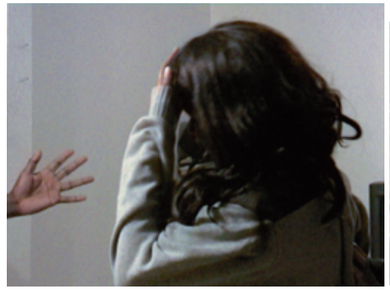


Westfälischer Kunstverein

ISBN 978-3-940064-97-4

Maya Schweizer

Die selbe Geschichte ... / The same story... Spector Books

MAYA SCHWEIZER

9 783940 064974

DIE SELBE GESCHICHTE AN EINEM ANDEREN ORT

weitererzählt, verstreut, fragmentiert, täglich, rückwärts und wieder von vorn

THE SAME STORY ELSEWHERE

continued, spread, fragmented, daily, backwards and all over again

Mit Texten von /
With texts by

Madeleine Bernstorff
Sabeth Buchmann
Margit Czenki
Joerg Franzbecker
Nanna Heidenreich
Marcel Odenbach
Ulrich Peltzer
Katja Schroeder

SPECTOR BOOKS

IMPRESSUM / IMPRINT:

Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung / This catalogue is published on the occasion of the exhibition:

MAYA SCHWEIZER:
LA MÊME HISTOIRE AILLEURS,
4.9. – 24.10.2010
Westfälischer Kunstverein

HERAUSGEBER / EDITOR:
Katja Schroeder
KONZEPT / CONCEPT:
Lina Grumm, Anne König, Annette Lux, Maya Schweizer, Jan Wenzel
REDAKTION / EDITING:
Anne König, Jan Wenzel
ÜBERSETZUNG / TRANSLATION:
Christopher Jenkin-Jones, Isabel Cole (Bernstorff, Franzbecker Peltzer), Jan Caspers (Captions)
LEKTORAT / COPY EDITING:
Wiebke Helm, Chris Michalski
GESTALTUNG / DESIGN:
HIT Berlin / London
LITHOGRAFIE / LITHOGRAPHY:
Max Color, Berlin
DRUCK / PRINTED BY:
Medialis Offsetdruck GmbH, Berlin

DANK AN / THANKS TO:
Carina Plath, Clemens von Wedemeyer, Maria Triandafillidu, Nicole Saïd, Edit Molnár, Joerg Franzbecker, Lina Grumm, Annette Lux, Sabeth Buchmann, Katja Schroeder, Nanna Heidenreich, Madeleine Bernstorff, Margit Czenki, Marcel Odenbach, Ulrich Peltzer, Cassandra Troyan, James Voorhies, Micheline und/and Henri Saïd, Judith Raum, Shannon Bool, Ulrike Kremeier, Slow Children Crossing, Arthur Zalewski, Manuel Segade Eléonore de Montesquiou, Lothar Baumgarten, Theo Schweizer, Katharina Sieverding, Ariane Beyn, Halina Kliem, Gabrielle Veyssière, Anne Lovell, Sylvia Schedelbauer, Christine Woditschka, Noémie Le Moal, Antoine Belêtre, Aloys Rump, Tina Klein, Anna Brohm, Joachim Reck und Magdalena Ziomek, Eidotech GmbH, Fineart-Bildmanufaktur.

© 2010 Spector Books, Maya Schweizer und die AutorInnen/ and the authors.

Erste Auflage / First Edition

ERSCHIENEN BEI / PUBLISHED BY:
Spector Books
Harkortstraße 10
04107 Leipzig, Germany
+49 (0)341 2122411
mail@spectorbooks.com
www.spectorbooks.com

INTERNATIONALER VERTRIEB / INTERNATIONAL DISTRIBUTION:
www.mottodistribution.com

Printed in Germany

ISBN: 978-3-940064-97-4

AUSSTELLUNG / EXHIBITION:
Westfälischer Kunstverein
Domplatz 10
48143 Münster, Germany
+49 (0)251 46157
info@westfaelischer-kunstverein.de
www.westfaelischer-kunstverein.de

Der Westfälische Kunstverein wird gefördert vom Landschaftsverband Westfalen-Lippe und der Stadt Münster / The Westfälischer Kunstverein is sponsored by the Landschaftsverband Westfalen-Lippe and the city of Münster.

LWL
Für die Menschen. Für Westfalen-Lippe

STADT MÜNSTER

Die Ausstellung und die Publikation wurden gefördert von / The exhibition and publication were sponsored by:

STIFTUNG KUNSTFONDS

Institut français – Bureau de la création artistique – Arts plastiques und Culturesfrance

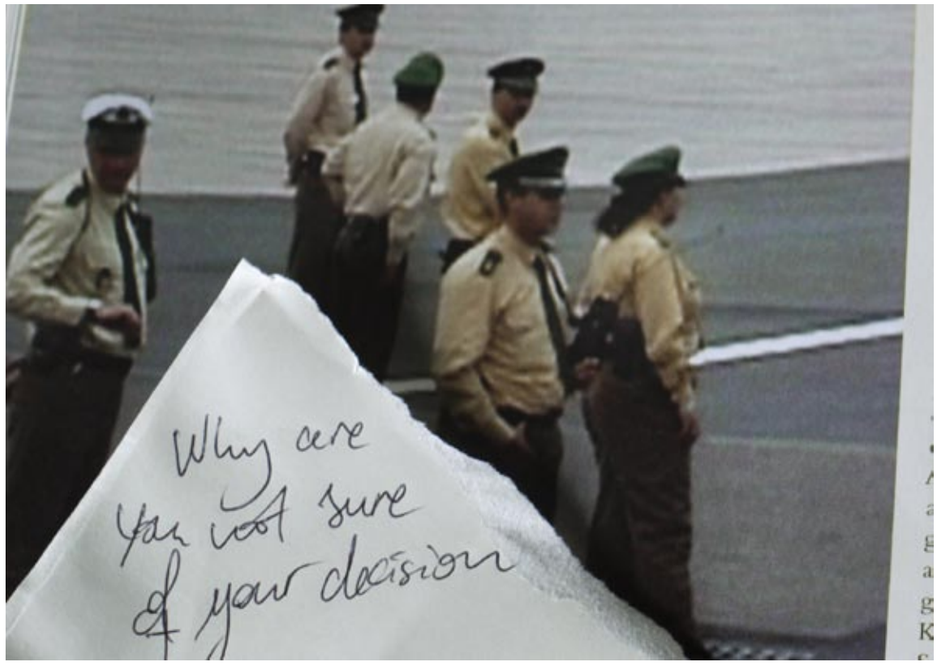
institut français

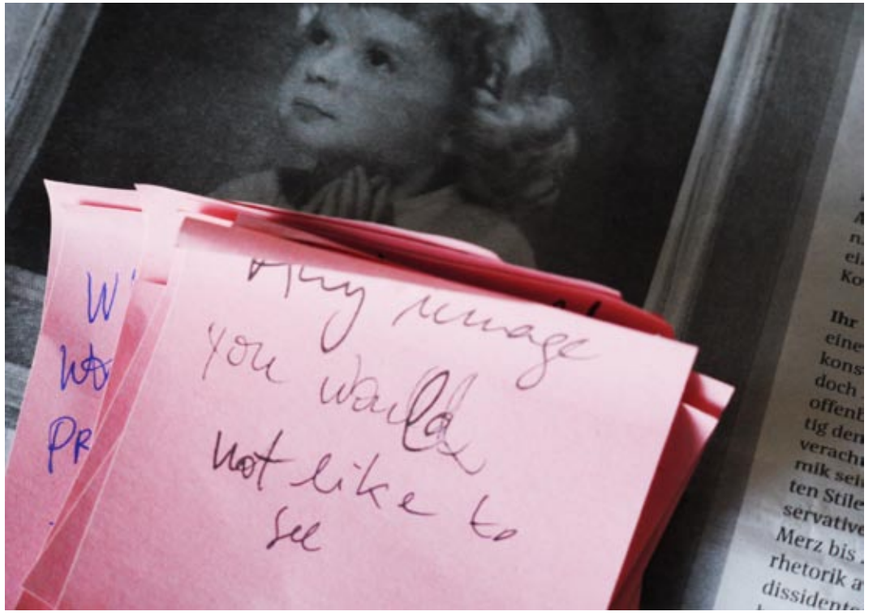
Die Publikation wurde unterstützt durch den / This publication was supported by:

Atelierpreis des Freundeskreises der Universität der Künste Berlin / Karl Hofer Gesellschaft e.V.
TONI UND ALBRECHT KUMM PREIS ZUR FÖRDERUNG DER BILDENDEN KÜNSTE.

Freundeskreis der UdK Berlin
Karl Hofer Gesellschaft e.V.

Which story would you prefer not to recall



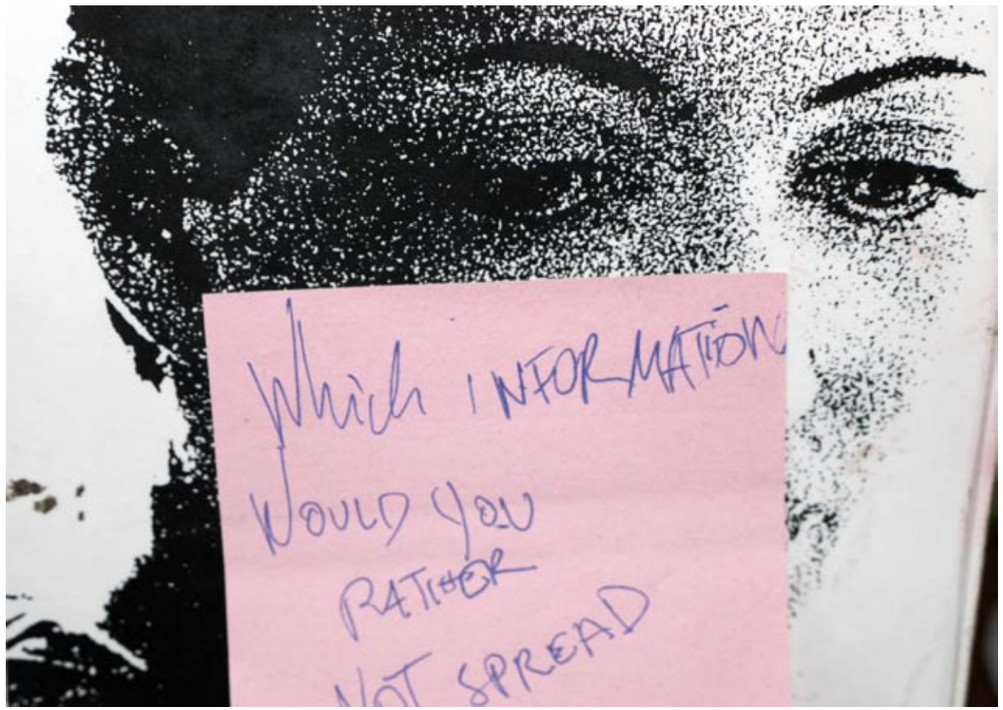


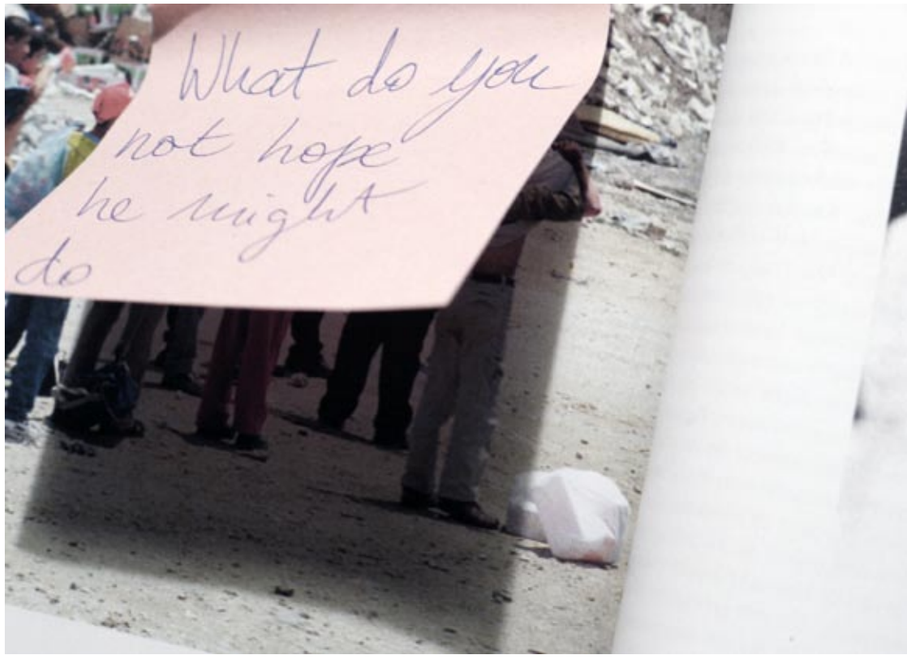
WHICH STORY
WOULD YOU PREFER
NOT TO RECALL
An welche Geschichte würdest du dich lieber nicht erinnern

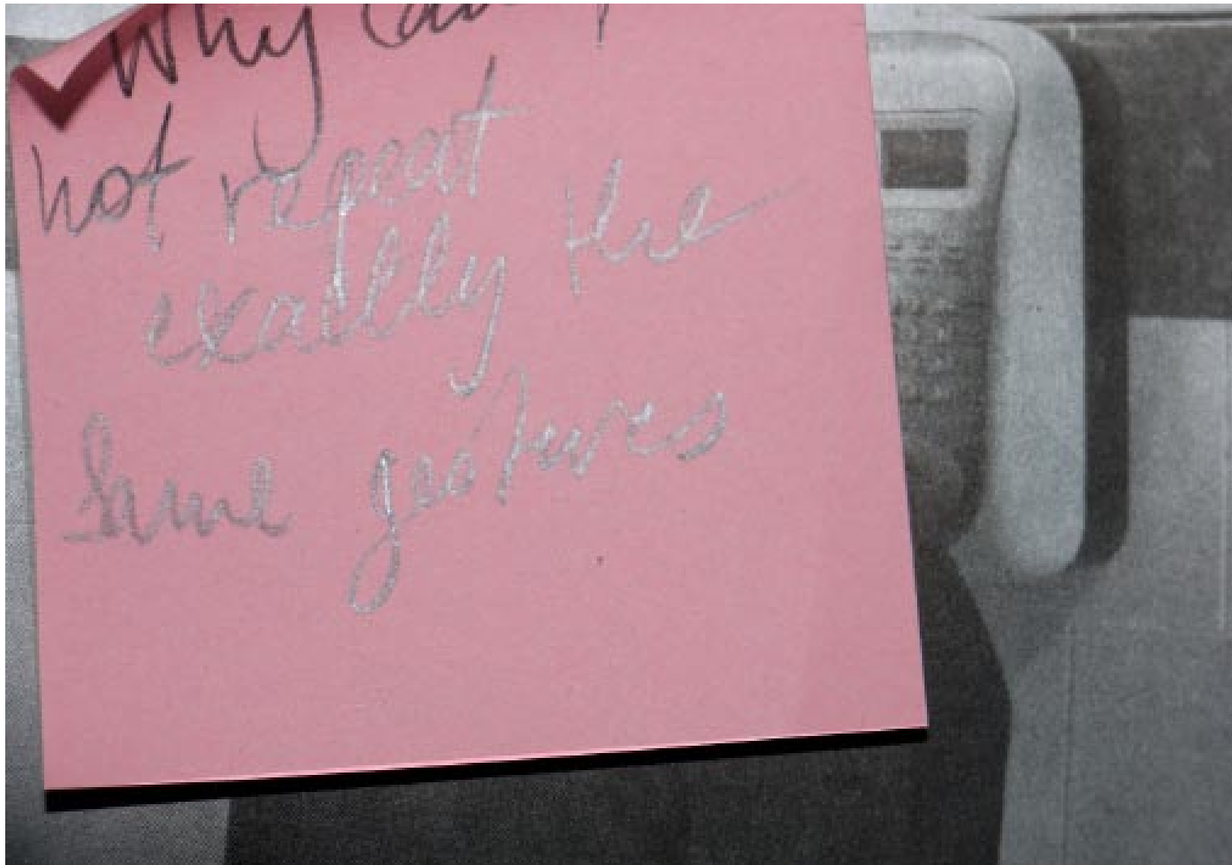
2009
Installation of 48 prints,
approx. 450 × 270 cm,
each print 42 × 59 cm

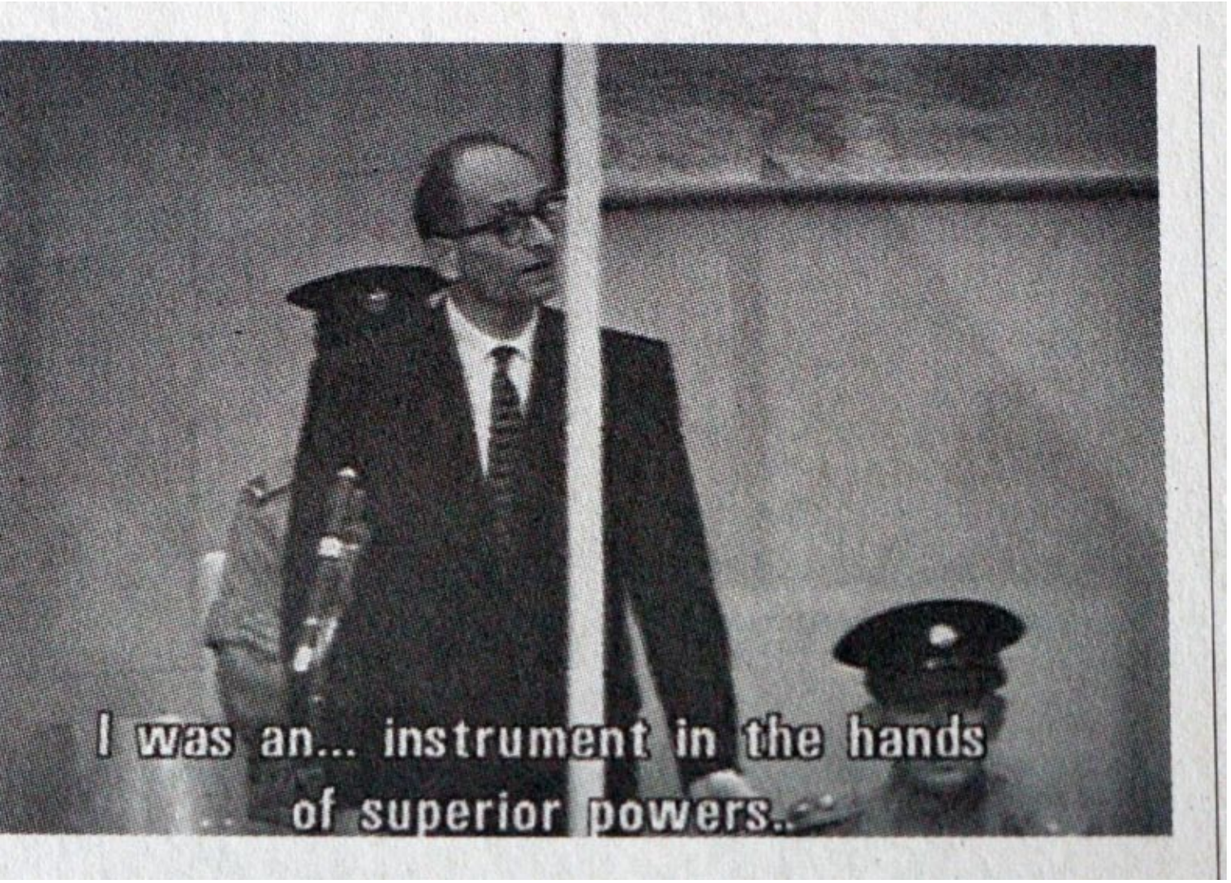
Bilder aus Zeitschriften und Büchern wurden mit farbigen Zetteln beklebt, auf denen handschriftlich notierte Sätze stehen. Diese Collagen wurden abfotografiert und Bildausschnitte vergrößert. Meist verdecken die Zettel große Teile des Bildes, gleichzeitig fordern sie durch ihren appelativen Charakter den Betrachter auf, sich zu dem Bild-Text-Arrangement ins Verhältnis zu setzen.

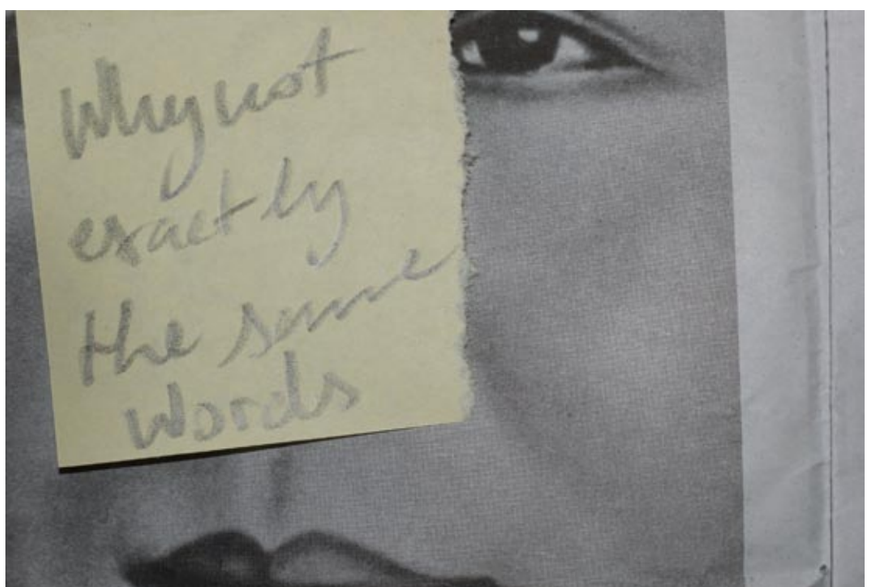
Coloured Post-it labels with handwritten notes on them were glued to pictures from newspapers and books. These collages were then photographed and details were enlarged, with the notes generally covering large areas of the image. The imperative nature of the texts impels viewers to take a stance towards the image-word arrangements.

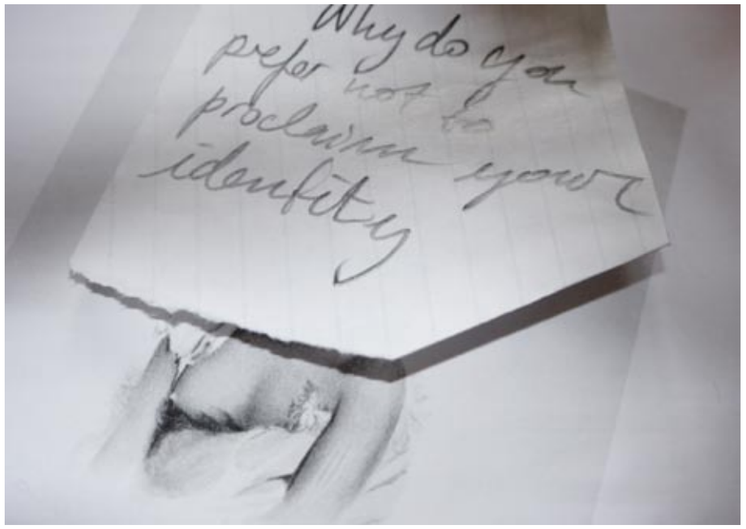

Which INFORMATION
WOULD YOU
RATHER
NOT SPREAD

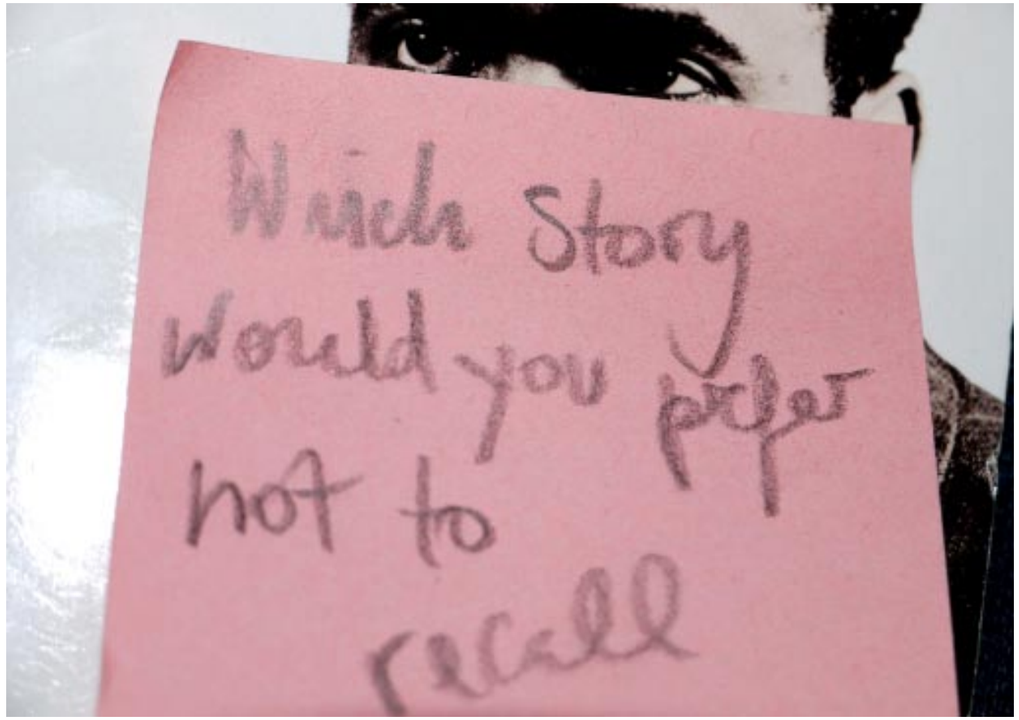

What do you
not hope
he might
do

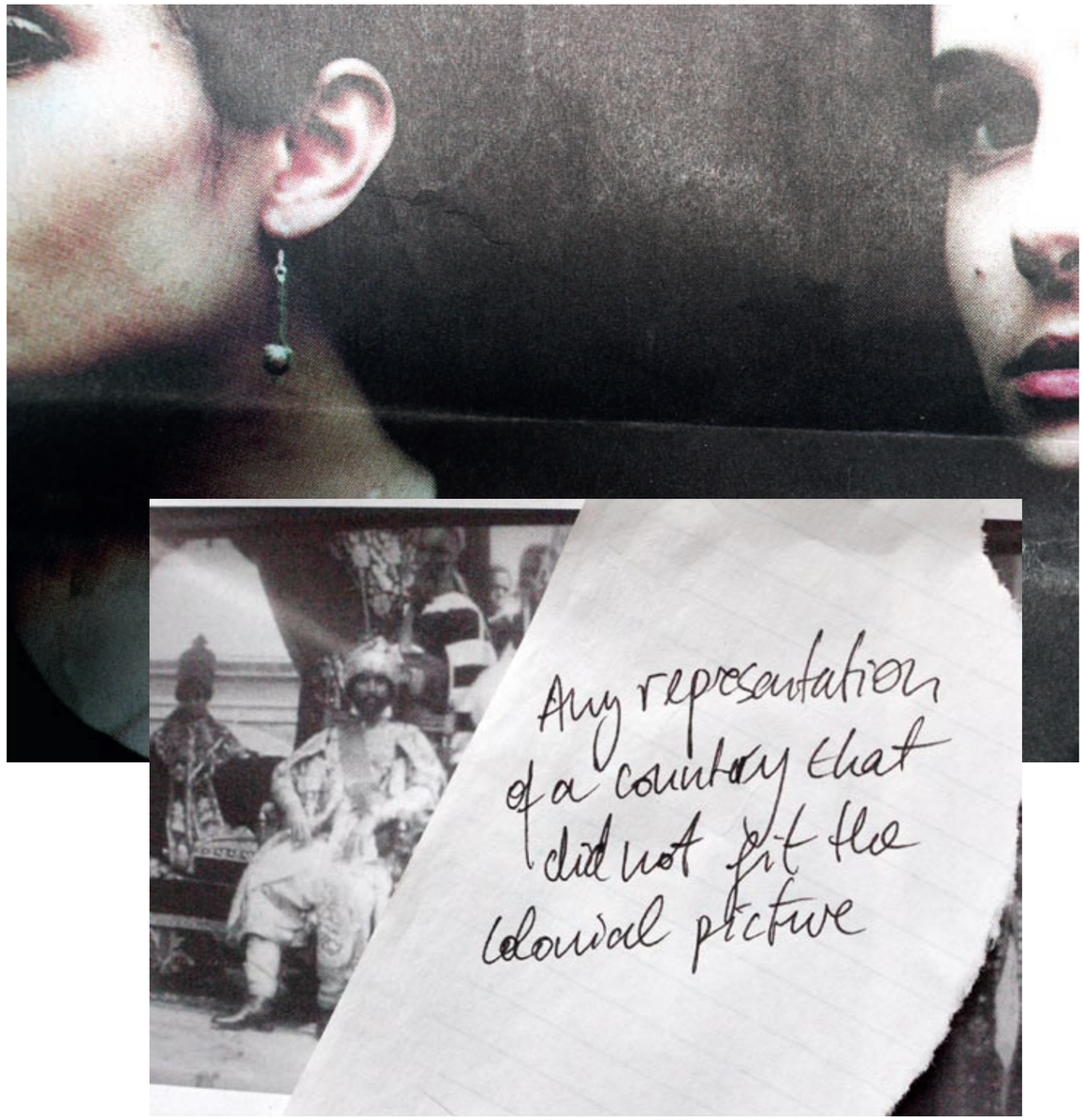

not repeat
exactly the
same gestures

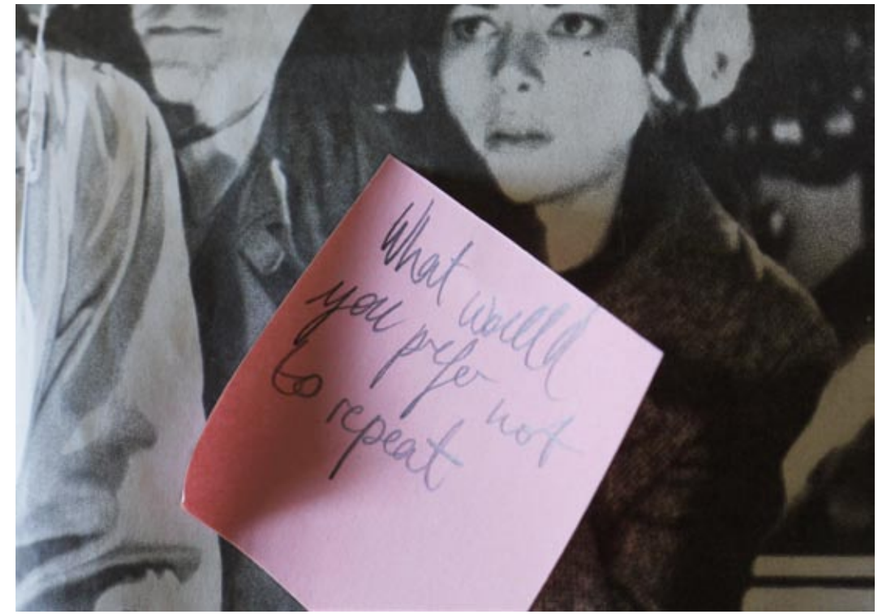

I was an... instrument in the hands
of superior powers..

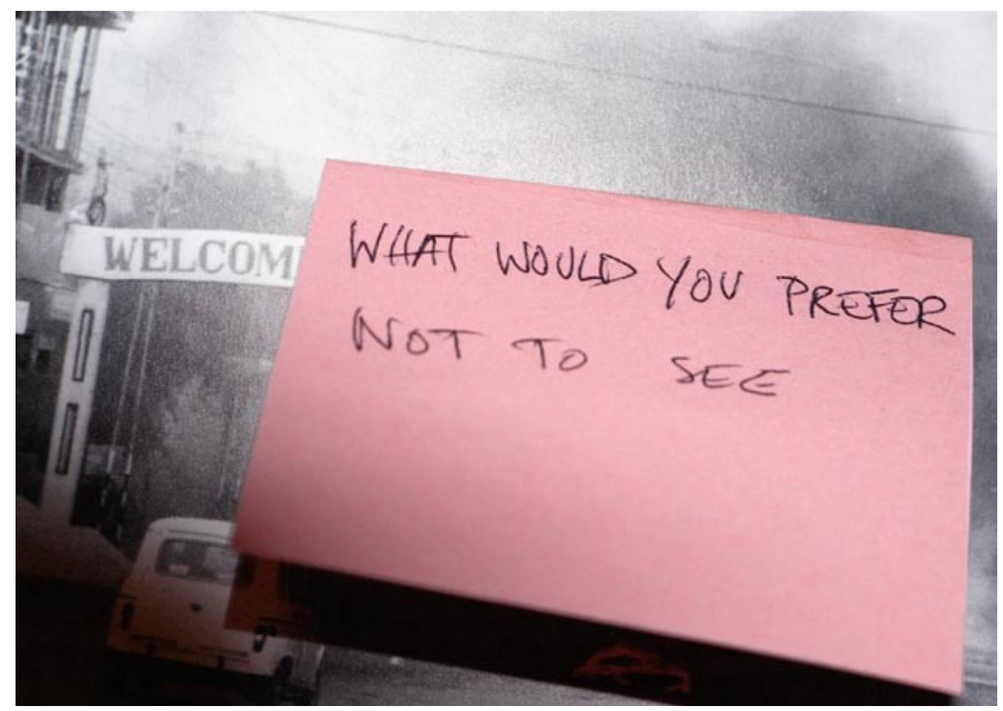

Why not
exactly
the same
words

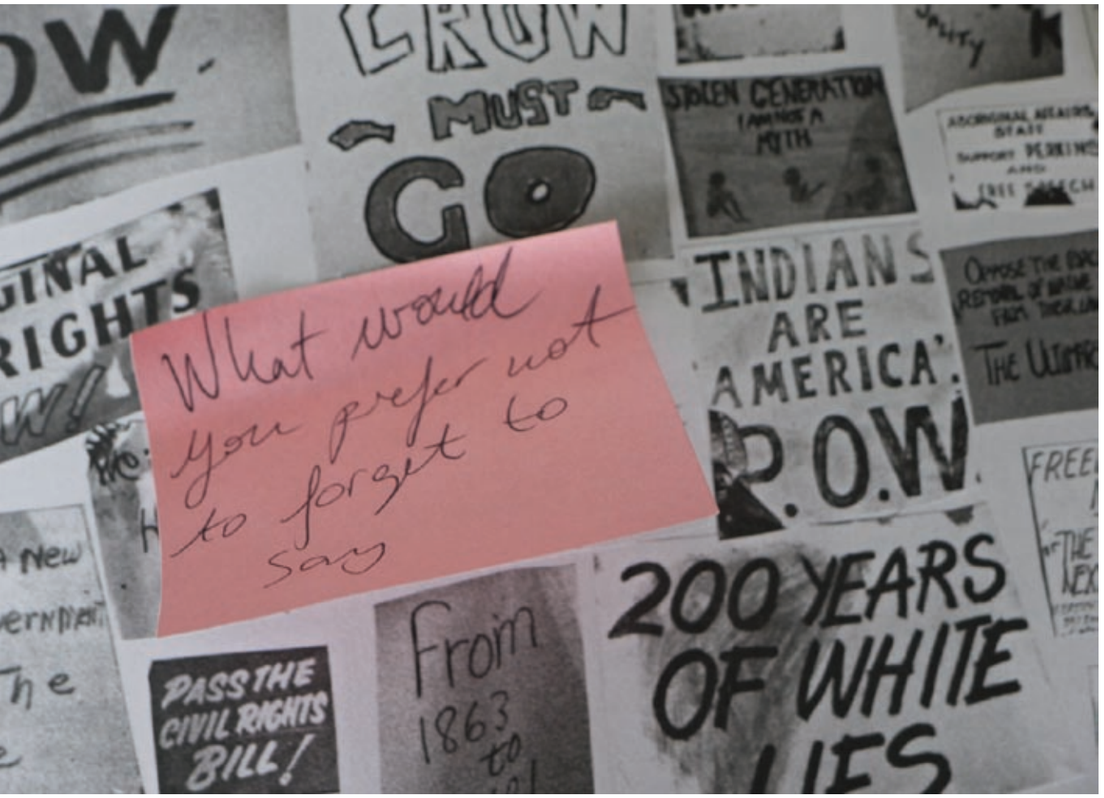

Why do you
prefer not to
proclaim your
identity


Which Story
would you prefer
not to
recall


Any representation
of a country that
did not fit the
colonial picture


What would
you prefer not
to repeat


WELCOM
WHAT WOULD YOU PREFER
NOT TO SEE



Atelierpräsentation anlässlich des Toni und Albrecht Kumm Preises zur Förderung der bildenden Künste, 2009.

Studio presentation of the Toni und Albrecht Kumm Award for the Promotion of the Visual Arts, 2009.

INSTABILE BILDER
ZU DEN ARBEITEN VON MAYA SCHWEIZER

Katja Schroeder

„GESCHICHTE VERBINDE ICH MIT NARRATION, SIE MUSS ABER IMMER DURCH DEN FILTER DER GEGENWART GESEHEN WERDEN. DAS HEISST, GESCHICHTE IST EIN TEIL DES ALLTAGS, UND ICH VERSUCHE, AUS DIESEM ALLTAG GESCHICHTEN ZU FILTERN."

Maya Schweizers Arbeiten basieren meist auf dokumentarischem Material, das sie durch die Wahl des Ausschnitts, die Bildmontage, den gesampelten Sound sowie durch die editierten Texte zu Geschichten verschränkt, die anhand des Privaten und Zufälligen große Themen ansprechen – wie zum Beispiel Heimatlosigkeit, kulturelle Identität oder die Rolle des Einzelnen als politischen Akteur. Es gibt kaum einen Film, eine Zeichnung oder eine Fotografie der Künstlerin, die nicht auch die Frage nach der Verortung des Individuums in der Gesellschaft behandeln. Allerdings bedeutet Identität in den künstlerischen Arbeiten der in Frankreich aufgewachsenen und heute in Berlin lebenden Künstlerin nie eine einseitige Zuschreibung. Vielmehr geht es um die dialektischen Wechselbeziehungen, die die Komplexität von Identität deutlich machen, die erst aus der Begegnung mit dem Gegenüber erwächst. Nie verfällt Maya Schweizer in ihren Arbeiten in eine simple Festschreibung von Minorität und Hegemonie: Die bewegenden Geschichten, die die Großmutter ihrer Enkelin in PASSING DOWN, FRAME ONE über ihre jüdische Familie erzählt, sind private Erinnerungen, in denen sich die Erfahrung einer Einzelnen als eine vielfach gebrochene politische Erfahrung darstellt. Die Geschichte des jungen Mannes, der in UNE COLLECTION seine Sammlung von Postkarten zeigt, die ihm Touristen aus der ganzen Welt zugesandt haben, wird zum Inbegriff einer komplexen postkolonialen Konstruktion. Und die prekäre Alltagssituation der Straßenhändler in AU DOS DE LA CARTE POSTALE wird erst durch die Konfrontation mit den Touristen und Polizisten sichtbar.

Die Filme Maya Schweizers sind von der Abwesenheit einer narrativen Struktur auf visueller Ebene gekennzeichnet. Die Erzählung vermittelt sich bei ihr vor allem über Texte – über Unter- und Zwischentitel – sowie über O-Töne und Stimmen aus dem Off. Die erzählten Geschichten werden vom Subjekt abgelöst, auch wenn sie zunächst eindeutig subjektiv verankert sind. Auf einer Meta-Ebene wird so immer auch miterzählt, wie das Individuum mit seinen alltäglichen Entscheidungen und seinem Handeln sozialer und politischer Akteur ist und wie soziale und politische Normen in die Handlungs- und Entscheidungsspielräume des Einzelnen eingeschrieben sind. Es gibt nichts, was „einen nichts angeht", vermitteln die Arbeiten von Maya Schweizer – es gibt keine passive Beobachterposition, es gibt keinen neutralen Blick; jede Position in der Gesellschaft ist die eines Handelnden. Die Darstellung dieser Wechselbeziehung setzt eine Differenzierung von Identität voraus. So bleiben die Rollen in den Filmen von Maya Schweizer häufig ambivalent beziehungsweise entfalten sie durch die Kombination von Bild und Text/Ton eine individuelle Struktur, die sich einer klischeehaften Beschreibung entzieht. Auch wenn in den Arbeiten Schweizers das marginalisierte Subjekt häufig im Zentrum steht und die Bildsprache des Dokumentarischen eine Beobachtung des „Anderen" nahe legt, ist das „Andere" nicht zwangsläufig das Exotische, das Ferne, das Außenstehende. Vielmehr beschreibt sie das „Andere" als etwas Nahes, das nicht zu trennen ist vom „Eigenen", mit dem es auf vielfältige Weise verbunden ist.

„Ich denke, dass in kleinen, oft auch persönlichen Handlungen auf der Straße gesellschaftliche Zustände ablesbar sind. Ich versuche, die Erzählungen in ihrer Divergenz ernst zu nehmen und mit meinen eigenen Projektionen abzugleichen", beschreibt Maya Schweizer ihren künstlerischen Ansatz. Oft verwendet sie in ihren Filmen Szenen, denen gewöhnlich nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird. Es sind Momente des Alltags, winzige Situationen, in denen Schweizer gesellschaftliche Beziehungen, Verhaltensweisen und Schicksale aufspürt und nachzeichnet. Es sind momenthafte Bildfolgen, die, wie Erinnerungen abgerufen, vor einem unbewussten Auslöser erscheinen. Nicht der Rhythmus des Schnitts bestimmt die Dynamik der Filme, sondern die suggestive Bewegung des filmischen Bildes selbst. In ihren Videoarbeiten gibt es selten Handlungsabfolgen, vielmehr ist es der Blick, der sich an einem Moment festbeißt und verweilt, auch wenn die Handlung abwesend ist. Es ist ein konzentrierter Blick, der sich nicht ablenken lässt von dem vermeintlich unscheinbaren, nebensächlichen „Schauplatz". Es liegt eine Hartnäckigkeit darin, den Fokus auf ein Detail des Gesamtbildes zu richten, den „tosenden" Rest auszublenden und eine subjektive, sensibel beobachtende Perspektive einzunehmen.

Die jeweilige Geschichte, von der ihre Filme und Fotografien handeln, ist etwas, was im Bild meist das Abwesende ist. Was sie zeigt, sind fokussierte Ausschnitte, die, wie aus dem Augenwinkel erfasst, direkt ins Unterbewusste wandern. So zeigt sie in YOUR DESTINY DEPENDS ON YOUR LUCKY CHARM'S MOOD (TODAY) – zwei Videos, die in China und im Senegal entstanden –, den Blick durch eine Windschutzscheibe auf eine anonyme Stadt voller Verkehr und Schlaglöcher. Der einzig fokussierte Gegenstand in der Szene ist ein Glücksbringer, der am Rückspiegel hängt und der von den Bewegungen des Autos wild hin- und hergeschaukelt wird. Weder der Taxifahrer noch der Beifahrer kommen direkt ins Bild, ebenso wenig erfahren wir über den Grund der Fahrt sowie über das Verhältnis der Insassen des Autos zueinander. Allein aus dem Off beziehungsweise durch die Untertitel entfaltet sich für den Betrachter eine Geschichte, die sich um Schicksal und Glück dreht. In beiden Videos geht es um das Glück des Anderen, darum, wie mit Macht oder Wohlwollen darauf Einfluss genommen wird. Durch die Offenheit der Geschichten, ihre scheinbare Losgelöstheit von einem konkreten geografischen Kontext – eine zufällig geteilte Zeit in einem Taxi in Asien oder Afrika –, wird bei dieser Arbeit deutlich, wie vielschichtig individuelle Lebensgeschichten sind und wie wenig sie sich durch eine geradlinige Erzählung abbilden lassen.

Auch in der Arbeit LA CORSA DEL VENDITORE ist die Handlung im Bild abwesend. Die Erzählung wird hier über den O-Ton beziehungsweise den Untertitel vermittelt. Im Bild zu sehen sind eine ältere Frau, eine jüngere und

ein Kleinkind – es könnte eine Mutter mit ihrer Tochter und Enkelin sein –, die am Straßenrand in der Nähe eines Busparkplatzes auf- und ablaufen, so als würden sie darauf warten, abgeholt zu werden. Ebenso ziellos wie der Blick in der zuvor beschriebenen Arbeit driften die drei Personen über den urbanen Schauplatz, die Aufmerksamkeit ist ungerichtet, weder bei dem Kind noch bei der Umgebung. Diese Szene ist mit einer fiktiven, scheinbar nicht damit in Zusammenhang stehenden Geschichte akustisch montiert: Beschrieben wird der Alltag eines Straßenhändlers, der mit einem illegalen Marktstand das eigene Überleben sichern will, was durch Polizeirazzien immer wieder unmöglich gemacht wird. Man versteht den Film so, als würde die Frau am Telefon von einer Straßenszene berichten, die sie beobachtet hat. Schweizer schafft es in ihrer Videoarbeit, den unerlaubten Straßenhandel zu einem selbstverständlichen Teil des Alltags einer „scheinbar" normalen Familie zu machen. Allerdings sieht man die Straßenhändler in der Videoarbeit nicht im Bild. Maya Schweizer entblößt sie nicht, gibt ihre Identität nicht preis, sondern lässt sie allein in der Erzählung sichtbar werden. Im Bericht am Telefon wird die beobachtete Szene der Illegalität zu etwas Beiläufigem, was die Händler fast wie Nachbarn wirken lässt. Sie gehören zum normalen Straßenbild, aber ihre eigentliche Identität ist ungeklärt; woher sie kamen und wohin sie gehen, bleibt unsichtbar. Ihr prekäres Schicksal ist so nah – man kauft täglich bei ihnen ein –, aber wie viel Verantwortung trägt man als unmittelbarer Nachbar, wenn die Straßenhändler auf einmal „verschwunden" sind?

Mit diesem Film führt Schweizer ebenso wie in der neuesten Arbeit, AU DOS DE LA CARTE POSTALE, die Absurdität der Parallelwelten vor Augen, die in westeuropäischen Gesellschaften existieren. Die Migranten ohne Aufenthaltsrecht, die vor dem Eiffelturm Souvenirs an Touristen verkaufen, repräsentieren en miniature Monumente einer europäischen Identität, Geschichte und Kultur. Im Zentrum der Metropole Paris treffen (illegale) afrikanische Einwanderer auf Touristen aus aller Welt, mit denen sie allein über die minimale Geste des Handels kommunizieren. Sie verkaufen unerlaubt das Symbol einer Kultur, der sie nicht angehören, einer Ordnung, die ihnen eine Legalität an diesem Ort verwehrt. Der Eiffelturm ist für die Touristen das tausendfach reproduzierte Wahrzeichen der Metropole Paris – der Turm, der im 19. Jahrhundert anlässlich einer Weltausstellung erbaut wurde, symbolisiert technische Vorherrschaft und in gewisser Weise auch das Kontrollphantasma, eine Stadt von einem zentralen Punkt aus überblicken zu können. Für die Straßenhändler, die hier illegal ihre Geschäfte machen, ist dieser Turm die „Waffe der Anderen", die sie sich in einer hilflosen Geste zu eigen gemacht haben.

In ihrer Fotoarbeit WHICH STORY WOULD YOU PREFER NOT TO RECALL wählt Maya Schweizer Reproduktionen gefundener Bilder, die sie im Laufe ihrer Recherchen gesammelt hat. Es handelt sich um Pressebilder, historische Aufnahmen und Portraits. Die Künstlerin zeigt ihr Material meist nur in Ausschnitten und fügt den Bildern Notizen auf kleinen, temporär aufgeklebten Post-its an. Diese handschriftlichen Notizen werden selber wieder zum Bild, indem sie fotografisch reproduziert selbst Teil der gezeigten Fotografie sind. Dies stellt eine Art der Übersetzung des gefundenen Bildmaterials dar, die sie zum Beispiel in SHIFTING TIME ebenso auf eigene Fotografien anwendet. In dieser Arbeit hat sie Straßenszenen in Los Angeles fotografiert. Es sind Bilder von Menschen in urbaner Landschaft. Auch hier hält sie kleine Gesten fest, dokumentiert Gruppen, die sich in abgelegenen Winkeln einen kleinen, sozialen Raum angeeignet haben. Es sind Bilder, angesiedelt zwischen Essay und Dokumentation, über eine Stadtlandschaft abseits der großen Schauplätze. Die Fotos pinnt Maya Schweizer ungerahmt an die Wand und fotografiert sie wiederum ab. So sehen wir in SHIFTING TIME mehrere Fotos auf einem Bild reproduziert. Es entsteht eine neue Ebene der Rezeption, eine Collage des originalen Materials. Der Anspruch auf die Originalität eines Bildes wird dadurch aufgelöst. Die Bilder, die wir sehen, sind weder eindeutig dokumentarisch noch eindeutig reproduziertes Material. Vor allem aber sind sie medial vermittelte Bilder – Bilder, die schon mehrfach Übersetzungsprozesse auf der Ebene der Vermittlung sowie der Technik durchlaufen haben. Die Bilder, die uns die Künstlerin zeigt, sind bereits gesehene, teils mehrfach rezipierte und sie lassen offen, wer die Autorschaft trägt. So scheint kein Bild etwas Neues zu enthüllen. Vielmehr geht es darum, genauer zu sehen und die Wege der Wahrnehmung durch die Wahl des Mediums und die Art der Darstellung im Bild mit in Betracht zu ziehen. Maya Schweizer bedient sich sowohl des Videobildes, des Zelluloids, der Fotografie sowie der drucktechnischen Reproduktion. Die unterschiedlichen Produktions- und Rezeptionsbedingungen sind dabei immer auch auf inhaltlicher Ebene Teil der Arbeit.

Was letztendlich im Ausstellungsformat auf einem Monitor projiziert oder als Fotomontage zu sehen ist, könnte als dokumentarisches Tableau beschrieben werden, als bewusste Konstruktion einer medial vermittelten Realität. In ihren filmischen Arbeiten schafft Maya Schweizer durch eine gezielte Bild-Ton-Montage atmosphärisch verdichtete Momentaufnahmen, die zwar aus bewegten Bildern bestehen, aber weniger eine Sequenz beziehungsweise Abfolge von Einstellungen darstellen, als vielmehr ein einziges, nie fertiges Bild vorführen. Es scheint, als würde sie mit ihren Einstellungen eine permanente Instabilität ins Bild setzen, die die Geschichten, die sie nachzeichnet, ausmachen. Deshalb formuliert sie auch die Fragen auf kleinen Post-its, die auf dem visuellen Material ihrer Recherchen haften. Es sind nicht die Fragen nach dem, was dort zu sehen ist, nicht die Fragen danach, wie etwas tatsächlich war, wie es sich ereignet hat. Vielmehr sind es Fragen nach dem, was die Bilder offen lassen, nach den Dingen, die die Antworten in ihrer Vielschichtigkeit deutlich machen – etwas, das ein kollektives Unterbewusstsein prägen könnte: Which story would you prefer not to recall?

UNSTABLE IMAGES
ON THE WORKS OF MAYA SCHWEIZER

Katja Schroeder

> "I ASSOCIATE HISTORY WITH NARRATION, BUT IT HAS TO BE VIEWED THROUGH THE FILTER OF THE PRESENT. HISTORY, IN OTHER WORDS, IS PART OF EVERYDAY LIFE, AND I TRY TO FILTER (HI)STORIES OUT OF THIS EVERYDAY LIFE."

Maya Schweizer's works are generally based on documentary material, which she weaves into stories by means of the excerpts, images, sound samples and edited texts that she includes. Through private and accidental scenes and encounters the stories address larger issues, such as homelessness, cultural identity or the individual's role as a political actor. Scarcely a film, drawing or photograph by the artist does not deal with the definition of the individual's position within society. On the other hand identity is never a one-sided ascription in the works of this artist, who grew up in France and today lives in Berlin. It is more a question of dialectical interrelations that show how complex identity is, as it only emerges through encounters with a counterpart. Maya Schweizer's works never lapse into the trap of baldly defining a minority and hegemony. The touching stories the grandmother in PASSING DOWN, FRAME ONE tells her granddaughter about her Jewish family are private reminiscences, in which an individual's experience emerges as a multiply broken political experience. In UNE COLLECTION the story of the boy, who shows the collection of postcards that tourists have sent him from all over the world, becomes a quintessential complex postcolonial construction. And the precarious situation of the street vendors in AU DOS DE LA CARTE POSTALE only becomes visible through the confrontation with tourists and the police.

Maya Schweizer's films are characterized by an absence of narrative structure at the visual level. The story is primarily conveyed by text – subtitles and intertitles – original sound, off-screen voices. The stories told are dissociated from the subject, even though to start with they are subjectively anchored in an unambiguous manner. There is always a meta-level co-narrative indicating that the individual, with her everyday decisions and actions, is a social and political actor, and that the individual's scope of action and decision-making is shot through with social and political norms. Maya Schweizer's works convey that there is nothing that "doesn't concern one": there is no passive-observer position, no neutral gaze, every position in society is that of an actor. To illustrate this interrelatedness, identity must be differentiated. For this reason roles in Maya Schweizer's films often remain ambivalent or, through the combination of image and text/sound, develop an individual structure that defies stereotypical descriptions. Even if the marginalized subject is often central to Schweizer's works, and the pictorial language of the documentary suggests that the "other" is being observed, the "other" is not necessarily something exotic, distant, external. Instead, she describes the "other" as something close, inseparable from what is one's "own", with which it is related in many different manners.

"I think that social conditions can be read in small and often personal actions on the street," Maya Schweizer has said, describing her artistic approach. "I try to take the stories seriously in their divergence and to align them with my own projections." In her films she often selects scenes that otherwise receive little attention. In everyday moments and minute situations she tracks down and delineates social relationships, behaviours and biographies – brief image sequences that can seem like memories triggered by an unconscious catalyst. It is not the rhythm of editing, but the suggestive movement of the film image itself that determines the dynamic of her films. Her video works seldom contain sequences of actions, rather the gaze latches onto a moment, lingering there even in the absence of a plot. It is a focused gaze that will not let itself be distracted by the unassumingly coincidental "scene of action". To direct the focus at a detail in the overall picture, to phase out the "chaotic" remainder, and to adopt a subjective, sensitive observational perspective requires tenacity.

The individual stories that her films and photographs tell are generally absent from the image. What Schweizer shows us are focused details which, as if perceived out of the corner of the eye, migrate straight to the subconscious. In YOUR DESTINY DEPENDS ON YOUR LUCKY CHARM'S MOOD (TODAY) she presents two videos produced in China and Senegal, in which we see an anonymous city full of traffic and potholes through the windshield of a taxi. The only object in focus is a talisman hanging from the rear view mirror, which swings wildly to and fro with the movements of the vehicle. Neither taxi driver nor passenger appear on-screen, nor do we learn the purpose of the journey or the relation between the taxi's occupants. A story that revolves around fate and happiness unfolds for the viewer by means of off-voices and subtitles alone. Both videos deal with the happiness of the other, with how power or benevolence can exert an influence. The openness of the stories, their apparent autonomy from a concrete geographical context – time fortuitously shared in a taxi in Asia or Africa – makes it clear how complex the shaping of individual biographies is, and how inadequate linear narrative is in their depiction.

Similarly, the images in LA CORSA DEL VENDITORE do not communicate a plot. The narrative is conveyed by original sound and subtitles. We see two women, one older than the other, and a child – perhaps mother, daughter and granddaughter – walking up and down along a street near a bus parking lot, as if waiting to be picked up. The three figures drift over the urban stage no less aimlessly than the gaze in YOUR DESTINY DEPENDS ON YOUR LUCKY CHARM'S MOOD (TODAY); attention is diffuse, undirected, focused on neither the children nor the surroundings. The fictional story that seems to bear little relation to the images is dubbed over the video: the everyday life of a street vendor is described who attempts to earn a living with an illegal market stall but is repeatedly thwarted by police crackdowns. One reads the film as if the older woman, who is speaking on a cell phone, were relating a street scene she had witnessed. Schweizer succeeds in making illegal street vending seem like a natural part of an "apparently" normal family's life. However, we are never actually shown the street vendors. Maya Schweizer neither exposes them nor reveals their identity: they become visible through the narrative alone. The

phone report gives the observed illegal act a casual aspect, making the vendors seem almost neighbourly. They are part of the regular street scene, yet their real identities remain hidden – where they came from, where they are going is never revealed. Their precarious fate is close – one buys from them daily – but how responsible does one feel as an immediate neighbour when these vendors suddenly "disappear"?

This film reveals the absurdity of the parallel worlds that exist in western European societies, as does her latest work AU DOS DE LA CARTE POSTALE. Migrants without residential permits sell souvenirs to tourists at the Eiffel Tower, monuments "en miniature" of European identity, history and culture. At the center of the Parisian metropolis, these (illegal) African immigrants meet tourists from all over the world and communicate via the minimal gesture of trade, illicitly selling the symbol of a culture to which they do not belong, of an order that denies them legality at this site. For tourists the Eiffel Tower is the endlessly reproduced landmark of the Parisian metropolis. Built in the nineteenth century for a world exhibition, it symbolizes technical hegemony and, in a sense, the control-related fantasy of being able to view an entire city from a central point. For the street vendors who trade illegally here the tower is the "weapon of the others", which they have appropriated in an impotent gesture.

In her photo work WHICH STORY WOULD YOU PREFER NOT TO RECALL? Maya Schweizer selects reproductions of found pictures gathered in the course of her research work – press images, historical photos and portraits. Schweizer generally only presents detail views, supplementing the pictures with text on Post-it labels. These handwritten notes are themselves photographically reproduced and thus become part of the photographs. This results in a kind of translation of the found image material, something Schweizer has applied in a similar manner to her own image material, for instance in SHIFTING TIME. For this work, she photographed street scenes in Los Angeles. The pictures show people in an urban setting. Here again she records small gestures, documenting groups who have appropriated small social spaces in out-of-the-way corners. Somewhere between photo essay and documentation, these are images of a city far from the major scenes of action. Maya Schweizer pins the photos unframed on a wall and photographs them. In SHIFTING TIME several photos are reproduced in one picture. This collage of original material creates a new level of reception and dissolves the picture's claim to originality. The pictures are neither unambiguously documentary nor unambiguously reproduction. Yet they are above all media-mediated pictures – pictures that have undergone numerous translation processes at a technological and media level. The pictures the artist shows us have already been seen, sometimes received in multiple manners, and their authorship is left open. The pictures seem to reveal nothing new. Instead, seeing becomes more precise and, through the choice of medium and mode of depiction, different manners of perception are integrated into the image. Maya Schweizer employs video images, celluloid, photography and printed reproductions. The various conditions of the production and reception are invariably also part of the work at the level of the content. Ultimately, what is to be seen on a monitor or as a photo-montage at an exhibition might be described as a documentary tableau, the conscious construction of a media-mediated reality. In her film works Maya Schweizer uses targeted image/sound montage to create atmospherically dense snapshots that consist of moving images, yet which are less sequences or successions of shots than they are single, unfinished images. It is as if with her takes she were introducing permanent instability into the pictures, which determines in turn the stories that she traces. This is also why she formulates the questions on Post-it labels, which adhere to the visual materials of her research. The questions do not ask what can be seen, or what something was like, or how it happened. The questions address what the pictures leave open, the things that the answers make clear in all their complexity – something that might leave its trace on a collective subconscious: Which story would you prefer not to recall?

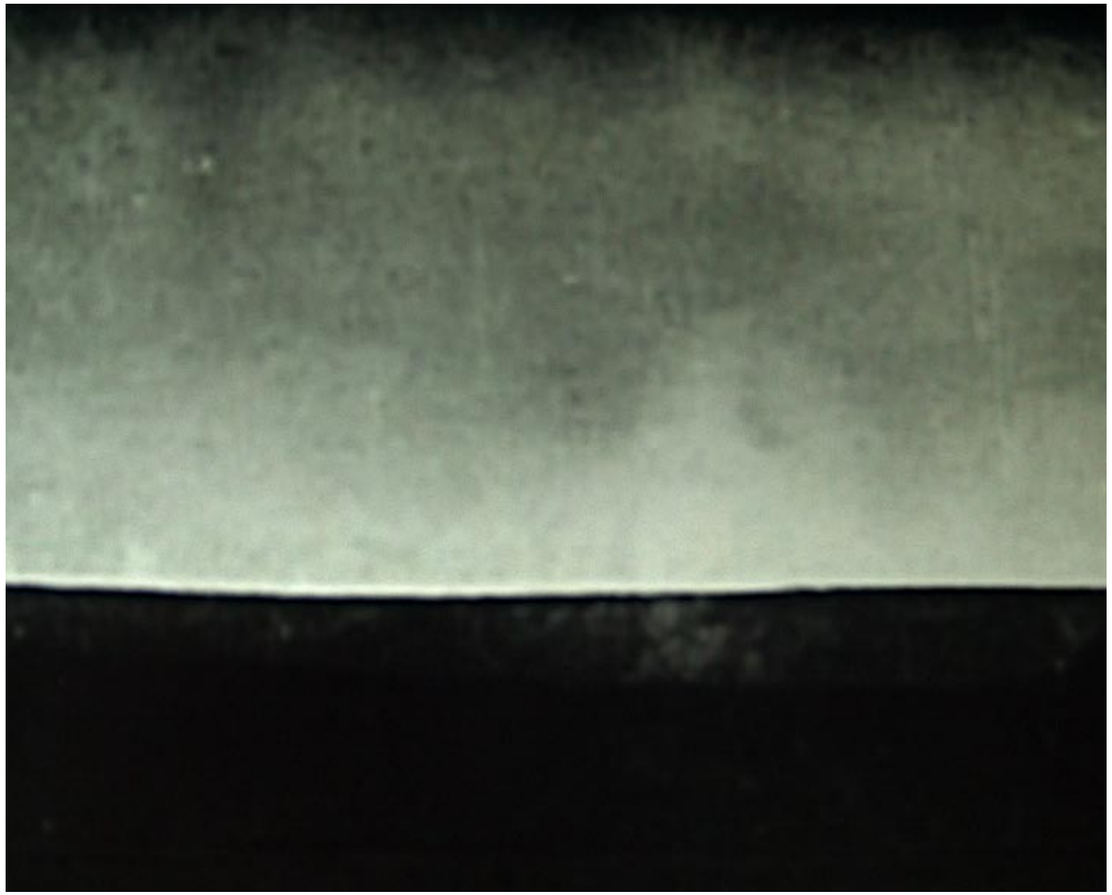
Einstellungsskizze oder Die Karawane

EINSTELLUNGSSKIZZE ODER
DIE KARAWANE
Camera Sketch or The Caravan

2010
Video, 2 min, colour

Found-footage, silhouetten-hafte Aufnahme einer Kamel-Karawane, die von rechts nach links durchs Bild läuft; Bildfolge verlangsamt (Quelle: DECASIA von Bill Morrison, 2003).

Found-footage, silhouette-style shot of a camel caravan running through the picture from left to right; image sequence slowed down (Source: DECASIA by Bill Morrison, 2003).



Filmkommentar von Marcel Odenbach
Köln, 26. April 2010

— EINSTELLUNGSSKIZZE ist wie ein Kreis, der sich um einen herum dreht, wie ein Loop. Was mich daran interessiert hat, ist diese Einfachheit in der Erzählstruktur. Diese Verlangsamung in den Bildern. Das Ganze wirkt fast wie eine Zeichnung. Vielleicht ist auch deshalb der Ton hier so enorm wichtig. Letztlich ist er viel erzählerischer als das Bild – obwohl er sehr abstrakt ist und man sich fragt, ist das jetzt alles elektronisch hergestellt? Das Bild ist ohne Anfang und Ende, der Ton dagegen hat eine Dramaturgie, einen Aufbau: einen Anfang und ein Ende. Er verstärkt auf jeden Fall diese Stimmung von Orient und Fernweh. Manchmal glaubt man, Stimmfetzen zu hören. Durch den Ton entsteht so ein Flirren, so ein Flimmern.
— Als ich die Sequenz das erste Mal gesehen habe, fragte ich mich: Was ist eigentlich eine Karawane? Ich habe gelesen, dass es ein persisches Wort ist und es bedeutet Geschäftsschutz. Das heißt, Leute haben sich damals zusammengetan, um sich gegen Wüste, Natur, Räuber oder sonst was zu schützen. Es ist eine Gruppierung von Menschen, die gemeinsam eine Ware von einem Ort zum anderen bringt. Dann habe ich mich natürlich gefragt: Wo kommen die Leute in dem Film her und wo gehen sie eigentlich hin? – Sie kommen irgendwo her, gehen dort entlang und verschwinden wieder. Aber der Film sagt mir nicht: Wer sind diese Leute? Man kann ja kaum erkennen, wer eine Frau oder wer ein Mann ist. Man macht sich auch gar nicht die Mühe zu fragen: Wie viele Leute sind das eigentlich? Wie viele Kamele sind das? Man weiß, es ist eine Gruppierung. Aber ich könnte es jetzt gar nicht sagen: Es können 20 sein, es können acht sein, es können 40 sein. Das bringt natürlich dieser Loop mit sich, aber man weiß nichts über diese Menschen selbst.
— EINSTELLUNGSSKIZZE hat mich in einer ganz interessanten Art und Weise auch an eigene Arbeiten aus den 1970er Jahren erinnert – von der politischen Idee der Benutzung des Found-footage-Materials her, aber auch was die Reduktion des Bildes betrifft. Auch die Poetik dieser Arbeit ist mir sehr vertraut. Dieser Filmsequenz liegt die Idee des Scherenschnitts zu Grunde. Es ist ein Schattenspiel, was für mich viel mit William Kentridge zu tun hat. Das ist natürlich eine Art, mit Material umzugehen, die mich persönlich sehr berührt und visuell anspricht. Die Arbeit spielt ja auch mit einer bestimmten Idee des Reisens, und sie ruft ganz stark ein gewisses Klischee von Landschaft auf. Wenn man sich mit der Idee der Expedition im 18. oder 19. Jahrhundert beschäftigt hat, dann weiß man, da ist auch

etwas sehr Romantisches drin. Also ich, als jemand, der aus dem Abendland kommt, trage natürlich enorme Klischees über das Morgenland oder über diese ganze Region mit mir herum. Mich erinnert das irgendwie natürlich auch an meine Kindheit: Ein Teil unserer Krippe hatte Palmen. Da gab es die Heiligen Drei Könige, die auf Kamelen durch die Wüste zogen. Die brachten Weihrauch und Myrrhe. EINSTELLUNGSSKIZZE hat so viele kindliche Assoziationen in mir geweckt. Ich könnte jetzt auch ALADIN UND DIE WUNDERLAMPE nennen, oder andere Kinderfilme, die man in den fünfziger, sechziger Jahren als Westkind im Fernsehen gesehen hat.

— EINSTELLUNGSSKIZZE ist eine Miniatur, die aber eine ganze Geschichte erzählt. Das finde ich, ist eigentlich das Interessante. Man assoziiert: „Dieser Orient“ und fragt sich gleichzeitig, was bedeutet „Dieser Orient“. Hier in Köln hat das natürlich auch eine ganz aktuelle Dimension, denn man sieht überall Plakate von Pro NRW, überall dieses „Gegen Moscheen!“
— Was ich bei EINSTELLUNGSSKIZZE auch interessant finde, ist, dass man ja gar nicht weiß, von wann das Filmmaterial eigentlich stammt. Als Hobby-Ethnologe interessiert mich natürlich die Frage: Ist das Filmmaterial jetzt von 1880? Sind das Bilder von 1890? Oder ist das von 1950? – Als ich für mein Dissertationsthema in Kunstgeschichte über das Reise- und Expeditionsbild im 18. und 19. Jahrhundert recherchierte, habe ich mich auch mit ethnographischem Filmmaterial beschäftigt. In Göttingen gibt es ein wunderbares Institut für wissenschaftlichen Film. Da habe ich als Student viele historische 16mm-Filme gesehen: Aufnahmen vom Besuch einer deutschen Delegation in Togo aus dem Jahr 1913 beispielsweise. – Ich weiß natürlich, dass gewisse Dinge jüngeren Datums sein müssen, weil es die Technik vorher noch nicht gab. Aber EINSTELLUNGSSKIZZE könnte auch selbst gefilmtes Material sein, bei dem man am Computer einfach einen Filter darübergelegt hat, damit es einen anderen Charakter bekommt. Und da kommen wir zu der Frage, die mich ständig beschäftigt: Was ist eigentlich ein Originalmaterial? – Und das ist ja auch eine Frage, die im Moment wieder interessant ist. Sie war zu meiner Zeit weniger aktuell, weil es in den siebziger Jahren ganz klar war: Auf der einen Seite waren die Filmer, die Experimentalfilmer, und auf der anderen waren die Videokünstler. Die Videokünstler wollten mit den Filmern nichts zu tun haben – also auch nicht mit Filmmaterial als Materialität –, und umgekehrt. Heutzutage ist das ja vollkommen über Kreuz: Filmer arbeiten mit Video und Videokünstler arbeiten mit Filmmaterial. Und das spielt in EINSTELLUNGSSKIZZE natürlich auch eine Rolle. Hier in dieser Arbeit ist eindeutig die Bildqualität des Films sichtbar, aber es ist ein Video.
— Im Grunde ist ja die Videokunst in den siebziger Jahren aus der Performance und aus der Skulptur hervorgegangen – wenn man zum Beispiel Bruce Naumann oder Vito Acconci sieht. Da hat das Video immer etwas mit Fernsehen zu tun gehabt. Mit dem Fernsehkasten als skulpturale Box – ganz extrem ist das bei Nam June Paik, der im wirklichen Sinne Fernseh-Skulpturen erschaffen hat. Und dann hat natürlich der Fernseher als Spiegel eine wahnsinnig große Rolle gespielt; dieses Direkte, dieses Nichtentwickeln-Müssen von Filmmaterial, dass ich mich im Fernsehen als Spiegelbild sehe und auf mein Spiegelbild reagieren kann. Und ich glaube, dass hat bei den meisten Künstlern, die damals anfingen, mit Video zu arbeiten, eine zentrale Rolle gespielt. Es ging um Körper als Skulptur. Das ist natürlich im Film etwas anderes. Beim Film ist immer die Idee des Entwickelns, man weiß zum Beispiel nie, ist jetzt die Belichtungszeit richtig. Und das finde ich bei dieser Arbeit interessant, dass es eigentlich ein Filmschnipsel ist oder dass es in dieser Arbeit um die Idee des Filmschnipsels geht, aber es ist trotzdem eine Videokunstarbeit. Es ist schon erstaunlich, dass sich diese Bereiche in den letzten zehn, fünfzehn Jahren so verschränkt haben.

Commentary by Marcel Odenbach
Cologne, 26 April 2010

— EINSTELLUNGSSKIZZE is like a circle turning around you. It's like a loop. What interests me about it is the simplicity of the narrative structure. This deceleration in the images. The whole thing is a bit like a drawing. Perhaps that's why the sound is also so important. Ultimately the sound is far more narrative than the images are, although it's highly abstract, and you wonder if it was all electronically produced. The images have no beginning or end. The sound, on the other hand, has a dramaturgy, a structure, a beginning and an end. At any rate it intensifies the mood of the Orient and the longing for distant places. Sometimes one seems to hear shreds of voices. The sound generates a kind of shimmering, a kind of flickering.
— When I saw the sequence for the first time I wondered what a caravan is exactly. I discovered that it's a Persian word meaning business protection. In other words, back then people got together to protect themselves from the desert, nature, robbers or whatever. It's a group of people transporting goods from one place to another. Then of course I wondered where the people in the film came from and where they were heading. – They come from somewhere, move along and disappear again. But the film never tells me who these people are. You can hardly tell who's a woman and who's a man. You don't even bother trying to count the people or the camels. It's a group, that much is clear, but I couldn't say whether there were twenty or eight or forty of them. That's one of the effects of this loop, of course, but you know nothing about the people themselves.
— EINSTELLUNGSSKIZZE reminded me in an interesting way of some of my own works from the 1970s, the political idea of using found footage material, but also the reduction of the image. I am very familiar with the poetics of the work too. At the heart of the sequence is the idea of the silhouette. It's a shadow play. That has a lot to do with William Kentridge, I think. This way of handling the material touches me deeply on a personal level and is visually appealing. The work also plays with a particular idea of travel and strongly evokes a certain cliché about landscape. Anyone who has studied the idea of the expedition in the 18th and 19th centuries knows that there is something very romantic about it. Coming from the West, I of course carry around with me enormous clichés about the East, or about this entire region. Somehow it reminds me of my childhood. Palm trees were part of our nativity scene.

JASMINE

2004
Drawing, black pencil, text,
500 × 47 cm

There were the three Magi who crossed the desert on camels. They brought frankincense and myrrh. EINSTELLUNGSSKIZZE triggered so many childhood associations. I could mention ALADDIN AND HIS MAGIC LAMP here, or other children's films that western kids watched on television in the '50s and '60s.
— EINSTELLUNGSSKIZZE is a miniature, but one that tells a complete story. That's the interesting thing about it, I think. You think of the "Orient", and at the same time you ask yourself what this "Orient" means. Here in Cologne, of course, it has a very immediate dimension, because wherever you go you see Pro NRW and "Down with Mosques!" posters.
— What also interests me about EINSTELLUNGSSKIZZE is that you just don't know how old the material is. As an amateur ethnologist I'm interested to know if material dates from 1880 or 1890 or 1950 or whatever. – When I was doing research for my art history dissertation on the image of travel and expeditions in the 18th and 19th centuries, I also studied ethnographic film material. There's a wonderful institute for scientific film in Göttingen. As a student I watched a great many original 16 mm movies there, footage of a German delegation visiting Togo in 1913, for instance. – Of course I know certain things must be more recent, because the technology didn't exist earlier. But EINSTELLUNGSSKIZZE could also be material she filmed herself, to which she then added a filter on the computer to give it a different feel. Which brings us to one question I keep asking: What is original material? – It's also a question that is attracting interest again now. In my day it wasn't too important, because in the '70s things were clear-cut: on the one hand there were the filmmakers, the experimentalists, and on the other the video artists. The video artists didn't want anything to do with the filmmakers – with the materiality of film material – and vice versa. Nowadays it's the other way round: filmmakers work with video and video artists work with film material. And that plays a role in EINSTELLUNGSSKIZZE too, of course. The film-like quality of the images in this work is clear, and yet it's a video.
— In principle video art in the 1970s developed out of performance and sculpture. Think of Bruce Naumann or Vito Acconci, for instance. Video in those days always had to do with TV, with TV as a sculptural box. It's really extreme in the case of Nam June Paik, who literally made TV sculptures. And then the idea of the TV as a mirror also played an enormous role – this directness, not having to develop film material, being able to see myself on TV as a mirror image, being able to react to my mirror image. And I think this was crucial for most artists who began working with video back then. It was a question of the body as sculpture. Of course in film it's a little different. With film you were always thinking about the development – you never knew, for example, if you'd gotten the exposure right. – And this work interests me because it's really a film snippet, or the work's about the idea of a film snippet, and yet nevertheless it's a work of video art. It's pretty surprising that in the last ten or fifteen years these two realms have become so interwoven.

Your destiny depends on your lucky charm's mood (today)

Part Two, Senegal

YOUR DESTINY DEPENDS ON YOUR LUCKY CHARM'S MOOD (TODAY)
PART TWO, SENEGAL
Dein Schicksal hängt von Deiner Guten Laune ab, heute
Teil Zwei, Senegal

2003
Mini DV, 8 min, mute, English subtitles, colour, PAL

Eine Taxifahrt durch Dakar, die Kamera ist auf die Frontscheibe des Autos gerichtet, im Rückspiegel ist schemenhaft das Gesicht des Fahrers erkennbar. Die Untertitel erzählen von einem Mann, der als kleiner Junge von seinen Eltern in die Koranschule gegeben wurde.

A taxi ride through Dakar, the camera is directed at the windshield, in the back mirror the blurred face of the driver. The subtitles tell the story of a man who as a young boy was sent to a Koranic school by his parents.

– Und Du bist nicht geflüchtet?
– Nein, ich konnte nicht. Es war einfach zu weit weg von meinen Eltern.
Ich hatte kein Geld, um nach Hause zu kommen. Also musste ich dort bleiben, bis ich mit dem Koran fertig war. Aber jetzt ist das zum Glück vorbei, es spielt keine Rolle mehr für mich.
– Aber wie lange müssen Jungen normalerweise auf der Koranschule bleiben?
– Einige bleiben ziemlich lange dort. Manche bis sie dreißig sind, manche sogar ihr ganzes Leben …

For subtitles in full length see p. 120

Filmkommentar von Margit Czenki
Hamburg, 15. Mai 2010

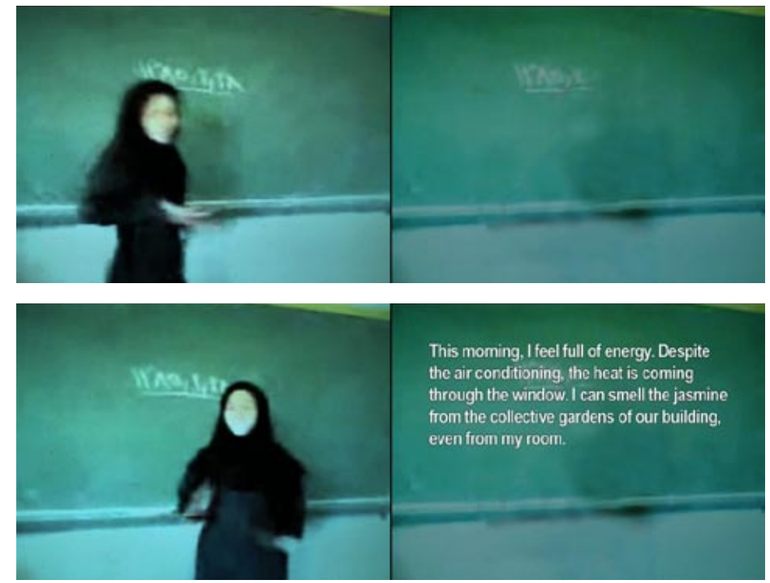
– In YOUR DESTINY DEPENDS ON YOUR LUCKY CHARM'S MOOD (TODAY) steckt etwas, was man sich als Betrachter erarbeiten muss, was ich gut finde. Man muss selbst herausfinden, was eigentlich erzählt wird. Im Video erlebt man eine Taxifahrt durch Dakar, bei der der Fahrer über sein Leben spricht. Die Geschichte des Taxifahrers wird allein über die Untertitel erzählt, es gibt sonst keinerlei Informationen dazu. Und vielleicht ist es nicht einmal seine Geschichte. Mein Eindruck ist: Das ist ein wiederkehrendes Prinzip in Maya Schweizers Filmen. Sie präsentiert nichts. Sie sagt nicht: Schaut her, so war die Geschichte. Ihre Filme sind eher wie Rätsel, die sie den Zuschauern aufgibt.
– Der Taxifahrer erzählt von dem Marabout, bei dem er als Kind gewesen ist. Für jemanden, der aus Frankreich kommt, ist dieses Thema vertrauter – viele Senegalesen leben in Frankreich und viele Franzosen fahren unheimlich gern in den Senegal –, hier in Deutschland dagegen wissen wahrscheinlich nur wenige, was ein Marabout überhaupt ist. Er ist so eine Art geistiger Führer, der eine Koranschule unterhält. Die muss man sich nicht als ein großes Gebäude vorstellen, es ist einfach irgendeine Unterkunft, wo der Koran gelehrt wird. Ursprünglich war das ähnlich wie bei den Mönchen im Tibet: Die Schüler bitten um Essen für sich und die Mönche. Die Bevölkerung hat die Marabouts zu versorgen, die den Kindern den Koran beibringen. Die Taliban, so nennt man die Schüler, die den Koran lernen, bitten auf der Straße für ihren Unterhalt und für den ihres Marabouts. Die Filmemacherin fragt ja den Taxifahrer auch: „Du warst auch Bettler wie sie?" Er antwortet erst einmal nicht darauf.
– Oft ist es so: Wenn man arm ist, gibt man sein Kind zu einem Marabout, der es im Koran unterrichtet. Wobei den Koran zu lernen, nicht automatisch bedeutet, auch lesen und schreiben zu können. So viel ich weiß, beruht das Koran lernen auf akustischer Wiederholung. Darüber hinaus kümmert sich der Marabout generell um die Kinder. Die Eltern geben ihre Kinder also nicht nur wegen des Korans zu den Marabouts, sondern auch, weil sie sich nicht in derselben Weise um ihre Kinder sorgen können wie er. Inzwischen ist die Armut aber so groß, dass das Ganze aus dem Ruder gelaufen ist. Das hat sich in den letzten Jahren sehr zugespitzt.
– 2003, als Maya Schweizer diesen Film gedreht hat, war das Problem meines Wissens noch nicht so groß. Fünf Jahre später, als ich mich dort aufhielt, war klar, dass es viel zu viele Kinder für die Marabouts sind. Es gibt zu viele Eltern, die ihre Kinder zu den Marabouts geben wollen, weil sie sie selbst nicht mehr ernähren können – es geht nicht mehr um Bildung. Es ist heute auch so, dass es viele Scharlatane gibt, die gar keine echten Marabouts sind und die Kinder nur ausbeuten. Die lernen dann nicht den Koran. In gewisser Weise ist diese Problematik auch in Maya Schweizers

Film drin: Der Taxifahrer äußert sich ja nicht besonders positiv über den Marabout, bei dem er als Kind gewesen ist.
— Die Bilder des Films vermitteln ganz stark das Nervöse und Anstrengende, was man erlebt, wenn man in Dakar ist und von den Geschichten der Menschen hört – die ganze Zeit schaukeln diese chinesischen Laternen neben dem Rückspiegel des Fahrers hin und her. Das gibt ganz gut wieder, wie man sich dort auf der Straße fühlt.
— In einer Großstadt wie Dakar sieht man heute Unmengen von Kindern, die von den Marabouts zum Betteln geschickt werden. Einige von ihnen versuchen, Zuckerstücke zu verkaufen, um sich ein bisschen Würde zu bewahren – einfach, damit sie etwas haben, was sie anbieten können, aber keiner kauft ihren Zucker. Der ist verschmutzt, den könntest Du nicht mehr essen. Aber es kommt auch vor, dass man regelrecht angegangen wird, dass die Taliban sich an Dich klammern oder, wenn sie in der Überzahl sind, angreifen. Ich war 2008 für ein Vierteljahr in Dakar und hatte damals überlegt, einen Film mit und über diese Kinder zu drehen. Ich habe dann aber keinen Film gemacht, weil ich fand, dass ich nicht die Richtige dafür bin. Ich dachte, das muss jemand aus dem Land machen.
— Es gibt dort Leute, die Häuser eingerichtet haben, in denen Kinder Schutz finden, wenn sie von den Marabouts – also von den falschen – geschlagen werden. Die Kinder werden misshandelt, man sieht das. Sehr kleine Kinder sind auch dabei. Dreijährige, die von den Größeren mitgeschleppt werden. Unzählige Kinder, denen es richtig übel geht. Als ich begann, mich mit diesem Thema zu beschäftigen, hat sich schnell herausgestellt, dass das Problem wahnsinnig komplex ist. Einmal, weil es mit dieser wachsenden Verarmung zusammenhängt, wo jene Marabouts, die ihre traditionelle Rolle noch ernst nehmen, das überhaupt nicht mehr schaffen können. Zum anderen, weil es viele dieser Scharlatane gibt und das alles überdeckt ist von der Behauptung, die Kinder lernen dort den Koran, wo man sich als Nicht-Moslem sowieso nicht einmischen sollte und das vielleicht auch nicht darf.
— Man könnte annehmen, dass die Kinder auch wieder zurück zu ihren Eltern gehen könnten. Früher haben die Eltern ihre Kinder einfach dahin gegeben. Jetzt ist es so, dass die Kinder richtig verkauft werden. Die Eltern können sie nicht mehr zurücknehmen, weil sie das Geld für den Rückkauf nicht aufbringen können. Es gibt jetzt Organisationen, die versuchen, die Kinder frei zu kaufen. Darüber wird kaum öffentlich diskutiert.
— Wahrscheinlich hätte man einen anderen Film dazu gar nicht machen können. In Maya Schweizers Video wird niemand entblößt. Die Stadt, die man aus dem fahrenden Auto sieht, der Taxifahrer, dessen Gesicht im Rückspiegel zu erkennen ist, und die Geschichte, die allein über Untertitel erzählt wird – ich glaube, in diesem Film wird genauso viel versteckt wie gesagt. Das ist in anderen Arbeiten von Maya Schweizer ganz ähnlich: In gewisser Weise umgeht sie die Themen, aber macht sie gerade dadurch wieder sichtbar. Für jemanden, der zu diesem Thema nichts weiß, bleibt es vielleicht kryptisch. Aber es ist ziemlich anregend, sich dann schlauer zu machen und selber zu gucken. Ihre Methode ist, Spektakuläres unspektakulär zu machen und dem Alltag so eine richtige Breite zu geben, sowohl durch die Bilder als auch durch die Art, wie etwas erzählt wird. Diese Anbindung an den Alltag gefällt mir sehr gut.

Commentary by Margit Czenki
Hamburg, 15 May 2010

— There's something in YOUR DESTINY DEPENDS ON YOUR LUCKY CHARM'S MOOD (TODAY) that the viewer has to process. I find that good. You have to find out for yourself what exactly is being narrated. The video takes one on a taxi ride through Dakar, as the driver speaks about his life. The taxi driver's story is communicated solely through the subtitles – there is no further information on the subject. And it may not even be his story. My impression is that this is a recurring feature of Maya Schweizer's films – they present nothing. She doesn't say: Look, that's how it was. Her films are more like riddles that the viewer must solve.
— The taxi driver talks about the marabout to whom he was sent as a child. The subject is more familiar to someone from France – many Senegalese live in France and many French people love going to Senegal – while here in Germany probably only a few people have any idea what a marabout is. He is a sort of spiritual guide who runs a Koran school. This doesn't have to be a big building, it's simply a place where instruction in the Koran is offered. It used to be similar to the Tibetan monks: the pupils ask for food for themselves and the monks. It's up to the people to feed the marabouts who instruct the children in the Koran. The taliban – as the pupils are called who are learning the Koran – beg on the street for their living and that of their marabout. – The filmmaker asks the taxi driver: "You were also a beggar like them?" And at first he doesn't answer.
— It often happens that people who are poor send a child to a marabout who instructs the child in the Koran. But instruction in the Koran does not automatically mean learning to read and write. As far as I know instruction in the Koran is based on oral repetition. The marabout also looks after the children's general welfare. So parents send their children to the marabout not only because of the Koran, but because they can't care for their children as well as he can. Meanwhile, however, poverty has grown so bad that the whole thing has gotten out of control. The situation has grown critical in recent years.
— When Maya Schweizer made this film in 2003, the problem, to my knowledge, was not so serious. Five years later, when I was there, it was obvious that there were far too many children for the marabouts. There are too many parents who want to send their children to the marabouts because they can no longer feed them – it's not about education any more. And now there are many impostors, men who aren't genuine marabouts at all, who exploit the children. No instruction whatever in the Koran takes place. The problem is also present to a certain extent in Maya Schweizer's film: the taxi driver does not have many good things to say about the marabout of his own childhood.
— The images in the film strongly communicate the nervous strain that you experience in Dakar and when you hear people's stories – all the while these Chinese lanterns swing to and fro next to the rear mirror. That reproduces pretty well how you feel on the streets there.
— In a big city like Dakar you really do see large numbers of children who have been sent out to beg by the marabouts. Some try to sell bits of sugar to preserve some semblance of dignity, simply to have something that they can offer, but no one buys their sugar. It's dirty, you can't eat it anymore. Yet sometimes they cling to you, the taliban literally hold on to you, or, if there are more, attack you. I was in Dakar for three months in 2008 and contemplated making a film with and about these children. But then I didn't, I didn't think I was the right person to do it. It seemed to me it had to be someone from Senegal.
— Some people have set up houses where children can stay if they've been physically abused by the marabouts, the fake marabouts, that is. The children are abused, you can tell. There are also really small children, three-year-olds, towed along by the older ones: countless children who have really tough lives. When I began to explore the subject, it quickly became clear that the problem is incredibly complex. First, because it's connected with the growing poverty, due to which the marabouts who still take their traditional role seriously are simply no longer able to do it. Secondly, because there are lots of con men, and it's all covered up by claims that the children are being instructed in the Koran and that anyway non-Muslims shouldn't – and perhaps aren't even allowed to – interfere.
— One might think that the children could return to their parents. Parents used to just send their children there. Now children are actually being sold. Parents can't take them back anymore because they don't have the money to repurchase them. There are now organizations that try to buy the children back. There is practically no public discussion on the subject.
— A different kind of film could probably never have been made about this. No one is exposed in Maya Schweizer's film. The city that one sees from the moving vehicle, the taxi driver, his face visible in the rear mirror, and his story as told by the subtitles
— I think that this film conceals as much as it expresses. It's similar in other works by Maya Schweizer: in a sense she avoids the issues, but precisely by doing so she makes them visible. For someone who knows nothing about the subject, it may remain cryptic. But it encourages you to go and find out, to see for yourself. Her method is to make the spectacular unspectacular, and to give everyday life a real breadth, both in the images and in the narrative technique. This connection to everyday life – I like it a lot.

From the Classroom



FROM THE CLASSROOM
Aus dem Klassenzimmer

2008
Video, 6 min, split screen, English text, colour

Linker Screen: Vor einer Wandtafel tanzende Mädchen in einem Klassenzimmer in Teheran (Quelle: YouTube). Rechter Screen: Videostill der Wandtafel ohne Personen, wechselnde Textprojektionen, in denen vom Alltag einer jungen Frau in Teheran erzählt wird.

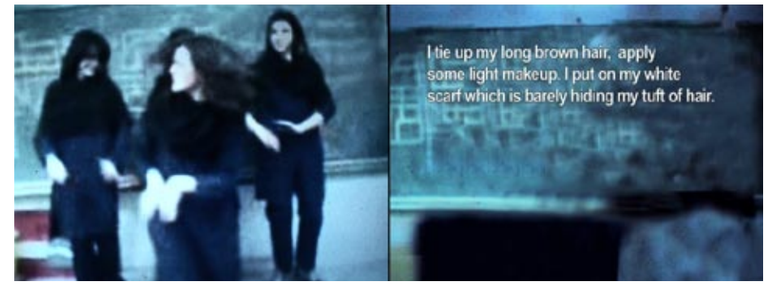
Left screen: girls dancing in front of a blackboard in a Tehran classroom (Source: YouTube). Right screen: video still of the blackboard without people, changing text projections which tell the story of the daily routine of a young woman in Tehran.

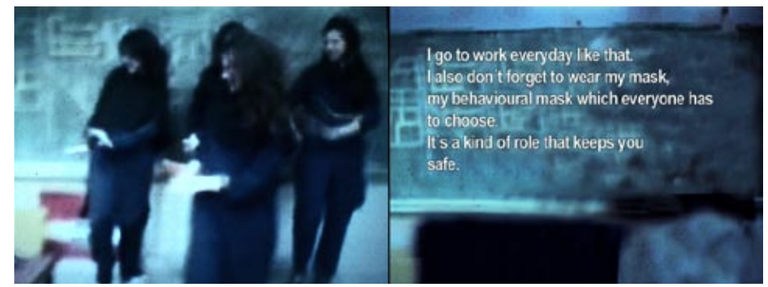
… Ich ziehe meine lange weite Hose an, ein enges Oberteil und das Kopftuch. Dann den beigen Sommermantel, den ich tragen muss, obwohl er durchscheinend ist. Ich stecke mein langes braunes Haar hoch und trage ein bisschen Make-up auf. Ich setze mein weißes Kopftuch auf, das kaum meinen Haarschopf verbirgt. Ich gehe jeden Tag so zur Arbeit. Ich vergesse auch nicht, meine Maske zu tragen. Meine Verhaltensmaske. Jeder muss sich eine aussuchen. Das ist eine Art Rolle, die dich schützt …

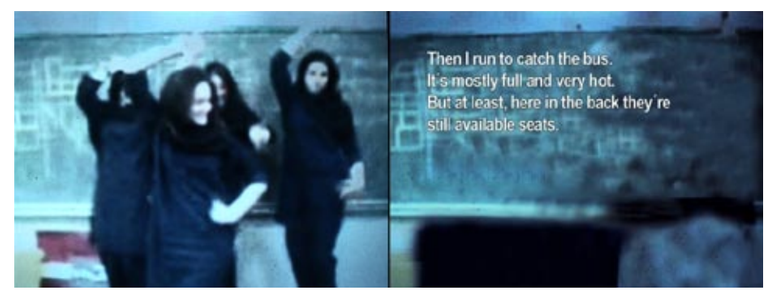
For subtitles in full length see p. 120

My father wakes up in the morning very
early even though he stopped working 20
years ago.
He still has a lot to do !

She was put out to pasture, a little bit
too early, because her appearance
was too coquettish.


I tie up my long brown hair, apply
some light makeup. I put on my white
scarf which is barely hiding my tuft of hair.


I go to work everyday like that.
I also don t forget to wear my mask,
my behavioural mask which everyone has
to choose.
It s a kind of role that keeps you
safe.


Then I run to catch the bus.
It s mostly full and very hot.
But at least, here in the back they're
still available seats.

Après le maquis

Sie waren drei: Eine Alte, die bestimmt die Mutter des Bewerbers war. Sie hat bei meiner Ankunft schnell ihre Brille aufgesetzt. Zwei andere, nebeneinander, die ähnlich aussahen. Hafça, die nach mir kam, setzte sich neben mich. Ich schaute zu Boden. Ich kannte meine Rolle, ich hatte sie schon gespielt: Stumm bleiben, die Augenlider nach unten …

For subtitles in full length see p. 120

Filmkommentar von Nanna Heidenreich
Berlin, 24. Mai 2010

— Vor drei Jahren habe ich APRÈS LE MAQUIS in einem Videoprogramm im Rahmen der Tagung DE / KONSTRUKTIONEN VON OKZIDENTALISMUS an der Humboldt-Universität zu Berlin gezeigt. Das Kurzfilmprogramm, das ich kuratiert hatte, hieß NICHT(S) ZEIGEN. Mir ging es bei der Filmauswahl um das Spannungsverhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, das mit dem Kopftuchstreit – einem Bilderstreit letztendlich – verbunden ist. Ich wollte die historische Bedingtheit und die Spezifik der Idee der Transparenz, die für diesen Streit wesentlich ist, herausarbeiten. Man muss in dieser Diskussion Folgendes mitdenken: Was für ein Regime von Sichtbarkeit existiert in einer christlich säkularisierten Gesellschaft wie Deutschland oder Frankreich? Was für eine Vorstellung von Bildpolitik ist darin enthalten? Da steckt eine ganze Kulturgeschichte dahinter, die mit dem Christentum und der Entscheidung für das Bild nach dem byzantinischen Bilderkrieg und den daraus folgenden Ins-Bild-Setzungen des Christentums verbunden ist und die in der aktuellen Debatte gar nicht auftaucht. Im Grunde lenkt die Diskussion um das Kopftuchverbot eigentlich von einer viel wichtigeren Frage ab: der nach den Rechten, insbesondere denen von muslimischen Frauen.
— Warum ich NACH DEM WIDERSTAND – so der deutsche Titel des Films – für NICHT(S) ZEIGEN ausgewählt habe? Vielleicht wird das klar, wenn ich den Film nacherzähle: In der ersten und längsten Aufnahme des Videos, die fast wie ein Foto wirkt, sieht man, wie zwei Männer, die in einem Café in Algier sitzen, sich unterhalten. Das Bild hat einen schwarzen Rahmen. Es ist wie ein Gemälde gerahmt, und es gibt Untertitel, die wie bewegte Bildunterschriften die Einstellung durchlaufen. Wir hören Geräusche aus dem Café und lesen gleichzeitig den inneren Monolog einer Person, wie es scheint einer Frau, die von einem Heiratsantrag und ihrer Situation im Exil nach dem algerischen Befreiungskrieg erzählt. Wenn man den Film sieht, könnte man meinen, dass diese beiden Männer sich gerade über eine arrangierte Ehe oder das Mädchen, was heiraten soll, unterhalten, und zwar aus der Perspektive eben dieser Frau. Man denkt das Bild mit dem Text zusammen.
— Die Bildunterschriften, die man mitlesen kann, beziehen sich auf Assia Djebars Roman FEMMES D'ALGER DANS LEUR APPARTEMENT (dt. DIE FRAUEN VON ALGIER), der sich wiederum auf ein Gemälde von Eugène Delacroix mit demselben Titel bezieht. Ein Bild, das Delacroix nach seiner Nordafrika-Reise im 19. Jahrhundert gemalt hat, genauer, zweimal gemalt hat. Ein Bild, das den „heimlichen" Blick ins Innere, in das Verborgene inszeniert.

— Auf dem Gemälde von Delacroix, der Version, die auf dem Buch von Djebar abgebildet ist, sitzen die Frauen im Harem vor einer ornamental gekachelten Wand.
Hier in Maya Schweizers Arbeit sitzen die Männer im Café auch vor einer ornamental gekachelten Wand. Das Video kehrt also diesen Blick um, mit dem Delacroix seinen Eintritt in den verbotenen, ‚unsichtbaren' Raum des Harems beschreibt, der am Ende eines „dunklen Ganges" liegt, wie es bei Assia Djebar in ihrem berühmten Kapitel „Verbotener Blick, abgerissener Ton" heißt. Maya Schweizers Video spielt auf das Gemälde und den Roman an.
— Maya Schweizer nimmt, wenn sie die im

Café ins Gespräch vertieften Männer mit ihrer Kamera festhält, die Position einer unbeteiligt-beteiligten Beobachterin ein. Es gibt eine Art Voyeurismus in der filmischen Aufnahme, der genau diese Perspektive – den Blick in den Harem – wiederholt, aber auf eine Art eben auch umkehrt. Also auch Delacroix' Behauptung, er hätte Zugang gefunden zu einem verbotenen Ort. Es gibt auch so etwas Gestohlenes in ihren Bildern. Sie beobachtet, sie ist nah dran. Aber es ist irgendwie unklar, warum sie so unsichtbar bleibt.
— Die Bewegung im Video von Maya Schweizer endet aber nicht mit der heimlichen Beobachtung, mit dem „gestohlenen Blick" wie Assia Djerba es formuliert.
Der verbotene Blick wird in ein Umkehrverhältnis gebracht: Wir sehen nicht Frauen im Harem, sondern zwei Männer im Café, und die Kamera verharrt nicht in dieser Position, sondern schwenkt nachher in den öffentlichen Raum. Was sehen wir dort: Frauen. Die Straße ist bevölkert von Frauen, nicht nur, aber es fällt in diesem Fall natürlich auf und endet dann auch mit einem Blick auf einen Laden mit Blumen.
Es ist kein Schwenk, sondern ein Schnitt, aber er wirkt so, als ob man sich herausbewegen würde, entlang der Sichtachse der vorherigen Einstellung. Ein Ladenbesitzer schiebt mit einem laut quietschenden Geräusch ein Gitter auf. Dahinter ist eine Jalousie, es ist also „nichts dahinter".
Dann endet das Video.
— Dieses Gitter am Ende fand ich sehr passend, weil es das Ornamentale aufnimmt. Es ist eigentlich die Mashrabiyya – dieses Gittergeflecht, was in der arabischen Architektur existiert und eine vermittelnde Funktion hat, weil es die Sonne herausfiltert und zu ornamentalen Schattenspielen im Innenraum führt. Der Kunsthistoriker Hans Belting setzt sich in seinem Buch FLORENZ UND BAGDAD. EINE WESTÖSTLICHE GESCHICHTE DES BLICKS genau mit diesem vermittelnden Blick auseinander. Ich lese am besten die betreffende Passage aus seinem Buch vor: „Ein Fenster, durch das der Blick ‚hindurchsieht', wie es im Begriff der ‚Perspektive' liegt, ist der entschiedenste Gegensatz zum Fensterbegriff in der arabisch-islamischen Kultur. […] Fenster und Fensterblick gehören in der westlichen Kultur untrennbar zusammen. […] In der islamischen Welt wird an dieser Schwelle ein Gitter gebaut, das als Fenstergitter Gegenstand der künstlerischen Energie wurde. Das Gitter ist durchlässig, aber es ist nicht durchlässig für den Blick – zumindest nicht im Prinzip –, sondern für das Licht, mit dem sich auch die Richtung zwischen innen und außen umkehrt."
— Für mich wirkt die Bewegung der Kamera – auch wenn es kein Kameraschwenk, sondern ein Schnitt ist – als würde sie um das Zentrum derjenigen, die aufnimmt, herumschwenken: also vom Innenraum nach außen gehend, die Straße entlang. Die zentralperspektivische Inszenierung, wie sie Assia Djebars Delacroix' Entdeckung des Harems mit dem langen „dunklen Gang" beschreibt, wird in dem Video aufgelöst. Maya Schweizer wiederholt diesen, wenn man so will, zentralperspektivischen Blick in das Café und löst ihn dann auf. Sie nimmt sich weg und taucht dann irgendwo in der Mitte dazwischen auf.
Es gibt nicht den Ort, von dem aus diese Perspektive entwickelt wird, es gibt nicht den Betrachterstandpunkt, der im Zentrum steht, der eben in der Zentralperspektive inszeniert wird. Sie steht mit ihrer Kamera auf halbem Weg, wenn man so will, zwischen diesem Café, dem Blumenladen und dem blauen Gitter.
— APRÈS LE MAQUIS beschreibt eine Begegnung, die etwas Beiläufiges hat. Sie wirkt wie zufällig gefunden, ist aber natürlich eine ästhetische Entscheidung. Oder anders gesagt: Sie ist nicht willkürlich, sondern Maya Schweizer hat sich da bewusst für eine bestimmte Einstellung entschieden: in diesem Fall für die Beobachtung der beiden Männer im Café vor einem gekachelten Hintergrund, ähnlich dem Bild von Delacroix. Ich finde übrigens, dass ganz viele ihrer Arbeiten – dabei darf man ja nicht vergessen, YouTube ist erst fünf Jahre alt –, genau diese Zirkulation von Material, was auf YouTube heute passiert, vorwegnehmen. Also diese Zufälligkeiten, das Gefundene, das sie neu konfiguriert und neu kontextualisiert.
— Manche ihrer Arbeiten sind ja explizit politisch wie APRÈS LE MAQUIS oder beziehen sich auf Dinge, die in einem politischen Kontext stattfinden, wo Fragen von Migration thematisiert werden, wo dieses Spannungsverhältnis zwischen der islamisch konnotierten Welt und dem sogenannten Westen zur Sprache kommen. Aber ihr filmisches Vorgehen mit diesen Themen ist eben nicht direkt, sondern indirekt. Das war für mich ein Grund, ihr Video für mein Filmprogramm NICHT(S) ZEIGEN auszuwählen, denn ich denke, es gibt Themen, die man nur indirekt bearbeiten kann, also nicht ‚inhaltistisch', nicht als Illustration von Argumenten oder Vorstellungen.

APRÈS LE MAQUIS
After the Resistance
Nach dem Widerstand

2005
Video, 3:40 min, German and French subtitles, colour, PAL

Die Kamera beobachtet zwei Männer an einem Cafétisch vor blau-weißen Ornamentkacheln in einem Café in Algier. Parallel dazu läuft auf einer Textprojektion die Geschichte eines jungen Mädchens, das verheiratet werden soll. Der Text ist ein Auszug aus dem Roman LES FEMMES D'ALGER DANS LEUR APPARTEMENT von Assia Djebar, dessen Titel auf ein Gemälde von Eugène Delacroix zurückgeht.

The camera observes two men at a table in front of blue and white ornamental tiles in a café in Algiers. There is a parallel text projection of the story of a young girl who is about to be married by her parents. The text is an excerpt from the novel LES FEMMES D´ALGER DANS LEUR APPARTEMENT by Assia Djebar, the title of which is taken from a painting by Eugène Delacroix.

Commentary by Nanna Heidenreich
Berlin, 24 May 2010

— Three years ago I screened APRÈS LE MAQUIS in a video program that was part of the conference DE / KON-STRUKTIONEN VON OKZIDENTALISMUS [De/constructions of Occidentalism] at the Humboldt University in Berlin. The short films program that I curated was called NICHT(S) ZEIGEN [Not Showing]. What interested me in choosing the films was the relation between visibility and invisibility in the context of the headscarf debate (which is ultimately a kind of image war). I wanted to work out the historical

conditionalness and specificity of the notion of transparency, which is so essential to this debate. In this discussion one needs to ask: What kind of regime of visibility exists in a secularized Christian society like Germany or France? What idea of image politics does it embody? In the background is an entire cultural history connected with Christianity, the decision in favour of the "image" in the wake of the Byzantine war on images, and Christianity's resulting imagery, its "imagination" – all of which fail to appear in the present debate. At bottom, the dispute over the prohibition on headscarves distracts us from a far more important issue: that of rights, particularly of course the rights of Muslim women.
— Why did I select APRÈS LE MAQUIS for NICHT(S) ZEIGEN? Maybe that will be clear if I explain what happens in the film. In the first and longest take of the video, which appears almost like a photograph, one sees two men conversing in a café in Algiers. The picture has a black frame. It's like a framed painting, and there are subtitles that pass through the frame like moving captions. We hear café sounds and at the same time read someone's inner monologue, apparently a woman talking about a marriage proposal and her situation in exile after the Algerian war of independence. Viewing the film, one tends to think the two men are talking about an arranged marriage, or about the girl supposed to marry, from the point of view of this woman. One mentally unites the image and text.
— The captions relate to Assia Djebar's book FEMMES D'ALGER DANS LEUR APPARTEMENT (English edition: Women of Algiers in Their Apartment), which in turn relates to a painting by Delacroix of the same title – a picture that he painted (or painted twice actually) following his trip to North Africa in the 19th century, and in which a "clandestine" inward gaze into that which is being concealed is depicted.
— In the version of Delacroix's painting that appears on Djebar's book, one sees women of a harem sitting in front of an ornamental tile wall. In Maya Schweizer's work the two men are sitting in a café, also in front of an ornamental tile wall. In other words, the video reverses the gaze with which Delacroix describes his entry into the forbidden, "invisible" room of the harem, which, as Assia Djebar describes it in her novel, lies at the end of a "dark corridor". Djebar draws on Delacroix's story in WOMEN OF ALGIERS, especially in the well-known chapter "Forbidden Gaze, Severed Sound". Maya Schweizer's video alludes to the painting and the book.
— When her camera records the two men deep in conversation in the café, Maya Schweizer assumes the role of an un-involved-involved observer. The video take is a kind of voyeurism analogous to the gaze into the harem. Yet in a sense it also reverses that gaze, as well as Delacroix's claim to have gained access to a forbidden place. There is also something furtive in her images though. She observes, she is close up. But somehow it is not clear why she remains so invisible.
— But the movement of Maya Schweizer's video doesn't end in secret observation, in the "stolen glance" (Djebar). The forbidden view is reversed: instead of women in a harem we see two men in a café, and rather than maintain this position the camera pans out into public space where we see: women. Women populate the street, not

exclusively, but here their presence is immediately conspicuous. Finally, there is a view of a flower shop. This time it is not a camera move but a cut, yet it is as if one moved out along the visual axis of the previous take. A shop owner raises a metal grille with a loud squeaking sound. Behind it is a lowered blind, in other words there is "nothing behind". The video ends.
— I found this grille at the end very apt, because it links up with the ornamental aspect. It is in fact the mashrabiyya, the lattice screens found in Arabian architecture that have a mediating function, filtering out the sun and generating an ornamental play of shadows inside. The art historian

Hans Belting addresses precisely this mediating aspect in his book FLORENZ UND BAGDAD: EINE WESTÖSTLICHE GESCHICHTE DES BLICKS (Florence and Baghdad: A West-Eastern History of Sight). It's best if I simply read the relevant passage from the book: "A window which the gaze 'sees right through', as the concept of 'perspective' demands, is diametrically opposed to the concept of the window in Arabic-Islamic culture. […] In western culture the window and the view from it are inextricably united. […] In the Islamic world, a lattice screen is built at this threshold; as a window screen it became a focus of artistic energy. The screen is pervious, but not pervious to the gaze – at least not in principle – but to light, so that the inside/outside relation is also reversed."
— For me the movement of the camera – although it isn't a panning shot but a cut – is as if it pivoted around the cameraperson, from inside to outside and along the street. The depiction of a central perspective, as Assia Djebar describes Delacroix's discovery of the harem with the long "dark corridor", is dissolved in the video. Maya Schweizer recreates this, if you will, central perspective gaze into the café, and then dissolves it. She subtracts herself, and then turns up somewhere in the middle. The point from which this perspective is developed doesn't exist; the viewer's position in the center, that is, shown from a central perspective, doesn't exist. She and her camera are, as it were, halfway between this café, the flower shop and the blue grille.
— APRÈS LE MAQUIS describes an encounter about which there is something casual. It seems to have occurred accidentally and yet it is, of course, an aesthetic decision. It's not arbitrary: Maya Schweizer consciously decided on a definite take, here, in this particular case, observing these two men in the café against this tiled background similar to Delacroix's picture. Moreover, I find a great many of her works – keep in mind that YouTube is only five years old – anticipate precisely the kind of circulation of material that one finds in video platforms such as YouTube. The accidental, the found, which she reconfigures and recontextualizes.
— Some of her works, like APRÈS LE MAQUIS, are explicitly political, or relate to things that take place in a political context, where questions of migration are addressed, where this relationship of tension between the supposed Islamic world and the so-called West find expression. But how she deals with these subjects is indirect rather than direct. That was one reason why I chose her video for my film program NICHT(S) ZEIGEN, because I think there are subjects that can only be dealt indirectly with, that is, not based on "contentism", not as an illustration of arguments or ideas.

Eugène Delacroix: LES FEMMES D'ALGER DANS LEUR APPARTEMENT, 1834

HORIZONTALE TOPOGRAFIEN ZU MONTAGEVERFAHREN IN MAYA SCHWEIZERS ARBEIT

Sabeth Buchmann

Es gibt verschiedene Zugänge zu den formalästhetischen, kulturhistorischen und sozio-politischen Agenden von Maya Schweizers Bild-, Text- und Soundmontagen: zuallererst die Genese jener Zeichnung, Film, Fotografie und Video umfassenden Kunstpraxis, die seit Mitte/Ende der sechziger Jahre zur Erosion formalistischer, auf Malerei und Skulptur begrenzter Gattungs- und Medienbegriffe beigetragen hat. An ihre Stelle ist ein intermediales, mithin interdisziplinäres Repertoire an künstlerisch-ästhetischen Methoden getreten, das im Kontext sozialer Bewegungen mit politischen Inhalten aufgeladen wurde und das der Kunst jene gesellschaftliche Dimension erschließen sollte, die durch die Vorherrschaft eines apolitischen Formalismus abhanden gekommen war. Entsprechend sollten postformalistische respektive postkonzeptuelle Strömungen laut Thomas Crow die Frage aufwerfen, wie „politische Wirklichkeit in ernsthafter Kunst darzustellen“[1] sei. Doch es ging hierbei nicht nur um Fragen der Darstellung, sondern auch um Fragen der (Selbst-)Verortung einer künstlerischen Praxis, die sich jenseits der ‚bloßen‘ Produktion und Zirkulation von Werken und Ausstellungen zu etablieren suchte. Mediale Distributions- und Rezeptionsformate ließen dabei die Hoffnung auf eine größere und demokratischer verfasste Öffentlichkeit als die des traditionellen Kunstpublikums aufkommen. Mit dieser Hoffnung verbanden sich kollektive, kollaborative und partizipative Produktions- und Werkentwürfe mit multiplen Autorschaftsbegriffen: Der/die KünstlerIn agierte nun auch – zumindest performativ – als ForscherIn, HistorikerIn, AutorIn, KuratorIn, VermittlerIn etc. Dieser Entwicklung kam die Wiederentdeckung der Bild-Text-Montage durch postkonzeptuelle Werkformate in den späten siebziger Jahren entgegen: Denn sie wurde nicht zuletzt aufgrund ihres Avantgarde-Nimbus als eine Methode angesehen, das modernistische Primat des Visuellen mit den zweckentfremdeten Mitteln der Waren- und Medienkultur zu konfrontieren. So ziel(t)en postkonzeptuelle Bild-Text-Montagen auf relationale Formen der Abstraktion, die sich nicht im Einzelwerk manifestieren, sondern an den Schnittstellen zwischen Kunst und Massenkultur, sozialer Erfahrung und institutioneller Repräsentation, zwischen Öffentlichem und Privatem, Geschichte und Gegenwart.

Wie der Kunsttheoretiker Helmut Draxler in seinem 2007 erschienenen Buch DIE GEWALT DES ZUSAMMENHANGS. RAUM, REFERENZ UND REPRÄSENTATION BEI FAREED ARMALY darlegt, muss die postkonzeptuelle Montage daher „im Sinne einer ‚horizontalen‘ Bezugnahme verschiedener gesellschaftlicher Felder aufeinander, und nicht ‚vertikal‘ überschreitend im avantgardistischen Verständnis auf unmittelbare soziale ‚Praxis‘ gerichtet betrachtet werden“.[2] Ein solcher topografischer Begriff der Montage entspricht der in installativen Werkformen verbreiteten Rede von ‚Layern‘: Ein zeiträumlich gedachter Topos, der die Kombination heterogener Materialien und Medien als zwischen institutionellen Regeln, historischen Kontingenzen und assoziativen Bedeutungsverkettungen angesiedelte Verhältnisformen von Symbolischem und Realem zu beschreiben sucht.[3] Es geht mit anderen Worten um ein situatives Ausloten der wechselseitig kommunikativen Beziehungen zwischen Kunst und (außer-)institutionellen Öffentlichkeiten respektive zwischen ästhetisch-kulturellen und sozio-politischen Kategorien.

Wenn ich solche Motivlagen für Maya Schweizers Arbeiten geltend mache, dann, weil in ihnen eine Konstellation an Methoden und Themen zu Tage tritt, die auf die zuvor angerissene Frage nach der Darstellbarkeit „politischer Wirklichkeit in ernsthafter Kunst“ zurückverweist. Ihre Bild-, Text- und Soundmontagen tun dies, indem sie horizontale Topografien entstehen lassen, in denen sich symbolische und reale Handlungen und Situationen verschränken und wechselseitig kommentieren. Sei es der Doppeltopos von Bühne und Backstage, der eine Unterscheidung von ‚realen‘ und ‚fiktiven‘ Szenen erschwert, sei es der Vorplatz eines Bahnhofs, auf dem, wie in LA CORSA DEL VENDITORE (2008), eine ältere, mit ihrem Handy telefonierende und eine jüngere Frau quasi ‚teleskopisch‘ dabei beobachtet werden, wie sie mit einem kleinen Mädchen im Schlepptau, die Tochter der Jüngeren, auf- und ablaufen. – Bloß die Darstellung einer alltäglichen Szene? Unversehens stellt sich die Frage, wie so häufig bei filmischen Montagen, ob die Szene dokumentarischer und/oder fiktiver Natur ist. Die Tatsache, dass der Film in Schwarz-Weiß gedreht ist und dass der unterlegte Soundmix stellenweise an eine alte, inzwischen zerkratzte Schallplatte erinnert, scheint eine Montage beider Modi nahezulegen. So sind es solche medienästhetischen Kunstgriffe, die dem Ort des Geschehens – dem 1933 zur Zeit des Faschismus errichteten Florentiner Bahnhof Santa Maria Novella – historische und politische Signifikanz verleihen. Wenn man aus den Untertiteln, die – wie der Filmschnitt suggeriert – das von der älteren Frau geführte Telefonat ausschnitthaft wiedergeben, erfährt, dass die Bahnhofsumgebung von Straßenhändlern bereinigt wurde, die dort bis vor kurzem ihre Geschäfte betrieben, so erodiert hier augenscheinlich die Unterscheidbarkeit von Realem und Symbolischem.

In der siebeneinhalb Minuten lang gezeigten Montage kommentieren und stören sich Filmeinstellungen, Untertitel und Tonspur auf eine Weise, die die dokumentierte Gegenwart als historisch geronnene, nunmehr fiktional erfahrene Zeit gewahr werden lassen. Auf der akustischen Wahrnehmungsebene ist es repetitives Gebell, das die an Massenaufmärsche gemahnende Geräuschkulisse in die politische Gegenwart integriert: Denn Hunde werden laut der scheinbar mitgeschnittenen Gesprächsfragmente von der Polizei zur Kontrolle der Bahnhofsgegend eingesetzt.

Auf visueller Wahrnehmungsebene sind es vorbeifahrende Autos und Busse, die den Blick auf die drei Protagonistinnen immer wieder unterbrechen und somit die Dialektik von Sichtbarkeit und Nichtsichtbarkeit mit jenem geometrischen Rhythmus korrespondieren lassen, der die modernistische Bahnhofsarchitektur strukturiert. In der Kombination von Bild, Text und Sound ist man geneigt, die Untertitel als „immanente Außenperspektive“[4] wahrzunehmen. Somit verschränkt die asynchrone Bild-, Text- und Soundmontage historische und dargestellte Zeit in einer scheinbar homogenen, gleichwohl von Kontingenzen des Subjektiven durchwirkten Momentaufnahme:

Der allererste, flüchtig zur Kamera gewendete Blick der zwei Frauen, die sich in dem Moment, in dem der Film beginnt, mit dem kleinen Mädchen von einer Sitzbank vor dem Bahnhofsgebäude erheben, mag die fiktionsreflexive Dimension von LA CORSA DEL VENDITORE zu unterstreichen. Die nicht sichtbaren sozialen Implikationen der in den Einstellungen präsenten städtischen Umgebung – das heißt die Vertreibung der Straßenhändler – sind indes jenes ‚Reale‘, das Schweizer nicht darstellt, sondern zum mehrschichtigen Gegenstand der Reflexion auf Darstellungsmöglichkeiten von „politischer Wirklichkeit in ernsthafter Kunst“ macht.

Obgleich es sich in LA CORSA DEL VENDITORE auf den ersten Blick ‚nur‘ um ein ‚einfaches‘ szenisches Geschehen zu handeln scheint, versetzt die Struktur der Arbeit den/die RezipientIn in ein komplexes Netzwerk sichtbarer und unsichtbarer Bezüge: Eisenbahn/Autoverkehr, Mobiltelefon/Filmkamera, Architektur/Herrschaftspolitik etc. verweisen auf eine aus Urbanisierungs-, Industrialisierungs- und Medialisierungsprozessen hervorgegangene Topografie. Indem die Kamera eine distanziert-registrierende Position einnimmt, tritt die raumzeitliche Anordnung der Wahrnehmungsperspektiven umso deutlicher in Erscheinung. Auf diese Weise bringt die Künstlerin das Problem der Vergegenwärtigung historischer Zeit innerhalb eines von immateriellen Technologien dissoziierten Wahrnehmungsfeldes ins Spiel, das von einer Grenzauflösung privater und öffentlicher Handlungen ausgeht. Tragbare Filmkameras sind zu einer erschwinglichen Massenware geworden, von der bekanntlich die Tourismusindustrie profitiert, die von der sich vor dem Bahnhofsgebäude aufhaltenden Reisenden mit dem obligatorischen Rollkoffer repräsentiert sein könnte. Das ist hier ebenso evident wie die massenhafte Benutzung von Mobiltelefonen in der Öffentlichkeit, die den Raum des Privaten längst zu einer Arena medienförmiger Rolleninszenierungen gemacht hat – Rolleninszenierungen, denen geschlechtsspezifische, von Blick-Objekt-Beziehungen durchdrungene Begehrensstrukturen eingeschrieben sind. Oder warum verharren wir sonst siebeneinhalb Minuten vor einer Leinwand, auf der nichts anderes zu sehen ist als zwei Frauen mit Kind, die vor einem Bahnhofsgebäude auf- und ablaufen?

Auf einer abstrahierten Ebene könnte man also sagen, dass sich das Verfahren der Montage auch in jenen Gesten und Verhaltensmustern manifestiert, die uns aus Bildern der Avantgarde- und Mainstream-Medien bekannt sind, die suggerieren, das ‚Leben‘ so zu zeigen „wie es wirklich ist“.[5] Doch dieses ‚Leben‘ ist gemäß LA CORSA DEL VENDITORE immer schon eines, das aus der Perspektive sichtbar unsichtbarer Kameras entworfen ist, die es formatieren.

Ihren Filmen vergleichbar widersprechen auch Schweizers appropriative Fotomontagen – so WHICH STORY WOULD YOU PREFER NOT TO RECALL – den Codes des dokumentarischen Realismus. Wie in Martha Roslers berühmter Foto-Text-Montage THE BOWERY in TWO INADEQUATE DESCRIPTIVE SYSTEMS (1974/75) ist es auch hier die textuelle Rückkopplung von Bild und Bedeutung, die der Vertikalisierung von Realem und Symbolischem entgegenwirkt. Konterkarierte Rosler sozialdokumentarische Darstellungscodes, indem sie an Stelle von Trinkern Fotografien leerer Flaschen, vermüllter Straßenecken und heruntergekommener Ladenfronten zeigte, die – kombiniert mit alltagspoetisch aufgeladenen Synonymen für Alkoholismus – die Bedeutungszuweisung auf Seiten der Rezeption platzierte, sind es im Fall Schweizers in Frageform gehaltene ‚Postings‘, die unbewusste und bewusste Rezeptionsentscheidungen thematisieren. Der von Schweizer gewählten Methode der assoziativen Montage unterschiedlicher, in Zeitungen und Magazinen gefundener, zumeist insignifikanter Motive kommt insofern systemischer Charakter zu, als sie Subjektivierungsmuster mit jenen Konsum- und Erinnerungsmustern kurzschließt, die das, was wir als ein fragmentiertes Aufblitzen des ‚Realen‘ wahrnehmen, zugleich als Effekte individueller Symbolisierungsleistung anerkennen lässt.

Mit Schweizers Reflexion auf die historiografisch wirksame Wechselbeziehung von Rezeptions- und Subjektivierungsmustern geht eine übergreifende Untersuchung userorientierter Produktionsformate einher. In ihrer Splitscreen-Videoinstallation FROM THE CLASSROOM ist eine auf YouTube gefundene Szene, die tanzende Schülerinnen in einem Klassenraum zeigt, mit Auszügen aus Tagebucheintragungen einer jungen Frau kombiniert, welche ihren täglichen Weg zu Arbeit schildert: Die Kombination von Bild und Text lässt jene kulturellen und klassenspezifischen Differenzen zu Tage treten, die auch die virtuellen ‚Begegnungen‘ zwischen anonymen Akteurinnen und einer institutionell verorteten Künstlerin überschreiben: Was sie verbindet, sind jene Schnittstellen zwischen Privatem und Öffentlichem, die von einer in jede Lebensfaser eindringenden Logik des Medialen zeugen. Wie Thomas Elsässer in seinem Aufsatz „Konstruktive Instabilität – oder: Das Leben der Dinge als Nachleben des Kinos“ schreibt, sind Avantgardetechniken der „Montage und Collage, der Assemblage und Kollision“, die den „Zufall zum sinnstiftenden ‚Bedeutungsträger‘“ erhoben, heute „Schlüsseltechnologien“ des medialen Alltags. Die Vision der Avantgarde, die „Kunst dem Leben näher bringen zu wollen“ habe dazu geführt, das „Leben der Kunst […] immer ähnlicher“ werden zu lassen. Elsässer ist der Auffassung, dass die wechselseitigen Appropiationen von Kunst, Film und Werbeindustrie, wie man sie auf YouTube und Flickr beobachten könne, dazu geführt hätten, dass ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ „sich gleichermaßen gegenseitig […] refigurier(t)en“.[6]

Elsässers Überlegungen bieten meines Erachtens in Bezug auf Schweizers Verfahren diagnostisches Potential – dies vor allem im Hinblick auf die Frage, ob und wie sogenannte neue Medien jene in der Kunst populären post-avantgardistischen Ästhetiken (re-)formatieren, die von einem scheinbar sozialen Interesse für das ‚Leben der Anderen‘ zeugen.

Hiermit geht der mit dem französischen Philosophen Michel Foucault als ‚biopolitisch‘ zu bezeichnende Anspruch einher, etwas anderes als nur Kunst zu produzieren – das heißt der Anspruch, in die bestehenden Formen der Produktion von Alltagsleben zu intervenieren. In Anlehnung an Elsässer bedeutet dies eine Medialisierung beziehungsweise Institutionalisierung von Leben als Kunst. Die sogenannten post-kinematografischen Medien schreiben also das Begehren fort, das laut Jean-Luc Godard von Beginn an für das Kino galt, nämlich, „sich (selbst) als Leben zu reproduzieren“.[7] Aus dieser Perspektive betrachtet scheint der von Schweizer und anderen, an der

Schnittstelle von Kunst und Film, Dokumentarismus und Fiktion operierenden KünstlerInnen – beispielsweise Eija-Liisa Ahtila, Yael Batana, Kutlug Ataman, Keren Cytter, Stan Douglas, Omar Fast, David Lamelas, Dorit Margreiter, Constanze Ruhm, Clemens von Wedemeyer, Artur Zmijewski – unternommene Versuch, das Kino und seine Weiterentwicklungen als gesellschaftliche Dispositive zu analysieren, folgerichtig: Dispostive, die die Möglichkeit bieten, das eigene Leben im Bewusstsein einer potentiell partizipierenden Medienöffentlichkeit, einschließlich der sie konstituierenden und kontrollierenden gesellschaftlichen Narrative zu inszenieren. Solche Erzählmuster des fortgeschrittenen Medienzeitalters unterscheiden sich von kinematografischen Narrativen dahingehend, dass das persönlich Erlebte immer schon in den Bann des Historischen geschlagen ist. Die Kunsthistorikerin Susanne Leeb erklärt dies mit dem „internen Bezug (filmischer Medien) zur Vergangenheit", der von KünstlerInnen geltend gemacht werde, obgleich gerade filmische Medien der Manipulation verdächtigt würden.[8]

Genau solche Spannungen sind es, die Schweizer mit ihren Montagen thematisiert, beispielsweise in PASSING DOWN, FRAME ONE (2007) – eine bruchstückhafte Rekonstruktion von Erinnerungen ihrer jüdischen Großmutter, die es einem Missverständnis verdankt, dass sie das faschistische Vichy-Regime in Südfrankreich während der Besetzung durch die deutsche Wehrmacht überleben konnte. In die Wiedergabe des Gesprächs mit ihrer Enkelin mischen sich Aufnahmen spielender Kinder in einem Hinterhof. Indem die Analogie von unsichtbarer Kamera und Fensterblick die Raumstruktur des Filmbildes in eine Beziehung zur Zeitstruktur der Montage treten lässt, werden erzählte, dargestellte und darstellende Zeit miteinander verschliffen. Das Fenster, ein traditionell reflexiver Bild-im-Bild-Topos, markiert die Grenze zwischen Innen- und Außenraum zugleich als Schnittstelle von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. So könnte man versucht sein, die in der Erzählung der Großmutter zu Tage tretende Erinnerung an sich als junge Frau mit ihrer für den/die ZuschauerIn nicht sichtbaren Gesprächspartnerin zu assoziieren: Sie tritt uns als Meta-Erzählerin gegenüber, die mit der von ihr gewählten Darstellungsform das prinzipielle Problem medialer Rezeptionsformate reflektiert. Es ist naheliegend, dass die spielenden Mädchen die Narration der Großmutter deswegen durchqueren, da ihnen, wenn sie erwachsen sind, die Möglichkeit der Begegnung mit Zeitzeugen des Faschismus vermutlich nicht mehr gegeben sein wird. Die für Schweizers Montagetechnik typische Unterscheidung von Bild, Text und Sound erweist sich hier als eine Reflexion auf die Ungleichzeitigkeit von Erinnerung und Erzählung einerseits, von Rekonstruktion und Rezeption andererseits. Die fragmentierten ‚Close ups' lassen dabei die gleichermaßen narrationsgenerierende und -dissoziierende Technologie des gewählten Mediums zu Tage treten. Indem in PASSING DOWN, FRAME ONE Rahmen und Perspektive zum strukturellen Sujet der filmischen Erzählung werden, ermöglicht der Film die Berührungslinien zwischen Erinnerung, Wahrnehmung und Darstellung als eine provisorische, potentiell veränderbare Konstellation von visuellen und textuellen Informationen zu rezipieren.

Dieses Moment der objektivitätskritischen Kontextualisierung findet sich auch in der mit Clemens von Wedemeyer produzierten Arbeit RIEN DU TOUT (2006) – ein Film, dem Samuel Becketts CATASTROPHE zugrunde liegt und der in den Suburbs von Paris inszeniert wurde. Hier ist es ein aufklärungskritisches Theaterstück, das die Perspektive auf jene Formen lenkt, in welchen ‚reale' Rolleninszenierungen nachgespielt werden. In einem weiteren, 2009 entstandenen Film, BEFORE THE REHEARSAL, reflektieren Mitglieder der Comedy-Gruppe Slow Children Crossing die von ihnen einzuübenden Rollen im Hinblick auf Zwänge und Strategien der Selbstvermarktung. Die Unterscheidung von Realem und Symbolischem scheint in dieser Konstellation vollends implodiert: Denn um erfolgreich zu sein, müssen die PerformerInnen so lebensnah wie möglich agieren; nur wer selbst durch soziale Identitätskonflikte (‚class', ‚race', ‚gender', ‚age' etc.) hindurchgegangen ist, kann diese vermarktungstauglich verkörpern. Für die ZuschauerInnen ist es stellenweise nicht möglich, zwischen ‚realen' und ‚fiktiven' Probensituationen respektive dokumentarischen und gespielten Szenen zu unterscheiden: Die Beziehungen der Gruppenmitglieder untereinander sind mit ihren jeweiligen Rollen, die sie sich und den anderen vorspielen, verschmolzen. Die Fusion von Kunst und Marketing hat das ‚reale' Leben offenbar erfasst. Elsässers These, dass das Leben der Kunst ähnlicher geworden ist, lässt sich in dieser Version mit der Ausweitung des Ökonomischen in alle Lebens- und Gefühlsbereiche erklären.

Maya Schweizers Konstruktion ist mit jenen postavantgardistischen Genres vergleichbar, die – wie Yvonne Rainers 1972 gedrehter Feature-Film LIVES OF PERFORMERS – auf einer Montage aus performativen, dokumentarischen und fiktiven Darstellungsebenen beruht. Die dissoziative Form, in der die Mitglieder eines Tanzensembles an Melodramen erinnernde, zugleich real erlebte Beziehungskonflikte für die Kamera aufführen, ließ die Filmtheoretikerin Ruby Rich von der „Maskerade einer Performance"[9] sprechen. Diesen Begriff könnte man auf BEFORE THE REHEARSAL anwenden, insofern die (nach-)inszenierte Aufzeichnung der Probe einer Theaterprobe von den Inszenierungsformen alltäglicher Rollen- und Beziehungskonflikte ununterscheidbar ist.

BEFORE THE REHEARSAL verdeutlicht auf einer grundlegenden Ebene den rezeptionsästhetischen Gewinn, der auch die anderen Arbeiten Schweizers auszeichnet: Nämlich die Befähigung der BetrachterInnen/ZuschauerInnen, die vielfältigen, zum Teil ununterscheidbaren Rückkopplungen zwischen Realem und Symbolischem in einen horizontalen Bezug zu ihren eigenen Rezeptionsmustern zu stellen. Das ist in meinen Augen das, was von einer beidseitig reflexiven Kommunikation zwischen Kunst und Öffentlichkeit mit Fug und Recht sprechen lässt.

1 Thomas Crow: Ungeschriebene Geschichten der Konzeptkunst, in: Alexander Alberro/Sabeth Buchmann (Hg.): ART AFTER CONCEPTUAL ART, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007, S. 59–72, hier: S. 64.

2 Helmut Draxler: DIE GEWALT DES ZUSAMMENHANGS. RAUM, REFERENZ UND REPRÄSENTATION BEI FAREED ARMALY, Berlin: b_books, 2007, S. 16.

3 Siehe ebd., S. 11ff.

4 Eine Formulierung, die der Filmwissenschaftler Thomas Elsässer in Bezug auf ‚Film-im-Film'-Motive verwendet. Siehe Thomas Elsässer: RAINER WERNER FASSBINDER, Berlin: Bertz Verlag, 2001.

5 Hito Steyerl: Kunst oder Leben. Dokumentarische Jargons der Eigentlichkeit, in: Sabeth Buchmann/Helmut Draxler/Stephan Geene (Hg.): FILM, AVANTGARDE, BIOPOLITIK, Wien: Schlebrügge Editor, 2009, S. 120–129, hier: S. 121.

6 Thomas Elsässer: Konstruktive Instabilität – oder: Das Leben der Dinge als Nachleben des Kinos, in: FILM, AVANTGARDE, BIOPOLITIK, a.a.O., S. 86–119, hier: S. 87ff.

7 Diese Formulierung ist ein Zitat aus Jean-Luc Godards Filmessay HISTOIRE(S) DU CINÉMA.

8 Siehe Susanne Leeb: Flucht nicht ganz nach vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart, in: TEXTE ZUR KUNST, 19. Jg., Dezember 2009, Heft 76, S. 29–45, hier: S. 29f.

9 Ruby B. Rich: Yvonne Rainer – eine Einführung, in: YVONNE RAINER: TALKING PICTURES. FILME, FEMINISMUS, PSYCHOANALYSE, AVANTGARE, Wien: Passagen-Verlag, 1994, S. 11–40, hier: S. 15.

HORIZONTAL TOPOGRAPHIES ON THE PRACTICE OF MONTAGE IN MAYA SCHWEIZER'S WORK

Sabeth Buchmann

There are numerous possible approaches to the formal aesthetic, cultural, historical and sociopolitical agendas of Maya Schweizer's image/text/sound montages. One might first start with the genesis of the art practice embracing drawing, film, photography and video that from the second half of the 1960s has contributed to the erosion of the formalist definitions of genre and media applied to painting and sculpture. Such concepts made way for an intermedia, interdisciplinary repertoire of artistic/aesthetic methods. Charged with political content in the context of social movements, this repertoire was to open art to the political dimension that had been lost due to the rise of apolitical formalism. Post-formalist and/or post-conceptual trends were intended to raise the question as to how, in the words of Thomas Crow, "political reality was to be represented in serious art."[1] Not only the issue of representation was at stake, but also questions regarding the (self-) positioning of an artistic practice seeking to establish itself beyond the "mere" production and circulation of works and exhibitions. Media distribution and reception formats gave birth to hopes of a larger, more democratically minded audience than traditional art consumers. Collective, collaborative and participatory production and work blueprints with concepts involving multiple authors allied themselves with these hopes. Now the artist acted – at least performatively – as researcher, historian, author, curator, mediator, etc.

This development was furthered by the rediscovery of image/text montage in post-conceptual work formats in the late 1970s. Not least because of its avant-garde aura, this was seen as a method of countering the modernist primacy of the visual by means of the (albeit alienated) worlds of culture and commodity. Post-conceptual image/text montages were aimed at relational forms of abstraction manifest not in the individual work, but at the interfaces between art and mass culture, social experience and institutional representation, public and private, history and the present.

As the art theorist Helmut Draxler argues in DIE GEWALT DES ZUSAMMENHANGS: RAUM, REFERENZ UND REPRÄSENTATION BEI FAREED ARMALY (2007), post-conceptual montage must be viewed "in the sense of a 'horizontal' reference of different social fields to each other, and not as vertically trespassing on the avant-garde understanding of direct social 'practice'."[2] This topographical montage concept corresponds to the discussion of "layers" frequently met with in installation work forms. A topos conceived in terms of time and space, it aspires to describe the combination of heterogeneous materials and media as relational forms of the symbolic and the real situated between institutional rules, historical contingencies and associative semantic chains.[3] At stake here, in other words, is a situative sounding out of the reciprocal communicative relations between art and (extra-) institutional audiences and/or between aesthetic/cultural and sociopolitical categories.

I have sketched out the background motives to Maya Schweizer's works because they demonstrate a range of methods and subjects that reference an issue already touched on: the representability of "political reality in serious art". Her image/text/sound montages do this by generating horizontal topographies in which symbolic and real actions and situations interrelate and comment on each other. Whether it is the difficulty of distinguishing between the "real" and "fictive" in the dual "topos" of stage/backstage; or the square in front of a train station (as in LA CORSA DEL VENDITORE, 2008) where two women are "telescopically" observed pacing up and down with a little girl (presumably the younger woman's daughter), as the older woman carries on a conversation on a cell phone. The mere depiction of a trivial scene? A question frequently asked of film montages – whether the scene is documentary or fictional – suddenly poses itself. That the film is in black-and-white and that the background sound mix is at times reminiscent of a scratched shellac disk suggests a montage of both. Media-aesthetic devices of this kind lend the scene of action – the Florentine station of Santa Maria Novella, built during the fascist era in 1933 – historical and political significance. When from the subtitles, which the editing suggests are parts of the older woman's phone conversation, one learns that the station environs have been cleared of street vendors who did business there until recently, one's ability to distinguish the real and the symbolic is conspicuously eroded.

In the seven-and-a-half-minute-long montage, film-shots, subtitles and soundtrack comment on and interrupt each other so that one perceives the documented present as a historical past, as time experienced merely fictionally. At the acoustic level it is the repetitive barking that integrates a tonal backdrop reminiscent of mass rallies into the political present: according to the fragments of conversation between the police supposedly recorded, dogs are used to canvas the area around the station. At the visual level, cars and buses repeatedly interrupt our view of the three female figures, setting up a parallel between the dialectic of visibility and non-visibility and the geometrical rhythm of the modernist station architecture. With the combination of sound, image and text one is inclined to perceive the subtitles as an "immanent outer perspective".[4] The asynchronous image/sound/text montage blends historical and represented time into a "snapshot" that is ostensibly homogeneous and yet riddled with subjective contingencies. The women's first glance at the camera as they and the girl rise from a bench in front of the station at the beginning of the film tends to underline the fictional reflective dimension of LA CORSA DEL VENDITORE. The non-visible social implications of the urban environment in the shots – the expulsion of the street hawkers – are, however, the "real" that Schweizer not so much represents as presents as the multilayered object of her reflection on the possibilities for depicting "political reality in serious art".

On the face of it, LA CORSA DEL VENDITORE seems to deal with "no more" than a "simple" scenic event. Yet the structure of the work inserts the recipient into a complex web of visible and invisible relations. Train/car travel, cell phone/film camera, architecture/hegemonial politics, etc., reference a topography born of processes of urbanization, industrialization, and medialization. Because the camera assumes the role of a distant, registering agent, the spatial and temporal arrangement of the perceptual perspectives is made even clearer. In this manner the artist raises the issue of the visualization of historical time within a perceptual field dissociated by immaterial technologies, an issue that assumes that the boundary between private and public actions is being eroded. That portable film cameras have become a low-cost bulk commodity and source of profit to the tourist industry (possibly symbolized by the woman with the obligatory trolley suitcase outside the station) is no less tangible here than the mass public use of cell phones, which has long since turned private space into an arena for media-shaped role performances – role performances inscribed with gender-specific structures of desire permeated by gaze/object relations. Why else do we sit for seven and a half minutes before a screen showing nothing more than two women and a child pacing up and down in front of a railroad station?

At an abstracted level, then, one could say that the montage mode is also evoked in those gestures and behavioural patterns familiar from avant-garde and mainstream media images which suggest that they show "life" "as it really is".[5] But according to LA CORSA DEL VENDITORE this "life" is always something projected from the viewpoint of the visibly invisible cameras formatting it.

Schweizer's appropriative photomontages – for instance WHICH STORY WOULD YOU PREFER NOT TO RECALL? – challenge the codes of documentary realism no less than her films. As with Martha Rosler's famous photo/text montage THE BOWERY IN TWO INADEQUATE DESCRIPTIVE SYSTEMS (1974/75), so too here it is the textual back-coupling of image and sense that counteracts the verticalization of the real and symbolic. While Rosler challenged socio-documentary codes of representation by exchanging the drinkers themselves for photographs of empty bottles, trash-littered street corners, and shabby shop fronts – poetically charged everyday synonyms for alcoholism – thus leaving it up to the recipient to assign meanings, in Schweizer's case "postings" in the form of questions address unconscious and conscious reception decisions. Schweizer's method – the associative montage of generally insignificant, found motifs from newspapers and magazines – acquires a systemic character. She short-circuits subjectivization patterns with consumption and memory patterns so that we are able to recognize that what we at first perceive to be fragmentary bursts of the "real" are also effects of personal acts of symbolization.

With Schweizer's reflections on the historiographically effective interplay of reception and subjectivization patterns also comes a general exploration of user-oriented production formats. Her split-screen video installation FROM THE CLASSROOM blends a found scene from YouTube of schoolgirls dancing in a classroom with excerpts from a young woman's diary describing her daily route to work. The combination of images and text allows the very cultural and class-specific distinctions to emerge that also typify the virtual "encounters" between anonymous actors and an internationally situated artist. What links them are the interfaces between private and public that testify to a media logic penetrating every fibre of our existences. As Thomas Elsässer remarks in his essay KONSTRUKTIVE INSTABILITÄT – ODER: DAS LEBEN

DER DINGE ALS NACHLEBEN DES KINOS (Constructive Instability or the Life of Objects as the Afterlife of the Movies) avant-garde techniques of "montage and collage, assemblage and collision" that have raised "coincidence to the status of the creator and 'bearer of meaning'" are today "key technologies" in everyday media life. The avant-garde vision of "wanting to bring art closer to life" has led to "life becoming increasingly similar to art". In Elsässer's view the reciprocal appropriation of art, film and the advertising industry observable on YouTube and Flickr have led to "art" and "life" "mutually and equally refiguring each other".[6]

Elsässer's reflections have diagnostic potential, I believe, in respect to Schweizer's procedure – especially as regards the question as to whether and how so-called new media are (re)formatting the post-avant-garde aesthetics popular in art with their ostensible social interest in the "life of others".

The need that might be termed "bio-political" (following the French philosopher Michel Foucault) to produce something other than just art goes along with this – the need, that is, to intervene in existing forms of the production of everyday life. Drawing on Elsässer, this involves a medialization and/or institutionalization of life as art. The so-called post-cinematographic media thus renew a desire that, according to Jean-Luc Godard, was present in the cinema from the very start: to "reproduce oneself (one's self) as life."[7] Seen from this perspective, the attempt made by Schweizer and other artists operating at the interface between art and film, documentarism and fiction (including Eija-Liisa Ahtila, Yael Batana, Kutlug Ataman, Keren Cytter, Stan Douglas, Omar Fast, David Lamelas, Dorit Margreiter, Constanze Ruhm, Clemens von Wedemeyer, Artur Zmijewski) to analyze the cinema and its subsequent developments as social "dispositifs" would seem logically consistent – these "dispositifs" offer the chance to stage one's own life in the consciousness of a potentially participatory media public, together with the social narratives that constitute and control it. These narrative patterns of the advanced media age differ from cinematographic narratives, where the spell of the historical has always already been cast over personal experience. The art historian Susanne Leeb explains this by way of the "internal relation (of film media) to the past", which artists exploit, although film media themselves are suspected of manipulation.[8]

Schweizer addresses precisely these tensions in her montages, for instance in PASSING DOWN, FRAME ONE (2007), a fragmentary reconstruction of the reminiscences of her Jewish grandmother, who, thanks to a misunderstanding, survived the fascist Vichy regime in southern France during the German occupation. Recordings of children playing in a courtyard are mixed in as she talks with her granddaughter. As the analogy of invisible camera and window view allows a relationship to be established between the montage's spatial and temporal structures, narrated, depicted and depicting time merge together. The window, a traditional picture-within-a-picture motif, marks the limit between inside and outside and, at the same time, the interface between past, present and future. One is tempted to associate the reminiscences of a young woman contained in the grandmother's narrative with her interlocutor, who remains invisible. One experiences her as a meta-narrator who, with her chosen form of representation, reflects the fundamental issue of media reception formats. The sounds of the girls playing would seem to cross the grandmother's narrative because they, once they have grown up, will probably never have a chance to meet contemporary witnesses of fascism. The disparity between image, voice and text typical of Schweizer's montage technique reflects the non-simultaneity of recollection and narrative, on the one hand, and of reconstruction and reception, on the other. The fragmented close-ups allow the equally narrative-generating and dissociating technology of Schweizer's medium to become manifest. By making frame and perspective the structural subject of the film narration PASSING DOWN, FRAME ONE facilitates the reception of the points of contact between memory, perception and representation as a provisional, potentially modifiable configuration of visual and textual information.

This moment of the contextualization of the criticism of objectivity is also found in RIEN DU TOUT (2006) produced with Clemens von Wedemeyer, a film based on Samuel Beckett's CATASTROPHE, which was filmed in the suburbs of Paris. Here a play critical of the Enlightenment guides viewer's perspective to forms in which the staging of "real" roles is re-enacted. In another film, BEFORE THE REHEARSAL, members of the comedy group Slow Children Crossing explore the roles they have to rehearse in consideration of the constraints and strategies of self-marketing. Here the distinction between real and symbolic seems to have imploded entirely. To be successful performers must perform as close to life as possible; only those who have been through social identity conflicts ("class", "race", "gender", "age", etc.) can credibly embody these for marketing purposes. Viewers are not always in a position to distinguish between "real" and "fictive" rehearsal situations and/or documentary or staged scenes. Relations among the group members have blended with the various roles that they play for themselves and others. The fusion of art and marketing has evidently embraced "real" life. Elsässer's thesis that life has grown more like art entails, in this variant, the extension of the economic into all areas of life and emotion.

Maya Schweizer's construct here is comparable to those post-avantgardist genres – such as Yvonne Rainer's feature film LIVES OF PERFORMERS (1972) – based on a montage of performative, documentary and fictional levels of representation. The dissociative form in which members of a dance ensemble perform relationship conflicts that are both highly melodramatic and genuinely experienced induced film theorist Ruby Rich to speak of the "masquerade of a performance". The phrase is applicable to BEFORE THE REHEARSAL insofar as the (re-)enacted recording of the rehearsal of a theatre rehearsal is indistinguishable from the forms of enactment of everyday role and relationship conflicts.

BEFORE THE REHEARSAL illustrates at a fundamental level the gains in terms of the reception aesthetics typical of Schweizer's other works, namely, their enabling the observer/viewer to place the manifold and in part indistinguishable back-couplings between the real and the symbolic in horizontal relation to their own patterns of reception. As I see it, this is what allows one to speak of a mutually reflexive communication between art and public.

Notes

1 Thomas Crow, "Ungeschriebene Geschichten der Konzeptkunst", in Alexander Alberro/Sabeth Buchmann (eds.), ART AFTER CONCEPTUAL ART (Generali Foundation Collection) (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007): p. 59–72, (quote here p. 64).

2 Helmut Draxler, DIE GEWALT DES ZUSAMMENHANGS. RAUM, REFERENZ UND REPRÄSENTATION BEI FAREED ARMALY (Berlin: b_books/PoLyPen, 2007): p. 16.

3 Ibid., p. 11 ff.

4 The phrase is used by the cinematologist Thomas Elsässer speaking of "film-within-a-film" motifs. See Thomas Elsässer, RAINER WERNER FASSBINDER (Berlin: Bertz Verlag, 2001).

5 Hito Steyerl, "Kunst oder Leben. Dokumentarische Jargons der Eigentlichkeit", in Sabeth Buchmann/Helmut Draxler/Stephan Geene (eds.), FILM, AVANTGARDE, BIOPOLITIK (Vienna: Akademie der bildenden Künstler/Schlebrügge. Editor, 2009): p. 120–29, (quote here p. 121)

6 Thomas Elsässer, "Konstruktive Instabilität – oder: Das Leben der Dinge als Nachleben des Kinos", in FILM, AVANTGARDE, BIOPOLITIK (see note 5): p. 86–119, (quote here p. 87 ff.)

7 Cited from Jean-Luc Godard's film essay HISTOIRE(S) DU CINÉMA.

8 See Susanne Leeb, "Flucht nicht ganz nach vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart", TEXTE ZUR KUNST, 19/76 (Dec. 09): p. 29–45, (quote here: p. 29 f).

9 Ruby B. Rich, "Yvonne Rainer – eine Einführung," in YVONNE RAINER: TALKING PICTURES, (Vienna: Passagen Verlag, 1994): p. 11–40, (quote here: p. 15).

La corsa del venditore

LA CORSA DEL VENDITORE
The run of the seller
Das Rennen der Händler

2008
Film, 7:30 min, English subtitles, black and white

Eine ältere Frau, eine jüngere und ein Kind laufen vor dem Bahnhof Santa Maria Novella in Florenz auf und ab; die ältere Frau telefoniert mit ihrem Handy. Die Zwischentitel erzählen von einem Polizeieinsatz gegen Straßenhändler. Mehrere übereinandergelegte Tonspuren – Super 8-Projektorgeräusche, italienische Männerstimmen, verfremdetes Hundebellen, das Rattern von Presslufthämmern, Glockenläuten.

An older woman, a younger woman and a child walk up and down in front of the Santa Maria Novella railway station in Florence, while the older woman talks on her mobile phone. The titles tell the story of a police operation against street vendors. Multilayered soundtracks: Super 8 projector noise, male Italian voices, distorted sound of dog barking, clatter of jackhammers, bells ringing.

… Sie jagten ein paar Straßenhändlern hinterher … Erst einem, dann zwei und dann drei … ! Und plötzlich begannen fünf von ihnen zu rennen, kannst Du Dir das vorstellen? Und die anderen packten ihre Waren und folgten ihnen …

For subtitles in full length see p. 121

Au dos de la carte postale

Die Polizisten erzählen, dass sie am nächsten Tag die Leute wiederfinden, die sie am Vorabend festgenommen haben. „Aber wir sind motiviert und handeln, damit dieser weltberühmte Platz sicher bleibt“, erklärt Victor, Polizist, 33 Jahre. Er hat sich für diesen Einsatzort entschieden, da er „den Kontakt mit den Leuten, den Touristen“ mag …

For transcript and subtitles in full length see p. 121

AU DOS DE LA CARTE POSTALE
On the Back of the Postcard
Auf der Rückseite der Postkarte

2010
Film installation: two synchronized video channels (~15 min) and one Super 8 film, monochrome (12 min)

Die Kamera beobachtet, wie auf dem Platz unterhalb des Eiffelturms ein Straßenhändler seine Waren für die Touristen aufbaut. In einer Textprojektion, die parallel dazu läuft, wird die Situation aus der Perspektive von Polizisten beschrieben, die die Straßenhändler immer wieder vom Platz zu vertreiben versuchen. Der zweite Teil des Videos thematisiert die Geschichte des Pariser Wahrzeichens. Auf der Weltausstellung von 1889, für die der Eiffelturm errichtet wurde, baute man u.a. auch eine Straßensituation aus Kairo und ein afrikanisches Dorf nach. Die Videoinstallation verbindet Alltagszenen aus dem heutigen Paris mit einer Reflexion der Geschichte des „Menschen-Zoos“. Ein Teil des Filmtextes basiert auf dem Buch COLONISING EGYPT von Timothy Mitchell sowie der Dokumentation MENSCHEN-ZOOS von Eric Deroo.

The camera observes a street vendor on the square underneath the Eiffel Tower laying out his wares for tourists. In a parallel text projection the situation is explained from the point of view of policemen who keep trying to drive the vendors from the square. The second part of the video discusses the history of the Paris landmark. During the World Fair of 1889 for which the Eiffel Tower was erected, the organizers also reconstructed street scenes from Cairo and an African village. The video installation combines scenes of contemporary daily life in Paris with a reflection of the history of the human zoo. Part of the text that appears in the film is based on the book COLONISING EGYPT by Timothy Michell and the film MENSCHEN-ZOOS von Eric Deroo.

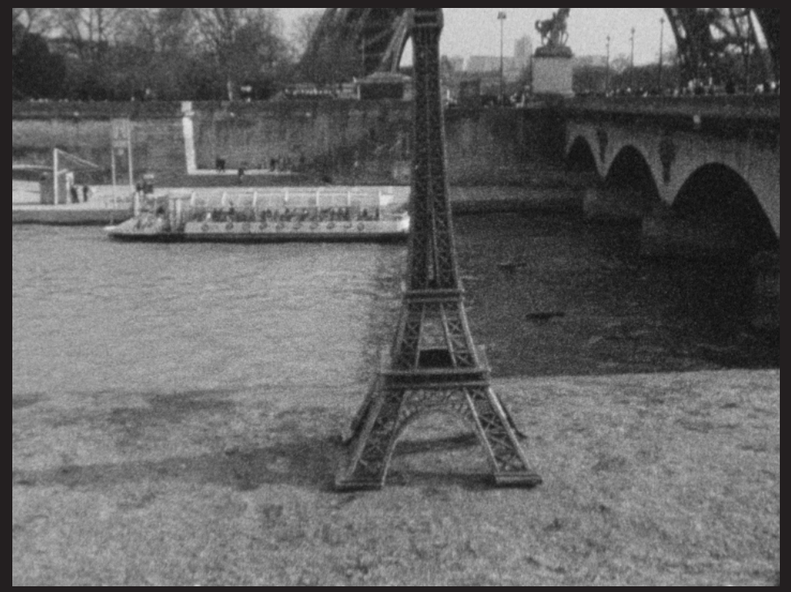
"Mais nous sommes motivés et agissons pour que ce site prestigieux reste sécurisé" , explique Victor, 33 ans, policier, qui dit avoir choisi de venir sur ce site pour le "contact avec les gens, les touristes".

"Aber wir sind motiviert und handeln, damit dieser weltberühmte Platz sicher bleibt", erklärt Victor, 33 Jahre, Polizist. Er hat sich für diesen Einsatzort entschieden, da er "den Kontakt mit den Leuten, den Touristen" mag.

Deux policiers à vélo, ont trouvé la cachette des vendeurs grâce à l´aide d´un piéton. "donc quand on arrive pas a attraper le sénégalais, il faut attraper le matériel , sans le matériel il ne peuvent pas vendre et donc ne restent pas sur le site..."

Zwei Polizisten auf dem Fahrrad haben durch die Mithilfe eines Fußgängers das Versteck der Verkäufer gefunden. "Denn wenn man den Senegalesen nicht erwischt, dann muss man sich das Material schnappen. Ohne ihr Material können sie nicht verkaufen, also bleiben sie nicht hier..."

L'EXPOSITION DE PARIS



Une collection

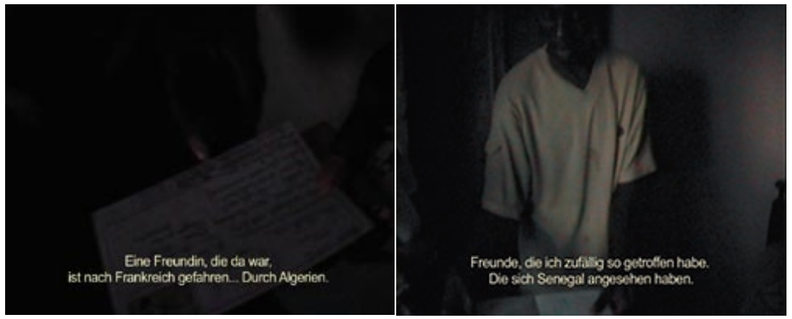
Schau mal, und ich bin hier, daneben. Und hier sind Freunde, die aus Rennes kommen, sie waren im Urlaub hier. Das war nett. Wir haben uns hier getroffen.
Hier ist eine Postkarte von einem Mädchen, das hier gewesen ist. Sie ist dann nach St. Louis weitergefahren. Dort hat sie eine Postkarte gekauft und mir das hier geschrieben …

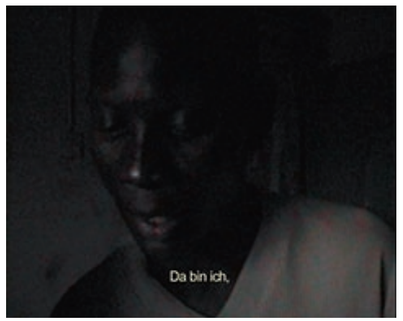
For transcript in full length see p. 122

Filmkommentar von Joerg Franzbecker
Berlin, 13. Juli 2010

— In UNE COLLECTION zeigt ein junger Mann, den Maya Schweizer als Reisende an einem Strand in einem kleinen Dorf in der Nähe von Dakar getroffen hat, ihr und einer weiteren Person eine Reihe von Postkarten, Briefen und Fotografien. Zugeschickt bekommen hat er sie von unterschiedlichen Personen – meist von Reisenden, deren Bekanntschaft er gemacht hat. Die Reisenden, die ihm diese Karten geschrieben haben, nachdem sie ihn in ihrem Urlaubsort kennen gelernt hatten, haben das offensichtlich getan, nachdem sie wieder zu Hause waren, manche auch von einem anderen Urlaubsort aus, das wird nicht ganz klar. Es sind die klassischen Postkartenmotive, die er in die Kamera hält. Außerdem zeigt er auch einige Fotografien, die ihn innerhalb seines Umfeldes und seiner Familie zeigen – Aufnahmen, die vielleicht den Briefen beigelegen haben. Der Film dokumentiert – auf mehreren Ebenen – mehere kurze Begegnungen. Der Film macht schon im ersten Statement klar, wer hier der Protagonist ist. Der junge Mann sagt: „Schau mal, da bin ich." Das sind die ersten Worte, die in die Situation einführen. Aber der junge Mann zeigt auch die anderen, er benennt die Personen, erzählt, woher sie kommen und von wo sie ihm geschrieben haben. Zwar verweist er mehrmals darauf, was sie ihm geschrieben haben, aber viel wesentlicher sind die Bilder, die sie ihm zugeschickt haben. Er zeigt Bilder und erzählt von Bildern.
— Man erfährt in dem Film nichts darüber, wie die Künstlerin den jungen Mann kennen gelernt hat. Es ist nur diese eine Situation. Der Raum ist eng und dunkel. Es scheint so, dass er die Sammlung in seinem eigenen Zimmer zeigt, in einer sehr privaten Situation also. Vage bleibt auch, welcher Grad von Freundschaft ihn mit den Personen verbindet, die ihm die Briefe und Postkarten geschickt haben. Man erfährt nicht, ob es Menschen sind, denen er flüchtig begegnet ist, oder ob er sie länger kannte. Beim Vorführen der Postkarten wird zumindest klar, dass es keine andauernde Korrespondenz mit einzelnen Personen gibt, sondern dass es sich eher um Einzelstücke handelt, die er in seiner Sammlung aufbewahrt. Man bekommt auch keine genaue Vorstellung vom Umfang der Sammlung, weil der Film mitten in der Situation einsetzt. Von den Postkarten wechselt der junge Mann zum Zeigen von Fotografien. Er sucht nach bestimmten Aufnahmen. Dabei fällt ihm auch etwas in die Hände, was eigentlich nicht in diese Sammlung gehört, was dann aber fast wie eine Pointe wirkt: sein Lohnzettel. Damit hört der Film dann auch auf.
— Es gibt in dem Film neben der Künstlerin und dem jungen Mann noch eine dritte Person, die scheinbar mit der Künstlerin etwas zu tun hat und Fragen stellt. Man erfährt nicht, wer sie ist. Sie wird nicht direkt gezeigt. Sie fragt den Protagonisten zwischendrin einmal, zu welchem Volk er gehört, und er antwortet: zu den Wolof. An seinen Blicken und Erklärungen merkt man, dass er unsicher ist, wem er seine Geschichten erzählen soll. Der Künstlerin mit der Kamera oder der dritten Person? Oder beiden? Oder nur der Kamera? Es ist so, dass er zu der dritten Person spricht, aber gleichzeitig die Postkarten und Fotografien in Richtung Kamera hält.
— Was wir in UNE COLLECTION sehen, ist der Beleg einer flüchtigen Begegnung. Die Kamera versucht, sich in dem dunklen Raum zu orientieren. Einmal schweift sie ab und sucht irgendein Bild außerhalb des Raums, für einen Augenblick schauen wir aus dem Fenster. Auf der filmischen Ebene wird so vermittelt, dass die gezeigte Situation ähnlich flüchtig ist wie die Korrespondenzen.
— Was mich an UNE COLLECTION auch interessiert, ist das Verhältnis von Sprache

und Bild. Der junge Mann beschreibt die Bilder, gibt aber keine Auszüge aus den Korrespondenzen wieder. Man weiß nicht, ob er selbst lesen kann oder ob ihm die Texte vorgelesen wurden. Bei der Postkarte mit ihrer Vorder- und Rückseite, mit ihrer Bild- und ihrer Textebene, die sich nicht notwendig aufeinander beziehen müssen, gibt es ja immer diese Spannung zwischen Sprache und Bild. Dabei zeigt sich schon in der Benennung der Seiten etwas Absurdes: Dass als Rückseite der Postkarte eigentlich die Bildseite anzusehen ist. Während wir umgangssprachlich sofort sagen würden: Es ist die Vorderseite, da die Bildseite, die viel stärkere ist. Das hat vielleicht auch damit zu tun, dass der Text auf einer Postkarte oft sehr formelhaft ist, während über das Bild ein Zeichen der Präsenz an einem Ort an den Empfänger übermittelt wird. Vor dem Hintergrund anderer Arbeiten Maya Schweizers finde ich jedoch einen weiteren Aspekt besonders erwähnenswert: Während der Zeit des französischen Kolonialismus wurde die Postkarte als Propagandainstrument eingesetzt. Da gab es regierungsnahe Unternehmen wie Neurdein Frères in Frankreich, die Fotografen in die besetzten Kolonien entsandten, um dort Aufnahmen machen zu lassen. Die Fotografen kehrten mit ihren Fotos nach Frankreich zurück, wo man Postkarten von diesen Motiven druckte. Diese transportierte man dann wieder in die Kolonien, von wo aus sie später vielleicht wiederum nach Frankreich geschickt wurden. Es gibt einen interessanten Text von Rebecca J. DeRoo mit dem Titel „Colonial Collecting: Women and Algerian Cartes Postales“, in dem beschrieben wird, wie die Motive ausgewählt wurden. Und zwar so, dass sie die in Frankreich herrschenden Vorstellungen über die kolonialisierten Länder, ihrer Bevölkerung und deren Kultur bestätigten oder gar ver-stärkten. So wurden die Bewohner der Kolonien meist als primitiv dargestellt. Man zeigte zum Beispiel Tätigkeiten oder Behausungen, die sehr einfach oder unzeitgemäß erscheinen sollten. Es gibt auch viele Kartenmotive, in denen Frauen übersexualisiert dargestellt sind. Mit der Distribution solch klischeehafter Darstellungen sollte die Meinungsbildung der Kolonialmacht gestützt und verbreitet werden. Das Klischee, also der Abklatsch, abgebildet auf einer Postkarte, die Mitteilungsmedium und Sammelobjekt zugleich ist, bot sich als einfaches Instrument zur Bestätigung der Kolonialpolitik an.
— In gewisser Weise existiert dieser Gestus des Eroberers auch heute noch. Der Absender einer Postkarte macht dem Empfänger klar, dass er an einem bestimmten Ort war und dass er diesen Flecken selbst gesehen hat. Es geht in den wenigsten Fällen darum, etwas zu beschreiben, sondern darum zu zeigen: Ich kann es mir leisten, dorthin zu reisen. Ich bin derjenige, der etwas besetzt. Die Menschen dort sind mit ihrem Alltag beschäftigt, nur ich, der Reisende, habe die Möglichkeit, mein Augenmerk auf die Landschaft, die Architektur oder das Essen zu lenken, denn ich muss mich in diesem Moment nicht um meinen Broterwerb und meinen Alltag kümmern. In UNE COLLECTION wird dieses Verhältnis von Tourist und Ortsansässigen nicht etwa umgedreht, aber unklar und in Frage gestellt: Ist der junge Mann aus dem Senegal jemand, der die Postkarten nur bekommt oder schreibt er auch zurück? Und was vermitteln die Postkarten, wenn er schreibt? Seine Rolle ist ja erst einmal nicht die eines Touristen. Aber auch die Reisenden sind, wenn sie ihm schreiben, wieder in ihrem Heimatort, in ihrem Alltag und stellen mit ihren Karten eine Verbindung zu dem Alltag des Protagonisten her.
— Mein Eindruck ist, dass sich Maya Schweizer in ihren Filmen nicht auf die Suche nach einer bestimmten Situation begibt, sondern dass es bei ihr eher um das Vorfinden und das Setzen einer Beziehung geht. Es geht um das Verhältnis der Künstlerin zu dem Protagonisten innerhalb dieser Situation. Er versucht, sich selber ins Bild zu setzen. Aber es ist offensichtlich, dass die Situation instabil ist. Maya Schweizer versucht nicht, etwas zu fixieren oder das Exemplarische dieser Begegnung herauszustellen oder eine Aussage über sie zu machen. Und das finde ich, ist auch der Reiz dieses Films. Die Künstlerin ist Französin, die ein ehemals von Frankreich kolonialisiertes Land besucht. Sie findet eine Situation vor, mit der sie probiert, ein historisch geprägtes, hierarchisches Verhältnis aufzulösen beziehungsweise aufzuweichen, ohne dabei etwas Neues oder anderes zu fixieren oder ein Statement abzugeben. Der Film versucht nicht, die Situation symbolisch zu verdichten. Es bleibt eine singuläre, alltägliche Situation. Im Betrachten wird die Aufmerksamkeit auf die Elemente dieser Situation gelenkt. Es sind Elemente, die in Beziehung treten.



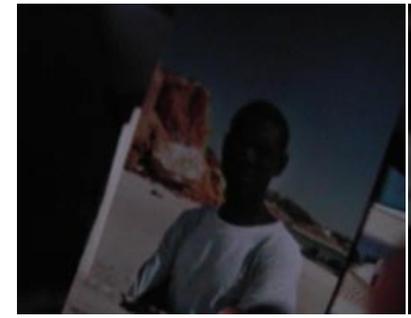


UNE COLLECTION
A Collection
Eine Sammlung

2005
Mini DV, 4 min, French with German subtitles, colour, PAL

In einem engen, dunklen Zimmer zeigt ein junger Mann seine Sammlung von Postkarten, Briefen und Fotos, die ihm ausländische Touristen geschrieben haben, die er in seiner Heimat, dem Senegal, kennengelernt hat.

In a small, dark room a young man shows his collection of postcards, letters and photographs sent to him by foreign tourists whom he met in his native country, Senegal.

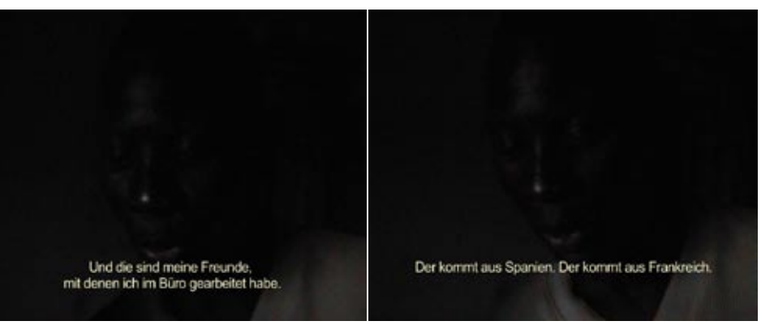


Commentary by Joerg Franzbecker
Berlin, 13 July 2010

— In UNE COLLECTION a young man whom Maya Schweizer met while traveling on a beach in a small village near Dakar shows her and another person a series of postcards, letters and photographs. They were sent to him by people he met – usually travelers with whom he had struck up an acquaintance. Some of the travelers who met him while vacationing in the town obviously sent him the postcards after returning home, while others seem to have written from a different vacation spot. This is not entirely clear. These are the classic postcard motifs he holds up to the camera. He also shows several photographs with him in his normal surroundings and with his family, photographs that may have been included with the letters. The film documents several brief encounters. The very first statement in the film makes it clear who the protagonist is. The young man says: “Look, that’s me.” These are the first words that introduce the situation. But the young man also shows the other individuals, naming the people, telling where they came from and where they wrote him from. Several times he mentions what they wrote him, but the pictures they sent are much more important. He shows pictures and tells about pictures.
— The film tells us nothing about how the artist met the young man. It is just this one scene. He seems to be showing her the collection in his own room, that is, in a very private situation. The room is small and dark. The closeness of his friendship with the people who sent him the letters and postcards is also left vague. We do not learn whether these are people he encountered briefly, or whether he knew them for a longer time. When he shows the postcards it at least becomes clear that there is no ongoing correspondence with these people; rather these are individual items he keeps in his collection. We are not given an exact idea of the size of the collection either, since the film starts in the middle of the scene. He switches from the postcards to the photographs, searching for specific shots. In the process he comes across something that doesn’t actually belong to this collection but almost has the effect of a punch line: his pay slip. With that, the film ends.
— Along with the artist and the young man, there is a third person in the film who asks questions and seems to have something to do with the artist. We do not learn who she is and she is not shown directly. At one point she asks the protagonist which ethnic group he belongs to and he replies: the Wolof. His gaze and explanations make it clear that he is unsure to whom he should be telling his stories. The artist with the camera or the third person? Or both? Or just the camera? He talks to the third person while holding up the postcards and photographs to the camera.
— What we see in UNE COLLECTION is evidence of a brief encounter. The camera attempts to orient itself in the dark room. Once it strays, seeking some image outside the room, and for a moment we look out the window. This way the language of the film conveys the notion that the situation being shown is just as ephemeral as the correspondence; it alludes to similar encounters the protagonist has had with others.
— What also interests me about UNE COLLECTION is the relationship between language and image. The young man describes the pictures but does not quote any passages from the correspondence. We do not know whether he can read himself or whether the letters were read to him. With a front and a back side, an image and a text that don’t necessarily relate to each other, postcards always involve a tension between language and image. There’s even something absurd about naming the different sides: the fact that the picture side of the postcard is supposed to be seen as the back, whereas in everyday language we’d immediately say it’s the front. Because

the picture side is much stronger. This may also have to do with the fact that the text on postcards is often very formulaic, “Greetings from …”, while the picture conveys to the recipient a sign of presence in a place. But against the background of other works by Maya Schweizer I find another aspect especially worth noting: during the French colonial period, the postcard was used as an instrument of propaganda. There were companies close to the French government, like Neurdein Frères, that sent photographers to the occupied colonies to take photographs that they brought back to France, where postcards with these motifs were printed and transported back to the colonies, from where they may later have been sent back to France yet again. There’s an interesting article by Rebecca J. DeRoo called “Colonial Collecting: Women and Algerian Cartes Postales” which describes how the motifs were selected in such a way that they confirmed or even reinforced prevailing French notions about the colonialized countries, their population and their culture. The inhabitants of the colonies were usually depicted as primitive, for instance by showing activities or dwellings that were supposed to seem very simple or anachronistic. There are also many postcard motifs in which women are depicted in a hypersexualized way. The distribution of these sorts of clichéd descriptions was intended to uphold and disseminate public opinion as shaped by the colonial power. The cliché – the cheap copy – reproduced on a postcard and its use and circulation as a medium of communication and a collector’s item presented itself as a simple instrument for endorsing colonialist policy.
— In a certain respect this conqueror’s gesture persists even today. The sender of a postcard makes it clear to the recipient that he was in a certain location and that he saw this place himself. In most cases it is not about describing something, it is about demonstrating: I can afford to travel to this place. I’m the one occupying something.

The people there are busy with their everyday lives, but I, the traveler, am able to focus on the landscape, the architecture or the food, because at this moment I don’t need to worry about my everyday life or earning a living. In UNE COLLECTION this relationship between tourist and local is not necessarily reversed, but it is rendered unclear and called into question – is the young man from Senegal someone who just receives the postcards or does he also write back? And if he writes postcards, what do they convey? After all, his role is not that of a tourist. But when the travelers write him, they are also back in their hometowns, in their everyday lives, and their postcards create a connection with the everyday life of the protagonist.
— My impression is that in her films Maya Schweizer doesn’t set out in search of a certain situation, she is more concerned with what she finds and how she relates to it. She’s concerned with the artist’s relationship to the protagonist in the context of this situation. He tries to put himself into the picture. But the situation is clearly instable. Maya Schweizer does not try to define anything or emphasize the illustrative nature of this encounter or make a statement about it. And that, I find, is one of the charms of this film. The artist is a Frenchwoman who visits a country that was once colonized by France, who finds certain situations and may be using them in an attempt to dismantle or destabilize a historically determined, hierarchical relationship without defining something new or different or producing a statement. The film does not attempt to boil the situation down to a symbol, it remains a unique, everyday situation. When we view it, our attention is directed to the elements that make up this situation, and in this way the elements enter into a relationship with each other.



Passing Down, Frame One

… Erinnerung ist wie ein Irrgarten. Da waren immer noch Leerstellen zwischen Großmutters Geschichte und dem, was ich verstand. Die Details, die sie mir nicht erzählte, wurden zu Lücken, die jetzt in meinem Archiv sichtbar wurden …

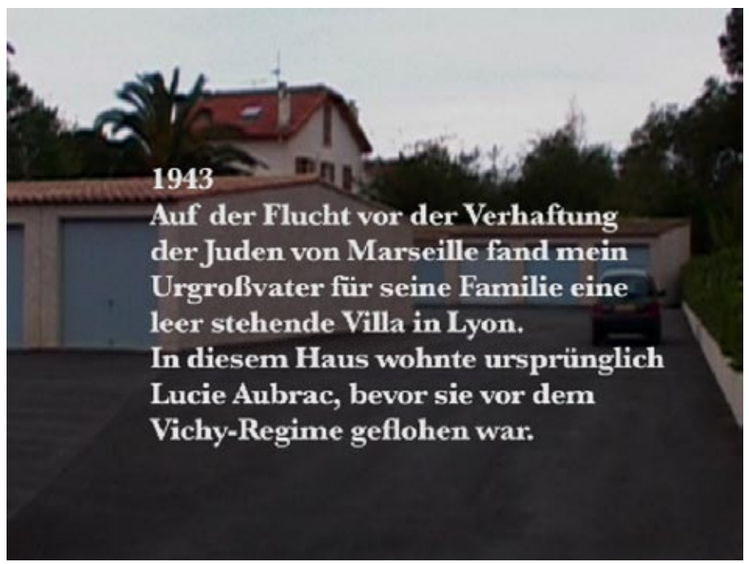
For transcript and subtitles in full length see p. 122

PASSING DOWN, FRAME ONE
Überlieferung, Bild eins

2007
Mini DV, 10:36 min, French with English subtitles, colour

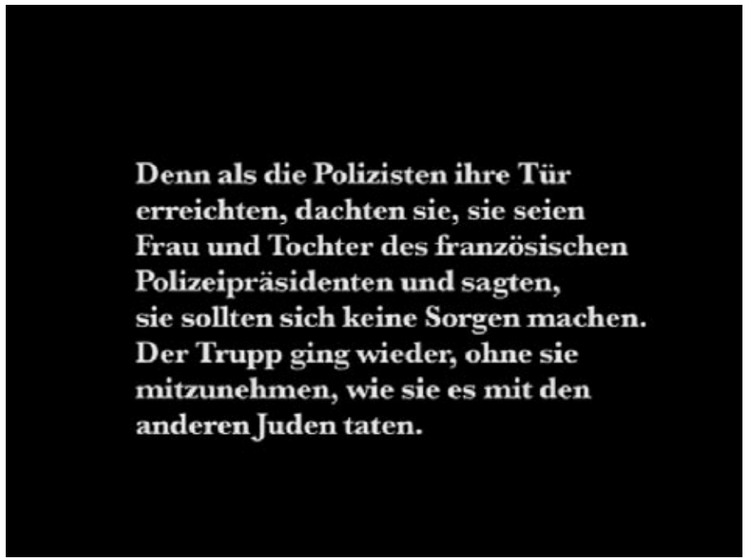
Die Künstlerin befragt ihre jüdische Großmutter, was sie über das Kriegsende im September 1944 in Lyon im Gedächtnis behalten hat. Aus den aufgenommenen Gesprächen versucht die Künstlerin, diesen Teil ihrer Familiengeschichte zu rekonstruieren. Der Film pendelt zwischen Deutschland und Frankreich, zwischen den 1940er Jahren und dem Alltag heute.

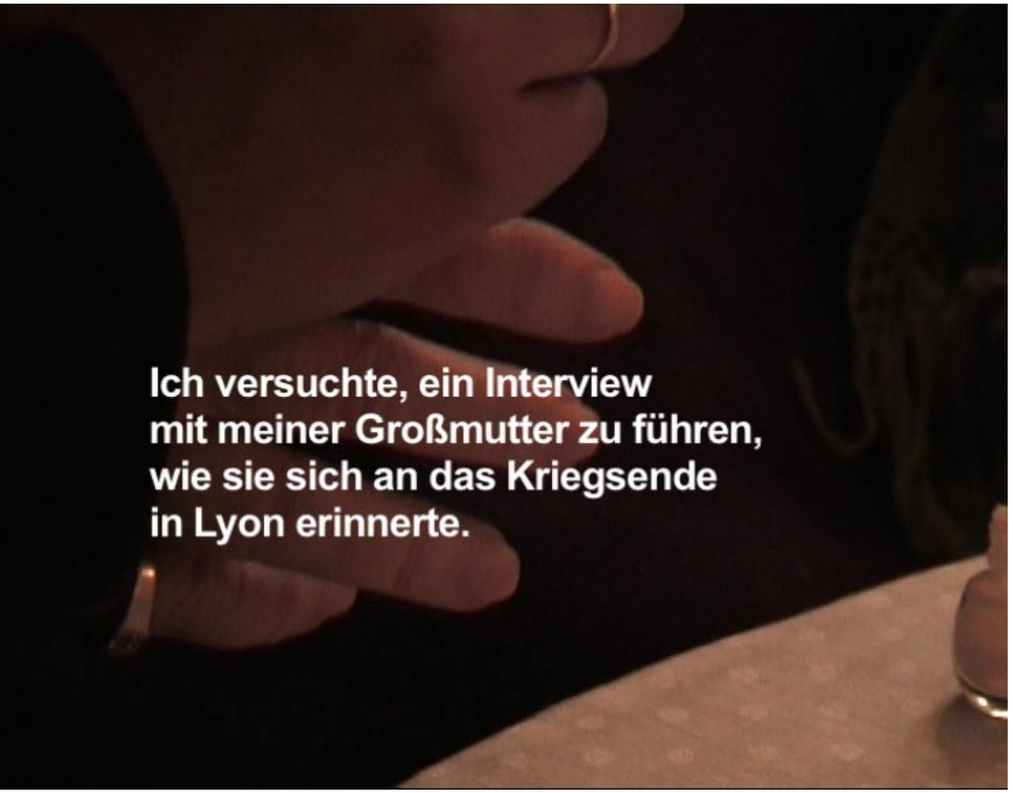
An artist asks her Jewish grandmother about her memories of the end of the war in September 1944. She uses the recorded conversations to try to reconstruct this part of her family history. The film switches back and forth between Germany and France, between the 1940s and contemporary everyday life.


1943
Auf der Flucht vor der Verhaftung
der Juden von Marseille fand mein
Urgroßvater für seine Familie eine
leer stehende Villa in Lyon.
In diesem Haus wohnte ursprünglich
Lucie Aubrac, bevor sie vor dem
Vichy-Regime geflohen war.

Nachdem sie weg war, zog ein
Polizeipräsident der Vichy-Regierung
mit seiner Frau und 13-jährigen
Tochter dort ein.
Er wurde aus strategischen Gründen
dorthin versetzt, um die Nester
der französischenRésistance
zu zerstören.

1943,
Als die Juden in ihrem Bezirk
verhaftet wurden, standen meine
Urgroßmutter und Großmutter
an der Tür und begriffen nicht,
was wirklich geschah…


Denn als die Polizisten ihre Tür
erreichten, dachten sie, sie seien
Frau und Tochter des französischen
Polizeipräsidenten und sagten,
sie sollten sich keine Sorgen machen.
Der Trupp ging wieder, ohne sie
mitzunehmen, wie sie es mit den
anderen Juden taten.



Ulrich Peltzer im Gespräch mit Jan Wenzel
Berlin, 30. Mai 2010

UP: Die Schlusspassage von PASSING DOWN, FRAME ONE erinnert mich an eine „unerhörte Begebenheit“, wie man sie in der Literatur zum Beispiel aus den Kalendergeschichten von Johann Peter Hebel kennt. Maya Schweizers Film erzählt eine klassische Verwechslungsgeschichte: Die Rettung einer jüdischen Familie, die sich in Lyon im Hause des Vichy-Polizeichefs versteckt hält und nur durch Zufall überlebt. Der Stoff könnte in dieser knappen Form auch zu einer Novelle ausgearbeitet werden. In PASSING DOWN, FRAME ONE ist diese „unerhörte Begebenheit“ allerdings eingebettet in die filmische Wiedergabe einer Recherche: Die Filmemacherin befragt ihre Großmutter nach der Zeit zwischen 1943 und ‘45. Dabei wird schnell offenkundig, dass es Brüche in der Erinnerung gibt. Die jüdische Großmutter kann – aus welchen Gründen auch immer, man könnte vermuten aus Gründen der Verdrängung, einer bestimmten Psychodynamik oder einfach nur aus Vergesslichkeit – die Ereignisse, die 70 Jahre zurückliegen, nicht mehr zu einer Erzählung zusammenfügen. In den ersten zwei Dritteln wird der Film aus der Perspektive der Filmemacherin erzählt. Durch ein schriftliches Voice-over erfährt der Betrachter, was in ihr vor sich geht. Dazu sieht man – was ich sehr schön finde – die Hände einer alten Frau, der gerade die Fingernägel lackiert werden, kontrastiert mit den Händen einer jungen Frau. So wie es geschnitten ist, würde man vermuten, es sind die Hände der Filmemacherin, die mit am Tisch sitzt und selbstvergessen mit einem Handy spielt. Die Großmutter erzählt von einem Mädchen namens Danièle. Ich könnte mir vorstellen, es ist die Mutter der Filmemacherin – zumindest ist es irgendjemand aus der Familie. Dazu sieht man Bilder eines Schulhofs mit Mädchen, die sechs, sieben Jahre alt sind. Im selben Augenblick stellt man sich die Frage, wie Erinnerung organisiert ist und wie die Wahrnehmung in einem bestimmten Alter abgespeichert wird, so dass man viele Jahre später die Details einer Situation immer noch abrufen kann.

Ich finde, dass in dieser Passage Alter und Kindheit durch die Verschränkung von Voice-over-Text und alltäglichen Bildern sinnlich sehr präsent werden. Nach den Aufnahmen vom Schulhof folgen Bilder von Frauen auf einem Markt, die in Kleidern suchen. Das ist sehr assoziativ, aber auch sehr dicht.

Allerdings hat der Film für mich nach zwei Dritteln einen deutlichen formalen Bruch. Möglicherweise liegt das daran, dass er nur zehn Minuten lang ist. Das müsste eigentlich im Extended Feature erzählt werden. Das, was zunächst als Thema aufgebaut wird – wie funktioniert Erinnerung, weshalb vergisst man Ereignisse, die für das eigene Leben so entscheidend gewesen sind –, bricht nach zwei Dritteln ab, wird kontrastiert durch diese äußerst knapp erzählte „ungeheure Begebenheit“, die allerdings im Film auf einen Text zusammenschnurrt. Filmisch wird das nicht wirklich aufgelöst.

JW: Aber könnte es nicht sein, dass diese Videoarbeit in ihrer Dramaturgie ganz bewusst auf eine Konfrontation von Erzählweisen hinausläuft? Zwei unterschiedliche Formen, über vergangene Ereignisse zu sprechen, prallen hier hart aufeinander. Im ersten Moment könnte man denken, beide Teile ergänzen sich. Aber ich denke, sie stehen eher konträr zueinander. Die ersten beiden Drittel sind eine subjektive

Recherche. Was wir sehen, ist eine individuelle Erinnerung voller Lücken, Andeutungen und Vagheiten. Das letzte Drittel des Films dagegen ist ein äußerst knapper Bericht der historischen Fakten.

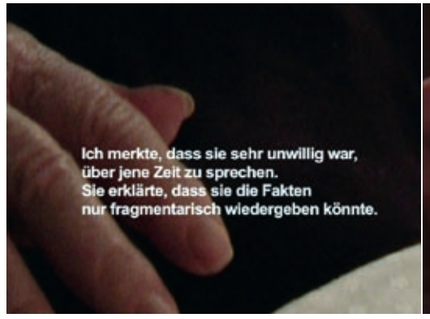
UP: Trotzdem verstehe ich das erzählerische Motiv für diesen formalen Bruch nicht.

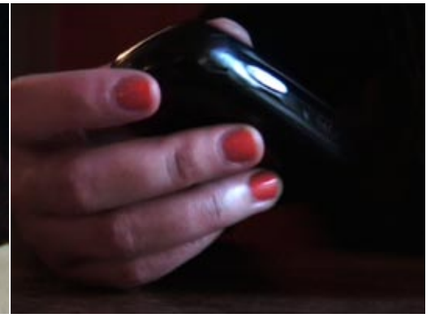
JW: Es gibt einen Zwischentitel, der diese formale Zäsur einleitet: „In March, I came back to complete the story of my grandmother.“ Mit diesem Satz ändert sich der Gestus des Films. Es folgen dann sechs Textbilder, in denen die Geschichte erzählt wird, unterlegt mit Bildern, die überhaupt nichts verraten von dem, was sich an diesem Ort einmal abgespielt hat.

UP: Aber wäre es für den Film nicht besser gewesen, auf diesen Voice-over-Text zu verzichten, und die Erinnerung der Großmutter, die so gebrochen und rhapsodisch ist, für sich stehen zu lassen? Ich finde, gerade durch diese stark fragmentierte Erinnerung ergeben sich viele Verzweigungen innerhalb der Geschichte. So zum Beispiel, wenn die Resistance-Kämpfer am Ende des Krieges zu dem Haus kommen. Im ersten Moment denkt man, es handelt sich um eine Kollaborationsgeschichte, denn die Episode wird so erzählt, als wäre die Großmutter in dieser Situation in Gefahr. Erst später wird klar, dass zwei Jahre vorher bereits eine andere Begegnung an der Haustür stattfand – die Begegnung mit den Vichy-Beamten, die nach Juden suchten, um sie zu deportieren, und die die Familie der Großmutter nicht mitnahmen, weil sie sie mit der Familie des Polizeichefs verwechselten.

Wenn ich mich jetzt in die undankbare Rolle eines Produzenten versetzen würde, dann würde ich sagen, dass die Geschichte mit all ihren Unwahrscheinlichkeiten in der Immanenz des Films vervollständigt werden müsste. Vielleicht wäre die Mutter ein gutes Scharnier zwischen beiden Generationen: Die Großmutter bekommt ihre Geschichte nicht mehr zusammen, die Enkelin möchte sie erzählt bekommen, weiß aber de facto nichts über diese Zeit. Wenn die Mutter diese Lücke ausfüllen würde, dann könnte man auf die Schrifteinblendung am Ende verzichten. Man könnte die Geschichte über Bilder erzählen und nicht über zu lesenden Text. Schließlich ist es ein Film und kein Buch.

JW: Als Produzent würdest Du also einen Dokumentarfilm aus dem Material machen. Ich finde Deine Idee nicht uninteressant, denn sie bringt uns dazu, uns über den Unterschied zwischen Dokumentarfilm und Videokunst zu verständigen. Möglicherweise haben wir es auch auf dieser Ebene, auf der Ebene der Filmgattung könnte man sagen, mit einer Verwechslungsgeschichte zu tun. Ist es nun ein Dokumentarfilm, ein filmischer Essay oder Videokunst? – Was ich meine: Der Dokumentarfilm hat im Laufe seiner Geschichte bestimmte Regeln und Konventionen aufgebaut, und ich meine damit sowohl formale Regeln als auch die Art und Weise, wie er rezipiert wird. Zum Beispiel würde man in einem Dokumentarfilm wohl kaum so massiv auf den Text bauen, wie es in PASSING DOWN, FRAME ONE geschieht.





UP: Ja, das war eine Konvention, die ich da erwähnt habe. Deshalb habe ich sie auch als imaginärer Produzent genannt, denn es gibt niemanden der konventioneller denkt als ein Produzent.

JW: Vielleicht hätte Maya Schweizer diese Geschichte auch so erzählen können. Das wäre poetisch gewesen, formal rund, ein Dokumentarfilm eben. Mein Eindruck ist aber, dass ihr Film den formalen Bruch bewusst einkalkuliert. Dass genau damit etwas offengelegt wird, was über die Familiengeschichte hinausgeht. Er arbeitet mit der Spannung, die durch diese beiden Modi des Erzählens erzeugt wird. Denn im Grunde genommen sind es zwei gegenläufige Wünsche, die hier sichtbar werden: der Wunsch nach einer authentischen Erinnerung und der Wunsch nach Klarheit, Übersichtlichkeit, also der Wunsch nach Fakten. Zwei Drittel des Films bleibt die Geschichte vage, im Nebel. Wir erfahren nicht wirklich, was sich 1944 zugetragen hat. Und dann bekommen wir alles in sechs knappen Textblöcken mitgeteilt. Genau dieses formale Wagnis schätze ich an dem Film. Vielleicht erinnert das Ende des Films an eine Kalendergeschichte. Der Film als Ganzes dekonstruiert eher die Souveränität, mit der in Kalendergeschichten berichtet wird, was sich zugetragen hat. Lässt sich Geschichte überhaupt in so knapper Form auf den Punkt bringen? Oder stellt die Großmutter, die einen zentralen Abschnitt ihres Lebens nicht mehr zu einer Erzählung zusammenfügen kann, diese Art der Souveränität nicht in Frage? Man denkt, daran müsste sie sich doch erinnern, und begreift, wie wenig verlässlich historische Narrative sind und wie stark jede rekonstruierende Arbeit trotzdem von dem Wunsch getrieben ist, Kohärenz herzustellen.

UP: Erst jetzt, wo wir über den Film reden, ist mir schlagartig klar geworden, dass ich mir bisher immer vorgestellt habe, PASSING DOWN, FRAME ONE in einem Kino zu sehen. Hätte ich mir vorgestellt, ihn in einer Galerie oder einem Museum zu sehen, wäre meine Reaktion vielleicht von Anfang an eine andere gewesen. Wahrscheinlich hast Du recht, ich habe mich in meiner Reaktionsweise zu sehr auf den Gestus des Dokumentarfilms versteift. Vielleicht weil der Film wie eine Dokumentation beginnt. Möglicherweise zeigt meine Reaktion aber auch ein Problem der Videokunst. Ich habe den Eindruck, dass sie sich in den vergangenen Jahren oft in Konkurrenz zu anderen bildnerischen Narrationen begeben hat – zum Beispiel zum Dokumentarfilm –, wodurch die Kategorien irgendwie undeutlich geworden sind. Auch PASSING DOWN, FRAME ONE hat für mich – was ich jetzt gar nicht negativ meine – durchaus etwas Bastardhaftes. Dass sich in diesem Film zwei filmische Formen überlagern und dass ich anfangs diese beiden Formen überhaupt nicht auseinander gehalten habe, das fiel mir wie Schuppen von den Augen, als Du von der Unterscheidung zwischen Film und Videokunst gesprochen hast. Bei Videokunst würde ich das sofort akzeptieren, dass da plötzlich ein Textblock kommt, der die filmische Erzählung abbricht und zu Ende bringt.

Trotzdem gibt es etwas, wo ich skeptisch bleibe. Mich stört bei solchen Filmen oft ihr solitärer Charakter. Ich

denke, ich würde einen solchen Film anders wahrnehmen, wenn er Teil einer Serie von vier, fünf Filmen wäre. Ja, ich würde gern vier, fünf Filme zu einem Thema von ihr sehen, die so funktionieren, das würde sicher einen ganz breiten Diskursraum aufmachen. Das, was wir jetzt im Gespräch konstruieren, ist mir für zehn Minuten Film zu prätenziös, das muss ich wirklich sagen. Bei einer Serie von Filmen wäre das anders. Das ist vielleicht ähnlich wie bei den Kalendergeschichten, von denen ich am Anfang sprach. Die funktionieren auch nur in Serie – eine hängt an der anderen. Als Einzelgeschichte wäre es vielleicht nur eine Anekdote, erst in der Folge wird ihre Mitteilungsweise klar. Nur wenn es mehrere sind, bekommen sie diese enorme Dichte. Ich finde als Einzelfilm kommt PASSING DOWN, FRAME ONE aus dem Konkurrenzverhältnis zur Dokumentation und zum narrativen Film, das er eigentlich unterlaufen müsste, nicht heraus.
JW: Ich finde interessant, dass Du immer wieder auf die Kalendergeschichten von Johann Peter Hebel zurückkommst. Ich glaube, dass Alexander Kluge sich auch sehr stark an diesem Bauprinzip, einzelne kurze, oft ganz unscheinbare Geschichten zu etwas komplexeren zusammenzusetzen, orientiert. Er hat in seiner filmischen Arbeit einen Weg gefunden, dieses Prinzip produktiv zu machen. Aber ich möchte auf einen anderen Punkt kommen. Du hast bisher vor allem den Film und die Literatur als Bezugsrahmen genannt. Wäre nicht das Internet, und ich denke da vor allem an YouTube, ein ähnlich wichtiger Bezugspunkt für diese Art, sich audiovisuell zu artikulieren? Dort gibt es nicht diese eingefahrenen Regeln und Formate, die das Kino und das Fernsehen kennt, sondern ein Experimentieren mit Alltagsbildern, mit Alltagssituationen, eine andere Form mit der Kamera zu kommunizieren.
UP: Bemerkenswert ist ja, dass man das Gesicht der Großmutter gar nicht sieht, sondern nur ihre Hände. Man könnte diese Geschichte ebenso gut mit Found-footage erzählen. Es könnten x-beliebige Hände sein. Ich garantiere Dir, wenn wir lange genug suchen würden, fänden wir irgendwo auf YouTube auch die Hände einer alten Frau, der gerade die Finger lackiert werden. Das ist interessant, weil es viel über die Beliebigkeit der Bilder sagt, aber auch darüber, wie sich Text und Bilder in unserem Kopf automatisch zu einer Geschichte zusammensetzen.
JW: Im Grunde ist es eine Konstellation aus einzelnen, von einander unabhängigen Elementen, aber in unserer Fantasie verschmelzen sie sofort zu einer Geschichte.
UP: Ja, es ist eine Konstellation. Interessant finde ich daran, dass dieser poetische Raum, den der Film aufmacht, im Grunde aus nichtsignifikantem Bildmaterial besteht. Das müsste sie nicht einmal selbst gedreht haben. Diese Tatsache passt sehr gut zu der Thematik, wie Geschichte konstruiert beziehungsweise medial aufbereitet wird. Der Film zeigt ebenso, wie Geschichte nicht nur durch individuelle Geschichte repräsentiert wird, sondern wie sie sich in Bildern materialisiert. Auch wenn es Bilder sind, die auf den ersten Blick unbestimmt wirken, so wie die Hände einer alten Frau oder das Gesicht eines Kindes, in dem sich nichts anderes spiegelt als Möglichkeit, Nichtfestlegung. Das Bild hat hier wirklich eine andere Funktion als im Film, es ist Kommentar, vergrößert den Raum der Geschichte durch unsere Bereitschaft, in die Bilder etwas hineinzulesen, etwas in ihnen wiedererkennen zu wollen.

Ulrich Peltzer in conversation
with Jan Wenzel
Berlin, 30 May 2010

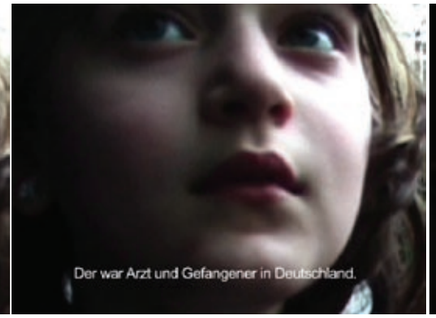
UP: The closing sequence of PASSING DOWN, FRAME ONE reminds me of the sort of "unheard-of event" one finds in such literary works as Johann Peter Hebel's collection of tales THE TREASURE CHEST. Maya Schweizer's film tells a classic story of mistaken identities: the salvation of a Jewish family that hides in the house of the Vichy police chief in Lyon and survives only by chance. With its concise form the material could also be expanded into a novella. But in PASSING DOWN, FRAME ONE the "unheard-of event" is embedded in a film account of a research project: the filmmaker questions her grandmother about the period between 1943 and 1945. In the process it becomes clear that there are memory gaps. For whatever reasons – presumably due to denial, certain psychodynamics or simply out of forgetfulness – the Jewish grandmother is unable to piece together the events of 70 years ago to form a narrative.

The first two-thirds of the film are told from the filmmaker's point of view. A written voiceover tells the viewer what is going on in her mind. Then – and I like this a lot – we see the hands of an old woman whose nails are being painted, juxtaposed with a young woman's hands. The way it's cut you'd assume it's the hands of the filmmaker, sitting at the table and playing absent-mindedly with her cell phone. The grandmother is talking about a girl called Danièle, I imagine it might be the filmmaker's mother – in any case it's someone from the family. Meanwhile you see pictures of a schoolyard with six or seven-year-old girls, and at that moment you ask yourself how memory is organized and how perception is stored at a certain age so that you can still recall the details of a situation many years later.

In these sequences I find that age and childhood acquire a great sensual immediacy from the combination of voiceover-text and everyday images. The photos of the schoolyard are followed by pictures of women at a market rummaging through clothing – that's very associative, but also very compact.

But for me there is a clear break in the film's form two-thirds of the way through. That might be due to the fact that it's only 10 minutes long. It really ought to be told as an "extended feature". The theme that's built up in the first two-thirds – how does memory work, why do you forget events that were so crucial in your life – breaks off two-thirds of the way through, contrasting with this very concisely told "incredible event". But that is reduced to a text in the film. The possibilities of the film medium are not really taken advantage of here.

JW: But isn't it possible that the video is consciously structured as a confrontation of narrative modes? Here two different forms for talking about past events collide. At first you might think the two parts complement each other, but I think they actually run counter to one another. The first two-thirds are a subjective investigation – what we see is an individual recollection with all its gaps, allusions and vagueness. Whereas the last third of the film is an extremely brief account of the historical facts.
UP: Still, I don't understand the narrative motivation for this break in form.
JW: There's a caption that introduces this formal caesura: "In March I came back to complete the story of my grandmother." With these words the style of the film changes. It's followed by six captions that tell the story, accompanied by images that betray nothing whatsoever about what once happened in this place.
UP: But wouldn't it have been better for the film to dispense with this voiceover text and let the grandmother's recollections, broken and rhapsodic as they are, stand for themselves? I find that this highly fragmented recollection is exactly what gives rise to many of the story's nuances: for instance when the resistance fighter comes to the house at the end of the war and at first you think it's something about collaboration, because the episode



is told as if the grandmother were at risk. Only later does it become clear that two years earlier a different encounter had taken place at the front door, the encounter with the Vichy officials who were looking for Jews to deport and didn't take away the grandmother's family because they mistook them for the family of the police chief.

If I were to put myself in the thankless role of the producer, I'd say that the story, with all its improbable occurrences, must be brought to completion in the immanence of the film. Maybe the mother would be a good fulcrum between the two generations: the grandmother can't piece her story together, the granddaughter wants to be told the story but knows practically nothing about the time – if the mother filled this gap you could dispense with the text overlay at the end. The story could be told through images and not through a text you have to read. After all, it's a film and not a book.

JW: In other words, as a producer you'd make the material into a documentary film. Your reaction is interesting – it forces us to come to an understanding of the difference between documentary film and video art. Maybe on this level – in terms of the film genre you might say – we're dealing with a story of mistaken identities. Is this a documentary film, a film essay or video art? What I mean is: over the course of its history documentary film has set up certain rules and conventions, and I'm referring both to formal rules and to the way in which the film is received. For instance, in a documentary film you'd hardly rely on text to as great an extent as in PASSING DOWN, FRAME ONE.

UP: Yes, that was one convention I mentioned. That's why I discussed it from the perspective of an imaginary producer – no one thinks more conventionally than a producer.

JW: And maybe Maya Schweizer could have told the story in this way as well. It would have been poetic, formally balanced, in other words, a documentary film. But my impression is that the formal break is consciously calculated into her film. That this is exactly what reveals something that transcends the family story. It works with the tension created by these two narrative modes. Because basically two contradictory desires emerge here – the desire for an authentic recollection and the desire for clarity, simplicity, the desire for facts. For two-thirds of the film the story is left vague, hazy. We don't really learn what happened in 1944. And then we're told everything in six concise blocks of text. This formal risk is exactly what I appreciate about the film. Maybe the end of the film recalls a short tale like the ones by Hebel, but the film as a whole tends more to deconstruct the authority with which such tales report what has occurred. Is it at all possible to tell history in such a concise form? Or doesn't the grandmother – who is no longer able to piece together a narrative from a central event in her life – questioning this kind of historical authority? You think she really should remember that, and you realize how unreliable historical narratives are and to what a great extent every attempt at reconstruction is nonetheless driven by the desire to create coherence.

UP: Now that we're talking about the film, I suddenly realize that up until now I'd always imagined seeing PASSING DOWN, FRAME ONE in a movie theatre. If I'd imagined seeing it in a gallery or a museum I might have reacted differently from the outset. You're probably right, in my reaction I was too fixated on the style of the documentary film. Maybe because the film begins like a documentary. But maybe my reaction also points to a problem with video art. I have the impression that in recent years it has often tried to compete with other visual narrations, for instance with documentary films, as a result of which the categories have become unclear. PASSING DOWN, FRAME ONE also has a definite bastard-like quality for me, which I don't mean at all in a negative way. Two film forms are superimposed here, and initially I couldn't distinguish them at all – that suddenly dawned on me when you mentioned the distinction between film and video art. I'd immediately accept it if a block of text suddenly appeared in a work of video art, interrupting the film narrative and drawing it to a close.

Still, there's something that makes me sceptical. I'm often bothered by the isolated nature of films like this. I think I'd experience this kind of film differently if it were part of a series of four or five films. Yes, I'd like to see her do four or five films on one subject that all function this way. I'm sure that would open up a lot of room for discussion. What we're constructing in this conversation is a bit too pretentious for 10 minutes of film, I really must say. It would be different with a series of films. Maybe it's like the stories by Hebel that I mentioned at the beginning. They too only work in a series – one depends on the other. Each individual story might just be an anecdote; only in sequence do you realize how they communicate. Only when there are several of them together do they acquire this incredible density. I think as an individual film PASSING DOWN, FRAME ONE fails to avoid competing with documentary and narrative films, a competition that it should really subvert.

JW: It's interesting that you keep coming back to the tales by Johann Peter Hebel in THE TREASURE CHEST. I believe Alexander Kluge also uses this construction principle of bringing together separate, short, often quite unremarkable stories to form something more complex. And in his film work he may have found a way to make this principle productive. But I want to touch on another point: so far you've mentioned mainly film and literature as frames of reference. Wouldn't the internet – and I'm thinking mainly of YouTube – be an equally important reference point for expressing oneself in audiovisual terms? Here there are none of the entrenched rules and formats of film and television, but instead experimentation with everyday images, everyday situations, a different

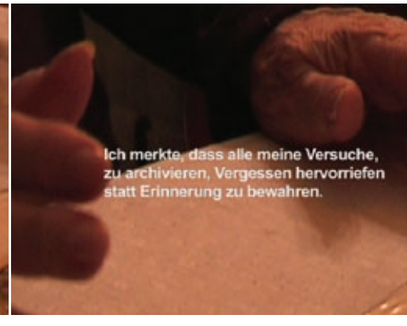
way of communicating with the camera.

UP: It's worth noting that you don't see the grandmother's face at all, just her hands. This story could just as well be told with found footage. It could be anyone's hands. I guarantee you, if we looked long enough, somewhere on YouTube we'd find the hands of an old woman having her fingernails painted. That's interesting because it says a lot about the arbitrariness of the images, but also about the way in which text and images automatically come together in our heads to form a story.

JW: Essentially it's a constellation of individual, independent elements, but in our imagination they immediately blend together to form a story.

UP: Yes, it is a constellation. What I find interesting about it is that this poetic space the film opens up essentially consists of non-significant visual material. She doesn't even have to have filmed it herself. This fits in beautifully with the theme of how history is constructed or represented through the media. The film also shows that history is not merely represented in individual stories, it materializes in images. Even if these are images that seem insignificant at first glance, such as an old woman's hands, or a child's face that reflects nothing but possibility, a lack of determination. Here images really have a different function than in film – they are a commentary, expanding the space of the story with our willingness to read something into the images, to recognize something in them.

In Berlin suchte ich in meinem Archiv nach einem bestimmten Bild, das zu ihrer Geschichte passte.



WÜNSCHE SIND FILMBAR
Maya Schweizer im Gespräch mit Jan Wenzel

JW: Jeder, der erzählt, kommt irgendwann auf die eigene Familie zu sprechen. Du hast Dich in PASSING DOWN, FRAME ONE mit der Geschichte Deiner Großmutter beschäftigt und ziehst in dem kurzen Video den Bogen der Erzählung über fünf Generationen – von Deinen Urgroßeltern bis zu Deiner Tochter. Was war für Dich der Ausgangspunkt für diese Arbeit?
MS: Ursprünglich wollte ich gemeinsam mit zwei Freundinnen einen Film über unser Alltagsleben in Berlin machen. Es sollte eine Art Remake von Helke Sanders Film DIE ALLSEITIG REDUZIERTE PERSÖNLICHKEIT – REDUPERS werden. Wir haben ihn dann nicht fertiggestellt. Doch ich hatte all das Filmmaterial meines Alltags in Berlin und wollte damit unbedingt etwas machen. Ich habe überlegt, was dazu passen könnte. Ich habe die Aufnahmen mit meiner Großmutter genommen, um auszuprobieren, wie beides zusammenpasst, und ich fand die Kombination ganz interessant: Mein Alltag hier und die Erinnerung dort, die wie ein Sprung in die Vergangenheit ist.
JW: Die Aufnahmen mit Deiner Großmutter existierten schon zu diesem Zeitpunkt?
MS: Ja, ich hatte diese Aufnahmen gerade gemacht, weil ich mit ihr über die Zeit während des Zweiten Weltkriegs reden wollte. Sie sind gleichzeitig mit denen in Berlin entstanden, ohne dass ich die beiden von vornherein zusammenbringen wollte. Der Film wechselt deshalb auch zwischen Frankreich und Berlin.
JW: Kanntest Du die Geschichte Deiner Großmutter schon, als Du noch Kind warst?
MS: Nein, ich habe sie ziemlich spät erfahren, weil meine Großmutter nicht so gern darüber spricht. Sobald man das Thema anschneidet, geht sie weg und will nichts davon hören. Das passiert schon, wenn nur ein Film über den Zweiten Weltkrieg im Fernsehen läuft. Ich hatte sie irgendwann einmal gefragt, ob sie mir die Geschichte von Lucie Aubrac erzählen könnte. In Frankreich ist Lucie Aubrac eine wichtige Persönlichkeit der Resistance. Sie ist so bekannt wie Simone Veil. Aber meine Großmutter wollte nicht. Einmal hat sie angefangen, darüber zu sprechen, die Erinnerungen kamen wieder. Plötzlich hörte sie auf und sagte, dass sie eigentlich nichts zu erzählen habe.
JW: Was denkst Du, warum sie diese Erinnerungen so sehr für sich behält?
MS: Wahrscheinlich ist es ein Generationskonflikt. Meine Mutter, glaube ich, hat nie wirklich danach gefragt, und dann hat meine Großmutter nie erzählt, was sie erlebt hat. Mein Großvater hingegen hat immer viel und gern darüber gesprochen. Er war während des Krieges Arzt. Meine Großmutter war viel jünger als er. Sie war 14 Jahre alt, als sie 1944 mit ihren Eltern nach Lyon flüchten musste, und hat diese Zeit als sehr schmerzhaft empfunden. Die Familie war getrennt, ein Teil war in Paris geblieben. Aber sie musste mit ihren Eltern weg, weil sie als jüdische Familie in großer Gefahr waren. Sie hatte Angst, obwohl ihr Vater – also mein Urgroßvater – ein sehr geschickter Mann war und immer Häuser gefunden hat, wo sie hinflüchten und sich verstecken konnten. Er war als Dolmetscher in den Mienen von Gardanne beschäftigt, wo viele Nordafrikaner während des Krieges arbeiteten, und konnte fließend Arabisch sprechen. Er gehörte damals auch der Resistance an und half jungen Männern, indem er ihnen eine Anstellung im Bergbau verschaffte, um sie vor der Einberufung oder dem Zwangsarbeitslager in Deutschland zu bewahren.
JW: Wie hat Dein Urgroßvater 1944 das Haus gefunden, in dem zuvor Lucie Aubrac gelebt hat?
MS: Lucie Aubrac musste ihr Haus verlassen, als die Vichy-Regierung die Resistance verfolgte. Dann zog der Polizeigouverneur des Vichy-Regimes mit seiner Familie in ihr Haus ein – also mitten in das Hauptquartier des Widerstands. Der Polizeigouverneur hatte eine Frau und eine Tochter, die damals ungefähr genauso alt waren wie meine Großmutter und ihre Mutter. Der Polizeigouverneur lebte nicht bis zum Kriegsende in dem Haus. Nachdem er ausgezogen war, stand es erst einmal leer. Mein Urgroßvater entdeckte es und die Familie fand dort Unterschlupf. Als die französische Miliz und die Gestapo nach jüdischen Familien suchten, um sie zu deportieren, kamen sie auch an diesem Haus vorbei. Meine Urgroßmutter und meine Großmutter gingen auf die Straße, weil sie Rufe hörten. Die Miliz sagte ihnen: „Geht nach Hause. Das geht Euch nichts an.“ Denn sie dachten, die beiden gehören zur Familie des Polizeigouverneurs. Als Lucie Aubrac mit Resistance-Kämpfern kurz vor Kriegsende wieder zurückkam, um diesen Polizeigouverneur festzunehmen, wunderte sie sich, weil plötzlich zwei Kinder da waren – meine Großmutter und ihre kleine Schwester. Erst einmal hielten sie die Familie meiner Großmutter für die Familie des Polizeigouverneurs. Aber dann wurde die Verwechslung aufgedeckt. Es ist eine unglaubliche Geschichte.
JW: Wie wichtig ist Dir, so etwas erzählt zu bekommen?
MS: Ich würde gern mehr darüber wissen. Nur jetzt ist es ziemlich schwierig, weil meine Großeltern sehr alt sind und die Details von damals vergessen haben. Mein Großvater hat die Geschichten immer fragmentiert, in Bruchstücken erzählt, wo ich mich auch oft gefragt habe, ob das alles so stimmen kann – die Daten waren oft verkehrt usw. Dann habe ich diese Geschichten auch selbst vergessen, weil ich zu klein war, als ich sie das erste Mal gehört habe. Jetzt bereue ich um so mehr, dass ich nicht besser aufgepasst habe.
JW: In dem Film gibt es auch den Hinweis, dass Deine Mutter dann begonnen hat zu recherchieren.
MS: Ich denke, dass meine Mutter alles wusste, aber es mir nie erzählt hat. Ich glaube, dass es so ist, wie Simone Veil es beschrieben hat: dass eine Generation übersprungen wurde. Und zwar die meiner Mutter. Meine Großmutter hat ihren eigenen Kindern nichts erzählt, aber dann den Enkelkindern. Wahrscheinlich in der Annahme, dass die dritte Generation nichts mehr damit zu tun habe. Aber das ist nicht wahr, weil das Schweigen meiner Eltern nicht bedeutet, dass nichts gesagt wurde. Denn auch durch das Schweigen hat die dritte Generation etwas mitbekommen. Wenn ich meine Mutter heute dazu frage, sagt sie: „Ich habe damals keine Fragen gestellt, es war unmöglich. Denn die Diskussionen nach dem Zweiten Weltkrieg waren voller Hass auf die Deutschen, und ich wollte diesen Hass abwenden, indem man Zeit vergehen lässt. Es war die Zeit, in der in Frankreich auf den Straßen gerufen wurde: ‚Wir sind alle deutsche Juden'. Außerdem waren wir damals eher mit dem Generationskonflikt und den existierenden Unfreiheiten beschäftigt: der Unterdrückung der Frau, den konservativen Sitten …“

JW: Familienstrukturen sind ja immer hoch aufgeladen. Wenn die Mutter nicht erzählt, aber trotzdem sammelt, ist das ja auch ein Vertrauensverlust.
MS: Ich sehe es eher positiv. Es gibt auch die Hoffnung, dass die Mutter noch etwas weiß, wenn die Großeltern nicht mehr reden können. Dass sie Dinge weiß, die sie mir später erzählt. Vielleicht ist das nur ein Wunsch. Deswegen heißt der Film auch FRAME ONE. Es könnten auch „frame two“ und „frame three“ hinzukommen. Ich habe jetzt vier Kassetten von meinem Großvater, auf denen er seine Erinnerungen aus dem Krieg erzählt.
JW: Was hat Deine Mutter gesagt, als sie den Film gesehen hat?
MS: Sie fand ihn gut. Die Geschichte hat natürlich auch mit ihr zu tun – dass ich jetzt in Berlin wohne, trotz dieser ganzen Geschichte … Sie hat selber mit einem Deutschen zusammengelebt und ist wieder nach Frankreich zurückgegangen. Im Film gibt es auch diese Hin- und Herbewegung zwischen Frankreich und Deutschland.
JW: Was hat Deine Großmutter zu dem Film gesagt?
MS: Sie hat ihn nicht gesehen. Das Problem ist: Sie sieht nicht mehr. Ich wollte ihn immer in Ruhe mit ihr anschauen. Aber ich habe bislang nicht die Gelegenheit gehabt, ihr den Film zu zeigen. Oder vielleicht traue ich mich auch nicht richtig, weil ich weiß, dass sie es nicht aushalten kann, sich selbst zu hören. Sie wollte nicht gefilmt werden, was ich auch nicht getan habe. Bis auf ihre Hände sieht man in dem Film nichts von ihr, sondern hört nur ihre Stimme.
JW: Wie wichtig ist Dir, dass es in diesem Film diese verschiedenen Schichten gibt: Deinen Alltag, das Kriegsende in Frankreich 1944? Wie fügt sich das für Dich zu einer Erzählung?
MS: Ich denke, das ist sehr stark verbunden mit der Art, wie ich generell mit Filmen umgehe. Normalerweise mache ich Filme nicht so wie diesen hier. Da sehe ich etwas auf der Straße und baue dann alles zu Hause bei der Montage zusammen. Ich suche immer nach einem fiktiven Element. Dass es nicht nur eine Beobachtung gibt, sondern dass es durch Elemente – entweder historische oder ortsbezogene – immer eine dritte Ebene gibt, eine fiktive Ebene, die die Teile miteinander verbindet, so dass sich eine Geschichte entwickelt.
JW: Sie soll nicht nur dokumentarisch sein, weil das Dokumentarische nicht genügt, weil es unvollständig ist? Weil die Wünsche, das Imaginierte, im Faktischen oft keinen Platz findet?
MS: Ich mag einen Film, den Chris Marker und Alain Resnais 1953 gemeinsam produziert haben – LES STATUES MEURENT AUSSI –, weil sie darin sehr polemisch-dokumentarisch sind. Sie filmten sehr direkt, und die erzählerische Ebene kam dann hinzu. Ich versuche auch immer, diese beiden Elemente gleich stark zu machen, weil ich beide gut finde.
JW: Es gibt von Peter W. Jansen einen sehr schönen Kommentar zu LES STATUES MEURENT AUSSI. Er schreibt über die experimentelle Methode Resnais': „Die Kleinteile und Partikel sonder Zahl, herbeizitiert aus einem Chaos an Möglichkeiten und wie Eisenspäne von einem unter hoher Spannung stehenden Elektromagneten angezogen und geordnet, fügen sich zu einer argumentativen Dichte und Geschlossenheit, die staunen macht …“ Ich sehe in dieser Beschreibung eine große Ähnlichkeit zu der Art, wie Du Text, Ton und Bild in Deinen Filmen organisierst. Es gibt da oft eine Spannung zwischen Erzählung und Bild. Ist das eine bewusste ästhetische Entscheidung, Dinge nicht im Bild zu zeigen, sondern sie über den Ton und den Text mitzuteilen?
MS: Für LA CORSA DEL VENDITORE habe ich das erste Mal aus einer realen Szene eine Inszenierung gemacht. Die Geschichte für den Film war durch eine Beobachtung auf der Straße entstanden. Ich hatte gesehen, wie Straßenhändler verjagt wurden. Dann fand ich diese Situation vor dem Bahnhof in Florenz sehr eindrücklich: dieses Ankommen und Wegfahren und wollte dort eine Situation inszenieren, damit ich es aufnehmen konnte. Ich wollte eine ziemlich reine Bewegung und auch eine absurde Situation haben: eine Frau, die die ganze Zeit hin- und herläuft und am Telefon spricht. Dann kam eine Geschichte von Straßenhändlern dazu. Es gab schließlich drei Ebenen: den Ort, die Geschichte und dann eine Alltagssituation, die ich aber fiktionalisieren wollte. Und das, was ich mit dieser Situation erzählen wollte, passiert im Ton. Die Tonspur ist montiert. Das meiste habe ich bei YouTube gefunden. Die Hintergrundstimmen sind Clips von Prügeleien auf Straßen in Florenz. Ich fand wichtig, dass die visuelle Handlung minimal bleibt und dass man die Spannung im Ton hat. Die Straße wird zu einer Bühne, auf der die Protagonisten auf- und abgehen.
JW: Es gibt eine Figur, die in Deinen Arbeiten immer wieder auftaucht: der Straßenhändler. Das ist jemand, der eine prekäre Existenz hat. Was interessiert Dich daran?
MS: Straßenhändler tauchen in LA CORSA DEL VENDITORE auf und tatsächlich in meinem neuen Film AU DOS DE LA CARTE POSTALE. In LA CORSA DEL VENDITORE hatte ich den Blick auf eine Frau, die mit ihrer Familie hin- und hergeht. Dann wollte ich einen B-Roll-Film davon machen, d.h. die andere Seite des Films, also nur die Straßenhändler zeigen. Ursprünglich wollte ich das ebenfalls in Italien angehen, doch ich hatte eine solche Szenerie auch in Paris unter dem Eiffelturm gesehen. Dort fand ich das fast interessanter, weil der Ort so enorm repräsentativ ist.
JW: Was verbindest Du mit Straßenhändlern?
MS: Ich denke, in Paris und vielleicht auch in Italien sind es meist Senegalesen, aber auch Algerier. Viele Afrikaner jedenfalls, die nach Europa kommen und dann aus einer prekären Situation heraus den Mini-Eiffelturm, den Mini-Pisaturm oder das Mini-Kolosseum verkaufen. Das ist für mich eine perverse Situation. Sie kommen in Europa an und verkaufen ein Mini-Symbol an die Touristen, die sich mit diesen europäischen Symbolen identifizieren. Der Eiffelturm in Paris wurde zum 100-jährigen Jubiläum der Französischen Revolution gebaut. Bei der Weltausstellung 1889 wurden die französischen Kolonien ausgestellt. Man baute ganze afrikanische Dörfer nach, brachte ihre Bewohner nach Paris und präsentierte sie in Käfigen, die mit Zetteln versehen waren: „Bitte nicht füttern.“ Heute stehen unterm Eiffelturm zig Händler aus dem Senegal, aus Indien, Pakistan usw., die diese kleinen Türme verkaufen. Sie tun das illegal, ohne Erlaubnis. Ich spüre an diesem Ort noch deutlich den Nachgeschmack des Kolonialismus.
JW: Oft haben diese Straßenhändler kein Aufenthaltsrecht. Ihr Status, ihre gesamte Existenz ist enorm labil, bestenfalls werden sie geduldet. Ich sehe in Deiner Arbeit ein starkes Interesse an diesem Thema, bis hin zu der Geschichte Deiner Großmutter. Auch ihr Status,

ihre Existenz, war damals, während der deutschen Besatzung in Lyon, sehr unsicher.
MS: Mich interessiert als Thema aber genauso ein emanzipatorischer Prozess. Zum Beispiel wie sich die Frauen in FROM THE CLASSROOM vor der Kamera zeigen. Während der Lehrer nicht im Klassenzimmer ist, filmen sie sich und stellen es dann einfach auf YouTube.
JW: Könntest Du beschreiben, was man in dem Film genau sieht?
MS: Die Aufnahme ist im Innenraum, im Klassenraum. Der Text aber erzählt eine Situation von draußen, von einer Frau, die jeden Tag zur Arbeit geht.

Vor zwei Jahren wurde ich zu einer Ausstellung in Teheran eingeladen, und ich wollte wirklich dort sein. Am Ende bin ich auf YouTube gelandet, bei einer Klassensituation, wo Schülerinnen vor einer Tafel tanzen. Manchmal legen sie ihren Schleier ab. Da steckt so ein emanzipatorisches Gefühl darin, was ich sehr mutig finde und gut, dass es diese Bewegung im Iran gibt.
JW: Es ist eine Geste der Rebellion: Etwas Verbotenes, etwas, was man nur heimlich machen kann, öffentlich zu zeigen.
MS: Ja, genau. Der Ton ist auch von YouTube – Straßengeräusche in Teheran. Den Text habe ich ein bisschen zusammengepuzzelt aus unterschiedlichen Blogs von iranischen Mädchen.
JW: Wie gehst Du an so eine Arbeit heran? Du sagst, dass Du viel recherchierst, Dinge zusammenträgst. Wie findet das Material zusammen?
MS: Meist ist das Motiv da und dann sammle ich alles, was von der Stadt auf YouTube existiert. Natürlich nur das, was mir gefällt – sowohl Töne als auch Bilder und Filme. Dann beginne ich, das zu montieren. Es ist ziemlich viel Arbeit bei der Montage. Meine Filme sind fast wie Animationsfilme gebaut. Bei FROM THE CLASSROOM ist das Bild verlangsamt und eine Doppelprojektion. Die linke Seite habe ich mit Photoshop bearbeitet, die Mädchen wegretuschiert und auf die grüne Tafel den Text projiziert. In den früheren Filmen wie UNE COLLECTION oder der Taxifahrt im Senegal sind es beiläufige Aktionen, wo ich vielleicht zehn Minuten gefilmt habe. Aus diesem Material habe ich dann später eine Story gebaut. APRÈS LE MAQUIS ist auch aus einer alltäglichen Beobachtung heraus entstanden. Ich war in einer Bar und habe zu Hause die Geschichte dazu erfunden.
JW: Wie arbeitest Du mit der Kamera, um solche Situationen einzufangen?
MS: Oft habe ich auf Reisen gefilmt, weil ich viel mit meiner Mutter unterwegs war. Sie hat mich mit in den Senegal und nach Algerien genommen. Sie musste viele Dienstreisen machen, weil sie eine Tanzgruppe leitete, die sehr viel tourte. Wenn sie irgendwelche Termine hatte, war es oft so, dass ich nicht wusste, was ich machen sollte. Während ich auf sie wartete, habe ich immer mit meiner Kamera aufgenommen, was ich sah. Deshalb gibt es in meinen Filmen häufig diese Wartesituationen. Wenn ich dann nach Hause kam, schaute ich mir das Material an. Ich bearbeitete es und erfand Geschichten dazu.

WISHES CAN BE FILMED

Maya Schweizer in conversation with Jan Wenzel

JW: Every storyteller comes round to their own family sooner or later. In PASSING DOWN, FRAME ONE you address your grandmother's story. The short video covers five generations, from your great grandparents to your daughter. How did the work come about?
MS: At first I wanted to make a film with two friends about our day-to-day life in Berlin. It was to be a kind of remake of Helke Sander's film DIE ALLSEITIG REDUZIERTE PERSÖNLICHKEIT – REDUPERS. We never finished it. But then I had all this film material about my life in Berlin and I really wanted to use it somehow. I thought about what might go with it and took out the material with my grandmother to see how the two might work together. I found the combination pretty interesting: here my daily life, and there memory, like a leap into the past.
JW: So the material with your grandmother already existed at the time?
MS: Yes, I'd just been filming her because I wanted to talk with her about her time in World War II. I shot the material and the Berlin material simultaneously without any intention of linking them. So the film switches between France and Berlin.
JW: Did you already know your grandmother's story as a child?
MS: No. I didn't hear it until much later, because my grandmother doesn't like talking about it very much. The minute the topic is brought up she wants nothing to do with it and leaves. A World War II film on TV for instance has this effect. I asked her once to tell me about Lucie Aubrac. Lucie Aubrac was an important Resistance figure in France, as well known as Simone Veil. But my grandmother didn't want to. She started to talk about it a little bit once, memories came back, and then suddenly she broke off, claimed she didn't have anything to say.
JW: Why do you think she keeps these memories to herself?
MS: It's probably a generational issue. I don't think my mother ever really asked about it, so my grandmother never told what she'd been through. My grandfather, on the other hand, talked a lot about it, willingly. He was a young doctor during the war. My grandmother was far younger than he was. She was fourteen when in 1944 she fled to Lyon with her parents. It was a very painful time for her. The family was separated, some of them staying on in Paris. But she had to flee with her parents, because as a Jewish family they were in great danger. She was scared, but her father – my great grandfather – was a clever man who always managed to find houses they could flee to and hide in. He worked as an interpreter in the mines at Gardanne where many North Africans worked during the war. He spoke Arabic fluently. He was also a member of the Resistance and helped young men by finding them mining jobs to save them from conscription or labour camp in Germany.
JW: How in 1944 did your great grandfather find the house Lucie Aubrac had lived in?
MS: Lucie Aubrac had to leave the house when the Vichy government began to clamp down on the Resistance. Then the chief of police of the Vichy regime moved into the house with his family – that is, right into the headquarters of the Resistance movement. His wife and daughter were about the same ages as my grandmother and her mother at the time. They didn't stay in the house until the end of the war. The house stood empty for a while after they had moved out. My great grandfather discovered it and the family went into hiding there. When the French military and the Gestapo were looking for Jewish families to deport they came past the house. My great grandmother and grandmother ran out onto the street when they heard shouting. Thinking they were members of the police chief's family, the military told them to get back inside – "Go home. This doesn't concern you." When Lucie Aubrac returned with Resistance fighters to seize the police chief shortly before the end of the war, she was surprised to find two children – my grandmother and her little sister. At first they thought my grandmother's family was the chief of police's family. The mistake eventually came out. It's an incredible story.
JW: How important for you is it to hear these stories?
MS: I'd like to know more. Only it's rather difficult now because my grandparents are very old and they've forgotten the details. My grandfather used to break the stories down, telling them in fragments, and I often wondered if it could all be true like that – dates were often muddled, and so on. Then I too forgot these stories because I was so young when I first heard them. Now I really regret not having paid better attention.
JW: The film suggests that later your mother began looking into these things.
MS: I think my mother knew everything but never told me. It's how Simone Veil once described it, a generation was skipped – my mother's generation. My grandmother didn't tell her own children anything, only her grandchildren. She probably thought that the third generation was no longer involved. But that's not true. My parents' silence doesn't mean nothing was said. The silence itself communicated something to the third generation. When I question my mother today she says: "I didn't ask any questions at the time, it wasn't possible. Discussion after World War II was full of hatred toward the Germans and I wanted to avert this by letting time pass. People on the streets in France were calling out, 'We're all German Jews.' And then what interested us more was the generation gap and the existing unfreedoms: the subjection of women, conservative morals. …"
JW: Family structures are always highly charged. When a mother doesn't talk but is collecting information all the same, there is a loss of trust.
MS: I tend to see it more positively. There's also the hope that my mother will still know something when my grandparents can no longer talk – that she knows things she will be able to tell me later on. Wishful thinking maybe. Hence the title of the film: Frame One. Frame Two and Frame Three might follow. I have four tapes of my grandfather talking about his war memories.
JW: How did your mother react to the film?
MS: She liked it. Of course the story also has to do with her – my living in Berlin despite this whole story. … She herself lived with a German and returned to France. There is also this to-ing and fro-ing between France and Germany in the film.
JW: What did your grandmother say about the film?
MS: She hasn't seen it. The problem is she can't see anymore. I always wanted to take time to watch it with her, but so far I haven't had the chance. Or maybe I don't dare to because I know she can't stand hearing herself. She didn't want to be filmed, and I didn't either – apart from her hands she doesn't appear in the film, you only hear her voice.
JW: How important to you is it that the film has these different levels: your everyday life, the end of the war in France in 1944? How do they come together to form a story?
MS: I think that's closely connected with my general approach to filmmaking. I don't normally make films the way I made this one. I usually observe something out on the street and then montage it all together at home. I always look for a fictional element so that it's not just a question of observing, so that a third, fictional level – with historical or local elements – links the parts together and a story can unfold.
JW: It can't be purely documentary because documentary isn't enough? Because it's incomplete? Because wishes and imaginary things have no place among the facts?
MS: There's a film produced by Chris Marker and Alain Resnais in 1953 that I like – LES STATUES MEURENT AUSSI – because they're so polemically documentary. They filmed scenes very directly, the narrative element came after. I always try to make these two elements equally strong, because I find both good.
JW: There's a fine commentary on LES STATUES MEURENT AUSSI by Peter W. Jansen. Speaking of Resnais' experimental method he writes: "The innumerable small pieces and particles, summoned out of a chaos of possibilities, like iron filings attracted and ordered by a high-power electromagnet, join to form an inspiringly closed, argumentative density." I see similarities in the way you organize text, sound and image in your films. There's often a tension between narrative and image. Is it a conscious aesthetic decision not to show things in the picture but rather to communicate them by way of sound and text?
MS: For the first time in LA CORSA DEL VENDITORE I took a real scene and staged it. The story for the film came from something I'd observed on the street. I had seen street vendors being chased off. Then this scene in front of the train station in Florence made a big impression on me, the arrivals and departures, and I wanted to stage a situation and film it. I wanted a pure kind of motion and also an absurd situation – a woman who keeps walking up and down, talking on a cell phone. Then the street-vendor story got added. In the end there were three levels: the place, the story and an everyday situation that I wanted to fictionalize. And the story that I wanted to tell with this situation takes place in the sound. The soundtrack itself is a montage. I found most of it on YouTube. The background voices are clips from street fights in Florence. It was important to keep the visual action minimal and the tension in the sound. The street turns into a stage on which the actresses pace up and down.
JW: The street vendor is a figure that keeps appearing in your works. Street hawkers lead a precarious existence. What interests you about them?
MS: There are street hawkers in LA CORSA DEL VENDITORE and also in my latest film AU DOS DE LA CARTE POSTALE. In LA CORSA DEL VENDITORE I was looking at a woman pacing up and down with her family.

Then I wanted to do a B-roll film of it, i.e. the reverse side of the film, showing only the street hawkers. Originally I wanted to do this in Italy too, but then I discovered this scenario at the foot of the Eiffel Tower. I almost found it more interesting because the site is so enormously symbolic.
JW: What do you associate street hawkers with?
MS: I think in Paris and maybe Italy too they are mainly Senegalese, sometimes Algerians. Anyway, there's a lot of Africans who come to Europe and in their poverty take to selling mini Eiffel Towers, mini Leaning Towers of Pisa and Colosseums. I think it's sick. They arrive in Europe and sell mini symbols to tourists who identify with these European symbols. The Eiffel Tower was built on the occasion of the 100th anniversary of the French Revolution. At the World Exhibition in 1889 the French colonies were exhibited. Models of entire African villages were built, their inhabitants shipped to Paris and presented in cages with signs that read "Please do not feed". Nowadays tons of vendors from Senegal, India, Pakistan and so on sell these miniature towers at the foot of the Eiffel Tower. They do so illegally, without permission. For me the site still exudes a distinct colonial aftertaste.
JW: These street vendors often have no residence permits. Their status, their entire existence is enormously insecure. At best they are tolerated. Your work, as I see it, including your grandmother's story, shows a strong interest in this subject. Your grandmother's situation and existence in Lyon during the German occupation was also extremely precarious.
MS: What I find no less interesting is a certain emancipatory process. The way the women in FROM THE CLASSROOM act in front of the camera, for instance. While the teacher is out of the room they film each other and then simply post it on YouTube.
JW: Could you describe what exactly one sees in the film?
MS: The shots were taken indoors in a classroom. But the text narrates a situation from outside about a woman who goes to work every day. Two years ago I was invited to an exhibition in Tehran and I really wanted to be there. I ended up looking at YouTube videos – I saw a classroom scene with schoolgirls dancing in front of a blackboard. Sometimes they removed their veils. An emancipatory emotion is conveyed which I find very courageous. I think it's good that there is this movement in Iran.
JW: It's a rebellious gesture – publicly showing something forbidden, something you can only do in secret.
MS: Yes, exactly. The sound is from YouTube too – streets in Tehran. I kind of pieced the text together from various Iranian girls' blogs.
JW: How do you go about creating a work like this? You say you do a lot of research, collating material. How does the material actually come together?
MS: Mostly the motif is there and then I collect everything there is about the city on YouTube, or only the things I like of course – sounds, images, but also films. Then I start montaging. The whole montage involves a lot of work. I construct my films almost like cartoons. In FROM THE CLASSROOM I slowed the picture down and made a twin projection. I photoshopped the left side, removing the girls, and projected the text onto the green blackboard.

Earlier films, such as UNE COLLECTION or the taxi ride in Senegal, work with random events where I filmed for, say, ten minutes and then invented a story for the material later. APRÈS LE MAQUIS was also created from something observed in my everyday life. I was in a bar. Once I got home, I made the story up.
JW: How do you work with the camera to capture these situations?
MS: I often filmed while traveling because I was on the road with my mother a lot. I accompanied her to Senegal and Algeria. She frequently goes on business trips – she runs a dance group and they tour a lot. When she had appointments I often didn't know what to do with my time. While waiting for her, I always filmed what I saw. That's why there are these frequent waiting situations in my films. Then, back home, I look at the material. I work on it and make up stories for it.

Newlaville

NEWLAVILLE

Series of four posters,
each approx. 260 × 360 cm

Die Bildmotive sind einer Werbekampagne der Stadt Peking aus dem Jahre 2002 entnommen, in der für eine radikale Modernisierung der alten Stadtviertel, welche hauptsächlich aus traditionellen Hutong-Holzhäusern bestehen, geworben wird. Der deutsche Text lehnt sich an den ursprünglichen chinesischen Text der Werbeplakate an. NEWLAVILLE ist als künstlerische Arbeit für den öffentlichen Raum gedacht. Sie wurde in Wien und Salzburg (2006) sowie Sofia (2008) im Stadtraum gezeigt.

The images are borrowed from an advertising campaign run by the city of Beijing in 2002 to promote the radical modernisation of old neighbourhoods consisting mostly of traditional wooden hutong dwellings. The German text alludes to the original Chinese text of the advertising posters. NEWLAVILLE is designed as an artistic intervention in public space. It was shown in outdoor locations in Vienna and Salzburg (2006) as well as in Sofia (2008).

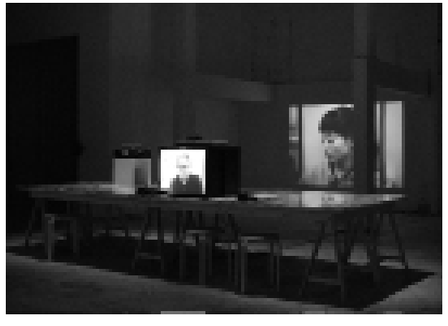
NEWLAVILLE

Sei achtsam und aufrichtig für eine bessere Zusammenarbeit.
Liebe dein Land, sei fleißig und sparsam und befolge die Gesetze.
Sei eifrig und strebsam, überlege dir passendes für dein Land.

Metropolis
Report from China

… als sie Städte wie diese planten und bauten, sah man die Stadt noch nicht als etwas das wächst, sich wandelt und entwickelt. Also gibt es vielleicht Diskrepanzen zwischen ursprünglicher Raumplanung und gegenwärtiger Raumnutzung: Wohnhäuser werden kommerziell genutzt, Menschen leben in Bürogebäuden und so weiter. Für mich ist es sehr wichtig, die Stadt als etwas Wachsendes zu verstehen, als eine Art Organismus: Sie verändert sich fortlaufend, erweitert sich …

For transcript and subtitles in full length see p. 123



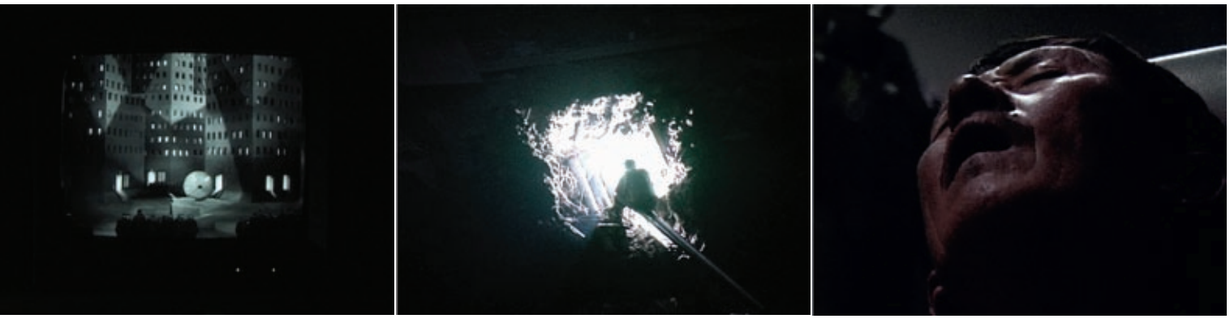
Ausstellungsansicht / exhibition view: FILMS IN COMMON, ARGOS centre for art and media, Brüssel / Brussels, 2007.

METROPOLIS, REPORT FROM CHINA
Metropolis, Bericht aus China

2006
Beta SP, 42 min, in collaboration with Clemens von Wedemeyer, colour

Der Film ist eine Dokumentation einer Reise nach Shanghai und Beijing im Jahr 2004. Deren Ziel war es, Recherchematerial für eine Wiederverfilmung von Fritz Langs Kinoklassiker METROPOLIS (1927) zu suchen: Arbeiter erzählen von ihrem Arbeitsalltag auf städtischen Großbaustellen; Architekten werden nach der Zukunft chinesischer Städte befragt. Der Film zeigt immer wieder Referenzen zu METROPOLIS und stellt die Frage nach der Aktualität von Stadtutopien und ihrer sozialen Realität.

Documentation of a trip to Shanghai and Beijing in 2004, the purpose of which was to collect research material for a new version of Fritz Lang's classic film METROPOLIS (1927). Labourers talk about everyday work life at massive urban construction sites; architects are interviewed about the future of Chinese cities. The film makes repeated reference to METROPOLIS and questions current visions of urban utopia and their social reality.



贯彻落实国务院《决定》开创安全生产新局面

TOYOTA
KYOCERA

进入施工
现场必须
戴安全帽

眼镜公司
OPTICAL

Sylmar

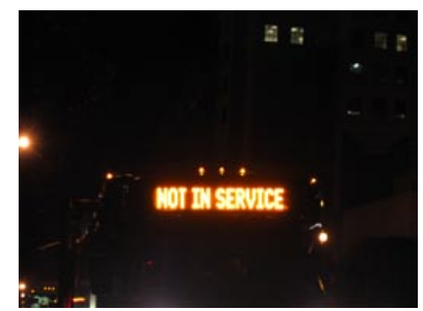
SYLMAR

2009
Video, 16 min, colour

Mit der Kamera werden Menschen beobachtet, die nach dem Brand in einer Wohnwagensiedlung die Trümmer wegräumen. Unklar bleibt, ob es sich um professionelle Helfer handelt oder um Bewohner, die noch ein paar Habseligkeiten zu finden hoffen. Die Aufnahmen entstanden im November 2008 in Sylmar, einem Viertel im San Fernando Valley am Rande von Los Angeles.

The camera is used to observe people clearing away the rubble after a fire in a trailer park. It remains unclear if they are professional contractors or residents hoping to find some of their remaining belongings. The sequence was filmed in November 2008 in Sylmar, a neighbourhood in the San Fernando Valley on the outskirts of Los Angeles.

Shifting Time



Ausstellungsansicht/exhibition view: Tag des offenen Ateliers der Karl Hofer Gesellschaft, Atelieretage der Karl Hofer Gesellschaft, Berlin, 2009.

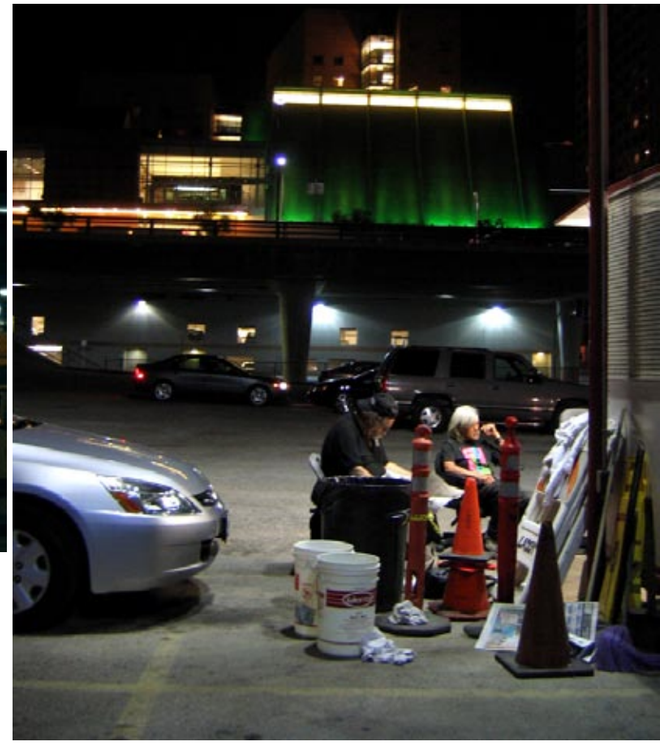
SHIFTING TIME
Schichtwechsel

2009
80 photographs, presented as slide show, wall installation or three photo montages, 120 × 80 cm und 50 × 75 cm

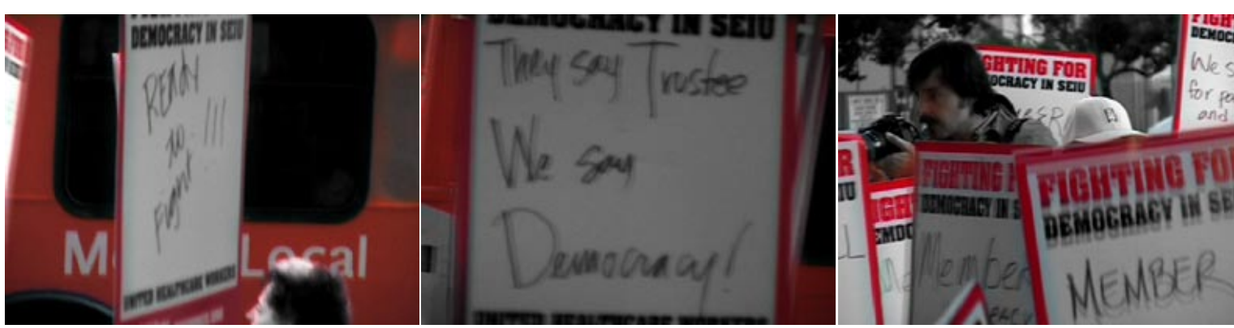
Die Aufnahmen entstanden 2008 in Los Angeles. In verschiedenen Teilen der Stadt wurden ähnliche Alltagssituationen aufgenommen, um so die sozialen Unterschiede zwischen den einzelnen Bereichen der Stadt visuell vergleichbar zu machen. Eine Wandinstallation aus diesen Aufnahmen wurde abfotografiert, um so das Prinzip der Bildmontage aus mehreren Aufnahmen deutlicher herauszuarbeiten.

The images were taken in 2008 in Los Angeles. Similar scenes from everyday life were observed in different parts of the city so as to visually illustrate the social differences between individual sections of the city. A wall installation of these images was then photographed in order to further develop the concept of a photo montage of several different images.

Bank of America
FIGHTING FOR
DEMOCRACY IN SEIU
OUR VISION
OUR VOICE
OUR WATCH
by Obama
FIGHTING FOR
DEMOCRACY IN SEIU
MEMBER
OWED



Ohne Titel: Demo



Atelierpräsentation anlässlich des Toni und Albrecht Kumm Preises zur Förderung der bildenden Künste, 2009.

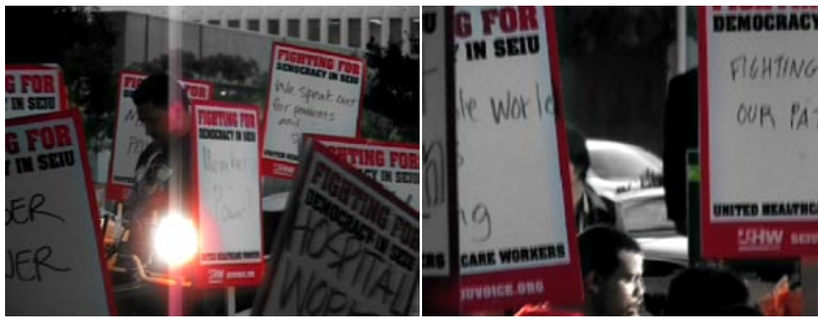
Studio presentation of the Toni und Albrecht Kumm Award for the Promotion of the Visual Arts, 2009.

OHNE TITEL: DEMO
Untitled: Demonstration

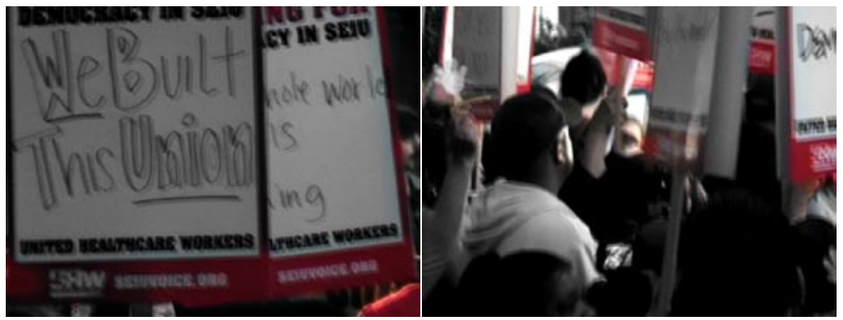
2009
Video, 8 min, black and white and red, loop

Eine Demonstration in Los Angeles, Krankenpfleger protestieren gegen Reformen in ihrer Gewerkschaft. Der Fokus liegt auf den rot umrandeten Transparenten mit handgeschriebenen Forderungen, die in Nahaufnahme gezeigt werden, Bildfolge verlangsamt.

A demonstration in Los Angeles, medical workers protesting against reforms in their trade union. The focus is on the signs with handwritten demands framed in red, which are shown in close-up and slow motion.



We speak out for patients and
FIGHTING FOR DEMOCRACY IN SEIU
Member
FIGHTING FOR DEMOCRACY IN
HONK HOSPITAL WORKER
SILENCE OUR VOICE
MEMBER POWER


We Built This Union
UNITED HEALTHCARE WORKERS

UNION DEMOCRACY

UNITED HEALTHCARE WORKERS
CY IN SEIU
DY TO
IHT!

UNION
DEMOCRACY

Before the Rehearsal

Alem: Das heißt also … Mir ist klar, dass wir es alle satt haben, immer wieder dieselben Sketche zu machen, aber noch einmal: Für die ist das neu, also …
Ivy: Aber wir finden das lustig. Und genau so haben wir damit angefangen, was zu machen, wovon niemand anderes je gehört hat, geschweige denn daran gedacht … ah hmm.
Dee: Ich glaube, es ist vor allem ein Zeitproblem.
Alem: Ich mag die Idee von dem langsamen Übergang.
Das heißt, wir haben schon zwei neue Sketche, manchmal auch drei, und die schmeißen wir zusammen mit den alten Sachen in die Show, und am Ende wird dann eine neue Show daraus …

For transcript in full length see p. 125

BEFORE THE REHEARSAL
Vor der Probe

2009
Video, 16 min, colour

Die Comedy-Gruppe Slow Children Crossing trifft sich in einer Wohnung, um zwischen Mikrowelle und Kühlschrank einen neuen Sketch einzuüben. Im Anschluss an die Probe diskutieren die Schauspieler über Vermarktungsstrategien, um der Gruppe eine stärkere mediale Beachtung zu verschaffen.

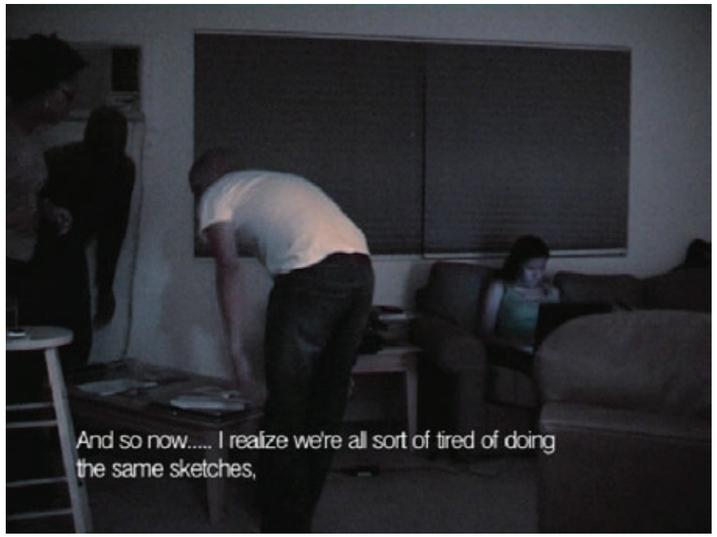
The comedy group Slow Children Crossing meets in a private apartment to rehearse a new sketch between a microwave and a refrigerator. After the rehearsal the actors discuss marketing strategies for attracting greater media attention to their group.

Wieso hast du mein YouTube nicht abonniert ?

Ich hab dir heute eine Nachricht hinterlassen.

On my YouTube, Wirklich ? Oh, ich hab sie nicht angeschaut.

Hast du meins abonniert Mother-fucker ?

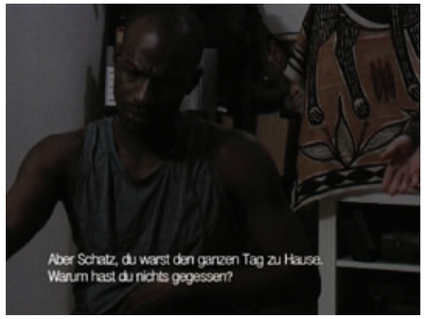


Filmkommentar von Madeleine Bernstorff
Berlin, 16. April 2010

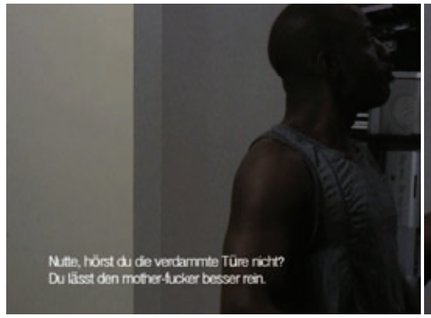
— BEFORE THE REHEARSAL beginnt mit einer Probensituation: Die Comedy-Gruppe Slow Children Crossing studiert einen Sketch ein. Im zweiten Teil, durch die Titeltafeln mit Maya Schweizers handschriftlichen Notizen markiert, diskutiert die Gruppe Vermarktungsstrategien. Als ich den Film das erste Mal bei der Sichtung für ein Festival gesehen habe, hat es einen kurzen Moment gedauert, bis ich verstanden habe, dass das Schauspieler sind, die proben. Das ist die erste produktive Irritation, denn was man sieht, ist überhaupt keine Bühnensituation. Anscheinend probt die Gruppe bei einem der Schauspieler zu Hause. Die Kamera schwenkt vom Kühlschrank auf einen Mann, der auf einem Stuhl sitzt und eine LuftFernbedienung drückt. Erst wenn die „Gemietete Schwester" auftritt, wird deutlich, dass es sich um ein Enactment handelt. Und natürlich auch durch die Art, wie sie spielen. Es gibt da eine performative Vergrößerung, also so ein „bigger than life", sowie eine Vergröberung in der Sprache und in den Gesten. Interessant finde ich, dass sie mit Konstrukten spielen und dass sie diese auf die Spitze treiben. Außerdem dass sie die Unterstellung parodieren, der schwarze Mann säße zu Hause und tue nichts („tired-ass-man"), während die schwarze Frau sich den Arsch aufreißt. Und dann kommt die Sister-Solidarität/ „rent-a-sister" mit ihrem Superslang ins Haus und rückt das alles etwas zurecht. Am Ende ist der Mann ganz haushaltskooperativ, aber eigentlich nicht aus Einsicht in die ungerechten Verhältnisse, sondern weil die „Miet-Schwester" so ganz nebenbei eine Perspektive auf „neue" sexuelle Praktiken mit der Ehefrau suggeriert. Was ich beim ersten Sehen fast als schlechtes, überzogenes Spiel gewertet habe, das ist einesteils das Moment der Übertreibung und anderenteils auch so ein doppelter Boden, der hinter dem Spielen von Stereotypen steckt.

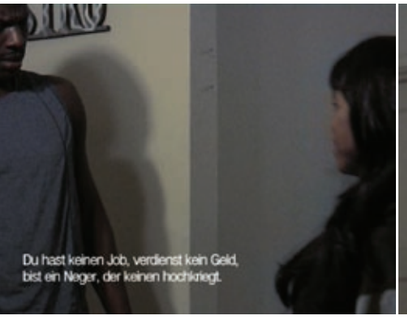
— Ich finde interessant, wie die SchauspielerInnen mit Konstrukten spielen und wie sie dabei Klischees auf die Spitze treiben. Man könnte sagen, sie versuchen auf eine bestimmte Weise progressive Spaßkultur zu machen. Es gelingt ihnen, bestimmte Stereotype aufzunehmen, sie zu übertreiben und in diesem Akt der Übertreibung zu drehen. Dafür versuchen sie, sich einen Markt aufzubauen. Sie tun das auf eine sehr gewitzte, coole Art. Sie holen sich das Material aus den Realityshows und Sitcoms, die oft darüber funktionieren, dass Du im Fernsehen Leute siehst, die Dir gegenübersitzen und in einen unsichtbaren Fernseher gucken, an dessen Stelle Du als Zuschauende/r sitzt. Das sind Genres, die ja wirklich extrem ausgelatscht sind. Sie versuchen ihre Show als „spoofs" zurückzuspielen.

— Was mich an den Filmen von Maya Schweizer fasziniert, ist ihr Interesse an der kleinen Form. Oft entstehen ihre Filme aus einer zufälligen Situation. Ich finde in ihnen immer wieder eine besondere Gefunden-Gesucht-Ambivalenz. Es gab in den 1930er Jahren in Frankfurt eine Filmemacherin, Ella Bergmann-Michel, die hat von Joris Ivens eine kleine 35mm-Aufziehkamera, die Kinamo, bekommen, mit der sie sehr viel auf der Straße filmte. Zum Beispiel drehte sie einen Film über fliegende Händler und einen Werbefilm für die selbstorganisierte Arbeitslosenküche ERWERBSLOSE KOCHEN FÜR ERWERBSLOSE. Während sie einen Film über die letzte freie Wahl in der Weimarer Republik drehte, wurde sie verhaftet. Heute denkt man oft, dass die Kameras damals alle riesig waren, aber es gab auch schon die Möglichkeit, mobiler, auch situativer zu filmen.



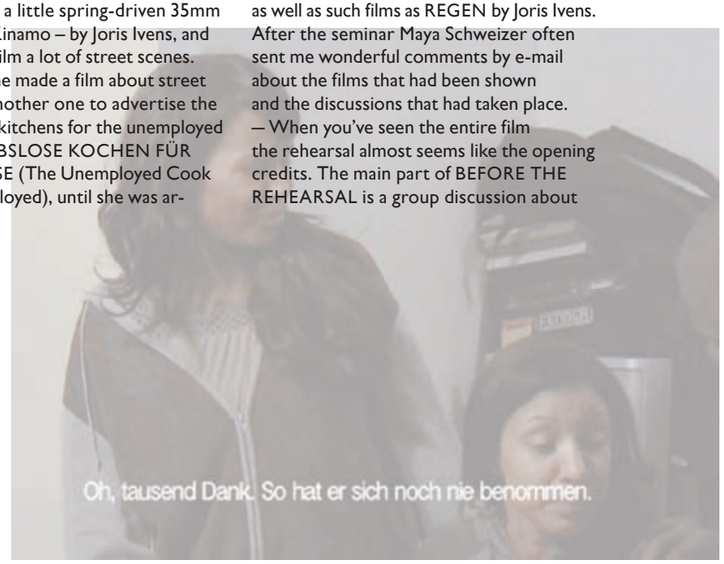
Allerdings stumm. Dokumentarisch inszeniert. Heute macht man so etwas natürlich mit einer DV-Kamera. In dieser kleinen Form sehe ich eine große Nähe zu den Videos von Maya Schweizer. In BEFORE THE REHEARSAL spürt man sie als involvierte Beobachterin, die sich für Interaktionen im Raum, also für Gesten, Handbewegungen und nebenbei Geäußertes, interessiert.
— Ich habe Maya Schweizer in meinen ersten UdK-Seminaren (Universität der Künste Berlin) kennengelernt. Es ging dort immer wieder um Fragen des Inszenierten im Dokumentarischen und um das Dokumentarische im Inszenierten. Wir haben Ella Bergmann-Michels Filme angesehen, ebenso einige der Ulmer Miniaturen, die im Umkreis von Alexander Kluge an der Hochschule für Gestaltung in Ulm entstanden waren, und z.B. auch REGEN von Joris Ivens. Maya Schweizer hat mir damals öfter nach dem Seminar per E-Mail wunderschöne Kommentare zu den gezeigten Filmen und den Diskussionen im Seminar geschrieben.
— Wenn man BEFORE THE REHEARSAL gesehen hat, wirkt die Probe fast wie ein Vorspann. Den Hauptteil des Films bildet eine Besprechung innerhalb der Gruppe über Vermarktungsstrategien: „this brand of energy that we are selling ...“ Es ist eine reizvolle Backstagesituation, die der Film zeigt. Wir können die Herstellung des performativen Produkts mitverfolgen, den Arbeitsprozess und wie darüber diskutiert und gestritten wird. Wir sehen, was hinter dem, was aufgeführt wird, für Diskussionen stattfinden. Der Streit innerhalb der Gruppe dreht sich um die Frage, ob die Bühnenpräsenz im Vordergrund stehen soll oder ob nicht eher eine mediale Präsenz auf DVD, im Fernsehen, im Internet oder auf YouTube den Vorrang haben sollte. Darüber werden sie sich bis zum Schluss nicht einig. Man hat den Eindruck, am liebsten würden sie alles gleichzeitig angehen. Einerseits merkt man, wie unglaublich selbstverständlich jede/r von ihnen in Marketingkategorien denkt, andererseits wird klar, wie prekär die Arbeitssituation der SchauspielerInnen ist. Das ist eine Thematik, die sich durch viele Arbeiten von Maya Schweizer zieht. Sie hat einen besonderen Blick dafür, wie ungesicherte Arbeits- und Lebensverhältnisse heute aussehen.
Im ersten Teil des Films sehen wir eine Performance. Danach geht es um die medialökonomische Performance, um die „beste“ Selbstdarstellung dieser Comedy-Gruppe. Performanz ist ja mittlerweile auch ein Begriff der Wirtschaft – wie man seine ökonomischen Interessen effizient und mit energischer Präsenz vertritt. Wir beobachten in BEFORE THE REHEARSAL die Schauspieler nicht nur bei der Probe, sondern auch dabei, wie sie sich üben, marktfähige, unterhaltsame Subjekte zu sein. Vor der Probe ist nach der Probe und vor dem Spiel ist nach dem Spiel, aber vor der Probe geht es auch schon um die Vermarktung, und nach der Probe wird die Vermarktung erst recht diskutiert.
— Bei der Sichtung drehte sich die Diskussion unter anderem um die Frage: Ist das jetzt ein ahierarchisches Kollektiv oder gibt es nicht doch eine Chefin, die der Gruppe diktiert, wie sie sich vermarkten soll? Die einen sagten, was da gezeigt wird, seien neoliberale Arbeitsformen, fanden das dann affirmativ, während ein anderer darauf beharrte, dass Kollektive heutzutage vielleicht eben so aussehen würden. Mein Eindruck ist, dass sich diese Frage nicht wirklich beantworten lässt. Genau diese Ambivalenz ist interessant: die Durchdrungenheit der Arbeits- und Lebensverhältnisse von der permanenten Anforderung betriebswirtschaftlich zu performieren und eine daraus folgende unternehmerische Haltung zu sich selbst.
— Am Ende von BEFORE THE REHEARSAL gibt es noch diesen kleinen „Obama bei Ellen DeGeneres-Effekt“. Die Schauspieler sehen auf YouTube einen Clip mit Barack Obama bei Ellen DeGeneres, einer bekannten amerikanischen Fernsehentertainerin, die sich wohl als eine der ersten Fernsehpersonen lesbisch geoutet hat.
Die Gruppe unterhält sich darüber, wie es Obama geschafft hat, Präsident und „funky celebrity“ gleichzeitig zu sein. Da taucht noch einmal die Frage auf: Gute Inhalte cool vermarkten, wie weit geht das eigentlich? Obama tanzt mit Ellen DeGeneres ein bisschen lässig-sexy herum. Das ist schon ein spezielles Zeichen. Obama ist jemand, der Kennedys mediale Strategien beherzigt und modernisiert hat, sich als progressive Idee mit einigen Martin-Luther-King-Zutaten zu vermarkten. Die Flicker-Foto-Serie vom Wahlabend und die gesamte Onlinepräsenz seiner Wahlkampagne waren neu. Obama (auf YouTube) scheint ein Vorbild für die SchauspielerInnen der Comedy-Gruppe zu sein. BEFORE THE REHEARSAL endet mit dieser Szene.
— Slow Children Crossing werben mit der Zeile „Inappropriate Humour for All“. Schön ist, dass Maya Schweizer der Gruppe im Tausch für die Aufnahmen das Video geschnitten und geschenkt hat.





Commentary by Madeleine Bernstorff
Berlin, 16 April 2010

BEFORE THE REHEARSAL begins with a rehearsal situation: the comedy group Slow Children Crossing is practicing a sketch. Then Maya Schweizer's handwritten notes appear as captions, introducing the second part, in which the group discusses marketing strategies. The first time I saw the film it took a moment before I realized that these are actors rehearsing. That is the first productive irritation: what you see isn't a theatre scene. The group seems to be rehearsing at the home of one of the actors. The camera pans from the refrigerator to a man sitting on a chair pressing an imaginary remote control. It doesn't become completely clear that we are watching an enactment until the "Rent-a-Sister" appears, though of course the way they act makes it clear as well – there's a performative amplification, a "larger than lifeness", and sometimes a crudeness in the language and gestures. And what I think is interesting is that of course they're playing with constructs, and that they take these constructs to such extremes. That they parody the assumption that the black man sits around at home doing nothing ("tired-ass man") while the black woman busts her ass. And then Sister Solidarity / Rent-a-Sister enters the house with her extreme slang and fixes everything up, and in the end the man is totally cooperative in the household – though not because he realizes how unfair the status quo is, but because the Rent-a-Sister casually suggests the possibility of "new" sexual practices with his wife. What I initially, watching the video for the first time, almost saw as bad, hammy acting, is really on the one hand an element of exaggeration, and on the other a kind of double entendre hidden behind the enactment of the stereotypes.
— I think it's interesting to see how the actors play with constructs and take clichés to extremes in the process. You could say that in a certain way they're trying to practice progressive entertainment culture. They are able to take up certain stereotypes, exaggerate them and turn them around in this act of exaggeration. And they're trying to build up a market for this. They do this in a very shrewd, cool way. They take their material from reality shows and sitcoms (which often function by having you watch people on television who are sitting across from you and looking at an invisible television in whose place you are sitting as the viewer). These genres are really hackneyed, and they try to play their show back in that direction as a spoof.
— What fascinates me about Maya Schweizer's films is her interest in small forms. Often her films emerge from a chance situation. Again and again I find that they have a special found-and-sought ambivalence. In Frankfurt in the 1930s there was a filmmaker named Ella Bergmann-Michel who was given a little spring-driven 35mm camera – the Kinamo – by Joris Ivens, and she used it to film a lot of street scenes. For instance she made a film about street vendors and another one to advertise the self-organized kitchens for the unemployed called ERWERBSLOSE KOCHEN FÜR ERWERBSLOSE (The Unemployed Cook for the Unemployed), until she was arrested while making her film on the last free election in the Weimar Republic. Now you often think the cameras were all gigantic back then, but even at that time there were ways to film in a mobile and situational manner, though without sound. Part documentary, part staged. Nowadays, of course, you do that kind of thing with a DV camera. I sense a very close affinity between this small form and Maya Schweizer's videos. In BEFORE THE REHEARSAL you feel her presence as an alert, involved observer who is interested in interactions in space, in gestures, hand motions and things said in passing.
— I met Maya Schweizer at my first seminars at the Berlin University of the Arts. Focus was often placed on issues of what is staged in documentaries and what is documentary in staged films. We watched Ella Bergmann-Michel's films and some of the Ulm miniatures that were produced in Alexander Kluge's circle at the Ulm School of Design, as well as such films as REGEN by Joris Ivens. After the seminar Maya Schweizer often sent me wonderful comments by e-mail about the films that had been shown and the discussions that had taken place.
— When you've seen the entire film the rehearsal almost seems like the opening credits. The main part of BEFORE THE REHEARSAL is a group discussion about



marketing strategies: "this brand of energy that we are selling." The film shows an appealing backstage situation. We're able to follow the production of the performative product – the working process and how the group argues about and discusses it. We see the kind of discussions that take place behind the performed work. The conflict within the group revolves around the question of whether they should start by focussing on their stage presence or whether priority should be given to media presence with a DVD, maybe television and the internet, YouTube clicks. By the end they still haven't come to an agreement. You have the impression they'd really like to tackle everything at once. On the one hand you notice how incredibly natural it is for all of them to think in marketing categories, on the other hand it becomes clear how precarious the actors' work situation is. That's a theme that runs through many of Maya Schweizer's works: a special attention to insecure work and living conditions today. In the first part of the film we see a performance, and then the focus is on performance in the media economy, the "best" self-presentation for this comedy group. After all "performance" is now an economic term: how to represent your economic interests efficiently and with an energetic presence. In BEFORE THE REHEARSAL we don't just watch the actors rehearsing, we also see them practicing to be marketable, entertaining subjects. Before the rehearsal is after the rehearsal, and before the game is after the game, but even before the rehearsal marketing is an issue, and after the rehearsal marketing gets discussed all the more.
— The discussion with other viewers partly revolved around the question of whether this is a non-hierarchical collective or whether there is a boss after all, dictating to the group how to market itself. Some said that this shows neo-liberal working methods and saw that as affirmative, while another person insisted that maybe this is just how collectives work these days. My impression is that this question can't really be resolved. This ambivalence is exactly what is interesting: the way working and living conditions are permeated by the constant demand to perform in an economic sense, and how this results in an entrepreneurial understanding of the self.
— At the end of BEFORE THE REHEARSAL there's this little "Obama on Ellen De Generes effect". The actors watch a YouTube clip of Barak Obama with Ellen DeGeneres, a well-known American TV entertainer and one of the first TV personalities to come out of the closet as a lesbian. The group talks about how Obama managed to become president and a "funky celebrity" at the same time. Once again this raises the question: to what extent can you market good content in a cool way? Obama dances around a bit with Ellen De Generes, casual and sexy. That sends a very specific signal. Obama is someone who has taken to heart and modernized Kennedy's media strategy of marketing himself as a progressive idea – with a few dashes of Martin Luther King. The Flickr photo series from election night and his campaign's entire online presence were new. Obama (on YouTube) seems to be a role model for the actors in the comedy group. BEFORE THE REHEARSAL ends with this scene.
— The advertising slogan of Slow Children Crossing is "Inappropriate Humor for All". A nice touch is that Maya Schweizer edited the video and gave it to the group free of charge in exchange for being allowed to film them.

Sequence One:
Dropped on the Eagle's Nest

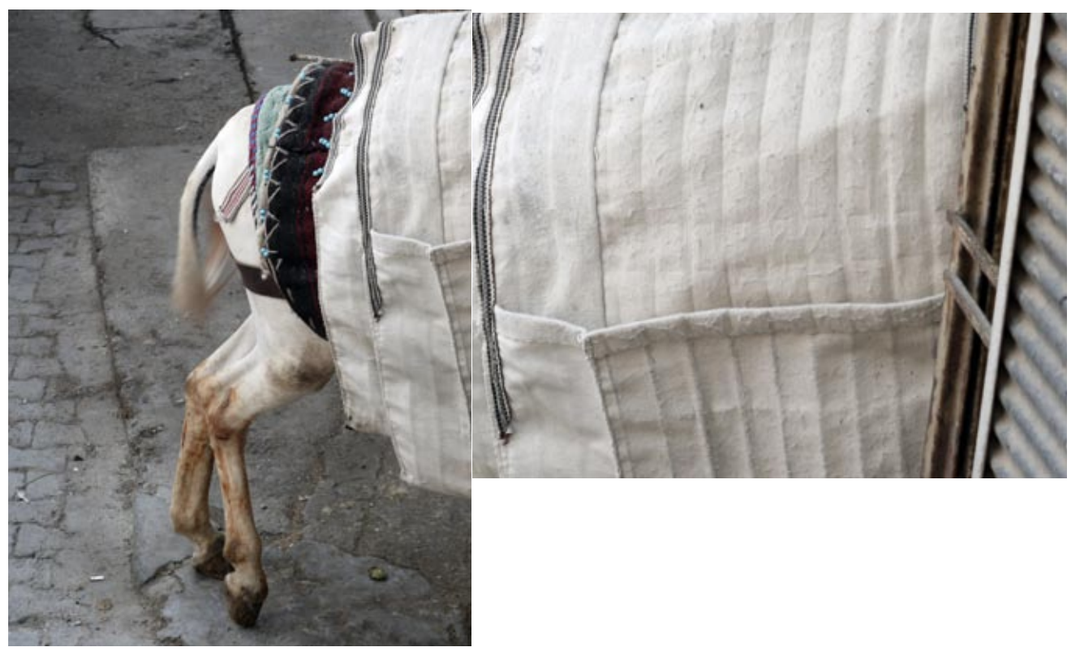
Ausstellungsansicht/exhibition view: Journeys With No Return
Kurt-Kurt, Projekte für den öffentlichen Raum, Berlin, 2010

SEQUENCE ONE: DROPPED ON THE EAGLE'S NEST

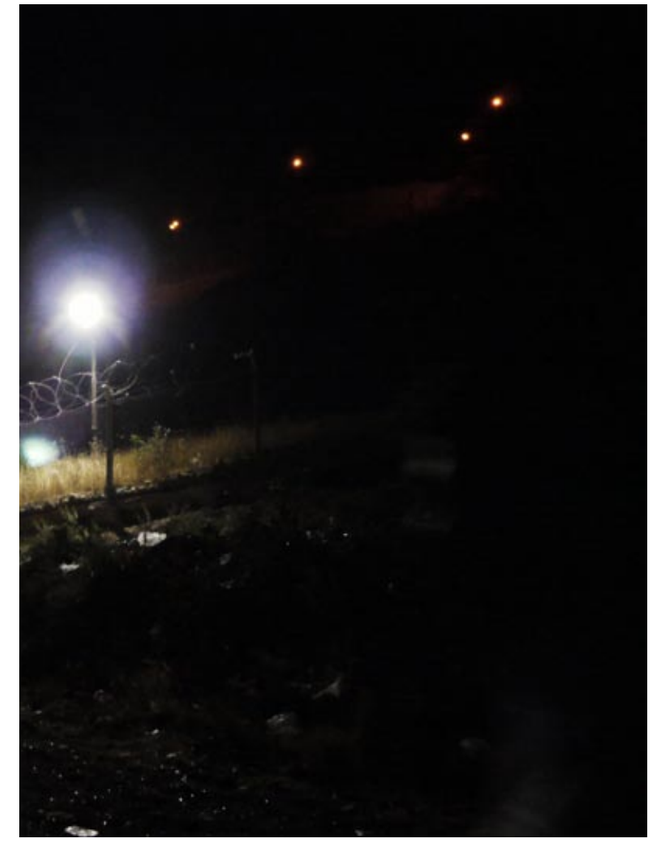
2010
Installation of 15 prints,
various formats

Die Aufnahmen entstanden in der Umgebung von Mardin, im türkisch-syrischen Grenzgebiet. Die Fotos werden in einer Sequenz präsentiert, die wie die Skizze zu einem Film wirkt, der von Situationen der Grenzkontrolle und -überschreitung handelt.

The pictures were taken around Mardin on the border between Turkey and Syria. The photographs are presented in a sequence, which makes them seem like a film sketch about episodes of border control and crossing.



100 bin dolar
İstanbul'dan
Sanzana geçti



TRANSCRIPTS AND SUBTITLES

YOUR DESTINY DEPENDS ON YOUR LUCKY CHARM'S MOOD (TODAY) PART TWO, SENEGAL

– I didn't go to school, I wish I did it but if I would have then I would speak well French. But I did Koranic school, like, like the kids you see on the streets with the pennies.
– You were a beggar like them?
– Yes, before I did this school, when I was younger, and I stayed there during 22 years. So before leaving the Koranic school, I began to learn a job. Sometimes I stayed with the Marabout, sometimes I went to learn the job, yes the job.
– Who's your Marabout?
– My Marabout is called Aladi Sin, he lives in Tatiyin, on the road to Carla, after M'Bour. It's about 40 kilometres from M'Bour. Yes, I lived there.
– And your other brothers also went to the Koranic school?
– No, only my younger brothers, some did the Koranic school, but most did French school.
– And did you choose Koranic school or did your parents?
– No, it's my parents because at that time I was very young. They sent me to the Koranic school, but if it was me, and me only … I wouldn't have gone to the Koranic school to do the begging like that. I would never have done that.
– That's why you chose the other school for your kids.
– That's it. … Because I know what it is in the Koranic school already, and it's not easy. You're abandoned from your parents and your parents are abandoned from you and you stay alone with the Marabout. For example, your parents are in Dakar and they send you to St. Louis. You have no mother there, you have no dad there, you have nobody, not any one … Who can help you? Because you are there alone with the Marabout. When you wake up in the morning very early the Marabout tells you that you have to try to find some money and a little to eat and also for the lunch. You have to make the begging to find rice or something like that to eat. For the dinner also, every day like that. …
– Do you always find something to eat?
– No, but you go to the people and ask "Guere Allah", that means "Give something for God". Yeah, so then you come back home and you have to give everything you get from the day to the Marabout, yeah.
– And does he prepare food?
– No, it's yourself who have to go ask at people's place something to eat. And the money when you give it to the Marabout, he takes it, and puts it in his pocket, the Marabout, and when he needs to buy a boubou … you see … that's why he always send the kids. But they stay always until 15, 16 years old, then … they run away and come back to their parents.
– And you didn't escape?
– No, me I couldn't because it was too far from my parent's place, yes. I didn't have money to come back home. I had to stay there until I finish the Koran. Everything, yes. That's it but at present it's finished, it's over.
– But how many years are people staying at the Koranic school?
– Some stay very long time until they reach 30 years old, some stay all their life. But then they become Marabout, people give you kids and the same circle continues.
– And how can you become a Marabout?
– The Marabout is just like the teacher and the school masters who are at French schools. A Marabout is a teacher or some pretend to be great magicians. Yes, there are many like that.

FROM THE CLASSROOM

This morning I feel full of energy. Despite the air conditioning the heat is coming through the window. I can smell the jasmine from the collective gardens of our building, even from my room. My father wakes up in the morning, very early even though he stopped working 20 years ago. He writes poems, playing with rhymes. He smiles and asks me for some tea. I would like to smoke … but never in front of him, it's not something I can do. … My mother sleeps the whole morning. When she finally wakes up, she spends her time on the phone with her girlfriends. Or types on the typewriter, the poems of my father, which she expects to save, "later". She was put out to pasture, a little bit too early, because her appearance was too coquettish. She still can't get used to the long coat and the headscarf, which heats up your head. I put on my wide long pants, a tight top and the headscarf. Then the beige summer coat, transparent but obligatory. I tie up my long brown hair, apply some light makeup. I put on my white scarf, which is barely hiding my tuft of hair. I go to work everyday like that. I also don't forget to wear my mask. My behavioural mask which everyone has to choose. That's a kind of role that keeps you safe. Then I run to catch the bus. It's mostly full and very hot, but at least in the back they're still available seats. On my way to work I pass by the news kiosk along the prominent Mausoleum of Imam Saleh, where a thousand men and woman pray for an incurable disease. They mostly come to find a job, pay their debts, marry their daughters or simply to receive benefaction. Now I've almost arrived and still have an hour left. So I spend it in the coffee net. Because ever since I broke up with Adib, who had DSL, I've had less and less opportunity to access the internet. In reality, he broke up with me for somebody else.

APRÈS LE MAQUIS

There were three of them: an old woman, who was probably the mother of the candidate. She quickly raised her glasses when I arrived. Two others, seated side by side, looked similar. Hafça – who came after

me, sat next to me. I looked at the floor. I knew the role that I had already played: remain silent, with eyes watching down. And let me examine patiently until the end … that was simple. For a girl who is going to be married, everything always seems easier beforehand. My mother was talking, I was hardly listening. I had already heard too many times the topics that would be developed. My mother talked about our plight as refugees. Then we would share our opinions. When would it end? The same was already said last year … and the year before. … We should not complain too much. … Victory is assured in any case. … All of our men say it. … We know that the day of the return will come. … We have to remember those who have remained. … We have to think about the people who have suffered … the Algerian people are a nation that is loved by God … and our soldiers are hard like iron. …Then we would come back to the history of flight. And the sadness of exile would be revived. Homesickness. … Also there is the fear of dying away from your own country. … After that, God be praised! … This time it lasted a bit longer. I was hardly listening, I also thought as I perceive it all himself, exile and so. … It took an hour or maybe even more … till the coffee came.

LA CORSA DEL VENDITORE

Hello? Yes, it's me. We have arrived at the train station. Everything is fine. Yes, we have just arrived. It's noisy, I can't hear you. … It didn't take long to cross the bridge. And I hurried to get to Santo Spirito square. That dog is barking again! I can't hear you. … Yes, and on the way there were a lot of them. They were chasing after some peddlers … one man, then two, then three! … And suddenly five of them began to run. Can you imagine? And the others packed up their goods so they could follow them. They ran to the corner so they could hide in the side street. Hello? Yes … they went to hide in the side street, to mingle with the crowd. Yes, that's what I say, they went around the corner or to blend into the crowd. I'm not sure … I was just watching them, they weren't talking to each other. They put their stuff back on the ground, a few meters away. Yes, they know that they might get confiscated. They don't have any choice. The policemen had already left, but still you could feel them around. Yes, we still feel that they are close, that's what I said. … The peddlers never get their own place on the market … in the street. … It's always something they have to negotiate. We stopped. They were whispering. I understood every other word, every third word. … Do you hear me? Shit, dumbass storekeeper is throwing water on the floor here. Can you believe it? They throw water on the sidewalks where the peddlers set down their goods. … Everybody is on the lookout for selling space here. I continued, I went a few meters further … I kept going. Yes, and they had all resettled. Waiting for the tourists to buy their things. And anticipating the next round. … So they won't be able to settle and take over any public space. They are pushed out constantly … so that they always have to change their venue and strategy. We had almost arrived, to about 6 or maybe 10 stands at the most, of food and articles imported from India. At the stand I felt someone behind me. A man approaching and offering me some handkerchiefs, towels, clamps, sponges. … The little one was very tired, I told him, no. He still took the stuff out of his gym bag discreetly. I gave him something. He looked at me and we left. Up there it's quieter for them. But both sellers from the beginning of the street are no longer there – have you noticed that too? When I went down the street this morning the seller who was on the right side this afternoon wasn't there anymore. Did you notice? They haven't been there since the beginning of August. In fact since all the shops have closed … or since the militia has come to the streets here. I'm looking for some shade, I can't hear you very well anymore. … The dog won't stop barking. …

AU DOS DE LA CARTE POSTALE

The police tell us that the following day they find the people whom they arrested the night before.

"But we are motivated and we take action to keep this world-famous place safe," explains Victor, 33, policeman. He chose this posting because he likes "the contact with the people, the tourists".

"Around the Trocadero about 150 black market traders, almost all of them from Senegal, profit from the 60,000 tourists who come every day. From the sale of Eiffel Towers you can earn up to 3000 euros a month. A lucrative job that is passed down from generation to generation."

A shopkeeper says: "By undercutting the prices these bastards get their monopoly on the sale of Eiffel Towers back."

With the help of a passer-by, two bicycle-mounted policemen have discovered the traders' stash. "If you can't get the Senegalese, you have to get the stuff. Without their stuff they can't sell and then they won't stay here."

"But it's no good catching a Mouride, almost all of them have got valid visas," one of the policemen adds.
Sébastien, 33 years old, finds it more satisfying to do his job on a bicycle. "The bike really turns into a passion," he explains.

A local asks one of the policemen: "Why don't you invest more into chasing after the black peddlers?" "When we arrest them the most we can hope for is a fine of not even 200 euros," he answers.

"The Mourides aren't illegal residents, they can't be deported. They have valid visas, sold to them by corrupt officials in certain European embassies," a journalist explains.

One of the policemen who used to be a soldier from Chile and a "military reporter" in Central Africa says, "I have been to their country, I know them. They have no right to be here, but we leave them in peace."

"You'll never see a policemen chasing after an Eiffel Tower salesman here," he says. When I show him a photograph he is a little embarrassed. "Well, it certainly wasn't us."

"It's like that every day, the police come, chase us away. … We leave for half an hour, then we come back. That's how it is."

"They try to catch us before the end of the bridge. Because it's a different district on the other side, and it's not in their jurisdiction."

"The vendors only stay for a couple of years, until they've paid off their debts to the traffickers. They send home a few dozen euros every month," a policeman adds at the end.

What I like most about the postcard is the fact that you don't know what's the front and what's the back, here or there, close or far away, Plato or Socrates, front or back side. Nor can you tell what's more important, the picture or the text, and in the text itself – the message, the caption or the address.

The Egyptian delegation to the Eighth International Congress of Orientalists, held in Stockholm in the summer of 1889, traveled to Sweden via Paris and paused there to visit the World Exhibition. The four Egyptians

spent several days in the French Capital, climbing twice the height (as they reported) of the Great Pyramid in Alexandre Eiffel's new tower, and exploring the city below. They visited the carefully planned parks and pavilions of the exhibition and examined the merchandise and machinery on display.

Amid this order and splendour there was only one thing that disturbed them. The Egyptian exhibit had been built by the French to represent a winding street of Cairo, made of houses with overhanging upper stories and a mosque like that of Qaitbay. "It was intended," one of the Egyptians wrote, "to resemble the old aspect of Cairo." So carefully was this done, he noted, that "even the paint on the buildings was made dirty."

The Egyptian exhibit had also been made carefully chaotic. In contrast to the geometric lines of the rest of the exhibition, the imitation street was laid out in the haphazard manner of the bazaar. The way was crowded with shops and stalls where Frenchmen dressed as Orientals sold perfumes, pastries and tarbushes. To complete the effect of the bazaar, the French organizers had imported 15 Egyptian donkeys from Cairo together with their drivers and the requisite number of grooms, furriers and saddle makers.

The Egyptian visitors were disgusted by all this and stayed away. Their final embarrassment had been to enter the door of the mosque and discover that, like the rest of the street, it had been erected as what the Europeans called a façade. "It's external form as a mosque was all that there was. As for the interior, it had been set up as a coffee house, where Egyptian girls performed dances with young males and dervishes whirled."

After 18 days in Paris the Egyptian delegation traveled on to Stockholm to attend the Congress of Orientalists. Like the non-European delegates, the Egyptian were received with hospitality – and great curiosity. As though they were still in Paris, they found themselves something of an exhibit.

Another thing that is typical of the late 19th century are the World Fairs which made a name for Paris in particular. In 1889, on the occasion of the centenary of the revolution, the Eiffel Tower was constructed on the Champs de Mars. Around 1900 France and her colonies invited the rest of the world to pay homage to the glamorously staged technological progress and to celebrate the dawn of the new century.

Perfect folkloristic performances by Algerians, inhabitants of Dahomey, Galibi Indians, Senegalese or "redskins" between the Jardin d'Acclimatation, the Champs du Mars and the Folie Bergères turned the Paris of the Belle Époque into a Paris of human zoos.

The turn of the century was also a milestone for the colonies. Everything was parceled out, the borders were drawn. With respect to the human zoos there were also changes afoot. They no longer served the same function. The consciousness on which they had been founded had changed. One had gotten used to the human zoos and the ideological deliberations went beyond simple racist concepts. Suddenly the display of the foreign leads to a contemplation of the domestic situation, of conquests, of the partitioning of the world as one desires. The best example for this can be seen here, at the foot of the Eiffel Tower – the villages are not just thrown together anymore, it is more important that a spectacular impression be created. Now they are witness to the partitioning of the world. And the year 1900 has a symbolic character in many other ways. Never before had Paris seen a show of this magnitude. With over 50 million visitors it turned into a mass event. Through illustrated postcards and film – here an Ashanti village filmed in 1897 by the Lumière brothers in Lyon – images are turned into the ideal instrument of the popular sciences. As a large portion of the population in the West cannot read and write this is the way strange worlds are discovered – entirely fictitiously, completely staged. In order to satisfy an increasingly sophisticated audience, individual specimen are gradually replaced by troupes and eventually by real touring villages with men, women, children and animals.

UNE COLLECTION

– Look, that's me here, on the side. And these are friends from Rennes, they came to see us on their vacation. That was really nice. We met here and they had a lot of exercise books, a lot of Bic pens and she gave them to me for the children at school. There were two boxes of school stuff for the children. A lot of Bics and stuff, pens. … This is a postcard from a girl who was here, she went to St Louis. She bought a postcard in St Louis and she wrote these things on it and sent it to me. And this one is from Algeria. A friend of mine was there, she went to France, … through Algeria. She wrote a postcard and said that she would spend her holidays in Algeria. This is me making tea, with Toubab, the others, white people. And this is me with friends from Brittany. These are all letters that people sent me. Friends whom I met by chance, who traveled around Senegal.
– Is that it?
– Because I don't like it when everything gets mixed up. … This is me. …
– It's nice, the black and white.
– This is my family, and this is my aunt with my niece. This is my family again, I've made some tea. And this is the beach when I went fishing. Some friends were there and I went off fishing. And they waited for me to take the picture. And this is the moment when I'm leaving to go fishing. And this is me with a little pirogue. Another pirogue, and this is me again. Can you see alright?
– Yes, yes, yes, I can see alright!
– This is Toubab Dialaaw, 27 degrees Celsius. And this side is the other side. It was the rainy season – can you see? That's why there are so many clouds! During the rainy season the rain falls and everything turns green. There is heavy rainfall and the whole countryside is green! You can tell that this is the rainy season. The rain falls for two or three days. And the countryside is transformed. You get up there, you climb up and you say: That's impossible! That's me. And these are my friends who worked in the office with me. This one is from Spain. This one is from France. And this is my sister. Look how light her skin is! Very light! But her big brother is so black, black, black! Why!? Because her father is light and her mother black! And some of the sons are black and some are light. Wait, I've got it here, no I think that's all now.
– And are you Wolof?
– Yes, we're Wolof. And here are my payslips. … I think that's it now.

PASSING DOWN, FRAME ONE

Living in Berlin I went to visit my family in the south of France with my daughter.

AIX-EN-PROVENCE, FEBRUARY 2007
I was trying to interview my grandmother about how she remembered the end of the war when she was living in Lyon. I realized that she was very reluctant to talk about this period of time. She explained that she was only able to tell the facts in fragments. I began to record her tale:

[Grandmother:] We met her when she came with another resistor, I forget everybody's

names, It's unbelievable. … He's also well known. … There were three of them. There was her, a nobleman and …

BERLIN, MARCH 2007
In Berlin, back in my daily life, I was concentrating my working time in the morning. Mixing the work as a mother and the realization of my film, I began to listen to my recordings again. [Grandmother:] Because they were acknowledged collaborators. It was a police chief from Vichy who had occupied that house when she escaped.
In coming back, she wanted to arrest them. When she arrived at our house, there were three of them, as I told you, and …
I went to open the door, and Danièle was with me – she was a little girl, four or five years old at that time … and that disturbed her. Because in her remembrance there was in fact a young girl but not a little girl.
I was trying to fill in the gaps between what she was telling me and what I was understanding, between her story and my situation today. I noticed that instead of preserving memory, all my attempts to archive were making forgetting possible.
[Grandmother:] And at that moment she understood that we were not the people she was looking for. When mum told her what we found in the house … We had found some Louis d'or … I don't remember where she found them actually … so mum gave them back to her. Assuming it was hers. And mum had burned a whole correspondence that Lucie Aubrac had had with her brother in law. Who was a doctor imprisoned in Germany. Who studied diseased prisoners. And mum burned all that because she didn't want to have troubles with the Germans. Oh, oh, you've burned all that. Oh, what a pity. … It was about my brother in law who was … oh, he did a lot of studies, why did you burn them? And mum said, but I didn't want them to be found by the Germans! We would have been in a very bad situation. …
In Berlin I was searching in my archive for a specific picture fitting to her story, to my story.

[Grandmother:] So it was in 1944! It was nearly at the end of the occupation. Because Lyon had just been set free. That was … we were going back to Paris. … That was in September, October 1944. – No, '45, what am I saying! … Yes, in '44. It's at that moment that he found us the house. I don't know how! And I can't remember. Because during that time it was impossible to find a place to live. But he found that house! And it was free, we knew it. Because it had been occupied by a former police chief of Vichy who had to leave, I don't know where.
And when it had been liberated, when the south had been set free, he was in a hurry to go back to Algeria, to sell his merchandise and see what he could do for business in Algeria. …
Like a labyrinth in the system of memory there was still gaps between her story and my reinterpretation. The details which were being lost when she was recounting her story were the lack of precision that were creating a gap in my archive.

SOUTHERN FRANCE, MARCH 2007
I came back to complete the story of my grandmother. And that's how I found out that my mother had already worked on it and possessed writings and letters which had never been made public in our family.

LYON, 1944 – Lucie Aubrac, Dastier de la Vigerie and a third member of the French Resistance came back to the house of my grandmother.

They came during the withdrawal of the German Troops to arrest the police chief of Vichy. Instead they found my great grandmother and grandmother.

1943 – Escaping from the round up of Jews in Marseille, my great grandfather found an empty Villa in Lyon for his family. This house was originally the one where Lucie Aubrac used to live before she escaped the Vichy government.

When she left a police chief of the Vichy government settled there with his wife and his 13 year-old daughter. He was strategically put there to be able to destroy the nest of the French Resistance.

1943 – As a round up of Jews happened in their district, my great grandmother and grandmother were standing at the door, not knowing what was really happening.

When the police reached their door they were mistakenly taken for the wife and the daughter of the French police chief of Vichy and were told not to be concerned. The troops left without picking them up with the other Jews.

METROPOLIS, REPORT FROM CHINA

SHANGHAI SEPTEMBER-OCTOBER 2004
You see, METROPOLIS emerged from my first glimpse of the New York skyscrapers in October 1924 when UFA sent me to Hollywood to study American production conditions. … And while sightseeing in New York I imagined that it was a crucible of diverse and chaotic human powers, blindly bumping into each other in the untameable desire to exploit each other. And thus living in a state of constant fear, I spent the whole day walking around the city.
I saw the buildings like a vertical curtain, shimmering and very light, filling the back of the stage, hanging from a sinister sky in order to dazzle, to divert, to hypnotize. During the night the city gave the impression of being alive: it lived like illusions live. … I knew that I would have to make a film based on these impressions.
Today METROPOLIS has become a classic, the content of which now seems unimportant. In the cinema its name stands for the "imaginary city".

BEIJING
Darkness reigned as we entered China. The scenery for our journey was not yet fully prepared. 80 years after Lang's visit to New York, the exact estimated time of the futuristic projections of the film METROPOLIS. – It is a time in which skyscrapers are being erected, the dawn of the 21st century. It is night, but no one is asleep. We had come to find a film location, to talk with workers and architects, screenwriters and novelists. To investigate whether the whole film could be re-staged here.

DEEP BENEATH THE SURFACE LIES THE CITY OF WORKERS
You mean the workers in our project? – Yes. – Over 200 workers in our project. – Including all the workers inside and outside the wall? – No, no, only us guys outside the wall, over 200 workers. – Over 200 workers? You all belong to one company? – Yes – Oh. Is this your company? – No, no, I don't have this ability. – But you have done such a good job! – Oh, no, thanks. There's someone better than me. – So are you planning to stay in Beijing and develop your career in the future? – No, I like my hometown. Beijing is a foreign city for me anyway. Just like you, you must also prefer to be back in the States, right? – Hmm, so you miss home. What kind of career would you like to have when you are back in the Anhui province? – Everything is okay. Continuing the same work, doing some business, or learning a special skill. Anyway it's not easy to do anything now for us young people, we have neither experience nor capital. It's just difficult. You educated guys have better chances. – Oh, no, we just had better conditions! – Yes, we have the same ideas about improving our lives, but we are limited by some

conditions, right?

How many people are there in your family? – Four, my grandpa and grandma don't live with us. But they're still alive. I also have an older brother. – Oh, where is your brother? – He's also in Beijing, working at a trade company. – That's good. – He earns more than 1000 RMB per month. His work is not so tiring as mine. – I see, it's rather cold in winter. – Yes, very cold. We are not at home. We have no choice. – Ah, you are not at home … – Well, we also have to commit ourselves entirely to the construction! – Do you live here? – Yes, in that house. – That house is for you workers? – Yes. – How many people share one room? – Five in my dorm room. But sometimes Eight, sometimes 4. It depends. We can choose to live with those easy to get along with. If you don't like the people you live with, you can change to another room.

Together with our translator we felt like Freder, the son of a successful manufacturer, climbing down into the underworld of METROPOLIS, from a world which has nothing in common with what we see here.

Are the workers under you mostly from the other provinces or from Beijing? – Mostly from the other provinces. Most of the constructions in Beijing mainly depend on workers from other provinces. – Where are they mainly from? – From Henan, Hebei, Inner Mongolia … that is to say, from everywhere in this country. – Then how much can they earn every month? – On average 1200–1500 RMB per month. – That's not so bad! – Not so bad. Compared with what they earn at home in the countryside it's better. But the work is also harder. – Do they live outside the construction site? – No. Because the construction materials on the site need to be taken care of. It's difficult to arrange for them to live outside. We also have official company dormitories for them. – Your company provides the dormitories? – Yes. Look over there – the temporary house on the west side of the office building is provided for our workers. Oh, you can't actually see it from here. It's on the other side of that office building. It is a temporary two-storey building. – I still want to know whether those workers from the other provinces need certain certification or permission to work here. – Surely they need something such as a temporary residency permit and a personal identity card, which they are required to have with them at all times. It's a necessity! Look, we even have to carry our personal identity cards with us! – Do you as a native also need a temporary residency permit? – I'm not required to have one because I am a native of Beijing. – But those who are not from Beijing are required to apply for a temporary residency permit? – My thoughts now are set on maintaining my present living standards. – Don't you have any expectation for the future? – Well, it's difficult to say. Beijing is currently developing very rapidly. We construction workers don't have such a good school education, we are just specialists in construction. Therefore I don't have any other plans at the moment.

This is how the city protects itself from the great storm of rural immigrants. But it can't completely avoid its uncontrolled growth.

SHANGHAI / SUZHOU RIVER
The closer we got the more we lost our way in the small districts of the labyrinth under the bypasses in the suburbs. That's where the barracks for the migrant workers who live here are located.

So how long do you still need to finish this project? – Another two months. – Have you been working here for two months already? – Yes. – How many workers do you have here? 400? – Around 200. – Can you answer all my questions? Maybe you can tell me how your day is organized … – Wow, that is a big topic! – Please feel free to share everything! – We start working at 6 a.m. and we live here, in the office upstairs. I arrange the daily work for the carpenters, bricklayers, cement-mixers and so on. And that's all. There's nothing special, everyone just does their work. Work is always organized based on the work plan. – The work plan? – Yes. How can we build something without a plan! – Is the plan written on paper for each individual? – No, we hold a briefing. For example a work plan with a weekly workload is distributed to different groups, and then to the individuals in each group, for example, how much work a carpenter should do per day. He gets paid according to the work he accomplishes each day. For example, if he earns 70 RMB per day, he has to finish an amount of work worthy of 100 RMB or more. How else can the boss make a profit, right? – So it takes about half an hour for you to arrange the daily work, till half past 6? – Yes, about half an hour. – Then it's time for breakfast? – Breakfast time is already over at 6:30 a.m. – So organizing the day is done at 7 a.m., and what do you do then? – Supervising. – Oh, you supervise them while they work? – Yes. – Then you have lunch, and supervise them again after lunch? So do you supervise them immediately after lunch? – I take a rest first after lunch. – And you continue to supervise them after lunch? – We start our work in the afternoon at half past 12, until 6 p.m. Working after 6 p.m. is overtime. – So you don't usually work overtime unless the work has to be done urgently, right? – No, normally we work overtime.

We weren't forced to see certain sights or to visit particular districts of the city. Everything was open to us. We could easily alternate between the different worlds as we followed the workers, going back to their homes.

"The workers over in Shanghai, they don't live in a building, because when somebody lives in a building it means that they're rich. Either you're rich, meaning that you have a good income, so you live in a building. … But the workers, they live in a very poor environment. The buildings are not very high. They only have four, five stories. So there are no tall buildings with all the workers inside, we don't have that here in Shanghai."

HANGZHOU
"We have a growing middle-class. Now we have a totally different kind of financial structure, and then we have private ownership, a financial structure meaning a middle-class person can get a bank loan, so basically any college graduate can buy an apartment. If you are a blue-collar worker, then of course you can't, and then you live in a totally different way." – "It's another world?" – "It's another world, at least in Beijing, it's often sort of mixed, too. Because the zoning idea has only been introduced recently in China. So in the older cities like Beijing it's all mixed. So that's why all the new or more expensive communities are gated. Because next door there could be something very basic."

On visiting Shanghai our attention was attracted by the exceptional over-identification of the inhabitants with their city and its development. Everything is concentrated on the city; its model has been exhibited in museums and is added to from time to time with new constructions. This model city is an attraction and a vision of the future.

New parts of the cities are built very rapidly, based on pre-designed models. Zones for living and zones for working are separated from one another.

The plans remind us of the images we had seen of the production of METROPOLIS in the Babelsberg Film Studios.

"When they designed and built

a city like that, it didn't have the notion of a city as something always growing and changing and evolving. So probably the way people live will not work with some of the zoning, meaning that residential buildings are probably occupied as workspaces, people would live in an office building and so on. So to me that is very important to understand the city as something growing, almost like an organism: something changes, expands, and then these kind of expansions and changes should be designed into the master plan, should be considered from the very beginning. That's not happening here – they always want to have this 'final' version of a city."

SHANGHAI / PUDONG
"There's lots of grass, not really trees but grass, but you can't walk on the grass – you're not allowed to walk on the grass at all, which is really shit, so what's the point?"

WHAT WE ARE TOLD HERE IS TRIVIAL, BOMBASTIC, PEDANTIC AND FULL OF ANTIQUATED ROMANTICISM.

TO THE NEW TOWER OF BABEL, TO MY FATHER!

But if one ignores the story in favour of the movie's plastic photogenic basis, then METROPOLIS rises above all expectations, overwhelms us as one of the most marvellous picture books ever made.

"In China right now, there's this whole kind of unhealthy rush, because they're 40 years behind everybody else so they want to surpass everyone. So during this time it's … how to surpass? We invite the top architects and get all the foreign architects to build in China and not copy the stuff in the West – we want first-rate stuff."

"China was seen as this kind of utopia for architects because they could come here and they could create and really explore all the ideas that they have in the West, but were restricted normally by money … or a code or law. So they just came here and they can do whatever they like to do."

"Now it's all the city objects, the monuments, they may look interesting or not, look pretty or not, but that's not even the question. The question is if it showcases well, the economic power, the economic success. … So you can see these developers, businessmen and government officials – they see themselves as connoisseurs and collectors of architecture. … It's a different kind of a fiction than METROPOLIS, I have to say. It's not very romantic at all. It kind of comes down to quantities and numbers – kind of boring actually. … But on the other hand you may say what's even more crazy is how this big mechanism – the market economy – could produce in a specific culture like we have here in China. Some real extremes and wonders, you might say. So the old capitalism in Europe, in America, would have a very different kind of impact on the city, on the way people live and on China nowadays. There is a lot of irony to it, so if it's a fiction it must be a comedy!"

YOUR MAGNIFICENT CITY, FATHER – AND YOU THE BRAIN OF THIS CITY – AND ALL OF US IN THE CITY'S LIGHT!

AND WHERE ARE THE PEOPLE, FATHER, WHOSE HANDS BUILT THIS CITY –? WHERE THEY BELONG!

BEIJING / TIANANMEN SQUARE, NATIONAL DAY
The father of German film criticism, Siegfried Kracauer, already sees the ORNAMENT OF THE MASSES which appears in METROPOLIS in the geometrically choreographed deployments of vast masses of extras. For Kracauer these de-personalized mass scenes were not least manifestations of totalitarian demagogy. The vitality of METROPOLIS, a "mixture of Wagner and Krupp", alarmed the French.

SHANHAI / NANJING ROAD
As we met more people and investigated further locations, we probably lost touch with the real China today. Do we want this film to repeat itself, for it to become "real"? Not really. But maybe here in China we have seen a variation that has already become true. Even if a wish can't be fulfilled in real life, its desire can at least be satisfied.

Credits
METROPOLIS, a film by Fritz Lang, was produced by UFA in 1927 and was based on a script written by Thea von Harbou. The original film footage is assumed to have been lost.

The film was reconstructed by Enno Patalas, the Murnau Foundation and the Munich Film Museum, and in 2001 it was the first film to be included in the UNESCO's Memory of the World Register.

In 2004 we traveled to China in order to gather material for a remake of METROPOLIS. During this trip we were particularly interested in those impressions of China that we felt could serve as a template and basis of interpretation for our remake.

BEFORE THE REHEARSAL

A: Hi honey, I'm home. Did you have a good day?
B: I'd be having a better day if I could get me something to eat. When you gonna get in there and cook, woman?
A: Well honey you been home all day, why didn't you eat something?
B: Cuz you ain't get your ass in there and cook something! Now get in there and cook, woman!
A: Honey I had a really long day, maybe we should just order some take-out.
B: Bitch! What part of get your ass in there and cook don't you understand?
A: I got it! Get your ass in there, I got it …
B: God damn. I'm tired of this shit. [Knocking.] Bitch, don't you hear the goddamn door? You better get that mother-fucker.
C: Hey, are you Kelley?
A: Oh, yes. Who are you?
C: Laquida from Rent-A-Sister.
A: Rent a what?
C: From Rent-A-Sister. We help women like you who have a tired-ass man.
A: Well, I didn't call any Rent-A-Sister.
C: Didn't ask if you called or didn't. The guy you complained about – is this him?
A: This is my sweetie, yes.
B: Bitch! Why's the lady here?
C: I'll tell you why. Cuz you don't cook none. Ain't that right, Kelley?
A: Yeah, I suppose so.
B: Who the fuck are you?
C: Don't worry about who the fuck I am, just worry about your damned self.
B: Well, whatever. I just know one of you bitches better get in there and cook me something to eat.
C: Oh, oh, whatever
B: Hey, hey. [Fighting.] I just wanted to eat something – there ain't nothing wrong with that.
C: I'll tell you something about yourself – you're a no-job-having, no-money-making, can't-get-his dick-up negro.
B: Hey, you ain't gotta get personal. Besides that's a problem for a lot of men – 8 out of 10 my doctor says. Damn. Besides I'm just hungry, man.
C: Those hands don't look broke. Call MacDonald's, mother fucker!
A: Or Pizza Hut … mother fucker!
B: All right. I'll tell you what. I'm gonna do it this time. Just cuz you're paying my car note.
C: Hell no. You're paying his car note?
A: Well it's okay. It's just a little car. Doesn't cost a lot.
C: Okay. You better tell him.
A: I can't pay your car note.
C: [Nudges her.]
A: I can't pay your car note.
C: Girl, watch and learn. I will not pay your damned car note. And you know what? I got a short

poem for you: Roses are red, violets are blue, and if you don't start paying her car note, there'll be no anal sex for you.
B: Damn. I didn't know you knew how to do that. You take it up the butt?
A: Yeah.
B: Oh, oh all night long. Hey, I'll pay my car note, your car note, whoever else's car note you want me to pay. Hey, you hungry?
A: Uh huh.
B: Sit on down, take a load off. There you go, sugar darling. Let me get you something. What you want?
C: Chicken!
A: Oh, thank you so much. He's never acted like that before.
B: Which way is the kitchen?
A: It's around the corner. Look for the stove. It's white. … Fire. … Oh my dear, thank you so much, you've helped me so much, I appreciate it.
C: All right. Here's my business card. Just don't be calling me on Saturday morning cuz I gotta get my hair done … [Reads:] Got yourself a broken-ass, tired-ass, shiftless negro? Call Rent-A-Sister today. You'll be glad you did!
C: Uh huh!
A: It's great. (I really like your hair.) …

a: I fucked up though
b: One of the lines was dropped. It was …
a: Yes, I know. How we get off this, cause it goes …
b: I think you go straight to pizza.
c: Yeah, about the … you go?
a: No, no, before that we dropped two or three lines because I came around here and she says … I'm just trying to fix this up …
In chorus: "No-money-making, can't-get-his-dick-up negro like …
a: Oh, yeah. I'm just trying to fix something that's all, and what's your line?
c: Um … let me see …
d: I thought it was – I just want you to cook me somethin', that's all … I'll tell you what, Kelly ain't gonna do that … stuff was some broke-ass, tired-ass, little bitch.
a: Can't-get-his-dick-up negro …
f: That's a problem …
h: Oh yeah, here there's something missing.
f: Four outta five is what the doctor says, so bla bla bla, get outta here …
d: So, so let's do that one more time real quick.

(TITLE APPEARS)
a: How come you haven't subscribed to my YouTube?
b: I'm sorry, I didn't even …
a: I left you a message today.
b: Did you? Oh, I didn't check it.
a: Yeah, nobody ever checks their YouTube messages, but the point is subscribe to my shit.
I subscribe to yours.
b: Okay …
a: You don't even have no videos.
b: I do have videos.
a: No, you have favourites, you don't post no videos.
b: I haven't posted any videos, no, I have not.

Saudia: The first I thing I wanted to address was … the gate keeper thing. I don't know what everyone else had in mind as far as … we wanted to outline five cable networks, uh, obviously off the bat HBO, Comedy Central, TBS, because they're trying to put their focus more towards comedy, ISC (the only reason why I put ISC in there is because that's where they're the widest, for reality. … Bravo, but basically my main point was … to get everything we want … we're saying ultimately we want a TV show, well then, we need to have the blueprint for that, which is, a TV show. We need to present that to people. We need to show them what we're about. I think at this point we can't wait for other people to put that out there for us, we kinda have to do that ourselves. So the first thing was to create a pilot, a pilot for the TV show, but a reality pilot as well, because, as me and Brett found out when we had our second meeting with Brad, I wouldn't say it's hard to pitch this group of people, but our brand of energy, what we're selling – it's different selling it when you're not there, because people don't understand it. And I think it's easier to be like – you wanna see what we're about? All right. Here's our stuff and here's our tape of us as us, this is what it is, do you know what I mean? And I think we need to spend more attention, not only more attention trying to get people to look at it, but more attention at putting stuff up … and stuff that's pertinent and stuff that's gonna get us hits. Like what we were just talking about on the way over here which was making a spoof of every reality show, because everybody watches that shit online. So if we have something for each four of THE REAL HOUSEWIVES OF ORANGE COUNTY, our spoof on that, our spoof on SURVIVORS, on THE REAL WORLD, you know … like Tiffany was talking about the Beyoncé video – all that shit, all that stupid shit has like five million hits. … Some fat guy … like, I mean, there was something like 80 thousand hits on that, and he wasn't even doing the Beyoncé dance.

Tiffany: My second thing is, was establishing a show in Los Angeles. And the reason being is: one, we have Warren, who's willing to give us a spot immediately. That's money coming in, that's building an audience, that's something that could start as soon as January if we jump on it quick enough. … So I think that seems to be the priority because it's money, it's building an audience, and everything we need. Even sooner than doing a DVD I would want to start with that because that would build an audience and put money in people's pockets quicker.

Saudia: I think you misunderstood what I was saying. The DVD, to me, is still second, but that takes another element that we have no control of, which is Gregory. So to me that's gonna always have to be in the back of our minds. That doesn't mean we don't pursue the Hollywood show. I'm not saying that's less important. I'm just saying that we have to be prepared whenever Gregory is ready to do it, which means financially, in time, we have to be prepared whenever he wants it, because that to me takes precedence. If we're doing a show and he says hey, I'm ready to do this, then which one are we gonna choose, the show or doing the DVD? I'd rather not do the show for a month and focus on the DVD than doing the show.

Tiffany: And I'd rather make him work around that show. And I think Gregory's very busy, he's a very busy man, but at the same time, I think if he can't shoot it, we get someone else to do it, because at the end of the day if Gregory's not there to shoot, we still need to make stuff happen.

Saudia: But then we have somebody who wants to shoot it right now.

Tiffany: Then we should, I think. I'm all about doing as much as possible, I'm not talking about waiting on Gregory's butt, I'm not trying to wait on him. I mean in my opinion I want to try to talk to Warren tomorrow, to try to get a date for our show, and get on the phone with a film person and figure out when we're filming.

Brett: For the video stuff, I also think … it all has to kind of work together, cause the video stuff … it's not just being on stage, but it is about having a presence on line. How we put the DVD together – not the reality show but as something we can present as a stage show, I think is important, but at the same time I think that will come. I think whatever we do present does have to be, I think, as close to a finished product as we can make it, as far as what the structure is like when we show the DVD … is well, like, this is what our show will look like. … We don't know that yet – when the show is on the stage, we should say hey, here's our new video. Then I'll put something on the end of it that says hey, seen our show? Here, like everything we do should point somebody in the direction of what we're

doing, even if it's individually, even if you're doing a play, or you're doing a show, or you've got some film coming in … so that has us involved in every aspect … wherever we can point people to … so then, when we point something to your show, you can go – and oh, by the way, my group is doing this, and then that keeps building, building, building. The fan base – when we sat with Comedy Central one of the things they asked was – do you guys have a big following here in New York? Now we had a decent following, we didn't have a huge following, but that's a key thing, because people will start to come see us if they hear, if they know who we are. People will come.

Alem: The point is, we need footage like that. … No, I wasn't talking about the sketch, I was just talking about the reality show right now. So the stuff we had, some of the stuff she shot in Seattle, enough to make a story to say – look, this is who we are, this is what goes on, this is who this person is: Tiffany the Bible thumper, Ivy the lesbo with the bullhorn, Sonia the Biscuitbootie dancer, Jezebel, Brett, the geek-techy video game … the loud-mouthed black guy with a big penis. … Uh, so … anyway the point is, we want to be able to do that so … that happens all the time …

Tiffany: So from this point on, we need to film absolutely everything.

Ivy: Also the thing that we were doing that we just kind of stopped was going out and meeting people, going to different functions. I know there's a lot of free functions, a lot of different functions that we can go to, as a group to attract those people to come to our show, and really concentrate to get customers to come out to our stage show, and also in that time, to really prepare. … What is the show? If I was independently looking for somebody to promote my pilot that I wrote or my film that I wrote I would make sure that what I had to give them was as simple as a manuscript, and say this is the manuscript, this is our live show and here we are. These videos that we're piecing here and there, maybe they don't fit into a structure that people could use in a network. So we need to figure out what exactly it's gonna look like.

Alem: And so now … I realize we're all sort of tired of doing the same sketches, but again, it's new to them, so …

Ivy: But we think it's funny and that's how we started off doing some of them. No other people ever heard of or thought about or anything.

Tiffany: It's more of a time issue, I think, than anything else.

Alem: I say, I like the idea of the slow transition, which is sort of – we've already got two new sketches, well sometimes three, that we throw them into the show, with the old stuff, and then eventually it becomes a new show. You know what I mean, as time goes on, I like that idea – like sort of padding it, so that we have some sketches we've done before that we know work, and then some new sketches that we think will work, and then maybe the next one we do three more, four more, whatever, that's what I think.

Ivy: I mean, I hear what you're saying but something's gotta happen where … cause … the … are getting creatively frustrated. … I don't know how Obama became the president and the biggest fucking celebrity at the same time? He's like bigger than anything … and he hits the bag! Yes, they do all that stuff on Ellen.

BIOGRAFIEN / BIOGRAPHIES

MADELEINE BERNSTORFF
lebt in Berlin. Filmkuratorin, Autorin, Super8-Filmerin, Dozentin. 1984 Mitbegründerin des Kinos Sputnik in Berlin Wedding, 1989 feministische Kinoinitiative Blickpilotin e.V. Zahlreiche Lehrtätigkeiten u.a. an der HBK Braunschweig, Calouste Gulbenkian Stiftung Lissabon, Akademie der Bildenden Künste Wien, Royal Art Academy Kopenhagen und der Universität der Künste Berlin. Filmreihen zu Themen wie Stadtentwicklung, Migration, Kolonialismus und Moderne, Suffragetten im frühen Kino etc.

SABETH BUCHMANN
lebt in Berlin und Wien. Kunsthistorikerin und -kritikerin. Lehrt als Professorin für Kunst der Moderne und Nachmoderne an der Akademie der Bildenden Künste Wien. Zwischen 2004 und 2006 arbeitete sie an dem Forschungsprojekt AVANTGARDE, FILM UND BIOPOLITIK an der Jan van Eyck Akademie Maastricht. Sie schreibt regelmäßig für Kunstzeitschriften, in erster Linie für TEXTE ZUR KUNST. Zusammen mit Helmut Draxler, Clemens Krümmel und Susanne Leeb ist sie Mitherausgeberin von POLYPEN – eine Buchreihe zu Kunstkritik und politischer Theorie.

MARGIT CZENKI
lebt in Hamburg. Filmemacherin und Künstlerin. Ihr erster Spielfilm KOMPLIZINNEN 1987 wurde weltweit gezeigt. 1998 drehte sie PARK FICTION – DIE WÜNSCHE WERDEN DIE WOHNUNG VERLASSEN UND AUF DIE STRASSE GEHEN mit Christoph Schäfer, Andreas Siekmann, Schorsch Kamerun und anderen Park-Fiction-Aktivisten. Mit Park Fiction nahm sie 2002 an der documenta 11 teil.

JOERG FRANZBECKER
lebt in Berlin. Zuletzt kuratierte er gemeinsam mit Martin Beck das Ausstellungsprojekt FAKE OR FEINT (www.fakeorfeint.org) in Berlin und war Teil der kollektiv ausgeführten Ausstellung TO SHOW IS TO PRESERVE in der Halle für Kunst e.V. in Lüneburg. Gemeinsam mit dem AdKV, Carina Herring und Annette Maechtel ist er Herausgeber der Publikation CROSSKICK. A FORMAT LINKING ART EDUCATION AND CURATORIAL PRACTICE.

NANNA HEIDENREICH
lebt in Berlin. Kulturwissenschaftlerin. Ko-Kuratorin des Programms Forum Expanded bei den Internationalen Filmfestspielen Berlin, zusammen mit Stefanie Schulte Strathaus (Leitung), Bettina Steinbrügge und Anselm Franke. Weitere Tätigkeiten beim Arsenal – Institut für Film und Videokunst (www.arsenal-berlin.de) im Bereich Experimentalfilm, Videokunst und Installationen. Arbeitsschwerpunkte: visuelle Kultur, Politik und Kunst, Migration, Antirassismus, (anderes) Kino.

MARCEL ODENBACH
lebt in Köln.Videokünstler. Seit 1976 arbeitet er mit Video in Performances, Installationen und Tapes. Seit 1992 Professuren an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe und der Kunsthochschule für Medien Köln. Seit 2010 ist er Professor für Film und Video an der Kunstakademie Düsseldorf. Marcel Odenbach gehört mit Ulrike Rosenbach und Klaus vom Bruch zu den international anerkanntesten deutschen Videokünstlern.

ULRICH PELTZER
lebt in Berlin. Autor von Romanen, Erzählungen und Drehbüchern, u.a. STEFAN MARTINEZ (Roman, 1995); ALLE ODER KEINER (Roman, 1999); BRYANT PARK (Erzählung, 2002) TEIL DER LÖSUNG (Roman, 2007). Gemeinsam mit dem Regisseur Christoph Hochhäusler schrieb er das Drehbuch für den Spielfilm UNTER DIR DIE STADT (2010).

KATJA SCHROEDER
lebt in Hamburg. Kuratorin für zeitgenössische Kunst. Seit 2009 Direktorin des Westfälischen Kunstvereins. Davor tätig als Kuratorin am Frankfurter Kunstverein und als Projektkoordinatorin an den Deichtorhallen Hamburg. Kuratorin freier Ausstellungsprojekte u. a. an der Ursula Blickle Stiftung sowie der Arthur Boskamp Stiftung, Hohenlockstedt.

MAYA SCHWEIZER
lebt in Berlin. Künstlerin. Ausstellungsbeteiligungen und Screenings u.a.: VON MÄUSEN UND MENSCHEN, 4. Berlin Biennale (2006); LE NUAGE MAGELLAN, Centre Pompidou, Paris (2007); CINE Y CASI CINE, Reina Sofía, Madrid (2007); OBSCURUM PER OBSCURIUS, Kunsthalle Tallinn (2008); URBAN JEALOUSY, International Biennial of Teheran (2009); URBAN STORIES, The X Baltic Triennial of International Art, CAC Vilnius (2009). Preise und Stipendien: u.a. zusammen mit Clemens von Wedemeyer Preisträger des Deutschen Wettbewerbs der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen (2006), Stipendium des Goethe-Institutes, Villa Aurora, Los Angeles (2008), Künstlerinnenprogramm für Film und Video, Senat Berlin (2008), Toni und Albrecht Kumm Preis, Atelierpreis 2009 des Freundeskreises der UdK, Karl Hofer Gesellschaft.