

Klub Zwei
In Zusammenarbeit mit

15. 9. – 13. 11. 2005

VORWORT

Die Bedeutung und Wirksamkeit von Klub Zwei liegt in dem Bemühen und der Fähigkeit von Simone Bader und Jo Schmeiser, Strukturen offen zu legen. Sie umkreisen, gliedern und erläutern die Faktoren, die unseren Umgang mit Geschichte und deren Gegenwart bestimmen – und reflektieren dabei ständig auch die eigene Position. Ihre Auseinandersetzungen mit der Shoah und den Nachwirkungen auf die folgenden Generationen – die Nachkommen der Opfer und Überlebenden, als auch die Nachkommen der TäterInnen und KollaborateurInnen – sind nicht Arbeiten über ein Thema, sondern Arbeiten mit einem Thema. Sie wissen um die Macht des Sprechens über das Sprechen (und das Schweigen). Den Brüchen im Geschehen, den Löchern, Leer- und Fehlstellen der Erzählungen, stehen Stolpersteine im Fluss der Filme und der Installationen gegenüber, die auf die „Eigenwilligkeit biografischer und persönlicher Differenzen“ (Karin Gludovatz) verweisen, darauf, dass jedes Sprechen über Geschichte immer auch Übersetzung ist. Klub Zwei koppelt die Fragen nach der Form an die Fragen des Inhalts; diese Verschränkung verlangt einen aktiven Einsatz der RezipientInnen. Die Arbeit ist ein Manifest, ein permeables, an dem nicht nur die Künstlerinnen und Autorinnen beteiligt werden und sind, sondern alle Öffentlichkeiten; zu keinem Zeitpunkt bleibt jedoch im Unklaren, auf wessen Seite Klub Zwei stehen.

Wir danken Simone Bader, Jo Schmeiser und allen an Ausstellung und Publikation Beteiligten für ihr Engagement und die angenehme Zusammenarbeit. Dank gilt auch der Erste Bank, Partner der Secession, den Freunden der Secession und allen MitarbeiterInnen des Hauses.

Matthias Herrmann, Präsident

FOREWORD

The importance and impact of Klub Zwei derive from the efforts and ability of Simone Bader and Jo Schmeiser to disclose structures. They orbit, organize, and clarify the factors that determine our dealings with history and its ongoing influence—while also constantly reflecting on their own position. In their focus on the Shoah and its after-effects on subsequent generations—the descended from victims and survivors as well as the descended from the perpetrators and the collaborationists—are not works *about* a theme, but *with* a theme. They are aware of the power of speaking about speaking (or remaining silent). The breaks in the action, the holes, voids, and absences in the narratives, are confronted with stumbling blocks in the flow of films and installations that refer to what Karin Gludovatz calls “the peculiarity of biographical and personal differences”—to the fact that speaking about history always implies a translation. Klub Zwei link questions of form with questions of content, an interlocking that demands active participation on the part of the viewer. The work is a manifesto, a permeable manifesto that implicates not only the artists and writers, but also all audiences. At no point, however, are there any doubts about the side Klub Zwei is on.

We are grateful to Simone Bader, Jo Schmeiser, and all those involved in the exhibition and the publication for their commitment and their cooperation. Our thanks are also due to the Secession's partner Erste Bank, to the Friends of the Secession, and to all members of staff.

Matthias Herrmann, President

Hitler

Milena Müller Avusturya'ya yeni geldiğimde çok şaşırıyordum, nereye gidersem gideyim, ağzımı açar açmaz ilk soru: "Nerelisin?" Bu birinci çekmece!

Milena Müller Babam Avusturyalı, annem Şili'li. Benim ait olduğum gurup ise ikisinin arasında. Evim neresi? Nereye aitim? Daha çok öyle miyim, yoksa daha çok böyle miyim? Hep kabul görmeyi arzulamak ya da hep sözde "milliyetler" üzerinden kendimi tanımlamak zorunda kalmak...

Broggenz

Veronika Rechberger Beni politik çalışmaya yönelten şey, çoğu konuda duyduğum rahatsızlığın adını koymayı öğrenmek oldu: Benim nasıl bir insan olmam gerektiğini başkalarının belirlemesini istemiyordum. Bana kalırsa, MAIZ'in gücü de buradan kaynaklanıyor: Kadınlar konuştuğunda hayatlarından hoşnut olmadıklarını farkedip, toplumun onlara davranışından duydukları rahatsızlığı dile getiriyorlar.

Terketim

Tania Araujo “Kendimi siyah olarak tanımlıyorum” diyemem. Yapamam bunu. Ben siyah bir kadın değilim. Ama göçmen bir kadın olarak konuşabilirim. Bu tür kararlar hayatımızda son derece belirleyici. Kimliğimizi belirliyorlar. Topluluklarda, nereye kadar göçmen bir kadın değil de, Tania olarak var olabiliyim? Zor bir durum, çünkü ben Tania’yım, ama aynı zamanda da göçmen bir kadıyım. Bu iki kimliği birbirinden ayıramıyorum, olmuyor. Bana kalırsa kategorize etmek gerçekten bir Avrupa problemi, insanları birbirinden ayırmak için şizofrence bir yöntem.

Luzenir Caixeta Artık daha çok gücümüzü göstermek istiyoruz. Göçmen kadınlar olarak güçlü olduğumuzu ve organize olabileceğimizi.

Tania Araujo Göçmen bir kadın olarak kaybedeceğim hiç bir şey yok elbette, bu çok açık. Kaybedecek şeyi olmayanın işgal edebileceği mekan çoktur. Avusturyalıların ise kaybedeceği çok şey var!

Rúbia Salgado Bu toplumla, çoğunluğu oluşturan kesimle yüzleşmek zorundayız. Örneğin, bence bu insanların kanunların adaletsizliği konusunda kafa yormamaları bir skandal!

Tania Araujo Biz, Avusturyalıların sahip olduğu toplumsal güvene sahip değiliz. Ama bu da bir tür özgürlük. Özgürüz. Kaybedecek neyim var benim? En fazla uçağa atlar, evime dönerim. Kaybedecek bir şeyim yok ki, kira yardımı almıyorum, emeklilik hakkım yok, işsizlik parası desen, en fazla altı ay, yoksulluk parası almıyorum, ve saire, ve saire!

Rúbia Salgado Avusturyalıların, göçmenlerin yaşadığı adaletsizlik karşısında sustukları ve böylece sistemin suç ortağı oldukları açıkça ortaya koyulmalı!

Arbeit an der Öffentlichkeit

In unserer künstlerischen Arbeit der letzten Jahre haben uns die Themen Migration und Rassismus zunehmend beschäftigt. Gemeinsam mit anderen hat Klub Zwei an mehreren Projekten gearbeitet, die unterschiedliche Aspekte dieser Themen ansprechen. So zum Beispiel am Videoprogramm *Staatsarchitektur*, das beim Steirischen Herbst 1997 in der Ausstellung *Zonen der Verstörung* erstmals gezeigt wurde, oder am aktuellen Buch *Staatsarchitektur*, der Nummer 7/8 der Zeitschrift *<Vor der Information>*, das visuelle und textuelle Beiträge von MigrantInnenorganisationen, linken Gruppen, KünstlerInnen, FilmemacherInnen und WissenschaftlerInnen aus Deutschland, Österreich, Großbritannien, Frankreich und der Schweiz versammelt.

Gemeinsames Ziel dieser Projekte war, Strategien für eine antirassistische und antisexistische Politik zu entwerfen. Die Frage nach der gesellschaftlichen Bedeutung visueller Produktion hatte dabei zunehmend zentralen Stellenwert.

Öffentliche Sichtbarmachung und Diskussion sind wesentlich für jedes Engagement gegen die vielen Formen von Rassismus und Sexismus, die in Westeuropa institutionalisiert und gerade in Österreich besonders verfestigt sind. Zugleich aber wirft jede öffentliche Thematisierung von rassistischer und sexistischer Gewalt viele Fragen und auch Probleme auf:

- Wer macht sichtbar?
- Was wird sichtbar gemacht?
- Von welcher gesellschaftlichen Position aus und in welcher Öffentlichkeit geschieht dies?

- Führt das Sichtbarmachen zu Diskussion und als Konsequenz zu gesellschaftlicher Veränderung?
- Oder führt es im Gegenteil zu voyeuristischer Exposition der Personen, die mit Rassismus und Sexismus konfrontiert sind, wodurch die Strukturen und Machtverhältnisse, die diese ermöglichen, unverändert bleiben?

Die Ursachen von Rassismus und Sexismus stehen sehr selten im Zentrum von Analyse und Kritik. Auch die Mehrheitsgesellschaft, die von der Rechtlosigkeit und Ausbeutung jener Menschen profitiert, denen sie BürgerInnen-, Arbeits- und Aufenthaltsrechte systematisch verwehrt, wird kaum thematisiert. Allzu oft werden stattdessen die Menschen, die täglich mit Rassismus konfrontiert sind, in den Fokus der Berichterstattung gezerrt, zum „Einzelfall“ gemacht, paternalistisch betreut und bevormundet. Und dies gilt für die Tagespresse ebenso wie für engagierte künstlerische Projekte.

Ausgangspunkt des Projekts *Arbeit an der Öffentlichkeit* ist daher eine Struktur der Zusammenarbeit, die von den beteiligten Migrantinnen(gruppen) mitkonzipiert und mitbestimmt wird. Denn wenn Entscheidungs- und Definitionsmacht in Projekten nicht hinterfragt und umverteilt, wenn Strukturen der Zusammenarbeit nicht gemeinsam erstritten, erarbeitet und wenn notwendig auch wieder verändert werden, bedeuten Engagement und Unterstützung eine Fortsetzung rassistischer Diskriminierung.

In der Zusammenarbeit und Auseinandersetzung mit Migrantinnen haben wir gelernt, dass wir als Staatsbürgerinnen an rassistischen Strukturen teilhaben. Unsere privilegierte gesellschaftliche Position steht kritisch zur



Installationsansicht / installation view,
Thwarted Voices, Queen Elizabeth Hall, London,
2001, Foto / photo: Anthony Auerbach



Links / left: Linz, 2000, Foto / photo: MAIZ
 Rechts / right: Graz, 1999, Foto / photo:
 Richard Ferkl

Diskussion. Denn genau diese Position ermöglicht weißen Staatsbürgerinnen die Ausübung künstlerischer oder wissenschaftlicher Berufe, während sie die Berufschancen von Migrantinnen mit gleicher Ausbildung und Qualifikation auf Jobs in Beratungsstellen reduziert. Vor diesem Hintergrund ist es problematisch, von „gleichberechtigter Zusammenarbeit“ zu sprechen. „Gleichberechtigung“ ist auch in Mikrostrukturen, wie unser Projekt eine ist, nach wie vor Utopie. Denn sie hängt nicht nur von Einzelpersonen, ihren Intentionen und Handlungen ab, sondern auch vom gesellschaftlichen Kontext, den Rechten und Positionen, die dieser zu- oder abspricht, und von den Effekten, die er auf Mikrostrukturen hat. „Gleichberechtigung“ ist so lange Utopie, solange eine gesellschaftliche und politische Rechte genießt, die der anderen verwehrt werden.

Die Position von Klub Zwei, unsere Interessen und die Fragen, die wir diskutieren wollen, müssen daher explizit formuliert werden. Je expliziter sie ausgesprochen werden, desto eher können sie von Beteiligten in Streit gestellt und wieder verändert werden. Insofern sehen wir unsere Überlegungen als Schritt in Richtung der Utopie gleichberechtigt bestimmter Zusammenarbeit.

Wir nennen das Projekt *Arbeit an der Öffentlichkeit*. Dies soll verdeutlichen, dass die rassistischen und sexistischen Strukturen, auf denen unsere Gesellschaft gründet, sichtbar gemacht werden müssen und dass öffentliche Debatten notwendig sind, um eine Änderung dieser Strukturen herbeiführen zu können.

In seiner Zweideutigkeit weist der Titel aber auch darauf, dass mit struktureller Veränderung auch andere Formen

der Berichterstattung und Diskussion einhergehen müssen. Die Bilder und Sprachen, mit denen veröffentlicht, sichtbar gemacht wird, müssen immer wieder auf ihre politischen Bedeutungen und Konsequenzen befragt, revidiert, geändert und neu entworfen werden.

Und schließlich soll die Vorstellung einer einzigen, monolithischen Öffentlichkeit infrage gestellt werden. Es gibt nicht nur eine Öffentlichkeit, sondern mehrere Öffentlichkeiten. *Arbeit an der Öffentlichkeit* bedeutet somit die Kritik an der dominanten, die Arbeit an ihrer Veränderung durch das Unterstützen, Stärken und Vernetzen all jener Öffentlichkeiten, die sie gesellschaftliche Bedeutung und Recht auf Äußerung abspricht.

Work on/in the Public

In our work as artists in recent years Klub Zwei has become increasingly involved with the themes of migration and racism. In association with others, we have worked on a number of projects that addressed specific aspects of these problems. These included the video programme *Architecture of the State*, first shown at Steirischer Herbst 1997 as part of the exhibition *Zones of Destruction*, as well as the book (also entitled *Architecture of the State*), which appeared as issue 7/8 of the periodical *<Vor der Information>*. The book brings together contributions, both visual and textual, from Migrant organizations and left-wing groups as well as artists, film makers and scholars from Germany, Austria, Great Britain, France and Switzerland.

The common aim of these projects was to draw up strategies for an anti-racist and anti-sexist politics. As work

progressed, it became increasingly clear that the significance which societies attach to visual production was a factor of crucial importance.

Many forms of racism and sexism are institutionalized in western Europe and particularly entrenched in Austria. Exposure to the public eye and public debate are essential to any committed attempt to combat these attitudes. Any public discussion of racist and sexist violence will however raise numerous questions and problems:

- Who does the exposing?
- What is exposed?
- What base in the social fabric does this initiative have, and in what particular public sphere does it take place?
- Does the process of making racism and sexism visible lead to discussion and hence the social change?
- Or does it, on the contrary, lead to the voyeuristic exposure of individuals who experience racism and sexism, so that the structures and power relations which make these possible remain unchanged?

Analysis and criticism rarely focus on the causes of racism and sexism. There is barely any discussion, even, of the fact that the majority of people in a society profit from the exploitation and lack of rights of people whom it has systematically denied citizenship, the right to work and the right to residence. What happens instead, all too often, is that a person who is has to face racism every single day is suddenly dragged into the spotlight of a report in the media, made into an "isolated instance," taken care of in a paternalistic way, and subjected to the will of others. And this applies whether the case is taken up by the daily press or by a project run by "committed" artists.

The point of departure for the project *Work on/in the Public* is therefore the setting up of an organization structure for collaborative working. The women migrants/ migrant groups taking part must be involved in developing the idea of the project and in running it, for unless the power to take decisions and set agendas is subject to analysis and liable to redistribution, and unless the structural provisions for collaboration are jointly thrashed out and where necessary redrawn, then "commitment" and support will be nothing more than a continuation of racist discrimination.

In working and arguing with women migrants we have learnt that we as women citizens are stakeholders in racist structures. Our privileged position in society is of critical relevance to the discussion. For it is precisely that position which enables white women citizens to follow professions as artists or scientists whereas the employment opportunities for migrant women with similar training and qualifications are limited to jobs in advice centers. Given these facts it is misleading to speak of "collaboration based on equal rights." Even in small structures, such as our project, equal rights remain an unattained ideal. For equal rights do not merely depend on the intentions and actions of individuals, but on the whole social context, including the rights and ranks which the context grants or refuses, and on the influences which it exerts in small structures. Equal rights will remain an utopian dream so long as certain people enjoy social and political rights which are denied to others.

The position of Klub Zwei, the concerns we have and the questions we want to discuss must therefore be explicitly formulated. The more explicitly they are stated, the more readily they can be challenged and modified. In so far as



Graz, 2000, Foto / photo: Klub Zwei
Linz, 2000, Foto / photo: MAIZ



Innsbruck, 2000, Foto / photo: Klub Zwei

we proceed in this way we consider our deliberations to be a step in the direction of an ideal state of affairs, where collaborative work is based on equal participation.

We have called our present project *Work on/in the Public*. The title is deliberately ambiguous. On the one hand it is meant to imply that the racist and sexist structures on which our society is based must be made visible and that they cannot be changed without exposure to public debate.

But it also indicates that structural change will need to be accompanied by other forms of reporting and discussion. The images and language used in publishing, in making things public, rendering them visible, must be questioned over and over again to open their political meanings and consequences. They must be revised, amended and reconceptualized.

And finally the concept of a single, monolithic "public sphere" must be questioned. There isn't just a single public sphere: there are various spheres which are public. *Work on/in the Public* thus means critiquing the dominant public sphere. It means the work to change it, and involves supporting, strengthening and creating a network of all those different public spheres to which the dominant one refuses to grant social significance and the right to be heard.

Translated by Ted Gang, newly edited by Erika Doucette.

Erstveröffentlichung / first published in: Werner Fenz, Ruth Maurer (Hg. / ed.), *Public@Domain. 3. Österreichische Triennale zur Fotografie*, Wien / Vienna, 2000, S. / pp. 198–201.

Vienna never got over the Hitler era

Work on / in the Public, 2000 / 2001

Tania Araujo I can't just say I am speaking as a Black woman. I can't do that. I am not Black! But I can always speak out against racism. I can always speak out against the racism that is in our society here, with the people who are not Black. I can always speak out against the racism that is in our society here, with the people who are not Black. I can always speak out against the racism that is in our society here, with the people who are not Black.

Milena Müller My father is Austrian, my mother is Chilean. Therefore I feel myself as a migrant woman. I feel myself as a migrant woman.

Luzmila Calseta We want to show how powerful we are here. That we, as migrant women, have power and that we are able to organize.

Tania Araujo And of course, it's crystal clear that as a migrant woman I have nothing to lose. And those who have nothing to lose, they are the ones who are able to lose!

Milena Müller We are always in conflict with the society here, with the people who are not Black. I can always speak out against the racism that is in our society here, with the people who are not Black. I can always speak out against the racism that is in our society here, with the people who are not Black.

Tania Araujo We don't have the security that Austrians have. And this is also a kind of freedom for us! We are free! What do I have to lose? The worst case scenario would be that I would have to fly back home. I have nothing to lose, because I don't receive any housing benefits. I don't have the right to an Austrian pension fund. I can only collect unemployment for 6 months at the most. I am not eligible for an extension of welfare payment, etc. etc.

Milena Müller Austrians contribute to the unemployment of migrants in Austria. They are the ones who are able to lose!

A talk between KLUB ZWEI and MAIZ – Autonomous Center for Migrant Women
Translation from the German: Erika Doucette

La era de Hitler aún está presente en Viena

Trabajar en lo público / Modificar lo público, 2000 / 2001

Tania Araujo Yo no puedo decir que me represento como mujer negra. No puedo decir que me represento como mujer negra. No puedo decir que me represento como mujer negra. No puedo decir que me represento como mujer negra.

Milena Müller Siempre estamos en conflicto con la sociedad aquí, con la gente que no es negra. Siempre estamos en conflicto con la sociedad aquí, con la gente que no es negra. Siempre estamos en conflicto con la sociedad aquí, con la gente que no es negra.

Luzmila Calseta Queremos demostrar que somos poderosas aquí. Que nosotras, las mujeres migrantes, tenemos poder y que somos capaces de organizarnos.

Tania Araujo Claro que sí, es cristalino que como mujer migrante no tengo nada que perder. Y quienes no tienen nada que perder, son los que pueden perder!

Milena Müller Siempre estamos en conflicto con la sociedad aquí, con la gente que no es negra. Siempre estamos en conflicto con la sociedad aquí, con la gente que no es negra. Siempre estamos en conflicto con la sociedad aquí, con la gente que no es negra.

Tania Araujo No tenemos la seguridad que los austriacos tienen. Y esto también es una libertad para nosotros! ¿Qué tengo que perder? El peor caso sería que me tuviera que ir a casa. No recibo subsidio de vivienda. No tengo derecho a una pensión austriaca. Solo puedo cobrar desempleo por 6 meses como máximo. No tengo derecho a una extensión de subsidio de desempleo, etc. etc.

Milena Müller Los austriacos contribuyen al desempleo de las migrantes en Austria. Son ellos los que pueden perder!

Trabajar en lo público / Modificar lo público, 2000 / 2001
KLUB ZWEI conversa con MAIZ – Centro Autónomo para Mujeres Migrantes
Colaboración: Carlos Toledo

My eyes come from Brasil

Work on / in the Public, 2000 / 2001

Rubia Salgado Let me put that question into context. We have often thought about how we could convey our political views to the Austrian public. How can we inform the public about the situation as migrant women, as sex workers, etc., without being ourselves and other women out on display?

Milena Müller I am not a migrant woman. I am not a migrant woman.

Luzmila Calseta Many people think that the women tell themselves and that is absolutely wrong! They happen to tell a voice, but not their bodies and not their lives or themselves.

Rubia Salgado I think that a solution would be to deal with these questions on a fictional level, for example through producing a play, a film which is no longer about a concrete person, but about a person, a figure. This method enables us to work with the women on an educational basis while doing public relations at the same time – a serious form of public relations where one does not have to resort to telling a personal story of one individual. This also gives the women a chance to reflect upon their own histories and their lives. And it is much less complicated, because there is a clear distance between the women and their own stories to the day being worked on. That is a possibility. And it's not individual, but it's collective!

Milena Müller I am not a migrant woman. I am not a migrant woman.

Luzmila Calseta MAIZ was the only migrant women's organization that was involved in the action and they didn't even show us! I think that is very characteristic of the problematic approach the public media has to us. I know what it means when they don't show migrant women: one wants to problematize the woman in one's own image, but that is not what we want. We don't want to be a person who is not there, but that is what the public media does to us. We don't want to be a person who is not there, but that is what the public media does to us.

Work on / in the Public, 2000 / 2001
A talk between KLUB ZWEI and MAIZ – Autonomous Center for Migrant Women
Translation from the German: Erika Doucette

Mis ojos son de Brasil

Trabajar en lo público / Modificar lo público, 2000 / 2001

Rubia Salgado Hay un trasfondo. Muchas veces nos pusimos a pensar: ¿Cómo podemos transmitir nuestra experiencia política? ¿De qué manera podemos informar sobre la situación de las mujeres, sobre la de nosotras como Mujeres Migrantes, sobre la de las trabajadoras sexuales, como se puede informar sin exponer a las mujeres?

Milena Müller Yo misma me siento insegura con respecto a los métodos y posibilidades que se deben usar en las relaciones públicas. También como discutir el tema, como hacerlo público, como tenerlo en cuenta.

Luzmila Calseta Mucha gente cree, especialmente los hombres, que las mujeres simplemente venden un cuerpo, ni su vida, ni su historia.

Rubia Salgado Yo creo realmente que una solución sería que se abra la problemática al ámbito de la ficción. Por ejemplo en forma de teatro. Allí no se trata de una persona concreta sino de un personaje, de una figura. Además se da la posibilidad de formar a las mujeres y a la vez de trabajar en relaciones públicas con ellas; relaciones públicas hechas de manera seria, sin exponer a una persona humana, a una persona privada, sino representar una historia individual y específica. También para las mujeres es una posibilidad para reflexionar su historia y su vida aquí. Eso es mucho más serio, porque así la distancia con su propia historia queda más clara. Es una posibilidad! Una posibilidad colectiva y no individual!

Milena Müller Yo misma me siento insegura con respecto a los métodos y posibilidades que se deben usar en las relaciones públicas. También como discutir el tema, como hacerlo público, como tenerlo en cuenta.

Luzmila Calseta La única organización de Mujeres Migrantes que estaba – no la presenté! Pero mi, esto dice mucho sobre los problemas con el trato de parte de los medios de comunicación. Yo en realidad correspondiera a las mismas mujeres.

Trabajar en lo público / Modificar lo público, 2000 / 2001
KLUB ZWEI conversa con MAIZ – Centro Autónomo para Mujeres Migrantes
Colaboración: Carlos Toledo

**Respekt und
Respect**

**Rechte für
and rights**

**sichtbare
for visible**

**Minderheiten
minorities**

www.schwarzefrauen.net



Schwarze Frauen Community
für Selbsthilfe und Frieden



d

en !
!



*Arbeit an der Öffentlichkeit (Klub Zwei/SFC),
Wien / Vienna, 2005, Fotomontage /
photomontage: Petja Dimitrova*

Arbeiten gegen Rassismen

Ein Projekt im öffentlichen Raum Wien
1.–31. Juli 2005

Arbeiten gegen Rassismen ist ein von KünstlerInnen und AktivistInnen gemeinsam entwickeltes Projekt für den öffentlichen Raum Wien. Die Plakatserie zeigt unterschiedliche künstlerische und aktivistische Positionen, die Wirkungsweisen von Rassismen sowie Widerstandsformen dagegen thematisieren.

Ein zentraler Bestandteil der Serie von verschiedenen Bild- und Textarbeiten sind antirassistische Forderungen des Vereins Schwarze Frauen Community wie etwa: „Wir sind Schwarz. Wir sind qualifizierte ArbeitnehmerInnen und fordern Zugang zum Arbeitsmarkt!“ oder „Österreich braucht ein Antidiskriminierungsgesetz!“. In Zusammenarbeit mit dem Künstlerinnenkollektiv Klub Zwei wurden die verschiedenen antirassistischen Forderungen visuell umgesetzt.

Die Künstlerinnen Petja Dimitrova und Anna Kowalska führen in ihren künstlerischen Arbeiten Themen der Schwarzen Frauen Community inhaltlich fort und setzen sich mit Fragen migrantischer Selbstorganisation oder Konstruktionen von Weißsein auseinander. In einem weiteren Teil der Plakatserie werden österreichische Geschichtskonstruktionen hinterfragt: Die künstlerischen Arbeiten von Ljubomir Bratić/Richard Ferkl, Klub Zwei sowie Martin Krenn thematisieren Antisemitismus während der NS-Zeit und wie dieser in die Gegenwart hineinwirkt, „Arisierung“ und verzögerte bzw. letztlich nicht erfolgte Rückgabe sowie den Widerstandskampf der PartisanInnen gegen die Naziherrschaft.

Ziel dieser Zusammenarbeit von KünstlerInnen und AktivistInnen ist es, eine Allianz gegen Rassismus und Antisemitismus zu bilden sowie Öffentlichkeiten dafür zu schaffen und gemeinsam rassistischer Normalität entgegenzutreten. Die künstlerischen Arbeiten waren von 1. bis 31. Juli 2005 in Haltestellenbereichen der Straßenbahnlinie D (zwischen Südbahnhof und Althanstraße) zu sehen.

Projektbeteiligte: Ljubomir Bratić, Petja Dimitrova, Richard Ferkl, Anna Kowalska, Klub Zwei, Daniela Koweindl, Martin Krenn, Schwarze Frauen Community
Projektkonzeption und -koordination:
Daniela Koweindl, Martin Krenn
Das Projekt wurde im Rahmen von
Kunst im öffentlichen Raum Wien realisiert.

Working against Racisms

A public art project in Vienna
July 1–31, 2005

Arbeiten gegen Rassismen (*Working against Racisms*) is a project developed jointly by artists and activists for public spaces in Vienna. The poster series features a range of artistic and activist positions focusing on the impact of various types of racism and forms of resistance to them.

Central to this series of image and text pieces are the anti-racist claims of the “Schwarze Frauen Community” (Black Women’s Community) such as: “We are black. We are qualified employees and we demand access to the labor market!” or “Austria needs an anti-discrimination law!” In cooperation with the artists’ collective Klub Zwei, the various anti-racist demands were conveyed visually.



Arbeiten gegen Rassismen, Postkartenserie / series of postcards, Wien / Vienna, 2005, von links nach rechts / from left to right: Ljubomir Bratić/Richard Ferkl, Petja Dimitrova, Anna Kowalska, Martin Krenn

In their work, the artists Petja Dimitrova and Anna Kowalska pursue issues addressed by the "Schwarze Frauen Community," focusing attention on self-organization among migrants and the construction of whiteness. Another part of the poster series calls Austrian historical constructs into question: the works of Ljubomir Bratić/Richard Ferkl, Klub Zwei, and Martin Krenn focus on: anti-Semitism during the Nazi period and its ongoing impact in the present; "Aryanization" (i.e. confiscation of Jewish property by the Nazi regime) and delayed or failed restitution; and the resistance struggle of partisans against Nazi rule.

The aim of this partnership between artists and activists is to build an alliance against racism and anti-Semitism, to raise public awareness of these issues, and to jointly oppose racist normality. The works were shown from 1–31, July, 2005, at tram stops on the D line (between Südbahnhof and Althanstraße).

Participating artists: Ljubomir Bratić, Petja Dimitrova, Richard Ferkl, Anna Kowalska, Klub Zwei, Daniela Koweindl, Martin Krenn, Schwarze Frauen Community
Project concept and coordination: Daniela Koweindl, Martin Krenn

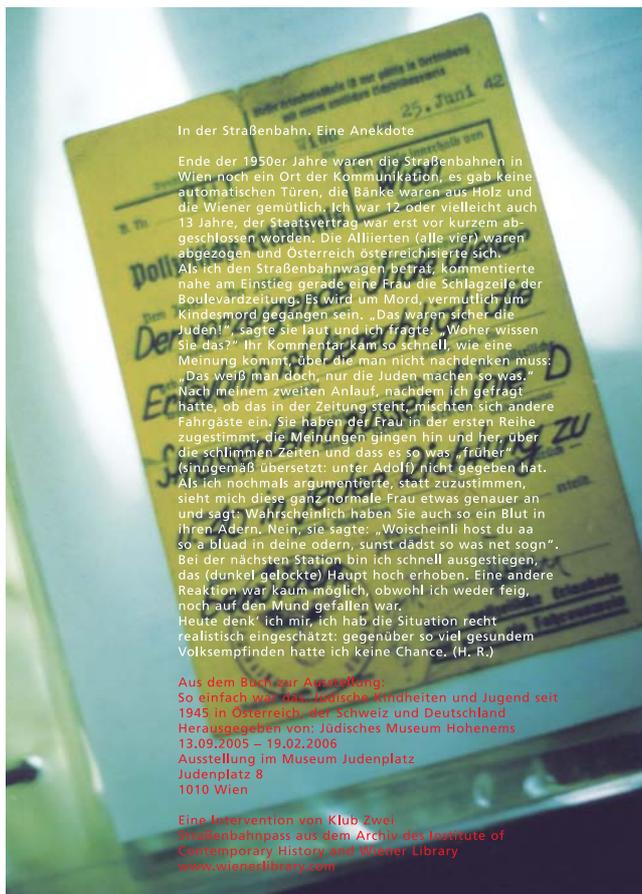
The project was realized as part of *Kunst im öffentlichen Raum Wien*

Translated by Nicolas Grindell.

Auszug aus dem Presstext / excerpt from press release
Arbeiten gegen Rassismen (Working against Racisms)
www.arbeitengegenrassismen.net



Wien / Vienna, 2005, Fotos / photos: Martin Krenn



In der Straßenbahn. Eine Anekdote

Ende der 1950er Jahre waren die Straßenbahnen in Wien noch ein Ort der Kommunikation, es gab keine automatischen Türen, die Bänke waren aus Holz und die Wiener gemütlich. Ich war 12 oder vielleicht auch 13 Jahre, der Staatsvertrag war erst vor kurzem abgeschlossen worden. Die Alliierten (alle vier) waren abgezogen und Österreich österreichisiert sich. Als ich den Straßenbahnwagen betrat, kommentierte nahe am Einstieg gerade eine Frau die Schlagzeile der Boulevardzeitung. Es wird um Mord, vermutlich um Kindesmord gegangen sein. „Das waren sicher die Juden!“, sagte sie laut und ich fragte: „Woher wissen Sie das?“ Ihr Kommentar kam so schnell, wie eine Meinung kommt, über die man nicht nachdenken muss: „Das weiß man doch, nur die Juden machen so was.“ Nach meinem zweiten Anlauf, nachdem ich gefragt hatte, ob das in der Zeitung steht, mischten sich andere Fahrgäste ein. Sie haben der Frau in der ersten Reihe zugestimmt, die Meinungen gingen hin und her, über die schlimmen Zeiten und dass es so was, „früher“ (sinngemäß übersetzt: unter Adolf) nicht gegeben hat. Als ich nochmals argumentierte, statt zuzustimmen, sieht mich diese ganz normale Frau etwas genauer an und sagt: „Wahrscheinlich haben Sie auch so ein Blut in Ihren Adern. Nein, sie sagte: „Wahrscheinlich hast du aa so a blud in deine odern, sunst dädst so was net sogn“. Bei der nächsten Station bin ich schnell ausgestiegen, das (dunkel gelockte) Haupt hoch erhoben. Eine andere Reaktion war kaum möglich, obwohl ich weder feig, noch auf den Mund gefallen war. Heute denk' ich mir, ich hab die Situation recht realistisch eingeschätzt: gegenüber so viel gesunden Volksempfinden hatte ich keine Chance. (H. R.)

Aus dem Buch zur Ausstellung:
So einfach war das. Jüdische Kindheiten und Jugend seit
1945 in Österreich, der Schweiz und Deutschland
Herausgegeben von: Jüdisches Museum Hohenems
13.09.2005 – 19.02.2006
Ausstellung im Museum Judenplatz
Judenplatz 8
1010 Wien

Eine Intervention von Klub Zwei
Straßenbahnpass aus dem Archiv des Institute of
Contemporary History and Wiener Library
www.wienerlibrary.com

In der Straßenbahn (H. R.)
Plakat / poster, Wien / Vienna, 2005

**Schafft das
Get rid of**

**Ausländer-
the Aus-**

**beschäftig-
länderbe-**

**gungsgesetz
schäftigungs-**

**endlich ab!
gesetz now!**

 www.schwarzefrauen.net

Arbeit an der Öffentlichkeit (Klub Zwei/SFC)
3 Plakate / posters, Wien / Vienna, 2005

Österreich
www.

braucht ein
schwarze

Antidis-
frauen.net

kriminierungs-
www.afrika

gesetz!
net.info



www.schwarzefrauen.net

Black Studies
Black

an allen
studies in

Schulen
all schools

und
and

Universitäten!
universities!



www.schwarzefrauen.net

Das Bild
„verstummt“.

Es verliert
seine
Aussage-
kraft,

The
image is
“silenced”.

It loses
its power
to speak

**Schwarz auf Weiss – Die Rückseite der Bilder /
Black and White—The Back of the Images**
A/GB 2003, Beta SP, 4:3, s/w / b&w, stereo, 5 Min.

Konzept & Realisation / concept & realization

Klub Zwei: Simone Bader und / and Jo Schmeiser

Text

Aus / from: *Du bon usage des images* by Clément Chéroux,
in *Mémoire des camps*, Paris, 2001

Mit / with

Rosemarie Nief / Leiterin des Fotoarchivs des / head of Photo Archive at the
Institute of Contemporary History & Wiener Library, London

seinen
historischen
Wert als
Dokument,

als
Dokument
des
Holocaust.

its
historical
value as a
document

as a
document
of the
Holocaust.

Deutsche Übersetzung / German translation

Anna Kowalska, Klub Zwei

Deutsche Sprecherin / German voice

Anna Kowalska

Polnische Übersetzung und Sprecherin / Polish translation & voice

Anna Kowalska

Französische Übersetzung und Sprecherin / French translation & voice

Sascha Reichstein

Bulgarische Übersetzung / Bulgarian translation

Iara Boubnova

Bulgarische Sprecherin / Bulgarian voice

Radostina Patulova

Englische Übersetzung / English translation

Erica Doucette

Dank an / thanks to

Friedemann Derschmidt

Richard Ferkl

Florian Schmeiser

Finanzielle Unterstützung / supported by

Georg Schöllhammer / Iara Boubnova (bulgarian version)

Verleih & Vertrieb / distribution & sales

sixpackfilm, Wien / Vienna



Installationsansicht / installation view, *Nine points of the law*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, 2004

Hito Steyerl

Schwarz auf Weiss – Die Rückseite der Bilder

Was wird erinnert? Wie wird die Shoah erinnert? Welche Rolle spielt darin der Umgang mit Bildern? Das kurze Video der Künstlerinnengruppe Klub Zwei problematisiert diese Fragen auf formaler und inhaltlicher Ebene – und zwar mittels eines radikalen Entzugs jener Bilder, von denen im Off die Rede ist.

Während die Leiterin eines Fotoarchivs Fragen zu Gedächtnis, Bild und Geschichte aufwirft, sehen wir nur Texttafeln auf Schwarz und Weiß. Trotz ihrer prinzipiellen technischen Reproduzierbarkeit ändern sich Bilder, so die These. Mit jeder Generation des fotografischen Abzugs verschwinden Grautöne – was letztlich bleibt, sind die harten Kontraste von Schwarz und Weiß. Gerade durch den Entzug der Bilder, von denen die Rede ist, wird jedoch die Reflexion über das, was ihren Status als historische Dokumente ausmacht, in Gang gesetzt.

Es sei nicht ausschließlich die Vorderseite der Bilder der Vernichtung, die oftmals rein symbolisch eingesetzt werde, sondern die unscheinbare Rückseite mit ihren Stempeln und Vermerken, die Bildern erst ihren Platz in der Welt verschaffe, ihren historischen Kontext und somit auch ihre Bedeutung, argumentiert Klub Zwei.

Die Verwendung von Bildern als Ikonen führe hingegen oft genug dazu, sie als bloße Illustrationen der Authentizität zu verwenden. *Schwarz auf Weiss* insistiert somit auch auf einem umsichtigen Umgang mit Fotos als historischen Dokumenten. Auch Walter Benjamin forderte als wichtigsten Teil des fotografischen Bildes seine „Beschriftung [...]

ohne die alle fotografische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben muss“. Fotografien seien etwas, was zu lesen aufgegeben sei, nicht zu sehen, so Benjamin. *Schwarz auf Weiss* erfüllt dieses Postulat.

Hito Steyerl

Black and White—The Back of the Images

Which things or events are remembered? How is the Shoah remembered? What role is played in this remembering by the way in which images are dealt with? This short video by the group of female artists Klub Zwei addresses the problematic nature of these questions on a formal and contextual level—and does so by means of a radical removal of the images discussed in a voice-over.

While the director of a photo archive poses questions regarding memory, images and history, we see texts solely in black and white. Despite the fact that making mechanical reproductions is possible, images change, according to the thesis. More and more shades of gray disappear with each new generation of photographic print—and what remains are the stark contrasts between black and white. It is the removal of the images being dealt with which sets in motion a reflection on what gives them their status as historical documents.

Not just the front side of photographs of destruction, which are often employed in a purely symbolic way, but the apparently innocuous reverse with its stamps and notes supposedly constitutes their place in the world, their historical context and therefore their significance, according to Klub Zwei's argumentation.



Einladungskarte / invitation card, Bétonsalon, Paris, 2005, Grafik / graphic design: Richard Ferkl



Installationsansicht / installation view,
Voluntary Memory, London, 2004, Links / left:
Klub Zwei, Ann-Sofi Sidén, Rechts / right: Ori
Gersht, Klub Zwei, Ann-Sofi Sidén, Foto / photo:
Anthony Auerbach

The use of photographs as icons often leads to their being nothing more than illustrations of authenticity. *Black and White* also persistently points to a prudent way of treating photographs as historical documents. Walter Benjamin was one of the voices to identify as a photograph's most important aspect its "label [...] without which all photographic construction must necessarily remain approximate." According to Benjamin, photographs provide something to read rather than see. *Black and White* conforms to this postulate.

Translated by Steve Wilder.

Erstveröffentlichung / first published in: Presstext / press release, sixpackfilm,
Things. Places. Years.

Obraz
wycisza

z

za siebie.

Eines der meistverwendeten Dokumente des Holocaust ist das Foto des kleinen Jungen mit erhobenen Händen im Warschauer Ghetto. [...] Viele Reproduktionen dieses Bildes lassen den ursprünglichen Kontext aus oder verleugnen ihn. Sie konzentrieren sich nur auf den Jungen. [...] Dadurch entfernen sie ihn aus jener Gemeinschaft, in die er eingebunden war, und sie entfernen die Täter aus dem Blickfeld.¹

Das Bild war ursprünglich Teil des Berichts von SS-Gruppenführer und Generalmajor der Polizei Jürgen Stroop, dem Kommandanten der Operation zur Liquidierung des Warschauer Ghettos. Dieser Bericht von 1943 hatte den Titel „Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr!“ und enthielt 54 Fotografien, die den Meldungen hinzugefügt und Himmler als Andenken präsentiert wurden.²

Das Bild des Warschauer Jungen ist, wie alle TäterInnen-Bilder, in die fotografischen Praktiken der Nazis verstrickt. Wenn wir als BetrachterInnen mit diesen Fotos konfrontiert werden, sehen wir sie aus der Perspektive der impliziten Nazi-ZuschauerInnen. Wir sehen sie unter dem Ausrufungszeichen des Stroop-Berichts: „!“³

Welche Diskurse haben es diesem Bild ermöglicht, die Rolle der „berühmtesten Holocaust-Fotografie“ einzunehmen? Fotos von Kindern eignen sich auf besondere Weise für Projektionen. Vor allem wenn sie ausgeschnitten und entkontextualisiert werden, evozieren sie einen BetrachterInnen-Blick, der sich zugehörig fühlt, und einen beschützenden Blick; einen Blick, der Vergessen oder sogar Verleugnung befördert.⁴

Oft werden Opfer infantilisiert. Diese Infantilisierung ist strukturell auch eine Feminisierung. Ist das Opfer infantilisiert, so ist der Täter hypermaskulinisiert, dargestellt als das übermenschliche Böse. Die Täter werden dadurch entwirklicht. Indem sich die BetrachterInnen durch den identifikatorischen Blick an die Stelle der infantilisierten und feminisierten Opfer imaginieren, nehmen sie an der Hypermaskulinisierung der Täter teil. Sie führt schließlich zu einer Depersonalisierung, zum Löschen der Frage nach konkreter TäterInnenschaft. [...] Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass das berühmteste Holocaust-Bild ein Bild aus dem Warschauer Ghetto ist. Der Name „Warschau“ ist assoziiert mit Heldentum und Widerstand. Dieser Junge kann dadurch zugleich das ultimative Opfer und der klassische Held sein. Er kann im Bild verweiblicht und dennoch in der Erzählung für jene, die um seine Verbindung mit Warschau wissen, wieder vermännlicht werden.⁵

One of the most frequently used documents of the Holocaust is the photo of the small boy in the Warsaw Ghetto with his hands raised. [...] Many reproductions of this image omit or deny the original context. They concentrate solely on the boy only. [...] In so doing, they cut him out of the community to which he belonged and remove the perpetrators from view.¹

The picture was originally part of the report by SS Lieutenant General and Major-General of Police Jürgen Stroop, the officer in command of the operation to liquidize the Warsaw Ghetto. This report from 1943 was entitled *There is no longer a Jewish residential quarter in Warsaw!* and contained 54 photographs that were attached to the announcements and presented to Himmler as a souvenir.²

Like all perpetrator images, the picture of the Warsaw boy is entangled with the photographic practices of the Nazis. When we as viewers are confronted with these photos, we see them from the perspective of the implicated Nazi viewers. We see them under the exclamation mark of the Stroop report: “!”³

Which discourses have enabled this picture to take on the role of the “best known photograph of the Holocaust”? Photos of children are particularly suited for projections. Especially when they are cut out and decontextualized, they evoke a gaze that feels a sense of belonging and protectiveness; a gaze that promotes forgetting or even denial.⁴

Imaginea
este
"redușă
la tăcere".

Se pierde
mesajul
imaginii și

valoarea sa
ca
document
istoric

ca
document
al Holo-
caustului.

Victims are often infantilized. In structural terms, this infantilization is also a feminization. While the victim is infantilized, the perpetrator is hyper-masculinized, portrayed as the superhuman embodiment of evil. This places the perpetrators beyond reality. By imagining themselves in the place of the infantilized and feminized victim through their identificatory gaze, the viewers participate in the hyper-masculinization of the perpetrators. This leads ultimately to depersonalization, wiping out the question of concrete authorship of crimes. [...] It is probably no coincidence that the best known Holocaust image is a picture from the Warsaw Ghetto. The name "Warsaw" is associated with heroism and resistance. This means that the boy can be the ultimate victim and the classical hero at the same time. He can be feminized in the picture, but he can also be masculinized in the narrative for those who know of his connection with Warsaw.⁵

- 1 In: Marianne Hirsch, *Täter-Fotografien in der Kunst nach dem Holocaust. Geschlecht als ein Idiom der Erinnerung*, in: Insa Eschebach, Sigrid Jacobeit, Silke Wenk (Hg. / eds.), *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*, Campus Verlag, Frankfurt/Main, New York, 2002, S. / pp. 203, 204, 212.
- 2 Ebd. / *ibid.*, S. / pp. 203, 204.
- 3 Ebd. / *ibid.*, S. / p. 210.
- 4 Ebd. / *ibid.*, S. / p. 214.
- 5 Ebd. / *ibid.*, S. / p. 216.

Translated by Nicolas Grindell.

ERINNERUNG UND GEGENWART DREI GENERATIONEN JÜDISCHER FRAUEN ÜBER VERFOLGUNG, EXIL UND LEBEN NACH DEM HOLOCAUST¹

Es gibt viele Möglichkeiten, sich einem Film zu nähern – hier wird es darum gehen, historische und gegenwärtige Kontexte des Films *Things. Places. Years.* von Jo Schmeiser und Simone Bader abzustecken. Als Film über Jüdische Frauen mehrerer Generationen, deren Familiengeschichten sich zwischen Österreich und London bewegen, berührt er das historische Thema Exil wie die aktuellen Diskussionen zu Erinnerung/Überlieferung/Gedenken. Im Folgenden wird skizziert, in welchem Verhältnis *Things. Places. Years.* zu beidem steht – als Film, der sich weder als historische Rekonstruktion noch als griffiges erinnerungspolitisches Statement beschreiben lässt, sondern seine ganz eigene Form findet, sich im Spannungsfeld von Vergangenheit und Gegenwart zu platzieren.

Flucht aus Deutschland und Österreich

Auch wenn genaue Zahlen nicht vorliegen, so gehen HistorikerInnen doch davon aus, dass ab 1933 über eine halbe Million Menschen aus dem Deutschen Reich und Österreich flohen. Linke unterschiedlicher Parteien und Organisationen, Intellektuelle, KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen gingen ins Exil. Den größten Teil unter den Flüchtlingen bildeten Personen, die als Juden und Jüdinnen ausgegrenzt und mit immer stärkeren Repressionen konfrontiert wurden, unabhängig davon, wie sie selbst ihr Verhältnis zum Judentum definierten. Die antisemitische Gewalt steigerte sich in NS-Deutschland vor dem Zweiten Weltkrieg über mehrere Jahre – von Berufsverboten über die Nürnberger Gesetze und Enteignungen bis zum weitgehenden Ausschluss von sogenannten „Nicht-Ariern“ aus dem öffentlichen Leben. Dieser Prozess vollzog sich in Österreich nach dem „Anschluss“ im Jahr 1938, das heißt nach dem Einmarsch der Wehrmacht im Nachbarland, in wenigen Wochen.² Gewaltakte gegen die Jüdische Bevölkerung, Enteignungen und Verschleppungen in Konzentrationslager zeigten hier in kürzester Zeit die radikale Bedrohung und – wie zuvor in Deutschland – die Kooperationsbereitschaft von Teilen der Bevölkerung. Viele der verfolgten und bedrohten Menschen entschieden sich zur Abreise.

Auch Kinder traten – mit oder ohne Eltern – die Flucht an. Nach den Novemberpogromen im Jahr 1938 konnten etwa 10.000 vorwiegend Jüdische Kinder auf Kindertransporten nach England entkommen. Insgesamt fanden in Großbritannien, das im Zusammenhang mit dem Film am wichtigsten ist, aber keineswegs das einzige Exilland war, über 50.000 Verfolgte Zuflucht.³ Nur wenige der Jüdischen oder von den NS-Behörden aus anderen Gründen als „minderwertig“ eingestuften Menschen, die sich nicht durch Flucht entziehen konnten, überlebten die nationalsozialistische Vernichtungspolitik.

Exil/Bruch

Hier ist von „Exil“ die Rede, um zu unterstreichen, dass die Flucht vor der antisemitischen Gewalt einer eigenen Ent-

scheidung folgte (zumindest bei den Erwachsenen), aber nie freiwillig war. Auswanderung bzw. Emigration erscheint ein zu schwaches Wort für einen Vorgang, der letztlich die einzige Möglichkeit bot, die eigene Existenz und schließlich das eigene Leben zu retten. „Es war nie Auswanderung, immer nur Flucht“⁴, so formulierte es die als Jüdin und Pazifistin bedrohte Schriftstellerin Adrienne Thomas, die aus Berlin nach Wien geflüchtet war, um sich 1938 von dort aus nach Frankreich und schließlich in die USA zu retten.

In der Forschung war der Begriff „Exil“ lange den politisch Aktiven, den Linken, Liberalen und RegimekritikerInnen vorbehalten, während andererseits von „Jüdischer Massenemigration“ die Rede war. Dies ist ein Begriff, der die akute Bedrohung wie die unerträgliche Gewalt, der die Jüdische Bevölkerung ausgesetzt war, nicht deutlich genug macht. Er verdeckt zudem die Überschneidungen der verfolgten Gruppen – viele Juden und Jüdinnen waren politisch aktiv. Und er verdeckt, dass auch Gewalt gegen Menschen, die sich nicht in öffentliche Debatten einmischen, eine politische Dimension hat. Mit Blick auf die Exilforschung, die ihre Grenzziehungen inzwischen diskutiert,⁵ erscheint mir wichtig, hier von „Exil“ zu sprechen, obwohl viele der Geflohenen sich selbst als EmigrantInnen bezeichnen oder aber ganz andere, komplexere Beschreibungen für den erzwungenen Ortswechsel, für Verlust und Neuanfang wählen.

Wenige der Menschen, die als Erwachsene oder Kinder vor der antisemitischen Gewalt flohen, kehrten nach dem Zweiten Weltkrieg zurück in das Land der Bedrohung und der Ermordung von Familienangehörigen. Der Bruch war in den meisten Fällen nicht zu überwinden, zumal die Nachkriegsgesellschaften in Österreich und Deutschland wenig Interesse zeigten, um die Opfer der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik zu trauern und Überlebende willkommen zu heißen.

Protagonistinnen des Films

Wie gingen und gehen Exilantinnen und ihre Familien mit diesem Bruch um? Wie wurden und werden Ausgrenzung und Bedrohung, der Verlust des Zuhause, das Leben in einer neuen Umgebung und das Verhältnis zum ehemaligen Heimatland erlebt und überliefert? Welche Selbstsicht, welche Positionierungen, Perspektiven und Handlungen entwickeln sie aus ihrer Situation? Diesen Fragen widmet sich *Things. Places. Years.* Der Film präsentiert Interviews mit Frauen verschiedener Generationen, die auf unterschiedliche Art und Weise mit den Themen Judentum, Verfolgung, Flucht und Holocaust verbunden sind. Die Älteren unter ihnen haben einen direkten Bezug: Sie verließen ihre Heimatländer unter dem Druck nationalsozialistischer Gewalt als Kinder oder junge Frauen. Bei der zweiten Generation handelt es sich größtenteils um Frauen, deren Eltern aus Österreich oder anderen besetzten Ländern, z. B. der Tschechoslowakei, flohen. Viele der Frauen verloren Angehörige in deutschen Vernichtungslagern. Die dritte Generation taucht eher indirekt in Gesprächen über den Umgang mit Kindern und EnkelInnen auf, also als Gesprächsgegenstand zumeist. Nur eine von ihnen, Katya, die Enkelin von Ruth Sands, ist selbst im Film zu sehen. Außerdem wurden einige Interviews mit Personen geführt, die keinen familiären Bezug haben, aber durch ihre Arbeit eng

mit den Auswirkungen nationalsozialistischer Gewalt verbunden sind, etwa als Mitarbeiterin des Institute of Contemporary History & Wiener Library und des Freud Museum in London.

Gemeinsam ist den Interviewten ihr Wohnort London und ihre intellektuelle und kulturelle Auseinandersetzung mit den NS-Verbrechen und ihren Folgen. Ihre kulturelle Arbeit prägt den Charakter des Films. Denn hier geht es nicht allein um die Würdigung schwieriger Lebens- und Familiengeschichten oder die Sicherung von Zeitzeuginnenstimmen, sondern vielmehr darum, wie die Gegenwart aller drei Generationen von der „Geschichte“ geprägt ist, wie sie selbst den Umgang damit gestalten. Die Expertinnen dieser Praxis, die Erinnerung und Reflexion, aber auch politische/kulturelle Intervention bedeutet, diese Expertinnen sind die Frauen selbst. Sie sind dies nicht allein aufgrund individueller und kollektiver „Erfahrungen“, sondern auch aufgrund ihrer Arbeit als Autorin, Wissenschaftlerin oder Archivarin.

Man könnte einwenden (und dies wurde in einer Diskussion des Films auch getan), dass eine solche Auswahl gesellschaftliche Gruppen ausgrenzt, Personen etwa, die anderen Berufen nachgingen und nachgehen. Doch mein Eindruck ist eher, dass der Film, indem er einem gewachsenen Gesprächszusammenhang folgt, gerade nicht willkürlich Grenzen setzt. Die Interviewten kennen sich teilweise, arbeiten zusammen oder sind miteinander verwandt. Sie waren es oft selbst, die die Kontakte zu Jo Schmeiser und Simone Bader herstellten und so den Film mit ermöglichten.

Dialog und Überlieferung

Things. Places. Years. ist also kein Film „über“ Frauen und ihre Geschichte, sondern ein Film mit Frauen, die über Vergangenheit und Gegenwart nachdenken und sprechen. Der Film zeigt sie meistens allein, manchmal zu zweit. Die Filmemacherinnen/Fragenden sind im Bild nicht und als Stimmen kaum präsent, sie markieren damit eine Rolle, die in gewisser Hinsicht auch das Publikum des Films einnehmen kann: die Rolle der Zuhölerin/des Zuhörers, die auf den ersten Blick rein rezeptiv und passiv erscheint, in ihrer Bedeutung allerdings nicht zu unterschätzen ist. Immer wenn es um die Vergegenwärtigung von Vergangenheit und um deren Überlieferung geht, braucht es nicht nur SprecherInnen, sondern auch ZuhörerInnen. Ulrich Baer schreibt dazu in dem Buch *„Niemand zeugt für den Zeugen“*. *Erinnerungskultur nach der Shoah*: „Eine Aussage wird erst dadurch zu einem Zeugnis, dass sich der Zeuge in seiner Erzählung an jemanden anders richtet.“⁶ Zu einem solchen Zuhören/Bezeugen gehöre es auch, „zumindest teilweise Verantwortung für die von anderen bezeugte Wirklichkeit zu übernehmen“⁷.

Things. Places. Years. bietet eine gute Gelegenheit, über Erinnerung, Zeugnisse, Zuhören und Verantwortung nachzudenken. In diesem Falle liegt diese Verantwortung natürlich zuallererst darin, in welcher Form die Interviews geführt und der Öffentlichkeit präsentiert werden, welche filmischen Mittel dabei zum Einsatz kommen. Die Entscheidung, die Interviews so und nicht anders zu präsentieren, lag bei Jo Schmeiser und Simone Bader. Dem voran ging die Entscheidung, diesen Film überhaupt zu machen, das heißt,

das Gespräch zwischen Exilantinnen, ihren Töchtern und Enkelinnen auf der einen und Angehörigen der Täter- bzw. der MitläuferInnenationen auf der anderen Seite zu suchen – und Formen zu finden, die einem solchen, schwierigen Dialog gerecht werden.

Die beiden haben sich nicht aus einer wissenschaftlichen, auf systematisierbare Ergebnisse ausgerichteten Perspektive, sondern aus einer künstlerischen und politischen an die Arbeit gemacht: *Things. Places. Years.* folgt anderen Mustern als jenen, die man etwa aus Geschichtsbüchern oder TV-Dokumentationen kennt, und präsentiert sein Material nicht entlang chronologischer Abläufe oder eingängiger narrativer Muster, sondern entlang einzelner Motive: Der Film orientiert sich nicht am Verlauf von Lebensgeschichten oder an großen historischen Bögen, sondern folgt einzelnen Themen, die von den Interviewpartnerinnen durchaus verschieden aufgefasst werden. *Things* – Dinge/ Gegenstände stellen greifbare, aber gleichzeitig symbolische Verbindungen zu vergangenen Ereignissen oder abwesenden Menschen her. *Places* – Orte haben in Biografien und Familiengeschichten, die von erzwungenem Ortswechsel geprägt sind, eine besondere Bedeutung. *Years* – Jahre markieren die Zeit, die vergeht, Zeit, die Erinnerung ermöglicht und notwendig macht. Auch der Wechsel der Generationen ist von Zeit nicht zu trennen: Sie impliziert Erinnerungen an tote Familienmitglieder wie den Blick auf Kinder und EnkelInnen, man könnte sagen, in die Zukunft.

Zu diesen drei Themen wird in den Interviews sehr Unterschiedliches gesagt, es werden unterschiedliche Schlüsse gezogen, etwa in Bezug auf das Verhältnis zum Judentum, zur eigenen Familie, zu England und London, zu Österreich und Deutschland. Statt daraus griffige Geschichten zu formen, Leerstellen zu füllen, statt mit Kommentaren und Bildern zu glätten oder Zusammenhänge zu stiften, überlässt der Film es den ZuschauerInnen, sich über die Unterschiede und Eigenarten des Gesagten Gedanken zu machen.

Kontext des Films in Österreich und der BRD

Things. Places. Years. ist ein Film von Filmemacherinnen aus Wien über Frauen, von denen die meisten aus Österreich flohen bzw. deren Eltern es taten. Das heißt, in gewisser Hinsicht wendet der Film sich an ein österreichisches Publikum und an die politischen Verhältnisse in einem Land, wo derzeit mit der FPÖ und dem BZÖ (2005 gegründete Abspaltung der FPÖ) zwei offen rassistische Parteien Teil der Regierung sind. Mit Sicherheit sehen ZuschauerInnen in der BRD ihn mit anderen Augen als ein Publikum in Wien, zumal einige der Interviewpartnerinnen den deutschen Erinnerungsdiskurs positiv von einer länger andauernden Verdrängungspolitik in Österreich absetzen.

Auch wenn es aus deutscher Sicht schwer fällt, diese positive Einschätzung zu teilen, so sind doch einige Unterschiede zwischen den beiden Staaten zu benennen. Österreich konnte sich nach dem Zweiten Weltkrieg als Opfer der nationalsozialistischen Expansionspolitik definieren, was es erleichterte, den Austrofaschismus, die Kollaborationsbereitschaft von Teilen der österreichischen Bevölkerung

und ihren Antisemitismus in den Hintergrund treten zu lassen. In Deutschland kam es – nicht zuletzt auf Druck der Siegnationen – zu einer früheren und in DDR und BRD durchaus unterschiedlich verlaufenden Auseinandersetzung mit den nationalsozialistischen Verbrechen. Die Verstrickung der eigenen Vorfahren in den Nationalsozialismus ist in der BRD inzwischen mediales und politisches Dauerthema. Es gibt die Prosa zorniger 68er-Kinder und den gerade anschwellenden Strom der EnkelInnentexte⁸, Filme über Hitler oder den 20. Juli 1944, Theaterstücke und Gedenkstätten. Die Entschädigungszahlungen an ZwangsarbeiterInnen, die Errichtung des Jüdischen Museums und des Holocaust-Mahnmals in Berlin erwecken den Eindruck, die Bundesrepublik sei in ein goldenes Zeitalter des verantwortungsvollen und interessierten Umgangs mit den Schrecken der deutschen Geschichte eingetreten.

Seit einiger Zeit mischt sich in diese Anstrengungen ein öffentlich artikuliertes Interesse, Deutsche auch als Opfer von Krieg, Vertreibung oder englischen Bombern zu sehen. Gleichzeitig werden die Rufe nach einem Schlussstrich lauter – man trete, so heißt es jetzt öfter, allmählich in einen Prozess der Historisierung ein, der es erlaubt, die Zeit des Nationalsozialismus in eine entlastende historische Ferne zu rücken.

Die lautstark ausgetragenen Kontroversen um Bombenkrieg, Holocaust-Mahnmal, Martin-Walser-Rede, Zentrum für Vertreibungen oder Bruno Ganz als Adolf Hitler machen nachdenklich, doch als öffentlich ausgetragener Streit haben sie immer auch etwas Produktives.⁹ Weniger beachtet wurden lange die „privaten“, im Kreis der Familien vollzogenen Interpretationen der Vergangenheit, obwohl dies etwas ist, was eigentlich vielen vertraut sein dürfte. Für eine breitere Diskussion sorgten hier die Veröffentlichungen der Forschungsgruppe „Tradierung von Geschichtsbewusstsein“. Die Gruppe interviewte deutsche Familien darüber, was in Wohnzimmern und an Küchentischen über die NS-Zeit erzählt wird, wie welche Geschichten überliefert werden und welche Rolle Familienmitglieder darin spielen. Das Ergebnis zeigt, dass staatliche Gedenkpolitik sowie Schulunterricht, Bücher und Filme zwar eine gewisse Informiertheit über die Verbrechen des Nationalsozialismus hervorgebracht haben, aber dass viele Angehörige der EnkelInnen-Generation trotzdem – oder gerade deswegen – versuchen, die eigene Verwandtschaft, das heißt in der Regel die Großeltern, von der „großen“ Geschichte abzuspalten und zu entlasten. „Opa war kein Nazi“ – dieses Credo zeigt, dass Verdrängung viel verschlungener und gleichzeitig effizientere Wege gehen kann als öffentlich gefördertes Schweigen.¹⁰

Um hier etwas zu bewegen, erscheinen Gedenkstätten, die Erinnerung in massive, man könnte auch sagen, starre, manchmal monumentale Zeichen überführen, ebenso wenig geeignet wie stereotype „Nie wieder“-Formeln. Vielversprechender erscheint eine Erinnerungspraxis, die als Interaktion zwischen Menschen, im Gespräch, im Dialog und Austausch stattfindet und dabei schwer erträgliche Einsichten nicht ausblendet. Im besten Falle wäre dies ein Dialog zwischen Angehörigen der Täter- bzw. MitläuferInnen-Generationen und den Angehörigen ihrer Opfer. Das Gelingen derartiger

Gespräche ist in der BRD sicherlich ebenso selten wie in Österreich.

Things. Places. Years. ist ein Film, der aus solchen Gesprächen entstanden ist und zeigt, wie aus der Perspektive von Exilierten und ihren Familien damit umgegangen wird, dass die Gewalt des Holocaust bis heute nachwirkt, dass Verluste und Leerstellen nicht durch gnädig vergehende Jahre verschwinden, sondern sich immer wieder manifestieren, in Selbstsicht und Praktiken, im kulturellen Leben, in Identifikations- und Abgrenzungsprozessen. Zum Leben der Frauen, die hier zu Wort kommen, gehört eine sperrige, eben nicht zu bewältigende Vergangenheit, und zwar auf je spezifische, ganz unterschiedliche und sehr lebendige Weise. Von dieser Einsicht, wie von der Art, wie sie vermittelt wird, lässt sich mit Sicherheit einiges lernen.

- 1 Überarbeitete Fassung des einführenden Vortrags zur Hamburger Erstaufführung von *Things. Places. Years.* am 3.12.2004 im Metropolis Kino.
- 2 Vgl. Kurt Pätzold (Hg.), *Verfolgung/Vertreibung/Vernichtung. Dokumente des faschistischen Antisemitismus 1933–1942*, Leipzig, 1991, S. 143 ff.
- 3 Vgl. zu diesem Thema Wolfgang Benz, Claudia Curio, Andrea Hammel (Hg.), *Die Kindertransporte 1938/39. Rettung und Integration*, Frankfurt/Main, 2003.
- 4 Adrienne Thomas, *Eine Lebensrettung dank der stillen Résistance des französischen Volkes*, in: Walter Zadek (Hg.), *Sie flohen vor dem Hakenkreuz. Selbstzeugnisse der Emigranten. Ein Lesebuch für Deutsche*, Reinbek bei Hamburg, 1981, S. 101–105, hier S. 101.
- 5 Vgl. z. B. Lutz Winckler, *Mythen der Exilforschung?*, in: Claus-Dieter Krohn u. a. (Hg.), *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 13: *Kulturtransfer im Exil*, München, 1995, S. 68–81.
- 6 Ulrich Baer, *Einleitung*, in: ders. (Hg.), *„Niemand zeugt für den Zeugen“.* *Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt/Main, 2000, S. 7–31, hier S. 7.
- 7 Ebd.
- 8 Während sich die frühe Auseinandersetzung mit der Schuld der älteren Generation vor allem, wenn auch nicht ausschließlich (man denke z. B. an Elfriede Jelinek), als Konflikt zwischen Söhnen und Vätern darstellt, melden sich inzwischen gleichermaßen AutorInnen zu Wort, z. B. Marcel Beyer, Albert Ostermaier, Tanja Dückers, Tanja Langer. Das starke Interesse an der EnkelInnenperspektive spiegelt die Anthologie: Tanja Dückers, Verena Carl (Hg.), *Stadt Land Krieg. Autoren der Gegenwart erzählen von der deutschen Vergangenheit*, Berlin, 2004.
- 9 Vgl. zu diesen Debatten u. a.: Frank Schirrmacher (Hg.), *Die Walser-Bubis-Debatte. Eine Dokumentation*, Frankfurt/Main, 1999; Michael S. Cullen (Hg.), *Das Holocaust-Mahnmal. Dokumentation einer Debatte*, München, Zürich, 2000; *German Life and Letters. New Series*, Vol. LVII, Nr. 4, Oktober 2004. Special Number: *The End of a Taboo? The Experience of Bombing and Expulsion in Contemporary German „Gedächtniskultur“*, hg. von Graham Jackman; Ole Frahm, *Fluchtpunkt Auschwitz. Strategien zur Aneignung des Holocaust*, in: Villigster Forum zu Nationalsozialismus, Rassismus und Antisemitismus (Hg.), *Das Unbehagen der „dritten Generation“. Reflexionen des Holocaust, Antisemitismus und Nationalsozialismus*, Münster, 2004, S. 57–66.
- 10 Vgl. Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall (Hg.), *„Opa war kein Nazi“. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt/Main, 2002.

SABINE ROHLF

**REMEMBRANCE AND THE PRESENT
THREE GENERATIONS OF JEWISH WOMEN
ON PERSECUTION, EXILE, AND LIFE AFTER THE
HOLOCAUST¹**

There are many ways of approaching a film. The emphasis here is on tracing the context of *Things. Places. Years.* by Jo Schmeiser and Simone Bader—both in historical terms and in the present. As a film about Jewish women of several generations, whose family histories are split between Austria and London, it touches both on the historical theme of exile and on current discussions concerning memory/transmission/remembrance. The following gives an outline of the film's relations with these two issues—as a film that can be described neither as a historical reconstruction nor as a concise political statement on remembrance, but which instead finds its own unique position in the charged field linking past and present.

Fleeing from Germany and Austria

Although exact numbers are not available, historians assume that over half a million people fled the German Reich and Austria after 1933. Members of various parties and organizations of the left, intellectuals, artists, and scientists went into exile. The majority of these refugees were individuals who, as Jews, were marginalized and subjected to rising levels of repression, regardless of how they themselves defined their relationship with Judaism. In Nazi Germany, anti-Semitic aggression built up over a period of years before World War II—from bans on exercising certain trades and professions, to the Nuremberg Laws and expropriations, through to the almost complete exclusion of all so-called “non-Aryans” from public life. After the “Anschluss” in 1938, i. e., the invasion by troops from neighboring Germany, this process was completed in Austria in just a few weeks.² In a very short space of time, acts of violence against the Jewish population, expropriations, and transportation to concentration camps revealed the acuteness of the threat and—as previously in Germany—the willingness of certain sectors of society to cooperate. Many of those persecuted and threatened decided to leave. Children, too, took flight—with or without their parents. After the pogroms of November 1938, around 10,000 mainly Jewish children were able to escape on transports to England. In total, more than 50,000 persecuted individuals found refuge in Great Britain. Although the focus of attention in this film, Great Britain was by no means the only country of exile.³ Relatively few of the Jews and the others classified by the authorities as “inferior” who were not able to escape by fleeing, survived the Nazis’ systematic policy of extermination.

Exile/Breach

The use of the term “exile” here is intended to emphasize the fact that although this flight from anti-Semitic aggression was based on the individuals’ own decision (at least in the case of the adults) it was not voluntary. Emigration seems too weak a word to describe a process that essentially constituted a chance to salvage one’s existence and ultimately to save one’s own life. “It was never emigration, always only

flight”⁴ is how Adrienne Thomas put it, a writer persecuted as a Jew and as a pacifist who fled first from Berlin to Vienna, and then in 1938 from Vienna to France, before finally escaping to the U.S.

In academic study, the term “exile” was long reserved for the politically active—the left wingers, liberals, and those critical of the regime—as opposed to talk of “mass emigration of Jews,” a notion that does not make the acute threat and unbearable violence to which the Jewish population was subjected sufficiently clear. It also masks the overlap between the persecuted groups, as many Jews were politically active. And it masks the fact that violence against people not directly involved in public debate also had a political dimension. In view of current discussions within the academic community about redefining these notions,⁵ it seems important to me to talk about “exile” here, even though many of those who fled refer to themselves as émigrés or have chosen quite different, more complex descriptions for this forced relocation, loss, and new beginning.

After World War II, few of those who fled from anti-Semitic aggression as adults or children returned to the country where their family members had been threatened and murdered. In most cases, the breach was insurmountable, especially as the postwar societies in Austria and Germany displayed little interest in mourning the victims of Nazi extermination or welcoming back survivors.

The Film’s Protagonists

How was and is this break dealt with by exiles and their families? How did they experience the exclusion and threats, the loss of home, life in new surroundings, and relationships with the former homeland—and how have these experiences been passed on to younger generations? Which self-images, positions, perspectives, and actions have developed out of their situations? These are the questions asked by *Things. Places. Years.* The film presents interviews with women of different generations, whose relations with the themes of Judaism, persecution, flight, and the Holocaust vary. The older women have a direct link: they were forced by Nazi aggression to leave their home countries as children or young women. The second generation consists mainly of women whose parents fled from Austria or other occupied countries such as Czechoslovakia. Many of the women lost family members in Nazi extermination camps. The third generation tends to appear indirectly in talk of dealings with children and grandchildren, i. e., as a subject of conversation. Only one of them, Katya, the granddaughter of Ruth Sands, actually appears in the film. Interviews were also conducted with several individuals who have no family link but who have close contact with the impact of Nazi aggression through their work, for example at the Institute of Contemporary History & Wiener Library and the Freud Museum in London.

Besides all living in London, the interviewees also share an intellectual and cultural focus on the crimes of the Nazi regime and their consequences. Their cultural work determines the character of the film, whose aim is not only to pay tribute to stories of difficult lives and family hardship, and to preserve eye-witness accounts, but primarily to

focus on how the present of all three generations is marked by “history” and how they deal with it on an individual basis. The experts of this practice—involving remembrance and reflection as well as political/cultural intervention—are the women themselves. This expertise is based not only on their individual and collective “experience” but also on their work as writers, researchers, and archivists. One might object (and such objections have been raised in discussions of the film) that such a choice of subjects excludes certain social groups, such as those who work or worked in other sectors. But my impression is that by following in-depth conversation, the film in fact avoids imposing arbitrary borders. Some of the interviewees know each other, work together, or are related. In many cases, it was they who established contact with Jo Schmeiser and Simone Bader, thus helping to make the film possible.

Dialogue and family history

Things. Places. Years., then, is not a film “about” women and their history, but a film that features women thinking and speaking about the past and the present. Mostly, they appear alone, sometimes in pairs. The filmmakers/interviewers are not seen and their voices are scarcely heard, adopting a role which to a certain extent is also that of the film’s audience—that of a listener who appears at first glance to be purely receptive and passive, but whose importance should not be underestimated. Recalling the past and passing on a story to younger generations always requires not only speakers, but also listeners. In his book “*Niemand zeugt für den Zeugen*”. *Erinnerungskultur nach der Shoah*, Ulrich Baer writes: “A statement only becomes a testimony if the witness addresses his/her account to someone else.”⁶ According to Baer, the role of the listener in such cases also includes, “taking at least partial responsibility for the reality testified to by others.”⁷

Things. Places. Years. offers a good opportunity to reflect on memory, testimony, listening, and responsibility. Here of course, this responsibility consists above all in the way the interviews are conducted and presented to the public and in the choice of film techniques used. The decision to present the interviews in this way and no other lay with Jo Schmeiser and Simone Bader. This decision was preceded by the decision to make the film in the first place—to seek dialogue between exiles, their daughters, and granddaughters on the one hand and descendants of the perpetrator/collaborator nations on the other—and to find forms that do justice to such a difficult dialogue.

Instead of a scientific approach aimed at clear-cut results, the two filmmakers adopted an artistic and political perspective. The structures on which *Things. Places. Years.* is based are not those commonly used, for example, in history books or television documentaries, and the material is presented not chronologically or in easily digestible narrative form, but following a pattern of individual motifs. Instead of orienting itself towards the course of life histories or historical events, the film follows individual themes on which the various interviewees have diverging views. *Things* represent palpable but also symbolic links to past events or absent persons. *Places* have a special significance in biographies and family histories shaped by forced changes of location.

Years mark time passing, time that makes memory possible and necessary. The succession of generations is also inseparable from time, implying memories of dead family members and the way children and grandchildren are perceived, which might be referred to as looking into the future. In the interviews, very different things are said about these three themes and different conclusions are drawn, for example, with regard to Judaism, to family, to England and London, and to Austria and Germany. Instead of using the material to construct convenient stories and fill in gaps, and instead of using commentary and footage to achieve a smooth or coherent product, the film leaves it up to each viewer to arrive at his or her own conclusions about the differences and peculiarities of what is said.

Context of the film in Austria and Germany

Things. Places. Years. is a film by filmmakers from Vienna about women most of whom fled from Austria or whose parents did so. In a certain sense, then, the film addresses itself to an Austrian audience and to the political situation in a country where two openly racist parties—the FPÖ and the BZÖ, an FPÖ splinter party founded in 2005—are currently part of the governing coalition. The film will certainly be received differently by viewers in Germany than by an audience in Vienna, especially since some of the interviewees make a distinction between the positive discourse of remembrance in Germany as opposed to the longer-lasting political repression and denial in Austria.

Although from a German perspective it is hard to endorse this positive judgment, there are several noteworthy differences between the two countries. After World War II, Austria was able to define itself as a victim of Nazi expansionist policy, making it easier to divert attention away from Austrian fascism and from the anti-Semitism and willingness to collaborate within parts of Austrian society. In Germany, not least under pressure from the victorious powers, the process of coming to terms with the crimes of the Nazi period began earlier, taking a different course in East and West Germany. Debate on the entanglement of people’s own ancestors in National Socialism is now a permanent feature of Germany’s political life and media. There is the angry prose of the first postwar generation from the late-sixties and the current flood of texts by their children;⁸ there are films about Hitler and the failed conspiracy to kill him on July 20, 1944; there are theatre plays and memorials. The payment of compensation to forced laborers and the building of the Jewish Museum and Holocaust Memorial in Berlin give the impression that Germany has entered a golden age of responsible and sensitive handling of the horrors of its own history.

For some time now, these efforts have been accompanied by a publicly articulated interest in portraying Germans as victims of war, expulsion, and Allied bombs. At the same time, there is a growing call for a line to be drawn under this chapter in Germany’s history—it is now often claimed that a process of historicization is setting in which will permit the Nazi period to recede to some extent into an exonerating historical distance.

The vociferous controversies over the wartime bombing of cities, the Holocaust Memorial, Martin Walser’s speech

(appealing for an end to the excessive use of Auschwitz as a “club” to clobber the Germans), the Zentrum für Vertreibungen (Center for Displaced People—i. e., Germans expelled after the war from areas some of which had been part of the German Reich even before the Nazis came to power), or Bruno Ganz’s performance as Adolf Hitler give cause for concern, but as debates conducted in the public sphere they always also have a productive aspect.⁹ For a long time, less attention was paid to “private” interpretations of the past taking place within families, although this is something that should be familiar to many people. In this context, broader discussion was sparked by the publications of the “Historical Awareness Within Families” research group. The group interviewed German families about what is said in living rooms and at kitchen tables about the Nazi period, how and which stories are handed down, and what role various family members play in this process. The result shows that in spite of—or perhaps precisely because of—the degree of awareness about the crimes of the Nazi period achieved by political commemoration at state level as well as school teaching, books and films, many in the “third generation” still try to separate their own relatives, usually their grandparents, from the “main” history and to exonerate them. The credo of “Opa war kein Nazi” (granddad was not a Nazi) shows that repression and denial can travel paths both more twisted and more effective than that of publicly sponsored silence.¹⁰

Memorials that translate remembrance into solid, inflexible, and sometimes monumental symbols seem as unsuited to altering this situation as stereotypical “Never Again” slogans. What seems more promising is a practice of remembrance that takes place as interaction between individuals, in conversation, in dialogue and exchange, without skirting round or blanking out insights that are hard to stomach. Ideally, this would involve a dialogue between members of the perpetrator/collaborator nations and relatives of the victims. The success of such conversations is certainly as rare in Germany as it is Austria.

Things. Places. Years. is a film that emerged from conversations of this kind: It shows how exiles and their families deal with the fact that the violence of the Holocaust continues to have an impact today—that instead of disappearing with the merciful passage of time, losses and voids continue to manifest themselves in the self-images and practices of those concerned, in cultural life, in processes of identification and distinction. The lives of the women whose voices are heard here include a cumbersome past that cannot be come to terms with, and this is true for each of them in a specific, quite different, and very active way. There is certainly much to be learned from this insight, and from the way it is communicated.

- 1 Reworked version of the introductory address given at the premiere of *Things. Places. Years.* on December 3, 2004, at Metropolis Kino, Hamburg.
- 2 Cf. Kurt Pätzold (ed.), *Verfolgung/Vertreibung/Vernichtung. Dokumente des faschistischen Antisemitismus 1933–1942*, Leipzig, 1991, pp. 143 ff.
- 3 On this subject, see also: Wolfgang Benz, Claudia Curio, Andrea Hammel (eds.), *Die Kindertransporte 1938/39. Rettung und Integration*, Frankfurt/Main, 2003.
- 4 Adrienne Thomas, *Eine Lebensrettung dank der stillen Résistance des französischen Volkes*, in: Walter Zadek (ed.), *Sie flohen vor dem Hakenkreuz. Selbstzeugnisse der Emigranten. Ein Lesebuch für Deutsche*, Reinbek bei Hamburg, 1981, pp. 101–105, here p. 101.
- 5 See for example: Lutz Winckler, *Mythen der Exilforschung?*, in: Claus-Dieter Krohn, et al. (eds.), *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 13: Kulturtransfer im Exil*, Munich, 1995, pp. 68–81.
- 6 Ulrich Baer, *Einleitung*, in: Ulrich Baer (ed.), *“Niemand zeugt für den Zeugen”. Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt/Main, 2000, pp. 7–31, here p. 7.
- 7 Ibid.
- 8 Whereas early confrontations with the guilt of the older generations was portrayed mainly as a conflict between fathers and sons (although not exclusively, if one thinks, for example, of Elfriede Jelinek), today, both men and women are writing on this subject, including Marcel Beyer, Albert Ostermaier, Tanja Dückers, and Tanja Langer. The degree of interest in the perspective of the third generation is reflected by the anthology: Tanja Dückers, Verena Carl (eds.), *Stadt Land Krieg. Autoren der Gegenwart erzählen von der deutschen Vergangenheit*, Berlin, 2004.
- 9 On these debates, see, for example: Frank Schirrmacher (ed.), *Die Walsler-Bubis-Debatte. Eine Dokumentation*, Frankfurt/M., 1999; Michael S. Cullen (ed.), *Das Holocaust-Mahnmal. Dokumentation einer Debatte*, Munich, Zurich, 2000; German Life and Letters. New Series. Vol. LVII, No. 4, October 2004. Special Number: *The End of a Taboo? The Experience of Bombing and Expulsion in Contemporary German “Gedächtniskultur”*. ed. by Graham Jackman; Ole Frahm, *Fluchtpunkt Auschwitz. Strategien zur Aneignung des Holocaust*, in: Villigster Forum zu Nationalsozialismus, Rassismus und Antisemitismus (ed.), *Das Unbehagen der “dritten Generation”. Reflexionen des Holocaust, Antisemitismus und Nationalsozialismus*, Münster, 2004, pp. 57–66.
- 10 Cf. Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall (eds.), *“Opa war kein Nazi”. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt/Main, 2002.

Translated by Nicolas Grindell.

Things. Places. Years. , Ankündigung / announcement,
Foto / Photo: Klub Zwei



Things. Places. Years.

A/GB 2004, Beta SP, Farbe / color, 70 Min.
engl. OF mit dt. UT / English (orig.) with German subtitles
Klub Zwei: Simone Bader und / and Jo Schmeiser

Interviews mit / interviews with

Geraldine Auerbach, Josephine Bruegel, Erica Davies, Katherine Klinger,
Elly Miller, Rosemarie Nief, Lisbeth Perks, Anni Reich, Ruth Rosenfelder,
Ruth Sands, Nitza Spiro, Tamar Wang

Kamera (Interviews) / camera (Interviews)

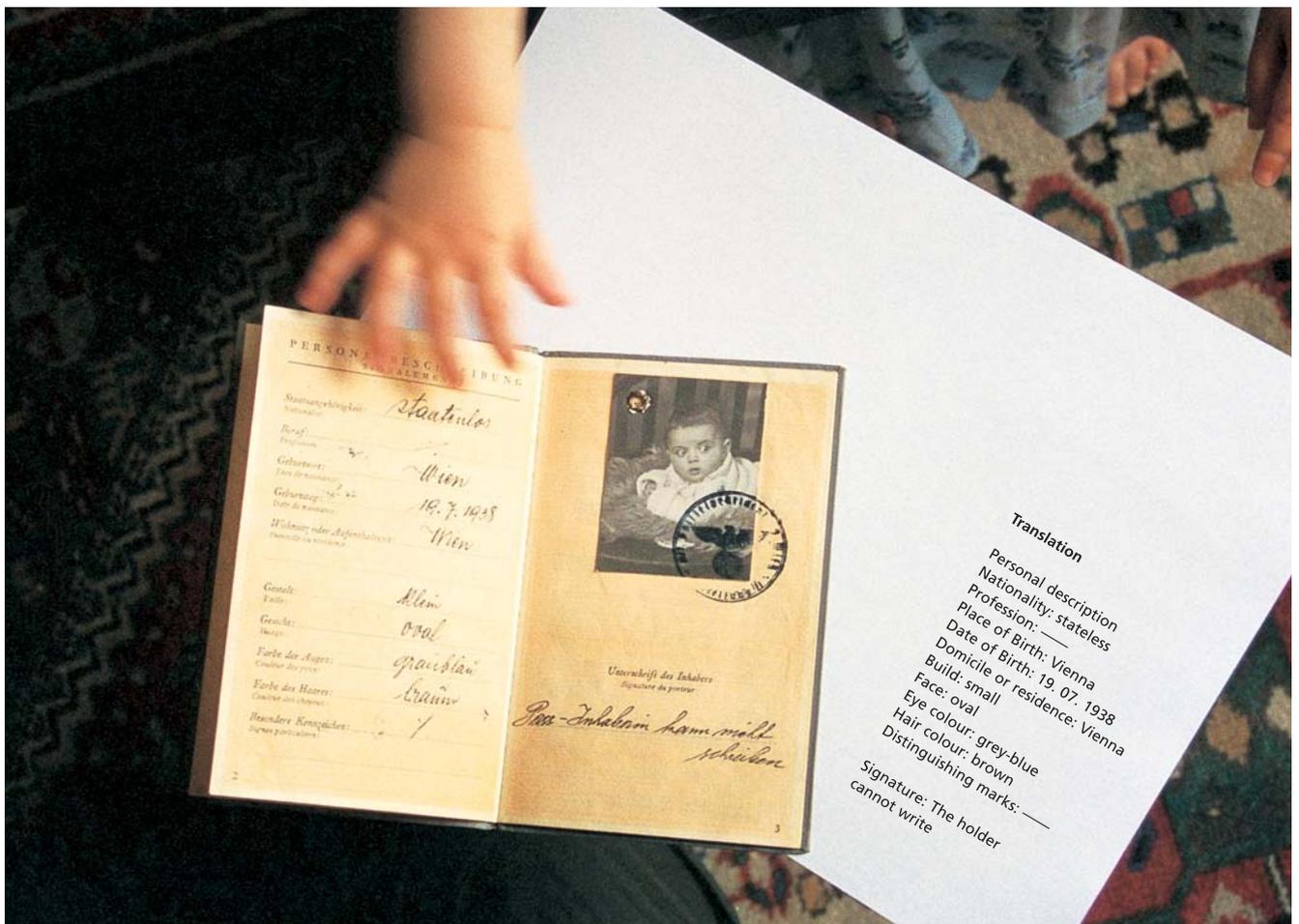
Anita Makris
Daniel Pöhacker

Kamera (Orte) / camera (Places)

Rainer Egger
Daniel Pöhacker

Schnitt / editing

Maria Arlamovsky
Klub Zwei



Ton / sound

Daniel Pöhacker

Tonschnitt / sound editing

Dieter Pichler

Musik / music

Zenzile und / and Jamika Ajalon

Übersetzung Untertitel / translation subtitles

Erika Doucette

Produktion / production

Amour Fou, Filmproduktion GmbH

Alexander Dumreicher-Ivanceanu, Gabriele Kranzelbinder

Produktionsbüro / production office

Zepp Berensmeier

Nicole Scherg

Lucia Schrenk

Finanzielle Unterstützung / supported by

BKA Kunstsektion

Otto Mauer Fonds

Wien Kultur

Verleih / distribution sales

sixpackfilm, Wien / Vienna

Anthony Auerbach
Los Angeles, Januar 2004

Things. Places. Years.

Things. Places. Years. ist ein Film über Frauen, die ich kenne, von Frauen, die ich kennen gelernt habe; ein Film über Frauen, mit denen ich in London aufgewachsen bin – Frauen, denen ich meine Ausbildung verdanke –, von Frauen, die in Deutschland und Österreich aufwuchsen und dort studierten. Es ist ein Film über das Wissen Jüdischer Frauen. Das heißt, Jüdische Frauen kennen zu lernen und vom Wissen Jüdischer Frauen zu erfahren. Der Film zeichnet den Bewältigungsprozess nach, der mit dem Wissen um eine Abwesenheit verbunden ist: jene Absenz, die die Vergangenheit in der Gegenwart in einer Stadt wie Wien präsent macht.

Als ich Klub Zwei (Simone Bader und Jo Schmeiser) 2000 das erste Mal in London traf, hatten sie gerade mit der Recherche an einem noch nicht benannten Projekt begonnen. Sie präsentierten sich mir nicht als Dokumentarfilmerinnen. Vielmehr machten sie mich mit einer gemeinsamen Kunstpraxis bekannt, die auf Gesprächen über Erfahrungen von Frauen basierte und die den Ansatz verfolgte, dass jegliche Form der medialen Repräsentation, ob nun in Grafik, Video oder Text, als Intervention in den öffentlichen Raum verstanden werden kann. Das bedeutet, es handelt sich bei ihrer Arbeit um Interventionen in den öffentlichen Diskurs und nicht den angeblich autonomen Kunstdiskurs. *Work on/in the Public (Arbeit an der Öffentlichkeit)* (1999), die damals aktuellste Arbeit von Klub Zwei, entstand in Zusammenarbeit mit MAIZ (einem autonomen Zentrum von und für Migrantinnen) in Linz (Österreich). Sie umfasste u. a. eine Posterserie, deren Texte auf Gesprächen

mit Frauen basieren, die sich erst kürzlich, aus verschiedenen Teilen der Welt kommend, in Österreich niedergelassen hatten. Die Bemerkungen der Frauen über die alltäglichen rechtlichen, sozialen und politischen Lebensbedingungen von Immigrantinnen in Österreich gewannen nach dem Wahlsieg von Jörg Haider's ultrarechten Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ) im Jahr 1999 gerade außerhalb von Österreich an Schärfe. Eine Posters Schlagzeile, ein Zitat von einer der Frauen, lautete: „Austria never got over the Hitler era“ (Österreich hat nie die Hitlerzeit verloren).

Die ursprüngliche Motivation für die Recherche von Klub Zwei in London war, das Thema der Immigration nach Österreich um das der Emigration aus Österreich zu ergänzen. Das heißt um die Präsenz der Frauen, ihrer Töchter und Enkelkinder in London, die dem Genozid der Jüdischen Bevölkerung im Nationalsozialismus teilweise nur knapp entkamen. Jo und Simone waren besonders an Frauen interessiert, die aufgrund ihrer Arbeit im Kulturbereich involviert sind; also in der Produktion, Übermittlung und Bewahrung von Wissen. Es wurde recht schnell deutlich, dass aus dieser Recherche keine objektive Dokumentation entstehen konnte. Vielmehr entwickelte sich ein Gespräch, das nicht nur die Situation der Emigration und die Erfahrung des Holocaust untersuchte, sondern auch die eigene Position von Klub Zwei als – mit ihren Worten gesprochen – „Nachfahren der TäterInnengeneration“. Das Projekt wird über die Achse Wien-London strukturiert, legt den Fokus aber nicht ausschließlich auf die in Österreich geborenen Jüdinnen, sondern auch auf das Sprechen darüber, wie die Frauen die Stadt wahrnehmen. Die zwölf von Klub Zwei interviewten Frauen haben vollkommen unterschiedliche geografische Herkünfte und religiöse Hintergründe und würden sich nie als eine Gruppe ver-



Ansicht / view Depot Institute of Contemporary History & Wiener Library, London, 2003, Foto / photo: Anita Makris



Installationsansicht / installation view,
Bei uns in Wien / At Home in Vienna,
 Wittgensteinhaus, Wien / Vienna, 2003,
 Foto / photo: Rainer Egger

stehen. *Things. Places. Years.* fordert uns auf zu reflektieren, was diese Frauen – außer der Tatsache, dass sie mehr oder weniger zufällig ihr Zuhause in London fanden – gemeinsam haben. Das heißt, über die Bedeutung der Konstruktion von Identität nachzudenken: Was bedeutet es, wenn wir uns selbst definieren oder wenn wir von anderen definiert werden – als Frauen, JüdInnen, MigrantInnen, als TrägerInnen oder VerwalterInnen einer Kultur oder einer historischen Erfahrung?

In den Interviews wird Geschichte durch die Familiengeschichten der Frauen fragmentiert: durch ihre Beziehungen zu Menschen, Orten, Dingen. Auf alle Fälle wird relativ schnell deutlich, dass die Frauen diese Geschichten nie mit ihren Familien diskutiert haben. Ruth Sands beschreibt wie ihre Mutter ihren Vater jedes Mal, wenn er über das Leben vor der Emigration sprechen wollte und den Satz mit den Worten „Bei uns in Wien ...“ begann, wütend mit den Worten unterbrach: „Es gibt nichts zu sagen.“ Sie sagt von ihrer Mutter: „Sie ist aus Wien weggegangen, als sie 33 war ... und es war, als hätte ihr Leben erst mit 33 begonnen.“ Ruth Sands berichtet aber auch über ihren Versuch, ihre Kinder dadurch zu schützen, dass sie über ihre Familiengeschichte nicht sprach. Diese Abwehr von Gesprächen wird von vielen der Frauen bestätigt, wenngleich sie sich unterschiedlich manifestiert. Dennoch ist es für all diese Frauen keine Frage, dass die Geschichte, die ihre Familien vielfach geprägt hat, erzählt werden muss. Zudem lässt sich sagen, dass die Frauen den Wunsch und das Recht der nächsten Generation, diese Geschichte zu erfahren, um sie zu wissen, anerkennen. Im Gespräch von Klub Zwei mit Elly Miller und ihrer Tochter Tamar Wang befragt Tamar ihre Mutter und bemerkt, es komme ihr fast vor, als hätte sie nie zuvor davon gehört, als wäre ihr

Geschichtsverständnis nie mit ihrer Familiengeschichte verbunden gewesen. Es kommt ihr vor, als wäre ihre Familiengeschichte ein Puzzle aus Fragmenten, die hin und wieder zu Hause erwähnt wurden, und dem größeren Bild der Geschichte, das außerhalb der Familie gelehrt wurde. Elly Miller macht darauf aufmerksam, dass ihre eigenen Kindheitserinnerungen von dem erst viel später erlangten Wissen über den massiven Horror überdeckt wurden, der nun als zentrales Ereignis des 20. Jahrhunderts betrachtet wird. Als ich meiner Mutter, Geraldine Auerbach, im Gespräch mit Klub Zwei zuhörte, wie sie zum Beispiel von der Reise der Familie ihres Vaters von Litauen nach Südafrika um die Jahrhundertwende erzählte, von ihrer Erziehung zur Zeit des Apartheid-Regimes oder ihrer Freude über die Diversität und das Chaos in einer Stadt wie London berichtete, waren dies zwar vertraute Dinge – Familienangelegenheiten eben –, aber dennoch klangen sie vage und ungewöhnlich in der Art des Ausdrucks. Vielleicht zieht meine Mutter es vor, die Bedeutung ihrer Herkunft über ihre Arbeit als Gründerin und Direktorin des Jewish Music Institute zu kommunizieren. Dies verweist bereits auf eine weitere Frage von Klub Zwei, auf die Bedeutung der Jüdischen Identität für diese Frauen.

Die Schnittstelle von Geschichte, Identität und Arbeit taucht auch in Ruth Sands' Kooperation mit dem Second Generation Trust auf, einer Organisation, die von Katherine Klinger gegründet wurde. Die Organisation wurde ins Leben gerufen, um die Auswirkungen der Geschichte auf mehrere Generationen sichtbar zu machen, besonders aber für die erste Generation nach dem Holocaust, also für jene Generation, für die der Holocaust trotz allem, wie Katherine Klinger es beschreibt, „Teil eines nicht gesehenen und nicht besprochenen Traumas“ ist. Jedenfalls



Installationsansichten / installation views,
Bei uns in Wien / At Home in Vienna, Austrian
 Cultural Forum, London, 2001, Fotos / photos:
 Anthony Auerbach

beschränkt sich der Second Generation Trust nicht nur auf die Frage, wie der Holocaust die Nachkommen der Überlebenden¹ beeinflusst hat, sondern schließt auch die Kinder der TäterInnen, der KollaborateurInnen und der sogenannten MitläuferInnen mit ein. Ist die Geschichte, aus der Ruth Sands ihr Verständnis Jüdischer Identität ableitet, dieselbe Geschichte wie jene, die für Katherine Klinger die Jüdische Identität so schwer greifbar macht? Findet der historische „Bruch“, den der Second Generation Trust thematisiert, in den kulturellen Entortungen, wie sie ImmigrantInnen und ihre Kinder heute erfahren, einen Wiederhall? Werten wir diese Entortungen als historische Mahnungen, sprich: als Vektoren der Geschichte, durch die Identität bestimmt wird, auch wenn diese Geschichte gebrochen ist? Ist die Jüdische Geschichte (und damit auch Identität), wie es scheint, dadurch einzigartig, dass sie auf Entortung und Erinnerung gründet?

Things. Places. Years. versucht keinen Konsens zwischen den Aussagen der Frauen herzustellen. Weder zwingt uns der Film einen Standpunkt auf, noch ist er eine Geschichtsstunde. Der Film ist eine Intervention von Klub Zwei. Er akzeptiert die Striktheit, die das Schneiden eines Films mit sich bringt, der Interviews von mehreren Stunden auf 70 Minuten kürzen muss. Er schlägt das Erzählen von Geschichte als eine Form der unterbrochenen Rede vor, Erinnerung wird zur Unterbrechung in der Gegenwart. Durch den Schnitt des Films kann das Publikum den Frauen so zuhören, als würden sie zueinander, füreinander sprechen. Und so erscheinen ihre Unterschiede, die ihrer Erfahrungen, Artikulationsweisen oder Haltungen in einer Vieldeutigkeit jener Identität, die *wir* auf sie projiziert haben. Der Schnitt funktioniert aufgrund von Klub Zweis beständiger Aufmerksamkeit: Auf einem Einzelblatt wie

dem Poster *Bei uns in Wien*, auf vielen Blättern wie in dem Buch *Things. Places. Years. Das Wissen Jüdischer Frauen* (eine umfassende Dokumentation der Gespräche von Klub Zwei, aus der ich zitiert habe), in fünf Minuten Stimme und Text wie in *Schwarz auf Weiss* oder in 70 Minuten Unterbrechung, die die Gegenwart der Geschichte, die Präsenz der Absenz dokumentiert.

Übersetzt von Bettina Steinbrügge.

¹ Dies ist der Blickwinkel des Second Generation Trust. Viele der Überlebenden verloren ihre Eltern, folglich sind sie die Kinder der „Opfer“. (Ein verbreitetes Kindheitserlebnis der zweiten Generation bestand darin, dass es immer die anderen waren, die Großeltern hatten.) Aber die Bezeichnung als „Opfer“ kann problematisch sein. Möglicherweise würdigt der Begriff „Opfer des Holocaust“ ihr Schicksal auf falsche Art und Weise. Davon zu sprechen, dass ihre Großeltern von den Nazis ermordet wurden, ist vielleicht treffender.

Anthony Auerbach
Los Angeles, January 2004

Things. Places. Years.

Things. Places. Years. is a film about women I know by women I have got to know; a film about women I have grown up with in London—women to whom I owe my education—by women who have grown up and were educated in Germany and Austria. It is a film about the knowledge of Jewish women. That is, getting to know Jewish women and getting to know what Jewish women know. The film records a process of coming to terms with the knowledge of an absence: the absence through which the past makes itself present in a city such as Vienna.

I first met Klub Zwei (Simone Bader and Jo Schmeiser) when they came to London in 2000 to begin researching a project then without a name. They did not introduce themselves as documentary film-makers. They introduced me to a collaborative art practice focused on the interrogation of women's experience and an approach to media in which forms of representation—graphics, video, text—are understood as interventions in public space, that is, as interventions in a public discourse rather than in a supposedly autonomous art discourse. Klub Zwei's (then) most recent project *Work on/in Public (Arbeit an der Öffentlichkeit, 1999)*, developed in co-operation with MAIZ (an autonomous centre run by and for migrant women) in Linz, Austria, resulted in a series of posters based on interviews with women from various parts of the world who had recently settled in Austria. The women's remarks on the present-day legal, social and political condition of immigrants in Austria came to be seen in a sharper light, especially outside Austria, after the success of Jörg Haider's

far-right Freedom Party in the 1999 general election. One of the poster headlines reads, in the words of one of the women, "Austria never got over the Hitler era."

The initial motivation of Klub Zwei's research in London was to follow up their previous work by investigating the heritage of emigration from Austria, that is, the presence in London of women, their daughters and granddaughters, who had escaped—some only narrowly—from the genocidal persecution of Jews during the Nazi period. Jo and Simone were particularly interested to meet women whose work involved them in the cultural sphere: in the production, transmission and preservation of knowledge. It soon became clear that this could be no objective documentation. It would be a conversation which examined not only the émigré condition, and the experience of the Holocaust, but also Klub Zwei's own position, in their words, "as descendants of the perpetrator society." The project would establish its structure on the axis Vienna-London, not by focusing exclusively on Jewish women born in Austria, but by talking about women's experience of the city. The twelve women with whom Klub Zwei recorded interviews come from diverse geographical and religious backgrounds and would never conceive of themselves as a group. *Things. Places. Years.* asks us to reflect on what these women might share, alongside the fact that by chance or by design they have made their homes in London. That is, to reflect on the construction of identity: what it means when we identify ourselves or are identified by others as women, as Jews, as migrants, as bearers or curators of a culture or a historical experience.

In the interviews, history is refracted through the women's family stories: through their relationships with people,



Fotoplots / photoplots, London, 2000,
Fotos / photos: Klub Zwei

things

Things. Places. Years. Folder zum Kinostart in Wien / leaflet for the film premiere in Vienna, 2005, Grafik / graphic design: Richard Ferkl

places, things. However, it becomes clear that for many of the women, these stories were not discussed in the family. Ruth Sands describes how, if ever her father mentioned their life before emigration, whenever he began "Bei uns in Wien ..." ("At home in Vienna..."), her mother would interrupt angrily, "Es gibt nichts zu sagen." ("There is nothing to say about it.") She says of her mother: "She left Vienna and she was, I think, thirty-three and it was as if her life started when she was thirty-three." Ruth Sands also tells how she attempted to protect her own children by not discussing the family history. The acknowledgement of this reluctance is echoed in different ways by several of the women. Yet for all the women, there is no question that the history which has marked their families in various ways is something that should be known. One may also say that all the women recognise the desire and the right of the next generation to know. In Klub Zwei's conversation with Elly Miller and her daughter Tamar Wang, Tamar questions her mother and remarks how it was almost as if she had never heard it before; how her sense of history was never a family story, or at least that the family story was only ever pieced together from things mentioned occasionally in the home and intermingled with fragments of the bigger picture of history that was taught outside the home. Elly Miller makes the point that her own childhood recollections are also coloured by the knowledge, acquired only later, of the monumental horrors which now seem to stand at the centre of Europe's twentieth century. Hearing my mother Geraldine Auerbach speak to Klub Zwei and reflect, for example, on her father's family's journey from Lithuania to South Africa at the turn of the twentieth century, her upbringing there under the regime of "separateness" (apartheid) and her joy in the diversity (the mixed-up-ness) of a city such as London, was to hear things I

know, but only vaguely—family things—expressed in an unfamiliar way. My mother prefers, perhaps, to express what this heritage means to her through her work as founder and director of the Jewish Music Institute. This also suggests something about another of Klub Zwei's questions: about the women's sense of Jewish identity.

The crossing of history, identity and work also emerges in what we learn of Ruth Sands's co-operation in the Second Generation Trust, an organisation founded by Katherine Klinger. The organisation was started as a way of "bringing out into the open the generational consequences of history," specifically for the post-Holocaust generation, the generation for which the Holocaust is nonetheless, as Katherine Klinger put it to Klub Zwei, "part of an unseen and unexpressed trauma." However, the Second Generation Trust does not focus only on how it has affected the descendants of the survivors¹, but includes the children of perpetrators, collaborators and so-called bystanders. Is the history from which Ruth Sands derives her sense of Jewish identity the same as that which makes Jewish identity, for Katherine Klinger, hard to grasp? Is the historical "rupture" which is the topic of the Second Generation Trust's activities echoed in the cultural displacement felt by immigrants and their children? Do we value these displacements as historical reminders, that is, the vectors of a history on which an identity might be founded, even if a broken one? Is Jewish history (and hence identity) unique in being founded, it seems, on displacement and remembrance?

Things. Places. Years. does not attempt to extract a consensus from the women's statements, nor impose one on it, nor is it a history lesson. It is a film, that is, an intervention by Klub Zwei. The film accepts the severity of cutting many



Filmvorführung / screening *Things. Places. Years.*, mit / with Josephine Bruegel (Rechts: Bildmitte / right: center) und ihrer Tochter / and her daughter Irene, Austrian Cultural Forum, London, 2004, Fotos / photos: Anthony Auerbach



Cover, *Things. Places. Years. Das Wissen Jüdischer Frauen*, Klub Zwei (Hg. / ed.), Studienverlag Innsbruck, 2005, Grafik / graphic design: Richard Ferkl

hours of interviews to seventy minutes. It suggests the telling of history as a form of interrupted speech, remembrance as interruption in the present. The cut permits the viewer to listen *as if* the women would speak for one another, and so, their differences in experience, in expression, in opinion, emerge as an equivocality in the identity we have projected on them. The cut works because of Klub Zwei's consistent attentiveness: on a single page such as the poster *Bei uns in Wien*, on many pages such as the book *Things. Places. Years. Das Wissen Jüdischer Frauen* (which forms an extensive record of Klub Zwei's conversations and from which I have quoted), in five minutes of voice and text such as *Schwarz auf Weiss* or in seventy minutes of interruption documenting the presence of absence.

¹ This is the focus of the Second Generation Trust. Many of the survivors lost their parents, thus they are the children of the "victims" (a common childhood experience of the second generation was that it was always other people who had grandparents). But the identification "victim" can be problematic. The phrase "victims of the Holocaust" perhaps falsely dignifies their fate. To acknowledge that the grandparents were murdered by the Nazis could be more to the point.

Erstveröffentlichung / first published in: Bettina Steinbrügge, Hilmar Schäfer, Halle für Kunst e.V., Lüneburg (Hg. / ed.), *Lasso*, Frankfurt/Main, 2004, S. / pp. 88–92, 151–153.

Antke Engel

Things. Places. Years.

„Frauen sind als Subjekte der Geschichte und der Erinnerung noch immer unterrepräsentiert. *Things. Places. Years.* will jedoch anderes als nur ein Defizit ausgleichen und eine Ergänzung bestehender Narrative leisten. Die Bedeutung von Geschlecht konkretisiert sich für die Protagonistinnen zunächst darin, dass die Mühsal ihrer beruflichen Wege auch von der Tatsache bestimmt war, dass sie für die affektive und reproduktive Arbeit in den Familien zuständig waren. Wie viele andere Frauen auch steck(t)en sie in dem Dilemma, Familie und Beruf miteinander zu verbinden. Dennoch zeigt sich, dass Kinder und Familie für Jüdische Frauen andere Bedeutungen haben und mit anderen Verantwortungen einhergehen, als dies für Nachfahren der TäterInnen der Fall ist.“

“Women are still underrepresented as subjects of history and of memory. *Things. Places. Years.* however aims at something other than just correcting a deficit and supplementing existing narratives. For the women featured, the concrete significance of gender lies in the fact that the hardship of their professional careers was determined, among other things, by their responsibility for the affective and reproductive work in their families. Like many other women, they found (and find) themselves in the dilemma of trying to combine work and family life. In spite of this, it becomes clear that for Jewish women, children and family have different meanings and involve different responsibilities than for the descendents of the perpetrators.”

in: Klub Zwei (Hg. / ed.), *Things. Places. Years. Das Wissen Jüdischer Frauen*, Studienverlag, Innsbruck, 2005, S. / pp. 369–387.
Translated by Nicolas Grindell



"This was a postcard that I came across a few years ago from a New York artist called Melissa Gould, her father was Austrian. So she did this postcard, Souvenir Wien 1938, part of the series called: 'Schadenfreude.' It's witty and very sharp and straight to the point. And it deals with the subject of what happened, but not in a sentimental way that just makes you intone some kind of a phrase, like: 'We shall never forget what happened and it will never happen again...' I mean, it's just on a completely other level to that. It takes something from the past and it puts something in the present onto it in this new way. It is like a punch in the stomach. And yet you know that it's true. And particularly in a city that is so proud of its history and makes so much of its economy out of tourism and souvenirs. So why shouldn't this be another part of that, another artefact from then?" [Audio: Katherine Klinger]



Ihr Vater war Österreicher.
Sie gestaltete diese Postkarte.



"Souvenir Wien 1938",
aus der Serie "Schadenfreude".



Sie ruft keine Phrasen auf wie:
"Wir dürfen niemals vergessen, ..."



was geschehen ist,
es wird nie wieder geschehen."



KARIN GLUDOVATZ

SPRECHEN ÜBER DIE SHOAH VERSUCHE EINER ANNÄHERUNG

„Frauen haben keine Vergangenheit.
Oder haben keine zu haben. Ist unfein, fast unanständig.“¹

Geschehenen und dem jeweiligen Vermögen, bestimmte Erfahrungen artikulieren und damit für sich und andere verfügbar zu machen bzw. auch verfügbar machen zu wollen. Andererseits aber sind Veräußerungen auf ein Forum angewiesen, und die Strukturen, welche die Nachkriegsgesellschaft für die Erzählungen der Überlebenden bereitstellte, vermochten ein solches nicht zu bieten. Bereits in den ersten Wochen nach dem Kriegsende stießen Versuche, das eigene Zeugnis abzulegen, das Erlebte mitzuteilen, auf kaum überwindbare Widerstände. Die Interviews, die die Alliierten zum Zwecke der Bestandsaufnahme und Beweis-



I. Sprechen über die Shoah. Die Berichte von Überlebenden konkretisieren die Dimension der von den Nationalsozialisten begangenen Verbrechen, veräußern fragmentarisch die jeweilige persönliche Katastrophe der ErzählerInnen, explizieren die schwerwiegenden und nachhaltigen Konsequenzen von Verfolgung und Vertreibung auch als generationsübergreifendes Phänomen. Doch Sprechen über die Shoah bedeutet immer auch, die diesem Sprechen verbundenen Schwierigkeiten zu berühren. So gründen die Erzählungen einerseits auf dem individuellen Zugang zum

sammlung mit Überlebenden führten, dienten dementsprechend meist als Grundlage von Protokollen und Reporten, von Textsorten also, die per se Fakten darlegen und Authentizität der Augenzeugnenschaft garantieren sollen; zunächst und vor allem mussten sie den Ansprüchen der Untersuchungsinstanzen auf Wahrheitsfindung genügen. Insofern wurden die SprecherInnen angehalten, in ihren Äußerungen „objektive“ Beschreibungskategorien zu finden und den Eindruck von Übertreibung und Verwirrtheit möglichst zu vermeiden.² Eine bereits in den ersten Gesprächen angelegte, offenbar sehr konkrete Vorstellung der Alliierten,

wie eine Lagerrealität ausgesehen hatte und wie sie demgemäß zu beschreiben sei, etablierte einen spezifischen, autoritären Zugriff auf die Erinnerungen jener, die tatsächlich die Erfahrung der Lager gemacht hatten, und kontrollierte die Veräußerung ihrer Erfahrung. Diese sollte als authentisches Material neben den fotografischen Konvoluten die faktische Grundlage der Entnazifizierungskampagnen als Vorbereitung eines ideologischen Kurswechsels schaffen.³ Somit war von den InterviewerInnen eine klar umrissene Aussageform vorgegeben, die auf ihre Erwartungen zugeschnitten war und allein Glaubwürdigkeit zu garantieren schien.

Die Artikulation von Zeugenaussagen wurde durch die zunehmende zeitliche Distanz zunächst gewiss erschwert, stellte sie doch sowohl für die Überlebenden als auch für die TäterInnenengesellschaft – freilich aus ganz unterschiedlichen Motiven – eine Bedrohung dar: Für die Überlebenden lag in der Verbalisierung ihrer Geschichte die Gefahr, durch eine Intensivierung der Erinnerung in der Veräußerung die emotionale Belastung noch zu erhöhen und so ihren Existenzaufbau zu gefährden;⁴ für die TäterInnen hätte eine öffentliche Diskussion der im Nationalsozialismus begangenen Verbrechen den kollektiven Prozess der Verdrängung gestört, welcher eine der Voraussetzungen für das „Wirtschaftswunder“ im Österreich und Deutschland der Nachkriegszeit bildete.

Die Menschen, die diese traumatisierenden Erlebnisse erlitten hatten, stießen – als nur eine von vielen daraus resultierenden Folgen – auf die Ignoranz, mit welcher die Nachkriegsgesellschaft(en) lange ihren spezifischen SprecherInnenpositionen begegnete(n). Erst seit den 1970er-Jahren zeichnet sich, verstärkt durch die Zunahme an filmischen Beiträgen, im Sprechen über die Shoah ein verändertes Bewusstsein für Erzähldynamiken, Vermittlungsverfahren und die Rolle der InterviewerInnen ab: In seriösen Auseinandersetzungen bildet die Selbstbestimmung der Interviewten das Grundprinzip der Rede.⁵ Die Zurücknahme der die Erzählungen kontrollierenden Mechanismen wurde durch die Erkenntnis bedingt, „dass ein freier Fluss der Erinnerungen die gesellschaftliche und individuelle Existenz nicht gefährdet, sondern für ein tieferes Verständnis des Traumas notwendig ist“⁶.

Für die erwachsenen Überlebenden oder Geflüchteten war es also schon schwer genug, ihre Erlebnisse mitzuteilen, für jene, die Verfolgung, Lager und/oder Flucht als Kinder durchmachen mussten, war dies jedoch nahezu unmöglich. Es mangelte ihnen meist noch vielmehr an jenem eingeforderten Vermögen „faktischer“ Schilderung, bedingt dadurch an ZuhörerInnen (von entsprechend therapeutisch geschulten Personen ganz abgesehen) und vor allem häufig auch an der Kommunikation mit Älteren, die Ähnliches durchlebt hatten. Viele der überlebenden Kinder waren gezwungen, in Sprachlosigkeit (der eigenen und jener der Eltern) zu verharrten und ihre Erinnerung zu konservieren, eine Erinnerung ohne Zugriff, die dadurch vermutlich nur noch monströser wurde, weil keine Möglichkeit bestand, sie in der Rede zu bearbeiten, greifbarer und dadurch auch begreifbarer zu machen.

Von diesem konsequenten Schweigen, das als Grenze zwischen den Generationen firmiert, handeln ex- oder zumindest implizit viele autobiografische Erzählungen überlebender Kinder und Jugendlicher bzw. Nachgeborener.

II.

Things. Places. Years. Der 2004 fertig gestellte Film von Klub Zwei widmet sich auf zweifache Weise den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Sprechens und Schweigens über die Shoah. Er versammelt Interviews mit Frauen, die 1938 und in den nachfolgenden Jahren aus Österreich und der Tschechischen Republik flüchten mussten, die meisten als Kinder, sowie mit Frauen der zweiten Generation.⁷ Die Zugänglichkeit von Erinnerung wird auf ihre geschlechterkonstruktivistischen Voraussetzungen und auf ihre Virulenz innerhalb der verschiedenen Generationen befragt. Einige der SprecherInnen gehören einem Freundinnen- bzw. Bekanntenkreis an, die meisten arbeiten in kulturellen oder wissenschaftlichen Zusammenhängen und haben einen ähnlichen sozialen Hintergrund. Dies macht insofern Sinn, als der Film keinesfalls Anspruch auf eine universelle Darstellung erhebt, sondern eben sein Gewicht auf die Herausarbeitung von Differenzen legt, die umso stärker hervortreten, wenn ein Kontext eng gewählt ist, somit also ähnliche Voraussetzungen gegeben sind. Es geht darum, Nuancen sichtbar zu machen und Homogenisierungen zu vermeiden. Die Wahl der Schlüsselbegriffe „Dinge“, „Orte“, „Jahre“ als strukturelles – wenn auch sehr loses – Gerüst fördert die inhaltliche Konzentration. *Things. Places. Years.* arbeitet gegen eine Hegemonie männlich geprägter Erinnerung an, hinterfragt die Voraussetzungen einer patriarchalen Historiografie, welche eine Sieger-, Täter-, Opfergeschichte lange Zeit vornehmlich aus der Perspektive von Männern schrieb, weil Krieg, wie Ruth Klüger es definierte, den Männern gehöre und folglich auch die damit verbundenen Erinnerungen die ihren wären – egal, welche Konsequenzen Krieg für Frauen (gehabt) habe.⁸

Die Gespräche sind häufig geprägt von Selbstbehauptung in der Darlegung der eigenen Erinnerung und auch von der Mühe, sich diese Erinnerung zu erarbeiten, waren doch einige der SprecherInnen noch im Kleinkindalter, als sie flüchten mussten. Sie handeln auch vom Unvermögen der Eltern, die häufig außerstande waren, über ihre Erfahrungen mit ihren Töchtern zu reden, und von den Bedenken der Interviewten, ihre Kinder mit der eigenen Vergangenheit und jener der Großeltern zu konfrontieren. Das Sprechen über das (Nicht-)Sprechen ist ein wesentlicher Bestandteil des Films. Es ist aber zugleich auch ein strukturelles Problem jedes Interviewfilms zur Shoah, bis hin zu Claude Lanzmanns *Shoah*,⁹ der als historische Referenz auch für *Things. Places. Years.* gesehen werden kann. Denn auch und gerade wenn es zuallererst gilt, die Autonomie der ErzählerInnen zu respektieren, bedürfen ihre Reden einer Vermittlungsform.

Die Schwierigkeit dieser Formfindung ist eine, die Klub Zwei dem gesamten Film einschreibt. Die KünstlerInnen unterbrechen kontinuierliche Erzählungen, teilen diese in einzelne Kapitel, in welchen unterschiedliche Frauen zum selben Thema zu Wort kommen. Diese Kapitel gründen sich

inhaltlich zum einen Teil auf Stichworte, die Klub Zwei den Befragten gab, um die Narrationen im Film zu initiieren. Zum anderen Teil entwickelten sich aus den Gesprächen verbindende Begriffe.

Damit scheint ein rigider Rahmen definiert, der jedoch durch die Vielstimmigkeit der Erzählungen beständig durchbrochen wird. Diese Vielstimmigkeit bleibt prägend, auch wenn sich auf formaler Ebene die narrative Struktur des Films von Kapitel zu Kapitel abzeichnet, der Text sich gewissermaßen Absatz für Absatz fortschreibt. Die biografische Vielfalt, die unterschiedliche Einschätzung ähnlicher Erlebnisse oder die divergenten Reaktionen auf gleiche Bezugspunkte (z. B. im Kapitel „Vienna/Wien“) bestimmen aber als komplexes semantisches Gefüge diese fortlaufende Metanarration des Films und nicht umgekehrt. Die Strukturvorgabe dient keinesfalls einer Gleichmachung von Erfahrung und Erinnerung, einer Reduktion vieler Geschichten zugunsten einer Geschichte, die mit Historie (einer ganz bestimmten, nämlich jener der alliierten Befreier) nicht nur synonym, sondern synchron sein soll.¹⁰ Die Erzählungen werden nicht zu Erfüllungsgehilfen eines polarisierenden Masterplans, sondern beharren auf der Eigenwilligkeit biografischer und persönlicher Differenzen.

Der Anteil der Protagonistinnen an der Produktion von *Things. Places. Years.* zeichnet sich auf allen Ebenen ab: Sie sind Hauptdarstellerinnen, gaben teilweise die Stichworte, bestimmten so Kapitel und damit letztlich partiell die Erzählstruktur des Films mit, und sie wählten die meisten der Drehorte aus, jene, an denen sie sprechen, und einige von denen, die als Zwischenschnitte Aussagen rahmen und Kapitelgrenzen markieren. Die Stadtan- und -aufsichten hingegen suchten die Künstlerinnen und entwickelten daran „ihren“ (Außen-)Blick auf die Stadt, der sich mit einem internen Blick der Bewohnerinnen abwechselt. Sie dienen ebenfalls der Trennung narrativer Sequenzen oder unterlegen bei Statements zu gegenwärtigen politischen Diskussionen die Stimmen aus dem Off (Kapitel „27. Januar“) und markieren so einen Wechsel von der individuellen zur allgemeineren Geschichte. Letztere wird allerdings nicht von der persönlichen Geschichte abgelöst und abstrahiert, denn die jeweiligen Stimmen bleiben zuordenbar und rekonstruieren die nur scheinbar unterbrochene Verbindung von Subjekt und Gesellschaft.

Die von den Frauen für die Interviews ausgesuchten Interieurs unterstreichen als biografische Referenz auf bildlicher Ebene die individuellen Wege der Sprecherinnen vor dem Hintergrund ähnlicher historischer und sozialer Bedingungen. Sie zeigen einen engen Ausschnitt der Lebens- oder Arbeitsbereiche, mal mehr, mal weniger wird ein persönlich geprägtes Umfeld erahnbar, das die jeweilige Sprecherin rahmt und ihr Bild zwangsläufig mitbestimmt. Diese gemütlichen bzw. professionellen Refugien stellen die Minimalversion heimischen Terrains dar, konterkarieren damit aber zugleich den Verlust von Orten, die Schwierigkeiten ihrer Aneignung, die Fremdheitserfahrungen und die Aversionen, die sich an Eintritte in bestimmte Räume knüpfen und ebenfalls zur Sprache kommen. Die Interieurs fungieren als Abkürzungen selbstgeschaffener, selbstbestimmter Orte (des Angekommenseins) und bilden die kon-

kreten Sprechräume der Erzählerinnen, die Folie für deren – metaphorisch umschrieben – Erinnerungsräume.

Die Außenaufnahmen – Lieblingsplätze, Lebensräume – bleiben wesentlich unbestimmter. Spezifische Merkmale sind zurückgenommen, und insofern sind diese Plätze kaum zuordenbar, weder einer Topografie noch den Sprecherinnen: Die monumentale Architektur des British Museum wird auf eine Seitenansicht des Treppenaufgangs oder eine Aufsicht auf den gekachelten Boden reduziert, ein saftiger grüner Hügel könnte in jedem englischen Park zu finden sein, Straßenansichten zeigen Häuserzeilen, die nichts über ihre BewohnerInnen verraten. Diese Zäsuren der Zwischenbilder spielen wieder mit der Ambivalenz individueller und allgemeiner Perspektive: Die Orte mögen für die, die sie auswählten, von besonderer Bedeutung und erkennbar sein, für die ZuschauerInnen sind es auf den ersten Blick „unbesetzte“ Räume, die Pausen inserieren, in denen das Zuhören unterbrochen wird, und die man insofern unwillig zur Kenntnis nimmt, die aber auch das Potenzial haben, Frei- und Denkräume zu bieten, um das Gehörte aufzunehmen und die eigene Position zu klären. Die Kargheit und Reduktion dieser Bilder prädestiniert sie aber auch als Projektionsflächen, und insofern geraten sie den BetrachterInnen ebenfalls zu Orten mentaler Aufladung, obwohl ihnen der tatsächliche Zugang letztlich verwehrt bleibt. In diesem Wechsel von individueller Bestimmtheit und allgemeiner Gültigkeit bildet sich auf visueller Ebene das dem Film zugrunde liegende Prinzip der Vielstimmigkeit ab, das hier aber subtil die RezipientInnen miteinbezieht. Für die Aufarbeitung der Erzählungen ist der Anteil der ZuhörerInnen wesentlich und beständig zu überdenken – auch wenn sie an den Erzählungen selbst nicht teilhaben können. Sie sollen gar nicht erst die Gelegenheit bekommen zu imaginieren, es handle sich auch um ihre Geschichte(n), entstand der Film doch mit der Perspektive auf ein vornehmlich österreichisches und deutsches Publikum. Die teilweise als harsche Unterbrechung empfundenen Schnitte stören jede konsumistische Rezeptionshaltung, vermeiden, dass die BetrachterInnen zurückgelehnt im Kinosaal in die Erzählung versinken und das Diesseits und Jenseits der Sprecherinnen aus dem Blick verlieren.

Räume der Differenz werden auch in der Abbildung des Dialogs zwischen den Künstlerinnen und Sprecherinnen sichtbar: Simone Bader und Jo Schmeiser treten als Fragende nicht in Erscheinung, zumindest nicht auf derselben Repräsentationsebene wie die Protagonistinnen. Ihre Fragen erscheinen komprimiert in den Stichworten, nur zweimal sind sie wortwörtlich ins Bild gesetzt: „Sprachen Ihre Eltern über ihre Erfahrungen?“ und „Sprachen Sie mit Ihren Kindern über die Emigration?“ Die Sätze sind – wie auch die Zwischentitel – mit weißer Schrift auf ein schwarzes Bildfeld gesetzt. Diese Inserts markieren einen signifikanten Einschnitt in den Bilderfluss, weil sie sich auf visueller Ebene deutlich von den gefilmten Bildern der Frauen und der Orte abheben, diese vermittelte Realität verlassen und sich auf das technische Verfahren digitaler Bildproduktion als ihren genuinen Ort zurückziehen. Bilder ohne Referenz auf eine außerfilmische Wirklichkeit, die jedoch Inhalte transportieren, die eine solche einholen, indem sie einerseits Reales benennen (z. B. „Ankunft“, „London“), andererseits

die Stimmen ihrer Produzentinnen abbilden, somit einmal mehr den Anteil der Künstlerinnen sichtbar machen, die in die Erzählungen der Protagonistinnen eingreifen. Die Künstlerinnen verweigern sich auf motivischer Ebene und leisten in der formalen Gestalt des Films ihren „Redebeitrag“. Diesen legen sie mit der strikten Trennung von Rede/Bild und Schrift/Bild offen, sie argumentieren mit den unterschiedlichen Repräsentationsmodi der Bilder und mit der radikalen Schnitttechnik, also mit medialen Mitteln, die immer Einfluss auf die Rede nehmen. Sie schreiben das Bewusstsein um die Übersetzungsprobleme in Hinblick auf die Darstellung und Vermittlung von Geschichte(n) dem Film jedoch unübersehbar ein.

Der Zugriff auf die Erzählung ist nicht vermieden (wie auch?), aber er bleibt transparent und wird zur Diskussion gestellt – das einem solchen Unterfangen per se inhärente Scheitern ist jedenfalls ein äußerst produktives.

III.

Das Projekt, das Klub Zwei für die Secession entwickelt und auf das hier ein Ausblick gegeben werden soll,¹¹ beschäftigt sich aus unterschiedlichen Blickwinkeln mit der Geschichte des Phaidon Verlags. Es basiert auf Gesprächen, welche die Künstlerinnen für *Things. Places. Years.* mit Elly Miller und Tamar Wang, der Tochter und der Enkelin des langjährigen Verlagsinhabers bzw. -leiters Béla Horovitz, geführt hatten.

Horovitz übernahm den 1923 von ihm mitbegründeten, in Wien ansässigen Phaidon Verlag 1924 als alleiniger Inhaber und profilierte mit seinem Freund und Mitarbeiter Ludwig Goldscheider ein Programm, das in den ersten Jahren ihrer Tätigkeit vor allem Klassiker der Literatur, seit dem Ende der 1920er-Jahre zunehmend auch zeitgenössische Belletristik umfasste.¹² Das zentrale Anliegen der Verleger bestand darin, Literatur in typografisch und drucktechnisch ambitionierten Ausgaben in hohen Auflagen und so auch zu besonders günstigen Preisen zu vertreiben. Die Gestaltung der Phaidon-Bücher, die ab Mitte der 1930er-Jahre vor allem Themen der bildenden Kunst behandelten, zeichnet sich grundsätzlich durch schlichtes Layout aus, das besonderen Wert auf die Wahl der Schrifttype legte. Die Grafik arbeitete meist mit serifenlosen Schriften, z. B. im Fall des ausgestellten Buches *Zeitlose Kunst* (1934) mit der Grotesk, die Anfang des 19. Jahrhunderts entworfen worden war und im frühen 20. Jahrhundert vor allem auch von Bauhaus-Grafikern benutzt und weiterentwickelt wurde (Futura). Dieses ästhetische Programm des Verlags ist als dezidierte Haltung gegen die im österreichischen Ständestaat und Austrofaschismus vorherrschenden und geförderten Gestaltungsprinzipien zu verstehen. Die Schrift wurde zum sichtbaren Ausdruck eines Modernitätsverständnisses, das Offenheit gegenüber Veränderung formulierte, sich transnational orientierte und damit ganz dezidiert einer offiziell verordneten Besinnung auf Heimat Erde und Vergangenheitsbeschwörung zuwiderlief: Eine Konfrontation, die auf die traditionelle Formel „Antiqua gegen Fraktur“ zu bringen ist.¹³

Diese Offenheit von Horovitz und Goldscheider zeigte sich auch in der seit den 1930er-Jahren forcierten Zusammen-

arbeit mit englischen und US-amerikanischen Verlagen und der Orientierung an einem internationalen Markt, so erschien Goldscheiders *Zeitlose Kunst* 1937 auch in englischsprachiger Ausgabe (*Art without Epoch*).

Horovitz konnte durch den am 1. März 1938 erfolgten Verkauf seines Unternehmens an die englische Firma Allen & Unwin seinen Verlag und seine Familie in die Emigration retten und seine Tätigkeit, weiterhin mit Goldscheider, in London und Oxford fortführen.

Die Installation von Klub Zwei entwickelt unterschiedliche Perspektiven auf die Geschichte des Verlags, die allesamt nur Ausschnitte bieten (können). Die daraus folgenden Tradierungsbrüche zeigen sich aber nicht nur in dieser einfachen, wenn auch metaphorisch aufgeladenen Form des Details, sondern auch in den divergenten Sprecherinnenpositionen.

Als Vermittlungsinstanzen der Verlagsgeschichte und -tätigkeit fungieren sehr unterschiedliche Sprecherinnen: Elly Miller erzählt aus der Perspektive der Tochter, die schon als Kind mit dem Geschäft des Vaters vertraut wurde und später als seine Mitarbeiterin und Nachfolgerin (von 1955 bis zum Verkauf 1967 gemeinsam mit ihrem Mann Harvey Miller) zudem eine professionelle Einsicht in das Unternehmen gewann. Tamar Wang reagiert auf die Darstellungen ihrer Mutter ausgehend von ihrer gegenwärtigen Tätigkeit im Verlagswesen. Ursula Seeber, die Leiterin der österreichischen Exilbibliothek im Wiener Literaturhaus vermittelt einen literaturhistorischen Zugang zu Geschichte und Tätigkeit des Phaidon Verlags. Die Künstlerinnen strukturieren dieses Interviewmaterial mit ähnlichen formalen Mitteln wie in *Things. Places. Years.*, exemplifizieren die Multiperspektivität jedoch nicht in einem Nacheinander der Narrationen, sondern durch Parallelaufführung mehrerer Videos, die aus demselben Materialfundus verschiedene Erzählungen entwickeln. Die Videos kommentieren sich gegenseitig, liefern Ergänzungen und bieten Übersetzungen an, eine deutsche für Elly Miller und Tamar Wang, eine englische für Ursula Seeber. Diese Hervorkehrung sprachlicher Übertragung rekurriert buchstäblich auf die Geschichte des Verlags, auf dessen intensive Beschäftigung mit grafischen Umsetzungen, die Ambition, mehrsprachige Ausgaben zu publizieren, aber natürlich und noch viel stärker auf Sprachverlust und -zugewinn im Prozess der Emigration.

Der biografische Kern von Elly Millers Erzählung steht einer historisch-wissenschaftlichen Annäherung als Ausgangspunkt von Ursula Seebers Betrachtung gegenüber. Die Narrationen verlaufen gelegentlich parallel, in faktischen Punkten stimmen sie überein, in interpretativen Punkten gehen sie manchmal auseinander. In dem Verschnitt der beiden Perspektiven wird der performative Aspekt von Geschichtsschreibung sichtbar, in ihren Differenzen tritt aber nicht nur der selbstverständliche Unterschied hervor, den jeder interne Blickwinkel im Verhältnis zu einem externen aufweist, vielmehr wird eine grundlegende Frage aufgeworfen: Von welchen Standpunkten aus können die Nachkommen Überlebender und von welchen die der TäterInnengesellschaft heute sprechen, in welcher Weise sind sie jeweils in ihren Auseinandersetzungen mit der Geschichte

durch die Erfahrungen der Eltern- und Großelterngenerationen und durch die Weitergabe und das Verschweigen dieser Erfahrungen geprägt?

Die unumgängliche Rekonstruktions- und Reflexionsarbeit bestimmt die Statements, sie ist nicht einer zeitlichen Distanz, einem langsamen, natürlichen Verschwinden des Vorgängigen geschuldet, sondern Konsequenz radikaler Löschung (in diesem konkreten Fall einer aufgrund von Vertreibung verursachten Löschung an einem bestimmten Ort). Solches wird ganz explizit, wenn Ursula Seeber von ihrer Arbeit berichtet, die u. a. darin besteht, Dokumente zu sammeln, das Wissen um den Verlag durch Ausstellungen verfügbar zu machen, Publikationen anzukaufen und damit Bestände (wieder)herzustellen – in Wien, einer Stadt, in der dieser Verlag, das Wissen und die Bücher vorhanden sein könnten, wären jüdische EinwohnerInnen nicht von ihren nationalsozialistischen MitbürgerInnen denunziert, vertrieben oder ermordet worden.¹⁴

Die Evidenz dieses Verlusts ist auch das Thema von zwei weiteren Installationen (*Verlust/Loss* und *Response Ability/Antworten geben können*), die auf Interviews mit Ruth Sands, Katherine Klinger und Hannah Fröhlich basieren. Die Gespräche, aufgenommen in Wien, thematisieren die Folgewirkungen der Shoah auf nachgeborene Generationen und reflektieren die nachhaltige Präsenz des Verlusts an diesem Ort, ein Punkt, den alle drei Installationen berühren. Denn die Geschichte des Phaidon Verlags steht hier nur exemplarisch als eine jener allgegenwärtigen Fehlstellen in Wien – eine von unzähligen, die Vernichtung und Vertreibung dieser Stadt, ihrer Geschichte und Gegenwart unübersehbar und unrevidierbar eingeschrieben haben.

- 1 Ruth Klüger, *weiter leben. Eine Jugend*, Wallstein, Göttingen, 1992, S. 12.
- 2 Vgl. Irith Dublon-Knebel, *Transformationen im Laufe der Zeit. Re-Präsentationen des Holocaust in Zeugnissen der Überlebenden*, in: Insa Eschebach, Sigrid Jacobeit, Silke Wenk (Hg.), *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*, Campus, Frankfurt, New York, 2002, S. 327–342, für die unmittelbare Nachkriegszeit bes. S. 327–330. Die Autorin stieß bei der Auswertung solcher Protokolle auf Notizen der InterviewerInnen, welche die Glaubwürdigkeit der Befragten wie folgt einschätzten: „Die Zeugin ist vertrauenswürdig, versucht die Wahrheit zu sagen, übertreibt nicht“; „Die Zeugin ist ein menschliches Wrack“; „Die Zeugin wirkt nicht völlig normal. Sie besitzt keine narrativen Fähigkeiten; ihre Eindrücke von Auschwitz beschreibt sie zum Beispiel so: ‚Sie brannten‘“ (S. 328–329).
- 3 Zum Umgang mit den sowohl von Nazis als auch von Alliierten gemachten Fotos aus den Lagern vgl. etwa: Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Akademie-Verlag, Berlin, 1995; Clément Cheroux: *Du bon usage des images*, in: ders. (Hg.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis (1933–1999)*, Marval, Paris, 2001, S. 11–21.
- 4 Vgl. dazu die Aussagen bei Irith Dublon Knebel, *Transformationen im Laufe der Zeit. Re-Präsentationen des Holocaust in Zeugnissen der Überlebenden*, a. a. O., bes. S. 331–333.
- 5 Vgl. ebd., bes. S. 335–340.
- 6 Ebd., S. 341.
- 7 A/GB 2004, Farbe, 70 Min. Die Interviews wurden 2003 in Hinblick auf den Film aufgenommen, ihnen gingen zahlreiche Gespräche voraus, welche die Frauen seit 2001 mit Simone Bader und Jo Schmeiser geführt hatten. Parallel zum Film entstanden das von Klub Zwei herausgegebene Buch *Things. Places. Years. Das Wissen Jüdischer Frauen*, Studienverlag, Innsbruck, 2005, das weiteres Interviewmaterial versammelt, und die Videoarbeit *Schwarz auf Weiss. Die Rückseite der Bilder* (A/GB 2003, 5 Min.). Vgl. dazu Karin Gludovatz, *Grauwerte. Ein Projekt von Klub Zwei zum Gebrauch historischer Dokumentarfotografie*, in: *Texte zur Kunst*, 51, 2003, S. 58–67.
- 8 Vgl. Ruth Klüger, *weiter leben. Eine Jugend*, a. a. O., S. 12. Vgl. dazu auch Insa Eschebach, Sigrid Jacobeit, Silke Wenk (Hg.), *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*, a. a. O.
- 9 Dieser Film aus dem Jahre 1985 wurde wegweisend als Interviewfilm. Vgl. Claude Lanzmann, *Shoah*, Claassen, Düsseldorf, 1986.
- 10 Die (verschiedenen) Perspektiven der Alliierten dominieren die Geschichtsschreibung der Shoah natürlich nicht zuletzt deshalb, weil in Deutschland und Österreich erst nach Jahren bzw. Jahrzehnten der Ignoranz und Verleugnung überhaupt eine Auseinandersetzung mit dieser Geschichte erfolgte.
- 11 Zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Textes im Juli 2005 war das Projekt noch in Arbeit. Die Überlegungen zu den Installationen stützen sich auf Gespräche mit den Künstlerinnen und auf Sichtung des von ihnen gesammelten Materials.
- 12 Zur Geschichte des Verlags vgl. *Phaidon Jubilee Catalogue 1923–1973*, New York, 1973; Murray G. Hall, *Österreichische Verlagsgeschichte 1918–1938*, Böhlau, Wien, Köln, Graz, 1985, Bd. I, S. 283–295, Bd. II, S. 363–372.
- 13 Die hier angesprochenen Aspekte artikuliert Ursula Seeber in einem im Juni 2005 geführten Interview mit Klub Zwei. Die in Deutschland besonders während des 19. Jahrhunderts virulente Diskussion um die Vorherrschaft der Schrifttypen ideologisierte die Antiqua, eine im 15. Jahrhundert entwickelte und v. a. für lateinische Texte verwendete „Gelehrtenschrift“, als „undeutsch“, während die Fraktur den Nationalisten als Mittlerin deutscher Identität erschien. Der Streit gipfelte in einem Beschluss des Reichstages von 1911, der die seit 1871 als Amtsschrift gültige Fraktur in dieser Funktion gegen die Antiqua bestätigte. Die Nationalsozialisten hatten die Fraktur während der ersten Jahre ihrer Herrschaft als deutsche Schrift propagiert, sie aber 1941 als angeblich jüdische Schrifttype verboten. Vgl. Silvia Hartmann, *Fraktur oder Antiqua. Der Schriftstreit von 1881 bis 1941*, Lang, Frankfurt am Main, Berlin, 1998.
- 14 Die Aktivitäten und Aufgaben der Exilbibliothek sind damit nur rudimentär umschrieben. Ein wesentlicher Aspekt der Arbeit besteht auch in der Kontaktsuche und -pflege zu emigrierten AutorInnen, VerlegerInnen und deren Nachkommen, vgl. <http://www.literaturhaus.at/lh/service/exil-sammlungen> (3.8.2005).

Wie gehen
Nachkommen
der Täter
mit ihrer
schichte

men die

mmen

erInnen

r Ge-

um?

SPEAKING ABOUT THE SHOAH ATTEMPTS AT RAPPROCHEMENT

"Women have no past.

Or they're not supposed to. That would be bad manners, almost indecent."¹

I.

Speaking about the Shoah. The accounts of survivors render the scale of the crimes committed by the Nazis concrete, express each speaker's personal catastrophe in fragments, and explicate the momentous and lasting consequences of persecution and displacement, including their ability to span generations. But speaking about the Shoah always also involves touching on the difficulties associated with this speaking. On the one hand, such accounts are based on the individual's experience of events and his or her ability to articulate certain experiences and make them accessible to him/herself and others, and on a willingness to make them accessible in this way. Yet on the other hand, this form of expression depends on a forum, and the structures offered to survivors by postwar society did not provide this. In the weeks immediately following the end of the war, attempts to bear witness and report personal experiences met with near insurmountable obstacles. The interviews conducted with survivors by the Allies for the purpose of taking stock and gathering evidence served mainly as the basis for protocols and reports, text types aimed at presenting facts and authenticating eye witness status. They were required first and foremost to comply with the needs of the examining authorities in their search for the truth. Consequently, the speakers were requested to use "objective" descriptive categories in their accounts and to make all efforts to avoid giving an impression of exaggeration and confusion.² Based on the earliest interviews, the Allies established a very concrete idea of what the reality of the camps had been and how it was to be described, resulting in a specific, authoritarian approach to the memories of those who had actually lived in the camps, thus controlling the expression of their experiences. Together with documentary photographs, the testimonies were to create a body of authentic material as the basis for denazification campaigns in preparation for ideological reorientation.³ In this way, a clearly defined structure was dictated to the interviewees for their statements, a structure that was tailored to the expectations of the interviewers and which seemed to be the sole guarantor for credibility.

Initially, the articulation of eye-witness accounts was certainly made more difficult by the growing distance in time, since such accounts represented—for entirely different reasons—a threat both to the survivors and to the society that had perpetrated the crimes in question. As a result of the intensified level of recollection required to put their history into words, the survivors ran the risk of increasing the emotional burden on themselves, thus jeopardizing their efforts to build new lives.⁴ For the perpetrators, a public discussion of the crimes committed under National Socialism would have disturbed the collective process of repression and denial,

which was one of the prerequisites for the postwar "Economic Miracle" in Austria and Germany.

As just one of the many consequences, those who had suffered these traumatic experiences faced the ignorance with which postwar society long continued to treat their specific position as speakers. It was only in the 1970s, supported by the growing number of films on the subject, that an altered awareness of narrative dynamic, communicative procedures, and the role of the interviewer began to emerge in talking about the Shoah: in serious discussion, the self-determination of the interviewee forms the basis for speech.⁵ Mechanisms seeking to control the narrative were no longer used when it was understood "that instead of threatening social and individual existence, a free flow of memory is necessary for a deeper understanding of the trauma."⁶

It was hard enough for adult survivors or refugees to speak about their experiences, but for those who had suffered persecution, camps, or displacement as children, it was almost impossible. They were usually even less able to command the required powers of "objective" description, and thus lacked listeners (not to mention people with the appropriate therapeutic training) and, especially, communication with older people with similar experiences. Many of the child survivors had no choice but to remain in a state of speechlessness (their own and that of their parents) and to keep their memories to themselves—memories that were closed off, probably made more monstrous still by the lack of opportunities to talk and work through their content in order to make them more concrete and thus more comprehensible.

Many autobiographical narratives, both by those who survived as children or adolescents and by the children of survivors, deal explicitly or at least implicitly with this rigorous silence that acted as a barrier between the generations.

II.

Things. Places. Years., the film completed by Klub Zwei in 2004, deals in two ways with the possibilities and impossibilities of speaking and not speaking about the Shoah. It brings together interviews with women who were forced to flee—most of them as children—from Austria and the Czechoslovakian Republic in 1938 and the years that followed, and with women of the second generation.⁷ The accessibility of memory is examined in terms of the gender-constructivist premises and in terms of its virulence within various generations. Some of the speakers belong to a common family group or circle of friends, most work in the cultural or academic sectors and have a similar social background. This makes sense insofar as the film does not claim to be a universal portrayal, focusing instead on elaborating differences that emerge all the more strongly in a narrower context where similar conditions prevail. It is a question of making nuances visible and avoiding homogenization. The choice of the key concepts "things," "places," and "years" as a structuring framework—albeit a very loose one—helps to focus the content. *Things. Places. Years.* works against the hegemony of male-defined memory, questioning the

conditions allowing a patriarchal historiography which for a long time wrote a history of victors, perpetrators, and victims from a predominantly male perspective because, as Ruth Klüger has written, war belongs to men and hence the memories associated with it belong to them, too—regardless of the consequences war has (had) for women.⁸

The conversations are often marked by self-assertion in explaining memories and also by the effort required to develop these memories, as some of the speakers were infants when forced to flee. They also deal with the incapacity of parents who were often unable to speak to their daughters about their experiences, and with the interviewees' worries about confronting their own children and grandchildren with the past of their parents and grandparents. Speaking about speaking (or not speaking) is a key element of the film. But this is also a structural problem for any interview film on the Shoah, including Claude Lanzmann's *Shoah*,⁹ which can be seen as a historical reference for *Things. Places. Years*. For although—and precisely because—it is primarily a question of respecting the autonomy of the speakers, communicating their accounts calls for a form.

The difficulty of finding this form is one that Klub Zwei inscribes in the film as a whole. The artists interrupt narrative flows, dividing them into chapters where the various women speak on the same topic. The content of some of these chapters is based on keywords given to the interviewees by Klub Zwei to prompt the narratives in the film. Others developed from terms used in the interviews.

Although this appears to define a rigid framework, the many-voiced quality of the narrative constantly breaks the structure. This multitude of voices remains a shaping factor, even though on the formal level the film's structure continues from chapter to chapter, with the text writing itself "paragraph by paragraph." But it is the complex semantic weave of biographical diversity, the different assessments of similar experiences, and the varying reactions to the same points of reference (as in the chapter "Vienna/Wien"), which shape this ongoing meta-narrative of the film, and not vice versa. The predefined structure does not serve to level experience and memory or to reduce many stories to a single narrative, which is meant to be not only synonymous, but synchronous with history itself (a specific history, i.e., that of the Allied liberators).¹⁰ Instead of being pressed into the service of a polarizing master plan, the narratives insist on the peculiarity of biographical and personal differences.

The contributions of the women featured in *Things. Places. Years*. can be felt at all levels of the production: they are the main protagonists; they supplied some of the keywords, naming chapters and thus helping define the overall narrative structure of the film; and they selected most of the locations for filming, those where they speak and some of those where incidental footage was shot to frame statements and mark the boundaries between chapters. The views of the city, on the other hand, were selected by the artists as a way of developing their own (outsider's) vision that alternates in the film with the insider's view of the inhabitants themselves. They also serve to separate

narrative sequences or act as a background for statements on current political discussions by off-camera voices (chapter on "January 27th"), thus marking a switch from personal to more general history. But the personal does not replace and abstract from the general, as the voices remain identifiable, reconstructing the only seemingly broken link between subject and society.

The interiors chosen by the women for the interviews act as a biographical reference: at a visual level marking off their individual paths from their similar historical and social backgrounds. They show small portions of living and working spaces, giving varying degrees of insight into a personally shaped context that frames the speaker in question and inevitably contributes to the image the viewer forms of her. These comfortable or professional refuges represent the minimal version of home terrain, at the same time contrasting with the loss of places, the difficulty of appropriating them, the experience of being an outsider, and the mention of aversions associated with entering certain spaces. The interiors function as abbreviations for self-created, self-determined places (of arrival) and form the concrete setting for the speakers' utterances, the backdrop for their (metaphorical) spaces of memory.

The exterior shots—favorite places, living spaces—are much less clearly defined. Specific features are suppressed, making the locations hard to pin down, either topographically or to individual speakers: the monumental architecture of the British Museum is reduced to a side view of the front stairs or the tiled floor from above; a lush green hill could be found in any English park; street scenes show rows of houses that reveal nothing about their inhabitants. The breaks created by these incidental images play again with the ambivalence between individual and general points of view: the locations may be identifiable and have special significance for those who chose them, but for the viewer, at first glance they are "neutral" spaces that mark pauses in which listening is interrupted—although this means they are not immediately welcome, they potentially give listeners room to think, to digest what has been heard, and to clarify their own position. The sparseness and reduction of these images also means that they are ideally suited as surfaces for viewers to project their own meanings and interpretations onto, although access to their actual significance is still denied. This alternation between individual specificity and general validity forms a visual correlate to the principle of many-voicedness on which the film is based, although here the viewer is subtly included. The listeners' role in working through these narratives is vital and subject to constant analysis—even if they themselves are not able to share in the stories. They should not even be given the chance to imagine that these stories and this history are their own, since the film was made primarily with an Austrian and German audience in mind. The cuts, some of which feel like abrupt interruptions, disrupt any sense of passive consumption/reception, preventing viewers from leaning back in their cinema seats and sinking into the story, thus losing sight of the past and present of the speakers. Areas of difference also become visible in the portrayal of the dialogue between the artists and the speakers: Simone Bader and Jo Schmeiser ask the questions, but they are

not seen, at least not on the same level of representation as the protagonists. Their questions appear in compressed form in the keywords, only appearing in full twice: “Did your parents speak about their experiences?” and “Did you speak with your children about your emigration?” These sentences, like the chapter titles, appear in white letters on a black screen. On the visual level, these inserts mark a significant break in the flow of images as they contrast with the footage of the women and of places, leaving this mediated reality behind and withdrawing to the technical procedure of digital image production as their rightful place. Images with no reference to any reality outside of the film, which nonetheless transport content, introducing external reality firstly in what they name (e.g., “Arrival,” “London”) and secondly by depicting the voices of the speakers, once again rendering visible the role of the artists who intervene in the women’s narratives. The artists refrain from adding motifs of their own, making their contribution via the formal design of the film. With the strict separation of speech/image and text/ image, this structure is laid bare—the filmmakers argue via the various modes of visual representation and via their radical editing technique, i.e., by means of media techniques that always exert an influence on speech. But they unmistakably inscribe into the film as a whole their awareness of translation problems in the portrayal and communication of (hi)stories.

Intervention in the narrative is not avoided (how could it be?) instead, it remains transparent and is held up for discussion—the failure inherent in any such undertaking is at least an extremely productive failure.

III.

The project developed by Klub Zwei for the Secession¹¹ deals from different points of view with the history of the Phaidon Press. It is based on interviews conducted by the artists for *Things. Places. Years.* with Elly Miller and Tamar Wang, the daughter and the granddaughter of Béla Horovitz, Phaidon’s long-standing owner and director.

In 1923, Horovitz took over sole ownership of the Vienna-based publishing house, which he had co-founded. With his friend and colleague Ludwig Goldscheider, he developed a program that in the early years of their activity focused on the literary classics, and from the late 1920s, included growing numbers of contemporary titles.¹² The company’s central concern was to publish literature in typographically and technically ambitious editions, with large print runs enabling particularly attractive prices. The design of Phaidon Press books, which from the mid-1930s were devoted primarily to subjects in the fine arts, was characterized by their plain layout, with emphasis on the choice of typefaces. Most of those used were sans-serif types. In the case of the featured title *Zeitlose Kunst* (1934), for example, it was Grotesk, a typeface that was designed in the early nineteenth century and which in the early twentieth was used and developed in particular by graphic designers at the Bauhaus (Futura). This aesthetic program can be understood as a firm stance against the dominant design principles encouraged at the time of Austrofascism. The typeface became a visible expression of a vision of modernity that

formulated openness to change, adopted a transnational position, and thus stood in deliberate conflict with the state-sponsored concentration on native soil and invocations of the past—a confrontation that can be summed up in the traditional formula, “Roman versus Gothic.”¹³

This openness on the part of Horovitz and Goldscheider also manifested itself from the 1930s in their intensified cooperation with British and American publishers and their orientation towards an international market, resulting, for example, in an English edition of Goldscheider’s *Zeitlose Kunst* under the title *Art Without Epoch* (1937).

By selling his business to the English company of Allen & Unwin on March 1, 1938, Horovitz was able to save his publishing house and his family, and after their emigration he continued his work with Goldscheider in London and Oxford.

The installation by Klub Zwei looks at the publishing house’s history from a number of angles, all of which (inevitably) provide no more than a partial picture. The resulting breaks in the story told manifest themselves not only in this simple though metaphorically charged form of the detail, but also in the divergent positions of the speakers.

The history and activities of the publishing house are communicated by very different individuals: Elly Miller tells the story from the perspective of a daughter who as a child became familiar with her father’s business and who later gained professional insight as his colleague and successor (with her husband Harvey Miller, from 1955 until the sale of Phaidon Press in 1967). Tamar Wang responds to her mother’s account on the basis of her own ongoing activities in publishing. Ursula Seeber, director of the Austrian Exile Library at the Literaturhaus in Vienna, presents the history and activities of Phaidon from the point of view of literary history. The artists structure this interview material with a formal approach similar to that used in *Things. Places. Years.*, except that here the multiplicity of points of view is exemplified not in a sequence of themes but in parallel screening of several videos that develop different narratives from the same stock of material. The videos comment on each other, complement each other, and propose translations, into German for Elly Miller and Tamar Wang, into English for Ursula Seeber. This foregrounding of linguistic transfer is a direct reference to the history of Phaidon Press, its focus on graphic design, and its desire to publish multilingual editions, but also, and in a far stronger sense, to the loss and acquisition of languages involved in the process of emigration.

The biographical core of Elly Miller’s narrative contrasts with the historical/academic approach on which Ursula Seeber’s account is based. The narratives occasionally duplicate each other, agreeing on the facts but sometimes interpreting them differently. In this blend of two points of view, the performative aspect of historiography becomes visible. But more than revealing the obvious difference between any inside view and an external one, the contrast between the two perspectives raises a fundamental question: today, which speaking positions are available to the descendants

of survivors and which to the descendents of the perpetrator society, in which ways are their respective dealings with history marked by the experiences of their parents and grandparents and by the way these experiences are or are not passed on?

The necessary task of reconstruction and reflection shapes the speakers' statements. It is not a consequence of distance in time or a slow, natural disappearing of what has gone before. Instead, it stands as a consequence of radical erasure (in this particular case it is an erasure at a specific place caused by forced displacement). This becomes quite explicit when Ursula Seeber talks about her work, which, among other things, involves collecting documents, spreading knowledge of the publishing house via exhibitions, and purchasing publications to fill gaps in the library's stock—in Vienna, a city where this publishing house, this knowledge, and these books would still be present if its Jewish inhabitants had not been denounced, driven out, and murdered by their Nazi fellow citizens.¹⁴

The evidence of this loss is also the theme of two further installations (*Verlust / Loss* and *Antworten geben können / Response Ability*), which are based on interviews with Ruth Sands, Katherine Klinger, and Hannah Fröhlich. The conversations, recorded in Vienna, focus on the long-term impact of the Shoah on subsequent generations and reflect on the enduring presence of loss in this place, a point touched on by all three installations. For the history of the Phaidon Press stands here as just one example of all that is missing everywhere in Vienna—just one of the innumerable gaps unmistakably and irrevocably carved into this city, its past and its present, by expulsion and extermination.

- 1 Ruth Klüger, *weiter leben. Eine Jugend*, Wallstein, Göttingen, 1992, p. 12. [translation N. G.]
- 2 Cf. Irith Dublon-Knebel, *Transformationen im Laufe der Zeit. Re-Präsentationen des Holocaust in Zeugnissen der Überlebenden*, in: Insa Eschebach, Sigrid Jacobeit, Silke Wenk (eds.), *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*, Campus, Frankfurt, New York, 2002, pp. 327–342, for the immediate post-war period, especially pp. 327–330. In her study of such protocols, the author discovered notes made by the interviewees assessing the credibility of interviewees in terms such as the following: "The witness is trustworthy, is trying to tell the truth, and is not exaggerating."; "The witness is a human wreck,."; "The witness does not seem entirely normal. She has no narrative capacity. For example, she describes her impression of Auschwitz as follows: 'They were on fire.'" (pp. 328–329). [translation N. G.]
- 3 On the use of photos taken of the concentration camps by the Nazis and by the Allies, see for example: Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Akademie-Verlag, Berlin, 1995; Clément Cheroux: *Du bon usage des images*, in: Clément Cheroux (ed.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933–1999)*, Marval, Paris, 2001, pp. 11–21.
- 4 On this subject, see statements in: Irith Dublon Knebel, *Transformationen im Laufe der Zeit. Re-Präsentationen des Holocaust in Zeugnissen der Überlebenden*, op. cit., especially pp. 331–333.
- 5 Cf. *ibid.*, especially pp. 335–340.
- 6 *Ibid.*, p. 341.
- 7 A/GB 2004, color, 70 min. The interviews were filmed in 2003 specifically for the film, and were preceded by numerous conversations with Simone Bader and Jo Schmeiser begun in 2001. Alongside the film, Klub Zwei also published the book *Things. Places. Years. Das Wissen Jüdischer Frauen*, Studienverlag, Innsbruck, 2005, which brings together further interview material, and the video piece *Schwarz auf Weiss. Die Rückseite der Bilder* (A/GB 2003, 5 min.). On this subject, see Karin Gludovatz, *Grauwerte. Ein Projekt von Klub Zwei zum Gebrauch historischer Dokumentarfotografie*, in: *Texte zur Kunst*, 51, 2003, pp. 58–67.
- 8 Cf. Ruth Klüger, *weiter leben. Eine Jugend*, op. cit., p. 12. See also Insa Eschebach, Sigrid Jacobeit, Silke Wenk (Eds.), *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*, op. cit.
- 9 This 1985 movie pioneered the interview film genre. Cf. Claude Lanzmann, *Shoah*, Claassen, Düsseldorf, 1986.
- 10 The (various) points of view of the Allies dominate the way the history of the Shoah is written, not least of course because in Austria and Germany it was years or even decades before ignorance and denial gave way to a coming to terms with this history.
- 11 At the time of completion of this text in July 2005, work on the project was still in progress. My comments on the installations are based on conversations with the artists and an examination of the material they had collected.
- 12 On the history of the publishing house, see *Phaidon Jubilee Catalogue 1923–1973*, New York, 1973; Murray G. Hall, *Österreichische Verlagsgeschichte 1918–1938*, Böhlau, Vienna, Cologne, Graz, 1985, Vol. I, pp. 283–295, Vol. II, pp. 363–372.
- 13 The issues referred to here are explained by Ursula Seeber in an interview with Klub Zwei conducted in June 2005. The heated ideological controversy in nineteenth-century Germany over the predominance of certain typefaces cast Roman, a "scholarly script" developed in the fifteenth century and used mainly for Latin texts, as "un-German," while Gothic script appeared to nationalists as a carrier of German identity. The dispute culminated in a resolution passed by the Reichstag in 1911 against Roman script, confirming the ruling of 1871 that made Gothic the official typeface. During the first four years of their reign, the Nazis advocated Gothic as a German typeface, before banning it in 1941 on the grounds that it was "Jewish." Cf. Silvia Hartmann, *Fraktur oder Antiqua. Der Schriftstreit von 1881 bis 1941*, Lang, Frankfurt am Main, Berlin, 1998.
- 14 This only gives a rough outline of the activities and brief of the Library of Exile. Another important aspect of its work involves contacting and corresponding with émigré authors, publishers and their descendents, cf. <http://www.literaturhaus.at/lh/service/exilsammlungen>.

Translated by Nicolas Grindell.

So kam mein
Vater nach Eng-
land, er machte
englische Aus-
gaben.



Das 1. Mal in
England sagte
er zum Taxi-
fahrer ...



1938

1938
Allen & Unwin

Phaidon. Verlage im Exil / Phaidon. Presses in Exile

A 2005, DVD, 20 Min., Farbe / color, Kamera / camera: Anita Makris, Daniel Pöhacker, Interview mit / with Ely Miller (Kunstverlegerin / Art Publisher, London) und / and Tamar Wang (Autorin und Herausgeberin / Writer and Editor, London), Tochter und Enkelin von / daughter and granddaughter of Béla Horovitz



Er kannte nur
das Englisch
Shakespeares.

Der Taxifahrer
dachte, der ist
aber verrückt!

Whilst thou
drive me?



1938
Allen & Unwin
Phaidon

1938
Allen & Unwin
Phaidon
editions

1938
Allen & Unwin
Phaidon
editions
London

Goldscheider
presented
artworks in a
way ...

that the viewer
saw only a
selection of it.



Portions of the
image were
selected with
attention to
detail.

1923 Phaidon:

1923 Phaidon:
Fritz Ungar

1923 Phaidon:
Fritz Ungar
Béla Horovitz

Phaidon. Verlage im Exil / Phaidon. Presses in Exile

A 2005, DVD, 20 Min., Farbe / color, Kamera / camera: Klub Zwei, Interview
mit / with Ursula Seeber, Österreichische Exilbibliothek Wien / Austrian Exile
Library Vienna



This opened up space to make associations and stimulated thought.

A deauto-matization of perception had taken place.

1923 Phaidon:
Fritz Ungar
Béla Horovitz
Ludwig
Goldscheider





Vielleicht macht
es nichts, dass
250 000
Menschen ...

Was? Dass sie
verschwanden?
Ja, vielleicht
macht das
nichts.

Es muss aber
etwas für das
Land bedeuten,
für die Stadt.

1938

1938
Ruth Sands was

1938
Ruth Sands was
born in Vienna /

Verlust / Loss

A 2005, DVD, 15 Min., Farbe / color, Kamera / camera: Anita Makris,
Interview mit / with Katherine Klinger und / and Ruth Sands, Institute of
Contemporary History & Wiener Library, London



Reconciliation

Versöhnung

is an inappropriate word

ist ein unangemessenes Wort

Mir wurde erzählt, dass sich nichts verändert hat.

1938
Ruth Sands was born in Vienna /
wurde in Wien

1938
Ruth Sands was born in Vienna /
wurde in Wien geboren

Statt des
Antisemitismus

Instead of Anti-
Semitism there'd

gäbe es nur ein
Antiquariat

be only an Anti-
quarian shop



I can keep my
eyes shut or I
can open them.

Ingrid Strobl:

Antworten geben können / Response Ability

A 2005, DVD, 25 Min., Farbe / color, Kamera / camera: Klub Zwei,
Interview mit / with Hannah Fröhlich, Kultusgemeinde, Wien



Es gibt kein Sprechen
There is no communication

auf der gleichen Ebene
on the same level



Ingrid Strobl:
Anna und das

Ingrid Strobl:
Anna und das
Anderle.

Ingrid Strobl:
Anna und das
Anderle.
Frankfurt / Main

Übersetzung / translation
Erika Doucette

Dank / thanks to:
Friedemann Derschmidt
Herbert Hörmann
Café Prückel
Café Einfahrt
Österreichische Exilbibliothek
Österreichische Nationalbibliothek
Akademie der bildenden Künste Wien
und allen Interviewpartnerinnen

KLUB ZWEI
BIOGRAFIE / BIOGRAPHY

Simone Bader, geboren / born 1964 in Stuttgart
Jo Schmeiser, geboren / born 1967 in Graz
Leben und arbeiten in Wien / live and work in Vienna

Klub Zwei – seit 1992 gemeinsame Arbeiten unter dem Namen / since 1992 collaborative works under the label Klub Zwei

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

- 2005 *Noir sur blanc – le revers des images*, Bétonsalon, Paris, KuratorInnen / curators: Mélanie Bouteloup, Marie Cozette, Cyril Dietrich, auf Einladung von / organised by Georg Leutner
- 2003 *Things. Places. Years. & Arbeit an der Öffentlichkeit* (Klub Zwei/MAIZ), Intervention # 2, Halle für Kunst e. V., Lüneburg, Kuratorin / curator: Bettina Steinbrügge
- 2001 *At Home In Vienna*, Austrian Cultural Forum, London, Kurator / curator: Anthony Auerbach
- Things. Places. Years. & Work on/in the Public* (Klub Zwei/MAIZ), Queen Elizabeth Hall, London, Kurator / curator: Anthony Auerbach
- 2000 *Arbeit an der Öffentlichkeit* (Klub Zwei/MAIZ), Kunstraum Goethestraße Linz, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with MAIZ – Autonomes Zentrum von und für Migrantinnen / Autonomous Center by and for Migrant Women, KuratorInnen / curators: Maren Richter, Gerda Ridler
- 1996 *Map*, Projektreihe / series of projects: *Medien/Apparate/Kunst*, Museum für angewandte Kunst, Wien / Vienna, Kuratorin / curator: Birgit Flos
- 1995 *Hotel Room Movie*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Kurator / curator: Werner Fenz

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

- 2005 *Wie Gesellschaft und Politik ins Bild kommen*, Generali Foundation, Wien / Vienna, KuratorInnen / curators: Sabine Breitwieser, Sonja Feßel
Zone 2005. Zwischen politischer Repräsentation und repräsentativer Politik, IG Bildende Kunst, Wien / Vienna, KuratorInnen / curators: Petja Dimitrova, Martin Krenn, Luisa Ziaja
The need to document, Halle für Kunst e. V., Lüneburg; Kunsthaus Baselland, Muttenz; transit Prag / Prague, KuratorInnen / curators: Bettina Steinbrügge, Sabine Schaschl-Cooper, Vit Havránek
Ohne Titel, Galerie Antik, Berlin, KuratorInnen / curators: Tina Morhardt, Alexander Wolf
Arbeiten gegen Rassismen, Projekt im öffentlichen Raum / project in public space, Wien / Vienna, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with SFC – Schwarze Frauen Community, ProjektinitiatorInnen / initiators: Daniela Koweindl, Martin Krenn
- 2004 *Video as Urban Condition*, Austrian Cultural Forum London, KuratorInnen / curators: Anthony Auerbach, Manu Luksch
Voluntary Memory. Imagining the invisible past, Austrian Cultural Forum London, KuratorInnen / curators: Alona Pardo, Miranda Lopatkin
Nine points of the law, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, KuratorInnen / curators: Friederike Kitschen, Barbara Lauterbach, Katia Reich, Anke Ulrich, Martin Wrede
Trading Places, Pumphouse Gallery, London, KuratorInnen / curators: B+B (Sarah Carrington, Sophie Hope)
Interventionen gegen Rassismen, IG Bildende Kunst, Wien / Vienna, KuratorInnen / curators: Martin Krenn, Daniela Koweindl
Niemandsland, Künstlerhaus, Wien / Vienna, KuratorInnen / curators: Henny Liebhart-Ulm, Katharina Pabisch, Anna Soucek
- 2003 *Lehrpersonal*, Rakouské Kulturní Fórum, Prag / Prague, Kuratoren / curators: Jirí Sevcík, Heimo Zobernig
- 2002 *Double Bind*, Irida Gallery, Sofia, KuratorInnen / curators: Georg Schöllhammer, Iara Boubnova
Geschichte(n) – (H)stories, Salzburger Kunstvereine, KuratorInnen / curators: Hedwig Saxenhuber, Hildegund Amanshauser
- 2000 *Widerstand: Kunst und Politik in Österreich*, Galerie Jaques Donguy, Paris, KuratorInnen / curators: Anna Artaker, Gerhard Frommel
Gouvernementalität. Kunst in Auseinandersetzung mit der internationalen Hyperbourgeoisie und dem nationalen Kleinbürgertum, Alte Kestner Gesellschaft, Hannover / Hanover, Kurator / curator: Roger M. Buerger
Die andauernden Städte, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Kuratorin / curator: Silvia Eiblmayr
MoneyNations, Kunsthalle Exnergasse, Wien / Vienna, ProjektinitiatorInnen / initiators: Jochen Becker, Marion von Osten, Peter Spillmann
- 1999 *Public@Domain. 3. Österreichische Triennale zur Fotografie*, Eisernes Haus und öffentlicher Raum / and public space, Graz, KuratorInnen / curators: Werner Fenz, Ruth Maurer
- 1997 *Zonen der VerStörung*, steirischer herbst 97, Graz, Kuratorin / curator: Silvia Eiblmayr

Pozor Vysávac, Österreichisches Kulturinstitut Bratislava, Kurator / curator: Heimo Walner

- 1995 *Concrete Visions*, Anarat Hıgutyun Gallery, Istanbul, Kurator / curator: Fatih Aydoğdu
Zona Azul, Museo del Chopo, Mexiko-Stadt / Mexico City, Kuratoren / curators: Martin Osterider, Gerold Wucherer
No soy de aquí, Galeria Rubén Gallo, Mexiko-Stadt / Mexico City, Kurator / curator: Rubén Gallo
- 1993 *acousticcinema*, Museum für angewandte Kunst, Wien / Vienna, KuratorInnen / curators: Gang Art

VORTRÄGE UND WORKSHOPS / LECTURES AND WORKSHOPS

- 2004 *Die Krise im Blick. Arbeit an den Grenzen der Wahrnehmung*, Vortrag / lecture: Jo Schmeiser, Tagung / congress: *Antisemitismus und Geschlecht*, Universität der Künste, Berlin
Cultural Identity, Vortrag / lecture und / and workshop: Anna Lindal und / and Simone Bader, Iceland Academy of the Arts, Reykjavík
Dinge, Orte, Jahre des Erinnerns. Filmische Repräsentationen von Verfolgung und Exil Jüdischer Frauen durch drei Generationen, Seminar / lecture series, Konzept / concept: Antke Engel, Claudia Lenz, Vortrag zu / lecture on *Things. Places. Years.*: Sabine Rohlf, Metropolis Kino, Hamburg (mit Filmvorführung / with Screening)
Gender – Memory: Repräsentationen von Gedächtnis, Erinnerung, Geschlecht, Tagung / congress, auf Einladung von / organised by Carmen Mörsch und / and Johanna Schaffer, Carl von Ossietzky Universität, Oldenburg (mit Filmvorführung / with Screening *Things. Places. Years.*)
- 2001 *Arbeit an der Öffentlichkeit: Allgemeines Wahlrecht für MigrantInnen. Visuelle Strategien gegen die herrschende Politik*, Workshop: Simone Bader, Jo Schmeiser und / and Anna Kowalska, im Rahmen / in the context of: *Wem gehört Wien? Workshops zu Kunst und Demokratie*, ein Projekt der / a project by Wiener Wahl Partei und der / and the Akademie der bildenden Künste, Wien / Vienna
- 2000 *The politics of (in)visibility. The meaning of public discourses in the struggle for an egalitarian multicultural society*, Vortrag und Workshop / lecture and workshop: Gabriele Marth und / and Jo Schmeiser, Tagung / conference: *Reconsidering Multiculturalism. A Feminist Perspective on Plurality*, Konzept / concept: Sabine Strasser und / and Chantal Mouffe, Universität Wien / Vienna
- 1999 *Institutionalized Racism and Heterosexism in Austria. Ways of Resistance in the Visual Arts*, Vortrag / lecture: Jo Schmeiser, Ausstellung / exhibition: *Models of Resistance*, Overgaden – Kulturministeriets Udstillingshus for Nutidig Kunst, Kopenhagen, Kuratoren / curators: Jochen Becker, Simon Sheikh
Visuelle Medien gegen Rassismus, Workshop: <Vor der Information>, Simone Bader, Jo Schmeiser und / and Anna Kowalska, auf Einladung von / organised by Alejandra Riera, Magasin – Centre National d'Art Contemporain de Grenoble
Öffentlichkeit und Übersetzung antirassistischer feministischer Wissens, Vortrag und Workshop / lecture and workshop: <Vor der Information>, Jo Schmeiser und / and Gabriele Marth, Tagung / congress: *Cultural Studies. Definitionen, Territorien und Institutionalisierung*, Konzept / concept: Annette Baldauf und / and Susanne Lummerding, Wien / Vienna
Staatsarchitekturen, Videoreihe / videoscreening und / and Workshop, Freie Klasse der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Wien / Vienna

FILMVORFÜHRUNGEN / FILMSCREENINGS

- Things. Places. Years.*
Beta SP, 4:3, 70 Min., Farbe / color, 2004
- 2005 ORF Kulturhaus Tirol, Innsbruck, im Rahmen von / in the context of: *Videodrom film & lecture*, Konzept / conception: Verena Teissl, Lesung von / lecture by Barbara Hundegger (mit Buchpräsentation / with book presentation)
Literaturhaus, Wien / Vienna, Diskussion mit / discussion with Ursula Seeber, Katherine Klinger, Ruth Sands (mit Buchpräsentation / with book presentation)
Dokfest, Internationales Dokumentarfilmfestival, München / Munich Theater am Saumarkt, Feldkirch, Diskussion mit / discussion with Hanno Loewy (Jüdisches Museum Hohenems)
Jüdische Filmwoche, De France Kino, Wien / Vienna
AHRB Parkes Centre, University of Southampton, Diskussion mit / discussion with Heidemarie Armbruster
Filmfestival Leeds
clip club berlin – queer/feministische Filme sehen, Berlin, KuratorInnen / curators: Renate Lorenz, Karin Michalski
Diagonale 2004. Festival des österreichischen Films, Graz
- 2001 *Diagonale 2001. Festival des österreichischen Films*, Graz, Reihe / program: *Politik bilden*, KuratorInnen / curators: Thomas Korschil, Eva Simmler (im Entstehungsprozess / in progress)

- Schwarz auf Weiss. *Die Rückseite der Bilder*. Beta SB, 4:3, 5 Min., Schwarz-Weiß / B&W, 2003
- 2005 Humboldt Universität zu Berlin, Tagung / congress: *Capturing the ... Truth? Changing Strategies in Documentary Cinema*, Präsentation und Vortrag von / presentation and lecture of Karin Gludovatz
- 2004 Top Kino, Wien / Vienna, Filmreihe / film programm: *Die Rückseite der Bilder* von / by Dietmar Schwärzler (sixpackfilm)
Festival international du documentaire de Marseille
Documenta Madrid, Festival Internacional de Documentales
International Film Festival of Fine Arts, Szolnok
VIPER, Internationales Festival für Film, Video und neue Medien in Basel
Diagonale 2004. Festival des österreichischen Films, Graz
- 2003 *Viennale*, Vienna international Film Festival
Museum Moderner Kunst, Wien / Vienna, Filmreihe / filmprogramm: *Dokumentarismen* von / by Karin Gludovatz

- Strukturelle Gewalt – dazu folgende Gespräche und Bilder*, Video, 30 Min., 2003, von / by: Simone Bader, Dani Busic, Anna Kowalska, Djonja Oliveira-Mendez
- 2004 Hauptbibliothek am Gürtel, Wien / Vienna, *gastarbajteri. 40 Jahre Arbeitsmigration*, eine Ausstellung der / an exhibition by Initiative Minderheiten und des / and Wien Museums, im / as part of Videoarchiv zur Situation von Jugendlichen, dezentrale medien (Eva Dertschei, Petja Dimitrova, Carlos Toledo, Borjana Ventzislavova)
- 2003 Künstlerhaus Stuttgart, Filmreihe / filmprogramm: *Solidarity*, auf Einladung von / by invitation from Madeleine Bernstorff, Emma Hedditch, Elke aus dem Moore

- CASTING IMAGES*, Video, 30 Min., Farbe und Schwarz-Weiß / color and B&W, 1998
- 1998 *Trash Film Festival*, Berlin
- 1997 Filmhaus Stöbergasse, Wien / Vienna, im Rahmen der Reihe / in the context of *Frauensolidarität. Frauenbeziehungen*, Projektinitiatorin / initiator Ines Doujak

- StaatsPersonal*. Video, 4 Teile á / 4 parts each 10 Min., Farbe und Schwarz-Weiß / color and B&W, 1997
- 2004 Austrian Cultural Forum, London, Projekt / project: *Video as Urban Condition*, KuratorInnen / curators: Anthony Auerbach, Manu Luksch
- 2000 Filmcasino, Wien / Vienna, im Rahmen der Reihe / in the context of *Die Kunst der Stunde ist Widerstand. Filme und Videos gegen Schwarz-Blau*, KuratorInnen / curators: Thomas Korschil, Eva Simmler

- Wohin mit der Kamera*, Video, 12 Min., Farbe / color, 1994
- 1994 *Diagonale 1994. Festival des österreichischen Films*, Salzburg
- 1993 Werkstatt, Graz

- Fiktive Aspekte*, Video, 7 Min., Farbe / color, 1993
- 1994 *Diagonale 1994. Festival des österreichischen Films*, Salzburg

- Deutsche Untertitel*, Video, 5 Min., Farbe / color, 1993
- 1994 *Diagonale 1994. Festival des österreichischen Films*, Salzburg
- Videofestival Kassel, Vorführung und Fernsehstrahlung / screening and TV-broadcasting: offener Kanal
- 1993 Videoforum Freiburg

- Will kommen in Wien*. Video, 8 Min., Farbe / color, 1992
- 2003 Museum Moderner Kunst, Wien, im Rahmen von / in the context of: *Dokumentarismen* von / by Karin Gludovatz

AKTUELLE KOOPERATIONEN / CURRENT COOPERATIONS

- 2005 *Born to be white. Rassismus und Antisemitismus in der weißen Mehrheitsgesellschaft*, Kuratorinnen / curators: Rosa Reitsamer, Jo Schmeiser, IG Bildende Kunst, Wien / Vienna
Raum als soziale Kategorie, genderspezifische Vorlesung, Simone Bader, Sascha Reichstein, Isa Rosenberger, Akademie der bildenden Künste, Wien / Vienna
Arbeit an der Öffentlichkeit, Klub Zwei in Zusammenarbeit mit / in collaboration with SFC – Schwarze Frauen Community, öffentlicher Raum und Generali Foundation, Wien / Vienna

VERÖFFENTLICHUNGEN, PUBLIZISTISCHE PROJEKTE / PUBLICATIONS, EDITORIAL PROJECTS

- 2005 *Things. Places. Years. Das Wissen Jüdischer Frauen*, Simone Bader, Jo Schmeiser (Hg. / ed.), Studien Verlag Tirol, Innsbruck, 2005
- 2004 *Geteilte Territorien. Er kämpfte Gemeinsamkeiten*, Rosa Reitsamer, Jo Schmeiser, in: Ljubomir Bratić, Daniela Kowindl, Ula Schneider (Hg. / ed.), *Allianzenbildung zwischen Kunst und Antirassismus*, Wien / Vienna, 2004

- Weiß-Sein und Diversität. Ein Beitrag zur Dekolonisierung von Differenz*, Jo Schmeiser, in: BUM – Büro für ungewöhnliche Maßnahmen (Hg. / ed.), *Historisierung als Strategie. Positionen. Macht. Kritik*, Wien / Vienna, 2004
- Arbeit an der Öffentlichkeit* (Klub Zwei/MAIZ), in: Die Bunte Zeitung, Nr. / no. 3, Juni / June 2004, im Rahmen von / in the context of *Interventionen gegen Rassismen*
- 2003 *Politik der (Un)Sichtbarkeit. Zur Bedeutung von Öffentlichkeit in der antirassistischen feministischen Praxis*, Gabriele Marth, Jo Schmeiser, in: Marion von Osten, Peter Spillmann (Hg. / ed.), *Moneynations. Constructing the Border. Constructing East-West*, Edition Selene, Wien / Vienna, 2003
- 2002 *Bei uns in Wien / At Home in Vienna*, in Kooperation mit / in collaboration with Museum in Progress, in: Der Standard, 16. Oktober / October 2002
Bei uns in Wien / At Home in Vienna und / and *Arbeit an der Öffentlichkeit* (Klub Zwei/MAIZ), in: *dérive. Zeitschrift für Stadtforschung*, Nr. / no. 8, Juli / July–September 2002
Bei uns in Wien / At Home in Vienna und / and *Arbeit an der Öffentlichkeit* (Klub Zwei/MAIZ), in: *female sequences*, Nr. / no. 40, 2002
Arbeit an der Öffentlichkeit (Klub Zwei/MAIZ), in: Leonie Baumann, Adienne Goehler, Barbara Loreck (Hg. / ed.), *Remote Sensing. Laboratories of Art and Science*, Vice Versa Verlag, Berlin, 2002
- 2000 *<Vor der Information>. Antirassistische Öffentlichkeiten. Feministische Perspektiven*, Schwerpunktnummer 99/00, Hg. / ed.: Gabriele Marth, Jo Schmeiser; Grafik / graphic design: Richard Ferkl
Arbeit an der Öffentlichkeit (Klub Zwei/MAIZ), unter: www.government-austria.at, Webprojekt von / by public netbase t0, 2000
- 1999 *Feministisches antirassistisches Handeln im Alltag*, Jo Schmeiser, in: *TATblatt*, Schwerpunktnummer 12/13/14/15: FLUCHT.HILFE, 1999
- 1998 *<Vor der Information>. Staatsarchitektur. Migrationspolitiken in West-Europa*, Nr. / no. 7/8, 1998, Hg. / ed.: Gabriele Marth, Jo Schmeiser; Redaktion / editorial staff: Simone Bader, Richard Ferkl, Jane Heiss; Grafik / graphic design: Richard Ferkl, Jane Heiss
- 1997 *Ich bin das Depot! Argumente gegen eine Errichtung zentralistischer Strukturen in der österreichischen Kulturpolitik*, Susanne Lummerding, Jo Schmeiser, in: SIC! Forum für feministische Gangarten, Nr. / no. 19, Mai 1997
- 1996 *<Vor der Information>. Übersetzung>Übertragung>Überschrift – Soziale, politische, geschlechtsspezifische und ökonomische Bedingungen eines Austauschs zwischen unterschiedlichen kulturellen Kontexten*, Nr. / no. 5/6, 1996, Hg. / ed.: Simone Bader, Antke Engel, Richard Ferkl, Jo Schmeiser; Grafik / graphic design: Richard Ferkl, Oktavian Trauttmansdorff
- 1995 *<Vor der Information>. Berichterstattung. Eine Analyse medialer Strukturen*, Nr. / no. 3/4, 1995, Hg. / ed.: Simone Bader, Richard Ferkl, Johanna Schaffer, Jo Schmeiser; Grafik / graphic design: Richard Ferkl, Chaz Pigott
- 1994 *<Vor der Information>. Dokumentarische Arbeitsweisen in Kunst, Film und TV*, Nr. / no. 1/2, 1994, Hg. / ed.: Simone Bader, Richard Ferkl, Jo Schmeiser; Grafik / graphic design: Simone Bader, Richard Ferkl, Jo Schmeiser

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

- 2005 Pohn-Weidinger, Maria, *Unwiederbringlich verloren. Things. Places. Years.*, in: *malmoe*, Nr. / no. 26, 2005, S. / pp. 8–9 und / and: <http://www.malmoe.org/artikel/widersprechen/931>
Steyerl, Hito, *Politics of Truth – Documentarism in the Art Field*, in: Havranek, Vit, Schaschl-Cooper, Sabine, Steinbrügge, Bettina (Hg. / ed.), *The Need to Document*, Zürich / Zurich, 2005, S. / pp. 53–64
- 2004 Kent, Sarah, *Voluntary Memory. Austrian Cultural Forum*, in: *Time Out, Dezember / December 1–8*, 2004
Steyerl, Hito, *Dokumentarismus und Dokumentalität*, in: Möntmann, Nina, Richter, Dorothee (Hg. / ed.), *Die Visualität der Theorie vs. Die Theorie der Visualität. Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in der zeitgenössischen Kultur*, Frankfurt/Main, 2004, S. / pp. 141–160
Sachsse, Rolf, *Erinnerung als Beschriftung. Zum Bilden von Kontexten*, in: *Nine Points of the Law. Bild/Macht/Besitz/Verhältnisse*, Berlin, 2004, S. / pp. 31–41
Auerbach, Anthony, *Things. Places. Years.*, in: Steinbrügge, Bettina, Halle für Kunst e. V., Lüneburg (Hg. / ed.), *Lasso*, Frankfurt/Main, 2004, S. / pp. 88–92, 151–153
- 2003 Gludovatz, Karin, *GRAUWERTE. Ein Projekt von Klub Zwei zum Gebrauch historischer Dokumentar fotografie*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. / no. 51, September 2003, S. / pp. 59–67 und / and: http://www.textezurkunst.de/NR51/tzk51_Gludowatz2.htm
- 2000 Steyerl, Hito, *Killing Me Softly*, in: *Jungle World*, Nr. / no. 18, April 26, 2000, S. / pp. 32–33 und / and: http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_2000/18/32a.htm
- 1995 Kravagna, Christian, *Klub Zwei*, in: *artforum*, Nr. / no. XXXIV, September 1995, S. / pp. 99–100
Flos, Birgit, *Welcome to MediaM00**** Type. Schichtenreicher Intermedialer Parcours durch Kunst und Gesellschaft*, in: Du, Nr. / no. 1, Januar / January 1995, S. / pp. 30–34

VORSTAND DER KÜNSTLERINNENVEREINIGUNG DER SECESSION

Präsident: Matthias Herrmann
 VizepräsidentInnen: Sabine Bitter, Heimo Zobernig
 Kassier: Florian Pumhösl
 Schriftführerin: Anna Meyer
 Josef Dabernig
 Ines Doujak
 Hans Kupelwieser
 Dorit Margreiter
 Constanze Ruhm
 Martin Walde
 Hans Weigand
 KassaprüferInnen: Marko Lulić, Sofie Thorsen

VORSTAND DER FREUNDE DER SECESSION

Präsidentin: Sylvie Liska
 Vizepräsident: Matthias Herrmann
 Kassier: Dr. Primus Österreicher
 Mariusz Jan Demner
 Francesca von Habsburg
 Alexander Kahane
 Dkfm. Heinz Kammerer
 Mag. Peter König
 Dr. Christoph Kraus
 Benedikt Ledebur
 Franz Seilern

MÄZENE
 FREUNDE DER SECESSION

AHR GmbH
 BDO Auxilia Treuhand GmbH
 Christine DeMonte (Friedrich Petzolt Ges.m.b.H.)
 Mariusz Jan Demner (Demner, Merlice & Bergmann)
 engholm engelhorn galerie
 Prof. Karlheinz Essl (Fritz Schömer GmbH)
 EVN AG
 Komm.-Rat Anton Feistl (Die Information für Verbraucher Zeitschriften Verlag GmbH&Co KG)
 Ernfried Fuchs (Sammlung Volpinum)
 Dr. Burkhard und Gabriela Gantenbein
 Gen.-Dir. Komm.-Rat Dr. Günther Geyer (Wiener Städtische Allgemeine Versicherung AG)
 Francesca von Habsburg (TB A21)
 Dr. Christian Hauer
 Alexander Kahane
 Dkfm. Heinz Kammerer (Wein & Co)
 Gen.-Dir. Dietrich Karner (Generali Holding Vienna AG)
 Kathrein & Co – Privatgeschäftsbank AG
 Mag. Peter König (Alu König Stahl)
 Franz und Freya Krummel
 Martin Kufner (kufner futures)
 Ronald S. und Jo Carole Lauder
 Robert und Sylvie Liska
 Dr. Martin Maxl und Dr. Ulrike Tropper
 Patricia und Marcus Meier-Rogan
 Thomas Moskovics (Bankhaus Winter & Co.)
 Dr. Arend Oetker
 Österreichisches Verkehrsbüro AG
 Palmers Textil AG
 Andreas G. Pulides
 Ingrid und Christian Reder
 Franz Seilern
 Univ.-Doz. Dr. Stefan Weber (SCWP Rechtsanwälte GmbH)
 Otto Ernst Wiesenthal (Hotel Altstadt Vienna)
 Gen.-Dir. Johann Zwettler (BAWAG)

ALLGEMEINE INFORMATIONEN / GENERAL INFORMATION

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung KLUB ZWEI.
 IN ZUSAMMENARBEIT MIT in der Secession (15. 9.– 13. 11. 2005).
 / This catalogue is published in conjunction with the exhibition KLUB ZWEI.
 IN ZUSAMMENARBEIT MIT at the Secession (September 15, 2005 – November 13, 2005).

Herausgeber / publisher: Secession
 Redaktion / editor: Annette Südbeck
 Texte / essays: Anthony Auerbach, Karin Gludovatz, Matthias Herrmann, Klub Zwei, Sabine Rohlf, Hito Steyerl
 Übersetzung / translation: Ted Gang, Nicolas Grindell, Bettina Steinbrügge, Steve Wilder
 Lektorat / proof-reading: Lisa Rosenblatt, Gerhard Unterthurner
 Visuelles Konzept Secession / visual concept Secession: Heimo Zobernig
 Grafikdesign / graphic design: Dorothea Brunialti
 Webdesign / web design: Christina Goestl
 Druck / printed by: Remaprint, Wien / Vienna
 Ausstellungsproduktion / exhibition production: Rike Frank, Annette Südbeck
 Trainée: Daniela Billner
 Öffentlichkeitsarbeit / public relations: Carola Platzek
 Finanzen, Sponsoring / finances, sponsoring: Susanne Koppensteiner
 Administration, Veranstaltungen / administration, events: Hermia Hillebrandt
 Buchhaltung, Shop / book keeping, shop: Gabriele Grabler
 Kunstvermittlung / education: Urte Schmitt-Ulms
 Aufbau / installation crew: Andrei Galtsov, Wilhelm Montibeller, Florian Miedl und / and Team

© 2005 Secession, die Künstlerinnen / the artists, die AutorInnen / the authors

Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession
 Friedrichstraße 12, A-1010 Wien
 Tel.: +43-1-587 53 07, Fax: +43-1-587 53 07-34
 exhibition@secession.at
 www.secession.at

Printed in the EU.
 Alle Rechte vorbehalten / all rights reserved

Bibliografische Informationen Der Deutschen Bibliothek
 Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek
 Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the internet at <http://dnb.ddb.de>.

ISBN 3-901926-81-6

Dank / acknowledgements Klub Zwei:
 Anthony Auerbach, Erika Doucette, Rainer Egger, Richard Ferkl, Hannah Fröhlich

Wie definiert sich eine/r selbst und wie wird sie oder er von der Gesellschaft definiert? Um diese Frage im Auge zu behalten, haben wir uns entschieden „Jüdisch“ groß zu schreiben. Wir folgen damit der englischen Schreibweise, die eine Selbstdefinition und -bestimmung als Jüdinnen und Juden betont und sich von Markierungen durch Andere distanzieret. / How does one define oneself and how is one defined by society? As a way of keeping this question in mind, we decided to capitalize “Jüdisch” (which is not standard orthographic practice in German). In doing so, we are following English orthography, which emphasizes self-definition and self-determination as Jews and distances itself from labeling by others. (Klub Zwei)

Die Ausstellung wurde unterstützt von / the exhibition is supported by:

BUNDESKANZLERAMT KUNST  Freunde der Secession