

Burcu Dogramaci / Berenika Szymanski-Düll /
Wolfgang Rathert (Hrsg.)

Leave, left, left

Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller
und historischer Perspektive

Sonderdruck

Neofelis Verlag

Inhalt

- 7 **Burcu Dogramaci / Berenika Szymanski-Düll / Wolfgang Rathert**
Einleitung
- 19 **Urte Krass**
Fluchtbilder in der Frühen Neuzeit
- 43 **David Vondráček**
Aus Böhmen und Mähren in die Welt.
Musik(theater), Mobilität und Migration in der Moderne
- 63 **Berenika Szymanski-Düll**
Vom Reisen, Einreisen und Ausreisen.
Zum Mobilitätsverhalten von Theatermigrant*innen im 19. Jahrhundert
- 79 **Friedrich Geiger**
Exilkompositionen aus der Zeit des „Dritten Reiches“
- 95 **Wolfgang Rathert / Sabine Liebner**
Klaviermusik des inneren und äußeren Exils.
Ein Gespräch mit der Pianistin Sabine Liebner
- 105 **Mareike Hetschold / Laura Karp Lugo / Rachel Lee / Helene Roth**
Lebensrouten der Emigration.
Abreise, Passage, (Zwischen-)Exil und Ankunft
- 127 **Sabine Haenni**
Geflüchtete in der Grenzzone Mittelmeer und die Erzählstrategien
des Dokumentarfilms
- 147 **Katja Schneider**
Körper, Boxen und Pepto-Bismol.
Zum selbstreflexiven Kunstbezug in migrantischen Prozessen
und dessen Rezeption am Beispiel der Arbeiten von Cody Choi. Eine Irritation

161	Leonie Hundertmark Stimmen junger Geflüchteter. Über die Partizipation an einem Chorprojekt als Mittel der Kommunikation im öffentlichen Raum
175	Burcu Dogramaci Die (Un-)Möglichkeit der Übersetzung. Migration, Sprache und Medienkunst
197	Cana Bilir-Meier 26. Mai 2018. Grundstein Foundation Stone. Eine künstlerische Recherchearbeit
209	Ulf Otto Fluchtfiguren. Anmerkungen zur Artikulation von Migration im deutschen Theater nach 2015
229	Azadeh Sharifi „Flucht, die mich bedingt.“ Selbst-(Be)Schreibungen junger Theaterautor*innen mit Flucht- und Migrationsgeschichte
244	Bildnachweise
247	Biografien der Autor*innen
251	Index

Berenika Szymanski-Düll

Vom Reisen, Einreisen und Ausreisen

Zum Mobilitätsverhalten von Theatermigrant*innen im 19. Jahrhundert

Im 19. Jahrhundert nahm die Migration eine bis dato ungekannte Größenordnung an: Der „Netto-Export von Humanressourcen vom Anfang des Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkriegs“ so Massimo Livi Bacci „[betrug] etwa 50 Millionen Personen“¹. Das bedeutet, dass „im Vergleich mit jedem der drei vorhergehenden Jahrhunderte die Emigration mehrmals um das Zehnfache gestiegen war“.² Möglich wurde dies durch mehrere Faktoren: Neben dem Fortschritt im Bereich der Verkehrstechnologien, der die Überwindung weiter Distanzen in einer relativ kurzen Zeit und zu erschwinglichen Preisen ermöglichte, spielten das demographische Wachstum³, die Entstehung neuer Beschäftigungsmöglichkeiten infolge der Industrialisierung sowie eine Politik der Freizügigkeit der aufnehmenden aber auch der abgehenden Länder eine entscheidende Rolle.⁴ Hinzu kommen politische Umbrüche, Kriege,

1 Massimo Livi Bacci: *Kurze Geschichte der Migration*, aus d. Ital. v. Marianne Schneider. Berlin: Wagenbach 2016, S. 65.

2 Ebd.

3 Zwischen 1800 und 1913 kommt es zu einer zweieinhalbfachen Vermehrung der europäischen Bevölkerung, also von 188 auf 458 Millionen Einwohner. Vgl. ebd.

4 Vgl. Jürgen Osterhammel: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: Beck 2013, S. 221–222. Während heute die Ausreise durch Pässe, Visa und zahlreiche Regularien der Aufnahmeländer reglementiert ist, war die Mobilität der Menschen im 19. Jahrhundert im Vergleich noch relativ frei: So weist Sebastian Conrad darauf hin, dass das moderne Migrations- und Grenzregime ein Produkt des späten 19. Jahrhunderts ist. In den 1880er Jahren begannen die europäischen Siedlerkolonien in Nordamerika, Australien und Südafrika damit, ethnische Kriterien für die Einreise aufzustellen. Und während des Ersten Weltkriegs wurde in verschiedenen europäischen Ländern die Passpflicht eingeführt und damit die grenzüberschreitende Mobilität erheblich erschwert. Vgl. Sebastian Conrad:

religiöse Verfolgungen und Hungersnöte. In der europäischen Erinnerung hat diese Epoche einen festen Platz: Es ist die Zeit der Migrationen innerhalb Europas, aber auch die Etablierung ‚neuer Europas‘ auf dem amerikanischen Doppelkontinent. Insbesondere die USA waren ein beliebtes Auswanderungsziel der Europäer*innen. So schreibt Jürgen Osterhammel: „Die Immigration in die USA wuchs von etwa 14 000 Personen jährlich in den 1820er Jahren über 260.000 in den 1850er Jahren bis auf etwa eine Million auf dem Höhepunkt 1911.“⁵

Unter den vielen Auswandernden, die in neue und ihnen fremde Länder und Kontinente aufbrachen, befanden sich auch zahlreiche Theaterschaffende, darunter Schauspieler*innen, Tänzer*innen, Sänger*innen, Artist*innen, aber auch Theatermanager*innen. Im Folgenden werden sie als Theatermigrant*innen bezeichnet und stehen im Fokus der hiesigen Betrachtung. Auf der Grundlage eines biografischen Zugangs möchte ich die räumliche und zeitliche Dimension ihrer Migration in den Blick nehmen und nach dem Mobilitätsverhalten, aber auch den Gründen ihrer Emigration fragen. Hierbei werde ich mich – in ausgewählten Beispielen – auf die transatlantische Migration konzentrieren, vor allem die Route Europa–USA.

Die Biografien von Theatermigrant*innen ins Zentrum der Analyse zu rücken, eröffnet die Möglichkeit, ein besonderes, grenzüberschreitendes Mobilitätsverhalten zu observieren. Denn folgt man den geografischen Pfaden, so lassen sich zahlreiche Migrationswege von Theaterschaffenden identifizieren, aber auch verschiedene Formen migratorischer Mobilität konstatieren. Im Folgenden soll dies, nach Klärung des Begriffs „Migration“ und seiner Abgrenzung zur „Gastspielreise“, beispielhaft untersucht werden.

Migration, Mobilität, Gastspielreise

Etymologisch leitet sich der Begriff „Migration“ von dem lateinischen Wort „migrare“ ab, das mit „wandern, weg- bzw. ausziehen und übersiedeln“ übersetzt werden kann. Mit dieser breit angelegten Übersetzung sind weder zeitliche, räumliche noch personenbezogene Ausprägungen der Wanderung festgelegt. So kann letztendlich alles, was in Bewegung ist, mit dem Terminus in

Die Welt von gestern. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08.01.2016. <https://www.faz.net/aktuell/politik/die-gegenwart/migration-die-welt-von-gestern-13995291/auswandererstade-in-hamburg-14003926.html> (Zugriff am 12.03.2019).

5 Osterhammel: *Die Verwandlung der Welt*, S. 237.

Verbindung gebracht werden. Im 19. Jahrhundert, dem zeitlichen Fokus dieses Beitrags, war zumindest im deutschsprachigen Raum fast ausschließlich der Begriff der „Wanderung“ in Gebrauch, den man vornehmlich politisch-rechtlich bzw. statistisch-juristisch definierte: „Land-Stadt-Wanderungen wurden als Binnenwanderungen über die Gemeinde-, Stadt-, Bezirks-, oder Landesgrenze, die Auswanderung als Fernwanderung über die Staatsgrenze hinweg gewertet und analysiert.“⁶ Im Verlauf des 20. Jahrhunderts schließlich wurde der Begriff der „Wanderung“ durch den Terminus der „Migration“ abgelöst und erfuhr – aufgrund der sich etablierenden soziologischen Forschung – eine Ausdifferenzierung, wobei verschiedene Definitionen aufgestellt wurden.⁷ So lässt sich schließlich mit Franck Düvell konstatieren, dass es angesichts der Komplexität von Migrationsphänomenen keine einheitliche Definition von Migration gibt.⁸ Während ein Teil der Wissenschaftler*innen jede Art von Mobilität unabhängig von ihrer zeitlichen Dimension und der geografischen Distanz als Migration begreift, fassen andere den Begriff enger. So auch aktuelle Definitionen, die unter Migration eine spezielle Form menschlicher Mobilität verstehen, wobei erstens eine politisch-rechtliche Grenze überschritten wird und womit zweitens der Wechsel des Wohnsitzes und damit des Lebensmittelpunktes einhergeht.⁹ Damit zählen touristische Unternehmungen, Reisen oder das tägliche Pendeln zwischen Wohn- und Arbeitsort nicht dazu. Jochen Oltmer fügt diesen beiden Kriterien einen dritten wichtigen Aspekt hinzu, nämlich den der „weitreichenden Konsequenz“¹⁰ für die Lebensverläufe der Akteur*innen. So müssen sich Migrant*innen „mit wirtschaftlichen Gegebenheiten und Ordnungen, kulturellen Mustern sowie gesellschaftlichen Normen und Strukturen auseinandersetzen“, die zum Teil erheblich von denen des Herkunftsortes differieren können und damit Auswirkungen auf das Leben der Migrierten haben.¹¹

Wenn nun also Migration als ein Um- und Wegzug mit weitreichenden biografischen Konsequenzen verstanden wird, also als ein Akt, der mit der

6 Sylvia Hahn: *Historische Migrationsforschung*. Frankfurt am Main / New York: Campus 2012, S.24.

7 Vgl. ebd.

8 Vgl. Franck Düvell: *Europäische und internationale Migration. Einführung in historische, soziologische und politische Analysen*. Hamburg: Lit 2006, S. 6–8.

9 Vgl. ebd., S. 5; wie auch Hahn: *Historische Migrationsforschung*, S. 25.

10 Jochen Oltmer: *Migration. Geschichte und Zukunft der Gegenwart*. Darmstadt: Theiss 2017, S.20.

11 Ebd.

Aufgabe des bisherigen Aufenthaltsortes und der Findung eines neuen verbunden ist, so resultiert daraus eine klare Abgrenzung zum Begriff der Reise¹², und damit auch zur Gastspielreise, die im Theaterbusiness ab ca. 1850 florierte. So bezeichnet Paul S. Ulrich Gastspiele als „zeitlich begrenzte Auftritte von einem oder mehreren Künstlern“¹³. Das *Theaterlexikon* von Manfred Brauneck und Gérard Schneilin definiert diese als das

Auftreten eines Theaterensembles oder eines Bühnenkünstlers außerhalb seines Stammtheaters oder Orts. Mit der Entstehung des Berufsschauspielerstandes und fester Bühnen mit eigenen Truppen wird durch Bespielung von Bühnenhäusern in der näheren oder weiteren Umgebung des Stammhauses die wirtschaftliche Basis verbessert und die künstlerische Ausstrahlung gefördert. [...] Der einzelne berühmte Schauspieler, der ein G[astspiel] gibt, wird auf dem Theaterzettel ‚als Gast‘ vermerkt und integriert sich in der Regel in das am Ort vorgefundene Ensemble für die Dauer einer bestimmten Aufführung.¹⁴

Zwar ist die Gastspielreise, wie aus den beiden Zitaten hervorgeht, auch im Bereich der Mobilität anzusiedeln, doch im Gegensatz zur Migration handelt es sich hier zumeist um einen zeitlich sehr begrenzten Aufenthalt in einer anderen Region zu beruflichen Zwecken. Zwar können auch mit einer Gastspielreise weitreichende Konsequenzen verbunden sein – bedenkt man beispielsweise Tournées im Ausland oder auf einem anderen Kontinent, die mit der Berührung anderer Sprachen und fremder Kulturen einhergehen –, doch handelt es sich hier um eine kurzfristige Ortsveränderung bei gleichzeitiger Beibehaltung des eigentlichen politisch-rechtlichen Aufenthaltsortes und damit des Aufenthaltsstatus. Kürzere Wanderungen wie diese, auch wenn sie wiederholt stattfinden und über die Staatsgrenzen hinausgehen, fallen demnach nicht in das Konzept der Migration, wie es hier definiert wurde. Somit werde ich Gastspielreisen nicht in die enge Definition von Migration aufnehmen und tourende Schauspieler*innen – auch wenn ständig in Bewegung – in

12 Hahn: *Historische Migrationsforschung*, S. 26.

13 Paul S. Ulrich: Die fahrenden Leute kommen. Gastspiele als kulturelle, wirtschaftliche und betriebliche Faktoren im deutschsprachigen Theater des 19. Jahrhunderts. In: Ders. / Gunilla Dahlberg / Horst Fassel (Hrsg.): *Im Spiegel der Theatergeschichte. Deutschsprachiges Theater im Wechsel von Raum und Zeit*. Berlin: Lit 2015, S. 198–215, hier S. 200.

14 Horst Schumacher: Gastspiel. In: *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, hrsg. v. Manfred Brauneck / Gérard Schneilin. Reinbek: Rowohlt 2001, S. 411–412.

diesem Sinne nicht als Migrant*innen bezeichnen. Es sei denn, es handelt sich um Theatermigrant*innen auf Tour, also Theaterschaffende, die migriert sind, ihren Lebensmittelpunkt also in ein anderes Land verlegt haben und z. B. von dort aus auf Gastspielreise gegangen sind.

Vom eindimensionalen Transitschema und Transmigration

Im klassischen Verständnis weist jeder Akt der Migration einen Ausgangs- und einen Endpunkt auf. So schreibt Everett S. Lee: „every act of migration involves an origin, [and] a destination.“¹⁵ D. h. unter einem / einer Migrant*in wird in klassischen Definitionen eine Person verstanden, die von einem Land A auswandert und in das Land B, das Zielland, einwandert. Damit rücken zwei wichtige Mobilitätsmomente ins Visier: die Ausreise und die Einreise; Momente also, die für die Theatergeschichtsschreibung bis dato kaum eine besondere Rolle spielten, deren Untersuchung jedoch interessante Erkenntnisse hinsichtlich des Mobilitätsverhaltens von Theaterakteur*innen zu vermitteln vermag.

Bei der Auswertung der Biografien von Theatermigrant*innen lässt sich konstatieren, dass innerhalb des Theaterbusiness des hier fokussierten Zeitraums Migrant*innen auszumachen sind, die in dieses eindimensionale Transitschema (von Land A nach Land B bzw. vom Herkunftsland in das Aufnahmeland) der klassischen Definition kategorisiert werden können. So sind beispielsweise die Shubert Brüder Samuel, Lee (eigentlich Levi) und Jacob bereits als Kinder 1882 gemeinsam mit ihren Eltern David und Catherine Szemanski aufgrund antisemitischer Verfolgungen aus Litauen in die USA eingewandert,¹⁶ wo sie später ein Theaterimperium aufbauten, das sie zu den bedeutendsten Theaterproduzenten ihrer Zeit aufsteigen ließ. Jerry Stagg betont: „If America bought tickets to see a play, two-thirds of the tickets were Shubert tickets.“¹⁷ Auch wenn die Brüder berufsbedingt viel reisten, um europäische Stars, gewinnbringende Theaterstücke oder interessante Inszenierungen

15 Everett S. Lee: *A Theory of Migration*. In: J. A. Jackson (Hrsg.): *Migration*. Cambridge: Cambridge UP 1969, S. 282–297, hier S. 285.

16 Vgl. z. B. Gerald Bordman / Richard Norton: *American Musical Theatre: A Chronicle*. Oxford/New York: Oxford UP 2011, S. 243; Shubert Brothers. *American Theatrical Managers*. In: *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Shubert-Brothers> (Zugriff am 12.03.2019).

17 Jerry Stagg: *A Half-Century of Show Business and the Fabulous Empire of the Brothers Shubert*. New York: Random House 1968, S. 3.

für ihre Theaterhäuser aufzuspüren, so blieb ihr Lebensmittelpunkt in den USA.

Beim Studium der Mobilität von Theatermigrant*innen fällt jedoch auch auf, dass das eindimensionale Transitschema weiter ausdifferenziert werden kann bzw. ausdifferenziert werden muss. Analysiert man Auswanderung und Einwanderung nicht als zwei voneinander getrennte Momente, sondern vielmehr als einen dynamischen Prozess, der im biografischen Kontinuum zusammenfällt, da der Aus- und der Einwanderer ein- und dieselbe Person sind,¹⁸ so wird deutlich, dass Biografien von Migrant*innen grenzüberschreitende Verknüpfungen und Vernetzungen zwischen dem Ausreise- und dem Ankunftsland offenlegen. Schließlich, so argumentiert auch der Amerikanist Volker Depkat, bedeutet Migration „die komplexe Verschränkung von Lebensformen beider Kulturen“¹⁹.

So lässt sich das eindimensionale Transitschema ausdifferenzieren durch den Begriff der Transmigration. Nina Glick Schiller, Linda Basch und Cristina Blanc-Szanton schlugen diesen in den 1990er Jahren als Konzept vor, wobei sie von der Beobachtung ausgingen, dass in der durch beschleunigte Transport- und Kommunikationsmöglichkeiten global vernetzten Welt heute viele Migrant*innen dazu neigen, Aktivitäten zu schaffen, die sowohl ihre Herkunfts- als auch ihre Niederlassungsländer umfassen. Damit sind sie imstande, verschiedene Gesellschaften miteinander zu verknüpfen und so transnationale Räume zu formieren. Die Akteur*innen solcher Praktiken bezeichneten sie dementsprechend als Transmigrant*innen:

Transmigrants are immigrants whose daily lives depend on multiple and constant interconnections across international borders and whose public identities are configured in relationship to more than one nation-state. They are not sojourners because they settle and become incorporated in the economy and political institutions, localities, and patterns of daily life of the country in which they reside. However, at the very same time, they are engaged elsewhere in the sense that they maintain connections, build institutions, conduct transactions, and influence local and national events in the countries from which they emigrated.²⁰

18 Vgl. Volker Depkat: Biographieforschung im Kontext transnationalen und globaler Geschichtsschreibung. In: *BIOS. Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen* 28,1/2 (2015), S. 3–17, hier S. 11.

19 Ebd.

20 Nina Glick Schiller / Linda Basch / Cristina Blanc-Szanton: From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration. In: *Anthropological Quarterly* 68,1 (1995), S. 48–63, hier S. 48.

Als Transmigrant*innen werden also Individuen definiert, die sich zwischen ihrem Herkunftsland und ihrem Residenzland hin und her bewegen, indem sie grenzüberschreitende Beziehungen im familiären, ökonomischen, sozialen, politischen oder kulturellen Bereich unterhalten. Dabei identifizieren sich Transmigrant*innen nicht nur mit ihrem Herkunftsland oder dem Land ihrer Ankunft, sondern sind um eine Positionierung auf beiden Seiten bemüht, weisen also vielmehr fluide und multiple Identitäten auf, die sowohl auf ihr Herkunfts- als auch auf ihr Residenzland verweisen.

Zwar benennen Glick Schiller, Basch und Blanc-Szanton die Transmigration vornehmlich als ein Phänomen der heutigen Zeit, doch lassen sich bereits früher unter Migrant*innen transnationale Aktivitäten beobachtet, so auch im Theaterbusiness. Dies lässt sich beispielsweise an der in Polen geborenen Schauspielerin Helena Modrzejewska zeigen, die sowohl im Privaten wie auch im Beruflichen geographisch, sprachlich und kulturell getrennte Räume zu einer Aktionsarena zusammenführte.²¹

Im Juli 1876, auf dem Höhepunkt ihrer polnischen Karriere, verließ Modrzejewska gemeinsam mit ihrem Sohn Rudolf, ihrem Ehemann Graf Karol Chłapowski, sowie einer Gruppe gleichgesinnter Freunde Warschau und wanderte über Bremen in die USA aus. Anders als die meisten polnischen Migrant*innen der Zeit²² emigrierte sie nicht aufgrund von politischer Verfolgung oder Armut. Anhand der überlieferten Dokumente lassen sich hinsichtlich ihrer Motive eine offizielle und eine inoffizielle Version unterscheiden, wobei sicherlich eine Mischung aus beiden zutreffend war: So gibt Modrzejewska eine gewisse Neugierde auf das aus Erzählungen bekannte abenteuerliche Leben in den USA an, nennt aber auch gesundheitliche Probleme, die sie zu einer Erholungspause zwingen.²³ Hinzu kamen Frustration und Unzufriedenheit bezüglich der politischen Lage, die sie auch als Einengung ihrer eigenen künstlerischen Freiheit empfand und immer wieder mit den

21 Vgl. hierzu und zu den folgenden Ausführungen Berenika Szymanski-Düll: Theater und Transmigration. Die Schauspielerin Helena Modrzejewska (1840–1909) zwischen USA und Polen. In: *BIOS. Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen* 28,1/2 (2015 [2016]), S. 66–79.

22 Die USA waren seit den 1850er Jahren eines der beliebtesten Ziele der polnischen Emigration; zwischen 1870 und 1914 kamen 3,6 Millionen Polen nach Nordamerika, die meisten waren Landarbeiter und Handwerker. Vgl. John J. Bukowczyk: *A History of the Polish Americans*. New Brunswick / London: Transaction 2008, S. 10–12.

23 Vgl. z. B. Helena Modjeska: *Memories and Impressions of Helena Modjeska. An Autobiography*. New York: Macmillan 1910, S. 248–250.

Zensurbehörden aneinander geriet.²⁴ Aus den Briefen Modrzejewskas, aber auch aus der Korrespondenz ihres Mannes, lässt sich allerdings auch ein langgehegter Wunsch der Schauspielerin herauslesen, im Ausland eine internationale Karriere zu machen.²⁵ Diesen Wunsch hielt sie zunächst geheim, da sie sich eines Erfolges in den USA nicht sicher sein konnte und bei Misserfolg die öffentliche Demütigung in Polen fürchtete. Zudem stand Modrzejewska mit dem Warschauer Theater unter Vertrag. Diesen wollte sie aus Sicherheitsgründen nicht aufgeben, um im Fall eines Scheiterns auf die polnische Bühne zurückkehren zu können. So nahm sie zunächst unter der Angabe gesundheitlicher Gründe eine einjährige Spielpause, selbst noch aus den USA versichernd, dass sie nach Warschau zurückkehren werde. So schrieb sie am 17. August 1876 an Siergiej Muchanow, den Präsidenten des Warschauer Theaters:

Ich hörte, in Warschau kursiert das Gerücht, ich hätte vor, hier aufzutreten. Ich versichere Ihnen, dass dieses Gerücht falsch ist. [...] ich habe einen Vertrag mit dem Warschauer Theater und ich würde niemals auf einer fremden Bühne spielen, ohne Rücksprache mit Ihnen gehalten zu haben.²⁶

Nach einem zähen Beginn, dem Entschluss, die Bühnensprache vom Polnischen ins Englische zu wechseln,²⁷ und mit Hilfe polnischer Emigrant*innen debütierte sie schließlich am 20. August 1877 am California Theatre in San Francisco mit der Rolle der Adrienne Lecouvreur.

Modrzejewskas Emigration und der überraschend große Erfolg auf der amerikanischen Bühne²⁸ – wo sie als Helena Modjeska bekannt wurde – bedeuteten keineswegs einen Bruch mit ihrem Herkunftsland. Ganz im Gegenteil: Die Schauspielerin reiste zwischen dem damals geteilten Polen und den USA hin

24 Vgl. Modjeska: *Memories and Impressions of Helena Modjeska*, S. 241.

25 So schreibt sie beispielsweise an ihre Freundin Stefania Leo aus den USA: „Das war mein geheimer Plan von Anfang an.“ Brief von Helena Modrzejewska an Stefania Leo, 15.03.1877, abgedruckt in der umfangreichen Briefsammlung: *Modrzejewska/Listy 1*, hrsg. v. Alicja Kędziora / Emil Orzechowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2015, S. 368. Siehe z. B. auch Ignacy Maciejewski an Karol Chłapowski, 17.05.1876 oder Helena Modrzejewska an Stanisław Witkiewicz, 13.08.1876 aus der gleichen Briefsammlung. Alle Übersetzungen aus dem Polnischen sind von mir.

26 Brief von Helena Modrzejewska an Siergiej Muchanow, 17.08.1876. In: Ebd., S. 323.

27 Vgl. hierzu Berenika Szymanski-Düll: Migranten wie wir. Von fremdsprachigen Debüts und von Debüts in fremder Sprache. In: Nic Leonhardt (Hrsg.): *Theater-Wissen quer denken. Facetten szenischer Künste aus drei Jahrzehnten*. Berlin: Neofelis 2017, S. 247–260.

28 Zur Karriere Modrzejewskas in den USA siehe Beth Holmgren: *Starring Madame Modjeska. On Tour in Poland and America*. Bloomington: Indiana UP 2011.

und her, bewegte sich zwischen den unterschiedlichen Sprachen, kulturellen und ökonomischen Gegebenheiten, die sie in ihren Aktivitäten zusammenführte: Wie die meisten Migrant*innen unterstützte sie finanziell ihre Verwandtschaft in Polen, schickte Geld für die Schulbildung ihrer Nichten und Neffen, zahlte Arztrechnungen und Reisen der Verwandten. Sie unterstützte aber auch karitative Projekte in der Heimat.²⁹ Hierdurch unterschied sie sich kaum vom Großteil der polnischen Ausgewanderten, die sehr darum bemüht waren, ihrem Geburtsland mit Geldzuwendungen zu helfen. So konstatiert John Bukowczyk:

[...] emigrant Poles who sent money from abroad back to Poland served the national cause by providing capital for economic development [...]. Emigration thereby offered rural Poles an opportunity to improve their tenuous material circumstances and become part of the political Nation.³⁰

Aufgrund hoher Gagen unterschieden sich die finanziellen Möglichkeiten der Schauspielerin selbstverständlich enorm von denjenigen der Land- und Fabrikarbeiter*innen. Modrzejewskas transnationale Aktivitäten gingen jedoch über Geldzuwendungen hinaus. Schon zu Beginn ihrer Auswanderung stand für sie fest, dass sie bei einem Erfolg in den USA auch wieder in ihrer Heimat spielen wollte. Insgesamt sieben Mal³¹ kam sie für mehrmonatige Gastauftritte zurück nach Polen: Zum ersten Mal gastierte sie 1879, also nur zwei Jahre nach ihrem US-Debüt in San Francisco, um in Krakau, Lemberg, Warschau und Posen zu spielen. Diese Tournées versetzten Modrzejewskas Heimat in eine wahre Theatereuphorie. Monate im Voraus waren die Eintrittskarten für die Auftritte ausverkauft, Geschäftsleute ergriffen die Chance und bewarben ihre Produkte mit dem Namen der Schauspielerin – so z. B. die Konditorei Żuromski, die Süßigkeiten in eleganten Verpackungen mit der Fotografie des Stars anbot –, und die Zeitungen berichteten ausführlich

29 Siehe beispielsweise *Kurier Codzienny*, 28.03.1884, Presseauschnitt ohne genauere Angaben, aus der Sammlung von Presseauschnitten zu Modrzejewska im Archiv des Instytut Sztuki PAN, Warszawa, „Wycinki prasowe dot. H. Modrzejewskiej“, Nr. 1067, zbiory specjalne.

30 Bukowczyk: *A History of the Polish Americans*, S. 3.

31 Die Auftritte in Polen lassen sich in etwa wie folgt datieren: Oktober 1879 bis März 1880, Oktober 1884 bis Februar 1885, Herbst 1889 bis Frühjahr 1890, Oktober 1894 bis Sommer 1895, Juli 1901 und Januar bis April 1903.

über die Aktivitäten Modrzejewskas *auf* wie auch *außerhalb* der Bühne.³² In diesem Zusammenhang muss festgehalten werden, dass sich Modrzejewskas Präsenz in der polnischen Presse nicht nur auf die Zeit ihrer Tourneen in der Heimat beschränkte. Die polnischen Leser*innen waren immer informiert, in welcher Stadt und mit welchem Programm die Schauspielerin in den USA auftrat, welche Stars mit ihr tourten, welche Schauspielerinnen ihre großen Rivalinnen waren und wie es um ihr Privatleben stand. Dabei wurde sie als nationale Größe gefeiert, die die Heimat trotz internationaler Erfolge stets im Blick behielt. So resümiert Barbara Maresz: „Patriotische Huldigungen des polnischen Stars nahmen viel Raum ein, man bewunderte ‚die große Polin‘ [...] sowie die ‚Nationalkünstlerin.‘“³³ Nicht uninteressant ist dabei, dass die Schauspielerin – zumindest zu Beginn ihrer US-Karriere – selbst die Informationen zu ihrer Bühnentätigkeit in den USA im Land verbreiten ließ, wie einem Brief an Marja Faleńska zu entnehmen ist. Aus diesem geht hervor, dass Modrzejewska Rezensionen ihrer Auftritte nach Polen schickte: „Ich sende Ihnen die Kritiken der New Yorker Presse für die *Gazeta Polska* – ich wünsche es mir sehr, dass Warschau weiß, ich bringe der Stadt keine Schande.“³⁴ Auch über Modrzejewskas Debüt wurde dank ihres Netzwerks berichtet. So hat Henryk Sienkiewicz, ein Freund der Schauspielerin und späterer Nobelpreisträger, der zu der Zeit als Korrespondent in den USA weilte, dem/der polnischen Leser*in für die *Gazeta Polska* den Auftritt Modrzejewskas genauestens beschrieben. Hierbei bemühte er sich sehr, seinen Landsleuten die Leistungen der Actrice als etwas ganz Besonderes zu schildern:

Ich wusste, dass unsere Künstlerin seit acht Monaten die englische Sprache studierte. Und glauben Sie mir, in nur acht Monaten die schwerste Sprache der Welt zu erlernen, und nicht nur die gesprochene Sprache, sondern die Bühnensprache, ja, das grenzt an ein Wunder und dazu ist nur ein Genie imstande [...]. Was passiert ist, nachdem der Vorhang fiel, ist schwer in Worte zu fassen. [...] Für Amerika unüblich verließ niemand am Ende der Aufführung den Saal. Allen Gepflogenheiten zum Trotz wurde die Schauspielerin elf Mal auf die Bühne gerufen. Jedes Mal, wenn sie

32 Siehe hierzu diverse Presseauschnitte zu Modrzejewska aus: Instytut Sztuki PAN, Warszawa, „Wycinki prasowe dot. H. Modrzejewskiej“, Nr. 1067, zbiory specjalne.

33 Barbara Maresz: Drukowane oklaski? Polska prasa o występach gościnnych Modrzejewskiej. In: *Pamiętnik Teatralny* 3–4 (2009), S. 152–222, hier S. 167.

34 Brief von Helena Modrzejewska an Marja Faleńska, 23.12.1877. In: Kędziora / Orzechowski (Hrsg.): *Modrzejewska/Listy 1*, S. 402.

erschien, erhoben sich die Männer von ihren Sitzen und nahmen ihre Hüte ab. [...] Ich sage es ehrlich und direkt: einen ähnlichen Erfolg habe ich noch nie gesehen und auch noch nie von einem solchen gehört.³⁵

Umgekehrt wurden Modrzejewskas Auftritte in Polen auch in der US-Presse besprochen und kommentiert, wobei die US-amerikanischen Zeitungen auch darüber hinaus über sie berichteten. So beispielsweise anlässlich ihrer umstrittenen Rede 1893 auf der Chicago Columbian Exposition, in der sie die Teilmächte Polens dafür kritisierte, die Entwicklung von Frauenorganisationen in ihrer Heimat zu hemmen, und in der sie die romantische Trope von Polen als Christus der Nationen verwendete:

Poland was crucified, but was there not a mother kneeling beneath the cross of Golgotha waiting patiently and praying for the resurrection? And is there not also today the Polish mother waiting patiently and praying for the resurrection of her country? Will she wait forever? No! If there is justice on earth, she will not wait in vain.³⁶

Diese Rede kursierte recht schnell in polnischer Übersetzung und hatte Konsequenzen für den Star. Die russischen Machthaber verboten ihr, im russischen Teilungsgebiet Theater zu spielen, so dass sie die folgenden Tourneen nur in den zu Habsburg und Preußen gehörenden Gebieten Polens absolvieren konnte. Dies fand auch in den USA ein großes Echo. So betitelten die *Washington Post* bzw. die *Los Angeles Times* ihre Artikel mit „Modjeska Excluded from Poland. Her Engagement Forbidden on Account of Her Chicago Lecture“³⁷ oder: „Sent out of Russia. Modjeska Decidedly Persona Non Grata“³⁸. Durch das Presseecho gelang es der Schauspielerin somit, nicht nur das Publikum im Theatergebäude zu erreichen, sondern auch dasjenige außerhalb. Dieses Publikum war nicht begrenzt auf eine Stadt, Region oder Nation, vielmehr konnten alle interessierten Zeitungsläser*innen – in den USA und in Polen – ihre Auftritte verfolgen. In welchem Hotel die Schauspielerin beispielsweise wohnte, als sie in New York gastierte, wussten nicht nur die Leser*innen der

35 Henryk Sienkiewicz: Debiut Modrzejewskiej w San Francisco. In: *Gazeta Polska*, 17.09.1877, S. 203–205, hier S. 203–204.

36 Ein Abdruck dieser Rede ist zu finden in: Marion Moore Coleman: *Fair Rosalind. The American Career of Helena Modjeska*. Cheshire, CT: Cherry Hill 1969, S. 624–630, hier S. 630.

37 *The Washington Post*, 01.03.1895, S. 8.

38 *Los Angeles Times*, 23.08.1895, S. 1.

New Yorker Presse, sondern auch alle am Theater interessierten Zeitungskonsument*innen in Polen. Auf diese Weise war sie nicht nur physisch mobil, sondern mithilfe der Medien auch transnational präsent.

Von Ort zu Ort und manchmal auch wieder zurück

Fokussieren wir die Ausreise und die Einreise von Theatermigrant*innen, so fällt neben dem bereits beschriebenen eindimensionalen Transitschema und der Transmigration zudem ein weiterer Aspekt im Hinblick auf das Mobilitätsverhalten auf: Personen der Theaterwelt blieben in sehr vielen Fällen nicht einfach im Einreiseland; dieses war also oftmals nur ein Übergangsland – je nach Engagement, politischer oder familiärer Situation. Die Migrationsgeschichte des Dramatikers und Theaterdirektors Heinrich Börnsteins veranschaulicht, dass er sogar in verschiedenen Ländern lebte. Sein ‚Von Ort-zu-Ort-Reisen‘ ist einerseits familiär bedingt: Geboren 1805 in Hamburg wanderte er im Alter von 8 Jahren mit seiner Familie nach Lemberg aus. Andererseits hat seine Migration professionelle und politische Gründe: So führte ihn sein beruflicher Weg beispielsweise nach Österreich und dort nach Wien, St. Pölten und Linz. Nach kürzeren Stationen in Kroatien, Italien und Deutschland ging er 1842 über Straßburg nach Paris, wo er als Übersetzer, Dramatiker, Theaterdirektor und Herausgeber der Zeitschrift *Vorwärts. Pariser Signale aus Kunst, Wissenschaft, Theater, Musik und geselligem Leben* war. Da sich das Blatt zum Sprachrohr der radikalen deutschen Oppositionsbewegung mit revolutionär-demokratischer Ausrichtung und antipreußischen Tendenzen entwickelte, musste Börnstein nach der Niederschlagung der Februar Revolution Europa verlassen. Damit entsprach er dem zu dieser Zeit verbreiteten Exilanten, wie ihn Jürgen Osterhammel beschreibt:

Charakteristisch für das 19. Jahrhundert im Vergleich zur folgenden Epoche war – jedenfalls bis in die 1860er Jahre – weniger der anonyme und massenhaft auftretende Flüchtling als der individuell sichtbare, oft aus wohlhabenden und gebildeten Verhältnissen stammende Exilant. Die Wellen der Revolution brachten solche Exilanten hervor.³⁹

39 Osterhammel: *Die Verwandlung der Welt*, S.210.

Wie viele politische Exilant*innen emigrierte Börnstein in die USA. Gemeinsam mit seiner Familie brach er per Schiff – dem Dreimaster Espindola – am 4. Februar 1849 von Le Havre auf und betrat 62 Tage später, am 8. April, in New Orleans amerikanischen Boden. Die Ausreise aus Europa schildert Börnstein in seinen Memoiren genau:

Wir waren schon seit acht Tagen reisefertig und, da Möbel, Betten und alle Einrichtungen längst verkauft waren, campirten wir nothdürftig in dem Zimmer eines kleinen Hôtel garni, jeden Tag die Aufforderung, an Bord unseres Schiffes zu kommen, erwartend – unsere bescheidenen Mahlzeiten nahmen wir in dem neuerrichteten Wiener Speisehause in der Rue Montorgueil, wo die Flüchtlinge aller Länder, vorzüglich Deutsche und Oesterreicher, zusammenströmten [...].⁴⁰

Aus diesem Zitat geht hervor, dass Börnstein nicht überstürzt abreisen musste, sondern seine Ausreise planen konnte; wir erfahren auch, dass seine finanzielle Situation keine großen Sprünge erlaubte und er sich in einer Situation befand, die er mit anderen Flüchtlingen teilte, nicht nur der bescheidenen Verhältnisse, sondern auch des Wartens wegen. Dieses Warten erstreckte sich fast einen Monat lang, so schreibt Börnstein:

Da kam in der letzten Woche des Januar ein Brief von dem Schiffsrheder in Havre, bei dem wir unsere Plätze belegt hatten, der uns aufforderte, augenblicklich nach Havre zu kommen [...]. Natürlich ließen wir uns dieses nicht zweimal sagen, und ungeduldig fortzukommen, fuhren wir am 28. mit dem Nachtzuge nach Havre, wo wir am 29. mit Tagesanbruch ankamen. Wir gingen zu unserem Schiffsrheder, unsere Ankunft zu melden und wollten uns gleich an Bord begeben, um das theure Hôtelleben zu ersparen; – aber [...] das Schiff war noch nicht zum Auslaufen bereit.⁴¹

Auch die Überfahrt, der Zustand zwischen Abreise und Ankunft, ist eine Zeit des Wartens, der „langweiligen Stunden“, des Müßiggangs, die auf das Gemüt schlagen, zugleich aber die Hoffnungen auf die Ankunft und einen Neuanfang schüren. So spricht Börnstein von „Gefühlen der Erlösung und der neu erwachenden [...] Thatkraft“ als er letztendlich „den amerikanischen Boden“ betritt und für einen halben Dollar pro Kopf Unterkunft und Verpflegung

40 Heinrich Börnstein: *Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt. Memoiren eines Unbedeutenden*, Bd. 2. Leipzig: Wigand 1881, S. 1.

41 Vgl. ebd.

im einfachen „Boarding and lodging-Mint-exchange by Henri Clausen“ findet.⁴² Von dort zog er weiter nach St. Louis, dann nach Highland und kehrte schließlich wieder nach St. Louis zurück, wo er – wie ein Großteil der politischen Emigrant*innen⁴³ – aufgrund seiner guten Ausbildung relativ schnell beruflich Fuß fassen konnte. Neben seiner journalistischen Tätigkeit für die deutschsprachige Zeitschrift *Der Anzeiger* wirkte er in deutschen Vereinen wie der Philodramatischen Gesellschaft mit, wo er seine Stücke zur Aufführung brachte; ab 1859 leitete er schließlich das Theater in St. Louis. Auch in den USA engagierte sich Börnstein politisch: Er setzte sich nicht nur für die Belange der deutschen Auswander*innen ein, sondern unterstützte auch die Republikanische Partei und war aktiv im Bürgerkrieg. Schließlich wurde er 1862 von Abraham Lincoln als Konsul nach Bremen geschickt, wo er allerdings nur wenige Jahre blieb. 1868 zog er weiter über Italien nach Wien, um dort wieder am Theater, dem Theater in der Josefstadt, zu arbeiten.⁴⁴ Hier verstarb er am 10. September 1892.

Heinrich Börnsteins Lebensweg veranschaulicht ein ausgeprägtes Migrationsverhalten sowie unterschiedliche Motivationen für die Ortswechsel. Keinesfalls handelt es sich um einen Sonderfall. Aufgrund einer politisch turbulenten Zeit, aber auch der Strukturen und Arbeitsbedingungen am Theater, die einen häufigen Wechsel der Engagements forderten, wurden viele Theater-schaffende dieser Zeit zu Migrant*innen. Am Beispiel Börnsteins wird jedoch ein weiterer Aspekt sichtbar: Für viele Emigrant*innen beinhaltete die Auswanderung auch eine Option zur Rückkehr.⁴⁵ Diese Gruppe von Theatermigrant*innen möchte ich als Rückkehrer*innen bzw. Remigrant*innen bezeichnen. Ihr Migrationsverhalten entspricht dem einiger politischer Flüchtlinge oder Arbeitsmigrant*innen dieser Zeit, die in ein Zielland einwanderten und nach einer bestimmten Zeit in die Heimat zurückkehrten, entweder, weil sich die politische Lage stabilisierte, sie genügend Geld verdient oder weil sich ihre Vorstellungen nicht erfüllt hatten. So ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen, dass eine Ausreise in die USA für viele Theaterschaffende durchaus mit materiellen Gründen verbunden war. Das Theaterbusiness boomte und die Nachfrage nach europäischen Schauspieler*innen und Sänger*innen war enorm – auch aufgrund der zahlreichen Bühnen der

42 Börnstein: *Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt*, S. 17–25.

43 Vgl. Hahn: *Historische Migrationsforschung*, S. 109.

44 Vgl. Börnstein: *Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt*, S. 17–18.

45 Vgl. Hahn: *Historische Migrationsforschung*, S. 110.

unterschiedlichen Einwanderergruppen, die die Stars aus ihrer Heimat sehen wollten. So sind einige europäische Theaterkünstler*innen den Einladungen der Theaterdirektionen gefolgt; manche davon absolvierten Gastspiele, andere blieben länger. So beispielsweise die in Graz geborene Marie Geistinger, die auf Einladung Gustav Ambergs 1880 in die USA einreiste, wo sie vorwiegend auf deutschsprachigen Bühnen spielte. Über 800 Mal soll sie in 26 Städten und in 44 verschiedenen Rollen aufgetreten sein.⁴⁶ Wie viele der Stars, die aus materiellen Gründen in die USA eingereist waren, kehrte sie jedoch nach vier Jahren wieder zurück nach Europa, wo sie bis zur Beendigung ihrer Karriere im Jahr 1888 zahlreiche erfolgreiche Gastspiele im Deutschen Reich, in Österreich-Ungarn, der Schweiz und in Russland absolvierte.

Resümee

Die Biografien von Theatermigrant*innen in den Blick zu nehmen, ermöglicht es, zwei wichtige Mobilitätsmomente der Emigration jenseits der Bühne zu perspektivieren: die Ausreise und die Einreise. Auf diese Weise rücken räumliche und zeitliche Aspekte der Mobilität in den Blick, die es erlauben, verschiedene grenzüberschreitende Migrationswege, aber auch unterschiedliches Migrationsverhalten auszumachen. In diesem Beitrag wurden Individuen vorgestellt, deren Leben durchaus mehrfache und wiederholte Migrationen umfasste, die – wie der Fall Börnstein zeigt – von einem Einwanderungsland in ein anderes weiterzogen und immer wieder mit neuen kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen, neuen Sprachen und unterschiedlichen Arbeitsbedingungen konfrontiert waren. Und die – wie es an der Schauspielerin Helena Modrzejewska deutlich wurde – auch im Stande waren, zwischen Ländern, Sprachen und Kulturen zu pendeln und versuchten, diese miteinander zu vereinen. Gleichzeitig wird deutlich, dass die Frage nach der Ausreise auch die Frage nach den Gründen und Erfahrungen der Migration beinhaltet, deren Beantwortung einen Einblick in Hintergründe von Handlungen, Entscheidungen und gesellschaftlichen Verhältnissen erlaubt.

46 Vgl. Marie Geistinger. In: *Neue Freie Presse*, 30.09.1903, S.8.

