jude ist, bestimme ich“ anzuwenden. Diese Begegnung ist in dem Buch „Die Lucie-Mannheim-Story“ sehr eindringlich beschrieben:

Den Verlauf dieser denkwürdigen Audienz schildert Lucie Mannheim in sarka-

³¹ Hollaender, Friedrich: Von Kopf bis Fuß: Revue meines Lebens. Berlin 2001. S. 221f.

³² Lehnhardt (1973), S. 32.

stischen Farben: Da stand der unglaublich dicke Mann vor einem wandgroßen Gemälde seiner ersten Frau Karin, das von Blumen und Palmen flankiert und mit Kunstlicht angestrahlt war. Sein Anzug war papageienbunt: Knallblaues Privathemd, an dessen Kragen der Pour le mérite hing, darüber eine giftgrüne Wildlederjacke; die weißen Generalshosen mit den roten Streifen wölbten sich über den starken Schenkeln wie Reithosen. Im Gespräch befeiligte sich der Gewaltige eines jovialen, ja ritterlichen Tons. Als oberster Chef der Preußischen Staatstheater wollte er mich unbedingt halten, versicherte er, und es würde jetzt, wo er sich darum kümmere, überhaupt alles viel besser werden. Meine Frage, ob er denn schon irgend etwas von mir gesehen habe, meine Nora zum Beispiel, verneinte er. Worauf ich erwiderte: Dann können Sie es aber auch gar nicht beurteilen, nicht wahr? Er nahm auch diese Spitze in guter Manier hin, befand allerdings einschränkend, „typisch deutsche“ Lustspiele wie „Minna von Barnhelm“ und „Käthchen von Heilbronn“ müßte ich mir natürlich in Zukunft versagen.

Nach dieser Unterredung, [...], mußte Lucie Mannheim noch eine Extra-Nervenprobe durchstehen. Auf dem gepflasterten Hof der Göringschen Residenz mischten sich in das Klappern ihrer Stöckelschuhe plötzlich näherkommende Stiefeltritte; ein schwerbewaffneter Mann überholte sie und forderte sie auf, ihr zu folgen. Der Weg führte in einen tiefen Keller, in dem etwa dreißig Uniformierte saßen, offenbar Görings Leibwache. Und was tat diese Soldateska? Jeder Mann erbat aufs artigste ein Autogramm der Künstlerin!³³

Ihre zwangsweise gewählte „neue Heimat“ England wird für Lucie Mannheim zum Sprungbrett für eine neue Karriere. In London begegnet sie Alfred Hitchcock und spielt 1935 in dessen Spionagethriller *The 39 Steps*. Dies macht sie einem internationalen Publikum bekannt, sie spielt bis zum Ausbruch des 2. Weltkriegs in verschiedenen britischen Filmen und



Lucie Mannheim als geheimnisvolle Fremde in *39 Steps*

ebenfalls erfolgreich in London Theater. Sie gründet zusammen mit dem englischen Schauspieler Marius Goring eine eigene Theatergruppe, die in einem feinen Haus in London spielt, dem „Duke-of-York-Theatre“.

1939 beginnt eine Schaffenskrise für Lucie Mannheim, die akute Bedro-

³³ Lehnhardt (1973), S. 36.

hung durch Bomben aus der Luft, und die Angst um ihre Freunde und Verwandte in Deutschland lähmen sie. Die Schauspielerin ist psychisch nicht in der Lage, Rollenangebote anzunehmen. 1941 heiraten Lucie Mannheim und Marius Goring. Mit ihm zusammen arbeitet sie jetzt für die BBC. Über deren Hörfunkwellen liest die Schauspielerin die wichtigsten, in Deutschland nicht gezeigten Dramen der Gegenwart. Marius Goring wird zum Produktionsleiter der deutschsprachigen Abteilung der BBC berufen. Unter dem Namen Charles Richardson spricht er politische Kommentare auf Deutsch. Auch Lucie Mannheim gestaltet mit ihm zusammen Sendungen gegen die Nazi-Propaganda. Marius Goring hat, vermutlich vor 1933, deutsche Literatur und Theaterwissenschaft in Frankfurt, München und Wien studiert.

Nach Beendigung des 2. Weltkrieges begibt sich die Künstlerin als eine der ersten deutschen Exilantinnen zurück nach Deutschland. 1947 geht sie zusammen mit ihrem Ehemann auf Theatertournee durch Deutschlands britische Besatzungszone. 1949 haben Lucie Mannheim und Marius Goring ein festes Engagement an einem Theater am Kurfürstendamm in Berlin. Das Berliner Theaterpublikum feiert sie fast wie „einst“, aber bald wird deutlich, daß sie in der Theater- und Filmwelt des Nachkriegsdeutschland keinen rechten Platz mehr zu haben scheint. Sehr relevant ist dabei die Tatsache, daß es ihr an kontinuierlichen und angemessenen Arbeitsmöglichkeiten fehlt. Ein Schicksal, welches sie mit ihrer Kollegin Elisabeth Bergner teilt. 1959 bekommt Lucie Mannheim das Großkreuz des Bundesverdienstkreuzes in Anerkennung ihrer hervorragenden Verdienste an Berliner Bühnen verliehen und 1963 den Titel „Berliner Staatsschauspielerin“. 1967 dann den goldenen Filmpreis (Ehrenpreis) der Internationalen Filmfestspiele in Berlin. Sie selbst muten diese Auszeichnungen etwas seltsam an, da zum Beispiel das Berliner Staatstheater sie permanent nicht zu beschäftigen weiß. Lucie Mannheim findet diesen Sachverhalt am besten in der Liedzeile: „Sie möchten mich gern befördern, sie wissen nur noch nicht wohin“ ausgedrückt.

Die Schauspielerin eröffnet sich ein neues Betätigungsfeld in der Regiearbeit, und obwohl sie auch dort durchaus erfolgreich ist, stößt sie wieder auf Vorbehalte. Sie selbst äußert den Verdacht, daß man es als Regisseurin in Deutschland besonders schwer habe: „In Deutschland hat man ja ein beinahe unüberwindliches Vorurteil gegen weibliche Regisseure.“³⁴

In den 60er und 70er Jahren spielt sie noch in einigen Theater- und Fernsehproduktionen mit. Doch in der Öffentlichkeit wird immer weniger Notiz von ihr genommen. Es ist bis zuletzt schwer für sie zu akzeptieren, daß sie an die

³⁴ Lucie Mannheim In: *Abendzeitung* München (21./22.2.1970).

Wurzeln, die sie in Berlin hat, nicht mehr fest anknüpfen kann. London war ihr zur zweiten Heimat geworden, aber von ihr selbst stammt der Ausspruch: Wer um die Dreißig aus seiner bisherigen Umwelt verpflanzt wurde, wird anderwärts nie mehr so tiefe Wurzeln schlagen.

Lucie Mannheim stirbt 1976 in einem Sanatorium im Harzkurort Braunlage.

Grete Mosheim

Als zarte, zerbrechliche Person mit klugen Augen bestach ihr spröder, Berliner Charme. Verliebte junge Frauen verkörperte sie mit einem Maximum an Glücksaufwand oder verhaltenem Schmerz, changierend zwischen Naivität und Gerissenheit, Unschuld und Albernheit – eine Art seelisch saubere, moralische Schlampe, der nichts menschliches fremd ist. Ihr elfenhaftes Wesen drückte diesen Konflikt bezaubernd und durch Intelligenz gesteigert aus.³⁵

Die Schauspielerin wird am 8.1.1905 als Halbjüdin in Berlin geboren; ihre Eltern Marcus und Clara Mosheim unterstützen ihren Wunsch, zur Bühne zu gehen, und fördern sie. Ihr eigentlicher Wunsch ist es, Ballettänzerin zu werden; sie besucht dann aber die Schauspielschule des Deutschen Theaters in Berlin.

Marlene Dietrich lernt dort zur gleichen Zeit wie sie und eine lebenslange Freundschaft entwickelt sich. Das Bühnendebüt von Grete Mosheim findet 1922 in Frank Wedekinds *Frühlings Erwachen* in Berlin statt. Von 1922-31 ist sie festes Mitglied an Max Reinhardts Deutschem Theater Berlin; sie spielt unter anderem die Hauptrolle in John von Dru-



Grete Mosheim in ihrem Auto

tens *Der sprechende Affe*, zusammen mit Albert Bassermann. 1924 gibt sie ihr Filmdebüt in dem Film *Michael* (Regie: Carl Theodor Dreyer). Mehrere andere Filme folgen. Unter anderem spielt Grete Mosheim in dem für viel Wirbel sorgenden Film *Cyankali* mit. Sie verkörpert eine junge Frau, die eine illegale

³⁵ Heinzlmeier, Adolf/Schulz, Berndt: Lexikon der deutschen Film- und TV-Stars. Berlin 2000. S. 36.

Abtreibung vornehmen läßt und an deren Folgen sie durch das Gift Zyankali qualvoll stirbt.

Außerdem spielt sie in Theaterkomödien und hat damit auch Erfolg. Wie groß der Erfolg gewesen ist, macht sich auch finanziell bemerkbar. Sie hat in den Jahren 1930-33, die Filmeinnahmen nicht miteingerechnet, 80.000 Mark Jahreseinkommen.

1934 emigriert sie nach England. Im Jahr 1933, genauer am 28. März 1933 hat sie noch an einem großen, von den Nazis organisierten Filmempfang teilgenommen. In einem Essay über die Sängerin und Schauspielerin Gitta Alpar liest sich das so:

Im Hotel *Kaiserhof* herrscht Hochbetrieb. Was im deutschen Film Rang, Namen und Einfluß hat – und nicht bereits geflohen ist –, fährt an diesem 28. März 1933, einem Dienstagabend, am Stammsitz der neuen nationalsozialistischen Herren vor. [...] Im *Kaiserhof* sitzt das Ehepaar Fröhlich an einem Tisch mit den schönen Männern des deutschen Films, Willy Fritsch, Willi Forst und Hans Albers. Von ihrem Platz aus sieht Gitta Alpar viele andere berühmte – und „jüdische“ – Gesichter, Grete Mosheim etwa und Lucie Mannheim, Fritz Lang und Erich Pommer.³⁶

Grete Mosheim schlägt sich mehr schlecht als recht in ihrem Exiland, bzw. in London durch. Zuvor ist ihre erste Ehe mit dem ebenfalls nach England emigrierten Schauspieler Oskar Homolka zerbrochen. Der Abschied von Deutschland scheint ihr nicht schwerzufallen. „für mich war Deutschland unter dem Meeresboden versunken.“³⁷ Zu diesem Zeitpunkt allerdings geht die Schauspielerin allerdings noch davon aus, daß sie ihre Heimat nur vorläufig verläßt. Sie hat nur einen gewissen Betrag von ihrem Vermögen nach England bringen können, und ihre englischen Sprachkenntnisse sind spärlich. 1935 hat sie, nach Erlernen des Englischen, Auftritte auf dortigen Bühnen. Ihr britisches Debüt gibt sie im Oktober 1935 in Alice Campells Stück *Two Share a Dwelling* im „St. James Theatre“ in London. Sie ist aber nicht sehr überzeugt von ihrer Arbeit, glaubt, sie könne in einer anderen Sprache nicht Theater spielen.

Wenn ich ständig daran denken muß: Habe ich das Wort auch richtig ausgesprochen? – dann ist es schon aus. Aber ich mußte eben immer aufpassen, denn der französische Akzent hört sich sehr charmant an, der schwedische auch. Aber der deutsche klingt nur komisch, leider.³⁸

1936 trifft sie auf den amerikanischen Industrie-Magnaten und Millionär

³⁶ Freyermuth, Gundolf S.: Reise in die Verlorengegangenenheit: Auf den Spuren deutscher Emigranten. Hamburg 1990. S.167f.

³⁷ Ebd., S. 145.

³⁸ Vgl. ebd.

Howard Gould, sie heiraten und die Künstlerin fügt sich in den „Beruf“ der MillionärsGattin ein. „Die Schauspielerin gab ihre Karriere auf, entschädigte sich mit Luxus, tröstete sich mit Weltreisen. Auf Bühnenbrettern geschult, wurde sie ein Erfolg auch auf dem glatten Parkett der internationalen Gesellschaft.“³⁹

Dies scheint nur die halbe Wahrheit zu sein, denn in den 1940er Jahren spielt Grete Mosheim durchaus in einigen Theaterstücken und wirkt bei einer Lesung der „Tribüne für freie deutsche Literatur und Kunst in Amerika“ mit.

1938 kann sie ihren Mann davon überzeugen, zusammen mit ihr in die USA zurückzukehren. Dieser hatte zu dem Zeitpunkt schon sehr lange in England gelebt. In den USA muß Grete Mosheim erkennen, daß sehr viele Leute nicht wahrhaben wollen, was gerade in Deutschland passiert. Wenn sie von Hitlers Greuelthaten erzählt, stößt sie auf Reaktionen wie. „Nein, es ist ja alles übertrieben, Hitler ist ein guter Mann.“⁴⁰



Grete Mosheim in ihren Anfangsjahren
als Schauspielerin

Grete Mosheim und ihr zweiter Ehemann Howard Gould lassen sich in New York nieder. Sie ruft dort eine Art

Stammtisch für geflüchtete Künstlerinnen und Künstler ins Leben, der sich über viele Jahre hinweg jeden Sonntagabend im Hotel Plaza trifft. Zu den Gästen zählen Alma und Franz Werfel, Erwin Piscator, Marlene Dietrich, Alfred Polgar, Jean Gabin, Max Reinhardt usw. „Es war ja für viele ein trauriges, ein schweres Leben. Aber jeden Sonntag, da wurde alles vergessen, [...], wir haben Klavier gespielt und waren vergnügt“.⁴¹

In den 50er Jahren, von Howard Gould geschieden, besucht sie Deutschland – wie sie schreibt, aus einer Laune heraus. „Ich hatte keine Ahnung, daß

³⁹ Ebd., S. 149.

⁴⁰ Ebd., S. 150.

⁴¹ Grete Mosheim zit. nach: Freyermuth (1990), S. 145.

mich hier noch jemand kennen würde, daß die alle den goldenen zwanziger Jahren nachtrauerten. Wir haben damals vor Hitler Theater gemacht, wie wir's eben konnten. Daß das so herrlich war, habe ich erst 1952 erfahren.“⁴²

Die Künstlerin macht eine Art zweite Theaterkarriere und ist in Berlin bald wieder „die Mosheim“. Ihr Erfolg beginnt mit dem Stück *Ich bin eine Kamera* von Christopher Isherwood, dieses Stück basiert auf seinen *Goodbye To Berlin*-Geschichten. Christopher Isherwood ist ein englischer Schriftsteller, der in den dreißiger Jahren in Berlin lebt. Grete Mosheim spielt die Rolle der Sally Bowles, die zwanzig Jahre später, in der Filmfassung unter dem Titel *Cabaret* von Liza Minnelli verkörpert wird.

„Ich habe Berlin wieder so heiß geliebt, mit Trümmern und allem.“⁴³

Sie gastiert in vielen Städten Deutschlands, Österreichs und der Schweiz; ihr Wohnsitz bleibt aber weiterhin New York. Dort stirbt Grete Mosheim auch am 29. Dezember 1986.

Wechselwirkung zwischen Gästen und Gastland England

Viele britische Filmpreise gingen an Ausländerinnen und Ausländer. Europa-weit, aber auch aus Amerika und Frankreich, wurden seit den 1920er Jahren Filmschaffende aus Deutschland angeworben. Regisseure wie E. A. Dupont und G. W. Pabst bewegten sich regelmäßig zwischen englischem, französischem und deutschen Film. Die Tontechnik ließ noch keine Nachvertonung zu, also mußten einstweilen für internationale Koproduktionen mehrere verschiedene Sprachversionen gedreht werden. Den filmischen Austausch zwischen England und Deutschland kann man bis 1933 durchaus als rege beschreiben. Ab diesem Jahr war der Austausch dann einseitig, das deutsche Filmexil in England begann.

Englische Filmleute hatten während der zwanziger Jahre in Deutschland studiert, deutsche Filmleute waren nach England gekommen. Man kannte sich gegenseitig; der Klang der deutschen Sprache war in England vertraut. Koproduktionen etwa zwischen der Ufa und der Gaumont-British-Organisation waren an der Tagesordnung. In vielen Filmen war die Besetzung international; die Filme wurden außerdem häufig in mehreren Sprachen gedreht.⁴⁴

Nach den Reichstagswahlen im Januar 1933 versuchen viele Künstlerinnen

⁴² Ebd., S. 152.

⁴³ Ebd., S. 154.

⁴⁴ Ritchie (1999), S. 349f.

und Künstler - oft überstürzt - ihre Heimat zu verlassen. Einige haben bereits Kontakte zu europäischen Produktionszentren in London oder Paris, viele kommen jedoch ohne Hoffnung auf Anstellung oder auch nur entsprechende Sprachkenntnisse. Die angeworbenen amerikanischen und geflohenen europäischen Filmemacherinnen und Filmemacher bieten ihren britischen Kolleginnen und Kollegen oft harte Konkurrenz und stehen deren Karrieren im Wege. Viele Führungspositionen in der britischen Filmindustrie der 30er Jahre wurden mit Ausländern besetzt (z.B. mit dem ungarischen Filmproduzenten und Regisseur Alexander Korda), die dann bessere Gehälter erhielten. So gab es auch manches Ressentiment.⁴⁵ Als rigider Kritiker der Gastarbeiterbeschäftigung entwickelte sich der britische Schriftsteller Graham Greene. Er stand zwar einigen europäischen Filmprojekten wohlwollend gegenüber, kritisierte aber die angebliche Vetternwirtschaft unter europäischen Exilanten. Auch warf er ihnen Unkenntnis der englischen Sprache und Kultur vor, was sich dann negativ auf ihre Filmprojekte auswirke und hätte Alexander Korda lieber in Ostengland auf dem Lande hinter einem Webstuhl gesehen.⁴⁶

Für die Exilantinnen und Exilanten war die Zukunft in mehrfacher Hinsicht ungewiß. In den frühen 1930er Jahren erreichte die Weltwirtschaftskrise ihren Höhepunkt. Niemand wußte, ob die britische Demokratie wirklich so stabil war, wie ihre Vertreter zuversichtlich bekundeten. Auf den Straßen organisierte der englische Faschist Oswald Mosley Aufmärsche seiner Anhänger und Anhängerinnen. Auch in England gab es immer wieder aufflammenden Antisemitismus, wie folgender Bericht illustriert:

Mosley wurde immer mächtiger. 1936 war er überzeugt, daß seine Schwarzhemden stark genug für einen Angriff auf das East end seien, das noch immer als Hochburg des Londoner Judentums galt. Am 5. Oktober, formierten sich Mosley und seine Anhänger zu ihrem Marsch. Kommunisten und Anwohner (viele davon Juden) verbarrikadierten die Straßen. Zunächst half die Polizei den Schwarzhemden, die Barrikaden einzureißen, doch dann wies das Innenministerium, das eine Straßenschlacht fürchtete, sie an, den Marsch aufzuhalten. Die Faschisten zogen sich zurück – doch in der folgenden Woche wurden bei sämtlichen jüdischen Läden in der Mile End Road die Scheiben eingeschlagen.⁴⁷

Diese Haltung gegenüber Jüdinnen und Juden wurde noch durch Berichte in der konservativen Tagespresse geschürt, die gegen die Einwanderer und Einwanderinnen hetzte. Die Zustände waren beunruhigend, allerdings kann

45 Vgl. Brown (1986).

46 Vgl. *The Spectator* (5.6.1936). Abgedruckt in: Taylor; John Russel (Hrsg.): *The Pleasure Dom.* London 1972.

47 Yapp, Nick/Tenison, Rupert: London: Geheimnisse und Glanz einer Weltstadt. Köln 1999. S. 303.

man die Bedingungen für Emigrantinnen und Emigranten immer noch als gut bezeichnen, wenn man sie mit den Bedingungen zur gleichen Zeit in Frankreich vergleicht. Die britische Regierung war außerdem in der Lage, Sir Oswald Mosley in Schach zu halten, indem sie z.B. 1936 das Tragen von Parteiuniformen verbot.

Gleichzeitig schien die britische Öffentlichkeit zunächst unbekümmert über die Entwicklungen in Mitteleuropa (1922 Italien, Mussolinis „Marsch auf Rom“, 1933 Deutschland, gleichzeitig Austrofaschismus, autoritäre Regime in Polen, Ungarn. 1936 beginnt der spanische Bürgerkrieg). Als aber 1939 Großbritannien in den Krieg eintritt, werden sogar die geflohenen Gegner des Hitler-Regimes, die verfolgten Opfer, zum Teil trotz ihrer inzwischen erworbenen britischen Staatsbürgerschaft, zu „enemy aliens“ (= feindliche Ausländer) erklärt und entsprechenden Beschränkungen unterworfen. Elisabeth Bergner schreibt darüber in ihrer Autobiographie:

England war gerade aktiv in den 2. Weltkrieg eingetreten Und sofort mußten wir uns bei der Polizei melden, trotz der neuen britischen Staatsbürgerschaft und der neuen britischen Pässe. Genau wie alle anderen Emigranten, die erst Wochen oder Monate im Land waren. Trotz der Erfolge, trotz der Beliebtheit, trotz allem. Ich war sprachlos. Ich war empört. Ich war tief beleidigt.⁴⁸

Berühmtheiten wie Elisabeth Bergner hatten es mit dieser Behandlung sozusagen noch gut; 1940 begann England mit der Internierung von zahlreichen Männern zwischen 16 und 60 Jahren, die die deutsche oder österreichische Staatsbürgerschaft besaßen. Hinzu kamen 4000 Emigrantinnen und mehrere Hundert Kinder. Winston Churchill⁴⁹ wies bei der Begründung der Notwendigkeit solcher Internierungslager auf den schon erwähnten Antisemitismus in der Bevölkerung hin; insofern als Internieren eben auch Schutz bedeutet. Niemand wußte, was die britische Bevölkerung diesen Menschen bei starker deutscher Kriegsbedrohung antun könnte. Man kann dieses soziale Klima durchaus als fremdenfeindliche Hysterie bezeichnen. Jedenfalls gehört die Internierung von Nazi-Flüchtlingen in Großbritannien sicherlich nicht zu den ruhmreichsten Kapiteln in der britischen Geschichte.

Für die hier beschriebenen Filmschauspielerinnen und ihre Exilzeit in England, bleibt zu resümieren, daß sie sich alle zu beschäftigen wußten. Die Ausgangspositionen waren unterschiedlich, sicherlich hatte Elisabeth Bergner

⁴⁸ Bergner (1978), S. 190.

⁴⁹ Am 10. Mai 1940 marschierten Hitlers Truppen in Holland und Belgien ein. Am Abend des gleichen Tages wurde Winston Churchill Premierminister von England. Die Internierung in Großbritannien begann wenige Tage nach seinem Amtsantritt mit der Deklaration von sogenannten „protected areas“ an der Ost- und Südküste von England.

schon einen Fuß in der Tür im englischen Filmgeschäft und deshalb die beste Ausgangsposition. Aber auch Dolly Haas und Lucie Mannheim gelang es erfolgreich, in britischen Filmen mitzuspielen. Dolly Haas versuchte danach ihr Glück in den USA und Lucie Mannheim knüpfte Kontakte zur BBC. Grete Mosheim war unglücklich darüber, in englischer Sprache Theater spielen zu müssen, eine Heirat mit einem Millionär schien die vorübergehende Lösung ihres Problems. Dieses funktionale Verhältnis zur Ehe im Exil kann man auch bei Valeska Gert antreffen, die aus politischen Gründen in England heiratete. Auch sie versuchte ihr Glück nach England im amerikanischen Exil. Sie hatte es zweifellos am schwersten mit ihrer unkonventionellen Kunst. Ihr großer Erfolg im Europa vor 1933 ging ja gerade von ihrer überschwenglichen, dem Expressionismus verwandten Darstellungsweise aus. Es war schwierig, daran im Exil anzuknüpfen, aus unterschiedlichen Gründen.

In der Literatur, die das Überleben von Exilantinnen und Exilanten im Gastland beschreibt, taucht regelmäßig die sicher gerechtfertigte These auf, Frauen hätten die Rolle der Ernährerin der Familie angenommen, bzw. den weitaus aktiveren Part beim Eingliederungsprozeß des Paares oder der Familie in das Gastland gespielt.⁵⁰ Auch im Bezug auf England vertritt Marion Berghahn diese Meinung in ihrem Aufsatz „Deutsche Juden in England“.⁵¹

Es ist schwer bei den fünf von mir beschriebenen Schauspielerinnen Gemeinsamkeiten in bezug auf diese Frage zu finden. Alle fünf sahen sich vor eine schwierige Aufgabe gestellt, aber dies ist sicherlich die Erfahrung der meisten Exilierten, egal wohin sie gingen. Ihre unterschiedlichen Wege im Exil in England scheinen aber die Gemeinsamkeit zu haben, daß sie im Prinzip nur für sich selbst sorgen mußten. Bei der Lebensgemeinschaft Bergner/Czinner scheint es gegenseitige (finanzielle) Unterstützung gegeben zu haben; Valeska Gert schlägt sich mehr oder weniger erfolgreich alleine durch, Dolly Haas Ehemann Hans (John) Brahm arbeitet als Regisseur, der Mann, den Lucie Mannheim heiratet, arbeitet für die BBC und Grete Mosheim ehelicht einen Millionär.

50 Vgl. Lühe, Irmela von der: „Und der Mann war oft eine schwere, undankbare Last“: Frauen im Exil-Frauen in der Exilforschung. In: Gesellschaft für Exilforschung (Hrsg.): Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 14: Rückblick auf Perspektiven. München 1996

51 Vgl. Berghahn, Marion: Deutsche Juden in England. In: Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London. Bd. 14: Hirschfeld, Gerhard (Hrsg.): Exil in Großbritannien. Stuttgart 1983. S. 268-288.

Die Emigration war nicht gut. (...) Ganz abgesehen von den Tausenden, die in der Fremde hungerten, oft verhungerten, sogar bei den materiell relativ Gesicherten blieben die lebensstechnischen Probleme von quälender Kompliziertheit, wozu der psychologische Druck, die seelische Spannung, kam. Da war die Angst, die hilflose, verzweifelte Angst vor einem Verhängnis, das man immer unabwendbarer, immer unentrinnbarer werden sah, und da war der Ekel.⁵²

So wie Klaus Mann die Emigration beschreibt, dürften sie sehr viele Exilantinnen und Exilanten erlebt haben. Im Bezug auf Großbritannien fanden emigrierte Frauen nicht selten bei einer englischen Familie als Hausangestellte Arbeit; sie, die oft selbst in Berlin oder einem anderen Ort Hausangestellte gehabt hatten. Arbeitserlaubnisse für Emigrierte wurden von der englischen Regierung auch fast nur für hauswirtschaftliche Tätigkeiten, Arbeiten in der Landwirtschaft oder Hilfe beim Aufbau von Fabriken erteilt. Materiell konnte sich viele in England irgendwie durchschlagen, aber oft dann doch nur mit finanzieller Unterstützung von Verwandten oder Hilfsorganisationen. Von den antisemitischen und deutschfeindlichen Strömungen in der englischen Gesellschaft bekamen die Flüchtlinge bis 1939 in der Regel wenig zu spüren.

Das Klima änderte sich dann, es zeigte sich, daß liberale Gesinnung und Xenophobie durchaus in einem Volk nebeneinander existieren konnten, bzw. abwechselnd zu Tage treten konnten.

Bei der Beschreibung des englischen Exils darf man die Durchführung der sogenannten Kindertransporte nicht vergessen. Durch dieses außergewöhnliche Engagement in der englischen Bevölkerung wurden ca. 10.000 Kinder, meist jüdischen Glaubens, aus Nazi-Deutschland nach England gebracht, die ansonsten dieses Regime nicht überlebt hätten.

Die Pogrome der „Kristallnacht“ am 9. November 1938 enthüllten der ganze Welt das volle Ausmaß der hoffnungslosen Situation. „Rettet die Kinder!“ lautete das Gebot der Stunde. In wenigen Tagen gelang es einer kleinen Gruppe führender Engländer, darunter Juden und Quäker, mit dem britischen Innenministerium zu verhandeln. Nach einer Debatte im englischen Parlament am 21. November verkündete die Regierung ihren Entschluß: Eine unbegrenzte Zahl von Kindern bis zu siebzehn Jahren aus Deutschland und Österreich (später auch aus der besetzten Tschechoslowakei) erhielt die Einwanderungserlaubnis nach Großbritannien.⁵³

⁵² Mann, Klaus: Der Wendepunkt. 17. Aufl. Reinbek 2001. S. 404.

⁵³ Turner, Barry: Kindertransport:: Eine beispiellose Rettungsaktion. Berlin 1994. S. 9.

Literatur

- „... ich will leben, auch wenn ich tot bin!“, Schauspielerinnen im Nationalsozialismus. Unveröffentlichter Katalog zur Ausstellung der Philipps-Universität Marburg. Marburg 1999.
- Archiv der Akademie der Künste Berlin: Diverse Originale (Briefe, Theaterprogramme, Zeitungsartikel, etc.) von und über Lucie Mannheim und Grete Mosheim.
- Bade, Klaus J.: Europa in Bewegung: Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. München 2000.
- Berghahn, Marion: Deutsche Juden in England. In: Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London. Bd. 14: Hirschfeld, Gerhard (Hrsg.): Exil in Großbritannien. Stuttgart 1983. S. 268-288.
- Berghahn, Marion: Continental Britons. German-Jewish Refugees from Nazi Germany. Oxford u.a. 1988.
- Bergner, Elisabeth: Bewundert viel und viel gescholten..., Unordentliche Erinnerungen. München 1978.
- Brown, Geoff: Von Caligari nach Bournemouth: Deutsche Exilkünstler im Britischen Film. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.): Kunst im Exil in Großbritannien 1933-1945. Berlin 1986. S. 231-236.
- Freyermuth, Gundolf S.: Reise in die Verlorengegangenheit: Auf den Spuren Deutscher Emigranten. Hamburg 1990.
- Gert, Valeska: Ich bin eine Hexe: Kaleidoskop meines Lebens. München 1968.
- Gesellschaft für Exilforschung (Hrsg.): Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 14: Rückblick und Perspektiven. München 1996.
- Heinzelmeier, Adolf/Schulz, Berndt: Lexikon der deutschen Film- und TV-Stars. Berlin 2000.
- Hollaender, Friedrich: Von Kopf bis Fuß: Revue meines Lebens. Berlin 2001.
- Koch, Eric: Deemed Suspect. A Wartime Blunder. Toronto 1980.
- Krohn, Claus-Dieter/Mühlen, Patrick von zur/Paul, Gerhard/Winckler, Lutz: Handbuch der deutschsprachigen Emigration. Darmstadt 1998.
- Lehnhardt, Rolf: Die Lucie-Mannheim-Story: Geschichte eines Schauspielerlebens. Remagen-Rolandseck 1973.
- Lühe, Irmela von der: „Und der Mann war oft eine schwere, undankbare Last“: Frauen im Exil-Frauen in der Exilforschung. In: Gesellschaft für Exilforschung (Hrsg.): Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 14: Rückblick auf Perspektiven. München 1996. S. 44-61.
- Mann, Klaus: Der Wendepunkt. 17. Aufl. Reinbek 2001.
- Möhrmann, Renate (Hrsg.): Die Schauspielerin – Eine Kulturgeschichte. Frankfurt 2000.
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.): Kunst im Exil in Großbritannien 1933-1945. Berlin 1986.
- Phillipps, Henry Albert: Greater than Bernhardt? Condensed from the Stage. In: Bergner, Elisabeth: Bewundert viel und viel gescholten..., Unordentliche Erinnerungen. München 1978. S. 285.
- Ritchie, James M.: Exiltheater in Großbritannien. In: Trapp, Frithjof/Mittenzwei, Werner/Rischbieter, Henning/Schneider, Hansjörg (Hrsg.): Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. 2 Bde. Bd. 1: Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler. München 1999. S. 341-364.
- Röder, Werner: Die deutschen sozialistischen Exilgruppen in Großbritannien 1940-1945. Ein Beitrag zur Geschichte des Widerstandes gegen den Nationalsozialismus. Bonn-Bad Godesberg 1973.
- Stern, Carola: Die Sache, die man Liebe nennt. Das Leben der Fritzi Massary. Berlin 1998.
- Stiftung Deutsche Kinemathek (Hrsg.): Exil - Sechs Schauspieler aus Deutschland. Berlin 1983.

- Strickhausen, Waltraud: Großbritannien. In: Krohn, Claus-Dieter/Mühlen, Patrick von zur/Paul, Gerhard/Winckler, Lutz (Hrsg.): Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945. Darmstadt 1998. S. 251-270.
- Taylor, John Russel (Hrsg.): The Pleasure Dome. London 1972.
- Trapp, Frithjof/Mittenzwei, Werner/Rischbieter, Henning/Schneider, Hansjörg (Hrsg.): Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. 2 Bde. Bd.1: Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler. Bd. 2: Biographisches Lexikon der Theaterkünstler. München 1999.
- Turner, Barry: Kindertransport: Eine beispiellose Rettungsaktion. Berlin 1994.
- Völker, Klaus: Elisabeth Bergner. Das Leben einer Schauspielerin. Berlin 1990.
- Witte, Karsten: Knabenfrau und Krisenkommando: Versuch über Dolly Haas. In: Stiftung Deutsche Kinemathek (Hrsg.): Exil - Sechs Schauspieler aus Deutschland. Berlin 1983. S. 24-41.
- Yapp, Nick: The Hulton Getty Picture Collection: 1930s. Köln 1998.
- Yapp, Nick/Tenison, Rupert: London: Geheimnisse und Glanz einer Weltstadt. Köln 1999.

Filmographie Lucie Mannheim

- Der Schatz, R.: G.W. Pabst, D, 1922
- Die steinernen Reiter, R.: Fritz Wendhausen, D, 1922
- Die Austreibung, R.: F.W. Murnau, D, 1923
- Atlantic, R.: E.A. Dupont, D, 1929
- Der Ball, R.: Wilhelm Thiele, D, 1931
- Danton, R.: Hans Behrend, D, 1931
- Madame wünscht keine Kinder, R.: Hans Steinhoff, D, 1932 (Remake von Film gleichen Titels: Alexander Korda, D, 1926 ?)
- 39 Steps, R.: Alfred Hitchcock, GB, 1935
- Eats meets West, R.: Herbert Mason, GB, 1936
- High Command, R.: Thorald Dickinson, GB, 1938
- The yellow canary, R.: Herbert Wilcox, GB, 1944
- Hotel Reserve, 1944, ?
- The tawny pipit, R.: Charles Saunders Miles, GB, 1947
- Nachts auf den Straßen, R.: Rudolf Jugert, BRD, 1952
- Die Stadt ist voller Geheimnisse, R.: Fritz Kortner, BRD, 1954
- Frauenarzt Dr. Bertram, R.: Werner Klingler, BRD, 1957
- Gestehen Sie, Dr.Corda, R.:Josef von Baky, BRD, 1958
- Der eiserne Gustav, 1958, ?
- Lucie Mannheim hat laut ihrer Biographie in der BRD in ca. 15 Filmen mitgewirkt

Filmographie Elisabeth Bergner

- Der Evangelimann, R.: Holger-Madsen, D, 1922
- Nju, R.: Paul Czinner, D, 1924
- Der Geiger von Florenz, R.: Paul Czinner, D, 1925/26
- Dona Juana, R.: Paul Czinner, D, 1927
- Liebe, R.: Paul Czinner, D, 1927
- Fräulein Else, R.: Paul Czinner, D, 1928/29
- Ariane, R.: Paul Czinner, D, 1930
- Der träumende Mund, R.: Paul Czinner, D, 1932

- The Rise of Catherine the Great, R.: Paul Czinner, GB, 1933
Escape me never, R.: Paul Czinner, GB, 1934
As you like it, R.: Paul Czinner, GB, 1936
Dreaming Lips, R.: Paul Czinner, GB, 1937
Stolen Life, R.: Paul Czinner, GB, 1938/39
(Forty-Ninth Parallel (The Invaders)), R.: Michael Powell, GB, 1940/41
Paris Calling, R.: Edwin L. Marin, USA, 1941
Stunde der Wahrheit, R.: Gustav Burmester, BRD, 1958
Die glücklichen Jahre der Thorwalds, R.: John Olden, fortgeführt von Wolfgang Staudte, BRD, 1962
Geliebter Lügner, R.: Max Peter Ammann, BRD, 1963
The Jewish Wife, R.: Hal Burton, GB, 1968
In Good King Charles's Golden Days, R.: Basil Coleman, GB, 1970
Cry of the Banshee (Der Todesschrei der Hexen), R.: Gordon Hessler, GB 1970
Der Kurier des Zaren, R.: Eriprando Visconti, BRD/I/F, 1970
Release (Eine Folge der Fernsehserie „Take Three Girls), R.: Michael Hayes, GB, 1971
Der Fußgänger, R.: Maximilian Schell, BRD, 1973
The House On The Hill, GB, 1974/75
Nachtdienst, R.: Krzysztof Zanussi, BRD, 1975
Der Pflingstausflug, R.: Michael Günther, BRD, 1979
Feine Gesellschaft - Beschränkte Haftung, R.: Ottokar Runze, BRD, 1982
Der Garten, R.: Wolfgang Liebeneiner, BRD, 1982
Ruth und Martin, R.: Konrad Sabrautzky, BRD, 1982
Der Betrug der alten Dame (5. Folge der TV-Serie „Angelo und Luzy“), R: Wolfgang Glück, BRD, 1983
Wenn ich dich nicht hätte, R.: Konrad Sabrautzky, BRD, 1983

Filmographie Valeska Gert

- Ein Sommernachtstraum, R.: Hans Neumann, D, 1924/25
Die Freudlose Gasse, R.: G.W. Pabst, D, 1925
Nana, R.: Jean Renoir, F/D, 1926
Alraune, R.: Henrik Galeen, D, 1927
So ist das Leben, R.: Carl Junghans, D/Drehort Prag, 1929
Tagebuch einer Verlorenen, R.: G.W. Pabst, D, 1929
Menschen am Sonntag, R.: Robert Siodmak, D, 1929/30
Die Dreigroschenoper, R.: G.W.Pabst, D, 1930/31
Pett and Pott, R.: Alberto Cavalcanti, GB, 1934
Julia und die Geister, R.: Frederico Fellini, BRD/I/F, 1965
La Bonne Dame, R.: Pierre Philippe, F, 1966
Acht Stunden sind kein Tag, R.: Rainer Werner Fassbinder, BRD, 1972
Die Betörung der Blauen Matrosen, R.: Taba Blumenschein, Ulrike Ottinger, BRD, 1975
Der Fangschuß, R.: Volker Schlöndorff, BRD/F, 1976
Nur zum Spaß, nur zum Spiel - Kaleidoskop Valeska Gert, R.: Volker Schlöndorff, D, 1977

Filmographie Dolly Haas

Eine Stunde Glück, R.: Wilhelm Dieterle, D, 1930
 Dolly macht Karriere, R.: Anatol Litwak, D, 1930
 Liebeskommando, R.: Geza von Bolvary, D, 1931
 Der Ball, R.: Wilhelm Thiele, D, 1931
 Der brave Sünder, R.: Fritz Kortner, D, 1931
 Es wird schon wieder besser, R.: Kurt Gerron, D, 1932
 Scampalo, Ein Kind der Straße, R.: Hans Steinhoff, D, 1932
 Ein steinreicher Mann, R.: Stefan Szekeley, D, 1932
 Das häßliche Mädchen, R.: Hermann Kosterlitz, D, 1933
 Kleines Mädél - Großes Glück, R.: E.W. Erno, D, 1933
 Großstadtnacht, R.: Fedor Ozep, D, 1933
 Die kleine Schwindlerin, R.: Johannes Meyer, D, 1933
 So ein Mädél vergißt man nicht, R.: Fritz Kortner, D, 1933
 Der Page vom Dalmass-Hotel, R.: Viktor Janson, D, 1933
 Es tut sich was um Mitternacht, R.: R.A. Stemmle, D, 1934
 Girls Will Be Boys, R.: Marcel Varnel, GB, 1934
 Warum lügt Fräulein Käthe, R.: Georg Jacoby, D, 1935
 Broken Blossoms, R.: Hans Brahm, GB, 1935
 Spy of Napoleon, R.: Maurice Elvey, GB, 1936
 I Confess, R.: Alfred Hitchcock, USA, 1952
 Riviera, R.: ?, USA, 1950, CBS
 The Fugitive, R.: ? ; USA, 1954, CBS
 Regarding File Number 4356, USA, 1956, NBC

Filmographie Grete Mosheim

Michael, R.: Carl Theodor Dreyer, D, 1924
 Der Geiger von Florenz, R.: Paul Czinner, D, 1925/26
 Die Sporck´schen Jäger, R.: Holger-Madsen, D, 1927
 Frau Sorge, R.: Robert Land, D, 1927/28
 Cyankali, R.: Hans Tintner, D, 1930
 Dreyfus, R.: Richard Oswald, D, 1930
 Arm wie eine Kirchenmaus, R.: Richard Oswald, D, 1931
 Moral und Liebe, R.: Georg Jacoby, D, 1933
 Car of Dreams, R.: Graham Cutts, GB, 1935
 Underground and Emigrants (Dokumentation), 1976
 Moritz, lieber Moritz, R.: Hark Bohm, BRD, 1978

Astrid Pohl

Salomé auf der Flucht.

Tilla Durieux und das Exil deutschsprachiger Schauspielerinnen in der Schweiz

„Die Durieux ist gemacht tätig zu sein; leidend zu sein ist sie nicht gemacht. Ihre Kraft, ihre Schönheit liegt: im Tun, im Erkennen.“ (Alfred Kerr, 1917)

Neben Österreich wird die Schweiz nach 1933 zum wichtigsten Fluchtland für Künstler und Intellektuelle, die im national-sozialistischen Deutschland nicht mehr leben und arbeiten können oder auch wollen. Am Beispiel der großen, aber heute nur noch einem relativ kleinen Publikum bekannten Bühnenschauspielerinnen Tilla Durieux sollen im Folgenden Verhältnisse und Entwicklungen des schweizerischen (und in kürzerer Form des jugoslawischen) Exils nachgezeichnet werden. Daß für die „Frau, die durch und durch Schauspielerin“¹ gewesen ist, die Schweiz nicht zum dauerhaften Refugium, sondern nur zur Transitstation geworden ist, erscheint dabei ebenso paradigmatisch für viele vergleichbare Schicksale, wie die Tatsache, dass mit der Emigration ihre künstlerische Tätigkeit einen existentiellen und niemals wirklich überwundenen Bruch erfahren hat.

Biografisches

Otilie Godeffroy, die sich am Anfang ihrer Bühnenkarriere den Künstlernamen Tilla Durieux zulegen wird, kommt am 18. August 1880 in Wien zur Welt. Die Mutter ermöglicht ihr nach dem frühen Tod des Vaters, wenn auch mit Skepsis, den Besuch einer Theater-Vorbereitungsschule und begleitet sie auf den ersten Engagements in Olmütz und Breslau. Die Beziehung zwischen der nach Büh-

¹ Piscator, Erwin: Du brauchst nicht zu fürchten, dass dein Alter einsam ist. In: Preuß, Joachim Werner: Tilla Durieux. Berlin: Rembrandt Verlag 1965. S. 58.

nen- und Lebenserfahrung strebenden Anfängerin und der ängstlich über Tugend und Moral der Tochter wachenden Mutter gerät schnell in die Krise. Die frühe Ehe mit dem Maler Eugen Spiro bietet den Ausweg aus der mütterlichen Umklammerung.



Tilla Durieux in Berlin 1905

Fast auf den Tag genau zwei Jahre nach ihrem Rollendebüt in Olmütz steht die Schauspielerin am 8. September 1903 in Berlin bei Max Reinhardt unter Vertrag und gibt als Wassilia in Gorkis „Nachtasyl“ ihr Berliner Debüt. Aus den anfangs eher ärmlichen Verhältnissen kann sie sich nach dem Durchbruch bei Kritik und Publikum als „Salomé“ im gleichnamigen Stück von Oscar Wilde im Laufe des Jahres 1904 befreien. Durch die Begegnung mit Paul Cassirer, einem sehr bekannten Kunsthändler und Ausstellungsorganisator, wird Tilla Durieux die emotionale und intellektuelle Distanz zu ihrem Ehemann bewußt. Sie trennt sich bald darauf von Spiro und heiratet 1910 Cassirer.

Paul Cassirer wird für Tilla Durieux zu dem Menschen, „der mein Schicksal sein und einen Einfluß auf mich haben sollte, der bis heute noch fort dauert, bis heute, da ich eine alte Frau und am Ende meines Lebens angekommen bin.“² Er bringt sie in Kontakt mit vielen Persönlichkeiten des Berliner Kulturlebens und diskutiert mit ihr unterstützend-kritisch ihre Arbeit. Auf der anderen Seite stehen Cassirers schwieriges Temperament, Stimmungswechsel und psychische Krisen als belastende Momente für die Beziehung. Nicht zuletzt seine Promiskuität – von Durieux schmerzhaft erkannt und nach langem Kampf schließlich hingenommen – bleibt Anlaß für heftige Auseinandersetzungen. „Ich verdanke Paul Cassirer die schönsten und die bittersten Stunden, meine geistige Entwicklung, meine wachsenden Erfolge auf der Bühne, eine unendliche innere Bereicherung, aber auch den tiefsten Kummer.“³

Die Jahre vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs sind auch bei Tilla Durieux geprägt vom Tempo der Großstadt und der Gier nach Amusement trotz großer beruflicher Anforderungen an den Reinhardt-Bühnen in Berlin und auf vielen Gastspielreisen.

² Durieux, Tilla: Meine ersten neunzig Jahre. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg 1976. S. 53.

³ Ebd., S. 53f.

Arbeitslust, Lebensfreude füllten Berlin bis zum Platzen, und kein Mensch ahnte, daß in unserem tollen Reigen das Kriegsgespenset drohend mittanzte. Wohl gab es einige Stimmen, die sich warnend erhoben, aber die Ohren waren verstopft. Es war, als ob jeder noch in einer unbewußten Angst drängte, das Leben zu genießen, zu lachen, zu tollen, bevor das Entsetzliche hereinbrach.⁴

Exkurs I: Tilla Durieux – Bühnenarbeit und Rezeption bis 1933

Tilla Durieux gehört in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu den gefeierten Stars der Berliner Bühnen. Seit 1903 spielt sie nahezu alle großen Rollen des klassischen und modernen Theaters von Shakespeare und Schiller bis und Wedekind.

Eine der zentralen Figuren auf den Theaterbühnen der Hauptstadt ist zu dieser Zeit die Schauspielerin Gertrud Eysoldt, Durieux' Kollegin bei Max Reinhardt, bald auch Konkurrentin im Besetzungsringen um die großen dramatischen Frauenfiguren. Sie ist Vorbild und Projektionsfläche zugleich, ein Gegenüber, an dem Durieux ihre eigene Spielauffassung schärfen kann. Im Vergleich der Kritiker trägt Durieux' Spiel als das modernere, zeitgemäßere oft den Sieg davon. Doch beide stehen auch in einer gemeinsamen Tradition, gelten als erste große „Nervenschauspielerinnen“ des deutschen Theaters, denen es gelang, „den verbrauchten und versimpelten Naturalistenstil zu durchbrechen und das vorzubereiten, was nach zehn Jahren im Für und Wider plakathaft zerschrien werden sollte; Expressionismus. Die erste ‚Expressionistin‘ der Schauspielkunst war die Tilla Durieux.“⁵

Nach zunächst verhaltenem Erfolg etabliert sie sich bald mit ihrer leidenschaftlich-konzentrierten Spielweise und einer äußerlichen Erscheinung, die beim Betrachter ambivalente Eindrücke hinterläßt. Vom oberflächlichen Ablehnen des Spröden und nahezu Häßlichen in ihren Gesichtszügen ist in der Rezeption eine Entwicklung hin zur Faszination an der Intensität und Sinnlichkeit ihres Spiels deutlich erkennbar.



Tilla Durieux als Salomé am Neuen Theater in Berlin 1903

⁴ Ebd., S. 141f.

⁵ Gerhart: „Stürmischer Salut“ 1926. Zit. n.: Preuß (1965), S. 51.

Eine „gewisse sprunghafte Wildheit und Zerfahrenheit“ meint der Kritiker Alfred Klaar 1903 an ihr zu erkennen, sie wirkt auf ihn „ganz kulturfremd, wie die Prinzessin irgend eines wilden überseeischen Stammes.“⁶ Walter Turszinsky schreibt 1905 über Durieux' Darstellung der Herodias in *Salomé*: „Ihr Äußeres schon geht ins Extreme und ist wie geschaffen für die von soviel Ekstasen geschüttelte Königin. [...] Jedenfalls ist diese Fähigkeit, das Häßliche grausam echt und doch künstlerisch gehoben zu bringen, kaum zu übertreffen.“⁷ „Eine von östlicher Sinnlichkeit gespannte Natur“ erkennt Julius Bab in ihr 1907⁸, und anlässlich eines Gastspiels in Prag schreibt die Kritik: „Die Künstlerin entbehrt jedes äußeren, sinnlichen Reizes – das Gesicht zeigt exotische Linien, die Gestalt ist lässig...“⁹

Bald verlagert sich der Schwerpunkt der Rezeption auf Anerkennung ihrer Spieltechnik und Bühnenpräsenz, und sie wird zu *der* Darstellerin einer neuen Dramatik, eines modernen Theaters, das mit Regisseuren wie Max Reinhardt, Leopold Jessner und Erwin Piscator verknüpft ist.

„Eine seltnen Sprecherin. Ein Schliff. Ein Anblick.“¹⁰, bemerkt Alfred Kerr in rarer Anerkennung; „Überhaupt, die Bewegungen, Gebärden und Posen der Durieux..., sie sind jetzt von einer solchen Anmut des Geistes, von einer solchen bildhaften Schönheit des Körpers und von einer solch zwingenden schauspielerischen Kraft, daß sich schwer etwas Vollendetes denken läßt.“¹¹ Und Herbert Ihering lobt in kritisch-preisender Dialektik ihre Technik, um nachfolgend „Momente, die menschliche Perspektive freigeben“, zu vermissen:

Selten hat man technisches Können so triumphieren sehen wie an diesem Abend. [...] Wenn Tilla Durieux Lachen und Weinen, Herrschgier und Liebestau, Haß und Hohn, Ekel und Koketterie mischt, dann vibriert jeder Winkel der Bühne von ihrem dreinfahrenden Temperament, das sie herrisch hinter jeden Ton, hinter jede Geste setzt.¹²

⁶ (Diese und folgende Auszüge aus zeitgenössischen Kritiken, wenn nicht anders angegeben, zit. n.: Tilla Durieux im Spiegel der Kritik, In: Preuß (1965), S. 85-96.) Alfred Klaar, *Vossische Zeitung*, Berlin, 1903, zur Darstellung der Lady Milford in *Kabale und Liebe* von Friedrich Schiller.

⁷ Walter Turszinsky, *Berliner Tagblatt*, 1905, zur Darstellung der Herodias in *Salomé* von Oscar Wilde.

⁸ Julius Bab, *Die Schaubühne*, 1907, zur Darstellung der Rhodope in *Gyges und sein Ring* von Friedrich Hebbel.

⁹ o.A., *Deutsches Pragerblatt*, Prag, 1911, zur Darstellung der Lady Milford in *Kabale und Liebe* von Friedrich Schiller.

¹⁰ Alfred Kerr, *Berliner Tageblatt*, 1910, zur Darstellung der Titelrolle in *Judith* von Friedrich Hebbel

¹¹ o.A., *Die Zeit*, Wien, 1910, zur o.g. Rolle der *Judith*

¹² Herbert Ihering, *Berliner Börsen-Courir*, 1921, zur Darstellung der Katharina in *Die Spiele-*

Kaum ein Kritiker widersteht der Versuchung, zur Beschreibung Durieuxscher Bühnenfiguren Natur- und Tiermetaphern zu bemühen: „Ein Nervensturm. Katzenhaft-wilde Erregtheit, ganz Weib – gar nicht Prinzessin“¹³; „Schlange zugleich und Löwin“¹⁴; „Kostbar organisch und natürlich.“¹⁵; „Diese Maria stammt vom Raubtiergeschlecht.“¹⁶; „Das Weib, ein Dämon, mit diesen eigenartigen zügelnden Bewegungen einem schönen, bösen, sich bäumenden Giftreptil gleich.“¹⁷ Selbst die Dichterin Else Lasker-Schüler verleiht Tilla Durieux in ihrem berühmten „Königreich von Theben“ den Titel der „Schwarzen Leopardin“.

Um die Bühnendarstellerin herum beginnt sich ein Gewebe zu spinnen, aus dem sich der „Mythos Durieux“ später nähren wird. Die Betonung des Animalischen, Triebhaften und Leidenschaftlichen in ihrer Darstellung versprengter und isolierter, vor allem aber individualisierter Figuren trifft in diesen Jahren den Nerv der Zeit, der u.a. im expressionistischen Theater seine Entsprechung findet.

Nach langjähriger Zusammenarbeit mit Max Reinhardt verläßt Tilla Durieux 1911 das Ensemble. Nach dem Wechsel zum zweiten großen Theaterleiter der Zeit in Berlin, Otto Brahm, folgen wechselreiche Jahre mit Gastspielen und Bühnenengagements im gesamten Raum des deutschsprachigen Theaters, selten bleibt Durieux länger als eine Saison an einem Haus. Ihre Position innerhalb des Theaterlebens des endenden Kaiserreiches und der Weimarer Republik bleibt bis zu ihrer Emigration im Frühjahr 1933 exponiert und singulär. Sie arbeitet –allerdings stark eingeschränkt durch die Ereignisse der Exilzeit – im europäischen Ausland weiter bis 1938.

Bis zur Wiederaufnahme ihrer Bühnentätigkeit im Nachkriegsdeutschland des Jahres 1952 und trotz einer erfolgreichen zweiten Karriere steht sie vor allem für das Theater der Weimarer Republik, wird sie zur Galionsfigur einer Epoche der Zerrissenheit, die nicht zuletzt in ihren literarisch-dramatischen Figuren diesen Riß widerzuspiegeln sucht und in ihren kulturellen Repräsentan-

rien einer Kaiserin von Max Dauthendey.

- 13 Norbert Falk, *Berliner Morgenpost*, 1909, zur Darstellung der Eboli in *Don Carlos* von Friedrich Schiller.
- 14 o.A., *Die Schaubühne Berlin*, 1913, als Lulu in *Der Erdgeist* von Frank Wedekind.
- 15 Max Osborn, *Berliner Morgenpost*, 1913, zur Darstellung der Eliza in *Pygmalion* von George Bernard Shaw.
- 16 Alfred Polgar, *Schriften des Kritikers* III, o.S., 1914 zur Darstellung der Maria in *Maria Stuart* von Friedrich Schiller.
- 17 F.R., *Süddeutsche Zeitung*, 1914, zur Darstellung der Maria in *Maria Stuart* von Friedrich Schiller.

ten immer wieder auch Ausdruck für das Extreme, die Grenzüberschreitungen der frühen Moderne findet.

Wenn in kommenden Jahrhunderten einer den geistigen und atmosphärischen Manometerstand dieser Jahrzehnte des Zerfalls wird kontrollieren wollen, er analysiere und chronologisiere unsere Tilla Durieux! Sie spielte, was Walter Mehring sang, und was wie dieser trümmerreichen Zeit einer intellektuellen Fassadenkultur Motto klingt: „Der Zirkus herrscht! Der Weltquatsch ist beendet! Vor dem Dompteure bebt die Kreatur! Wir zeigen Euch die Bestie Mensch gebändig, zum erstenmal! Ein Wunder der Dressur!“¹⁸

Tilla Durieux und die darstellenden Künste



Oskar Kokoschka: „Tilla Durieux“, 1910, Öl/Leinwand

Die mythische Überhöhung der Figur Tilla Durieux verstärkt sich durch die Aufmerksamkeit, die ihr durch die bildenden Künste entgegengebracht wird. Besonders in der Malerei und Bildhauerei wird sie zum Objekt künstlerischen Interesses, aber auch Dichter sehen sich von ihr inspiriert, so die oben genannte Else Lasker-Schüler und Heinrich Mann, der für sie das Stück „Die Schauspielerin“ schreibt.¹⁹ Die Zahl der Portraitzeichnungen, Bühnenskizzen, Gemälde und Plastiken ist nicht genau bekannt, aber sicher ist, daß Tilla Durieux zu einer der meistdargestellten Künstlerinnen im Deutschland der zehner und zwanziger Jahre wird.

Durch die Ehe mit Paul Cassirer erhält Durieux Zugang zur Kunstszene Berlins. Der Maler Emil Orlik, der eine Vielzahl von Zeichnungen der Ehe-

¹⁸ Pohl, Gerhart: „Stürmischer Salut“ 1926. Zit. n.: Preuß (1965), S. 54.

¹⁹ Mann, Heinrich: *Schauspielerin*. (Drama in drei Akten), Uraufführung: Berlin, 6. November 1911; Buchausgabe: Verlag Paul Cassirer, Berlin 1911, nicht zu verwechseln mit der Novelle *Schauspielerin*, die der Autor 1906 veröffentlicht.

leute geschaffen hat, oder der Bildhauer August Gaul gehören zum engeren Freundeskreis. Auch andere Künstler porträtieren die Schauspielerin, u.a. entstehen Gemälde von Auguste Renoir, Oskar Kokoschka, Lovis Corinth und Franz von Stuck sowie Plastiken von Ernst Barlach und Hermann Haller. Ihr Gesicht bietet sich an für das Portrait wie für die Karikatur, so ausgefallen, gleichzeitig anziehend und befremdlich, „so vielgesichtig“²⁰ sind schon in jungen Jahren ihre Züge. Die Bühnenfiguren verstärken diese Faszination. So beziehen sich viele Darstellungen auf ihre Auftritte in einer bestimmten Rolle. Am bekanntesten sind dabei die Darstellungen Durieux' als „Eliza“, der weiblichen Hauptfigur aus Shaws *Pygmalion* (Auguste Renoir, 1914) und als *Circe* (Franz von Stuck, 1913) nach dem gleichnamigen Stück von Calderón.

Film- und Fernseharbeit

„Aber dann kam eine neue Aufgabe für mich: der Film. Damals gab es natürlich nur stummen Film, und mein erster hieß, glaube ich, 'Die Verschleierte'. Er war schmerzlich schön und romantisch.“²¹ Der Film wird 1920 unter der Regie von Reinhard Bruck gedreht²² und von Durieux in ihrer Autobiographie fälschlich als ihr erster Film memoriert. Tatsächlich stehen zwei Produktionen der Deutsche Bioskop aus dem Jahr 1914, *Der Flug in die Sonne* von Stellan Rye und *Die Launen einer Welt dame* von Max Obal, am Anfang ihrer Arbeit beim Film. Auf der Leinwand zeigt sich der Bühnenstar aus heutiger Sicht überraschend selten, hatte das neue Medium schließlich seit dem berühmten Filmdebüt des Theaterkollegen Albert Bassermann 1913 in *Der Andere* einen Großteil seines Spelunken- und Schmuddelrufs abgelegt und den Weg in die bürgerlichen, kunstinteressierten Kreise gefunden. Doch Tilla Durieux ist klar, daß die Schaulust im Kinosaal eine andere ist als im Theater.

Noch mehr als jetzt verlangte man zu dieser Zeit schöne, junge Menschen auf der Leinwand, jung war ich, aber schön? Ich gefiel dem Kinopublikum nicht, und mir gefiel die ganze Filmarbeit nicht. Mein Gesicht eignete sich nicht, ich war kein Schönheitsideal. [...] Meine Gagen waren inzwischen zu einer solchen Höhe gestiegen, daß auch der Anreiz zu Übereinnahmen durch den Film fehlte.²³

²⁰ Piscator (1965), S. 58.

²¹ Durieux (1976), S. 208.

²² Vgl. Kinematheksverbund (Hrsg.): Die deutschen Filme: Deutsche Filmografie 1895-1998. (CD-ROM). Berlin 1999.

²³ Durieux (1976), S. 208.

In Erinnerung geblieben ist aus dieser ersten Arbeitsperiode beim Film vor allem ihre Rolle als „eines von 'fünf Gehirnen und Scheckbüchern' in Fritz Langs Weltraum-Abenteuer *Frau im Mond*“²⁴ aus dem Jahr 1929. Erst 24 Jahre nach dieser Produktion tritt Tilla Durieux im deutschen Nachkriegskino wieder in Erscheinung und beginnt eine erstaunlich produktive zweite Karriere in Film und Fernsehen. Ihr kurzer, aber eindrucklicher Auftritt in Helmut Käutners Kriegsroman *Die letzte Brücke* bringt sie 1953 einem internationalen Publikum ins Gedächtnis zurück. Sie arbeitet in der Folgezeit mit Regisseuren des „Jungen deutschen Films“ wie Ulrich Schamoni oder Rolf Thiele und wird durch die Fernsehinszenierungen ihrer erfolgreichsten Bühnenrollen, z.B. *Lan-gusten* (1960, Regie: Wilhelm Semmelroth), noch als Achtzigjährige einem erweiterten Publikum bekannt. Mit 79 Jahren äußert sie sich über ihr Verhältnis zum Medium Fernsehen, das bei seinen Fernsehspielübertragungen zu dieser Zeit noch ‚live‘-Charakter hat:

Gleich bei meiner ersten Arbeit im Studio war ich gefangen. Es ist ein eigenartiger Reiz, ja fast ein Abenteuer und erregt mich stets aufs neue, wenn die Kameras um mich rollen und ein rotes Auge mir zublinzelt: nun bist du im Blickfeld von unzähligen Zuschauern. Da stehe ich allein, wenn das Gedächtnis versagt, ohne Hilfe, und viel mehr als auf der Bühne wird meine Konzentration gefordert. Da gibt es auch keine Wiederholung wie bei einer Filmaufnahme, ganz eng muß ich mich an meine Worte, an meine Empfindungen binden, ohne nur eine Minute nachzulassen. Aber gerade dies, dieser eigenartige Zustand macht mir immer wieder intensive Freude.²⁵

Tilla Durieux im ersten Schweizer Exil

Der Beginn des Ersten Weltkriegs bringt einschneidende Veränderungen für Tilla Durieux mit sich. Sie wird freiwillige Rotkreuzschwester, ihr Mann meldet sich freiwillig zum Militär. Paul Cassirer wirkt nach einiger Zeit zunehmend verstört durch die Fronterlebnisse und wird 1916 für dienstuntauglich erklärt, Aufenthalte in Kur- und Nervensanatorien schließen sich an. Nach einer spürbaren Verbesserung seines Gesamtzustandes wird er 1917 zu Harry Graf Kessler nach Zürich abkommandiert, um von der Schweiz aus Kontakte nach Frankreich aufzubauen, die bei einem eventuellen Friedensschluß genutzt werden sollen. Doch im Verlauf des Jahres 1917 spitzt sich die Situation drama-

²⁴ Bock, Hans Michael (Hrsg.): Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. Hamburg o. Jg. Eintrag D, S. 1 zu „Tilla Durieux“.

²⁵ Durieux, Tilla zit. n. Preuß (1965), S. 13.

tisch zu. Der bisher durch ärztliche Gutachten abgewendete, jedoch nun erneut drohende Fronteinsatz und das Gerücht einer bevorstehenden, vermutlich politisch motivierten Anklage vor dem Kriegsgericht wegen Bestechung und Dienstverweigerung gegen Cassirer lassen das Ehepaar nur noch in der Emigration in die Schweiz einen Ausweg sehen. Eine nachvollziehbare Entscheidung, denn zum einen bestehen Kontakte zu Freunden und Bekannten in der Schweiz. Zum anderen lockt die im Vergleich zu Deutschland – gerade im berüchtigten „Steckrübenwinter“ 1917 – phantastische Versorgungslage in dem neutralen, nicht unmittelbar von Kriegswirtschaft gezeichneten Land. Vor allen Dingen aber vereinfacht die Tarnung als erneuter Auslandsbesuch Cassirers auf Keßlers militärischen Befehl die Ausreise. „Dann rüstete ich mich zur Abreise. Alles war geordnet, und mit halb schwerem, halb leichtem Herzen bestieg ich den Zug. Vorher nahm ich Abschied von unserer neuen Wohnung. Ich nahm Abschied, als sollte ich dies alles nicht mehr wiedersehen.“²⁶

In den folgenden eineinhalb Jahren sind Zürich, St. Moritz und Spiez Wohnorte des Paares. Vielfältige Kontakte, Reisen und Aktivitäten bestimmen das Leben, wenn auch die scheinbare „Urlaubssituation“ immer wieder durch negative Nachrichten aus Deutschland durchbrochen wird. Durieux arbeitet in der Schweiz nicht als Schauspielerin, u.a. aufgrund einer langwierigen Knieverletzung, liest lediglich des Öfteren vor Freunden und Besuchern aus literarischen Neuerscheinungen.²⁷ Bald nach Ende des Ersten Weltkriegs, mit dem die Anklage gegen Cassirer obsolet geworden ist, kehren beide nach Berlin bzw. München zurück.

Dieser erste längere Aufenthalt in der Schweiz hatte bereits Ähnlichkeiten mit den Bedingungen eines politisch-künstlerischen Exils, wenn auch eines sehr „weich gebetteten“. Cassirer ist in Deutschland von Fronteinsatz und Gefängnis bedroht. Seine verlegerischen Aktivitäten und seine guten Kontakte nach Frankreich lassen ihn für Regierungsstellen als unzuverlässig und eine faire Behandlung seines Falles vor dem Militärgericht als zumindest sehr unsicher erscheinen. Beide Eheleute stehen in dem Ruf, politisch „links“ zu sein und avantgardistischen kulturellen Kreisen nahe zu stehen, denen der Erhalt des monarchistischen Deutschlands keine Herzensangelegenheit ist. Tilla Durieux ist zudem seit 1916 in einen gesellschaftlichen Skandal verwickelt, durch den sie in den Verdacht der Spionage gerät, der sich hartnäckig die Kriegsjahre hindurch hält. Abgemildert wird diese temporäre Emigration durch die gesi-

²⁶ Durieux (1976), S. 178.

²⁷ Vgl. ebd., S.188.

cherte finanzielle Lage der Eheleute, denn Geldmittel aus Deutschland können relativ problemlos transferiert werden. Auch befindet man sich in zumeist angenehmer künstlerisch-kollegialer Gesellschaft von Stefan Zweig und Annette Kolb bis Else Lasker-Schüler und Franz Werfel.

Die Entbehrungen des Krieges drangen nicht bis nach Zürich. Tilla und Paul gehörten zu den Leuten mit Konnexion, die hier fast so weiterlebten wie in der Vorkriegszeit, in der Beletage der Begünstigten. Mit zahlreichen Freunden, Theaterbesuch und Vortragsabenden, mit Ausflügen in die schöne Schweizer Landschaft, mit Schlitten- und Skifahrten, mit Festen und Feiern.²⁸

Die deutschen Künstler und Schriftsteller, Geschäftsleute und Politiker, die hier den Wirren und wirtschaftlichen Engpässen des Krieges zu entgehen versuchen, befinden sich in der Schweiz keineswegs in der Position lästiger Bittsteller, sondern gerngesehener, weil meist betuchter Gäste.

Tilla Durieux in der Weimarer Republik

Die Rückkehr nach Deutschland im Januar 1919 führt die Schauspielerin für einige Zeit nach München, wo sie den Kampf um die Räterepublik und deren Untergang miterlebt. Die Beziehung zu Paul Cassirer scheint in dieser Zeit weit in den Hintergrund zu treten, das Paar geht überwiegend separate Wege. Nach der Aufhebung der Belagerung Münchens durch die „Weiße Garde“ werden gegen Durieux Vorwürfe laut, dem Revolutionär und Dichter Ernst Toller zur Flucht verholfen zu haben. Während der polizeilichen Untersuchung in München erkrankt die Schauspielerin an einer lebensgefährlichen Bauchfellentzündung. Vor der schweren Operation schickt Durieux den angereisten Ehemann fort. „Paul reiste ab, ich blieb allein. Ich selbst hatte ihn weggeschickt, denn er konnte mir nicht helfen, und schwierige Fälle liebe ich alleine auszufechten. [...] Die Operation war so schwer, daß ich drei Tage bewußtlos blieb. [...] Drei Monate lag ich so schwach darnieder, daß man mich fütterte wie ein Kind.“²⁹ Erst nach einem Sanatoriumsaufenthalt kann sie nach Berlin zurückkehren.

Die Frage stellt sich, warum Tilla Durieux in dieser lebensbedrohlichen Situation auf die Nähe und Unterstützung des Ehemanns verzichtet. Ohne daß sie dies in ihrer Autobiografie direkt formuliert, wird erkennbar, daß sie in ihrem Mann zu dieser Zeit keine Hilfe mehr sieht, ihm die Belastung und Ein-

²⁸ Möhrmann, Renate: Tilla Durieux und Paul Cassirer. Bühnenglück und Liebestod. Berlin 1997. S. 158.

²⁹ Durieux (1976), S. 204.

schränkungen der Pflege nicht zutraut oder für sich selbst diese Unterstützung nicht einfordern mag. Die psychischen Labilitäten Cassirers während des Ersten Weltkriegs und Erfahrungen problematischer Nähe mögen diese Einschätzung verfestigt haben. Eine geheime, in den Memoiren eher verborgen zu halten gesuchte Resignation und Abkehr von dem bewunderten Mann scheint durch die Schilderungen hindurch, offenbart sich nur in der Bestimmtheit ihrer Entscheidungen wie in der Kürze ihrer reflektierenden Beschreibungen.

Das Leben in Berlin nach ihrer weitgehenden Genesung ist geprägt von der Rückkehr zur Theaterarbeit unter den veränderten Verhältnissen der jungen Republik. Neue Theaterleiter, wie z.B. Leopold Jessner, bieten Tilla Durieux vielfältige Arbeitsmöglichkeiten. In dem Maße, wie sie zu Stabilität und Normalität zurückzukehren scheint, tauchen im Leben ihres Ehemannes Probleme auf. Die galoppierende Inflation verändert die Kunstszene. Veränderungen im privaten Umfeld sind vermutlich noch stärker zu bewerten, v.a. die Auflösung der freundschaftlich geprägten Zirkel aus Künstlern und Publizisten, in denen Cassirer sich bewegt hat. Mehrere Herzinfarkte zeugen von seinem auch körperlich schwachen Zustand. Der Entschluß Tilla Durieux', nach erneuten Angriffen und Provokationen durch den Ehemann die Scheidung einzureichen, läutet das Schlußkapitel in dieser vielschichtigen Beziehung ein. Unmittelbar vor der Unterzeichnung der Scheidungspapiere begeht Cassirer einen – nach Durieux' Beschreibung halbherzigen, eher als Druckmittel gemeinten – Selbstmordversuch. „Ich stürzte ins Nebenzimmer und fand Paul am Boden liegend und mir entgegenrufend: ‚Nun bleibst du aber bei mir!!‘“³⁰ Dennoch erliegt er kurz darauf der selbst zugefügten Schußverletzung.

In der darauffolgenden Zeit reist Tilla Durieux wiederholt in die Schweiz zu einer Freundin. Nachdem sie eine gewisse innere Stabilität wiedererlangt hat und die Skandalberichterstattung der Berliner Presse sich etwas gelegt hat, arbeitet sie in den Jahren 1927 und 1928 mehrfach mit dem aufsteigenden Regietalent Erwin Piscator zusammen. Sie beginnt eine Beziehung mit dem jüdischen Industriellen Ludwig Katzenellenbogen, den sie seit den frühen 20er Jahren kennt. In der 1930 eingegangenen Ehe erhofft sie sich die Erfüllung dessen, „was ich mir ersehnte: Ruhe und Sicherheit [...]“³¹ Doch die aus den USA herüberschwappende Weltwirtschaftskrise mit ihren Folgen für Katzenellenbogen verhindert dies. Stützungskäufe und andere Transaktionen, durch die der Unternehmer die Aktien seines Konzern vor dem Sturz ins Bodenlose retten will,

³⁰ Ebd., S. 216.

³¹ Ebd., S. 223.

entpuppen sich als nutzlos und teilweise illegal. Verhaftung und treuhändlerische Verwaltung seines Besitzes folgen Ende 1931, auch Durieux' Besitz wird teilweise gepfändet. Zwar fällt das Gerichtsurteil im März 1932 verhältnismäßig milde aus, doch Katzenellenbogen wird eine Teilschuld zugesprochen, er wird mit einer – durch die Untersuchungshaft abgeglichenen – Freiheits- und Geldstrafe belegt. Während das Ehepaar versucht, den großbürgerlichen Haushalt aufzulösen, die Anwälte zu bezahlen und – im Fall von Tilla Durieux – durch Theaterauftritte Geld zu verdienen, überschlagen sich die politischen Ereignisse in der Republik.

Flucht vor dem Nationalsozialismus, zweites Exil in der Schweiz

Die Schauspielerin sieht in ihrem eigenen Umfeld die Anzeichen des nahenden Machtwechsels: zunehmender Antisemitismus gegen Kollegen, marschierende Braunhemden auf den Straßen und Drohbriefe gegen sie selbst.³² Nach dem Sieg der NSDAP bei der von Terror und Gewalt begleiteten Reichstagswahl im März 1933 und nach Warnungen vor einer drohenden Verhaftung flüchten beide am Vorabend des von der NSDAP organisierten Boykotts jüdischer Geschäfte ab dem 1. April 1933. Mit dem Nachtzug reist das Paar von Berlin über Dresden nach Prag.

[...] fünf Minuten vor Abgang konnte ich den Zug erreichen. Ich fand ihn voll besetzt von flüchtenden Personen, darunter viele bekannte Namen: die Direktoren Bernauer und Meinhard, die seit Jahren eines der großen Theater leiteten, den feinen Essayisten Polgar, den Chefredakteur des „Berliner Tageblattes“, Theodor Wolff, prominente Rechtsanwälte, Schriftsteller und Maler. [...] Die meisten Flüchtlinge gedachten nur über den Boykott-Tag fernzubleiben, sie glaubten, hinterher würde sich alles wieder beruhigen. Ich war nicht so optimistisch.³³

Vielen Künstlern und Intellektuellen erscheint der Nationalsozialismus zwar gefährlich als akute Bedrohung in Gestalt einer in die Nähe der Macht gelangten, gewaltbereiten, doch politisch unerfahrenen und beherrschbaren Horde, jedoch kaum denkbar als fest etabliertes Regime der Unterdrückung und Verfolgung. „Unter den Theaterleuten, selbst unter denen, die sich wegen ihrer politischen Haltung oder ihrer jüdischen Herkunft gefährdet fühlen mußten, meinten viele, die nationalsozialistische Herrschaft in nicht allzu langer

³² Vgl. ebd., S. 230.

³³ Ebd., S. 231.

Frist überstehen zu können.“³⁴

In Prag angekommen, sehen sich Durieux und Katzenellenbogen schnell großen finanziellen Problemen gegenüber. Für den bekannten jüdischen Großindustriellen Katzenellenbogen ist nicht zuletzt wegen der zahlreichen Angriffe und Drohungen rechtsgerichteter Presseorgane die Rückkehr nach Deutschland zu gefährlich.³⁵ Durieux reist allein nach Berlin zurück und bereitet von hier aus ihre endgültige Abreise vor. Reiseziel ist die Schweiz, Anlaß hierfür bietet eine Tournee des Berliner Theaterensembles, mit dem Durieux vor ihrer überstürzten Abreise bereits gearbeitet hat. Während ihr Mann bei Freunden in Luzern Aufnahme findet, tourt die Schauspielerin durch die Schweiz. Im Anschluß daran lassen sich die Eheleute im ‚Emigrantenzentrum‘ Ascona nieder.

Neue Probleme stellen sich ein bei dem Versuch, längere Zeit in der Schweiz Asyl zu finden. Nach Ablauf des zeitlich befristeten Visums droht dem Paar die Ausweisung durch die Schweizer Behörden, wenn kein neues Visum vorliegt. Die Verlängerung der bestehenden Aufenthaltserlaubnis würde die Rückkehr nach Deutschland erfordern, ein für Durieux und Katzenellenbogen mittlerweile unmöglicher Schritt. Die Notlösung, die erkaufte Nationalität als Honduraner, hilft nur kurzfristig weiter, denn in Deutschland wird gegen Katzenellenbogen ein „Steckbrief erlassen. Nach langen Verhandlungen kam es dazu, daß man uns die Aufenthaltserlaubnis verweigerte. Ich dürfte bleiben, erklärte man mir, aber er müsse die Schweiz verlassen.“³⁶

Daß die Schweizer Behörden der Forderung Nazideutschlands nach Auslieferung Katzenellenbogens zwar nicht direkt nachkommen, sich aber auch nicht direkt unkooperativ verhalten, sondern sich dieses ‚Problemfalls‘ erfolgreich durch Ausweisung entledigen, ist kein untypischer Fall für den regierungsbehördlichen Umgang mit unliebsamen Flüchtlingen aus Deutschland nach 1933 und später auch aus anderen Ländern des deutschen Hegemonialgebiets. Die rechtliche und soziale Situation von Flüchtlingen in der Schweiz ab 1933 – und dabei besonders die Situation für Theaterschaffende – soll im Folgenden näher dargestellt werden.

34 Mittenzwei, Werner: Exiltheater in der Schweiz. In: Trapp, Friedjof/Mittenzwei, Werner/Rischbieter, Werner/Schneider, Hansjörg (Hrsg.): Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. 2 Bde. Bd.1: Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler. München 1999. S. 259.

35 So taucht z.B. noch 1940 Name und Bild Ludwigs Katzenellenbogens in dem berüchtigten antisemitischen NS-Hetzfilm *Der ewige Jude* (Regie: Fritz Hippler) auf.

36 Durieux (1976), S. 233.

Die Schweiz als Asylland zwischen 1933 und 1945

Ausgangssituation

Die Weltwirtschaftskrise erreicht die exportorientierte Schweiz 1932 im Vergleich zu den benachbarten Nationen mit Verzögerung, aber nichtsdestoweniger heftig. Während einige Jahre darauf in anderen europäischen Staaten bereits ein wirtschaftlicher Aufschwung erkennbar wird, kämpft die Schweiz noch mit hoher Arbeitslosigkeit und zunehmender Schuldenlast. Bis ca. 1935/36 dauert diese Situation an, mit der höchsten Arbeitslosigkeit Anfang 1936.³⁷ „Die Krise führte in der Schweiz wie anderswo zur Kritik an der demokratischen Staatsordnung und ihrem Parlamentarismus“ und zur Aufweichung des Prinzips demokratischer Entscheidungsprozesse durch die sog. „Dringlichkeitspraxis, die Volksrechte beschnitt und dem Regime des Bundesrates patriarchalisch-autoritäre Züge verlieh.“³⁸ Ausgehend von dieser schwierigen innenpolitischen Lage, wachsender Fremdenfeindlichkeit und latent vorhandenem Antisemitismus sowie angesichts der politischen Verhältnisse in Deutschland ab 1933 erklärt sich teilweise zunehmend restriktive Asylpolitik der Schweizer Regierung und ihrer Behörden. Besonders die Fremdenpolizei macht angesichts der ersten Flüchtlingswelle 1933 mit dem Hinweis auf die problematische Arbeitsmarktsituation deutlich, daß sich die Schweiz in Bezug auf die Asylsuchenden eindeutig als Transitland verstände und den längeren oder dauerhaften Aufenthalt möglichst zu unterbinden suchen werde.

Die Nähe zu Deutschland zeigt sich nicht nur durch enge wirtschaftliche Kontakte, sondern auch auf ideologischer Ebene. Die Verbreitung antisemitischer und faschistischer Organisationen in ihrem Land wird den Schweizern 1936 deutlich vor Augen geführt. Am 4. Februar 1936 wird der Schweizer NSDAP-„Landesleiter“ Wilhelm Gustloff von dem jugoslawischen Studenten David Frankfurter erschossen. Die Gerichtsverhandlung gegen den Attentäter dient den Nationalsozialisten als Plattform für eine effektive Macht- und Einschüchterungsdemonstration. In Zusammenhang mit dem Anschlag erhöht sich

³⁷ Vgl. Imboden, Monika/Lustenberger, Brigitte: Die Flüchtlingspolitik der Schweiz in den Jahren 1933-1945. In: Goehrke, Carsten/Zimmermann, Werner G.: Zuflucht Schweiz. Der Umgang mit Asylproblemen im 19. und 20. Jahrhundert. Zürich 1994. S. 278f; Schaub, Gerhard: Kurt Schwitters und die ‚andere‘ Schweiz. Berlin: Fannei und Walz 1998. S. 87ff.

³⁸ Stadler, Peter: Die Schweiz seit 1919. In: Greyerz, Hans von/Gruner, Erich/Marchal, Guy P./Stadler, Peter/Staehelin, Andreas: Geschichte der Schweiz. Nördlingen 1991. S. 156.

der Druck des NS-Regimes auf Schweizer Behörden, die sich ohnehin einem bereits dichten „Netz nationalsozialistischer Organisation in der Schweiz“³⁹ ca. 300 Gruppierungen gegenüber sehen.⁴⁰ Das Dritte Reich baut währenddessen seine Machtposition in Europa aus. Nach der Besetzung des Rheinlandes und weitgehenden, zum Teil geheimen Absprachen mit Österreich folgen ab Mitte 1936 der Vertrag der Achsenmächte Italien und Deutschland, der Antikominternpakt mit Japan und die Unterstützung Francos im Spanischen Bürgerkrieg.⁴¹ Der Aufstieg des Dritten Reiches bringt in der Schweiz die konservativen Kräfte nach vorne, während die fortschrittlichen Elemente paralyisiert erscheinen.⁴²

Die Schweizer Flüchtlingspolitik ab 1933

Schon 1933 hat ein Beschluß des Bundesrates das Schweizer Asylrecht an zentraler Stelle geschwächt: Jüdischen Emigranten wird der Status als ‚politische Flüchtlinge‘ aberkannt, sofern sie nicht nachweisen können, daß sie aufgrund ihrer politischen Aktivitäten verfolgt werden. Das Faktum der systematischen Entrechtung und Verfolgung der Juden in Deutschland wird hierbei als nicht relevant eingeschätzt. Damit ist eine der wesentlichsten Voraussetzung geschaffen, um das Bleiberecht verweigern und unzählige jüdische Flüchtlinge ausweisen zu können, die in der Schweiz dem nationalsozialistischen Terror zu entgehen hoffen.⁴³

Für die meisten Emigranten ist die Schweiz aufgrund des ihnen verweigeren Status als „politische Flüchtlinge“ nur eine kurze Zwischenstation auf der Flucht vor Nazideutschland, ein vorläufiger Aufenthalt, dessen Begrenztheit im Sinne der Schweizer Regierung war.⁴⁴ Auch den politischen Flüchtlingen ge-

³⁹ Ebd., S. 157.

⁴⁰ Vgl. Willi, Victor: Überfremdung: Schlagwort oder bittere Wahrheit? Bern 1970. S. 57.

⁴¹ Vgl. Broszat, Martin/Frei, Norbert (Hrsg.): Das Dritte Reich im Überblick. (Überarb. Neuaufgabe). München 1989. S. 234ff.

⁴² Vgl. Schaub (1998), S. 91f.

⁴³ Vgl. hierzu: Imboden/Lustenberger (1994), S. 258f; Werner Mittenzwei: Exil in der Schweiz. (Kunst und Literatur im Antifaschistischen Exil 1933-1945. Bd.2). Frankfurt/M. 1981. S.20ff.

⁴⁴ Im Verlauf des Jahres 1933 nimmt die Schweiz ca. 2000 Flüchtlinge auf, von denen aber nur 126 als politische Flüchtlinge anerkannt werden. Die Zahl der pro Jahr aufgenommenen politischen Flüchtlinge bleibt bis 1938 konstant bei ca. 120 Personen. Vgl. Ludwig, Carl: Die Flüchtlingspolitik der Schweiz in den Jahren 1933 bis 1955. Bericht des Bundesrates an die Bundesversammlung. Bern 1957. S.55.

währt die Schweiz nur „eine Aufenthalts- oder eine Toleranzbewilligung, welche aber mit einer Weiterreisepflicht verbunden“⁴⁵ ist, weshalb sich vermutlich nie mehr als 200 anerkannte politische Flüchtlinge gleichzeitig im Land aufgehalten haben.

Mittenzwei berichtet allerdings von der Offenheit der Schweiz gegenüber Mitgliedern anerkannter kultureller Eliten, bevorzugt bürgerlicher Politiker, wie z.B. der ehemalige preußische Ministerpräsident Otto Braun, und Künstler, wie z.B. Thomas Mann, deren internationaler Ruhm, wie man hoffte, auf das Gastland einen Teil der Anerkennung lenken werde. „Sie genossen das Asyl- und Gastrecht, wie es sich die meisten Flüchtlinge vorgestellt hatten. Aber es war eben nur eine kleine, eine verschwindend kleine Schicht innerhalb der Massenflucht aus dem Dritten Reich, der diese Bedingungen zuteil wurden.“⁴⁶ Und diese Minderheit mußte in der Lage sein, über einen langen Zeitraum ohne staatliche finanzielle Unterstützung aus eigenen Kräften und durch Spenden von Hilfsorganisationen zu überleben.

Die Schweiz entschließt sich im Jahr des „Anschlusses der Ostmark“ (Österreich in der NS-Terminologie nach 1938) und des Pogroms im November 1938 zu einer wesentlichen Verschärfung ihrer Flüchtlingspolitik. Durch die noch im selben Jahr erlassene Visumpflicht versuchen die Behörden, den Strom jüdischer Flüchtlinge aus Deutschland und Österreich einzudämmen. Die Zahl direkter Zurückweisungen an den Staatsgrenzen nimmt daraufhin wesentlich zu, ebenso allerdings die Zahl der illegal eingereisten Flüchtlinge. Die Schweizer Asylpolitik steht von nun an bis ca. 1943 unter der Devise „Das Boot ist voll“.⁴⁷ Der sog. „Ludwig-Bericht“ aus dem Jahr 1957 zeichnet genau die Entwicklung der staatlichen Flüchtlingspolitik nach und geht besonders auf die Verhandlungen der Schweiz mit Nazideutschland nach dem „Anschluß“ Österreichs ein, im Zuge derer auf Anregung der Schweizer alle jüdischen Ausreisenden in ihrem Reisepaß kenntlich gemacht werden.⁴⁸

⁴⁵ Imboden/Lustenberger (1994), S. 259.

⁴⁶ Mittenzwei (1981), S. 19.

⁴⁷ Häslér nennt für das Jahr 1938 10-12.000 Flüchtlinge, die in der Schweiz vorläufige Aufnahme finden, dem stehen über 38.000 Entscheide über „Aufenthaltsverhältnisse von Ausländern“ gegenüber, was die hohe Zurückweisungsrate verdeutlicht. Vgl. Häslér, Alfred A.: „Das Boot ist voll: Die Schweiz und ihre Flüchtlinge 1933-1945. Zürich 1967. S. 25 und vgl. Wakker, J.C. zit. n. Imboden/Lustenberger (1994), S. 298.

⁴⁸ Die restriktive Haltung gegenüber Asylsuchenden an den Grenzen und den im Land befindlichen Flüchtlingen, die sich in den allermeisten Fällen mit einem strikten Arbeitsverbot und dem Verbot jeglicher politischer Aktivität konfrontiert sehen und die obendrein latent bis offen antisemitischen Haltungen staatlicher Vertreter begegnen können, wird nach Ende des Zweiten Weltkriegs Anlaß heftiger innenpolitischer Diskussionen. Im Auftrag des Bundesrates erstellt der Jurist Professor Carl Ludwig 1957 ein umfangreiches Gutachten über die

Mit der Einführung des ‚J‘-Stempels in ihren Pässen waren die deutschen und österreichischen Juden auch gegenüber dem Ausland als die Verfeimten, ausgestoßenen und praktisch Rechtlosen gekennzeichnet. Daß die Schweiz dazu einen nicht unwesentlichen Beitrag geleistet hat, gehört zu den besonders dunklen Kapiteln unserer an hellen Seiten ohnehin nicht reichen amtlichen Flüchtlingspolitik.⁴⁹

Mit Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verschärft sich die Situation für die Emigranten nochmals durch die nun angeordnete Internierung in Lager. „Die Flüchtlinge leiden an dem Gefühl, unbekanntem Schicksals vergessen zu sein, fern aller wirklicher Menschen dieses Landes, vis-a-vis einer Behörde, die summarisch verfahren wollte und so verfuhr.“⁵⁰ Die Verhältnisse in den Lagern sind mehr als problematisch. Zum Teil werden Familien getrennt, Kinder und Mütter in verschiedenen Heimen bzw. Lagern untergebracht, Erwerbstätigkeit ist verboten, politische Aktivitäten ebenso. In manchen der insgesamt ca. 80 Internierungslager⁵¹ werden Berichte von antisemitischen Äußerungen oder Übergriffen der Lagerleitung bekannt. Erst nach der Niederlage der deutschen Truppen in Stalingrad Anfang 1943, die die Wende im Kriegsverlauf markiert, lockern die Behörden die Restriktionen.

Selbst die seit 1943 in der Schweiz bekanntwerdenden Nachrichten über die Judenvernichtung in den Konzentrationslagern veranlaßt die Regierung nicht zu einem klaren Umschwenken in ihrer Asylpolitik. So belegen die Akten der Schweizer Grenzpolizei die Rückweisung von über 9.700 Menschen zwischen August 1942 und Mai 1945.⁵² Erst der Sturz des faschistischen Regimes in Italien, die stärker werdende Bewegung des nationalen Widerstands der Schweizer Bevölkerung gegen Hitler-Deutschland und gegen die Asylpolitik der eigenen Regierung, vor allem aber die sich immer deutlicher abzeichnende Niederlage Deutschlands bewirken ab 1944 die deutliche Lockerung der rigiden Einreisebestimmungen an den Grenzen. „Not until 1943, when several reports about the mass murder of Jews by the Nazis were published in Swiss and American newspapers, did large numbers of the population begin to sympa-

Flüchtlingspolitik der Schweizer Regierung und ihrer Behörden, den sogenannten „Ludwig-Bericht“, der zum Ausgangspunkt einer bis heute andauernden Debatte um die Bewertung damaliger Maßnahmen und Entscheidungen geworden ist. Siehe: Ludwig (1957); Kreis, Georg: Die Rückkehr des J-Stempels. Zur Geschichte einer schwierigen Vergangenheitsbewältigung, Zürich 2001.

49 Häsler (1967), S. 17.

50 [anonym]: Flüchtlingsbrief, 1942. In: Über die Grenzen. Alltag und Widerstand im Schweizer Exil. Ausstellung der „Studienbibliothek zur Geschichte der Arbeiterbewegung“. Zürich 1988. Kap. IV/29.

51 Vgl. hierzu ebd., Kap. IV: Arbeits- und Flüchtlingslager. o. S.

52 Vgl. Häsler (1967), S. 331.

thize with the victims. By then, however, it was already too late for many to be saved [...]”⁵³

Schauspieler und Theatermacher im Schweizer Exil

Die Situation für literarisch und darstellerisch tätige Exilanten in der Schweizer Kunst- und Theaterlandschaft ist ab 1933 ausgesprochen zwiespältig. Mittenzwei beschreibt die Schweizer Bühnen zu dieser Zeit als

Teil des reichsdeutschen Theaterlebens. Sie orientierten sich an den Bedingungen, die das deutsch-österreichische Theater bestimmten. Die Direktoren- und Intendantenposten wurden in der Regel von Deutschen besetzt. Auch in den Ensembles blieben die Schweizer bis zu Beginn des Zweiten Weltkriegs in der Minderheit. [...] Die Verbindung des deutschsprachigen Theaters in der Schweiz mit den Bühnen im Reich war seit Jahrzehnten so eng, daß sich ein hier engagierter deutscher Schauspieler nicht im Ausland fühlen brauchte.⁵⁴

Diese enge künstlerisch-berufliche Verknüpfung und der Ruf der Schweiz als Nation, der das Asylrecht besonders wertvoll ist, führt dazu, daß die Schweiz vielen Autoren und Schauspielern als Fluchtland sehr geeignet erscheint. Auf der anderen Seite hat sich in der Schweiz seit den Zwanziger Jahren eine nationalistisch und xenophob, später auch zunehmend antisemitisch ausgerichtete kulturelle Gegenbewegung entwickelt. „Der dominierende deutsche Einfluß wurde mehr und mehr als Überfremdung, ja als Bedrohung einer volksverbundenen Schweizer Kultur betrachtet.“⁵⁵ Quotenregelungen für deutsche Stücke oder die Anzahl deutscher Schauspieler im Ensemble, Besetzungs- und Einstellungsvorgaben und ähnliches werden durchgesetzt. Das generelle Arbeitsverbot für Exilanten, das nur durch gesonderte Genehmigungen aufgehoben werden kann, und das strikte Verbot politischer Aktivität bedeutet für viele Autoren jahrelang themenspezifisches Publikationsverbot, will man nicht in Gefahr geraten, abgeschoben zu werden. Viele Autoren versuchen, durch die Veröffentlichung unter Pseudonym diesen ‚Maulkorb‘ abzulegen.⁵⁶ An dieser

⁵³ Pfanner, Helmut F.: The role of Switzerland for the refugees. In: Jackman, Jarrel C./Borden, Carla M.: The Muses flee Hitler. Cultural transfer and adaption 1930-1945. Washington D.C. 1983. S. 236.

⁵⁴ Mittenzwei (1999), S. 260.

⁵⁵ Ebd., S. 260.

⁵⁶ Im Zusammenhang mit der Emigration weiblicher Theaterkünstler sei besonders auf Jo Mihaly hingewiesen, die als Darstellerin und Autorin seit 1933 im Schweizer Exil lebte und unter verschiedenen Pseudonymen in Schweizer Zeitungen publizierte. Siehe: Mittenzwei (1981), S. 215-228; Sammlung von Materialien zu Jo Mihaly in der Hamburger Arbeitstelle

Entwicklung sind der Schweizer Schriftstellerverband und der Bühnenkünstlerverband maßgeblich beteiligt. Der SSV fungiert als zuarbeitendes Prüfungsgremium für die Schweizer Behörden bei der Erteilung von Aufenthalts- und Arbeitsbewilligungen für Emigranten. Zwar können durch Intervention für bestimmte Autoren Abschiebungen verschoben oder verhindert werden, dennoch haben die Berufsvertretungen in erster Linie den Schutz der eigenen, vermeintlich bedrohten Mitglieder im Blick. Der Verbandsvorsitzende Korrodi vertritt die abwehrende Haltung des SSV als eine „konservativ-schweizerische Warnung vor Überfremdung durch ‚Linksemigranten‘“⁵⁷, die nach Möglichkeit ferngehalten oder am Publizieren gehindert werden sollen. Angst vor Niveauverlust und Konkurrenz bestimmt die Beschlußpraxis des Gremiums stärker als die Hilfsbedürftigkeit und Gefährdung der Antragsteller. Entscheidungskriterium ist u.a. „die Frage, ob ein Gesuchsteller zu den hervorragenden Schriftstellern zu zählen sei [...], insbesondere den kleinen Zeilenschreibern und den unbedeutenden Gelegenheitsautoren, ist das Aufenthaltsrecht in der Schweiz zu verweigern.“⁵⁸ So wird z. B. der mit Tilla Durieux befreundeten Dichterin Else Lasker-Schüler nach Bespitzelungen durch die Fremdenpolizei Zürich die Aufenthaltsberechtigung entzogen: „Die Notwendigkeit eines langfristigen Aufenthalts kann nicht nachgewiesen werden. Es bestehen zudem berechnete armenrechtliche Bedenken.“⁵⁹ Nur durch die finanzielle Hilfe von Freunden und dem Jüdischen Kulturbund kann die Ausweisung der den Behörden suspekten Dichterin abgewendet werden.

Durch eine Sonderregelung für Theaterschauspieler und -mitarbeiter, die als ‚Saisonarbeiter‘ eingestuft werden, finden sich dennoch an den meisten größeren Bühnen in der Schweiz deutsche Schauspieler, Emigranten und solche, die aufgrund der erworbenen Bühnenerfahrung an ein Theater im Reich engagiert zu werden hoffen. Besonders das Schauspielhaus in Zürich und das Stadttheater in Basel beschäftigen erstaunlich viele Emigranten.⁶⁰

für deutsche Exilliteratur (HafDE).

57 Kieser, Rolf: *Erzwungene Symbiose*. Thomas Mann, Robert Musil, Georg Kaiser und Bertolt Brecht im Schweizer Exil. Bern, Stuttgart 1984. S. 74.

58 Archiv des Schweizer Schriftstellervereins, zit. n.: Mittenzwei (1981), S. 123.

59 Zit. n.: *Über die Grenzen. Alltag und Widerstand im Schweizer Exil*. Ausstellung der „Studienbibliothek zur Geschichte der Arbeiterbewegung“. Zürich 1988. Kap.1/4.

60 Siehe Mittenzwei (1999a), S. 259-288; Jauslin, Christian/Naef, Louis (Hrsg.): *Ausgangspunkt Schweiz. Nachwirkungen des Exiltheaters*. Willisau 1989; Bachmann, Dieter/Schneider, Rolf: *Das verschonte Haus. Das Zürcher Schauspielhaus im Zweiten Weltkrieg*. Zürich 1987; Kröger, Ute/Exinger, Peter: *„In welchen Zeiten leben wir!“ Das Schauspielhaus Zürich 1938-1998*. Zürich 1998.

 KANTON ZÜRICH
 Direktion der Polizei
 Fremdenpolizei
 Telefon 41 600 - Postfach VII 864

ZÜRICH den 12. August 1938.
 Kantonischer Text

Nr. 92000/901/Bir. An die ...
 Bitte in der Antwort diese Nr. angeben

Neue Schauspiel A.G.,
 Zürich.
 Heimplatz.

In der Beilage übermitteln wir Ihnen die Zusicherungen der Erteilung einer Aufenthaltserlaubnis für die Spielzeit 1938/1939 in doppeltem Ausfertigungs (je 1 Exemplar zu Ihren Händen, 1 Exemplar z.H. des Ausländers) für die nachstehend angeführten Mitglieder Ihres Ensembles.

175.219	Beschwitz Paul, Bühneninspizient,	geb. 1904, v. Berlin,
176.184	Ginsberg Ernst, Charakterspieler,	" 1904, v. Berlin,
180.993	Hampson-Simpson gen. Giehse Therese, Schausp.	" 1898, v. London,
190.601	Heger Margarethe, Jugdl. Charakterspielerin,	" 1916, v. Wien,
185.857	Hirsch gen. Heins Wolfgang, Charakterspieler,	" 1900, v. Wien,
180.581	Kallischer Erwin Dr., gen. Kaiser, Charakteresp.	" 1883, v. Berlin,
196.245	Lange Ferdinand, Bühnenmeister,	" 1899, v. Wien,
180.583	Langhoff Wolfgang, Jgd. Kapl. & Liebhaber,	" 1901, Ungarn,
180.584	Lindberg Leopold, Regisseur,	" 1902, v. Wien,
180.586	Steckel Leonard, Charakterspieler & Reg.	" 1901, stantenl.
175.229	Tönges Walter, Beleuchtungsinspizient	" 1904, v. Berlin,
128.252	Wisch Armin, Schauspieler-Utilité,	" 1884, v. Wien.

Die obgenannten Personen haben sich unter Vorweisung der Zusicherung beim zuständigen Kreisbüro ihres Wohnkreises anmelden und ihr Aufenthaltsverhältnis zu regeln. Auch diejenigen Mitglieder, deren Ausreisefrist sistiert worden ist (siehe z. Vermerk a. d. Zusicherung) haben beim Kreisbüro das formelle Gesuch einzureichen.

Die uns erwachsenen G.ühren und Spe -

Befristete Aufenthaltsgenehmigungen für Mitglieder des Schauspielhauses Zürich, 1938

hendes Programm, in dem neben den Klassikern auch politisch intendierte Zeitstücke wie Friedrich Wolfs *Professor Mamlock* (in Zürich als *Professor Mannheim* aufgeführt) oder John Steinbecks *Der Mond ging unter* zur Aufführung kommen und wo 1941 die berühmte Uraufführung von Bertolt Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* (mit der 1933 emigrierten Therese Giehse in der Titelrolle) stattfindet. In Zürich wie anderswo hat die Theaterleitung dem nicht unerheblichen innenpolitischen Druck standgehalten, mit dem man versucht, auf Spielpläne und Engagements Einfluß zu nehmen und der noch verstärkt wird durch die Interventionen und Boykottandrohungen der deutschen Gesundheitschaft in der Schweiz und anderer NS-Institutionen.

Erika Mann beschreibt die Situation in Zusammenhang mit dem Gastspiel ihres Münchener Kabarets „Die Pfeffermühle“ ab 1933 in Zürich:

Wir waren Fremde überall – nur zur Not geduldet von Behörden, die sich gehalten sahen, uns jede direkte politische Betätigung zu untersagen. Zu nah und

Inwieweit durch die aufgeführten Stücke und die eingesetzten Akteure einer politischen Haltung gegen das Dritte Reich künstlerisch Ausdruck gegeben wird, hängt entscheidend ab vom Mut und Durchsetzungsvermögen des jeweiligen Theaterleiters. Zu den bekanntesten Figuren gehört sicher der Generaldirektor des Zürcher Schauspielhauses Ferdinand Rieser. Unter seiner Leitung und der seines Nachfolgers Wälterlin, unterstützt und getragen durch die Regietätigkeit des emigrierten NS-Gegners Gustav Hartung sowie Leopold Lindtbergs, entwickelt sich über mehrere Jahre ein künstlerisch hochste-

mächtig war rundum das Nazireich. Die Machthaber zu reizen, sie gar von flüchtigen deutschen Aufwieglern reizen zu lassen, das verbot sich durchaus.⁶¹

Die Emigranten, die Möglichkeiten finden, auf Schweizer Bühnen zu arbeiten, können an Gagen und Verträge keine hohen Erwartungen knüpfen. Gespielt wird unter den Bedingungen saisonal befristeter Engagements, die zudem bei Ereignissen wie dem Kriegsausbruch 1939 oder bei militärischer Mobilmachung oft sofort gekündigt werden. Therese Giehse, die seit Ende der 30er Jahre am Zürcher Schauspielhaus engagiert ist, zieht ein bitteres Fazit: „Geschenkt wurde den Schauspielern wie allen Emigranten nichts. Für Touristen mag die Schweiz ein gastliches Land sein, für die dorthin Geflohenen war sie es nicht. Das Geld wurde groß, die Humanität klein geschrieben.“⁶² Die nationale Stimmung des Eingeschlosseneins, des Sich-eingekreist-Fühlens, die immer wieder zu Entscheidungen der Regierung führt, mit denen sie dem Dritten Reich bewußt entgegenkommen, wird sich in den kommenden Jahren verstärken, dazu geben nicht zuletzt die politisch-militärischen Aktionen Nazi-Deutschlands genügend Anlaß. Dennoch bieten sich in der Schweiz Möglichkeiten, die in den umliegenden Staaten mehr und mehr erstickt werden, je weiter die Truppen des Dritten Reiches mit ihrem Besatzungs- und Verfolgungsapparat in Europa vordringen.

Schauspielerinnen im Schweizer Exil: Lebens- und Arbeitssituationen

Die spezielle Situation von weiblichen Emigranten aus Nazideutschland ist Thema einer Reihe von Untersuchungen, die seit Mitte der 80er Jahre v.a. von amerikanischen und deutschen Forscherinnen und Forschern betrieben werden.⁶³ Dennoch existieren in bezug auf eine für die weiter spezifizierte Forschung nutzbare, empirisch-differenzierte Erfassung emigrierter Frauen nach wie vor große Lücken. Noch immer subsumiert die Exilforschung vielfach „unter das – männliche – Subjekt des Emigranten die Frau und problematisiert die Geschlechterdifferenz als soziale Kategorie nicht.“⁶⁴ Geschlechtsspezifisch-

61 Mann, Erika zit. n.: Giehse, Therese: „Ich habe nichts zum Sagen.“ Gespräche mit Monika Sperr. Reinbek bei Hamburg 1976. S. 39.

62 Ebd., S. 40.

63 Siehe hierzu einführend: Quack, Sibylle: Die Aktualität der Frauen- und Geschlechterforschung für die Exilforschung. In: Krohn, Claus-Dieter (Hrsg.): Rückblick und Perspektiven. München 1996. (= Exilforschung, Bd. 14). S. 31-43.

64 Klapdor, Heike: Überlebensstrategien statt Lebentwurf. Frauen in der Emigration. In: Krohn, Claus-Dieter (Hrsg.): Frauen und Exil: Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung. München 1993. (= Exilforschung, Bd. 11). S. 12-30.

sche Datensammlungen finden sich z.B. für die Gruppe der emigrierten Film- und Theaterschauspieler nur selten, dies gilt auch in Bezug auf die Schweiz als Flucht- bzw. Transitland. Das 1999 erschienene „Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945“ liefert für den hier behandelten Kontext eine hilfreiche, sehr umfassende Sammlung biografischer Daten.⁶⁵ Eine die vorhandenen Informationen kritisch zusammenführende und auswertende Studie zur Emigration von Schauspielerinnen in die Schweiz bleibt ein wünschenswertes Projekt zukünftiger Forschung. So muß die Darstellung exemplarisch und hinweisend bleiben, in ihrer Zusammenstellung subjektiv, wenn im Folgenden neben und im Vergleich zu Tilla Durieux einige Exilschicksale von Schauspielerinnen aufgezeigt werden.

Wie bereits kurz dargestellt, arbeitet Tilla Durieux während ihrer Exilzeit in der Schweiz zwar nicht im Engagement einer festen Bühne, aber mit hochklassigen Ensembles während mehrerer Gastspielreisen, die anfangs noch von Deutschland, später von Österreich aus organisiert und finanziert worden sind. So überbrückt sie zunächst mit einer Tournee durch die Schweiz im Frühjahr 1933 die finanziellen Engpässe, die die überstürzte Flucht aus Deutschland für sie und ihren Mann mit sich gebracht hat. Im Herbst desselben Jahres folgt eine Tournee „durch die Schweiz, Holland, Elsaß und Skandinavien. Ich mußte bisweilen das Flugzeug benutzen, um Deutschland nicht zu berühren.“⁶⁶ Reisen mit dem Ensemble des Deutschen Volkstheaters Wien, das Namen wie Albert und Else Bassermann, Ernst Deutsch, und Alexander Moissi aufzuweisen hat, führen nach Österreich, Jugoslawien, in die Tschechoslowakei und wieder durch die Schweiz.

Ob sie und ihre Kollegen sich zu diesem Zeitpunkt als Exilanten sehen, bleibt fraglich. Viele Flüchtlinge hoffen auf eine baldige Beruhigung der Lage, vielleicht sogar auf Ablösung des Regimes in Deutschland und suchen konsequenterweise einen Aufenthaltsort, der ihnen die Rückkehr möglichst leicht gestatten wird, und Betätigungen, die eine Reintegration im Heimatland nicht zu sehr erschweren werden.

So wie Tilla Durieux suchen nach 1933 eine Reihe von Schauspielerinnen Zuflucht in der Schweiz. Die bekannteste unter ihnen ist sicherlich *Therese Giehse*, die sich durch ihren langfristigen Aufenthalt in der Schweiz ab 1933 bis 1954, mit Unterbrechungen durch Gastspiele in Europa und in den USA, u.a. mit der „Pfeffermühle“ Erika Manns, und durch ihre intensive Bühnen-

⁶⁵ Siehe Trapp/Mitzenzwei/Rischbieter/Schneider (1999), Bd. 1. Die im Anhang zusammengetragenen Daten emigrierter Schauspielerinnen beziehen sich v.a. auf diese Quelle.

⁶⁶ Durieux (1976), S. 232.

tätigkeit am Zürcher Schauspielhaus in die Theatergeschichte des Landes deutlich eingeschrieben hat. Ihre Arbeit im Exil ist von Anfang an politisch ausgerichtet, auch wenn die „Pfeffermühle“ sich, die tatsächliche Intention verschleiern, als ‚literarisches Kabarett‘ bezeichnet.⁶⁷ Therese Giehse fungiert auf der Bühne als zentrale Figur der Truppe, während Erika Mann im Hintergrund einen Großteil der Texte schreibt und das künstlerische Unternehmen organisatorisch lenkt. Ihr Bruder Klaus Mann, z.T. mit Texten an der „Pfeffermühle“ beteiligt, schreibt über Therese Giehse: „Sie gehörte dazu, von Anfang an und mit welcher Intensität, welcher unbedingtem Einsatz. [...] Ohne sie wäre die ‚Pfeffermühle‘ nicht das geworden, was sie jahrelang war.“⁶⁸

Mit dem dauerhaften Erfolg in Zürich zieht die Truppe die Aufmerksamkeit der den deutschen Nationalsozialisten nahestehenden Schweizer ‚Frontisten‘ auf sich. „Anno 34 gingen letztere zum bewaffneten Angriff über, die Saalschlacht tobte, es wurde scharf geschossen – einen Monat lang zog allabendlich die motorisierte Polizei von Zürich Schutzringe um unser Lokal, ohne doch die gefährlichsten Krawalle verhindern zu können.“⁶⁹ Die Kabarettisten selbst lassen sich durch die Übergriffe nicht abschrecken und arbeiten bis 1937 weiter, dann verbieten die Behörden in Zürich und anderen Kantonen ausländischen Kabarettisten mit politischer Tendenz das Auftreten.⁷⁰ Giehse arbeitet nun hauptsächlich am Zürcher Schauspielhaus, wo sie inmitten eines von Emigranten geprägten Ensembles in den nächsten Jahren mithelfen wird, seinen Ruf als künstlerisch hochstehendes und politisch progressives Theater zu etablieren. Auch nach Ende des Dritten Reiches bleibt sie in der Schweiz und dem Schauspielhaus verbunden, kehrt erst 1954 nach München zurück.



Therese Giehse im Gespräch mit Leopold Lindtberg während der Proben zu Bert Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* 1940/41

⁶⁷ Zur Geschichte der ‚Pfeffermühle‘ siehe Keiser-Hayne, Helga: Erika Mann und ihr politisches Kabarett ‚Die Pfeffermühle‘, 1933-1937. Reinbek bei Hamburg 1995.

⁶⁸ Mann, Klaus: Der Wendepunkt. Berlin, Weimar 1974. S. 366f.

⁶⁹ Erika Mann zit. n.: Giehse (1976), S. 39.

⁷⁰ Vgl. Mittenzwei (1981), S. 215-226.

Gegen die Wählererei der Emigranten!

Öffentliche Proteskundgebung

in der „Stadthalle“

Mittwoch, den 21. November, 20.15 Uhr.

Es sprechen: **Manne, Tobler, Wirz**

Gegen das jüdische Emigrantenkabarett „Pfeffermühle“, in der alles Nationale und Vaterländische in den Schmutz gezogen wird,
Prof. Mannheim, der auf der Bühne des Zürcher Schauspielhauses sein jüdisches Gift verspritzt und die Völker verhetzt,
Dr. Fritz Adler, den Ministermörder und Sekretär der II. Internationale, der die schweizerische Gastfreundschaft mißbraucht und mit frecher Dreistigkeit dem Schweizer-Volk Lehren erteilen zu müssen glaubt,
Dr. Kurt Löwenstein, der seine minderjährigen Schüler „zu Studienzwecken“ in die Bordelle führt und dem Schweizer Arbeiter marxistisch-jüdische Apathie-„Kultur“ beibringen will,

FÜR die radikale Säuberung der Schweiz vom ganzen Geschmeiß ausländischer Emigranten, das sich schon allzulange in unserem Lande breit macht.

Zur Deckung der Unkosten wird eine Eintrittsgeld von 30 Cts. verlangt.
Kartenvorverkauf auf der Gauleitung, Zähringerstr. 25 und an der Abendkasse.

NATIONALE FRONT

Presse- und TV-
u. Fern-Sendungen

Flugblatt der nationalen Front, Zürich 1934

gen und Sachzwänge des wechselvollen Exils gefunden zu haben. Daß Theaterarbeit in Jugoslawien und Italien, beides jahrelang Aufenthaltsorte im Exil, für sie gänzlich ausgeschlossen gewesen ist, scheinen Informationen über frühere Gastspiele in Jugoslawien, u.a. in Zagreb (mit seinem relativ hohen Anteil deutschsprachiger Einwohner) und die Kenntnisse über Aktivitäten des Exiltheaters in Italien in den ersten Jahren nach der nationalsozialistischen Macht ergreifung zu widerlegen, wo u.a. Durieux' langjähriger Kollege Alexander Moissi und Max Reinhardt sich engagiert haben.⁷¹ Obwohl sie die Landessprache nicht spricht, stimmt Durieux der Flucht nach Jugoslawien zu. Viele ihrer Kollegen haben bis zuletzt versucht, im deutschen Sprachraum zu bleiben oder in der Exiltheaterbühne eine Enklave dieses Raumes zu schaffen.

Der Schauspieler wirkt immer nur jetzt, im gegenwärtigen Augenblick. Er ist auf einen komplizierten Apparat, das Theater, und auf ein Publikum angewiesen.

⁷¹ Vgl. Mittenzwei, Werner: Verfolgung und Vertreibung deutscher Bühnenkünstler durch den Nationalsozialismus. Trapp, Friedhof/Mittenzwei, Werner/Rischbieter, Werner/Schneider, Hansjörg (Hrsg.): Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. 2 Bde. Bd. 1: Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler. München 1999. S. 51.(= Mittenzwei (1999b).)

Als wesentliches Ausdrucksmittel dienen ihm sein Körper und seine Sprache. Sich auf der Bühne in einer anderen Sprache auszudrücken, betrachteten viele als eine Barriere, die sie meinten, nicht überspringen zu können.⁷²

Sofern es in Tilla Durieux' Umfeld eine solchen Nische für Theater in deutscher Sprache auch gegeben haben mag, genutzt hat sie diese nicht. Bei der Exilantin Durieux scheint neben den Wirren von Flucht und Krieg ein Spezifikum weiblicher Emigration wirksam zu werden, bei dem sich intellektuell und künstlerisch tätige Frauen unter den Bedingungen des Exils weit weniger über ihre Arbeit definieren als Männer mit vergleichbarem Hintergrund. In Bezug auf Schriftstellerinnen, die nach 1933 aus Deutschland geflüchtet sind, bemerkt Klapdor: „Die autobiografischen Schilderungen des Exils zeigen, daß die schreibenden Emigrantinnen [...] die Abkehr von ihrer Profession nicht scheuen, wenn die Realität der Existenz den Schritt in die ‚Banalität des Überlebens‘ verlangt.“⁷³ Die Sicherung der wirtschaftlichen Grundversorgung und organisatorische Entscheidungen liegen auch bei den Eheleuten Durieux-Katzenellenbogen überwiegend in den Händen der Ehefrau, dies ist zumindest der Eindruck aufgrund der Darstellungen in ihrer Autobiografie. Katzenellenbogens Versuche, durch gewinnversprechende Investitionen den Unterhalt zu sichern und wieder als Unternehmer zu agieren, scheitern zunächst kläglich. Erst mit Hilfe des handfesten und haushälterischen Engagements seiner Frau wird das Betreiben eines kleinen Hotels im italienischen Abbazia ein zeitweiliger Erfolg.⁷⁴ Über „Frauen in der Emigration“ schreibt die New Yorker Wochenzeitschrift *Der Aufbau* 1940:

Die Last, die auf den Schultern der Emigrantenfamilie liegt, ist schwer. Sie ist nicht immer gleich verteilt und sehr häufig fällt der schwerste Teil auf die Schultern der Frau [...] Das Schicksal einer Familie in der Emigration hängt sehr häufig mehr von der Frau und ihrer seelischen Spannkraft ab als vom Mann. Gelingt es ihr, die Hindernisse zu überwinden, so wird die Familie wieder vorwärts kommen, stürzt sie, so wird sie die übrige Familie mit sich reißen.⁷⁵

Trotz des leicht pathetischen Tons wird ein Element geschlechtsspezifischer Lebensformen im Exil treffend benannt: die Übernahme von Alltagsverantwortung durch die Frauen, allerdings um den Preis der Aufgabe bisheriger gei-

⁷² Ebd., S. 41.

⁷³ Heike Klapdor (1993), S. 24; zur Situation von Frauen im Exil zur Zeit des Nationalsozialismus siehe insgesamt Krohn, Claus-Dieter (Hrsg.): *Frauen und Exil: Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung*. München 1993. (= Exilforschung, Bd. 11).

⁷⁴ Vgl. Durieux (1976), S. 233ff.

⁷⁵ „Frauen in der Emigration“. *Aufbau*, 1.3.1940, S.4. Zit. n. Lühe, Irmela von der: „Und der Mann war oft eine schwere, undankbare Last“. In: Krohn, Claus-Dieter (Hrsg.): *Rückblick und Perspektiven* (= Exilforschung, Bd. 14). S. 48.

stig-kultureller Aufgaben und Positionen. „Gerade weil die Frauen für die Bewältigung des Alltags in der Emigration verantwortlich waren, drohten sie auch, in diesem zu verschwinden.“⁷⁶

Wie Tilla Durieux verschwindet auch eine andere bekannte Schauspielerin im Exil jahrelang von der Bühne und aus der kulturellen Öffentlichkeit: Hertha Thiele. Die junge Theaterschauspielerin, die mit Filmen wie *Mädchen in Uniform* (Leontine Sagan, 1931) und *Kuhle Wampe* (Slatan Dudow, 1932) im Kino der späten Weimarer Republik zu großer Popularität gekommen ist, geht 1937 ins Exil. Ihr Kontakt mit Schauspielern wie Ernst Busch und Intellektuellen wie Bert Brecht, kritische Äußerungen über das neue Regime und ihre mutige Weigerung, in dem NS-Propagandafilm *Hans Westmar* eine tragende Rolle zu übernehmen, ziehen die Aufmerksamkeit von Goebbels' Reichspropagandaministerium auf sie. Der Ausschluß aus der Reichstheater- und Reichsfilmkammer 1936 bedeutet Arbeitsverbot und liefert den letzten noch nötigen Anstoß zur Emigration.



Hertha Thiele (groß im Hintergrund) auf einem Plakat zu *Mädchen in Uniform*, Regie: Leontine Sagan 1931

„Da war das einzige Land, wo ich ohne Visum hinkonnte, die Schweiz. Da bin ich dann hingegangen.“⁷⁷ Zu diesem Zeitpunkt hat die Schweiz in ihrer Flüchtlingspolitik bereits eine verschärfte Gangart eingeschlagen, und man verweigert der Schauspielerin die Ausübung ihres Berufes „auf Grund einer gesetzlichen Entscheidung der Schweiz, keine Arbeitsbewilligungen mehr für ‚nicht lebensnotwendige‘ Berufe zu erteilen. So verdient sie sich ihren Lebensunterhalt zunächst in einem filmtechnischen Labor, später als Hausangestellte.“⁷⁸ Auch Hertha Thiele fügt sich in den gegebenen Rahmen staatlicher Restriktionen.

Sie findet die Möglichkeit zur Bühnenarbeit erst 1942 wieder, als sie aufgrund eines Gastspiels mit Hauptmanns *Fuhrmann Henschel* am Berner Stadttheater einen Vertrag erhält. Sie spielt in verschiedenen Produktionen, u.a.

⁷⁶ Quack (1996), S. 38.

⁷⁷ Hertha Thiele im Gespräch mit Karola Gramann und Heide Schlüpmann. In: Stiftung Deutsche Kinemathek (Hrsg.): *Exil. Sechs Schauspieler aus Deutschland*. Hertha Thiele. Berlin 1983. S. 19.

⁷⁸ Jacobsen, Wolfgang: *Biografie Hertha Thiele*. In: Kinematheksverbund (1999), S. 53.

in Shakespeares *Romeo und Julia* und in der europäischen Erstaufführung von Thornton Wilders *Unsere kleine Stadt*. Die Einschränkung ihrer Arbeit und der Wechsel der Lebenswelten scheint eklatant, wird von ihr in Gesprächen und Darstellungen aber wie eine Nebensächlichkeit behandelt. Die Fähigkeit zum Verkraften dieses Wechsels begründet sich bei Hertha Thiele nicht in der Verantwortung für andere, z. B. mit dem Zwang zur familiären Existenzsicherung. Es ist eher weiblicher Pragmatismus, der es ermöglicht, „die Kraft für einen fragilen und doch praktischen Entwurf einer wie immer gearteten Existenz, den Entwurf für ein obgleich flüchtiges, so doch alltäglich stattfindendes und alltäglich zu bewältigendes Leben“⁷⁹ zu finden. „Gerettet hat sie in der Emigration vielleicht, daß sie bei aller Abhängigkeit vom Verstehen, von der Kooperation und der Liebe anderer, ein sehr sachliches Verhältnis zu ihrer Arbeit hatte, daß sie aus den repräsentativen Funktionen des Stars, aus dem öffentlichen Erfolg wenig Befriedigung zog.“⁸⁰

Bedenkenswert bleibt die Frage, inwieweit sich Schauspielerinnen in der Emigration von der ihnen kulturell und partnerschaftlich zugewiesenen Rolle der pragmatisch-realistischen „Alltagsbewältigerin“ haben gefangen nehmen lassen und sich – besonders im Nachhinein – die Thematisierung der mit der Vertreibung auch aus ihrem Beruf verbundenen Gefühle nicht zugestanden haben.

Viele weitere Schauspielerinnen machen Station in der Schweiz, manchmal nur für eine Saison an einem der Theaterhäuser des Landes, wie z.B. Lucie Mannheim, die vor ihrer Emigration nach Großbritannien im Mai 1933 am Zürcher Schauspielhaus auftritt, manchmal auf Tourneen und Gastspielreisen, wie Else Schiff-Bassermann, die mit ihrem Mann Albert Bassermann mehrmals in der Schweiz, u.a. am Stadttheater Basel, gastiert.⁸¹ Oder Steffi Spira, die unmittelbar nach der Machtergreifung in die Schweiz flüchtet.⁸² Mit ihrem Mann Günter Ruschin lebt sie hier für einige Monate von März bis Juni 1933 als „Transemigrantin“⁸³, bevor beide nach Paris weiter reisen.

⁷⁹ Klapdor (1993), S. 15.

⁸⁰ Gramann, Karola/Schlüpmann, Heide: Liebe als Opposition, Opposition als Liebe. In: Stiftung Deutsche Kinemathek (1983), S. 42.

⁸¹ Vgl.: Strauss, Herbert A./Röder, Werner (Hrsg.): International Biographical Dictionary of Central European Emigrés 1933-1945. München, New York, London, Paris 1983.

⁸² Siehe den Beitrag von Gaby Styn: „??“ in diesem Heft.

⁸³ Vgl. Wichers, Hermann: Einleitung. In: Über die Grenzen. Alltag und Widerstand im Schweizer Exil. Ausstellung der „Studienbibliothek zur Geschichte der Arbeiterbewegung“. Zürich 1988. o.S.



Maria Becker in *König Johann* von Shakespeare 1941/42



Hortense Raky in *Spiel im Schloß* von Franz Molnar 1939/40

Später habe ich mit Günter in Zürich sogar Theater gespielt. Adele Sandrock, Julius Falkenstein und Felix Bressart waren nach Zürich gekommen, nicht sicher, ob sie emigrieren sollten. Sie gaben ein Lustspiel, ich weiß nicht mehr welches. Günter und ich hatten darin kleine Rollen. Für uns war es ein großes Glück, auf diese Weise Geld zu verdienen und nicht mehr unseren Freunden auf der Tasche liegen zu müssen.⁸⁴

Zum Sammelpunkt emigrierter Schauspieler wird das Zürcher Schauspielhaus.⁸⁵ Zu den bekanntesten Darstellerinnen gehören die 1938 in die Schweiz gekommene Maria Becker, Tochter der ab 1942 ebenfalls in der Schweiz auf der Bühne stehenden und mit ihrem eigenen Ensemble tournden Maria Fein; weiterhin die schon 1932 ans Schauspielhaus engagierte Sybille Binder, die auch als Filmschauspielerin in der Schweiz tätig ist, bevor sie 1938 nach Großbritannien emigriert, und Hortense Raky, die nach Arbeitsverbot in Deutschland von 1938 bis zu ihrer Rückkehr nach Wien 1946 tragendes Ensemblemitglied ist. Nicht nur am Schauspielhaus sondern auch im Ensemble des berühmten Schweizer politischen Kabarets „Cornichon“⁸⁶ tritt Traute Carlsen auf, die als Max-Reinhardt-Schülerin 1935 über Österreich in die Schweiz gelangt ist. Ihre Kollegin Mathilde Danegger, verheiratet mit dem Mitbegründer des „Cornichon“ Walter Lesch, ist ebenfalls in beiden En-

⁸⁴ Spira-Ruschin, Steffie: *Trab der Schaukelpferde*. Berlin, Weimar 1984. S. 91f.

⁸⁵ Siehe Mittenzwei, Werner: *Das Zürcher Schauspielhaus 1933-1945 oder Die letzte Chance*. Berlin (DDR) 1979; sowie im Folgenden zu biografischen Angaben, wenn nicht andere Quellen angegeben werden: Strauss/Röder (1983).

⁸⁶ Siehe hierzu Attenhofer, Elsie (Hrsg.): *Cabaret Cornichon. Erinnerungen an ein Cabaret*. Bern 1975.

sembles aktiv. Sie „entwickelte sich hin zu einer vielseitigen Darstellerin, die das Zarte wie das satirisch Scharfe mit Virtuosität zum Ausdruck brachte. Diese aus einer alten Schauspielerfamilie stammende österreichische Künstlerin, die bereits vor 1933 an Rieszers Schauspielhaus aufgetreten war, gehörte seit 1938 zum festen Kern des Schauspielhausensembles.“⁸⁷ Auch sie arbeitet im Film, tritt in rund einem Dutzend meist kleinerer Rollen auf.⁸⁸ Zum Ensemble der „Pfeffermühle“ gehört in der Schweiz neben Erika Mann und Therese Giehse anfänglich auch die Mimin und Grotesk tänzerin Lotte Goslar, die 1935 nach Prag weiterreist, aber weiterhin auf Gastspielen Mitglied des Ensembles ist. Wie die oben bereits erwähnte Jo Mihaly ist auch Maria von Ostfelden publizistisch und künstlerisch aktiv im Widerstand gegen die Nationalsozialisten. Neben ihrer Schauspieltätigkeit, u.a. in Wien und Berlin, beginnt sie schon vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten mit der Verbreitung antifaschistischer Publikationen. Mehrfach von der Gestapo inhaftiert, gelingt ihr 1936 die Flucht nach Österreich und, erneut von Verhaftung bedroht, 1939 in die Schweiz.

Trotz Arbeitsverbot und sogar während der Internierung im Lager ist sie aktiv als Schauspielerin und Regisseurin. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs bleibt sie in Zürich und erwirbt sich einen Ruf als Theaterdirektorin und Regisseurin avantgardistischer und experimenteller Dramen. Die Schauspielerin Friedel Nowack, 1938 aus Wien vor den Nationalsozialisten geflüchtet, spielt am Stadttheater Bern viele tragende Rollen und ist dort aktives Gründungsmitglied der „Bewegung Freies Deutschland“, eine Gruppe, die in Zürich u.a. Jo Mihaly, den Ehemann von Hortense Raky, Karl Paryla, und Wolfgang Langhoff zu ihren treibenden Kräften zählt.

Über die näheren, alltäglichen Lebensumstände der Künstlerinnen ist meist wenig bekannt. Vereinzelt existieren Nachlässe in Archiven, noch seltener finden sich veröffentlichte autobiografische Schriften. Für die meisten der genannten Schauspielerinnen, wie auch für Tilla Durieux, ist die Schweiz eine Transitstation auf der Suche nach Bleiberecht und Sicherheit vor der Verfolgung durch die Nationalsozialisten und die ihnen zuarbeitenden Regierungen, z.B. Mussolinis Italien und das Vichy-Regime in Frankreich. Viele von ihnen tauchen auf den Bühnen des Landes nicht nachweislich auf, ihrer eigentlichen Profession gehen sie auf dieser Station ihrer Flucht nicht nach.

⁸⁷ Mittenzwei (1999a), S. 278.

⁸⁸ Vgl. Dumont, Herve: Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896-1965. Lausanne 1987.

Tilla Durieux und das Exil in Jugoslawien

In der Schweiz von Ausweisung, in Deutschland von Verfolgung und Verhaftung bedroht, gehen Tilla Durieux und ihr Mann bereits 1934 nach Jugoslawien. Wirtschaftliche Überlegungen – relativ wertstabil erscheinende jugoslawische Aktien im Besitz von Katzenellenbogen – und die Tatsache, daß Durieux' Großvater in Zagreb aufgewachsen ist, geben den Ausschlag für die Übersiedlung in die Hauptstadt Kroatiens.

Zagreb war zu diesem Zeitpunkt Anlaufzentrum für Flüchtlinge aus Deutschland, jüdische Emigranten wurden von verschiedenen Hilfsorganisationen besser betreut als in vielen anderen europäischen Ländern. Sie konnten sich zudem – zumindest bis zum Ansteigen der Flüchtlingszahlen nach dem „Anschluß“ Österreichs 1938 – frei im Land bewegen und durften einer Erwerbsarbeit nachgehen. Ab 1939 änderten sich die Verhältnisse, besonders gegenüber den jüdischen Flüchtlingen, die die überwiegende Zahl der Emigranten darstellten. Alle Juden, die Jugoslawien nach 1935 erreicht hatten, mußten innerhalb von drei Monaten wieder ausreisen, „Juden ohne jugoslawischen Paß hatten binnen sechs Monaten auszureisen.“⁸⁹ Seit Anfang 1940 konnten jüdische Flüchtlinge nur noch illegal einreisen. „Jugoslawische Angaben gehen für die Zeit zwischen 1933 und 1940 von rund 55 000 jüdischen Auswanderern, Flüchtlingen und Übersiedlern aus, die insbesondere aus Deutschland den Weg nach Jugoslawien nahmen.“⁹⁰ Unter den ca. 90 Namen, die im ‚Biografischen Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933‘ mit dem – meist nur zeitweiligen – Fluchtland Jugoslawien genannt sind, finden sich einige Journalisten und Autoren wie Wolfgang Berthold, Walter Hasenclever, Manès Sperber oder Dinah Nelken.⁹¹ Als Film- und Theaterschaffende in Jugoslawien sind neben Tilla Durieux nur noch drei Namen genannt: Peter Hammerschlag und Stella Kadmon, beide Mitglieder des Wiener politischen Kabarettts „Der liebe Augustin“⁹² und die Schauspielerin Lilly Karoly, die sich ab 1939 in Belgrad vor der drohenden Deportation retten kann.⁹³ Zu keiner der genannten Perso-

89 Boeckh, Katrin: Jugoslawien. In: Krohn, Claus-Dieter/Mühlen, Patrick von zur/Paul, Gerhard/Winckler, Lutz (Hrsg.): Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945. Darmstadt 1998, S. 283.

90 Boeckh (1998), S. 280.

91 Zur Emigrationsgeschichte Dinah Nelkens, die viele Parallelen zu Tilla Durieux' Exilbiografie aufweist, siehe: Szepansky, Gerda: Frauen leisten Widerstand: 1933-1945. Frankfurt/Main 1938. S. 242-249.

92 Strauss/Röder (1983), o.S.

93 Vgl. Trapp/Mittenzwei/Rischbieter/Schneider (1999) Bd. 2, S. 488f.

nen scheint Tilla Durieux Kontakt gehabt zu haben, einen Platz in der Geschichte des jugoslawischen Theaters hat sie nicht eingenommen und wohl auch nicht gesucht.

Bevor jedoch Jugoslawien für Tilla Durieux zum endgültigen Exilland wird, versuchen sie und Ludwig Katzenellenbogen, in Italien Fuß zu fassen. Sie beginnen 1936 in Abbazia ein kleines Hotel zu betreiben, was zwei Jahre lang mit wachsendem Erfolg gelingt.

Durieux findet nebenbei sogar noch Zeit, um für eine Gastspielreise u.a. mit Ernst Deutsch zum Theaterspielen zurückzukehren. Österreich, Ungarn, die Tschechoslowakei und die Schweiz werden bereist, Auftritte in Prag, Wien und Paris folgen. In Italien beginnen die Faschisten Mussolinis – im Vorfeld des Staatsbesuchs Hitlers im Mai 1938 – der Judenpolitik des verbündeten Deutschlands zuzuarbeiten, Durieux und Katzenellenbogen müssen das Hotel aufgeben und erneut flüchten. Nur auf Umwegen können sie nach Zagreb zurückgelangen. Wie schon während ihres ersten Aufenthalts finden sie im Haus der befreundeten und weitläufig mit Durieux verwandten Gräfin Zlata Lubjanski Aufnahme. Durieux schlägt ihrem Mann immer wieder die Emigration nach Amerika vor, Katzenellenbogen weist diese Pläne stets zurück. „Ich versuchte es mit guten und mit bösen Worten, aber er setzte meinem Drängen seinen ewig gleichbleibenden Optimismus entgegen.“⁹⁴ Von den Regelungen der jugoslawischen Regierung zur Ausweisung jüdischer Emigranten ist das Ehepaar nicht betroffen, doch der zunehmende Antisemitismus wird unübersehbar.

Anfang 1941 überschlagen sich die Ereignisse. Endlich zur Ausreise nach Amerika entschlossen, beginnt für Durieux und Katzenellenbogen der verzweifelte Versuch, die notwendigen Papiere und Visa für den letzten verbleibenden Fluchtweg über Griechenland und die Türkei zu beschaffen. Am 26. März, nur wenige Tage nach dem Beitritt zum Dreimächtepakt, wird die jugoslawische Regierung durch einen Militärputsch abgelöst, am 6. April beginnen deutsche und verbündete Truppen ihren Angriff auf Jugoslawien.⁹⁵ Zu diesem Zeitpunkt befindet sich Tilla Durieux in der Hauptstadt Belgrad, um die endlich bewil-



Tilla Durieux u.a. mit Hilde Krahl, Ernst Deutsch und Paul Muni in *Gespenster* von Henrik Ibsen, Gastspiel in Wien 1936

⁹⁴ Durieux (1976), S. 240.

⁹⁵ Zu den politischen Ereignissen rund um den Angriff auf Jugoslawien siehe: Razumovsky, Dorothea Gräfin: Chaos Jugoslawien. Historische Ursachen, Hintergründe, Perspektiven. München 1991; Bartl, Peter: Grundzüge der jugoslawischen Geschichte. Darmstadt 1985.

ligten Papiere zu erhalten, ihr Mann wartet währenddessen an der Grenze zu Griechenland in Skopje auf ihre Rückkehr. Die Bombardierung Belgrads macht die für den selben Tag geplante Rückreise nach Skopje für etliche Tage unmöglich. Katzenellenbogen, noch immer auf der Fahndungsliste der Nazis und ohne gültige Papiere, befindet sich in Skopje in Lebensgefahr, als die Stadt von deutschen Truppen besetzt wird. Tilla Durieux wird ihren Mann nicht mehr wiedersehen. Sie erfährt gerüchteweise einige Jahre später, daß Katzenellenbogen im griechischen Saloniki von den Deutschen verhaftet und nach Berlin verschleppt worden sei,⁹⁶ wo er verschiedenen Angaben zufolge 1943 oder 1944 im Konzentrationslager Oranienburg bzw. im Jüdischen Krankenhaus gestorben sei. In den Wochen nach dem Angriff der Deutschen kämpft Tilla Durieux sich zum Teil zu Fuß, zum Teil per Zug durch das von Truppen bevölkerte Land. Verzweifelt, doch ohne behelligt zu werden, gelangt sie mit einem deutschen Militärtransport nach Belgrad. Sie hört den Unterhaltungen der jungen Soldaten zu.

Die Reden, die geführt wurden, brachten mir die Zeit 1914-1918 zurück. Dieselbe Meinung über die Engländer, die man bald zu einem Frieden zwingen würde, von den Russen, die feig und untüchtig seien; die Franzosen waren nicht der Mühe wert, erwähnt zu werden. Alles schon gehört, alles schon gesprochen von den geopfertem Vätern dieser neuen Opfer.“⁹⁷

Später schlägt sie sich nach Zagreb durch. Hier kann sie im Haus der Gräfin Lubienski mit Hilfe von Beziehungen gültige Papiere beschaffen, unter deutscher Besatzung relativ unbehelligt leben und in gewissem Umfang sogar als Kurierin den sich formierenden Partisanenverbände zuarbeiten. Neben der Unterstützung durch die Freundin versucht die Schauspielerin, durch Kaninchenzucht, Stricken und Nähen selbst etwas zu ihren Lebensunterhalt beizusteuern. Der Befreiung Belgrads im Oktober 1944 durch die Rote Armee und jugoslawische Partisanen folgt der Zagrebs erst im Mai 1945.

Epilog: Tilla Durieux nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs

Tilla Durieux bleibt nach 1945 in Zagreb, arbeitet als Kostümbildnerin für ein Kasperletheater. „Mein Leben hatte sich von Grund auf geändert [...] An das richtige Theater konnte ich nicht denken, und ich wollte es auch nicht, denn ich

⁹⁶ Durieux (1976), S. 256 und S. 260.

⁹⁷ Ebd., S. 240.

dachte, diese Zeit meines Lebens sei abgeschlossen.“⁹⁸ Immerhin ist die Schauspielerin zu diesem Zeitpunkt bereits 66 Jahre als. Das Schauspielen scheint sie nicht anzustreben, allerdings schreibt sie für die Bühne. Ihr Theaterstück *Zagreb 45* wird 1946 am Stadttheater Luzern aufgeführt.⁹⁹ Aber erst 1952, nachdem der Kritiker Oscar Maurus Fontana aus Zufall auf sie gestoßen ist und ein Rollenangebot aus Berlin sie erreicht, übt sie ihren ursprünglichen Beruf wieder aus. Nach erfolgreichem Wiedereinstieg in die deutsche Theater- und Filmlandschaft der Nachkriegszeit verläßt sie 1955 Zagreb und verlegt ihren Wohnsitz nach Berlin. Die Kritik steht ihr wohlwollend gegenüber, die anfängliche Unsicherheit aufgrund der langen Spielpause wird bald überwunden und weicht einer veränderten, tiefgründigeren Spielweise, in der „ein Gutteil eigener Welterfahrung mit künstlerischen Mitteln zu Protokoll“¹⁰⁰ gegeben wird, besonders eindrücklich in ihrer Darstellung der Marie Bornemann in dem Ein-Personen-Stück *Langusten* von Fred Denger, das ab 1959 zu ihrer wichtigsten und meistgespielten Rolle wird. Ein weicherer, menschenfreundlicherer Zug findet sich in ihren Figurenzeichnungen, so wie sie sich auch offener für die Auseinandersetzung mit jungen Schauspielern zeigt. Sie bemüht sich um die Förderung von Talenten und stiftet den „Tilla-Durieux-Schmuck“, der jährlich wechselnd eine „hervorragende Vertreterin der deutschen Schauspielkunst“ auszeichnen soll.¹⁰¹ Nicht ohne Mißerfolge und Enttäuschungen, aber auch mit großen Erfolgen, u.a. im Bereich des Absurden Theaters, in Stücken von Ionesco und Anouilh, bleibt Durieux als Schauspielerin präsent. Eine noch fast



Tilla Durieux in *Langusten* von Fred Denger, Tournee 1961

weiche Unsicherheit aufgrund der langen Spielpause wird bald überwunden und weicht einer veränderten, tiefgründigeren Spielweise, in der „ein Gutteil eigener Welterfahrung mit künstlerischen Mitteln zu Protokoll“¹⁰⁰ gegeben wird, besonders eindrücklich in ihrer Darstellung der Marie Bornemann in dem Ein-Personen-Stück *Langusten* von Fred Denger, das ab 1959 zu ihrer wichtigsten und meistgespielten Rolle wird. Ein weicherer, menschenfreundlicherer Zug findet sich in ihren Figurenzeichnungen, so wie sie sich auch offener für die Auseinandersetzung mit jungen Schauspielern zeigt. Sie bemüht sich um die Förderung von Talenten und stiftet den „Tilla-Durieux-Schmuck“, der jährlich wechselnd eine „hervorragende Vertreterin der deutschen Schauspielkunst“ auszeichnen soll.¹⁰¹ Nicht ohne Mißerfolge und Enttäuschungen, aber auch mit großen Erfolgen, u.a. im Bereich des Absurden Theaters, in Stücken von Ionesco und Anouilh, bleibt Durieux als Schauspielerin präsent. Eine noch fast

⁹⁸ Ebd., S. 261.

⁹⁹ Hierzu und im Folgenden vgl.: Bock (o.Jg.), Eintrag D, S.1f zu „Tilla Durieux“, in anderen Quellen ist der Titel „Zagreb“ genannt.

¹⁰⁰ Preuß (1965), S. 35.

¹⁰¹ Durieux (1976), S. 306.

zwei Jahrzehnte andauernde, intensive und umtriebige Alterskarriere am Theater, jedoch – mit großer Bitternis von ihr bemerkt – ohne die ersehnte Aufnahme in das feste Ensemble eines der großen Theaterhäuser, lassen sie schließlich auf eine 68-jährige Bühnentätigkeit zurückblicken. Daneben prägen die erfolgreiche Veröffentlichung ihrer Memoiren, vielfältige Aktivitäten in Film- und Fernsehproduktionen und eine Fülle von Ehrungen und Auszeichnungen die verbleibenden Jahre der Schauspielerin, bis Tilla Durieux am 21. Februar 1971 neunzigjährig an den Folgen eines Sturzes stirbt.

Literatur:

- [anonym]: Flüchtlingsbrief, 1942. In: Über die Grenzen. Alltag und Widerstand im Schweizer Exil. Ausstellung der „Studienbibliothek zur Geschichte der Arbeiterbewegung“. Zürich 1988. Kap. IV/29.
- Attenhofer, Elsie (Hrsg.): Cabaret Cornichon. Erinnerungen an ein Cabaret. Bern 1975.
- Bachmann, Dieter/Schneider, Rolf: Das verschonte Haus. Das Zürcher Schauspielhaus im Zweiten Weltkrieg. Zürich 1987.
- Bartl, Peter: Grundzüge der jugoslawischen Geschichte. Darmstadt 1985.
- Bock, Hans Michael (Hrsg.): Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. Hamburg o.Jg.
- Boeckh, Katrin: Jugoslawien. In: Krohn, Claus-Dieter/Mühlen, Patrick von zur/Paul, Gerhard/Winckler, Lutz (Hrsg.): Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945. Darmstadt 1998. S. 279-284..
- Broszat, Martin/Frei, Norbert (Hrsg.): Das Dritte Reich im Überblick. (Überarb. Neuauflage). München 1989.
- Dumont, Herve: Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896-1965. Lausanne 1987.
- Durieux, Tilla: Meine ersten neunzig Jahre. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg 1976.
- Giehse, Therese: „Ich habe nichts zum Sagen.“ Gespräche mit Monika Sperr. Reinbek bei Hamburg 1976.
- Goercke, Carsten/Zimmermann, Werner G.: Zuflucht Schweiz. Der Umgang mit Asylproblemen im 19. und 20. Jahrhundert. Zürich 1994.
- Gramann, Karola/Schlüpmann, Heide: Liebe als Opposition, Opposition als Liebe. In: Stiftung Deutsche Kinemathek (Hrsg.): Exil. Sechs Schauspieler aus Deutschland. Hertha Thiele. Berlin 1983. S. 24-43.
- Häslar, Alfred A.: „Das Boot ist voll: Die Schweiz und ihre Flüchtlinge 1933-1945. Zürich 1967. S. 153-176.
- Imboden, Monika/Lustenberger, Brigitte: Die Flüchtlingspolitik der Schweiz in den Jahren 1933-1945. In: Goehrke, Carsten/Zimmermann, Werner G.: Zuflucht Schweiz. Der Umgang mit Asylproblemen im 19. und 20. Jahrhundert. Zürich 1994. S. 257-308.
- Jacobsen, Wolfgang: Biografie Hertha Thiele. In: Kinematheksverbund (Hrsg.): Die deutschen Filme: Deutsche Filmografie 1895-1998. (CD-ROM). Berlin 1999.
- Jauslin, Christian/Naef, Louis (Hrsg.): Ausgangspunkt Schweiz. Nachwirkungen des Exiltheaters. Willisau 1989.
- Keiser-Hayne, Helga: Erika Mann und ihr politisches Kabarett ‚Die Pfeffermühle‘, 1933-1937. Reinbek bei Hamburg 1995.

- Kieser, Rolf: Erzwungene Symbiose. Thomas Mann, Robert Musil, Georg Kaiser und Bertolt Brecht im Schweizer Exil. Bern, Stuttgart 1984.
- Kinematheksverbund (Hrsg.): Die deutschen Filme: Deutsche Filmografie 1895-1998. (CD-ROM). Berlin 1999.
- Klapdor, Heike: Überlebensstrategien statt Lebensentwurf. Frauen in der Emigration. In: Krohn, Claus-Dieter (Hrsg.): Frauen und Exil: Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung. München 1993. (= Exilforschung, Bd. 11). S. 12-30.
- Kreis, Georg: Die Rückkehr des J-Stempels. Zur Geschichte einer schwierigen Vergangenheitsbewältigung, Zürich 2001
- Kröger, Ute/Exinger, Peter: „In welchen Zeiten leben wir!“ Das Schauspielhaus Zürich 1938-1998. Zürich 1998.
- Krohn, Claus-Dieter (Hrsg.): Frauen und Exil: Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung. München 1993. (= Exilforschung, Bd. 11).
- Krohn, Claus-Dieter/Mühlen, Patrick von zur/Paul, Gerhard/Winckler, Lutz (Hrsg.): Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945. Darmstadt 1998.
- Ludwig, Carl: Die Flüchtlingspolitik der Schweiz in den Jahren 1933 bis 1955. Bericht des Bundesrates an die Bundesversammlung. Bern 1957.
- Lühe, Irmela von der : „Und der Mann war oft eine schwere, undankbare Last“. In: Krohn, Claus-Dieter (Hrsg.): Rückblick und Perspektiven (= Exilforschung, Bd. 14). S. 44-61.
- Mann, Klaus: Der Wendepunkt. Berlin, Weimar 1974.
- Mittenzwei, Werner: Das Zürcher Schauspielhaus 1933-1945 oder Die letzte Chance. Berlin (DDR) 1979.
- Mittenzwei, Werner: Exil in der Schweiz. (Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933-1945. Bd. 2), Frankfurt/M. 1981.
- Mittenzwei, Werner: Exiltheater in der Schweiz. In: Trapp, Friedjof/Mittenzwei, Werner/Rischbieter, Werner/Schneider, Hansjörg (Hrsg.): Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. 2 Bde. Bd.1: Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler. München 1999. S. 259-288. (= Mittenzwei (1999a).)
- Mittenzwei, Werner: Verfolgung und Vertreibung deutscher Bühnenkünstler durch den Nationalsozialismus. In: Trapp, Friedjof/Mittenzwei, Werner/Rischbieter, Werner/Schneider, Hansjörg (Hrsg.): Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. 2 Bde. Bd.1: Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler. München 1999. S. 7-80. (= Mittenzwei (1999b).)
- Möhrmann, Renate: Tilla Durieux und Paul Cassirer. Bühnenglück und Liebestod. Berlin 1997.
- Pfanner, Helmut F.: The role of Switzerland for the refugees. In: Jackman, Jarrel C./Borden, Carla M.: The Muses flee Hitler. Cultural transfer and adaption 1930-1945. Washington D.C. 1983. S. 235-248.
- Preuß, Joachim Werner: Tilla Durieux. Berlin: Rembrandt Verlag 1965.
- Pritsker-Ehrlich, Marthi (Hrsg.): Jüdisches Emigrantenlos 1938/39 und die Schweiz. Eine Fallstudie (Exil-Dokumente) Bern 1998.
- Quack, Sibylle: Die Aktualität der Frauen- und Geschlechterforschung für die Exilforschung. In: Krohn, Claus-Dieter (Hrsg.): Rückblick und Perspektiven. München 1996. (= Exilforschung, Bd. 14). S. 31-43.
- Razumovsky, Dorothea Gräfin: Chaos Jugoslawien. Historische Ursachen, Hintergründe, Perspektiven. München 1991.
- Stadler, Peter: Die Schweiz seit 1919. In: Greyerz, Hans von/Gruner, Erich/Marchal, Guy P./Stadler, Peter/Staehelin, Andreas: Geschichte der Schweiz. Nördlingen 1991. S. 153-176.
- Schaub, Gerhard: Kurt Schwitters und die ‚andere‘ Schweiz. Berlin: Fannei und Walz 1998.
- Spira-Ruschin, Steffie: Trab der Schaukelpferde. Berlin, Weimar 1984.
- Stiftung Deutsche Kinemathek (Hrsg.): Exil. Sechs Schauspieler aus Deutschland. Hertha Thiele.

- Berlin 1983.
- Strauss, Herbert A./Röder, Werner (Hrsg.): International Biographical Dictionary of Central European Emigrés 1933-1945. München, New York, London, Paris 1983.
- Szepansky, Gerda: Frauen leisten Widerstand: 1933-1945. Frankfurt/Main 1938.
- Trapp, Friedjof/Mittenzwei, Werner/Rischbieter, Werner/Schneider, Hansjörg (Hrsg.): Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. 2 Bde. Bd.1: Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler. Bd. 2: Biographisches Lexikon der Theaterkünstler. München 1999.
- Trapp, Friedjof: Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler zwischen 1933 und 1945. In: Trapp, Friedjof/Mittenzwei, Werner/Rischbieter, Werner/Schneider, Hansjörg (Hrsg.): Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. 2 Bde. Bd. 2: Biographisches Lexikon der Theaterkünstler. München 1999.
- Über die Grenzen. Alltag und Widerstand im Schweizer Exil. Ausstellung der „Studienbibliothek zur Geschichte der Arbeiterbewegung“. Zürich 1988.
- Wichers, Hermann: Einleitung. In: Über die Grenzen. Alltag und Widerstand im Schweizer Exil. Ausstellung der „Studienbibliothek zur Geschichte der Arbeiterbewegung“. Zürich 1988. o.S.
- Willi, Victor: Überfremdung: Schlagwort oder bittere Wahrheit? Bern 1970.
- Das Profil. Friedrich Luft im Gespräch mit Tilla Durieux. (TV-Interview) 1965

Filmographie Tilla Durieux

- Der Flug in die Sonne. R: Stellan Rye, 1914
- Die Lauen einer Welt dame/Königin der Laune. R: Max Obal, 1914
- Nahira. Die Hand am Vorhang. R: Max Mack, 1915
- Die Verschleierte. R: Reinhard Bruck, 1920¹⁰²
- Der zeugende Tod. R: Heinz Sarnow, 1920
- Haschisch. Das Paradies der Hölle. R: Reinhard Bruck, 1921
- Das Blut. R: Paul Legband, 1922
- Prinz Karneval. R: Fritz Freisler, 1923
- Frau im Mond. R: Fritz Lang, 1929
- Die Stärkere. R: Wolfgang Liebeneiner, 1953
- Die letzte Brücke. (Poslednji most) R: Helmut Käutner, 1953/54
- Anastasia, die letzte Zarentochter. R: Falk Harnack, 1956
- Die Schwestern. R: Kurt Wilhelm (TV-Film) 1956/57
- Gerichtet bei Nacht. R: Werner Völger (TV-Film), 1957
- Illusionen. R: Kurt Wilhelm (TV-Film), 1957
- Nebel. R: Werner Völger (TV-Film), 1957
- Von allen geliebt. R: Paul Verhoeven, 1957
- Ihr 106. Geburtstag. R: Hannes Tannert (TV-Film), 1957
- El Hakim. R: Rolf Thiele, 1957
- Antigone. R: Franz Josef Wild (TV-Film) 1958
- Auferstehung. (Resurrezione; Resurrection) R: Rolf Hansen, 1958
- Eine fast mögliche Geschichte. R: Michael Kehlmann (TV-Film) 1958
- Vergessene Gesichter. R: Hans Lietzau (TV-Film) 1959
- Labyrinth. (Neurose) R: Rolf Thiele, 1959

¹⁰² Preuß nennt als Produktionsjahr 1914, mehrfach abgesichert ist jedoch 1920.

-
- Morgen wirst du um mich weinen. R: Alfred Braun, 1959
Ein Trauerspiel. R: Wilhelm Semmelroth (TV-Film) 1959
Als geheilt entlassen. R: Geza von Chiffra, 1959/60
Langusten. R: Wilhelm Semmelroth (TV-Film) 1960
Barbara. R: Frank Wysbar, 1961
Nur eine Karaffe... R: Wilhelm Semmelroth (TV-Film) 1962
Achtzig im Schatten. R: Gert Otmar Leutner (TV-Film) 1963
Unterm Birnbaum. R: Gerhard Klingenberg (TV-Film) 1963
Das Fäßchen. R: Werner Völger (TV-Film) 1963
Haben. R: Rolf Hädrich (TV-Film) 1963
Die Festung / Verdammte zur Sünde. R: Alfred Weidenmann, 1964
Die Schneekönigin. R: Wolfgang Spier (TV-Film) 1964
Der Familientag. R: Alfred Erich Sistik; Georg Wildhagen (TV-Film) 1965
Weiße Wyandotten. R: Rudolf Raepfle (TV-Film) 1965
Es. R: Ulrich Schamoni, 1965
Ein Toter braucht kein Alibi. R: Karlheinz Bieber (TV-Film) 1967
Durch die Wolken. R: Hanskarl Zeiser; Hermann Wenniger (TV-Film) 1970

Gaby Styn

Auf dem weißen Rößl zum Alexanderplatz

Camilla Spira und ihre Schwester Steffie

Die Spira-Schwestern stellen als Zeuginnen des Zwanzigsten Jahrhunderts die Unterschiedlichkeiten von Exilerlebnissen in ein besonderes Licht. Aus der selben Familie stammend, sind ihre Geschichten, wie sie verschiedener kaum sein können.

Camilla Spira wird am 1. März 1906 in Hamburg, Steffie am 02. Juni 1908 in Wien geboren. Ihre Eltern sind der in Deutschland bekannte Opernsänger Fritz Spira, aus einer jüdischen Familie in Wien gebürtig, und die aus Dänemark stammende Protestantin Lotte Andresen, die später als Filmschauspielerin arbeiten wird.

Der charmante Vater mit dem Wiener Akzent, der Erfolge am Theater und im Kabarett feiert, läßt seinen Töchtern eine unkonventionelle Erziehung ange-deihen. Er ist jemand, der öfter sein Geld verspielt und gelegentlich verlangt, auf der Stelle mit den Kindern spontan zu verreisen, gleichgültig, ob gerade Ferien sind oder nicht.

Es ist die Mutter, die dann die Lehrer becirt und aus der Schule holt, um diese Familientage zu ermöglichen. So bunt und abwechslungsreich sieht der Familienalltag bei den Spiras aus. Der Vater ist in seinen Aktionen und Ent-scheidungen unberechenbar bis jähzornig, die Mutter organisiert den Rest, ohne jedoch ihr Bedürfnis nach Amusement zu vernachlässigen. Darüber hinaus ist Lotte Andresen diejenige, die die Töchter anleitet, einige schauspielerische Szenen im privaten Kreis vorzuführen, und so gestalten sie einen Großteil ihrer Freizeit mit Verkleidungen und Sketchen. Die Schauspielerkinder wachsen zu-sammen in der Koblenzer Strasse in Berlin auf. Camilla, die ältere, wird zärtlich „Millachen“ gerufen. Sie ist bis ins hohe Alter hinein stets auf ihr Äußeres bedacht, und legt Wert auf Anstand und Etikette. Steffie hingegen ist das kras-se Gegenteil ihrer Schwester. Es macht ihr nie etwas aus, mit dem Hinweis auf das gesittete Auftreten Camillas zurechtgewiesen zu werden. Wie ihre Klei-

dung aussieht, ist ihr „von jeher wurscht“¹, und sie kommt als Kind wesentlich besser als Camilla damit zurecht, durch die abenteuerlichen Eskapaden, in die sie der Vater hineinzieht, auch einmal neben der Normalität einer bürgerlichen Familie zu leben.²

Bereits als Fünfzehnjährige sagt Camilla Spira, so berichtet ihre Schwester, „Also weißt du, ich werde nur ganz reich heiraten, damit mir so etwas nicht passiert.“³ So unangenehm ist ihr schon als Kind die wirtschaftlich unsichere Situation der Familie, welche sich auch darin zeigt, daß man gelegentlich beim Einkaufen anschreiben lassen muß.

Um Malerin werden zu können, stellt Camilla Spira schon mit 13 Jahren eine Mappe zusammen, mit der sie sich bei der



Camilla und Steffie Spira, sechs und vier Jahre alt

Akademie der Künste in Berlin bewirbt. Es wird ihr zwar Begabung attestiert, aber um aufgenommen zu werden, ist sie zu jung. Statt dessen organisiert ihr Vater ihr über Beziehungen einen Platz in der legendären Max Reinhardt Schule für Schauspiel. Nachdem sie sechs Monate dort verbracht hat, bekommt sie ihr erstes Engagement am „Wallner Theater“ in Berlin. Hier spielt sie unter anderem die klassischen Rollen der Emilia Galotti und Minna von Barnhelm. Ihre Auftritte sind sehr überzeugend und erhalten gute Kritiken.

1924 wird Camilla am „Theater in der Josefstadt“ in Wien engagiert, das zu den Reinhardt Bühnen gehört. Vollkommen konzentriert und leidenschaftlich widmet sie sich ihrem Beruf und lebt dafür, zu lernen und eine gute Schauspielerin zu sein. Beinahe ermüdend empfindet sie dagegen die Umwerbungen von Hermann Eisner, dem Rechtsreferendar, den sie auf einem Ball kennenlernt. Ernüchternd sagt sie rückblickend über diese Beziehung: „Ich war des Neinsagens müde und wir heirateten schließlich zwei Jahre nachdem wir uns

¹ „So wie es ist, bleibt es nicht“ – Die Geschichte von Camilla und Steffie Spira. Fernsehdokumentation von Marlet Schaake und Horst Cramer. WDR/SWF 1991. Im Folgenden abgekürzt mit Schaake/Cramer: „So wie es ist bleibt es nicht“. Fernsehdokumentation 1991

² Vgl. Schaake/Cramer: „So wie es ist bleibt es nicht“. Fernsehdokumentation 1991

³ Spira, Steffie: Trab der Schaukelpferde. Freiburg 1991. S. 26.

kennengelernt hatten.“⁴ Ihrem Lebensstil folgend feiert das Paar 1927 in Berlin eine gutbürgerliche jüdische Hochzeit. Aber eigentlich will Camilla Spira ihr Leben lang für das Theater leben.



Camilla in jungen Jahren

Im selben Jahr kommt Sohn Peter zur Welt, was sie aber keinesfalls dazu bringt, ihrer Arbeit weniger Bedeutung beizumessen. Von 1925 an ist sie für zwei Jahre am „Deutschen Theater“ in Berlin tätig, bis sie von 1927 bis 1930 an den Barnowsky Bühnen engagiert wird. Die drei Jahre danach arbeitet sie mit großem Erfolg an der „Volksbühne“. Die doppelte Begabung von schauspielerischem

Talent und hoher Musikalität macht ihre Qualität aus und bringt ihr große Popularität ein.

Ab November 1930 spielt sie ein Jahr lang die Rößl-Wirtin in *Zum Weißen Rößl vom Wolfgangsee* und bezieht ein sehr gutes Einkommen. Dieses Stück, welches später auch verfilmt wird, macht sie in ganz Deutschland berühmt. Sie lebt in großem Stil mit Haushälterin und komfortabler Wohnung in Berlin. Die Filmbranche hat schnell Notiz von ihr genommen und so reißt die Serie von Produktionen, in denen sie mitwirkt, bis 1933 nicht ab. Sie spielt in Fritz Langs *Das Testament des Doktor Mabuse* und 1932 in *Morgenrot* (Regie Gustav Ucicky) mit.

Camilla Spira verstrickt sich tief in ihre Arbeit, ist diszipliniert und konzentriert. Sie begründet viele Jahre später mit ihrer Begeisterung darüber, in ihrem Beruf ihre Erfüllung gefunden zu haben, den Mangel an persönlichem Interesse am politischen Tagesgeschehen. Sie hat zunächst die Nationalsozialisten nicht als gefährlich empfunden. Sie erzählt 1991, daß sie erst davon Notiz genommen habe, als die nationalsozialistische Gesetzgebung ihr 1933 verbietet, öffentlich aufzutreten, weil sie Halbjüdin ist.⁵ Erlaubt bleibt ihr noch, vor

⁴ Schaake/Cramer: „So wie es ist bleibt es nicht“. Fernsehdokumentation 1991.

⁵ Vgl. Schaake/Cramer: „So wie es ist bleibt es nicht“. Fernsehdokumentation 1991.

jüdischem Publikum zu spielen. Die Absurdität des antisemitischen Konzepts der Nationalsozialisten wird deutlich, als ihr einen Tag vor ihrem Berufsverbot zur Uraufführung von *Morgenrot* und im Beisein der NS-Führungsriege ein Lorbeerkranz mit Schleppe überreicht wird, auf der steht: „Der Darstellerin der Deutschen Frau — Die Ufa.“.

Entrüstet bezeichnet Camilla Spira die Geschwindigkeit, in der diese Ereignisse aufeinander folgen als irrsinnig und unglaublich. Es geht für sie alles viel zu schnell, um die Realität erfassen zu können.⁶

Fünf Jahre lang verharret sie noch mit ihrer Familie in Berlin, liest gelegentlich vor befreundetem Publikum in kleinem Kreis und zehrt von den Einkünften durch die Rößl-Wirtin. Tochter Susanne kommt 1937 zur Welt. Dann hat Camilla Spira es geschafft, ihren Mann zur Ausreise zu überreden. Mit der Linie Amsterdam fährt die Familie Spira-Eisner nach New York. Dort angekommen werden sie sogleich als einwanderungsverdächtige Personen eingesperrt. Es ist der Hilfe einflußreicher jüdischer Emigranten in Amerika zu verdanken, daß das Ehepaar aus dem Gefängnis freikommt. 14 Tage nach ihrer Ankunft in Amerika



Camilla Spira, gezeichnet von Emil Orlik 1926

kehren sie diesem Land wieder den Rücken, weil es ihnen von vornherein nicht gefällt und sie als „Unerwünschte“ behandelt werden. Entgegen allen Ratschlägen und im Gegensatz zu fast allen Exilwegen deutscher Flüchtlinge, reist die Familie Spira-Eisner zurück nach Europa mit Ziel Amsterdam. Hermann Eisner kann als Jurist in den Niederlanden arbeiten und Camilla spielt Kabarett, hält sich mit Privataufführungen finanziell über Wasser und geht mit dem *weißen Rößl am Wolfgangsee* auf Tournee.⁷ Die Zeit des Exils ist endgültig eingeläutet und sollte bis 1947 währen.

⁶ Ebda.

⁷ Vgl. Raabe, Katharina (Hrsg.): *Deutsche Schwestern*. Reinbek 2000. S. 404.

1908 geboren und mit sieben Jahren eingeschult, ist Steffie Spira genauso lebhaft interessiert an szenischen Darstellungen wie Camilla. Sie liebt es, sich zu verkleiden und genießt das durch den Vater verursachte etwas *andere* Familienleben. Nie, so sagt sie in einem Interview, sei sie an dem Punkt angelangt, ihre Schwester zu beneiden.⁸ Immer habe sie ihren eigenen Weg gefunden, auch, oder gerade weil sie ihre Individualität stets in den Dienst der Allgemeinheit gestellt hat. In Kinderjahren wird dieses Anliegen durch einen politisch links orientierten Onkel, der im Haushalt verkehrt, bei Steffie verwurzelt. Später drückt sich diese Prägung, das eigene Handeln immer in der Verantwortung zur Gesellschaft zu sehen, in der ausschließlichen Ensemblearbeit aus. Sie ist keine Schauspielerin, die mit ihrem Talent hausiert und sich alleine im Rampenlicht stehen sehen will. Sie legt sehr viel Wert darauf, die eigene Arbeit in der Gruppe des Ensembles zu diskutieren und kritisch zu beleuchten.

So, wie Camilla Spira anfänglich versucht, das Malen zu ihrer Profession zu machen, ist es bei Steffie der Tanz, dem ihre frühe Leidenschaft gehört:

Schon als Kind wollte ich nichts als tanzen. Mein Vater sagte: „Schön, aber das Geld für den Tanzunterricht mußt du dir selbst verdienen.“ Bald nachdem ich eingeschult worden war, durfte ich Unterricht in rhythmischer Gymnastik nehmen, dann eine Ballettschule besuchen, und mein Vater verschaffte mir die ersten Engagements. So fuhr ich abends in das Theater in der Königgrätzer Straße. In dem Stück von Bernauer ‚Die wunderlichen Geschichten des Kapellmeisters Kreisler‘ hatte ich im ersten Akt zu tun.⁹

Mit 15 Jahren führt Steffie Spiras Weg in eine Tanzschule nach Dresden zu Mary Wigman. Ihr Traum vom Tanzen scheint berufliche Wirklichkeit werden. Doch während eines Aufenthalts mit der Familie in Wien 1924, als Camilla im Theater in der Josefstadt ihre erste Premiere hat, passiert das Unglück: Steffie stürzt beim Laufen über eine Baumwurzel und zieht sich einen Sehnen- und Kapselriß zu. Das Ende der Tanzkarriere stellt sich ein, bevor sie begonnen hat. Da sie es schon als Kind liebte, mit ihrer Schwester Camilla szenische Darstellungen einzuüben, steht für sie fest, nun Schauspielerin zu werden.

Zurück in Berlin spricht sie bei Ilka Grüning und Lucie Höflich vor, die sie aber nicht sofort als Schülerin annehmen wollen und sie noch drei Monate vertrösten. Seinem ungeduldigen Charakter entsprechend meldet Fritz Spira seine Tochter ohne große Überlegungen in der Schauspielschule der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger an. Von jetzt an muß Steffie Spira auf eigenen Beinen stehen.

„Bis zu diesem Tag war ich für dein Gesicht und überhaupt für dich ver-

⁸ Vgl. Schaake/Cramer: „So wie es ist bleibt es nicht“. Fernsehdokumentation 1991.

⁹ Spira (1991), S. 37.

antwortlich, jetzt schau zu, wie du dein Leben selber gestalten wirst.¹⁰ Diese Aussage ihrer Mutter hat Steffie ernst genommen und in die Tat umgesetzt. „Keine Ermahnungen, keine Vorbilder wurden gegeben. ‚Du selber‘ – das war der Auftrag. Ich habe ihn ernst genommen.“¹¹

In der Schauspielschule der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger lernt Steffie Spira Günter Ruschin kennen. Über diese Begegnung sagt sie: „Bis heute kann ich mir darüber keine Rechenschaft ablegen, warum ich vom ersten Moment an das Gefühl hatte: Das ist der Mensch, der zu mir gehört.“¹² Günter Ruschin ist engagierter Schauspieler und überzeugter Kommunist. Mit ihm zusammen läßt Steffie Spira sich durch die Genossenschaft zur Schauspielerin ausbilden und erhält 1925 ihr erstes Engagement bei Viktor Barnowsky in Berlin. 1926 tritt sie in die Gewerkschaft der Schauspieler ein. Drei Jahre später spielt sie auf der Volksbühne am Bülowplatz in Shakespeares *Was ihr wollt* und im selben Jahr in Bertolt Brechts *Mann ist Mann*.



Steffi Spira 1929 in Berlin

In Abgrenzung zu bürgerlichen Bühnen gründet sich 1931 aus vielen arbeitslosen Schauspielerinnen und Schauspielern die „Truppe 31“ um Gustav von Wangenheim herum. Das Kollektiv bringt szenisches Kabarett auf die Bühne und experimentiert mit dem Stück *Mausefalle*, in dem die vielen Mitwirkenden bestens bekannte Situationen der Arbeitslosigkeit auf der Bühne thematisieren. Das Theater war schon immer ein Mittel für Steffie Spira, etwas zu verändern. Engagiert, beruflich wie privat, weiß sie, daß sie in diesem Ensemble das richtige Medium gefunden hat. „Diese langweilige Gesellschaft, diese langweilige Welt wollten wir verändern“¹³.

Mit 23 Jahren wird Steffie Spira KPD-Mitglied und zieht in die Künstlerkolonie am Laubenheimer Platz in Berlin, wo u.a. Erich Mühsam und Rudolf

¹⁰ Ebd., S. 36.

¹¹ Ebd., S. 36.

¹² Ebd., S. 47.

¹³ <http://kultur-netz.de/kueko/bewohner/spira.htm>

Leonhard wohnen. Im selben Jahr heiratet sie Günter Ruschin. Der Kreis, in dem sie lebt, ihre Nachbarn, Arbeitskollegen und Freunde sind alle politisch gleich orientiert. „Links zu sein war zu dieser Zeit in Schauspielerkreisen eine Selbstverständlichkeit. In Parteien organisierte Kollegen aber gab es nur wenige.“¹⁴

Mit der „Truppe 31“ wird am 04. Februar 1933 *Wer ist der Dümme?* am Kleinen Theater unter den Linden aufgeführt. Dieses Stück wird zwei Tage nach dem Reichstagsbrand am 29. Februar 1933 verboten.

Seit dem Reichstagsbrand wird der Terror gegen die Kommunistische Partei immer größer. Steffie Spira ist nicht nur Schauspielerin, sondern auch aktives Parteimitglied der KPD. In den Nächten kleben die Genossen Spira und Ruschin Partei-Plakate und tarnen sich bei Bedarf als küssendes Liebespaar. Unter ihrem Bett in der Künstlerkolonie liegen zusammengerollte rote Fahnen. Vorsorglich haben Steffie Spira und Günther Ruschin immer wieder außerhalb ihrer Wohnung übernachtet, aber am 15. März 1933 wird das Paar bei einer Razzia in der Künstlerkolonie verhaftet. Obwohl der Kontakt zu Camilla Spira nicht sehr intensiv ist, profitiert Steffie Spira davon, eine so berühmte Schwester zu haben. Der Polizist, der Steffie Spira abführt, weiß, daß sie die Schwester der berühmten Schauspielerin Camilla Spira ist, die zu dem bereits sehr populär ist. Der Polizist gibt ihr Geleit bei der Verhaftung, führt sie an einer Gruppe SA-Leute vorbei und bewahrt sie so vor der politisch begründeten Verhaftung. Sofort nach diesem Erlebnis kauft sich Steffie Spira in Berlin eine Fahrkarte nach Zürich, setzt sich in den nächsten Zug und verläßt das Land mit nichts als ihrem Paß und einer Tasche in den Händen, ohne zu wissen, was aus ihrem Mann wird. Ihre Wahl fällt auf die Schweiz, weil dieser Fluchtweg nach Absprache mit ihren Genossinnen und Genossen am besten im Rahmen der internationalen Solidarität organisiert ist. An diesem Punkt ihres Lebens, zu Beginn der Flucht vor der Nazi Herrschaft, ist Steffie Spira in ein starkes solidarisches Umfeld gebettet, welches sich aus Genossen, Freunden und Verwandten zusammensetzt.

Der Gedanke, Deutschland zu verlassen, ist ihr nicht neu. Als Halbjüdin und Kommunistin ist sie schon lange darauf vorbereitet, eines Tages durch Flucht eventuell ihr nacktes Leben retten zu müssen. In Zürich weiß Steffie, daß sie zunächst bei einem befreundeten Ehepaar Unterschlupf finden kann. In ihrer Autobiographie schreibt sie über die Solidarität deutscher Exilanten:

Im März 1933 in Zürich ankommen, die Bahnhofstraße hinuntergehen, eine Telefonzelle betreten und bei Carl und Grete anrufen, sagen: „Ich bin hier!“ , und

¹⁴ Ebd. S.65 ???

als Antwort hören: „Komm, wir erwarten Dich!“ – nur wer in der tiefsten Unge-
wißheit gelebt hat, wer das Leben nicht mehr allein, sondern bloß mit Hilfe an-
derer Menschen bestehen konnte, nur der weiß, was Freundschaft bedeutet. Für
immer seien Hubachers bedankt.¹⁵

Im Mai 1933 öffnen sich die Zellentüren für Günter Ruschin in Moabit. Nie-
mand weiß so recht, warum er wieder gehen kann. Genossen, Eltern und
Freunde haben sich bemüht, ihn freizubekommen, da er doch keine zentrale
Rolle in der KPD spiele. Am 28. Mai 1933 um 21:00 Uhr fährt Günter Ruschin
mit dem Zug nach Zürich. Um 22:00 Uhr steht die SA bei seinen Eltern vor der
Tür, um ihn wieder abzuholen. Tatsächlich erweist sich die Freilassung als Irr-
tum. Der Ehemann Steffie Spiras ist gerade noch durch den noch nicht lücken-
los funktionierenden Bewachungsapparat geschlüpft und kann Deutschland
1933 legal verlassen. Das wohlbetuchte Ehepaar Hubacher gewährt den Ru-
schins sowie anderen Genossinnen und Genossen Logis in ihrer Wohnung in
Zürich. Dort werden Theater- und Kabarettstückchen entworfen und ausgear-
beitet und man denkt darüber nach, wie es weitergehen kann ohne Einkommen.
Zunächst kann bei einer Tournee Adele Sandrocks ausgeholfen werden und
gelegentlich kommt ein Lustspiel zur Aufführung. Doch längerfristige Per-
spektiven bietet die Schweiz nicht. Steffie Spira und Günter Ruschin wandern
im Sommer 1933 über den Jura nach Frankreich.

Seit dem Moment, als sowohl Steffie als auch Camilla Spira ihrer Ausbildung
nachgehen, driften ihre Wege auseinander. Beide haben Erfolge und entwik-
keln sich völlig unabhängig voneinander zu namhaften Schauspielerinnen. Stef-
fie als Verfechterin des politisch engagierten Ensembletheaters, Camilla als ge-
feierte Darstellerin vorwiegend im populären Musikfilm und Operetten-Genre.

Die Spur ihrer Eltern kann nur bedingt verfolgt werden. Lotte Andresen-
Spira reist 1933 zu ihrer Tochter Steffie nach Paris, um ihr bei der Geburt des
Enkelsohnes Tomas zur Seite zu stehen. Zwischen 1934 und 1937 werden die
Eltern geschieden, nachdem Fritz Spira seine Frau davon überzeugte, daß dies
in Anbetracht ihrer Mischehe der beste Schritt sei. Lotte Spira arbeitet weiter
als Schauspielerin, u.a. als Neben- und Kleindarstellerin im Film. Beide sterben
im Jahr 1943, die Mutter in Berlin, der Vater im KZ Ruma (Jugoslawien).

Camilla Spira verbringt die Zeit des Exils in den Niederlanden. Zehn Jahre
ist sie durch die Naziherrschaft gezwungen, sich von ihrer Heimat fernzuhalten.

¹⁵ Spira (1991), S. 88.

Niederlande

Die Niederlande sind zwischen 1933 und 1939 neben Wien, Prag, Zürich und Paris ein wichtiges Zentrum der Emigration. Dorthin strömen viele Flüchtlinge aus Deutschland. Politisch zeichnen sich die Niederlande zu dem Zeitpunkt durch eine mehr als hundert Jahre währende Neutralitätspolitik aus. Juden sind seit 1796 gleichberechtigt und sichtbaren Antisemitismus gibt es kaum. Die Kirchen haben großen, gesellschaftspolitischen Einfluß und bestehen tolerant nebeneinander.¹⁶

Der größte Handelspartner Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre ist Deutschland. Nach dem 1. Weltkrieg sind von den Niederlanden 140 Mio. HFL an die deutsche Industrie als Kredit gezahlt worden, und Investitionen von Firmen wie Philips oder UniLever unterstützen die deutsche Wirtschaft in ihrer Entwicklung. Das führt zu sehr engen Handelsbeziehungen, die in beiderseitigem Interesse bestehen. Noch 1933 wird die Ernennung Hitlers zum Reichskanzler zunächst positiv aufgenommen und politisch genutzt, da er die strikte Vorgehensweise gegen die „Welle des Bolschewismus“ ankündigt. Der Nationalsozialismus wird von den handeltreibenden Niederländern in seiner Gefährlichkeit unterschätzt.

1933/34 verfestigt sich die niederländische Politik der Nicht-Intervention im Hinblick auf Deutschland. Die Hoffnung macht sich breit, daß, wer sich still verhalte, nicht mit Aggressionen zu rechnen habe. Die Niederlande hoffen darauf, Deutschland mit den Rohstoffen aus ihren Kolonien zufrieden zu stellen und ihre Unabhängigkeit in dieser Weise erkaufen zu können. Dieser Plan scheitert, weil die Weltwirtschaftskrise, die die Kaufkraft aller Länder mindert, auch Deutschland erfaßt. Sie bedeutet vor allem die „Beschneidung des außenpolitischen Spielraums der niederländischen Regierungen“¹⁷, weil die aus den Kolonien angebotene Ware von Deutschland nicht mehr angemessen bezahlt werden kann. Zusätzlich steht der Millionenkredit aus dem ersten Weltkrieg noch offen. Die Gefahr steigt, statt mit einer Bezahlung mit einer Besetzung durch den Aggressor Deutschland rechnen zu müssen.

Die Außenpolitik entfernte sich immer mehr von einer Selbständigkeitspolitik und ist ab 1935 eher als eine Non-Interventionspolitik zu bezeichnen. Als kleiner Nachbarstaat des Dritten Reiches gerieten die Niederlande immer mehr unter den wirtschaftlichen Einfluß dieses Staates.¹⁸

¹⁶ Vgl. Dittrich, Kathinka/Würzner, Hans (Hrsg.): Die Niederlande und das deutsche Exil 1933-1945. Königstein 1982.

¹⁷ Ebd., S. 27.

¹⁸ Ebd., S. 29.

Die Niederlande sind für Emigranten aus dem Dritten Reich durch ihre geographische Nähe und die günstigen Einreisebestimmungen ein sehr beliebtes Ziel. Die Sprachbarrieren sind wesentlich geringer als in romanischen Ländern. Die Anbindung nach Übersee ist vorhanden, um in die USA oder nach Lateinamerika zu gelangen. Ebenfalls wäre eine schnelle Rückkehr nach Hause möglich, sobald wieder politisch akzeptable Zustände in Deutschland herrschen.

Zwischen 1933 und 1940 überschreiten Zehntausende Flüchtlinge die deutsche Grenze zu den Niederlanden. Es sind Kommunisten, Sozialisten, Künstler, Wissenschaftler und Juden oder sie gehören einer weiteren Bevölkerungsgruppe an, der die NS-Herrschaft es unmöglich macht, im Deutschen Reich weiterzuleben. Hervorzuheben ist die internationale Verbundenheit der linken Parteien, die tatsächlich fast weltweit funktioniert. „Die KPD-Flüchtlinge hielten sich meist illegal im Land auf, organisierten sich in kleinen Zellen und wurden von ihren holländischen Parteigenossen intensiv unterstützt.“¹⁹

Repressalien innerhalb der Niederlande gegenüber den deutschen Flüchtlingen beginnen erst, als der von Deutschland ausgehende politische Druck auf den kleinen Nachbarn größer wird. Die Unterstützung der Emigranten durch die niederländische Regierung darf zu dem Zeitpunkt nicht zu deutlich werden, da dies wiederum als ein Ausdruck der Feindschaft gegenüber dem Deutschen Reich interpretiert werden könnte.

Deutschsprachiges Kulturleben in den Niederlanden

Das allgemeine, kulturelle Leben in den Niederlanden ist in den dreißiger Jahren ähnlich organisiert wie in Deutschland heute. Alle Theater werden hinsichtlich des Hauses und des ständigen Ensembles von den jeweiligen Kommunen mitfinanziert. Es sind Stadttheater, die an Privatunternehmen verpachtet und von diesen geführt werden. Deutsche Tournéeensembles führen Opern, Operetten und Theaterstücke auf. Dadurch, daß nur die ständigen Schauspieler vor Ort von den Kommunen getragen werden, ist es von erheblicher Wichtigkeit, als fahrendes Ensemble Zuschauerzahlen zu garantieren. Anders ist kein Auftritt zu erhandeln. Zwar werden für längere Zeit von den niederländischen Theatern deutschsprachige Stücke mit ins Programm genommen, aber die deutschen Immigranten als Publikumsklientel sind trotz Theaterinteresses keine Garanten für volle Häuser auf lange Sicht. Die Folgen sind fahrende Ensembles,

¹⁹ Albach/ Klöters Exil in den Niederlanden

die zwar finanziell sehr schlecht gestellt sind, ihren Angehörigen aber immerhin Beschäftigung bieten.

Die Emigranten-Kabarets „Ping Pong“ und die „Pfeffermühle“ um Erika Mann formieren sich. Im Juli 1933 erlassen die Niederlande das Verbot jeglicher politischer Betätigung deutscher Emigranten. Zuwiderhandlungen werden mit Abschiebung bestraft. Das Kabarett „Pfeffermühle“ wird für unerwünscht erklärt und so wird vielen engagierten Künstlern der Unterhalt und die Existenz entzogen.²⁰

Seit 1934 existieren in den Niederlanden Aufnahmebeschränkungen für Verfolgte aus Deutschland. Im Frühjahr 1938 schließt das Land seine Grenzen. Die Familie Eisner-Spira erhält, gerade aus den USA kommend, noch eine Einreiseerlaubnis in die Niederlande. Hermann Eisner arbeitet als Jurist und Sohn Peter geht zur Schule. Als im Mai 1940 deutsche Truppen Richtung Rotterdam ziehen, um den Hafen zu besetzen, versuchen die Eisner-Spiras 1940 erneut, das Land per Schiff zu verlassen. Rotterdam steht aber schon in Flammen, so daß sie dort nicht einmal den Zug zu verlassen können. Er rollt genauso wieder zurück nach Amsterdam, wie er gekommen ist.

Durch die deutsche Besetzung der Niederlande sind seit Oktober 1940 Kuntschaffende verpflichtet, einen Abstammungsnachweis vorzulegen. Camilla Spira tritt im Kulturbund in der „Hollandsche Schowburg“ in Molnars *Spiel im Schloß* und in *Die Fee* auf. Darüber hinaus betätigt sie sich am Kabarett des jüdischen Kulturbundes, welches 1940 in Amsterdam von Werner Levie für und von Emigrantinnen und Emigranten gegründet wird. Sie spielt mit Max Ehrlich, Kurt Geron und Willy Rosen Szenen von Brecht und Tucholsky. Der Kulturbund existiert bis zu den Massendeportationen 1943.

Im Mai 1941 sind alle kulturellen Bereiche gleichgeschaltet und werden zensiert. Seitdem die Besatzungsmacht 1941 zentrale Kulturkammern eingeführt hat, können jüdische Künstler nur noch vor jüdischem Publikum in einem abgetrennten Viertel in Amsterdam auftreten. „In diesem jüdischen kulturellen Ghetto wurden keine Unterschiede mehr zwischen Deutschen und Niederländern gemacht.“²¹

Die deutsche Besetzung der Niederlande führt zur Verhaftung Hermann Eisners und Camilla Spiras. Im Internierungslager Westerbork gibt Camilla mindestens eine Vorstellung der Rößl-Wirtin, weil der Lagerkommandant es ihr auferlegt. Camilla Spira gehört zum ersten Programm der „Gruppe Bühne“.

²⁰Vgl. Trapp, Frithjof/Mittenzwei, Werner/Rischbieter, Henning/Schneider, Hansjörg (Hrsg.): Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. Bd. 1: Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler. München 1999. S. 223.

²¹Albach / Klöters Exil in den Niederlanden

Die „Gruppe Bühne“ ist ein aus den Insassen des Lagers Westerbork zusammengestellte Theatergruppe, die im Lager für kulturelle Unterhaltung sorgen muß. Im Oktober 1943 wird Camilla Spira mit wenigen anderen freigelassen. Stark beteiligt daran ist ihre Mutter Lotte Andresen-Spira, die in Deutschland glaubhaft beteuert, daß der Jude Fritz Spira nicht Camillas Vater sei. Dank dieser Behauptung kann Camilla in die Wohnung nach Amsterdam zurückkehren.

Für die Jahre 1943 bis 1945 gibt es keine Informationen über die Familie von Camilla Spira. Vermutlich ist die Familie in den Niederlanden untergetaucht. Nach Kriegsende dauert es zwei Jahre, bis das Ehepaar nach Berlin zurückkehrt. In den Trümmern der alten Hauptstadt beginnt Camilla Spira 1947 am „Theater am Schiffbauer Damm“, dem späteren „Berliner Ensemble“, zu arbeiten. Dort spielt sie in *Der zerbrochenen Krug* mit. 1948 ist sie sogar an mehreren Bühnen West-Berlins tätig. Camilla Spira kann wie wenige andere an ihre Popularität vor dem Nationalsozialismus anschließen. Die Filmschaffenden nehmen ebenfalls bald wieder Notiz von ihr. Sie dreht mit Curd Jürgens 1955 *Des Teufels General* und stellt 1959 die Frau des Staatsanwalts Schramm in *Rosen für den Staatsanwalt* dar. Sie spielt Theater im Osten und Westen der Stadt. Sie entscheidet sich aber, mit ihrem Mann im Westteil Berlins zu leben.

1952 verliebt sie sich in den Kameramann Franz Hofer und lebt fortan teilweise mit ihm als Geliebten in der Nähe Münchens, teilweise bei ihrer Familie in Berlin. Zu einer Scheidung von Hermann Eisner kommt es nicht. Nachdem beide Männer im Abstand von drei Jahren sterben, will Camilla Spira auch ihrem Leben ein Ende setzen, jedoch findet Franz Hofers Bruder sie gerade noch rechtzeitig und kann sie vor der Wirkung der tödlichen Dosis Schlaftabletten retten.

Frankreich

Die durch die Weltwirtschaftskrise hervorgerufene hohe Arbeitslosigkeit in Frankreich ist eine der Ursachen dafür, daß weder die Bevölkerung noch die französischen Behörden dem Emigrantenstrom aus Deutschland ab 1933 freundlich gesinnt sind. Frankreich, das Land, das laut Heinrich Mann dem Kontinent die Menschenrechte geschenkt hat, zeigt wenig Interesse am politischen Geschehen in Deutschland.²² Das stete Anwachsen des Flüchtlingsstroms zieht schnell eine sich verschärfende Anwendung der bestehenden

²² Vgl. Mittag, Gabriel: Die Sünde und Schande der Christenheit hat ihren Kulminationspunkt erreicht. O. Ort u. Jahr.

Asylgesetze nach sich. Unter anderem wird plötzlich größerer Wert darauf gelegt, zwischen verschiedenen, für die Einreise nach Frankreich notwendigen Papiere genau zu unterscheiden und die betreffenden Personen zu überprüfen. Es gibt die *carte d'identité*, die dem Personalausweis gleicht, die Aufenthaltsgenehmigung, welche bei Verlassen des Landes, z. B. um Verwandte nachzuholen, die Wiedereinreise sicherstellt, und das Ausweisungspapier.²³ Das Ausweisungspapier ist für die Flüchtlinge aus Deutschland von fataler Bedeutung, weil es das legale Betreten Frankreichs endgültig verbietet. Es ist nicht anzunehmen, daß Steffie Spira und ihr Ehemann Günther Ruschin in Besitz irgendeines der hier erwähnten Schriftstücke waren. Die Grenze zwischen der Schweiz und Frankreich überschreiten sie zu Fuß, der Zöllner nimmt kaum Notiz von ihnen.²⁴

Das Ziel ist Paris. Scheinbar ohne größere Schwierigkeiten nimmt die schwangere Steffie diesen Gewaltmarsch auf sich und erreicht, zum Teil auf Wander- und Waldwegen, die französische Hauptstadt. Im November bringt Steffie Spira ihren Sohn Tomas zur Welt. Um ihr bei der Geburt beizustehen, reist Lotte Andresen-Spira, Steffies Mutter, aus Deutschland an und bringt etwas Geld für die junge Familie mit.

Die französische Regierung ist bemüht ein neutrales Verhalten gegenüber den Flüchtlingen an den Tag zu legen. Dies gelingt aber nur bedingt. Die Ausstellung einer *carte d'identité* zum Beispiel ist der Willkür der Behörden unterworfen. Kaum ein Exilant kann den dafür erforderlichen Nachweis erbringen. Dies liegt daran, daß die Heimat oft Hals über Kopf verlassen werden muß und selten vorher die Möglichkeit besteht, die nötigen Papiere zu beantragen. Eine politische Unterstützung der antifaschistisch engagierten Exilanten durch französische Behörden oder Organisationen bleibt nahezu gänzlich aus. Das brisante Thema des Widerstands gegen den Faschismus ist von offizieller Seite mit einem Tabu belegt, um Ruhe in der Außenpolitik zu erhalten.²⁵

Die deutschen Einreisewilligen sind schlecht über die notwendigen Formalitäten informiert, da das primäre Ziel die schnelle Ausreise aus Deutschland ist und nicht die legale Einreise nach Frankreich. Die Emigranten vermeiden es, mit französischen Behörden in Kontakt zu treten, denn nur die wenigsten finden sich im französischen Behördenschwung der dreißiger Jahre zurecht. Viele sind der Sprache nicht mächtig genug, um sich zuversichtlich auf den Gang durch die Ämter begeben zu können. Eindringlich beschreibt Steffie Spi-

²³ Vgl. Hilchenbach, Maria: *Kino im Exil*. München 1982.

²⁴ Vgl. Spira (1991), S. 93.

²⁵ Vgl. Trapp

ra in ihren Memoiren die prekäre Situation der Exilanten:

Nur wer es durchmachen mußte, ein „Objekt“ zu sein, abhängig von der Freundlichkeit der Behörden, wer bald zu dieser, bald zu jener Stelle laufen mußte, um am Ende doch die so notwendigen Papiere zu bekommen, nur der weiß, was Ungewißheit bedeutet.²⁶

Anlaß für diese Sätze in ihren Memoiren ist die Ausbürgerung, die 1936 gegen Steffie Spira und ihren Mann verhängt worden ist.

Im Oktober 1934 wird die Debatte um das Ausländerrecht in Frankreich angeheizt, als der Außenminister Barthou und der jugoslawische König Alexander I. von einem jugoslawischen Ustascha-Faschisten erschossen werden. Als Folge dieses Attentats erhalten Exilanten allgemeines Arbeitsverbot. Im kulturellen Bereich ist das Verbot weniger von Belang, da die Sprachbarrieren viel zu groß sind, als daß Exilanten in nennenswertem Umfang auf dem französischen Arbeitsmarkt konkurrieren zu können.

Paris ist zu diesem Zeitpunkt zu einem Sammelbecken kreativ arbeitender Deutscher geworden. Viele Künstler und Künstlerinnen haben sich, begünstigt durch verwandtschaftliche Verhältnisse oder kollegiale Kontakte, dorthin orientiert. Man kennt sich untereinander, und so werden vor allem persönliche Beziehungen zu bereits emigrierten Menschen genutzt, um aus Deutschland herauszukommen. Unterstützung aller Art, von der Organisation der Unterkünfte bis hin zur Zusammenarbeit mit dem Ziel, eigenes kulturelles Leben im Ausland zu gestalten, ist für den Großteil der aus Deutschland geflüchteten Künstlerinnen und Künstler eine ausgesprochen große Hilfe.

Seit April 1935 gibt es jedoch eine „Quotenregelung“ in Frankreich, die vorschreibt, daß bei künstlerischen Produktionen 50 % des Ensembles aus französischen Staatsbürgern bestehen müssen.

Vom 21. bis 25. Juni 1935 findet auf dem „Ersten Internationalen Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur“ eine Solidaritätskundgebung statt. Die französischen Intellektuellen bieten eine Plattform, sich mit den vom NS-Regime verfolgten Kulturträgern aus Deutschland auszutauschen.²⁷ Weitreichende Folgen hat dieses Forum aber nicht. Zu stark sind die Einschränkungen von politischer Seite im Kulturbereich.

Seit 1938 werden in Frankreich die Exilanten als Sicherheitsrisiko betrachtet.²⁸ Politischen Flüchtlingen werden die Rechte entzogen und im August 1939 beginnen die ersten Verhaftungen links engagierter Deutscher, die später

²⁶ Spira (1991), S. 100.

²⁷ Vgl. Villard, Claudia: Exiltheater in Frankreich. In: Hrsg. ???: Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters. München 1999. S. ???.

²⁸ Vgl. Mittag (o. J.), S. ???.

in Internierungslager gebracht werden.

Das Ehepaar Spira-Ruschin wird am 1. September 1939 verhaftet. Zur Familie gehört der kleine Sohn Tomas, der in Frankreich geboren wurde. Zum Zeitpunkt der Verhaftung seiner Eltern befindet er sich mit anderen Kindern auf dem Land. Viele für Kinder eingerichtete Institutionen werden wegen des drohenden Kriegsausbruchs aus den Großstädten weg in ländliche Gebiete verlegt. Steffie Spira kommt ins Gefängnis La Roquette und wird von dort aus ins Frauenlager Riencros bei Mende transportiert. In dieser Zeit hat Steffie Spira ununterbrochen Kontakt zu Genossinnen, und der Zusammenhalt der Partei ist sehr stark. Seit sie Deutschland verlassen hat, verwendet sie ununterbrochen Energie darauf, sich Arbeitsmöglichkeiten im schauspielerischen Bereich zu schaffen. Darüber hinaus bemüht sie sich, anderen Genossinnen und Genossen zu helfen, Kontakte zu erhalten und im Widerstand zu arbeiten. Dadurch entsteht der Eindruck, sie habe nie wirklich in Not, in einem Überlebenskampf gesteckt. Sicher sind Angst und Unruhe die ständigen Begleiter der Familie, aber niemals geht der Antrieb verloren, etwas Eigenes auf die Beine zu stellen, ganz gleich, wie schwierig die Lebenssituation auch ist. Die Unterstützung ehemaliger Arbeitskollegen oder Parteigenossen hilft ihr an vielen Stationen ihres langen Fluchtweges.

Die Situation der Künstlerinnen und Künstler in Frankreich

Steffie Spira und ihr Mann Günter Ruschin haben das Glück, durch parteiinterne Kontakte in ein Paris zu kommen, in dem schon seit längerer Zeit eine Gruppe deutscher Künstler lebt. Man unterstützt sich gegenseitig, Jobs werden vermittelt, und die Idee einer deutschsprachigen Bühne wird innerhalb dieser Gemeinschaft verschiedenster Arbeitssuchender entwickelt. „Am Anfang war es sehr schwierig, sich in Paris zurechtzufinden.“²⁹ Auf Initiative Rudolph Leonhards wird der Schutzverband deutscher Schriftsteller (SDS) im Exil gegründet. Der Schriftsteller Rudolph Leonhard lebt schon seit 1927 in Frankreich. Ehrenpräsident des SDS wird Heinrich Mann, weitere Mitglieder sind Anna Seghers, Egon Erwin Kisch, Recha Rothschild, Joseph Roth, Hermann Kesten, Max Schroeder, Theo Balk, Bodo Uhse, Kurt Stern, Arthur Koestler, Gustav Regler, Alfred Kantorowicz und viele andere.³⁰ In einem Café in Paris werden montags abends Veranstaltungen unterschiedlicher Art organisiert. Steffie Spi-

²⁹ Spira (1991), S. 102.

³⁰ Vgl. ebd., S. 103.

ra beteiligt sich an diesen Abenden, liest aus unveröffentlichten Manuskripten von Schriftstellern oder rezitiert. Diese Beschäftigung erleichtert die Phase des Einlebens in Paris, weil Steffie Spira bekannte Gesichter an diesen Abenden wiedersehen und neue Kontakte knüpfen kann.

Es bestand ein guter Zusammenhalt zwischen Genossen und Freunden. Wir hatten enge Verbindungen miteinander und konnten schnell etwas auf die Beine bringen. Hauptsächlich Leonhard und Regler stellten Kontakte zu französischen Schriftstellern her.³¹

So eine Vorgehensweise ist notwendig, um einerseits Perspektiven zu erschließen, die den Zusammenhalt der Gruppe stärken, andererseits um Einnahmequellen für den Lebensunterhalt zu schaffen. Unterstützung seitens des Gastlandes gibt es nicht. Wollte ein Schauspieler oder eine Schauspielerin im erlernten Beruf arbeiten, mußte die Plattform dafür selbst geschaffen werden.

Als geschlossenes Ensemble versucht Gustav von Wangenheim's Truppe 31 im Frühjahr 1933 in Paris Fuß zu fassen. Zum Beispiel findet im Juli 1933 eine Lesung von Friedrich Wolfs *Professor Mamlock* statt, da eine Aufführung sich nicht verwirklichen läßt. Die Gruppe muß sich im Sommer 1933 wegen materieller Schwierigkeiten und politischer Repressionen gegen in Deutschland verbliebene Angehörige auflösen. Die meisten Mitglieder reisen nach Moskau. Die in Paris Bleibenden gründen um Steffie Spira herum 1934 die Kabarettgruppe „Die Laterne“.

Auch wir Schauspieler - anfangs nur wenige, dann etwa 25 an der Zahl - organisierten uns. Zuerst nannten wir uns Gruppe deutscher Schauspieler. Im Frühjahr 1934 gründeten wir das Kabarett Die Laterne, das in der Rue de Seine auftrat, im Saal des Monsieur Duncan, eines Bruders von Isadora Duncan.³²

„Die Laterne“ hat es als einzige Kleinkunstgruppe kontinuierlich von 1934 bis 1938 geschafft, als konstantes Ensemble aufzutreten. Es macht eindeutig politisches Kabarett. Darüber hinaus gelingt eine Uraufführung Brechts: *Die Gewehre der Frau Carrar*, unter der Regie Slatan Dudows. Steffie Spira spielt Frau Perez. Es muß als großer Erfolg gewertet werden, daß überhaupt einmal in Frankreich ein deutsches Theaterstück zur Aufführung gebracht werden konnte. Es folgen Szenen aus Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches* unter dem Titel 99%. Diese Phase, in welcher immerhin allen beteiligten Künstlern und Künstlerinnen ein Einkommen durch eigene Arbeit und eine Perspektive für die Zukunft beschieden ist, bleibt durch die politischen Gegebenheiten nur von kurzer Dauer. Keiner deutschen Schauspielerin gelingt es,

³¹ Ebd., S. 106.

³² Ebd., S. 105.

auf einer französischen Bühne wirklich Fuß zu fassen. Das Kabarett ist und bleibt die einzige Bühne, auf der deutsche Exilanten aus der Schauspielszene längerfristig arbeiten können. „Die Laterne“ bietet 60-80 Sitzplätze, so daß durch Kollektivarbeit tatsächlich ein wenig Einkommen erwirtschaftet werden kann. Stücke von Brecht und Arnold Zweig werden auf die Bühne gebracht, und endlich ist eine Möglichkeit geschaffen, wieder schauspielerisch zu arbeiten. Die Texte werden von Henry Kreisch, Erich Berg und George Raimund verfaßt oder vom Kollektiv erarbeitet. Die Musik schreibt Jo Cosma, das Bühnenbild übernimmt Heinz Lohmar, der in Paris viele Kontakte knüpft und sich beinahe sogar an der Weltausstellung 1937 beteiligt hätte.³³ Dies scheitert an der Intervention der deutschen Botschaft in Frankreich. Das Publikum setzt sich vornehmlich aus deutschen Emigranten zusammen und aus Mitgliedern der deutschen Botschaft – eine brisante Mischung.

Mit Hilfe dieser Aktionen und Beschäftigungen findet sich die Familie Spiraruschin mehr oder weniger in ein „normales“ Leben ein. Als hauptsächliche Einnahmequelle kann das Projekt „die Laterne“ zwar nicht betrachtet werden, jedoch vermittelt es für kurze Zeit dem Ehepaar die Befriedigung, sich selbst eine Art Lebensgrundlage geschaffen zu haben. Darüber hinaus sind die meisten emigrierten Künstler gezwungen, Gelegenheitsjobs aller Art anzunehmen, um überhaupt in die Nähe eines Existenzminimums zu gelangen. Durch die näherrückende Gefahr des Krieges gegen Deutschland werden die Lebensverhältnisse der in Paris lebenden Deutschen immer komplizierter. Das kollektive Leben kann zwar relativ „normal“ gestaltet werden, jedoch ist weder die Dauer des Aufenthalts, noch die persönliche Sicherheit gewährleistet.

Weitere Rollen Steffie Spiras bis zu ihrer Verhaftung im September 1939 sind zum Beispiel: Die Frau in *Der Spitzel*, die Haushälterin in *Rechtsfindung*, die Köchin in *Das Kreidekreuz*. In einer Dramatisierung von Joseph Roths *Hiob* wirkt sie im Theater „Pigalle“ am 03.07.1939 mit.³⁴

In den letzten Wochen des Augusts 1939 werden in Frankreich die ersten Kommunisten verhaftet. Die außenpolitische Situation hat sich so zugespitzt, daß Frankreich sich vor Spionage schützen muß, kommunistisch orientierte Ausländer in Gewahrsam nimmt und später in Internierungslagern sammelt. Am 03.09.1939 erklärt Frankreich Deutschland den Krieg. Der Hitler-Stalin-Pakt wird am 23.09.39 unterzeichnet.. Alle sich in Frankreich aufhaltenden deutschstämmigen Männer werden von jetzt an in Lager gebracht. Ab Mai

³³ Vgl. Exil S. 50. ???

³⁴ Trapp/Mittenzwei/Rischbieter/Schneider (1999), S. ???.

1940 werden auch Frauen in Frankreich interniert. Das Waffenstillstandsabkommen zwischen Deutschland und Frankreich wird am 22.06.1940 geschlossen. Kurz darauf folgt die Besetzung des nördlichen Teils Frankreichs durch deutsche Truppen. Im unbesetzten Teil gründet Marschall Philippe Petain 1940-1944 ein autoritäres Regierungssystem mit Sitz in Vichy, das mit dem nationalsozialistischen Deutschland zusammenarbeitet. General Charles de Gaulle bildet 1940 eine Exilregierung in London, die den Krieg gegen Deutschland fortsetzt.

Zwischen dem besetzten und dem unbesetzten Teil Frankreichs wird am 27. September 1940 eine Demarkationslinie gezogen. Die Flüchtlinge im okkupierten Frankreich sind nun der Gestapo ausgeliefert. Die Juden werden zu Tausenden in Lager gebracht, von wo sie später in osteuropäische Konzentrationslager deportiert werden. Die Vichy-Regierung auf der anderen Seite dieser Linie faßt die Nichtfranzosen ebenfalls in Lagern zusammen, so daß es den Verfolgten hier ähnlich ergeht. 1942 besetzen die deutschen Truppen ganz Frankreich. Aus französischen Internierungslagern werden Deportationslager. Allein aus Gurs werden mehr als 4000 Juden über Drancy nach Auschwitz deportiert.

Bei den Internierungen der sich in Frankreich aufhaltenden Exilanten wird von den französischen Behörden 1939 nach „Berechtigung“ des Aufenthalts sortiert. In die Sammellager kommen Nichtfranzosen mit *carte d'identité*. In die Gefängnisse kommen die Menschen, denen der Aufenthalt verweigert wurde und Straflager werden für Menschen mit Ausweisungsbefehl errichtet. Der Grund für die Verhaftung des Ehepaares Spira-Ruschin ist seine Aktivität in der KPD.

Aus den Sammellagern, die zunächst noch keine lebensbedrohliche Gefahr bedeuten, werden diejenigen Männer wieder entlassen, die fronttauglich sind. Die Entlassung kann forciert werden, indem zum Beispiel Verbindungen zu französischen hochgestellten Personen belegt werden, oder eine Ehe mit französischen Staatsbürgern nachweisbar ist. Ebenfalls sehr schnell dürfen die Menschen gehen, die versichern, Frankreich auf dem schnellsten Weg den Rücken zuzukehren. Nach langer Trennung von Mutter und Kind wird Tomas Spira-Ruschin 1941 wieder seiner Mutter zugeführt, die aus dem Lager Le Rieucros Anfang des Jahres entlassen wird mit der Auflage, das Land so schnell wie möglich zu verlassen. Auch Günter Ruschin, der einige Zeit im Lager Le Vernet verbracht hat, kommt frei, und es ist möglich, Ausreisevisa zu organisieren, so daß die Familie offiziell nach Lissabon zu reisen vermag.

Der erste Reiseversuch nach Übersee allerdings scheitert, weil alle Visaanträge von den USA 1941 zurückgestellt werden, mit dem Vermerk: „Kommu-

nisten unerwünscht“³⁵.

Unsere Nervosität steigerte sich, als sich herausstellte, daß unsere Visa für die USA zwar angewiesen waren, das amerikanische Konsulat in Marseille sie uns aber noch immer nicht aushändigen durfte. Es war fünf Minuten vor zwölf, hatte doch SS-Standartenführer Kund uns im Lager Rieucros und den Männern im Lager Le Vernet schonungslos angekündigt, daß alle jene nach Auschwitz deportiert werden würden, die Frankreich bis zum Oktober 1941 nicht verlassen hätten. Ende August teilte uns das USA-Konsulat mit, daß alle Visaanträge „zurückgestellt“ worden seien. Da sprang der unvergessene, von allen Emigranten hochgeschätzte Gilberto Bosques in die Bresche, der mexikanische Konsul in Marseille. Wir alle, denen die Auslieferung nach Deutschland drohte, bekamen Visa für Mexiko. Er sei bedankt!³⁶

Jedoch reicht ein Visum für Mexiko alleine nicht aus, denn auf dem Weg dorthin werden die Länder Spanien, Portugal, die Dominikanische Republik und Kuba durchreist, und man braucht zumindest Transitvisa und zusätzlich auch noch Geld für die Fahrt. Auch in dieser Situation sind es wieder alte Parteifreunde und Bekannte, die weiterhelfen. Sieben Wochen später kann die Reise auf der Serpa Pinto ab Lissabon angetreten werden. Steffie Spira entbindet während der Reise von Paris nach Lissabon auf dem Bahnhof von Madrid 1941 von einer kleinen Tochter. Die Strapazen der Hochschwangeren lösen eine vorzeitige Geburt im achten Monat aus. Das Kind hat keine Überlebenschance. Steffie nimmt das Baby zwar mit ins Hotel in Madrid, wo sich die Familie Ruschin bei jüdischen Besitzern eingemietet hat, es stirbt aber nach zwei Tagen.

Von Madrid aus geht die Reise weiter über Lissabon nach Mexiko. Dort ist das Leben zwar anders als in Europa, aber weitaus angstfreier. Die Familie bezieht eine Wohnung in Mexiko Stadt. Ihren Lebensunterhalt erwirtschaften sie durch Gelegenheitsjobs. Steffie arbeitet als Hausangestellte bei einem ursprünglich aus Deutschland stammenden Ehepaar. Darüber hinaus gibt es für sie und Günther Ruschin auch immer ein paar Betätigungsfelder im Heinrich Heine Club. Hier arbeiten viele Emigranten aus Deutschland wieder zusammen. Namen wie Anna Seghers und Egon Erwin Kisch sind zu nennen. Gelegentlich wird von Bekannten und Freunden irgend etwas vermittelt, was Einkünfte verspricht. Auf diese Art und Weise hält sich die Familie Spira-Ruschin über Wasser und kann ein einigermaßen angenehmes, gleichwohl bescheidenes Leben führen, bis sie 1947 wieder nach Deutschland zurückkehrt.

³⁵ Spira (1991), S. 167.

³⁶ Ebd.

Diese Rückkehr ist klar an das Ziel Berlin gebunden, wo Steffie Spira sehr bald an der „Volksbühne“ in der Kastanienallee ein Engagement erhält. Das „Theater am Schiffbauerdamm“ macht ihr ebenfalls zu Beginn 1948 ein attraktives Angebot. Ihre schauspielerische Tätigkeit läßt sich wie die ihrer Schwester



Camilla und Steffie Spira 1990

ebenfalls auf der Bühne ohne größeren Bruch fortsetzen, was damit zusammenhängt, daß Steffie Spira Parteimitglied, Widerstandskämpferin und gut ausgebildete Schauspielerin ist. Für sie und ihre Familie ist es selbstverständlich, in der sowjetisch besetzten Zone zu leben. Sie spielt 1949 die Kommissarin in *Der Moskauer Charakter*, 1952 Polina in *Die Feinde*, 1953 die Heiratsvermittlerin in Gogols *Die Heirat*, 1953 Martha Lühning in *Der Teufelskreis* – die lange Reihe ihrer Rollen ließe sich fortsetzen.³⁷ In den siebziger Jahren kreiert sie eigene Abende mit den Titeln *Vorstellungen über Vorstellungen* und *Frauen* an der „Volksbühne am Luxemburgplatz“. Sie gilt als die erfahrenste und etablierteste Schauspielerin Ost-Berlins.

Steffie Spira und ihre Schwester Camilla

1991, 84-jährig, läßt sich Camilla Spira zusammen mit ihrer Schwester auf der Bühne in Baden-Baden feiern, trägt Heine-Gedichte vor und gestaltet einen Auftritt mit ihrer Schwester. In der Fernsehproduktion des Südwestfunks über die beiden Schwestern wird deutlich, wie gegensätzlich und vergleichsweise betagter Camilla ihrer Schwester Steffie gegenüber ist. Noch immer adrett geschminkt und sich während des Interviews sehr telegen in Szene setzend, gibt sie offen zu, daß sie sich an viele Dinge aus ihrer Lebensgeschichte nicht mehr erinnert. Sie bezeichnet sich und Steffie als sehr unterschiedlich und äußert ihre Überzeugung, mit dem Medium Theater niemals politisch etwas verändern zu können. Sie hat ihre Arbeit als Auftrag angesehen, die der Unterhaltung dient,

³⁷ Vgl. Rollenliste Steffie Spiras im Anhang.

und nicht ideologischen Zielen. Am 28. August 1997 stirbt mit Camilla Spira eine Zeitzeugin des Jahrhunderts.

Ganz im Gegensatz dazu steht Steffie Spira, die immer etwas bewirken will mit ihrer Arbeit. Sie bezeichnet ihre Schwester als „Ton in des Töpfers Hand - mit wem du lebst, dessen Sinn und Inhalt erlebst du auch. Selbständig bist du nie gewesen, heute fängst du an, langsam es zu sein.“³⁵

Als hochbetagte Frau, Kommunistin und anerkannte Schauspielerin der DDR steigt sie am 09. November 1989 auf dem Alexanderplatz aufs Podest und hält eine Rede vor über 500 000 Zuhörern. Bis ins hohe Alter weiß sie der Gesellschaft etwas mitzuteilen, was dazu beitragen könnte, dem harmonischen Zusammenleben ein Stück näherzukommen. Auch hier stellt sie sich als Individuum wieder zurück und verleiht der Gesellschaft eine Stimme, tritt für die Bewegung zur demokratischen Erneuerung der DDR ein. Der Elan und die Stimme dieser Frau versiegen am 10. Mai 1995. Nachklang und Wirkung findet die Stimme bis heute.

Literatur

- Dittrich, Kathinka/Würzner, Hans (Hrsg.): Die Niederlande und das deutsche Exil 1933-1945. Königstein 1982.
- Hilchenbach, Maria: Kino im Exil. München 1982.
- Mittag, Gabriele: Die Sünde und Schande der Christenheit hat ihren Kulminationspunkt erreicht. O. Ort u. Jahr.
- Raabe, Katharina: Deutsche Schwestern. Reinbek 1998.
- Spira-Ruschin, Steffie: Trab der Schaukelpferde. Freiburg 1990.
- Trapp, Frithjof/Mittenzwei, Werner/Rischbieter, Henning/Schneider, Hansjörg (Hrsg.): Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. 2 Bde. Bd. 1: Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler. München 1999.
- Villard, Claudia: Exiltheater in Frankreich. In: Trapp, Frithjof/Mittenzwei, Werner/Rischbieter, Henning/Schneider, Hansjörg (Hrsg.): Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. 2 Bde. München 1999.
- <http://kultur-netz.de/kueko/bewohner/spira.htm>

Fernsehdokumentation

„So wie es ist, bleibt es nicht“ – Die Geschichte von Camilla und Steffie Spira. Fernsehdokumentation von Marlet Schaaake und Horst Cramer. WDR/SWF 1991.

³⁵ Schaaake/Cramer: „So wie es ist bleibt es nicht“. Fernsehdokumentation 1991.

*Filmographie Camilla Spira.*³⁸

- Freies Volk, R: Martin Berger, 1925
- Der Stolz der Kompanie (Alternativtitel: Die Perle des Regiments), R: Georg Jacoby, 1926
- Wir sind vom k.u.k. Infanterie-Regiment, R: Richard Oswald, 1926
- Die lustigen Musikanten, R: Max Obal, 1930
- Die Faschingsfee, R: Hans Steinhoff, 1930/31
- Mein Leopold, R: Hans Steinhoff, 1931
- Skandal in der Parkstrasse, R: Franz Wenzler, 1931/32
- Die elf Schill'schen Offiziere, R: Rudolf Meinert, 1932
- Gehetzte Menschen, R: Friedrich Fehér, 1932
- Grün ist die Heide, R: Hans Berendt, 1932
- Ja, treu ist die Soldatenliebe, R: Georg Jacoby, James Bauer, 1932
- Das Testament des Dr. Mabuse, R: Fritz Lang, 1932/33
- Morgenrot, R: Gustav Ucicky, 1932/33
- Der Judas von Tirol, R: Franz Osten, 1933
- Die Nacht im Forsthaus (Alternativtitel: Der Fall Roberts), R: Erich Engels, 1933
- Sprung in den Abgrund, R: Harry Piel, 1933

- Die Buntkarierten, R: Kurt Maetzig, 1948/49
- Semmelweis - Retter der Mütter, R: Georg C. Klaren, 1949/50
- Epilog (Alternativtitel: Das Geheimnis der Orplid), R: Helmut Käutner, 1950
- Die lustigen Weiber von Windsor, R: Georg Wildhagen, 1950
- Drei Tage Angst, R: Erich Waschneck, 1952
- Der fröhliche Weinberg, R: Erich Engel, 1952
- Pension Schöllner, R: Georg Jacoby, 1952
- Emil und die Detektive, R: Robert A. Stemmle, 1954
- Roman eines Frauenarztes, R: Falk Harnack, 1954
- Himmel ohne Sterne, R: Helmut Käutner, 1955
- Der letzte Mann, R: Harald Braun, 1955
- Des Teufels General, R: Helmut Käutner, 1955
- Vatertag, R: Hans Richter, 1955
- Zwei blaue Augen, R: Gustav Ucicky, 1955
- Fuhrmann Henschel, R: Josef von Baky, 1956
- Liebe (Uragano del Po; Alternativtitel: Vor Rehen wird gewarnt, Angelina), R: Horst Hächler, 1956
- Made in Germany, R: Wolfgang Schleif, 1956
- Der tolle Bomberg, R: Rolf Thiele,
- Der Czardas-König. Die Emmerich-Kalman-Story, R: Harald Philipp, 1958
- Nachtschwester Ingeborg, R: Geza von Cziffra, 1958
- Vater, Mutter und neun Kinder, R: Erich Engels, 1958
- Freddy, die Gitarre und das Meer, R: Wolfgang Schleif, 1959
- Freddy unter fremden Sternen, R: Wolfgang Schleif, 1959
- Rosen für den Staatsanwalt, R: Wolfgang Staudte, 1959
- Vertauschtes Leben, R: Helmut Weiss, 1961
- Affäre Blum, R: Robert A. Stemmle, 1962
- Das Mädchen und der Staatsanwalt, R: Jürgen Goslar, 1962
- Musikalisches Rendezvous, R: Gottfried Kolditz, 1962
- Mamselle Nitouche, R: (?), 1963
- Piccadilly null Uhr 12, R: Rudolf Zehetgruber, 1963

³⁸ Die zahlreichen TV-Auftritte können nicht komplett angegeben werden

- Serie "Großer Mann, was nun?" (TV) , 1967
- Serie: "Der Kommissar: Das Ungeheuer", R: Dietrich Haugk (TV), 1969
- Serie "Motiv Liebe: Goldener Käfig" (TV), 1972
- Serie "Die Powenzbande",R: Michael Braun (TV), 1973
- Heinrich Zille, R: Rainer Wolffhardt (TV), 1977
- Wanderung durch die Mark Brandenburg, R: Eberhard Itzenplitz (TV) 1986

Filmographie Steffie Spira

- Des Haares und der Liebe Wellen, R: Walter Ruttmann, 1929
- Die Brücke, R: Artur Pohl, 1948/49
- Der Untertan, R: Wolfgang Staudte, 1951
- Schneewittchen, R: Gottfried Kolditz, 1961
- Florentiner 73, R: Klaus Gendries, 1971
- Die große Reise der Agathe Schweigert, R: Joachim Kunert, 1972
- Neues aus der Florentiner 73,R: Klaus Gendries, 1974
- Die Schüsse der Arche Noah, R: Egon Schlegel, 1982
- Blonder Tango, R: Lothar Warneke, 1985
- Fahrschule, R: Bernhard Stephan, 1985/86
- Die Schauspielerin, R: Siegfried Kuhn, 1988
- Apfelbäume,R: Helma Sanders-Brahms, 1991/92

Zwischen 1933 und 1945 in europäische Länder geflüchtete Schauspielerinnen

Der Anhang verzeichnet deutschsprachige, also vor 1933 vor allem in Deutschland und Österreich tätige Schauspielerinnen, die nach dem aktuellen Stand der Forschung¹ auf der Flucht vor nationalsozialistischer Verfolgung Schutz in europäischen Ländern suchten. Wahrscheinliche, aber nicht eindeutig belegbare Angaben sind mit (?) gekennzeichnet. Die Lebensstationen der Schauspielerinnen werden bis mindestens 1945 angegeben, soweit sie bekannt sind.

Abramowitsch, Ruth (Pseudon. Ruth Sorel; 1907 Halle/Saale – 1974 Warschau) 1933 PL, 1939 Südamerika, 1945 (?) CAN
Ache, Hilde (verh. Erxleben; 1914 Berlin – Berlin) 1934 SU, 1936 CSR, 1939 NL
Alpár, Gitta (urspr. Regina Kalisch; 1903 Budapest – 1991 Los Angeles) 1933 A, 1935 GB, 1939 USA
Alt, Camilla; A, 1938 CH, nach 1945 USA
Amann, Betty (Elisabeth; 1905 Pirmasens – 1990 Westport/Connecticut) 1933 GB, 1934 USA
Ambrus, Irene (urspr. Irene Klopfer; 1904 o. 1906 Budapest – 1990 London) GB
Andermann, Eva; GB
Andersen, Irmgard (urspr. Irmgard Levy) NL, USA
Andersen, Lale (urspr. Liselotte Wilke, eigentl. Elisabeth Carlotta Helena Eulalia Wilke geb. Bunnenberg, auch: Lale Beul, Lieselotte Beul), (1908 – 1972), 1933 CH, 1934 D
Angyal, Irene; NL
Ann, Anni (urspr. Anna Margarete Amalie Litschauer; 1910 Köln –) F
Apel, Hjärdís (Hjärdís Hermine Apel, auch Hermine Apel, nach 1933 Hjärdís Roubicek; 1906 Wuppertal) 1933 F, 1935 A, 1938 CSR, 1939 GB
Arndts, Angelica (1918 Berlin – 1996 Zürich) 1933 A, 1934 CH
Arno, Wally (1900) 1935 CH
Arpe, Nicole (geb. Nicoline Berta Käthe Karla Schatte; 1899 Wanzlitz –) 1937 S
Aschaffenburg, Grete; GB
Aschenbach, Kitty (Kitty Fried-Aschenbach; 1894 Berlin – nach 1971 CH) 1933 F, 1935 A, CSR; 1938 CH
Auer, Poras Thea (1906 Czernowitz) 1933 A, 1938 CH, 1939 F, 1940 CH
Avory, Gloria; GB
Baeck, Grete (Grete Bäck) 1933 A, 1934 CSR, 1938 USA
Baerwald, Therese (auch Baerwald-Carroll, Berlin –) F, GB
Bandler, Susi; GB
Baring, Else (Elisabeth Susanne Maria Baring; 1908 Jägerndorf –) 1939 GB, AUS
Barring, Evelyn; NL, GB
Barsony, Rosy (auch Rose; geb. Schustek; 1909 Budapest – 1977 Wien), 1933 A, HUN u.a., I
Bassermann, Else (geb. Schiff; 1878 Leipzig – 1961 Baden Baden) 1933 A, 1939 USA
Bauer, Gina; GB

¹ Benutzt wurden v.a. die folgenden Lexika: Trapp, Friedjof / Mittenzwei, Werner / Rischbieter, Werner / Schneider, Hansjörg (Hrsg.): Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. Bd.1: Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler. Bd. 2: Biographisches Lexikon der Theaterkünstler. München 1999; Krohn, Claus-Dieter / zur Mühlen, Patrick von / Paul, Gerhard / Winckler, Lutz (Hrsg.): Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945. Darmstadt 1998; Strauss, Herbert A. / Röder, Werner (Hrsg.): International Biographical Dictionary of Central European Emigrés 1933-1945. München, New York, London, Paris 1983

- Baum, Elli (geb. Brovo; 1885 Hamburg – 1948 New York) F, 1942 CH, USA
 Bechmann, Trude (urspr. Gertrud Bechmann-Karafiat; 1904 Wien – 1982 Berlin) 1939 YUG, 1943 D (Sudetenland), 1945 A
 Becker, Maria (1920 Berlin) 1936 A, 1938 GB, 1939 CH
 Behrens-Steinfeld, Käte; CSR, GB
 Bellak, Jola; GB
 Bera, Mizzi; F
 Berend-Groa, Ilse (geb. Jastrow; Pseud. Ilse; 1885 Landsberg/Sachsen – 1972 Budapest) SU, 1945 HUN
 Berger, Hedda (gest. vermutl. im KZ Theresienstadt) A
 Bergmann, Liddy (auch Bergman, urspr. Karola Lydia Bergmann; 1904 Nürnberg – 1990 Truro/GB) NL, GB
 Bergner, Elisabeth (1897 Drohobycz/Galizien – 1986 London) 1932 GB, 1940 USA
 Berliner, Trude (Gertrude Gabriele Berliner; 1904 Berlin – 1977 Pacific Beach/USA) 1933 CH, A, 1934 NL, GB, Südamerika, 1936 CSR, 1938 NL, 1940 USA
 Berndt, Gretl (Grete Brend; 1907 Wien –) 1933 CSR
 Bernelle, Agnes (geb. Bernauer; 1923 Berlin –) 1936 GB
 Berstl, Lisbeth (urspr. Hedwig Dorothea Lisbeth Koch; 1890 Leipzig – 1964 New York) 1936 GB
 Beschort, Martha (geb. Martha Anna Louise Reinhardt; auch Martha Beschort-Diez bzw. Diez-Beschort; 1901 –) 1935 CH
 Bicz, Steffi, GB
 Binder, Sybille (1895 Wien – 1962 Düsseldorf) 1932 CH, 1937 A, 1938 GB
 Bode, Evi; F
 Boguslawski, Else; SU
 Bois, Ilse (vor 1901 – 1961 London) F, USA
 Borg, Trude; F
 Borodin, Elfriede (Borodkin; Pseud: Doris Borodin; später Elfriede Silver; 1909 Berlin – 1992 Phoenix, Arizona/USA) 1933 CSR, 1939 USA
 Bower, Edith; GB
 Bower, Gina; GB
 Brand, I.; F
 Braun, Edith; F
 Brod, Fritta; 1933 CSR, 1938 GB
 Brown, Vanessa (Vanessa Sandrich; urspr. Smylla Brind; 1928 Wien) 1936 F, 1938 USA
 Bruck, Elsbeth; 1934 CSR, 1939 GB
 Brünell, Erna (auch Erna Brünel; 1908 Leipzig) 1938 CH
 Bucher, Barbara; F
 Bühler, Christa; CSR
 Burg, Barbara; F
 Burg, Hansi (Hansi Kittay; 1899 Wien –) 1939 CH, GB
 Burr, Trude; F?, GB?, 1940 USA
 Busch, Eva (geb. Eva Senta Elisabeth Zimmermann; nach Heirat der Mutter Klein; 1912 Berlin –) 1933 NL, F, CH, 1937 USA, 1938 NL, 1939 F, 1941 – 1944 KZ Ravensbrück, 1945 F
 Busch, Gustel (Gustl; 1900 im Rheinland – 1969 Hamburg) 1933 CH
 Busch, Lydia (auch Lydia St. Clair; 1898 Wien – 1970 New Milford/USA) F, USA
 Carlsen, Traute (urspr. Gertrud Rosalie Kempner; 1887 Dresden – 1968 Küstnacht) 1933 A, 1935 CH
 Chatel, Brigitte (geb. Kaufmann; auch Brigitte Katz, Brigitte Alexander; 1911 Stuttgart – 1995 Mexiko-Stadt) 1933 F, 1942 Mexiko
 Chiampietro, Christl; F
 Clairy, Claire (Klara Gügel; 1901 Nürnberg –) NL
 Collm, Maria (1901 Wien –), F, USA

- Conrad, Trude (Gertrude Conrad; Trude Conrad-Verder), 1936 S
Corda, Felicitas, CSR
Costa, Ernestine (Ernestine Fortuin; Berlin – 1959 London), 1933 NL, GB
Crone, Helen, 1933 CSR, 1939 GB
Cross, Lona (1900 –), GB
Czamska, Maria (Marie Czamsky, auch Csamska, Maria Czanuska-Donath), GB, USA
Danegger, Mathilde (urspr. Mathilde Deutsch, Pseudonyme: Mathilde Novak, Mathilde Leusch),
(1903 Wien – 1988 Ostberlin), 1933 CH
Darvas, Lili (1902 (1904) Budapest – 1974 New York), 1933 A, 1938 USA
Delvard, Marya (urspr. Maria Joséphine Billere, auch Biller; 1874 Réchicourt-le-Château, Loth-
ringen – 1965 Pullach bei München) 1939 F
Demetriescu, Olga; S, BRD
Desni, Tamara (1911 oder 1913 Berlin –) 1933 GB, 1940 San Domingo, 1945 GB
Dewis, Lotte; NL
Dieck, Ilsabe (1890 –) 1937 I, 1939 GB
Dietrich, Helene (Helene Maria Dietrich, auch Dietrich-Barnay; 1902 Oesede – 1958 Bremen) A,
CSR, 1939 D
Diora, Olga; F, CSR
Dittmann, Dora (Dora Dittmann-Wolff) SU
Dorell, Alice (urspr. Droller; 1907 Mannheim – 1942 KZ Auschwitz) 1933 A, F, NL
Dorette, Dora (eigentl. Dora Fischer; 1908 Jena –) 1933 NL
Douglas, Anita (Wien) GB
Dreyer, Gunny; F
Dupont, Gretl (geb. Gretl Scherk; 1894 – 1973 Los Angeles) GB, USA
Durioux, Tilla (urspr. Ottilie Godeffroy; 1880 Wien – 1971 Berlin/W.) 1933 CH, 1934 JUG, 1936
Italien, 1938 JUG, 1955 BRD
Durra, Lilli (Pseud. Lilli Hart; in GB auch Lilli Hard, Lily Dura; 1922 Berlin –) 1939 GB
Ehn, Leonore (auch Leonore Ehn-Westphal; Leonore Freifrau von Zedlitz-Neukirch; 1888 Lan-
genlois/Niederösterreich – 1978 Berlin) 1936 A, SU, 1938 D
Ehrlich, Charlotte (auch Lotte Bernd ?) F, NL, USA
Eiselmeyer, Cläre; NL
Eisenbart van Perlstein, Hannelore (Johanna Elonore van Perlstein; auch Hannelore Eisenbart;
1918 –) CH
Eisenheimer, Edith (Pseud. Edith Elmer; gest. London) 1939 GB
Eisinger, Irene (1903 Kosel/Schlesien –) 1933 NL, A, 1934 CSR, 1938 GB
Eisler, Heidi (Adelheid Eisler; 1907 oder 1902 Berlin –) 1933 CSR, A, 1938 ARG
Elber, Luise; F
Elkins-Rosen, Ilse (urspr. Ilse Doris Karola Dammann; Pseud. Ilsa Damman; 1907 Hannover –)
1933 F, 1940 Bras
Ellis, Lilian (urspr. Ellis Forchhammer; 1907 Frankfurt a.M. – 1951 Kopenhagen) 1936 USA
(S/DK ?)
Elsner, Maria; CSR, GB
Engel, Flora; GB
Engels, Mia; 1933 A, 1938 USA
Erlholz, Käthe (geb. Katharina Reinholz; 1876 Berlin – 1957 Amsterdam) 1933 A, CH, 1934 NL
Ernst, Anni (auch Annie Ernst, Annie Ernst-Schröck; 1888 – 1963) A, CH, 1939 ARG
Eschbach, Gertrud; S
Faber, Lilly; F
Fein, Alice; F
Fein, Maria (auch Maria Becker; 1892, 1894 oder 1899 Wien – 1965 Zürich) 1936 A, 1938 NL,
F, 1942 CH
Feist, Wally (Valerie Feist); Lux.

- Feldern, Cläre; NL
 Field, Ruth; GB
 Fischer, Betty (1887 Wien – 1969 Wien) 1933 Lux.
 Fischer, Paola (auch Paula) S, GB
 Förder, Käthe (Foerder; gest. 1935 oder 1937) NL
 Fothy, Elisabeth; 1933 A, 1934 CSR
 Fournes, Louisrose (auch Luisrose; 1905 Wien –) 1933 F, 1934 SU
 Frank, Amy (urspr. Emilie Frank; auch Emmy Frank; verh. Rosenthal; 1896 Susice/Böhmen – 1980 Ostberlin) 1933 CSR, 1935 SU, 1937 CSR, 1939 GB
 Frank, Dorothea (in GB: Dorothea Gotfurt) 1933 F, 1935 GB
 Frank, Lisl (Alice; 1911 Prag – 1944 Auschwitz ?) 1936 NL
 Frank, Ruth; CSR
 Franke, Ingeborg (1912 Lankwitz – 1993 Weimar) 1933 F, SU, 1945 SBZ
 Freud-Marlé, Lilly (1888 – 1972 London) NL, CSR, 1939 GB
 Freund, Nina (Irmgard Freund, Geb. Freiin von Kleist; 1902 Riga –) 1933 CSR, 1939 GB, 1946 SBZ
 Freund-Basch, Grete (urspr. Grete Freund; auch Gretel, Gretl; 1892 o. 1884 Wien – 1982 o. 1982 Wien) 1933 USA, 1936 GB, F, 1937 USA
 Fried-Flockenbach, Lilly; S
 Fries, Margarethe (seit 2. Ehe Friedl-Fries; 1911 Wien –) 1938 CH, 1947 A
 Fröhlich, Olga Irene (Irèn) 1934 NL, 1935 Luxemburg, CH, BRD
 Fry, Marion (auch Marion Frey) GB
 Fuchs, Hanna; CH (?)
 Fuchs, Maria (auch Maria Voss; 1898 Pudzin (?) –) B
 Fuchs, Olga (Olga Fuchs-Fabian, Olga Malzmann-Fuchs, in USA Olga Fabian; Wien –) 1933 A, CH (?), 1938 USA
 Gaal, Franziska (Franciska Zilverstrich, auch Franziska Silberstein; 1901 o. 1895 Budapest –1972 New York) 1933 A, 1937 USA, 1940 Ungarn, 1946 USA
 Gaby, Madeleine; NL
 Gade, Maria (urspr. Marianne Kuhn, auch Marie Gade, Marie Gade-Brand, 1912 Prag –) CSR
 Gang, Gretl; GB
 Gebauer, Olly (1908 Wien – 1937 o. 1938 Wien) F, A
 Geiringer, Trude; GB
 Georg, Rita (urspr. Rita Josef; 1900 Berlin – Kanada) 1933 F, NL, USA
 Gerhard, Julia (urspr. Julia Benedek, auch Julia Gerhard-Benedek; 1881 – 1953 Zürich), CH
 Gersdorff, Elisabeth von; S
 Gerson, Dora (Dorothea Gerson; 1899 Berlin – 1943 KZ Auschwitz) 1933 NL
 Gert, Valeska (geb. Gertrud Valesca Samosch; 1892 Berlin – 1978 Kampen/Sylt) 1934 GB (bis 1939 hält sich G. in versch. europ. Staaten, wiederholt auch in D auf, Lebensmittelpunkt ist jedoch GB) 1939 USA, 1947 CH, 1948 D/West
 Gessner, Adrienne (geb. Geiringer; 1896 Maria Schutz/Semmering – 1987 Wien) 1938 CH, F, 1939 USA, 1946 A
 Giehse, Therese (urspr. Therese Gift, auch Gieße; 1898 München – 1975 München), 1933 CH, 1954 BRD
 Glass, Claire; GB
 Glücksmann, Laura (Larka Glyksmann; 1885 Lemberg – in einem KZ) 1938 (?) B
 Goddard, Renée (urspr. Renate Scholem; 1923 Berlin –) 1934 GB, 1979 BRD
 Goldsand, Hilde; GB
 Goldstein, Maja; NL
 Gordon, Christine (Christa Abbel, geb. Habelova) 1936 F, 1937 CSR, 1939 USA, 1950er I
 Goslar, Lotte (1907 Dresden – 1997 Great Barrington, Mass./USA) 1933 CSR, NL, CH, 1935 CSR, 1936 USA

- Gradenwitz, Renate (ab 1944 Renate Garden; 1922 Hamburg –) CH, 1947 ARG
Grautoff, Christiane (Pseud. C. Tourmur; 1917 Berlin – 1974 Mexico-City) 1934 CH, GB, 1936 USA, 50er Jahre Mex
Gregor, Nora (urspr. Eleonora Gregor; 1901 Görz, A – 1949 Vina del Mar/Chile) 1937 CH, 1938 F, 1939 ARG, 1944 Chile
Grohs, Sylvia (1918 Wien –) 1938 CH, NL, 1947 USA
Grünfeld, Alexandra; GB
Grüning, Ilka (Gruning; 1878, 1968 o. 1976 Wien – 1964 Hollywood) 1936 F, ca. 1938 USA
Haas, Dolly (Dorothea Clara Eleonore; 1910 Hamburg – 1994 New York) 1935 GB, 1936 USA
Haas, Hansi, GB
Hartnack, Anneliese (Anneliese Sophie Hartnack; 1906 o. 1911 Hamburg –) 1939 CH, 1954 BRD
Hartwig, Grete; GB
Harvey, Lilian (urspr. Lilian Pape; 1907 London – 1968 Cap d' Antibes/F) 1933 USA, 1935 D, 1939 F, 1940 CH, USA, BRD, F
Hase, Annemarie (Annemarie Haase, urspr. Hirsch; 1900 Berlin – 1971 Berlin) 1936 GB, 1947 Berlin
Hassel, Lotte (Lotte Hassel-Braun), 1933 CH, 1939 BOL, 1949 Uruguay
Heger, Grete (Margarete Heger, 1916 Wien –) 1936 CH, 1947 A
Hein, Julia; GB
Heller, Alice; GB
Herbert, Erika (Herbert-Burczik) NL
Herbert, Hilde; NL
Herder, Leonora; GB
Herrmann, Else; GB
Hersch, Traude; GB
Hessen, Frieda von; NL
Hirth, Nelly (auch: N. Hirsch, geb. Hochstim, in USA Nell Hyrt; 1906 Wien – ca. 1987) GB (?), USA
Hodann, Traute (Gertrud) 1933/34 F, 1934 DK, S
Hofberger, Li; S
Hofer, Johanna (urspr. Stein; 1896 Berlin – 1988 München) 1932 CH, D, 1933 A, 1934 GB, 1938 USA, 1948 BRD
Hoffmeister-Rhone, Lilly (urspr. L. Rosenthal) GB, USA
Hollmann, Maria (Holmann) CH, ARG
Horwitz-Ziegel, Mirjam (1882 Berlin, andere Quellen: 1888 oder 1989 London – 1967 Lütjensee bei Hamburg) 1934 A, 1936 D
Hruby, Margarete (1897 Wien – 1966 Ottobrunn) CSR, F, GB, USA, BRD
Ippen, Hedi (Hedda; 1924 Wien –) GB, CH
Jacobi, Liselotte (auch Lieselotte Jacoby) NL
Jäger, Lotte (Charlotte Frank) F, GB, USA
Jeßner, Hannelore (1917 Hamburg –) NL
Jeßner (-Thompson), Lotte; vor 1937 GB, 1948 USA
Jörsch, Herta; UDSSR
Johannsen-Wagner, Else (1894 Hamburg-Bergedorf –) 1934 GB
Juer, Marianne; GB
Kadmon, Stella (1902 Wien – 1989 Wien) 1938 YUG, 1939 Pal, 1947 A
Kann, Lilly (Lily/Lili/Louise Kann; 1893 Peitz, Niederlausitz – 1978 Richmond, GB) 1939 GB
Kant, Ira; (geb. in Wien) NL
Kantorowicz, Frieda (Friedel K., Friedel Ferrari; 1905 – vor 1978 DDR) 1933 F, 1937 (?)E, 1938 F, 1941 USA, 1946 BRD / Berlin
Karoly, Lilly (urspr. Natalie Klausner 1885 – 1971 Wien), 1939 YUG, 1945 A

- Kennedy, Helen (Kennedy-Kallina) GB
 Kertes, Susi (urspr. Suzanne Kertesz.; 1914 Győr, Ungarn – 1948 Lachen, CH) CH
 Kießler, Hedy (H. Kieslerova, ab 1938: Hedy Lamarr; 1914 Wien –) 1937 GB, USA
 Klebinder, Brigitte; GB
 Klupp, Maja (Maja Latté; 1894 – 1961 München) F, 1945 Berlin
 Koch, Alice (geb. in Budapest, gest. in Minsk) A
 Koch, Lotte (Luise Charlotte Koch; 1913 Brüssel –) CH, D
 Köppler, Gerda (G. Koeppler; 1913 Berlin –) GB
 Körner, Helene (Helene Cohn; 1897 Düsseldorf – 1966 Düsseldorf) taucht in PL unter
 Kohlmeier, Gerda, 1933 CSR, GB
 Kolman(n), Trude (urspr. Gertrude Kohlmann; 1904 Nürnberg – 1969 München) 1935 A, 1938
 CSR, 1939 GB, 1950 BRD
 Konschewska, Helene (1902 - 1968 Rottach-Egern, Bayern) 1933 E
 Konstantin, Leopoldine (urspr. Leopoldine Eugenie Amalie K; 1886 Brünn – 1965 Hitzing bei
 Wien) 1935 A, 1938 USA, 1948 A
 Krahn, Maria (Maria Hinrich, Maria Prager; 1896 Köln – 1977 Gelsenkirchen) 1942 I, 1949 BRD
 Kraus, Hilde Maria (1904 Wien –) 1933 CSR
 Krauss, Hansy von (auch Krauss-Lederer; 1913 Wien –) 1936 CH
 Kristian, Liselotte (Liselotte Souza) GB
 Krüger, Irma (1910 Rüstingen b. Oldenburg –) 1935 F
 Kürer, Vilma (in USA: Kurer; 1914 Melk –) 1937 CSR, PL, USA
 Küter, Charlotte (1900 Berlin – 1983) 1933 CSR, 1939 GB, 1946 Ostberlin
 Kun, Magda (1912 Szaszergen, HUN – 1945 London) 1935 GB
 Kupfer, Marianne (geb. Ehmcke 1899 Bares, YUG –) F, GB, D
 Kuthan, Gerti (Gertie) GB
 Kyser-Linden, Inge (urspr. Inge Linden) A
 Lach, Alice (1893 Wien – 1969 Zürich) 1938 F, CH
 Lamarr, Hedy, siehe Kiesler, Hedy
 Langen, Hertha von, NL
 Langen, Lilly (1901 Worms – 1993 Bern) 1933 CSR, 1936 CH
 Langhoff, Renate (1904 [?] Zürich – 1963 Berlin Ost), CH
 Lehmann, Anni; 1933 A, 1934 CSR
 Lehmann, Susanne, CH
 Leiko, Maria; SU
 Lenya, Lotte (1898 Wien – 1981 New York) 1933 CH, F; 1935 USA
 Lergens, Hilde; GB
 Ley-Piscator, Maria (urspr. Frederike V. Czada; 1900 Wien) 1933 F, 1938 USA
 Liebant, Ursula; S
 Liebermann, Mischket (1905 Galizien) 1929 SU, 1949 DDR
 Lieven, Lotte (Lotte van der Lieven); CH
 Lieven, Tatjana (1910 Leningrad – 1978) GB
 Lion, Margo (auch Marguerite Barbe Helene Lion; 1904 Konstantinopel – 1989 Paris) 1932 F
 Lipinskaja, Dela; GB, USA
 List, Edith; NL, GB
 Litten, Margarete (urspr. Margot Amalie Loewenberg, verh. Sussmann; 1906 Berlin – 70er Jahre
 Ost-Berlin) 1933 A, F, 1937 GB, 1947 SBZ
 Lode, Margarethe (auch Grete Lode; 1902 – 1952) 1932 SU, 1945 SBZ
 Loebinger, Lotte (1905 Kattowitz, Polen -) 1933 PL, 1934 SU, 1950 DDR
 Loewen, Betty (urspr. Betty Löwenkopf; 1909 Dozwiniacz) 1934 F, Pal (?), 1936 CSR, 1939 GB,
 1947 BRD
 Loewenberg, Hilde (urspr. Hildegard Stefanie Paula Freiin von Zedwitz) 1934 I, 1939 Ecu
 Löwenstein, Ruth; GB

- Lorenz, Erna (1902 Königsberg – 1957 od. 1958 Gießen) 1933 A, 1934 D, 1939 GB, ca. 1946 Südamerika, 1948 BRD
- Lorm, Eva Maria; A, CSR
- Lorm, Sidonie (urspr. Sidonie Lustgarten; 1887 Friedeck/Mähren) F
- Losch, Tilly (auch Ottilie Ethel Losch; 1903 Wien – 1975 New York) GB, 1935 USA
- Lotar, Eva (1917 Berlin) CSR, 1938 CH
- Lovski, Celia (Cäcilie Lvovsky; 1897 Wien [?] – 1979 oder 1975 Los Angeles) 1933 A, 1934 USA
- Lutz, Ellen; NL
- Maaß, Margit (1902 Berlin – 1990 London) GB (?)
- Majus, Lilli; NL, GB
- Mandic, Vera; CSR (?)
- Mann, Erika (1905 München – 1969 Zürich) 1933 CH, 1936 USA, nach 1945 CH
- Mannheim, Lucie (1899 Berlin – 1979 Braunlage/Harz) 1933 CSR, A, 1934 GB
- Manschinger, Greta (1899 Wien – 1971 Wien) 1938 CSR, GB; 1940 USA
- Marlind, Harriet (Harriet Martin, auch Clasme Martin; 1979 Frankfurt a.M.) GB
- Mannheim, Lucie (1899 Berlin - 1976 Braunlage) 1933 CSR, Ö, 1934 GB
- Martens, Valerie von (urspr. Valerie Pajer Edle von Maiersperg; Valerie von Pajer-Mayersberg; 1894 Lienz – 1986 Riehen) 1939 USA, 1946 CH, später Lichtenstein
- Massary, Fritz (geb. Friederike Massaryk, auch Masareck; 1882 Wien – 1969 Los Angeles) 1933 A, 1938 GB, 1939 USA
- Mayen, Elisabeth, CH
- Medac, Lotte; NL
- Medak, Eva-Maria; CSR
- Meisels, Klara (auch Klara Meyzels, urspr. Klara Fridhofer; 1895 oder 1896 Lemberg – 1960 London) 1938 CSR, GB
- Mendelssohn, Eleonora von (1900 bei Berlin – 1951 New York, Freitod) 1933 A, 1936 USA
- Mirelmann, Rosa; SU
- Mirowska, Vera; F
- Moholy-Nagy, Sibyl (1903 Dresden – 1971 New York) 1934 NL, 1935 GB, 1937 USA
- Molnar, Lili Marion (– gest. 1950) CSR, GB
- Monasch, Charlotte Luise; Lux
- Mosheim, Grete (Grete Mohsheim [?]; 1905 Berlin - 1986 New York) 1934 GB, 1938 USA, 1952 BRD
- Mosner, Ellen (urspr. Ellen Moses ?) GB
- Motulsky, Erika; F
- Motz, Koka (vermutlich identisch mit Koka Brand; geb. Wien) GB, A
- Mühsam, Ruth; F
- Müller, Grete; 1933 CSR; URUG
- Münzner, Melanie (auch Melanie Münsner, gest. 1981 Chur/CH) 1932 CH
- Nachum, Rita (1912 Hamburg) 1939 GB
- Nargo, Vera (auch Veronika Nargo) 1933 A, CSR, USA; 1936 GB, 1937 Südamerika; 1938 F
- Neff, Margarete (auch Marie Neff; 1888 Wien –) 1935 A, 1938 USA
- Neher, Carola (1900 München – 1942 Sol-Ilezk/SU) 1933 CSR, SU
- Nels, Anna; SU
- Neufeld, Claire (auch Cläre; 1895 Wien –) 1933 A, 1936 GB, 1937 USA
- Neumann, Elisabeth (1900 Wien – 1994 Wien) 1933 A, 1939 USA, 1949 A
- Nevill, Käte (urspr. Käte Levin; 1892 Breslau – 1972 Gauting bei München) 1933 (?) I, 1951 BRD
- Nikisch, Nora (geb. Leipzig) CSR, USA
- Nikolajewa, Eugenia (auch Genia Nikolajewa; 1904 Petersburg –) 1937 GB, 1938 USA
- Nolden, Li (Lia Nolden; geb. 1900 –) SU, 1937 B, GB

- Norbert, Hanne (auch Hannah Norbert-Miller) GB
 Norden, Marya (auch Lörk-Norden) CSR (?), 1936 (?) Wien
 Nowack, Friedel (1901 – 1988) A, 1938 CH, 1947 SBZ
 Oppenheimer, Lotte (urspr. Lotte Müller, Künstlername Lotte Reller, später Müller-Oppenheimer; 1911 Hamburg) 1939 GB, später 11 Jahre in USA, dann GB
 Ordeyne, Molly (auch Mollie Ordeyna, urspr. Fingerhut; 1910 London –) 1935 GB
 Ostfelden, Maria von (urspr. Maria Foitik Edle von Ostfelden; 1896 Stanislau/Galizien – 1971 Zürich) 1936 A, 1939 CH
 Oswald, Marianne (auch Marianne Lorrain, urspr. Alice Marianne Collien; 1903 oder 1901 Sarreguemines/Lothringen – 1985 Limeis-Brevannes/F) 1933 F, 1939 (?) USA, 1945 F
 Otte, Paula; F
 Palfi, Lotte (geb. Mosbacher; auch Palfi-Zilzer oder Palfi-Andor; 1903 Bochum – 1991 New York) 1933 F, CSR, NL (?), 1937 E, GB, USA
 Palmer-Pichler, Irene (geb. Peiser, auch Irene Palmay, nach 1945 Irene Pardor; 1919 Wien -) 1933 F, 1937 GB
 Palmer, Lilli (urspr. Lilli Marie Peiser; 1914 Posen/PL – 1986 Los Angeles) 1933 F, 1934 G B, CH, A, GB; 1946 USA, 1960 CH
 Pankau-Speyer, Mia (eigtl. Mia Pankau; auch Mia Speyer; 1895 Friedland/Westpreußen) NL
 Pauli, Hertha (auch Ernestine Pauli; 1909 Wien – 1973 New York) 1933 A, 1938 F, 1940 USA
 Paulsen, Dora (Feodora Anna Pauline Pollen; 1898 Berlin - 1970 Amsterdam) 1933 CH, 1934 NL
 Pesch, Erika; CH, SBZ
 Petruschka, Gina (auch Gina Friedmann; 1909 Leipzig – 1985 New York) 1938/39 (?) CH, 1948 Israel, 1950 USA
 Press, Dinora (1915 Berlin –) 1934 CH, 1935/36 A
 Rademacher, Nelly; 1934 CH
 Rainer, Luise (1901, 1910 oder 1910 Düsseldorf) 1935 USA, 1939 GB, 1942 USA, 1956 GB
 Raky, Hortense (1918 Berlin –) 1938 CH, 1946 A, 1956 DDR, 1961 BRD, A
 Ramlo, Gertrud (bis 1932 Gertrud Kugel; auch Udi Ramlo; 1913 Wien –) 1938 CH, 1945 A
 Rares, Sascha (urspr. Dorothea Stefanie Rares; 1901 Cernowitz –) GB
 Rares, Sybil (Sybille Rares) wahrscheinlich über A, CSR, P, 1938 GB
 Rauchweg, Ilse; GB
 Raymond, Ivonne; GB
 Redlich, Gerda (1905 Berlin) F
 Reiter, Annie; 1933 CSR, 1935 A, USA
 Renn, Katharina (geb. Berlin –) CH
 Resée, Therese (Resl, geb. Steiner, ab 1944 Angeloff; 1916 Dresden – 1985 München) CSR, 1939 D, 1945 SBZ, BRD
 Richter, Annette (1902 – 1988 Wien) 1939 GB, 1946 A
 Richter, Ellen (1893 Wien – 1969 Düsseldorf) CH, 1940 USA; BRD
 Ritter, Hilde; CSR
 Rodker, Joan (geb. ? London –) 1934 CSR, SU)
 Rösner, Lola; L
 Roland, Ida (1881 Wien – 1951 Nyon/CH) 1938 CH, 1940 USA, 1946 CH
 Rosen, Iren; NL, CSR
 Rosen, Trude (auch Greta Rozan/Rozen oder Gertrude Rosenstock; 1912 Wien –) 1933 A, 1934 CSR, 1937 GB, USA
 Rosovski, Mira; 1937 GB, USA
 Roth, Trude; F, USA
 Rotha, Wanda (urspr. Wanda Rotter; 1905 Wien – 1982 London) 1933 CSR, A, D, 1937 GB
 Rova, Martha; GB
 Rützel-Schaber, Else (1899 Köln – 1938 Brünn) CSR
 Ruffner, Josa (1898 Wien –) 1934 A, 1938 D, GB, 1939 F, 1941 USA, 1956 GB

- Sagan, Leontine (geb. Schlesinger, verh. Fleischer; 1889 Budapest oder 1885 Wien – 1974 Pretoria/Südafrika) 1932 GB, 1939 Südafrika, 1943 GB, 1950er Südafrika
- Salzer, Marcella (gest. 1968 London) 1934 NL, GB, USA
- Schefranek, Liesl (Elisabeth Schefranek) GB
- Schell von Noe, Maragethe (urspr. Margarte Noé von Nordberg; 1905 Wien – 1995 Kärnten) 1938 CH
- Schell, Maria (1926 Wien) 1938 CH, 1959 BRD
- Schick, Hertha; F, USA
- Schlamme, Martha (1925 Wien – 1985 Jamestown/USA) 1938 GB, 1948 USA
- Schlichter, Hedwig (Hedy Crilla; 1898 Wien) 1933 F, 1939 ARG
- Schliesser, Elli (1911 Berlin – 1947 Dresden, Freitod) 1933 CSR, 1937 F, 1940 D
- Schloß, Sybille (1910 München –) 1933 CH, 1935 (?) USA
- Schmalenbach, Roswitha (auch Roswitha Selmuth; 1923 Göttingen) 1932 CH
- Schmitz, Hanne (Hanni Rodenberg; 1910 Kön [?] – 1944 Moskau) SU
- Schneuer, Gerda (Gerda Raatz; 1903 Hamburg – 1978 Ostberlin) 1933 SU, 1945 SBZ
- Schönfeld, Adele (Adele Schönfeld de Saint-Georges; 1888 Frankfurt a.M. – 1953 London) 1939 GB
- Schoop, Hedi (1903 Zürich –) 1933 F, USA
- Schreiber, Else; GB, 1939 USA
- Schumacher, Loni; F
- Schwanneke, Ellen (1907 Berlin – 1972 Zürich) 1933 A, 1935 CH, 1936 A, 1938 USA, 1948 CH
- Schwartz, Kitty Renee (1926 Wien) 1937 CH, 1938 Chile
- Seidl, Lea (Caroline Mayer-Seidl; 1895 Wien – 1987 London) GB
- Sello-Christian, Myriam; CH
- Sering, Maja (auch Amalie Singer) 1933 CSR, GB
- Shurley, Kitty; GB
- Silberstein, Emmy (1891 Berlin –) 1934 DK, 1943 S, 1945 DK
- Solveg, Maria (Maria Matray; 1907 Berlin – 1993 München) 1934 F, GB, USA, 1953 BRD
- Sondheimer, Lotte (1907 Frankfurt a.M –) F, vermutlich nach Auschwitz deportiert
- Sonja, Magda (auch Magda Sonja-Vesela, Magda Sonja Weiß; 1895 Wien – 1957) 1933 A, 1936 USA
- Spira, Camilla (1906 Hamburg - 1997 Berlin) 1938 NL, 1945 USA, 1947 D/West
- Spira, Steffi (1908 Wien - 1995 Berlin) 1933 CH, F, 1941 MEX, 1947 SBZ
- Staffl, Jelli (auch Jelly Hein-Staffel) F, GB
- Stavenhagen, Ruth (1929 Frankfurt a.M.) NL, 1943 MEX
- Steier, Trude; SU
- Stein, Irma Carla; 1933 A, USA
- Stein, Lotte (urspr. Lotte Philipp-Stein; 1894 Berlin – 1982 München) 1934 CSR, 1939 USA, 1949 BRD, 1952 USA, 1953 BRD
- Steiner, Cäcilie; GB
- Steiner, Susi; GB
- Steiner, Sylvia; GB
- Sterler, Hermine (auch Hermine Sternberg; 1894 Bad Cannstadt – 1982) 1933 A, 1939 GB, USA, 1950 BRD
- Steuermann, Rose (auch Rose Gielen-Steuermann; um 1900 –) 1935 CH (?), 1937 A, 1940 Argentinien, 1948 A
- Steward, Marianne (urspr. Marianne Schünzel; 1923) 1933 GB, USA
- Strasde, Maria (auch Marina Strasda; Riga – 1949 Berlin) 1933 F, 1945 SBZ
- Strzelewitz, Gertrud; SU
- Sulzbach, Beate (1896 Posen –) 1938 GB
- Taal, Marion; NL
- Terwin-Moissi, Johanna (1884 Kaiserslautern – 1962 Zürich) 1941 CH, 1950 BRD

- Thiele, Hertha Margarethe (1908 Leipzig – 1984 Berlin) 1937 CH, 1949 DDR, 1951 CH, 1966 DDR
- Thimig, Ottilie Helene (Pseud. Helene Werner, 1889 Wien – 1974 Wien) 1933 A, 1937 USA, 1946 A
- Thomas, Ruth (1911 – 1970 Columbus/USA) F, USA
- Triesch, Irene (auch Irene Trienk; 1877 Wien – 1964 Bern) 1933 GB, 1960 CH
- Ullmann, Lisa (1907 Berlin –) 1933 GB
- Valetti, Lisl (urspr. Elisabeth Vallentin) 1933 A, 1935 CSR, 1936 GB, 1938 USA
- Valetti, Rosa (urspr. Rosa Vallentin; 1876 oder 1878 Berlin – 1937 Wien) 1933 A
- Vallentin, Edith (geb. Wolf; 1903 Berlin –) 1933 CSR, 1935 SU, 1945 SBZ
- Varon, Miriam (1919 Moskau) 1938 F, 1939 ROM, PAL, 1946 USA, 1960 Israel, 1964 Südamerika, 1972 USA
- Vita, Helen (geb. Helen Elisabeth Reichel; 1928 Hohenschwangau) 1939 CH, 1945 F, 1947 CH, 1951 (?) BRD
- Waern, Inge (auch Inge Waeru; 1918 Mallenthin, D) CSR, S
- Wald, Friedl (1906 Brzozow/Galizien – 1978 Basel) 1938 CH
- Walden, Elfriede; 1936 CH
- Walla, Marianne (1905 Wien – 1980 Schottland) GB
- Wallburg, Charlotte (geb. Ahnert, auch Lotte Ahnert, Lotte Wallburg; 1909 Kassel –) 1934 A, NL
- Wangenheim, Inge (geb. Ingeborg Franke; 1912 Lankwitz b. Berlin - 1993 Weimar) 1933 F, SU, 1945 SBZ
- Warnholtz, Elisabeth (ab 1946 Eliska Frejkova; 1907 Hamburg –) 1939 GB, 1945 CSR
- Wartenberger, Anni (1915 Hamburg – 1995) 1935 F, 1953 BRD
- Wedekind, Kadidja (Kadidja Epiphania Mathilde Franziska Wedekind, Pseud. Anna Schmid) 1938 USA, 1949 BRD, 1955 CH, 1957 USA, 1962 BRD
- Wegner, Maria; F
- Weigel, Helene (1900 Wien – 1971 Berlin) 1933 CH, DK, 1939 S, 1940 FIN, 1941 USA, 1947 CH, 1948 SBZ
- Weiler, Margrit (auch Margrit Wyler; 1906 Wien – 1986 München) 1937 CH, 1938 USA, 1947 (?) BRD
- Weißmann, Gerda (Gerda Klein-Weißmann) GB
- Werbezik, Giesela (1875 Pressburg – 1956 Hollywood) 1938 I, CSR, USA
- Werner, Jenny; GB
- West, Maria (auch Maria Loew, geb. Korwill; 1900 Wien –) DK
- Winkelstern, Marianne (1913 Berlin – 1966 Süd-England) ca. 1934 GB, USA, 1939 GB
- Winters, Gina; GB
- Wörne, Hilde (auch Wörner-Lichtenstein; 1895 –) 1933 NL
- Wolff, Hertha (Wolf) F. 1934 PAL
- Wrede-Hartmann, Martha (auch Marta Hartmann-Wrede) 1933 A, 1934 SUI, 1937 CSR
- Wünsche, Marion; 1938 SUI
- Zehner, Susi; GB
- Zinner, Hedda (1904 oder 1905 Lemberg – 1994 Berlin) 1933 A, CSR, 1935 SU, 1945 SBZ
- Zorina, Vera (urspr. Eva Brigitta Hartwig; 1917 Berlin –) 1933 GB, 1938 USA
- Zweig, Hanna (Hannelore Zweig; 1893 Aachen) F, USA

A Österreich, ARG Argentinien, B Belgien, BRAS Brasilien, BRD BR Deutschland, CAN Kanada, CH Schweiz, CSR Tschechoslowakei, D Deutschland, DDR Deutsche Demokratische Republik, DK Dänemark, E Spanien, ECU Ecuador, F Frankreich, FIN Finnland, GB Großbritannien, HUN Ungarn, I Italien, JUG Jugoslawien, L Luxemburg, MEX Mexiko, NL Niederlande, P Portugal, PAL Palästina, PL Polen, ROM Rumänien, S Schweden, SBZ Sowjetisch Besetzte Zone, SU Sowjetunion, URUG Uruguay, USA Vereinigte Staaten von Amerika, YUG Jugoslawien