
**Clemens von Wedemeyer, * 1974 in Göttingen,
lebt und arbeitet in Berlin und Leipzig**

In Clemens von Wedemeyers Filmen geht es nicht in erster Linie darum, lineare Handlungen zu entwerfen. Wedemeyer generiert eindrucksvolle Szenen, in denen nüchtern-sachliche Sequenzen sich zu metaphorischen, überzeitlichen Bildern verdichten. Seine Filme haben den Charakter von dokumentarischen Essays, die zugleich durch punktuelle Unschärfen in Ton und Bild, durch Filmzitate sowie dramatische Lichteffekte und die daraus resultierende Unbestimmbarkeit von Ort und Zeit systematisch gebrochen werden.

Oft wenden isolierte, in einen fremden Kontext eingebundene Handlungen alltägliche Szenen ins Absurde. Die Konzeption der Filme als Loop oder Fragment unterstützt die Auflösung des Dokumentarischen. Diese Brechung bedeutet jedoch nicht die Abkehr von der Wirklichkeit, sondern stellt vielmehr den Versuch dar, ihrer Komplexität gerecht zu werden. Gleichberechtigte ‚Making-Ofs‘ beleuchten Bedingungen und Hintergründe vieler Filme, wodurch das Verständnis und die Wirkung der Filme nachträglich beeinflusst wird und die absurden oder metaphorischen Anklänge in vielen Fällen verstärkt werden. Wedemeyers Arbeiten thematisieren gesellschaftliche Entwicklungen und Wandlungen von Machtstrukturen im Spiegel von Architektur, Stadt und Raum.

Clemens von Wedemeyers Arbeiten waren auf zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen zu sehen, wie zum Beispiel auf dem *Tina B – Prague Contemporary Art Festival* [2006] in der National Gallery, Prag; bei den *52. Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen* im Mai 2006; auf der *4. berlin biennale* [2006]; sowie in der Einzelausstellung *Clemens von Wedemeyer* im Kölnischen Kunstverein [2006] und im P.S.1. MoMA, Long Island [2006].

**Clemens von Wedemeyer, * 1974 in Göttingen,
lives and works in Berlin and Leipzig**

Clemens von Wedemeyer places little emphasis on the development of linear plots in his films. Instead, he stages striking scenes in which detached, objective sequences crystallize into timeless, metaphorical images. His films have the quality of documentary essays, but the effect is systematically undermined by the occasional blurring of sounds and images, film references and dramatic lighting effects and the resulting spatial and temporal ambiguities.

Isolated actions embedded in an alien context often give everyday scenes an absurd twist. The concept of the films as loops or fragments underscores the dissolution of the documentary framework. Yet this refraction does not imply a rejection of reality, but is an attempt to do justice to its complexity. Equally important 'making-of' sequences illuminate the conditions and contexts of many of these films, thereby exerting a retroactive influence on the reception and impact of the films and often intensifying the absurd or metaphorical undertones. Wedemeyer's films deal with societal developments and changes in power structures as reflected in architecture, the city and spatial relationships.

Clemens von Wedemeyers works have been shown at numerous solo and group exhibitions, including *Tina B – Prague Contemporary Art Festival* [2006] at the National Gallery, Prague; the *52nd Oberhausen International Short Film Festival* in May 2006; the *4th berlin biennale in 2006* [2006] in Berlin; and the solo exhibition *Clemens von Wedemeyer* at the Kölnischer Kunstverein [2006] and at P.S.1. MoMA, Long Island [2006].

Sabine Huzikewicz im Gespräch mit Clemens von Wedemeyer

Sabine Huzikewicz: Bist du Filmemacher oder Künstler?

Clemens von Wedemeyer: Ich mache Filme, die oft im Bereich der Kunst rezipiert werden. Meistens handelt es sich nicht um einen einzelnen Film, sondern um Installationen mit bewegten Bildern oder ohne. Ich arbeite fast immer mit Leuten zusammen: Kameramann, Produktion, Fotografin, Schauspieler und andere. Ausgangspunkt für die Handlungen sind oft Situationen. Die Filme und Videos entstehen dabei in Auseinandersetzung mit Praktiken aus der bildenden Kunst. Für mich gibt es also keinen brennenden Unterschied zwischen den beiden Tätigkeiten, aber viele Leute können sich weder unter dem Künstler noch unter dem Filmemacher etwas vorstellen, weit schwieriger wird es dann bei der Schnittmenge beider Bereiche.

SH: Welche Rolle spielt Kino für dich?

CvW: Kino fasziniert mich – und dieser Faszination misstrauere ich. Man kann im Kino sogar die körperlichen Reaktionen des Zuschauers beeinflussen, indem zum Beispiel wilde Schwenks die Wahrnehmung nahezu überfordern oder der Ton selbst gewissermaßen einen Körper bildet, der sich dem Körper des Zuschauers entgegen wirft. Das Kino war immer ein autoritärer Raum. Wichtig ist die Frage, wie diese Autorität funktioniert. Dies war für mich der Beginn: aus der Auseinandersetzung mit dem Kino als Raum und Institution entstand die Idee, diesen Raum selbst zu besetzen, also eigene Filme zu machen.

Das Kino ist allerdings auch ein Denkraum, in den viele Zuschauer gleichzeitig eintreten. Kommen sie nach der Vorführung aus dem Saal heraus, tauschen sie sich über das Gesehene aus. Damit werden Differenzen – und damit Individuelles – in der Wahrnehmung der einzelnen Zuschauer sichtbar. Das Kino wird heute jedoch vielmehr als Werbeveranstaltung für den Verkauf von Videos oder DVDs genutzt,

Clemens von Wedemeyer in an interview with Sabine Huzikewicz

Sabine Huzikewicz: Are you a film-maker or an artist?

Clemens von Wedemeyer: I make films that are often viewed within the context of art. In most cases, these are not single films but rather installations with and without moving images. I almost always work with other people: cameramen, producers, photographers, actors and others. Situations are often the points of departure for the action. My films and videos are created within the context of my work and with the resources of visual art. And thus I see no great difference between the two activities, although many people have no idea of what either an artist or a film-maker does, and a blend of the two makes things more difficult.

SH: What role does the cinema play for you?

CvW: I am fascinated by the cinema – yet I mistrust that fascination. In the cinema, one can even influence the physical reactions of the viewer, by nearly overwhelming their perceptive capacity with wild pans, for example, or by creating a kind of physical body out of sound that throws itself upon the viewer. The cinema has always been an authoritarian setting. The important question is how that authority works. For me, that was the beginning. From my efforts to come to grips with the cinema as space and institution came the idea of occupying that space, and thus of making films, myself. But the cinema is also a setting for thought that many viewers enter at the same time. When they leave the cinema after the film, they talk about what they have seen. In the process, differences in the perceptions of individual viewers become apparent, revealing aspects of individuality. Today, the cinema is often used as an advertising tool to promote the sale of videos or DVDs and rarely as a public setting for dialogue and discussion or as a meeting place for a heterogeneous audience that wishes to form an opinion. That is a positive side-effect, at best.



Dtjesd (Filmstill), 2005

selten als öffentlicher Raum im Sinne von Austausch und Diskussion oder als Treffpunkt für ein heterogenes Publikum, das sich eine Meinung bilden will. Das ist höchstens ein positiver Begleiteffekt.

Was kann man mit einem Kino noch anfangen? Ich hätte Ideen, wie man ein Multiplex-Kino architektonisch anders gestalten könnte, um unvorhergesehene Überschneidungen in Handlungen von Filmen und Blicken von Zuschauern herauszufordern.

SH: Welche Auswirkungen haben Marketing- und Werbe-strategien, die mit der zunehmenden Privatisierung auch der Kinos einhergehen, auf das Kino als öffentlichen Raum und die dort gezeigten Filme?

CvW: Das Kino ist auch ein Verkaufsraum. Die Verplanung dieses Raumes beginnt mit dem Auslöschen von Konflikten im Film. Mir hat einmal ein Produzent von der Möglichkeit vorgeschwärmt, das ‚perfekte Publikum‘ für seinen Film errechnen zu können. So könne man die Werbung genau auf die Zielgruppe ausrichten. Das wird wahrscheinlich im Detail spannend: Welche Szene könnte wie anders geschnitten werden, um sie für die Zielgruppe zu perfektionieren? Je mehr unterschiedliche Filme man in den Kinos zeigen würde, desto weniger könnten sie privatisiert und somit eingeschränkt werden. Vor allem Videos privatisieren heute den Konsum von Filmen. Dieser Bereich ist gewissermaßen auch das Asyl für Filme mit kleinem Publikum. Mein Kommentar zum perfekten Publikum war mit *Occupation* (2002) der perfekte Film: mit einem Kinopublikum einen Film zu drehen, den man diesem wiederum vorführt. So ergibt sich ein Teufelskreis, der das Dilemma der Leinwand zeigt.

SH: Dass es in *Occupation* Bezüge auf Kinofilme gibt, wird schnell deutlich. Licht, Kameraeinstellung, Perspektive, Schnitt und vor allem die Musik erinnern an vielen Stellen

What can one do with a cinema today? I had some ideas about how a multiplex cinema could be designed architecturally in order to provoke unforeseen crossovers in film plots and challenge the attention of viewers.

SH: What is the impact of the marketing and advertising strategies that go hand in hand with the increasing privatization of cinemas on the cinema as a public space and the films that are shown there?

CvW: The cinema is also a sales space. The planned appropriation of this space begins with the elimination of conflicts in films. A producer once told me about his dream of computing the ‘ideal audience’ for his film. That would make it possible to design the perfect advertising for a given target group, which would probably be quite exciting at the level of detail. Which scene could be cut differently in order to perfect it for the target group? The more different films are shown in the cinemas, the more difficult it becomes to privatize and restrict the cinema. Film consumption is being privatized today primarily by videos. To a certain degree, this sphere is also an asylum for films that attract small audiences. My commentary on the perfect audience was *Occupation* (2002), the perfect film – shooting a film with a viewing audience and showing it to them in turn. The outcome is a vicious circle that exposes the dilemma of the cinema screen.

SH: The references to cinema films are readily apparent in *Occupation*. Lighting, camera angles, perspectives, cuts and music, above all, remind us of that in many places. But others counteract that effect. The film begins with bright spotlights being turned on. A crowd of people waits for directions. The film crew appears to be waiting as well. Misleading instructions and the increasingly denser, tightly packed crowd of people generate tension that is discharged in the panic-stricken dissolution of the crowd accompanied by



Occupation (Filmstill), 2001

daran, an anderen brechen sie diese Wirkung. Der Film beginnt mit plötzlich aufscheinenden, hellen Scheinwerfern. Eine Menschenmenge wartet auf Regieanweisungen. Die Filmcrew scheint ebenso zu warten. Irreführende Instruktionen und das immer dichtere und engere Zusammenrücken der Menschen lassen Spannungen entstehen, die sich mit dem panischen Auseinanderlaufen der Menschentraube in Begleitung von dramatischer Musik entladen. Am Ende fallen Scheinwerfer um und gehen aus.

CvW: *Occupation* ist eigentlich aus der Beschäftigung mit und der Lektüre von früher Filmtheorie entstanden. Da geht es vor allem um die ‚Montage der Attraktionen‘ nach Eisenstein und um andere klassische Filmtheorien. Die Dramaturgie des Filmes wurde nach den Prinzipien des narrativen Filmes experimentell gelöst: Einführung, Verdichtung, Auflösung. Im frühen Kino lag der Schnitt zwischen den Bildern und sollte im Zuschauer einen Prozess auslösen, der zwei Bilder verschmelzen und eine neue Einheit entstehen lässt. Heute besteht der Schnitt an einer anderen Stelle, nämlich zwischen zwei Räumen, die von der Leinwand getrennt werden: dem Produktionsraum hinter der Leinwand und dem Präsentationsraum vor der Leinwand. Der Schnitt ist die Leinwand. Daraus ergibt sich ein permanenter filmischer Schnitt, der unabhängig von der Art, wie und ob ein Film montiert ist, immer eine Trennung bedeutet. Auch ein Film, der aus einer einzigen Kamerafahrt besteht, kann so mit einer Theorie des Schnittes gesehen werden. Es ist unausweichlich, dass etwas, das gedreht wurde, bereits zeitlich getrennt ist. Selbst wenn ein Zeitbild simultan übertragen wird, bewirken die Zweidimensionalität der Projektion oder die Größe der Leinwand einen Unterschied, der bedeutend ist. Man kann im Kino nichts machen, das dem Produktionsraum tatsächlich entspräche. Von Anfang an scheitert der Film an seiner Annäherung an diesen Raum, der zugleich seine einzige genuine Selbstversicherung, seine Herkunft bleibt. Die Trennung zwischen

dramatic music. At the end, spotlights fall over and go out.

CvW: *Occupation* actually has its roots in my studies and readings in early film theory. It is concerned above all with Eisenstein's 'montage of attractions' and other classical film theories. The dramaturgy of the film was developed experimentally in accordance with the principles of the narrative film: introduction, rising tension, denouement. In early films, cuts were made between images and were meant to trigger a process in the viewer in which two images were merged and a new unity was created. Today, the cut is made elsewhere, namely between two spaces separated by the screen: the production room behind the screen and the presentation room in front of it. The cut is the screen itself. This results in a continuous film cut which, regardless of whether or how a film is edited, always represents a division. Even a film that consists of a single camera run can be regarded from the perspective of the theory of the cut. It is an undeniable fact that something that has been filmed is already separated in time. Even when a time image is conveyed simultaneously, the two-dimensional character of the projection or the size of the screen create a difference that is meaningful. It is impossible to do anything in the cinema that actually corresponds to the production room. The film fails from the very beginning by virtue of its attempt to approach this space, which remains its only true self-justification and its only true origin. The separation between the cinema space and the production space, presented visually on the screen, alludes to the relationship of closeness and distance between the produced image and the viewer and his situation in life.

SH: How do you explain the fascination people have with the cinema?

CvW: Cinema is quite simple. There is a dark room in which several people watch a film at the same time. Each film shapes



Occupation [Filmstill], 2001

Kinoraum und Produktionsraum, bildlich dargestellt in der Leinwand, verweist auf eine Relation von Nähe und Weite des produzierten Bildes zum Zuschauer und dessen Situation im Leben.

SH: Worin ist für dich die Faszination von Kino begründet?

CvW: Das Kino funktioniert recht einfach. Es gibt einen dunklen Raum, und mehrere Leute sehen gleichzeitig einen Film. Der jeweilige Film formt immer wieder einen neuen Raum aus dem Saal. So ist das Kino eine Einrichtung, die einen Ausblick eröffnet. Doch gleichzeitig ist es zum Zentrum einer komplexen Gesellschaftskritik geworden. Ich habe mit 21 in einem Antiquariat das Heft *Gegen den Film* von Guy Debord in der Hand gehabt, das seine Filmskripte (z.B. *Kritik der Trennung*) versammelt. In *Die Gesellschaft des Spektakels* entwirft er in den 1960er Jahren ein Gesellschaftsbild, das im Kinosystem sein bildliches Zentrum findet. Hier sind die Bilder einer Gesellschaft in Trennung zu sehen. Dieses System Kino, das unter anderem seine Theorie der Politik, des Marktes und der Öffentlichkeit, die sich in unterschiedliche Sphären aufgespalten hat, durchzieht, ist bereits in seinen früheren Filmen sichtbar. Alles ist in Anschauung übergegangen. Es begegnen sich Bilder als Waren. Das Kino wandelte sich bei Debord vom kritischen Werkzeug zum Bild einer Gesellschaft und zum Hintergrund seiner Gesellschaftsanalyse. Ein Muster. Filmzuschauer waren ja auch auf dem Cover von Debords Buch und Film abgedruckt. Auch wenn es das Kino nicht mehr gibt, bleibt es als Bild erhalten.

SH: Deine theoretische Auseinandersetzung mit Film und Kino sowie die Themen in deinen Filmen, das Aufspüren bestehender Strukturen und der Blick hinter eine oberflächliche Betrachtungsweise, deuten auf eine eingehende Rechercharbeit hin. Wie relevant sind Recherche und Kenntnis von Hintergründen?

a new space from the viewing room. And thus the cinema is an institution that opens up a view of something. But it is also the centre of a complex critique of society. At age twenty-one, I picked up a copy of Guy Debord's *Against the Cinema* in an antiquarian book shop, an anthology of his film scripts (e.g. *Critique de la Séparation*). In *The Society of the Spectacle*, he drew a picture of a society in the 1960s that finds its own visual centre in the cinema system. The images of a divided society are visible here. This cinema system, which is among other things a constant in his theories of politics, the market and a public that has split into different spheres, is evident even in his early films. Everything has been transformed into visual imagery. Images encounter one another as commodities. In Debord's films, the cinema evolves from a critical tool into the image of a society and the background of his analysis of society. A pattern. Film viewers were depicted on the cover of Debord's book and film. Even when the cinema is gone, it will remain preserved as an image.

SH: Your theoretical study of film and the cinema and the themes of your films, your exploration of existing structures and your interest in looking behind superficial appearances suggest that you have pursued intensive research. How relevant are research and a grasp of background information?

CvW: I think that contexts shift very quickly, and it is important to me to give the works their own history in order to retain a hold on the times and situations in which they originated. The fact that this must be divided into film and research is not important. Yet I enjoy creating the fiction of observation while mistrusting that fiction at the same time and disappointing it by incorporating a different perspective. We encounter such tautologies quite often. You see something in a film, and the film is then affirmed by background information (as in a 'making-of' on a DVD). But



Clemens von Wedemeyer und /
and Maya Schweizer: *Rien du tout*,
Berlin 2006

CvW: Ich denke, dass sich Kontexte sehr schnell verschieben, und es scheint mir wichtig, den Arbeiten ihre eigene Entstehungsgeschichte anheim zu stellen, um die Zeit und die Situation, in der sie entstanden sind, zu halten. Dass dies getrennt sein muss in einen Film und eine Recherche ist nicht wichtig, doch einerseits gefällt es mir, die Fiktion einer Beobachtung zu erstellen und andererseits dieser Fiktion zu misstrauen und durch einen anderen Blick zu enttäuschen. Es gibt oft diese Tautologien: Man sieht etwas im Film, und durch Hintergrundinformationen wird der Film dann noch einmal bestätigt, wie auf einer DVD mit ‚Making of‘. Aber erst wenn eine Information all das umkehrt, was man als Betrachter als Gegenstand oder Erkenntnis verstanden hat, ist das Ziel erreicht. Es geht also schon darum, den Betrachter zu steuern und zu täuschen, aber diese Täuschung auch zum Thema zu machen, zu enttäuschen.

SH: Inwieweit beeinflussen die Drehorte deine Arbeit?

CvW: Ich habe gemerkt, dass meine Filme oft von dem Raum, in dem sie entstehen, abhängig sind und beeinflusst werden. Dabei sind solche Räume für mich interessant, die nicht perfekt organisiert sind, eine Ausnahme bilden, einen Zwischenraum. Mich beschäftigen auch Räume der Unterhaltungsindustrie, wie zum Beispiel das Kino: wie wird mit dem Menschen und seiner Wahrnehmung umgegangen, oder die Tatsache, dass bei Filmen alles im Voraus geplant ist. Bei mir hingegen ist es ein längerer, relativ offener Prozess, das Konzept jedoch ist der allererste Schritt. Dabei verändern nicht nur die Räume die Filme, sondern auch die Zusammenarbeit mit ganz unterschiedlichen Leuten.

SH: Jeder deiner Filme ist anders konzipiert, bedient sich unterschiedlicher Filmsprachen oder zitiert verschiedene Filmemacher und deren Filme. Auf welche Filme beziehst du dich und warum?

only when information reverses everything the viewer has understood as object or insight, is the goal achieved. The objective is surely to manipulate and deceive the viewer, but also to focus on the theme of the deception itself: to disappoint.

SH: To what extent do locations influence your work?

CvW: I have noticed that my films are often dependent on and influenced by the places in which they are made. I find places that are not perfectly organized very interesting – exceptional or in-between places. I am also interested in spaces occupied by the entertainment industry, such as the cinema. How does the cinema deal with people and their perceptions? Or with the fact that everything is planned in advance in films? In my case, however, it is a longer, relatively open-ended process, but the concept is the very first step. It is not only the places that change the films, but my work with all kinds of different people.

SH: Each of your films is conceived differently; each one makes use of different film languages or cites different film-makers and their films. What specific films do you refer to, and why?

CvW: I have chosen certain films as starting points for two reasons: first, in order to understand them and thus [secondly] to establish a link. Then I noticed that these films or parts of films work like filters for both the viewer and me, like time-tunnels in the ideal case. It is fascinating to look at contemporary events through the eyes of a film-maker from the 1960s because changes become evident in the process. It is like a tool one can use and name. Our ideas are often influenced by certain factors. There is something that lies behind everyone's work – a reference, a development, an attitude. I am concerned with a shifting process, even



Silberhöhe (Filmstill), 2003

CvW: Bestimmte Filme habe ich aus zwei Gründen als Ausgangspunkte gewählt: um sie zu verstehen, und um einen Anknüpfungspunkt zu haben. Dann habe ich gemerkt, dass diese Filme oder Filmteile für mich, wie auch für die Betrachter, wie Filter funktionieren, im besten Fall wie Zeitunnel. Mit dem Blick eines Filmemachers der 1960er Jahre auf Vorgänge von heute zu schauen birgt eine Faszination, weil so Änderungen sichtbar werden. Es ist wie ein Werkzeug, das man benutzen und benennen kann. Oft liegen unseren Ideen bestimmte Einflüsse zugrunde. Es ist doch bei jedem so, dass sich etwas hinter der Arbeit verbirgt: ein Zitat, eine Entwicklung, eine Haltung. Mir geht es um eine Methode der Verschiebung, auch wenn die Kameraführung, Formen und Farben oberflächlich bei den verschiedenen Arbeiten voneinander abweichen und kein Kontinuum ergeben.

Die Filme, auf die ich mich bezog, waren ganz unterschiedlicher Natur, meistens sogenannte Klassiker: Stan Laurel und Oliver Hardy, Antonioni, Tarkovsky. Im Fall von Michelangelo Antonioni ging es mir zunächst darum, ein geeignetes Vokabular anzuschaffen, mit dem man filmisch einen leeren, abgenutzten Raum abbilden kann, also eine Filmgrammatik zu übernehmen und keine Handlung, wie es oft bei klassischen Remakes ist. Es begann damit, dass es eine Ähnlichkeit zwischen den Atmosphären in einem modernen Vorort Roms in der Fiktion Antonionis und in der Realität der Stadt Halle an der Saale gab. Diese Atmosphären habe ich gewissermaßen filmisch übereinander gelegt und so analysiert.

SH: *Silberhöhe* (2003) und *Die Siedlung* (2004) thematisieren den Zustand zweier ostdeutscher Wohnsiedlungen. Der Film *Die Siedlung* entstand in einem Vorort Leipzigs, wo in einem Neubaugebiet Ein- und Mehrfamilienhäuser als Alternative zur angrenzenden Plattenbausiedlung dienen sollten, die nach und nach abgerissen wurde. Die Bauplanung von Halle-Silberhöhe begann in den späten 1970er Jahren,

though the camera work, the forms and the colours differ and do not form a continuum.

The films to which I have referred were diverse, most of them so-called classics: Stan Laurel and Oliver Hardy, Antonioni, Tarkovsky. In the case of Michelangelo Antonioni, I was initially intent upon acquiring a suitable vocabulary with which to depict an empty, time-worn room; in other words to adopt a grammar of film and not a plot, as is often the case with classic remakes. The starting point was the recognition of similarity between the atmospheres of a modern suburb of Rome in Antonioni's fiction and the reality of the city of Halle an der Saale. In a certain sense, I superimposed these atmospheres in my film in order to analyze them.

SH: *Silberhöhe* (2003) and *Die Siedlung* [*The New Estate*, 2004] deal with the conditions prevailing in two housing estates in east Germany. *Die Siedlung* was made in a suburb of Leipzig, where single- and multiple-family homes were to be built in a new housing development as an alternative to the adjacent estate comprised of prefabricated buildings in slab construction, which were gradually being demolished. The first building plans for Halle-Silberhöhe were drawn up in the late 1970s, and the demolition was planned less than 25 years later. In an interview with Jan Wenzel [1], you talked about former utopias that had turned into dystopias. Buildings were left behind, slab buildings were demolished, and the original function of the space appears to have been negated. What prompted your interest in making films there?

CvW: My interest emerged during my studies in Leipzig, a city in which 20,000 flats were vacant at the time. This situation – the atmosphere itself and the possibilities it suggested – was entirely new for me. In those empty streets I felt as if I were on a set for films that were planned but never realized. I thought it was important to archive this situation, knowing that the streets and views would change.

keine 25 Jahre später wurde der Abriss geplant. In einem Gespräch mit Jan Wenzel [1] sprichst du über einstige Utopien, die zu Dystopien werden. Häuser werden zurückgelassen, Plattenbauten werden abgerissen, die ursprüngliche Funktion des Raumes scheint außer Kraft gesetzt worden zu sein. Wie entstand das Interesse, dort Filme zu drehen?

CvW: Das Interesse begann mit meinem Studium in Leipzig, einer Stadt, in der damals etwa 20.000 Wohnungen leer standen. Diese Situation, sowohl die Atmosphäre als auch die Möglichkeiten, die sich daraus ergaben, war für mich neu. Auf den leeren Straßen kam man sich vor, wie in einem Bühnenbild für Filme, die hier gedreht werden sollten, aber nie stattfanden. Mir schien es, als müsste man diese Situation archivieren, in dem Bewusstsein, dass sich die Straßen und Ansichten verändern würden. Die Stadtplaner sprachen bereits davon, Wohnungen, ja ganze Stadtteile in der Umgebung von Leipzig und Halle abzureißen. Einerseits, weil man keine Idee hatte, was man sonst damit anfangen sollte, andererseits, um den Mietpreis zu stabilisieren. Denn es wurde zur selben Zeit viel Geld in neuen Wohnraum und die Modernisierung von altem investiert. Doch auch diese Vorhaben fruchteten nicht, die Wohnungen und Büros blieben lange leer. Durch den freien Wohnraum konnte man preiswert mieten, aus leeren Wohnungen Mobiliar beschaffen und in anderen Räumen Ausstellungen oder Filmproduktionen machen, was einige getan haben. Der private Raum wurde öffentlich. Das war dann irgendwann zu Ende und die Entwicklung kehrte sich um.

SH: Welche Rolle spielt die Architektur in den beiden Arbeiten?

CvW: In diesen Arbeiten sehe ich die Architektur einerseits als Bühnenbild, als Hintergrund von individuellen Geschichten, die hier vorstellbar sind. Andererseits ist aber auch interes-

The city planners were already talking about tearing down flats and entire districts around Leipzig and Halle – because no one had any idea about what else to do with them, but also in order to stabilize rents in the area. A great deal of money was being invested in new housing space and the modernization of old buildings at the time. But even these plans came to nothing. The flats and offices stood empty for a long time. The availability of vacant housing space made it possible to rent at low prices, to obtain furniture from vacant flats and organize exhibitions or film productions in other spaces, which some people actually did. Private space became public. That all came to an end at some point, and the trend reversed.

SH: What role does architecture play in those two films?

CvW: In these works, I see architecture as a stage-set, the background for individual stories one can imagine unfolding here. But it is also interesting to realize how little historical aura emanates from these empty high-rise buildings planned in the 1960s as working-class housing. People say that architecture has less and less to tell as time goes by. Whereas pre-modern architecture was an art that incorporated all other arts and reflected the history of society – as buildings adorned with wall reliefs, such as churches, town halls and burghers' mansions, still document today – this function appears to have shifted in many areas to the moving image, to television and the cinema. That is where collective and individual stories of the community are told.

SH: It seems to me that architecture serves as a place-holder, a reflection of social and political upheavals following the demise of the GDR.

CvW: This theme is addressed directly in *Die Siedlung*. Two forms of architecture that stand for two different ideologies:



Die Siedlung (Filmstill), 2004

sant, wie wenig Geschichte die leeren, hohen Häuser ausstrahlen, die in den 1960er Jahren geplant wurden und der Unterbringung der arbeitenden Bevölkerung dienen sollten. Man sagt, dass die Architektur immer weniger selbst erzählt. War die Architektur vor der Moderne eine Kunst, die alle anderen Künste beinhaltet und die Geschichte der Gesellschaft abbildete, wovon zum Beispiel mit Wandreliefs verzierte Gebäude wie Kirchen, Rathäuser oder Bürgerhäuser noch immer zeugen, so scheint diese Aufgabe in weiten Bereichen das bewegte Bild, Kino und Fernsehen, übernommen zu haben. Hier werden kollektive und individuelle Geschichten der Gemeinschaft erzählt.

SH: Mir scheint Architektur ein Platzhalter zu sein, ein Spiegel gesellschaftlicher und sozialer, sowie politischer Umbrüche nach dem Zerfall der DDR.

CvW: In *Die Siedlung* wird dieses Thema direkt angesprochen. Zwei Formen von Architektur, die für zwei Ideologien stehen: Auf der einen Seite die Reste des sozialistischen Bauens, auf der anderen Seite die Idee, in kleinen Familien separiert gewissermaßen auf der eigenen ‚Scholle‘ zu leben. Diese Wohnform wurde nach dem Fall der Mauer von Kreditgebern und Gesetzen propagiert und gefördert, beispielsweise mit der Eigenheimzulage. In diesem Fall ist in der Architektur etwas abgebildet, aber nur für den, der um diese Zusammenhänge weiß.

SH: Was interessiert dich an und in Münster?

CvW: Ich interessiere mich in Münster eher für das Langweilige. Da ich in einer ähnlichen Umgebung aufgewachsen bin, kann ich zunächst nichts an Münster entdecken. Am ehesten erscheint es mir nicht abwegig, von Münster als einer Musterstadt zu sprechen. Das haben schon andere gesagt, aber gerade deswegen kann man es ja noch einmal betonen.

on the one hand the remnants of socialist building policy, on the other the idea of living separately in small-family units, on one's 'own patch of ground', so to speak. This form of housing was propagated and promoted by lenders and lawmakers after the collapse of the Wall, with the home ownership subsidy, for example. In this case, something is depicted in architecture, but only for those who are familiar with the background.

SH: What interests you in and about Münster?

CvW: The things that interest me in Münster are rather boring. Since I was raised in a similar environment, I can't discover much that is new in Münster. Most of all, it doesn't seem strange to speak of Münster as a model city. Others have said the same thing, but it's worth mentioning again for that very reason. A model *Gaustadt* during the Nazi regime, it appears that Münster developed as a shining example for the FRG after the war. That is confirmed by the fact that the city was given the LivCom Award in 2004 as the city *most worth living in*. I think the people of Münster continue to invest a lot of thought in their city, and that becomes particularly evident when a problem arises. Münster also has its entertaining sides. The railroad station and the surrounding area seem to have been a source of controversy for some time. I think it is here that one can observe the most. It is an 'archived' bit of Germany with its dust and old paint. People spend time here who don't know what else to do – or have not found a place for themselves elsewhere in the city. You can watch the trains leaving the station, travelling slower and slower, and imagine a destination in another world in which things may look no different than they do here.

SH: After you were invited to submit a project proposal for *skulptur projekte münster 07*, you came to Münster to take a



Metropolis (Recherchefoto),
Münster 2006

War es bei den Nazis die Mustergaustadt, so scheint es nach dem Krieg, dass sich Münster für die BRD mustergültig entwickelt hat. Dazu zählt auch, dass der Stadt 2004 der LivCom Award verliehen und sie somit als lebenswerteste Stadt deklariert wurde. Ich denke, Münsteraner machen sich über ihre Stadt viele Gedanken, was besonders deutlich wird, wenn ein Problem auftaucht.

Münster hat auch unterhaltsame Seiten. Um den Bahnhof und die angrenzende Umgebung wird wohl schon seit einiger Zeit gestritten. Ich finde, dass man hier am meisten beobachten kann. Das ist ein ‚archiviertes‘ Stück Deutschland mit seinem Staub und den alten Farben. Hier halten sich die Leute auf, die sonst nicht wissen, wohin mit sich selbst – oder die woanders in dieser Stadt noch keinen Platz gefunden haben. Man schaut den Zügen hinterher, die immer langsamer fahren und imaginiert am Ziel eine andere Welt, in der es allerdings vielleicht nicht anders aussieht als hier.

SH: Nachdem du eingeladen wurdest, einen Projektvorschlag für *skulptur projekte münster 07* zu machen, bist du nach Münster gekommen, um dir die Stadt genauer anzuschauen und die Möglichkeiten auszuloten. Wie war deine Herangehensweise?

CvW: Zuerst habe ich alle Kinos in Münster angeschaut, von denen es früher viele gab. Viele wurden geschlossen, einige sind nicht mehr erkennbar, abgerissen oder umfunktioniert worden: ein Kino ist ein Skater-Laden, ein anderes war früher ein Bestattungsunternehmen und ein drittes wurde als Disco geplant, wenn auch nicht realisiert. Mittlerweile gibt es nur noch vier Kinos in Münster. Davon ist eines ein großes Cineplex-Kino, fast alle sind in einer Hand. Das findet man als Cineast vielleicht traurig und fragt sich, ob diese Entwicklung notwendig ist. Ich habe fast zufällig das Kino Metropolis am Bahnhof entdeckt und fand interessant, dass es sich im eigentlichen, neuen Zentrum Münsters befindet.

closer look at the city and explore the possibilities it offered. How did you go about doing that?

CvW: First, I visited all of the cinemas in Münster. There used to be quite a few of them. Many have since closed, and several are no longer recognizable – they have been demolished or converted to new use. One cinema is now a skater shop; another used to be a funeral home and a third was planned for conversion into a discotheque (though the plans have not been realized). There are now only four cinemas in Münster. One of them is a large Cineplex cinema, and nearly all of them are owned by the same people. That seems sad to a cinema enthusiast, and one wonders if this trend is really necessary. I then discovered the Metropolis cinema at the railroad station almost by accident, and I found it fascinating that it is located in the real, new centre of Münster. In some remote way, the building reminded me of Dan Graham's *Cinema* model, the way it stands there at the edge of the street. But it still makes a good impression with its old, silver-panelled façade. I found the story more and more exciting as I pursued further research on its history. The streets that connect this cinema with the whole area are located around the main railroad station. The railroad station is still the centre of that area. It is actually rather small and can be taken in quickly. On the one hand, the city plans to polish its image here and preserve the sense of publicness in opposition to the plans of the Deutsche Bahn (German Railroad Corporation). The railroad is intent upon maximizing profits by expanding retail sales space as much as possible. On the other hand, there are also private investors nearby who are looking for a good return and private business people who have already invested and are trying to keep their investments from stagnating. Finally, and most importantly, there are the people who come here daily and perhaps want to lose their privacy in this public setting. Reasonably priced pubs and restaurants, homeless people, addicts. Only looks

[1] Clemens von Wedemeyer:
Filmmaterial 2, Silberhöhe /
Die Siedlung. Berlin 2005, S. 25.

[1] Clemens von Wedemeyer:
Filmmaterial 2, Silberhöhe /
Die Siedlung [The New Estate].
 Berlin 2005, p. 25.

Das Gebäude hat mich irgendwie entfernt an das Modell *Cinema* von Dan Graham erinnert, wie es so am Rand der Straße liegt. Mit der abgegriffenen Fassade aus silbernen Platten macht es doch einen ganz guten Eindruck. Als ich dann mehr über die Geschichte recherchiert habe, wurde es immer spannender.

Um den Hauptbahnhof herum befinden sich die Wege, die dieses Kino mit dem ganzen Areal verbinden. Der Bahnhof bleibt dabei das Zentrum dieses Areals. Er ist eher klein, man kann ihn schnell erfahren. Auf der einen Seite will die Stadt hier in Zukunft ihr Image aufpolieren und gleichzeitig die Öffentlichkeit im Gegensatz zu den Planungen der Deutschen Bahn bewahren. Die Bahn ist aber darauf aus, durch Maximierung von Verkaufsflächen für Einzelhandel möglichst viel Gewinn zu machen. Auf der anderen Seite gibt es auch private Investoren in der Nähe, die gute Renditen suchen, private Geschäftsleute, die bereits investiert haben und versuchen, ihre Investitionen vor dem Stillstand zu bewahren. Schließlich und vor allem diejenigen, die in dem Raum täglich verkehren und vielleicht das Private in dieser Öffentlichkeit zu verlieren suchen. Preiswerte Lokale, Wohnungslose, Abhängige bestimmen das Bild. Zwischen all den Leuten begegnen sich nur Blicke, Kommunikation findet auf eingeübte Weise statt. Der Raum des Bahnhofes ist vorhanden, auch seine Fiktion. Was mich hier interessieren würde wäre, zwei Räume zu vergleichen, den des Kinos oder des Filmes und den des Bahnhofes, beide quasi ineinander zu schieben. Das ist zugleich ein Film und ein Experiment.

are exchanged between all of these people; communication takes place in a routine manner. The space of the railroad station is there, and so are its fictions. What would interest me would be to compare two spaces – that of the cinema or film and that of the railroad station, to dovetail blend them somehow. That would be a film and an experiment at once.