

EMILY D. BILSKI

Smiling at You: Die Kunst von Sharone Lifschitz

Es ist wie bei der Arbeit mit Holz und du folgst der Faserung ... du musst den Mechanismus finden, dich selbst als ein Werkzeug zu benutzen.

Wenn ich mein Leben nicht von meiner Arbeit trennen kann, dann ist es mir lieber, dass meine Arbeit von meinem Leben handelt als mein Leben von meiner Arbeit.¹

Smiling at You: The Art of Sharone Lifschitz

Like working with wood and you follow the grain ... you need to find the mechanism to use yourself as a tool.

If I can't separate my life from my work, then I would rather my work be about my life than my life be about my work.¹

¹ Conversation with the artist, October 21, 2013.

Seit der Jahrtausendwende hat Sharone Lifschitz ein spannendes Werk geschaffen, welches sich mit den Themen Gedächtnis, Identität und Sprache befasst. Unter Verwendung einer Reihe von Medien, einschließlich Fotografie, Video, Prints und Installationen, untersucht Lifschitz die Beziehung, die wir zu unserer individuellen und kollektiven Vergangenheit haben. Dabei erkundet sie vielfältige Aspekte menschlicher Interaktion ebenso wie die Sprache, die uns das ermöglicht. Zu diesem Zweck hat sie einfallsreiche Strategien entwickelt, mit denen sie sich in die Welt einmischt: Ihre Werkzeuge umfassen Zeitungsannoncen, um Menschen zu treffen, und systematische Reisen mit Bahn, Bus und U-Bahn. Auf ihren Reisen durch Deutschland, Belgien, Irland und Großbritannien, mit Stationen in Israel und den Vereinigten Staaten, hat sie verschiedene Menschen getroffen und sich mit ihnen unterhalten. Diese Interaktionen haben Lifschitz mit dem Rohmaterial für einen Großteil ihrer Kunst versorgt, die sich durch Empathie, einen spielerischen Zugang zur Sprache und Sinn für Humor auszeichnet. Dabei hat sie gerade Alltagsaktivitäten wie reisen, essen, schlafen und sprechen als ein Mittel genutzt, um Kunst zu machen und die Welt zu verstehen.

Lifschitz, die in London lebt und arbeitet, wurde in Israel geboren und wuchs im Kibbuz Nir Oz auf. Der Kibbuz wurde 1957 errichtet und befindet sich in der westlichen Negev-Wüste in unmittelbarer Nähe des Gazastreifens. Ihre Eltern gehören zu den Gründungsmitgliedern des Kibbuzes und engagierten sich im laufenden Betrieb des Kibbuzes, wozu Truthahnzucht, Sportunterricht, Feldarbeit oder die Verwaltung der Finanzen zählten. Daneben übten sie Berufe aus, die Spuren bei der Künstlerin hinterließen: Ihr Vater war

Since the turn of the millennium, Sharone Lifschitz has created a compelling body of work that addresses the themes of memory, identity, and language. Employing a range of media, including photography, video, prints, and installation art, Lifschitz investigates the relationship we have with our individual and collective pasts and explores multifaceted aspects of human interactions and the language that facilitates them. To that end, she has devised imaginative strategies for propelling herself into the world: her tools include advertisements placed in newspapers in order to meet people; and systematic journeys undertaken by train, bus, and Underground. Traveling through Germany, Belgium, Ireland, and Great Britain, with stops in Israel and the United States, she has engaged and conversed with a variety of people. These interactions have provided Lifschitz with the raw material for much of her art, which is characterized by the artist's empathy, playful approach to language, and sense of humor. Along the way, she has marshaled everyday activities—traveling, eating, sleeping, talking—as the means for making art and understanding the world.

Lifschitz, who lives and works in London, was born in Israel and grew up on Kibbutz Nir Oz. Established in 1957 one mile from the Gaza Strip in the western Negev desert, the kibbutz counts her parents among its founding members. Both parents had responsibilities associated with running the kibbutz (turkey farming, sports instruction, field work, financial management), but they also worked in professions that left

¹ Gespräch mit der Künstlerin, 21. Oktober 2013.

Journalist bei einer Reihe israelischer Zeitungen (dazu gehören *Hadaschot* und *Dawar*), während ihre Mutter als Fotografin arbeitete und an der örtlichen Mittelschule Fotografie unterrichtete. Der Wiederhall dieser Tätigkeiten kann in Lifschitz' oftmals systematischem und investigativem Zugang ebenso wie in der Synthese von Text und Bild, einem Kennzeichen ihrer Kunst, ausgemacht werden. Aspekte ihrer eigenen Biografie – als Israelin, Jüdin und Londonerin – finden ebenfalls Ausdruck in ihrem Werk.

Nach ihrem Wehrdienst siedelte Lifschitz nach London über, um Architektur zu studieren. Im Frühling 2000 wurde ihr jedoch bewusst, dass sie über die Baumaterialien der Architektur wie Stein, Stahl, Holz hinausgehen wollte, um vielmehr aus dem Immateriellen zu schöpfen: „Was ich mit Holz, Wachs und Metall mache, kann ich auch mit dem Leben machen – ich kann Dinge manipulieren.“² Was sie von der Architekturpraxis allerdings beibehielt, war eine Betonung des Prozesses. Im Juni desselben Jahres reiste sie mit dem Bus von London nach Prag, um eine Freundin zu besuchen. Mitten in der Nacht wachte sie auf, fand sich in Deutschland wieder und schrieb in ihr Notizbuch: „Durch Deutschland kann man ruhig durchschlafen.“ Das war der Auslöser für *Sleeping Germany*, einem Bildungsroman, in dem die Heldin zu einer Reise aufbricht, Erfahrungen sammelt, auf Schwierigkeiten und Herausforderungen stößt und ihren künstlerischen Weg aufzeichnet.

REISEN IN DER DEUTSCHEN BAHN

Als Lifschitz Ende Dezember 2000 zu dem aufbruch, was eine dreizehntägige Reise innerhalb des deutschen Bahnsystems werden sollte, hatte sie weder

their mark on the artist: her father was a journalist for a variety of Israeli newspapers, including *Hadashot* and *Davar*; and her mother, a photographer, ran the department of photography in the local high school. Echoes of these professions can be detected in Lifschitz's often systematic and investigative approach and in the synthesis of text and image that is a hallmark of her art. Aspects of her biography—as an Israeli, a Jew, and a Londoner—find expression as well in her work.

After completing compulsory military service, Lifschitz moved to London to pursue studies in architecture. But in the spring of 2000, she realized that she wanted to move beyond the building materials of architecture—stone, steel, wood—and create from what is immaterial: “What I do with wood, wax, metal, I can do with life, I can manipulate things.”² What she retained from the practice of architecture was an emphasis on process. That June, she traveled by bus from London to Prague to visit a friend. Awakening in the middle of the night, she found herself in Germany and wrote in her notebook: “Through Germany one might as well sleep.” This was the trigger for *Sleeping Germany*, a Bildungsroman wherein the heroine embarks on a journey, garners experience, encounters hardship and challenges, and charts her artistic path.

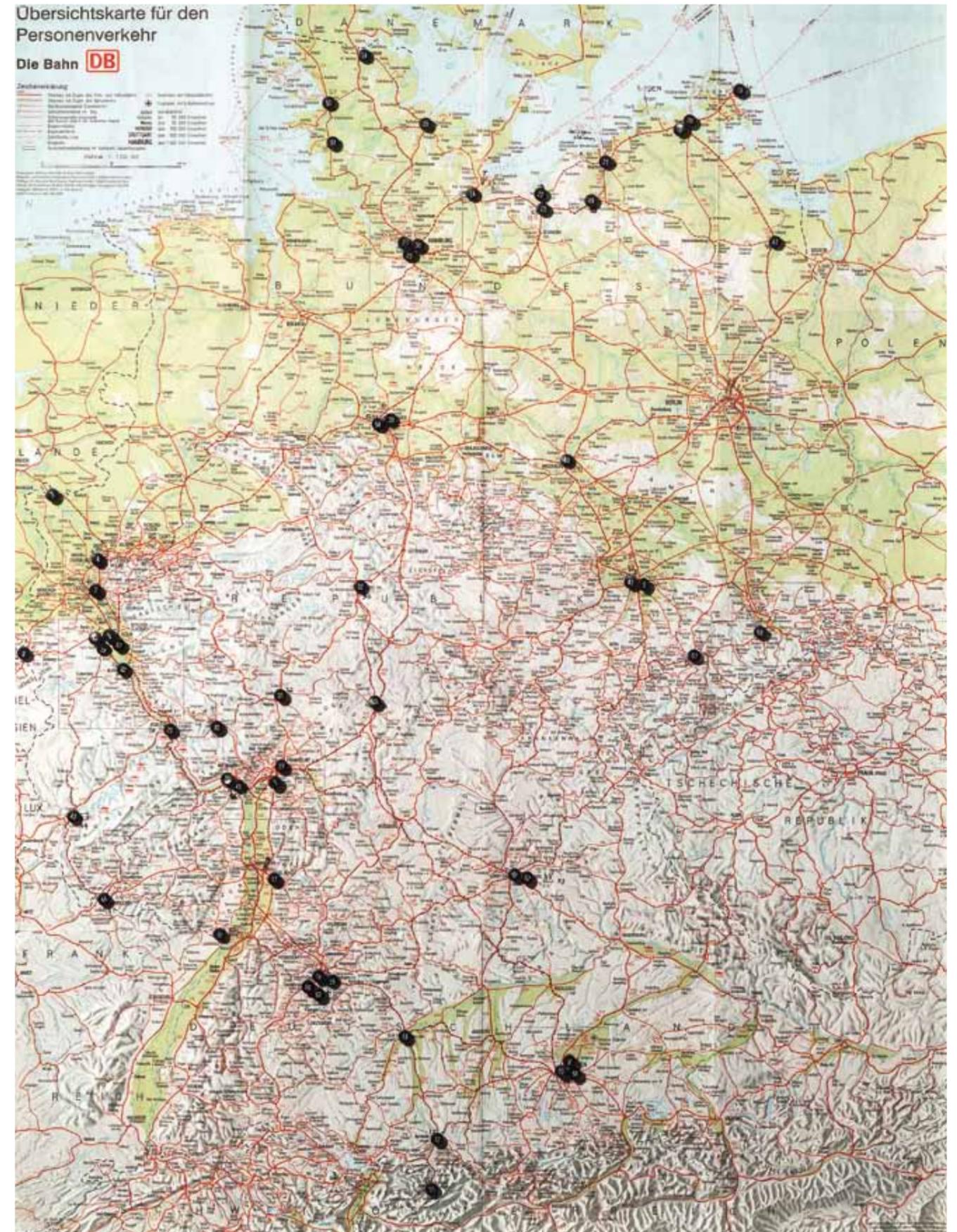
RIDING THE GERMAN RAILWAY

When Lifschitz set out at the end of December 2000 on what would become a thirteen-day sojourn within the confines of the German railway system, she did not have a specific

² Conversation with the artist, December 30, 2013.

Deutschlandkarte mit Stecknadeln, die Lifschitz' Reisen für *Sleeping Germany* zeigen

Map of Germany with pushpins indicating Lifschitz's travels for *Sleeping Germany*



² Gespräch mit der Künstlerin, 30. Dezember 2013.

einen spezifischen Reiseplan vor Augen, noch wusste sie, welche Form das Projekt letztendlich annehmen würde. Stattdessen stellte sie für sich eine Reihe von Regeln auf, wie sie sich gegenüber den Menschen, die sie treffen würde, verhalten und mit ihnen kommunizieren sollte, und was sie konkret tun würde, um ihre Erfahrungen schriftlich und mit Hilfe der Fotografie zu dokumentieren. Daraus entstand ein Zugang Kunst zu machen, der paradigmatisch für Lifschitz’ Werk werden sollte.

Das Reisen mit der Bahn ist ein Akt, der von einer Vielzahl kultureller und historischer Assoziationen begleitet wird. Das Bahnsystem war im neunzehnten Jahrhundert das Symbol *par excellence* für Fortschritt; eine treibende Kraft für wirtschaftliche und soziale Mobilität; und ein Ort, an dem Menschen unterschiedlicher Schichten, Rassen, Religionen und Nationalitäten zum ersten Mal miteinander in Berührung kamen. Diese Vielfalt besteht bis heute. Darüber hinaus bildet das Bahnsystem einen Schwellenbereich zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten, in dem Fremde zusammengewürfelt werden. Im Roman und Film steht die Bahn unter anderem für das Versprechen von Romantik (*Brief Encounter, Before Sunrise*), aber auch Gefahr (*Strangers on a Train*), Mysterium (*The Lady Vanishes*) und Mord (zum Beispiel im Orient-Express). Diesem kulturellem Ballast noch die Sicht auf eine jüdische Frau hinzuzufügen, die dreizehn Tage damit zubringt, in deutschen Zügen herumzufahren, ist, gelinde gesagt, überbestimmt: Die deutsche Bahn ist „vermutlich [mit] der drastischsten Assoziation von Glanz und Schrecken der deutsch-jüdischen Beziehungen“³ belastet. Das Projekt von Lifschitz ruft diese Assoziationen wach und betont sie, während sie

itinerary in mind, nor did she know what final form this project might eventually take. Instead, she developed a set of rules for herself about how to behave and interact with people she met, and what concrete actions to take to document her experiences using photography and writing. What ensued was an approach to making art that serves as a paradigm for Lifschitz’s oeuvre.

Traveling on the railway is an act rife with myriad cultural and historical associations. The rail system was the nineteenth-century emblem par excellence of progress: an agent of economic and class mobility, as well as the site where people from different classes, races, religions, and nationalities came into contact with one another for the first time. This diversity persists in our own day. Moreover, the rail system is a liminal space, perched between public and private, in which strangers are thrown together. In novels and film, the railway has held the promise of romance (*Brief Encounter, Before Sunrise*) but also danger (*Strangers on a Train*), mystery (*The Lady Vanishes*), and murder (for example, on the Orient Express). To add to this repertoire of cultural baggage, the prospect of a Jewish woman spending thirteen days riding on German trains is, to say the least, overdetermined: the German railway is burdened with “arguably the most iconic association of both the splendor and horrors of German/Jewish relations.”³ Lifschitz’s project simultaneously plays up these associations and defuses them. She constructed her project as a journey without a destination; she embraced the vagaries of chance, eschewing

sie gleichzeitig zerstreut. Sie konstruierte ihr Projekt als eine Reise ohne Ziel; sie gab sich den Launen des Zufalls hin und vermied es, die Route im Voraus zu planen – dennoch behielt sie die Kontrolle darüber, wohin sie ging, und oft überlegte sie es sich in letzter Minute anders, einfach so.

Als Gegengewicht zu den unvermeidlichen Assoziationen von Zügen als dem Transportmittel von Emigration und Deportation, von Flucht und Vernichtung, setzte Lifschitz als eine ihrer Regeln fest: „Versuche, das Bahnsystem zu deinem Heim zu machen. Du bist fortwährend zu Hause.“ Dieses Bemühen um Behaglichkeit wird jedoch von einer anderen Regel untergraben, die besagt: „Sage niemals, woher du ursprünglich kommst.“ Im Verlauf ihrer Reise hat diese Regel für einige komische Momente gesorgt: Als Israelin, die in Deutschland Englisch sprach, wurde Lifschitz oft gefragt, woher sie stamme. „Ich lebe in London,“ lautete Lifschitz’ Antwort. Doch ihr Akzent verrät, dass Englisch nicht ihre Muttersprache ist, und Mitreisende bestanden darauf zu erfahren, woher sie ursprünglich komme. „Polen,“ erwiderte Lifschitz dann. Obwohl diese Antwort rein technisch mit einer anderen Regel („Lüge niemals“) durchaus im Einklang steht – auch wenn sie etwas weit hergeholt ist –, ruft sie die Last einer schmerzvollen Geschichte hervor. „Und ich, fahre ich oft nach Polen? / Nein, meine Familie lebt nicht mehr dort.“⁴ Lifschitz’ Entscheidung, ihre jüdische Identität zu verbergen, enthüllt einen Aspekt von Wieder-Aufführung, der diesem Projekt innewohnt: „Ich frage nach ihren Namen. / Brand und Julia. / Brand erkundigt sich nach meinem. ‚Sharone‘ / ‚Aber das ist ein jüdischer Name‘, sagt er, ‚bist du Jüdin?‘ / Ich werde sehr rot und sage, ja.“⁵

planning her itinerary ahead of time; yet she was the one in control of where she went, often changing her mind at the last minute on a whim.

As a counterweight to the unavoidable associations of the train as the vehicle of emigration and deportation, of flight and destruction, Lifschitz posited as one of her rules: “Try to make the train system your home. You are constantly at home.” However, this attempt at comfort is undercut by another “rule” that states: “Never say where you are originally from.” During the course of her journey, this rule engenders some comical moments. As an Israeli woman speaking English in Germany, the artist was often asked where she was from. “I live in London,” was her standard response. Detecting in Lifschitz’s accent a nonnative English speaker, fellow passengers press her on where she is from originally. “Poland,” is Lifschitz’s reply. Though this response technically complies with another rule (“Never lie”), if stretching the truth, it also evokes the burden of a painful history: “And me, do I go to Poland often? / No, my family no longer lives there.”⁴ Lifschitz’s decision to hide her Jewish identity reveals an aspect of reenactment latent in this project: “I ask them for their names. / Brand and Julia. / Brand asks for mine. ‘Sharone’ / ‘But that is a Jewish name,’ he says. ‘Are you Jewish?’ / I go very red and say yes.”⁵

Paul Theroux discovered in his epic train journey: “I sought trains; I found passengers.”⁶

³ Todd Samuel Presner, *Mobile Modernity: Germans, Jews, Trains*, New York 2007, 15.

³ Todd Samuel Presner, *Mobile Modernity: Germans, Jews, Trains*, New York 2007, 15.

⁴ Sharone Lifschitz, *Sleeping Germany*, 2003, 120. In einem achtlosen Moment vergisst sie die Regel und erzählt jemandem, dass sie aus Israel kommt (55); und einmal überrascht sie sich selbst und lügt tatsächlich („Sage, dass ich aus der Türkei bin,“ 69).

⁵ Ebenda, 138.

⁴ Sharone Lifschitz, *Sleeping Germany*, 2003, 120. In one careless moment, she forgets the rule and tells someone that she is from Israel (55); and once she surprises herself and actually lies (“Say that I am from Turkey,” 69).

⁵ Ibid., 138.

⁶ Paul Theroux, *The Great Railway Bazaar: By Train through Asia*, London 1975; 2008, 2.

Paul Theroux machte auf seiner epischen Bahnreise folgende Entdeckung: „Ich suchte Züge; ich fand Passagiere.“⁶ Indem sie ihre Sicht auf Deutschland auf das beschränkte, was sie von einem Zugfenster oder einer Station aus sehen konnte, erkundete Lifschitz das Land durch seine Menschen; und Gespräche mit Mitreisenden sind der Kern ihres Projekts. Am ersten Tag, als sie im ersten Zug unterwegs ist, gibt es einen bestürzenden Augenblick von Intimität, als eine junge Frau plötzlich preisgibt, dass bei ihrem Verlobten Krebs diagnostiziert wurde. Lifschitz erlebte viele ungeschützte Gespräche von der Art, wie sie nur zwischen Fremden möglich sind, die gemeinsam fernab ihres Zuhauses unterwegs sind. („Keine Regionalzüge mehr! Die Leute scheinen eine zu kurze Strecke zu reisen, sie sind zu nahe an ihrem Wohnort, um wirklich zu reisen.“)⁷ Sie erfährt etwas über das Leben der Leute, aber auch über die Herausforderungen der deutschen Wiedervereinigung. Die meisten Begegnungen sind angenehm. Es wird viel geflirtet; eine dieser Begegnungen wird bedrohlich und schlägt in Belästigung um. Wir vergessen nie die Risiken, denen eine junge, alleinreisende Frau ausgesetzt ist.

Sie trifft Deutsche, die in Großstädten, Kleinstädten und Dörfern leben, Männer, Frauen und Kinder verschiedenen Alters; Berufstätige, Studenten, Arbeiter und Arbeitslose. Die Züge sind ein Mikrokosmos der globalen Gemeinschaft: Sie spricht mit einem Flüchtling vor den Taliban, einem in Amsterdam lebenden afghanischen Arzt, und mit Fahrgästen aus Italien, Honduras, Somalia, Dubai und anderen Ländern. Abgesehen von den Passagieren kam Lifschitz auch mit Schaffnern, Schlafwagenbetreuern und Imbissverkäufern in den Zügen in Kontakt; mit dem Personal

By restricting her view of Germany to what she could see from a train window or station, Lifschitz was exploring the country through its people, and conversations with fellow passengers are at the heart of her project. On the first day, riding the first train, she experiences a moment of startling intimacy when a young woman suddenly reveals that her fiancé has been diagnosed with cancer. Lifschitz experienced many unguarded conversations of the type that are only possible between strangers sharing a journey away from home. (“No more local trains! People seem to travel too short a distance, they are too close to home to be really traveling.”)⁷ She hears about people’s lives but also about the challenges of German reunification. Most of the encounters are congenial. There is a lot of flirtation; one such encounter turns threatening and veers into harassment. We never forget the risks inherent in being a young woman traveling alone.

She meets Germans living in cities, towns, and villages—men, women, and children of a variety of ages: professionals, students, blue-collar workers, and the unemployed. The trains are a microcosm of the global community: she talks with a refugee from the Taliban, an Afghani doctor living in Amsterdam, and passengers who hail from Italy, Honduras, Somalia, Dubai, and elsewhere. Apart from fellow passengers, Lifschitz came into contact with conductors, sleeping-car attendants, and refreshment vendors on the trains, along with the shower attendants, waiters, cleaners, and salespeople

von Duschräumen, mit Kellnern, Reinigungskräften und Verkäufern, die in den verschiedenen Stationen arbeiten. Sie trifft auf unerwartete Liebeshwürdigkeit – eine Zugbegleiterin, die ihr gratis Wasser anbietet, als Lifschitz kein Wechselgeld bei sich hat –, aber auch auf die unerklärliche Bosheit eines Schaffners in einem Nachtzug, der sie schikaniert.

Vom heutigen Standpunkt aus ist *Sleeping Germany* eine Zeitkapsel: eine Welt, in der Menschen im Zug noch rauchten (und Lifschitz Zigaretten anboten), ein Europa vor der Einführung der Gemeinschaftswährung, des Euro, und vor 9/11. Handys waren selten, so dass sie Erwähnung erforderten, falls sie auftauchten. Menschen schrieben mit Stiften auf Papier, sie lasen Bücher und Zeitungen. Bevor das drahtlose Internet, Social Media und Smartphones allgegenwärtig wurden, konnte sich Lifschitz mit Mitreisenden unterhalten, bevor diese Stöpsel in den Ohren hatten und jeder in seiner eigenen Blase steckte. Die Menschen waren offen für Begegnung.

Als die Reise zuende war, kehrte Lifschitz mit reichem Material nach London zurück und stand nun vor der Herausforderung, wie sie es auswerten und präsentieren sollte. Sie kreierte eine Installation, die zwei Hauptteile hatte: einen erzählerischen Bericht über ihre Reise und eine Slideshow, die aus über 400 Bildern bestand. Diese Bilder zeigen Leute, die Lifschitz getroffen und mit denen sie gesprochen hatte, traurige Mahlzeiten, elegante Abendessen und eine Vielfalt von Toiletten, Duschen und Betten in Schlafabteilen. Hunderte von aus Zugfenstern aufgenommene Fotografien zeigen Industrielandschaften, pastorale Szenen, mittelalterliche Kathedralen, desolate Bahnsteige und

working in the various railway stations. She encounters unexpected kindness—a train attendant who offers free water when Lifschitz has no change—but also the inexplicable nastiness of a conductor on a night train who practically persecutes her.

From a contemporary vantage point, *Sleeping Germany* is a time capsule: a world where people still smoked on trains (and offered Lifschitz cigarettes); a Europe before the introduction of the common currency of the euro and pre-9/11. Mobile phones were rare enough that they warrant mentioning when they appear. People write with pen on paper, they read books and newspapers. Before the ubiquity of wireless Internet, social media, and smartphones, Lifschitz was able to converse with fellow passengers because they were not plugged in, ensconced in individual bubbles. People were open to an encounter.

Once the journey was completed, Lifschitz returned to London with a wealth of material and faced the challenge of how to present it. She created an installation with two main parts: a narrative account of her journey; and a slide show comprising more than 400 images. These images include the people whom Lifschitz met and spoke with, sad meals and elegant dinners, and a variety of toilets, showers, and beds in sleeping compartments. Hundreds of photographs taken from train windows show industrial landscapes, bucolic countryside, medieval cathedrals, desolate station platforms, and

⁶ Paul Theroux, *The Great Railway Bazaar: By Train through Asia*, London 1975; 2008, 2.

⁷ Lifschitz, *Sleeping Germany*, 108.

⁷ Lifschitz, *Sleeping Germany*, 108.

fröhliche Feiertagsaushänge. Diese Bilder der vom Zug aus betrachteten deutschen Landschaft sind Beispiele für den wahrnehmungsverändernden Effekt von Geschwindigkeit. Wolfgang Schivelbusch bemerkt dazu: „Hier erscheint nicht eine malerische Landschaft durch die Eisenbahn zerstört, sondern umgekehrt eine an sich eintönige Landschaft wird durch die Eisenbahn erst in eine ästhetisch ansprechende Perspektive gebracht. Die Eisenbahn inszeniert eine neue Landschaft.“⁸

Diese Bilder, von denen jeweils fünf in beliebigen Kombinationen projiziert werden, bieten dem Beobachter vielfältige Möglichkeiten des Synthetisierens: Als eine Serie von Fragmenten fordern sie uns heraus, ein sinnstiftendes Mosaik zusammenzustellen. Die Kontinuität, die das Narrativ – ein tagtäglicher, fast stündlicher Bericht – bietet, wird durcheinandergebracht, unterbrochen, impressionistisch; Bilder von verschiedenen Tagen, Zeiten und Orten werden vermischt. Die Verwendung veralteter Technologie in Gestalt von Carousel-Diaprojektoren verbindet das Projekt mit den Tropen des Tourismus und gleicht einer Urlaubsdiaschau für Familie und Freunde. In ihrer Analyse des Zusammenhangs von Tourismus und Fotografie behauptete Susan Sontag, dass Fotografieren dem Menschen hilft, „Besitz von einer Umwelt zu ergreifen, in der er sich unsicher fühlt.“⁹ „Allein schon das Hantieren mit der Kamera ist beruhigend und mildert das Gefühl der Desorientierung, das durch Reisen oft verschärft wird.“¹⁰ Im Kontext von *Sleeping Germany* trug allein das Aufnehmen so vieler Fotos durch die Künstlerin zur Beherrschung der Räume bei, die sie durchquerte, und machte es ihr möglich, ein Maß an Kontrolle in Situationen zu erlangen, in denen sie sich aus freien Stücken dem Zufall und dem Unbekannten

cheerful holiday displays. These images of the German landscape as seen from the train are examples of the perception-altering effect of velocity, as noted by Wolfgang Schivelbusch: “Not a picturesque landscape destroyed by the railroad; on the contrary, it is an intrinsically monotonous landscape brought into aesthetically pleasing perspective by the railroad. The railroad has created a new landscape.”⁸

Projected five at a time in random combinations, these images offer a multitude of possibilities for the viewer to synthesize; as a series of fragments, they challenge us to construct a meaningful mosaic. The continuity provided by the narrative—which is a day-by-day, almost hour-by-hour account—becomes jumbled, discontinuous, impressionistic, mixing images from different days, times, and places. Employing the old technology of carousel slide projectors connects the project to the tropes of tourism and resembles a post-vacation slide show put on for family and friends. Analyzing the innate connection between tourism and photography, Susan Sontag asserted that photographs “help people to take possession of space in which they are insecure”;⁹ taking them “is soothing, and assuages general feelings of disorientation that are likely to be exacerbated by travel.”¹⁰ In the context of *Sleeping Germany*, the act of taking so many photographs contributed to the artist’s mastery of the spaces she traversed and enabled her to assert some measure of control in situations where she had willingly given herself over to chance and the

überlassen hatte – ein Paradoxon, welches der Arbeit einen Teil ihrer Schärfe gibt.

Der Fluidität der Diaschau stellt Lifschitz ein Narrativ entgegen, welches sie mit einem Zitat aus der Haggada – dem liturgischen Text für den Seder, den Vorabend von Pessach – beginnt und beendet und damit ihrer Reise eine übergreifende Bedeutung verleiht.

Am Morgen des 29. Dezembers, nach dreizehn Tagen im Zug, befand ich mich auf dem Weg von Stuttgart nach München ... Mir fiel eine Passage aus der Pessach Haggada ein: „In jeder Generation muss sich jeder Mensch betrachten, als sei er selbst aus Ägypten ausgezogen.“¹¹

Lifschitz, deren Familie auf beiden Seiten fast vollständig in der Schoa ausgelöscht wurde, hat ihre Erfahrung mit Deutschland im Kontext des kollektiven jüdischen Gedächtnisses und der zyklischen Auffassung von jüdischer Geschichte artikuliert, welche Ereignisse im Zusammenhang von Zerstörung und Erlösung von der Vergangenheit versteht. So wie der Sederabend den Auszug aus Ägypten nachspielt, so stellte die Bahnreise durch Deutschland ein rituelles Nachspielen jüdischer Geschichte und Identität dar.

Lifschitz’ Methode, Gespräche, Notizen und Fotografie zu kombinieren, um Erfahrungen und Beobachtungen festzuhalten nimmt, auch das Genre der Reiseliteratur und jüngste Entwicklungen in der Ethnografie auf. Insbesondere die visuelle Ethnografie mit ihrer Betonung der „Reflexivität“ ist präsent, das heißt „das Erzählen der Geschichte des Forschungsprozesses als Teil der Forschungsergebnisse“.¹² In der Beschreibung

unknown—a paradox that gives the work some of its bite.

Against the fluidity of the slide presentation, Lifschitz constructed a narrative account that she bookended with a quotation from the Haggadah—the liturgical service for the Passover seder—thus conferring an overarching significance on her journey.

On the morning of the 29th of December, after 13 days on the train, I was on my way from Stuttgart to Munich.... I thought of a passage from the Passover Haggadah: “In every generation, each individual must regard himself as if he personally had gone forth from Egypt.”¹¹

Lifschitz, whose parents’ families were almost entirely obliterated in the Shoah, articulated her experience of Germany within the context of collective Jewish memory and the cyclical conception of Jewish history, which comprehends events in relation to destructions and redemptions from the past. As with the Passover seder and the Exodus from Egypt, the train journey through Germany constituted a ritual reenactment of Jewish history and identity.

Lifschitz’s method, combining conversation, note taking, and photography to record her experiences and observations, straddles the genres of travel writing and recent developments in ethnography, particularly the field of visual ethnography, including an emphasis on “reflexivity”:

⁸ Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, München, Wien 1977, 58. Schivelbuschs Behauptung, dass das Zugabteil „das Ende der Konversation während der Reise“ zur Folge hatte (S. 73) wird durch *Sleeping Germany* widerlegt.

⁹ Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt am Main 2004, 15.

¹⁰ Ebenda, 15–16.

⁸ Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*, trans. Anselm Hollo, Berkeley 1986, 60. Schivelbusch’s assertion that the train compartment brought about “the end of conversation while traveling” (p. 73) is belied by *Sleeping Germany*.

⁹ Susan Sontag, *On Photography*, New York 1973, 1974, 1977, 9.

¹⁰ Ibid., 9–10.

¹¹ Lifschitz, *Sleeping Germany*, 4.

¹² Douglas Harper, *Visual Sociology*, London und New York 2012, 39.

¹¹ Lifschitz, *Sleeping Germany*, 4.

seiner Feldarbeit in Bostons Glasscherbenviertel und mit Hobos in Güterzügen betonte Douglas Harper, dass „es die Kombination von Fotografie, Feldarbeit, Immersion und Ich-Erzählung war, die es erlaubte, die Geschichte des Forschungsprozesses mit der Geschichte der Kultur zu kombinieren“.¹³ Reflexivität betont den Schöpfungsprozess. Seit *Sleeping Germany* ist dies ein Kennzeichen von Lifschitz' Kunst.

FAHRTEN IN DER LONDONER UNDERGROUND
CiLiLove überträgt die Reiseerfahrung innerhalb eines geschlossenen Systems von der fremden und potenziell exotischen Welt in die alltägliche Welt der Underground in Lifschitz' Heimatstadt London. Im Laufe eines Tages führen Lifschitz und ihr Künstlerkollege Matteo Peretti einen Pas de deux, eine Art Paarungstanz auf, während sie versuchen, in den Zügen und auf den Bahnsteigen der Underground flüchtige Blicke voneinander einzufangen. Sie befinden sich in einer Endlosschleife, in der die kreisförmige Route der Circle Line zu einer passenden Metapher dafür wird, wie schwierig sich die Suche nach Liebe in der Großstadt des 21. Jahrhunderts gestaltet und eine Liebesaffäre mit einem Fremden fortwährend möglich ist. Wie in einer Anzeige bei „Missed Connections“ halten die beiden Teilnehmer Ausschau nach identifizierenden Merkmalen (z. B. Matteos rotem Schal). Die parallelen Texte von ihm und ihr sind genderspezifisch in ihrem Ausdruck: Sein Narrativ ist neutral, an niemand Bestimmten gerichtet („Ich bin eben dabei, wieder in die Underground zu steigen, als ich eine Nachricht von Sharone erhalte“; d. h., nicht „eine Nachricht von dir“), während sie ihn direkt anspricht („Ich hoffe du bist OK; denke gerade über einen Platz nach, um deine Geschenke zu hinterlegen“).

“telling the story of the research process as part of the research results.”¹² Describing his field-work on skid row in Boston and with freight-train-riding tramps, Douglas Harper emphasized that “it was the combination of photography, field work immersion and first-person narrative that allowed the story of the research process to be integrated with the story of the culture.”¹³ Reflexivity emphasizes the process of creation and has continued to be a hallmark of Lifschitz's art in her works since *Sleeping Germany*.

RIDING THE LONDON UNDERGROUND
CiLiLove transfers an experience of travel within a closed system from the foreign and potentially exotic to the mundane world of the Underground in Lifschitz's home city of London. During a single day, Lifschitz and fellow artist Matteo Peretti enact a pas de deux, a kind of mating dance, while seeking to catch glimpses of each other on the Underground trains and platforms. They are on a merry-go-round, where the circularity of the Underground's route becomes a fitting metaphor for the rigors of seeking love in the twenty-first-century metropolis and the ever-present possibility of romance with a stranger. As in an entry from “Missed Connections,” the participants look for identifying characteristics (for example, Peretti's red scarf). The parallel texts of “he” and “she” are gendered in their expression: his narrative is neutral, not addressed to anyone in particular (“I am about to reenter the Underground when I receive a message from Sharone,” i. e., not “a message from you”), while she addresses him directly

CiLiLove greift auf ein Repertoire von Bildern, Objekten und Verhaltensweisen zurück, das mit Werben und Romantik in Verbindung gebracht wird. Der Soziologin Eva Illouz zufolge ist das säkulare romantische Ritual durch eine Reihe von – zeitlichen, räumlichen, artefaktischen und emotionalen – Grenzen gekennzeichnet, die „einen symbolischen Raum, innerhalb dessen Liebe in der Art eines Rituals gelebt wird“;¹⁴ schaffen und die tatsächlich sehr der Struktur und Handlung von *CiLiLove* entsprechen. Das Projekt findet innerhalb der begrenzten Zeit eines einzigen Tages statt, einer Zeit, die nichts mit den alltäglichen Tätigkeiten der Teilnehmer zu tun hat; es ist auf einen bestimmten Ort beschränkt, die Circle Line; und die Teilnehmer hinterlassen füreinander Zeichen der Zuneigung, romantische Artefakte wie Schokolade und Briefe.

CiLiLove erkundet das Thema des Dialogs zwischen zwei Menschen, die sich ausschließlich aufeinander konzentrieren. Lifschitz beschloss, diese Performance in ein großes physisches Objekt zu übersetzen, welches viel Raum in einer Galerie beansprucht. Um den parallelen Narrativen und Wegen der beiden Hauptdarsteller zu folgen, sind die Betrachter gezwungen, ihre eigenen Reisen zu unternehmen und physisch diese große „Linie“ zu umkreisen und dabei quasi Sharones und Matteos Erfahrung nachzuvollziehen.

DER KÖRPER DER KÜNSTLERIN
Wie in vielen von Lifschitz' Projekten inszeniert sie in *CiLiLove* zuerst eine Erfahrung oder eine Performance und findet anschließend dafür eine Form. Wie so oft bei Performance Art, erfordert ihr Werk zuweilen Mühsal und Ausdauer. Zeit ist bei diesen Arbeiten ein wesentlicher Faktor; eine Zeit lang arbeitete sie als

¹⁴ Eva Illouz, *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*, Berlin 2007, 142.

(“I hope U are alright; thinking of a place to deposit your presents”).

CiLiLove draws on a repertoire of images, objects, and behavior associated with courtship and romance. According to sociologist Eva Illouz, the secular romantic ritual is characterized by a set of boundaries—temporal, spatial, artifactual, and emotional—that “carve a symbolic space within which romance is lived in the mode of ritual”¹⁴ and that correspond, as it happens, to much of the structure and action of *CiLiLove*. The project takes place within the bounded time of a single day, time set apart from the normal activities of the participants; it is confined to a specific space, the Circle Line; and the participants leave tokens of affection for each other—artifacts of romance, such as gifts of chocolate and letters.

CiLiLove explores the theme of dialogue between two people focused exclusively on each other. Lifschitz chose to translate this performance into a large physical object that takes up a lot of space in the gallery. In order to follow the parallel narratives and trajectories of the two protagonists, viewers are compelled to undertake their own journeys and physically walk around this large “line” in a circular pattern, thereby engaging in a kind of reenactment of Sharone and Matteo's experience.

THE BODY OF THE ARTIST
In *CiLiLove*, as with many of Lifschitz's projects, she first orchestrates an experience

¹⁴ Eva Illouz, *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*, Berkeley 1997, 113; see also 113–17.

¹³ Ebenda. Für die Zusammenhänge und Unterschiede zwischen Reiseliteratur und Anthropologie siehe James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge 1997.

¹² Douglas A. Harper, *Visual Sociology*, London and New York 2012, 39.

¹³ Ibid. For the connections and distinctions between travel writing and anthropology, see James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge 1997.

Künstlermodell, was ihr ein Gefühl dafür gab, Aufgaben in einer vorgegebenen Zeit auszuführen; danach jedoch „wenn es vorbei ist, ist es vorbei“.¹⁵ Lifschitz artikuliert diesen Aspekt ihres Arbeitsprozesses am Ende von *Sleeping Germany*:

Später,/Die Reise ist vorbei.../Ich habe von Anfang an darüber nachgedacht, wie dieser Augenblick kommen wird, wie werde ich wissen, dass es vorbei ist, und nun, da er gekommen ist, ist er einfach da. Eine Einsicht, eine Leere. Innerhalb weniger Augenblicke wird das Sitzen im Zug zu einer unglaublich irritierenden Erfahrung. Bis jetzt war ich nie mehr als einen Augenblick lang gelangweilt, jetzt bin ich unendlich gelangweilt.¹⁶

Marina Abramović' Beschreibung der entscheidenden Bedeutung von Raum und Zeit in Performance Art trifft gut auf Lifschitz' Arbeit zu:

Es ist ausschlaggebend, den Raum zu bestimmen, wo die Dinge geschehen werden. Und dann musst du eine gewisse Menge an Zeit bestimmen, die du dir geben wirst, um Dinge zu bewirken ... Du betrittst eine Art unbekannter Konstruktion, die du für dich selbst machst. Aber dann musst du die Willenskraft haben, dein Wort zu halten, egal wie schwierig das ist.¹⁷

Lifschitz' Letterboard *Untitled 22 (Window with Curtain and Flowers)* ist eine Hommage an eine frühe Performance von Abramović.

In einigen Videos, die in einem Innenraum aufgenommen wurden, bewegt Lifschitz ihren Körper, um

or a performance and then has to give it a form. As with much performance art, her work can involve hardship and endurance. Time is a critical factor in these works; she worked for a time as an artist's model, which gave her the sense of a task to perform within an allotted time, but then "when it's over it's over."¹⁵ Lifschitz articulates this aspect of her working process at the conclusion of *Sleeping Germany*:

Later,/The journey is over.... /I have been thinking of how this moment will come, how I will know it is over, since the beginning, and now that it has arrived it is just there. A realisation, an emptiness. Within a few moments sitting on a train becomes an incredibly annoying experience. Until now I have not been bored for more than a moment, now I am infinitely bored.¹⁶

Marina Abramović's description of the decisive importance of time and space in performance art well applies to Lifschitz's work:

It's critical to determine this space where things will happen. And then you have to allot a certain amount of time that you are going to give yourself to make things happen.... So you enter a kind of unknown construction, which you create for yourself. But then you have to have the willpower to actually keep your word, no matter how difficult it is.¹⁷

¹⁵ Conversation with the artist, October 21, 2013.

¹⁶ Lifschitz, *Sleeping Germany*, 146.

¹⁷ "Marina Abramović on Performance Art," in: *The Artist Is Present*, ed. Klaus Biesenbach, exh. cat., New York 2010, 211.



Blick in die Ausstellung mit *Brilliant Corners* und *Untitled 05 (GOOD AS FOOD)*, Jüdisches Museum München, 2014

Installation view showing *Brilliant Corners* and *Untitled 05 (GOOD AS FOOD)*, Jewish Museum Munich, 2014



Sharone Lifschitz und eine Mitreisende, Fotografien 2001, aus *Sleeping Germany*

Sharone Lifschitz and fellow passenger, photographs, 2001, from *Sleeping Germany*

spezifische Handlungen innerhalb einer vorgegebenen Zeitspanne durchzuführen. In *Brilliant Corners* arrangiert sie vor laufender Kamera ihren Körper in den Winkeln einer Ecke ihres Wohnraums. Hier baut Lifschitz auf dem Vermächtnis von frühen Performance-Künstlern wie Bruce Nauman auf, der eine Reihe bahnbrechender Experimentalfilme in den 1960er Jahren geschaffen hat, in welchen er seinen Körper im Studio für die Dauer des Films, der in der Kamera läuft, bewegt.

Bekleidet mit einer dunklen Hose und einem weißen T-Shirt – was Lifschitz in *Brilliant Corners* übernimmt – bewegte sich Nauman in *Bouncing in the Corner, No. 1* (1968)¹⁸ in einer Ecke hin und her, wobei er mehrfach gegen die Wand seines Studios stieß. Lifschitz ersetzt diese Art repetitiver Bewegung mit etwas Fließendem, das auf die Veränderung des Lichts bei Sonnenaufgang reagiert. Indem sie ihre Arme und Beine innerhalb der Begrenzungen einer Ecke bewegt, verwandelt sich

Lifschitz's letter board *Untitled 22 (Window with Curtain and Flowers)* is an homage to an early performance by Abramović.

In a number of videos filmed indoors, Lifschitz moves her body to perform specific actions during a prescribed time span. In *Brilliant Corners*, the artist places her body in front of the camera within the confines of a corner of her home. Here Lifschitz has built on the legacy of early performance artists, such as Bruce Nauman, who created a series of groundbreaking experimental films in the 1960s, in which he moves his body within the studio for the duration of the film running in the camera. Dressed in dark trousers and a white T-shirt—much like Lifschitz in *Brilliant Corners*—Nauman bounced back and forth, repeatedly hitting a corner wall of his studio with his body in *Bouncing in the Corner, No. 1* (1968).¹⁸ Lifschitz replaces this kind of repetitive

¹⁸ For an excerpt, see <http://www.vdb.org/titles/bouncing-corner-no-1>.

¹⁸ Zum Beispiel, siehe: <http://www.vdb.org/titles/bouncing-corner-no-1>.



Sharone Lifschitz und ein Mitreisender, Fotografien 2001, aus *Sleeping Germany*

Sharone Lifschitz and fellow passenger, photographs, 2001, from *Sleeping Germany*

ihr Körper in eine Uhr, die die Zeit im Einklang mit der Natur anzeigt; der Raum verändert sich von der Dunkelheit zum Licht. In vielen ihrer Arbeiten wird uns das Vergehen der Zeit bewusst gemacht: durch die Uhr, die in dem Letterboard *Untitled 05 (GOOD AS FOOD)* eingebettet ist; bei *Wedge*, das Handlungen vom Morgen bis zum Sonnenuntergang aufzeichnet; durch die exakte Aufzeichnung von spezifischen Daten und Uhrzeiten im Narrativ von *Sleeping Germany*, und durch die Dokumentation von Begegnungen als Teil nachfolgender Reiseprojekte wie *Speaking Germany* und *Flanders Is Next to Wallonie*.

In *Sleeping Germany* bat Lifschitz die Menschen, die sie traf, jeweils um die Erlaubnis sie zu fotografieren und fragte anschließend, ob diese sie fotografieren könnten. Diese Fotos verleihen den Textbeschreibungen nicht nur Gesichter — um somit die Erzählung greifbarer und unmittelbarer zu machen; der Akt des Fotografierens diente auch der Validierung jedes

movement with something fluid that responds to the changing light at sunrise. As she moves her arms and legs within the confines of a corner, her body is transformed into a clock, marking time in sync with nature as the room moves from darkness to light. In many of her works, we are made aware of time passing: in the clock embedded into the letter board *Untitled 05 (GOOD AS FOOD)*, in the action recorded in *Wedge* that takes place from morning until nightfall, in the strict notation of specific dates and times in the narrative of *Sleeping Germany*, and in the documentation of meetings as part of subsequent travel projects such as *Speaking Germany* and *Flanders Is Next to Wallonie*.

In *Sleeping Germany*, Lifschitz asked permission to photograph the people she met and then asked them to photograph her. In addition to providing faces to go along with the verbal

Zusammentreffens. Wie Susan Sontag anmerkte: „Fotografieren heißt, Bedeutung geben.“¹⁹ Bezeichnenderweise wählte Lifschitz als Präsentationsform für diese Bilder Diptychen, eine Serie von Doppelporraits innerhalb ihrer Erzählung; damit unterstreicht sie, dass in *Sleeping Germany* das Fotografieren ein gegenseitiger Akt war, ein visuelles Gegenstück zum Gespräch. Gegenseitigkeit ist in der fotografischen Praxis selten. Das Fotografieren ist eine Art Angriff auf das Subjekt; es ist wohl kaum ein Zufall, dass wir vom Foto-„schießen“ sprechen, oder dass manche Kulturen glauben, dass beim Fotografieren dem Subjekt etwas „gestohlen“ werde. „Jedem Zücken der Kamera wohnt Aggression inne“²⁰, schreibt Sontag und „dennoch haftet dem Akt des Fotografierens etwas Räuberisches an. Menschen fotografieren heißt, ihnen Gewalt antun, indem man sie so sieht, wie sie selbst sich niemals sehen, indem man etwas von ihnen erfährt, was sie selbst nie erfahren; es verwandelt Menschen in Objekte, die man symbolisch besitzen kann.“²¹ Fotografie geht auch mit Verführung einher, wie in der ikonischen Szene eines Fotoshootings in Michelangelo Antonionis Film *Blow Up* (1966) exemplifiziert, einem sexuell aufgeladenen Pas de deux zwischen David Hemmings (als Londoner Fotograf) und dem Model Veruschka.

In *Interluding* fordert Lifschitz diese Dynamik von Jäger und Beute heraus, während sie diesen Aspekt der Fotografie und, im weiteren Sinne, ihres Werks insgesamt erkundet. Indem sie die Subjekt-Objekt-Beziehung unterminiert, transformiert sie die Fotosession in eine Begegnung zwischen zwei Gleichgestellten und lässt sich auf einen wortlosen Dialog mit der Künstlerin Martina Jenne ein, bei dem die zwei

descriptions—to make the narrative more concrete and immediate—the act of photography served to validate each encounter. As Susan Sontag noted: “To photograph is to convey importance.”¹⁹ Tellingly, Lifschitz chose to present these images as diptychs, a series of double portraits within her narrative, thereby emphasizing that in *Sleeping Germany*, photographing was a reciprocal act, a visual counterpart to the conversation. Reciprocity is rare in the practice of photography. Taking a photograph is a kind of attack on the subject; it is hardly an accident that we speak of “shooting” photographs, or that some cultures believe that taking pictures involves “stealing” something from the subject. Sontag described the “aggression implicit in every use of the camera”²⁰ and noted that “there is something predatory in the act of taking a picture. To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them they can never have; it turns people into objects that can be symbolically possessed.”²¹ Photography also involves seduction, as exemplified by the iconic scene of a photo shoot in Michelangelo Antonioni’s film *Blow-Up* (1966), a sexually charged pas de deux between David Hemmings (as a London photographer) and fashion model Veruschka.

In *Interluding*, Lifschitz challenges this dynamic of hunter and prey as she explores this aspect of photography and, by extension, of her work as a whole. Undermining the subject/object relationship, she transforms the photo session into an encounter between two equals, engaging

¹⁹ Sontag, *Über Fotografie*, 36.

²⁰ Ebenda, 13.

²¹ Ebenda, 20.

¹⁹ Sontag, *On Photography*, 28.

²⁰ Ibid., 7.

²¹ Ibid., 14.



Blick in die Ausstellung mit *Trucks and Drivers* und *Interluding*, Jüdisches Museum München, 2014

Installation view showing *Trucks and Drivers* and *Interluding*, Jewish Museum Munich, 2014

Frauen einander in ihren Rollen als Fotografin und Fotografierte abwechseln. Wenn in *Sleeping Germany* die gepaarten Bilder häufig eine gespenstische Ähnlichkeit von Körperhaltung oder Ausdruck aufweisen, so wird hier der Doppelgänger-Effekt durch die fast identische Kleidung und die ähnlichen Frisuren der zwei Frauen noch verstärkt.

Lifschitz ist sich durchaus bewusst, wie sehr ihre Arbeit vom Input der Leute, die sie trifft, von deren Bildern, Geschichten und Worten abhängt. Darin liegt ein gewisses Paradox; während sie den Dialog in den Vordergrund stellt und sich selbst offenhält für das Überraschende jeder Begegnung, ist es letztendlich die Künstlerin allein, die das „Endprodukt“, das vollendete Kunstwerk kontrolliert. Ein Poster, das einen Ausschnitt eines Gesprächs in *Speaking Germany* wiedergibt, enthält einen Wortwechsel, der die Ambivalenz unterstreicht, welche Lifschitz' Arbeitsmethode innewohnt: „Lustig ... und jetzt bin ich dein Subjekt? / Nein... / Nein? / Nein... das klingt schrecklich...“. *Interluding* setzt viele der Themen, die in Studien zur Fotografie als Medium behandelt werden – den Blick, den Raub der Seele, Aggression, Macht – künstlerisch um und dient somit als Meditation über den Charakter von Lifschitz' Kunst selbst, auch wenn diese mit den ihr eigenen Merkmalen von Bosheit und Sinn für Spaß angeboten wird.

ERINNERUNG UND EXIL

Sleeping Germany wurde schließlich der erste Teil einer deutschen Trilogie; der zweite Teil heißt *Speaking Germany* und wurde 2007 für die Eröffnung des Jüdischen Museums München 2007 kreiert.²² Ebenso wie *Sleeping Germany*, machte es auch

in a wordless conversation with artist Martina Jenne as the two women alternate roles of photographer and photographed. If in *Sleeping Germany* the paired images often have an eerie similarity of pose or expression, here the doppelgänger effect is enhanced by the two women's nearly identical dress and similar hairstyles.

Lifschitz is attentive of the degree to which her work depends on the input of the people she meets, on their images, stories, and words. Herein lies a paradox: she foregrounds the dialogue and leaves herself open to the serendipity of each encounter; but in the end, it is only the artist who controls the final product, the finished work of art. One poster conveying a fragment of conversation from *Speaking Germany* includes an exchange that highlights this ambivalence inherent in Lifschitz's working methods: “How funny ... and now I am your subject? / No.... / No?/ No ... that sounds horrible.” Enacting many of the issues explored in analyses of photography as a medium—the gaze, robbing the soul, aggression, power—*Interluding* serves as a meditation on the nature of Lifschitz's art, though offered with her signature impishness and sense of fun.

MEMORY AND EXILE

Sleeping Germany eventually became the first part of a German trilogy; the second installment is *Speaking Germany*, created for the opening of the Jewish Museum Munich in 2007.²² Like *Sleeping Germany*, *Speaking Germany* required

²² See also Emily D. Bilski, *Speaking Germany, How Can Germans and Jewish Speak to Each Other about Germany? How Can We Not Speak about Germany?* In: Jutta Fleckenstein, Bernhard Purin (eds.), *Jewish Museum Munich, Munich, London and New York 2007, 70, 71.*

Speaking Germany für die Künstlerin erforderlich, durch Deutschland zu reisen; gemeinsame Mahlzeiten mit Fremden einzunehmen, Gespräche als künstlerisches Mittel und das Thematisieren der komplexen Beziehungen zwischen Deutschen und Juden waren ein Teil davon. Hier jedoch stellte Lifschitz viele der Strategien ihres früheren Projekts auf den Kopf. Während Lifschitz in *Sleeping Germany* inkognito unterwegs gewesen war, wurde in *Speaking Germany* ihre jüdische Identität in den Anzeigen, die sie schaltete, um Gesprächspartner zu finden, hervorgehoben – tatsächlich war dies der Köder, um Leute anzuziehen. Viele Gespräche waren recht intim oder hatten geradezu den Charakter einer Beichte, und vielleicht ist das der Grund dafür, dass ihre Partner gesichtslos und anonym bleiben: Die Fotografien, welche die Begegnungen dokumentieren, zeigen jedenfalls nur die Reste gemeinsamer Mahlzeiten und manchmal Hände oder Oberkörper. Während zahlreiche Bilder in *Sleeping Germany* von einem fahrenden Zug aus aufgenommen wurden, waren in *Speaking Germany* die Texte auf den Plakaten häufig selbst in Bewegung: Für Fußgänger waren sie auf einer fahrenden Straßenbahn zu sehen oder man konnte sie von einem fahrenden Auto oder einer U-Bahn aus auf einer Werbesäule oder Brücke entdecken.

Das Platzieren von Texten im städtischen Gefüge als Teil von *Speaking Germany* brachte eine Fülle von kurzlebigen Minimonumenten mit sich. Während sie am Konzept für ein Holocaust-Denkmal für München arbeitete, griff Lifschitz auf ihre Strategie zurück, befristete Interventionen in der Stadt durchzuführen und entwickelte *Memorial as Parasite*, ein Projekt, das sich in den Kontext der „Counter-Monuments“

the artist to travel through Germany, sharing food, employing conversation as an artistic medium, and addressing the complexity of relations between Germans and Jews; but here, Lifschitz turned many of the strategies of her earlier project on its head. In *Sleeping Germany*, Lifschitz had traveled incognito; but in *Speaking Germany*, her Jewish identity was highlighted in the advertisements she placed to find conversation partners—it was, in fact, the bait used to draw people in. Perhaps because of the intimate and confessional nature of many of the ensuing conversations, her partners remain faceless and anonymous—the photographs that document the encounters show only the remnants of the shared meals and an occasional hand or torso. Many of the images in *Sleeping Germany* were recorded from the vantage point of a moving train; the texts on the posters in *Speaking Germany* were often themselves in motion, on a moving streetcar espied by a pedestrian, or seen on an advertising column or a bridge from the perspective of a moving car or subway car.

Placing texts within the fabric of the city as part of *Speaking Germany* resulted in a multiplicity of ephemeral mini-monuments. Working on a concept for a Holocaust memorial for Munich, Lifschitz returned to the strategy of creating temporary interventions in the city and developed *Memorial as Parasite*, a project that can be placed within the context of the “counter-monuments” that appeared in Germany in the 1980s and 1990s. For example, the *Monument against Fascism* (1986–93), by Jochen Gerz and

stellen lässt, welche in Deutschland in den 1980er und 1990er Jahren auftauchten. So wurde etwa das *Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt* (1986–93) von Jochen Gerz und Esther Shalev Gerz in Hamburg im Verlauf mehrerer Jahre abgesenkt bis es verschwand;²³ Lifschitz hingegen ließ städtische Wahrzeichen „verschwinden“.

Lifschitz berichtete, wie ihre Erfahrungen bei der Arbeit an *Memorial as Parasite* – „fehlende“ Wahrzeichen zu schaffen – in ihr zu der Neugier geführt hat, über Münchens „fehlende“ Bürger nachzudenken und darüber, welche Beziehung deren Erinnerungen an die Stadt vor dem Zweiten Weltkrieg zu dem heutigen städtischen Gefüge haben. Das Ergebnis ist *If I Were to Forget You*, der dritte Teil von Lifschitz’ Deutschland-Trilogie, ein Video, das sich aus „Essays“ über vier ehemalige Bürger zusammensetzt, von denen alle fortgeschrittenen Alters sind (die jüngsten sind Mitte achtzig): Berthold Bilski, Bertha Leverton, Inge Sadan, and Helene Weinstein. Lifschitz sprach mit ihnen über ihr Leben, ihre Kindheit und Jugend in den 1920ern und 1930ern zur Zeit des Nationalsozialismus und darüber, wie sie auf München am Ende ihres langen Lebens blicken. Kaum überraschend, gibt es da eine große Vielfalt; Geschichten über Grausamkeit, Antisemitismus, tragische Ereignisse, aber auch über Hilfsbereitschaft und Loyalität – manchmal war es sogar ein NSDAP-Mitglied, dessen Hilfe entscheidend fürs Überleben war. An diesem Punkt ihres Lebens vermisst keiner mehr München, aber sie alle finden die Stadt schön. An München und Bayern sind sie nach wie vor durch Freundschaften aus der Vorkriegszeit gebunden sowie durch andere Beziehungen, die Emigration

Esther Shalev Gerz in Hamburg, was sunk into the ground over a period of several years, until it vanished.²³ Lifschitz chose to make city landmarks “disappear” instead.

Lifschitz has remarked on how her experiences working on *Memorial as Parasite*—creating “missing” landmarks—led her to reflect upon Munich’s “missing” citizens and how their memories of the pre–World War II city relate to the contemporary urban fabric. The result is *If I Were to Forget You*, the third part of Lifschitz’s German trilogy, a video composed of “essays” on four former residents, all advanced in age (the youngest are in their mid-eighties): Berthold Bilski, Bertha Leverton, Inge Sadan, and Helene Weinstein. Lifschitz spoke to them about their lives, their experiences growing up in the 1920s and 1930s and under Nazism, and how they view Munich from the perspective of a long life. Not surprisingly, there is great variety: stories of cruelty, anti-Semitism, and tragedy but also helpfulness and loyalty—sometimes it was even a Nazi party member whose help was instrumental in surviving. No one misses Munich at this point, though they all appreciate its beauty. What still connects them to Munich and Bavaria are prewar friendships, relationships that have survived emigration and distance over decades.

If I Were to Forget You consists of a series of conversations, in which Munich is the third partner in each encounter. Images of the city today are interwoven with footage of the four former

und große Entfernungen jahrzehntelang überdauert haben.

If I Were to Forget You besteht aus einer Reihe von Gesprächen, in denen München bei jeder Begegnung der dritte Partner ist. Bilder von der heutigen Stadt sind mit Filmmaterial über die vier ehemaligen Bürger Münchens in ihren Wohnungen in England, Israel und den Vereinigten Staaten verwoben. Mit einer Handkamera hat Lifschitz diese Szenen auf eine flüchtige, geradezu impressionistische Weise gefilmt. Im Gegensatz dazu zeichnet sich das Bildmaterial aus München durch die große Stille aus, die das Kennzeichen von Graham Westfield ist, der Lifschitz’ Partner ist, und oft künstlerisch mit ihr zusammenarbeitet. Westfield filmte 2007 die Stadt zum ersten Mal, als er das Video *Munich in Four Courses* filmte, das *Speaking Germany* abschließt.

Die Szenen vom München der Gegenwart entsprechen nicht unbedingt einer Illustration der Gespräche; sie rufen vielmehr die Empfindung hervor, eine Stadt zu bewohnen und die Vergangenheit zu spüren.²⁴ In der *Kunst des Handelns*, einem Buch, das Lifschitz zu Beginn ihrer Karriere beeinflusste, beschreibt Michel de Certeau dieses Phänomen:

Auch die Gegenstände und die Wörter sind hohl. Vergangenes schlummert in ihnen wie in den alltäglichen Gebärden des Gehens, des Essens und des Schlafens, in denen einstige Revolutionen enthalten sind. Die Erinnerung ist auf der Reise wie ein schöner Prinz, der eines Tages das Dornröschen unter wortlosen Geschichten wachküßt. „Das hier war eine Bäckerei“; „dort hat Mutter Dupuis

residents in their homes in England, Israel, and the United States. Lifschitz used a handheld camera to film the interior scenes in a fluttery, nearly impressionistic style. In contrast, the footage of Munich is distinguished by its stillness, a hallmark of the camera work of Graham Westfield, Lifschitz’s partner and frequent artistic collaborator. Westfield first filmed the city in 2007, when he shot *Munich in Four Courses*, the video that brought *Speaking Germany* to a close.

Scenes of contemporary Munich do not necessarily illustrate the conversations; rather, they evoke the sensation of inhabiting a city and sensing the past.²⁴ Michel de Certeau, in *The Practice of Everyday Life*, a book that influenced Lifschitz early in her career, describes this phenomenon:

Objects and words also have hollow places in which a past sleeps, as in the everyday acts of walking, eating, going to bed, in which ancient revolutions slumber. A memory is only a Prince Charming who stays just long enough to awaken the Sleeping Beauties of our wordless stories. “Here there used to be a bakery.” “That’s where old lady Dupuis used to live.” It is striking here that the places people live in are like the presences of diverse absences. What can be seen designates what is no longer there.... [I]t is the very definition of a place, in fact, that it is composed by these series of displacements and effects among the fragmented strata that form it and that it plays on these moving layers.²⁵

²³ Siehe James E. Young, *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*, Hamburg 2002, 142–178; und Stephan Schmidt-Wulffen, *The Monument Vanishes: A Conversation with Esther and Jochen Gerz*, in: *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History*, James E. Young (Hrsg.), Ausstellungskatalog, New York 1994, 69–75.

²³ See James E. Young, *At Memory’s Edge: After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven and London 2000, 120–51; and Stephan Schmidt-Wulffen, “The Monument Vanishes: A Conversation with Esther and Jochen Gerz,” in: *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History*, ed. James E. Young, exh. cat., New York 1994, 69–75.

²⁴ Eine Anzahl zeitgenössischer Künstler haben sich mit dieser Dialektik zwischen einem deutschen Stadtbild von heute und von damals befasst. Siehe zum Beispiel, Shimon Attie, *The Writing on the Wall Project*, 1992–93, in welchem er Fotos von armen osteuropäischen jüdischen Einwanderern im Berliner Scheunenviertel auf Außenseiten der gleichen Plätze im heutigen Berlin projizierte, siehe Young, *Nach-Bilder*, 76–81; und Sophie Calle, *Detachment*, Arles 2013, die sich mit dem Verschwinden von DDR-Denkmalern aus dem ehemaligen Ostberlin beschäftigt.

²⁴ A number of contemporary artists have concerned themselves with this dialectic between a contemporary German cityscape and what was previously there. See, e.g., Shimon Attie’s “The Writing on the Wall Project,” 1992–93, in which he projected photographs of poor Eastern European Jewish immigrants in Berlin’s Scheunenviertel onto exteriors in the same locations in contemporary Berlin; see Young, *At Memory’s Edge*, 62–75; and Sophie Calle, *Detachment*, Arles 2013, which deals with the disappearance of GDR monuments from what was formerly East Berlin.

²⁵ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall, Berkeley, Los Angeles and London 1984, 108.

gewohnt“. Verblüffend dabei ist, daß lebendig wahrgenommene Orte so etwas wie die Gegenwart von Anwesenden sind. Das, was sich zeigt, bezeichnet, was nicht mehr ist. ... der Ort wird gerade dadurch definiert, daß er aus den Reihen dieser Verschiebungen und Wechselwirkungen zwischen den zerstückelten Schichten, aus denen er zusammengesetzt ist, gebildet wird und daß er mit diesen sich veränderlichen Dichten spielt.²⁵

„Alltägliche Gebärden des Gehens, des Essens und des Schlafens“ waren die Bausteine von *Sleeping Germany*, Akte, die mobilisiert wurden, um Zugang zu Erinnerungen zu erhalten. Als Certeau über Orte schrieb, an denen wir unserem täglichen Leben nachgehen, dass sie „wie Anwesenheiten vielfältiger Abwesenheiten“ sind, ist es fast so, als beschrieb er damit die Wirkung, die sich einstellt, wenn man hört, wie Helene über ihr Leben in Schwabing und das elterliche Papierwarengeschäft gegenüber der Universität spricht, während wir am Bildschirm Menschen an einem Spätsommertag auf der Ludwigstraße spazieren gehen sehen. Münchens Räume sind mit Linien verbunden, die sich in den Erinnerungen von Lifschitz’ Gesprächspartnern zeitlich nach hinten erstrecken, aber auch nach vorne in die Zukunft. Tatsächlich kann jede Stelle in der Stadt zum Denkmal werden, sobald diese vor dem Hintergrund der Erinnerungen eines anderen Menschen mit verändertem Blick gesehen wurde, wie der Monopteros im Englischen Garten in Helenes Erinnerung, die Isar in der von Inge, die Herzog-Rudolf-Straße, in der sich Berta zufolge früher die Jüdische Schule befand, oder die Bavaria-Statue in der Nähe von Bertholds Kindheitswohnung. In *If I Were to Forget You* eignet sich Lifschitz bestimmte

“Everyday acts of walking, eating, going to bed” constituted the building blocks of *Sleeping Germany*, acts that have been mobilized to access memory. When Certeau wrote of places where we go about our daily life being “like the presences of diverse absences,” he could be describing the effect of hearing Helene speak about her life in the Schwabing neighborhood and her parents’ stationery store across from the university, while onscreen we see people walking along Ludwigstrasse on a late summer day. The spaces of Munich are connected by lines that stretch back into time in the memories of Lifschitz’s conversation partners but also forward into the future. In effect, every site in the city can become a memorial, once it has been seen anew in the context of someone’s memories, such as the Monopteros in the English Garden recalled by Helene; the Isar river that epitomizes Munich for Inge; Herzog-Rudolf-Strasse, the site of the former Jewish school that Berta speaks of; and the statue of Bavaria, near Berthold’s childhood home. In *If I Were to Forget You*, Lifschitz appropriates existing urban sites—some landmarks, some not—and gives them new meanings. This takes the concept of *Memorial as Parasite* one step further: one need not cover something up to make it function as a memorial; one need only look at it with fresh eyes.

HOME AND BORDERS

It was not until 2009 that Lifschitz turned her attention to her childhood home as a subject for her work. Around Kibbutz Nir Oz, she enacted the performance that is the subject of *Wedge* and

zentrale Orte in der Stadt an – manche sind Wahrzeichen, manche nicht – und gibt ihnen neue Bedeutung. Damit wird das Konzept von *Memorial as Parasite* um einen Schritt weiterentwickelt: Man muss nicht etwas abdecken, damit es zum Denkmal wird. Man muss nur mit frischem Blick darauf schauen.

HEIMAT UND GRENZEN

Es dauerte bis zum Jahr 2009, bis Lifschitz ihre Aufmerksamkeit dem Ort ihrer Kindheit zuwandte und zum Thema ihrer Arbeit machte. Rund um den Kibbutz Nir Oz führte sie die Performance auf, die das Thema von *Wedge* ist und filmte die Gespräche mit ihrer Mutter, deren Ergebnis *The Line and the Circle* war. Die Themen, die sie in diesen Arbeiten aufrollte, sollten die Künstlerin in den folgenden Jahren beschäftigen. *Wedge* handelt von den politischen und geografischen Umständen von Lifschitz’ Kindheit und von Israel im Allgemeinen; *The Line and the Circle* konzentriert sich auf den intimeren Bereich von Gemeinschaft und Familie und erkundet den komplexen Austausch zwischen Erinnerungen und Bildern.

In *Wedge* folgt die Kamera der Künstlerin, wie sie durch das Tor den Kibbutz Nir Oz verlässt und am Zaun entlanggeht, der die Grenze markiert; im Hintergrund sind die Kuppeln und Minarette der Stadt Khirbat Ikhzā’ah im Gazastreifen zu sehen. Unmittelbar nach dem Waffenstillstand im Anschluss an die Operation Gegossenes Blei – einem militärischen Eingriff, gegen den die Künstlerin vehement opponierte – geht sie zu den angrenzenden Feldern, erreicht einen Graben, der durch den Aufprall einer herabfallenden Kassam-Rakete entstanden ist, die sich darin befindet. Sie staubt die Rakete ab und setzt sich an den

filmed the conversations with her mother that resulted in *The Line and the Circle*. The themes developed in these works would occupy the artist in the coming years. *Wedge* addresses the political and geographical circumstances of Lifschitz’s childhood home and of Israel generally; *The Line and the Circle* focuses on the more intimate realm of community and family and explores the complex interchange between memories and images.

In *Wedge*, the camera follows the artist as she walks out of the gates of Kibbutz Nir Oz and passes along the fence marking its border; in the background, one can see the domes and minarets of the city of Khirbat Ikhzā’ah in the Gaza Strip. In the immediate aftermath of the ceasefire from Operation Cast Lead—a military action to which the artist was vehemently opposed—she goes to the adjacent fields and comes across a ditch created by the impact of a falling Kassam missile, which sits inside. She dusts off the missile, and sits at the edge of the ditch to peel and eat an orange (the quintessential Israeli agricultural product). As the sun sets, she creates a makeshift bed in the ditch, crawls in, and curls up with the missile, as if to sleep.

In this provocative work, Lifschitz explores how to have a dialogue when all possibility for discourse “has been silenced by the huge onslaught of fire and destruction aimed at the Gaza Strip and their firing of homemade and other missiles on the communities surrounding the borders. I missed the war by chance and came a few days later to a community licking the wounds of

²⁵ Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, 205.

Grabenrand, um eine Orange (der Inbegriff eines israelischen Landwirtschaftsprodukts) zu schälen und zu essen. Als die Sonne untergeht, bereitet sie sich ein notdürftiges Bett im Graben, legt sich hin und rollt sich so mit der Rakete zusammen, als ob sie schlafen wollte.

In dieser provokanten Arbeit erkundet Lifschitz die Möglichkeiten eines Dialogs an einem Ort, wo jede Chance einer Debatte zum Verstummen gebracht wurde, „durch den enormen Ansturm von Feuer und Zerstörung, der auf den Gazastreifen gerichtet ist, und durch die von dort auf die grenznahen Gemeinden abgeschossenen selbstgebastelten Raketen. Ich habe den Krieg zufällig verpasst und kam einige Tage später zu einer Gemeinschaft, die ihre Wunden leckte, welche die Folge zahlloser herabstürzender Raketen und ihres unmittelbaren Miterlebens der Luft- und Boden-angriffe auf den Streifen waren.“²⁶ Trotz der belasteten Beziehung zwischen dem Kibbuz und den Bewohnern des Gazastreifens hatte es doch über viele Jahre zwischenmenschliche Interaktion zwischen den Bevölkerungen gegeben, und zwar als Nachbarn, Arbeitgeber und Kunden für die jeweiligen Geschäfte des anderen. Selbst als Gegner gab es Kontakt von Angesicht zu Angesicht. Was nun von diesen früheren wechselseitigen Beziehungen übrigblieb, war bloß das Feuern von Geschossen über die Grenze hinweg. In dieser Performance setzt sich Lifschitz mit dem, was sie hat, auseinander und mit dem, was über die Grenze geschickt wurde, und behandelt die Kassam-Rakete, als wäre sie ein Geschenk und nicht eine Waffe, die für einen Angriff verwendet wurde. Sie macht Platz für sie und zum Schluss kuschelt sie mit dem Geschoss wie mit einem Teddybär oder einem Liebhaber. Diese

countless missiles falling and of bearing witness by proximity to the attacks carried from land and air on the strip.”²⁶ Despite the fraught relationship between the kibbutz and the residents of the Gaza Strip, for many years there had been interpersonal interaction between the populations, as neighbors, employers, employees, and customers for each other’s businesses. Even as adversaries, there was face-to-face contact. What remained from this former interaction was only the lobbing of weapons across the border. In this performance, Lifschitz engages with what she has, with what has been sent from across the border, relating to the Kassam as if it were a gift, and not a weapon used in an attack. She makes a space for it and cuddles up to it like a teddy bear or a lover. This recollection of innocence jars with the seemingly hopeless present-day reality of violence and conflict. In the end, the action resembles a kind of burial.

Engaging with the “other” across the border sparked an ongoing project—*Advice about Sharing a Country*. Placing advertisements once again, Lifschitz sought people in Belgium and Northern Ireland who would offer advice. What has emerged from the collected “advice” has been a sharing bound up with the delineation of borders, a subject that has engaged Israeli artists since the early 1970s, following the Six-Day War.²⁷ In *Flanders Is Next to Wallonie*, Lifschitz asked people she met on the railway to draw the line—the language line—that separates Flanders from Wallonia on a map of Belgium. Though this line is absent from the

Rückbesinnung auf Unschuld verträgt sich nicht mit der scheinbar hoffnungslosen Gegenwart von Gewalt und Konflikt. Am Ende ähnelt die Aktion einer Art Beerdigung.

Die grenzüberschreitende Auseinandersetzung mit dem „Anderen“ brachte ein fortlaufendes Projekt in Gang – *Advice about Sharing a Country*. Wieder schaltete Lifschitz Anzeigen und suchte nach Leuten in Belgien und Nordirland, um Ratschläge einzuholen. Was aus den gesammelten „Ratschlägen“ hervorging, war ein Teilen, verbunden mit der Skizzierung von Grenzen, ein Thema, das israelische Künstler seit den frühen 1970er Jahren in der Folge des Sechstagekriegs beschäftigt.²⁷ In *Flanders Is Next to Wallonie* bat Lifschitz Menschen, die sie im Zug traf, auf einer Karte von Belgien eine Linie zu ziehen, und zwar die Sprachlinie, die Flandern von Wallonien trennt. Obwohl diese Linie nicht im Streckenplan der Bahn eingezeichnet ist, existiert sie dennoch. Jeder Mensch hatte ein geistiges Bild dieser Linie vor Augen; tatsächlich ist jedes Bild, das die Bahnreisenden kreierten, eine Art Selbstporträt der Person, die dieses Bild gezeichnet hat.

Das Video *Best City in the World—Looking after Belfast (Raymond’s Loss)* folgt Lifschitz’ Treffen mit Raymond McCord. McCord ist ein Protestant, der auf ihre Anzeige antwortete, in der sie „Rat, wie man ein Land miteinander teilt“ suchte. Anders als die meisten Menschen, die Lifschitz im Laufe der Jahre getroffen und deren Gespräche sie in ihre Kunst eingebracht hat – ob in deutschen oder belgischen Zügen, in deutschen Kaffeehäusern, Biergärten und Restaurants – ist Raymond McCord keine anonyme Figur. Er ist ein politischer Aktivist mit einem Wikipedia-Eintrag;

railway map of Belgium, it exists nonetheless. Each person carried around a mental picture of that line; in effect, each map created by the rail passengers is a kind of self-portrait of the person who drew it.

Best City in the World—Looking after Belfast (Raymond’s Loss) traces Lifschitz’s meeting with Raymond McCord, a Protestant who answered her advertisement seeking “advice about sharing a country.” Unlike most of the people whom Lifschitz has encountered over the years and whose conversations she has transformed into her art—on German or Belgian trains, or in German cafés, beer gardens, and restaurants—McCord is not an anonymous figure. He is a political activist, with a Wikipedia page; his advocacy for victims’ rights and his struggle to bring his son’s murderers to justice are well documented in the press. He has been a candidate for public office. Yet Lifschitz’s video reveals another aspect of McCord’s tragedy, as if the murder of his son were not sufficient. As he drives Lifschitz around Belfast, he shows her his old neighborhood and former home: “It used to be mixed, years ago.” His family lived in an area that had become segregated over time; McCord, his ex-wife, and sister were forced to relocate. It had become too dangerous. McCord had become a refugee in his own city, and yet he declares Belfast to be “the best city in the world, [with the] best people in the world.”

If Lifschitz probed the subject of sites of trauma in *Sleeping Germany* (where it concerned

²⁶ Schreiben der Künstlerin an die Autorin, 9. Januar 2014.

²⁶ Communication from the artist to the author, January 9, 2014.

²⁷ Siehe zum Beispiel, *The Eyes of the Nation: Visual Art in a Country without Boundaries*, Ausstellungskatalog, Tel Aviv Museum of Art, 1998.

²⁷ See, e.g., *The Eyes of the Nation: Visual Art in a Country without Boundaries*, exh. cat., Tel Aviv Museum of Art, 1998.

sein Eintreten für die Rechte von Benachteiligten und Opfern und sein intensiver Einsatz, um die Mörder seines Sohnes vor Gericht zu bringen, sind in der Presse wohldokumentiert. Zudem hatte er für ein öffentliches Amt kandidiert. Trotzdem enthüllt Lifschitz' Video einen anderen Aspekt von McCords Tragödie, als wäre die Ermordung seines Sohnes nicht genug. Während er Lifschitz durch Belfast fährt, zeigt er ihr sein altes Viertel und das Haus, in dem er früher wohnte: „Vor vielen Jahren war das hier ein gemischtes Viertel.“ Seine Familie lebte in einer Gegend, die im Laufe der Zeit segregiert wurde, und McCord, seine frühere Frau und seine Schwester waren gezwungen umzuziehen. Es war zu gefährlich geworden. McCord war zu einem Flüchtling in seiner eigenen Stadt geworden. Und dennoch behauptet er, Belfast sei die „beste Stadt der Welt, [mit den] besten Menschen der Welt“.

Während Lifschitz in *Sleeping Germany* das Thema traumatischer Orte sondierte (es ging um das kollektive Gedächtnis), ging es in der Begegnung mit McCord direkt und persönlich zu. Auch wenn Lifschitz' Zugang behutsam und unaufdringlich ist, so gibt es immer einen Kern von Hartnäckigkeit in ihrem Werk, was nirgends so offenkundig ist wie dort, wo sie uns mit McCords Geschichte bekannt macht. Der Tod seines Sohnes wird noch dadurch verschärft, dass McCord aus seinem früheren Leben verbannt wurde. Der herzerreißendste Augenblick ist der, in dem McCord beschreibt, wie er vom Mord an seinem Sohn erfahren hat und ins Leichenschauhaus geht, um den Leichnam zu identifizieren. Die Kamera bleibt auf die Sicht der Straße durch die Windschutzscheibe fixiert, mit Feingefühl und Takt; und dennoch, indem man uns McCords Gesicht nicht zeigt, wird dieser Moment noch

collective memory), with McCord it is raw and personal. Though Lifschitz's approach is gentle and understated, there is always a kernel of toughness in her work, nowhere more evident than in acquainting us with McCord's story. The loss of his son is exacerbated by his having been exiled from his former way of life. The most heartbreaking moment comes when he describes learning of his son's murder and going to the morgue to identify the body. The camera stays fixed on the view of the road ahead seen through the windshield, with delicacy and discretion; yet by not showing us McCord's face, the moment is even more devastating. "I'm gonna take you now to the place where Raymond [Jr.] was murdered," a place, we later learn, the father has been only "two or three times in thirteen years." He stops at a nondescript disused quarry by the roadside, the site where his son's body was discovered. The places he shows us—ordinary streets, rows of council housing, a derelict fence—are agonizing to see. They have become infused with memory, much like the Munich spaces seen in *If I Were to Forget You*.

Once they have concluded their car journey, in the final scenes of the video, the artist asks McCord if he has any questions for her and offers him the camera, which he takes and turns on her. In the denouement, we see the very pregnant artist exiting the car; perhaps there was something about her being on the verge of becoming a parent that compelled him to show her the quarry where his dead son's body was found.

niederschmetternder. „Ich werde dir jetzt die Stelle zeigen, wo [mein Sohn] Raymond [Jr.] ermordet wurde,“ einen Ort, an dem, wie wir später erfahren, der Vater nur „zwei- oder dreimal in dreizehn Jahren“ gewesen ist. Er hält bei irgendeinem stillgelegten Steinbruch am Straßenrand an, die Stelle, wo der Leichnam seines Sohnes gefunden wurde. Die Orte, die er uns zeigt – unauffällige Straßen, sozialer Wohnbau, ein schäbiger Zaun – sind qualvoll anzusehen. Sie sind mit Erinnerung durchtränkt, ganz wie die Münchner Räume in *If I Were to Forget You*.

Nachdem sie ihre Autofahrt beendet haben, fragt die Künstlerin in den abschließenden Szenen des Videos McCord, ob er Fragen an sie habe. Sie gibt ihm die Kamera, welche er nimmt und auf sie richtet. In der letzten Einstellung sehen wir die hochschwängere Künstlerin aus dem Auto aussteigen; vielleicht hatte es damit zu tun, dass sie im Begriff war, Mutter zu werden, was McCord dazu veranlasste, ihr den Steinbruch zu zeigen, in dem sein toter Sohn aufgefunden wurde.

In *The Line and the Circle* richtet die Künstlerin ihre Aufmerksamkeit auf ihre eigene Familie. Wie so viele ihrer Werke ist auch dieses in Dialogform strukturiert. Wir sehen nicht die Gesichter von Sharone und Yochke Lifschitz, Tochter und Mutter, nur ihre Hände während der Arbeit; wir hören ihre Stimmen und wir sehen, was sie sehen, während die fotografischen Aufnahmen in der Entwicklerschale zum Vorschein kommen. Diese Fotografien dokumentieren die Geschichte des Kibbuz und sind auch visueller Ausdruck von Kibbuz-Ideologie; auch wenn sie nicht zu diesem Zweck gemacht wurden, so entsprechen sie doch in Stil und

In *The Line and the Circle*, the artist turns her attention to her own family. Like so many of her works, it is structured as a dialogue. We don't see the faces of Sharone and Yochke Lifschitz, daughter and mother, but only their hands as they work; we hear their voices and see what they see as the photographic images emerge in the developer tray. These photographs document the history of the kibbutz and are also visual expressions of kibbutz ideology; though not made with that purpose, they conform in style and subject matter to the propaganda images promoting the socialist ideology dating from the first decades of the State of Israel. At the same time, they tell the story of the Lifschitz family: a group of babies on the floor (Sharone is at right) with their *metapelet* (caretaker) Pnina;²⁸ children in the field; farming; communal gatherings on the lawn. Working together in the darkroom, mother and daughter talk about the kibbutz and the emotions generated by these memories; they chart the evolution of their attitudes toward the specific place as well as to the utopian ideology: what it accomplished in building a society and a state for the Jewish people but also the price that was exacted.

Yochke reveals that the darkroom was the only place she could be alone; Sharone remembers the darkroom as the only place she was ever alone with her mother. The practice of photography constitutes an intimate connection between mother and daughter: as shared profession, via the legacy of images, and, most poignantly, as a sanctuary nurturing their bond. As we witness this exchange, the liquid in the developing tray

²⁸ See the photograph in this catalogue, p. 82.

Gegenstand den sozialistischen Propagandabildern aus den ersten Jahrzehnten des Staates Israel. Gleichzeitig erzählen sie die Geschichte der Familie Lifschitz: eine Gruppe von Babys am Boden (Sharone ist rechts) mit ihrer Metapelet (Kinderfrau) Pnina;²⁸ Kinder auf dem Feld; Landwirtschaft; gemeinschaftliche Treffen auf der Wiese. Während sie gemeinsam in der Dunkelkammer arbeiten, reden Mutter und Tochter über den Kibbuz und die Gefühle, die durch diese Erinnerungen hervorgerufen werden; sie gehen der Entwicklung ihrer Haltungen diesem spezifischen Ort gegenüber nach, aber auch der utopischen Ideologie, welche es geschafft hat, eine Gesellschaft und einen Staat für das jüdische Volk aufzubauen, dabei allerdings auch seinen Preis forderte.

Yochke verrät, dass die Dunkelkammer den einzigen Ort war, an dem sie allein sein konnte. Sharone erinnert sich an die Dunkelkammer als dem einzigen Ort, an dem sie mit ihrer Mutter allein sein konnte. Die Fotografie erzeugt eine intime Verbindung zwischen Mutter und Tochter: als gemeinsamer Beruf, durch das Vermächtnis von Bildern und, am ergreifendsten, als Zufluchtstätte, die ihre Bindung stärkt. Während wir Zeugen dieses Austausches sind, nimmt die Flüssigkeit in der Entwicklerschale Ähnlichkeit mit Fruchtwasser an und die Schale selbst wird zu einer Art Gebärmutter, die Bilder gebiert.

Der Kibbuz ist in den letzten Jahren stark in die Kritik geraten, häufig in Arbeiten von Künstlern, die selbst in diesen kollektiven Gemeinschaften aufwuchsen. Diese „Kinder des Traums“ verhöhnen die Abwesenheit jeglicher Privatsphäre, die Unterdrückung des Individuums und den Mangel an Eigenständigkeit im Kibbuz.²⁹

takes on associations of embryonic fluid, and the tray itself becomes a kind of womb giving birth to the images.

The kibbutz has come in for a great deal of criticism in recent years, often in works created by artists who were raised in these collective communities. These “children of the dream” deride the absence of privacy, the suppression of the individual, and the lack of autonomy on the kibbutz.²⁹ Above all, the practice of raising children in a communal children’s house and the distance that is created between parents and children has come in for criticism. But Lifschitz has no interest in recriminations; she is nonjudgmental and wants only to understand. As a photograph of Yochke holding Sharone as a child emerges, the artist asks how the kibbutz affected their relationship “not only for better or worse,” but substantively. Yochke reminds Sharone that, unlike other parents, she always brought her children to sleep with her when they were sick. For Sharone, this is a reminder of how much she loved being ill—both women laugh—and the complexity of parent/child relations within the kibbutz framework can be discerned in that pivotal moment. Despite the hardships and disillusionment with the utopian dream, mother and daughter conclude in the final frames that they are happy to have been a part of the kibbutz. For the artist, the influence of the kibbutz can be read in her work where the personal and the political are naturally intertwined.

²⁹ See, e.g., the exhibition catalogue *Lina meshutefet* (Communal Sleeping Arrangements), organized by Tali Tamir, Helena Rubinstein Pavilion, Tel Aviv Museum of Art, 2005. For a cogent analysis of the phenomenon and a discussion of the documentary film *Children of the Sun*, see Ariel Hirschfeld, Survivors of Utopia, Haaretz Magazine, August 2, 2007.

²⁸ Siehe die Fotografie in diesem Katalog, S. 82.

²⁹ Siehe zum Beispiel Ausstellung und Katalog von Lina meshutefet [Communal Sleeping Arrangements], organisiert von Tali Tamir, Helena Rubinstein Pavilion, Tel Aviv Museum of Art, 2005. Für eine stichhaltige Analyse des Phänomens und eine Diskussion des Dokumentarfilms *Children of the Sun*, siehe Ariel Hirschfeld, Survivors of Utopia, Haaretz Magazine, August 2, 2007.



Blick in die Ausstellung mit *The Line and the Circle* und *Untitled 23 (Landscape with Pyramid and Sand)*, Jüdisches Museum München, 2014

Installation view showing *The Line and the Circle* and *Untitled 23 (Landscape with Pyramid and Sand)*, Jewish Museum Munich, 2014

Vor allem die Gepflogenheit, Kinder in einem gemeinschaftlichen Kinderhaus großzuziehen und die damit geschaffene Distanz zwischen Eltern und Kindern wird heftig kritisiert. Aber Lifschitz ist nicht an Schuldzuweisungen interessiert; sie wertet nicht, sie möchte nur verstehen. Als ein Foto von Yochke und Sharone als Kind erscheint, fragt die Künstlerin, wie sich der Kibbuz auf ihre Beziehung zueinander ausgewirkt hat „nicht nur im Guten oder Schlechten“, aber doch auf grundlegende Weise. Yochke erinnert Sharone daran, dass sie, im Gegensatz zu anderen Eltern, ihre Kinder immer nach Hause genommen hat, wenn diese krank waren. Sharone erinnert das daran, wie gerne sie krank war – beide Frauen lachen; und in diesem Schlüsselmoment lässt sich die Komplexität der Eltern-Kind-Beziehungen im Kibbuzrahmen erkennen. Trotz der Härten und der Desillusionierung vom utopischen Traum kommen Mutter und Tochter in den abschließenden Bildern zu dem Schluss, dass sie froh sind, ein Teil des Kibbuz gewesen zu sein. Der Einfluss des Kibbuz auf die Künstlerin lässt sich leicht an ihrer Arbeit ablesen, in der das Politische und das Persönliche auf natürliche Weise miteinander verflochten sind.

The Line and the Circle zieht eine Parallele zwischen dem Niedergang der Ideologie, die den Kibbuz inspiriert und aufrechterhalten hat, und der Schließung von Yochkes Dunkelkammer, die beim Übergang zur Digitalfotografie überflüssig geworden ist. Ideologische und technologische Obsoleszenz, ein Subtext in *The Line and the Circle*, wird in dem Letterboard *Untitled 23 (Landscape with Pyramid and Sand)* wieder aufgenommen. Indem sie das vereinfachte Bild einer Pyramide neben eine Werbung für Kodak-



Fotografie von Yochke und Sharone Lifschitz, um 1975

Photograph of Yochke and Sharone Lifschitz, c. 1975

The Line and the Circle establishes a parallel between the demise of the ideology that inspired and sustained the kibbutz and the closing of Yochke’s darkroom, which had become superfluous in the changeover to digital photography. Ideological and technological obsolescence, a subtext in *The Line and the Circle*, is taken up again in the letter board *Untitled 23 (Landscape with Pyramid and Sand)*. Juxtaposing a simplified image of a pyramid with an advertisement for Kodak film and the words “FOR EVER,” Lifschitz contrasts the longevity of cultural monuments with the relatively short life spans of even iconic businesses and products. She references the human desire to capture experiences through photographs (referring again to the connection

Filme und die Worte „FOR EVER“ stellt, kontrastiert Lifschitz die Langlebigkeit kultureller Monumente mit den relativ kurzen Lebensspannen sogar von mythologischen Unternehmen und Produkten. Sie verweist auf das menschliche Verlangen, Erlebnisse in Fotografien festzuhalten (und bezieht sich wieder auf die Verbindung zwischen Tourismus und Fotografie), um Erinnerungen zu schaffen. Denken wir uns diese Bilder im Zusammenhang mit dem in *Sleeping Germany* zitierten Haggada-Text, zeigt sich eine weitere Ironie: Während die Pyramiden immer noch stehen, gibt es die Zivilisation, die diese erbaut hat, nicht mehr; doch die versklavten Israeliten, die eine Rolle beim Bau spielten, sind geblieben – und ihr kulturelles Gedächtnis hat Jahrtausende ungebrochen überdauert.

The Line and the Circle bezieht seinen Titel aus den Formen, die wir in der Entwicklerschale im Verlauf des Videos sehen. Obwohl vom Zufall, den Reflexionen der Arbeitsbeleuchtung in der Dunkelkammer, gesteuert, beschwören sie zahlreiche Assoziationen, die – wie die Formen selbst und die Bilder in der Schale – auftauchen, während wir langsam in die Welt des Videos eindringen. Alternativ scheint der Kreis für das Kollektiv zu stehen, welches der Linie einer individuellen Biografie entgegentritt; oder für das zyklische Wesen landwirtschaftlicher Arbeit, des Lebens und der Generationen im Gegensatz zum Lauf des Fortschritts und der Leidenschaft, etwas anzustreben. Diese Formen erinnern an Linien und Kreise in verschiedenen Schattierungen von Grün und Gelb, jene Felder von Nir Oz und die umgebenden landwirtschaftlichen Gemeinden, die auf einer Luftbildkarte dieser Region gesehen werden können.

between tourism and photography) in order to “create memories.” If we think of these images in connection with the Haggadah text cited in *Sleeping Germany*, another irony emerges: while the pyramids still stand, the civilization that created them no longer does; yet the enslaved Israelites who played a role in building them remain, with millennia of continuous cultural memory.

The Line and the Circle derives its title from the shapes we see in the developer tray throughout much of the video. Though serendipitous—reflections of the darkroom work lights—they conjure up numerous associations that emerge, like the shapes themselves and the images in the tray, as we slowly enter the world of the video. The circle alternately seems to stand for the collective, confronting the line of an individual biography; or the cyclical nature of agricultural work, of life and the generations, as opposed to the trajectory of progress and the passion to strive for something. These shapes echo the lines and circles in varying shades of green and yellow—the fields of Nir Oz and the surrounding agricultural communities—that can be seen in an aerial map of the region.

While looking at the old photographs, Lifschitz says: “I confront the images with my memories,” emphasizing the disparity between images, memory, and events, a notion that runs like a leitmotif through her work—in *Sleeping Germany*, *Best City in the World—Looking after Belfast (Raymond’s Loss)*, and *If I Were to Forget You*.

Während sie die alten Fotografien betrachtet, sagt Lifschitz: „Ich stelle die Bilder meinen Erinnerungen gegenüber“, und unterstreicht dabei die Disparität von Bild, Gedächtnis und Ereignis, ein Gedanke, der sich wie ein Leitmotiv durch ihr Werk zieht – in *Sleeping Germany, Best City in the World—Looking after Belfast (Raymond’s Loss)* und *If I Were to Forget You*.

LINIEN UND KREISE

Linien und Kreise tauchen immer wieder in Lifschitz’ Werk auf, als Strukturen, Bilder, Titel und Metaphern. Kilometer von Bahngleisen führten sie durch Deutschland Linien, auf denen individuelle Zugabteile Gehäuse für Gruppen bildeten, die sich formten, auseinanderfielen und neu formten. Auf den Karten, die ihre Reisen für *Sleeping Germany* und *Speaking Germany* (S. 13) dokumentieren, verbinden Zickzacklinien Kreise, die Städte repräsentieren, die sie durchreiste; damit entsteht ein Bild, das einem astronomischen Diagramm gleicht, einem Sternbild. In ähnlicher Weise ist die Underground Streckenkarte, die die Struktur für *CiLiLove* vorgibt, ein Diagramm mit Linien an Möglichkeiten für Verbindungen zu anderen Bahnlinien. *CiLiLove* und *The Line and the Circle* entwickeln in ihren jeweiligen Titeln und Themen die Vorstellung von Verbindung: Ersteres in Bezug auf Romantik, Letzteres in Bezug auf Familie und Gemeinschaft. Eine horizontale Linie, die die Karte von Belgien teilt, mit einem Kreis, der Brüssel bezeichnet, ist das übliche Charakteristikum der Zeichnungen, die von den Fahrgästen gemacht wurden, mit denen Lifschitz in den belgischen Zügen sprach. Linien trennen, sie bringen einen weiter, sie geben Richtung; Kreise umschließen, sie bringen unterschiedliche Elemente zusammen, sie repräsentieren Stabilität. In Lifschitz’ Linien kann man

LINES AND CIRCLES

Lines and circles appear and reappear throughout Lifschitz’s oeuvre: as structures, images, titles, and metaphors. Miles of railroad tracks led her through Germany—lines on which the individual train compartments constituted enclosures for groups to form, disband, and form anew. On the maps that document her journeys for *Sleeping Germany* and *Speaking Germany* (p. 13), zigzagging lines connect circles that represent the cities through which Lifschitz traveled, creating an image that resembles an astronomical diagram, a constellation. Similarly, the Underground map that provides the structure for *CiLiLove* is a diagram of lines with possibilities for “connections” to other transit lines. *CiLiLove* and *The Line and the Circle*, in their respective titles and themes, develop the notions of connection: the first in terms of romance; the second in terms of family and community. A horizontal line that divides the map of Belgium, with a circle denoting Brussels, is the common feature of the drawings created by the passengers whom Lifschitz spoke with on the Belgian trains. Lines separate, they move one forward, they provide direction; circles envelop, they draw disparate elements together, they represent stability. In Lifschitz’s lines, one can see the singular path, follow an itinerary, or trace the trajectory of individual lives, each of which intersects numerous points along the route, circles that represent communities, places of rest, refuge, and home. After a week of meetings, Lifschitz wrote: “It was a good week of work and at the end of all this, I just now thought that my work is often about

den einzigartigen Weg sehen, einer Reiseroute folgen oder dem Verlauf individueller Lebenswege nachspüren; sie alle durchkreuzen zahlreiche Punkte entlang des Weges, Kreise, die Gemeinschaften darstellen, Orte der Ruhe, Zuflucht und Heimat. Nach einer Woche voller Besprechungen schrieb mir Lifschitz: „Es war eine gute Woche, und am Ende von alledem kam es mir eben in den Sinn, dass meine Arbeit oft von den Strukturen und Netzwerken handelt, die uns zusammenhalten, sei es das Bahnnetz oder eine Konversation; es ist, als ob ich die treibenden Kräfte zu verstehen suchte“.³⁰

Viele von Lifschitz’ Projekten entfalten sich an „Nicht-Orten“, wie sie der Anthropologe Marc Augé benannt hat, Orten der Vergänglichkeit, die mit Reisen im Zusammenhang stehen, wie Zügen, Stationen und Autobahnen: „Der Raum des Reisenden wäre also der Archetypus des Nicht-Ortes“.³¹ Diese Orte der „Übermoderne“ sind „Räume, die in bezug auf bestimmte Zwecke (Verkehr, Transit, Handel, Freizeit) konstituiert sind.“³² Indem sie in diesen „Nicht-Orten“ der Entfremdung und Anonymität agiert, die das individuelle Bewusstsein in neue „Erlebnisse und Erfahrungen von Einsamkeit“³³ drängt, bemüht sich Lifschitz, diese zu transformieren, sie wieder zu vermenschlichen. Auf der Autobahn fängt die Künstlerin den Blick von vorbeifahrenden Lastwagenfahrern auf (*Trucks and Drivers*); in den Zügen spricht sie Menschen an; sie fotografiert absichtlich die nichtssagendsten Räume von öffentlichen Toiletten und Duschen und bindet sie in ein sinnhaftes Narrativ ein (*Sleeping Germany*). In der Einleitung zur zweiten Auflage von Nicht-Orte spekuliert Augé: „Stadtplaner und Architekten, Künstler und Schriftsteller sind heute möglicherweise

the structures and networks that hold us together, be it the rail network or a conversation; it is as if I am trying to understand the governing forces.”³⁰

Many of Lifschitz’s projects unfold in what anthropologist Marc Augé has termed “non-places,” spaces of transience associated with traveling, such as trains, stations, and highways: “The traveller’s space may ... be the archetype of *non-place*.”³¹ These sites characteristic of “supermodernity” are “spaces formed in relation to certain ends (transport, transit, commerce, leisure).”³² By operating in these “non-places” of alienation and anonymity, which “subject the individual consciousness to entirely new experiences and ordeals of solitude,”³³ Lifschitz endeavors to transform them, to rehumanize them. On the highway, Lifschitz catches the eye of passing truck drivers (*Trucks and Drivers*); on trains, she engages people; she purposefully photographs the most anodyne spaces of public toilets and showers and embeds them into a meaningful narrative (*Sleeping Germany*). In the introduction to the second edition of *Non-Places*, Augé speculates: “Perhaps today’s artists and writers are doomed to seek beauty in ‘non-places,’ to discover it by resisting the apparent obviousness of current events.”³⁴ Lifschitz frequents “non-places” to paradoxically seek the beauty of human encounters, to confront solitude, and forge connections.

Lifschitz’s work is devoted to finding a material way to convey the ephemeral experience of a conversation and the complexities of human

³⁰ Schreiben der Künstlerin an die Autorin, 25. Oktober 2013.

³¹ Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt am Main 1994, 103.

³² Ebenda, 110.

³³ Ebenda, 109.

³⁰ Communication from the artist to the author, October 25, 2013.

³¹ Marc Augé, *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*, trans. John Howe, London and New York 1995; 2008, 70.

³² Ibid., 76.

³³ Ibid., 75.

³⁴ Ibid., 22.

dazu verdammt, nach der Schönheit der ‚Nicht-Orte‘ zu suchen und dabei den scheinbaren Selbstverständlichkeiten der Aktualität zu widerstehen.“³⁴ Lifschitz hält sich an Nicht-Orten auf, um paradoxerweise die Schönheit menschlicher Begegnung zu suchen, der Einsamkeit ins Auge zu sehen, und Verbindungen herzustellen.

Lifschitz’ Arbeit ist der Auffindung eines materiellen Weges gewidmet, um die flüchtige Erfahrung eines Gesprächs und die Komplexitäten menschlicher Interaktion zu vermitteln. Diese Begegnungen können zwischen Fremden stattfinden (*Sleeping Germany* und *Speaking Germany*). Sie können auf neuen Beziehungen beruhen (*CiLiLove, Best City in the World—Looking after Belfast [Raymond’s Loss]* und *If I Were to Forget You*) oder auf der zu einem nahen Familienmitglied (*The Line and the Circle*). Häufig sind sie angefüllt mit Gesprächen, aber sie können auch wortlos sein (*Interluding*); sie können still sein, flüchtig und anonym (*Trucks and Drivers*). Sie finden jedoch stets von Angesicht zu Angesicht statt. Sie sind stets dialogisch. Letztendlich erkundet Lifschitz’ Werk, was Menschsein bedeutet, und legt nahe, dass dieses in der Sehnsucht zu kommunizieren zu finden ist: Stell einfach „Kontakt her“. Eines der Plakate, das für *Speaking Germany* hergestellt wurde, wiederholt die Standardfrage, die vielen Gästen in Restaurants und Kaffeehäusern gestellt wird, wenn sie um die Rechnung bitten: *Zusammen oder getrennt?* und verwandelt diesen banalen Satz in eine fundamentale existenzielle Frage. Es ist aber auch wichtig, sich an die Worte einer Frau zu erinnern, die Lifschitz in München bei *Speaking Germany* getroffen hat: „Und natürlich ist es hilfreich, dass du lächelst“.

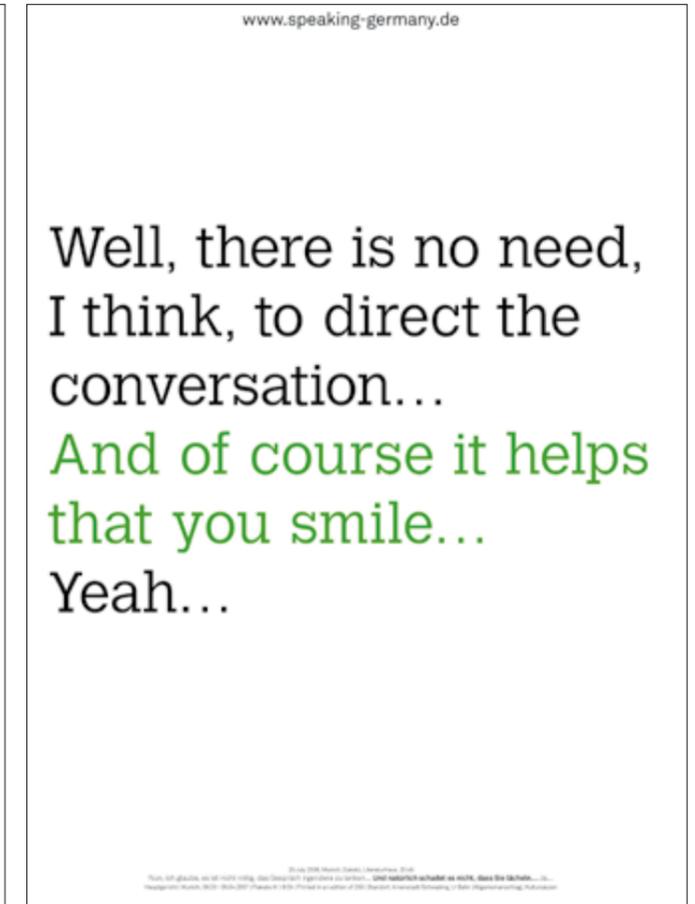
interaction. These encounters can be between strangers (*Sleeping Germany* and *Speaking Germany*). They can be based on new relationships (*CiLiLove, Best City in the World—Looking after Belfast [Raymond’s Loss]*, and *If I Were to Forget You*), or with an intimate family member (*The Line and the Circle*). Often they are full of conversation, but they can also be wordless (*Interluding*); they can even be silent, fleeting, and anonymous (*Trucks and Drivers*). Yet they are always face-to-face. They are always dialogical. Ultimately, Lifschitz’s work explores what it means to be human, suggesting that it is to be found in the longing to communicate: “only connect.” One of the posters produced for *Speaking Germany* repeats the standard question posed to diners awaiting the check in German restaurants and cafés: *Zusammen oder getrennt?* (“Together or separate?”), and transforms the banal phrase into a fundamental existential question. But it’s also important to remember the words of a woman whom Lifschitz met in Munich as part of *Speaking Germany*: “And, of course, it helps that you smile.”

³⁴ Ebenda, 131.



Plakat aus *Speaking Germany*, 2007

Poster from *Speaking Germany*, 2007



Plakat aus *Speaking Germany*, 2007

Poster from *Speaking Germany*, 2007