

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 seltn e 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 mel, 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 züngelnden 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 unangenehmer 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	Baschwitz 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	Wlach 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 (s. Vermerk s.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



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

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.

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 Protestkundgebung
in der „Stadhalle“**

Mittwoch, den 21. November, 20.15 Uhr.

Es sprechen: **Henno, Tobler, Wirz**

Gegen das jüdische Emigrantenkabarett „Pfeifermühle“, 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

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



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

aus der Reichstheater- und Reichsfilmkammer 1936 bedeutet Arbeitsverbot und liefert den letzten noch nötigen Anstoß zur Emigration. „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 Tournée 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/Schlüpman, 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 *Gespensster* 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 geopfert 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

liche 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