

chen - alles, was in Penza so gut wie nichts kostet und sich deshalb mit Gewinn in Polen verkaufen lässt.

Swetlana Anatoljewna kommt aus Brest, der Grenzstadt zwischen Weißrussland und Polen. Nachdem sie im Zuge der Perestroika ihre Stelle als Musiklehrerin verloren hatte, versuchte sie zunächst, wie so viele andere auch, mit dem grenzüberschreitenden Kleinhandel nach Polen ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Um sich die Langeweile beim Warten auf Kundschaft zu vertreiben, hat sie gelesen. Langeweile macht einen großen Teil der Arbeit auf dem Basar aus. Die anderen Händler haben sich mehr für ihre Bücher interessiert, als die Polen für ihre Waren. Und so kam sie auf die Idee, aus ihrer Leidenschaft ein Geschäft zu machen, und eröffnete einen Kiosk auf dem 'Jarmark Europa' mit einer großen Auswahl an russischer zeitgenössischer Literatur, Klassikern, Unterhaltungsromanen, russischer Musik und Videofilmen, die sie nicht nur verkauft, sondern auch verleiht. Ihre Bibliothek auf dem Basar hat sich zum lukrativen Dienstleistungsunternehmen für Tausende von russischsprachigen Händlern und Händlerinnen entwickelt, die von fünf Uhr morgens bis mittags um zwölf arbeiten und den Rest des Tages in engen Unterkünften die Zeit totschlagen müssen.

Der Film begleitet Kaleria und Swetlana auf ihren Reisen, zu Hause und auf dem Basar, und betrachtet die Auswirkungen der Osterweiterung der EU aus der Sicht der wirklich Betroffenen, nämlich derjenigen, die draußen bleiben.

Während dieser Film entstand, gab es immer wieder Situationen, in denen ich keine Aufnahmen machen konnte: Zum Beispiel an der Grenze zwischen Weißrussland und Polen. Was dort wirklich passiert, ist für die Kamera nicht sichtbar. In Russland selbst, in den Zügen, auf öffentlichen Plätzen, sind immer wieder ausgewählt höfliche Männer in Zivil an uns herangetreten, um uns zu fragen, was und warum wir da filmen. Auch die Leute auf der Straße sind misstrauisch, besonders wenn ich die Kamera auf ganz unspektakuläre Dinge richte. Wir haben Zeit und Geduld und vor allem die Vermittlungsfähigkeiten von unserer Übersetzerin Ina für die Aufnahmen an öffentlichen Orten gebraucht. Kaleria und Swetlana haben es vorgezogen, bestimmte Dinge vor der Kamera weder zu sagen noch zu zeigen, und ich habe nicht darauf bestanden. Ich bin an so viele Grenzen gestoßen, dass ich mich immer wieder fragen musste, wie wichtig es ist, in diesem bestimmten Moment Aufnahmen zu machen. Und es fiel mir schwer, den möglichen Bildern, immer die Priorität einzuräumen. Das ständige 'njet' hat mich und das Projekt in Frage gestellt. Mich vor allem: eine Filmemacherin, die in den eigentlich spannenden Situationen lieber nicht filmt. Die Strategien von TV-Reportagen wie Verpixelung von Gesichtern, Nachstellen von Szenen oder Herzeigen von verschlossenen Türen offenbaren nur die Unbeholfenheit des Mediums, wenn etwas nicht gezeigt werden kann. Mit Geld oder dem Fernsehen im Rücken hätten sich vielleicht viele Türen geöffnet, aber Geld gab es nicht, und das Fernsehen wollte sich auch nicht engagieren.

Ich musste nach einer Form suchen, die mir und den (finanziellen) Möglichkeiten dieses Projekts entsprach. Neben den konkreten Bildern über den Weg der Waren in den Taschen meiner Protagonistinnen habe ich mich entschlossen, im Film offen zu legen, wo die Grenzen waren, und die nichtgemachten Bilder zu erzählen, und so die Entstehungsbedingungen des Films mit einzubeziehen. Daraus hat sich eine Arbeitsweise entwickelt und daraus letztlich die Form des Films. Eine Form, in der die nicht gemachten Bilder so wichtig sind wie die gemachten, in der Bilder durch Worte entstehen, während die Leinwand schwarz

were in her wares. So Svetlana had the idea of turning her passion into a business, and she opened a kiosk selling a large selection of Russian literature at the Jarmark Europa. Now she sells or lends out contemporary books, classics and novels as well as Russian music and videos.

Her bazaar library has become a lucrative business serving the thousands of Russian-speaking traders who spend from five in the morning to midday at the market and then somehow have to while away the rest of the day in cramped quarters.

The film follows Kaleria and Svetlana on their travels, at home and at the bazaar, and observes the effects of the EU's eastward enlargement through the eyes of those who will always remain outside.

Time and again while making this film, there were situations in which I couldn't shoot. For instance, on the border between Belarus and Poland. The camera doesn't get to see what really happens there.

In Russia itself, whether on trains or in public squares, we were constantly approached by extremely polite men in civilian clothes, who asked us what and why we were filming. Even the people on the streets were suspicious, especially if I pointed my camera at completely unspectacular things. We needed a lot of time and patience to shoot in public, and not least the diplomatic skills of our interpreter, Ina. Kaleria and Svetlana preferred to neither say nor point out certain things in front of the camera. I respected that. I came up against so many restrictions during filming that I often asked myself how important it really was to shoot a particular situation. The constant "nyet" forever threatened to trip me and the project itself up. Especially me, a filmmaker who prefers not to shoot truly exciting situations. On the other hand, I believe that the strategies usually adopted by TV reporters in such cases (pixelating out faces, re-enacting scenes or filming closed doors) only highlight the medium's helplessness when faced with a situation in which something cannot be shown.

Money or television backing might have opened many doors for me, but subsidies weren't available for this film and the television didn't want to get involved either. I had to find a form that suited both me and the (financial) constraints of the project.

So I decided not only to show the concrete images of the journeys my protagonists' goods took in their bags, but also to explain the images I couldn't show and thus incorporate the conditions in which the film was made. This gave the film a very unusual approach and form in which the images we couldn't film are as important as the those we could, in which words conjure up images while the screen remains black or a text explains something that the images do not know.

These non-filmed images come to mind when I look back. The things I recorded have been filed away, so to speak, and are thus forgotten. "The images I didn't record are brighter and more powerful than anything I could ever have recorded" (quote from the film).

bleibt, oder der Text von etwas erzählt, von dem die Bilder nichts wissen.

„Diese nicht gemachten Bilder habe ich vor Augen, wenn ich mich erinnere. Was ich aufgenommen habe, ist gleichsam abgelegt und damit vergessen. Die Bilder, die ich nicht gemacht habe, sind leuchtender und kraftvoller als alles, was ich jemals hätte machen können“ (Zitat aus dem Film).

Gespräch mit der Regisseurin

Nanna Heidenreich: Wie sah die lange Entstehungsgeschichte von JARMARK EUROPA im einzelnen aus?

Minze Tummuscheit: Anfang der neunziger Jahre war ich das erste Mal auf dem Basar, der damals seine eigentliche Blütezeit erlebte; davon träumen alle noch heute. Damals hieß er meines Wissens noch nicht 'Jarmark Europa'. Ich lebte damals in Warschau, wo ich ein Jahr lang an der Akademia Sztuk Pięknych studierte. Auf meinem Weg von zu Hause zur Kunsthochschule fuhr ich immer an dem Basar vorbei. Er liegt gegenüber vom Zentrum der Stadt auf der anderen Seite der Weichsel, da, wo das große Stadion ist, und man kann von dort aus auf ganz Warschau sehen. Damals, es war ja noch die Jelzin-Zeit, war es vielen Menschen aus den Ländern der ehemaligen Sowjetunion zum ersten Mal möglich zu reisen. Plötzlich entstanden viele Reisebüros, die sogenannte touristische Reisen organisierten, das heißt Gruppenreisen mit Bussen. Dabei war von Anfang an klar, dass es bei diesen Reisen darum ging, einzukaufen oder zu verkaufen. Svetlana hat mir erzählt, dass es anfangs noch ein kleines kulturelles Rahmenprogramm gab, innerhalb dessen man zum Beispiel die Stätte, an der Chopins Herz bestattet ist, oder Konzerte besuchte. In dieser Zeit war es unglaublich voll auf dem Basar. Die 'Tschelnoki' kamen aus den Nachbarländern, aber auch von sehr weit her angereist. Ich habe damals unter anderem Händler aus Usbekistan und der Mongolei getroffen. Der Markt hatte sich offensichtlich sehr schnell einen Namen gemacht. Zu der Zeit dachte ich noch nicht daran, einen Film darüber zu machen, aber ich hielt mich oft dort auf – es war einfach der aufregendste Ort in Warschau. 1999 habe ich dann mit zwei Freunden die erste Recherchereise unternommen. Bei dieser Reise fiel mir auf, dass auf dem Basar sehr viele Frauen handeln, was ich sehr spannend fand. Wir liefen also über den Markt und versuchten, mit den Leuten ins Gespräch zu kommen. Das war auch nicht schwierig – aber das dann weiter zu führen, war sehr schwierig. Niemand wollte etwas vor der Kamera sagen. Wir unterhielten uns mit Händlerinnen und Händlern mit jeweils ganz unterschiedlichen Hintergründen und Berufen, die aus der Ukraine, aus Weißrussland und aus Russland kamen. Anfangs versuchten wir, zunächst einmal diese Hintergründe zu verstehen. Wir, das waren Arne Hector, Anna Krimermann und ich. Ganz am Ende dieser ersten Reise lernten wir eine Gruppe von Frauen aus Usbekistan kennen, die uns zum Abendessen einluden. Das Interview, das dabei entstand, wurde der Grundstein für den Film – obwohl es darin gar nicht vorkommt; es war sehr lustig, und die vier Frauen sprachen sehr offen über sich als Händlerinnen und viele der Themen, die später für den Film wichtig wurden. Nach diesem Gespräch war mir plötzlich klar, was es für diese Frauen bedeutet, dauernd unterwegs zu sein. Natürlich waren sie auch vor der Perestroika immer schon berufstätig gewesen, haben den Haushalt geschmissen, die Kinder versorgt und Gemüse angebaut auf der Datscha. Nun aber waren sie plötzlich nicht mehr zu Hause, sondern wochenlang unter-

Interview with the director

Nanna Heidenreich: Can you tell us about the steps on the long road to making JARMARK EUROPA?

Minze Tummuscheit: I first visited the bazaar in the early 90s, its heyday. Everyone still dreams about that time. As far as I know, it wasn't called Jarmark Europa yet. I lived in Warsaw at the time, where I was studying at the Akademia Sztuk Pięknych for a year. I always drove past the bazaar on my way to art college. It's on the opposite side of the River Wistula from the city centre, at the big stadium from which you can look down on all Warsaw. It was still the Yeltsin era, and many people from countries that were part of the former Soviet Union were able to travel for the very first time. Suddenly travel agents popped up everywhere organising so-called "tourist" trips, i.e. group travel by bus. But it was always clear that these journeys were for buying or selling. Svetlana told me that they initially offered a small cultural programme that enabled you to, for example, visit Chopin's grave in Warsaw or attend concerts. The bazaar was incredibly full at that time. The "chelnoki" came from neighbouring countries, but also travelled in from very far away. I met traders from Uzbekistan, Mongolia and other distant locations. The market had obviously made a name for itself very quickly. Although I wasn't yet thinking about making a film about it, I often spent time there. It was simply the most exciting place in Warsaw. In 1999, I went on my first proper research trip there with two friends. It was during this trip that I realised how many female traders there were, which I found very exciting. So we walked through the market trying to talk to people. That wasn't difficult. The hard part was taking it a step further. Nobody wanted to say anything in front of the camera. We spoke to men and women with very different backgrounds and occupations from Ukraine, Belarus and Russia. At first we tried to understand these backgrounds. By we I mean Arne Hector, Anna Krimermann and I. Right at the end of this first trip, we met a group of Uzbek women who invited us to dinner. The resulting interview became the foundation stone for the film, even though it isn't even featured. It was very funny, and the four women spoke very openly about the life of a trader and many of the topics that would later become important in the film. After this conversation, it suddenly dawned on me what it means for these women to be on the road constantly. Of course they had all had jobs before Perestroika, done the housework, looked after their children and grown vegetables out at their dacha. Now, however, they were suddenly no longer at home, but travelling for weeks on end. They were suddenly businesswomen, although in a different sense to those we know in Germany. These women take far greater risks and are far more involved because they transport the goods themselves. Some of them form into groups, partly for safety and protection, partly also, of course, because it's more fun.

It was with this idea in mind that I applied for a two-year young artist's grant. The money I received more or less paid for the entire film, at least in the first two years. Later I

wegs. Sie waren plötzlich Geschäftsfrauen, allerdings in einem anderen Sinne als dem, den man in Deutschland kennt: mit viel größerem Risiko und persönlichem Einsatz, da sie die Waren alle selbst transportieren. Zum Teil schlossen sie sich auch in Gruppen zusammen, um mehr Sicherheit und Schutz zu haben – und natürlich auch mehr Spaß. Mit dieser Idee habe ich dann einen Antrag auf ein zweijähriges Stipendium bei der Künstlernachwuchsförderung gestellt. Mit dem Geld, das ich erhielt, habe ich im Grunde den ganzen Film finanziert, jedenfalls in den ersten beiden Jahren. Später habe ich noch Rechercheförderung vom Künstlerinnenprogramm des Berliner Senats erhalten; das waren zehntausend DM, für mich damals sehr viel Geld. Aber natürlich reichte diese Summe nicht aus, um so einen Film zu machen; damals wusste ich allerdings auch noch nicht, wie lange ich an dem Projekt arbeiten würde. Im Oktober 2000 drehten wir das erste Mal auf dem 'Jarmark Europa', und im März 2001 fuhren wir das erste Mal mit Svetlana zum Büchereinkauf nach Minsk.

N.H.: Waren deine beiden Protagonistinnen von Anfang an dabei?

M.T.: Im Herbst 2000 fuhren wir wieder zu dritt nach Warschau. Diesmal waren außer mir Ina Kowaltschuk, die uns von da an als Übersetzerin begleitet hat, mit Arne dabei, der für Ton, Licht, zweite Kamera und einiges andere zuständig war. Während dieser Reise, auf der wir nach Frauen suchten, mit denen wir den Film machen konnten, lernten wir dann die beiden kennen: Zuerst Svetlana, die den Bücherkiosk auf dem Markt hat und aus Weißrussland kommt. Eigentlich kannte ich sie schon vorher, weil ihr Kiosk so auffällt auf dem Basar, und weil Svetlana selbst auch eine auffallende Persönlichkeit ist. Kaleria, die zweite Protagonistin, lernte ich über einen Blickkontakt kennen: Wir sahen uns an, und ein Sympathiefunke sprang über. Bis zu unserer ersten Fahrt nach Penza verstrich aber noch viel Zeit. Das war im Sommer darauf. Penza liegt siebenhundert Kilometer südöstlich von Moskau, nicht weit von der Grenze nach Kasachstan entfernt. Wir fuhren dorthin, ohne zu wissen, ob dieses Filmprojekt wirklich realisiert werden würde. Wir brachten die Kamera mit und probierten einfach aus, wie es für sie war, gefilmt zu werden.

N.H.: Du thematisierst in dem Film ja dein eigenes Verhältnis zu den Bildern, zum Beispiel zu den beiden unterschiedlichen Weisen des Involviertseins: zu beobachten und zu filmen oder nur dabei zu sein.

M.T.: Ja, zum Filmen muss man sich aus der Situation herausnehmen, man braucht Distanz zu dem, was da vor der Kamera passiert. Es gibt aber Situationen, in denen ich plötzlich das Gefühl habe: Das möchte ich gar nicht. Bei dem Abschiedessen bei Kaleria in Penza, wo die tollsten Dinge auf den Tisch kamen, wo man sich unterhielt und wo gesungen wurde, ging es mir so. Anfangs haben wir da gefilmt, aber irgendwann legten wir die Kamera zur Seite und genossen einfach die Situation. Diese Haltung hatten wir während der gesamten Dreharbeiten und allen unseren Reisen. Das Schöne am Dokumentarfilmemachen ist ja, dass man so viele Menschen kennen lernt und dabei Dinge erfährt, die man sonst nie erfahren würde. Dieses Neugier, dieses Bedürfnis, alle möglichen Menschen zu befragen, habe ich auch, wenn ich keinen Film mache, aber ohne den Rahmen eines solchen Projekts habe ich nicht den Mut dazu.

N.H.: Du zeigst die Frauen nicht einfach nur im Zusammenhang mit den wirtschaftlichen und politischen Verhältnissen, in denen sie leben, sondern du zeigst viele Aspekte ihrer Persönlichkeiten. Andererseits hast du die Möglichkeit, dort hinzufahren und diese Bilder machen.

M.T.: Ja, da ist auch auf beiden Seiten immer noch ein Befremden.

applied for a research grant from the Berlin Senate's art promotion programme. That brought me DM 10,000, which was a great deal of money for me back then. Of course it wasn't enough to make a film like this. But I didn't know how long I would work on the project, either. We first filmed at the Jarmark Europe in October 2000 and we followed Svetlana on a book-buying spree in Minsk for the first time in March 2001.

N.H.: Were your two protagonists involved from the very beginning?

M.T.: The three of us returned to Warsaw in the autumn of 2000. This time, apart from me, there was Ina Kovalchuk, who accompanied us from there as our interpreter, and Arne, who was responsible for the sound, lighting, second camera and many other things. It was during this trip that we met our protagonists while looking for women with whom we could make the film. First we came across Svetlana from Belarus, who runs the market book kiosk. In actual fact, I already knew her because her kiosk is so striking at the bazaar because Svetlana also has a striking personality. Kaleria, the second protagonist, simply caught my eye. We exchanged glances and immediately liked one another. But it was a long time before we travelled to Penza for the first time. That was the following summer. Penza lies 700 kilometres south-east of Moscow, not far from the border with Kazakhstan. We went there not quite knowing if the film would ever really come about. We took our camera and tried out how she was in front of the lens.

N.H.: Your film addresses your own relationship to the images, for instance, to the different ways of being involved: watching and filming or simply being there.

M.T.: Yes, if you want to film something, you need to step back from the situation, get some distance between yourself and the action in front of the camera. But in some situations I suddenly feel I don't want to do that. That's how I felt during the farewell meal at Kaleria's house in Penza, where the most amazing things were said, where people talked and sang. At first we filmed it. But eventually, when the mood was really good, we put the camera aside and just enjoyed the atmosphere. This is an attitude we took while shooting the entire film and during all our travels. The nice thing about making a documentary is that you meet so many people and thereby discover things that you wouldn't discover otherwise. This curiosity, this desire to speak to all sorts of people, is still there even when I'm not making films, but I don't dare outside the framework of such a project.

N.H.: You show these women not only in terms of the economic and political circumstances in which they live, but also many aspects of their personalities. On the other hand, you have the means to travel there and capture these images.

M.T.: Yes, it's disconcerting for both sides. You ask yourself, "Why are they doing what they do, and why do I do what I do?" It's a pitfall. I know that Kaleria makes a hundred dollars profit on average, which is a lot of money when con-

Warum machen die, was sie machen, warum mache ich, was ich mache? Da ist einfach ein Graben. Ich weiss, dass Kaleria im Durchschnitt hundert Dollar Gewinn macht, was in Rubel umgerechnet sehr viel ist, aber dennoch denke ich in anderen Kategorien. Kaleria ist ja schon älter und kann nicht mehr so gut gehen. Sie ist immer mit einem Stock unterwegs, und diese Reisen sind einfach wahnsinnig anstrengend. Ich denke dann, jetzt könnte sie sich ja mal zurücklehnen und zu Hause bleiben. Sie lebt mit ihrem Sohn und der Schwiegertochter zusammen, und alle steuern etwas zum Unterhalt bei und halten sich so ganz gut über Wasser.

Zu den unterschiedlichen Ökonomien: Wir haben den Film ja auch quasi ohne Finanzierung gemacht – und konnten ihn trotzdem machen. Ich hatte das Stipendium, und wenn ich beispielsweise als Cutterin arbeite, dann verdiene ich sehr gut und kann davon wieder andere bezahlen. Niemand hat an dem Film verdient, aber er war möglich, ohne dass ich große Schulden machen musste. Er war auch deshalb möglich, weil alle bereit waren zu arbeiten, ohne wirklich angemessen bezahlt zu werden. Unser Reichtum besteht darin, dass wir uns so eine Arbeit leisten können, ohne zu wissen, ob sie einen Gewinn bringt oder ob wir irgendwann sogar draufzahlen müssen. Ich finde es sehr wichtig, über diese Fragen öffentlich nachzudenken. Irgendwohin zu reisen und mit diesem ganzen Geld im Rücken, das man nicht selbst verdient hat, einen Dokumentarfilm zu drehen, ist schon sehr heikel. Insofern war es vielleicht ganz gut, dass wir für den Film keine richtige Finanzierung hatten. Auf diese Weise trugen alle das gleiche Risiko, und ich hatte meinen Protagonistinnen nichts voraus, im Gegenteil: Svetlana und Kaleria sind die besseren Geschäftsfrauen. Svetlana macht etwas, was wirklich ihre Leidenschaft ist. Sie kennt sich gut aus mit russischen Filmen, Musik und Literatur, und schafft es, daraus auch ein Geschäft zu machen, von dem sie leben kann. Zur Zeit hat sie allerdings große Schwierigkeiten, weil sie nur halb legal in Polen lebt. Noch hat sie eines dieser befristeten Aufenthaltsvisa, aber die Verlängerung hängt an einem seidenen Faden, weil der Druck enorm gewachsen ist, mit dem die EU in diesen Ländern klare Verhältnisse schaffen will – was auch immer das heißen soll. Niemand weiß, wie viele Menschen aus der ehemaligen Sowjetunion sich eigentlich in Polen aufhalten. Das ist für mich ein wichtiges Thema, auch wenn das im Film nur am Rande anklingt.

N.H.: Auch in Deutschland existieren große Teile der Landwirtschaft, der Bauindustrie und des Dienstleistungssektors auf der Basis von illegalisierter Arbeit.

M.T.: Das letzte Mal waren wir im November 2003 in Polen, kurz nach Einführung der Visapflicht für alle Weißrussen, Russen und Ukrainer, die dort einreisen wollten. Damals gab es schon relativ differenzierte Bestimmungen. Man kann als Weißrusse ein Visum kaufen, mit dem man innerhalb eines Jahres mehrmals ein- und ausreisen kann, mit dem man sich aber insgesamt nur sechs Monate in Polen aufhalten kann. So ein Visum kostet fünfzig Euro, ist für viele also sehr teuer; trotzdem war die Nachfrage enorm. Als wir damals auf dem Basar waren, waren dort entgegen meinen Vermutungen so viele Menschen wie immer. Ich war darüber sehr verwundert und kam dann mit einer Frau aus Minsk ins Gespräch, die mir erzählte, dass der Handel in den polnischen Grenzgebieten zwar nach der Einführung des Visums für einige Tage lahmgelegt war, weil die Botschaften wegen all der Kleinhändler, die nur für einen Tag ein- und wieder ausreisen, nicht hinterherkamen mit dem Ausstellen der Visa. Dadurch wurde in Polen schnell deutlich,

verted into roubles. And yet I don't think in such criteria. After all, Kaleria is older and can't walk very well anymore. She always uses a walking stick, and these journeys are incredibly taxing. It makes me think, "This time she could really lean back and stay at home." She lives together with her son and daughter-in-law, and they keep their heads above water because everyone contributes something.

Going back to the different financial means, you must remember that we made the film more or less without financial assistance. And yet we were still able to make it. I had the grant, and when I work as a film editor, for example, I earn a lot of money and can then use that to pay other people. No one profited from the film, but we were able to make it without running up enormous debts. It was also possible because we were all prepared to work without being paid properly for it. We are rich in the sense that we can afford to do this kind of work without knowing if it will turn a profit or whether we might even have to pay more for it. I think it's very important to consider such issues in public. It's very dodgy travelling somewhere to shoot a documentary with loads of money in your pocket that you didn't earn yourself. For this reason, perhaps it's good that we didn't have proper funding for the film. As such, we all took the same risks, and I was no better than my protagonists. Quite the contrary, Svetlana and Kaleria are better businesswomen. Svetlana does something she's truly passionate about. She's well-versed in Russian films, music and literature and manages to turn this into a business that she can live on. Having said that, she currently has a lot of difficulties because she lives in Poland only semi-legally. She still has a fixed-term residence permit, but it's touch-and-go whether it will be extended because the EU is increasing the pressure on these countries to get things straight (whatever that may mean). No one knows how many people from the former Soviet Union live in Poland. That's an important topic for me, even though the film only touches on it.

N.H.: In Germany too, a large proportion of the workforce in agriculture, the construction industry and the service sector is employed illegally.

M.T.: We were last in Poland in November 2003, shortly after it started requiring all Belarusians, Russians and Ukrainians to have visas to enter the country. Even then, the regulations were already relatively differentiated. Belarusians can, for example, buy a visa that allows them to enter and leave the country several times a year, but to live in Poland for only up to six months. The visa costs 50 euros and is therefore very expensive for many, but it's in great demand. Contrary to expectations, there were just as many people as ever at the bazaar when we visited. I was very surprised by that, and got talking to a woman from Minsk who told me that trade along the Polish borders had ceased for a few days after the visa was introduced because the embassies simply couldn't keep up with issuing visas for all the small traders who wanted to travel across the border and return the same day. That showed the Polish authorities what an incredibly important economic factor all these "bag-ladies"

was für einen unglaublich wichtigen wirtschaftlichen Faktor all diese Menschen mit ihren Taschen darstellen. Insofern sind die EU-Anforderungen für Polen ein echtes Problem.

Offiziell wird gern behauptet, dass die Grenzen dicht sind oder dicht gemacht werden sollen, aber ich kann das so nicht bestätigen. Die Frage der Absicherung der EU-Außengrenze interessiert mich, denn sie betrifft ja nicht nur Polen, sondern sämtliche Außengrenzen der EU. Dieses Thema ist sozusagen der Hintergrund des Films. Was ich mit dem Film wollte, war, genau und detailliert zu zeigen, wie Svetlana und Kaleria ihren Handel organisieren, wie das alles funktioniert. Auf der anderen Seite war mir die allgemeine Aussage des Films wichtig, der etwas beschreibt, das auch anderswo genau so zu finden ist: Es gibt heute zwei parallele Welten, die eine des regulären Konsums, der so genannten Markenartikel, und die andere Welt, die des Basars. Das heißt, selbst wenn das Gerücht schließlich doch wahr und der 'Jarmark Europa' geschlossen wird, dann wird irgendwo anders ein neuer Basar entstehen. Einfach, weil es diese beiden parallelen Ökonomien gibt. (...) *N.H.:* Eine Frage zur Ästhetik des Films, zu seiner Form. Man merkt ja schon an unserem Gespräch hier, wie genau du in deinen Beobachtungen bist, wie präzise du beschreibst, was du siehst.

M.T.: Ich habe während der Arbeit an dem Film wahnsinnig viel gelernt, und das sieht man auch. Die Struktur des Films richtet sich, nicht strikt, aber ungefähr, nach der Chronologie der Reisen. Es gefällt mir, dass man den langen Entstehungszeitraum des Films und die Veränderungen, die währenddessen eingetreten sind, wahrnimmt. Anfangs dachte ich, dass ich alles anhand der Bilder erzählen können würde. Erst durch die Schwierigkeiten, auf die ich stieß, durch die Erkenntnis, dass man einfach nicht immer Bilder machen kann, kam ich auf die Idee, das Problem im Film selbst zu thematisieren. Ich habe während der Reisen immer Tagebuch geschrieben. Das wurde dann das Ausgangsmaterial für die Texte des Films. Mit der Zeit wurde mir klar, dass ich einen Film machen wollte, der mir auch entspricht, und das hieß, dass er auf bestimmte Bilder verzichten konnte. So haben mich die Hindernisse, die sich ergaben, dazu gebracht, eine andere Form zu suchen. Allerdings wusste ich das nicht von Anfang an, sondern war zunächst sogar richtig verzweifelt. Ich habe bis zum Schluss geglaubt, dass es mir gelingen würde, bestimmte Bilder zu machen – was dann nie geschehen ist.

N.H.: Du hast dann eine Liste der nichtgemachten Bilder erstellt.

M.T.: Ja, ich habe aufgeschrieben, was ich nicht gefilmt habe – auch, um mich davon zu befreien. In meinem Kopf haben diese nicht gemachten Bilder eine größere Wichtigkeit bekommen als die gemachten. Meine Erinnerungen und die Filmbilder sind ja nicht immer identisch. Ich erzähle also – teilweise zu Schwarzfilm, teilweise zu anderen Bildern – von den Situationen, in denen bestimmte Bilder nicht gemacht wurden. Aber alles kann ich so oder so nicht erzählen!

Das Gespräch führte Nanna Heidenreich am 16. Januar 2004 in Berlin.

Biofilmographie

Minze Tummescheit wurde am 7. Oktober 1967 in Lima, Peru, geboren. Sie studierte Experimentelle Filmgestaltung an der Hochschule der Künste Berlin und arbeitet heute als Filmemacherin, Kamerafrau und Cutterin. JARMARK EUROPA ist ihr erster abendfüllender Dokumentarfilm.

were. For this reason, the EU's demands are a real problem for Poland. Officially the authorities like to claim that the borders have been or will be closed, but I can't confirm that's the case. I'm interested in the attempt to secure the European Union's outer border because it doesn't only affect Poland, but all of the EU's outer borders. It's the background to the film, so to speak. I wanted to film to show – accurately and in detail – how Svetlana and Kaleria organise their selling, and how it all works. On the other hand, I also wanted the film to make a general statement about something that exists in just the same way elsewhere. There are now two parallel worlds: that of normal consumption of so-called "branded" goods and the other world, that of the bazaar. This means that even if the rumour is true and the Jarmark Europa will close, a new bazaar will spring up somewhere else, simply because there are these two parallel economies. (...)

N.H.: A question about the film's aesthetics, its form: It's clear from our conversations how precisely you observe things and how exactly you describe what you see.

M.T.: I learnt a great deal while working on the film, and it shows. The film's structure is based on the chronology of the trips; not strictly, but more or less. I like it that you notice that it took a long time to make the film and the changes that have come about in this time. I first thought I would be able to explain everything with pictures. It was only because of the difficulties I faced and the realisation that you simply can't always film things that I had the idea to turn this problem into one of the topics in the film. I always kept a diary on my travels. This then became the basis of the texts in the film. Over time, I realised I wanted to make a film that suited me, and that meant that it could do without certain images. As a result, the hurdles that arose prompted me to seek another form. Even so, I didn't know this from the start, and was really frustrated at first. Right up to the end, I thought I would be able to shoot certain images – which of course never happened.

N.H.: So you made a list of the images you didn't capture.

M.T.: Yes, I wrote down what I hadn't filmed, partly also to rid myself of them. In my mind, these un-filmed images became more important than those I had captured. After all, my memories and the images in the film aren't always identical. So I spoke – either to black or sometimes over other images – about the situations for which there were no images. I can't explain everything anyway!

The interview was conducted by Nanna Heidenreich in Berlin on the 16 January, 2004.

Biofilmography

Minze Tummescheit was born in Lima, Peru, on 7, October, 1967. She studied experimental film design at the Berlin University of the Arts and now works as a filmmaker, camera-woman and film editor. JARMARK EUROPA is her first full-length documentary.