Die Schauspielerin Minnie Maria Dronke im neuseeländischen Exil : ein Versuch, künstlerisch zu überleben

Autor(en): **Tempian, Monica**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Judaica : Beiträge zum Verstehen des Judentums**

Band (Jahr): **66 (2010)**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-961674

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Die Schauspielerin Minnie Maria Dronke im neuseeländischen Exil.
Ein Versuch, künstlerisch zu überleben

von *Monica Tempian**

1. Einleitung

Die Schauspielerin Maria Dronke, geb. Minnie Kronfeld (1904-1987), gehört zu jenen Künstlerinnen und Künstlern, die nach dem Machtantritt der Nationalsozialisten zur Aufgabe ihres Berufs und in die Emigration gezwungen wurden.[1] Als Jüdin musste sie 1938 Deutschland verlassen. Die Beziehungen ihres Mannes Adolf John Dronke zum Kölner Kreis und zu katholischen Netzwerken in England halfen, dass die Familie im letzten Augenblick ein neuseeländisches Einreisevisum erhielt.[2] Am 2. August 1939, knapp einen Monat vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, traf Maria Dronke in ihrem endgültigen Niederlassungsland auf der Südhalbkugel ein. Nach dem Krieg lehnte sie eine dauerhafte Rückkehr nach Deutschland ab. Zu viele leidvolle Erinnerungen waren an ihr Her-

---

* *Monica Tempian*, School of Languages and Cultures, Victoria University of Wellington, Kelburn Parade 19, NZ-6012 Wellington.

1 Die Exilforschung geht davon aus, dass rund 4000-5000 deutschsprachige Theaterkünstler in den Jahren 1933-1945 aus Deutschland und den annektierten Gebieten fliehen mussten. Vgl. UWE NAUMANN: Theater, in: CLAUS-DIETER CROHN, PATRICK VON ZUR MÜHLEN, GERHARD PAUL & LUTZ WINKLER (eds.): *Handbuch der deutschsprachigen Emigration*, Darmstadt 1998, S. 1112. Ferner auch FRITJOF TRAPP, WERNER MITTENZWEI & HENNING RISCHBIETER (eds.): *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945*, Bd. 2: *Biographisches Lexikon der Theaterkünstler*, München 1999, S. XVIII. – Ich bin Prof. Dr. Hans-Jürgen Schrader zu herzlichem Dank verpflichtet. Er hat den Entstehungsprozess dieses Beitrags mit vielen Anregungen begleitet.

2 Die Dronkes, mit ihren beiden Kindern Ernst Peter Michael (geboren 1934) und Maria Gabriele (geboren 1935), und der Kinderamme Frieda Burckhardt (genannt Lölein), zählten zu den 1100 Flüchtlingen, die in den Jahren von 1937 bis 1940 den neuseeländischen Behörden ein Einreisevisum abringen konnten. Vgl. zur restriktiven Einwanderungspolitik Neuseelands ANN BEAGLEHOLE: *A Small Price to Pay: Refugees from Hitler in New Zealand 1936-1946*, Wellington 1988, S. 11f. Ebenso JAMES BELICH: *Paradise Reforged: A History of the New Zealanders*, Auckland 2001, S. 216, 223-232.

kunftsland geknüpft.[3] Der Name, den Dronke sich in den acht Jahren ihres Wirkens auf der deutschen Bühne machen konnte, war nicht bedeutend genug, als dass man sich in den Nachkriegsjahren an ihn erinnert hätte. In neuseeländischen Künstlerkreisen hingegen hat sie eine überlebensgrosse Anteilnahme hervorgerufen, die bis heute nicht erloschen ist. Mit Energie und Ausdauer hat die Schauspielerin im Zufluchtsland für die Literatur und Bühnenkunst des sogenannten anderen, besseren Deutschland geworben, in der Hoffnung, die literarische Tradition einer Sprache wahren zu können, welche zwangsläufig in Misskredit geraten war. Für ihr Engagement im Kulturbereich hat sie nach dem Krieg zahlreiche Auszeichnungen, darunter auch den *Order of the British Empire for Services to the Performing Arts* empfangen. Angesichts der öffentlichen Anerkennung, die Maria Dronke auf der Südhalbkugel erwiesen worden ist, hat ihre Emigration als Erfolgsgeschichte zu gelten. Aber darf man in Anbetracht der allseits anerkannten Leistung der Schauspielerin ohne weiteres davon ausgehen, dass ihre *innere Integration* in gleichem Masse „geglückt" gewesen ist? Der vorliegende Beitrag ist konzentriert auf Fragen nach dem Verhältnis von Exil, Identität und künstlerischem Schaffen, und auf die Frage nach Einflüssen, die in Maria Dronkes Werk erkennbar sind. Auskunft über den Werdegang der Schauspielerin und ihre Befindlichkeit im Exil geben Presseberichte, Gedichte aus den Jahren 1933-1938 und die in der Emigration entstandenen autobiographischen Schriften. Dabei kommt Dronkes Lebensberichten die Doppelfunktion zu, Informationsquelle und zu befragender Untersuchungsgegenstand in einem zu sein. Neben den enthaltenen Fakten ist auch die Art aufschlussreich, wie Dronke über ihr Leben schreibt.[4]

---

3 1952 stattete Dronke der einstigen Heimat einen Besuch ab. Die Erfahrungen der Wiederbegegnung mit Deutschland hat sie in dem Prosatext *Homecoming. To the Mystery Called Germany*, von dem im weiteren noch die Rede sein wird, verarbeitet (MARIA DRONKE: Homecoming. To the Mystery Called Germany, *in: Zealandia*, 18.6.1953, S. 8f.) In ihren autobiographischen Aufzeichnungen kommt sie auf die Unmöglichkeit einer dauerhaften Rückkehr nach Deutschland zurück: "Would I want to go back? We declined it. Although John was offered the position of President of the Senate of the Court of Cologne, we didn't go. [...] A curtain of tears would separate us from reality" (MARIA DRONKE: *Rosemary for Remembrance and Rue for Thought*, unveröffentlichte Autobiographie im Dronke-Nachlass, Wellington 1981, S. 46. – Ich danke Frau Marei Bollinger dafür, dass sie mir Einblick in den Nachlass ihrer Mutter gewährt hat. Alle zitierten Dokumente aus dem Nachlass sind im folgenden der Einfachheit halber mit dem Kürzel [N] gekennzeichnet.)

4 Zwar wurde in der Exilforschung darauf hingewiesen, dass es in den Erinnerungen der Exilierten zu einer „Stilisierung der Vergangenheit" kam (vgl.

Zunächst soll hier kurz auf den durch bestimmte Herkunfts- und Umgebungseinflüsse bestimmten Perspektivhorizont der Schauspielerin und auf ihre künstlerische Laufbahn vor der Emigration eingegangen werden, denn nur vor diesem Hintergrund können Kontinuitäten und Neuorientierungen sichtbar und die Schwierigkeiten des „Neuanfangs" auf der kleinen Doppelinsel im Südpazifik verständlich gemacht werden.

2. Die Jahre in Deutschland. Familienmilieu, Ausbildung und Schauspielkarriere (1904-1938)

Die Tochter des königlichen Justizrats Dr. jur. Salomon Kronfeld – die Mutter stammte aus einer angesehenen Kölner Kaufmannsfamilie – wuchs in jener Berliner akkulturierten jüdischen Oberschicht auf, in der die profunde Kenntnis der deutschen Kultur und die Liebe zur Literatur das Leben bestimmten. Die Kronfelds vermittelten all ihren vier Kindern die Bildungsideale, Sitten und Anschauungen ihrer nicht-jüdischen Umge-

---

THOMAS KOEBNER: Vorwort der Herausgeber, in: DERS. (ed.): *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch.* Bd. 2. *Erinnerungen ans Exil – kritische Lektüre der Autobiographien nach 1933 und andere Themen*, München 1984, S. 7.), ebenso auch darauf, dass Erinnerungen, noch bevor sie zu Papier gebracht werden, Konstruktionen sind, die auf literarischen Regeln beruhen und in gleichem Masse von Bedingungen, die im Augenblick des Erinnerns liegen, abhängen, dass also bei jeder Erinnerung ein neues „Ich" konstruiert wird (vgl. BERND SCHEFFER: *Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie*, Frankfurt/Main 1992, S. 245f.). Dennoch scheinen eine Reihe von jüngeren Arbeiten die Unersetzlichkeit der Autobiographien als „sozialbiographische Dokumente" zu stützen. Vgl. RICHARD CRITCHFIELD: *When lucifer cometh. The autobiographical discourse of writers and intellectuals exiled during the Third Reich*, New York 1994, S. 8. So auch Hans-Edwin Friedrich: „Autobiographien als faktographische Texte haben zwei Referenzen. Zum einen beziehen sie sich auf eine vorgängige lebensweltliche Konstruktion und einen gelebten Lebenslauf. Sie sind wesentlich in soziale Zusammenhänge eingebettet, wie sich schon aus topischen Gattungselementen wie dem expliziten Adressatenbezug und der pragmatischen Verankerung ergibt" (HANS-EDWIN FRIEDRICH: *Deformierte Lebensbilder. Erzählmodelle der Nachkriegsautobiographie (1945-1960)*, Tübingen 2000, S. 37). Der in diesem Beitrag verwendete Autobiographiebegriff orientiert sich an den Überlegungen Friedrichs, weil sie die Produktion von Autobiographien in einen gattungsgeschichtlichen Zusammenhang stellen und die Beziehung zwischen Autor und Leser betonen. Der Autor-Leser-Beziehung kommt aber gerade in den Texten Exilierter wie Maria Dronke eine grosse Bedeutung zu, insofern sie mit ihren Lebensberichten eine aufklärerische Intention verbinden, die einhergeht mit einem dokumentarischen, didaktischen und oft auch appellativen Gestus.

bung[5] und gaben ihnen eine höhere Schulbildung, Musik-, Tanz- und Fremdsprachenunterricht und ein Universitätsstudium. So konnte Maria Dronke im Alter von siebzehn Jahren mehr als 500 Gedichte, von Mittelalterlyrik bis zu Brechts Liedern, auswendig vortragen, und ihr literarisches Urteil war unbestechlich. Die Beschäftigung mit Literatur und Philosophie, insbesondere mit der deutschen Aufklärung und der Weimarer Klassik, wird in Dronkes Selbstbiographie *Rosemary for Remembrance and Rue for Thought* ausführlich geschildert, wobei Autoren wie Lessing und Kant, Goethe und Schiller als Symbole der Akkulturation aber auch als Quellen grosser Freude genannt werden. Zudem zitiert Dronke mit grosser Sympathie und Zustimmung ihren achtzehn Jahre älteren Bruder Arthur, der Gedichte für expressionistische Zeitschriften wie *Der Sturm* und *Die Aktion* schrieb,[6] und durch seine schriftstellerische Beschäftigung, gewiss auch durch seine Tätigkeit als Psychotherapeut und Privatdozent an der Charité, zahlreiche Dichter und Künstler zu seinem beruflichen und privaten Bekanntenkreis zählte. Aus den Erfahrungen im gesellschaftlichen Leben ergaben sich fliessende Identitäten.[7] Zwar hatten die Kronfelds die Bindung an Religionsgesetze und Ritual zugunsten einer auf Ethik, Sittlichkeit und Wertschätzung der deutschen Kultur basierenden Weltsicht aufgegeben,[8] doch bewahrten sie ein jüdisches Selbstverständnis, das nicht zuletzt

---

5 Dies betraf „sowohl die Hochkultur als auch die Alltagskultur, die Totalität der Verhaltensmuster, Normen und Werte". SHULAMIT VOLKOV: *Die Juden in Deutschland 1780-1918*, München 1994, S. 90.

6 Seine Gedichte *Die Bogenlampe*, *Liliencronest*, *Bekanntschaft*, *Frühling* und *Notte Italiana* wurden 1912 von KURT HILLER in der Anthologie *Der Kondor* veröffentlicht.

7 In Anlehnung an Stuart Halls Identitätsbegriff wird hier die kontinuierliche Entwicklung der Identität unter Einwirkung unterschiedlicher Faktoren wie persönliche Biographie des Individuums, ethnische Herkunft und gesellschaftliches Umfeld vorausgesetzt: "Perhaps instead of thinking of identity as an already accomplished fact, which the new cultural practices then represent, we should think, instead, of identity as a 'production' which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation". Vgl. STUART HALL: Cultural Identity and Diaspora, in: JONATHAN RUTHERFORD (ed.): *Identity. Community, Culture, Difference*, London 1990, S. 222f.

8 Vgl. zum Säkularisationsprozess akkulturierter Juden im Kaiserreich und der Verbindung jüdischer Traditionen der Gelehrsamkeit mit einer säkularen Wertschätzung der deutschen Sprache, Literatur und Etikette GEORGE L. MOSSE: *German Jews beyond Judaism*, Bloomington 1985, bes. S. 18. Ferner JACOB KATZ: German Culture and the Jews, in: JEHUDA REINHARZ & WALTER SCHATZBERG (eds.): *The Jewish Response to German Culture: From the Enlightenment to the Second World War*, Hannover / London 1985, S. 85-99.

durch die berufliche und soziale Diskriminierung der Juden im Kaiserreich akzentuiert wurde. Das Gefühl der Verbundenheit mit dem Judentum ist ein fester Bestandteil des Bildes, das Maria Dronke von ihrer Familie zeichnet: "I had a non-religious upbringing. All the same: all members of my family wanted to stay their ground; they took pride in the difficulties arising from their upright attitude. For example: my brother Walter who had been the best fencer in Berlin and a fine horseman did not obtain lieutenant's rank in the army till after he had been wounded in 1915 and consented to a transfer to the infantry. Their losses before Verdun had been so shocking that they willingly let him lead a squadron".[9]

Auf einer solchen Grundlage versuchte Maria Dronke eine eigene Weltsicht zu finden. Die Verhaltensweisen ihrer Familie interpretiert sie dahingehend, dass „Aufgeschlossenheit", „Stolz" und „Toleranz" ihre Weltoffenheit sehr gefördert hätten.[10] Nach dem Abschluss der Schulzeit als ‚Klassenprima' am Dorotheen-Gymnasium studiert sie zunächst Philosophie und Literaturwissenschaft an der Friedrich-Wilhelms-Universität, besucht anschliessend die Schauspielschule Ilka Grünings und nimmt gleichzeitig Privatunterricht in Stimmbildung und Rezitation bei Oskar Daniel. Ihr Engagement für Bildung und Kulturvermittlung zeigt sich auch in ihrer Laufbahnswahl: Mit zwanzig entscheidet sie sich für den Schauspielerberuf, den sie an hohen ethischen Kategorien misst. „Dichtung, wirkliche Dichtung durch grosse Liebe demütig zu begreifen und den Menschen nahe zu bringen"[11] ist für Dronke oberstes Gebot. Nach ihrem erfolgreichen Debüt im Berliner Meistersaal im Dezember 1924, ersten Auftritten im Wiener Burgtheater (1926/28) und einem in der Wiener Presse viel gerühmten Vortrag an der Gedenkfeier für R. M. Rilke, spielt sie im Oktober 1928 die Julia in Max Reinhardts *Romeo und Julia*-Inszenierung in der Reihe „Das Theater der höheren Schulen" und macht kurz danach eine Europa-Tournee mit Alexander Moissi. Sie probiert ihr Talent in der Komödie und in lyrisch-heroischen Dramen, ihr vornehmliches Interesse gilt aber der Charakterdarstellung in den monumentalen Tragödien Goethes, Schillers und Shakespeares. Ihre Devise lautet „das Leben in allen Lebensaltern in vielen Gestalten aufzuspüren",[12] in der Berliner Theaterkritik gilt die Schauspielerin „mit der dunklen sinnlichen

9 DRONKE: *Rosemary for Remembrance*, Kap. "Vienna" (Anm. 3), o. S. (N).

10 DRONKE: *Rosemary for Remembrance* (Anm. 3), o. S. (N).

11 MARIA DRONKE: Die neuen Solomitglieder des Reussischen Theaters stellen sich vor, in: *Geraer Zeitung*, 15.8.1930 (N).

12 DRONKE: Die neuen Solomitglieder (Anm. 11).

Altstimme"[13] als „ein starkes Talent",[14] „innerlich gereift, geistig vertieft, weit über das Mass hinaus, mit dem man ehemals die Begabung weiblicher Bühnenjugend zu messen pflegte."[15] In den letzten Jahren der Republik zeigen sich jedoch die Grenzen der Integration der erfolgsorientierten Schauspielerin im deutschen Kulturraum, trotz der 1928 in Wien erfolgten Konversion zum Katholizismus, trotz Namenwechsels und Ehe mit einem Katholiken – 1931 heiratet sie den deutschen Landsgerichtsrat Adolf John Dronke.[16] Die NS-„Rassengesetze" und die Aktionen des „Kampfbundes für deutsche Kultur" machen eine freie Berufsausübung für Maria Dronke unmöglich. Im Dezember 1932 tritt sie anlässlich der Bochumer Gerhart Hauptmann-Woche in der Anwesenheit des Dichters als Hauptdarstellerin in den Stücken *Vor Sonnenuntergang* und *Florian Geyer* auf – wohl zum letzten Mal vor der Machtübernahme Hitlers. Die Rezensenten beschreiben sie als eine "Schauspielerin von Rang",[17] die „die Fähigkeit besitzt, einen grossen Bühnenraum mit der Kraft ihrer Persönlichkeit beherrschend auszufüllen."[18]

---

13 F. GPP.: 'Was Ihr wollt'. Neues Theater am Zoo, in: *Vossische Zeitung* 17.09.1928 (N).

14 F. HI.: Vortragsabend Minnie Kronfeld, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* (DAZ), 18.12.1924 (N).

15 [ANONYM]: Bühnen-Nachwuchs, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 07.10.1928 (N).

16 Es ist bekannt und vielfach diskutiert worden, dass städtische und akademisch gebildete Juden auf Antisemitismus durch Namenpolemik reagierten und auch noch als Erwachsene ihren Namen änderten (vgl. DIETZ BERING: *Der Name als Stigma: Antisemitismus im deutschen Alltag 1812-1933*, Stuttgart 1987, S. 166). Zudem waren Wiener SchauspielerInnen einem starken Konversionsdruck ausgesetzt. Als Reaktion auf die Wellen des Antisemitismus in den späten 1920er Jahren muss auch Maria Dronkes Namensänderung auf Maria Korten verstanden werden. Ihrer Autobiographie lässt sich entnehmen, dass der kurz nach dem Tode der Mutter gefasste Entschluss zur Konversion aus der Vermengung von einem wachsenden Gefühl der Hilflosigkeit gegen den Antisemitismus und dem Ringen um seelischen Halt nach dem erfahrenen Verlust entstand. Die Verarbeitung dieses Moments in ihrer Autobiographie ist besonders aufschlussreich: Zu Beginn des Kapitels "Vienna" setzt sich Dronke mit ihrer jüdischen Herkunft und der Erfahrung von antisemitischen Ressentiments und Diskriminierung in ihrer Jugend auseinander, und wechselt dann unvermittelt zur Schilderung ihrer Wiener Erlebnisse über, womit sie eine direkte Linie vom ‚alltäglichen Antisemitismus' im Kaiserreich zu ihrer Konversion zieht.

17 GT: Die Bochumer Hauptmann-Ehrung: 'Vor Sonnenuntergang' im Stadttheater, Zeitungsausschnitt ohne Angabe der Quelle (N).

18 EWE: Beginn der Spielzeit im Altonaer Stadttheater, in: *Hamburger Fremdenblatt* 1931, Zeitungsausschnitt ohne weitere Angabe des Datums (N).

Was Maria Dronke als Jüdin im nationalsozialistischen Deutschland durchmachte, ist unbekannt. Zweifellos war sie mit betroffen von den schrittweisen Ausgrenzungen und Verfolgungen, die sich gegen alle Deutschen jüdischer Herkunft richteten. Mit ihrer Entlassung aus dem deutschen Bühnenverein 1933 verliert sich ihre Spur in der deutschen Presse. Einzig in ihren schriftstellerischen Arbeiten, bei denen es sich meist um Erinnerungen und so gut wie unverschlüsselte Selbstbiographien handelt, selbst dort, wo sie in fiktiver Verkleidung auftreten, findet sich wieder, was Dronke in den Jahren bis zur Emigration zutiefst bewegt und geprägt hat. In dem einzigen zu Lebzeiten veröffentlichten Essay, der 1953 in der Zeitschrift *Zealandia* erschien, werden beispielsweise die Erfahrungen der Pogromnacht des Jahres 1938 thematisiert.[19] Schmerzhaft präsent ist wiederum in einer Reihe von Gedichten, entstanden in den Jahren 1933-1938, die Identitätsverunsicherung, die die assimilationswillige Schauspielerin durch die Konfrontation mit der Ideologie und dem Terror des nationalsozialistischen Regimes erfuhr. Unter dem Eindruck der Bedrohung der Identität, die sie sich auf dem Erbe des Elternhauses aufgebaut hatte, behauptet sich hier in nuancenreichen Anschauungen und symbolischen Identifikationen das Gefühl der überzeitlichen Verbundenheit mit dem Judentum. Zugleich macht sich in leisen Tönen die Forderung nach einem humanen Nebeneinander der Menschen und das Suchen nach einer Versöhnungsmöglichkeit zwischen Judentum und Christentum vernehmbar. Das folgende 1933 datierte Gedicht ist trotz seiner poetisch und strukturell harten Fügungen ein erschütterndes Dokument:

Du nie geschaute Heimat, meines Volkes Brunnen,
Aus dem es stieg, nach dem es ewig drängt –
Wie strahltest du in deines Morgens Frühe,
Als David königsmächtig auf seinen Rossen ritt,
Als Sulamith auf leisen weichen Sohlen
Die ihr noch leichte Erde federnd trat –
In meinem Ohr ist noch ihr Schritt – [...]
Ihr Zedern auf Libanon, seid ihr noch stark und schön
Wie einst deine Menschen – ruhloses, mein Volk, zu dem ich gehöre –

19 "Fifteen years ago Thomas had left the room which now stood only in the brain. As he then left the museum and walked toward the city, he had been swept along by the mob, the persecutors. [...] He saw them raid Jewish shops and houses and drag the helpless away on trucks on the pretext of 'protection from the wrath of the population'. The impressions were indelible [...]." So DRONKE: Homecoming (Anm. 3), S. 8.

Wenn du auch tief im Herzen mir gräbst, deutsches Land –
Du, das ich nicht mehr bekennen soll.
Um das nahes Blut noch eben geflossen –
Sprache, darin ich jeden Laut weiss und Klang und ihr Lied –
Land mit dem Duft der Linden und Felder – wie lieb ich
Jede Tönung der Luft und des Waldes und der Berge.
Mein Herz kennt Schweigen und Glanz deiner Kirchen
Und meine Knie ihren heiligen Boden – du Land,
Bist du nicht Heimat?! –

In der wir knien vor dem Messias,
Der da schreitet auf dem Sternenbogen der Gezeiten
Im gebreiteten, tragenden – in Seinem unendlichen Mantel
der Liebe.[20]

Der seelische Zwiespalt, der durch Dronkes aufrichtige Neigung zu christlichen Lehren einerseits und ihr Erfassen des Jüdischseins als ethischer Verpflichtung andererseits aufbrach, wurde von ihr später, wie sich an ihrem Werk verfolgen lässt, durch die Neubesinnung auf die jüdisch-messianische Tradition überbrückt. Im neuseeländischen Exil wird der Messianismus in säkularisierter Gestalt zur Triebkraft ihres Denkens und Handelns – trotz der Unstetigkeit in ihren Lebensentscheidungen kann sie nicht anders als messianisch denken, wirken und hoffen.

3. Neubeginn im Exil

Der Weggang aus Deutschland stellte für Maria Dronke einen tiefen Einschnitt dar. Mit der Emigration brach für sie, wie sie später schreibt, das Leben in zwei Stücke.[21] Das Los der Fremde, erfahren als Verlust der Tradition und als Absonderung vom deutschen Sprachraum, hat die Schauspielerin und die ihr zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel tief geprägt. Mit der erzwungenen Auswanderung war Maria Dronke in ein Land gekommen, das „sicher, langweilig und ungeheuer englisch" war.[22] Der Zusammenprall mit dem neuseeländischen Milieu war von solcher Vehemenz, dass ihr ein Aufgehen in der fremden Kultur zunächst unmöglich

20 MARIA DRONKE: unveröffentlichte Gedichte 1933-1938 (N). In die Verquickung von jüdischer und christlicher Weltschau wird ein weiteres verwirrendes Element eingebracht: Die Bewunderung der messianischen Gestalt als Ideal einer weltumfassenden „Liebe", die auch in Dronkes Musikdrama *No Room* aus dem Jahr 1944 aufgerufen wird.

21 Vgl. DRONKE: Homecoming (Anm. 3), S. 8.

22 Dieser oft gebrauchte Schlüsselsatz deutschsprachiger Flüchtlinge des Hitlerregimes wird zitiert nach BRIGITTE BÖNISCH-BREDNICH: *Auswandern. Destination Neuseeland*, Berlin 2002, S. 54.

erschien. Wellington in den 1930er Jahren, mit seinen kleinen, aus Holz gebauten und mit Wellblech bedeckten Häusern, erweckte den Eindruck einer heruntergekommenen Provinzstadt. Die Einwohner der Hauptstadt waren zumeist vom Land zugezogen, ihr Leben spielte sich mehr draussen als drinnen ab. Nach der Ankunft sahen sich die Neuankömmlinge mit einem unterkühlten Umgang der Alteingesessenen, oft sogar mit einer fast feindseligen Haltung gegenüber Fremden konfrontiert – noch herrschte in Neuseeland die Vorstellung, als Einwanderer hätte man sich an den *Dominion Way of Life* schnell anzupassen und sich zügig zu assimilieren. Der einzig intensivere, wenn auch nicht andauernde Kontakt ergab sich zur katholischen Religionsgemeinschaft Wellingtons, im Gegensatz zur kleinen jüdischen Gemeinde, mit der Dronke nur in begrenztem Umfang Verbindungen aufnahm.[23] Diese und ähnliche Kontakte im täglichen Leben halfen der Emigrantin, sich den neuseeländischen sozialen Gegebenheiten und der kolonial geprägten Lebensweise anzupassen, fremd blieb ihr die neuseeländische Mentalität mit ihren stark konformistischen, utilitaristischen und puritanistischen Tendenzen letztlich doch. Vierzig Jahre später fasste Maria Dronke die Erfahrungen der ersten Zeit im Zufluchtsland in den Sätzen zusammen: "Was life difficult? Unbelievably so. [...] No offer of work, nor a flat at a normal rent, for they were scarce in the Centennial year. No need to add that nearly all of the early acquaintances vanished from our lives! [...] At first we had a flat 120 steps up in Oriental Parade: one dark bedroom for Lölein, the children and me – the verandah with a lovely view for John. In the fireplace danced little mice, delighting Peter and Marei".[24]

Nebst der Belastung durch den Verlust der heimatlichen Umgebung, durch die Erinnerung an die Vergangenheit und die Vertreibung, durch die Angst um die in Europa Zurückgebliebenen und die überaus schlechten Kommunikationsmöglichkeiten, nicht zuletzt durch die neu erfahrene Verunsicherung und Kränkung infloge der *Enemy Aliens Regulations*,[25] be-

---

23 Die jüdische Minderheit im Lande bestand vorwiegend aus osteuropäischen, in den 1920er Jahren ausgewanderten Juden, ihre religiösen und kulturellen Bräuche differierten stark von denjenigen akkulturierter und assimilierter Emigranten. Aus diesem Grunde gestalteten sich ihre Beziehungen zu den jüdischen Flüchtlingen aus dem deutschen Sprachraum schwierig, und die meisten deutschsprachigen Emigranten blieben unter sich.

24 MARIA DRONKE: *And Nothing but the Truth* ..., unveröffentlichte autobiographische Aufzeichnungen, Wellington 1981, S. 9 (N). – Für die im Zitat erwähnten Namen des Hausstands s. o. (Anm. 2).

25 Im Oktober 1840 wurden alle deutschsprachigen Emigranten als *Enemy Aliens*

deuten die kulturelle Ödnis und geistige Atmosphäre des Zufluchtslandes eine schwere Anfechtung für die Emigrantin. Nicht ohne Selbstironie hatte der Kunstkritiker James Shelley die kulturelle Landschaft, die Dronke bei ihrer Ankunft vorfand, beschrieben: "There is little evidence [...] that anything is going on in New Zealand other than the flow of rivers along shingle-beds, the growing of trees, the sleeping of hills and the rolling of clouds [...]".[26] Auf der dem unendlich fernen Europa antipodischen Doppelinsel gab es kein Berufstheater, kein Symphonieorchester und keine regelmässigen Kammermusikkonzerte; eine Schauspieler- oder Musikerausbildung nach europäischem Vorbild war praktisch inexistent. Die ab 1920 gegründeten Amateur-Theatergruppen, sogenannte *Repertory Societies* wie etwa das *Grafton Theatre of Auckland* (1922) oder das *Wellington Repertory Theatre* (1926) und die christlich-bürgerlichen Bühnenvereine *The Catholic Players* und *The Religious Drama Society*, boten zweimal im Jahr Unterhaltungtheater, eine Kombination von West End Komödien und Melodramen, und gelegentlich eine Shakespeare-Aufführung. Bis zum Kriegsausbruch reisten einmal im Jahr sogenannte Touring Companies aus Australien oder England durch die Grossstädte, danach hiess es: "Nothing must distract us from the war effort [...]. Our prescription was that culture was banned for the duration, a luxury we could ill afford".[27] Die Möglichkeit, ein Exiltheater in der kleinen, intimen Gesellschaft Neuseelands zu gründen, gab es nicht, da mit Kriegsausbruch der Begriff ‚subversive activities' von behördlicher Seite auch als Versammlungsverbot für ‚feindliche Ausländer' interpretiert wurde und eine Bewilligung für deutschsprachige Aufführungen in öffentlichen Räumlichkeiten kaum zu erhalten gewesen wäre. Überhaupt liessen sich mitteleuropäische Grossstadtkultur und insulare Kultur des noch stark von der Besiedlungsphase geprägten Zufluchtslandes nicht leicht aufeinander einspielen. Und doch: Maria Dronke öffnete ein Fenster, wenn nicht sogar beide Türen nach Neuseeland. Motiviert durch den Gedanken, für eine bestimmte Aufgabe gebraucht zu werden,[28] beginnt sie im Oktober 1939, keine drei Monate

---

eingestuft. Sie waren nun regelmässiger Meldepflicht, Versammlungsverboten und offiziellen Überwachungen unterworfen, der Besitz von Radios, Fotoapparaten, Landkarten und Ferngläsern war ihnen untersagt.

26 JAMES SHELLEY: Canterbury Society of Arts Annual Exhibition, in: *Art in New Zealand* 6 (1934), S. 178.

27 FRED TURNOVSKY: *Turnovsky: fifty years in New Zealand*, Wellington 1990, S. 80.

28 In späteren Gesprächen führt Dronke an, ihr Kulturengagement sei durch Verantwortung gegenüber der jungen Generation motiviert gewesen und als

nach ihrer Ankunft, in Schulen und Bibliotheken Vorträge und Lesungen zu halten, sucht junge Leute für ihr Fach zu interessieren und öffnet im Dezember 1939 ihr *Studio for Drama, Voice Production and Voice Restoring*. Über ihren beruflichen Neuanfang berichtet sie: "I rented a room at the DIC for a studio. [...] For the use of public transport I was too poor. As I walked – with a sense of victorious well-being and confidence – I was afraid of one thing only – would I be able to pay my fortnightly rent? The DIC have never ever harassed me and, thanks be, I nearly always could pay on time".[29] In den ersten Jahren ihres Exils bildet Maria Dronke die erste Generation neuseeländischer Berufsschauspieler aus. Eindrücklich beschreibt der Regisseur Richard Campion Dronkes Lehrtätigkeit Anfang der 1940er Jahre: "We crammed her studio, had individual lessons during the day and group workshops in the evening, and she was inspirational at a time when New Zealand felt so lonely".[30]

4. Ein mitteleuropäisch geprägtes Theater in Neuseeland?

Idealismus äusserte sich in den Kriegsjahren weniger als Gedankenflug, denn als konkrete Realität im beherzten Handeln. Die der Emigrantin eigene Begeisterungsfähigkeit und Ausstrahlung ziehen liberale Akademiker der *Victoria University of Wellington* und Künstler, die in Europa studiert hatten, in ihren Bann; die Vorstellungen vom Theater, die Dronke entwickelt, bestechen durch ihren schöpferischen Elan. Das eigene Naturell wird somit zur Voraussetzung für Erlebnisse eines geistigen Einverständnisses mit gleichgesinnten Neuseeländern. Ab Februar 1940 erhält Dronke eine Reihe von Einladungen zu Vorträgen in Wellington, Christchurch und Auckland. Auf diese Weise führt sie innerhalb von nur vier Jahren die Rezitationsabende in Neuseeland ein: "[...] she virtually *created* the solo poetry recital in New Zealand and gave many memorable performances. [...] Her appearances on stage were abetted by a strikingly beautiful face and sad, splendid eyes",[31] erinnert sich der Dramatiker Bruce Mason. Die

---

„Dienst" am Theater zu verstehen: "This is my time to give out [...] to help young people coming on" (MARIA DRONKE: This is my time to help young people coming on, Zeitungsausschnitt ohne Angabe der Quelle aus dem Nachlass der Schauspielerin).

29 DRONKE: *Rosemary for Remembrance*, Kap. "Wellington" (Anm. 3), S. 2 (N). Das DIC oder *Drapery and General Company of New Zealand Limited* besass ein sechsstöckiges Bürogebäude im Zentrum Wellingtons, in dem Maria Dronke ein Zimmer für ihr Studio mieten konnte.

30 RICHARD CAMPION: *Interview mit der Autorin*, Wellington, 27. 6. 2008.

31 BRUCE MASON: A marriage that has been golden, in: *Evening Post*, 18.7. 1981.

beherrschte Melancholie ihrer Kunst spricht ihr neues Publikum an, die Presse zollt der Schauspielerin Respekt. Im Februar 1944 berichtet *The New Zealand Observer* nach einem literarischen Abend im Aucklander Lewis Eady Hall: "It is probably unique in the history of Auckland that all seats for a poetry recital should have been sold out days before the event. It *can* happen here. It did happen here. It *did* happen with Maria Dronke's poetry recital last Friday night".[32]

Der praktisch erfahrene Idealismus, der sich in der Solidarität der Kriegszeit und der Verbindung von Aufnahmeland- und Einwandererkultur bewährte, hat Dronkes Erlebnis der Fremde zweifellos gemildert und in ihr die Hoffnung erweckt, dass sie in Neuseeland Wurzeln fassen könnte. Nach einer Zeit des Rückzugs aus der Öffentlichkeit hatte sie den Sprung ins englischsprachige Theater gewagt und dabei ein Publikum gewonnen, das ihre Arbeit schätzte. Damit war die reale Basis geschaffen, um sich der künstlerischen Tätigkeit zu widmen und an alte Erfolge anzuknüpfen. Dronke vertieft sich in die englische Literatur, mit der sie bereits in Deutschland zum Teil vertraut war; allein schon die Tatsache, dass sie auf ihr früheres Shakespeare-Repertoire zurückgreifen kann, erweist sich als vorteilhaft. Nebst Shakespeare, Shelley, Keats und Robert Frost rezitiert sie aber auch Gedichte der jungen neuseeländischen Avantgarde, die sich gerade von der Folie England-orientierter Kolonialkultur abzuheben versucht. Mit unglaublicher Geschwindigkeit wächst sie in die englischsprachige Kulturwelt ein, in ihrem kleinen Wellingtoner Haus aber bewahrt sie sich ein europäisches Asyl – hier führt sie die Tradition des literarischen Salons weiter. Voll feinster Einfühlung leitet sie eine künstlerische Gemeinschaft, in der Emigranten und junge Schauspieler des *Dronke Studio* deutsche Dichtung vortragen und gelegentlich auch ins Englische übersetzen, und neuseeländische Künstler in ihren eigenen künstlerischen Produktionen ermutigt werden. So notiert der Dichter Charles Brasch, der das grosse Interesse an Rilke im Dronke-Kreis teilte: "In those years, Rilke spoke for me intimately [...]. I must have written many poems which in a blurred watery way closely reflected his [...]."[33] Begeistert berichtet der Schauspieler Peter Vere-Jones in einer biographischen Skizze: "Many New Zealand poets were to form part of a group that was to enjoy the frequent soirées held in John and Maria's tiny cottage on Muritai Road in Eastbourne. [...] Its warm, dark, book-lined interior was a rare haven in which

32 [ANONYM]: The Muse Afire. Madame Maria Dronke's Success, in: *The New Zealand Observer*, 16. 2. 1944.

33 CHARLES BRASCH: *Indirections. A Memoir 1909-1947*, Wellington 1980, S. 191.

local artists could partake of and enjoy lively and good-humoured debate on music, poetry and drama. Different disciplines were united from such meetings, when Maria requested composer Douglas Lilburn to write a piece for Allen Curnow's poem, *The Changeling*, together with two classical works, and form *Three Poems of the Sea* [...]".[34]

1943 übernimmt Maria Dronke die Spielleitung für die Studentengruppe des *Victoria College Drama Club* und für die Bühnenvereine *The Catholic Players*, *The Religious Drama Society* und *Wellington Repertory Theatre*, tritt manchmal selber in Hauptrollen auf, und bildet während der Probezeit ihre Mitspieler intensiv weiter. Die Verhältnisse sind denkbar ungünstig: Gespielt wird in Kinosälen, Versammlungshallen und dem Wellington Town Hall Concert Chamber; im *Do it yourself*-Habitus der Neuseeländer werden Kostüme, Bühnenbilder und die notwendigen technischen Einrichtungen selbst zusammengetragen, meist wird die Regiearbeit bezahlt, nicht jedoch der Einsatz der Schauspieler, und der Reinerlös der Aufführungen fliesst dem *Neuseeländischen Roten Kreuz* zu. Vieles, was in Dronkes Regiearbeit deutlich zum Tragen kommt, ist in der Regiekunst Max Reinhardts angelegt. Dronke geht es weniger darum, künstlerische Traditionen zu überwinden, vielmehr ist sie bestrebt, die Experimente aus der Weimarer Republik weiterzuentwickeln, sie für ihre Zeit und neue Umgebung fruchtbar zu machen. Das Experiment mit dem Massenspiel und dem offenen Bühnenraum in der Auckland-Inszenierung des Mysterienspiels *No Room* (1944) ist ihr ein kleiner Sieg im neuen Land – hier kann sie in Zusammenarbeit mit der Theatergruppe *The Catholic Players* erstmals in einer Inszenierung auf ihr deutsches Erbe und etablierte Vorbilder zurückgreifen. Ähnlich wie Max Reinhardt geht es Dronke darum, die Stimmung des Stücks auf solche Weise symbolisch und atmosphärisch herauszuarbeiten, dass ein Gemeinschaftsgefühl zwischen Darstellenden und Publikum entsteht. Dementsprechend setzt sie vor der Premiere klare Verständnissignale in der Aucklander Presse: "The production of *No Room* tries to weld audience and players together into one great community",[35] ferner auch "A huge city is being built reaching from heaven down to the suffering earth of which the audience is a part as much as the players".[36] Aufgeführt wurde mit *No Room* ein Stück mit

---

34 PETER VERE-JONES: Maria Dronke, in: JAMES N. BADE (ed.): *Out of the Shadow of War: The German Connection with New Zealand in the Twentieth Century*, Auckland 1998, S. 116.

35 MARIA DRONKE: Miracle Play. No Room, Zeitungsausschnitt ohne Angabe der Quelle (N).

36 [ANONYM]: Miracle Play. No Room Season, in: *The Auckland Star*, 16.11.1944.

ethisch-religiösem Inhalt, das einerseits den Erwartungen des bürgerlich-christlichen Bühnenvereins entsprach, andererseits der Regisseurin im historischen Jahr 1944 Gelegenheit bot, ihr messianisches Verlangen zum Ausdruck zu bringen, ein Reich der Brüderlichkeit und des Weltfriedens auf der Erde zu schaffen. Das biblische Musikdrama, das in seinen Grundzügen Werfels Stück *Der Weg der Verheissung* (1934) sehr nahe kommt,[37] dramatisiert den Weg der Juden ins Exil, wobei das ‚Schicksal des jüdischen Volkes' zum ‚Schicksal des modernen Menschen' verdichtet wird. Das Schicksal des Exils wird hier nicht mehr als Strafe eines seiner Sünden wegen vertriebenen Volkes gesehen, sondern als missionarische Herausforderung, das „Licht der Völker zu sein".[38] Auch Werfel betonte diesen säkularen humanistischen Aspekt des Judentums und sah diesen vor allem in dem messianischen Erlösungsdienst an der Menschheit verwirklicht. Für ihr messianisch grundiertes Denken findet sich in Dronkes Regie ein kondensiertes Bild: Das Licht durchbricht die Finsternis. Dieses symbolisch-allegorische Spiel zwischen Licht und Dunkel, zwischen dem Scheinen des Lichtstrahls und dem Verjagen der Dunkelheit, wird zum wirksamen Prinzip in der gesamten Inszenierung: Zu Beginn des Spiels ist der grosse, kalte Spielraum sinnbildhaft in Dunkelheit getaucht, in der allein die Orgelklänge von Haydns Oratorium *Die Schöpfung* zu vernehmen sind. Zusammen mit dem ersten Lichtstrahl, der von oben herab die Dunkelheit durchbricht und einen wiederum symbolisch auf Weiss und Schwarz abgestimmten Schauplatz enthüllt, treten aus dem Zuschauerraum Figuren auf die Bühne: ‚müde Menschen' in

---

37 Die Ausarbeitung des Stücks in vier Szenen und die Einfügung der Figur des ‚heimlosen' Kindes, das an die Figur des ‚Entfremdeten' und seines dreizehnjährigen Sohnes erinnert, lässt an eine Verwandtschaft mit Werfel denken. Dass Dronke Werfels Spiel gelesen und von Max Reinhardts Aufführung im New Yorker Opernhaus (1937) Kenntnis hatte, ist bei ihrem lebhaften Interesse an Literatur und an Reinhardts Theater durchaus möglich. Es wäre höchst interessant, den Blick auf intertextuelle Verweisungen zu konzentrieren, doch sind leider weder Rollenheft noch der Text des Musikdramas erhalten, und ich muss mich auf einige Beobachtungen und Überlegungen beschränken, die sich aus der Auswertung der Presseberichte ergaben und in Gesprächen mit ehemaligen Schülern Dronkes bestätigt oder differenziert werden konnten.

38 Diese Auffassung des Exilschicksals ist im Laufe der Emanzipations- und Akkulturationsdebatte durch die religiös-liberale Reformbewegung geprägt worden. Vgl. ITTA SHEDLETZKY: Existenz und Tradition. Zur Bestimmung des ‚Jüdischen' in der deutschsprachigen Literatur, in: DIES. & HANS OTTO HORCH: *Deutsch-jüdische Exil- und Emigrationsliteratur im 20. Jahrhundert*, Tübingen 1993 (Conditio Judaica, Bd. 5), S. 10f.

Grau, ‚leidende Menschen' in Violett, ‚hoffnungsvolle Menschen' in Rosa, ‚fromme Menschen' in Weiss und ‚Hirten' mit Laternen in der Hand, die von ihren Verfolgern – den drohenden, johlenden Menschen in Braun – hin- und hergeschoben werden. Der verfolgten Masse tritt das autobiographisch geprägte 'heimlose' Kind entgegen, das die Schutzsuchenden anspornt, ihm zu folgen und dem Messias entgegenzugehen – sinnbildlich dargestellt als Ersteigen einer grossen weissen Treppe, die den Kern von Dronkes Bühnenbild darstellt. So sehr traditionsverhaftet der Einsatz solcher zeichenhaft-symbolischer und szenisch-dramaturgischer Mittel auf den ersten Blick erscheinen mag, erweisen sie sich durch den durchdachten Gegenwartsbezug als wirksame ästhetische Strategie. Das Ende der Aufführung brachte den Höhepunkt des Stücks in dem feierlichen Aufruf des Chores an die Welt, 'aus dem Geiste der Liebe' heraus zu handeln und eine *Civitas Dei* anzustreben – *The Auckland Star* beschrieb den Schlussakt als rauschhaftes „Erlebnis der Gemeinschaft" im lichterfüllten Raum: "Towards the grand climax the chorus lifted the great audience to fervid feeling [...] and almost to a response merging them with the players in the finale".[39] *The New Zealand Observer* berichtete: "It seems that with Maria Dronke's production of *No Room*, the open stage of the Town Hall really became for several hours a place in which the reformation of people out of the spirit of love and the practical realisation of a call for involved action in everyday life seemed possible".[40] Die Regisseurin deutete die Wirkung des Stücks bewegt als Zustimmung und Versprechen, den von ihr verkündeten humanistischen Idealen zu dienen, erst damit konnte für sie der Frieden beginnen, den sie im neuseeländischen Exil erhoffte, für den sie wirkte. Auch wenn die Intensität in der Formulierung der Messiashoffnung von einem Rezensenten zunächst etwas unentschieden als „eigentümlich"[41] beschrieben wurde, hinterliess die Aufführung von *No Room* einen bleibenden Eindruck beim Publikum: Als Dronke drei Jahre später das Experiment mit dem Raumtheater mit der Inszenierung von T.S. Eliot's *Mord im Dom* in der Wellingtoner Old St. Paul Cathedral weiter führt, heisst es in der Presse "Drama Society in Wellington Follows in Famous Tradition".[42]

---

39 [ANONYM]: Miracle Play. 'No Room' Season, in: *The Auckland Star*, 16 November 1944.

40 [ANONYM]: Miracle Play of To-day, in: *The New Zealand Observer*, 22.11.1944.

41 [ANONYM]: Miracle Play of To-day (Anm. 40).

42 [ANONYM]: Murder in the Cathedral. Drama Society in Wellington Follows in Famous Tradition, in: *Dominion*, 30.4.1947.

Das Kriegsende versteht Maria Dronke als Auftrag zur Weiterführung ihrer Arbeit für Versöhnung und Vermittlung zwischen den Kulturen. Sie inszeniert die griechische Antike, das mittelalterliche Mysterienspiel, Shakespeare, Ibsen und Strindberg, Shaw und T.S. Eliot, und widmet sich Themen wie Schuld und Verantwortung, metaphysische Wandlung und Gottsuche, die mit ihren Reflexionen über die Entwicklung der Zeit eng verbunden sind. Zudem bringt sie Erinnerungsbrocken aus der eigenen europäischen Karriere auf die neuseeländische Bühne: Gedichte von Goethe und Schiller, Heinrich Heine, Ernst Toller und Rilke, und Stücke namhafter Autoren wie Hofmannsthal, Lessing, Wedekind und Hauptmann, nicht zuletzt Goethes *Faust*. Die seltsam anmutende Wiederbelebung von Rollen, die sie auf der deutschen Bühne gespielt hatte, zeugt deutlich von ihrem Bemühen, einen entglittenen Faden wieder aufzunehmen. Auch zehn Jahre später ist die Sehnsucht nach der alten geistigen Heimat noch immer da; auch in der Nachkriegszeit beruft sich Maria Dronke auf die „gute" humanistische Tradition des anderen Deutschlands, des Deutschlands Goethes. So heisst es noch 1951 in einem Porträt der Schauspielerin in der Zeitschrift *The Listener*: "When Maria Dronke left Nazi Germany in 1938, she managed to take four books with her. One was a copy of Goethe's *Faust*. Now with a Dominion-wide reputation in the theatre, she is to give New Zealand its first production of this famous classical drama".[43] Allerdings stösst Dronkes Goethekult ebenso wie ihr energischer Einsatz für deutschsprachige Autoren bei Neuseeländern auf emotionale Widerstände, die in den Nachkriegsjahren begreiflicherweise schwer zu überwinden sind. Ihre *Faust*-Inszenierung im Jahre 1951 ruft Verständnislosigkeit und laute Kritik hervor, besonders von Seiten des linksorientierten Schauspielerkollektivs des *Unity Theatre*, einer dem Theater Stanislavskys analogen Erscheinung, die in den Fünfziger Jahren in Wellington ihren Siegeszug hält.[44] Wie tief und nachwirkend das Zerwürfnis mit ihrer ehemaligen Schülerin, der späteren Leiterin des *Unity Theatre*, Nola Millar, die die kunsthistorisch etablierten Vorbilder der Weimarer Republik als obsolet abtat, auf Dronke einwirkte, ist zahlreichen Gesprächen mit Vertrauten zu entnehmen. Dass diese Kontroverse auch Dronkes Integrationswilligkeit schmälerte und ihr Gefühl des Ausgesetzt-

---

43 [ANONYM]: Two 'Firsts' in N.Z. for Goethe's *Faust*, in: *The Listener*, Oktober 1951 (N).

44 Zur Entwicklung des linksorientierten Laientheaters in Neuseeland siehe RACHEL BARROWMAN: *A popular vision: the arts and the left in New Zealand, 1930-1950*, Wellington 1991, bes. S. 206-212.

seins intensivierte, geht aus der literarischen Verarbeitung ihrer kurz nach der Millar-Episode unternommenen Deutschlandreise hervor, von der im weiteren noch die Rede sein wird. Mit einem höchst internationalen Programm, das Szenen aus den Werken Shakespeares, Yeats', Barries, O'Neills, Strindbergs, Wedekinds, Hofmannsthals und Anouilhs in der Aufführung der Schüler des *Dronke Studio* anbietet, setzt Maria Dronke 1956 ihrer Mission in der neuseeländischen Theaterszene einen Schlussstrich. Das folgende Zitat aus der Selbstbiographie der Schauspielerin Pat Evison dürfte bezeugen, dass sie das Bewusstsein der neuseeländischen Schauspieler bis in die Gegenwart zutiefst geprägt hat: "At the time Maria started her studio, there was no professional theatre in Wellington. Anyone with talent and enthusiasm and the desire to perform on stage belonged to one of the amateur companies. [...] I can think of no other individual who has contributed more to the quality of background for actors who eventually emerged as 'pros'."[45]

5. Zur Verarbeitung der Exilerfahrung im schriftstellerischen Werk

Mit zunehmendem Alter und im Bewusstsein, dass ihr nicht mehr viel Zeit blieb, entstand für Maria Dronke das Bedürfnis, Zeugnis von der Vergangenheit abzulegen. Dass sie sich ohne Illusionen den Katastrophen des 20. Jahrhunderts gestellt hat, ohne den Wunsch aufzugeben, einen Sinn in dieser Existenz zu finden, ist bereits dem 1953 veröffentlichten Prosatext *Homecoming. To the Mystery Called Germany* abzulesen. Auffällig ist darin die dramatische Schreibweise, in der sich dunkle Visionen, Erinnerungen und Reflexionen überlagern und durchdringen, um dem erlebten Trauma bei der Wiederbegegnung mit Köln, der Stadt ihrer Ahnen, in der sie selbst die letzten fünf Jahre vor der Flucht aus Deutschland verbracht hatte, entsprechenden Ausdruck zu verleihen. Tiefe Trauer über die Zerstörung durch den Krieg, beklemmende Fassungslosigkeit angesichts der *Shoah* war für Dronke das erste Zusammentreffen mit Deutschland im Jahre 1952. Im Wechsel zwischen der Gegenwart und den Erinnerungen des Protagonisten Thomas sucht sie die unaussprechlich schrecklichen Ereignisse in Bilder zu setzen, den Opfern der Vergangenheit ein Denkmal zu errichten: "He remembered his old religious teacher who had told his boys: 'I looked at Him and He looked at me.' [...] Thomas felt his knees give way and leant against a pillar, wrestling with that mystery called Ger-

45 PAT EVISON: *Happy Days in Muckle Flugga. An Autobiography*, Auckland 1998, S. 21f.

many. He did not know how long; for time was suspended. There, on his right hand, there had been the museum. His mind went through walls that were no longer to find the room to which he had been drawn again on that day which decided for him that he would leave".[46] Eine Heimkehr gibt es für den Protagonisten, mit dem sich die Autorin durchaus identifiziert, nicht: "Thomas stood there on the railway bridge of Cologne overwhelmed by return. By returning home? No, not home, surely. What he had loved from childhood into youth, into manhood, that which he would never be able to stop loving, was lying in shambles. [...] Thomas, always critical of himself, kept a close guard on his feelings, as he stood there on that bridge between two lives. No, it was not from a sense of retribution, disguised as a sense of justice, that he saw the terrible logic of the shambles around him".[47] Allein Gott richtet bei Maria Dronke durch Einsicht, nicht durch Rache: Was zu Beginn des Prosastücks als verstörte christliche Gottesrede beim Anblick Kölns verlautbart wird – "What strange forgiveness was there, what God of incomprehensible, indescribable mercy, to turn pollution into rebirth again and again?"[48] – endet im imperativischen Konstatieren: "But he knew, he would remember always that it mattered no longer *where* he lived. What mattered terribly was *how* he lived and for what purpose".[49] Zuletzt erscheint eine geographisch verortete Herkunft der Autorin auch nicht mehr wichtig, denn Identität konstituiert sich für sie immer wieder neu in verantwortlichem Handeln. Hierin greift Dronke auf eine jüdische Tradition zurück, die vor allem durch Künstler geprägt wurde: Ein verantwortungsvolles Leben war bereits für Heinrich Heine nur möglich, wenn man sich nirgends zu Hause fühlte, wenn man sich als Aussätziger, als „Paria" bekannte. Verantwortliches Handeln bedeutet Maria Dronke aber auch, gegen das Vergessen anzuschreiben.

Das Schreiben um zu erinnern, um zu bewältigen, um zu mahnen und nicht zuletzt um zu vermitteln, wiederholt sich im Kontext der Autobiographie *Rosemary for Remembrance and Rue for Thought*. Dronke verfasst ihre Autobiographie in englischer Sprache, wendet sich damit an das neuseeländische Publikum, bei dem die Kenntnis ihres kulturellen Hintergrundes nicht einfach vorauszusetzen ist. Dementsprechend ist sie bemüht, ihren

46 DRONKE: Homecoming (Anm. 3), S. 8.
47 DRONKE: Homecoming (Anm. 3), S. 8.
48 DRONKE: Homecoming (Anm. 3), S. 8.
49 DRONKE: Homecoming (Anm. 3), S. 9.

Lesern die Lebenswelt und den historischen Hintergrund, auf dem sich ihr Lebensweg abzeichnet, bis zu den kleinsten Verrichtungen des Alltagslebens verständlich zu machen. Zugleich ist sie bestrebt, der Darstellung negativer Erfahrungen aus dem Emigrantendasein keinen zu grossen Platz einzuräumen. Das unter Emigranten nicht unbekannte Schuldgefühl, es im Exil besser gehabt zu haben als die auf dem Kontinent verbliebenen Freunde und Verwandten, ist sicherlich ein entscheidender Faktor für diesen Sachverhalt,[50] ebenso spielen Herkunft, Erziehung und Lebensanschauung eine wichtige Rolle bei der Mitteilung von Misserfolgen und Schwächen. Dronke handelt bei der Niederschrift ihrer Erinnerungen offenkundig im Einklang mit den Vorsätzen und Überzeugungen ihrer Mutter, von der es heisst: "She had that all too rare gift of being grateful for the good things in her life".[51] Freilich kann das nicht darüber hinwegtäuschen, dass ihre Zuversicht und der nicht selten weltfremd anmutende Idealismus ihrer Auffassungen dem Leiden abgerungen ist.

Bei näherem Zusehen findet man in Maria Dronkes Selbstzeugnis eine ebenso leidvolle wie gebrochene Lebensgeschichte. In ihrem Schreiben greift die Autorin auf tradierte Formen autobiographischen Erzählens zurück, woraus sich kaum zu überbrückende Spannungen innerhalb des Textes ergeben: So werden mit den Kapitelüberschriften „Berlin", „Wien", „Köln", „Wellington" Stationen eines Entwicklungsweges genannt, wird auf „einen Strukturzug des Bildungsromans", hingewiesen „der die Abfolge von Lebensstationen oft zu einer Kette geographisch aufeinander bezogener Lebensetappen gemacht hat".[52] Zudem bemüht sich Dronke in ihren Erinnerungen an Kindheit und Jugend, das Leben als innere wie äussere Suche zu vergegenwärtigen, ganz nach dem Modell der „klassischen" bürgerlichen Autobiographie, die darauf angelegt ist, eine sinnvolle, kohärente Lebensgeschichte darzustellen, die Entwicklung der Persönlichkeit zu schildern und Identität zu konstituieren.[53] Das Bild einer

---

50 Es wäre höchst interessant und würde das Bild um fehlende Facetten ergänzen, wenn sich der Autobiographie die Korrespondenz Maria Dronkes mit ihrem nach Moskau entflohenen Bruder Arthur vergleichend zur Seite stellen liesse. Leider sind im Nachlass Dronkes keine Briefe enthalten und auch sonst sind mir Briefe Dronkes oder Arthur Kronfelds nicht bekannt.

51 DRONKE: Homecoming (Anm. 3), S. 6.

52 Vgl. ROLF SELBMANN: *Der deutsche Bildungsroman*, Stuttgart 1984, S. 94.

53 In seiner Definition der Autobiographie führt Roy Pascal, dessen theoretischer Ansatz bis in die 70er Jahre hinein äusserst wirkungsmächtig war, an, eine „echte" Autobiographie weise sich durch die „Darstellung einer vielschichtigen Bildung im Goetheschen Sinne, eines persönlichen und philoso-

kohärenten Lebensreise kann aber vor dem Hintergrund des Exilerlebnisses nicht mehr greifen. Im Kapitel "And Nothing but the Truth ..." prägen die durch politische Verhältnisse bedingten Erfahrungen des biographischen Bruchs deutlich die Struktur ihres Schreibens. Dronke baut in der Form eines fingierten Gesprächs mit einem verstorbenen Verwandten eine kleine Rahmenhandlung innerhalb des Erinnerten auf, so dass der Bericht über Flucht und Vertreibung aus dem Gesamtzusammenhang der Autobiographie herausgenommen scheint. Dass die Autorin gerade in der Rahmenhandlung alles daran setzt, um einen authentischen Eindruck von Unmittelbarkeit der Darstellung beim Leser zu erwecken, ist sicherlich kein Zufall. Dronke geht es um eine Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart, um Kontinuitäten und Konsequenzen, die aus der Kenntnis des Vergangenen zu ziehen sind, hierfür aber ist die Glaubwürdigkeit des Vergangenen unbedingte Voraussetzung. Nebst dem explizit gemachten Wahrheitsanspruch in der Kapitelüberschrift setzt Dronke ihrem Bericht die Zeile voran: "I have tried to keep my memories on a short leash", womit der Schreibakt und der Prozess des Erinnerns selbst thematisiert werden. Der Leser gewinnt somit den Eindruck, der Schreibenden über die Schulter zu schauen, und die Autorin tritt in eine Art Dialog mit dem Leser. Die Darstellung des Exils in Neuseeland im dritten Teil der Autobiographie ist wiederum über weite Strecken eine Zitatcollage aus Zeitungen und deutschen Dichtungen, Bruchstücken der Erinnerung und Einfällen. Die Chronologie der Erinnerungshandlung wird wiederholt durchbrochen, dadurch dass die Autorin durch 'freie Assoziationen' aus konkreten Ereignissen, die der Gegenwart näher stehen, konkrete Erinnerungen an die Vergangenheit ableitet.[54] Zuletzt sind es die zweisprachig zitierten und kommentierten deutschen Dichtungen, die ihre Erinnerungen gleichsam wie eine Klammer zusammenhalten und eine geschlossene Lebensgeschichte garantieren; Goethes *Faust* wird dabei zum Symbol für persönliche Kontinuität und individuelle Sinnstiftung. So heisst es im Schlusskapitel: "My one bookshelf in this small room with its four win-

---

phischen Reifeprozesses" aus, als „Verwirklichung einer inneren Möglichkeit". Vgl. ROY PASCAL: *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt*, Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz 1965, S. 71f., 137.

54 So unterbricht Dronke die Darstellung ihrer Bekanntschaft mit dem Berliner Konzertsaalbesitzer Sigmund Landeker: "I recently read Yehudi Menuhin's spell binding autobiography. Some events came back to me with great force. I realised that I had been present at his May-flower concert in 1929." Vgl. DRONKE: *Rosemary for Remembrance* (Anm. 3), S. 28.

dows holds my *Faust* copy, a present from my dear father, when I, aged not quite fifteen, was taken by my parents to the Goethe-week in Weimar. It has given me lasting delight".[55] Mit diesem Schlussbild des geretteten Werkes wird aber nicht nur die positive Erinnerung an die heile Welt der Kindheit aufgerufen, sondern auch formal ein Bogen zum ersten Kapitel der Autobiographie gespannt und somit der Kreis geschlossen.[56]

6. Zusammenfassung

Die Politik der Nationalsozialisten war auf Vernichtung von Individuum und Identität angelegt, die Ausbürgerungspolitik sollte „nicht nur die Sippenhaftung und den Vermögensverlust ‚legitimieren', sondern zielte darauf, den Vertriebenen das Gefühl ihrer Zugehörigkeit zu einer Sprachgemeinschaft, einer Kulturgemeinschaft und natürlich auch zu einer Staatsgemeinschaft zu nehmen. Der hier entfesselte Kulturkampf wollte den Vertriebenen das Bewusstsein ihrer Geschichte, der Kontinuität ihres Lebens und ihrer Herkunft und damit letztlich ihre Identität nehmen".[57] Bühnenarbeit und Schreiben bedeuten für Maria Dronke die unausgesprochene Antwort auf die im Leben erfahrenen Traumata, Bewältigungsstrategie ebenso wie zukunftsweisender Appell an die Nachgeborenen. Das künstlerische Werk war ihr ein Refugium, in das sie die neue Welt

---

55 DRONKE: *Rosemary for Remembrance* (Anm. 3), S. 48.

56 In der Art und Weise wie Maria Dronke immer wieder Goethes Werk und Person in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus für Menschlichkeit und Toleranz reklamiert, ähnelt sie durchaus Schriftstellern und Kritikern wie Julius Bab und Max Brod, Thomas Mann und Anna Seghers: Aufhebung der Zeitdistanz zur Vergangenheit, identifikatorische Vereinnahmung, Sakralisierung und Musealisierung der Tradition sind charakteristische Merkmale des Umgangs der Emigration mit Goethe, weiss sie sich doch eins mit dem Klassikerkult des deutschen Bildungsbürgertums (vgl. BRITA ECKERT & WERNER BERTHOLD: *„... er teilte mit uns allen das Exil". Goethebilder der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*. Begleitbuch zur Ausstellung des Deutschen Exilarchivs 1933-1945 der Deutschen Bibliothek, Wiesbaden 1999, S. 153-161). Dass sich die Verteidiger der bürgerlichen Bildungsreligion, unter denen sich viele deutsche Juden befanden, nicht eingestehen, dass es gerade der antipolitische Kulturbegriff gewesen ist, der das deutsche Bildungsbürgertum in die Arme des Nationalsozialismus getrieben hat, verweist auf die historische Problematik und die spezifisch deutsche Tragik der Assimilation.

57 MANFRED BRIEGEL & WOLFGANG FRÜHWALD: Einleitung, in: DIES. (eds.): *Die Erfahrung der Fremde. Kolloquium des Schwerpunktprogramms „Exilforschung" der Deutschen Forschungsgemeinschaft*, Weinheim / Basel / Cambridge / New York 1998, S. 2.

und die neue Sprache des britischen *Dominion* eindringen liess – allerdings nur bedingt, denn immer lag die Befürchtung nahe, dass die deutschsprachige Kultur aus vorhitlerischen Zeiten, die ihre Zuflucht in entlegenen Bezirken der Welt suchen musste, verloren gehen könnte. Der angestrebte Brückenschlag zwischen den Kulturen liess sie im „unheimlichen Dazwischen" des Exils verharren,[58] was aber keineswegs als definitiver Identitätsverlust zu deuten ist. Im Rückgriff auf die Tradition des Messianismus und in der späteren Selbstwahrnehmung und –stilisierung als Paria eroberte sich Maria Dronke eine Freiheit, die es ihr ermöglichte, für ein menschlicheres Miteinander verschiedenster Menschen einzutreten. Dementsprechend kann man über ihr „zweites Leben" in Neuseeland sagen, dass Dronke das Mass der Integration beschieden war, das sie von ihren Voraussetzungen letztlich erwarten konnte. Sie als „geglückt" zu bezeichnen, wird man aber zögern angesichts der Veränderung, die an ihr in ihren letzten Lebensjahren wahrnehmbar wurden, der von vielen Freunden beobachteten Melancholie, einer Traurigkeit des in sich selbst versunkenen Gemüts, das von seiner Vergangenheit eingeholt wurde.

58 Nach Elisabeth Bronfen gibt es für Exilanten ein dreiteiliges „Identifikationsmodell": Sie können sich ein Paradies „imaginär zurückerobern", einen zweiten Ort als Paradies umsemantisieren oder im „unheimlichen Dazwischen" des Exils verharren. Vgl. ELISABETH BRONFEN: Exil in der Literatur: Zwischen Metapher und Realität, in: *arcadia* 28 (1993), Heft 2, S. 183.