

Frag- mented

Narra- tives

Sharon Paz &
Elianna Renner



3	Vorwort / Introduction
7	Vergegenwärtigungen Realizations Sylvia Sadzinski
13	Working in the Gaps: Kunst als Mittel historischer Subversion Art as a Tool of Historical Subversion Alison Hugill
35	Über Geschichte, Fiktion & Storytelling: Ein Gespräch mit Sharon Paz und Elianna Renner On History, Fiction, and Storytelling: A Conversation with Sharon Paz and Elianna Renner Michal B. Ron
57	Biografien / Biographies
59	Impressum / Imprint

Vorwort

Introduction

Für die Ausstellung *Fragmented Narratives* in der *alpha nova & galerie futura* (25.9.–6.11.2020) haben die Künstlerinnen Sharon Paz und Elianna Renner neue Werke und Werkserien entwickelt. Die gezeigten Audio- und (interaktiven) Videoinstallationen sowie Materialpräsentationen basieren jeweils auf künstlerischen Rechercheprozessen. Beide Künstlerinnen beschäftigen sich in ihren Arbeiten mit Geschichte und historischen Narrativen und deren Auslassungen. In den teils biografischen Zugängen stehen sowohl jüdische Geschichte und Antisemitismus und Rassismus, als auch die Konstruktion von Geschichte(n) und Erinnern im Allgemeinen im Fokus.

In der interaktiven Videoinstallation *Dare to Dream* von Sharon Paz werden die Betrachter*innen zwischen Realität und Fiktion positioniert. Basierend auf Recherchen zu den Olympischen Spielen 1936 in Berlin widmet sich die Arbeit zwei Frauen – der deutsch-jüdischen Hochspringerin Gretel Bergmann (Margaret Bergmann-Lambert) und Leni Riefenstahl, Produzentin von Propagandafilmen während der NS-Zeit. Sharon Paz transferiert deren Geschichten mit fiktiven Charakteren in die Gegenwart. Die Besucher*innen können an der Entwicklung verschiedener Erzählstränge durch das Auswählen unterschiedlicher Antwortmöglichkeiten, welche das interaktive Video bereithält, aktiv mitwirken. Dadurch stellt sich auch die Frage, wer die Hegemonie über Geschichtsschreibung und Erinnerungskultur besitzt.

For the exhibition *Fragmented Narratives* at *alpha nova & galerie futura* (25.9.–6.11.2020) the artists Sharon Paz and Elianna Renner have developed new works and work series. The audio and (interactive) video installations as well as material presentations are each based on artistic research processes.

In their works, both artists deal with history and historical narrative and their omissions. These partially biographical approaches focus on Jewish history and anti-Semitism and racism, as well as the construction of history(ies) and memory in general.

In the interactive video installation *Dare to Dream* by Sharon Paz, the viewers are positioned between reality and fiction. Based on research about the 1936 Olympic Games in Berlin, the work is dedicated to two women: the German-Jewish high jumper Gretel Bergmann (Margaret Bergmann-Lambert) and Leni Riefenstahl, producer of propaganda films during the Nazi era. Paz transfers their stories with fictional characters into the present. The visitor can actively participate in the development of different storylines through choosing different response options offered by the interactive video. This also raises the question of who has the hegemony over historiography and the culture of memory.

Für die Installation *Pitshipoy* hat sich Elianna Renner auf die Spuren des Wortes Pitshipoy begeben, das ursprünglich aus der jiddischen Folklore stammt und einen imaginären Ort bezeichnet. Die Recherche setzt sich mit den verschiedenen Geschichten, Übersetzungen und Interpretationen des Wortes auseinander. Während der Shoah erlebte Pitshipoy seine größte Popularität auf engstem Raum im Sammellager Drancy in Frankreich. Der Begriff beschrieb dort einen unbekanntem und imaginären (Flucht-)Ort, der das Vakuum der Hoffnung bis vor die Tore von Auschwitz füllte. Die Installation vereint Text, Film und Audioaufnahmen, die fragmentarisch die Recherche des Begriffes präsentieren. Herzstück ist die Videodokumentation einer Luftperformance, die in der Nähe von alpha nova & galerie futura am 14. August 2020 stattgefunden hat, und bei der ein Pilot ein Banner mit Pitshipoy am Himmel über Berlin erscheinen ließ.

Die Werke verweisen darauf, dass das kulturelle Gedächtnis und die offizielle Geschichtsschreibung (un)vermeidbare Lücken produzieren, welche die Konstruktion von Geschichte(n) im Allgemeinen aufzeigen. Beide Arbeiten verbinden Reales mit Imaginärem und verweisen auf die Kraft dieser Verbindung auf unser Bewusstsein. Sie fungieren als Zeitmaschinen, in denen Vergangenheit und Gegenwart zusammenfallen. Somit schaffen sie andere Narrative, die sich eindeutigen Zuschreibungen entziehen und die Rezeption der Arbeiten in ein aktives Erleben und Hinterfragen eigener Wahrnehmungen und hegemonialer Erzählungen verwandeln.

Vor dem Hintergrund erstarkender rechter Strömungen, Verschwörungsmythen, die durch die Corona-Pandemie nochmals befeuert wurden und werden, sowie dem Erleben so genannter „Post-Truth“-Politik macht die Ausstellung Zweifel an brüchig gewordenen Wahrheiten greifbar.

Sie verweist dadurch auf die Gratwanderung zwischen einer kritischen Auseinandersetzung mit hegemonialen Narrativen und dem sensiblen, aber auch emanzipatorischen Umgang mit den Leerstellen der Geschichtsschreibung einerseits und dem Abdriften in reaktionäre Geschichtsklitterung, die rechtem Gedankengut und Verschwörungstheorien und -mythen Vorschub leisten, auf der anderen Seite.

Katharina Koch und /and Sylvia Sadzinski
(Kuratorinnen und Künstlerische Leiterinnen/
curators and artistic directors)

For the installation *Pitshipoy*, Elianna Renner followed the trail of the word Pitshipoy, which originated in Yiddish folklore and describes an imaginary space. The research grapples with the different histories, translations, and interpretations of the word. During the Shoah, Pitshipoy experienced the highpoint of its popularity in the transit camp Drancy in France. There, the term described an unknown and imaginary (safe) space that filled the vacuum of hope to the gates of Auschwitz. The installation combines text, film, and audio recordings that present fragments of the research on the term. The centerpiece is the video documentation of an air performance that took place close to alpha nova & galerie futura on August 14th, 2020 in which a pilot made a banner with Pitshipoy appear in the sky above Berlin.

The works gesture towards how cultural memory and official historiography produce (un)avoidable gaps, which reveal the construction of history(ies) in general. Both works connect the real with the imaginary and refer to the power that this connection has over our unconscious.

They function as times machines that collapse the past and present. In doing so, they create other narratives that elude clear attributions and transform the reception of the work into an active experience and questioning of one's own perceptions and hegemonic narratives.

The exhibition makes doubts about fragile truths tangible when considered in light of increasing rightwing movements and conspiracy myths, which have been and will continue to be stoked through the Corona virus pandemic, as well as the experience of "Post-Truth" Politics.

The exhibition therefore refers to the balancing act between a critical engagement with hegemonic narratives and the sensitive, but also emancipatory handling of the blank spaces in the writing of history on one hand and, on the other hand, the drift towards reactionary historical falsification undertaken by right-wing ideas, conspiracy theories, and myths.



alpha nova & galerie futura im Flutgraben, Berlin

Die Ausstellung begleitet ein Programm mit einer Panel-Diskussion und einem moderierten Künstlerinnengespräch.

Die Panel-Diskussion mit Dr. Lea Wohl von Haselberg (Medienwissenschaftlerin und Publizistin), Veronika Kracher (Publizistin und Autorin), Dr. Michal B. Ron (Kunsthistorikerin und Theoretikerin) und Dr. Ingrid Strobl (Autorin) wird von Sharon Adler (Herausgeberin AVIVA-Berlin; Fotografin; Vorstandsvorsitzende der Stiftung ZURÜCKGEBEN. Stiftung zur Förderung jüdischer Frauen in Kunst und Wissenschaft) moderiert.

Das Künstlerinnengespräch mit Sharon Paz und Elianna Renner wird von Alison Hugill (Autorin, Kuratorin, Chefredakteurin Berlin Art Link) moderiert.

The exhibition is accompanied by a program with a panel discussion and a moderated artist talk.

The panel discussion with Dr. Lea Wohl von Haselberg (media scholar and publicist), Veronika Kracher (publicist and author), Dr. Michal B. Ron (art historian and researcher) and Dr. Ingrid Strobl (author) will be moderated by Sharon Adler (publisher AVIVA-Berlin, photographer, Chairwoman of the Board of the Stiftung ZURÜCKGEBEN. Foundation for the Promotion of Jewish Women in Art and Science).

The artist talk with Sharon Paz and Elianna Renner will be moderated by Alison Hugill (writer, curator, Editor-in-Chief Berlin Art Link).



Eröffnung / Opening, *Fragmented Narratives*, alpha nova & galerie futura

Sylvia Sadzinski

Ver- gegen wärti- gungen

Real- iza- tions

Es gibt keine Fakten, nur Interpretationen.
Friedrich Nietzsche

There are no facts, only interpretation.
Friedrich Nietzsche

*Memory projects itself toward the future,
and it constitutes the presence of the present.*
Jacques Derrida

*Memory projects itself toward the future,
and it constitutes the presence of the present.*
Jacques Derrida

Wer erinnert und an wen und was wird erinnert? Wer besitzt die Hegemonie über Geschichte und Erinnerungskultur? Und wie nah beieinander sind Fakten und Fiktionen? Das Aufzeigen von Leerstellen in der Geschichtsschreibung dient als Chance für emanzipatorische Positionen und marginalisierte Narrative, um Sichtbarkeit und Anerkennung zu erlangen. Feministische Wissenschaftler*innen haben es sich bereits seit den 1970ern zur Aufgabe gemacht, Ausblendungen der weiblichen Geschichte und Leistungen von Frauen sichtbar zu machen. Sie haben die Notwendigkeit, normative historische Narrative kritisch zu hinterfragen, aufgezeigt. Eine kritische Geschichtsschreibung findet nach diesem Prinzip immer in Abgrenzung zu bestehenden Herrschaftssystemen statt. Doch wie kann man Kritik üben am Status Quo hegemonialer Geschichtspolitik, ohne in Fake News und Verschwörungsmäthen abzudriften? Wie können Kunst, Kultur, Wissenschaft und Medien aktuellen rechten und reaktionären Strömungen entgegenwirken und gleichzeitig die Illusion von Wahrhaftigkeit und Wahrheit anerkennen?

Erinnerungskulturen

Bereits Maurice Halbwachs wies 1925 in *Les cadres sociaux de la mémoire* [Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen] und dem 1950 posthum veröffentlichten Werk *La mémoire collective* [Das kollektive Gedächtnis] darauf hin, dass neben dem eigenen Gedächtnis und der Erinnerung einer einzelnen Person auch ein kollektives Gruppen-gedächtnis existiert, das sozial und kulturell geprägt ist und eine Generationen übergreifende Dauer aufweist. Dieses kollektive Gedächtnis kann Teil der Erinnerungskultur bzw. der Erinnerungskulturen von Gesellschaften, Nationen und anderen Gemeinschaften sein. Es dient der jeweiligen Identitätssicherung und -stabilisierung. Es trägt dazu bei, das ‚Wir‘ zu definieren und aufrecht zu erhalten.

Aleida und Jan Assmann erweiterten in den 1980ern und 1990ern diese Theorie. Sie betonten, dass insbesondere die Kommunikation über identitätsstiftende Erlebnisse das kollektive Gedächtnis prägt. Erzählungen, Erinnerungen und mündliche Überlieferungen können drei bis vier Generationen überdauern. In Speicherorten und -medien wie etwa Schriften, Büchern und Fotografien, aber auch Riten manifestiert sich das kommunikative Gedächtnis. D.h selbst, wenn etwa Zeitzeug*innen verschwinden, bewahren

Who remembers and who and what will be remembered? Who holds hegemony over the culture of memory and history? And how close are fact and fiction? Showing the blank spaces in the writing of history serves as a chance for emancipatory positions and marginalized narratives to attain visibility and recognition. Since the 1970s, feminist scholars have made it their task to make visible the suppression of female history and the achievements of women. They have demonstrated the necessity of critically questioning normative historical narratives. According to this principle, a critical writing of history always differentiates itself from existing ruling systems. But how can one criticize the status quo of hegemonic historical politics without drifting off into fake news and conspiracy myths? How can art, culture, history, and media work against current right-wing and reactionary movements while also recognizing the illusion of veracity and truth?

The Culture of Memory

Maurice Halbwachs already pointed out in 1925 in *Les cadres sociaux de la mémoire* [On Collective Memory] and the posthumously published book *La mémoire collective* [The Collective Memory] that in addition to one's own memory and the recollection of an individual person, a collective group memory also exists, which is socially and culturally shaped and has a duration that spans generations. This collective memory can be part of the culture of memory or cultures of memory of societies, nations, and other communities. It serves the respective assurance and stabilization of identity. It helps to define and maintain the "We."

Aleida and Jan Assmann expanded this theory in the 1980s and 1990s. They emphasized that communication about identity-creating experiences in particular shaped the collective memory. Stories, memories, and the oral tradition can endure for three to four generations. Communicative memory manifests itself in repositories and media like texts, books, and photographs, but also rituals. In other words, even when witnesses disappear, media preserves memory. Artifacts and representations replace the stories of the witnesses. In the form of archives, monuments,

and museums, among others, they become part of a cultural memory. In turn, this cultural memory is collectively reinterpreted on an ongoing basis and can be described as highly political. Political, because it is at this level that it is determined whether and which museums are founded, built, or financed. After whom streets are named and for whom or what monuments are erected. Statues are ideological monuments that consolidate entire systems of authority in bronze or marble. Most recently, in June 2020, the Black Lives Matter movement in the USA and Belgium, among other countries, called for the removal of statues of colonial conquerors such as Christopher Columbus and King Leopold II. In Berlin, on the other hand, there have been ongoing protests and criticism since 2015 about the reconstruction of the city palace and its associated cross and, in the summer of 2020, discussion once again ignited about the renaming of M*Straße in Berlin Mitte. We see how discourses on memory and remembrance are currently shifting or have shifted. History is subject to change. It may sound like a contradiction, but history is always contemporary. From the now we decide what was or is of relevance then.

Doing Memory

In 1955, the philosopher of language J.L. Austin introduced the concept of performativity for the first time in his lectures. Since then, the concept has been further developed by scholars like Jacques Derrida and Judith Butler and was adopted by literary studies, critical theory, and gender studies. Butler's poststructuralist elaboration of performativity understands identities or the categorizations of identities as constituted through a repetition of performative acts and thereby as processual, but also fragile.¹ A performative turn—a paradigm shift towards an understanding of memory as a dynamic and ongoing process of construction—could also be observed in the study of memory and remembrance. Collective and cultural memory is therefore opposed to the assumption that history is the linear collection of data and facts. Remembering becomes an active, performative activity. Memory is thereby changeable, dynamic and malleable. It shifts and changes. It simultaneously forms us and we from it. Each memory is also a construction. Laura M.F. Bertens emphasizes that, therefore, there cannot be an objective or correct memory:

1 Judith Butler. 2002. Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie, U. Wirth, (ed.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 301–323.

Medien Erinnerungen. Artefakte und Repräsentationen ersetzen die Erzählungen der Zeitzeug*innen. In Form von u.a. Archiven, Monumenten und Museen werden sie Teil eines kulturellen Gedächtnisses. Dieses kulturelle Gedächtnis wird wiederum kollektiv fortlaufend neu interpretiert und kann als hochpolitisch bezeichnet werden. Politisch, da auf dieser Ebene bestimmt wird, ob und welche Museen etwa gegründet, gebaut oder finanziert werden, nach wem Straßen benannt und für wen oder was Denkmäler aufgestellt werden. Statuen sind ideologische Monumente, die ganze Autoritätssysteme in Bronze oder Marmor verdichten. Zuletzt wurde im Juni 2020 international u.a. in den USA wie auch in Belgien im Rahmen der Black Lives Matter-Bewegung das Entfernen von Statuen kolonialer Eroberer wie Christopher Columbus oder König Leopold II. gefordert. In Berlin wiederum gibt es seit 2015 immer wieder Proteste gegen und Kritik am Neubau des Stadtschlusses und seines dazugehörigen Kreuzes. Im Sommer 2020 entfachte erneut die Diskussion um die Umbenennung der M*Straße in Berlin Mitte. Wir sehen, wie sich Diskurse um Erinnerung und Gedenken aktuell verschieben bzw. verschoben haben. Die Geschichte unterliegt Wandlungen. Es mag wie ein Widerspruch klingen, aber Geschichte ist immer zeitgenössisch. Aus dem Jetzt entscheiden wir, was im Damals von Relevanz war bzw. heute ist.

Doing Memory

1955 führte der Sprachphilosoph J.L. Austin den Begriff der Performativität erstmals in seiner Vorlesung ein. Seither wurde das Konzept von Wissenschaftler*innen wie Jacques Derrida und Judith Butler weiterentwickelt und hat Eingang in die Literaturwissenschaft, die Kritische Theorie und die Gender Studies gefunden. Butlers poststrukturalistische Ausarbeitung der Performativität versteht Identitäten bzw. Identitätskategorisierungen hierbei als durch eine Wiederholung von performativen Akten konstituiert und somit prozesshaft, aber auch zerbrechlich.¹ Auch in der Beschäftigung mit Erinnerung und Gedächtnis konnte ein sogenannter *performative turn* beobachtet werden – ein Paradigmenwechsel hin zu einem Verständnis von Erinnerung als einem dynamischen und fortlaufenden Konstruktionsprozess. Das kollektive und kulturelle Gedächtnis

1 Judith Butler. 2002. Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie, U. Wirth, (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 301–323.

steht dadurch der Annahme, dass Geschichte die lineare Ansammlung von Daten und Fakten sei, entgegen. Das Erinnern wird zu einer aktiven, performativen Tätigkeit. Das Gedächtnis dadurch wandelbar, dynamisch und formbar. Es verschiebt und verändert sich. Simultan formatiert es uns und wir es. Jedes Erinnern ist auch Konstruieren. Laura M.F. Bertens betont, dass es deshalb kein objektives oder korrektes Gedächtnis geben kann:

„Jedes Individuum konstruiert Erinnerungen, sowohl persönliche als auch kollektive. [...] Selbst unsere eigenen individuellen Erinnerungen sind nicht stabil, und jedes Nacherzählen einer Erinnerung erschafft sie neu und verändert sie leicht, indem es einem neuen Kontext und einem neuen Zweck angepasst wird. Auf kultureller Ebene bedeutet die Performativität des Gedächtnisses, dass jede Darstellung eines Gedächtnisses (z.B. in Film, Literatur, Museen, mündlicher Überlieferung usw.) Teil einer dynamischen und fortlaufenden Konstruktion eben dieses Gedächtnisses ist.“²

Partiale Perspektiven

Um die Illusion von Wahrheit und Wahrhaftigkeit in Frage zu stellen, jedoch gleichzeitig nicht rechten Mythen und Verschwörungstheorien zu verfallen, mag ebenfalls Donna Haraways Konzept der *Situated Knowledges* hilfreich sein. Haraway prägte 1988 das Konzept des Situiereten Wissens in ihrem Essay *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. Als zentraler Begriff ihres Konzepts der feministischen Objektivität bezeichnet er die grundsätzliche Bedingtheit allen wissenschaftlichen Wissens. Alle Formen von Wissen spiegeln die besonderen Bedingungen wider, unter denen sie produziert werden. Situieretes Wissen reflektiert die Zeit, die Positionierung, Machtverhältnisse und den Ort der Wissensproduzent*innen. Es macht deutlich, dass Objektivität als nur scheinbar neutral verstanden werden kann und dass das bisherige Verständnis von Objektivität tatsächlich von Machtverhältnissen und nicht von Unparteilichkeit geprägt ist. Unter dem Deckmantel der universellen Neutralität verbirgt sich demnach insbesondere die Position männlich, weiß, heterosexuell und menschlich. Gleichzeitig will das Konzept nicht jede Form von Wissen als rein subjektiv

“[...] each individual constructs memories, both personal and collective ones [...] Even our own individual memories are not stable and every recounting of a memory in fact recreates and alters it slightly, fitting a new context and purpose. On a cultural scale the performativity of memory means that each representation of a memory (in for instance film, literature, museums, oral history etc.) forms part of a dynamic and ongoing construction of that very memory.”²

Partial Perspectives

In order to question the illusion of truth and veracity, but not simultaneously fall into right-wing myths and conspiracy theories, Donna Haraway's concept of *Situated Knowledges* may be helpful. Haraway coined the concept of Situated Knowledge in her essay *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective* in 1988. As a central term in her concept of feminist objectivity, it describes the fundamental conditionality of all scientific knowledge. All forms of knowledge reflect the particular conditions under which they are produced. Situated knowledge reflects the time, positioning, power relations, and locations of the knowledge producers. It makes clear that objectivity can only be understood as apparently neutral, and that the previous understanding of objectivity is indeed characterized by power relations and not by impartiality. Beneath the cloak of universal neutrality, the position of male, white, heterosexual and human in particular is thus hidden. At the same time, the concept does not want to relativize every form of knowledge as purely subjective. The term Situated Knowledge is rather an attempt to think outside of the duality of objectivity and relativism. While Haraway emphasizes that viewpoints are subjective and, in their own way, performatively generated and contingent, she does not accept the possible resulting assumption that everything is only a matter of opinion. Rather, situated knowledge creates, “[...] a more adequate, richer, better account of a world, in order to live in it well and in critical, reflexive relation to our own as well as others' practices of domination and the unequal parts of privilege and oppression that make up all positions”³. In order to reflect upon one's own process and standpoint, Haraway suggests,

2 Laura M.F. Bertens. 2020. Doing' Memory. Performativity and Cultural Memory in Janet Cardiff and George Bures Miller's *Alter Bahnhof Video Walk*, *Holocaust Studies*, 26:2, p. 190.

3 Donna Haraway. 1988. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, *Feminist Studies* 14, 3, p. 587.

among others, the following questions: “Where to see from? What limits to vision? [...] Who gets to have more than one point of view? Who gets blinded? Who wears blinders? Who interprets the visual field?”⁴

Visualizing the Past

Performativity and the concept of Situated Knowledge show and help to understand how close facts and fictions can be. Sharon Paz and Elianna Renner's works also make clear that not only artistic representations, but also participatory formats and affective moments of conflict can help to (re)nuance and clarify the process of cultural remembrance. Through artistic works, memories are freely negotiated, historical figures are (re)discovered, traditional contents are redesigned and thus new historical contexts are constructed. The works don't recount facts, but prompt the public to form new ones. Here, the plurality of perspectives, memories, and history(s), has to be heard and represented, but also acknowledged. Artistic positions can teach us to withstand that there can be multiple truths and that binarity and a binary understanding of true and false, of fact and fiction, not only fails to do justice to the complexity of the present and past, but can also become dangerous.

4 Donna Haraway. 1988. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, *Feminist Studies* 14, 3, p. 587.

relativieren. Vielmehr ist der Begriff des Situiereten Wissens ein Versuch, außerhalb der Dualität von Objektivität und Relativismus zu denken. Haraway betont zwar, dass Standpunkte subjektiv und auf ihre Art performativ erzeugt und kontingent konstruiert sind, aber lehnt die dadurch mögliche Annahme, dass alles nur noch eine Frage der Meinung sei, ab. Vielmehr schaffe situieretes Wissen „[...] eine adäquatere, reichere, bessere Darstellung der Welt, um in ihr gut und in kritischer, reflexiver Beziehung zu unseren eigenen und fremden Herrschaftspraktiken und den ungleichen Privilegien und Unterdrückungsformen, die alle Positionen ausmachen, zu leben“³. Um also den eigenen Prozess und den eigenen Standpunkt zu reflektieren, schlägt Haraway u.a. folgende Fragen vor: „Von wo aus sehen wir? Welche Grenzen des Sehens besitzen wir? [...] Wer darf mehr als einen Blickwinkel haben? Wer wird geblendet? Wer trägt Scheuklappen? Wer interpretiert das Gesehene?“⁴

Vergegenwärtigung der Vergangenheit

Performativität und das Konzept des Situiereten Wissens zeigen und helfen zu verstehen, wie nah Fakten und Fiktionen beieinander liegen können. Auch die Arbeiten von Sharon Paz und Elianna Renner machen deutlich, dass nicht nur künstlerische Repräsentationen, sondern ebenso partizipative Formate und affektive Momente der Auseinandersetzung helfen können, Prozesse des kulturellen Gedenkens (neu) zu nuancieren und zu verdeutlichen. Durch künstlerische Arbeiten werden Erinnerungen frei verhandelt, tradierte Inhalte neu gestaltet, historische Figuren (wieder) entdeckt und dadurch neue Geschichtskontexte konstruiert. Künstlerische Positionen erzählen Fakten nicht, sie bringen das Publikum dazu, neue zu bilden. Hier gilt es die Pluralität von Sichtweisen, Erinnerungen und Geschichte(n) zu hören, darzustellen aber auch anzuerkennen. Die künstlerische Auseinandersetzung kann uns lehren auszuhalten, dass es multiple Wahrheiten geben kann und dass Binarität und ein binäres Verständnis von wahr und falsch, von Fakt und Fiktion der Komplexität von Gegenwart und Geschichte nicht nur nicht gerecht, sondern auch gefährlich werden können.

3 Donna Haraway. 1988. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, *Feminist Studies* 14, 3, S. 579. Frei übersetzt von der Autorin.

4 Donna Haraway. 1988. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, *Feminist Studies* 14, 3, S. 587. Frei übersetzt von der Autorin



Renner, *Pitshipoy I*, Sound Installation
 Paz, *Dare to Dream*, Installationsansicht / installation view

Alison Hugill

Working in the Gaps:

Kunst als Mittel
 historischer Subversion

Working in the Gaps:

Art as a Tool of
 Historical Subversion

*All good art is political! There is none that isn't.
 And the ones that try hard not to be political
 are political by saying, "We love the status quo."*
 Toni Morrison

*Gute Kunst ist immer politisch.
 Es gibt keine, die nicht politisch ist.
 Und all jene, die so sehr
 versuchen nicht politisch zu sein,
 sind doch politisch in ihrer Aussage:
 „Wir lieben den Status Quo.“*
 Toni Morrison

In einer der vielen möglichen Verläufe der Videoarbeit *Dare to Dream* von Sharon Paz, stellt eine doch recht naiv und züchtig wirkende Leni Riefenstahl fest, dass „Kunst und Politik zwei voneinander zu trennende Bereiche sind“. Sie kann oder will keinen Zusammenhang zwischen ihrem Dokumentarfilm *Olympia* und dem Propagandaapparat der Nazis – dem der Film diene – erkennen. Somit erfindet Riefenstahl ihre Rolle neu, stellt sich als passiv dar, als *bloße* Künstlerin, die eine bedeutsame Szene einfiel. Geschichte passiert eben von selbst, teleologisch, ungeachtet ihres Handelns.

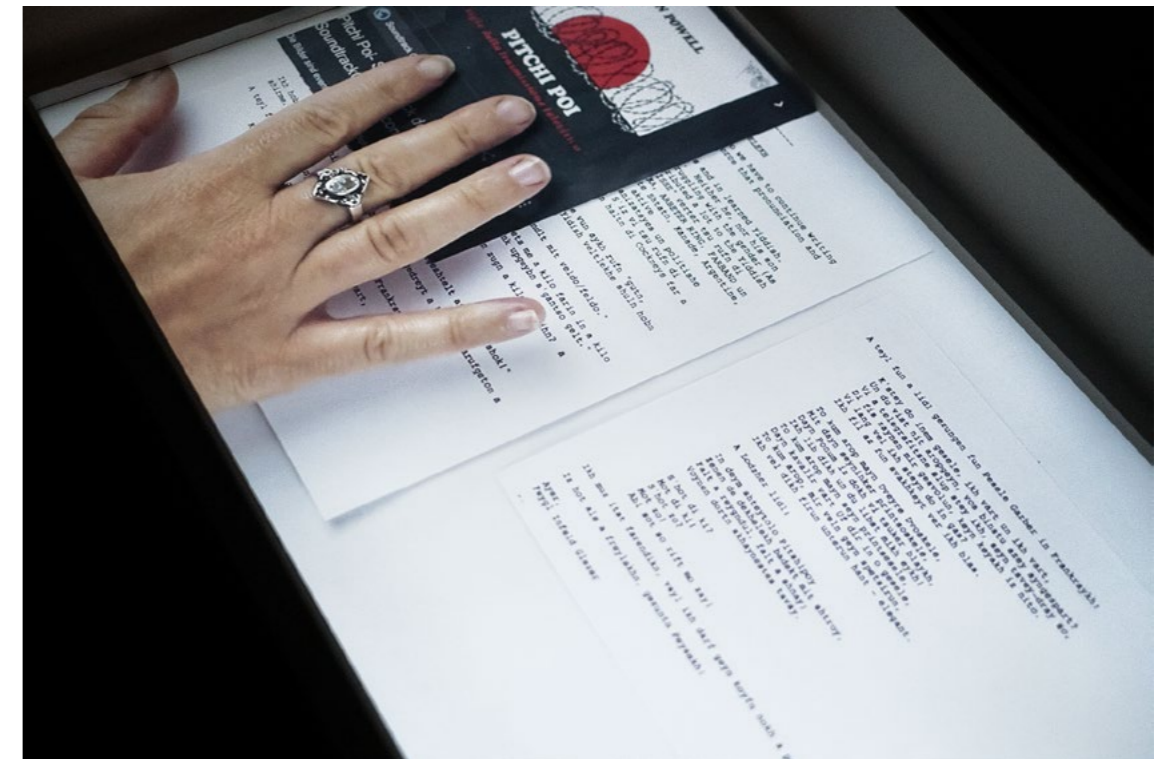
Im Kontrast zu Riefenstahls Empfindungen steht Elianna Renner's multi-sensorische Installation *Pitshipoy*. Vor dem Hintergrund sich häufender faschistischer Gewalttaten wendet Renner sich ab von der Fragwürdigkeit einer politischen Unvoreingenommenheit. Stattdessen betont sie die unvermeidbare Verstrickung von Persönlichem und Politischem. Sie hebt sowohl individuelle Erinnerungen als auch lokale Mythologien als feste Bestandteile eines umfangreichen Geschichtsverständnisses hervor. Dies gilt besonders für die marginalisierten Stimmen, welche dem offiziellen Narrativ widersprechen. Hierzu bietet uns Renner verschiedene Eindrücke eines einzelnen Wortes an – Pitshipoy. In der jiddischen Sprache steht das Wort für einen hoffnungsvollen, imaginären Ort. An Popularität gewann Pitshipoy während des Holocausts im Zwischenlager Drancy in Frankreich. Renner lässt die Eindrücke in unterschiedlichen Formen wirken. Aufgenommene Verbalisierungen und Betonungen des Wortes sind zu vernehmen – ein nostalgisch anmutendes Kinderlied, gesungen von mehreren Frauen; ein Video, in dem zu sehen ist, wie ein Banner mit dem Wort Pitshipoy von einem Flugzeug durch den Himmel gezogen wird; das Wort, wie es energisch mit einem Kugelschreiber auf Haut geschrieben wird, wo die Buchstaben wunde und geschwollene Stellen hinterlassen; eine Slideshow in einer Vitrine, die eine detaillierte Recherche abspielt; und ein Buch.

Renner präsentiert eine nahezu allumfassende Studie des Wortes: sein Klang, sein Vorkommen, seine kulturelle Bedeutung, sogar, wie es sich auf der Haut anfühlt. Während ihre Installation sich größtenteils im linguistischen Bereich verortet, verweist sie doch auf tiefergehende Themen: Renner versucht zu keinem Zeitpunkt konkrete Inhalte oder Konturen dieses „Nicht-Ortes“ zu identifizieren oder auszumalen – *irgendwo, nirgendwo*. Das Wort Pitshipoy funktioniert als die Verkörperung und der Träger eines

In one of the many possible versions of Sharon Paz's interactive video piece *Dare to Dream*, a seemingly naive and demure Leni Riefenstahl suggests that “art and politics are separate spheres.” Unable or unwilling to equate her documentary film *Olympia* with the Nazi propaganda apparatus it served, she re-fabricates her role as a passive one, in which she is merely an artist capturing a momentous scene. History plays itself out, teleologically, despite her involvement.

In contrast to Riefenstahl's sentiment, Elianna Renner's multi-sensory installation *Pitshipoy* draws out the dubious nature of political impartiality, especially in the wake of fascist atrocities. Instead, she points to the inevitable entwinement of the personal and the political—the ways in which individual memories and communal mythologies are integral to a multifaceted understanding of history, especially those marginalized voices that do not accede to the status of official narrative. To this end, Renner offers us multiple impressions of a single word—Pitshipoy—which is Yiddish for a hopeful, imaginary space and gained popularity in the transit camp Drancy in France during the Holocaust. The impressions of the word that she renders come in the form of audio pronunciations in various accents; a nostalgic children's song sung by a chorus of women; a video of a banner reading Pitshipoy, trailing behind an airplane high in the sky; the word etched with ballpoint pen on skin, raw and raised where the letters leave their mark; an encased slideshow of detailed research; and a book.

Renner presents a near-exhaustive study of the word itself: its sound, its appearance, its cultural significance, even the way it feels on the skin. Her installation, while implicitly touching upon deeper themes, largely remains in the linguistic realm: at no point does she attempt to identify or envision the contents or contours of this “non-place”—*irgendwo, nirgendwo*. Instead, the word Pitshipoy becomes the embodiment and the bearer of an abstract notion and, perhaps more importantly, a cipher for the imaginative realms of an oral tradition that is at risk of



Renner, *Pitshipoy III*, Vitrine / showcase
Renner, *Pitshipoy IV*, Buch / book



Renner, *Pitshipoy V, Vasistas-Box*
Renner, *Pitshipoy II, Film Performance*

being subsumed. While simultaneously using established history-building tools to catalogue and preserve this word, Renner also presents a subtle, even dryly humorous critique of the ways in which historical privilege functions. In a white vitrine, a conglomeration of research is projected from above; Renner presents her study of the word Pitshipoy with all the trappings of scientific fact, but the methods she uses are informal—Facebook posts and comments, YouTube clips, cursory Google searches.

Throughout her practice, Renner has used interpersonal conversation and oral history in various ways, to expose gaps in the production of official historiography. In this part of the installation, she satirizes the seemingly arbitrary standards of memory preservation by presenting these informal findings as scholarly. In so doing, she prompts us to ask important questions about what passes for fact and what remains in the realm of fiction. Who and what are taken seriously from the perspective of power? By literally projecting her research from above, enclosed in a museum-like vitrine, she mimics a dominant language. Yet, after a while, a hand creeps into the projection, physically moving evidence around. There is a disjuncture between the content of the research—largely pop cultural or sourced through word-of-mouth—and its presentation, suggesting that the aesthetics of history play a large role in the degree to which the findings are taken seriously. The appearance of the hand is disarming; a reminder that “fact” is never truly objective.

The designation “word-of-mouth” is perhaps a key to understanding *Pitshipoy*, as well as the exhibition *Fragmented Narratives* as a whole: the term is synonymous with “hearsay” or “rumor” and posits an unreliable narrative, under-documented and therefore lacking in worth. By unearthing the fragments of the word Pitshipoy, Renner seeks to restore its value, while simultaneously pointing to the flawed nature of canonization. In the audio piece, for example, the word is spoken in the mouths of people who

abstrakten Begriffs und – vielleicht noch viel wichtiger – als eine Chiffre für die endlosen Weiten einer mündlichen Tradition, die davon bedroht ist, subsumiert zu werden. Renner bedient sich etablierter Instrumente der Geschichtsschreibung, um das Wort zu katalogisieren und zu konservieren. Gleichzeitig übt sie eine leicht trocken humoristische Kritik daran, wie das historische Privileg greift. Eine Vielfalt an Rechercheobjekten wird auf den Grund einer weißen Vitrine projiziert; Renner präsentiert ihre Studie zum Wort Pitshipoy sowie ihre dafür angewandten etwas unkonventionellen Methoden – Facebook-Posts und -Kommentare, YouTube-Videos, Google-Suchergebnisse.

Renner hat sich in ihrem künstlerischen Schaffen wiederholt Gespräche und mündliche Geschichtserzählung zunutze gemacht, um Lücken in der offiziellen Geschichtsschreibung aufzuzeigen. Indem sie ihre informellen Funde als wissenschaftlich darbietet, wird dieser Teil ihrer installativen Arbeit zu einer Satire der scheinbar willkürlichen Standards der Konservierung von Erinnerung. Renner bringt uns in die Verlegenheit uns wichtigen Fragen zu stellen: Was geht als Fakt durch und was muss im Bereich des Fiktionalen verweilen? Wer und was wird aus der Machtperspektive heraus überhaupt ernstgenommen? Renner hat ihre Recherche von oben eingefangen und gibt sie in der museumstypischen Vitrine wieder, wodurch eine dominante Sprache imitiert wird. Nach einer Weile schiebt sich eine Hand in die Projektion und beginnt die Fundstücke zu bewegen und zu verschieben. Eine Disjunktion zwischen dem Inhalt der Recherche – vor allem popkultureller Natur oder der Mundpropaganda entnommen – und seiner Präsentation entsteht – ein Hinweis darauf, dass Geschichtsästhetik starken Einfluss darauf nimmt, in wie weit Erkenntnisse ernstgenommen werden. Das Auftauchen der Hand wirkt entwaffnend; sie erinnert daran, dass „Fakt“ niemals wirklich objektiv ist.

Sowohl die Bezeichnung „Mund-zu-Mund-Überlieferung“ als auch die Ausstellung *Fragmented Narratives* als Ganzes sind vielleicht Schlüsselemente im Verständnis des Werks *Pitshipoy*: Der Begriff ist synonym mit „Gerücht“ und verweist eindeutig auf ein ungesichertes Narrativ, welches unterdokumentiert und somit nichtig ist. Indem Renner die Fragmente des Wortes Pitshipoy an die Oberfläche holt, versucht sie dessen Werte wiederherzustellen, während sie gleichzeitig die beschädigte Beschaffenheit der Kanonisierung offenlegt. In der Audioaufzeichnung beispielsweise ist das Wort aus dem Mund von Menschen

zu vernehmen, die die tatsächliche Bedeutung des Wortes eigens erlebt haben. Die individuelle sowie kollektive Erinnerung dieser Menschen zeichnen den wirklichen Wert des Wortes aus. Und dennoch müssen wir uns fragen, ob ihre Erzählungen zur Bedeutung des Wortes Pitshipoy tatsächlich überprüfbar sind. Wie viele identische Berichte sind nötig, damit ein Narrativ als Fakt angenommen wird? Was passiert, wenn diese Erzählungen zum Schweigen gebracht oder systematisch ausgelöscht worden sind?

In Paz' Video *Dare to Dream* zeigt sich eine ähnliche „Respektlosigkeit“ gegenüber hegemonialen Narrativen. Dem Publikum wird die Möglichkeit, über den Lebensverlauf der Filmfiguren zu bestimmen, in die Hände gelegt. Durch das Anklicken einer von zwei wiederholt angebotenen Optionen beeinflussen die Zuschauer*innen die Storyline. So gelingt es Paz, verschiedene mögliche Versionen ein und derselben Geschichte in nichtlinearer Reihenfolge entstehen zu lassen, wodurch abermals die Subjektivität geschichtlichen Privilegs offenbart wird. Allerdings baut Paz ihre Videoarbeit auf anderen Anhaltspunkten auf: Die Figuren im Video basieren auf zwei realen Personen, Gretel Bergmann – eine deutsch-jüdische Hochspringerin, die als professionelle Leichtathletin und Feldsportlerin während der 1930er aktiv war – und Filmemacherin Leni Riefenstahl, bekannt für ihren Nazi Propagandafilm über die Olympischen Spiele im Sommer 1936 in Berlin.

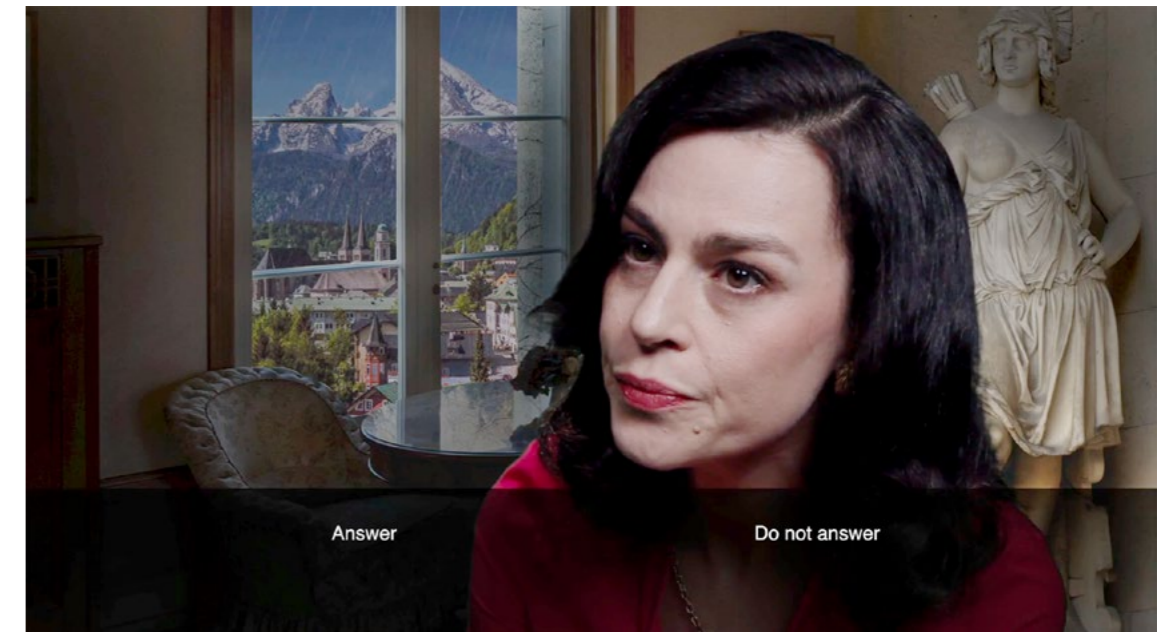
Die Geschichten beider Frauen existieren innerhalb des vorherrschenden und dominanten historischen Kontextes und wurden im Laufe des letzten Jahrhunderts mehrfach genutzt und ausgenutzt, entsprechend der jeweiligen Perspektive.

Da beide Frauen über hundert Jahre alt wurden, erlebten sie zu Lebzeiten eine Vielzahl historischer Veränderungen und hatten die Möglichkeit, über jene zu reflektieren. Einige dieser Reflektionen werden in *Dare to Dream* aufgegriffen oder in Form eines (imitierten) Archiv-Interviews neu erfunden. Eine ergänzende Zeitleiste, ausgestellt auf der Rückseite der Videoprojektion, hebt jene Sequenzen des Films hervor, in denen reelle Aussagen Bergmanns und Riefenstahls von den Figuren zitiert werden. Die halb-archivalische und halb-fiktionale Beschaffenheit der Arbeit wird hier deutlich. Die Schauspielerin, die sowohl Bergmann als auch Riefenstahl spielt, übernimmt einige Inhalte der echten Interviews und lässt sie abgewandelt an mehreren Stellen in den Film einfließen, was dazu führt, dass die ursprünglichen Aussagen verzerrt werden. Am

have experienced its true significance and whose individual and collective memories make up its real value. Yet, we are forced to ask ourselves whether their accounts of the meaning of the word Pitshipoy are, in fact, verifiable. How many identical accounts are needed for a narrative to be considered a fact? What happens when those accounts have been subjected to silencing and systematic erasure?

A similar exploration of and irreverence for hegemonic narratives is at work in Paz's video *Dare to Dream*. The viewer of the film is given the opportunity to choose the course of the characters' life stories, by clicking on one of two options to follow, thus altering the storyline. In this way, Paz gives voice to multiple possible versions of the same story in a non-linear manner, exposing once again the subjective nature of historical privilege. The stakes in Paz's video are, however, of a different nature: the characters are based on two real people, Gretel Bergmann—a German-Jewish high jumper who competed as a professional track and field athlete in the 1930s—and filmmaker Leni Riefenstahl, famous for her Nazi propaganda film about the 1936 Summer Olympic Games in Berlin. Both of their stories exist within dominant historical frameworks, and have been subject to a variety of uses and misuses throughout the last century, depending on which side of history they fell.

As both women lived to be over one hundred-years-old, they were able to see and reflect upon a great deal of historical changes in their lifetimes, and some of these reflections are presented or re-fabricated as (faux) archival interviews within *Dare to Dream*. A supplementary timeline presented behind the video screen highlights the parts of the film in which the characters quote the real Bergmann and Riefenstahl, giving insight into the semi-archival, semi-fictional nature of the piece. The actor, who plays both Bergmann and Riefenstahl in the video, re-enacted some of these real-life interviews with different inflections, often removing the line from its original context and thus distorting its meaning. For example, toward the end of one version of the video, Riefenstahl's character remarks: "I loved by homeland. I could work and I was free." In the supplementary material, the quotation is attributed to the real Riefenstahl, but later reappropriated in another sequence of the video in which Bergmann's character concludes: "I loved my homeland. But I couldn't work and I wasn't free." In yet another possible version, in which



Paz, *Dare to Dream*, Videostills



Paz, *Dare to Dream*, Installationsansicht / installation view
 Paz, *Dare to Dream*, Rechercheposter (Detail) / research poster (detail)

Bergmann does indeed return to Germany from exile to compete in the 1936 Olympic Games, the quotation is once again returned to its original form but presented in the mouth of Bergmann. This constant shifting and re-appropriation of positions further obfuscates the quest for an unwavering historical truth.

While Paz's video work is primarily critical of official historiography, it also exposes the flaws and dangers inherent in a purely binary way of thinking. By offering two options for each change in the storyline, Paz subtly points us to the realization that there are rarely only two sides to any story—right vs. wrong, true vs. untrue, Left vs. Right—but that the production of historical narrative is influenced by many competing factors. This realization is not without tension and stokes a latent fear that critical thinking will be abandoned in favor of complete relativism (pointing to the contentious "Post-Truth" era in which we live). In fact, in *Dare to Dream* truth and reality are interwoven in such a way that it is hard to distinguish them fully.

The film is interactive, meaning that our role as "viewer" is never simply a passive one. The choices presented to us throughout the video alternate between two modes: at times we become the interviewer of these historical figures and, at others, we are asked to respond as the protagonists themselves. The onus is on us to separate the mediated storyline from the lived experience but it gradually becomes clear that, through each retelling, these are less and less separable. The work of disentanglement demands a critical eye, and the full breadth of deception is only grasped through multiple

Ende einer der zahlreichen Versionen der Videoarbeit beispielsweise bemerkt Riefenstahls Figur: „Ich liebe meine Heimat. Ich konnte arbeiten und war frei.“ Im ergänzenden Material ist dieses Zitat Riefenstahl direkt zugeordnet. Dennoch eignet sich die Figur Bergmanns die Aussage in abgeänderter Form in einer anderen Sequenz an und schließt mit: „Ich liebe meine Heimat. Aber ich konnte nicht arbeiten und ich war nicht frei.“ In einer wieder anderen Version, in der Bergmann sogar aus dem Exil zurück nach Deutschland kehrt, um an den Olympischen Spielen 1936 teilzunehmen, übernimmt Bergmann vollständig Riefenstahls originale Aussage. Das permanente Verschieben und Aneignen der verschiedenen Positionen erschwert die Suche nach der einen gesicherten Wahrheit.

Paz' Videoarbeit positioniert sich kritisch gegenüber offizieller Geschichtsschreibung. Gleichzeitig legt die Arbeit Schwächen und Gefahren einer binären Denkart offen. Paz bietet in ihrer Arbeit für jeden Entscheidungsmoment zwei Optionen an. Vorsichtig schafft sie ein Bewusstsein dafür, dass es im Grunde nur selten zwei Versionen einer Geschichte gibt – korrekt versus falsch, wahr versus unwahr, links versus rechts – sondern, dass mehrere ambivalente Faktoren die Produktion historischer Narrative beeinflussen. Diese Erkenntnis löst Spannungen aus und schürt eine latente Angst davor, kritisches Denken könnte von einem umfassenden Relativismus verdrängt werden (in Hinblick auf die angehende „postfaktische“ Epoche, in der wir uns befinden). Tatsächlich jedoch sind Wahrheit und Realität in *Dare to Dream* so eng miteinander verstrickt, dass es schwerfällt, sie gänzlich auseinanderzuidividieren.

Der Film ist interaktiv, was dazu führt, dass unsere Rolle als „Zuschauende“ niemals nur passiv ist. Die Auswahlmöglichkeiten, die uns im Verlauf des Videos angeboten werden, bewegen sich zwischen zwei Modi hin und her: Manchmal werden wir zur Interviewerin der historischen Figuren und ein andermal sind wir aufgefordert, als eben jene historischen Protagonistinnen zu reagieren. Es ist unsere Aufgabe, die im Film vermittelte Storyline von den tatsächlich erlebten Ereignissen zu trennen. Mit jeder Neuerfindung der Geschichte ziehen sich die Verstrickungen jedoch enger zusammen. Es bedarf eines kritischen Blicks, um diese endgültig aufzulösen. Das ganze Ausmaß der Täuschung offenbart sich erst nach mehreren Filmdurchläufen und einer gegenläufigen Recherche. Wer sich ausgiebig mit Paz' Arbeit auseinandersetzt, wird darin eine Skepsis

gegenüber den Mechanismen der Geschichtsproduktion sowie gegenüber der Einseitigkeit bestimmter Medien ausmachen können.

Und dennoch, genau wie *Pitshipoy* ist der Titel *Dare to Dream* voller Hoffnung und deutet schlussendlich darauf hin, dass die Lücken in der erstarrten Materie einzelner historischer Narrative Potentiale für neue politische Möglichkeiten tragen. Sowohl in Renner's als auch in Paz' Beiträgen zu *Fragmented Narratives* werden wir dazu eingeladen, die Verstrickungen des Persönlichen und des Politischen, von Fakt und Fiktion zu erfahren. Neben der häufigen Verwendung historiographisch visueller Ausdrucksformen – die archivalische Recherche, die Interviews und Zeug*innenberichte – zieht sich eine weitere sehr wirksame Komponente durch die Arbeiten. Die Hand der Künstlerin greift in die Projektion ein; die Hand der Besuchenden lässt eine Storyline nach der anderen entstehen. Die Hand und der Mund, beide unzuverlässig auf Grund ihrer naheliegenden Subjektivität, sind omnipräsent in der Ausstellung. Sie erinnern daran, dass die vom Körper verinnerlichte Kenntnis oft nicht mit der Ästhetik der offiziellen Geschichtsschreibung harmonisiert.

Als finales Stück der Installation *Pitshipoy* ist eine kleine Holzbox mit eingelassenem Guckloch an der Wand angebracht. Durch das Loch ist ein detailreiches Video zu sehen, das in Nahaufnahme die Haut eines menschlichen Körpers zeigt, auf die per Hand das Wort *Pitshipoy* mit einem Kugelschreiber aufgezeichnet wird. Dann wäscht die Hand die Schrift mit einem Schwamm wieder weg. Zurück bleiben dezente Spuren in Form des Wortes sowie Kerben von Fingernägeln dort, wo die Hand die Haut festgehalten und gestrafft hat. Diesen intimen, beinahe schmerzvollen Prozess durch das kleine Guckloch zu beobachten, fühlt sich grenzüberschreitend an. Gerade deshalb jedoch vermittelt vielleicht insbesondere dieses Detail der Arbeit am deutlichsten, dass Geschichte eben nie ausschließlich in einer Vitrine konserviert werden kann, sondern viel häufiger in Köpern schwingt und sich in mündlichen Überlieferungen manifestiert.

viewings and extensive counter-research. When engaged with at length, Paz's work exposes an inherent skepticism about the mechanisms of historical production and media bias.

But, like *Pitshipoy*, *Dare to Dream*'s title is hopeful. The gaps formed in the process of solidifying a single historical narrative prove to be fruitful spaces for imagining new political possibilities. In both Renner and Paz's contributions to *Fragmented Narratives*, we are invited to experience the entwinement of the personal and political, fact and fiction. Despite their use of often-historiographical visual language—including archival research, interviews and testimony—a strong affective current regularly underlines the works. The artist's hand intervenes in the projection; the visitor's hand chooses one storyline over another. The hand and the mouth, both unreliable in their proximity to subjectivity, are omnipresent in this exhibition as reminders that embodied knowledge is often at odds with the formal aesthetics of historiography.

Spatially, the final piece in Renner's *Pitshipoy* installation is presented in a small wooden box mounted on the wall, with a peephole for viewing. It's a detailed and visceral video of a person's body, up close to the camera as a hand writes *Pitshipoy* into the skin with a pen. The hand erases the word with a sponge. Faint marks are left, outlining the word, next to fingernail indents where the skin was held down and stretched taut. Watching this intimate, almost painful process through a small peephole makes it feel like a transgressive act. But it is perhaps the most palpable reminder that memory is never preserved solely in a vitrine, and that more often than not histories flow through bodies and manifest as word-of-mouth.



Oben / above:
Paz, *Dare to Dream*, Installationsansicht / installation view

Seite / page 24–27, 30–34
Paz, *Dare to Dream*, Rechercheposter (Detail) / research poster (detail)

Seite / page 28–29
Paz, *Dare to Dream*, Filmstills



...cannot buy attention and feelings with money. They d me a new coach, a new team, sponsors; they said, just ountry. But wait, who am I without my coach? You know, I in me even when I didn't believe in myself.

What did you do?

Boycotting >

Interview shot M. (turtle neck)

01.35 I decided not to compete internationally any more, because I felt responsible for the history of my people and what it represented. I don't know if that was the right choice. IN: How did this decision influence your life.

best of luck in the competition.

IN: Did you ever think to leave?

180cm haneen nassar



Choose to Stay

Interview shot M. (turtle neck)

My carrier was over, I ne a teacher, I got married ave two wonderful en, my family is what's tant to me. still miss competing.

why didn't you leave?

ee, I love my country. This home. But I am not really



Hanin Nasser 2019

HaninNasser #palestinian #highjump #boycott #femaleathlete international #competition



What did happen? Go to 01.2883



IN shot: You had some media attention recently, what happened? Can you tell us about that?

Outside the stadium, street sign

01.2891 They added me to the hall fame in Los Angeles. All those year



medium, M read letter

was so upset, I kept thinking what am I going to do. After two was clear for me, the first thing I want to do is get out of . I told my parents that I want to get out, my father had an friend e to the US when he was young, he became very very rich, he visit us few times before, he told me once, anytime time you want to the United States just tell me and I will arrange for you. So I

02.3 I remember being here years ago and the crowd was cheering, all decorated with flags, athletes from all over the world, the atmosphere was electric. It was such a show. IN: Did you get to know anyone of the athletes from other countries?

Did not get to know

Interview shot L. (Purple shirt)

02.32 I didn't know anyone, I didn't wanted to get to know anyone, I had no time. I got the job to film this big event. So it was just work, work, work. It was very difficult. I didn't really want to even do

Did get to know

Interview shot L. (Purple shirt)

02.31 I especially remember the high jump competition; it was a big drama since the most promising female high jumper Margaret, was apparently wounded just before and could not compete. And I also got to know this runner...Owens... he had an amazing dark

Tell about the competition <



Tell about the film >Go to 02.27

Tell about the world >Go to 02.22

Art and Politics



#daretodream #eurovision #boycott #international #competition #israel #madonna #netabrazily

Interview shot L. (Purple shirt)

02.242 IN: I can agree you have any moral How are we to judge : example made films c period? What should that made good films' political responsibility whom is one respons today. How can you to the right kind of futur There is another thing artist dedicates himse work, he cannot think true of practically eve who produced great works. IN shot: But some artist did leave, why didn't you choose not to leave?

Have a choice

Did not have a



at happened in the games? Who ou?

Does not win >

never forget this or forgive, I could have won but I didn't. IN shot: Is there something else you like to say?

off. Some man from Germany read about it and he said: I feel that Ge



movie footage. Voice over: I used to dream, many times, as in Berlin at the Olympics, to get ready for the high jump and there, I felt, like hundred thousands watching me, and then they told in speakers to get ready for the high jump I would tried to walk and I could not walk, I could not move a muscle, I was frightened. That...everything felt as made out of stone and my legs were cast in cement. It was a nightmare, a constant nightmare for me. What will they do to me if I win. IN: The event was used to normalize discrimination, to distract attention from crimes against humanity. Do you ever feel guilty?

Tell a dream

Discriminati



a terrible thing got in contact association, the of medal, it do I would have 't been for this t to insult him anything to do n't find the tim ose years. all of a sudden



- END

one way I feel guilty to survive, so many people I know didn't. What will you do in my place?

ree

Not agree

01.282 IN shot: I cannot start to imagine how it is to be in your place, but I think I would refuse. What do you think now looking back?

hot: I was g what I really don't know."

Feel guilty

Interview shot M. (white shirt) 01.284 At the time I could not do anything else, I had no choice. It was too risky I could not say no, I

IN shot: If you could change something, what would it be?



er think of go U (white shirt) compete. I nev re, I could have s my homeland

Same choices <

Different choices

Interview shot M. (white shirt) 01.2835 Now I regret it. I didn't have the strength and courage to refuse. I should have never gone back. But it was



Interview shot M. CU (white shirt) I loved my homeland, but in the end I could not work anymore and I was not free. So I left. - END



Gretel Bergmann

I am the only girl and the only Jew among those nice looking gentlemen. Laupheim 1990



Neppach, Nelly - sportswoman, Tennis player, Germany 1933 + (suicide)



graduation class #1 in April 1930 #the only girl and the only Jew among those nice looking gentlemen

Holocaust survivor #berlin 1936 #international #competition

#HolocaustSurvivorMargaretLambertTestimony1995 #iwastheonlygirlinmyclass #margaretlambert #gretelbergmann #femaleathlete #highjump #jewish #boycott #olympicstadium #berlin1936 #international #competition #emigratednewyork1937

#NellyNeppach #jewish #tennis #femaleathlete #suicide #berlin #competition



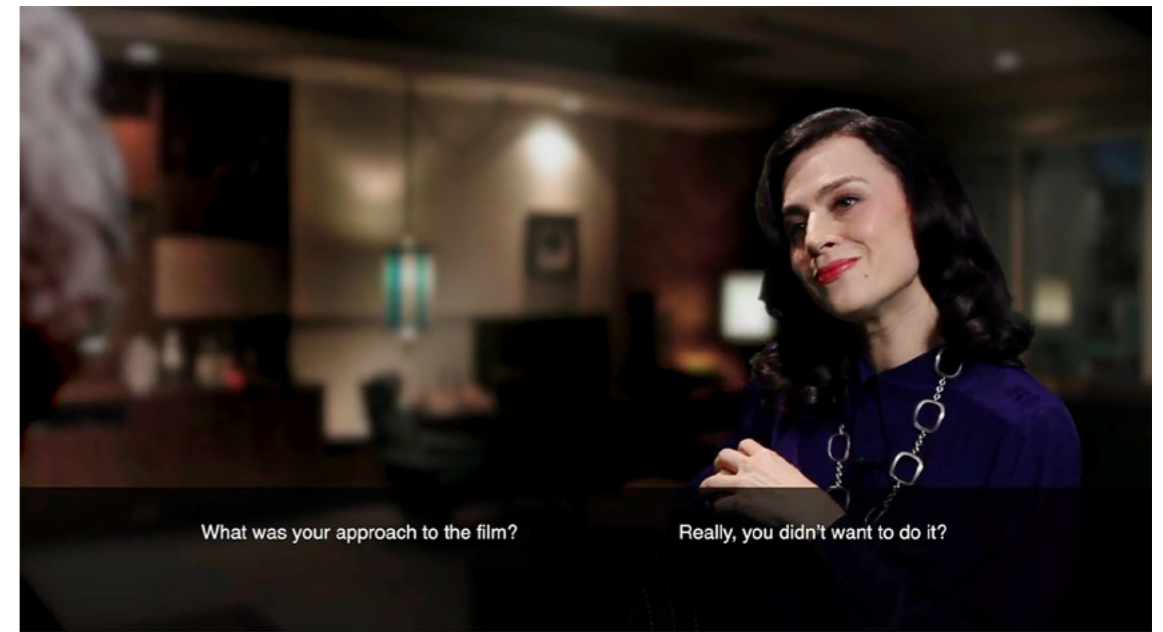
Talk about family

Talk about school



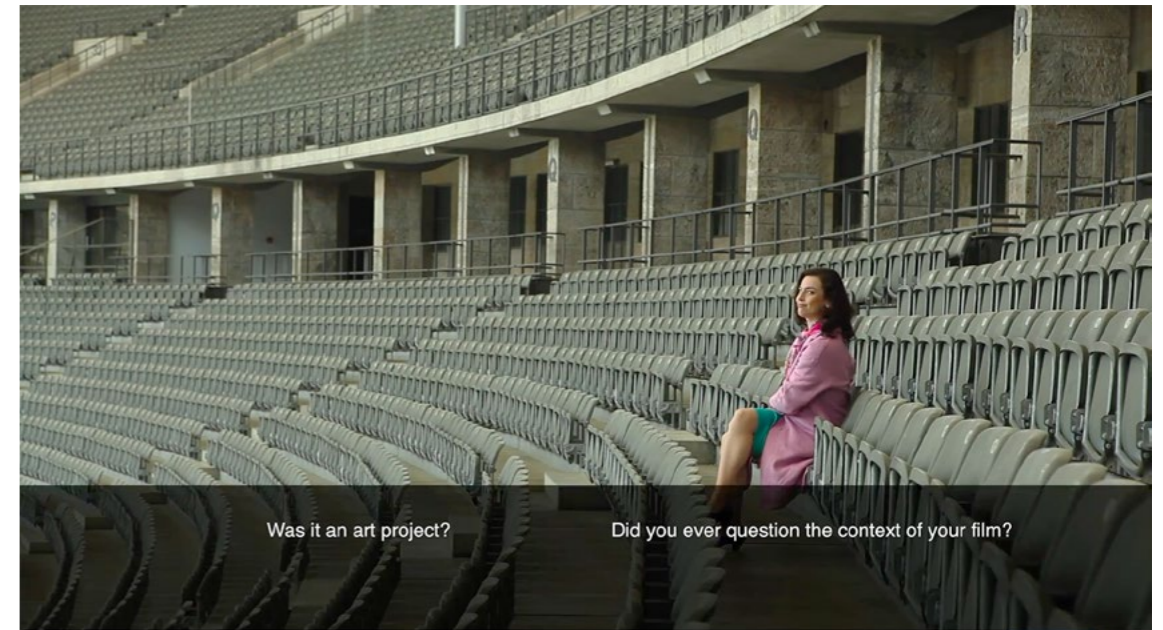
Not boycotting

Boycotting



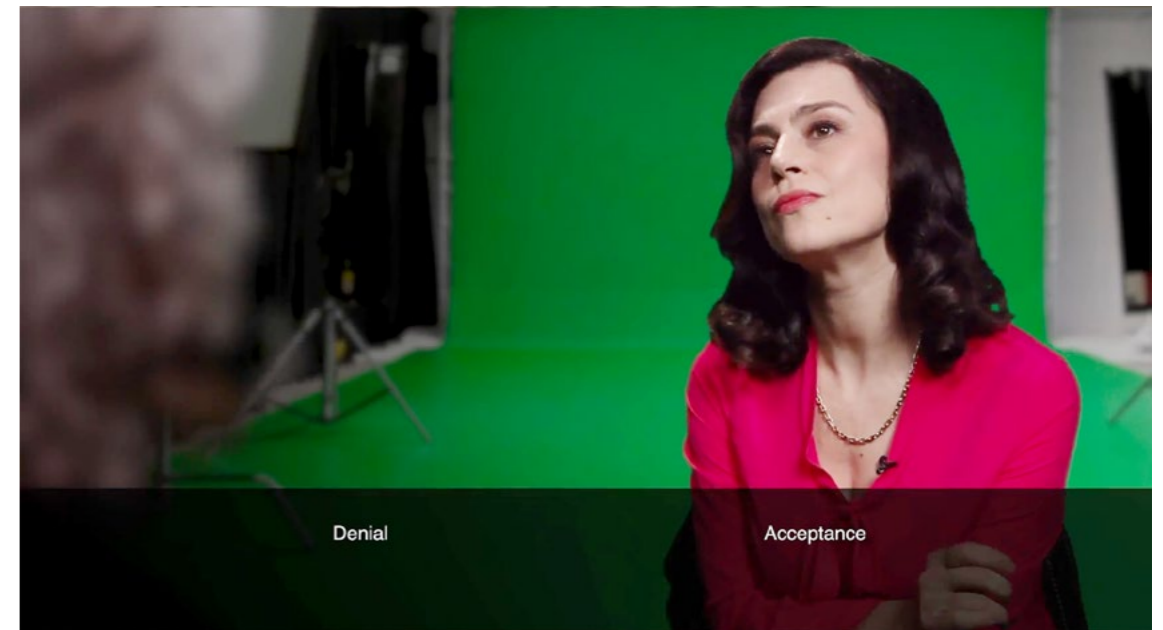
What was your approach to the film?

Really, you didn't want to do it?



Was it an art project?

Did you ever question the context of your film?



Denial

Acceptance

#HolocaustSurvivorMargaretLambertTestimony1995
#margaretlambert #gretelbergmann #femaleathlete
#highjump #jewish #boycott #olympicstadium
#berlin1936 #international #competition
#emigratednewyork1937

The stadium is in the background.
Voice over:
00
IN: Can you please introduce yourself?

Leni
Go to 02.1

Margaret

Margaret arrives to the stadium at the stadium. Voice over.

01.1 My name is Margaret, I grew up as an athlete. It started when I was very young. My parents found out, what Margaret got, so they just let me be, not that I had my own way of dressing; I had my mom got for me. I was strong and wanted to do early in life. (film2)

IN: What can you tell us about your childhood



Margaret walking out, 2 athletes running in the back. Voice over.

01.3 I went to a normal school, I was the only girl in the class all other students were boys. I went to a local sports club and had many friends, from other religions also, it was not important to anyone. I felt good there.

IN: where you practicing religion at home?

Don't practice religion

Interview shot M. (turtle neck)

01.32 In our house there was no religion. My father told me: "Be a decent human being, this should be your religion" and I did practice this. (film6:51)

> Continue 01.22B

Were you practicing religion at home? >

Don't want to talk about religion >

managed to participate at competition on an international level.
MA: Yes, and I am very good at it.

IN shot: You had some media attention recently, what has that been about it?

Hall of fame

Stadium park, street sign

01.2893 They added me to the hall of fame in Los Angeles. All those years was nothing, not a word, but then all of the sudden this whole thing started to take off. Some man from Germany read about it and he said: I feel that Germany owes you, that was a terrible thing what they did to you. He got in contact with the track and field association, they send me some kind of medal, it does not mean much for me, I would have refused it if it hadn't been for this mans efforts, I didn't want to insult him. But I didn't want to have anything to do with Germany. They didn't find the time to apologize for all those years. I was interviewed; all of a sudden I am a celebrity.

IN shot: Do you ever think of going back?

Interview
01.22
IN: What was your father's factory to do? They needed it was... Life was... woman

What has happened recently?
> Go to 01.22



...public place, no restaurants, ... to you any more. Friends, most ... afraid ... out ... re, wh

get this or

would

ination
283

#HaninNasser #pa
#international #co

into the

d I do.
n I
to
n, I
ver

always

ine

be allowed to compete, and just imagine how it is to compete in front of a pure German audience.

And when I beat all of them it was even worse. I was always afraid.

Tell your story >

Marga
01.28:
you feel
I can o
accept
course
Althou
happ



Board Jumper, Liselotte Girschbina

#EllenAuerbach #Rosenberg #photo #selfportrait
#photographer #jewish #GermanbornAmerican
#firstfemalerunphotographicbusinesses1930berlin
#leftberlin1933toalexandria



family, still living in Germany of course. "We were threatened, if you don't come back, the consequences, they can't guarantee what's going to happen to us".

Go back
> Go to 01.28



Berlin 2005



Abiah, 2015



best of
IN: Dic



many in the fourth, but was intersexual. Inferred later as

Interview shot L. (Purple shirt) 02.24 IN: Did you ever question the context of your film? No I never questioned the context, it is art.

another one. I'd made up my mind not to. I ran out in floods of tears...and soon after I got home, there was a phone call to say I need to come back. I got to their office in propaganda ministry. And he named at me: if you were a man not a woman I would have own you down the stairs. You a dangerous woman. Never let set eyes on you again. And rything that comes later is a alt from this fight, this hate.



Don't you feel any guilt? Interview shot L. (Pink shirt), Anger- similar to M 02.391 How can you ask me this? What did I do? I just wanted to survive, I wanted to stay alive. In one way I feel guilty to survive, so many people I know

as it for you out the wo 02.22



shot L. (Purple shirt) IN: I can agree any moral we to judge made films c What should e good films' responsibility one respons w can you te kind of futur another thin dicates himse cannot think ractically eve luded great works.

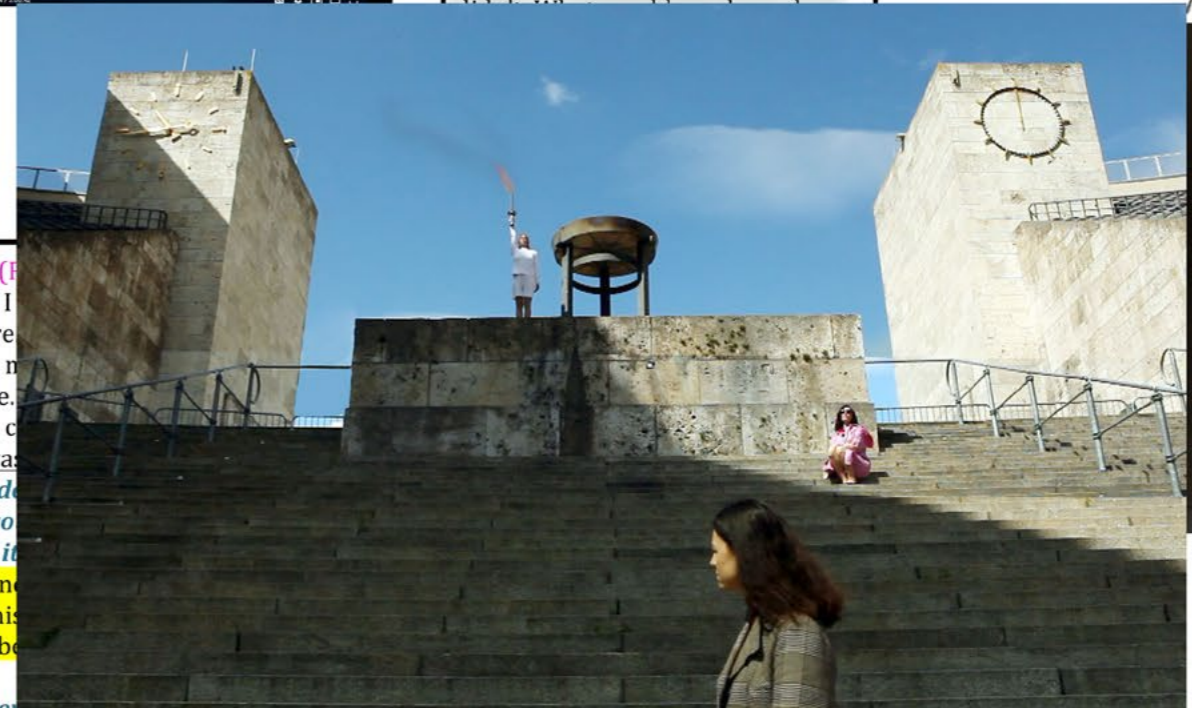
nt: The event was used to alize discrimination, to ct attention from crimes st humanity Could you refuse?

Refuse

oes not refuse

Interview shot L. (Pink shirt), 02.35 It would have been fficult if not impossible to get at of it. Today it easy to think at, now that we know all the rrible things they did and got hers to do, then clearly it is a pact with the devil. But we didn't know.

Interview shot L. (Pink shirt) 02.34 In the end I continue anymore. It all changed for n support was gone. I have to leave the c take revenge. I was IN: This film made also destroyed yo you think about it I had the talent and many consider this they say it is the be ever made.



Panthesika



But some artist did leave, why u choose not to leave?

vegetables or fruit I could not give a damn. Leni is Angry

IN shot: How could it be possible that you did not know anything?

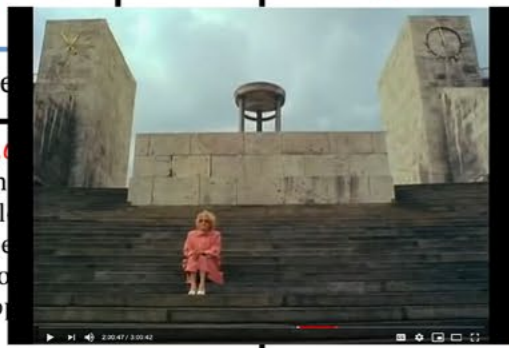
IN: You were often accused to be so egocentric, but at the same time you were not a collaborator because you were not interested in politics, right? I didn't really care what happened. At that time I was just interested only in my work and in my life and I didn't care about politics.

free. -END

But I could not work anymore and I was not free. -END

Did not have

Interview shot L. 02.244 Although homeland, I coul war, Suddenly pe recognize my wo understood. Peo leave. - END



Big Lie

Did not believe the news

Was so busy with work > Go to 02.39

Interview shot L. (Pink shirt), 02.37 I didn't believe it. It seemed impossible. I had read so many false reports about it in the newspaper. I thought it was lies, so I said "It's nothing true"

IN: Do you ever think what

How did you feel?

Interview shot L. CU (Pink shirt) 02.36 It was a terrible time for me I mean psychologically, it was very very rough time for me. So in the end in a way, I was upset, but in another way I was relieved that it is over and I wont have to go through this thing anymore.

IN shot: Do you regret anything you did?

Back to Stadium, Leni, sit on the terraca It was the biggest catastrophe of my life. Until the day I die people will keep sayi keep IN: I You wor -ENI

Why didn't you stay

Interview shot L. CU. (Pink shirt) 02.38 You can ask yourself why did I leave, you see, I still loved my homeland but no one wanted to work with me any more. I had to leave.

It was very hard. There were only two possibilities, either to live with this burden of guilt or to die.

Guilt/penial



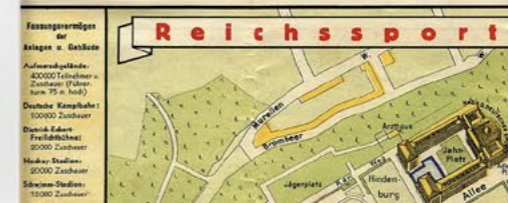
Interview 02.371 T describe, broken. C never see before. It perman

IN: I am t for you, y found no regime t But at the no choice didn't hav can't thin guilty; I d



IN: Did you end up staying? I just left so I can continue my art and leave it all behind. What would you do in my place?

IN: I am trying to understand what was the true for you, your trial got huge attention, the





Paz, *Dare to Dream*, Installationsansicht / installation view

Michal B. Ron

Über Geschichte, Fiktion & Storytelling

Ein Gespräch mit
Sharon Paz
und Elianna Renner

On History, Fiction & Storytelling

A Conversation with
Sharon Paz
and Elianna Renner

MICHAL B. RON

Jede von Euch behandelt einen Moment, der wie eine Monade die Geschichte einfängt: Einen Moment, in dem eine historische Epoche mit all ihren Widersprüchen und ihrer Komplexität reflektiert wird. Elianna, in Deinem Werk ist die Monade ein einziges Wort, „Pitshipoy“. Wir könnten die wenigen Buchstaben zählen, aus denen es besteht. Gleichzeitig sagt es alles, was nicht gesagt wird.

Sharon, in *Dare to Dream* hast Du es mit zwei historischen Protagonistinnen zu tun, die unterschiedlicher nicht hätten sein können und die sich gegenseitig spiegeln: Leni Riefenstahl, die den Höhepunkt ihrer künstlerischen Karriere mit dem gleichen Ereignis verbindet, welches für Margaret Bergmann das Ende ihrer Sportlerinnenkarriere markierte, indem sie von der Teilnahme ausgeschlossen wurde – die Olympischen Spiele von 1936. Ich möchte das Interview mit der Frage nach der Vergangenheit beginnen: Warum kehrt ihr in eurer Arbeit zur Geschichte zurück? Zudem zu so einem schmerzlichen Moment in der Vergangenheit, zu einer schmerzhaften Vergangenheit, die ein Trauma in sich trägt. Welche Bedeutung könnte die Vergangenheit in der Gegenwart haben?

SHARON PAZ

Ich würde sagen, dass die Vergangenheit für mich ein Ort der Reflexion ist, an dem man die Dinge mit kritischer Distanz betrachten kann, vor allem Ereignisse, die sich wiederholen könnten. Diese Distanz ermöglicht es uns, zu verarbeiten. Die Olympischen Spiele von 1936 könnten sich auch auf das Heute beziehen, auf Großereignisse, die ebenfalls diese politische Spannung in sich tragen. Der Titel meiner Arbeit *Dare to Dream* ist dem Motto des Eurovision Song Contest entnommen, der 2019 in Israel ausgetragen wurde. Damals gab es Proteststimmen, die sich wegen einer politischen Agenda gegen eine Teilnahme an diesem Event aussprachen. Internationale Veranstaltungen dieser Art schaffen internationale Anerkennung, unterstützen und normalisieren eine Situation, die viele für problematisch halten. Um auf Deine Frage zurückzukommen; durch die Beobachtung und Erforschung von Ideen und Mustern, die sich aus der Vergangenheit wiederholen, kann man eine Reflexion, diese kritische Distanz hin zum Jetzt entwickeln.

MBR

Each of you address a moment that as a monad captures history: a moment in which a historical epoch is reflected, with all of its contradictions and complexity. Elianna, in your work the monad is a single word, “Pitshipoy.” We could count the few letters it contains. Yet at the same time, it says everything that is not being said.

Sharon, with *Dare to Dream* you contrast two historical protagonists who could not have been more different from one another, mirroring each other: Leni Riefenstahl, who came to the peak of her creative career with the same event that marked the dead end of the athlete Margaret Bergmann’s career by excluding her from participating: the Olympic Games of 1936. I would like to start the interview with the question of the past. Why do you return to history in your work? Moreover, why do you return to such painful moments that carry trauma? What meaning could the past have in the present?

SP

I would say that for me, the past is a place of reflection. One can look at things with a critical distance, particularly events that could repeat themselves. Distance allows us to process. The ’36 Olympic Games could also relate to today, to big events that also contain political tension. The title of my work *Dare to Dream* is taken from the slogan of the Eurovision song competition that was hosted in Israel in 2019. There were protests against this event at the time because of a political agenda. International events of this type create international recognition, supporting and normalizing a situation that many consider to be problematic. Coming back to your question, through observing and researching ideas and patterns that repeat from the past, one could have a reflection, a critical distance, toward today.

ER

I agree with the idea of reflection. I would go even further and claim that the past accompanies the present. If we tell stories, we tell them now. I primarily work with historical stories, as they always provoke great interest for me personally. I like to dig, to research, and to be challenged by not knowing where the journey will lead. It’s an invitation to reflect, to understand the complexity of the present. And every time I finish a work about the Shoah, I am certain that it will be the last time [...] The Shoah contains so many losses and gaps over generations that it’s difficult to capture and understand the impact of the trauma. There is always a new story and another perspective that comes my way. As time progresses further away from that historical moment, knowledge about it continues to grow. This time I was challenged by one word, which opened up a new world. The Shoah was the starting point, but it led me back more than a hundred years, and back to the present and future.

SP

I was thinking about the trauma, and for me there was a change: moving from Israel to New York and then to Berlin, this city makes everything alive. The Olympic stadium, for example, is in the city. You see the physical place where it all happened. It is this clash of the trauma that we carry, and it brings it to the surface. The past actually has a presence every time you walk around in the city. I am interested in putting these layers of the present and the past together.

MBR

Here your artistic practices differ: Elianna, you take this word, which names a place that does not exist. We could not put our finger on it. We see Pitshipoy on websites, social media profiles, and Google Maps, and yet—it always points towards somewhere else. Sharon, you work with biographies, but you present the protagonists as if they were living today and taking selfies with their smartphones. You activate the audience: the viewer can navigate between their stories. Are we dealing with a presence or with an absence in your works?

ELIANNA RENNER

Dem Aspekt der Reflexion stimme ich zu. Ich würde sogar noch weitergehen und behaupten, dass die Vergangenheit die Gegenwart begleitet. Wenn wir Geschichten erzählen, erzählen wir sie jetzt. Ich arbeite meist mit historischen Geschichten, sie wecken immer ein großes Interesse, zumindest für mich persönlich. Ich mag es zu graben, zu recherchieren und lasse mich gerne herausfordern, wenn ich nicht weiß, wohin mich die Reise führt. Es ist eine Einladung zum Reflektieren, um die Komplexität der Gegenwart zu verstehen. Und jedes Mal, wenn ich eine Arbeit über die Shoah beende, bin ich sicher, dass es das letzte Mal war [...] Die Shoah enthält so viele Verluste und Lücken über Generationen hinweg, dass es schwierig ist, die Auswirkungen des Traumas zu erfassen und zu verstehen. Es gibt immer eine neue Geschichte und eine andere Perspektive, die mir über den Weg läuft. Je weiter sich die Gegenwart von diesem historischen Moment entfernt, desto mehr wächst das Wissen darüber. Dieses Mal wurde ich durch ein Wort herausgefordert, das mir eine neue Welt eröffnete. Die Shoah war der Ausgangspunkt, aber sie führte mich mehr als hundert Jahre zurück und zurück in die Gegenwart und Zukunft.

SHARON PAZ

Ich habe über das Trauma nachgedacht, und für mich gab es da eine Veränderung: Von Israel nach New York und dann nach Berlin zu ziehen. Diese Stadt lässt alles wieder lebendig werden. Das Olympiastadion beispielsweise ist Teil dieser Stadt. Man sieht den physischen Ort, an dem alles passiert ist. Es ist dieses Aufeinanderprallen des Traumas, das wir tragen, und es bringt es an die Oberfläche. Die Vergangenheit ist also tatsächlich jedes Mal, wenn man durch die Stadt läuft, präsent. Ich bin daran interessiert, diese Schichten der Gegenwart und der Vergangenheit zusammenzufügen.

MICHAL B. RON

Hier unterscheidet sich eure künstlerische Praxis: Elianna, du nimmst dieses Wort, das einen Ort bezeichnet, der nicht existiert. Wir können nicht mit dem Finger auf ihn zeigen. Wir sehen Pitshipoy auf Websites, in Social-Media-Profilen und auf Google Maps, und doch – es verweist immer auf einen anderen Ort. Sharon, du widmest dich Biografien, aber stellst die Protagonistinnen so dar, als würden sie heute leben, wenn sie Selfies mit ihren Smartphones aufnehmen.

Du aktivierst das Publikum: Die Betrachter*innen können zwischen den Geschichten navigieren. Steht in euren Werken Präsenz oder Abwesenheit im Mittelpunkt?

ELIANNA RENNER

Ich habe mit einem Wort gearbeitet, das Teil eines kollektiven Gedächtnisses ist. Das Jiddische, eine Sprache ohne Land, entwickelte sich in seinen Dialekten von Ort zu Ort und von Land zu Land stetig weiter. Während der Shoah wurde die jiddische Sprache mit dem Volk ausgelöscht. Dieses jiddische Wort begleitet die Geschichte. Es erblühte in einem Augenblick, in einem Moment des Eingeschlossen-Seins. Als ein imaginärer Ort wurde es zu einem mentalen Ort der Flucht. Ich war fasziniert, dass es ein Wort gab - dass an einem Ort einen kollektiven Namen hatte. Und natürlich fragte ich mich, ob es so etwas auch heute noch gibt. Aber dann weitete sich mein Interesse aus, als ich über Folklore nachdachte und über verlorene Sprachen. Es gibt immer Wörter, die schreckliche Momente überleben, und andere nicht. Und auf der anderen Seite wurde es zu einem überlebensstrategisch wichtigen Wort. Wenn wir uns nicht in einem Ausnahmezustand befinden, können wir bei utopischen Phantasien bleiben, einem Ort unserer Sehnsüchte im Alltag, einer Quelle des politischen und sozialen Wandels. Das sind die Fragen, die ich mir stellte, als ich mit der Forschung begann. Es ging nicht darum, eine Person biografisch zu erforschen - ich arbeite viel biografisch - es wurde zu einer Erforschung von Menschen und Sprache. Ein verbales Abenteuer, das mit der Transformation der Bedeutung eines Wortes interagiert.

MICHAL B. RON

War es die Biografie eines Wortes? Die Geschichte eines Wortes?

ELIANNA RENNER

Während der Recherche hatte ich das Gefühl, dass Pitshipoy selbst ein sehr starkes Wort ist. Es erzeugt Bilder und ist ein Rahmen, den jedes Individuum ausfüllen kann. Es wird auch heute noch verwendet, es taucht immer irgendwo auf. Es taucht nicht nur im Zusammenhang mit der Shoah auf. Pitshipoy ist migrantisch; es hat seine eigene Interpretation; seine eigene Art, buchstabiert zu werden; seine eigene Art, die Zunge, die es benutzt, zu unterstützen. Pitshipoy begleitet Biografien, Einzel- und Kollektivbiografien. Um die Reichweite des Wortes zu verstehen, musste ich auch

ER

I worked with a word that exists in a collective memory. Yiddish, a language without a country, developed steadily from place to place and from country to country in its dialects. During the Shoah, the Yiddish language was annihilated with the people. This Yiddish word escorts history. It flowered in one moment, in a locked-in situation. As an imaginary place, it became a mental place of escape. I was fascinated, that there was a word—that in one place a collective had a name for it. And, of course, I asked myself whether something like this also exists today. But then my interests became much broader, when I thought about folklore and lost languages. There are always words that survive terrible moments while others do not. On the other hand, strategically it became an important word in terms of survival. When we are not in a state of emergency, we can stay with fantasies of utopia, a place of our longings in everyday life, a source of political and social change. These are the questions I had for myself when I started the research. It was not about tracking one person, although I do work a lot biographically, instead it became a tracking of people and language: a verbal adventure that interacts with the transformation of the meaning of one word.

MBR

Was it a biography of a word? A story of a word?

ER

During the research, I felt that Pitshipoy is a powerful word and a frame for each individual to fill. Always popping up somewhere, it is still used today. It does not only appear in relation to the Shoah. Pitshipoy is an immigrant that has its own interpretation, its own way of being spelled, its own way of supporting the tongue that uses it. Pitshipoy accompanies biographies, both individual and collective. I had to interview people to fully understand the range of the word. During my research in Paris, I learned about a couple who had opened a restaurant called Pitshipoy in the 1980s. Then there was a cultural and historical clash. On one hand, Paris was too close to Drancy, and on the other, Pitshipoy, was a faraway imaginary place with a kitchen that served Eastern European Jewish food. The complexity of the word became evident with this example.

MBR

We are getting to the tension between the real and the fictive. Would you say, Sharon, that the historical persona you deal with in your film became fictional ideas?

SP

All of the research was conducted online, so I was taking materials, images, and interviews and processing them again, editing something that was already edited. Creating this quilt out of things that were already made. A layer on top of a layer. Leni Riefenstahl is quite well known, she has a heavy historical background, and is differently approached by people. I looked for the conflicts that they had to deal with. Leni defines herself as an artist, and this is also the question: How would you define art? How do you connect art and politics? Looking at different interviews with her and studying her personality and inner conflicts was complex. And I also had to ask myself: do I believe her, or not? She was often portrayed as quite innocent. How did she present herself? How did she deal with the history, and her position? It's questionable. I found a number of films about the Jewish athlete Margaret and her life, as well as interviews that asked many questions. I felt she was also quite aware of her career. There was something captivating about how she was used as a means against boycotting the games. This is a heavy load, but she didn't take it on herself. There is something interesting about how you perceive your own role in history with these two women. I found all these different layers in which you could perceive their actions. In addition to the research, I created this script in which you could navigate into different subjects and different paths. The viewer influences their path and how they are perceived. You could flip between being in the position of the interviewer, asking questions, and the position of actually answering. As a viewer you become responsible through the storytelling.

Leute interviewen. Während meiner Recherchen in Paris erfuhr ich von einem Ehepaar, das in den 1980er Jahren ein Restaurant eröffnete, das Pitshipoy hieß. Dann gab es einen kulturellen und historischen Zusammenstoß. Für die einen war Paris zu nah an Drancy, und für die anderen war Pitshipoy ein weit entfernter imaginärer Ort mit einer Küche, die osteuropäisches jüdisches Essen servierte. An diesem Beispiel wurde die Komplexität des Wortes deutlich.

MICHAL B. RON

Wir nähern uns der Spannung zwischen dem Realen und dem Fiktiven. Würdest Du sagen, Sharon, dass die historischen Personen, mit denen Du dich in Deinem Film beschäftigst, zu fiktiven Ideen geworden sind?

SHARON PAZ

Die Recherche fand nur online statt, also nahm ich Materialien, Bilder und Interviews und bearbeitete sie, wobei ich etwas bearbeitete, was bereits bearbeitet wurde. Ich kreierte diesen Quilt aus Dingen, die bereits hergestellt worden waren. Schicht auf Schicht. Leni Riefenstahl ist recht bekannt, ihre Geschichte ist schwierig und sie wird von unterschiedlichen Leuten unterschiedlich bewertet. Ich suchte nach den Konflikten, mit denen sich beide auseinandersetzen mussten. Leni definiert sich selbst als Künstlerin, und das ist auch die Frage: Wie würden Sie Kunst definieren? Wie verbinden sich Kunst und Politik? Wenn man sich verschiedene Interviews mit ihr ansieht und auch ihre Persönlichkeit und ihre inneren Konflikte studiert, dann ist das sehr komplex. Und auch ich musste mich fragen: Glaube ich ihr, oder glaube ich ihr nicht? Sie wurde häufig als ziemlich unschuldig dargestellt. Wie hat sie sich selbst dargestellt? Wie ist sie mit der Geschichte und ihrer Position umgegangen? Das ist sehr fragwürdig. Ich fand einige Filme über die jüdische Athletin Margaret und ihr Leben und Interviews, in denen viele Fragen gestellt wurden. Ich hatte das Gefühl, dass sie sich auch ihrer Karriere sehr bewusst war. Es hatte etwas Faszinierendes, wie sie benutzt und als Mittel gegen den Boykott der Spiele eingesetzt wurde. Das ist eine schwere Last, aber sie hat sie nicht auf sich genommen. Es ist spannend, wie man seine eigene Rolle in der Geschichte wahrnimmt, anhand dieser beiden Frauen. Ich fand all diese verschiedenen Schichten, anhand derer man ihre Handlungen einordnen könnte. Zusätzlich zu den Recherchen habe ich ein Skript erstellt, mit dem man durch verschiedene Themen und auf verschiedenen

Wegen navigieren kann. Die Betrachter*innen beeinflussen ihre Wege und wie sie wahrgenommen werden. Man kann zwischen der Position der Interviewerin, die die Fragen stellt und der Position der tatsächlichen Antwort hin und her wechseln. Als Zuschauer*in ist man verantwortlich für die Geschichtsschreibung.

ELIANNA RENNER

Meine Erfahrung ist, dass Leni Riefenstahl immer noch das Bewusstsein der Menschen herausfordert. Ich habe mehrere Leute getroffen, die ihre Arbeit verteidigen. Sie beschreiben sie als „eine große und wichtige Filmemacherin“ oder „eine weibliche Pionierin“. Sharon wirft die Frage nach der Kunst auf. Und man muss seine eigene Entscheidung treffen. Das ist genau das, worüber die Leute nicht gerne nachdenken, wenn sie Leni Riefenstahl mögen. Die Arbeit zwingt uns, eine Position einzunehmen.

SHARON PAZ

In gewisser Weise war sie eine Formalistin. Es gab eine Menge neuer Techniken, die sie beim Filmemachen anwendete. Für mich fehlt die Ebene des kritischen Denkens – das ist es, was ich in meiner Arbeit zu tun versuche und was Kunst für mich ist. Ich würde sie nicht wirklich als eine Künstlerin verstehen, aber das ist ein anderes Thema. Für mich ist der Konflikt innerhalb dessen, was sie repräsentiert, interessant. Das ist weder schwarz noch weiß: Sie ist nicht nur böse und sie ist definitiv nicht unschuldig. Wenn man heute eine Förderung von irgendwo bekommt, von einer Stelle, die nicht sehr ethisch ist, wie die Autoindustrie oder politische Organisationen, trägt man da als Künstler*in eine Verantwortung? Das sind Fragen, die in der Arbeit auftauchen. Lenis Position ist sehr klar: Sie wusste es nicht. Sie distanziert sich völlig von der Politik.

ELIANNA RENNER

Während sie hinter der Kamera stand!

MICHAL B. RON

Das ist wieder die Frage nach Fiktion, nach Glauben und Unglauben. Leni spielt in diesen Interviews eine Rolle, die jetzt von einer zeitgenössischen Schauspielerin übernommen wird. Wie nimmst Du die Rolle der Fiktion in der Kunst wahr, Sharon? Elianna, wenn ein Flugzeug das Wort Pitshipoy am Berliner Himmel zeigt, schaffst Du als Künstlerin einen neuen Moment. Wie können wir zwischen Fiktion und

ER

My experience is that Leni Riefenstahl continues to challenge people's awareness. I met several people who defended her work. They would describe her as a "great and important filmmaker" or "a female pioneer." Sharon raises the question about art. And you have to make your own decision. This is exactly what people never liked to think about, when they like her. It forces us to take a position.

SP

She was a formalist in a way. There were a lot of new techniques that they used in the filmmaking. For me, it misses the layer of critical thought—which is what I am trying to do in my work, and what art is for me. I couldn't really say she is an artist, but that's another discussion. For me, the conflict inherent in what she presents is interesting. It is not black or white: she is not only evil, and she is definitely not innocent. If you get a budget today from somewhere that is not very ethical, like the automobile industry or political organizations, do you have responsibility as an artist? These are questions that come up in the work. Leni's position is quite clear: she didn't know. She distances herself completely from the politics.

ER

While she was standing behind the camera!

MBR

It is again the question of fiction, of believing and disbelieving. Leni plays a role in these interviews, and now a contemporary actress jumps into Leni's part. How do you perceive the role of fiction in art, Sharon? Elianna, when a plane shows the word Pitshipoy in Berlin skies, you, as an artist, are creating a new moment. How can we distinguish between fiction and fake? When we confront Leni Riefenstahl with this question she says: "But this is art!"—it is not about truth at all. Fiction, truth, fake: how do you think of these relations in the terms of art?

SP

It is all about the tension between what is real and what is not. We live in times where nothing is certain. There are so many facts. New forms of narrative are adopted by belief. It is hard to know what is true and what is not, and this is also one of the quotations from Leni. The invention of fiction is very human, and as Yuval Noah Harari claims, it starts with religion. Stories create communities: they unite and define us. My work underscores the choice that an audience makes in relation to a story. I was asked many times: "So what happened in the end? Did she leave? Did she stay?" My work creates this confusion between reality and fiction. For me, it is not about giving an answer, but rather thinking about questions and creating awareness about the fact that you could question every story, and indeed any information that you receive. Nowadays, I feel you question everything! You really need to believe in something in order to make a decision. It is a very strange world that we live in now. It is not all new, but now we get so much information from so many different sources, which is very confusing.

ER

I think it also has a lot to do with the fact that storytelling, the way we conceive it, means telling the truth. Everyone who tells a story claims they own the truth, which is also a source of conflict. For me personally, beside the truth, the story has to be told well. Now we are suddenly in a time in which we only have to use the internet to create history. And this is where things can become irrational and fictional. The lockdown during the Covid-19 crisis showed us what can happen when fiction and self-interpretation become the new truth. The only narratives that lingered were conspiracy theories that helped to create an old-new scapegoat. I was and still am surprised about the inflow of the different groupings, but also about the abuse of the Shoah, the victim rotation, the German postwar generation's ignorance and lack of processing history, and the open anti-Semitism and racism.

MBR

I must think of how art is attacked by people who don't make the distinction between fiction and reality. Our current reality could make us laugh if it weren't so serious, but at the same time, artworks are taken at face value and are being considered abusive. What is the political position of art?

Fälschung unterscheiden? Wenn wir Leni Riefenstahl mit dieser Frage konfrontieren, sagt sie: „Aber das ist Kunst!“ – da geht es überhaupt nicht um Wahrheit. Fiktion, Wahrheit, Fälschung: Wie steht ihr zu der Beziehung dieser Begriffe innerhalb der Kunst?

SHARON PAZ

Es geht um die Spannung zwischen dem, was real ist und dem, was nicht real ist. Wir leben in Zeiten, in denen nichts sicher ist. Es gibt so viele Fakten. Neue Narrative werden von Überzeugungen bestimmt. Es ist schwer zu wissen, was wahr ist und was nicht, und das ist auch eines der Zitate von Leni. Die Erfindung der Fiktion ist sehr menschlich, und wie Yuval Noah Harari behauptet, beginnt sie mit der Religion. Geschichten schaffen Gemeinschaften: Sie vereinen und definieren uns. Meine Arbeit unterstreicht die Wahl einer Geschichte, die man als Publikum trifft. Ich wurde viele Male gefragt: „Was ist am Ende passiert? Ist sie gegangen? Ist sie geblieben?“ Meine Arbeit schafft diese Verwirrung zwischen Realität und Fiktion. Für mich geht es nicht darum, eine Antwort zu geben, sondern über Fragen nachzudenken und ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass man jede Geschichte, alle Informationen, die man erhält, hinterfragen kann. Heutzutage habe ich das Gefühl, dass man alles in Frage stellt! Man muss wirklich an etwas glauben, um eine Entscheidung treffen zu können. Es ist eine sehr seltsame Welt, in der wir jetzt leben. Es ist nicht alles neu, aber jetzt bekommen wir so viele Informationen, von so vielen verschiedenen Quellen, was sehr verwirrend ist.

ELIANNA RENNER

Ich glaube, das hat auch viel damit zu tun, dass Storytelling, so wie wir es uns vorstellen, bedeutet, die Wahrheit zu sagen. Das ist auch die Grundlage des Konflikts. Alle, die Geschichte erzählen, beanspruchen die Wahrheit für sich. Für mich persönlich muss neben der Wahrheit auch die Geschichte gut erzählt werden. Und jetzt sind wir plötzlich in einer Zeit, in der jede*r Einzelne das Internet nur noch nutzen muss, um Geschichte zu schreiben. Und hier können die Dinge irrational und fiktional werden. Der Lockdown und die Zeit während der Covid-19-Krise haben uns gezeigt, was passieren kann, wenn Fiktion und Selbstinterpretation zur neuen Wahrheit werden. Die einzigen Erzählungen, die übrig blieben, waren Verschwörungstheorien, die dazu beitragen, einen alten neuen Sündenbock zu schaffen. Ich war und bin immer noch überrascht über den Einfluss

der verschiedenen Gruppierungen. Aber auch über den Missbrauch der Shoah, die Verschiebung einer Opferrolle, die Ignoranz und mangelnde Aufarbeitung der Geschichte der deutschen Nachkriegsgeneration und den offenen Antisemitismus und Rassismus.

MICHAL B. RON

Das lässt mich daran denken, wie die Kunst von Leuten angegriffen wird, die nicht zwischen Fiktion und Realität unterscheiden. Unsere gegenwärtige Realität könnte uns zum Lachen bringen, wenn sie nicht so ernst wäre, aber gleichzeitig werden Kunstwerke für bare Münze genommen und als beleidigend bezeichnet. Was ist die politische Position der Kunst?

SHARON PAZ

Die Herausforderung der Kunst besteht darin, Fragen zu stellen, nicht darin, Antworten zu schaffen. In der Politik gibt es eine Lösung, die Propaganda, die eine Antwort gibt. Für mich liegt die Stärke der Kunst darin, einen Raum zum Denken zu schaffen, und nicht darin, eine Antwort zu geben. Es geht nicht darum, eine Lösung zu haben, sondern darum, Fragen zu stellen: Die Realität in Frage stellen, die Geschichte in Frage stellen, auch die Wahrheit in Frage stellen.

ELIANNA RENNER

Dem stimme ich voll und ganz zu, und ich denke, das ist es, was Kunst tun sollte: in einen Dialog treten, Kommunikation anbieten. Den luxuriösen Moment des Fragens, Hinterfragens und Nachdenkens schaffen.

MICHAL B. RON

Die Kunst könnte gefangen sein zwischen dem Ja-sagen, ja, wir haben die Wahrheit, was Propaganda wäre, oder völligem Eskapismus, dem Nein sagen! Es ist doch nur Kunst! In diesem Sinne hat sie nichts mit Politik oder Wahrheit zu tun.

SHARON PAZ

Das spiegelt sich in den verschiedenen Schichten eines Werkes wider, ob es in der Ästhetik bleibt und niemandem weh tut, oder ob es andere Ebenen besitzt, die auch etwas aussagen könnten. Kunst könnte auch eine Alternative zur Unterhaltung darstellen. Wir haben eine Menge Unterhaltung online und im Fernsehen. Das interaktive Format, das ich verwendet habe, tauchte in „Black Mirror“ auf Netflix

SP

The challenge of art is to raise questions, not to create answers. With politics there is one solution that gives you an answer: propaganda. For me, the strength of art is to create a space for thinking. Not to have a solution, it is about questioning: questioning reality, questioning history, questioning also the truth.

ER

I totally agree, and I think this is what art should do: enter into dialog, offer communication. Getting the luxury moment of questioning, asking, and reflecting.

MBR

Art could be trapped between saying yes, we have the truth, which would be propaganda, or complete escapism, saying no! It is only art! It has nothing to do with politics, or truth, in that sense.

SP

This is reflected in the different layers of a work, if it stays in the aesthetics and doesn't hurt anyone, or whether it has other layers that could also say something. Art could also offer an alternative to entertainment. We have a lot of entertainment online and on TV. The interactive format that I used surfaced in "Black Mirror" on Netflix. I was thinking, how am I taking this format and giving it a different content?

MBR

How about the danger of beautifying terrible content? Does it concern you?

SP

Of course there is seduction. Seduction plays a big role in art. But then you have the next layer, which enables the audience to see something beyond the aesthetics. The Olympic Stadium is very aesthetic in its architecture. It was quite important for me to film there. It was also a great struggle to do so, it wasn't an easy choice. People are seduced by its beauty, but then it is subverted to show that there is something else behind it—that there is a dark side to this beauty. This strategy of seduction also seems to be present in your work, Elianna. You need to choose: Who do you believe? And it is not so clear. Memory is also subjective, it changes with time and depends on who is telling the story. In my research I discovered the idea of the "big lie," which the Nazis developed into a strategy. Goebbels' quotation is still quite relevant today, he said: "a lie told once remains a lie, but a lie told a thousand times becomes the truth." This is also the link to my next work that will deal with propaganda: the question of truth and storytelling, what we know, what we think we know, or believe, and how propaganda can make a change in society.

ER

My last catalogue is called Homo Mayses (Mayses: Yiddish: Story): An allusion to "Homo Sapiens" inspired by Abraham Lichtenbaum, the director of the YIVO Institute [formerly Yiddish Scientific Institute, now Institute for Jewish Research] in Buenos Aires. He would always say, "the human being is nothing without its library." We are always carrying the library. In this sense, my next project will be concerned with the investigation of historical schemes, narratives, and domestic intrigues.

auf. Ich habe mich gefragt, wie ich dieses Format nehmen und ihm einen anderen Inhalt geben könnte.

MICHAL B. RON

Wie steht es mit der Gefahr, Inhalte zu beschönigen? Beunruhigt euch das?

SHARON PAZ

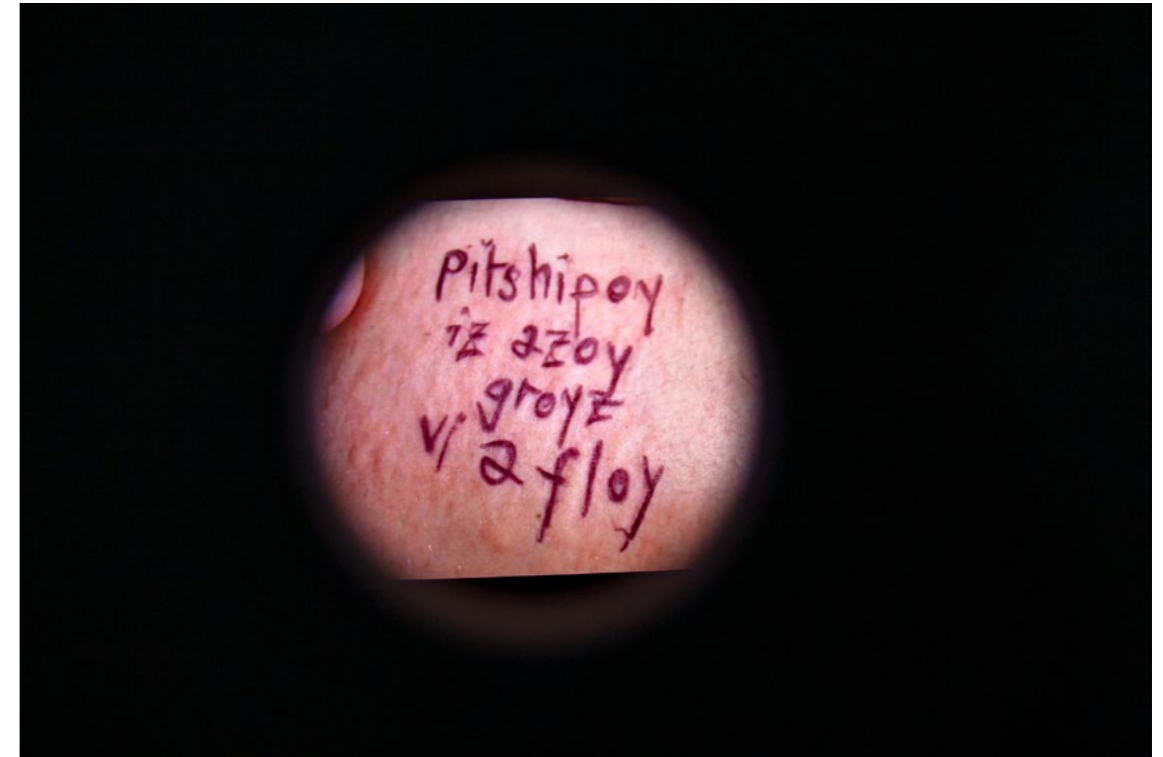
Natürlich ist da die Verführung. Die Verführung spielt eine große Rolle in der Kunst. Aber dann gibt es die nächste Ebene, die das Publikum dazu bringt, etwas zu sehen, jenseits der Ästhetik. Das Olympiastadion ist sehr ästhetisch in seiner Architektur. Es war sehr wichtig für mich, dort zu filmen. Aber es war auch schwierig, das zu tun, es war keine leichte Entscheidung. Die Menschen werden durch seine Schönheit verführt, um dies dann subversiv umzudrehen und zu zeigen, dass etwas dahintersteckt - dass es eine dunkle Seite der Schönheit gibt. Auch in deiner Arbeit, Elianna, gibt es etwas Verführerisches. Du musst dich entscheiden: Wem glaubst Du? Und das ist nicht so klar. Die Erinnerung ist auch subjektiv, sie verändert sich mit der Zeit und hängt davon ab, wer die Geschichte erzählt. Bei meinen Recherchen bin ich auf die Idee der „großen Lüge“ gestoßen, die die Nazis zu einer Strategie entwickelt haben. Dieses Zitat von Goebbels ist auch heute noch sehr aktuell, er sagte: „Wenn man eine große Lüge erzählt und sie oft genug wiederholt, dann werden die Leute sie am Ende glauben.“ Dies ist auch die Verbindung zu meiner nächsten Arbeit, die sich mit Propaganda befassen wird: mit der Frage der Wahrheit und des Geschichtenerzählens, mit dem, was wir wissen, was wir glauben zu wissen oder glauben, und wie Propaganda die Gesellschaft verändern kann.

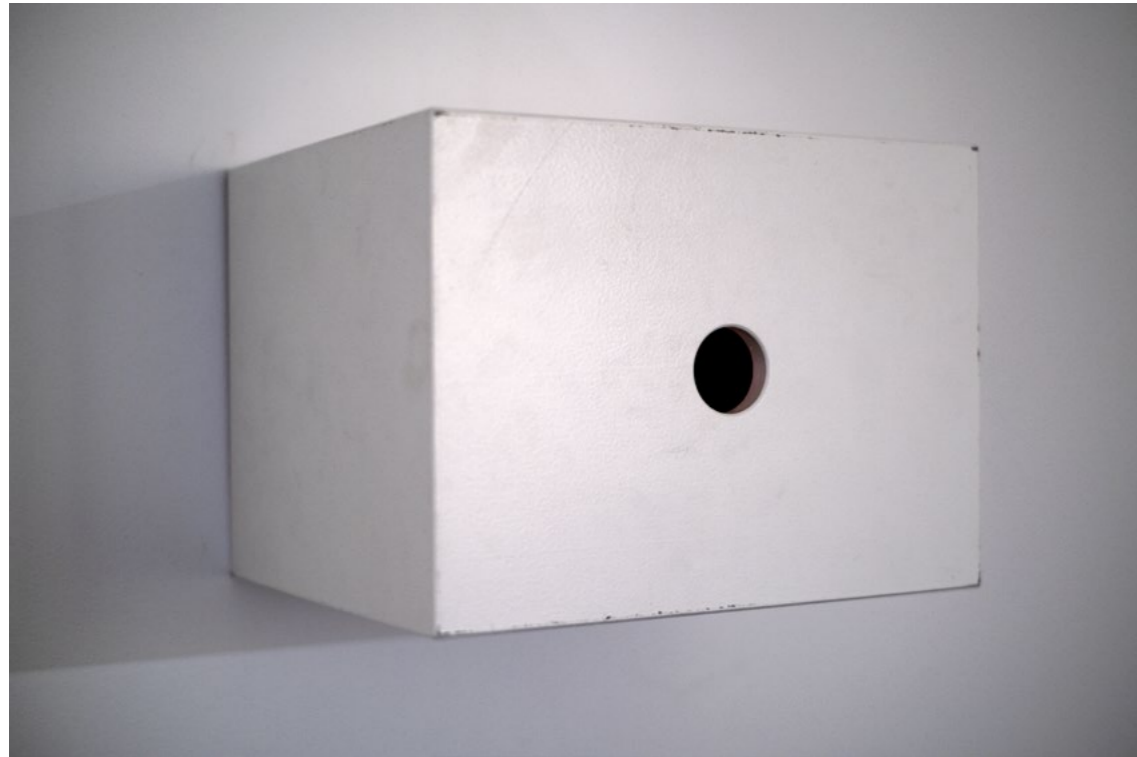
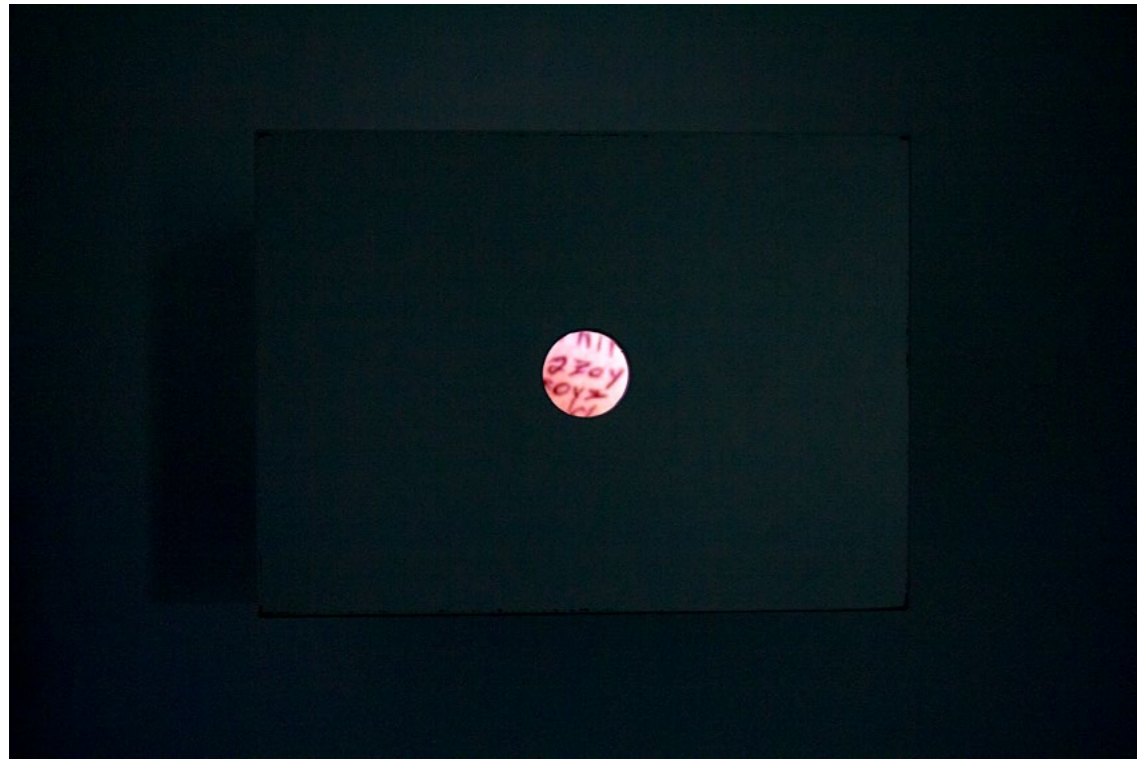
ELIANNA RENNER

Mein letzter Katalog heißt Homo Mayses (Mayses: jiddisch: Geschichte): Eine Anspielung auf „Homo Sapiens“, inspiriert von Abraham Lichtenbaum, dem Direktor des YIVO-Instituts [früher Jiddisches Wissenschaftliches Institut, heute Institut für jüdische Wissenschaft] in Buenos Aires. Er sagte immer: „Der Mensch ist nichts ohne seine Bibliothek“. Wir tragen die Bibliothek immer bei uns. In diesem Sinne wird sich mein nächstes Projekt mit der Untersuchung von historischen Schemata, Erzählungen und häuslichen Intrigen befassen.

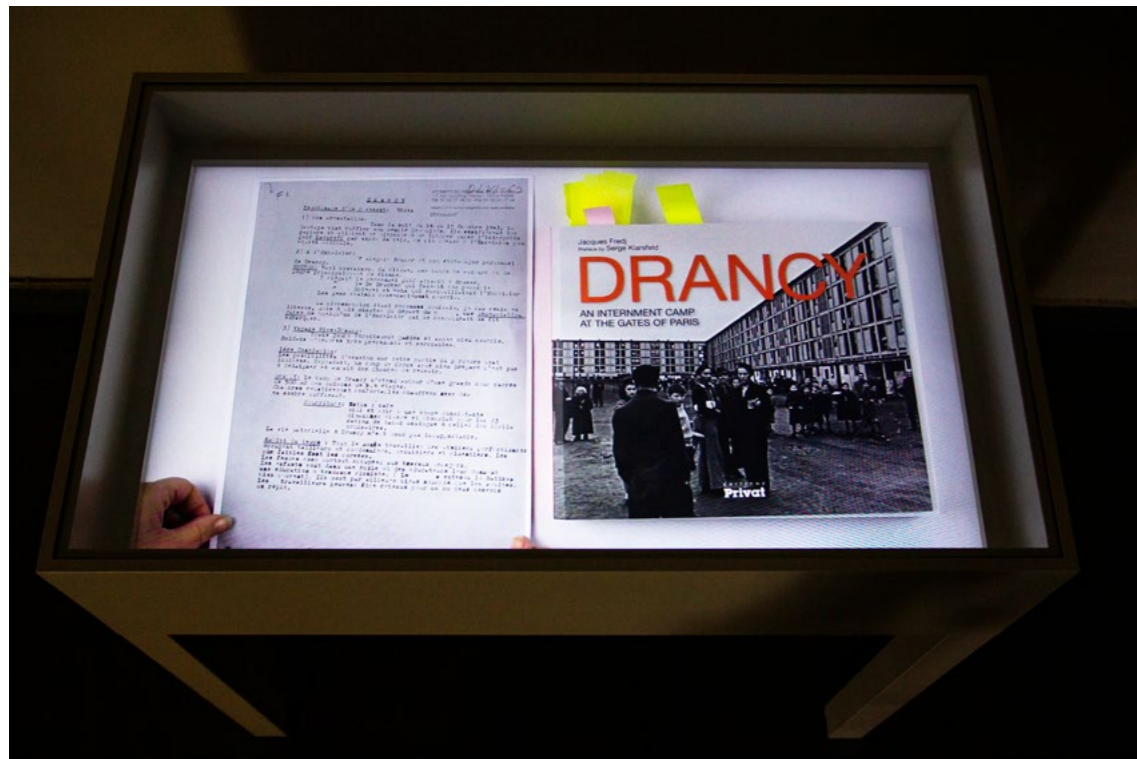


alle Bilder Seite / all images page 44-45
Renner, Pitshipoy V, Vasistas-Box





alle Bilder Seite / all images page 46-47
Renner, Pitshipoy V, Vasistas-Box



Seite / page 48:
Renner, *Pitshipoy III*, *Vitrine*

Seite / page 49:
Renner, *Pitshipoy*, *Installationsansicht / installation view*
Renner, *Pitshipoy IV*, *Buch / book*



Pitshipoy wurde zur Destination und Hoffnung und füllte das Vakuum vor Auschwitz. Pitshipoy wurde zu einem einzigartigen Begriff, der mehr als sechsundsiebzigtausend Menschen eine Hoffnung gab.

Der Eintrag in das Buch *Verter un vertlekh fun der khurn-tkufe (Wörter und Redewendungen aus der Zeit der Shoah)* von Nachman Blumental macht aus Pitshipoy einen feststehenden, historischen Begriff im Zusammenhang mit dem Sammellager Drancy und Auschwitz-Birkenau. Das Buch beinhaltet eine Sammlung von alltäglichen Wörtern, Redewendungen und Sätzen, die in der Shoah eine neue oder andere Bedeutung bekamen. Die Ausdrücke und Wörter entwickelten sich in der extremen Situation einer lebensbedrohlichen Entwürdigung und Versklavung.

Doch die Ausnahme bestätigt auch hier die Regel: Pitshipoy gab es nicht ausschließlich in Drancy. Der Shoah-Überlebende Rubin Katz beschreibt in seinen Memoiren *Gone To Pitshipoy* die Situation in einem Ghetto in Polen wie folgt:

„Wir bezeichneten unsere abwesenden Freunde als „nach Pitshipoy“ gegangen, einen imaginären, weit entfernten Ort. Meine Mutter sprach ebenfalls von einem fernen Ort, den sie Pitshipoy nannte, was entweder Utopie oder Hölle sein konnte, wenn sie jiddische Geschichten aus einer vergangenen Zeit erzählte. So wie die Dinge hier lagen, fragten wir uns, ob wir nicht im fernen Land Pitshipoy besser dran wären. Wir hatten auch ein einfaches Kartenspiel, das wir Pitshipoy nannten und das wir im Schneidersitz auf dem Boden sitzend spielten, in irgendeiner versteckten Ecke des Ghettos, wo wir nicht gesehen werden konnten.“

Ein Kartenspiel
Eine Utopie
Die Hölle
Ein imaginärer Ort
Ein fernes Land
Und ein kleines Schtetl?

In a derfele nye-tshepay
shlugt men oys piter, kes in bray.
gayst a regn, falt a shnay,
hoyn af yidelekh a geshray:
tsodiki?
modiki!
tseotse?
meotse!
abi tseotse is shon git!

Reimlos ins Deutsche übertragen, bedeutet der Text dies:

In dem Dörfchen Nye-Tshepay
Schlägt man Butter, Käse und Weichkäse*,
Sobald der Regen gießt, sobald der Schnee fällt,
Fangen Juden an zu schrei'n:
Hat's die Kühe?
Es hat die Kühe!
Habt ihr sie?
Wir haben sie!
Wenn ihr sie nur habt, ist es gut!

*Anm.: eine Spezialität aus der Ukraine

Ein linguistischer Blick lehrt uns: in Galizien gab es viele Sprachen, die ihre Spuren im Jiddischen hinterließen. Unter anderem Ukrainisch, wie z.B. der Ortsname „Nye-tshepay“. Das aufgeführte Lied gibt es in verschiedenen Varianten, die an unterschiedlichen Orten gesungen wurden. Der genannte Ort im Lied wandelt sich dabei. In Polen im polnischen Jiddisch heißt er: Nye-Tshepoy. Der Ort im Lied unter russischen Juden heißt Pitsepoy. In einer späteren Version, wieder in Polen, heißt er: Pitsepoy.

Bei all diesen Varianten handelt es sich um eine Zusammenführung zweier Worte: <пийть> [pitj] heißt auf Russisch „trinken“ oder „Getränk“. <пій> [pitj] heißt auf Polnisch ebenfalls „trinken“. Im Jiddischen waren die Formen <poy> <poytsh> eigentlich für den Vorgang „Tiere tränken“ gebräuchlich. Das Wort ist veraltet und inzwischen kaum noch bekannt. Es war ein Synonym für „betrunken sein“, „tief ins Glas schauen“ oder „saufen wie ein Pferd“. Der Namenswandel erzählt etwas über die Zeit, in der das Lied entstanden ist: in Polen unter zaristischer Herrschaft wurde das slawische Wort <pitye-poy> unter polnischen Juden viel genutzt. Es gab auch die Formen: <pitshepoy>, <pityepoy>, <pitshepa>. Und dies waren alles Wörter, die in verschiedenen Varianten in der jiddischen Folklore ihre Spuren hinterließen. Womit die Verbindung hergestellt ist, die erklärt, wie aus dem ukrainischen Namen Nye-tshepay ein Pitsepoy werden konnte.

In einer späteren Zeit, in einer anderen Gegend, nach mehreren Wanderungen, in denen sich Menschen den Sinn des Liedes zurechtreimten, da sie sich verhörten oder den Dialekt nicht verstanden, finden wir folgende Version:

Nach der Shoah erlebt Pitshipoy eine kleine Renaissance. Pitshipoy wandert als ehemaliger Immigrant in ein neues Zeitalter. Nicht nur in Büchern über Drancy oder Auschwitz-Birkenau, sondern auch woanders hinterlässt Pitshipoy Spuren. Ob auf Facebook oder Twitter, als Pseudonym oder real: es lassen sich Bands, Filme, eine Fernsehserie, Musikstücke, Lieder, Gedichte, ein Fußballclub, ein Restaurant, ein Animationsstudio, ein Frisör, eine Comicreihe, ein Schiffswrack und ein Kinderbuch finden.

Nach Recherchen in Internetforen, Facebookgruppen, in Gesprächen mit Linguist*innen Yiddischist*innen, Historiker*innen, Archivar*innen, Musiker*innen wurde deutlich, dass die Bandbreite der Imaginationen, woher Pitshipoy stammt, groß ist. Pitshipoy wurde zwar hier und da gehört, aber nur selten gesehen. Gehört wurde z. B., dass es aus dem Judeo-Provenzalischen stammt, aus einem bekannten Theaterstück von Scholem Alejchem oder aus einer wichtigen Kurzgeschichte von Bashevis Singer.

Eine der schönsten Interpretationen, die plausibel wirkt, war die Folgende:

Pitshe = Pitzele (von jidd. klein)
Poy = Pays (von franz. Land)

heraus kommt: ein kleines Land.

Irgendwo
in den Überresten der Cité de la Muette
in Drancy
wohnen heute Menschen.

Stacheldraht und Baracken
sind demontiert.
Kanalisation und Innenwände
neu eingebaut.

Das U-förmige Gebäude erhält einen neuen Anstrich.
Fertig ist der soziale Wohnungsbau.

Die Wohnungen sind klein.
Es ist eng.
Kein Garten, kein Spielplatz, kein Balkon.
Keine Balkonblumen.
Stattdessen
dreckige Mülleimer,
parkende Autos.

Kein Ort der Hoffnung.
Dafür ein Pitzele Pay,
ein kleines Land
der Trostlosigkeit,
der Tristesse,
Depression
und des Ausgestoßenseins.

Und in all dieser Niedergeschlagenheit befindet sich die Gedenkstätte AMFA (Association Fonds Mémoire d'Auschwitz), die an die Geschichte des Ortes erinnert. In einem kleinen Winkel des U-förmigen Gebäudes ist das kleine Archiv und Museum, das von wenigen Personen betrieben wird. Es gibt keine offiziellen Öffnungszeiten. Es gibt wenig Hoffnung, den Gedenkraum – und darin die Erinnerung für die Zukunft – erhalten zu können. Wenige Menschen arbeiten dort. Sie sind alt. Was sein wird, wenn sie nicht mehr dort arbeiten, ist unklar.



Seite / page 52:
Renner, *Pitshipoy II*, Film Performance

Seite / page 53–56:
Renner, *Pitshipoy*, Luftperformance / Air performance
Die Luftperformance *Pitshipoy* von Elianna Renner fand am 14.8.2020 in Berlin statt,
u.a. vor der alpha nova & galerie futura.
The air performance *Pitshipoy* by Elianna Renner took place on August 14, 2020 in Berlin,
among others in front of alpha nova & galerie futura.







Biografien / Biographies

Alison Hugill ist Autorin, Redakteurin und freie Kuratorin und lebt aktuell in Berlin. Sie hat einen Abschluss in Philosophie (Bachelor, King's College, Canada, 2009) und einen Abschluss in Contemporary Art Theory (Master, Kunsttheorie der Gegenwart, Goldsmiths College, University of London, 2012). Zu ihren Forschungsinhalten gehören Gegenwartskunst, Architektur, partizipatives Design und die ästhetische Theorie der Gemeinschaft. Hugill ist Chefredakteurin des Berlin Art Link Magazins. Darüberhinaus verfasst sie u.a. Beiträge für Artforum, Momus, Archinect, Artsy, AQNB, Digital Icons und ArtMargins.

Alison Hugill is a writer, editor and independent curator based in Berlin. She holds degrees in Philosophy (BA, King's College, Canada, 2009) and Contemporary Art Theory (MA, Goldsmiths College, University of London, 2012). Her research focuses on contemporary art, architecture, participatory design and aesthetic theories of community. Alison is Editor-in-Chief of Berlin Art Link magazine and a contributor to Artforum, Momus, Archinect, Artsy, AQNB, Digital Icons, and ArtMargins, among many other publications. www.alisonhugill.com

Seit 2012 ist **Katharina Koch** Projektleiterin und Künstlerische Co-Leiterin der alpha nova & galerie futura in Berlin. Sie studierte Europäische Ethnologie und Gender Studies an der HU-Berlin und promovierte hier 2016 am Institut für Europäische Ethnologie. Ihre Tätigkeitsfelder umfassen sowohl kuratorische als auch wissenschaftliche Arbeitsansätze. Sie hat zahlreiche Kunstprojekte kuratiert und als Filmemacherin diverse Dokumentarfilme realisiert. Ihre Themenschwerpunkte sind Feminismen, Intersektionalität, zeitgenössische Kunst, Kunst und Aktivismus im öffentlichen Raum.

Katharina Koch has been working as director and artistic co-director of the feminist art space alpha nova & galerie futura in Berlin since 2012. She holds a PhD in Cultural Anthropology from the HU-Berlin. She also holds a M.A. in Cultural Anthropology, Cultural Studies, Social Sciences and Gender Studies. Her fields of activity range from curatorial to academic-theoretical work. She has curated numerous art projects and made several documentaries as a filmmaker. Her main topics are feminisms, intersectionality, contemporary art, art and activism in public space.

Sharon Paz (*1969, Ramat Gan, Israel) lebt und arbeitet in Berlin. Sie hat ihr Studium mit einem MFA am Hunter College in New York

abgeschlossen. Sie zeigte ihre Arbeiten u.a. in Ausstellungen im Kunstmuseum Weserburg, Bremen, bei Smack Mellon in New York City, dem Herzlyia Museum of Art und dem Petach-Tikva Museum of Art in Israel. Ihre Projekte wurden durch die Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten, dem Hauptstadtkulturfonds Berlin, dem Fonds für Videokunst und Experimentalfilm, CCA Tel-Aviv, Goethe-Institut in Tel Aviv unterstützt. Ihre Video-Arbeiten sind in den Sammlungen des Neuen Berliner Kunstvereins (Video-Forum) und dem Israel Museum in Jerusalem vertreten und wurden sowohl auf zahlreichen Festivals als auch bei der Galerie Thomas Erben, Art in General in New York City und der Transmediale 11 in Berlin präsentiert.

Sharon Paz (*1969, Ramat Gan, Israel) lives and works in Berlin. She received a MFA from Hunter College, NYC. Paz exhibited extensively in Weserburg Museum for Modern Art, Bremen, Germany, Smack Mellon in NYC, the Herzlyia Museum of Art and Petach-Tikva museum of Art in Israel. In the past her work was supported by the Senate of Cultural Affairs and Hauptstadtkulturfonds, Berlin, The Fund for Video Art and Experimental Cinema, CCA Tel-Aviv, Goethe Institute. Her video works are part of the collection of Neuer Berliner Kunstverein, Video-Forum Collection, Berlin and The Israel Museum, Jerusalem. Her work has been screened in numerous festivals and galleries such as Thomas Erben Gallery and Art in General in New York City; Transmediale 11 in Berlin. www.sharonpaz.com

Elianna Renner (*1977, Zürich, Schweiz) arbeitet an der Schnittstelle von Biografie und Geschichte. In ihren Arbeiten hinterfragt sie historische Narrative und deren Auslassungen – immer mit dem Ziel, die hinter dem Vergessenen oder Verschwiegenen stehenden Machtverhältnisse sichtbar zu machen. Renner arbeitet seit Jahren an Projekten im internationalen Kontext wie z.B. in New York, Buenos Aires, Tel Aviv und Frankfurt. Ihre Werke wurden in zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland gezeigt. Renner ist Preisträgerin des Kunstpreis Ottersberg (2019), des Theobald Simon Preis (2012) sowie des 33. Förderpreis für Bildende Kunst 2009 der Stadt Bremen. Sie erhielt u.a. folgende Stipendien: Stipendium zur künstlerischen Weiterbildung, Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), Stiftung Zurückgeben, Filmstart 01, Projektstipendium der Nordmedia und des Filmbüro Bremen.

Elianna Renner (*1977, Zurich, Switzerland) works at the interface of biography and history. In her works she questions historical narratives and their omissions—always with the aim of

visualizing the power relations behind the forgotten or concealed. Renner has been working for years on projects in an international context, such as in New York, Buenos Aires, Tel Aviv and Frankfurt. Her works have been shown in numerous exhibitions in Germany and abroad. Renner is the winner of the Kunstpreis Ottersberg (2019), the Theobald Simon Prize (2012) and the 33rd Förderpreis für Bildende Kunst 2009 of the City of Bremen. She has received the following scholarships, among others: Scholarship for further artistic education, German Academic Exchange Service (DAAD), Stiftung Zurückgeben, Filmstart 01, project scholarship of Nordmedia and Filmbüro Bremen. www.eliannarenner.com

Michal B. Ron, in Berlin lebende Kunsthistorikerin und Theoretikerin, ist auf Zeitlichkeit in Gegenwartskunst und Kultur spezialisiert. Sie promovierte in Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin. 2019 publizierte sie ihre Dissertation *History in the Room of the Parrot*. Ron schreibt Aufsätze, Ausstellungs- und Buchrezensionen für Kunstmagazine, unter anderem im trilingualen TOHU Magazine.

Michal B. Ron, is a Berlin based art historian and theoretician, specialized in temporality in contemporary art and culture. She holds a PhD in Art History from the Free University of Berlin. In 2019 she published her dissertation, *History in the Room of the Parrot*. Ron writes essays, exhibition and book reviews for emerging art magazines, among others in the trilingual TOHU Magazine.

Sylvia Sadzinski ist seit Oktober 2019 als Programmleitung der alpha nova & galerie futura tätig. Sie war Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Frauen- und Geschlechterforschung der Johannes Kepler Universität Linz, lehrt an verschiedenen Universitäten und ist Lektorin am Node Center for Curatorial Studies. Seit 2012 realisiert sie regelmäßig kulturelle Projekte, u. a. mit dem nomadischen Projektraum Neue Berliner Räume oder als Kuratorin der kommunalen Galerie im Turm in Berlin (2017–2019).

Sylvia Sadzinski has been working as program manager of alpha nova & galerie futura since October 2019. She was a research assistant at the Institute for Women's and Gender Studies at the Johannes Kepler University Linz, teaches at various universities and is a lecturer at the Node Center for Curatorial Studies. Since 2012, she has been regularly realizing cultural projects, among others with the nomadic project space Neue Berliner Räume or as curator of the municipal and public Galerie im Turm in Berlin (2017–2019).

IMPRESSUM / IMPRINT

Herausgegeben anlässlich der Ausstellung *Fragmented Narratives* mit Sharon Paz und Elianna Renner in der alpha nova & galerie futura (25.9.–6.11.2020).

Kuratorinnen:

Katharina Koch und Sylvia Sadzinski
(alpha nova & galerie futura)

Kuratorische Assistenz:

Helen-Sophie Mayr

Öffentlichkeitsarbeit:

Barbara Green – ARTS MANAGEMENT

Fotodokumentation Ausstellung:

Ceren Saner

Herausgegeben von:

Katharina Koch, Sylvia Sadzinski

Redaktion:

Katharina Koch, Sylvia Sadzinski

Lektorat und Übersetzung:

Jessica Khadivi, Helen-Sophie Mayr,
Sylvia Sadzinski

Beiträge:

Alison Hugill, Katharina Koch,
Sharon Paz, Elianna Renner,
Dr. Michal B. Ron, Sylvia Sadzinski

Grafik:

Stefanie Rau – operative.space

Vielen Dank an:

Lindy Annis, Eyda Adjei-Newman,
Sharon Adler, AFMA - Association
Fonds Mémoire d'Auschwitz, Claudio
Aguirre, Natalia Avedo-Ferreira,
Marion Bösen, Helen Burstin, Sefra
Burstin, Elena Eckert, Roy Fabian,
Camilla Milena Fehér, Fabian Fritze,
Danielle Ana Fuglistaller, Maria Garcia,
Medienwerkstat BBK, Mio Hamann,
Simon Harder, Dr. Lea Wohl von Hasel-
berg, Jan van Hasselt, Marie Heitzinger,
Ulrike Isenberg, Andreas Gruner,
Daniel Janik, Rike Kallebreta, Christine
Knauff, Therese Koppe, Veronika
Kracher, Simone Kucher, Carsten
Kudlik, Tobias Lange, Amnon Liberman,
Violaine Lochu, Olympiapark Berlin,
Olympiastadion Berlin, Sasa Queliz,
Carolina Redondo, Ruth Rosenfeld,
Jürgen Salzmann, Schaubühne Berlin,
Karl Heinz Stenz, Stephanie Stremmler,
Dr. Ingrid Strobl, Sabine Trützschler,
Carlotta Cécile Whan, Matteo Canalis
Wandel, Clare Wigfall, Martin Wilmes,
Prof. Dr. Elena Zanichelli, Bobby
Zylberman

© 2020 alpha nova & galerie futura,
Autorinnen, Fotograf*innen,
Künstlerinnen.

Alle Rechte vorbehalten. Abdruck
[auch auszugsweise] nur nach
ausdrücklicher Genehmigung durch
die Herausgeberinnen.

All rights reserved. No part of this
book may be reproduced in any
form without written permission by
the editor.

Bildnachweise:

alle Fotos © Ceren Saner, außer:
S. 5 © Katharina Koch
S. 19 + 28–29 (Filmstills) © Sharon Paz
S. 20, oben © Sharon Paz
S. 47 (Filmstills) © Elianna Renner
S. 50–51 © Sylvia Sadzinski
S. 53–55, oben (Filmstills)
© Andreas Gruner
alle Bilder mit Olympiastadion Berlin
auch: © Olympiastadion Berlin

Fragmented Narratives ist ein Projekt von



alpha nova & galerie futura
Am Flutgraben 3
12435 Berlin
+49(0)30 37005547
mail@alpha-nova-kulturwerkstatt.de
www.galeriefutura.de

Auflage: 275

Mit freundlicher Unterstützung von



Medienpartnerin



Kooperationspartnerin



