

Arbeit an den Grenzen der Wahrnehmung

Darstellungs- und Rezeptionsweisen des Dokumentarfilms *Things. Places. Years*¹

Perhaps the immobility of the things that surround us, is forced upon them by our conviction that they are themselves and not anything else, by the immobility of our conception of them. For it always happened that when I awoke like this, and my mind struggled in an unsuccessful way to discover where I was, everything revolved around me through the darkness: things, places, years.
(Proust 1981: 6)

Eingeladen, die dokumentarischen Strategien und Entscheidungen zu reflektieren, die zum Film in seiner heutigen Form² geführt haben, möchte ich darüber nachdenken, warum wir bestimmte Szenen und Darstellungsweisen gewählt und andere verworfen haben. Mich interessiert aber auch die Frage danach, wie unterschiedliche Publika diese Entscheidungen aufnehmen, diskutieren, oder zugunsten anderer Fragestellungen auch ignorieren. Inwiefern ist unser Blick gefärbt von der Geschichte des Landes, in dem wir leben, von unserer eigenen Familiengeschichte?³ Und wie prägt die gesellschaftliche Position, aus der wir sprechen oder schweigen, etwas sehen oder übersehen, unsere Ansichten, Haltungen und Handlungen? Vor diesem Hintergrund, den kritischen Grenzen der eigenen Wahrnehmung, lassen sich die Fragen, die Carmen Mörsch und Johanna Schaffer im Rahmen der Sommerakademie an der Universität Oldenburg formulierten, nicht nur an die Produzentinnen⁴, sondern auch an die RezipientInnen des Films richten:

Für welche Darstellungsstrategien habt ihr euch entschieden und warum?

Wie wird Material geordnet, strukturiert oder auch verworfen?

Reflexivität: Wie kommt die Position der Produzentinnen im Film vor?

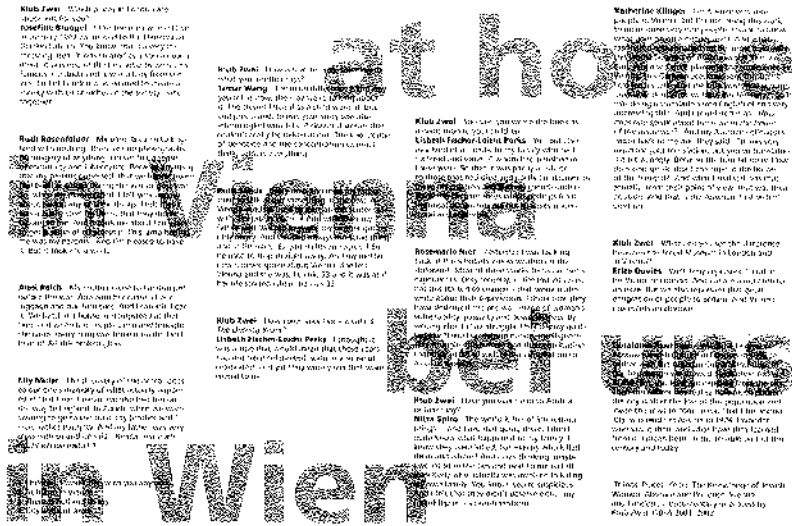
Formen der Wissensvermittlung?

Genderkonstruktionen? [Und hier sei ‚Race‘ bzw. Rassifizierung⁵ hinzugefügt]

Wie werden Erinnerungsprozesse, kollektiv und individuell, dargestellt?

Entscheidungsprozesse

Die vielleicht wesentlichste Entscheidung war jene, die Interviewpartnerinnen nicht zu kategorisieren und zu rassifizieren: Wir haben deshalb nicht nur mit Frauen gesprochen, die einen jüdischen Hintergrund oder eine Geschichte der Vertreibung haben, sondern auch mit Frauen, die sich (aus jüdischer oder nicht-jüdischer Sicht) mit der Erforschung, Darstellung und Vermittlung von Wissen über den NS und die Shoah⁶ und deren Nachwirkungen in der Gegenwart befassen: an Universitäten, in Museen, Archiven für Zeitgeschichte, Bibliotheken und Kulturinstituten. Die unterschiedlichen Hintergründe der Interviewpartnerinnen sind als Subtext des Films sichtbar, doch weisen wir nicht explizit (z. B. durch



1 Videostill: *Things, Places, Years*. (Jo Schmeiser), A/GB 2004.

(Titel) darauf hin, welche Frauen welchen Hintergrund haben. Wie sie sich bezeichnen, und ob sie sich überhaupt als etwas bezeichnen wollen, ist ihnen überlassen. Denn eine Markierung und Klassifizierung der Interviewpartnerinnen als *Jüdisch* durch uns als nicht-jüdische Deutsche bzw. Österreicherinnen steht immer auch im Kontext einer Wiederholung des Vorgehens der Nazis:

Ihre Identität [ist] komplexer [...] als die Feststellung, dass sie Jüdinnen sind. Eine Feststellung, die im Nationalsozialismus zu Vertreibung und Ermordung führte. Eine Feststellung, die Menschen mit Jüdischem Hintergrund zu Juden und Jüdinnen macht. Wie sie sich selbst sehen, hat sie [bisher] kaum jemand gefragt. (Reitsamer [2004])

Eine andere wichtige Entscheidung war jene, die Erzählungen der Frauen nicht auf den Kontext der Emigration, der Vertreibung und der Shoah zu reduzieren. Wir wollten auch ihre Arbeit ins Zentrum stellen: zeigen, worüber sie nachdenken, und wie sie aktuelle politische Themen einschätzen.⁷ Dieser Ansatz erwies sich als ein Link zum Thema der Nachwirkungen des NS. Denn im Sprechen über persönliche Dinge und ihnen wichtige Orte reflektieren die Frauen mit Jüdischem Hintergrund, wie ihr flüchtiger, loser Bezug zu Orten und Dingen mit ihren Erfahrungen der Vertreibung, oder mit der Tradierung von Erlebnissen ihrer (Groß-)Eltern zu tun hat:

Ruth Rosenfelder: I don't feel any attachment to places. My mother who loved

beautiful things dinned into us that you are not to get attached to things: 'Things don't matter!' And she told stories of people who'd lost their lives by going back to pick up something of sentimental value.⁸

Als visuelle Umsetzung der Bedeutung(-slosigkeit) von Orten und Gegenständen für die Interviewpartnerinnen fungieren Aufnahmen von Orten in London.⁹ Es sind Orte, die die Frauen genannt haben, oder Orte, die die Vielschichtigkeit der Stadt und ihrer BewohnerInnen zeigen. Die Aufnahmen dieser Orte sind abstrahiert. Sie deuten an, wie die Frauen über Orte nachdenken und übertragen ihr loses, flüchtiges Bezugnehmen auf die BetrachterInnen der Bilder. Selbstverständliches Besitzen, Besetzen und (Er-)Kennen von Dingen, von Orten, von Geschichten und Bildern wird als Privileg der weißen, meist ethnisch unmarkiert bleibenden Norm infragegestellt.

Geschlechterkonstruktionen

In der Kadrierung erscheinen die Frauen in Totale oder Halb-Totale in ihren Wohnungen oder Büros. Aufnahmen in Arbeits- oder Wohnräumen bleiben in dominanten deutschsprachigen Medien oft männlichen Intellektuellen vorbehalten¹⁰, und diese sind heute meist auch nicht-jüdisch.¹¹ Die Frauen nehmen also jenen (Bild-)Raum ein, der historisch und aktuell männlich besetzt ist. Hier stellt sich die Frage nach der öffentlichen (Un-)Sichtbarkeit und (Un-)Sichtbarmachung jüdischer Frauen. Welche Bildtraditionen existieren für Frauen, für jüdische Frauen in post-nationalsozialistischen Staaten? Wirkt die Aufnahme unserer Interviewpartnerinnen in ihren Wohnungen feminisierend oder gar „hausfrauierend“? Diese Kritik einer feministisch-queeren Betrachterin lässt mich überlegen, ob wir Orte inszenieren und den Frauen hätten vorgeben sollen. Sie lässt mich aber auch auf die Erzählungen und Reflexionen der Frauen hinweisen, und auf die Uneindeutigkeit im Film, ob sie sich an öffentlichen oder privaten Orten befinden. Die feministische Frage nach Verhältnis und Bedeutung der Trennung von öffentlicher und privater Sphäre debattieren die Frauen auf der Ebene der Narration des Films. Sie verweisen immer wieder auf Verschränkungen zwischen ihrem Jüdisch-Sein und ihrem Frau-Sein, die sie auch durchaus unterschiedlich bewerten:

Elly Miller: One is a woman as person and one happens to be Jewish. [lacht.] And I think those things don't necessarily have to be coupled. [...] I don't know that I live my life as a Jewish woman. I live my life as a, if you like, thinking human being who happens to be a woman and has all the advantages and disadvantages of a particular gender. [...]

Tamar Wang: It's not that easy, I think, as a woman. Your role changes depending in which community you're in. If you are in a traditional orthodox community you have one type of role which is based in the family and it's not much to do with liturgy or the services or anything ritual. It has ritual in the home. But your place is divided, I mean, we are talking about place. You are definitely

in the home as opposed to being in the synagogue. And the synagogue is much more the sort of men's club really. [...] So I find myself as a Jewish woman now quite kind of torn between both sides, tradition and moving forward. Ideologically I'm moving forward, but emotionally I have strong ties with the past and I haven't found a place yet where they can both come together.¹²

Blickpositionen

Abschließend möchte ich einige Reaktionen auf den Film zur Diskussion stellen, und untersuchen, wie Sozialisation und gesellschaftliche Position den eigenen Blick konfigurieren und welche Verantwortung daraus für unterschiedlich markierte ProduzentInnen und RezipientInnen resultiert. *Things. Places. Years.* wurde bisher in Österreich, Deutschland und Großbritannien gezeigt. Männer aller drei Staaten (und manchmal auch Frauen) fragen:

Warum habt ihr nur Frauen interviewt?

Eine Frage, die Aus- und Einschlussmechanismen zeigt, und die wir so beantworten: "Wir sind noch nicht so weit, dass wir uns von einer strategischen Identitäts- und Repräsentationspolitik verabschieden können." Oder: "Die Perspektive der Männer hat bis in die 1980er Jahre die Holocaustforschung dominiert. Die Perspektive der Frauen, ihre Erfahrungen und ihr Wissen sind bis heute weitgehend unterrepräsentiert."

Mehrheitsdeutsche und -österreicherInnen wollen wissen:

Warum habt ihr nur intellektuelle Frauen interviewt?

Warum habt ihr nur wohlhabende Frauen interviewt?

Warum habt ihr nur aristokratische Frauen interviewt?

Warum habt ihr nur Frauen aus der Oberschicht interviewt?

Tendenziell¹³ fragen dies BetrachterInnen, die keinen Jüdischen Hintergrund haben. Die Frage ist in ihren unterschiedlichen Varianten zwar nicht per se problematisch oder illegitim. Doch liegt ihr ein antisemitischer Stereotyp zugrunde, der insbesondere dann aktiviert wird, wenn sie ohne Kontext oder weitere Erklärung in den Raum gestellt wird. Das Bild der 'reichen' JüdInnen versus der 'armen, ausgebeuteten' nicht-JüdInnen war im NS wesentlicher Bestandteil der Vernichtungspropaganda. Nach der Shoah wurde es umkodiert und diskursiv neu zusammengesetzt. In Österreich ist dieses Bild mit einer massiven Intellektuellenfeindlichkeit verknüpft.¹⁴ Dass unser Film antisemitische Stereotypen aufruft, ist jedenfalls nicht zufällig. Denn diese Stereotypen wurden und werden zwischen Generationen und Gesellschaften tradiert. Sie wirken strukturell, jenseits von Intention und Informiertheit. Die eigene Sicht muss daher historisiert, verortet und immer wieder bezweifelt werden.

In unserem Fall ist also die Frage:

Was an der Darstellung der Frauen in *Things. Places. Years.* ruft solche antisemitischen Bilder auf? Und sie führt zu einer Reihe weiterer, widersprüchlicher Fragen: Ist es das Interesse der Interviewpartnerinnen an Kunst und Kultur?

Oder die Fähigkeit, ihre Erfahrungen nicht nur zu erzählen, sondern auch zu reflektieren? Liegt es am Stil der englischen Räume, der hierzulande mit GroßbürgerInntum assoziiert wird? Oder an der Aufnahme der Frauen in ihren Wohnräumen, die sie traditionell feminisiert, als aristokratische Hausfrauen erscheinen lässt?

Jüdische BetrachterInnen beschäftigen ganz andere Fragen:

An welches Publikum richtet sich euer Film?

Auf die Antwort, dass wir vor allem die Nachkommen der TäterInnen und MitläuferInnen im Auge haben, meinte diese Wiener Betrachterin, sie fürchte, dass der Film gerade bei diesem Publikum ein „Wohlfühl-Gefühl“ anstelle einer Auseinandersetzung auslöst. Sie denke zudem, der Film zeige innerjüdische Diskussionen. Sie frage sich daher, was geschieht, wenn diese den Nachkommen der TäterInnen und MitläuferInnen preisgegeben werden.

An den Reaktionen in Österreich und Deutschland zeigt sich, dass sie einen Punkt hat. Manche (nicht-Jüdische) BetrachterInnen zeigen sich überaus interessiert an Jüdischer Identität und Judentum. Manche äußern sich aggressiv zu den Aussagen der Interviewpartnerinnen, vor allem gegenüber der älteren Generation.¹⁵ Beides kann als Vermeidungsstrategie interpretiert werden, die von der eigenen Geschichte und der daraus resultierenden Verantwortung ablenken soll.

Noch keine hat bislang gefragt:

Warum habt ihr nur weiße Frauen interviewt?

Was daran liegen mag, dass unser bisheriges Publikum ein fast ausschließlich weißes war. Mit dieser Frage würden die Gegensatzpaare Jüdisch/nicht-Jüdisch, Schwarz/weiß, Frau/Mann herausgefordert und vielleicht verworfen. Die Schnittstelle zwischen Rassismus, Sexismus und Antisemitismus ließe sich zeigen, und eine aus der Arbeit an den Grenzen der Wahrnehmung folgende Politik denken. Was ich hier andeuten will, ist ein Plädoyer für eine strategische Identitätspolitik mit notwendigen anti-identitären Elementen. Eine Politik der weißen, nicht-Jüdischen Mehrheitsangehörigen beispielsweise, aus der dann jene Krise der Wahrnehmung hervorgeht, die heute noch von anderen herbeigeführt werden muss:

Katherine Klinger: I was thinking about my first response when you contacted me [...]. What I was really aware of was my immediate aggression towards you. And I thought that that was very relevant. It's an immediate suspicion, aggression and a desire and a need to test you out as to *who* exactly are you. Not so much what your position is, because I can more or less guess and know that you're going to say all the right things. And the reason why I have to do that is precisely because in Austria I have almost never met anyone who has what I would call *integrated*, on a deeper level, the meaning of what their, your country has done and is part of as a historical and as an ongoing continuum.¹⁶

Literatur

Eveline Goodman-Thau, Eveline: Eine Rabbinerin in Wien. Betrachtungen. Wien 2003.
Jacob, Günther: Empathie und Erbe. Die Ausstellung ‚Vernichtungskrieg‘ vor und nach dem Kosovo-Krieg. In: Wir kneten ein KZ. Aufsätze über Deutschlands Standortvorteil bei der Bewältigung der Vergangenheit. Hrsg. v. Wolfgang Schneider. Hamburg 2000.

Anmerkungen

- 1 *Things. Places. Years.*, 70 min, Beta SP, 4:3, A/GB 2004, Regie: *Klub Zwei* (Simone Bader, Jo Schmeiser), Produktion: *Amour Fou* (Alexander Dumreicher-Ivanceanu, Gabriele Kranzelbinder), Vertrieb: Sixpackfilm.
- 2 Das Projekt *Things. Places. Years.* begannen wir im Jahr 2000. Aus dem Vorhaben einer Fotorecherche über die Präsenz jüdischer Frauen im Kunst- und Kulturbereich in London entstanden schließlich mehrere Arbeiten, die die Nachwirkungen von Emigration, Vertreibung und Shoah zum Thema hatten: 1. die beiden Textplakate *At home in Vienna / Bei uns in Wien*, die Ausschnitte der Rechercheinterviews für den Dokumentarfilm umfassen; 2. der Kurztrailer und eine Skizze zum Film, die ebenfalls aus Ausschnitten der Rechercheinterviews bestehen. Als *works in process* dienten beide vor allem dazu, den Interviewpartnerinnen unseren Ansatz zu zeigen und sie in Entscheidungen einzubinden; 3. das Buch *Things. Places. Years. Das Wissen jüdischer Frauen*, eine Auswahl der Interviews von 2001 und 2003, die wir im Herbst 2005 im Studienverlag Tirol herausgaben.
- 3 Siehe dazu Günther Jacobs Text *Empathie und Erbe*, in dem er am Beispiel der Ausstellung *Vernichtungskrieg. Verbre-*

Proust, Marcel: *Remembrance of Things Past*, Übers. von C. K. Scott Moncrieff/Terence Kilmartin. New York 1981.
Rosa Reitsamer (3.2.2005): <http://www.sixpackfilm.com/catalogue.php?oid=1238&page=0&lang=de> (o. A. [2004]).

- chen der Wehrmacht 1941–1944* analysiert, wie die Sicht auf aktuelle gesellschaftspolitische Diskurse in post-nationalsozialistischen Staaten durch die (Familien-)Geschichte bestimmt wird. Jacob 2000.
- 4 Ich folge hier der Definition von Carmen Mörsch und Johanna Schaffer, die mit *Produzentinnen Klub Zwei* adressieren, und nicht unsere ProduzentInnen von *Amour fou*.
 - 5 Ich verwende hier beide Termini. Denn die Interviewpartnerinnen in London sprechen von *race*; den Begriff der *Rassifizierung* übernehme ich von Hito Steyerl, die damit die spezielle (mit der Geschichte des NS verflochtene) Form der Ethnisierung in Deutschland und Österreich bezeichnet.
 - 6 Ich bevorzuge den Begriff der Shoah (hebräisch: Katastrophe) für die industrielle Vernichtung von Juden und Jüdinnen im NS, da der Begriff des Holocaust (griechisch: Brandopfer) von Überlebenden und ihren Nachkommen aufgrund seiner Bedeutung oft abgelehnt wird. Siehe dazu Goodman-Thau 2003.
 - 7 Die narrative Strategie, die Interviewten nicht durch die Reduktion auf ihre Geschichte zu viktimisieren, findet ihre visuelle Entsprechung in der Kadrierung. Wenn die Frauen uns Dinge erzählen,

die ihnen emotional nahe gehen, so bleibt die Kamera auf Distanz, erzählen sie uns sachlich z. B. von ihrer Arbeit, so rückt die Kamera näher an sie heran. Die *Nahaufnahme* hat Anita Makris gefilmt, die Totale Daniel Pöhacker, der auch den Ton aufgenommen hat.

- 8 Ruth Rosenfelder lehrt an der Londoner City University *Jewish Music Studies*. Ihre Eltern flüchteten in den 1940er Jahren über Belgien nach London.
- 9 Das visuelle Konzept für die Orte hat Rainer Egger entwickelt und mit Daniel Pöhacker umgesetzt.
- 10 Für diese Beobachtung Dank an Antke Engel.
- 11 Für den Hinweis, dass die Porträts jüdischer intellektueller Männer um die Jahrhundertwende diese Bildtradition mit begründet haben, danke ich Johanna Schaffer.
- 12 Elly Miller ist Verlegerin. Auch ihre Tochter Tamar Wang ist im Verlagswesen tätig. Ellys Vater gründete in Wien den *Phaidon Verlag*, 1938 flüchtete die Familie über Zürich nach London.
- 13 Ich spreche von Tendenzen, um Identitäten und gesellschaftliche Positionen nicht zu essentialisieren, sie als verän-

derbar zu denken. Dennoch ist festzuhalten, dass sich zwischen jüdischen und nicht-jüdischen Positionen oder Identitäten im deutschsprachigen Raum ein Graben voller Leichen befindet, der uns radikal trennt, unsere Wahrnehmung in zwei Seiten teilt. An dieser Stelle Dank an Rosa Reitsamer und I Hannah Fröhlich.

- 14 Für den Hinweis auf die spezifische Verflechtung von Antisemitismus und Intellektuellenhass in Österreich danke ich Anna Kowalska.
- 15 Ruth Klüger diskutiert dieses Phänomen in Thomas Mitscherlichs Dokumentarfilm *Reisen ins Leben*, D 1996. Sie berichtet über die aggressiven Reaktionen nicht-jüdischer Deutscher auf ihre KZ-Nummer: „Was willst du uns damit sagen?“ und liest sie als ein Verdrängen der Tatsache des NS-Genozids: „Mit Toten kann man umgehen, da errichtet man Gedenkstätten, aber den lebenden Beweis für das, was geschehen ist, will man nicht.“
- 16 Katherine Klinger gründete den *Second Generation Trust* und arbeitet am *Institute of Contemporary History & Wiener Library London*. Ihre Eltern flüchteten 1938 aus Wien bzw. Prag nach London.

Obraz
wycisza się.

Traci siłę
wymowy,

swoją
wartość
jako
dokument,

dokument
Holocaust.

Das Bild
„verstummt“.

Es verliert
seine
Aussage-
kraft,

seinen
historischen
Wert als
Dokument,

als
Dokument
des
Holocaust.

Schwarz auf Weiss
Die Rückseite der Bilder

Klub Zwei
A/GB 2003, Beta SP, 4:3, b&w, stereo,
5 min, englisch, deutsch, polnisch,
französisch, bulgarisch, tschechisch,
rumänisch

Text
aus „Du bon usage des images“ von
Clément Chéroux, in „Mémoire
des camps“, Paris 2001

Interview
mit Rosemarie Nief, Leiterin des Foto-
archivs, Institute of Contemporary
History & Wiener Library, London 2001

Vertrieb
sixpackfilm Wien

„Was wird erinnert? Wie wird die Shoah
erinnert? Welche Rolle spielt darin der
Umgang mit Bildern? Das kurze Video der
Künstlerinnengruppe Klub Zwei prob-
lematisiert 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. (...)“

Auch Walter Benjamin forderte als wich-
tigste Teil des fotografischen Bildes
seine ‚Beschriftung (...) ohne die alle pho-
tographische 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

Deutsche Übersetzung
Anna Kowalska,
Klub Zwei

Deutsche Stimme
Anna Kowalska

Polnische Übersetzung, Stimme
Anna Kowalska

Französische Übersetzung
Sascha Reichstein,
Françoise Guiguet

Französische Stimme
Sascha Reichstein

Bulgarische Übersetzung
Iara Boubnova

Bulgarische Stimme
Radostina Patulova

Englische Übersetzung
Erica Doucette

Tschechische Übersetzung, Stimme
Anna Souček

Rumänische Übersetzung, Stimme
Anda-Luiza Prikop

www.klubzwei.at
www.sixpackfilm.com
www.wienerlibrary.co.uk

Linke Seite: polnische Fassung
Rechte Seite: deutsche Fassung