51. Internationale Kurzfilmtage Oberhausen 5.–10. Mai 2005

51st International Short Film Festival

Oberhausen 5–10 May 2005

Filmpalast Lichtburg www.kurzfilmtage.de

Festivalkatalog



CIP Kurztitelaufnahme in der Deutschen Bibliothek
Konopatzki, Birgit/Häcker, Sabine (Redaktion)
Katalog der 51. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen 5.5.-10.5.2005

Herausgeberin Editor
Internationale Kurzfilmtage Oberhausen gGmbH
Grillostraße 34
D-46045 Oberhausen
Fon +49 (0)208 825-2652
Fax +49 (0)208 825-5413
info@kurzfilmtage.de
www.kurzfilmtage.de

Verlag Publisher **Karl Maria Laufen, Oberhausen**
ISBN 3-87468-212-9

Redaktion Editorial Board **Birgit Konopatzki (Leitung), Sabine Häcker**
Übersetzungen Translations **Gaby Gehlen, Timothy Jones, Mascha Rohner, Jennifer Taylor-Gaida**
KorrekturleserInnen Proof Reading **Bettina Arlt, Frank Born**
Layout Layout **ergo® Arbeitsgemeinschaft für Fotografie, Kommunikation, Marketing, Multimedia, Musik- und Videoproduktion**
Satz Setting **Benning, Gluth & Partner**
Druck Printed by **Basis-Druck, Duisburg**
Vertrieb Distributed by **Internationale Kurzfilmtage Oberhausen gGmbH**
© Internationale Kurzfilmtage Oberhausen gGmbH 2005 + Autoren

Verantwortlich für die Durchführung der 51. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen ist die Internationale Kurzfilmtage gGmbH. Träger und Hauptförderer der 51. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen sind die Stadt Oberhausen und das Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen. The Internationale Kurzfilmtage Oberhausen gGmbH is responsible for the management and organisation of the 51st International Short Film Festival. The City of Oberhausen bears the main financial responsibility for the 51st International Short Film Festival together with the North Rhine-Westphalia Government Ministry of Urban Development and Housing, Culture and Sport.

Nachdruck (auch auszugsweise) nur mit schriftlicher Genehmigung der Herausgeberin bzw. der Autoren. Reprints (incl. excerpts) only by written permission of the editor re. authors.

51. Internationale Kurzfilmtage

51st International Short Film Festival

Oberhausen 5.5.–10.5.2005

Festival Katalog Festival Catalogue

Inhaltsverzeichnis Contents

Sponsoren und Partner Sponsors and Partners **4**

Dank Acknowledgements **5**

Nützliche Informationen Useful Information **6**

Vorworte Forewords **8**

Archiv, Verleih und Filmmarkt Archive, Distribution and Film Market **12**

Institutionelle Partner Institutional Partners **13**

Jurys und Preise Juries and Prizes **14**

Zeitplan Timetable **16**

Internationaler Wettbewerb International Competition **19**

Deutscher Wettbewerb German Competition **39**

Kinder- und Jugendkino Children's and Youth Cinema **47**

Der gefallene Vorhang. Das Ich und das Andere seit 1989 **67**
The Fallen Curtain. The Self and the Other Since 1989

MuVi-Preis MuVi Award **139**

MuVi International MuVi International **145**

Józef Robakowski Józef Robakowski **151**

Stefan Hayn Stefan Hayn **163**

Laura Waddington Laura Waddington **170**

Anarchistische GummiZelle AGZ Anarchistische GummiZelle AGZ **175**

Mark Lewis Mark Lewis **181**

Installation FICTION ARTISTS Installation FICTION ARTISTS **187**

Hochschulfilme aus NRW Films from Film Schools in NRW **191**

Preisträger anderer Festivals Award Winning Films of Other Festivals **193**

Produzententag Producer's Day **195**

Workshop Kurzfilm International Workshop Short Film International **198**

Register Indexes **199**

Sponsoren und Partner Sponsors and Partners

Die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen bedanken sich bei ihren Sponsoren und Partnern für die tatkräftige Unterstützung und gute Zusammenarbeit.
The International Short Film Festival Oberhausen thanks its sponsors and partners for their energetic and excellent cooperations.

Träger & Hauptförderer Supported with funds from

stadt oberhausen

Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen

NRW.

Förderer Supporters

Gefördert aus Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien durch die KulturStiftung der Länder

Auswärtiges Amt

Presse- und Informationsamt der Bundesregierung

Premiumsponsoren Premium Sponsors

BMW

NRW.BANK Wir fördern Ideen

tiscali

Sponsoren Sponsors

Stadtsparkasse Oberhausen Wir bewegen.

evo energieversorgung Oberhausen AG

NOKIA

digital RoWo

BERO ZENTRUM

city

Medienpartner Media Partners

arte

3sat

KiKA

intro

Technik-Partner Technical Support

MEDION

Panasonic ideas for life

ProCine

das werk

svk

Partner Partners

FIAPF

GOETHE INSTITUT INTER NATIONES

Botschaft von Kanada

INSTYTUT POLSKI
POLNISCHES INSTITUT
DÜSSELDORF

Mitgliedschaft in Member of

AG Kurzfilm

Das Festival dankt folgenden Personen: The Festival thanks the following persons:

Marcel Allen, Auckland
Thomas Baer, Lausanne
Catherine Ann Berger, Zürich
Michael Binz, Köln
Katja Birnmeier, Straßburg
Dieter Blase, Saarbrücken
Christian Boros, Wuppertal
Gerrit Bretzler, Wellington
Brigitta Burger-Utzer, Wien
Tom Bussmann, Kapstadt
Claudio Caldini, Buenos Aires
Inge Classen, Mainz
Julián David Correa, Bogota
Russel Curtis, London
Gabriele Dangel, Newbury, Berkshire
Alexander Derjabin, Moskau
Ute Dilger, Köln
Jochen Düllmann, Oberhausen
Sergio Edelsztein, Tel Aviv
Adèle Eisenstein, Budapest
Ulrike Erbslöh, Amsterdam
Andrea Ernst, Köln
Sabina Eremeeva, Moskau
Daniel Fiedler, Mainz
Marco Fietzek, Köln
Maria Finders, Basel
Matthias Franzmann, Erfurt
Jean Fredette, Berlin
Reinhard Frind, Oberhausen
Tina Funk, Berlin
Janet Galore, Seattle
Detlef Gericke-Schönhagen, München
Kathy Geritz, Berkeley
Malgorzata Grudzińska, Düsseldorf
Angela Haardt, Berlin
Barbara Häbe, Straßburg
Charlotte Hermelink, Turin
Michael Hinz, Düsseldorf
Ulrich Hinz, Düsseldorf
Matthias Hörstmann, Köln
Oliver Husain, Frankfurt/Main
Claudia Iglesias, Santiago de Chile
Claus-Peter Josten, Mainz
Lidia Kämmerlings, Düsseldorf
Wanjiru Kinyanjui, Nairobi
Theda Kluth, Düsseldorf
Sascha Kösch, Berlin
Piotr Krajewski, Warschau
Wolfgang Kral, Düsseldorf
Peer Kreimendahl, Verl
Hermann Krug, Hamburg
Richard Kummeth, Fürth
Sylvain Levesque, Montreal
Anke Lindenkamp, Mainz
Yumi Machiguchi, Mainz
József Mélyi, Budapest
Olga Mjasnikova, Moskau
Rosi Mohrmann, Oberhausen
Nina Möntmann, Helsinki
Matthias Müller-Wiefering, Dublin
Cecilia Muriel, Tunis
Nikolaj Nikitin, Köln
Vanessa Ohlraun, Berlin
Jürgen Pesch, Oberhausen
Marlies Pfeifer, Glasgow
Claudia Prado, Mexico City
Petra Rockenfeller, Oberhausen
Zoe Roland, Christchurch
Steve Russell, Wellington
Beth Sá Freire, São Paulo
Daniel Schranz, Oberhausen
Christoph Schulz, Wuppertal
Rüdiger Schumann, Oberhausen
Stephan Schwarzer, Berlin
Sergej Semljanuchin, Moskau
Toni Serra, Barcelona
Hemant Sharda, Beaconsfield
Alexander Sokurov, Sankt Petersburg
Hajo Sommers, Oberhausen
Mike Sperlinger, London
Caspar Stracke, New York
Manana Suradze, Tiblis
Tamara Tarassova, Anapa
Pimpaka Towira, Bangkluai, Nonthaburi
Natalia Trebik, Tourcoing
Rita Tschernenko, Moskau
Matt Tucker, London
Chalida Uabumrungjit, Nakornpathom
Heike Uhlig, Glasgow
Michael Urban, Oberhausen
Jan Verbeek, Köln
Mark Webber, London
Jonathan Wells, New York
Ian White, London
Michael Wiedemann, Düsseldorf
Volker Wolf, Kuala Lumpur
Florian Wüst, Berlin
Akram Zaatari, Beirut

Das Festival dankt allen Kinos, die unseren Festivaltrailer gezeigt haben. The festival thanks all cinemas that have shown our festival trailer.

Nützliche Informationen Useful Information

Festivalleitung und Geschäftsführung Festival Director and Managing Director
Lars Henrik Gass

Assistenz der Geschäftsführung Assistant to the Management
Daniela Basse

Internationaler Wettbewerb International Competition
Kristina Henschel, Katrin Mundt
Auswahlkommission Selection Committee: **Madeleine Bernstorff, Christiane Büchner, Lars Henrik Gass, Olaf Möller, Katrin Mundt, Herbert Schwarze, Reinhard W. Wolf**
BeraterInnen Advisers: **Claudio Caldini, Julián David Correa, Kathy Geritz, Oliver Husain, Claudia Iglesias, Wanjiru Kinyanjui, Piotr Krajewski, Yumi Machiguchi, Claudia Prado, Beth Sá Freire, Caspar Stracke, Pimpaka Towira, Akram Zaatari, Sophia Zachariou, Fei Zhou**

Deutscher Wettbewerb German Competition
Carsten Spicher
Mitarbeit Assistance: **Lina Dinkla**
Auswahlkommission Selection Committee: **Madeleine Bernstorff, Lars Henrik Gass, Cornelia Klauß, Herbert Schwarze, Carsten Spicher, Reinhard W. Wolf**

Kinder- und Jugendfilmwettbewerb Children's and Youth Film Competition
Chris Dörken
Mitarbeit Assistance: **Mareike Vorbeck**
Auswahlkommission Selection Committee: **Dunja Briese, Chris Dörken, Cornelia Klauß, Iris Pfleging, Götz Trautmann**
Sonderprogramme Kinder- und Jugendkino Special Programmes Children's and Youth Cinema: **Chris Dörken, Jessica Manstetten**
Trickboxx-Betreutung in Charge of Trickboxx: **Katrin Schäfer, Sonja Scholz**
Trailer Trailer: **Katrin Schäfer, Sonja Scholz, Jurys des Kinder- und Jugendfilmwettbewerbs**

MuVi-Preis MuVi Award
Jessica Manstetten
Auswahlkommission Selection Committee: **Lars Henrik Gass, Hans-Christian Grimm, Jessica Manstetten**
MitauswählerInnen Assistant Selectors: **Tina Funk, Thomas Venker**

Der gefallene Vorhang The Fallen Curtain
Kurator Curator: **Marcel Schwierin**
Organisationsleitung Head of Organisation: **Luc-Carolin Ziemann**
Mitarbeit Assistance: **Irina Golubeva**

MuVi International MuVi International
Jessica Manstetten
Auswahlkommission Selection Committee: **Lars Henrik Gass, Hans-Christian Grimm, Jessica Manstetten**
BeraterInnen Advisers: **Christian Höller, Tina Funk, Matt Tucker, Thomas Venker**

KuratorInnen der Specials Curators of the Specials
Józef Robakowski: Piotr Krajewski
Stefan Hayn: Lars Henrik Gass
Laura Waddington: Lars Henrik Gass
Anarchistische GummiZelle AGZ: Lars Henrik Gass
Mark Lewis: Pier Luigi Tazzi
Installation FICTION ARTISTS: Lars Henrik Gass

Produzententag Producers' Day
Sylvia Szely

Seminar: Wie kommt mein Film zum Publikum? Seminar: How can my film reach an audience?
Jutta Winkels

Workshop Kurzfilm International Workshop Short Film International
Götz Trautmann

Reelport: Digitale Filmdistribution Reelport: Digital Film Distribution
Tilman Scheel
Mitarbeit Assistance: **Marcel Berberich**

Filmmarkt Film Market
Isabelle Werner
Mitarbeit Assistance: **Janina Dorner, Silke Nink, Hannes Rittmeyer**
Fon 824-4147
Der Filmmarkt befindet sich im NH Hotel, Düppelstr. 2, 46045 Oberhausen. Öffnungszeiten: 5.5. von 9.00-18.00 Uhr, 6.5.-9.5. von 9.00-21.30 Uhr, 10.5. von 9.00-18.00 Uhr. The film market is located at the NH Hotel, Düppelstr. 2, 46045 Oberhausen. Opening hours: 5 May from 9 am to 6 pm, 6 to 9 May from 9 am to 9.30 pm, 10 May from 9 am to 6 pm.

Redaktion des Filmmarktkataloges Filmmarkt Catalogue Editorial Board
Gülcin Erentok, Nicola Schwedt, Thomas Doberstein, Carsten Spicher

Pressearbeit Press Office
Sabine Niewalda
Mitarbeit Assistance: **Julia Dubois, Luisa Schwamborn**
Fon 825-3073, Fax 825-5413
E-Mail niewalda@kurzfilmtage.de
Das Pressebüro befindet sich in der Elsässer Str. 22. Öffnungszeiten: 5.5. von 10.00-18.00 Uhr, 6.5.-9.5. von 10.00-19.00 Uhr, 10.5. von 10.00-18.00 Uhr. Den akkreditierten JournalistInnen steht während der Kurzfilmtage ein Presse- und Informationsservice zur Verfügung. Fotobestellung und Vermittlung von InterviewpartnerInnen im Pressebüro. The press office is located at Elsässer Str. 22. Opening hours: 5 May from 10 am to 6 pm, 6 to 9 May from 10 am to 7 pm, 10 May from 10 am to 6 pm. Accredited journalists can make use of the press and information service during the festival. Photo orders and introduction to interviewees at the press office.

Öffentlichkeitsarbeit Public Relations
Iris Pfleging
Mitarbeit Assistance: **Julia Dubois, Luisa Schwamborn**
Fon 825-2633, Fax 825-5413

Sponsoring/Anzeigen Sponsors/Advertising
Marcus Schütte
Mitarbeit Assistance: **Anja Keienburg, Cosima Liwa**

Fotograf der Kurzfilmtage Festival Photographer
Daniel Gasenzer
Rosastr. 44, 45130 Essen
Fon 0179/106 8886
Mitarbeit Assistance: **Jakob Hofmann**

Gästebüro Guest Office
Alexander Christian, Nadine Kleiner, Vanja Savić
Mitarbeit Assistance:
Tobias Basse, Georg Brörmann, Sina Doberstein, Nicole Rebmann, Benjamin Raith, Silvia Ricala, Daniel Scholz, Mirko Yüksel
Fon 825-3061 und 825-3059, Fax 824-5711
Das Gästebüro befindet sich in der Tourist-Information Oberhausen am Hauptbahnhof. Öffnungszeiten: 5.5.-7.5 von 9.00-23.00 Uhr, 8.5. und 9.5.

von 9.00-20.00 Uhr, 10.5. von 9.00-19.00 Uhr. Hier erhalten alle Akkreditierten und Gäste ihre Unterlagen. Die Boxen der Gäste befinden sich im Festivalcafé in der Langemarkstr. 16. The guest office is located at the Oberhausen Tourist Information Office opposite the Station. Opening hours: 5 to 7 May from 9 am to 11 pm, 8 and 9 May from 9 am to 8 pm, 10 May from 9 am to 7 pm. All guests and visitors can obtain information and badges there. The boxes of the guests can be found in the festival café at Langemarkstr. 16.

Fahrdienst Shuttle Service
Stephan Krömmelbein, Steffen Penzel, Christian Preusser, Thomas Vöpel

Organisationsbüro Organisation Office
Melanie Piguel
Mitarbeit Assistance: **Stefan Hahn**
Fon 825-2652, Fax 825-5413
E-Mail info@kurzfilmtage.de
Das Organisationsbüro befindet sich in der Elsässerstr. 22. Öffnungszeiten: 5.5. von 10.00-18.00 Uhr, 6.5.-9.5. von 10.00-20.00 Uhr, 10.5. von 10.00-18.00 Uhr. The organisation office can be found at Elsässer Str. 22. Opening hours: 5 May from 10 am to 6 pm, 6 to 9 May from 10 am to 8.00 pm, 10 May from 10 am to 6 pm.

Finanzen Cash Desk
Petra Sprenger
Mitarbeit Assistance: **Kerstin Luft**
Fon 825-2858, Fax 824-5711
Die Kasse befindet sich in der Tourist-Information Oberhausen am Hauptbahnhof. Öffnungszeiten: 5.5. von 9.00-13.00 Uhr und von 14.00-18.00 Uhr, 6.5.-9.5. von 9.00-13.00 Uhr und von 14.00-19.00 Uhr, 10.5. von 9.00-13.00 Uhr und von 14.00-17.00 Uhr. You will find the cash desk in the Oberhausen Tourist Information Office opposite the Station. Opening hours: 5 May from 9 am to 1 pm and from 2 pm to 6 pm, 6 to 9 May from 9 am to 1 pm and from 2 pm to 7 pm, 10 May from 9 am to 1 pm and from 2 pm to 5 pm.

Lichtburg Filmpalast Lichtburg Filmpalast
Jürgen Pesch

Theaterleiterin des Lichtburg Filmpalasts Director of the Lichtburg Filmpalast
Petra Rockenfeller
Mitarbeit Assistance: **Tanja Litznerski**
Fon 824 29-13

Kartenverkauf Ticket Office
Nadine Breitenbruch, Anna-Lena Celentano, Danijela Markez, Frank Morawski, Daniela Scholten

PlatzanweiserInnen Ushers
Bianca Baus, Mirna Baus, Dora Celentano, Alina Günder, Pia Günther, Linda Johland, Britta Killmann, Stephanie Koenen, Margarethe Konik, Jan Krämer, Yvonne Lamerz, Nadine Schleuter, Manuel Strohm, Tina vom Scheidt

Technischer Leiter des Lichtburg Filmpalasts Technical Supervisor, Lichtburg Filmpalast
Oskar Schwab

Technischer Leiter der Kurzfilmtage Technical Supervisor, Festival
Volker Köster
Mitarbeit Assistance: **Oliver Hütten, Lars Klostermann, Peter Sprenger**

Projektion Projection
Menno Denkena, Turgay Gerbaga, Merten Houfek, Susanne Meier, Telke Reeck, Christian Schön, Karsten Stempel

Einsprechen, Simultandolmetschen Voice-Overs, Simultaneous Translation
Vivi Bentin, Henriette Buegger, Peter G. Dirmeier, Gaby Gehlen, Britta Groeger, Albert Haas, Jessica Manstetten, Mascha Rohner

Moderationen Presentations
Madeleine Bernstorff, Christiane Büchner, Lars Henrik Gass, Hans-Christian Grimm, Cornelia Klauß, Jessica Manstetten, Olaf Möller, Katrin Mundt, Herbert Schwarze, Carsten Spicher, Reinhard W. Wolf
Moderation Abschlussveranstaltung Presentation Closing Ceremony: **Peter G. Dirmeier**

Festival Lounge Festival Lounge
Graw Böckler (Raum für Projektion)

Dekoration Decoration
Mark Needham, Douglas Taylor

Bands/DJ's
Eröffnung Opening
DJ Toulouse low trax (detlef weinrich/kreidler)
Loop Pool 1 Loop Pool 1
Hanna Bächer/Bettina Latak (Kölncampus/Borderclash)
Live: Adam Butler (Sonig)
Loop Pool 2 Loop Pool 2
Lars Henrik Gass, Christian Fennesz (touch), Jade (MOSZ)
Special: François Chalet (Visuals)
Loop Pool 3 Loop Pool 3
Steffen Irlinger (Donna Regina), Live: Tujiko Noriko (Tomlab/Mego)
Loop Pool 4 Loop Pool 4
DJ Anima (Traum), DJ Veronika (Kompakt)
Festival-Abschlussparty Festival Closing Party
Live: The Spoons, Señor 45 & Herr Schneider

Betreuung der Internationalen Jury Secretary of the International Jury
Tijen Olcay

Kopienverwaltung, Versand, Zoll Print Administration, Shipping, Customs
Verena Barton, Heidi Röhr
Kopieneingabe Print Registration: **Melanie Eichler, Barbara Schulz, Nicola Schwedt**
Fon 825-2463
Die Kopienverwaltung befindet sich in der Kurzfilmtage Villa, Grillostr. 34. Sie ist täglich von 10.00-12.30 Uhr und von 14.00-19.00 Uhr geöffnet. The print administration office is located at the Kurzfilmtage Villa, Grillostr. 34, and is open daily from 10 am to 12.30 pm and from 2 pm to 7 pm.

Key Visuals
Idee und Gestaltung Concept and Design: **BOROS, Wuppertal**

Bildmaterial Footage
Alexander Sokurov

Trailer
Idee, Ton, Schnitt und Produktion Concept, Sound, Editing and Production
Jan Verbeek

Standbilder Freeze Frames
BOROS, Wuppertal

EDV Koordination EDP Coordination
Thomas Doberstein

Website Gestaltung und Programmierung Website Design and Programming
pixell daten & design GmbH, Bonn

Webmistress Webmistress
Iris Pfleging
Mitarbeit Assistance: **Julia Dubois, Luisa Schwamborn**

Festivalcafé Festival café
Pit und Team
Das Festivalcafé befindet sich in der Langemarkstr. 16, Europahauspassage. Es ist täglich von 11.00-22.00 Uhr geöffnet. The Festival café is located at Langemarkstr. 16, Europahauspassage. Open daily from 11 am to 10 pm.

Grußwort des Oberbürgermeisters der Stadt Oberhausen

A Greeting from the Lord Mayor of the City of Oberhausen

Die Internationalen Kurzfilmtage sind im Kulturkalender der Filmschaffenden und Filmfreunde mit fettem Ausrufezeichen markiert. Schon zum 51. Mal trifft sich die weltweite Kurzfilmszene in diesem Jahr bei uns in Oberhausen.

In vier Kategorien werden über 140 Kurzfilme im Wettbewerb gezeigt. Kaum irgendwo sonst ist eine solche Masse an Klasse zu sehen. Das gilt gleicher-maßen für nationale wie internationale Produktionen. Dazu wird der MuVI-Preis in der Kategorie Bestes Deutsches Musikvideo verliehen, mit dem *Intro*-Magazin für Popkultur als Medienpartner. In diesem Genre hat sich in den letzten Jah-ren eine ganz eigene Kurzfilm-Gattung mit Erfolg etabliert.

Richtungweisendes, Stilbildendes, neue Techniken in Kameraführung oder Erzählweise, Bildgestaltung und Regie, Experimentelles, die Kurzfilmtage fokussieren: In Oberhausen werden Trends gezeigt, zugleich Trends für den Kurzfilm gesetzt.

Wie wichtig uns Kultur und die Kurzfilmtage sind, beweist der Große Preis der Stadt Oberhausen, der trotz knapper öffentlicher Kassen im internationalen Wettbewerb auch in diesem Jahr selbstverständlich verliehen wird.



Wie bedeutend die Internationalen Kurzfilmtage sind, zeigen die Medienpartner, die Fernsehsender 3sat, ARTE und KiKa. Der Kinderkanal unter-stützt auch in diesem Jahr wieder den Kinder- und Jugendfilmwettbewerb. Dessen Jurys aus zehn Oberhausener Kindern werden mit der Produktion ihres eigenen Trailers auch 2005 wieder die Geheimnisse des Trickfilms lüften.

ARTE und 3sat kaufen in Oberhausen regelmäßig Kurzfilme für ihre anspruchsvollen Kulturprogramme. Darüber hinaus stiften sie den ARTE-Preis für den besten europäischen Kurzfilm, sowie den 3sat-Förderpreis.

Auf den ersten Gong zur Eröffnung freue ich mich und wünsche Teilnehmern, Gästen und Zuschauern Ausdauer, Abwechslung, Anregung, interessante Einblicke und Kurzweil beim Kurzfilm.

Filmmakers and cinema fans have put big exclamation marks in their cultural diaries next to the International Short Film Festival. This year, the international short-film scene is meeting up here in Oberhausen for the 51st time.

Over 140 short films in four categories will be shown in the competition. Such a quantity of quality is rarely to be found elsewhere. This goes for both national and international productions. In addition, the MuVi Award will be presented in the category of Best German Music Video, with the *Intro* magazine for pop culture as a media partner. Over the past few years, a very particular genre of short film has successfully established itself in this field.

Pioneering trends, innovative styles, new techniques of camera work, narration, visual composition and direction, experiments: the Short Film Festival brings them all into focus. In Oberhausen trends in short film are shown - and set.

The Grand Prize of the City of Oberhausen shows how important culture and the Short Film Festival are to us. It will of course be awarded as usual this year despite the city's tight financial situation.

The festival's media partners, the television stations 3Sat, ARTE and KiKa, show how significant the International Short Film Festival is. The Children's Channel (KiKa) will this year again be giving its support to the competition for children's and youth films. Its jury, made up of ten children from Oberhausen, will once more reveal the secrets of trick film with the production of their own trailer.

ARTE and 3Sat regularly buy short films in Oberhausen for their prestigious cultural programmes. They also fund the ARTE prize for the best European short film and the 3Sat Promotional Award.

I am looking forward to the opening and wish participants, guests and viewers staying power, variety, stimulation, interesting insights and entertainment while watching the short films.

Klaus Wehling
Oberbürgermeister der Stadt Oberhausen
Lord Mayor of the City of Oberhausen

Grußwort des Ministers für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein Westfalen

A Word of Welcome from the Minister of Urban Development and Housing, Culture and Sports of the Federal State of North Rhine-Westphalia

"The Short Film, an Art Deserving a Longer Life" titelte die New York Times am 5. März dieses Jahres in einem Artikel über die Oscars 2005. Ein längeres Leben für den Kurzfilm, davon kann man bei den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen in ihrem 51. Jahr ganz gewiss sprechen. In Oberhausen ist die kurze Form keine Randnotiz, die ein begeisterter Journalist für sich entdeckt, sie ist Zentrum, Dreh- und Angelpunkt eines lebendigen Festivals, das für den internationalen Filmnachwuchs unverzichtbar ist.

Über die internationale Ausstrahlung der Kurzfilmtage, ihre Rolle als Mittler zwischen Kulturen und als einer der wichtigsten Knotenpunkte im weltweiten Netzwerk des Kurzfilms ist an dieser Stelle schon oft gesprochen worden. Die enorme Resonanz bei Publikum und Medien anlässlich des 50. Geburtstags der Kurzfilmtage im letzten Jahr hat deutlich gezeigt, wie wichtig dieses Festival war und ist.



Doch auch im Filmland Nordrhein-Westfalen mit seinen Festivals, Filmhäusern, Hochschulen und Produktionsfirmen spielen die Kurzfilmtage eine besondere Rolle, vor allem für die Nachwuchsförderung: Produktionen nordrhein-westfälischer Filmemacher werden hier regelmäßig in den Wettbewerben und Sonderprogrammen gezeigt. Und zum zweiten Mal veranstalten die Kurzfilmtage in diesem Jahr in Zusammenarbeit mit der NRW.BANK ein Seminar für Filmstudenten zum Thema Marketing für Kurzfilme. Das Land Nordrhein-Westfalen hat seine Filmlandschaft in den letzten Jahren wirtschaftlich wie kulturell konsequent gefördert. Doch es braucht auch Institutionen, die dazu beitragen, eine lebendige, kreative und produktive Filmindustrie zu unterstützen - wie die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen.

Vor allem geht es bei einem Filmfestival jedoch um Filme, und hier haben die Kurzfilmtage erneut Einiges zu bieten: So können wir auch 2005 gespannt sein auf die Oberhausener Festivalprogramme. Von den über 80 Filmen in dem großen Sonderprogramm *Der gefallene Vorhang. Das Ich und das Andere seit 1989,* **die sich mit der individuellen und kollektiven Identitätssuche in Ost wie West seit dem Fall der Mauer beschäftigen, bis hin zu den speziell ausgewählten kurzen Arbeiten für die Allerkleinsten im Kinderkino. Von den Videoclips, die für den MuVi-Preis nominiert sind bis zu den Arbeiten der Düsseldorfer Künstlergruppe Anarchistische GummiZelle - eines ist sicher: Bei den 51. Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen wird man immer Überraschendes finden - und ganz sicher junge Filmemacher, deren Namen in einigen Jahren in aller Munde sein werden.**

In diesem Sinne wünsche ich den 51. Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen ein gutes Gelingen und allen Besuchern spannende und überraschende Filmerlebnisse!

'The Short Film, an Art Deserving a Longer Life' was the title of a New York Times article on March 5 about the 2005 Oscars. A longer life for short film: that is something one can really say with regard to the International Short Film Festival Oberhausen in its 51st year. In Oberhausen short film is not a marginal note personally discovered by some enthusiastic journalist. It is the focus, the crucial pivot, of a vibrant festival that is indispensable for the up-and-coming generation of filmmakers worldwide.

I have already often spoken here about the international charisma of the Short Film Festival, its role as a mediator between cultures and its standing as one of the most important centres of the global short-film network. The enormous public and media response to the 50th anniversary of the Festival last year clearly showed how important this festival was and is.

But the Short Film Festival also plays a special role in the film state of North Rhine-Westphalia, with its festivals, art-house cinemas, film schools and production companies. This is particularly the case with the promotion of young talents. Productions by filmmakers from North Rhine-Westphalia are regularly shown in the competitions and special programmes in Oberhausen. And this year for the second time, the Festival, in cooperation with the NRW.BANK, is running a seminar for film students on the marketing of short films. In the past years, the state of North Rhine-Westphalia has consistently supported its film landscape both financially and culturally. But it also needs institutions that help to promote a vital, creative and productive film industry - like the Short Film Festival Oberhausen.

But the most important aspect of a film festival is films, and the Festival again has a lot to offer in this regard. The Oberhausen programmes in 2005 promise as ever to be very exciting. For example, there are the over 80 films in the large special programme *The Fallen Curtain. The Self and the Other Since 1989,* which take a look at the search for individual and collective identities in both East and West since the fall of the Berlin Wall. Or the specially selected short films for kids in Children's Cinema. From the video clips nominated for the MuVi Award to the works by the Düsseldorf group Anarchistische GummiZelle, one thing is for sure: the 51st International Short Film Festival Oberhausen will come up with a lot of surprises - and, very certainly, young filmmakers whose names will be on everyone's lips in a few years' time.

In this spirit I wish the 51st Short Film Festival Oberhausen every success and hope that all its visitors will enjoy some exciting and surprising film experiences!

Dr. Michael Vesper
Minister für Städtebau und Wohnen,
Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen
Minister of Urban Development and Housing,
Culture and Sports of the Federal State of North Rhine-Westphalia

Grußwort der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien

A Word of Welcome from the Federal Government Commissioner for Cultural and Media Affairs

Mit dem Kurzfilm und dem abendfüllenden Kinoepos verhält es sich wie mit der Erzählung und dem Roman, dem Einakter und dem fünfaktigen Drama. Kurzfilme gelten nicht selten als Fingerübungen, kleine Formen großer Kunst, raffinierte Zeitbilder in aller Kürze, großartige Experimente in nur wenigen Minuten.

Acht Tage im Mai ist Oberhausen der kreative Brennpunkt der globalen Kurzfilmszene; das Festival ist ein Ort internationaler Begegnungen, gegenseitigen Austausches und intensiver Gespräche, wie es diese auch in diesem Metier nur sehr selten gibt. Die gute Reputation und der beachtliche Erfolg des deutschen Kurzfilms, der in den letzten Jahren bei internationalen Wettbewerben stark reüssieren konnte, ist nicht zuletzt Oberhausen als einem der weltweit bedeutendsten Foren des kurzen Films zu danken.

Der wachsenden Bedeutung des Kurzfilms für die Entwicklung des Mediums trägt die Bundesregierung mit einer facettenreiche Förderung in steigendem Umfang Rechnung. Gleichzeitig liegt mir sehr daran, die Veranstaltung zur Verleihung des Deutschen Kurzfilmpreises ab 2005 neu zu gestalten und diese künftig jeweils in der Patenschaft mit einer Filmhochschule auszurichten. Damit soll jeweils ein Symposium verknüpft sein, das sich mit Zukunftsthemen befasst.



Andere Neuerungen betreffen den Kurzfilm unmittelbar. Die Mittel meines Hauses für die Kurzfilmförderung werden in diesem gegenüber dem Vorjahr um fünfzig Prozent und ab 2006 sogar um einhundert Prozent erhöht. Außerdem wird der Kurzfilm künftig international durch die German Films - Service and Marketing GmbH, der „Auslandsbotschaft" des deutschen Films, geschickter und wirkungsvoller vermarktet.

Ihnen allen wünsche ich anregende, erfolg- und erlebnisreiche Filmtage in Oberhausen

The short film and the feature-length cinema epic stand in the same relation to each other as the short story and the novel, the one-act play and the five-act drama. Short films are often seen as apprentice pieces, small forms of great art, brief, yet sophisticated reflections of the time in which they were made, splendid experiments of only a few minutes' duration.

For eight days in May, Oberhausen is the creative focal point of the global short-film scene. The Festival is a place of international encounters, mutual exchange and intensive discussions of a kind that is very rare in this field. Oberhausen, as one of the world's most important forums for short film, is largely responsible for the good reputation and considerable success of German short film, which has enjoyed great triumphs at international competitions over the past few years.

The German government is aware of the growing importance of short film for the development of the medium, and has increased its support on a broad basis. At the same time, it is very important to me to restructure the award ceremony for the German Short Film Prize as of 2005. In future, it will be carried out in cooperation with a different film school each year. The event is to be linked to a symposium focusing on future-related themes.

Other innovations will directly affect short film. This year, my department will be raising its subsidies for the promotion of short film by fifty percent in comparison with last year. From 2006, there will be a hundred-percent increase. Additionally, in future short films will be marketed world-wide by the company German Films - Service and Marketing GmbH, the „international embassy" of German film, in a more competent and effective way.

I wish you all a stimulating, successful, eventful festival in Oberhausen.

Dr. Christina Weiss
Staatsministerin beim Bundeskanzler
Minister of State at the Federal Chancellor

Verstehen ist kein Kriterium Understanding Is No Criterion

Stark vereinfacht und ein wenig ironisch könnte man sagen: Wir wählen aus, was wir nicht verstanden haben. Das ist ungefähr so, wie wenn man zum Psychotherapeuten geht und der fragt, warum man es im Leben unbedingt leicht haben wolle und sich über die Schwierigkeit der Veränderung beklage. Warum möchte man es lieber leicht haben? Warum lieber der Status quo als die Veränderung? Natürlich ist Kompliziertheit bereits ein Verdachtsmoment, schreibt Horkheimer im Exil an Adorno. Nachdem aber in Kino und Fernsehen randständige Formen ihre Nischen nahezu eingebüßt haben, ist ein Festival, das einen kulturellen Auftrag wahrnimmt, zur Kompliziertheit verpflichtet. Den Rest sollen die anderen machen. Darin behauptet Kultur ihr Recht gegenüber der Wirtschaft.

Dennoch, Oberhausen ist kein Festival des Experimentalfilms und war es auch nie. Das ist eines der großen Missverständnisse. Oberhausen ist den einen immer zu experimentell, den anderen immer zu konventionell erschienen. Das klingt widersprüchlich. So ist aber wohl die Spannung entstanden, die ein Festival benötigt und es zu einer Art Miniatur gesellschaftlicher Kommunikation macht. Oberhausen ist dem Verständnis nach ein Festival der Innovation. Innovation ist die Planung, Erzeugung und Durchsetzung neuer Produkte, wirtschaftlich oder kulturell. Der Spielraum dafür ist heute eng, scheinbar. Da ist die Versuchung groß, Abstriche von den eigenen Ansprüchen zu machen. Man füllt die Programme mit bereits bekannten Namen und den Filmen derjenigen, mit denen man es sich auf keinen Fall verscherzen sollte. Man lässt Sponsoren und Geldgeber an Jurys teilnehmen und über Preise mitentscheiden. Man setzt die Themen und Vorgaben um, zu denen Fördermittel aufgelegt wurden. Man ist synergetisch, netzwerkorientiert, bekennend europäisch und bedingungslos kooperativ: – während doch die kulturpolitisch einzig richtige Haltung wäre: individuell, unterscheidbar und kompromisslos zu sein. Es ist daher höchste Zeit für einen neuen Extremismus der Kultur, eine Kultur der Eigensinnigen.



Nachdem im Vorjahr, dem Jahr unseres Jubiläums, in Oberhausen wieder über die Frage des politischen Films diskutiert wurde, darüber, ob es ihn gibt, was er leistet und ob er in Oberhausen auch tatsächlich ein Forum hat, haben wir uns dazu entschlossen, in diesem Jahr das Programm ganz auf diese Frage einzustellen: *Der gefallene Vorhang* **beschäftigt sich mit dem Bedeutungswandel des politischen Films und der Stellung des Individuums nach dem Niedergang des Sozialismus im Osten. Überdies zeigen unsere Specials mit Arbeiten der AGZ, von Stefan Hayn, Mark Lewis, Józef Robakowski und Laura Waddington, die Wettbewerbe und selbst die Musikvideo-Programme, dass die eigenständig künstlerischen Positionen mitunter auch die politischsten sein können. Dennoch, Oberhausen ist kein Festival des politischen Films und war es auch nie.**

Ich danke allen, die dieses Festival ermöglicht haben und dafür sorgen, es zu erhalten.

To put it oversimply and a little ironically: we choose what we have not understood. It is a bit like when you go to a psychotherapist and s/he asks why you want to have it easy in life and why you are complaining about the difficulties of change. Why would we rather have things easy? Why do we prefer the status quo to change? Of course, complicatedness is already a ground for suspicion, as Horkheimer wrote to Adorno from his exile. But in a situation where marginalized forms have almost lost their niches in cinema and television, a festival with a cultural mission is obliged to be complicated. The others should do the rest. This is how culture upholds its rights in the face of industry and commerce.

However, Oberhausen is not a festival of experimental film, and never has been. This is one of the great misunderstandings. Oberhausen has always seemed too experimental to some, and too conventional to others. That sounds like a contradiction. But this is probably how the tension has been created that a festival needs and that makes it a kind of miniature of social communication. Oberhausen sees itself as a festival of innovation. Innovation is the planning, production and promotion of new products, whether commercial or cultural. These days there would seem to be narrow scope for this. So there is a big temptation to lower one's sights. One fills the programmes with names that are already known and with the films of people whom one cannot afford to offend. One lets sponsors and financial backers be on juries and help decide on prizes. One accepts the themes and conditions upon which subsidies depend. One is synergetic, network-orientated, proactively European and unconditionally cooperative - whereas the only right approach from a politico-cultural point of view would be to be individual, distinctive and uncompromising. For this reason, it is high time there was a new extremism in culture: a culture of individualism.

Last year, the year of our anniversary, there was again discussion on the question of political film: whether it exists, what it achieves, and whether it really has a forum in Oberhausen. As a result, we have decided to devote a complete programme to this issue: *The Fallen Curtain* explores the changes in the meaning of political film and the status of the individual after the demise of socialism in the East. In addition, our specials with works by the AGZ, Stefan Hayn, Mark Lewis, Józef Robakowski and Laura Waddington, the competitions, and even the music-video programmes show how independent artistic approaches can sometimes also be the most political. However, Oberhausen is not a festival of political film, and never has been.

I would like to thank all the people who have made this festival possible and help to keep it going.

Dr. Lars Henrik Gass
Festivalleiter
Internationale Kurzfilmtage Oberhausen
Festival Director
International Short Film Festival Oberhausen

Archiv der Kurzfilmtage Archive of the Festival

Seit Ende der 50er Jahre kaufen die Kurzfilmtage Filmkopien aus den Wettbewerben an. Durch die kontinuierliche Sammlung über nunmehr vier Jahrzehnte ist ein einzigartiger Schatz von derzeit über 1.300 Filmkopien und Videos entstanden.

Die Bestandserschließung über eine Datenbank umfasst Nachweis des technischen Zustands der Kopien, Negativlage, Rechte und Sekundärmaterial. In manchen Fällen besitzen die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen die einzig noch vorhandene Kopie eines Filmes.

Für das Archiv der Kurzfilmtage ist ein Katalog erschienen, der alle vorhandenen Titel auflistet. Er steht unter www.kurzfilmtage.de Fachleuten ganzjährig zur Verfügung. Zur Benutzung wird ein Passwort benötigt, das im Jahresabonnement von € 20 vergeben wird.

Bitte wenden Sie sich an Please contact
Carsten Spicher
Fon +49-208-825-2319
Fax +49-208-825-5413
spicher@kurzfilmtage.de

Since the end of the 50s the festival has been buying prints from the competition programmes. The continuous collection of films over a period of four decades has led to a unique treasure holding more than 1,300 films and videos.

The inventory in form of a database contains information on the technical condition of prints, the situation regarding negatives, copyrights and secondary material. In the case of some works the International Short Film Festival Oberhausen owns the only surviving film print.

The film archive of the International Short Film Festival Oberhausen has compiled a catalogue of holdings listing all available titles. Experts and representatives from the film industry can access the archive catalogue throughout the year under www.kurzfilmtage.de if they have a valid password. Passwords can be obtained by annual subscription against a fee of € 20.

Kurzfilmtage Verleih Film Distribution of the Festival

Der Verleih der Kurzfilmtage bietet für nicht-gewerbliche Vorführungen in der ganzen Welt rund 500 Titel an.

Jährlich werden diese um rund 50 neue Titel aus den Wettbewerben des jeweiligen Festivals erweitert, hinzu kommen Beiträge aus den Sonderprogrammen und die MuVi-Rolle, die sämtliche für den MuVi-Preis nominierten Clips umfasst. Es können einzelne Titel oder aber komplette Programme ausgeliehen werden. Wir beraten Sie gerne bei der Auswahl und stellen auch Programme nach Ihren Vorstellungen zusammen. Die Vorführungen können auf Wunsch von einem Mitglied der Auswahlkommissionen vorgestellt werden, das Filmprogramm kann so um Einführungen und anschließende Diskussion erweitert werden. Die Verleihprogramme der letzten Jahre finden Sie auf unserer Website; sie können auf Anfrage auch versandt werden.

Bitte wenden Sie sich an Please contact
Melanie Piquel
Fon +49-208-825-2652
Fax +49-208-825-5413
info@kurzfilmtage.de

The distribution of the International Short Film Festival Oberhausen offers about 500 titles for non-profit screening worldwide.

Every year we purchase about 50 new titles from the current festival competitions for distribution as well as contributions from the Special Programmes and the MuVi reel which comprises all current MuVi Award nominees. It is possible to book individual films or complete programmes. On request, members of the Festival's Selection Committee will accompany and introduce the films adding introductions and subsequent discussions to the film programmes. The distribution programmes of the last years are available on our website and will also be sent out to you on request.

Der Filmmarkt The Film Market

Der Filmmarkt befindet sich in diesem Jahr im NH Hotel in fußläufiger Nähe zu den anderen Festivalorten. Im Filmmarkt stehen alle Videokassetten, die eingereicht und nicht zurückgefordert wurden, zur individuellen Sichtung zur Verfügung. Der Filmmarkt gibt akkreditierten Fachleuten die Möglichkeit, aus den über 5.000 eingesandten Filmen und Videos, entsprechend den spezifischen Anforderungen von Sendern, Festivals, Verleihen u. ä., zu sichten und anhand der Kontaktadressen des Kataloges für ihre Arbeit auszusuchen. Detaillierte Register erleichtern die Suche. Als ein weiterer Service steht der Filmmarktkatalog online das ganze Jahr über passwortgeschützt für Fachleute zur Verfügung.

Bitte wenden Sie sich an Please contact
Katrin Mundt
Fon +49-208-825-3041
Fax +49-208-825-5413
mundt@kurzfilmtage.de

This year, the film market can be found at the NH Hotel in walking distance to the other festival venues. At the film market all video tapes which have been submitted and not requested back are made available for individual viewing. The filmmarket offers accredited experts and industry representatives the opportunity to select from more than 5,000 films and Videos according to the specific demands and selection criteria of TV channels, distributors and festivals etc. by using the contact addresses in our catalogue. Detailed indexes facilitate the search. As an additional service during the year, an online film market catalogue is available to industry representatives and experts. It can be accessed only by password.

Institutionelle Partner Institutional Partners

der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen of the International Short Film Festival Oberhausen

Argentinien Argentina
Goethe-Institut Buenos Aires; Institute Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Capital Federal; **Siienos Cortos Short Film Festival,** Buenos Aires; **Universidad del Cine,** Buenos Aires

Australien Australia
Australien Film Comission, Sydney; **Australien Film, Television and Radio School,** Sydney; **Goethe-Institut Sydney; Sydney Film Festival**

Belgien Belgium
AJC! (Atelier Jeunes Cinéastes), Brüssel; **Argos,** Brüssel; **Hogeschool Sint Lukas,** Brüssel

Brasilien Brazil
Associação Cultural Kinoforum - Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo; Associação Cultural Videobrasil, São Paulo; **Instituto Itaú Cultural,** São Paulo; **Universidade de São Paulo - Escola de Comunicações e Artes**

Bulgarien Bulgaria
National Film Center, Sofia

VR China
Hong Kong Arts Centre; City University of Hong Kong; Beijing Film Academy

Dänemark Denmark
Dansk Filminstitut, Kopenhagen; **Filmkontakt Nord,** Kopenhagen

Deutschland Germany
AG Kurzfilm e. V., Dresden; **Bauhaus Universität Weimar; Bergische Universität,** Wuppertal; **Botschaft von Kanada,** Berlin; **Bundeszentrale für politische Bildung, Fokus Afrika: Africome 2004-2006; City 0. Management,** Oberhausen; **Deutsche Film- und Fernsehakademie,** Berlin; **Fachhochschule Dortmund; Filmakademie Baden-Württemberg,** Ludwigsburg; **Filmbüros der Länder; Filmtheater Betriebe H. Pesch & Co. OHG,** Oberhausen; **Goethe-Institut,** München; **Hochschule für Fernsehen und Film,** München; **Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf",** Potsdam-Babelsberg; **Institut für zeitbasierte Medien der Universität der Künste,** Berlin; **Internationale Filmschule Köln; Kulturschock,** Oberhausen; **Kunsthochschule für Medien Köln; KurzFilmAgentur,** Hamburg; **Media School Hamburg; Stadt Oberhausen, Dez. 4/Bereich 1-4/Schule; TMO,** Oberhausen; Polnisches Institut, **Düsseldorf**

Estland Estonia
Estonian Film Foundation, Tallinn; **Soros Center for Contemporary Art - Tallinn**

Finnland Finland
Avanto - Helsinki Media Art Festival; The Finnish Film Foundation, Helsinki

Frankreich France
ARTE, Straßburg; **Festival international du court métrage,** Clermont-Ferrand; **Unifrance Film,** Paris

Griechenland Greece
Greek Film Centre, Athen

Großbritannien Great Britain
British Council - Film & Litature Department, London; **Goethe-Institut Glasgow; LUX,** London

Indien India
Film & Television Institute of India, Pune

Iran Iran
Iranian Young Cinema Society, Teheran

Irland Ireland
Cork Film Festival; Goethe-Institut Dublin

Island Iceland
Icelandic Film Fund, Reykjavik

Italien Italy
Goethe-Institut Turin; INVIDEO, Mailand; **Torino Film Festival**

Japan Japan
art space kimura, Tokio; **CG-ARTS Kyokai,** Tokio; **Eiga Bi Gatsuko (The Film School of Tokyo); IAMAS,** Ogaki; **Image Forum,** Tokio; **International Digital Cinema Festival,** Kawaguchi City, Saitama; **Japan Foundation,** Tokio; **Kobe Art Center; Kyoto Student Film Festival; Kyoto University of Art and Design; Mito Short Film & Video Festival,** Iberaki-ken; **Pia Film Festival,** Tokio; **Seika Universität,** Kyoto; **UniJapan Film,** Tokio; **Video Art Center,** Tokio

Kanada Canada
National Film Board of Canada, Montreal; **Telefilm Canada,** Montreal; **V-Tape,** Toronto; **Video Out Distribution,** Vancouver; **Vidéographe,** Montreal; **Videopool,** Winnipeg

Kuba Cuba
Deutsche Botschaft, Havanna; **EICTV,** Havanna

Lettland Latvia
National Film Center of Latvia, Riga

Libanon Lebanon
ALBA, Beirut; **IESAV,** Beirut

Malaysia Malaysia
FINAS, Ampang, Selangor; **Goethe-Institut Kuala Lumpur; Kelab seni filem malaysia, Malaysia Filmclub,** Petaling Jaya, Selangor DE; **Malaysian Video Awards Nite,** Kuala Lumpur; **Multimedia University,** Cyberjaya, Selangor Darul Eshan; **National Film Institute,** Kuala Lumpur

Mexiko Mexico
Expresión en corto - Festival Internacional de Cine, Guanajuato; **Goethe-Institut Mexiko-City**

Neuseeland New Zealand
Auckland University of Technology (AUT); Creative New Zealand, Wellington; **Elam School of Fine Arts,** Auckland; **Goethe-Institut Wellington; Moving Image Centre,** Auckland; **New Zealand Film Centre,** Wellington; **New Zealand Film Commission,** Wellington; **Physics Room,** Christchurch

Niederlande The Netherlands
Holland Film Promotion, Amsterdam; **Impakt,** Utrecht; **Montevideo/Time Based Arts,** Amsterdam; **Rotterdam International Film Festival**

Norwegen Norway
Norsk Filminstitutt, Oslo

Österreich Austria
Austrian Film Commission, Wien; **Sixpack Film,** Wien

Portugal Portugal
Festival Intl. Curtas-Metragens Vila do Conde

Russland Russia
Aidan Gallery, Moskau; **Cinefantom,** Moskau; **Dokfilmstudios,** St. Petersburg; **Goskino,** Moskau; **Höhere Regiekurse,** Moskau; **Kansk Video Festival,** Moskau; **Kinoshock Festival,** Anapa; **Lenfilm-Studio für Dokumentarfilme,** St. Petersburg; **Nadeshda Studio,** Jekaterinburg; **Pro Arte Foundation,** St. Petersburg; **St-Petersburg State Cinema & TV University; Verband der Filmschaffenden,** Moskau; **VGIK,** Moskau; **XL Gallery,** Moskau

Schweden Sweden
Filmform, The Art Film & Video Archive, Stockholm; **Goethe-Institut,** Stockholm; **Moderna Museet - Contemporary Film and Video,** Stockholm; **Svenska Filminstitutet,** Stockholm; **United Networks Mobile Archive,** Stockholm; **Uppsala Internationella Kortfilmfestival**

Schweiz Switzerland
Agence Suisse du court métrage, Lausanne; **Solothurner Filmtage**

Slowakische Republik Slovakian Republic
Kunstakademie, Bratislava; VSMü, Bratislava

Spanien Spain
CECC - Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya, Barcelona; **ESCAC - Escuela Superior de Cinema i audiovisuals de Catalunya,** Barcelona; **Escola Massana,** Barcelona; **L'Alternativa Festival de Cinema Independent de Barcelona; MECAD - Media Centre d'Art i Disseny,** Barcelona; **OVNI - Observatori de Vídeo no identificat,** Barcelona

Südkorea South Korea
Indiestory, Seoul; **Mirovision,** Seoul

Tschechische Republik Czech Republic
Academy of Fine Arts School (AVU) - School of New Media, Prag; **FAMU - Filmova fakulta Akademie muzických umeni,** Prag; **International Documentary Film Festival Jihlava**

Thailand Thailand
Thai Film Foundation, Bangkok

Ukraine Ukraine
Filmfestival "Molodist", Kiew

Ungarn Hungary
Academy of Drama and Film, Budapest; **C3 - Center for Culture & Communication,** Budapest; **Goethe-Institut Budapest; Hungarian Filmweek,** Budapest; **Magyar Filmunió**

USA USA
Electronic Arts Intermix, New York; **Video Data Bank,** Chicago; **Women Make Movies,** New York

Venezuela Venezuela
CNAC, Caracas

Nicole Brenez, Frankreich France


© Marcel Mazé

Lehrt Film an der Universität Paris 1; Kuratorin, Autorin und Herausgeberin; eigene Veröffentlichungen u. a. *Shadows de John Cassavetes* **(1995) und** *De la Figure en général et du Corps en particulier. L'invention figurative au cinéma* **(1998); als Herausgeberin u. a:** *Poétique de la couleur - Une Anthologie* **(1996),** *Jeune, dure et pure. Une histoire du cinéma d'avant-garde en France* **(2001),** *Cinéma/Politique - série 1* **(2005),** *la Vie nouvelle - Nouvelle Vision* **(2005). Ihr Buch über Abel Ferrara wird demnächst erscheinen. Organisierte zahlreiche Filmveranstaltungen und Retrospektiven. Seit 1995 ist sie für die Cinémathèque Française als Kuratorin ihrer Avantgarde-Filmprogramme tätig.** Teaches Cinema Studies at the University of Paris-1. Curator, writer and editor; publications as author include *Shadows de John Cassavetes* (1995) and *De la Figure en général et du Corps en particulier. L'invention figurative au cinéma* (1998); as editor *Poétique de la couleur - Une Anthologie* (1996), *Jeune, dure et pure. Une histoire du cinéma d'avant-garde en France* (2001), *Cinéma/Politique - série 1* (2005), *la Vie nouvelle - Nouvelle Vision* (2005). She has a book forthcoming on Abel Ferrara. She has organized many film events and retrospectives. She is curator of the Cinémathèque Française's avant-garde film sessions since 1995.

Mounir Fatmi, Marokko/Frankreich Marocco/France



Geboren 1970 in Tanger/Marokko; lebt heute abwechselnd in Paris und Tanger. Die Arbeit von Mounir Fatmi ist sowohl politischer, existenzieller als auch ästhetischer Natur. Seit 1999 wurden seine Arbeiten auf verschiedenen Videofestivals, in Zentren für zeitgenössische Kunst und in Museen ausgestellt, namentlich auf der Biennale von Dakar, auf der Medienkunstbiennale von Breslau, dem Musée des Arts Décoratifs in Paris und im Afrika-Museum in Johannesburg. Im Jahre 2003 widmete ihm das Migros Museum in Zürich eine Werkschau unter dem Titel "Obstacles". Und das Festival Cinéma méditerranéen in Montpellier würdigte sein Video-Gesamtwerk. 2004 vertrat er Marokko auf der Biennale von Gwangju in Südkorea. Born in 1970 in Tangier/Morocco; lives and works in Paris and Tangier. In his work Mounir Fatmi explores political, existentialist as well as aesthetic questions. Since 1999 his works have been exhibited at various video festivals, centres for contemporary art and museums, notably the Dakar Biennial, the Breslau Media Art Biennial, the Musée des Arts Décoratifs in Paris and the Africa museum in Johannesburg. In 2003 he had a solo exhibition at the Migros-Museum in Zurich with the title 'Obstacles'. And the festival Cinéma méditerranéen in Montpellier paid homage to his oeuvre. In 2004 he represented Morocco at the Gwangju Biennial in South Korea.

Mark Lewis, Großbritannien Great Britain



Geboren in Hamilton, Ontario; lebt und arbeitet in London. Filmemacher; seine Arbeiten sind eher für Kunsträume als für Kinosäle konzipiert. Er studierte Fotografie bei Victor Burgin und lebte eine Zeit lang in Vancouver, einem wichtigen Zentrum für Fotografie und Videokunst. 1995 begann Lewis mit dem Medium Film zu arbeiten und konzentrierte sich auf Aspekte der Filmsprache, wobei er dem Bild zunehmend den Vorzug gab vor Erzählung und Ton. Filme (Auswahl): 2001 *Jay's Garden, Malibu; Windfarm; Algonquin Park, September;* **2002** *Algonquin Park, Early March; Children's Games, Heygate Estate; Tenement Yard, Heygate Estate;* **2003** *Churchyard Row; Airport; Brass Rail; Harper Road; Lawson Estate;* **2004** *Off Leash, High Park; Airport II.* Born in Hamilton, Ontario; lives and works in London. Filmmaker; his works are more for art spaces than for cinema halls. He studied photography with Victor Burgin, and lived in Vancouver, a major centre for photography and video. Lewis began using film as a medium in 1995, focusing on the aspects of cinematic language and with an increasing emphasis on image rather than narration or sound. Films (selection): 2001 *Jay's Garden, Malibu; Windfarm; Algonquin Park, September;* 2002 *Algonquin Park, Early March; Children's Games, Heygate Estate; Tenement Yard, Heygate Estate;* 2003 *Churchyard Row; Airport; Brass Rail; Harper Road; Lawson Estate;* 2004 *Off Leash, High Park; Airport II.*

Barbara London, USA USA



Kuratorin; Begründerin des Videoausstellungsprogramms des Museum of Modern Art, für das sie jahrelang Pionierarbeit leistete. Trug entscheidend zum Aufbau der ersten Mediensammlung des MoMA bei. In jüngster Zeit kuratierte sie u. a. "Masters of Animation: Hayao Miyazaki and Isao Takahata"; "Music and Media" mit Laurie Anderson/Greil Marcus, Michel Gondry/Ed Halter und Brian Eno/Todd Haynes; Gary Hills Installation HanD HearD; "TimeStream", ein Web-Projekt von Tony Oursler und eine Reihe von Web-Projekten in China, Russland und Japan. Sie ist zudem als Autorin und Dozentin tätig. Curator; founded The Museum of Modern Art's video exhibition programme and has guided it over a long pioneering career. She has helped assemble the Museum's premiere media collection. Her recent activity includes 'Masters of Animation: Hayao Miyazaki and Isao Takahata', 'Music and Media', with Laurie Anderson/Greil Marcus, Michel Gondry/Ed Halter, and Brian Eno/Todd Haynes; Gary Hill's installation HanD HearD; 'TimeStream', a web commission by Tony Oursler; and a series of Web projects undertaken in China, Russia, and Japan. She has written and lectured widely.

Akram Zaatari, Libanon Lebanon



Videokünstler und Kurator; lebt und arbeitet in Beirut; Mitbegründer der Arab Image Foundation, mit deren Hilfe er seine jüngste Recherchearbeit über die fotografische Geschichte des Nahen Ostens realisierte, die wiederum als Basis für eine Reihe von Ausstellungen und Veröffentlichungen diente, darunter "Hashem el Madani; Studio Practices", "Mapping Sitting, on portraiture and photography" (mit Walid Raad) und "The Vehicle: picturing moments of transition in a modernizing society". Zu seinen jüngsten Videoarbeiten zählen 1996 *The Candidate;* **1997** *All Is Well on the Border; Crazy of You;* **2000** *Red Chewing Gum;* **2001** *How I Love You;* **2003** *This Day;* **2004** *In this House.* Video artist and curator who lives and works in Beirut. He is co-founder of the Arab Image Foundation, through which he developed his recent research-based work on the photographic history of the Middle East, which was the basis for a series of exhibitions and publications, among which are 'Hashem el Madani; Studio Practices', 'Mapping Sitting, on portraiture and photography' (with Walid Raad), and 'The Vehicle: picturing moments of transition in a modernizing society'. His recent video work include 1996 *The Candidate;* 1997 *All Is Well on the Border; Crazy of You;* 2000 *Red Chewing Gum;* 2001 *How I Love You;* 2003 *This Day;* 2004 *In this House.*

Deutsche Jury German Jury

Raimond Goebel



Geboren 1957 in Paderborn; Studium an der Universität Bielefeld; seit 1982 Film- und Videoarbeiten; seit 1996 Herstellungsleiter und Produzent bei Pandora Film, Köln; seit 2001 Mitglied der European Film Academy. Born in 1957 in Paderborn; studied at the University of Bielefeld; since 1982 film and video works; since 1996 line producer with Pandora Film, Cologne; since 2001 member of the European Film Academy.

Christoph Hochhäusler



Geboren 1972 in München; 1996-2004 Filmstudium an der HFF München; seit 1998 Mitherausgeber der Filmzeitschrift *Revolver;* **lebt in Berlin. Kurzfilme seit 1999 u. a.** *Fieber* **(in Oberhausen 1999); 2003** *Milchwald* **(Spielfilm).** Born in 1972 in Munich; 1996-2004 film studies at the HFF in Munich; since 1998 co-editor of the film magazine *Revolver;* lives in Berlin. Short films since 1999, incl. *Fieber* (in Oberhausen 1999); 2003 *Milchwald* (fiction).

Ulrike Ottinger



Seit 1962 als Künstlerin tätig; Regie, Buch und Kamera von vielen Filmen und Theaterinszenierungen; zahlreiche Ausstellungen und Retrospektiven (u. a. David Zwirner, New York; Witte de With, Rotterdam; Museo Reina Sofia, Barcelona). Has been working as an artist since 1962; directing, screenplay and camera for a number of films and theatre plays; various exhibitions and retrospectives (incl. David Zwirner, New York; Witte de With, Rotterdam; Museo Reina Sofia, Barcelona).

Jury des Ministeriums für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen Jury of the Ministry of Urban Development and Housing, Culture and Sports of the Federal State of North-Rhine Westphalia
Theda Kluth Köln, **Christiane Heuwinkel** Bielefeld, **Agnes Meyer-Brandes** Köln, **Oliver Rahayel** Bonn, **Petra Schmitz** Mülheim/Ruhr

Jury der Internationalen Filmkritik (FIPRESCI) Jury of the International Film Critics (FIPRESCI)
Dana Linssen Bilthoven, Niederlande, **Nick Bradshaw** London, Großbritannien, **Anita Piotrowska** Krakau, Polen

Ökumenische Jury Ecumenical Jury
Jérôme Cottin Enghien-Les-Bains, Frankreich, **Eva Furrer-Haller** Biel, Schweiz, **Dirk von Jutrczenka** Stuhr-Seckenhausen, **Sebastian R. B. Schlöglmann** Vasoldsberg, Österreich, **Eberhard Streier** Essen

Kino Jury Cinema Jury
Andreas Heidenreich, Primo Mazzoni, **Holger Ziegler**

Jurys des Kinder- und Jugendfilmwettbewerbs Juries of the Children's and Youth Film Competition
Theo Konopatzki 10 Jahre, **Marie-Christin Kowanda** 11 Jahre, **Sebastian Leifeld** 11 Jahre, **Maren Schiller** 9 Jahre, **Alina Weidensee** 10 Jahre
Isabel Dickmann 13 Jahre, **David Jahnke** 12 Jahre, **Nadine Kunz** 12 Jahre, **Robin Lisec** 14 Jahre, **Benjamin Müller** 13 Jahre

Preise Awards

Die Internationale Jury vergibt folgende Preise: The International Jury will award the following prizes:
- **den Großen Preis der Stadt Oberhausen, dotiert mit € 7.500,** the Grand Prize of the City of Oberhausen (€ 7,500),
- **zwei Hauptpreise, dotiert mit jeweils € 3.500,** two Principal Prizes (€ 3,500 each),
- **den ARTE-Preis für einen europäischen Kurzfilm, dotiert mit € 2.500,** the Arte Prize for a European short film (€ 2,500).

Die Jury des Ministeriums für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen vergibt einen Preis, dotiert mit € 5.000. The Jury of the North Rhine-Westphalia Government Ministry of Urban Development and Housing, Culture and Sport will award a prize (€ 5,000).

Die Jury der FIPRESCI (Jury der Internationalen Filmkritik) vergibt einen Preis. The Jury of the FIPRESCI (Jury of International Film Critics) will award a prize.

Die Ökumenische Jury vergibt einen Preis, dotiert mit € 1.500. The Ecumenical Jury will award a prize (€ 1,500).

Die Kinojury vergibt einen Preis, verbunden mit einer Ankaufsoption durch die KurzFilmAgentur Hamburg für die prämierte Arbeit. The Cinema Jury will award a prize in connection with a buying Option on the awarded work by the KurzFilmAgentur Hamburg.

Die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen vergeben einen Preis, dotiert mit € 500. The International Short Film Festival Oberhausen will award a prize (€ 500).

Die Jury des deutschen Wettbewerbs vergibt folgende Preise: The Jury of the German Competition will award the following prizes:
- **den Preis für den besten Beitrag des Deutschen Wettbewerbs, dotiert mit € 5.000,** the prize for the best contribution to the German Competition (€ 5,000),
- **den 3sat-Förderpreis, dotiert mit € 2.500 für einen Beitrag, der sich durch eine neue Sichtweise auszeichnet. Der Preis umfasst darüber hinaus das Angebot, den ausgezeichneten Beitrag zu erwerben und im 3sat-Programm zu präsentieren.** The 3sat-Promotional-Award (€ 2,500) for a work with a particulary innovative approach. This award includes an option for 3sat to purchase the winning title and broadcast it on 3sat.

Die Industrie- und Handelskammer für Essen, Mülheim an der Ruhr, Oberhausen zu Essen übernimmt die Patenschaft für den Hauptpreis im Deutschen Wettbewerb. The principal prize is sponsored by the Chamber of Industry and Commerce for Essen, Mülheim an der Ruhr, Oberhausen in Essen.

Zwei Oberhausener Kinder- und Jugendjurys vergeben im Internationalen Kinder- und Jugendfilmwettbewerb je einen Preis für den besten Beitrag, dotiert mit jeweils € 1.000. Der Kinderkanal von ARD/ZDF übernimmt die Patenschaft der beiden Preise. Two children and youth juries from Oberhausen will award one prize each for the best contribution to the Children's and Youth Film Competition (€ 1,000 each). Both prizes are sponsored by Kinderkanal, the ARD/ZDF children's channel.

Die MuVi-Jury vergibt folgende Preise für das beste deutsche Musikvideo: The MuVi-Jury will award the following prizes for the best German music video:
- **den 1. Preis, dotiert mit € 2.500,** the 1. Prize (€ 2,500),
- **den 2. Preis, dotiert mit € 1.500,** the 2. Prize (€ 1,500),
- **den 3. Preis, dotiert mit € 1.000.** the 3. Prize (€ 1,000).

Der MuVi-Online Publikumspreis ist dotiert mit € 500. The MuVi Online Audience Award amounts to € 500. **Preise und Prämien sind für die RegisseurInnen bestimmt.** The awards and premiums will be given to the film directors.

Zeitplan Timetable

	Lichtburg	Gloria	Star	Andere Orte
	Donnerstag 5. Mai 2005 Thursday, May 5th 2005			
12.00				**Studio: 12.00-19.00 Uhr** **FICTION ARTISTS** S. 189
14.30			**Kinder- und Jugendkino** **(ab 3 Jahre)** S. 59	
17.00		**Preisträger anderer Festivals** S. 193		
19.00	**Eröffnung**			
	Freitag 6. Mai 2005 Friday, May 6th 2005			
8.30		**Kinder- und** **Jugendfilmwettbewerb 1** **(5-7 Jahre)** S. 50		
10.30	**Der gefallene Vorhang:** **Lost Utopia** S. 73	**Kinder- und** **Jugendfilmwettbewerb 2** **(8-10 Jahre)** S. 51		
11.00			**Wiederholung Kinder- und** **Jugendkino (ab 3 Jahre)**	
12.30	**Internationaler Wettbewerb 1:** **Kontaktaufnahme** S. 21	**Stefan Hayn 1** S. 167		**Studio: 12.00-20.00 Uhr** **Installation FICTION ARTISTS**
14.30	**Der gefallene Vorhang: We** S. 111	**Laura Waddington 1** S. 172		
17.00	**MuVi International** S. 145	**Józef Robakowski 1** S. 154		
20.00	**Internationaler Wettbewerb 2:** **Ortsbegehung** S. 23	**Stefan Hayn 2** S. 168		
22.30	**Der gefallene Vorhang:** **The Falling Curtain** S. 75	**Wiederholung** **Internationaler Wettbewerb 1**	**Anarchistische GummiZelle AGZ 1** S. 175	
23.00				**Lounge** **in der Alten Pakethalle der Post**
	Samstag 7. Mai 2005 Saturday, May 7th 2005			
10.30	**Deutscher Wettbewerb 1** S. 41	**Wiederholung** **Internationaler Wettbewerb 2**	**Kinder- und Jugendkino: "Afrika"** **(ab 7 Jahre)** S. 60	
12.30	**Internationaler Wettbewerb 3:** **Übersetzungen** S. 25	**Wiederholung** **MuVi International**		**Studio: 12.00-20.00 Uhr** **Installation FICTION ARTISTS**
14.30	**Deutscher Wettbewerb 2** S. 42	**Der gefallene Vorhang:** **People Are Looking at You** S. 117	**Kinder- und Jugendkino: "Afrika"** **(ab 12 Jahre)** S. 61	
17.00	**MuVi-Preis** S. 141	**Der gefallene Vorhang:** **Fear from Rear** S. 79		
20.00	**Internationaler Wettbewerb 4:** **Verbindlichkeiten** S. 27	**Józef Robakowski 2** S. 156		
22.30	**Der gefallene Vorhang:** **Face to Face** S. 89	**Wiederholung** **Internationaler Wettbewerb 3**	**Anarchistische GummiZelle AGZ 2** S. 177	
23.00				**Lounge** **in der Alten Pakethalle der Post**

Die Kinos Lichtburg, Gloria und Star befinden sich im Lichtburg Filmpalast, Elsässer Str. 26, 46045 Oberhausen

	Lichtburg	Gloria	Star	Andere Orte
	Sonntag 8. Mai 2005 Sunday, May 8th 2005			
10.30	**Deutscher Wettbewerb 3** S. 44	**Der gefallene Vorhang: Our Mom Is a Hero** S. 103	**Kinder- und Jugendkino: "Afrika" (ab 10 Jahre)** S. 62	
12.30	**Internationaler Wettbewerb 5: Groß, Größer** S. 29	**Der gefallene Vorhang: Cosmic Science** S. 133		**Studio: 12.00-20.00 Uhr Installation FICTION ARTISTS**
14.30	**Internationaler Wettbewerb 6: Grenzverläufe** S. 30	**Wiederholung Internationaler Wettbewerb 4**	**Kinder- und Jugendkino: MuVi (ab 14 Jahre)** S. 63	
17.00	**Deutscher Wettbewerb 4** S. 45	**Mark Lewis** S. 184		
20.00	**Internationaler Wettbewerb 7: Tauschverhältnisse** S. 32	**Wiederholung Internationaler Wettbewerb 5**		
22.30	**Der gefallene Vorhang: The Whole Dam Family** S. 93	**Wiederholung Internationaler Wettbewerb 6**		
23.00				**Lounge in der Alten Pakethalle der Post**
	Montag 9. Mai 2005 Monday, May 9th 2005			
8.30	**Kinder- und Jugendfilmwettbewerb 3 (8-10 Jahre)** S. 53	**Kinder- und Jugendfilmwettbewerb 4 (10-12 Jahre)** S. 54		
10.30	**Kinder- und Jugendfilmwettbewerb 5 (14-16 Jahre)** S. 55	**Der gefallene Vorhang: Thine Inward - Looking Eyes** S. 85	**Künstlerfilme aus den Wettbewerben**	
12.30	**Internationaler Wettbewerb 8: Unschärfen** S. 34	**Józef Robakowski 3** S. 159	**Produzententag 11.45 - ca. 17.30 Uhr** S. 195	**Studio: 12.00-20.00 Uhr Installation FICTION ARTISTS**
14.30	**Der gefallene Vorhang: The Pride of Creation** S. 113	**Wiederholung Internationaler Wettbewerb 7**		
17.00	**Hochschulfilme aus NRW** S. 191			
17.30		**Werbefilmrolle (Produzententag)** S. 197		
20.00	**Internationaler Wettbewerb 9: Im Rückspiegel** S. 35	**Laura Waddington 2** S. 173		
22.30	**Der gefallene Vorhang: The Self and the Other** S. 82	**Wiederholung Internationaler Wettbewerb 8**		
23.00				**Lounge in der Alten Pakethalle der Post**
	Dienstag, 10. Mai 2005 Tuesday, May 10th 2005			
8.30	**Wiederholung Kinder- und Jugendfilmwettbewerb 1 (5-7 Jahre)**	**Kinder- und Jugendfilmwettbewerb 6 (12-14 Jahre)** S. 57		
10.30	**Der gefallene Vorhang: Materialism, Materialism** S. 129	**Kinder- und Jugendfilmwettbewerb 7 (14-16 Jahre)** S. 58		
12.30	**Internationaler Wettbewerb 10: Zwischenräume** S. 36	**Der gefallene Vorhang: Megalomaniac** S. 107		**Studio: 12.00-19.00 Uhr Installation FICTION ARTISTS**
14.30	**Der gefallene Vorhang: The Death of Stalinism** S. 105	**Wiederholung Internationaler Wettbewerb 9**		
17.00	**Wiederholung MuVi-Preis**	**Wiederholung Internationaler Wettbewerb 10**		
19.00	**Preisverleihung**			
22.00				**Festival-Abschlussparty in der Alten Pakethalle der Post**

The cinemas Lichtburg, Gloria, and Star are located at Lichtburg Filmpalast, Elsässer Str. 26, 46045 Oberhausen

Internationaler Wettbewerb
International Competition

Programm 1 Kontaktaufnahme Programme 1 First Contact **21**
Freitag 6.5.2005, 12:30 Uhr, Friday May 6th 2005, 12:30 pm, **Lichtburg**

Programm 2 Ortsbegehung Programme 2 Local Tour **23**
Freitag 6.5.2005, 20:00 Uhr, Friday May 6th 2005, 8:00 pm, **Lichtburg**

Programm 3 Übersetzungen Programme 3 Translations **25**
Samstag 7.5.2005, 12:30 Uhr, Saturday May 7th 2005, 12:30 pm, **Lichtburg**

Programm 4 Verbindlichkeiten Programme 4 Obligations **27**
Samstag 7.5.2005, 20:00 Uhr, Saturday May 7th 2005, 8:00 pm, **Lichtburg**

Programm 5 Groß, Größer Programme 5 Big, Bigger **29**
Sonntag 8.5.2005, 12:30 Uhr, Sunday May 8th 2005, 12:30 pm, **Lichtburg**

Programm 6 Grenzverläufe Programme 6 Borderlines **30**
Sonntag 8.5.2005, 14:30 Uhr, Sunday May 8th 2005, 2:30 pm, **Lichtburg**

Programm 7 Tauschverhältnisse Programme 7 Swaps and Barters **32**
Sonntag 8.5.2005, 20:00 Uhr, Sunday May 8th 2005, 8:00 pm, **Lichtburg**

Programm 8 Unschärfen Programme 8 Blurred Focus **34**
Montag 9.5.2005, 12:30 Uhr, Monday May 9th 2005, 12:30 pm, **Lichtburg**

Programm 9 Im Rückspiegel Programme 9 In the Rearview Mirror **35**
Montag 9.5.2005, 20:00 Uhr, Monday May 9th 2005, 8:00 pm, **Lichtburg**

Programm 10 Zwischenräume Programme 10 The Spaces In Between **36**
Dienstag 10.5.2005, 12:30 Uhr, Tuesday May 10th 2005, 12:30 pm, **Lichtburg**

Zahlen und Tendenzen Trends and Figures

3.851 Beiträge wurden zum Internationalen Wettbewerb der Kurzfilmtage eingereicht. Die Einreichungen kamen aus 84 Ländern. Aus dieser Vielzahl wurden 66 Beiträge aus 35 Ländern für den Internationalen Wettbewerb ausgewählt, darunter eine deutsche Produktion.

Im diesjährigen Internationalen Wettbewerb der Kurzfilmtage sind wieder viele kleinere Filmnationen vertreten. Mit je einem Film dabei sind zum Beispiel Armenien, Senegal, Nigeria, Singapur, Indonesien und Iran.

Spitzenreiter sind in diesem Jahr wieder Großbritannien mit sieben Beiträgen, gefolgt von Russland mit fünf und Frankreich und Kanada mit je vier Filmen.

Die Kurzfilmtage zeigen in diesem Jahr fünf Welturaufführungen und 19 internationale Premieren; 33 Beiträge werden erstmals in Deutschland zu sehen sein.

Die in den vergangenen Jahren bereits absehbare Tendenz hin zu Videoformaten hat sich in diesem Jahr nochmals massiv verstärkt, so sind nur noch neun Beiträge in Filmformaten zu sehen, die übrigen Beiträge wurden auf Video produziert. Von diesen sind zwei Drittel digitale Formate. 27 Beiträge sind kürzer als zehn Minuten, 24 dauern zwischen zehn und 20 Minuten, und eine ungewöhnlich hohe Zahl von 15 Beiträgen ist über 20 Minuten lang.

Die Teilnahme der kanadischen Filmemacher wurde großzügig mit Unterstützung der Botschaft von Kanada in Deutschland ermöglicht.

3,851 films have been submitted for the International Competition of this year's International Short Film Festival Oberhausen. Entries came from 84 different countries. From this large number, 66 films from 35 countries were selected for the International Competition, including one German production.

Again a noticeable number of films in this year's international competition comes from smaller film nations. Represented with one film each are, for example, Armenia, Senegal, Nigeria, Singapore, Indonesia and Iran.

Great Britain with seven films have taken the lead again followed by Russia with five and France and Canada with four films each.

There will be five world premieres and 19 international premieres. 33 of the films will be shown for the first time in Germany.

A trend that became visible already last year has been confirmed again: only nine contributions were shot on film, all the others are video productions, two-thirds of them in digital formats. 27 films are ten minutes or less, 24 contributions are between ten and 20 minutes, and 15 films, an unusually high number of contributions, are longer than 20 minutes.

The Canadian film makers' participation in the festival was made possible by the generous support of the Canadian Embassy in Germany.

Auswahlkommission Selection Committee
Madeleine Bernstorff, Christiane Büchner, Lars Henrik Gass, Olaf Möller, Katrin Mundt, Herbert Schwarze, Reinhard W. Wolf

Programm 1 **Kontaktaufnahme** First Contact **Freitag 6.5.05, 12:30 Uhr, Lichtburg**

What I'm Looking For Wonach ich suche

USA 2004
15', DVCAM/NTSC, Farbe
englisch

ein Video von Shelly Silver
Produktion Shelly Silver

Der Film erzählt von einem seltsamen Abenteuer an der Schnittstelle zwischen öffentlichem Raum und dem Internet, Stills und bewegten Bildern, Kontrolle und Sehnsucht. The film narrates a strange adventure at the intersection between public space and the internet, still and moving images, control and desire.
Bio-/Filmografie Videokünstlerin, die Elemente aus Dokumentar-, Experimental- und Spielfilmen verbindet; Tätigkeit als Videocutterin; zurzeit Lehrauftrag an der Cooper Union und School of Visual Arts in New York; Filmauswahl: 1996 *37 Stories about Leaving Home;* 1999 *Small Lies, Big Truth;* 2000-01 *Hidden Among the Leaves;* 2001 *1.;* 2001-02 *Rooster;* 2003 *Suicide.*
Kontakt Shelly Silver, 22, Catherine St. # 6, USA-New York, NY 10038, Fon +1-212-732 2986, E-Mail silvernyc@earthlink.net, www.shellysilver.com



Facing

Schweiz 2004
7', Beta SP/PAL, Farbe
englisch mit dt. Untertiteln

ein Video von Johannes Maier
Produktion Fine Arts Unternehmen AG

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Facing **konzentriert sich auf einen Dokumentarfilm, den der BBC Kameramann D. Conway als so genannter „eingebetteter" Journalist im letzten Irak-Krieg gedreht hat. Johannes Maier konfrontiert ihn mit seiner Dokumentation.** *Facing* focuses on a documentary by BBC cameraman D. Conway who accompanied British soldiers as an 'embedded' journalist in the most recent Iraq war. Johannes Maier confronts him with his documentary.
Bio-/Filmografie geboren 1971 in Ulm; lebt und arbeitet in London; Studium an der Kunstakademie Stuttgart, University of Derby und Goldsmiths College in London; 1998 *Fan.leader; Sirene Sang Sie, 2000;* 2000 *Westminster 2000; Ex.spectators; Vali and Ameneh;* 2002 *Ego Shot Egos; Mediated.cooperation; De.cision.*
Kontakt Fine Arts Unternehmen AG, Obmoos 4, CH-6301 Zug, Fon +41-79-620 3988, E-Mail film@artisart.com, www.fineartsunternehmen.com



Throwing Stones Steinchen werfen

Großbritannien 2004
11', DV/PAL, Farbe, englisch

ein Video von John Smith
Produktion John Smith
Int. Vertrieb LUX



Als die Kamera durch ein vergittertes Fenster schaut und die Uhr in einer Schweizer Stadt vier schlägt, wird der Tod Yasser Arafats zum Ausgangspunkt einer Reise in die Vergangenheit. *Throwing Stones* **ist das dritte Video in der Serie** *Hotel Diaries.* As the camera looks out through a barred window and the clock strikes four in a Swiss city, the death of Yasser Arafat provides the starting point for a journey back in time. *Throwing Stones* is the third video in the *Hotel Diaries* series.

Bio-/Filmografie geboren 1952 in London; Studium am Royal College of Art and Science in London; Filmauswahl: 1976 *The Girl Chewing Gum;* 1986 *Om;* 1985-87 *The Black Tower;* 1988-91 *Slow Glass;* 1992 *Gargantuan;* 1993-94 *Home Suite;* 1996 *Blight* (Prix Regional und Preis der Filmothek der Jugend, Oberhausen 1997); 1999 *The Kiss;* 1999 *The Waste Land;* 1999 *Regression;* 1998-2001 *Lost Sound;* 2001-03 *Worst Case Scenario.*

Kontakt LUX, Mike Sperlinger, 18 Shacklewell Lane, GB-London E8 2EZ, Fon +44-20-750 339 80, Fax +44-20-750 316 06, E-Mail mike@lux.org.uk, www.lux.org.uk

Mixed Signals Gestörte Signale

Kanada 2004
7'30'', DVCAM/NTSC, Farbe
englisch

ein Video von Richard Martin
Produktion Richard Martin



Im Jahr 1995 aus dem TV aufgenommen und 2004 geschnitten, aber das Lied bleibt dasselbe. Ein gestörtes Satellitensignal gibt den Ton an für die vermischten Botschaften des Fundamentalismus und der Politik. Recorded off the TV in 1995 and edited in 2004, but the song remains the same. A scrambled satellite signal sets the tone for the mixed messages of fundamentalism and politics.

Bio-/Filmografie geboren 1956 in Vancouver; seit Anfang der 80er Jahre Beschäftigung mit Experimentalfilm; Regisseur, Cutter und Sounddesigner zahlreicher Spiel- und Fernsehfilme; *Diminished; Winter Last July; Wounded; Highlander; The Chris Issak Show; Hollywood Offramp.*

Kontakt Richard Martin, 1216 Lakewood, CDN-Vancouver V5L 4M4, Fon +1-604-254 2863, E-Mail acmepix@telus.net

America's Army

Belgien 2004
26', Beta SP/PAL, Farbe
niederländisch mit engl. UT

Regie, Drehbuch, Schnitt Joseph de Gruyter
Kamera Joseph de Gruyter, Ingo Baltes
Darsteller Ryan de Gruyter, Christoffel de Gruyter
Produktion Gypex

Internationale Erstaufführung
International Premiere



Wir sehen zwei Brüder, Christoffel und Ryan, die ihren kürzlich erworbenen PC nach Hause transportieren. Den Rest der Zeit verbringen sie total isoliert auf dem Dachboden und spielen *America's Army*, **ein Computerspiel, in dem der Spieler von einer Spezialeinheit der amerikanischen Armee angeworben wird.** We see how two brothers, Christoffel and Ryan, transport home their recently acquired computer. They spend the rest of their time totally isolated from the world in their attic, playing *America's Army*, a computer game in which the player is recruited by the Special Forces of the American Army.

Bio-/Filmografie geboren 1965; Studium an der Hochschule der bildenden Künste in Brüssel und an der Rijksakademie van beeldende kunsten in Amsterdam; seine Videos und Installationen wurden auf zahlreichen Festivals, Gruppen- und Einzelausstellungen sowie in Galerien und Museen weltweit gezeigt; 1997 *De Deserteur;* 2000 *Het beest* (zusammen mit Harald Thys).

Kontakt Gypex, Jana Phlips, Koningslaan 144/4, B-1190 Brüssel, Fon, Fax +32-2-537 0806, E-Mail janaphlips@gmail.com

Album

Deutschland 2004
24', Beta SP/PAL, Farbe und s/w,
englisch

ein Video von Matthias Müller
Produktion Matthias Müller

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Album **speist sich aus persönlichen Arsenalen der Erinnerung. Videobilder, die ich im Laufe der letzten Jahre absichtslos aufgenommen habe, treffen aufeinander, wie Fotos in einem Album. Texte um Prozesse des Erinnerns, der Aneignung und des Verlusts begleiten und besetzen die Bilder temporär, um sie letztlich wieder sie selbst sein zu lassen: offen, mehrdeutig und autonom.** *Album* is nurtured by my personal arsenal of memories. Numerous moving images I collected over the years encounter each other, as do pictures in a photo album. Inserted texts as processes of memory, appropriation and loss accompany and temporarily posses the images, only to ultimately leave them as they are: open, ambiguous and autonomous.

Bio-/Filmografie geboren 1961 in Bielefeld; Studium an der Universität Bielefeld und der HbK Braunschweig; Filme, Videos und Fotografie seit 1980; Filmauswahl: 1990 *Home Stories;* 1994 *Alpsee;* 1998 *Vacancy;* 2000 *Nebel;* 2001 *Phantom; 2004 Mirror* (gemeinsam mit C. Girardet) (alle Filme in Oberhausen von 1991-2004).

Kontakt Matthias Müller, August-Bebel-Str. 104, D-33602 Bielefeld, Fon, Fax +49-521-178 367, E-Mail mueller.film@t-online.de

Programm 2 **Ortsbegehung** Local Tour **Freitag 6.5.05, 20:00 Uhr, Lichtburg**

City Paradise Stadtparadies

Großbritannien 2004
6', Beta SP/PAL, Farbe, englisch

Regie, Drehbuch Gaëlle Denis
Schnitt Tony Fish
Musik Joanna Newsom, Jocelyn Minniel
DarstellerInnen Hiroe Takei, Robert Stevenson u. a.
Produktion Passion Pictures

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

London ist eine große Stadt und kann auf Neuankömmlinge manchmal beängstigend wirken. Doch Tomoko, die aus Japan kommt, um Englisch zu lernen, entdeckt zufällig eine mysteriöse, geheime Stadt im Untergrund, voll freundlicher Aliens und schöner Blumen. London is a big city and for those new to it, it can sometimes seem quite scary, but Tomoko who arrives from Japan to learn English accidentally discovers a mysterious secret city underground, inhabited by friendly little aliens and beautiful blossoms.

Bio-/Filmografie 29 Jahre alt; geboren in Frankreich; seit 2000 Studium der Regie/Animationsfilm am Royal College of Art in London; Auslandssemester an der Kyoto University of the Arts in Japan; 2002 *Fish Never Sleep.*

Kontakt Passion Pictures, Joanna Stevens, 3rd floor, 33-34 Rathbone Place, GB-London W1T 1JN, Fon +44-20-732 399 33, Fax +44-20-732 390 30, E-Mail joanna@passion-pictures.com, www.passion-pictures.com



O nome dele (o clóvis) His Name (the Clown) Sein Name (der Clown)

Brasilien 2004
15', 35 mm, Farbe, portugiesisch

Regie Felipe Bragança, Marina Meliande
Drehbuch Felipe Bragança
Schnitt Marina Meliande
Kamera Andrea Capella
DarstellerInnen S. Ribgiro, C. Monteiro
Produktion Duas Mariola Filmes

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Sie trafen sich im Sommer, im Regen. Ein Film über Karneval und Stille. They met in the summer, in the rain. A film about carnival and silence.

Biografie F. Bragança 24 Jahre alt; Filmstudium an der Universidade Federal Fluminense; Festivalteilnahmen in Brasilien und Portugal.

Biografie M. Meliande 24 Jahre alt; Studium in Film und Video an der Universidade Federal Fluminense; Cutterin bei zahlreichen Kurz- und Spielfilmen; Festivalteilnahmen in Brasilien und Portugal.

gemeinsame Filmografie *Por dentro de uma gota d'água (Waterbound).*

Kontakt Duas Mariola Filmes, Felipe Bragança, Pimeiro Machano 57/403 B, BR-22231-090 Rio de Janeiro, Fon +55-21-255 326 36, Fax +55-21-255 193 65, E-Mail lind@uninet.com.br



You Could Be Lucky Du könntest Glück haben

Niederlande/Großbritannien 2004
7'30", Beta SP/PAL, Farbe
englisch

Regie Yael Bartana
Kamera Yael Bartana, Itai Neeman
Musik Daniel Meir
Produktion Yael Bartana
Int. Vertrieb Montevideo Time Based Arts

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Bartana erforscht die Sozialisierungsrituale, die um die Rennbahn des "Grand National" herum stattfinden, und beobachtet die Spannung, die zwischen dem Ort, einer vergangenen Kultur und der heutigen Gesellschaft geschaffen wird. Sie nimmt u. a. den "Damentag" unter die Lupe – ein extrovertierte Zurschaustellung von Farbe und stereotyper Weiblichkeit. Bartana investigates the socialization rituals that take place around the race course of the 'Grand National' and examines the tension that is created between the site, the past culture and today's society. Among others she focuses on 'Ladies' Day' - an extroverted exhibition of colour and stereotypical femininity.

Bio-/Filmografie geboren 1970 in Afula, Israel; 1992-96 BFA an der Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem; 1999 MA an der School of Visual Arts in New York; 2000-01 Studium an der Rijksakademie van beeldende kunsten in Amsterdam; 2000 *Profile;* 2001 *Tuning; Disembodying the National Army Tune; Trembling Time;* 2002 *Gneezah; Low Relief;* 2003 *When Adar Enters; Kings of the Hill;* 2004 *Blimb.*

Kontakt Montevideo Time Based Arts, Keizersgracht 264, NL-1016 EV Amsterdam, Fon +31-20-623 7101, Fax +31-20-624 4423, E-Mail info@montevideo.nl, www.montevideo.nl



Benhil

Indonesien 2003
6', Beta SP/PAL, Farbe
indonesisch mit engl. Untertiteln

Regie Forum Lenteng
Drehbuch Hafiz
Schnitt Hafiz, Andang Kelana
Kamera Maulana M. Pasha, Andang Kelana
Produktion Forum Lenteng

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



In Jakarta gibt es viele öffentliche Verkehrsmittel. Sie sind zwar illegal, existieren aber trotzdem. In *Benhil* geht es um die Beziehungen zwischen Fahrgästen und Fahrern, die täglichen Geschichten über die Fahrer und die Körpersprache unter Fremden. Jakarta has a lot of public transport. This public transport is actually illegal. But it exists anyway. *Benhil* deals with the relations between the passengers and the drivers, the everyday stories of the drivers and the body language between strangers.

Bio-/Filmografie Forum Lenteng ist eine Studiengruppe, die 2003 von Hafiz, Otty Widasari und StudentInnen der Kommunikationswissenschaften gegründet wurde; die Gruppe untersucht urbane Phänomene als Teil sozial- und kulturwissenschaftlicher Forschung zur kulturellen Entwicklung in Indonesien; *Scenery; 5 Seconds 10 Minutes 24 Hours; B; Jakarta 24; Andy Asks; Andang and Sarjo; Tales before the Rain; Ronin; Facade 5A; Shadows; Alarm; Talk; One Minute Horror; One Minute Punk; Interior Urban.*

Kontakt Forum Lenteng, Jalan Palapa IV No. 13, Pasar Minggu, RI-Jakarta 12520, Fon +62-8-188 513 43, Fax +62-8-300 211, E-Mail forum_lenteng@yahoo.com

Fisticuffs Schlägerei

Großbritannien 2004
11', DV/PAL, Farbe, ohne Text

Regie, Drehbuch Miranda Pennell
Schnitt John Smith
Kamera Patrick Duval
Int. Vertrieb LUX

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Ein Kerl geht in einen Pub ... sechs Schauspieler kicken, ringen und schlagen sich ihren Weg durch den Wilden Westen einer Bar im Osten Londons. A bloke walks into a pub ... six actors punch, kick and wrestle their way through the Wild West of an East London drinking establishment.

Bio-/Filmografie lebt und arbeitet in London; Ausbildung zur Tänzerin im Martha Graham Centre, New York und in Amsterdam; Gastdozentin an verschiedenen Universitäten und Kunsteinrichtungen; in ihren jüngsten Arbeiten beschäftigt sie sich mit Bewegung und Choreografie im Alltag; Filmauswahl: 1998 *Night Work* (in Oberhausen 1999); 2001 *Human Radio* (in Oberhausen 2003); 2002 *Tattoo;* 2003 *Magnetic North* (in Oberhausen 2004).

Kontakt LUX, Mike Sperlinger, 18 Shacklewell Lane, GB-London E8 2EZ, Fon +44-20-750 339 80, Fax +44-20-750 316 06, E-Mail mike@lux.org.uk, www.lux.org.uk

Marktmeester Marktaufseher

Niederlande 2004
10', Beta SP/PAL, Farbe
ohne Text

Regie, Schnitt, Kamera John Treffer
Drehbuch John Treffer, Thys de Zeenw
Produktion John Treffer

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Marktmeester **befasst sich mit Fischreihern, großen Vögeln, die die holländischen Wiesen in Richtung Dappermarkt in Amsterdam verlassen haben.** *Marktmeester* focuses on herons, large birds who abandoned the Dutch meadows for the Dappermarket in Amsterdam.

Bio-/Filmografie geboren 1979; 1995-98 Fotograf, Cutter und Art Director der Schülerzeitung *ClimaX;* 1999 Arbeit als Fotograf und Grafikdesigner; 2000-2004 Studium der schönen Künste an der Rietveld Academie in Amsterdam; 2003 *I'm a European;* 2004 *The Making of Cowboy Henk; Metabol.2.*

Kontakt John Treffer, H. de Keijserstr. 4III, NL-TH 1073 Amsterdam, Fon +31-6-247 596 11, E-Mail john@roem.org

Optinen ääni Optical Sound Optischer Sound

Finnland 2005
6', 35 mm, Farbe, ohne Text

Regie Mika Taanila
Drehbuch Mika Taanila, Jussi Erola
Schnitt Mika Taanila
Musik [The User]
Kamera Jussi Erola
Produktion Kinotar Oy

Internationale Erstaufführung
International Premiere



Bürogeräte werden schnell überflüssig. Alte Geräte werden in Musikinstrumente verwandelt. Der Film basiert auf der Symphonie # 2 für 12 Dot Matrix Drucker komponiert von [The User]. Office technology very quickly becomes obsolete. Old devices are transformed into musical instruments. The film is based on the Symphony # 2 for 12 Dot Matrix printers composed by [The User].

Bio-/Filmografie geboren 1965 in Helsinki; lebt und arbeitet in Helsinki; Beschäftigung mit Dokumentarfilm und visueller Kunst; spezialisiert auf futuristische Ideen und Utopien zeitgenössischer Wissenschaft; 1997 *Thank You for the Music – A Film about Muzak;* 1998 *Futuro – A New Stance for Tomorrow;* 1999 *Robocup99;* 2002 *A Physical Ring; The Future Is Not What It Used to Be.*

Kontakt Kinotar Oy, Hannes Vartiainen, Vuorikatu 16 A 9, FIN-00100 Helsinki, Fon +358-9-135 1864, Fax +358-9-135 7864, E-Mail hannes@kinotar.com, www.kinotar.com

Viernes Friday Freitag

Spanien 2004
16', 35 mm, Farbe
spanisch mit engl. Untertiteln

Regie Xavi Puebla
Drehbuch Xavi Puebla, Jordi Suárez
Schnitt Olga Elías
Kamera Oriol Bosch
DarstellerInnen Sergio Caballero, Eloi Güell, Carlos Aguilar u. a.
Produktion Grup Cinema Art

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Wie jeden Morgen geht ein junger Mann zum Einkaufszentrum, in dem er als Verkäufer arbeitet. Aber heute ist es anders: Heute ist Freitag. Wie jeden Freitagabend trifft er sich mit Freunden, um Spaß zu haben und den Alltag zu vergessen. Und wie immer lösen sich seine Träume bei Tagesanbruch in Luft auf. Like every other morning, a young man goes to the shopping centre where he works as a salesman. But today is a different day: today is Friday. Like every other Friday night, he joins his friends to have fun and forget the weekly routine. And as always, his dreams vanish into thin air with the coming of dawn.

Bio-/Filmografie geboren 1969 in Barcelona; 1993 BA in Informationswissenschaften an der Universitat Autònoma de Barcelona; 1996-99 Filmstudium am C.E.C.C.; seit 2000 Lehrauftrag in den Fächern Regie und Drehbuch am C.E.C.C.; 1999 *La hora más silenciosa;* 2001 *Noche de fiesta.*

Kontakt Grup Cinema Art, c/o Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya C.E.C.C., Dep. Festivales, Comunicación y Difusión, Rubén Goldfarb, Torre Vélez, 33, E-08041 Barcelona, Fon +34-93-436 4713, Fax +34-93-446 0040, E-Mail rubeng@cecc.es

Machina

Tschechische Republik 2004
11', DV/PAL, s/w
tschechisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Schnitt Jan V. Sacher
Musik Dieter Doležel
Kamera Petr Bednář
Produktion FAMU

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Ein Dokumentarfilm – genauer gesagt ein Porträt – eines U-Bahn-Fahrers in Prag. Seine unerfüllten Träume und sein Hobby versus eine Erfahrung, die sein Leben hätte ändern können, es aber nicht tat. Einer dieser erfolglosen Versuche, den Tod zu porträtieren. A documentary – to be exact a portrait – of a subway driver in Prague. His unfulfilled dreams and his hobby versus an experience that could have changed his life, but didn't. Another unsuccessful attempt at portraying death.

Bio-/Filmografie geboren 1980 in München; mit 15 Jahren Umzug nach Prag; 2001 Dokumentarfilmstudium an der FAMU in Prag; 2000 *Shit Happens;* 2001 *Gone with the Weed; Black and White;* 2002 *Mystification;* 2003 *12; Who Looks With the Eye, Sees Just the Half;* 2004 *Speculators.*

Kontakt FAMU, Filmova fakulta Akademie muzických umeni, Vera Hoffmannova, Smetanovo nábr. 2, CZ-11665 Prag 1, Fon +420-2-211 972 11, Fax +42-2-211 972 22, E-Mail hoffmannova@famu.cz, www.famu.cz

Programm 3 **Übersetzungen** Translations **Samstag 7.5.05, 12:30 Uhr, Lichtburg**

Dan-Sok-Pyung-Hyung Punk Eek

Südkorea 2004
21', 35 mm, Farbe
koreanisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Schnitt Son Kwang-Ju
Musik Naxos
Kamera Park Hong-Yeol
Produktion Son Kwang-Ju

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Auf dem Weg zu einem Blind Date sucht No Jae-Won, ein junger, reicher und elitärer Mann, nach seiner Antwort auf die von Frauen gern gestellte Frage: "Wer ist dein Lieblingskomponist?" On his way to a blind date, No Jae-Won, a young, rich and elitist man, desperately searches for his own answer to her likely question: 'Who is your favourite composer?'

Bio-/Filmografie geboren 1970 in Südkorea; MFA in Film an der School of the Art in Chicago, USA; internationale Festivalteilnahmen; 2000 *A Boiled Egg;* 2003 *A Third Tongue.*

Kontakt Son Kwang-Ju, 311-902 Shinwon Apt., 66 Kumi-dong, Bundang-gu, ROK-Sungnam Kyunggi 463-739, Fon +82-31-602 9833, E-Mail info@ksonimage.com, www.ksonimage.com

Nisou no Kazura Dialogue between Two Zwei im Dialog

Japan 2004
8', DVCAM/NTSC, Farbe
ohne Text

ein Video von Seike Mika
Produktion Seike Mika

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Eine Frau im Wasser und ein Mann am Strand. Der Mann lässt zu Füßen der Frau Samenkörner fallen, und die Frau bringt ihm einen Fisch. Der Fisch verwandelt sich in eine Ameise. A woman who is in the water and a man who is on the beach. The man drops seeds at the woman's feet and she returns with a fish for him. The fish transforms into an ant.

Bio-/Filmografie geboren 1975 in Japan; Festivalteilnahmen weltweit; 2001 *A Place Where There Are Moths;* 2003 *The Dressing Table.*

Kontakt Seike Mika, Korigaoka, 2-4-1-7-701, Hirakata-shi, JAP-Osaka 573-0084, Fon +81-72-853 6958, E-Mail mseike@silver.ocn.ne.jp

Stationary Music Stehende Musik

Großbritannien 2005
15', Beta SP/PAL, s/w, englisch

Regie, Schnitt Jayne Parker
Musik Stefan Wolpe
Kamera Belinda Parsons
Darstellerin Katharina Wolpe
Produktion Jayne Parker

Weltaufführung
World Premiere

Stationary Music **bezeichnet den ersten Satz aus Stefan Wolpes** *1. Sonate für Klavier*, **die 1925 komponiert wurde. Vorgestellt und gespielt von seiner Tochter, der Pianistin Katharina Wolpe.** *Stationary Music:* **Musik, die stillsteht.** *Stationary Music* takes its name from the first movement of Stefan Wolpe's *Sonata I* composed in 1925. It is introduced and performed by his daughter, pianist Katharina Wolpe. *Stationary Music:* music that stands still.

Bio-/Filmografie lebt und arbeitet seit 1980 in London; BA in Bildhauerei am Canterbury College of Art; 1980-82 Studium am Experimental Media Department der Slade School of Fine Art; Filmauswahl: 1995 *Crystal Aquarium* (Großer Preis der Stadt Oberhausen 1997); 1997 *The Reunion; The Whirlpool;* 2000 *Strong Woman; Foxfire Eins; Blues in B-Flat; 59 1/2 Seconds;* 2001 *The World Turned Upside Down* (in Oberhausen 2003); *Reprise.*

Kontakt Jayne Parker, 32 Elaine Grove, GB-London NW5 4QH, Fon +44-20-726 781 45, E-Mail jayne.parker@virgin.net



Solovushka Sweet Nightingale Süße Nachtigall

Russland 2005
6'30'', Beta SP/PAL, Farbe
ohne Text

Regie, Drehbuch Viktor Alimpiev
Musik Gustav Mahler
Kamera Vladimir Kuzakov, Alexey Krashov
DarstellerInnen Anastasia Lebedeva, Ludmila Chepnova u. a.
Produktion Viktor Alimpiev

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Eine große Gruppe junger Männer und Frauen; es sieht aus wie ein Orchestergraben. Warum haben sie sich dort versammelt? A crowd of young men and girls; it looks like an orchestra pit. Why have they gathered there?

Bio-/Filmografie geboren 1973 in Moskau; Grafikdesignstudium an der Kunstakademie der Pädagogischen Universität V. I. Lenin und am Open Society Institute in Moskau sowie an der Hochschule der Künste in Göteborg; zahlreiche Publikationen, Ausstellungen und Festivalteilnahmen weltweit; 2000 *Abonenty* (in Zusammenarbeit mit Olga Stolpovskaya, in Oberhausen 2001), Filme in Zusammenarbeit mit Sergey Vishnevsky: 1999 *Oleg; I'm Throwing the Ground;* 2002 *I Give You Flowers; Olen* (in Oberhausen 2003); Rok Muzyka (in Oberhausen 2004).

Kontakt Viktor Alimpiev, 12, 3rd Khoroshevskaya St, RUS-123298 Moskau, E-Mail alimpiev@inbox.ru



Legal Errorist

Österreich 2004
16', Beta SP/PAL, s/w, englisch

Regie, Schnitt Mara Mattuschka
Kamera Sepp Nermuth
Darstellerin Stephanie Cumming
Int. Vertrieb sixpackfilm

Eine Performance der Transformation, eine Transformance, wechselt das Medium und begegnet einer Kamera, die zum Tanz aufspielt – unter den lauernden Augen eines sich mitkrümmenden Raumes. Der *Legal Errorist* **ist nun ein Wesen, das nicht aufhören kann abzustürzen.** A performance of transformation, a transformance, changes its medium and encounters a camera, which plays dance music – under the secret eye of a room that bends and twists along with it. The *Legal Errorist* is a creature that cannot stop crashing.

Bio-/Filmografie geboren in Sofia, Bulgarien; Experimentalfilmemacherin; Filmauswahl: 1984 *NabelFabel;* 1985 *Der Untergang der Titania; Cerolax II; Kugelkopf;* 1986 *Pascal – Gödel;* 1987 *Les Miserables; Kaiser Schnitt;* 1989 *Loading Ludwig;* 1993 *Der Schöne, die Biest; S. O. S. Extraterrestria;* 2003 *ID;* 2004 *Plasma.*

Kontakt sixpackfilm, Neubaugasse 45/13, PO Box 197, A-1071 Wien, Fon +43-1-526 0990, Fax +43-1-526 0992, E-Mail office@sixpackfilm.com, www.sixpackfilm.com



Reaction Reaktion

Großbritannien 2004
3'30'', Beta SP/PAL, s/w
englisch

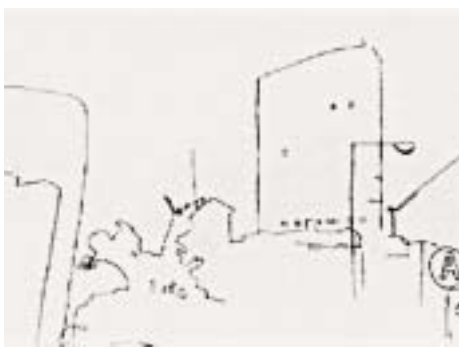
Regie Martin Morris
Produktion Royal College of Art

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Der Film nimmt Bezug auf die Reaktion auf London durch Zeichnen und Schreiben auf Papier mit digitalem Batch Scanner. A film based on the reaction to the city of London through drawing and writing pencil on paper with a digital batch scanner.

Bio-/Filmografie Animationsstudium an der Manchester Metropolitan University, an der University of Lapland und am Royal College of Art in London; zahlreiche Werbefilme und Musikvideos, u. a. für Pitman, Promo Mag und MTV Re-Brands for America; *That Summer; Reaction.*

Kontakt Royal College of Art, Department Administrator, Kensington Gore, GB-London SW7 2EU, Fon +44-20-759 045 12, Fax +44-20-759 045 10, E-Mail animation@rca.ac.uk, www.animation.rca.ac.uk



Between Words Zwischen Worten

Russland 2004
2'30'', DV/PAL, Farbe
schwedisch/englisch

ein Video von Kirill Shuvalov
Produktion Kirill Shuvalov

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Normalerweise habe ich ein sehr kompliziertes Verhältnis zu Wörtern. Doch die Gedichte von Marie Silkeberg inspirierten mich zu solch sonderbaren Visionen. Usually I have a very complicated relationship with words. But the poems by Marie Silkeberg inspired me to such strange visions.

Bio-/Filmografie geboren 1969 in Perm, Russland; Beschäftigung mit Video, Installationen, Malerei und Graffiti; 1993-99 Monumentalmalerei an der St. Petersburg Higher School of Art and Craft V.I. Mukhina; 2002 *Faces;* 2003 *Pop-como; Pop-como+; Giddiness; Vienna; Massacre; Alien;* 2004 *Wasp Waist.*
Kontakt Kirill Shuvalov, Kamennoostrovsky p. 26/28 -44, RUS-197101 Sankt Petersburg,
Fon +7-812-346 0286, E-Mail kykish@mail.ru



Abba Daddy

Israel 2004
31'30'', Beta SP/PAL, Farbe
hebräisch/deutsch mit engl. UT

Regie, Drehbuch Yael Ingber
Schnitt Barak Refaeli
Kamera Guy Refael
Produktion Beit Berl College
School of Arts, Film Dpt

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Vor einem Jahr erklärte mein Vater, ein ehemaliger Offizier der israelischen Armee, mit Ende 50, dass er genug von der Besetzung der palästinensischen Gebiete habe und dass Sharon Staatsterrorismus betreibe. Er ging aus Israel fort, um in Wien zu leben. Ich, seine älteste Tochter, fahre dorthin, um herauszufinden, warum er seine Familie verließ. A year ago my father, a former military officer in his late 50s, declared that he was fed up with the occupation of the Palestinian territories and that Sharon's policy is state-terrorism. He left Israel to go to Vienna. I, his eldest daughter, go there to understand why he left his family.

Bio-/Filmografie geboren 1975; 1999-2000 Studium an der Sharon Alexander Schauspielschule in Tel Aviv; 2000-04 Filmstudium an der Beit Berl College School of Arts in Kfar Saba; *Why Cinema; Object; School Drop Out; Standing Water.*
Kontakt Beit Berl College School of Arts, Film Dpt, Etay Kaplinsky, IL-Doar Beit Berl 44905,
Fon +972-9-747 8731, Fax +972-9-747-8735, E-Mail etay@beitberl.ac.il, www.beitberl.ac.il



Programm 4 **Verbindlichkeiten** Obligations **Samstag 7.5.05, 20:00 Uhr, Lichtburg**

A Tree in Tanjung Malim Ein Baum in Tanjung Malim

Malaysia 2004
24'30'', DVCAM/PAL, Farbe
chinesisch/mandarin mit engl. UT

Regie, Drehbuch, Schnitt Tan Chui Mui
Musik Zhang 43
Kamera Aibert Hue
DarstellerInnen Pete Teo, Foo Fei Ling
Produktion Da Huang Pictures

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Eine fiktive Autobiografie über die Jugend der Regisseurin. A fictitious autobiography of the director's youth.

Bio-/Filmografie geboren 1978 in Kuantan; Abschluss in Film und Animation an der Multimedia University in Cyberjaya, Malaysia; Regisseurin, Produzentin, Tutorin und Drehbuchautorin; 2000 *There Is Treasure Everywhere;* 2002 *Living Elsewhere;* 2003 *Esperando por felicidad; Hometown;* 2004 *3R: Season 9: Episode 2 – Anger Management; Episode 7 – Inter Racial Relationship; Episode 4 – Sibling Rivalry;* 2005 *South of South.*
Kontakt Da Huang Pictures, Tan Chui Mui, 118, Jln Sultan Abdul Samad, MAY-50470 Kuala Lumpur,
Fon +6-3-227 394 96, Fax +6-3-227 347 79, E-Mail cmtan@mmu.edu.my



A Vue Auf Sicht

USA 2004
7'30'', DVCAM/NTSC, Farbe
englisch

Regie Joshua Mosley
Kamera Abby Schneider
Produktion Joshua Mosley

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Der Film folgt Henry, einem Park Ranger, der eine 50 Meter hohe Statue zu Ehren von George Washington Carver in Stand hält, und Susan, einer PR-Beauftragten für Faseroptik. The film follows Henry, a park ranger, who maintains a 150-foot monument to George Washington Carver, and Susan, PR executive in fiber optics.

Bio-/Filmografie Assistenz-Professor für Animation und digitale Medien, School of Design, University of Pennsylvania; BFA und MFA an der School of the Art Institute of Chicago; in seine digitalen Animationen, Kurzfilme und Zeichnungen integriert er sein Interesse für Poesie, Experimentalfilmsound und Musik; 1992 *Dream II;* 1996 *Sink; Float;* 1997 *Lindbergh and the Trans-Rational Boy;* 1998 *Rules of Order;* 2000 *Flight Paths;* 2001 *Beyrouth;* 2003 *To the Place in My Head Where Ideas Come From; Commute* (in Oberhausen 2004).
Kontakt Joshua Mosley, 3618 Hamilton Street, USA-Philadelphia, Pennsylvania 19104,
Fon +1-215-382 4292, E-Mail jmosley@design.upenn.edu, www.joshuamosley.com



Mei You Ai De Re Je Goodbye to Love Abschied von der Liebe

Malaysia 2004
16', DV/PAL, s/w, ohne Text

Regie, Drehbuch James Lee
Schnitt J. Kok
Kamera J. Ishmael
DarstellerInnen Lee Swee Keong, Pang Khee Teik, Toh Mei Mei u. a.
Produktion Doghouse 73 Pictures

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Ein Mann wartet. Seine Liebe zu einer bestimmten Person wird zunehmend verzweifelter. Ein nachdenklicher Epilog auf eine Romanze. A man is waiting. His love for a certain person is becoming increasingly desperate. A contemplative epilogue of a romance.

Bio-/Filmografie geboren 1973 in Ipoh, Malaysia; Grafikdesignstudium; seine Spiel- und Kurzfilme wurden auf zahlreichen internationalen Festivals gezeigt; 1999 *Ah Yu's Story; Man from Thailand; Think Positive!; Survivor;* 2000 *Sunflowers;* 2001 *Beautiful Man; Snipers; Ah Beng Returns;* 2002 *Emu Kwan's Tragic Breakfast; Room to Let;* 2003 *Teatime with John; Good-bye;* 2004 *Good-bye to Love; Visits: Waiting for Them; The Beautiful Washing Machine.*

Kontakt Doghouse 73 Pictures, James Lee, 17 Jacan 22/51, Taman Iin Seng, MAY-46300, P J Selangor, Fon +60-3-787 695 78, E-Mail doghouse73@yahoo.com

Tiger Licking Girl's Butt Tiger leckt Mädchenhintern

Schweden 2004
2'30'', DVD, Farbe
englisch/schwedisch mit engl. UT

ein Video von Nathalie Djurberg
Musik Hans Berg, Lloyd Francis
Produktion Nathalie Djurberg

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Tiger Licking Girl's Butt **gibt es in mehreren Versionen und ist einige Male mit kleinen Variationen gedreht worden. Der Film beschreibt repetitives Denken, das sich um eine Fixierung entwickelt und erforscht das allzu Intime aus freudianischer Perspektive.** *Tiger Licking Girl's Butt* exists in different versions and has been re-made several times with small variations. The film describes a repetitive mind that evolves around a fixation and explores its much too intimate aspect from a Freudian perspective.

Biografie geboren 1978 in Lysekil, Schweden; 1994-95 Kunststudium an der Universität in Göteborg; 1995-97 Studium an der Hovedskous Art School in Göteborg; 1997-2002 MA an der Kunstakademie in Malmö.

Kontakt Nathalie Djurberg, c/o Öster, Strandvägen 35, S-45330 Lysekil, Fon +46-523-123 93, E-Mail nathalie.djurberg@lycos.com

Audition Tape Demo-Kassette

Kanada 2003
8', DV/NTSC, Farbe
englisch/russisch

ein Video von Benny Nemerofsky Ramsay
Produktion Benny Nemerofsky Ramsay
Int. Vertrieb V tape



Schwul, weiß, 29 Jahre, gute Singstimme und Koordination sucht verzweifelt Job in einer russischen Mädchenband. Geschichte, Sexualität und Identität kollidieren in einem musikalischen Monolog, inspiriert von Outtakes aus US-amerikanischen Superstar-Wettbewerben. Gay white male, 29 years old, good singing voice and co-ordination, desperately seeks job as performer in a Russian girl pop group. History, sexuality and identity collide in a musical monologue inspired by outtakes from American Idol competitions.

Bio-/Filmografie geboren 1973 in Montreal; Medienkünstler; lebt und arbeitet in Toronto und Berlin; 1996 BA in Visual Arts und Cultural Studies an der York University; Artist-in-Residence im Künstlerhaus Büchsenhausen, Innsbruck; 1998 *White;* 2000 *Je changerais d'avis* (in Oberhausen 2001); *Forever Young;* 2002 *My Heart the Countertenor; Live to Tell;* 2002 *I Am a Boyband* (Preis der Int. Kurzfilmtage Oberhausen 2003); 2004 *Subtitled.*

Kontakt V tape, 401 Richmond Street West, Suite 452, CDN-Toronto, Ontario M5V 3A8, Fon +1-416-351 1317, Fax +1-416-351 1509, E-Mail distribution@vtape.org, www.vtape.org

Ele y Jagger Ele and Jagger Ele und Jagger

Argentinien 2004
21', Beta SP/PAL, Farbe
spanisch mit engl. Untertiteln

Regie, Schnitt Juan Ramón Ojuez
Drehbuch Juan Ramón Ojuez, Verónica Enciso
Kamera Matias Nicolás
DarstellerInnen Elenora Bielsa, Christian Muñoz
Produktion Aeroplano S.A.

Internationale Erstaufführung
International Premiere



Ele kommt von weit her, um im Haus ihrer Tante in Buenos Aires zu arbeiten. Sie lebt das Leben einer Jugendlichen: unerfahren, voller zerbrechlicher Persönlichkeiten und jugendlicher Energie. Ele comes from far away to work at her aunt's house in Buenos Aires. She lives an adolescent's life: very pure, full of fragile personalities and young energy.

Bio-/Filmografie geboren 1966 in Móron, Argentinien; Theaterausbildung am Teatro General San Martín in Buenos Aires; Filmstudium am Cievyc, Centro de Experimentación en Video y Cine und Absolvent der ENERC, Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica des Instituto Nacional de Cinematografía; 1986 *Zura;* 1988 *Sombra;* 1990 *Silencios;* 1996 *El caracol mexicano;* 1998 *Mario y Mirna; Historia de un hombre; Electricity;* 1999 *Headcleaner;* 2000 *Dos minúsculas historias de invierno;* 2003 *Hogares* (in Oberhausen 2004).

Kontakt Aeroplano S.A., Sebastián Aloi, Andrés Ferreyra 3121, RA-B1637A0A Buenos Aires, Fon +54-11-479 083 31, E-Mail sebastian@aeroplanocine.com, www.aeroplanocine.com

Baby Boom

Russland 2004
2', DV/PAL, Farbe
russisch mit engl. UT

ein Video von Dmitry Bulnygin
Musik Alik Lavelin, Dmitry Bulnygin
Produktion Dmitry Bulnygin

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Ein Filmregisseur sucht eine Schauspielerin. Für das Vorsprechen ist eine Szene aus dem Höhepunkt des Films vorgesehen, die einen gefährlichen Stunt beinhaltet. Die Schauspielerin, die den Stunt selber macht, wird die Rolle bekommen. A movie director searches an actress. A scene taken from the climax of the film containing a dangerous stunt serves as the scene for the audition. The actress who performs the stunt herself will get the role.

Bio-/Filmografie geboren 1965; 1990 Abschluss am Novosibirsk Architectural Institute; 1998 wurden seine bisherigen Installationen und Gemälde durch einen Brand vernichtet, anschließend begann er mit der Produktion von Videos eine neue künstlerische Periode; seit 2000 Tätigkeit als Kurator; *Blue Noses Present 14 Performances in the Bunker; Lola; Rhythms of Kebab.*

Kontakt Dmitry Bulnygin, P. Box 22, RUS-115035 Moskau, Fon +7-916-401 3857, Fax +7-95-953 5834, E-Mail bulnygin@mail.ru



Programm 5 **Groß, Größer** Big, Bigger **Sonntag 8.5.05, 12:30 Uhr, Lichtburg**

Pistache Pistachio Pistazie

Frankreich 2004
9', Beta SP/PAL, Farbe
französisch mit engl. Untertiteln

ein Video von Valérie Pirson
Musik Arnaud Orrieux
Produktion Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Eine ereignisreiche neue Transkription der konfusen Gedanken einer einzelnen Sie, die versucht zu verstehen, was nötig ist, um sich wohlzufühlen. An eventful retranscription of the confused thought of an individual her, who tries to understand what is needed to feel good.

Biografie geboren 1981 in Wolowe Saint-Lambert, Belgien; 2004 Diplom in Animation an der Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs in Paris.

Kontakt Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, Sylvie Dequivre, 31, rue d'Ulm, F-75240 Paris cédex 05, Fon +33-1-423 498 03, Fax +33-1-423 497 87, E-Mail dequivre@ensad.fr, www.ensad.fr



Mariko's 30 Pirates Marikos 30 Piraten

Japan 2004
23'30'', DV/NTSC, Farbe
japanisch mit engl. Untertiteln

ein Video von Mariko Tetsuya
Produktion Mariko Tetsuya

In der heutigen Gesellschaft, in der digitale Videokameras der Standard sind, ist es immer schwieriger geworden, weiterhin ein 8-mm-Format zu benutzen. Ich wollte dem 8-mm-Film größere Bedeutung geben als dem Bildmaterial. In today's society where digital video cameras are standard it has become extremely difficult to continue using 8 mm formats. I intended to give great meaning to the 8 mm film itself, rather than the footage.

Bio-/Filmografie geboren 1981; Abschluss an der Hosei University und am Imageforum Institute in Tokio; internationale Festivalteilnahmen; 2001 *Hozo;* 2002 *Jinchiku;* 2003 *The Far East Apartment.*

Kontakt Mariko Tetsuya, 401-25-16-1 Matsumoto Edogawa, JAP-Tokio 133-0043, Fon, Fax +81-3-367 430 86, E-Mail marikot1981@hotmail.com



Wild Boy Wilder Junge

Israel 2004
17', DV/NTSC, Farbe
hebräisch/englisch mit engl. UT

ein Video von Guy Ben-Ner
Musik The Doors
DarstellerInnen Guy, Amir, Elia Ben-Ner
Produktion Guy Ben-Ner

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Der Regisseur und sein vierjähriger Sohn inszenieren die Geschichte eines wilden Kindes und seiner Erziehung in der Küche der Familie. The director and his four-year-old son enact a story of a feral child and his education in the family's kitchen.

Bio-/Filmografie geboren 1969 in Ramat Gan, Israel; Autor, Kurator, Künstler; lebt in New York; 1993-97 Studium der Kunstpädagogik an der Hamidrasha Kunsthochschule; 2001-03 MFA an der Columbia University in New York; seit 1994 Lehraufträge an verschiedenen Schulen in Israel; zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen in Israel, Deutschland und USA, u. a. im Museum of Modern Art in New York; 1997 *Karaoke; Untitled (Forked);* 1998 *Untitled (Rolling Pin);* 1999 *Berkeley's Island;* 2000 *Moby Dick;* 2001 *House Hold;* 2003 *Elia – A Story of an Ostrich Chick.*

Kontakt Guy Ben-Ner, White #9, Apt. 210, USA-Brooklyn NY 11206, Fon +1-718-456 0225, E-Mail guybener@hotmail.com



Rapid Eye Movement

Kenia 2004
20', DVCAM/PAL, Farbe, englisch

Regie, Drehbuch William Owusu
Schnitt, Musik Carole Gikandi
Kamera Nick Olou
DarstellerInnen Angelo Kinyua, Millicent Wambui
Produktion William Owusu

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Eine Sequenz von Ereignissen, die das Thema Gruppenzwang behandelt. A sequence of events that tackle the issue of peer pressure.

Bio-/Filmografie 31 Jahre alt; seit 1996 Regisseur, Drehbuchautor, Kameramann und Tontechniker; unabhängiger Filmemacher, der sich hauptsächlich für globale Themen mit lokalem Bezug interessiert; 2001 *Displaced Images;* 2002 *Spurts of Blood;* 2003 *The Epilogue* (Preis der Int. Kurzfilmtage Oberhausen 2004); 2004 *Roshen.*

Kontakt William Owusu, P.O. Box 00100 G.P.O., EAK-48578 Nairobi, Fon +254-7-339 697 32, E-Mail owususstrong@yahoo.com



Strange Little Girls Seltsame kleine Mädchen

Großbritannien 2004
17'30'', 35 mm, Farbe, englisch

Regie, Drehbuch Savina Dellicour
Schnitt Nicolas Chaudeurge
Musik Rob Lord
Kamera Natasha Braier
DarstellerInnen Laura Beales, Charlie Kennedy, Rupert Procter u. a.
Produktion Lunar Productions

Zwei Teenagerinnen gehen in die Stadt mit dem Ziel, dass ihr Tag ein Abenteuer wird. Im Glauben, sie seien erwachsen und hätten alles unter Kontrolle, testen sie die Grenzen der Erwachsenenwelt, bis sie enttarnt werden. Two teenage girls go to town. They are determined for their day to be an adventure. Believing they are grown up and in control, they test the boundaries of the adult world until they are exposed.

Bio-/Filmografie 1998 Abschluss am Institut des Arts de Diffusion in Louvain-la-Neuve, Belgien; Studium an der National Film and Television School in Beaconsfield, GB; Regisseurin von zehn Episoden der Fernsehserie *Hollyoaks;* 1998 *On/Off;* 2002 *Ready.*

Kontakt Lunar Productions, Josie Law, 13, Manette St., GB-London W1D 4AW, Fon +44-20-743 949 00, Fax +44-20-743 949 01, E-Mail josie@lunarproductions.co.uk, www.lunarproductions.co.uk



Programm 6 — Grenzverläufe Borderlines — Sonntag 8.5.05, 14:30 Uhr, Lichtburg

All Right In Ordnung

Kanada 2003
7', DV/NTSC, Farbe und s/w
englisch

ein Video von Aleesa Cohene
Produktion Aleesa Cohene
Int. Vertrieb V tape

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Immigrationspolitik sowie die Maßnamen im Zuge der nationalen Sicherheit sind in Kanada in den letzten Jahren zunehmend strenger geworden, trotz ständiger Forderungen nach neuen Bürgern für Kanada. Immigration and national security policies in Canada have become increasingly stringent in recent years, despite an on-growing claim that Canada desires new citizens.

Bio-/Filmografie Medienkünstlerin; lebt und arbeitet als Regisseurin und Produzentin in Toronto; 2001 *Abscess; Absolutely.*

Kontakt V tape, 401 Richmond Street West, Suite 452, CDN-Toronto, Ontario M5V 3A8, Fon +1-416-351 1317, Fax +1-416-351 1509, E-Mail distribution@vtape.org, www.vtape.org



Home Vidéo Argentina Heimatvideo Argentinien

Frankreich 2004
18', Beta SP/PAL, Farbe
französisch

ein Video von Cheng Xiao Xing
DarstellerInnen Cheng Xiao Xing, Cheng Zhi
Produktion Cheng Xiao Xing

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Vor zwölf Jahren kam ich zusammen mit meiner Mutter in Paris an. Zur gleichen Zeit verließ mein Onkel mit seiner Familie Argentinien. Vor zehn Jahren haben wir uns am Flughafen Roissy zum letzten Mal gesehen. Twelve years ago, I arrived in Paris with my mother. At the same time, my uncle left Argentina with his family. The last time we saw each other was ten years ago at Roissy Airport.

Bio-/Filmografie Regisseur und Drehbuchautor; zahlreiche Gruppenausstellungen und internationale Festivalteilnahmen; 2001 *Le Destinataire; Dalia;* 2002 *Roméo peut attendre;* 2003 *A22;* 2004 *Villes parsemées.*

Kontakt Cheng Xiao Xing, 16, ave Parmentier, F-75011 Paris, Fon +33-61-841 2328, E-Mail chengxiaoxing@yahoo.com



Border Grenze

Frankreich/Großbritannien 2004
27', Beta SP/PAL, Farbe
französisch

ein Video von Laura Waddington
Musik Simon Fisher Turner
Produktion Laura Waddington
Int. Vertrieb Laura Waddington

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

2002 verbrachte Laura Waddington einige Monate mit afghanischen und irakischen Flüchtlingen, die sich in den Feldern rund um das Rotkreuzlager bei Sangatte versteckten, um den Eurotunnel nach England zu durchqueren. In 2002, Laura Waddington spent months with Afghan and Iraqi refugees who were hiding in fields around Sangatte Red Cross Camp to cross the Channel Tunnel to England.

Bio-/Filmografie geboren 1970 in London; lebt und arbeitet in Paris; Studium der englischen Literatur an der Cambridge University; Umzug nach New York, wo sie sich mit Kurzfilm und Independent Cinema beschäftigte; 1992 *The Visitor*, 1994 *The Room;* 1995 *ZONE;* 1996 *Letters to My Mother;* 1999 *The Lost Day;* 2001 *CARGO* (ARTE-Preis in Oberhausen 2002).

Kontakt Laura Waddington, 3, villa de l'adour, F-75019 Paris, Fon +33-6-109 074 19, E-Mail laura_waddington@yahoo.com



man.road.river mann.straße.fluss

Brasilien 2004
10', DV/NTSC, Farbe, ohne Text

ein Video von Marcellvs L.
Produktion caosmos.org
Int. Vertrieb caosmos.org

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Ein Mann, ein Fluss, eine Straße. A man, a river, a road.

Bio-/Filmografie lebt und arbeitet in Belo Horizonte, Brasilien; Stipendum des 28. Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte/Bolsa Pampulha; Videokünstler, der Konzepte aus ihrem ursprünglichen Kontext herausnimmt und sie in neue Bereiche einbaut; zahlreiche Gruppen- und Einzelausstellungen; 2002 *Deleuze enquanto modelo vivo; 0 3 1 4; 7 0 7 7; 5 0 4 0; 0 6 6 7; 3 1 7 2;* 2003 *0 0 5 6; 8 2 4 6; 0 6 9 6;* 2004 *0 0 7 5; 0 3 3 6; 1 0 0 2; 0 7 7 8; 0 0 7 1; Dentro de mim mora um anjo; Summa.*

Kontakt caosmos.org, Av. Uruguai 1200/1002 Sion, BR-30310-300 Belo Horizonte/MG, Fon +55-31-328 796 96, Fax +55-31-888 549 96, E-Mail marcellvs@uol.com.br



Aïcha

Senegal/Nigeria 2004
13', 35 mm, Farbe, ohne Text

Regie Newton I. Aduaka
Drehbuch M. Tool, Newton I. Aduaka
Schnitt Sébastien Touta
Musik Nicolas Baby
Kamera Rémi Mazet
DarstellerInnen Moustapha Diop, Aïcha Ndoye, Madjiguene Ndiaye
Produktion IKA 964

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Zwei Seelen auf der Suche nach Liebe in den nächtlichen Straßen Dakars. Eine ist die von Moussa, einem Mann in den mittleren Jahren, die andere die von Aïcha, einer rätselhaften jungen Frau. Ein Blick über die Tanzfläche beendet ihre Suche und lässt einen Sonnenaufgang voller Magie folgen. Zur gleichen Zeit findet eine Beerdingung statt. Two souls seeking love in the night streets of Dakar. One is that of Moussa, a middle aged man, the other that of Aïcha, a mysterious young woman. With one glance across the dance floor at a nightclub, their quest ends and a dawn of magic begins. Meanwhile a funeral is taking place.

Bio-/Filmografie geboren 1966 in Nigeria; nach dem Biafrakrieg immigrierte er 1970 nach Lagos und 1985 nach Großbritannien; 1990 Abschluss an der London International Film School; Autor zahlreicher Kurzgeschichten und Drehbücher; 1997 Gründung der Produktionsfirma Granite Film Works; 1990 *Voices behind the Wall;* 1994 *Carnival of Silence;* 1997 *On the Edge;* 2002 *Funeral.*

Kontakt IKA 964, Bintou Diarra, Av. du D'Gley, F-75020 Paris, Fon +33-6-628 141 75, E-Mail diarrabintou@hotmail.com



Linea d'ombra Shadow Line Schattenlinie

Italien 2004
5'30'', DVCAM/PAL, s/w
ohne Text

ein Video von Fluid Video Crew
Musik Coro polifonico albanese di Lapardha
Produktion Fluid Video Crew

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Otranto, Torre del Serpente, der östlichste Teil Italiens, der Ort an dem sich Osten und Westen einst berührten. Heute scheint die Erinnerung an diese Vereinigung wieder hervorgerufen zu werden durch die illegalen Einwanderer, die dort an den Stränden an Land gehen ... Otranto, Torre del Serpente, the easternmost part of Italy, the place where east and west once touched. Today the memory of that union seems to re-emerge as a consequence of all the illegal immigrants who disembark on its beaches ...

Bio-/Filmografie Fluid Video Crew ist eine audiovisuelle Produktionsfirma, die 1995 in Rom gegründet wurde; im Kollektiv entstanden über 50 Super 8- und Videofilme; Filmauswahl: *Shquiperia-Albania; I Fantasisti – Le vere storie del calcio Napoli; Gli ultracorpi della porta accanto; Italian Sud-Est.*

Kontakt Fluid Video Crew, David Barletti, via G.B. Morgagni 22, I-00161 Rom, Fon, Fax +39-6-440 3068, E-Mail fluidvideocrew@hotmail.com



Zmiana Guard Wache

Polen 2004
6', DV/PAL, Farbe
polnisch mit engl. Untertiteln

ein Video von Tomasz Partyka
Produktion Akademia Sztuk Pieknych Poznan

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Der Wachwechsel in der Zitadelle von Brest, Weißrussland. The change of guard at the citadel of Brest, Belorussia.

Bio-/Filmografie geboren 1978 in Kadžiu, Polen; Kunststudium an der Akademie der schönen Künste in Posen, Polen; 2001 *Animalo; A Fish Called Wanda;* 2002 *Julien i Julie; The Winner* (gemeinsam mit szampon); 2003 *Imamo; Przebišnieg;* 2004 *Guard; A Flask; The Last Samurai; Pelikan.*

Kontakt Akademia Sztuk Pieknych Poznan, Tomasz Partyka, ul. Marcinkowskiego 29, PL-60-967 Posen, Fon +48-61-855 2521, Fax +48-61-852 2309, E-Mail superszczupak@op.pl, www.au.poznan.pl



Programm 7 **Tauschverhältnisse** Swaps and Barters **Sonntag 8.5.05, 20:00 Uhr, Lichtburg**

Mio Fratello Yang My Brother Yang Mein Bruder Yang

Italien 2004
15', 35 mm, Farbe
chinesisch mit ital. Untertiteln

Regie, Drehbuch Gianluca De Serio, Massimiliano De Serio
Schnitt Stefano Cravero
DarstellerInnen Ya Zhi, Cai Zhi Jian
Produktion Gianluca De Serio, Massimiliano De Serio

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Bing, ein Mädchen aus China, reist illegal nach Italien ein. Dort wartet ihr neuer Bruder auf sie. Bing, a Chinese girl, arrives in Italy as a clandestine. Her new brother Yang is waiting for her.

gemeinsame Bio-/Filmografie als Zwillinge 1978 in Turin geboren; Massimiliano hat einen Studienabschluss in Kunstgeschichte; Gianluca hat einen Studienabschluss in Kommunikationswissenschaft, ihre gemeinsamen Filme nahmen an internationalen Festivals teil und erhielten zahlreiche Auszeichnungen; 2000 *Il Fiore;* 2002 *Il giorno del santo;* 2003 *Maria Jesus.*

Kontakt Gianluca De Serio, Massimiliano De Serio, Via S.Tempia 3, I-10156 Turin, +39-380-262 0282, E-Mail rivermax78@yahoo.com



Daydreaming Tagträumen

Bosnien-Herzegowina 2004
5'30'', DV/PAL, Farbe
ohne Text mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Šejla Kamerić
Schnitt, Kamera Redžinald Šimer
Produktion Šejla Kamerić

Welturaufführung
World Premiere

Wir müssen den Bedürftigen helfen. We must help those in need.

Bio-/Filmografie geboren 1976 in Sarajevo; 1994-97 Zusammenarbeit mit der Designergruppe TRIO Sarajevo; 1999 Abschluss in Grafikdesign an der Akademie der schönen Künste in Sarajevo; 1997-2000 Art Director der Künstlergruppe "Fabrika Sarajevo"; seit 2003 Mitglied des Europäischen Kulturparlaments; zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen, Theaterprojekte und Veröffentlichungen; 2000 *American Dream;* 2002 *Dream House;* 2004 *Imagine.*

Kontakt Šejla Kamerić, Sime Milutiwovića sakajlije 15, BOS-71000 Sarajevo, Fon +387-61-165 925, Fax +387-33-209 715, E-Mail mail@sejlakameric.com, www.sejlakameric.com



Useless Dog Nutzloser Hund

Irland 2004
5', Beta SP/PAL, Farbe, englisch

Regie, Drehbuch, Kamera Ken Wardrop
Schnitt Andrew Freedman
Darsteller Trevor Wardrop
Produktion Venom Film

Ein Farmer hat Probleme mit der Arbeit seines Schäferhunds. A farmer is experiencing problems with his sheepdog's work.

Bio-/Filmografie Abschluss in Regie, Schwerpunkt Dokumentarfilm an der National Film School, IADT in Dun Laoghaire, Irland; Mitbegründer der Produktionsfirma Venom Film; zahlreiche Festivalteilnahmen; *Dampened Spirits, Love is Like a Butterfly.*

Kontakt Venom Film, Andrew Freedman, 9 Sallymount Gardens., IRL-Dublin 6, Fon, Fax +353-1-491 1954, E-Mail freedman@venom.ie, www.venom.ie



The Offshore Reserves Auslandsreserven

Russland 2004
16', 35 mm, Farbe
russisch/englisch mit engl. UT

Regie, Drehbuch Jamie Bradshaw, Alexander Doulerain
Schnitt Jamie Bradshaw
Musik Peter Pospelov
Kamera Alexander Doulerain
DarstellerInnen Dmitry Troitsky, Maggie MacMillan, Gleb Aleinikov u. a.
Produktion Intercinema XXI Century
Int. Vertrieb Intercinema XXI Century

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Hanna Marker, stellvertretende Leiterin der U.S. AID hat ein ernstes Problem. Sie ist süchtig danach, Geld zu sehen. Immer wenn sie einen amerikanischen Dollar erblickt, stellt sie sich das wahre Ideal des Geldes vor, das absolute Glück und verfällt daraufhin in Starre. Hannah Marker, Deputy Director of U.S. AID, has a serious problem. She is addicted to the sight of money. Whenever she sees an American dollar she envisions the true ideal of money, absolute happiness, and is thus transfixed.

Bio-/Filmografie J. Bradshaw geboren in Nashville; BA in Philosophie am Vassar College; zurzeit ist er Creative Director für Ignition Creative, für die er TV-Spots und Filmtrailer, u. a. für *Spiderman* und *Kill Bill* entwarf; zahlreiche Kurzfilme, u. a. *4 Postcards For Milla K.*

Bio-/Filmografie A. Doulerain geboren 1966 in Grozny; Studium am Institute of Electronic Technology, Moskau, am Moscow Studio of Individual Directing und an der New York Film Academy; Mitbegründer des Filmstudios "Cine Fantom"; zurzeit ist er Direktor der Creative Services bei CTC Network in Russland; *Dachniky; The Desire to See a Film of Rainer Werner Fassbinder* (beide zusammen mit Sergei Koryagin); *The Youth of the Constructor.*

Kontakt Intercinema XXI Century, Druzhinnikovskaya 15, RUS-123242 Moskau, Fon +7-95-255 9052, Fax +7-95-255 9053, E-Mail post@intercin.ru, www.intercinema.ru

Fortune Cookies Glückskekse

Kanada 2004
14'30'', DV/NTSC, Farbe und s/w
englisch/chinesisch mit engl. UT

Regie, Drehbuch, Schnitt Tong Xia
Musik Yang Jianjun
Kamera Sasha Popove
DarstellerInnen Li Xiaosong, Kit Koon, Jon Scheffer
Produktion Tong Xia

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Eine poetische und rührende Reise, die die Grenzen von Erinnerung, Fantasie und Realität überschreitet. Ein Film über Nostalgie, Identitätsverlust, Immigration, Multikulturalismus und die Geschichte der Glückskekse. A poetic and poignant journey crossing borders of memory, fantasy and reality. A story about nostalgia, identity loss, immigration, multiculturalism and the history of fortune cookies.

Bio-/Filmografie geboren in Sichuan, China; 1998 Immigration nach Kanada; Seismologe und Filmemacher; Studium am Emily Carr Institute in Vancouver; 1999 *Home Letter, Black Messenger;* 2000 *Enlightenment for Sale; Dialogue/Monologue; Guns or Roses?;* 2002 *Persistence of Vision;* 2003 *Let's Go Fish Watching.*

Kontakt Tong Xia, 3954 SW Marine Drive, CDN-Vancouver V6N 4A3, Fon +1-604-266 5163, E-Mail txia@eciad.ca

Sertão de acrílico azul piscina Swimming Pool Blue Acrylic Hinterland Schwimmbadblaues Acrylhinterland

Brasilien 2004
26', DV/NTSC, Farbe
portugiesisch mit engl. UT

ein Video von Karim Ainouz, Marcelo Gomes
Produktion Instituto Itaú Cultural

Internationale Erstaufführung
International Premiere



Der Film entstand im Hinterland von Brasilien. Abgelegene Orte enthüllen Traditionen und Gewohnheiten einer brasilianischen Landschaft, die unberührt und zugleich zeitgenössisch, lokal und globalisiert ist. A film made wandering through the hinterland of Brazil. Remote places unveil traditions and habits of a Brazilian landscape that is at the same time unspoilt and contemporary, local and globalized.

Bio-/Filmografie K. Ainouz Abschluss in Architektur an der Universidade Católica de Brasília, Brasilien; Filmstudium in New York, USA; 2003 *Madame Satã.*

Bio-/Filmografie M. Gomes geboren in Recife, Brasilien; 1995 *Maracatu, Maracatus.*

Kontakt Instituto Itaú Cultural, Roberto Moreira S. Cruz, Avenida Paulista 149, BR-01311-000São Paulo, Fon +55-11-216 818 66, Fax +55-11-216 818 81, E-Mail instituto@itaucultural.org.br, www.itaucultural.org.br

Programm 8 **Unschärfen** Blurred Focus **Montag 9.5.05, 12:30 Uhr, Lichtburg**

Hokoridarake My Room Is Full of Dust Mein Zimmer ist voll Staub

Japan 2004
35', DV/NTSC, Farbe
japanisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Schnitt Nakajima Yukari
Animation Masaki Oguro
Kamera Tadaaki Ohnishi, Masaki Oguro
Darstellerin Nishijima Maki
Produktion Kyoto College of Art and Design

Welturaufführung
World Premiere



Fuyuko arbeitet in einer lauten Fabrik unter einer Eisenbahn. Die monotonen Tage vergehen. Eines Tages geht sie nach einem langen Arbeitstag in ihr Zimmer. Es ist voller Staub. In dem staubigen Zimmer bemerkt sie etwas. Fuyuko works in a noisy factory under a railway. Monotonous days pass by. One day, she goes to her room after a long day at the factory. Her room is filled with dust. In the dusty room she becomes aware of something.

Bio-/Filmografie geboren 1982 in Mie, Japan; Abschluss an der Kyoto University of Art and Design (Department of Visual and Performing Arts); Filme: 2001 *Taguchikon-no-GogoSenjou;* 2002 *Nihongo Noise; Shimeji.*

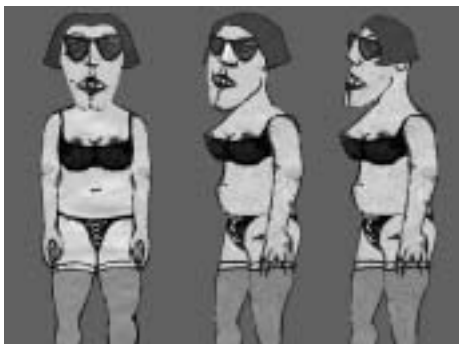
Kontakt Kyoto College of Art and Design, Eizo-Kenkyuhitsu, Uryuyama 2-116, Kitashirakawa, JAP-Sakyo-ku, Kyoto 606, Fon +81-75-791 9353, Fax 81-75-791 8398, www.kyoto-art.com/eng

Yesterday ... I Think Gestern ... glaube ich

Großbritannien 2005
5', Beta SP/PAL, Farbe, englisch

Regie Becalelis Brodskis
Schnitt Tony Fish
Musik Repairman
Animation Katarina Koal, Katarina Atmanasopolou, J. Biggins
Produktion Doctorpuss Productions

Welturaufführung
World Premiere



Es war einmal ein Baby, das in seiner ganzen Umgebung Hass erzeugte. Once there was a baby who made those around him hate.

Bio-/Filmografie geboren 1968; 1987-91 Studium an der Norwich School of Art and Design, Schwerpunkt Bildhauerei und Druck; 1999-2001 MA in Animation am Royal College of Art in London; 1996 künstlerisch-soziales Engagement im Londoner Stadtteil Stockwell; Zusammenarbeit mit unabhängigen Filmemachern und Mitarbeit bei kleineren surrealistischen Musicals; 1997 *The Line;* 2000 *Shade of the Fig Tree; The Pulse;* 2001 *The Father, the Ram, My Dad and Me* (Preis der FIPRESCI in Oberhausen 2002); 2002 *Lonely Boy* (in Oberhauen 2003).

Kontakt Doctorpuss Productions, Becalelis Brodskis, Warehouse Flat 1A, Prince George Rd, GB-London N16 8DL, Fon +44-7-968 915 563, E-Mail bb@doctorpussproductions.com, www.doctorpussproductions.com

Dayereye Shekasteh Broken Circle Gebrochener Kreis

Iran 2004
13', DV/PAL, Farbe
farsi/türkisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Mohsen Tanabandeh
Schnitt Mehdi Naderi
Kamera Touraj Aslani
Int. Vertrieb Salma Talebi Amiri

Internationale Erstaufführung
International Premiere



Nach vielen Jahren der Arbeitslosigkeit bekommt ein junger Mann die Chance, an einem Tag zu beweisen, dass er sich zum Kranführer eignet. Er muss das Seil hochziehen, mit dem ein Mann erhängt wird. Nachts quälen ihn schlimme Zweifel, aber er willigt ein, den Auftrag zu erledigen. After many years of unemployment, a young man is given a one-day chance to prove that he is capable of working as a crane driver. On that very day he has to pull up the rope that will hang a man. He spends the night in agony and doubt but accepts to do the job in the morning.

Biografie geboren 1975; BA in Theaterschauspiel; seit 10 Jahren Schauspieler, Regisseur und Drehbuchautor am Theater; Schauspieler in zahlreichen Spielfilmen; *Broken Circle* ist sein Filmregiedebut.

Kontakt Salma Talebi Amiri, #7 Jahanbani Alley Hedayat Yakhchal Shriati, IR-Teheran 19438-73468, Fon +98-21-259 2951, E-Mail salma_talebi@hotmail.com

Kshya, Thra, Ghya x, y, z

Indien 2004
21'30'', Beta SP/PAL, Farbe
hindi mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Amit Dutta
Schnitt Rajesh Shera
Musik Amit Dutta, Mangesh Dhakde
Kamera Somak Mukherjee
DarstellerInnen Swapnil, Kalyani
Produktion Film & TV Institute of India

Internationale Erstaufführung
International Premiere



Die Geschichte von einem Jungen, dem Weg von seinem Zuhause zur Schule und seinen Fantasien. The story of a boy, the journey from his home to his school, and his fantasies.

Biografie geboren 1977; BA in Betriebswirtschaftslehre; 2000 Regiestudium am Film and Television Institute of India in Pune; *Kshya, Thra, Ghya* ist sein Abschlussfilm.

Kontakt Film and Television Institute of India (FTII), Anjali Gadgil, Law College Road, IND-Pune 411004, Fon +91-20-254 3187, Fax +91-20-254 310 16 E-Mail ftii@vsnl.com, www.ftiindia.com

Tlahuelpuchi

Mexiko 2004
8'30'', Beta SP/PAL, Farbe
spanisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Schnitt Fabiola del Carmen Ramos
Kamera Omar Guzmán, Fabiola del Carmen Ramos
DarstellerInnen Doña Matilda, Don Casiano, Doña Bruna, Don Tereso
Produktion Centro de Capacitación Cinematográfica (Conaculta)

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Hexerei. Manches ist Erzählung, anderes ist erzählte Wirklichkeit. Witchcraft. Some are tales, others are real stories.
Bio-/Filmografie geboren 1978 in Mexico City; Studium am Centro de Capacitación Cinematográfica in Mexico City; 2004 *Why Does Wishing upon a Falling Star Never Work.*
Kontakt Centro de Capacitación Cinematográfica (Conaculta), Centro Nacional de las Artes, Carla Eibenschutz, Calzada de Tlalpan 1670, Col. Contry Club, Esq. Rio Curubusco, MEX-04220 Mexico D.F., Fon +52-55-125 394 00, Fax +52-55-125 394 92, E-Mail carla@ccc.cnart.mx, www.ccc.cnart.mx



Let Go Aviary

Singapur 2004
3', Beta SP/PAL, Farbe und s/w
englisch

ein Video von Ang SooKoon
Produktion Ang SooKoon

Einsam ohne Einsamkeit. Vorstellung von Freiheit. Solitary without solitude. Imagination of liberty.
Filmografie 2002 *Pantomime Mute; Mosquito;* 2004 *Search Light; Away; Bend to Mirth; Do I Ever Linger There?*
Kontakt Ang SooKoon, 30 Jalan Salang, SGP-Singapur 769512, Fon +65-977 279 75, Fax +65-675 343 12, E-Mail balefully@yahoo.com



Programm 9 **Im Rückspiegel** In the Rearview Mirror **Montag 9.5.05, 20:00 Uhr, Lichtburg**

The Future Is Behind You Die Zukunft liegt hinter dir

USA 2004
18', DVCAM/NTSC, s/w
englisch/deutsch mit engl. UT

ein Video von Abigail Child
Musik John Zorn, Sylvie Courvoisier, Mark Feldman
Produktion Child Works

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Eine fiktionale Geschichte aus Material eines anonymen Familienarchivs aus den 1930ern in Europa. Rekonstruiert, um die geschlechtskulturelle Anpassung zweier Schwestern zu betonen, die spielen, streiten, küssen und zusammen unter dem Schatten der nahenden Geschichte aufwachsen. A fictional story composed from an anonymous family archive from 1930s' Europe. Reconstructed to emphasize gender acculturation in two sisters who play, race, fight, kiss and grow up together under a shadow of oncoming history.
Bio-/Filmografie Geschichts- und Literaturstudium am Radcliffe College; MA in bildender Kunst an der Yale University School of the Arts; derzeit Leiterin des Filmbereichs der Schule des Museum of Fine Arts in Boston; Autorin mehrerer Gedichtbände; Filmauswahl: 1996 *B/Side;* 1999 *Below the New;* 2000 *Surface Noise;* 2001 *Dark Dark;* 2002 *Where the Girls Are; Cake and Steak* (in Oberhausen 2004).
Kontakt Child Works, 303 East 8th St., #6f, USA-New York NY 10009, Fon +1-212-673 1608, E-Mail achild@mindspring.com



I Told Them My Camera Was On Ich habe ihnen gesagt, dass die Kamera läuft

Volksrepublik China 2004
22', DV/PAL, Farbe
chinesisch/englisch/spanisch mit
engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Kamera Lai Linda Chiu-han
Schnitt Woo Ling-ling
Produktion Lai Linda Chiu-han

Weltuaufführung
World Premiere

Ein Teil eines digitalen auto-ethnographischen Videozyklus seit 2003. Ein bewusstes Erzählspiel, in dem die Videotagebücher der Autorin sowie fremdes Filmmaterial aus den Jahren 1985 und 2003 rekonstruiert werden. A part of a digital auto-ethnographic video cycle in process since 2003. It is a self-conscious narrative game re-constructing the author's own video diaries and found footage taken between 1985 and 2003.
Biografie Mixed-Media- Künstlerin, Schriftstellerin, Kuratorin, Kultur- und Filmwissenschaftlerin; Ph.D. in Cinema Studies an der New York University; MA in Kommunikationsjournalismus an der Wheaton College Graduate School, Illinois; BA in Englischer Sprache und Literatur an der Chinese University of Hong Kong; seit 1998 Assistenzprofessur an der City University of Hong Kong.
Kontakt City University of Hong Kong, School of Creative Media, Lai Linda Chiu-han, Y2656, Academic Building, Tat Chee Avenue, Kowloon, VRC-Hong Kong, Fon +85-2-278 870 62, Fax +85-2-278 871 65, E-Mail smllai@cityu.edu.hk



Darazsak, ludak, körtefa Wasps, Geese, Pear-Tree Wespen, Gänse, Birnbaum

Ungarn 2004
5'30'', 35 mm, s/w
ungarisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Animation, Kamera Csáki László
Schnitt Czakó Judit
Musik Tövisházi Ambrus
DarstellerInnen Zsurzs Kati, Csankó Zoltán, Sinkó László
Int. Vertrieb Magyar Filmunió

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Der Film basiert auf Richard Brautigans Roman *Die Rache des Rasens.* The film is based on Richard Brautigan's novel *The Revenge of the Lawn.*
Bio-/Filmografie geboren 1977; Regisseur, Kameramann und Designer; Studium der visuellen Kommunikation an der Ungarischen Universität für angewandte Kunst in Budapest; zahlreiche Festivalteilnahmen, Gruppen- und Einzelausstellungen; 1996 *Emulzió kutya; Habcsók;* 1997 *Nóta; Piknik; Két kirándulás, egy elvágyódás;* 1998 *Motel 13;* 1999 *7.00; 6 nap;* 2000 *3-4;* 2001 *Az if júság megnyugtat; Vrungel kapitány;* 2002 *Halottimitátor;* 2003 *Tea; Napok mel yeknek értelmet adott a félelem* (in Oberhausen 2004); *Hubertus Card.*
Kontakt Magyar Filmunió, Szörényi Dorottya, Városligeti fasor 38, H-1068 Budapest, Fon +361-351 7760, Fax +361-352 6734, E-Mail filmunio@filmunio.hu, www.filmunio.hu



Nae-Eui-Eo-Meo-Ni-Iyagi The Story of My Mother Die Geschichte meiner Mutter

Südkorea 2004
20', DVCAM/NTSC, Farbe
koreanisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Schnitt, Musik, Animation Choi Hyo-Ju
Kamera Park Hong-Ryul
Produktion Korean Academy of Film Arts (KAFA)

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Meine Mutter arbeitet in einem psychiatrischen Beratungs- und Körpertherapiezentrum, kein einfacher Arbeitsplatz. Sie hat immer Sorgen. Der Film zeigt den Prozess, die Sichtweise meiner Mutter zu verstehen. My mother works at a psychiatric counseling and physical treatment center which isn't an easy place to work at. She is always a subject of distress. The film expresses the process of understanding my mother's point of view.
Biografie geboren 1978 in Busan, Südkorea; Studium der koreanischen Kunst an der Dong-a Universität und Animationsstudium an der KAFA, Korean Academy of Film Arts; *Nae-Eui-Eo-Meo-Ni-Iyagi* ist ihr Regiedebut.
Kontakt Korean Academy of Film Arts (KAFA), Boo Seon-Hi, 337-8. Seo Kyo-Dong, ROK-Mapo-Gu Seoul, Fon +82-2-332 6089, Fax +82-2-332 6010, E-Mail lacan800@kofic.or.kr, www.kafa.ac



Estrela da tarde Evening Star Abendstern

Portugal 2004
23'30'', DVCAM/PAL, Farbe
portugiesisch mit engl. UT

Regie, Drehbuch, Kamera Madalena Miranda
Schnitt Tiago Antunes
Int. Vertrieb Agência da Curta Metragem (ACM)

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Maria Helena ist 57 Jahre alt und lebt außerhalb von Lissabon. Routiniert erledigt sie jeden Tag die gleichen Aufgaben im Haushalt. *Estrela da tarde* **ist die Geschichte einer Frau, die sich wünschte weit weg zu fliegen, es aber nie getan hat.** Maria Helena is 57 years old and lives on the outskirts of Lisbon. She goes through her daily routine of household keeping. *Estrela da tarde* is a story of a woman who wished to fly far away but didn't.
Bio-/Filmografie geboren 1976 in Lissabon; Studium der Kommunikation, Schwerpunkt: audiovisuelle Fächer und Film; 2001 *An Eye to See, the Other to Feel;* 2002 *Neighbourhood;* 2003 *Inter-Europa.*
Kontakt Agência da Curta Metragem (ACM), Auditórium Municipal, Pr. Republica, P-4480-715 Vila do Conde, Fon +351-252-646 683, Fax +351-252-638 027, E-Mail agencia@curtasmetragens.pt, www.curtasmetragens.pt/agencia



Programm 10 **Zwischenräume** The Spaces In Between **Dienstag 10.5.05, 12:30 Uhr, Lichtburg**

Until Bis

Schweden 2004
10', DV/PAL, Farbe, englisch

ein Video von Petra Lindholm
Musik Petra Lindholm, Laurent Montaron
Produktion Filmform

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Gedreht in New York und Paris, porträtiert *Until* **einen Mann im Bad und eine Frau in einer Bar, während sie das Leben, ihre Träume und die Einsamkeit diskutieren, die in einer nächtlichen Erzählung aus Telefonaten aufgezeichnet werden. Zwei Fremde, ihre Sehnsüchte und ihr mysteriöses Treffen, versetzt mit Bildern ihrer unterbewussten Gefühlslandschaft.** Shot in New York and Paris, *Until* portrays a man in a bath and a girl in a bar as they discuss life, dreams and loneliness, chronicled through a nighttime narrative of phone calls. A portrait of two strangers, their desires and the mystery of their meeting, interspersed with images of their subconscious emotional landscape.
Bio-/Filmografie geboren 1973 in Karis, Finnland; lebt und arbeitet in Stockholm; 1996-2001 Studium an der Kungl. Konsthögskolan in Stockholm; 1999/2000 *J+H; Pop God;* 2000 *This Spring; Only Fools; 388;* 2001 *5 AM;* 2002 *Bazooka;* 2003 *Scenario 1.4; Reported Missing.*
Kontakt Filmform, Anna Linder, Svarvargatan 2, S-11249 Stockholm, Fon, Fax +46-8-651 8426, E-Mail info@filmform.com, www.filmform.com



Kvartal 16 Block 16

Armenien 2003
4', DV/PAL, Farbe, englisch

ein Video von Vahram Aghasyan
Produktion Vahram Aghasyan

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Es gibt Areale in Jerewan, die während der Sowjetzeit gebaut, aber nie fertiggestellt wurden, Block 16 ist so ein Areal. Seine bloße Existenz wirft die Frage nach der architektonischen Identität von Jerewan auf. There are areas in Yerevan which were built in Soviet times but have remained unfinished. Block 16 is one such area. Its mere existence raises the question of Yerevan's architectural identity.
Biografie geboren 1974 in Jerewan; 1989-93 Studium an der Kunsthochschule in Jerewan; 1993-99 MFA an der Kunsthochschule in Jerewan; zahlreiche Festivalteilnahmen, Gruppen- und Einzelausstellungen, u. a. in Frankreich, Österreich und Russland.
Kontakt Vahram Aghasyan, Giulbekian 42 Apt. 24, AR-Yerevan 375033, Fon +374-9-491 046, E-Mail dump@freenet.am



Gadzo, Gadze White Man, White Men Weißer Mann, weiße Männer

Slowakische Republik 2004
6', DVD, Farbe,
roma mit engl. Untertiteln

Regie, Kamera Marjoleine Boonstra
Schnitt Menno Boerema
Produktion Marboni

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Wie kann dieser Großvater auf seinen Enkel aufpassen? How can this grandfather look after his grandson?
Biografie geboren 1959; Fotografin und Filmemacherin; ihre Filme wurden international ausgestrahlt u. a. auf Arte, BRT, VPRO und HBC; Lehraufträge an der Akademie Sint Joost in Breda, der Akademie der Künste in Amsterdam und an der Journalismusschule in Zwolle; *Bela Bela;* 2003 *Britanya* (Preis der Ökumenischen Jury in Oberhausen 2004).
Kontakt Marboni, Laagte Kadijk 17K, NL-1018 BB Amsterdam, Fon +31-20-422 7012, E-Mail marboni@xs4all.nl



Flòr da baixa

Italien 2004
10', DVCAM/PAL, Farbe
ohne Text

ein Video von Mauro Santini
Produktion Mauro Santini

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein altes Hotel mit leeren Fenstern oder das Echo eines Bildes, das von jemand anderem geträumt oder gesehen wird. ***Flòr da baixa*** **ist eine Frau, die seit langer Zeit wartet.** An old hotel with empty windows or the echo of an image dreamt or seen by somebody else. *Flòr da baixa* is a woman who has been waiting for a long time.
Bio-/Filmografie geboren 1965 in Fano, Italien; seit mehr als zehn Jahren Beschäftigung mit Videos und Videoinstallationen; 2000 *Dove sono stato;* 2001 *Di ritorno;* 2002 *Da lontano;* 2003 *Fermo del tempo; Petite mémoire;* 2004 *Da qui, sopra il mare.*
Kontakt Mauro Santini, Via Curiel 8, I-61100 Pesaro, Fon +39-328-739 3075, Fax +39-721-801 335, E-Mail mausantini@hotmail.com



Malus

Frankreich 2004
22', Beta SP/PAL, Farbe und s/w
navajo mit engl. Untertiteln

ein Film von Ange Leccia, Dominique Gonzalez-Foerster
Produktion Camera Lucida Productions

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Tatsache oder Fiktion? Der Erzähler, Zeuge und Überlebender einer Explosion, die erzeugt wurde, um eine Klimawaffe für die neue Weltordnung zu testen, rekonstruiert das unglaubliche Geschehen. Fact or fiction? Having witnessed and survived the explosion of an experimental new world order climatic weapon, the narrator recreates the incredible event.
Bio-/Filmografie A. Leccia geboren 1952 in Minerviù, Korsika; lebt und arbeitet in Paris; Direktor des Pavilions Modul künstlerische Forschung des Palais de Tokyo in Paris; 2003 *Azé.*
Bio-/Filmografie D. Gonzalez-Foerster geboren 1965 in Straßburg; lebt und arbeitet in Paris; 1999 *Riyo;* 2001 *Central;* 2003 *Plages;* 2004 *Atomic Park.*
gemeinsame Filmografie 1996 *Ile de beauté;* 2000 *Gold.*
Kontakt Camera Lucida Productions, Melie Klein, Avenue de la République 67, F-75011 Paris, Fon +33-1-492 951 90, Fax +33-1-492 951 91, E-Mail mklein@cameralucida.fr



New Romantics Neue Romantiker

Schweden 2003
6'30'', DV/PAL, Farbe, ohne Text

ein Video von Alexander Vaindorf
Produktion Alexander Vaindorf

Internationale Erstaufführung
International Premiere



Eine endlose Reise von zwei weißen Westlern, zwei ortsansässigen Führern und einem Esel durch eine "unbekannte" Landschaft. Die Wanderung kommt nicht an ihren Bestimmungsort und das Ziel der Expedition wird nicht preisgegeben. An endless journey of two white Westerners, two local guides and a donkey through 'unknown' landscape. The walk itself never reaches its destination and the goal of the expedition is not revealed.

Bio-/Filmografie geboren 1965 in Odessa; lebt und arbeitet in Stockholm; 1995-98 BA in bildender Kunst; 1998-2000 MFA in visueller Kunst an der Columbia University in New York; 1999-2000 Soziologiestudium an der Columbia University in New York; 2001-02 Postgraduiertenstudium an der Kungl. Konsthögskolan in Stockholm; 1996 *In Bed with a Flower; Sweden, 60 Minutes;* 1997 *Stand Clear;* 1999 *Prime Time de Luxe;* 2000 *Tanya in Twiglet Zone* (Co-Regie); *Basic Assumptions;* 2001 *Guilty by Association;* 2002 *Skyhigh; 2003 Kids (Group D).*

Kontakt Alexander Vaindorf, Valhallavägen 55, nb, S-11422 Stockholm, Fon +46-8-612 7863, E-Mail contact@alexandervaindorf.com, www.alexandervaindorf.com

Malenkaya Katerina Tiny Katerina Kleine Katerina

Russland 2004
24', Beta SP/PAL, Farbe
russisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Kamera Ivan Golovnev
Schnitt Yuri Yatsencko
Produktion Ethnographic Bureau Studio

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Nordwestsibirien, Russland. Das kleine Khanty-Mädchen Katerina beobachtet und beginnt, die Welt draußen zu verstehen. Sie lernt die Stimmen von Menschen, Tieren und anderen Wesen kennen. Allmählich nähert sie sich dem Unbekannten und das Unbekannte nähert sich ihr – nicht weit vom Nomadenlager taucht eine Bohrinsel auf. Northwest Siberia, Russia. Small Khanty girl Katerina observes and understands the outer world. She learns the voices of people, animals and other beings. Gradually she approaches the unknown and the unknown comes closer – not far from Katerina's nomad camp an oil rig appears.

Bio-/Filmografie Geschichtsstudium an der Omsk State University; 2002 State Filmstudio in Ekaterinburg; seit 2002 Besuch von Drehbuch- und Regieseminaren in Moskau; 2004 *Guest.*

Kontakt Ethnographic Bureau Studio, Andrei Golovnev, 49-21, Gagarina St., RUS-620219 Ekaterinburg, Fon, Fax +7-343-374 4156, E-Mail golovnev@basko.ru

Deutscher Wettbewerb German Competition

Programm 1 **41**

Samstag 7.5.2005, 10:30 Uhr, Saturday May 7th 2005, 10:30 am, **Lichtburg**

Programm 2 **42**

Samstag 7.5.2005, 14:30 Uhr, Saturday May 7th 2005, 2:30 pm, **Lichtburg**

Programm 3 **44**

Sonntag 8.5.2005, 10:30 Uhr, Sunday May 8th 2005, 10:30 am, **Lichtburg**

Programm 4 **45**

Sonntag 8.5.2005, 17:00 Uhr, Sunday May 8th 2005, 5:00 pm, **Lichtburg**

Zahlen und Tendenzen Trends and Figures

1248 Beiträge wurden zum Deutschen Wettbewerb der Kurzfilmtage eingereicht, was einer Steigerung von mehr als 10 Prozent entspricht (2004: 1109 Filme). 54 dieser Filme erreichten uns über die neue internationale Einreichplattform Reelport. 21 Beiträge wurden für den Deutschen Wettbewerb ausgewählt. Darunter befinden sich drei 35-mm-Filme, ein 16-mm-Film sowie 17 Videoproduktionen. Acht der 17 Videoarbeiten sind digitale Formate.

Von den Filmhochschulen kommen vier Arbeiten, weitere fünf kommen von Kunsthochschulen und Universitäten. Die Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf" Potsdam-Babelsberg und die Universität der Künste Berlin sind mit zwei Produktionen am stärksten vertreten. Geografisch konzentriert sich die Auswahl deutscher Filme auf Berlin (neun Produktionen) und Nordrhein-Westfalen (vier Produktionen).

Zehn Beiträge sind kürzer als zehn Minuten, vier dauern zwischen zehn und 20 Minuten, und sieben haben eine Laufzeit von über 20 Minuten.

Die Kurzfilmtage zeigen in diesem Jahr zehn Welturaufführungen und fünf Beiträge werden erstmals in Deutschland zu sehen sein.

There were 1248 entries for the German Competition at the Festival. This represents an increase of more than 10 percent (2004: 1109 films). 54 of these films reached us via the new international submission platform Reelport. From this large number, 21 works were chosen for the German Competition. These include three 35 mm films, one 16 mm film and 17 video productions. Eight of these 17 video works are digital formats.

Four works come from film schools, five from art schools and universities. The Academy for Film and Television "Konrad Wolf" Potsdam-Babelsberg and the Berlin University of the Arts are most strongly represented, with two entries. Geographically seen, the selection of German films is concentrated on Berlin (nine productions) and North Rhine-Westphalia (four productions).

Ten of the films are shorter than ten minutes, four run for between ten and 20 minutes, and seven last longer than 20 minutes.

This year, the Short Film Festival will be showing ten world premieres and five films will be seen for the first time in Germany.

Auswahlkommission Selection Committee
Madeleine Bernstorff, Lars Henrik Gass, Cornelia Klauß, Herbert Schwarze, Carsten Spicher, Reinhard W. Wolf

Programm 1 — Samstag 7.5.05, 10:30 Uhr, Lichtburg

Shrivel

Deutschland 2005
8'30", DV/PAL, Farbe
indonesisch mit engl. Untertiteln

Regie Oliver Husain
Musik Sergej Jensen
Kamera Aditya Satria
DarstellerInnen Ocha Marshall, Chici Westlake u. a.
Produktion Oliver Husain



Eine eklektische Szenerie/hier in Karawaci/grüne Bäume wiegen sich in der Brise/um Taman Paris/einem Ort für Familien!/Verbringen Sie ein paar ereignislose Tage/im alten Taman Ingles/und hören Sie den Muezzin rufen/am Taman Espanol//Oh, wie ich mich danach sehne/zurück in Karawaci zu sein! Eclectic scenery/here in Karawaci/green trees sway in the breeze/around Taman Paris/A place for families!/Spend some eventless days/in old Taman Ingles/or hear the Muezzin call/in Taman Espanol//Oh, how I long to be/back in Karawaci!

Bio-/Filmografie geboren 1969 in Frankfurt/M.; 1990-91 Kunststudium an der Baroda University in Gujarat, Indien; 1992-98 Film und Medienkunst an der HfG Offenbach; gemeinsam mit Michel Klöfkorn Realisation zahlreicher Musikvideos, u. a. für *Sensorama*, *Jan Delay* und *Alter Ego*; Mitbegründer der Performance-Gruppe *Da Group;* Film- und Videoauswahl: 1998 *Star-Escalator (Sensorama)* (MuVi-Preis in Oberhausen 1999); 2001 *Ponydoku;* 2002 *Q* (in Oberhausen 2003); 2003 *Ambedkar Park;* 2004 *FuZe; Sviwel.*

Kontakt Oliver Husain, Mörfelderstr. 80, D-60598 Frankfurt/M., Fon +49-69-962 331 79, Fax +49-69-962 331 81, E-Mail oliver@husain.de, www.husain.de

Schwarze Erdbeeren Black Strawberries

Deutschland 2004
20', Beta SP/PAL, Farbe,
deutsch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Nikias Chryssos
Schnitt Frank Brandstetter, Hildegard Schröder
Musik Alex Cortex
Kamera Felix Novo de Oliveira
DarstellerInnen Kostja Ullmann, Anna Fischer u. a.
Produktion Filmakademie Baden-Württemberg

Welturaufführung
World Premiere



Ein kurzer Film über zwei Jungen, zwei Mädchen und einen Fisch. A short film about two boys, two girls and a fish.

Bio-/Filmografie geboren 1978 in Leimen; studiert seit 2002 Film und Medien (szenische Regie) an der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg; 2001/02 Studium der Film- und Videoproduktion am Surrey Institute of Art and Design in England; 2000 Aufbau des Interactive.Pools von Kinoherz@lounge, München; Veröffentlichung von Kurzgeschichten; 2000 *A Munich Sunday;* 2001 *Dope;* 2002 *Breakfast; Afrodite;* 2003 *Let It Go!;* 2003 *Down* (gemeinsam mit Frank Brandstetter, in Oberhausen 2004); *Bubbles* (gemeinsam mit Carsten Eder); *O;* 2004 *Der Fremde und der Affe.*

Kontakt Filmakademie Baden-Württemberg, Eva Steegmayer, Mathildenstr. 20, D-71638 Ludwigsburg, Fon +49-7141-969 103, E-Mail festivals@filmakademie.de, www.filmakademie.de

Cousin Cousine

Deutschland 2005
20', DV/PAL, Farbe
deutsch mit engl. Untertiteln

ein Video von Maria Mohr
Musik Maria Michel
Produktion UdK Berlin

Welturaufführung
World Premiere

Cousin Cousine. Worte zwischen Stühlen. Stimme ans Klavier. Fingerspitzen Tasten Sinn. Brücken zu hoch. Persönlicher Film über eine Liebe, die keine sein konnte sollte wollte. Male cousin female cousin. Words between chairs. Voice to the piano. Fingertips keys sense. Bridges too high. Personal film about a love story that couldn't shouldn't wouldn't be.

Bio-/Filmografie geboren 1974 in Mainz; 1994-98 Architekturstudium an der TU Darmstadt; 1997/98 Architekturstudium an der Ecole Paris-la-Villette in Paris; 2002-2005 Studium der experimentellen Mediengestaltung bei Jutta Brückner und Heinz Emigholz an der Universität der Künste Berlin; Festivalteilnahmen in Deutschland und Frankreich; 1999 *Krinolinen;* 2001 *Bruder; India;* 2002 *K kumbh kali;* 2004 *Il treno.*

Kontakt Maria Mohr, Mehringdamm 49, D-10961 Berlin, Fon +49-30-818 968 97, E-Mail film@mariamohr.de



Remake

Deutschland 2004
19'30'', Beta SP/PAL, Farbe
deutsch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Hangover Ltd.*, Claudia Splitt
Schnitt, Kamera Ute Schall
Produktion Hangover Ltd.*, Claudia Splitt

Welturaufführung
World Premiere

Vier Frauen, jede auf der Suche nach dem, was ihr fehlt oder auf der Flucht vor dem, was sie hat. Ein Abend in einer Bar, die vier Frauen, ein Mann, Wodka und Musik. Die Szene ist angelehnt an John Cassavetes *Faces.* Four women, each looking for what she is missing or escaping from what she has. A night in a bar, the four women, a man, vodka and music. The sequence is based on John Cassavetes' *Faces.*

Bio-/Filmografie Hangover Ltd.* sind Christine Groß, Sophie Huber, Ute Schall und Tatjana Turanskyj; Idee und Realisation der Filme und Videos entstehen im Kollektiv; 2002 *Hangover;* 2003 *Petra;* 2004 *Sehnsucht nach Schüssen.*

Kontakt Hangover Ltd.*, Ute Schall, Christburger Str. 9, D-10405 Berlin, Fon +49-30-440 245 74, E-Mail poleposition@poleposition-dc.de, www.poleposition-dc.de



Erinnerungen Memories

Deutschland 2004
19', DV/NTSC, Farbe,
deutsch mit engl. Untertiteln

ein Video von Sylvia Schedelbauer
Produktion UdK Berlin

In der Geschichte setzt sich die Autorin damit auseinander, wie sie sich selbst im Zusammenhang mit Krieg sieht. Sie versucht der Fragestellung näher zu kommen, indem sie auf die Vergangenheit der Eltern blickt, die beide den 2. Weltkrieg in Deutschland bzw. in Japan erlebten. In this story the author deals with how she sees herself in relation to war. She tries to approach the issue by looking at her parents' past, both of whom experienced World War II in Germany and Japan, respectively.

Bio-/Filmografie geboren 1973; seit 2002 Studium der bildenen Kunst an der Universität der Künste Berlin; Festivalteilnahmen und Gruppenausstellungen in Deutschland, Japan und USA; 2002 *Als ich eines Morgens das 100%ige Mädchen sah;* 2003 *Regen; Eejanaika!; Letter from Dolly;* 2004 *Souko; Chisakura Girls; Stoic Faces.*

Kontakt Sylvia Schedelbauer, Schliemannstr. 38, D-10437 Berlin, Fon +49-30-440 459 80, E-Mail zibbie11@hotmail.com



Programm 2 Samstag 7.5.05, 14:30 Uhr, Lichtburg

Inside

Deutschland 2005
7', DV/PAL, Farbe, englisch

Regie, Animation, Kamera Philipp Hirsch
Drehbuch Philipp Hirsch, Heiko Tippelt
Musik Heiko Tippelt
DarstellerInnen Christiane Wöhler, Reinhard Friedrich, Paula Hans u. a.
Produktion Bauhaus-Universität Weimar

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Das ist Hanna. Und Hanna muss eine Entscheidung treffen. Eine – die sie unmöglich treffen kann. Der Druck ist groß. So, dass fast nichts bleibt. Nur ein winziger Rest in ihr. Doch der genügt. Macht sich selbstständig. Und Hanna sieht zu. It's Hanna. And Hanna has to take a decision. One – she can impossibly take. The pressure is high. So that there is almost nothing left. Only a tiny little rest inside her. But that's enough. Acts independently. And Hanna is watching.

Bio-/Filmografie geboren 1973 in Crimmitschau; 1998 Diplom in Design an der Bauhaus-Universität Weimar; 1999-2002 Stipendium der Bauhaus-Universität Weimar; seit 2004 Produktion von Kurzfilmen und Videoclips; 1997 *Ca. blau;* 2004 *In;* 2005 *Hütte.*

Kontakt film.m, Philipp Hirsch, Gerhart-Hauptmann-Str. 7, D-99423 Weimar, Fon +49-3643-776 574, E-Mail in@film-in.de, www.film-in.de



Mast Qalandar The Ecstatic Der Ekstatische

Deutschland 2005
30', 35 mm, Farbe
urdu mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Till Passow
Schnitt Sudip Chattopadhyaya
Musik Arib Khan
Kamera Lars Lenski
Produktion Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Zum Fest der Vereinigung Mast Qalandars mit Allah pilgern alljährlich Millionen seiner Anhänger zum Schrein in Sehwan Sharif, im Süden Pakistans. Das Filmteam begleitet die Pilger auf ihrer Suche nach individueller und kollektiver Ekstase. The annual celebration of Mast Qalandar meeting Allah attracts millions of pilgrims at the shrine in Sehwan Sharif, in the south of Pakistan. The film crew accompanies the pilgrims in their pursuit of individual and collective ecstacy.

Bio-/Filmografie geboren 1968 in München; 1996-2004 Studium der Film- und Fernsehregie an der HFF Potsdam; 2000/01 DAAD-Stipendium für einen Kurzdokumentarfilm in Kalkutta, Indien; 1998 *Mein Vater Frau Hiller;* 1999 *Der Spritzer; Der Adi und die anderen;* 2000/01 *Howrah Howrah;* 2002 *Larry Wild Man Fischer.*

Kontakt Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam, Martina Liebnitz, Marlene-Dietrich-Allee 11, D-14482 Potsdam-Babelsberg, Fon +49-331-620 2140, Fax +49-331-620 2199, E-Mail m.liebnitz@hff-potsdam.de, www.hff-potsdam.de



Counter

Deutschland 2004
6'30", Beta SP/PAL, Farbe und s/w
ohne Text

ein Video von Volker Schreiner
Produktion Volker Schreiner

Zahlen aus Spielfilmen als Countdown im Sekundentakt. Eine Nebensache wird zur Hauptrolle, zum roten Faden, zur Kette kurzer Erzählungen. Numbers from feature films as a countdown at one-second intervals. A minor matter turns into the leading part, the central thread, a chain of short tales.

Bio-/Filmografie geboren 1957 in Isingerode; 1977-83 Studium an der HbK Braunschweig; diverse Lehraufträge an der HfG Karlsruhe, HbK Braunschweig und der Universität Mainz; Videoarbeiten seit 1988, u. a. 1996 *Subsoil;* 1996/97 *Seesaw* (in Oberhausen 1997); 1998 *Folder;* 2000 *Rack* (in Oberhausen 2001); 2003 *Shading.*

Kontakt Volker Schreiner, Sallstr. 82, D-30171 Hannover, Fon, Fax +49-511-542 2090, E-Mail mail@volkerschreiner.de, www.volkerschreiner.de



City of Tomorrow – Revisited Stadt von morgen – Revisited

Deutschland 2005
23', Beta SP/PAL, Farbe, deutsch

Regie, Drehbuch Michaela Schweiger
Schnitt Stephanie Paul, Michaela Schweiger
Kamera Andreas Gockel
DarstellerInnen Stephan Bürgi, Klaus Gehrke, Stefan Lisewski u. a.
Produktion KHM Köln

Welturaufführung
World Premiere

Wie in einem Staffellauf führen unterschiedliche Personen in minimalistischen Geschichten durch das Hansaviertel, das 1957 als Stadt von morgen gebaut wurde. Dabei verweben sich Zustandsbeschreibungen, Rückblicke auf die Utopien der Architekten und Ausblicke auf zukünftige Lebensperspektiven. Like in a relay different persons lead, in minimalistic stories, through the Hansa quarter that was built in 1957 as a city of tomorrow, interweaving status quo descriptions, look-backs at the utopias of the architects and look-outs on future perspectives of life.

Bio-/Filmografie lebt in Berlin und Köln; 1994-98 Studium der freien Kunst an der HdK Berlin; 2002-04 Postgraduiertenstudium an der KHM Köln; 1998 *Ausserirdisches&Coverversionen;* 2000 *Chats; The Passenger;* 2004 *Besuch bei Themroc;* 2005 *Zurück in die Stadt von morgen.*

Kontakt Kunsthochschule für Medien Köln, Ute Dilger, Peter-Welter-Platz 2, D-50676 Köln, Fon +49-221-201 893 30, Fax +49-221-201 8917, E-Mail dilger@khm.de, www.khm.de



Freie Weihnachten Free Christmas

Deutschland 2004
8'30", DV/PAL, Farbe
russisch/deutsch mit dt. UT

Regie, Drehbuch Sylvie Hohlbaum
Schnitt Mark Liedke
Kamera Nina Werth
Produktion HfG Offenbach

Der Offenbacher Weihnachtsmarkt ist für viele Einwohner eine alte Tradition. Weihnachtskrippe und Kunsthandwerk neben Chor, Orchester und Solisten: Über 1000 Weihnachtsmärkte gibt es in Deutschland und seinen Nachbarländern. Nur in Russland nicht. Aber was nicht ist, kann ja noch werden. The Offenbach Christmas fair is an old tradition for many citizens. Nativity scene and arts and crafts alongside choirs, orchestras and soloists: there are more than 1000 Christmas fairs in Germany and its neighbouring countries. There is none in Russia. But there could be, in the future.

Bio-/Filmografie geboren 1970 in Frankfurt/M.; 1996-2002 Studium an der HfG Offenbach, 1997 *Bette Davis Eyes; Spazzino;* 1998 *Pizza Heroes;* 1999 *Heavy End;* 2001 *Ghost Ride; Brooklyn Bitch;* 2002 *Wenn der Eisberg kalbt; Billy;* 2003 *Countdown; Viva Las Vegas Weekender; If You Drive Hammered, You Get Nailed!; Come to Lobo Valley.*

Kontakt Sylvie Hohlbaum, Neuhofstr. 40, D-60318 Frankfurt/M., Fon +49-40-309 634 69, E-Mail shohlbaum@hotmail.com



Programm 3 **Sonntag 8.5.05, 10:30 Uhr, Lichtburg**

Als unsere Lieder noch wild & gefährlich waren When Our Songs Were Still Wild & Dangerous

Deutschland 2005
6'30'', DV/PAL, Farbe, deutsch

ein Video von Herbert Schwarze
Produktion Herbert Schwarze

Welturaufführung
World Premiere

Mama 1968. Gottseidank nicht in England 1982. Es fährt kein Zug nach Nirgendwo 2003 ... Mum 1968. Thank God not in England 1982. There is no train to nowhere 2003 ...

Bio-/Filmografie geboren 1959; Studium an der dffb, Berlin; Filmemacher, Dramaturg und Kurator; Filmauswahl: 1988-92 *Das bleibt das kommt nie wieder; Gretchen;* 2000 *Hunger nach mehr* (gemeinsam mit Jutta Doberstein); 2001 *Karaoke #2* (gemeinsam mit Natascha Nisić, in Oberhausen 2002); 2005 *Und immer wieder geht die Sonne auf.*

Kontakt Herbert Schwarze, Okerstr. 37, D-12049 Berlin, Fon +49-30-627 227 72, E-Mail herbert.schwarze@gmx.de



Charley's Girls

Deutschland 2005
22', Beta SP/PAL, Farbe und s/w deutsch

ein Video von Astrid Heibach
Musik Franz Bielmeier
Darsteller Franz Bielmeier, Peter Hein
Produktion Astrid Heibach

Welturaufführung
World Premiere

Vor dem Hintergrund der frühen Punkzeit 1977-79 in Düsseldorf und der Erinnerungswelle, die 2001 einsetzte, wird die Geschichte der Punkband *Charley's Girls* aus der Perspektive eines Kindes erzählt und mit den Aussagen der Musiker ergänzt. Against the background of the early times of punk in Düsseldorf, 1977-79, and the wave of remembering which started in 2001, the story of the punk band *Charley's Girls* is told from a child's perspective and is completed by statements of the musicians.

Bio-/Filmografie 1972-74 Theater- und Filmstudium an der Kunstakademie Düsseldorf; 1986-87 Studium an der School of Visual Arts in New York; seit 1976 Beschäftigung mit Film, Video und Fotografie; Videoauswahl: 1988 *A Tale of Love;* 1990 *I Did It;* 1996 *Mit meinen Augen;* 2000 *Zigeunerstück;* 2003 *Scharfe Relationen.*

Kontakt Astrid Heibach, Rennebergstr. 25, D-50939 Köln, Fon +49-221-448 590, E-Mail astrid.heibach@netcologne.de



Weil du die Sonne nicht sehen kannst Sensuous Days of Summer

Deutschland 2004
24', 35 mm, Farbe, deutsch

Regie, Drehbuch Ennio Cacciato
Schnitt Kathrine van Beelen-Granlund
Kamera Ulrike Thiele
Produktion Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam

Welturaufführung
World Premiere

Tine und ihr Freund Robert hatten sich längst in eine neurotische Routine zurückgezogen, als ihnen Roberts wesentlich jüngerer Bruder Marcel in die Quere kommt. Tine and her boyfriend Robert have long retreated into a neurotic routine when they are thwarted by Robert's much younger brother Marcel.

Bio-/Filmografie geboren 1972 in Pretoria, Südafrika; aufgewachsen in Freiburg, Rom, Pretoria und Saarbrücken; Studium der Musikwissenschaft; seit 1999 Regiestudium an der HFF Potsdam; Filmauswahl: 1999 *Explosion;* 2001 *Amor Vincitore;* 2002 *Du bist nicht Belmondo; König Theodor in Venedig.*

Kontakt Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam, Martina Liebnitz, Marlene-Dietrich-Allee 11, D-14482 Potsdam-Babelsberg, Fon +49-331-620 2140, Fax +49-331-620 2199, E-Mail m.liebnitz@hff-potsdam.de, www.hff-potsdam.de



Poetry Clips 2004: Die Haut der Mädchen Poetry Clips 2004: The Skin of the Girls

Deutschland 2004
5'30'', Beta SP/PAL, Farbe deutsch

ein Film von Wolfgang Hogekamp
Produktion Wolfgang Hogekamp

Welturaufführung
World Premiere

Ein Triebtäter hat noch 'ne Leiche im Keller. Man riecht es, wenn man riechen kann ... A sex offender has another skeleton in the closet. You can smell it if you're able to smell ...

Bio-/Filmografie 1993 Gründung des ersten Poetry Slam in Deutschland; seit 2000 Arbeit als Cutter und Redakteur; 2000/01 erste Poetry Clips; Gründung des Labels *Spokenword;* seit 2002 Tutor für das "Literarische Colloquium Berlin"; 2002 Spokenwordfestival Berlin; diverse Poetry Clips, u. a. 2002 *Poetry Clips 2002: Drogen* (gemeinsam mit Rolf S. Wolkenstein, in Oberhausen 2003); *Poetry Clips 2004: Ich glaube, es geht los.*

Kontakt Wolfgang Hogekamp, Bürknerstr. 11, D-12047 Berlin, Fon +49-30-690 426 03, Fax +49-30-690 426 04, E-Mail hogekamp@snafu.de, www.spokenwordberlin.net



Heidenröslein Heathrose

Deutschland 2004
7'30'', DV/PAL, Farbe, deutsch

Regie, Schnitt Ute Ströer
Drehbuch Brian Toussaint
Produktion Ute Ströer

Eine filmische Umsetzung des Gedichts von Johann Wolfgang von Goethe, in dem ein wilder Knabe und ein stacheliges Röslein zum Brechen und Stechen und zum Weh und Ach aneinandergeraten. A cinematic adaptation of Johann Wolfgang von Goethe's poem in which a wild lad and a thorny little rose clash breaking and stinging, weeping and wailing.

Bio-/Filmografie 1998-2002 Studium an der Akademie für bildende Kunst in Enschede, Niederlande; Studium an der Hochschule für bildende Kunst in Braunschweig; 2002 *Aspergo;* 2003 *Matrijoschka.*

Kontakt Ute Ströer, Linienstr. 142, D-10115 Berlin, Fon +49-30-620 051 06, E-Mail utensina@hotmail.com



Happy Rebirth

Deutschland 2004
1'30'', DV/PAL, Farbe, englisch

Regie, Drehbuch, Schnitt, Darsteller Bjørn Melhus
Kamera Yvonne Brandl
Produktion Bjørn Melhus

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Der als Schlumpf wiedergeborene Bjørn Melhus singt Happy Birthday. Bjørn Melhus reincarnated as a smurf sings Happy Birthday.

Bio-/Filmografie geboren 1966 in Kirchheim/Teck; 1988-97 Studium der freien Kunst, Film- und Videoklasse an der HBK Braunschweig; 1997-98 DAAD-Jahresstipendium am California Institute of the Arts, Los Angeles, USA; seit 2003 Professur an der Kunsthochschule Kassel; Filmauswahl: 1990 *America Sells;* 1995 *Weit weit weg;* 1997 *No Sunshine* (in Oberhausen 1998); 2001 *Weeping; The Oral Thing;* 2003 *Auto Center Drive* (in Oberhausen 2003).

Kontakt Bjørn Melhus, Christinenstr. 29, D-10119 Berlin, Fon +49-30-484 962 71, Fax +49-30-284 846 60, E-Mail info@melhus.de, www.melhus.de



Programm 4 Sonntag 8.5.05, 17:00 Uhr, Lichtburg

Album

Deutschland 2004
24', Beta SP/PAL, Farbe und s/w, englisch

ein Video von Matthias Müller
Produktion Matthias Müller

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Album **speist sich aus persönlichen Arsenalen der Erinnerung. Videobilder, die ich im Laufe der letzten Jahre absichtslos aufgenommen habe, treffen aufeinander, wie Fotos in einem Album. Texte um Prozesse des Erinnerns, der Aneignung und des Verlusts begleiten und besetzen die Bilder temporär, um sie letztlich wieder sie selbst sein zu lassen: offen, mehrdeutig und autonom.** *Album* is nurtured by my personal arsenal of memories. Numerous moving images I collected over the years encounter each other, as do pictures in a photo album. Inserted texts as processes of memory, appropriation and loss accompany and temporarily posses the images, only to ultimately leave them as they are: open, ambiguous and autonomous.

Bio-/Filmografie geboren 1961 in Bielefeld; Studium an der Universität Bielefeld und der HbK Braunschweig; Filme, Videos und Fotografie seit 1980; Filmauswahl: 1990 *Home Stories;* 1994 *Alpsee;* 1998 *Vacancy;* 2000 *Nebel;* 2001 *Phantom; 2004 Mirror* (gemeinsam mit C. Girardet) (alle Filme in Oberhausen von 1991-2004).

Kontakt Matthias Müller, August-Bebel-Str. 104, D-33602 Bielefeld, Fon, Fax +49-521-178 367, E-Mail mueller.film@t-online.de



Otjesd Leaving Weggang

Deutschland 2005
15', Beta SP/PAL, Farbe
russisch mit engl. Untertiteln

Regie Clemens von Wedemeyer
Kamera Frank Meyer
DarstellerInnen Rita Breitkreiz, Katja Schulmann, Victor Schulmann
Produktion Sternpunktstern Produktion

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Eine mit Russen in Berlin nachgestellte Szene vor dem deutschen Konsulat in Moskau: Menschen stehen für ein Visum an. Eine junge Frau versucht, sich Zugang zum Konsulat zu verschaffen und wird abgefangen: Ihre Tasche ist zu groß und muss abgegeben werden. Sie sucht einen Platz, wo sie sie lassen kann, während sich um sie herum ein Alptraum von Bürokratie ausbreitet. A sequence in front of the German consulate in Moskow re-enacted with Russians in Berlin: people queuing up for a visa. A young woman tries to get access to the consulate and is caught: her bag is too large and has to be handed over. She looks for a place to put it while a bureaucratic nightmare is spreading all around her.

Bio-/Filmografie geboren 1974 in Göttingen; lebt in Berlin und Leipzig; Fotografiestudium in Bielefeld und Studium der bildenden Kunst in Leipzig; 1998 *Mass;* 1999 *Wanted; New Order;* 2000 *Sand;* 2001 *Longsleeve;* 2002 *Occupation; Big Business;* 2003 *Silberhöhe;* 2004 *Die Siedlung.*

Kontakt Sternpunktstern Produktion, Clemens von Wedemeyer, Forsterstr. 52, D-10999 Berlin, Fon, Fax +49-30-740 730 54, E-Mail claybox@web.de, www.sternpunktstern.de



Drei Versuche zu meinem Vater Three Attempts to My Father

Deutschland 2004
8', 16 mm, s/w
deutsch/farsi mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Schnitt Ali Zojaji
Kamera Fabiola Maldonado
Darsteller Reza Zojaji
Produktion Hochschule für Fernsehen und Film München

Der Film ist eine Liebeserklärung eines deutschen Sohnes an seinen iranischen Vater, mit dem er nie eine Beziehung hatte. Aus kleinteiligen Beobachtungen setzt der Autor ein Bild seines Vaters zusammen, das auch von Schuldgefühlen und Fremdheit erzählt. Eine Entdeckungsreise, an deren Ende eine erste Begegnung zwischen Vater und Sohn steht. A cinematic declaration of love by a German son to his Iranian father he never had a relationship with. The author puts together bits of observations to a picture of his father that, also tells about feelings of guilt and alienness. An expedition ending with a first encounter of father and son.



Biografie geboren 1981 in Teheran; 1985 Emigration nach Deutschland; seit 2001 Psychologie an der LMU München; seit 2003 Dokumentarfilmstudium an der HFF München; *Drei Versuche zu meinem Vater* ist sein erster Film.
Kontakt Hochschule für Fernsehen und Film München, Tina Janker, Frankenthalerstr. 23, D-81539 München, Fon +49-89-689 574 48, Fax +49-89-689 574 49, E-Mail festival.vertrieb@hff-muc.de, www.hff-muc.de

Best Worst Mistake Mein bester schlimmster Fehler

Deutschland 2004
35', Beta SP/PAL, Farbe
englisch/griechisch mit dt. UT

ein Video von Athanasios Karanikolas
DarstellerInnen Despina Lipapis, Vasiliki Lipapis, Eugenia Philips u. a.
Produktion Athanasios Karanikolas

Welturaufführung
World Premiere

Wie wird das emotionale Leben griechischer Immigranten in Australien durch ihren Immigrantenstatus geformt? Zum Beispiel meine Tante und meine Cousinen ... How is the emotional life of Greek immigrants in Australia formed by their immigrant status? For example my aunt and my cousins ...



Bio-/Filmografie geboren 1967 in Thessaloniki, Griechenland; 1988 BA in Fotografie an der Visual Arts School und Parsons School of Design, New York; 1995 Akademiebrief in Video- und Medienkunst an der Kunstakademie Düsseldorf; seit 2000 Regiestudium an der HFF "Konrad Wolf" Potsdam-Babelsberg; 2000 *Nothing Remains, But the Memory of Tenderness; The Forest;* 2001 *S* (3sat-Förderpreis in Oberhausen 2002); 2003 *Mein Erlöser* (in Oberhausen 2003); *Ice-cream Cone; Lake;* 2004 *Deer*.
Kontakt Athanasios Karanikolas, Axel-Springer-Str. 39, D-10969 Berlin, Fon +49-30-252 985 82, E-Mail athanasios.k@gmx.net

Dance of Freedom

Schweiz/Deutschland/Kuba 2005
6'30'', 35 mm, Farbe
spanisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Schnitt Ariane Kessissoglou
Musik Beat Solèr aka Seelenluft
Kamera Roberto Lanza Lobo
DarstellerInnen Amarilys Pons Mesa, Jorge Treto, Jesus Terry
Produktion Ariane Kessissoglou

Welturaufführung
World Premiere

Eine Nacht in Havanna. A night in Havana.



Bio-/Filmografie geboren 1971; Filmstudium an der Kunsthochschule für Medien Köln; Gastaufenthalt an der Escuela Internacional de Cine y Television (EICTV), Kuba; Postgraduiertenstudium an der Ecole Supérieure des Beaux Arts Genève (ESBA); seit 1997 als Regieassistentin und Regisseurin für Hörspiele und akustische Kunst beim Hörfunk tätig; 1996 *Stage Story;* 1999 *Maßstab 1:35;* 2001 *Los rebeldes* (in Oberhausen 2001); 2002 *Head;* 2003 *Besucherin*.
Kontakt Ariane Kessissoglou, Aachener Str. 18, D-50674 Köln, Fon +49-221-569 9939, E-Mail kessissoglou@web.de

Kinder- und Jugendkino
Children's and Youth Cinema

Wettbewerb Competition

Programm 1 (5-7 Jahre 5-7-year-olds) **50**
Freitag 6.5.2005, 8:30 Uhr, Friday May 6th 2005, 8:30 am, **Gloria**

Programm 2 (8-10 Jahre 8-10-year-olds) **51**
Freitag 6.5.2005, 10:30 Uhr, Friday May 6th 2005, 10:30 am, **Gloria**

Programm 3 (8-10 Jahre 8-10-year-olds) **53**
Montag 9.5.2005, 8:30 Uhr, Monday May 9th 2005, 8:30 am, **Lichtburg**

Programm 4 (10-12 Jahre 10-12-year-olds) **54**
Montag 9.5.2005, 8:30 Uhr, Monday May 9th 2005, 8:30 am, **Gloria**

Programm 5 (14-16 Jahre 14-16-year-olds) **55**
Montag 9.5.2005, 10:30 Uhr, Monday May 9th 2005, 10:30 am, **Lichtburg**

Programm 6 (12-14 Jahre 12-14-year-olds) **57**
Dienstag 10.5.2005, 8:30 Uhr, Tuesday May 10th 2005, 8:30 am, **Gloria**

Programm 7 (14-16 Jahre 14-16-year-olds) **58**
Dienstag 10.5.2005, 10:30 Uhr, Tuesday May 10th 2005, 10:30 am, **Gloria**

Sonderprogramm Special Programmes

Sonderprogramm Special Programme **(ab 3 Jahre** from 3 years onward) **59**
Donnerstag 5.5.2005, 14:30 Uhr, Thursday May 5th 2005, 2:30 pm, **Star**

Sonderprogramm „Afrika" Special Programme 'Africa' **(ab 7 Jahre** from 7 years onward) **60**
Samstag 7.5.2005, 10:30 Uhr, Saturday May 7th 2005, 10:30 am, **Star**

Sonderprogramm „Afrika" Special Programme 'Africa' **(ab 12 Jahre** from 12 years onward) **61**
Samstag 7.5.2005, 14:30 Uhr, Saturday May 7th 2005, 2:30 pm, **Star**

Sonderprogramm „Afrika" Special Programme 'Africa' **(ab 10 Jahre** from 10 years onward) **62**
Sonntag 8.5.2005, 10:30 Uhr, Sunday May 8th 2005, 10:30 am, **Star**

Sonderprogramm Musikvideos Special Programme Music Videos **(ab 14 Jahre** from 14 years onward) **63**
Sonntag 8.5.2005, 14:30 Uhr, Sunday May 8th 2005, 2:30 pm, **Star**

Zahlen und Tendenzen Trends and Figures

Insgesamt stehen 2005 wieder 37 Filme aus 23 Ländern auf dem Programm des Kinder- und Jugendfilmwettbewerbs: eine Auswahl der besten von über 450 eingereichten deutschen und internationalen Filmen aus den unterschiedlichsten Genres. Zu sehen sind Spiel- und Dokumentarfilme, Animations- und Experimentalfilme, interessante Mischungen aus den unterschiedlichen Formen – und eine große Themenvielfalt. Dennoch haben alle Filme etwas gemeinsam: Stets werden die Geschichten und Alltagserfahrungen der Kinder und Jugendlichen aus ihrer eigenen Perspektive heraus gesehen und erzählt.

Aus dem Kinder- und Jugendfilmwettbewerb wählen zwei fünfköpfige Jurys aus Oberhausener Kindern und Jugendlichen jeweils in ihrer Altersgruppe ihren favorisierten Film, den sie am Dienstag Abend bei der Preisverleihung vorstellen werden. Die Preise sind mit jeweils 1000,- € dotiert und werden, wie auch in den Jahren zuvor, vom Kinderkanal gestiftet.

Die Juroren wurden übrigens selbst zu Filmemachern. Sie haben in ihren Osterferien einen Trailer produziert, der vor jedem Wettbewerbs- und Sonderprogramm gezeigt wird.

An Himmelfahrt und am Wochenende gibt es für alle Altersgruppen verschiedene interessante Sonderprogramme. Für die ganz Kleinen (ab 3 Jahre) werden am Donnerstag Filme vorgeführt (und am Freitag wiederholt). Am Wochenende gibt es coole Musikclips für die 14- bis 16-Jährigen und drei Programme zum Themenschwerpunkt Afrikanisches Kino. Hier werden für Kinder ab 7 Jahre und für Jugendliche mündlich tradierte Geschichten und Fabeln, aber auch halb-dokumentarische Spielfilme gezeigt. Sie handeln vom Spielen und Leben der Kinder auf der Straße, illustrieren den spielerischen Umgang mit Themen wie AIDS, das in Afrika ein weitverbreitetes soziales Problem ist, oder bringen uns die traditionelle Überlieferung nahe, so z. B. Filme zur traditionellen Musik und der Griots. Es handelt sich um Nahaufnahmen des afrikanischen Alltags, die die Lebensart und das Lebensgefühl afrikanischer Kinder eindrucksvoll vermitteln.

Und drum herum? Die Jugendlichen vom Presseklub Oberhausen wollen das Kinder- und Jugendkino mit Kamera und Mikrofon begleiten. Ihre Arbeit könnt ihr in einem Ladenlokal ganz in der Nähe der Lichtburg sehen.

Brandneue Informationen zum Festivalgeschehen werden von einer Profi-Kinderreporterin live über den Äther der Antenne Ruhr an alle Kinder und Jugendlichen gesendet, die selbst nicht dabei sein können. Ermöglicht wurde die Berichterstattung der Kinderreporterin von den Mitpräsentatoren EVO, Stadtsparkasse Oberhausen, BERO Zentrum und Antenne Ruhr. Im BERO Zentrum werden die ganzen Tage vom 2. bis 14. Mai Filme für die 5- bis 7-Jährigen über zwei Leinwände flimmern.

Die Sonderprogramme "Afrika" entstanden in Zusammenarbeit mit Fokus Afrika: Africome 2004-2006, dem dreijährigen Afrikaschwerpunkt der Bundeszentrale für politische Bildung.

Für seine Hilfestellung bei der inhaltlichen Konzeption der Programmreihe "Afrika" möchten wir Herrn Wolpert vom EZEF (Evangelisches Zentrum für entwicklungsbezogene Filmarbeit) ganz herzlich danken.

Auswahlkommission Selection Committee
Dunja Briese, Chris Dörken, Cornelia Klauß, Iris Pfleging, Götz Trautmann

37 films from 23 countries form the programme of the Children and Youth Film Competition in 2005: a selection of the best of more than 450 German and international entries from very different genres. You will see fiction, documentary, animation, experimental films, and interesting combinations of the different genres – as well as a large variety of issues. Yet, all the films have something in common: the stories and daily experiences of children and youth are always seen and told from their perspective.

In the Children and Youth Competition two five-member juries made up of kids and youth from Oberhausen will choose their favourite films in their age group and present them on Tuesday during the official award ceremony. The two prizes are endowed with 1,000 € each and are sponsored by the Childrens' Channel Ki.Ka as in previous years.

By the way, the jury members have turned into film makers themselves. During the Easter holidays they produced a trailer that will be screened before each competition and special programme.

On Ascension Day and over the following weekend there will be a variety of interesting special programmes for all age groups: screenings for the very youngest (from 3 years onward) on Thursday (and a repetition on Friday). Over the weekend there will be cool music clips for the 14 to 16-year-olds as well as three programmes on our special focus African cinema presenting orally passed on tales and fables but also semi-documentary films for children from seven onward and young people. They look at kids playing and living on the streets, illustrate the playful dealing with issues like AIDS – a widespread social problem in Africa – or tell us how oral tradition works, e. g. in films about traditional music and griots. They are close-ups on African daily life that impressively bring across the way of life and experience of African children.

What else is happening? The youth of the press club Oberhausen will accompany the children and youth section with camera and microphone. You can have a look at their work in a shop next to the Lichtburg cinema.

Brand-new information about the ongoing festival will be broadcasted live on radio Antenne Ruhr by a professional reporter kid to all children and young people who can't be there. The coverage by the reporter kid is possible thanks to the co-presenters EVO, Stadtsparkasse Oberhausen, BERO Zentrum and Antenne Ruhr. At BERO Zentrum films for 5 to 7-year-olds will flicker on two screens every day from 2nd to 14th May.

The special programmes on Africa have been created in co-operation with Fokus Afrika: Africome 2004-2006, the Federal Agency for Civic Education's three years spotlight on Africa.

We would like to thank Mr. Wolpert from the EZEF (Protestant Center for Development Related Work on Film) for his curational assistance with the "Africa" programme.

Programm 1 Freitag 6.5.05, 8:30 Uhr, Gloria

geeignet für Kinder von 5-7 Jahre recommended for 5 to 7-year-olds

Miriam mängib peitust Miriam Plays Hide and Seek Miriam spielt Verstecken

Estland 2004
5', Beta SP/PAL, Farbe, ohne Text

Regie, Schnitt Priit Tender
Drehbuch Leelo Tungal, Peep Pedmanson
Animation Triin Sarapik, Andres Tenusaar
Kamera Ragnar Neljandi
Produktion Oü Nukufilm



Während Vater und Mutter draußen sind, spielen Miriam, der kleine Bruder und die Henne Verstecken. Die Henne versteckt sich in einem Koffer, aber der Koffer wird in einem Schrank eingeschlossen. Nach einigem Kämpfen kommt aber zum Glück alles wieder in Ordnung. While father and mother are outside, Miriam, her little brother and the hen start playing hide and seek. The hen hides in a suitcase but the suitcase gets locked in a cupboard. Fortunately, after some fighting everything gets sorted out.

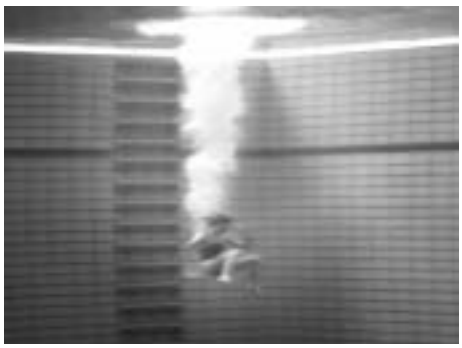
Bio-/Filmografie geboren 1971 in Tallinn; 1990-94 Studium an der Pädagogischen Universität Tallinn, Fachbereich Kunsterziehung; seit 1996 führt er Regie bei Zeichen- und Puppentrickfilmen; zahlreiche Kunstausstellungen und Festivalteilnahmen; 1996 *Gravitation* (in Oberhausen 1998); 1998 *The Crow and the Mice* (in Oberhausen 1999); 1999 *Viola;* 2001 *Mont Blanc;* 2002 *Rebasenaine* (in Oberhausen 2002).

Kontakt Oü Nukufilm, Maret Reismann, Niine 11, EST-10414 Tallinn, Fon, Fax +372-641 4307
E-Mail nukufilm@nukufilm.ee, www.nukufilm.ee

0,003 km

Deutschland 2004
12', 16 mm, s/w, deutsch

Regie, Drehbuch, Schnitt Frauke Finsterwalder
Kamera Gero Kutzner
DarstellerInnen Daniela Limmer, Marina Sulzmann u. a.
Produktion Hochschule für Fernsehen und Film München



Ein Mädchen auf dem Drei-Meter-Sprungturm. Sie hat Angst und träumt davon, ganz groß zu sein. Sie träumt vom perfekten Sprung. Davon, eine Heldin zu sein. Und springt nicht. Ein Film über Entschlossenheit und über das Nein sagen. A girl on a three-m-diving board. She's afraid and dreaming of being brave. She dreams of the perfect dive. Of being a hero. And doesn't dive. A film about decidedness and about saying no.

Bio-/Filmografie geboren 1975 in Hamburg; Literaturwissenschafts- und Geschichtsstudium in Berlin; seit 2003 Studium der Dokumentarfilmregie an der HFF München; 2001 *Männchen;* 2002 *Grenzkämpfe;* 2003 *Schulkrieg.*

Kontakt Hochschule für Fernsehen und Film München, Tina Janker, Frankenthalerstr. 23, D-81539 München, Fon +49-89-689 574 48, Fax +49-89-689 574 49, E-Mail tina.janker@hff.muc.de, www.hff-muc.de

Varenje is apelsinow Orange Marmelade Orangenmarmelade

Russland 2004
8', Beta SP/PAL, Farbe, ohne Text

Regie, Drehbuch, Schnitt Inga Korzneva
Musik Vladimir Nikolaev
Animation A. Zaitsev, V. Shevshenko, E. Volkova, A. Mironov, Y. Dashinkaya
Produktion Center of National Film

Internationale Erstaufführung
International Premiere



Ein lustiges Märchen über den bösartigen Besitzer eines Wanderzirkus und eine durch Orangenmarmelade verursachte Veränderung. A funny fairy tale about the malicious owner of a travelling circus and a change due to orange marmelade.

Bio-/Filmografie geboren in Krasnoyarsk, Russland; Regisseurin, Drehbuchautorin und Designerin; Abschluss im Bereich Theater an der Art School V.I. Surikov; 1992 Studienbeginn an der Filmhochschule Moskau (VGIK) mit Schwerpunkt Animationsfilm; derzeit künstlerische Leiterin bei der Produktion animierter Werbefilme; 2001 *The Thief of Color.*

Kontakt Center of National Film, Olga Chursina, Valdaysky proezd 16, RUS-125445 Moskau,
Fon +7-95-451 8058, Fax +7-95-455 9213, E-Mail chursina@cnf.ru, www.cnf.ru

Gabriel

Australien 2004
10'30'', 35 mm, Farbe, englisch

Regie, Drehbuch Cherie Knott, Janine Burchett
Schnitt Bridget Lyon
Musik Christopher O'Young
Animation Mark Barber
Kamera Steve Arnold
DarstellerInnen F. Dean, J. Burchett
Produktion Easy Tiger Films

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Ein fantasievoller Sechsjähriger hat eine enge Beziehung zu ein paar Ameisen, die er gesammelt hat und nun in einer Ameisenfarm hält. Als eine von ihnen sich nicht mehr bewegt, stellt er seiner Mutter zum ersten Mal Fragen über die Liebe, das Leben und den Tod. An imaginative six-year-old boy has developed a close relationship with some ants he's collected and is keeping in an ant farm. When one of them stops moving, he asks his mother questions about love, life and death for the first time.

Biografie C. Knott Malerin und Dichterin; Musik ist ein integraler Bestandteil ihrer Werke; ihre Ölgemälde, Bronzeskulpturen und Gedichte befinden sich in Ausstellungen weltweit; zahlreiche Gruppen- und Einzelausstellungen; seit 2002 arbeitet sie in der Filmbranche; *Gabriel* ist ihr erster Film.

Biografie J. Burchett Schauspielerin, Drehbuchautorin und Produzentin; Filmauswahl: *Making the Rain Breathe; The Dark Knight; Twist in the Tale; Market Forces; Permanent Wave; The Strip; Foreign Exchange.*

Kontakt Easy Tiger Films, Janine Burchett, 65 Edgecliff Road, AUS-Sydney 2025 NSW,
Fon +61-2-938 710 30, E-Mail janineburchett@hotmail.com

Vägen till vänskap Finding Friends Freunde finden



Finnland 2004
14'30", Beta SP/PAL, Farbe
englisch

Regie, Drehbuch Anna-Maria Joakimsdottir
Schnitt Kristüna Nikula
Musik Kullervo Kuoppalainen
Kamera Atte Kaartinen
Produktion YLE

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Tilda liebt Hunde, aber ihr Vater meint, dass sie noch nicht alt genug sei, um sich um einen echten Hund zu kümmern. Tilda beschließt, ihrem Vater zu zeigen, was in ihr steckt. Tilda loves dogs but Daddy thinks she isn't old enough to take care of a real dog. Tilda decides to show Daddy what she is really made of.

Bio-/Filmografie geboren 1972 in Reykjavik, Island; 1992 Theater- und Filmwissenschaften an der Universität Lund, Schweden; 1994 Fotografie am Vasa Vuxengymnasium, Göteborg; 1996 Studium der visuellen Kommunikation an der Parsons School of Design in Paris; 2003 MA in Kunst an der Akademie für Kunst und Design in Helsinki; Regieassistenz bei zahlreichen Film- und Theaterprojekten; 1995 *Masque;* 1996 *Wish* (beide Filme Co-Regie); 2000 *All of This Feels Like a Dream;* 2001 *Etukeno* (Co-Regie); 2002 *Avskedet; Lilja.*

Kontakt YLE, Monica Bergman, Radiokatu 5, FIN-00024 Helsinki, Fon +358-9-148 024 03, Fax +358-9-143 313, E-mail monica.bergman@yle.fi, www.yle.fi

Lard Schmalz



Großbritannien 2004
6', 35 mm, Farbe, englisch

Regie, Drehbuch Ornette Spenceley
Schnitt Katie Weiland
Musik Rachel Portman
Kamera Niels Reedtz Johansen
DarstellerInnen Jake Spenceley, Rosie Fellno
Produktion Ornette Spenceley

Jake möchte unbedingt mit den großen Jungen in der Straße Fußball spielen und muss erkennen, dass Freundschaft ihren Preis hat. Jake longs to play football with the bigger boys in his street but discovers that friendship comes at a cost.

Biografie geboren 1970 in London; Produktionsstudium an der National Film and Television School in London; Produktion zahlreicher Kurzfilme, die weltweit ausgestrahlt wurden; *Lard* ist sein Regiedebüt.

Kontakt Ornette Spenceley, 31 St. Elmo Rd, GB-London W12 9EA, Fon +44-208-743 0969, Fax +44-208-248 6993, E-Mail ornette@breathe.com

Programm 2 Freitag 6.5.05, 10:30 Uhr, Gloria

geeignet für Kinder von 8-10 Jahre recommended for 8 to 10-year-olds

Bare en kvist Simply a Twig Nur ein Zweig



Norwegen 2003
4', 35 mm, Farbe, ohne Text

Regie, Drehbuch, Schnitt Øyvind Sandberg
Kamera Dag Harald Kvammen Andersen
Darsteller N. Holme Gundersen, C. Jensen, A. Friis Jørgensen, E. Nome
Int. Vertrieb Norsk Film Institutt

Ein Zweig kann für alles Mögliche verwendet werden. A twig can be used for all sorts of things.

Bio-/Filmografie geboren 1953 in Bergen, Norwegen; Filmstudium am District College in Volda und Literaturstudium an der Universität in Bergen; 1979-80 Journalist in Lateinamerika; seit 1980 Produktion und Regie zahlreicher Dokumentar- und Kurzfilme, die weltweit ausgestrahlt wurden; 1978 *A Journey to the Arctic Ocean;* 1985 *Why Don't You Come and Play?;* 1989 *Waning Lifestyle;* 1990 *Ove – The Morning-Dreamer; Soria Moria;* 1994 *The Eel Fishermen;* 1995 *The Salmon Fishermen;* 1997 *Raw Eggs and Fish Oil;* 1998 *Elmer and the Flower Boat;* 2000 *Catch;* 2001 *Coastal Life.*

Kontakt Norsk Film Institutt, Toril Simonsen, Dronningens gate 16, N-0105 Oslo, Fon +47-22-474 500, Fax +47-22-474 597, E-Mail torils@nfi.no, www.nfi.no

Eleni's Olives Elenis Oliven



Zypern/Großbritannien 2004
19', 35 mm, Farbe, griechisch

Regie, Drehbuch Yianna Americanou
Schnitt Brenna Rangott
Musik Sudha Kheterpal
Kamera Nina Kellgren
DarstellerInnen Themis Bazaka, Hionoulla Andreou u. a.
Produktion AVRA Film Productions

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Eleni ist ein acht Jahre altes Mädchen, dessen bester Freund ein alter Olivenbaum ist. Als sie durch den Krieg gezwungen ist, ihr Dorf zu verlassen, ist ihre einzige Sorge, ihrem Freund Petrakis ein Glas Oliven zu bringen. Der Krieg trennt ihre Leben und bricht ihr Versprechen. Eleni is an eight-year-old girl and her best friend is an old olive tree. When she is forced to leave her village because of the war, her only concern is to give a jar of olives to her friend Petrakis. The war disrupts their lives and their promise.

Bio-/Filmografie geboren 1972 auf Zypern; Experimentalfilmstudium an der Universität in Iowa, USA; MA in Filmproduktion an der Universität in Bristol, Großbritannien; Festivalteilnahmen in Zypern, Großbritannien und den Niederlanden; 2001 *After Death.*

Kontakt AVRA Film Productions, Yianna Americanou, 1st April Str., Flat 401, ZYP-2048 Nicosia, Fon +357-99-673 752, Fax +357-99-516 718, E-Mail lolafilms@cytanet.cy

Krossmedia

Deutschland, 2004
1'30'', DV/PAL, Farbe, ohne Text

ein Video von Owi Mahn, Laura Baginski
Produktion Owi Mahn, Laura Baginski



Neue Zeitalter bringen neue Technologien mit neuen Begriffen. Doch was bedeuten sie? Was meint *Krossmedia* **in unserer eklektischen poststrukturalistischen Ära? Was man aus ein bisschen Brot, Gemüse und anderem Verzehrbaren so alles machen kann – z. B. einen Trickfilm!** New ages come along with new technologies and new terms. But what do they mean? What does *Krossmedia* mean in our eclectic, poststructuralist era? Let's see what you can do out of some bread, vegetables and other groceries – e. g. a trick film.

Bio-/Filmografie L. Baginski geboren 1980 in Benediktbeuern; seit 2002 Studium der visuellen Kommunikation an der HfG Offenbach; 2003 *Hintergründe; On French Plains; Castello; Pastellkompressor; Red Umbrella;* 2004 *Soliton 2053.* **Bio-/Filmografie O. Mahn** geboren 1972 in Gießen, 1997 freiberuflicher Grafiker und Screendesigner; 1998 Gründung der Künstlergruppe "Unterhaltungsstandards"; 2002 Studium der visuellen Kommunikation an der HfG Offenbach; Filmauswahl: 2003 *18 x Rauschen; Monitor; Colorstream; Castello di Giove; Pastell Kompressor;* 2004 *Hope Full Forest; The Theremin Sequel; Party Post; Soliton 2053.*

Kontakt Owi Mahn, Laura Baginski, Dieburgerstr. 104, D-64287 Darmstadt, Fon +49-6151-599 0858, E-Mail owi@owimahn.de, www.owimahn.de

Dvoe Two of Them Zu Zweit

Russland 2003
15', DV/PAL, Farbe, russisch

Regie Eduard Parri
Drehbuch Alexei Teplygin
Kamera Ilya Melikhov
Produktion Higher Courses of Scriptwriters and Filmdirectors

Internationale Erstaufführung
International Premiere



Dvoe handelt von der Freundschaft zwischen einem fünfjährigen Jungen und seinem Großvater. Dvoe is about the friendship between a five-year-old boy and his grandfather.

Bio-/Filmografie geboren 1973 in Mysky, Sibirien; 1991-95 Studium am Tumen Industrial Institute, Sibirien; 2002-04 Drehbuch- und Regiestudium am VKSiR in Moskau; seit 2004 Regie für verschiedene Fernsehproduktionen; 2003 *Polovinki;* 2004 *A Couple.*

Kontakt Higher Courses of Scriptwriters and Filmdirectors, Igor Kokarev, Bolshoy Tishinsky per. 12, RUS-23557 Moskau, Fon +7-95-253 6488, Fax +7-95-253 8709, Email hcsf@aha.ru

Moneta vuv vuzduha Coin in the Air Die Münze werfen

Bulgarien 2004
15', Beta SP/PAL, Farbe, ohne Text

Regie Zoya Kassamakova
Drehbuch Antonia Karadjova
Musik Peter Radevski
Kamera Marin Karamfilov
Darsteller Bogdan Plakov, Stanislav Dimrtrov u. a.
Produktion Bulgarian National Television

Weltaufführung
World Premiere



Ein armer kleiner Junge arbeitet an einer zentralen Kreuzung in der Stadt. Dort verdient er ein bisschen Geld, indem er Autoscheiben putzt. Der Junge hat mächtige Rivalen, es gibt noch andere Jungen und Mädchen, die so ihr Geld verdienen. A poor little boy works at a central intersection in the big city. There he makes some petty cash by washing car windows. The boy has powerful rivals, there are other boys and girls making money the same way.

Bio-/Filmografie 1969 Studienabschluss der Theater- und Filmregie am AMO in Prag; 1972-99 Regisseurin beim Bulgarian National Television; Mitglied des Verbandes der Bulgarischen Filmschaffenden; ihre Kinderfilme nahmen an zahlreichen Festivals weltweit teil; 1995 *Smile for 100 Leva;* 1996 *The Uncle;* 1997 *The Musketeer with Running Shoes;* 1999 *A New Fairy Tale for Old Magics;* 2000 *Bulgarian Fantasy of Town and Drum;* 2001 *The Roads of Bulgaria;* 2003 *As a Dream.*

Kontakt Bulgarian National Television, Roumen Nikolov, 29, San Stefano, BUL-1504 Sofia, Fon +359-2-814 2691, Fax +359-2-946 3085, E-Mail rounik@bnt.bg, www.bnt.bg

Between Us Zwischen uns

Großbritannien 2004
9'30'', 35 mm, Farbe, englisch

Regie Charlotte Bruus Christensen, Stefan Mork
Drehbuch, Kamera Charlotte Bruus Christensen
Schnitt Stefan Mork
DarstellerInnen Luke Bromley, Madeline Duggan, Robert Bowman u. a.
Produktion National Film and Television School



Eine stille Begegnung während eines Staus zur Hauptverkehrszeit. Auf den Rücksitzen der elterlichen Autos kommen sich ein Junge und ein Mädchen aus zwei verschiedenen Welten fast nahe. A silent encounter during a rush-hour traffic jam, when in the back of their parents' cars the two different worlds of a boy and a girl come close to converging.

Bio-/Filmografie C. Bruus Christensen 1999-2004 Studium der Kinematografie am European Film College in Ebeltoft, Dänemark und an der NFTS in Beaconsfield, GB; *Façade; Looking For Al Bowlly.*

Bio-/Filmografie S. Mork 2000 Abschluss am European Film College in Ebeltoft, Dänemark; 2002 Sounddesign-Studium an der NFTS in Beaconsfield, GB; Mitbegründer des dänischen Projekts zur Filmerziehung *Working as Filmmakers; The Company We Keep.* **gemeinsame Filmografie** *London Kebabs; I, Spider;* 2000 *Believe in Hope;* 2001 *The Marl Pit;* 2002 *Wrong Moment;* 2003 *Nessie.*

Kontakt National Film and Television School, Richard Jenkins, Beaconsfield Studios, Station Rd., GB-Beaconsfield Buckinghamshire HP9 1LG, Fon +44-1494-731 344, Fax +44-1494-674 042, E-Mail rjenkins@nftsfilm-tv.ac.uk, www.nftsfilm-tv.ac.uk

Programm 3 Montag 9.5.05, 8:30 Uhr, Lichtburg

geeignet für Kinder von 8-10 Jahre recommended for 8 to 10-year-olds

Pilala

Griechenland 2004
18', 35 mm, Farbe
griechisch mit engl. Untertiteln

Regie Theo Papadoulakis
Drehbuch Georgios Papadopoulos, Theo Papadoulakis
Schnitt Donny Boocock
Musik Gianni's Psaroudakis Oktava
Kamera Evangelos Vlachakis
Darsteller Adipas Damotsidis, Lefteris Botonalkis u. a.
Produktion ERT.SA – ET1



Heute ist ein großer Tag für den zwölfjährigen Adipas. Er will sein Idol im Fernsehen sehen, aber ein Stromausfall in seinem Dorf macht seinen Plan zunichte. Das Café seines Großvaters ist der einzige Ort mit Strom. Bei dem Versuch, schnell dorthin zu kommen, stellt er das ganze Dorf auf den Kopf. Today is a big day for twelve-year-old Adipas. He prepares to watch his idol on TV but an electricity failure in his village ruins his plans. His grandfather's Café is the only place with electricity and in a rush to get there he turns the entire village upside down.

Bio-/Filmografie geboren 1974 in Südafrika; Studium der Medienwissenschaften in Großbritannien; MA in Filmregie; derzeit Leiter der Presseabteilung an der School of Film, TV and Performing Arts of Leeds Metropolitan University; 1996 *The Complicated Game;* 2000 *With or Without Richard;* 2001 *Largo.*

Kontakt Leeds Metropolitan University, Film & Moving Image Production Courses, The School of Film, TV & Performing Arts, Theo Papadoulakis, 2, Queen Square, GB-Leeds LS2 8AF, Fon +44-113-283 3180, E-Mail t.papadoulakis@leedmet.ac.uk, www.lmu.ac.uk

Papa

Israel 2004
15', 16 mm, Farbe,
hebräisch/russisch mit engl. UT

Regie, Drehbuch Leeor Kaufman
Schnitt Shai Zaarur
Kamera Shai Peleg
DarstellerInnen Sioma Perl, Alex Bekin
Produktion Tel Aviv University (TAU)



Stass, ein elfjähriger russischer Immigrant, und sein Vater, ein Violinist, kämpfen mit der Mühsal ihres neuen, befremdlichen Lebens in Israel. Jeder für sich werden sie von einer Gruppe ansässiger Kinder geärgert. Ihre individuellen Sorgen führen zu einer Konfrontation der beiden. Stass, an eleven-year-old Russian immigrant, and his father, a violinist, struggle to cope with the hardship of their new, alienating life in Israel. They are separately bullied by a group of local kids. Their individual struggles generate a confrontation between them.

Bio-/Filmografie geboren 1978 in Los Angeles; aufgewachsen in Tel Aviv; Filmstudium an der Tel Aviv Universität; 2003 *Hero, Princess and Big Blue;* 2004 *Galit.*

Kontakt Tel Aviv University (TAU), Department of Film and Television, Leeor Kaufman, P.O.Box 39040 Ramat Aviv, IL-69978 Tel Aviv, Fon +972-3-640 9008, E-Mail kaufman@samerica.com, www.tau.ac.il

Bauch Beine Bürzel Belly Legs Tail

Deutschland 2004
5'30'', DVD, Farbe, ohne Text

Regie, Animation Harun Celebi
Drehbuch Christian Kickenweitz, Harun Celebi
Schnitt Markus Fälchle
Musik Markus Fälchle, Tobias v. Brockdorf
Kamera Christian Kickenweitz
Produktion Hochschule der Medien Stuttgart

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Eine Gans führt ein geruhsames Leben auf einem Bauernhof. Müßigkeit und Schlemmerei bestimmen ihren Tagesablauf. Ein perfektes Idyll, gäbe es nicht den übereifrigen Hahn, der jeden Morgen ihre Ruhe stört. Doch eines Tages entdeckt sie, dass ihr Lotterleben ein Ende haben soll. A goose is leading a quiet life on a farm. Idleness and gluttony determine her daily routine. A perfect idyll, if it wasn't for the overzealous rooster who disturbs her peace every morning. But one day she discovers that her dissolute life is supposed to end.

Bio-/Filmografie geboren 1978; Studium der audiovisuellen Medien an der Hochschule der Medien Stuttgart; *Kreislaufschwierigkeiten.*

Kontakt Hochschule der Medien Stuttgart, Prof. Dr. Bernhard Eberhardt, Nobelstraße 10 D-70569 Stuttgart, Fon +49-711-685 2839, Fax +49-711-685 6650, E-Mail eberhardt@hdm-stuttgart.de, www.hdm-stuttgart.de

Jyu-go hun okureno heimon Hide and Seek Verstecken

Japan 2004
14', DV/PAL, Farbe, japanisch

ein Video von Kushida Takeshi
Darsteller Sasayama Takahiro
Produktion Kushida Takeshi

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Ein junger Mönch möchte gerne mit den anderen Kindern seine Zeit verbringen, aber die festen Regeln des Tempels und seine Pflichten verbieten es ihm. Doch eines Tages bekommt er die Chance, mit einem Jungen zu spielen. A young monk would like to spend time with the other children, yet, strict temple rules and his obligations prohibit it. But one day he gets the chance to play with a boy.

Bio-/Filmografie geboren 1982 in Osaka, Japan; seit 2002 Filmstudium am Kent Institute of Art and Design, Großbritannien; 2003 *Wire Men; Empty Whiteness; Flow;* 2004 *Kannon.*

Kontakt Kushida Takeshi, 2-5-38 Komuro, Fujiidera, JP-Osaka 583-0013, Fon +81-729-389 095, E-Mail takeshikushida@hotmail.com

Leo e Sandra Leo and Sandra Leo und Sandra



Italien 2004
6'30'', 35 mm, Farbe
italienisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Alessandro Celli
Schnitt Chiara Lionetti
Musik Dario di Gennaro, Giordano Scappucci
Kamera Maura Morales Bergmann
DarstellerInnen Leonardo Alberigi, Sandra Bertucci, Caterina D'Asaro
Produktion Blue Suede Shoots

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Leo ist ein sehr stiller Junge, der sich gerne der Nachbarin vorstellen würde, die auf der Terrasse gegenüber lernt. Leo is a very quiet boy who would like to introduce himself to his neighbour who studies on the terrace across the way.

Bio-/Filmografie BWL-Studium mit Schwerpunkt Marketing und PR; Filmstudium an der London Film School; 2003 *School Pictures; Lucozade;* 2004 *Our Car; Montesacro.*

Kontakt Blue Suede Shoots, Carla Mori, Via Borgatti 8, I-00193 Rom, Fon +39-6-972 756 05, E-Mail bluesuedeshoots@hotmail.com

Dog's Life Hundeleben



Kasachstan/Deutschland 2004
7', 35 mm, Farbe, ohne Text

Regie, Drehbuch Studenten der T. Zhurgenov Art Academy unter der Leitung von Veit Helmer
Schnitt Moritz Steinkohl
Musik Enis Rotthoff
Kamera Stanislaw Samoilow
DarstellerInnen Stanislaw Botew, Asset Imangaliew, Malik Bidibekow u. a.
Produktion Veit-Helmer Filmproduktion

Ein Straßenjunge geht über den Markt und klaut zwei Würste, zwei Teller und eine Kerze. Am Abend bereitet er das Abendessen zu. Er legt Zeitungspapier über eine Kiste und stellt die Teller und die Kerze darauf. Dann holt er einen Welpen aus einer Kiste und gemeinsam genießen sie das Essen. A homeless boy walks through the market. He steals two sausages, two plates and a candle. In the evening, he prepares dinner. He spreads a newspaper on a box and sets the plates and the candle on the table. Then he takes a puppy out of a box and together they enjoy the meal.

Bio-/Filmografie geboren 1968 in Hannover; 1998-99 Studium an der Hochschule für Schauspielkunst "Ernst Busch" in Berlin und an der HFF München; Regie bei Werbefilmen u. a. für Coca Cola und IKEA; 1989 *Tour d'amour;* 1990 *Die Räuber;* 1992 *Within Grasp;* 1993 *The Window Cleaner;* 1994 *Tour Eiffel;* 1995 *Surprise!;* 1999 *Tuvalu;* 2000/01 *Hati-Hati, Malam-Malam!;* 2002 *Uzbek Express!;* 2003 *Tor zum Himmel.*

Kontakt Veit-Helmer Filmproduktion, Wormser Str. 4, D-10789 Berlin, Fon, Fax +49-30-217 7777, E-Mail veit.helmer@arcor.de

Programm 4 Montag 9.5.05, 8:30 Uhr, Gloria

geeignet für Kinder von 10-12 Jahre recommended for 10 to 12-year-olds

Nasi Fried Rice Gebratener Reis



Niederlande 2004
9', Beta SP/PAL, Farbe
niederländisch

Regie, Drehbuch Nils Mooij
Schnitt Andy Los
Musik Wolfram Reisiger
Kamera Michael Brooke
DarstellerInnen Esmée Hollenberg, Fred Goessens, Hans Breetveld u. a.
Produktion Nederlandse Film en Televisie Academie (NFTA)

Als der örtliche Metzger Nasi (gebratenen Reis) einführt, ist seine chinesische Adoptivtochter überhaupt nicht begeistert. Eine Geschichte voll holländischer Engstirnigkeit und taktloser Unbeholfenheit. When the local butcher introduces Nasi (fried rice) his adopted Chinese daughter isn't too pleased. A tale full of Dutch narrow-mindedness and insensitive clumsiness.

Biografie geboren 1976 in Egmond, Niederlande; Journalismusstudium; 2004 Abschluss in Drehbuch und Regie von der Nederlandse Film en Televisie Academie (NFTA); Drehbuchautor zahlreicher Filme, die von der NFTA produziert wurden; Redakteur bei der Produktionsfirma Ijswater Films; Arbeit als freier Cutter bei verschiedenen Fernsehsendern; *Nasi* ist sein Abschlussfilm.

Kontakt Nederlandse Film en Televisie Academie (NFTA), Marion Slewe, Markenplein 1, NL-1011 MV Amsterdam, Fon +31-20-527 7333, E-Mail stoomboot@gmail.com, www.nfta.ahk.nl

Hateip ha'adom The Red Toy Das rote Spielzeug



Israel 2004
12', 16 mm, Farbe, ohne Text

Regie, Drehbuch Dani Rosenberg
Kamera Tomer Shani
Schnitt Nadav Lapid
DarstellerInnen Muhamed Eliwat, Ahmed Abo Salem, Shlomi Hayun u. a.
Produktion The Sam Spiegel Film & TV School – Jerusalem

Mohamad, ein palästinensisches Kind aus der Altstadt von Jerusalem, findet ein rotes Spielzeug und verlegt es. Das Spielzeug durchquert die Gassen der Stadt und wird von einer Person zur nächsten weitergegeben. Mohamad, a Palestinian child from the old city of Jerusalem, finds a red toy and misplaces it. The toy wanders around the alleys of the city, handed from one person to another.

Bio-/Filmografie geboren 1979 in Tel Aviv, Israel; seit 2001 Studium an der Sam Spiegel Film & TV School – Jerusalem; sein Kurzfilm *The Factory* war 2003 Teil des Kompilationsfilms *The Border Project;* zahlreiche Festivalteilnahmen in Israel und Europa; 2003 *The Factory;* 2004 *Don Kishot Be'Yerushalaim.*

Kontakt The Sam Spiegel Film & TV School – Jerusalem, Tal Shanny, 4 Yad-Harutzim St., P.O.Box 10636, IL-Jerusalem 91103, Fon +972-2-673 1950, Fax +972-2-673 1949, E-Mail tal@jsfs.co.il, www.jsfs.co.il

Min far er bokser My Dad Is a Champ Mein Vater ist ein Champion

Dänemark 2005
25', 35 mm, Farbe, dänisch

Regie Morten Giese
Drehbuch Annette Herzog, Mette Heeno, Morten Giese
Schnitt Theis Schmidt
Musik Frithjof Toksvig
Kamera Manuel Alberto Claro
DarstellerInnen Charlotte Munck, Thomas Bo Larsen, Frederik Christian Johansen u. a.
Produktion Nimbus Film



Stefan hat seinen Vater seit Jahren nicht gesehen. Er weiß nur, dass er Boxer ist und in der Welt herumreist. Stefan boxt auch. Er vermisst seinen Vater sehr. Als er an seinem zehnten Geburtstag nicht wie üblich ein Paket von seinem Vater bekommt, beschließt er, ihn zu finden. Mit seinem fünfjährigen Bruder Tobias im Schlepptau macht er sich auf den Weg in die Stadt. Stefan hasn't seen his father for years. All he knows is that his father is a boxer who travels all over the world. Stefan boxes, too. He misses his father a lot. On his tenth birthday he doesn't get the usual package from his father and decides to go and find him. With his five-year-old brother Tobias tagging along, he sets out for the city.
Bio-/Filmografie geboren 1964 in Kopenhagen; Cutterausbildung an der Nationalen Filmschule Dänemark in Kopenhagen; Cutter bei zahlreichen Filmen; Regisseur von 14 Folgen der dänischen Fernsehserie *Hotellet;* 1989 *Eksekutionen;* 2000 *Dødens Pølse;* 2002 *Dykkerdrengen.*
Kontakt Nimbus Film, Stine Spang-Hansen, Avedøre Tværvej 10, DK-2650 Hvidovre, Fon +45-363 409 10, Fax +45-363 409 11, E-Mail nimbus@nimbusfilm.dk, www.nimbusfilm.dk

Jamila

Niederlande 2004
14', Beta SP/PAL, Farbe
niederländisch

Regie, Drehbuch Ingeborg Jansen
Schnitt Albert Elings, Ingeborg Jansen
Musik Paleis van Boem
Kamera Maasja Ooms
Produktion Holland Harbour

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Eine kurze Dokumentation über die 16-jährige Jamila, ein weibliches Fußballtalent, das ein islamisches Kopftuch trägt. Der Film zeigt, wo die Aspekte von Jamilas Leben als Fußballspielerin und als muslimisches Mädchen im Gleichgewicht sind und wo sie kollidieren. A short documentary featuring 16-year-old Jamila, a female soccer talent wearing an islamic scarf. The film shows where the aspects of Jamila's life as a soccer player and as a Muslim girl are in balance and where they dash.
Bio-/Filmografie geboren 1965 in Amsterdam; 1987-91 Studium der Film- und Theaterwissenschaft an der Universität von Amsterdam; 2001 Dokumentarfilm- und Schnittstudium an der Niederländischen Film- und Fernsehakademie; Filmauswahl: 1999 *Love on the Canvas;* 2000 *De dag dat ik besloot Nina te zijn* (Kinder- und Jugendpreis in Oberhausen 2002); 2001 *Among Horsecrazy Girls;* 2003 *School Swap;* 2004 *To Be Deported.*
Kontakt Holland Harbour, Roel Bolhuis, Mathenesserlaan 280, NL-3021 HT Rotterdam, Fon +31-10-233 1400, Fax +31-10-233 1401, E-Mail roel@hollandharbour.nl

Looking up Nach oben sehen

Belgien 2003
2', Beta SP/PAL, Farbe, ohne Text

ein Video von Bernard Gigounon
Int. Vertrieb Argos

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Eine Reise durch Zeit und Raum zwischen dem Verblüffenden und dem Realen. Das Video beginnt mit einem Nachthimmel, begleitet vom hypnotisierenden Geräusch einer Armee von Grillen. Während das Bild langsam Form annimmt, erkennen wir, dass wir nicht das sehen, was wir erwartet haben. A trip through time and space between the astounding and reality. The video starts with a night sky accompanied by the mesmerizing sound of an army of crickets. As the image slowly evolves we realize that the thing we thought having seen is not what we supposed it to be.
Bio-/Filmografie geboren 1972; lebt und arbeitet in Brüssel als Bildhauer und Videokünstler; 2000 *Remède a l'ennui, Interlude;* 2001 *Cascade; Heroes;* 2002 *Starship; Standing Ovation.*
Kontakt Argos, Anke Buxmann, Werfstraat 13, B-1000 Brüssel, Fon +32-2-229 0003, Fax +32-2-223 7331, E-Mail anke@argosarts.org, www.argosarts.org

Programm 5 Montag 9.5.05, 10:30 Uhr, Lichtburg

geeignet für Jugendliche von 14-16 Jahre recommended for 14 to 16-year-olds

Grey Avenue Graue Allee

Malaysia 2003
5', DVD, Farbe, ohne Text

ein Video von Eugene Foo
Musik Markus Kellow
Produktion Eugene Foo

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Visueller Genuss einer surrealen Welt, die durch ein inspirierendes Musikstück erschaffen und erhalten wird. Es ist ein Stück, das den emotionalen Zustand zum Vorschein bringt, als ein junger Malaysier in ein ihm unbekanntes Land kommt, in dem buchstäblich alles fremdartig scheint. A visual feast of a surreal world, brought into existence and sustained by an inspiring musical piece. It is a piece that brings the emotional state of mind to surface when a Malaysian youth is placed in a foreign land where everything seems so very alien – literally.
Bio-/Filmografie geboren 1982; 2002 Abschluss in Medienkunst am Limkokwing University College of Creative Technology in Malaysia; Studium der Medienkunst an der RMIT University in Melbourne, Australien; Lehrauftrag in 2D-Animation am Limkokwing University College of Creative Technology; 2002 *Ginseng.*
Kontakt Eugene Foo, Jalan SS 26/10 407, Block B (Rose Apartment), MAY-47301 Petaling Jaya, Selangor, Fon +603-780 394 79, E-Mail hungry_genes@yahoo.co.uk

Dalej Go Further Mach weiter!

Polen 2004
14'30'', 35 mm, Farbe, polnisch

Regie, Drehbuch Jin Soo Kyong
Schnitt Anna Adamowicz, Wojtek Emm
Musik Henryk Kuźniak
Kamera Radosław Ładczuk
DarstellerInnen Dariusz Maciuk, Bartosz Kraska u. a.
Produktion Panstowa Wysza Szkola Filmowa & Telewizyjna



Tomek ist 16 Jahre alt und hat schon alle Hoffnung verloren. Zu Hause ist die Hölle los, und seine Mutter, die nicht mehr dort lebt, hat keine Zeit. Der Einzige, der ihm Mut spendet, ist Jacek. Tomek is only 16 years old, yet, he is already without hope. It's sheer hell at home and his mother, who doesn't live there anymore, has no time. The only one who encourages him is Jacek.

Bio-/Filmografie geboren 1968; seit 2000 Studium an der Panstowa Wysza Szkola Filmowa & Telewizyjna in Łodź; Teilnahme an europäischen Filmfestivals; 2000 *Between; Before the Monument;* 2002 *See You;* 2004 *Maybe Later.*

Kontakt Panstowa Wysza Szkola Filmowa & Telewizyjna, Andrzej Bednarek, ul. Targowa 61/63, PL-90-323 Łodź, Fon +48-42-634 5820, Fax +48-42-634 5928, E-Mail swzfilm@filmschool.lodz.pl, www.filmschool.lodz.pl

Nima

Niederlande 2004
15', Beta SP/PAL, Farbe
niederländisch

Regie, Drehbuch, Kamera Annelies Kruk
Schnitt Aart-Jan van der Linden
Produktion NCRV Televisie

Internationale Erstaufführung
International Premiere



Nima ist ein 13-jähriges Mädchen aus Somalia. Wegen des Krieges in ihrer Heimat ist sie in die Niederlande geflüchtet. Sie lebt mit ihrer Mutter und ihren Schwestern seit mehr als fünf Jahren in einem Auffanglager für Flüchtlinge und wartet auf Asyl. Nima will unbedingt in den Niederlanden leben, denn dort ist kein Krieg und als Mädchen wird man nicht beschnitten. Nima is a 13-year-old Somalian girl. She has fled to the Netherlands because of the war in her country. She has been living in a refuge camp with her mother and sisters for more than five years and waiting for asylum ever since. Nima desperately wants to live in the Netherlands, because there's no war and as a girl you don't get circumcised.

Biografie geboren 1965; Studium der Cultural Education an der Universität in Utrecht und Regiestudium an der Media Academie in Hilversum; seit 2001 arbeitet sie für den Fernsehsender NCRV und hat für *BUYA*, einem Jugendmagazin, kleine Kinderporträts erstellt; *Nima* ist ihr erster Dokumentarfilm für NCRV.

Kontakt NCRV Televisie, Nelleke van Markesteijn, Postbus 25000, NL-1202 HB Hilversum, Fon +31-35-671 9659, Fax +31-35-671 9979, E-Mail nelleke.vanmarkesteijn@ncrv.nl

En del av mitt hjärta Passing Hearts Neue Herzen

Schweden 2003
14', 35 mm, Farbe
schwedisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Johan Brisinger
Schnitt Håkan Wärn
Musik Henrik Lörstad
Kamera Henrik Stenberg
DarstellerInnen Max Enderfors, Angela Kovacs, Jan Mybrand u. a.
Produktion Flodellfilm AB
Int. Vertrieb Svenska Filminstitutet



Egal wie sehr er es auch versucht, der Junge kann sich der Frage nicht verwehren: "Warum?" Warum war er derjenige, der leben sollte? Wie war es überhaupt möglich, dass er das Herz eines anderen Jungen bekam? Wer war dieser Junge? Die Suche nach Antworten ist für ihn unausweichlich. No matter how he tries, the boy cannot seem to let go of this thought: 'Why?' Confused, he wonders why he was the one to live. How was it even possible that he received another boy's heart? Who was the boy? For him the search to find answers to his questions is inevitable.

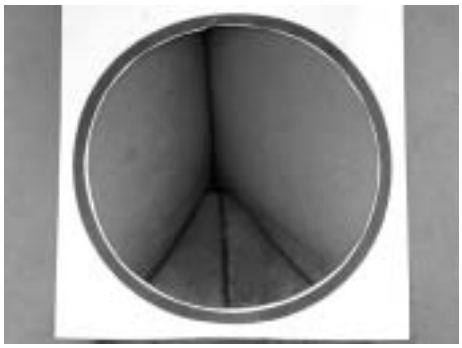
Bio-/Filmografie geboren in Stockholm; 1984-89 Filmstudium an der University of Southern California; seit 1990 Regisseur zahlreicher Werbefilme und Musikvideos; 2000 *Long Beach Dub Allstars – I Saw Red.*

Kontakt Svenska Filminstitutet, Petter Mattsson, Box 27 126, Borgvägen 1-5, SE-102 52 Stockholm, Fon +46-8-665 1134, E-Mail petter.mattsson@sfi.se, www.sfi.se

Fliegenpflicht für Quadratköpfe Bowtie-Duty for Squareheads

Deutschland 2004
13'30'', DVD, Farbe, deutsch

ein Video von Stephan-Flint Müller
Musik Bettie Serveert, Supergrass, Guided by Voices
Produktion Stephan-Flint Müller



Ein Kurzfilm über die unalthergebrachten Langeweileverscheuchungsmethoden eines das-Blicken-an-die-Decke-gewaltig-satt-habenden 22-jährigen Berliners. Zu sehen gibt es dabei plakatreitende Cowboys und Indianer, furzende Schafe der zweiten Dimension, aber auch dumm aus dem Kochtopf guckende Polizisten. A short film about the non-traditional get-rid-of-the-boredom-methods of a 22-year-old guy from Berlin who's sick and tired of staring at the ceiling. You will see poster-riding cowboys and red indians, farting sheeps of the second dimension and also policemen looking stupidly out of the cooking pot.

Bio-/Filmografie geboren 1981 in Berlin; Kurzfilme seit 2002; 2002/03 *Nasse Zigarren für Berlin;* 2004 *Best of Lukas m.; Tricky; Schlitzohrwurm.*

Kontakt Stephan-Flint Müller, Mathildenstr. 10, D-12459 Berlin, Fon +49-179-787 7369, E-Mail tretbootmotor@yahoo.de

Programm 6 Dienstag 10.5.05, 8:30 Uhr, Gloria

geeignet für Jugendliche von 12-14 Jahre recommended for 12 to 14-year-olds

En spritsaga A Liquor Story Eine Alk-Geschichte

Schweden 2004
16', Beta SP/PAL, Farbe, schwedisch

Regie Jonas Embring
Drehbuch Frida Lindqvist
Schnitt Kristin Grundström
Musik The Flesh Quartet, The Bear Quartet, Nicolai Dunger
Kamera Ellen Kugelberg
DarstellerInnen Noemi Gartz-Feiler, Sanna Fernlund, Bertil Nordström
Int. Vertrieb Dramatiska Institutet

Zwei Teenagermädchen brechen, auf der Suche nach Alkohol, in ein scheinbar verlassenes Haus ein. Bald darauf entdecken sie, dass sie nicht allein sind. Two teenage girls, looking for booze, break into a seemingly deserted house. Soon they discover that they are not alone.

Bio-/Filmografie 1995-2000 Tätigkeit als Fotograf; 2001-04 Regiestudium am Dramatiska Institutet in Stockholm; 1995 *Yvonne;* 1996 *Jay Jay Johansson; Nils Erikson;* 1998 *Håkan; Saboteur;* 2000 *Moa & Malte;* 2001 *Nicolai Dunger; Lee; Frank;* 2003 *Welcome Back.*

Kontakt Dramatiska Institutet, Anne-Marie Harms, Box 27090, S-102 51 Stockholm, Fon +46-8-555 720 00, Fax +46-8-555 720 05, E-Mail annemarie.harms@draminst.se, www.draminst.se



Little Terrorist Kleiner Terrorist

Indien 2004
15', 35 mm, Farbe
hindi mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Schnitt Ashvin Kumar
Musik Nainita Desai
Kamera Markus Huersch
DarstellerInnen Salim, Sushil Sharma, Meghnaa Mehtaa
Produktion Alipur Films

Ein zwölfjähriger muslimischer Junge aus Pakistan überquert aus Versehen die verminte Grenze zu Indien und trifft dort auf einen ungewöhnlichen Verbündeten: Bhola, ein Hindu und Lehrer, der einen Weg finden muss, um ihn vor den indischen Soldaten zu verstecken, die auf der Suche nach einem "Terroristen" sind, der die Grenze überquert hat. A twelve-year-old Pakistani Muslim boy mistakenly crosses the mine-field strewn border into India and finds an unusual ally – Bhola, a Hindu school teacher who must find a way of hiding him from Indian soldiers looking for the 'terrorist' who crossed over.

Bio-/Filmografie Studium der Kommunikations- und Medienwissenschaften am Goldsmith's College, University of London; seit 1996 Cutter, Produzent, Regisseur und Schauspieler für Theater und Film; Gründung einer Postproduktionsfirma in Neu Delhi, Indien; seit 2001 Studium an der London Film School; 2002 *Road to Ladakh.*

Kontakt Alipur Films, Ashvin Kumar, 186 Shaftesbury Ave. 3rd fl, GB-London WC2H 8JB, Fon +44-20-783 666 40, E-Mail ashvin@alipur.com, www.little-terrorist.com



Tietjes Titties Titten

Niederlande 2004
15', Beta SP/PAL, Farbe
niederländisch

Regie, Drehbuch, Kamera Anneke de Lind van Wijngaarden
Schnitt Aart-Jan van der Linden
Produktion NCRV Televisie

Internationale Erstaufführung
International Premiere

13-jährige Mädchen sprechen offen über jugendliche Themen wie Titten bekommen, Jungen und darüber, zu dick zu sein. In der örtlichen Cafeteria werden bei Chips und Cola alle wichtigen Fragen besprochen. Auch die Jungs bekommen die Möglichkeit zu erklären, warum sie im Schwimmbad immer so einen seltsamen Gesichtsausdruck haben. 13-year-old girls talk frankly about adolescent subjects like growing tits, boys and being too fat. At the local cafeteria, all major issues are discussed over chips and Coke. The boys are also given a chance to explain why they always have such strange looks on their faces in the swimming pool.

Biografie geboren 1971; Filmstudium an der Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten Den Haag; seit 2001 arbeitet sie beim Fernsehsender NCRV Televisie für das Kinderfernsehen; zahlreiche Kinderdokumentarfilme.

Kontakt NCRV Televisie, Nelleke van Markesteijn, Postbus 25000, NL-1202 HB Hilversum, Fon +31-35-671 9659, Fax +31-35-671 9979, E-Mail nelleke.vanmarkesteijn@ncrv.nl



Skinning Häutung

Volksrepublik China 2003
13', 35 mm, Farbe
chinesisch mit engl. Untertiteln

Regie Liza Wong
Drehbuch Stephen Chan, Liza Wong
Kamera Charlie Lam
DarstellerInnen Gui Hing Suen, Wing Nam Lui
Produktion Liza Wong

Ein alter Mann lebt davon, dass er Vögel bei lebendigem Leib brutal häutet und sie auf der Straße verkauft. Doch während er das tut, wird er selbst gehäutet: Von der harten wirtschaftlichen Situation, der kalten Rechtslage, von all den Unbarmherzigkeiten und selbst von den Barmherzigkeiten. An old man makes money by skinning birds alive and selling them on the street. While he cruelly skins the birds alive, he in turn is being skinned: skinned by the harsh economy, skinned by the cold law, skinned by the merciless and even by the merciful.

Bio-/Filmografie MFA am California Institute of the Arts, L. A.; seit 1996 unabhängige Filmemacherin; zweimalige Rezipientin des Hong Kong Arts Development Council's Fonds; 1996 *Between Them;* 2001 *Par Avion.*

Kontakt Liza Wong, B-3, 5/F, Dragon Court, No 6 Dragon Terrace, Causeway Bay, VRC-Hong Kong, Fon +852-9866 1891, Fax +852-2569 9645, E-Mail wongstk@netvigator.com



The Little Things Die kleinen Dinge

Neuseeland 2004
12', 35 mm, Farbe, englisch

Regie, Drehbuch Reina Webster
Schnitt Owen Ferrier Kerr
Musik P. Wadams, Niki Ahu
Kamera Rhys Duncan
DarstellerInnen Norissa Taia, Mia Mitchell, Romain Waerea u. a.
Produktion Blueskin Films LTD
Int. Vertrieb The New Zealand Film Commission

Wenn scheinbar niemand dein 14. Geburtstag kümmert, können die kleinen Dinge schon einmal die wichtigsten sein. When it's your 14th birthday and nobody seems to notice, sometimes it's the little things that really matter the most.
Bio-/Filmografie geboren 1971 in Christchurch, Neuseeland; BA in Anglistik und Filmwissenschaften an der University of Auckland; Regiestudium an der New York University; zahlreiche Auszeichnungen und Stipendien; Arbeiten für Rundfunk und Fernsehen, u. a. produziert sie zurzeit ein wöchentliches Livemusik-Programm
Kontakt The New Zealand Film Commission, Kate Kennedy, PO Box 11 546, NZ-Wellington, Fon +64-4-382 7686, Fax +64-4-384 9719, E-Mail kate@nzfilm.co.nz



Programm 7 Dienstag 10.5.05, 10:30 Uhr, Gloria

geeignet für Jugendliche von 14-16 Jahre recommended for 14 to 16-year-olds

Strange Little Girls Seltsame kleine Mädchen

Großbritannien 2004
17'30'', 35 mm, Farbe, englisch

Regie, Drehbuch Savina Dellicour
Schnitt Nicolas Chaudeurge
Musik Rob Lord
Kamera Natasha Braier
DarstellerInnen Laura Beales, Charlie Kennedy, Rupert Procter u. a.
Produktion Lunar Productions

Zwei Teenagerinnen gehen in die Stadt mit dem Ziel, dass ihr Tag ein Abenteuer wird. Im Glauben, sie seien erwachsen und hätten alles unter Kontrolle, testen sie die Grenzen der Erwachsenenwelt, bis sie enttarnt werden. Two teenage girls go to town. They are determined for their day to be an adventure. Believing they are grown up and in control, they test the boundaries of the adult world until they are exposed.
Bio-/Filmografie 1998 Abschluss am Institut des Arts de Diffusion in Louvain-la-Neuve, Belgien; Studium an der National Film and Television School in Beaconsfield, GB; Regisseurin von zehn Episoden der Fernsehserie *Hollyoaks;* 1998 *On/Off;* 2002 *Ready.*
Kontakt Lunar Productions, Josie Law, 13, Manette St., GB-London W1D 4AW, Fon +44-20-743 949 00, Fax +44-20-743 949 01, E-Mail josie@lunarproductions.co.uk, www.lunarproductions.co.uk



Blue Tongue Blaue Zunge

Australien 2004
7', 35 mm, Farbe, englisch

Regie, Drehbuch, Schnitt Justin Kurzel
Musik Mick Turner
Kamera Andy Commis
DarstellerInnen Sianoa Smit, Arlan Fahey-Leigh
Produktion Victorian College of the Arts School of Film and Television

Welturaufführung
World Premiere

Am Rande einer Wohnsiedlung verführt ein Mädchen einen Jungen mit einem Geheimnis, das sie nur im Tausch gegen seine Liebe preisgeben will. Als der Junge die Abmachung bricht, wird dass, was ihm nahe steht, durch die Rachlust des Mädchens bedroht. On the fringes of a housing estate a girl seduces a boy with a secret she will only reveal in exchange for his love. When the boy fails to honor the pact, what he holds close is threatened by the girl's desire for revenge.
Bio-/Filmografie Regisseur und Designer für Film und Theater; 1995 Abschluss in Design am NIDA, Australia's National Institute of Dramatic Art in Sydney; 2004 Abschluss in Regie am Victorian College of the Arts School of Film and Television in Victoria; 2002 *Meeting Misty Rain; Hello the End (EMI); Come to This (EMI); Lock'n Load (Mess Hall); Sole (Mess Hall); Sole (Jed Kurzel).*
Kontakt VCA School of Film and TV, Carol Gregory; 234 St Kilda Rd, AUS-Southbank 3006 Victoria; Fon +61-3-968 590 33, Fax +61-3-398 590 01, E-Mail ftv.info@vca.unimel.edu.au, www.vca.unimelb.edu.au/ftv



Brått evig Just Like That Einfach so

Norwegen 2004
4'30'', Beta SP/PAL, Farbe
norwegisch

Regie, Drehbuch Michael Hopstock
Schnitt, Kamera Vegar Aase
Darsteller Einar Beroc, Patrik Olaussen, Jonas D. Nicolayssen
Produktion Michael Hopstock

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Ein Samstag im Januar. Einar wartet auf den Zug in die Stadt, wo er am Abend seine Freundin trifft. Er ist gerade 18 Jahre alt geworden und das Leben schien nie schöner, bis ... A Saturday in January. Einar is waiting for the train to town to meet his girlfriend in the evening. He has just turned 18 and life never seemed brighter, until ...
Bio-/Filmografie lebt in Oslo; 1999 *Stubergh;* 2000 *Pelle;* 2001 *Såret engel.*
Kontakt Michael Hopstock, Thomas Hetyesgate 39 A, N-0267 Oslo, Fon +47-2-255 2310, E-Mail michael.hopstock@oppegaard.vgs.no



Jesteś tam You Are There Du bist da

Polen 2004
13', 35 mm, Farbe, polnisch

Regie, Drehbuch Anna Kazejak
Schnitt Anna Adamowicz
Musik Jan Fleicher
Kamera Klaudiusz Dwulit
DarstellerInnen Marlena Kaźmierczak, Magda Langoś u. a.
Produktion Panstowa Wysza Szkola Filmowa & Telewizyjna

Marlena ist 16 Jahre alt. Sie möchte unbedingt ihren Vater treffen, den sie lange nicht gesehen hat. Sie glaubt, dass er all ihre Probleme lösen kann und ihr das Gefühl geben wird, geliebt zu werden. Marlena is 16 years old. She really wants to meet her father whom she hasn't seen for a long time. She believes that he will be able to solve all her problems and give her the feeling that she is being loved.
Bio-/Filmografie geboren 1979 in Bytom, Polen; Studium der Filmwissenschaften; seit 2001 Regiestudium an der Panstowa Wysza Szkola Filmowa & Telewizyjna; zahlreiche Festivalteilnahmen weltweit; 2002 *Z góry*; 2003 *Puls; Moje miejsce.*
Kontakt Panstowa Wysza Szkola Filmowa & Telewizyjna, Andrzej Bednarek, ul. Targowa 61/63, PL-90-323 Lodź, Fon +48-42-634 5820, Fax +48-42-634 5928, E-Mail swzfilm@filmschool.lodz.pl, www.filmschool.lodz.pl



Som min søster My Sister, Myself Meine Schwester und ich

Norwegen 2003
28', Beta SP/PAL, Farbe, norwegisch

Regie, Drehbuch Marianne O. Ulrichsen
Schnitt Helle Le Fevre
Musik Surferosa
Kamera Philip Øgård
DarstellerInnen Tina Nadia Brodal Benkheira, Gine-Line Kalleberg u. a.
Produktion Filmhuset AS
Int. Vertrieb Norsk Film Institutt

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Die 14-jährige Iris beobachtet die Party ihrer großen Schwester, als die Eltern nicht da sind. Dies ist eine Geschichte über das Verlangen, erwachsen zu werden, schwesterliche Eifersucht, Träume von Liebe und Sex ... 14-year-old Iris witnesses her older sister's home alone party. This is the story of the urge to grow up, sisterly jealousy, dreams of love and sex ...
Bio-/Filmografie 2001 Abschluss in Filmregie von der National Film and Television School in Beaconsfield, Großbritannien; seit 1992 freiberufliche Filmemacherin für Kurz-, Werbe- und Spielfilme; 1995 *Come.*
Kontakt Norsk Film Institutt, Toril Simonsen, Dronningens gate 16, N-0105 Oslo, Fon +47-22-474 500, Fax +47-22-474 597, E-Mail torils@nfi.no, www.nfi.no



Sonderprogramm Donnerstag 5.5.05, 14:30 Uhr, Star

geeignet für Kinder ab 3 Jahre recommended for children from 3 years onward

Mein Tier und ich: Till-Joris und Gerda Nr. 3 My Animal and I: Till-Joris and Gerda No. 3

Deutschland 2002
3', DVD, Farbe, deutsch

Regie, Drehbuch, Schnitt Silke Fischer, Peter Ott
Kamera Doro Carl
DarstellerInnen Till-Joris Bendig, Henner Bendig, Andrea Bendig
Int. Vertrieb Peter Ott

Till-Joris ist fünf Jahre alt und lebt mit seinen Eltern und seinen vier Geschwistern auf einem Bauernhof. Er muss sich um die Hühner kümmern, zu denen der Hahn Friedrich-Gustav und die Hennen Gerda Nr. 1 bis Nr. 10 zählen. Die Krönung des Federviehs ist Gerda Nr. 3, die sich auf den Arm nehmen und die besten Löwenzahnfelder zeigen lässt. Till-Joris is five years old and lives on a farm together with his parents and his four siblings. He is responsible for the chicken, among them rooster Friedrich-Gustav and hens Gerda No. 1 to 10. Gerda No. 3 is the pride of the poultry. You can carry her in your arms and show her the best dandalion fields.
Kontakt Peter Ott, Bernadottestr. 16, D-22763 Hamburg, E-Mail peter@otthollo.de, www.otthollo.de



Rinnsteinpiraten Gutter Pirates

Deutschland 1993
10', 35 mm, Farbe, deutsch

Regie, Drehbuch Christina Schindler
Schnitt, Kamera Tilmann Kohlhaase
Musik Reinhold Hahn
Animation Herdis Albrecht, Christina Schindler
Darsteller Hannah Steinke
Produktion Christina Schindler
Int. Vertrieb Christina Schindler

Ein Junge faltet ein Papierschiffchen und lässt es im Rinnstein in See stechen. Als es mächtig zu regnen anfängt, rennt er ins Haus, und das Schiffchen und seine Besatzung, drei Rinnsteinpiraten, gehen auf große Fahrt. Ein gefährliches, aufregendes Abenteuer jagt das nächste. A boy folds a paper boat and puts it to sea in the gutter. When it starts raining hard he runs into the house while the boat and its crew, three gutter pirates, go on a voyage. Dangerous and exciting adventures are starting to happen.
Kontakt Christina Schindler, An den Waldseen 40, D-16767 Germendorf, Fon +49-3301-537 577, Fax +49-3301-537 578, E-Mail schindler-trickfilm@t-online.de

aus dem Archiv der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen



Die Königin der Farben Queen of Colours

Deutschland 1996
5', 16 mm, Farbe, deutsch

Regie Katrin Magnitz
Drehbuch Jutta Bauer
Musik La Folia-Gregorio-Paniagua
Animation Jutta Bauer, Katrin Magnitz
Produktion Animationsfilmstudio
Int. Vertrieb Animationsfilmstudio

Eines Morgens trat Malwida, die Königin der Farben, vor ihr Schlosstor und rief ihre Untertanen. Erst kam das Blau, das sanft und mild war. Dann rief sie das Rot. Das Rot war wild und gefährlich. Doch dann kam das Gelb. Es war warm und hell, aber es konnte auch zickig sein. Und so kam es zum Streit. Da wurde plötzlich alles Grau und Malwida musste weinen. One day Malwida, Queen of Colours, stepped out of her castle and called her subjects. The blue came first and was gentle and soft. Then she called the red. The red was wild and dangerous. But then the yellow arrived. It was warm and bright, but could also be bitchy. So they started an argument. All of a sudden everything turned grey and Malwida started to cry.

Kontakt Animationsfilmstudio, Katrin Magnitz, Moorfuhrtweg 9B, D-22301 Hamburg, Fon +49-40-227 6780, E-Mail kmagnitz@t-online.de



Mein Tier und ich: Lisa und Poldi My Animal and I: Lisa and Poldi

Deutschland 2002
3', DVD, Farbe, deutsch

Regie, Drehbuch, Schnitt Silke Fischer, Peter Ott
Kamera Doro Carl
DarstellerInnen Lisa Apel-Scholl, Katharina Apel-Scholl
Int. Vertrieb Peter Ott

Lisa ist sechs Jahre alt. Sie wohnt mit ihren Eltern in Hamburg. Ihre Mutter ist Musikerin und Lisa spielt auch schon Klavier. Dabei passiert es schon mal, dass der Kater Poldi mitspielen will und über die Tasten läuft. Dann macht er seine eigene Musik. Lisa hat für Poldi ein Haus aus einem Karton gebaut, in dem sie ihn durch die Wohnung zieht. Dabei schaut Poldi aus dem Fenster. Lisa ist six years old. She lives in Hamburg with her parents. Her mother is a musician and Lisa has already started to play the piano, too. Sometimes her cat Poldi wants to play with her and walks on the keys making his own music. Lisa has built a cardboard box house for Poldi in which she drags him through the apartment while Poldi looks out the window.

Kontakt Peter Ott, Bernadottestr. 16, D-22763 Hamburg, E-Mail peter@otthollo.de, www.otthollo.de



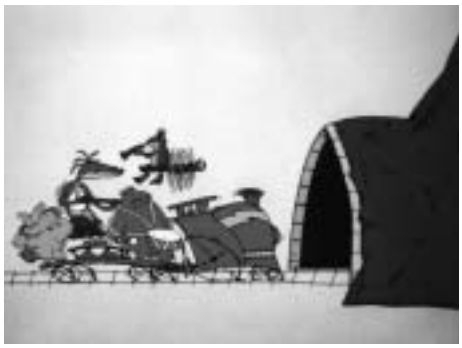
Tunnel Tunnels

Deutschland 1992
6'30'', 16 mm, Farbe, ohne Text

ein Film von Roland Zöller
Musik Michael Kessler, Thomas Maos
Int. Vertrieb Roland Zöller

Eine fröhliche Tierkapelle macht einen Ausflug mit der Eisenbahn. Sie musizieren und haben viel Spaß. Wenn bloß nicht immer diese Tunnel wären. A cheerful animal band is on a trip in a train. They play music and are having a lot of fun. If it wasn't for the tunnels.

Kontakt Roland Zöller, Bismarckstraße 77, D-70197 Stuttgart, Fon +49-711-929 4475, E-Mail rvzoeller@swr.de



Sonderprogramm **"Afrika"** 'Africa' **Samstag 7.5.05, 10:30 Uhr, Star**

geeignet für Kinder ab 7 Jahre recommended for children from 7 years onward

Souko Camera Box Der Kinematograph aus Karton

Burkina Faso/Frankreich 1998
31', 35 mm, Farbe, dioula/frz.

Regie, Drehbuch Issiaka Konate
Schnitt Sylvie Fauthoux, Claire Raingeval, Issiaka Konate
Musik Wasis Diop
Kamera Olivier Gueneau
DarstellerInnen Barou Traore, Seydou Mare, Bra Ibrahim Sanou u. a.
Produktion Amka Films
Int. Vertrieb adpf cinémathèque Afrique

In Bobo Diolasso, einer Stadt im Westen Burkina Fasos, bastelt eine Gruppe von Kindern, die gleichermaßen von Pferden wie von Kinofilmen fasziniert ist, einen Kinoprojektor aus Pappkarton. Bei ihrer Filmvorführung erscheint ein magisches, weißes Pferd und sorgt für Tumult in der Schule. Eltern und Soldaten versuchen, die Ordnung wieder herzustellen, aber das Pferd ist weiterhin frei wie der Wind. In Bobo Diolasso, a city in the west of Burkina Faso, a group of children who is equally fascinated by horses and movies make a cardboard movie projector. During their screening a magic, white horse appears and causes a riot in the school. Parents and soldiers try to reestablish order but the horse keeps on being free as the wind.

Kontakt adpf cinémathèque Afrique, 6, rue Ferrus, F-75683 Paris Cedex 14, Fon +33-1-431 311 15, Fax +33-1-431 311 15, E-Mail cinematheque@adpf.asso.fr, www.adpf.asso.fr



Petite Lumière Little Light Kleines Licht

Senegal/Frankreich 2003
15', 35 mm, Farbe
wolof mit frz. Untertiteln

Regie, Drehbuch Alain Gomis
Schnitt Fabrice Rouaud
Musik Patrice Gomis
Kamera Aurélien Devaux
DarstellerInnen Assy Fall, Djolof Mbengue, Thierno Ndiaye
Produktion Mille et une productions

Fatima ist ein achtjähriges Mädchen. Beim Öffnen und Schließen des Kühlschranks fragt sie sich, ob das Licht an bleibt, wenn sich die Tür schließt. Sie findet heraus, dass es nicht so ist. Nun geht Fatima auf die Straße hinunter, schließt die Augen, öffnet sie, schließt sie wieder: Ob die Menschen wohl noch da sind, wenn sie die Augen schließt? Fatima is an eight-year-old girl. While opening and closing the fridge she asks herself if the light stays on when the door is shut. She finds out that it doesn't. So Fatima descends to the street, closes her eyes, opens them, closes them again: Are the people still there when the eyes are shut?
Kontakt Mille et une productions, Edouard Mauriat, 48, rue de Paradis, F-75010 Paris, Fon +33-1-477 044 70, Fax +33-1-477 044 71, E-Mail milleetune@free.fr



À nous, la rue The Street Is for Us Für uns, die Straße

Burkina Faso 1987
15', 16 mm, Farbe, moré

Regie, Drehbuch Moustapha Dao
Schnitt Véronique Lange
Kamera Moussa Diakite, Joseph Augustin Konde
DarstellerInnen Ludovic Ouedraogo, Oumar Konange, Tiémoko Kone
Int. Vertrieb adpf cinémathèque Afrique

Wenn die Schule aus ist, füllt sich die Straße mit Kindern und ihren Spielen. Erste Diebstähle, erste Auseinandersetzungen, erste Gefühle der Liebe, das Fußballspielen, das Kino, das Tanzen, die Küche, das Basteln von Spielsachen oder Musikinstrumenten, das kleine Geschäft ... Die Gerissenheit der Kinder wird durch schnelle und humorvolle Bilderfolgen evoziert. After school the street fills up with children and their games. First thefts, first confrontations, first feelings of love, football, cinema, dance, cuisine, making toys or musical instruments, a small-scale business ... The children´s craftiness is underscored by fast and humourous picture sequences.
Kontakt adpf cinémathèque Afrique, 6, rue Ferrus, F-75683 Paris Cedex 14, Fon +33-1-431 311 15, Fax +33-1-431 311 15, E-Mail cinematheque@adpf.asso.fr, www.adpf.asso.fr



Le Crapaud chez ses beaux-parents Mr. Toad Visits His Parents-in-Law Herr Kröterich zu Besuch bei den Schwiegereltern

Demokratische Republik Kongo 1992
8', 16 mm, Farbe, deutsch

Regie, Drehbuch, Kamera Jean-Michel Kibushi Ndjate Wooto
Schnitt Philippe Boucq
Musik traditionelle kongolesische Gesänge
Produktion Atelier Graphoni

Herr Kröterich besucht seine Schwiegereltern zusammen mit einigen Freunden, die er auf dem Weg getroffen hat. Als sie im Dorf ankommen, werden sie alle von den Schwiegereltern zum Essen eingeladen. Unglücklicherweise gibt es nur einen einzigen Löffel. Ein erbitterter Streit um den Löffel entbrennt, und am Ende bleibt nur noch der volle Essenstopf übrig. Mr. Toad visits his parents-in-law together with some friends he met on his way. When they reach the village they are all invited to have dinner with the parents-in-law. Unfortunately there is only one spoon. A fierce fight about the spoon breaks out and in the end the only thing that is left is a pot full of food.
Kontakt EZEF, Evangelisches Zentrum für entwicklungsbezogene Filmarbeit, Kniebisstr. 29, D-70188 Stuttgart, Fon +49-711-284 7243, Fax +49-711-284 6936, E-Mail info@ezef.de, www.ezef.de



Sonderprogramm **"Afrika"** 'Africa' **Samstag 7.5.05, 14:30 Uhr, Star**

geeignet für Kinder ab 12 Jahre recommended for children from 12 years onward

The Ball Der Ball

Mosambik 2001
5', DVD, Farbe, ximanica

Regie, Schnitt Orlando Mesquita
Musik Chico Antonio
Kamera Joao "Funcho" Costa
Produktion Ebano Multimedia
Int. Vertrieb EZEF, Evangelisches Zentrum für entwicklungsbezogene Filmarbeit

Eine Gruppe von Jungen spielt auf einem staubigen Platz mit einem Fußball, den sie aus einem Präservativ selber angefertigt haben. A group of boys plays football on a dusty square using a ball they made of a condom.
Kontakt EZEF, Evangelisches Zentrum für entwicklungsbezogene Filmarbeit, Kniebisstr. 29, D-70188 Stuttgart, Fon +49-711-284 7243, Fax +49-711-284 6936, E-Mail info@ezef.de, www.ezef.de



La Petite Vendeuse de soleil The Small Seller of the Sun Die kleine Verkäuferin der Sonne

Senegal/Frankreich/Schweiz 1999
45', 16 mm
wolof/französisch mit dt. UT

Regie Djibril Diop Mambéty
Schnitt Sarah Taouss Matton
Musik Wasis Diop
Kamera Jacques Besse
Produktion Waka Film AG, Cépheide Productions
Int. Vertrieb EZEF, Evangelisches Zentrum für entwicklungsbezogene Filmarbeit



Sili lebt mit ihrer Großmutter in Dakar. Eines Tages wird Sili, die mit einem behinderten Bein auf Krücken bettelnd durch die Straßen läuft, von einer Gruppe aggressiver Zeitungsjungen umgerannt. Aus Wut entscheidet sie sich, auch ihr Geld mit dem Zeitungsverkauf zu verdienen. Ein Zeitungsmädchen hat es aber in Dakar noch nicht gegeben. Trotz aller Schikanen der Zeitungsjungen läuft Sili selbstbewusst durch die Straßen und bietet lauthals die Tageszeitung "Soleil" an. Sili lives in Dakar with her grandmother. One day Sili who, because of a crippled leg walks the streets on crutches begging, is run over by a group of aggressive newspaper boys. Out of her anger she decides that she is also going to earn money selling newspapers. But there has never been a girl before selling newspapers in Dakar. Despite all the harassment by the newspaper boys Sili walks the streets with confidence and offers the daily 'Soleil' at the top of her voice.
Kontakt EZEF, Evangelisches Zentrum für entwicklungsbezogene Filmarbeit, Kniebisstr. 29, D-70188 Stuttgart, Fon +49-711-284 7243, Fax +49-711-284 6936, E-Mail info@ezef.de, www.ezef.de

Muana Mboka

Demokratische Republik Kongo/Belgien 1999
15', 35 mm, Farbe, französisch

Regie, Drehbuch Jean-Michel Kibushi Ndjate Wooto
Schnitt Marie-Hélène Mora
Musik Kungu, Bosuma, Lema, Griez
Kamera Vincent Gilot
Produktion Studio Malembe Maa



Muana Mboka ist ein Straßenjunge in einer afrikanischen Großstadt. Er steht im Dienste einer Händlerin, die viel von ihm verlangt, sich aber nicht sonderlich um ihn kümmert. Jeden Morgen muss Muana Mboka ihren Karren, der mit Waren vollgepackt ist, von ihrem Stadtteil bis zum großen Markt in der Innenstadt ziehen. Dabei durchquert er das belebteste Viertel der Stadt. Muana Mboka is a street boy in a big African city. He works for a trader who demands a lot of him but does not care much about him. Every morning Muana Mboka has to pull her heavily loaded cart from her district to the big market in the city center crossing the liveliest part of the city.
Kontakt adpf cinémathèque Afrique, 6, rue Ferrus, F-75683 Paris Cedex 14, Fon +33-1-431 311 15, Fax +33-1-431 311 16, cinematheque@adpf.asso.fr, www.adpf.asso.fr

Sonderprogramm "Afrika" 'Africa' **Sonntag 8.5.05, 10:30 Uhr, Star**

geeignet für Kinder ab 10 Jahre recommended for children from 10 years onward

Picc mi Little Bird Kleiner Vogel

Senegal 1992
16', 35 mm, Farbe, wolof

Regie Mansour Sora Wade
Drehbuch Mansour Sora Wade, Baba Diop
Schnitt Christian Billette
Musik Wasis Diop
Kamera Pierre Olivier Larrieu
DarstellerInnen Mansour Dione, Badou Cisse Diagne
Produktion Les Films Kaany
Int. Vertrieb adpf cinémathèque Afrique



Mandou ist ein "Tabilé", ein Junge, der einem Marabout anvertraut wurde. Für seinen Lebensunterhalt muss er auf den Straßen betteln. Ablaye lebt mit seinem Vater auf einer Müllhalde. In einer Großstadt treffen sie aufeinander und geben die Geheimnisse ihres Lebens preis. Dieser Film ist eine Hymne auf den Lebenswillen afrikanischer Kinder, die ihre Träume nicht verlieren. Mandou is a "Tabilé", a boy who has been entrusted to a Marabout. He has to beg in the streets to make a living. Ablaye lives on a dumping site with his father. The two boys meet in a big city and exchange the secrets of their lives. This film is a hymn to the will to live of African children who don't lose their dreams.
Kontakt adpf cinémathèque Afrique, 6, rue Ferrus, F-75683 Paris Cedex 14, Fon +33-1-431 311 15, Fax +33-1-431 311 16, cinematheque@adpf.asso.fr, www.adpf.asso.fr

L´Enfant et le caïman The Boy and the Cayman Der Junge und der Kaiman

Burkina Faso 1991
17', 35 mm, Farbe, französisch

Regie, Drehbuch Moustapha Dao
Kamera Jacques Besse, Paul Dibila
Schnitt Claude Burel, Stéphanie Blais
DarstellerInnen Lamoussa Kabore, Mimi Barthélémy
Int. Vertrieb adpf cinémathèque Afrique



Man sollte nie in einem Gewässer baden, ohne sich seiner Bewohner versichert zu haben. One should never bathe in waters without knowing its inhabitants.
Kontakt adpf cinémathèque Afrique, 6, rue Ferrus, F-75683 Paris Cedex 14, Fon +33-1-431 311 15, Fax +33-1-431 311 16, cinematheque@adpf.asso.fr, www.adpf.asso.fr

Yiri kan The Voice of the Wood Die Stimme des Waldes

Burkina Faso/Frankreich 1989
24', 35 mm, Farbe,
dioula mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Issiaka Konate
Schnitt Martine Brun
Musik Mahama Konate
Kamera Olivier Gueneau
DarstellerInnen M. Konate, A. Konate
Produktion Arcadia Films
Int. Vertrieb adpf cinémathèque Afrique

"Jeder hört die Stimme des 'Bolon', aber seine Stimme spricht nur zu den Eingeweihten ..." Mit diesen Worten wendet sich ein Vater an seinen Sohn. Während des gesamten Gespräches zwischen Meister und Lehrjungen werden wir in die schrittweise Herstellung eines "Balafons" (afrikanisches Xylophon) eingeweiht. 'Everybody hears the voice of 'Bolon', but his voice speaks only to the initiated ...' With these words, a father turns to his son. During the whole conversation between a master and his apprentice we are gradually let into the secret of the manufacture of a 'Balafon' (African percussion instrument).
Kontakt adpf cinémathèque Afrique, 6, rue Ferrus, F-75683 Paris Cedex 14, Fon +33-1-431 311 15, Fax +33-1-431 311 16, cinematheque@adpf.asso.fr, www.adpf.asso.fr



L'Œuf The Egg Das Ei

Burkina Faso 1995
21', 35 mm, Farbe, französisch

Regie, Drehbuch Moustapha Dao
Schnitt Jean Dubreuil
Musik Wasis Diop
Kamera Jacques Besse
Int. Vertrieb adpf cinémathèque Afrique

Der König der Löwen "Weogho-Naaba" hat nur Töchter. Eines Tages legt seine Frau ein Ei ... Der König sucht eine Ehefrau für seinen Sohn, doch diese ist sehr enttäuscht, als sie merkt, dass ihr zukünftiger Ehegatte ein Ei ist. Vielleicht hilft Magie ... The King of the lions 'Weogho-Naaba' only has daughters. One day his wife lays an egg ... The King is looking for a wife for his son, but she is very disappointed when she finds out that her future husband is an egg. Maybe magic helps ...
Kontakt adpf cinémathèque Afrique, 6, rue Ferrus, F-75683 Paris Cedex 14, Fon +33-1-431 311 15, Fax +33-1-431 311 16, cinematheque@adpf.asso.fr, www.adpf.asso.fr



Sonderprogramm **Musikvideos** Music Videos **Sonntag 8.5.05, 14:30 Uhr, Star**

geeignet für Jugendliche ab 14 Jahre recommended for teenagers from 14 years onward

Holding on (Commercial Breakup)

Deutschland 2004
4', Farbe

ein Video von Til Obladen
Label Mute Tonträger
Produktion Jo!Schmid Filmproduktion GmbH, Budapester Str. 7, D-10787 Berlin, Fon +49-30-263 9880, E-Mail joschmid@joschmid.com



Beende Deine Jugend (Boxhamsters)

Deutschland 2004
4', Farbe

ein Video von Raul C.O. Kauke
Label L'age D'or
Produktion Rautie Comics und Illustrationen, Michael Rautenberg, Königsberger Str. 16 b, D-63454 Hanau, Fon +49-6181-507 353, E-Mail rautie@rautie.de, www.rautie.de



Die klügsten Männer der Welt (Die Ärzte)

Deutschland 2004
4', Farbe

Regie, Drehbuch Norbert Heitker
Kamera Felix Leiberg
Schnitt Markus Gerwinat
Animation Christian Katzmann, Markus Gerwinat
Darsteller Die Ärzte
Label Hot Action Records
Produktion Q-Filmproduktion, Agnes Landen, Friedensallee 38, D-22765 Hamburg, Fon +49-40-399 2960, Fax +49-40-399 296 96, E-Mail agnes@qfilm.de, www.qfilm.de



Mr. Important (Funkstörung)

Deutschland 2004
5'30'', Farbe

Regie, Drehbuch Kristofer Harris
Kamera André Wagner
Schnitt Slobo Nesić
Animation Fuat Yüksel
Label K7 Records
Produktion Demontage, c/o Mattheis, Kristofer Harris, Schmellerstr. 17, D-80337 München, Fon +49-89-767 027 14



Zombi (Kante)

Deutschland 2004
4', Farbe

Regie Showcase Beat le Mot
Kamera Karl Tebbe
Schnitt Filmlounge
Label Labels Germany
Produktion Showcase Beat le Mot, Grindelberg 68, D-20144 Hamburg, Fon +49-172-617 7713, E-Mail veit.sprenger@showcasebeatlemot.de, www.showcasebeatlemot.de



Ist das noch populär? (Von Spar)

Deutschland 2004
4', Farbe

ein Video von Ted Gaier, Deborah Schamoni
Label L'age D'or
Produktion Smoczek Policzek, Winsstr. 10, D-10405 Berlin, Fon +49-30-440 569 99, E-Mail smoczek@snafu.de



Cut (Bit Meddler)

Deutschland 2004
4', Farbe

ein Video von Till Heim
Label Planet Mu
Produktion Till Heim, Matthias-Claudius-Str. 13, D-65185 Wiesbaden, Fon +49-611-341 9112, E-Mail sign@viagrafik.com



bloodsample (losoul)

Deutschland 2004
4', Farbe

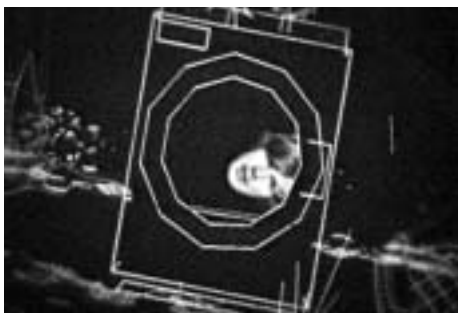
Regie, Schnitt Fordbrothers
Label Playhouse
Produktion amour fou Filmproduktion GmbH, Lindengasse 32, A-1070 Wien,
Fon +43-1-994 991 10, Fax +43-1-994 991 120, E-Mail office@amourfou.at



E-PRO (Beck)

USA 2005
3', Farbe

Regie Shynola
Label Interscope Records
Produktion Directors Bureau, 75 Spring St., USA-NY New York 10012,
Fon +1-212-625 6868, Fax +1-212-431 9162, www.thedirectorsbureau.com



Chopping Heads (Funkstörung)

Schweiz 2004
4', Farbe

Regie François Chalet
Label K7 Records
Produktion François Chalet, Schöneggstr. 5, CH-8004 Zürich,
Fon +41-796-348 255, E-Mail bonjour@francoischalet.ch, www.francoischalet.ch



Mosh - Dirty Version (Eminem)

USA 2004
5'30'', Farbe

Regie, Schnitt Ian Inaba
Animation Anson Vogt, Haik Hoisington, Craig Patches, Kevin Elam
Kamera John Quigly
Label Shady/Interscope Records
Produktion Ian Inaba



Der gefallene Vorhang The Fallen Curtain

Marcel Schwierin: Der gefallene Vorhang. Das Ich und das Andere seit 1989 69
The Fallen Curtain. The Self and the Other Since 1989

Lost Utopia 73
Freitag 6.5.2005, 10:30 Uhr, Friday May 6th 2005, 10:30 am, **Lichtburg**

The Falling Curtain 75
Freitag 6.5.2005, 22:30 Uhr, Friday May 6th 2005, 10:30 pm, **Lichtburg**

Fear from Rear 79
Samstag 7.5.2005, 17:00 Uhr, Saturday May 7th 2005, 5:00 pm, **Gloria**

The Self and the Other 82
Montag 9.5.2005, 22:30 Uhr Monday May 9th 2005, 10:30 pm, **Lichtburg**

Thine Inward-Looking Eyes 85
Montag 9.5.2005, 10:30 Uhr Monday May 9th 2005, 10:30 am, **Gloria**

Face to Face 89
Samstag 7.5.2005, 22:30 Uhr Saturday May 7th 2005, 10.30 pm, **Lichtburg**

The Whole Dam Family 93
Sonntag 8.5.2005, 22:30 Uhr Sunday May 8th 2005, 10.30 pm, **Lichtburg**

Gulnara Abikeyeva: Frauenbilder im zentralasiatischen Kino 97
The Images of Women in Central Asian Cinema

Our Mom Is a Hero 103
Sonntag 8.5.2005, 10:30 Uhr Sunday May 8th 2005, 10:30 am, **Gloria**

The Death of Stalinism 105
Dienstag 10.5.2005, 14:30 Uhr Tuesday May 10th 2005, 2:30 pm, **Lichtburg**

Megalomaniac 107
Dienstag 10.5.2005, 12:30 Uhr Tuesday May 10th 2005, 12:30 pm, **Gloria**

We 111
Freitag 6.5.2005, 14:30 Uhr Friday May 6th 2005, 2:30 pm, **Lichtburg**

The Pride of Creation 113
Montag 9.5.2005, 14:30 Uhr Monday May 9th 2005, 2:30 pm, **Lichtburg**

Mila Bredikhina: Die Zehn Gebote der Zoophrenie Ten Commandments of Zoophrenia 115

People Are Looking at You 117
Samstag 7.5.2005, 14:30 Uhr Saturday May 7th 2005, 2:30 pm, **Gloria**

Irina Shilova: Der Kurzfilm in der Sowjetunion als erste künstlerische Erfahrung 121
Short Film in the Soviet Union as First Artistic Exercise

Anja Casser: All the Universe or Nothing 124

Materialism, Materialism 129
Dienstag 10.5.2005, 10:30 Uhr Tuesday May 10th 2005, 10.30 am, **Lichtburg**

Cosmic Science 133
Sonntag 8.5.2005, 12:30 Uhr Sunday May 8th 2005, 12:30 pm, **Gloria**

Dank Acknowledgements 137

Der gefallene Vorhang. Das Ich und das Andere seit 1989

The Fallen Curtain. The Self and the Other Since 1989

von Marcel Schwierin

Mit dem Abbau der Grenzzäune in Ungarn ging ein Zeitalter zu Ende, welches die Welt ein halbes Jahrhundert in klar definierte Blöcke geteilt hatte. Während dieser Umbruch in der Einflusssphäre des Ostblocks von existenzieller Dramatik war, vollzog er sich aus der Perspektive des Westens mit einer seltsamen Ruhe, die ihn dafür umso schwerer begreifbar machte. Als Sieger des in den 60er Jahren ausgerufenen 'friedlichen Wettlaufs der Systeme' schien sich der Westen keiner wirklichen Neuordnung unterziehen zu müssen, im Gegenteil, die Kombination aus Demokratie und – mehr oder weniger – sozialem Kapitalismus erschien als einfaches Erfolgsrezept für die ganze Welt.

Der in den 90ern aufgekommene Begriff der Globalisierung nahm das erwünschte Ergebnis dieses Prozesses schon einmal vorweg, gilt aber tatsächlich nur für die internationale Finanzwelt: Für sie gibt es, mit Ausnahme Nordkoreas, tatsächlich keine Grenzen mehr. Kapitalisten, zumindest aber ihr Kapital, sind überall willkommen.

Symbolisch nicht weniger stark wirkte die Einführung des World Wide Web, das im Überschwang der Begeisterung sämtliche Grenzen im 'Globalen Dorf' niederriss und dafür einen 'Cyberspace' errichtete. Wichtiger vielleicht noch als die technische Möglichkeit des schnellen Datenaustausches war jedoch die endgültige Etablierung einer neuen Lingua franca, des Englischen. Damit schien die kulturelle Basis für One World gegeben, der ewige Traum vom Weltfrieden in greifbare Nähe gerückt.

Wirklich wohl scheinen sich viele Menschen mit dieser Zukunftsaussicht jedoch nicht zu fühlen, sei es weil sie argwöhnen, dass der Ausschluss großer Teile der Weltbevölkerung vom Wohlstand des Westens systemimmanent sei und sich daher nie ändern werde, sei es, weil nicht alle nach dem Vorbild der westlichen Welt leben wollen. Die seit dem Zweiten Weltkrieg ohnehin schon deutliche Dominanz der anglo-amerikanischen Kultur empfinden viele als erdrückend.

Der Niedergang des real existierenden Sozialismus scheint auch das Ende einer Jahrhunderte dauernden Utopie zu markieren, die nur noch in Sozialdemokratie und Sozialer Marktwirtschaft als Korrektiven des Kapitalismus überleben. An den 'Sozialismus mit menschlichem Antlitz' oder den 'Dritten Weg' glaubt nur noch eine winzige Minderheit.

So steht die Menschheit am Anfang des dritten Jahrtausends scheinbar alternativlos vor dem Phänomen der Globalisierung. Obwohl sich zwischen dem Individuum und dem Ganzen nach wie vor unzählige Grenzen räumlicher, politischer und kultureller Natur befinden, setzt in der gesamten Welt eine intensive Identitätssuche ein.[1] Religionen, Nationen und Kulturen werden als kollektive Bollwerke gegen den drohenden Ansturm des "Empires" aufgebaut.[2] Die meisten dieser Bewegungen suchen ihr Heil in der Vergangenheit, wie etwa der gerade im ehemaligen Osten weit verbreitete Nationalismus oder der Islamismus. Für diejenigen, die weder den Verheißungen der Sozialen Marktwirtschaft noch reaktionären Ideologien folgen mögen, beginnt nun eine lange und schwierige Suche nach Alternativen, nach dem Anderen.

The dismantling of the border fences in Hungary marked the end of an era that for half a century had divided the world into clearly defined blocs. Whereas within the sphere of influence of the Eastern bloc this radical upheaval was existentially dramatic, from a Western perspective it took place with a strange calmness that made it all the more difficult to comprehend. As the victor in the 'peaceful race of the systems' proclaimed in the sixties, the West did not seem to have to undergo any real re-formation. On the contrary, the combination of democracy and - more or less - social capitalism appeared to be a simple recipe for success for the entire world.

The concept of globalization that emerged in the nineties anticipated the desired result of this process, but really only applies to the international financial world: as far as it is concerned, there really are no borders anymore, with the exception of North Korea. Capitalists, or at least their capital, are welcome everywhere.

The introduction of the World Wide Web, which in an access of enthusiasm tore down all the borders in the 'global village' and constructed a 'cyberspace' in their stead, had a no less powerful symbolic effect. What may have been even more important than the technical possibility of rapid data exchange, however, was the final establishment of a new lingua franca, English. This seemed to ensure the cultural basis for 'one world'; the eternal dream of world peace had moved within reach.

However, a lot of people do not seem to feel all that happy about this future prospect, perhaps because they suspect that the exclusion of large parts of the world population from the wealth of the West is inherent in the system and will thus never change, perhaps because not everyone wants to live according to the model of the Western world. Many people experience the dominance of Anglo-American culture that has already made itself clearly apparent since the Second World War as oppressive.The demise of real existing socialism also seems to mark the end of a centuries-old utopian concept that lives on only in social democracy and the social market economy as correctives to capitalism. There is now only a tiny minority that believes in 'socialism with a human face' or the 'Third Way'.

At the start of the third millennium, humanity thus stands before the phenomenon of globalization without any alternatives. Even though there are still countless borders of a spatial, political and cultural nature between individuals and the whole, an intensive search for identity is beginning throughout the entire world.[1] Religions, nations and cultures are being built up as collective bulwarks against the threatened onslaught of the 'Empire'.[2] Most of these movements, such as Islamism or the nationalism that is currently widespread in the former East, seek their salvation in the past. For those who want neither to follow the promises of the social market economy nor reactionary ideologies, a long and difficult search for alternatives, for the Other, has now begun.

Der Blick nach Innen als politischer Blick

Entsprechend war der Kurzfilm in den 90er Jahren von zwei wesentlichen Tendenzen geprägt: dem Blick zurück und dem nach Blick nach Innen.

Mit dem found-footage-Film, auch Archiv- oder Kompilationsfilm genannt, erlebte ein Subgenre des künstlerischen Films einen unglaublichen Aufschwung. Keine Filmdose, keine Kassette oder Sendung, kein noch so entlegenes Bild war vor den Recherchekünstlern sicher. Geschichte wurde auf dem Schneidetisch demontiert und wieder zusammengesetzt – vorwärts, rückwärts, verlangsamt oder beschleunigt. Die propagandistischen Bilder des 20. Jahrhunderts auf dem Seziertisch. Sogar eigene found-footage-Festivals gab es. Doch es scheint, als würde sich die Kraft dieser Auseinandersetzung langsam erschöpfen. Vielleicht ist inzwischen auch einfach alles

The Gaze towards the Inside as Political Gaze

In reflection of this fact, short film in the 90s was characterized by two main trends: looking backwards and looking towards the inside.

With found-footage film, also called archive film or compilation film, a subgenre of artistic film experienced an unbelievable upswing. No film can, no cassette or programme, not even the most out-of-the-way image, was safe from these research artists: History was dismantled and re-assembled on the editing bench -

untersucht, was zu untersuchen war. (Weshalb found-footage auch in diesem Sonderprogramm eine weniger bedeutende Rolle spielt).

Noch deutlicher ist seit den 90ern die Tendenz zur Individualisierung: zentrale Themen sind die eigene Kindheit, das sexuelle Erwachen, psychologische Strukturen. Der Blick auf die Gesellschaft wird persönlich; der Ich-Erzähler, meist vom Filmemacher selbst gesprochen, zu einem dominanten formalen Mittel. Oft genug wurde das als Rückzug aus dem Politischen ins Private oder noch weitergehend, als letzte Form der westlichen Individualisierung kritisiert. Doch was hier künstlerisch verhandelt wird, ist eigentlich soziologische Grundlagenarbeit: Der Nukleus gesellschaftlicher Struktur, das Verhältnis vom Ich zum Anderen, wird neu beleuchtet. Die Reflexion des Selbst weist die vorschnelle Vereinnahmung in kollektive Identitäten zurück und beharrt darauf, dass Identität im Wesentlichen konstruiert und somit auch wandelbar ist, dass jeder Mensch eine Vielzahl von Identitäten besitzt (Physiognomie, Geschlecht, sexuelle Orientierung, Ethnie, Sprache, Nationalität, Region, Stadt, Religion, Beruf, Hobbies, usw.). Im Osten verweist der Blick nach Innen auch auf die vielleicht wesentlichste Ursache des Scheiterns der kommunistischen Utopie: die Fehleinschätzung des Menschen als rationales Wesen. Dabei sind sowohl die westliche Demokratie als auch der Sozialismus Gesellschaftsformen, die aus dem Primat ökonomischer Thesen entwickelt wurden. Jegliche neue Vision einer Gesellschaft, so scheint der Film seit 1989 zu sagen, sollte dagegen nicht in der Analyse von Makrostrukturen, sondern in einer genauen Beobachtung des Menschen und seiner Beziehungen wurzeln.

Der sowjetische Film

Die internationalistische Ausrichtung der Sowjetideologie ließe vermuten, dass die Sowjetunion grundsätzlich an der Überwindung nationaler Kulturen gearbeitet hätte. Tatsächlich jedoch begriff sie sich als Vielvölkerstaat. Entsprechend stark war die Stellung der im ganzen Land verteilten regionalen Filmstudios, die ihre eigene lokale Identität ausdrücklich behalten bzw. erst entwickeln sollten. Was heute in den Nachfolgestaaten manchmal als genuin nationaler Film und Ausdruck nationaler Identität gegen den sowjetischen Internationalismus gefeiert wird, war jedoch in Wirklichkeit immer ein Produkt eines intensiven kulturellen Austausches zwischen dem Zentrum Moskau und den Regionen. Die meisten Filmemacher studierten in Moskau, wo sie mit der nationalen und internationalen Filmkultur vertraut wurden (soweit diese importiert wurde). Mit diesen Einflüssen kehrten sie in ihre Heimatregionen zurück und schufen im Spannungsfeld von regionaler, nationaler und internationaler Kultur einzigartige Filmschulen in Ländern wie Georgien, Armenien, Kasachstan, usw. Somit könnte man die sowjetische Filmkultur als einen Modellfall für das Problem betrachten, das viele heute für das zentrale der Welt halten: das Verhältnis von supranationaler und lokaler kultureller Identität.[3]

Powers of Ten

Der Film *Powers of Ten* (1977) von dem Designerpaar Charles & Ray Eames ist eine simulierte Kamerafahrt von den inneren Strukturen eines Menschen bis zum Blick auf die Milchstraße. Entworfen wurde er 1968, also kurz vor der ersten Mondlandung des Menschen. Diese stand nicht nur für den sich abzeichnenden amerikanischen Sieg im Wettlauf der Systeme, sondern galt als Hoffnungsschritt für die ganze Menschheit. Diese sollte damit aus den niederen, irdischen Streitigkeiten zu einer höheren Perspektive gelangen: Vom

forwards, backwards, slowed-down or accelerated. The propagandistic images of the 20th century on the dissecting table. There were even some found-footage festivals. But it would seem that the power of this critical examination is gradually petering out. Perhaps it is simply that everything there was to be examined has been examined. (Which is why found footage plays a less important role in this special programme too).

What is even clearer is the trend to individualization since the 90s: central themes include personal childhood experiences, sexual awakening, psychological structures. Society is viewed from a personal perspective; the first-person narrative, mostly spoken by the filmmaker him/herself, has become a dominant formal method. Often enough, this has been criticized as a withdrawal from the political into the private or even as the ultimate form of Western individualization. But what is being artistically negotiated here is actually fundamental sociological work: the nucleus of social structure, the relationship of the Self to the Other, is re-examined. The reflection on the Self rejects any hasty subsumption into collective identities and insists that identity is, in the main, constructed and thus also changeable; that every person possesses a large number of identities (physiognomy, gender, sexual orientation, ethnicity, language, nationality, region, city, religion, profession, hobbies, etc.). In the East, looking towards the inside also indicates the perhaps most decisive cause of the failure of the communist utopia: the false assessment of human beings as rational beings. This, although both Western democracy and socialism are forms of society that were developed primarily from economic theories. Since 1989, film seems to be saying that every new vision of a society should not be rooted in the analysis of macro-structures, but in a precise observation of the human individual and his/her relationships.

The Soviet Film

The internationalist orientation of Soviet ideology would seem to suggest that the Soviet Union on principle worked on overcoming national cultures. But in fact the USSR saw itself as a multiracial state. The status of the regional film studios distributed throughout the country, which were expressly intended to retain or develop a local identity, was correspondingly high. What in the ex-Soviet countries is now sometimes celebrated as genuinely national film and the expression of national identity in opposition to Soviet internationalism, was in reality always the product of an intensive cultural exchange between the centre - Moscow - and the regions. Most filmmakers studied in Moscow, where they became familiar with national and international (as far as this was imported) film culture. They then returned to their native regions with these influences and, under the combined pull of regional, national and international culture, set up film schools in countries like Georgia, Armenia, Kazakhstan, etc. In this way, the Soviet film culture could be seen as a model case of the problem that many people today consider to be the world's main problem: the relationship between supranational and local cultural identity.[3]

Powers of Ten

The film *Powers of Ten* (1977) by the designers Charles & Ray Eames is a simulated moving shot from the inner structures of a human being to a view of the Milky Way. It was devised in 1968; in other words, shortly before the first person landed on the moon. This event did not only stand for the ever more apparent American victory in the 'race of the systems', but was also seen as a hopeful step for entire humankind. Humanity was to leave behind its primitive, earthly squabbles and arrive at a higher perspective: seen from the moon, humanity can be seen at one glance - as a single unified whole. The *Star Trek* series (from 1966 to today) realized

Mond aus ist die Menschheit mit einem Blick, also als Einheit zu erfassen. Die *Star Trek*-Serie *(Raumschiff Enterprise,* von 1966 bis heute), setzte diese Vision um: Die Anderen waren nun die Außerirdischen, die Menschheit dagegen geeint. Der Wissenschaftsglaube, die Hoffnung, die Probleme der Menschen durch naturwissenschaftliche Erkenntnis verändern zu können, war weniger trennendes als einigendes Moment zwischen Ost und West. Doch die Utopie des Kosmos ist genauso gescheitert wie der Sozialismus, sie hat der Menschheit weder neue Welten erschlossen noch die alte befriedet.

Das Jahr 1968 steht bekanntermaßen auch für die Studentenbewegung, die vielleicht letzte lebendige sozialistische Utopie. 1977, als *Powers of Ten* realisiert wurde, war diese bereits zu Ende; die Protestgeneration hatte zwar keine Weltrevolution geschaffen, aber verkrustete Strukturen aufgelöst und damit die kapitalistische Demokratie ein wenig menschlicher, vor allem aber im Übergang von der Produktions- zur Wissensgesellschaft sehr viel effektiver gemacht. Die Sowjetunion öffnete zwar ebenfalls in den 60er Jahren mit der Tauwetterperiode ein Fenster zur Zivilgesellschaft, blieb aber letztlich dem Autoritären verhaftet. Am deutlichsten lässt sich dieser Prozess in der elektronischen Datenverarbeitung aufzeigen, die wie die Hippiebewegung ihr Zentrum in Kalifornien hatte.[4] Der damit einhergehenden Produktivitätssteigerung im Westen hatte die Sowjetunion nichts entgegenzusetzen, ebenso wenig den elektronischen Waffensystemen, die die USA zum alleinigen Hegemon machten.[5/6]

Die doppelte Matrix

Das Sonderprogramm 2005 nimmt eine doppelte Matrix als Grundlage, die die Struktur der Programme durch das komplexe Thema des Ich und des Anderen bestimmt:

Zum einen den sowjetischen bzw. postsowjetischen Kurzfilm, der hier in dreifacher Hinsicht interessant ist: als Ausdruck revolutionärer Utopie, als produktives Spannungsfeld zwischen zentraler und regionaler Kultur sowie in der Darstellung der Perestroika als Umbruch globaler Dimension. Die meisten der 15 Programme gehen von einem (post)sowjetischen Film aus und werden kontrastiert oder ergänzt durch Filme aus dem Westen oder anderen Regionen der Welt. Es ist auch ein Versuch, die Kurzfilmgeschichte von Ost und West gemeinsam zu lesen. Dabei zeigt sich, dass trotz der großen Unterschiede in den Systemen und der grundsätzlich anderen Geschichte die thematischen Gemeinsamkeiten weit größer sind als die Differenzen, besonders nach 1989. Die universale Bildsprache des Films, der von seinen ersten Anfängen an ein Phänomen intensivsten internationalen Austausches war, wäre demnach die eigentliche Lingua franca der Welt.

Zum anderen *Powers of Ten* als Matrix des Blicks: Die Kamerafahrt vom Inneren des Körpers bis hin zur kosmischen Makrostruktur dient als formale Klammer für die Struktur der Programme, die von der inneren, psychologischen Betrachtung *(Thine Inward Looking Eyes)* über die Zweierbeziehung *(Face to Face)* und Familie *(The Whole Dam Family, Our Mom Is a Hero)* bis hin zu nationalen Fragen *(Megalomaniac, We)* und der kosmischen Vision *(Cosmic Science)* reichen.

Darüber hinaus versteht sich das 'Andere' im Untertitel *The Self and the Other* nicht nur im Sinne anderer Menschen, oder genauer Lebewesen (vgl. die Programme *The Pride of Creation* und *People Are Looking at You),* sondern auch als das Andere im Sinne eines Utopischen, noch zu Denkenden, aber immer noch nicht Bestimmbaren.[7] Entsprechend sind die Programme auch nicht logisch-deduktiv, als Beleg der kuratorischen These aufgebaut, sondern versuchen, die gesellschaftliche Betrachtung so weit und assoziativ wie möglich zu fassen. Die Auswahl der Filme ist dabei einerseits Thema, Subthema (wie Familie oder Tiere) und Matrix geschuldet, andererseits findet sich in jedem Programm ein – nicht gekennzeichnetes – Keywork, von dem ausgehend die anderen Arbeiten ausgewählt wurden.[8]

this vision: the Others were now only extra-terrestrials; humankind was united. The belief in science, the hope of being able to change the problems of humanity by means of scientific knowledge was not so much something that separated East and West as united them. But the utopia of the cosmos failed, just like that of socialism; it neither opened up new worlds to humanity nor brought peace to the old one.

The year 1968 is also associated with the student movement, perhaps the last living socialist utopia. In 1977, when *Powers of Ten* was realized, this movement was already over; the protest generation had not created a world revolution, but it had broken up decrepit structures, thus making capitalist democracy a little more human and, in the transition from a production society to a knowledge society, much more effective. During the political thaw in the 60s, the Soviet Union also opened up a window to civil society, but in the end stayed with its authoritarian structures. This process is shown most clearly in the area of electronic data processing, whose centre, like that of the hippie movement, was in California.[4] The Soviet Union had nothing to match the associated increase in productivity in the West, nor could it keep pace with the electronic weapons systems that made the USA the sole hegemon of the world.[5/6]

The Double Matrix

The special programme in 2005 takes as its basis a double matrix that determines the structure of the programmes through the complex theme of the Self and the Other.

On the one hand, there is Soviet and post-Soviet short film, which is of interest here in three regards: as the expression of a revolutionary utopia, as a productive area of conflict between central and regional culture, and in its representation of the perestroika as a radical turning point of global import. Most of the 15 programmes set out from a (post-)Soviet film and are contrasted or supplemented by films from the West or other regions of the world. It is also an attempt to read the history of short film in East and West within a joint context. In the process, it becomes apparent that, despite the great differences between the systems and their fundamentally different histories, the thematic commonalities are much bigger than the disparities, especially after 1989. The universal visual language of film, which was a phenomenon subjected to highly intensive international exchange from the very beginning, would thus seem to be the real lingua franca of the world.

On the other, we have *Powers of Ten* as a matrix of the gaze: the moving shot from inside the body to the cosmic macro-structure serves as a formal framework for the structure of the programmes, which range from inner, psychological observation *(Thine Inward Looking Eyes),* couple relationships *(Face to Face)* and family *(The Whole Dam Family, Our Mom Is a Hero)* to national questions *(Megalomaniac, We)* and the cosmic vision *(Cosmic Science).*

Beyond this, the 'Other' in the subtitle *The Self and the Other* is to be understood not only in the sense of other people, or, to be more precise, living things (see the programmes *The Pride of Creation* and *People Are Looking at You),* but also as the Other in the sense of something utopian, still conceivable, but still not definable.[7] Accordingly, the programmes are not structured in a logical, deductive way as a proof of the curator's theory, but try to look at society as broadly and associatively as possible. The selection of the films derives on the one hand from the theme, subtheme (like 'family' or 'animals') and matrix; on the other, each programme includes a key work (undesignated) that was used as a basis for selecting the other works.[8]

Insgesamt vier Autorinnen wurden eingeladen, wesentliche Aspekte des Themas in Texten zu beleuchten. Gulnara Abikeyeva beschreibt in *Frauenbilder im zentralasiatischen Kino* **die Ambivalenz des zentralasiatischen Kinos zwischen internationalistischer Propaganda und nationaler Identität. Irina Shilova schildert in** *Der Kurzfilm in der Sowjetunion als erste künstlerische Erfahrung* **die Praxis des (post)sowjetischen Kurzfilms aus russischer Sicht - die durchaus von der westlichen abweicht. Mila Bredikhina, die die Arbeiten ihres Mannes Oleg Kulik theoretisch reflektiert, stellt die** *Die Zehn Gebote der Zoophrenia* **den zehn anthrozentrischen Geboten entgegen. Anja Casser analysiert in** *All the Universe or Nothing* **die mediale Geschichte des Blicks in den Kosmos sowie des Gegenblicks auf unseren Planeten zurück.**

1 "Unsere Welt und unser Leben werden durch die einander widerstreitenden Tendenzen der Globalisierung und der Identität geprägt." (Manuel Castells, *Die Macht der Identität*, **Opladen 2003 [1997], S. 3).**

2 Hardt/Negri verweisen ausdrücklich darauf, dass ihre Konstruktion eines "Empire" als historisches Subjekt an keine Nation gebunden sei. Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, **Frankfurt/M. 2003 (2000).**

3 Allerdings sollte dabei nicht vergessen werden, dass die Zensur überwiegend zentral blieb und die Realitäten sowjetischer Bürokratie und Unterdrückung ebenso in den Provinzen bestand. Auch war die immer relative Freiheit und Produktivität der Filmkunst in den verschiedenen Epochen der Sowjetunion sehr unterschiedlich. Ihre Blüte erlebte die regionale Filmkunst in der Tauwetterperiode nach Stalins Tod. Hinzu kommt weiter, dass die Perspektiven auf das Phänomen sehr different sind, was die einen noch als Austausch sehen, ist für andere bereits kulturelle Dominanz. Vgl. hierzu auch Christine Engel (Hg.), *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, **Stuttgart/Weimar 1999. Darin besonders: Oksana Bulgakowa,** *Die Emanzipation der nationalen Kinematographien*, **S. 164 ff. sowie den Text von Gulnara Abikeyeva in diesem Katalog.**

4 Die Sowjetunion hatte zwar ebenfalls in den 60ern Produktionssteuerungen mit Großrechnern eingeführt, der Kreativität der kalifornischen Computerindustrie konnte sie jedoch nichts Adäquates entgegensetzen. Zu der bedeutenden Rolle der amerikanischen Hippiegeneration für die Entwicklung des Computers vgl. auch den Dokumentarfilm *Das Netz* **von Lutz Dammbeck, Deutschland 2004.**

5 Das Informationszeitalter als Ursache der ökonomischen Niederlage der Sowjetunion ist eine These von Manuel Castells *Die Krise des industriellen Etatismus und der Zusammenbruch der Sowjetunion*, **in:** *Jahrtausendwende*, **Opladen 2004 (1998).**

6 Zwar gab es zwischen den USA und der Sowjetunion keine direkte militärische Konfrontation, aber die Waffensysteme standen sich häufig gegenüber. Am signifikantesten für die Überlegenheit der amerikanischen Waffen ab den 80ern ist wahrscheinlich die Stinger-Rakete, die die sowjetischen Kampfhubschrauber in Afghanistan vom Himmel holte und den letzten sowjetischen Mythos – den der unbesiegbaren Roten Armee - zerstörte. Nach diesem Sieg wiederum glaubten die Taliban, nun auch die USA bezwingen zu können.

7 "Noch im sublimiertesten Kunstwerk birgt sich ein 'Es soll anders sein'. ... Vermittelt aber ist das Moment des Wollens durch nichts anderes als durch die Gestalt des Werkes, dessen Kristallisation sich zum Gleichnis eines Anderen macht, das sein soll. Als rein gemachte, hergestellte sind Kunstwerke, auch literarische, Anweisungen auf die Praxis, derer sie sich enthalten: die Herstellung richtigen Lebens." Theodor W. Adorno, *Engagement* **(1963), in: Ders.,** *Noten zur Literatur*, **Frankfurt/M. 1989, S. 429**

8 Eine Kennzeichnung als Keywork würde diese Arbeiten unangemessen hierarchisieren, ich bin aber der Überzeugung, dass es keine Rangfolge in gelungenen künstlerischen Arbeiten gibt. Wie jeder Mensch, so ist auch jedes Werk eine Welt für sich.

Altogether four authors were invited to explore important aspects of the theme in essay form. In *The Images of Woman in Central Asian Cinema*, Gulnara Abikeveva describes the ambivalence of Central Asian Cinema between internationalist propaganda and national identity. Irina Shilova describes in *Short Film in the Soviet Union as First Artistic Experience* the practice of (post-)Soviet short film from a Russian point of view - which differs clearly from the Western one. Mila Bredikhina, who reflects theoretically on the works of her husband, Oleg Kulik, compares the *Ten Commandments of Zoophrenia* with the ten anthrocentric commandments. In *All the Universe or Nothing*, Anja Casser analyzes the media history of the gaze into the cosmos and the counter-gaze back at our planet.

1 'Our world and our life are shaped by the conflicting tendencies of globalization and identity.' (Manuel Castells, *The Power of Identity*, Blackwell Publishing, 1997)

2 Hardt/Negri expressly point out that their construction of an 'Empire' as historic subject is not linked to any nation. Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, 2000.

3 It should not be forgotten, however, that censorship mainly remained central and that the realities of Soviet bureaucracy and oppression also existed in the provinces. In addition, the freedom and productivity of filmmakers in the various epochs of the Soviet Union was always relative and differed greatly. Regional filmmaking reached its peak in the political thaw that followed Stalin's death. What is more, the ways of looking at the phenomenon vary a great deal: what some people see as exchange is for the others already cultural dominance. On this topic see also Christine Engel (ed.), *Geschichte des sowjetischen und russischen Films* (History of Soviet and Russian Film), Stuttgart/Weimar 1999. There, see particularly: Oksana Bulgakowa, *Die Emanzipation der nationalen Kinematographien* (The Emancipation of National Cinematographies), p. 164 ff, and the essay by Gulnara Abikeveva in this catalogue.

4 The Soviet Union had also begun guiding production using mainframe computers in the 60s, but it could not come up with anything capable of competing adequately with the creativity of the Californian computer industry. For further details on the important role of the American hippie generation in the development of the computer see also the documentary film *Das Netz* by Lutz Dammeck, Germany 2004.

5 The information era as the cause of the economic defeat of the Soviet Union is a theory of Manuel Castell's *The Crisis of Industrial Statism and the Collapse of the Soviet Union*, in: *End of Millennium. The Information Age: Economy, Society and Culture*, Volume III, Blackwell Publishing, 2000.

6 Although there was no direct military confrontation between the USA and the Soviet Union, the weapons systems frequently encountered one another face to face. The Stinger missile has probably been the most significant factor in the superiority of American weapons from the 80s; it brought down the Soviet helicopter gunships in Afghanistan and destroyed the last Soviet myth - that of the invincible Red Army. After this victory, the Taliban then believed they would be able to beat the USA as well.

7 'Even in the most sublimated work of art there is a hidden "it should be otherwise." ... The moment of true volition, however, is mediated through nothing other than the form of the work itself, whose crystallization becomes an analogy of that other condition which should be. As eminently constructed and produced objects, works of art, even literary ones, point to a practice from which they abstain: the creation of a just life.' Theodor W. Adorno, *Commitment*; trans. by Francis McDonagh, 1963

8 Indicating a 'key work' would place these works within an inappropriate hierarchy; I am however of the conviction that successful artistic works have no order of rank. Like every person, every work is a world in itself.

Marcel Schwierin

Geboren 1965, Marburg/Lahn. Studium Politologie und Ästhetik. 1987 Abschluss Fotografie am Lette-Verein, Berlin. 1997 Diplom bildende Kunst (Filmklasse) und Medienwissenschaft an der Hochschule für bildende Künste Braunschweig. Meisterschüler von Birgit Hein. Filme seit 1989, u. a. *Die Bilder* **(1994). Kuratiert Filmprogramme seit 1993, u. a. für Goethe-Institut ("Deutsch-Russisches Experimentalfilmfestival Moskau" 1995) und Werkleitz-Biennalen. Herausgeber der Internetdatenbank für Experimentalfilm & Videokunst cinovid.org. Sein Dokumentarfilm** *Ewige Schönheit - Film und Todessehnsucht im Dritten Reich* **läuft zur Zeit in deutschen Kinos.**

www.schwierin.de

Born in 1965 in Marburg/Lahn. Studied political science and aesthetics. 1987 graduated in photography at the Lette-Verein, Berlin. 1997 diploma in fine arts (film) and media science at the Academy of Fine Arts, Brunswick. Pupil in master class of Birgit Hein. Films since 1989, including *Die Bilder* (The Pictures, 1994). Has curated film programmes since 1993, e. g. for the Goethe Institute ("Deutsch-Russisches Experimentalfilmfestival Moskau" 1995) and Werkleitz biennials. Editor of the internet database cinovid.org for experimental film & video art. His documentary film *Ewige Schönheit - Film und Todessehnsucht im Dritten Reich* (Eternal Beauty - Vision and Death Wish in the Third Reich) is currently being shown in German cinemas.

www.schwierin.de

Lost Utopia Die verlorene Utopie

Der Kapitalismus ist ein Modell, welches weniger erdacht als praktisch über die Jahrhunderte gewachsen ist und erst im Nachhinein theoretische Grundlagen erhielt, was zumindest teilweise erklärt, weshalb er heute als unumstößliches Naturgesetz betrachtet wird. Seine wichtigste theoretische Fundierung durch Adam Smith ist entsprechend unansehnlich und basiert auf einer Todsünde: Die Gier des Einzelnen nach Bereicherung schaffe im Wettbewerb eine optimale Produktivität, die letztlich allen zugute komme.

Der Sozialismus dagegen begann als Utopie in der Folge der Aufklärung Ende des 18. Jahrhunderts. Theoretisch ist er bestechend und hat seine Faszination über die Jahrhunderte nie ganz verloren: die Gesellschaft solle gemeinsam, planmäßig und gerecht über die Ressourcen entscheiden. Im Zentrum stehe nicht der Einzelne, sondern die Gemeinschaft. Nicht Gott, sondern der Mensch selbst sei in der atheistischen Welt für sein Glück verantwortlich. Und mit Hilfe der modernen Wissenschaft sei dieses Glück auch plan- und realisierbar.

Mit der russischen Revolution schien diese Utopie zum ersten Mal Wirklichkeit zu werden. Entsprechend euphorisch war die intellektuelle Elite der jungen Sowjetunion: es galt eine neue Weltordnung zu schaffen, ein Modell, nach dessen Erfolg sich der gesamte Planet wandeln würde.

In *Djim Shvante (Salz für Swanetien)* **ist diese Euphorie noch heute spürbar. Ein bitterarmes Dorf, abgeschnitten von der Welt und jedes Jahr am Salzmangel fast zugrunde gehend, soll durch eine Straße mit der modernen Sowjetmacht verbunden werden. Not und Elend werden für immer ein Ende haben, die unterdrückten und ausgebeuteten Völker Bestandteil der großen Gemeinschaft werden. Die einzigartige Schönheit des Films entsteht aus den Kontrasten zwischen der Ursprünglichkeit und Einfachheit der Motive und der ultramodernen Form experimenteller Montage.** *Djim Shvante* **ist vielleicht auch das erste Beispiel der sowjetischen Filmgeschichte, in der sich die fruchtbare Spannung zwischen der zentralen Revolutionsästhetik und den traditionellen Bildern Georgiens spiegelt, der ersten Matrix des Sonderprogramms. Gleichzeitig jedoch markiert er im Rückblick auch das Verhaften im Utopischen: die lebensrettende Straße ist bis heute nicht fertig geworden, was bleibt, ist nur der Film.**

Artavazd Peleshyan ist einer der bedeutendsten armenischen Filmemacher, der Film *Natschalo (Der Anfang)* **seine Abschlussarbeit an der VGIK (die zentrale Moskauer Filmschule für die gesamte Sowjetunion). Ohne Kenntnis der westlichen Montagetradition etwa eines Bruce Conner oder Peter Kubelka kombiniert Peleshyan Archivmaterial der russischen Revolution zu einer fulminanten Montage. Im zweiten Teil geht der Film über die Revolution hinaus und zeigt die Aufbruchseuphorie der Massenbewegungen bis in die 60er Jahre hinein. Die beständigen Wiederholungen, die die Dynamik des Filmes ausmachen, scheinen nur auf den ersten Blick der Montage eines Vertovs oder Eisensteins verpflichtet, sie sind jedoch nach dem von Peleshyan entwickelten System der Distanzmontage geschnitten, welches sich in seiner Radikalität der Form wie ein Manifest des experimentellen Films liest.**[1]

Marcel Schwierin

1 *Distanzmontage oder die Theorie der Distanz,* **in: Artavazd Peleschjan,** *Unser Jahrhundert,* **Bielefeld 2004 (Deutsche Ausgabe)**

Capitalism is a model that was not so much theoretically devised. Rather, it has grown up over the centuries on a practical basis, and was given its theoretical underpinning only in retrospect. This at least partly explains why it is today seen as an incontrovertible law of nature. Its most important theoretical basis, provided by Adam Smith, is, accordingly, rather shabby and is based on a mortal sin: in Smith's account, the greed of the individual for wealth creates optimum productivity in competition, to the final benefit of all.

Socialism, on the other hand, began as a utopian idea as a result of the Enlightenment at the end of the 18th century. From a theoretical point of view, it is a tempting concept, and has never completely lost its fascination over the centuries: the whole society should decide methodically and justly how resources are used. The focus is not on the individual, but the community. Not God, but people themselves are responsible for their own happiness in an atheistic world. And, with the aid of modern science, this happiness can be planned and brought about.

The Russian Revolution appeared to see this utopian ideal realized for the first time. The intellectual elite of the early Soviet Union was accordingly euphoric: it wanted to create a new world order, a model whose success would lead to a transformation of the entire planet.

This euphoria can still be felt today in *Djim Shvante (Salt for Svanetia).* A bitterly poor village that is cut off from the world and almost perishes every winter for lack of salt, is to be connected by road with the modern Soviet power. Need and misery will come to an end, the repressed and exploited people will become part of the larger community. The unique beauty of this film results from the contrast between the naturalness and simplicity of the subjects and the ultra-modern form of experimental montage. *Djim Shvante* is perhaps also the first film in Soviet film history to reflect the fertile tension between the central revolutionary aesthetics and the traditional pictures of Georgia, the first matrix of this special programme. In retrospect, however, it also highlights the purely utopian aspect: the lifesaving road has not been finished to this day. What remains is only the film.

Artavazd Peleshyan is one of the leading Armenian filmmakers. The film *Natschalo (The Beginning)* was his graduating film at the VGIK (the central Moscow film school for the entire Soviet Union). Although not familiar with the Western tradition of montage as practised by Bruce Conner or Peter Kubelka, for example, Peleshyan combines archive material of the Russian Revolution into a brilliant montage. In the second part, the film goes beyond the revolution, showing the optimistic euphoria of mass movements up into the 60s. Only at first glance do the constant repetitions that creates the dynamic energy of the film seem influenced by the montage of filmmakers like Vertov and Eisenstein. However, they are edited according to the system of contrapuntal montage invented by Peleshyan, which, in its formal radicality, reads like a manifesto of experimental film.[1]

1 *Contrapuntal montage, or the theory of distance,* in: Artavazd Peleshian, *Our Century,* Bielefeld 2004 (English edition)

Natschalo The Beginning

Armenien/UdSSR 1967
10', 35 mm, s/w

Regie Artavazd Peleshyan

Ein philosophisches Essay über die Oktoberrevolution von 1917 und ihren Einfluss auf die Geschicke der Welt im 20. Jahrhundert. Unter Einbeziehung von Fotografien, die nach und nach beginnen sich zu bewegen sowie Archivmaterial re-inszeniert Peleshyan die Geburt des Kinos. This is a philosophical essay about the October Revolution of 1917, and its influence on the destiny of the world in the 20th century. Peleshyan reenacts the birth of cinema using still images that gradually start to move, in addition to archive footage.

Bio-/Filmografie *1938, Leninakan, Armenia. Studied cinema at the VGIK in the 1960s. He realized eleven short films from 1964 to 1993. Lives in Moscow.

www.cinovid.org



Djim Shvante Salt for Svanetia

Georgien/UdSSR 1930
58', 35 mm, s/w

Regie Michail Kalatosow
Drehbuch Sergey M. Tretjakov

Zunächst als Spielfilm konzipiert, dann aber als Dokumentarfilm vollendet, ist ***Djim Shvante*** **ein im Westen selten zu sehender Klassiker des jungen sowjetischen Dokumentarfilms - berühmt für seine schönen Bilder und den sensiblen Blick auf das harte Leben in einem abgelegenen kaukasischen Dorf. Die Behörden warfen ihm jedoch vor, im Widerspruch zur Staatsideologie zu stehen.** First conceived as a feature film, but then completed as a documentary, *Djim Shvante* is a classic of early Soviet documentary film that has rarely been shown in the West. It is famous for its beautiful images and its perceptive examination of the hard life in a remote Caucasian village. The authorities however claimed that it contradicted state ideology.

Bio-/Filmografie *1903, Tiflis, Russia (now Georgia) - 1973. Feature film director. Best known for *The Cranes Are Flying* (1957) und *Soy Cuba* (1964).

www.imdb.com



The Falling Curtain Der fallende Vorhang

Am 6. Oktober 1989, dem 40. Jahrestag der DDR, wollte ich nach Ostberlin, um die Parade zu filmen, aber man ließ mich nicht über die Grenze, wohl wegen der Demonstrationen und meiner Kamera. Am nächsten Tag rief ich im Ostberliner Reisebüro an und fragte, wann denn die nächste Parade zu erwarten wäre. Der Mann sagte, es würde keine mehr geben. Ich fragte ihn nach den Jahresfeiern für FDJ oder irgendwelchen Persönlichkeiten, irgendeinen Anlass müsse es doch wieder geben. Er fing an zu lachen und sagte: "Nein, es gibt keine Paraden mehr. Nie wieder. Das ist vorbei." Ich legte auf, ohne ihn verstanden zu haben. Einen Monat später, am 9. November, war ich am Checkpoint Charlie. Mir kam die Szenerie unwirklich vor. Ich erinnere mich vor allem an Westler, die den aus dem engen Gang langsam herausquellenden Trabis kumpelig aufs Dach hauten und Grölende mit Bier in der Hand. Die Atmosphäre erinnerte trotz der Kälte an Ballermann. Am nächsten Tag wollte ich endlich meinen Film *Zwei Linien* in Ostberlin drehen, jetzt einen Kameraschwenk am Treptower Ehrenmal, sozusagen eine steingewordene Parade. Ich brauchte noch Blätter an den Bäumen und hatte es deshalb etwas eilig. Am Grenzübergang Sonnenallee stand ich alleine auf der rechten Spur, auf der anderen Seite eine endlose Schlange Ostler, die mir fröhlich einen Vogel zeigten und mir mit Zeichen klar machten, dass ich in die falsche Richtung führe. Ostberlin war an diesem Tag menschenleer.

Obwohl das Ende des Ostblocks Anfang der 80er Jahre durch die polnische Solidarnosc eingeläutet wurde, musste die Entscheidung darüber in Moskau fallen. Gorbatschow war 1985 mit dem Ziel angetreten, die Sowjetunion zu reformieren, nicht, sie abzuschaffen. Die Eigendynamik, die sich dann entwickelte, hat alle überrascht. Manchmal habe ich das Gefühl, dass das Ereignis immer noch nicht so richtig bei den Menschen angekommen ist.

Die Brüder Igor und Gleb Aleinikov gehörten zur ersten Generation unabhängiger Filmemacher in der Sowjetunion, die nicht mehr im Studiosystem arbeiteten, sondern das 'Parallele Kino' gründeten.[1] Ihre Filme verweigerten sich wie der westliche Experimentalfilm der 60er bewusst den professionellen Standards und wurden deshalb nicht nur von offizieller Seite, sondern auch von vielen Filmemachern abgelehnt. In der Demontage sozialistischen Propagandamaterials ist *Traktora (Traktoren)* Teil der in den 90ern stattfindenden Aufarbeitung der Vergangenheit im found-footage. Der Voice-over, der sich von der objektiven Beschreibung bis zur individuellen Obsession steigert, verweist auf die sich abzeichnende Individualisierung des Blicks gegen die kollektive Ideologie.

***Knopka (Das Knöpfchen)* ist eine zynische Karikatur des Apparatschiks; nicht mehr Ideologie, sondern nur noch Korruption und Dummheit schaffen eine Katastrophe nach der anderen. Die Apparatschiks hatten viel Zeit, sich in der Verwaltung des Landes festzusetzen, es wird wohl auch viel Zeit brauchen, bis die letzten von ihnen verschwunden sind.**

Im sowjetischen Kino konnte eine im Westen schon lange ausgestorbene Gattung des Kurzfilms überleben: die Wochenschau. *Chronica demonstratii (Chronik einer Demonstration)* ist eigentlich eine offizielle Dokumentation der Revolutionsfeierlichkeiten. Die jahrzehntelang perfekt vorgetragene Choreografie gerät jedoch aus den Fugen, was der Regisseur mit formalen Mitteln aufnimmt und verstärkt: Die langweiligen Phrasen der Redner werden durch Musik ersetzt. Die festgelegte gesellschaftliche Form und die nicht minder festgelegte filmische Form der Wochenschau werden gemeinsam aufgelöst. Mehr als in jedem anderen mir bekanntem Dokument werden hier Aufbruch und Verunsicherung eines neuen Zeitalters spürbar.

Eine ganz andere Demonstration filmte Bjørn Melhus in *America Sells* am Tag der deutschen Währungsunion. Eine amerikanische Cheerleader-Group feierte hier nicht den Sieg irgendeiner Football-Mannschaft, sondern den

On October 6, 1989, the 40th anniversary of the German Democratic Republic, I wanted to go to East Berlin to film the parade. But I was not allowed over the border, probably because of the demonstrations and my camera. The next day I rang up an East Berlin travel agency and asked when the next parade was likely to be. The man said there would be no more parades. I asked him about the annual celebrations for FDJ (Free German Youth) or various personalities; there had to be some sort of occasion again. He started laughing and said: 'No, there aren't any more parades. Never again. That's all over.' I hung up without having understood him. A month later, on November 9, I was at Checkpoint Charlie. The scene seemed unreal to me. I mostly remember the Westerners who thumped chummily on the roofs of the Trabants that were slowly emerging from the narrow passage, and raucous individuals with beer in hand. Despite the cold, the atmosphere reminded one of Ballermann. The next day I finally wanted to shoot my film *Zwei Linien (Two Lines)* in East Berlin, now a pan shot at the Treptower War Memorial: a parade in stone, so to speak. I needed there to be leaves still on the trees, so I was in a bit of a hurry. At the Sonnenallee border crossing I was the only person in the right-hand lane; on the other side there was an endless queue of Easterners who cheerfully tapped their foreheads at me and explained in sign language that I was driving the wrong way. On this day, East Berlin was deserted.

Although the end of the Eastern Bloc was rung in at the start of the 80s by the Polish Solidarnosc, the decision had to be made in Moscow. Gorbachev had taken office in 1985 with the goal of reforming the Soviet Union, not abolishing it. The momentum that then gathered surprised everyone. Sometimes I have the feeling that many people still haven't really grasped what has happened.

The Brothers Igor and Gleb Aleinikov belonged to the first generation of independent filmmakers in the Soviet Union, who no longer worked within the studio system, but founded the 'Parallel Cinema'.[1] Their films, like Western experimental film in the 60s, deliberately refused to conform to professional standards, and were thus rejected not only officially, but also by many filmmakers. With its dismantling of socialist propaganda, *Traktora (Tractors)* is part of the reassessment of the past in found footage that took place in the 90s. The voiceover, which grows in intensity from objective description to individual obsession, highlights the emerging individualization of the gaze as opposed to the collective ideology.

Knopka (The Button) is a cynical caricature of the apparatchik; it is no longer ideology, but only corruption and stupidity, that creates one catastrophe after the other. The apparatchiks had a lot of time to establish themselves firmly in the country's administrative bodies; and it will probably also take a lot of time for the last of them to disappear.

A genre of short film that has long been extinct in the West was able to survive in Soviet cinema: the newsreel. *Chronica demonstratii (Chronicle of a Demonstration)* is actually an official documentation of the Revolution celebrations. However, the choreography, which worked perfectly for decades, falls apart, a process which the director records and enhances using formal means: the boring phrases of the speaker are replaced by music. The prescribed social form and the no less prescribed cinematic form of the newsreel are both broken up. Here, more than in any other document known to me, can be felt the radical upheaval and uncertainty of a new era.

Sieg eines ganzen Systems und brachte den ökonomisch zurückgebliebenen Ossis beim Verkauf atemberaubend scheußlicher T-Shirts auch gleich das zentrale Vokabular des Kapitalismus bei: "It's cheap. Do you understand cheap?"

Am 3. Oktober 1990, dem Tag der deutschen Einheit, filmte Betina Kuntzsch ihre Version vom Ende der DDR: *Fünfzehn Einheitsstücke* sind individuelle Momentaufnahmen des Verschwindens einer ganzen Geschichte und eines befremdeten Blicks auf die neue politische Symbolik. Bilder der Verlangsamung und der Nachdenklichkeit. Seltsamerweise spielt auch hier wieder ein T-Shirt eine Rolle, die Unterwäsche amerikanischer Soldaten als individuelles Körpertransparent.

Rotraut Pape, die in Kreuzberg in der unmittelbaren Nachbarschaft der Mauer wohnte, begann 1989 mit dem Langzeitprojekt *Die Mauer – Der negative Horizont*. Sie ging mit ihrer Videokamera immer wieder an der Mauer entlang und dokumentiert das Verschwinden dieses Symbols des Kalten Krieges parallel auf vier Screens. Seltsamerweise wird gerade hier, an dem Zerfall einer durch und durch lebensfeindlichen Architektur, spürbar, wie das Ereignis globaler Bedeutung das individuelle Lebensgefühl der Menschen verändert hat. Das eingeschlossene West-Berlin war ein seltsames, aber einzigartiges Gebilde. Kreuzberg als Refugium der alternativen Lebensweisen hätte es vielleicht ohne die schützende Nachbarschaft der Mauer nie gegeben. Das Lebensgefühl der Stadt ist seit ihrem Verschwinden ein vollkommen anderes geworden.

***Go West*[2] von den Pet Shop Boys übernimmt die totalitäre Ästhetik der Aufmärsche und gibt dem Osten die Richtung vor. Dabei mischt sich die Bewunderung gegenüber der hübsch ornamentierten Masse – die Marschierenden sehen aus wie eine Symbiose aus Soldaten beider Systeme – mit der selbstironischen Betrachtung der Popkultur: Die 'stairways to heaven' führen nicht nur geradewegs in den Himmel, sondern auch ins Nichts.**

Der *Amerikanizator* basiert auf einem kulturellem Unterschied: Während in den USA im Kontakt mit Fremden fast jeder ständig zu lächeln scheint (mit Ausnahme aller Uniformierten), ist das Phänomen in Russland fast unbekannt. Im öffentlichen Kontakt wird nicht gelächelt.[3] Der *Amerikanizator* scheint ein probates Mittel, den schwermütigen Russen die Welt des 'think positive' und 'cheeese' beizubringen.

Marcel Schwierin

1 Ausführlichere Darstellungen des Parallelen Kinos von Gleb Aleinikov und Jevgenij Jufit finden sich im Oberhausener Festival-Katalog 2000.

2 Go West war auch der Slogan einer Zigarettenmarke. Nach der Öffnung der Mauer wurden damit an die Grenzübergänge so plakatiert, dass man sie im Osten gut sehen konnte.

3 Als Reisender in Russland braucht man eine Zeit, bis man sich daran gewöhnt hat, dass alle Charme-Versuche an der scheinbaren Gleichgültigkeit des Gegenübers nichts zu ändern vermögen – die allerdings einer umwerfenden Herzlichkeit im privaten Kontakt weicht. Umso erstaunter war ich, als mich bei einer Sichtung eine junge, mir unbekannte Frau grundlos anlächelte. Während ich darüber nachdachte, dass sich doch einiges geändert haben müsse, sprach sie mich an: Sie kam aus San Francisco.

In *America Sells*, Bjørn Melhus filmed a very different demonstration on the day of the German monetary union. An American cheerleader group here celebrates not the victory of some football team, but the victory of a whole system, and, while selling the economically retarded 'Ossis' (East Germans) breathtakingly awful T-shirts, teaches them the central vocabulary of capitalism: 'It's cheap. Do you understand cheap?'

On October 3, 1990, the day of German reunification, Betina Kuntzsch filmed her version of the end of the German Democratic Republic: *Fünfzehn Einheitsstücke (Fifteen Pieces of Unity)* consists of individual snapshots of the disappearance of a whole history and the alienated view of the new political symbolism. Pictures of slowing down and reflection. Strangely enough, a T-shirt plays a role here as well: the underwear of American soldiers as an individual body banner.

Rotraut Pape, who lived in Kreuzberg and thus in direct proximity to the Wall, began her long-term project *Die Mauer – Der negative Horizont (The Wall – The Negative Horizon)* in 1989. She walks along the Wall with her video camera again and again, documenting the disappearance of this Cold-War symbol on four screens at the same time. Strangely, it is here of all places, through the decay of a completely life-denying piece of architecture, that it becomes tangible how this event of global significance has changed people's individual attitude to life. The enclosed West Berlin was a strange but unique set-up. Kreuzberg, as a refuge for alternative lifestyles, may never have existed without the protective proximity of the Wall. The mood of the city has changed completely since it disappeared.

Go West[2] by the Pet Shop Boys adopts the totalitarian aesthetic of the parades and tells the East which way to go. It combines admiration of the prettily ornamented masses - the marchers look like a symbiosis of soldiers from both systems - with a self-ironic look at pop culture: the "stairways to heaven" do not lead straight to heaven, but also into a void.

The *Amerikanizer* is based on a cultural difference: whereas in the USA almost everyone seems to smile when in contact with strangers (with the exception of all people in uniform), in Russia this phenomenon is almost unknown. No one smiles during public contact.[3] The *Americanizer* seems to be a good way of teaching the melancholy Russians about the world of 'think positive' and 'cheese'.

1 There are more detailed descriptions of the 'Parallel Cinema' of Gleb Aleinikov and Yevgeny Yufit in the 2000 Oberhausen Festival Catalogue.

2 Go West was also the slogan of a cigarette brand. After the Wall was opened, posters bearing these words were put up at border crossings so that they could be easily seen in the East.

3 When travelling in Russia, it takes some time for you to get used to the fact that all attempts to employ charm cannot change the apparent indifference of the person you are talking to. But this indifference is replaced by a fantastic warmth at a private level. I was all the more astounded when, at a screening, a young woman whom I did not know smiled at me without cause. While I was reflecting that things must have changed a great deal, she spoke to me: she came from San Francisco.

Traktora Tractors

UdSSR 1987
12', 35 mm, s/w

Regie Igor & Gleb Aleinikov

Traktor – eines der mächtigsten Symbole des fröhlichen Arbeitens und Lebens in der Sowjetunion. In diesem Film wird dieses Idol zerstört und wiederbelebt. The tractor - one of the most powerful symbols of working and living happily in the Soviet Union. This film destroys and revives this idol.

Bio-/Filmografie Brothers, born in Grozny. Igor: *1962, since 1980 8 mm and 16 mm films, founder (1985) and editor-in-chief of *Cine Fantom* magazine, died in an air accident in 1994. Gleb: *1966, began painting in 1978, performance work in 1984, filmmaking in 1986. Wrote *Cine Fantom* criticism and scripts. Lives in Moscow.

www.cinovid.org



Knopka The Button

Armenien/UdSSR 1990
8', 35 mm, Farbe

Regie Robert Saakjanz

aus dem Archiv
der Internationalen Kurzfilmtage
Oberhausen

Die Gleichgültigkeit der Bürokratie nimmt große Katastrophen wie Tschernobyl und das Erdbeben in Armenien nicht wahr. In ihrem Machtegoismus und ihrer zynischen Verantwortungslosigkeit drückt sie auf das 'Knöpfchen': Die UdSSR geht zugrunde. The indifferent bureaucracy ignores catastrophes like Chernobyl and the earthquake in Armenia. In its cynical irresponsibility it presses the 'Button': The USSR perishes.

Bio-/Filmografie *1950 Baku/Azerbaijan. After studying pedagogics, he began working as an animator. Since 1972 he has worked as a director.

www.animator.ru



Chronica demonstratii Chronicle of a Demonstration

UdSSR 1988
20', 35 mm, s/w

Regie Dmitry Zhelkovsky

Nicht nur die Demonstrationen zu den Revolutionsfeierlichkeiten, auch ihre Dokumentation in den Leningrader Wochenschauen folgten einer exakten Choreografie. Die filmische Dekonstruktion der Veranstaltung in dieser Wochenschau entspricht den Protesten auf der Straße und vermittelt so ein beeindruckendes Bild vom nahen Ende der Sowjetunion. Not only the demonstrations accompanying Revolution celebrations followed an exact choreography, but their documentation in Leningrad newsreels as well. The filmic deconstruction of the event in this newsreel reflects the protests in the streets and thus conveys a striking image of the imminent end of the Soviet Union.

Bio-/Filmografie *1961, lives and works in St. Petersburg. Films: *Leningrad: Three Days in August* (1991), *Sisyphus - His Life on Earth* (1995).

www.cinedoc.nw.ru



America Sells

Deutschland 1990
7', U-Matic (auf Beta SP/PAL), Farbe

Regie Bjørn Melhus

Der 1. Juli 1990, Tag der deutschen Währungsunion. In der noch existierenden DDR wird mit der DM die freie Marktwirtschaft eingeführt. Über Nacht werden Werbetafeln enthüllt und Schaufenster ausgestattet. Auf dem Berliner Alexanderplatz findet eine Siegesfeier der besonderen Art statt. July 1, 1990, the day of the German monetary union. The free-market economy is introduced to the still existing East Germany along with the deutsche mark. Overnight, advertising billboards are unveiled and shop windows filled with displays. On Alexanderplatz in Berlin, an unusual and triumphal celebration takes place.

Bio-/Filmografie *1966, Kirchheim/Teck, Germany. 1985-87, training in photography and audio-visual techniques in Stuttgart. 1988-97, art studies at the HBK (Academy of Fine Arts) in Brunswick, Germany. Has worked with Super 8 and 16 mm film since 1986, with video and video installations since 1988. Professor at the School of Visual Arts, Kassel.

www.melhus.de



Fünfzehn Einheitsstücke Fifteen Pieces of Unity

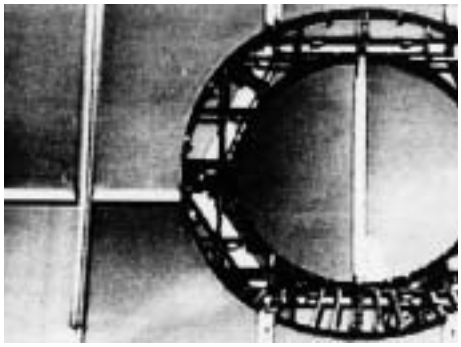
Deutschland 1991
3', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Betina Kuntzsch

15 Videopostkarten vom 3.10.1990. Details vom ersten Tag der deutschen Einheit, aufgenommen zwischen Alexanderplatz und Kurfürstendamm. Fifteen video postcards from 3.10.1990. Details of the first day of German re-unification, shot between Alexanderplatz and Kurfürstendamm in Berlin.

Bio-/Filmografie Until 1988, Betina Kuntzsch studied at the Academy of Visual Arts in Leipzig. Since then she has worked in the video medium.

www.cinovid.org



Die Mauer - Der negative Horizont The Wall - The Negative Horizon

Deutschland 1992
11', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Rotraut Pape



Bereits eine Woche nach der Öffnung der Berliner Mauer war ihr Verschwinden absehbar. Ich ging daher am 17. November 1989 mit einer Kamera noch einmal an ihr entlang. Ein paar Monate später dieselbe Strecke: das Kameraauge fest auf die Mauer und auf das, was sie verbarg, gerichtet. Dann wieder im Sommer und ein viertes Mal im November 1990, genau ein Jahr später. One week after the Berlin Wall was opened, its disappearance could be foreseen. So on November 17, 1989 I walked along it once more with a camera. A few months later, the same stretch, the lens directed steadily at the wall and that which it concealed. Then again in summer, and a fourth time in November 1990, exactly one year later.

Bio-/Filmografie *1956, Berlin. Studied fine Arts at the Art Institute in Hamburg. From an early stage, she concentrated on film and video as well as performance and installations. She has made several experimental documentaries for the TV stations arte/3sat/ZDF. Rotraut Pape is professor for film and video in Offenbach.

www.werkleitz.de/~pape

Go West (Pet Shop Boys)

Großbritannien 1993
4', DVD, Farbe

Regie Howard Greenhalgh



Go West **ist eine Coverversion des gleichnamigen Village People Songs von 1979. Umgedeutet auf den Zerfall der Sowjetunion, wird in aufwendigen Computergraphiken die Ästhetik totalitärer Aufmärsche wiederbelebt, nur dass die Reise jetzt ins gelobte Land des Pop-Kapitalismus geht.** *Go West* is a cover version of the Village People song of this name from 1979. Reinterpreted to reflect the decline of the Soviet Union, the aesthetics of totalitarian marchpasts are revived in lavish computer graphics, and the destination of the journey is now the Promised Land of pop capitalism.

Bio-/Filmografie Howard Greenhalgh directs music videos for Pet Shop Boys, Placebo, Sting and others.

www.petshopboys.co.uk.

www.clipland.com

Amerikanizator Americanizer

Russland 1999
1', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Victor Davydov/Studio U-7tv



Die einfachste und am schnellsten verfügbare Methode, absolut glücklich zu werden. The simplest and most readily available method for becoming absolutely happy.

Bio-/Filmografie Studio U-7tv is a distribution and production company for TV programmes, working in the market of the former USSR since 1994.

www.u7tv.ru

Fear from Rear - Why Do Bad Things Happen to Good People?[1]

Theorien um Verschwörungen bestechen durch ihre Logik und perfekte Kohärenz. Nirgends bleibt Platz für Zweifel. Stets sind sie der Wirklichkeit überlegen und ziehen sich wie ein Seemannsknoten immer fester zu, je mehr man mit Gegenargumenten an ihnen rüttelt. Sie sind Reaktionen auf Krisen, erscheinen in Zeiten von Verunsicherung und Angst. Aber ihre Verbreitung dient immer auch einem konkreten Zweck: "Feinde" sollen benannt, Personengruppen ausgegrenzt, Machtverhältnisse verschoben werden. Als Michail Gorbatschow 1985 seine Reformen zunächst unter dem Schlagwort der "Uskorenije" (Beschleunigung) auf den Weg brachte, erhoffte er sich eine Neubelebung der sozialistischen Idee. Das schien nötig, denn es drohte der Kollaps. Partei und Staat wollten mit den Bürgern wieder ins Gespräch kommen, so lautete der Auftrag an die Massenmedien. Viele Geheimnisse kamen nun ans Licht. Falsche Totenscheine, frisierte Statistiken, zerbrochene Biografien, die Zerstörung der Natur, das Ausmaß von Korruption und Kriminalität. Mag es in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit zunächst lindernd gewirkt haben wenn man für Stalin einen posthumen Parteiausschluss fordern konnte[2], so wurde der Drang nach der Suche nach Schuldigen mit der Zeit immer stärker. Das Angebot reichte von den üblichen Verdächtigen - Bolschewisten, Juden, Imperialisten, Demokraten, kriminelle Banden - bis hin zu surrealen Kandidaten wie dem Teufel oder Außerirdischen, die die Sowjetunion damals häufiger als sonst besucht haben sollen. In einem Interview[3] erzählte mir ein junges Paar von der angeblichen Existenz eines unterirdischen Tunnels zwischen Moskau und St. Petersburg. Von extraterrestrischen Wesen angelegt, reisten darin Geschäftsleute in ihren Hubschraubern zwischen den beiden Metropolen. Welchen Vorteil die "Businesmeni" aus diesem Verkehrsweg ziehen sollten, blieb unklar, der Nutzen für Olga und Andrey war hingegen evident: Die absurde Schönheit der Geschichte machte ihre enge Plattenbauküche, in der das Gespräch stattfand, für kurze Zeit zum Mittelpunkt einer geschützten und entschleunigten Welt.

Das Fernsehen der Perestroika-Jahre sparte nicht mit Darstellung von Gewalt. Ein besonderes Beispiel ist die Sendung *600 Sekunden*, eines der ersten Nachrichtenmagazine, welches investigativen Journalismus praktizierte. Die Sendung wurde täglich um zehn vor zehn, zunächst lokal und später landesweit, im Leningrader Fernsehen ausgestrahlt. Der Autor, Regisseur und Moderator, Alexander Newzorov verstand es, sein Publikum zu fesseln - mit der Wahrheit, oder dem, was er als solche empfand. Diebe und Mörder zerrte er noch am Tatort vor die Kamera: "Nimm mal das Beil in die Hand." Ein hastiger Schwenk über Diebesgut. Wer sein Eigentum im Fernsehen erkannte, konnte bei einer eingeblendeten Telefonnummer anrufen. Eingestreut in die "Kriminalnaja Chronika" wurden Werbeclips für Sicherheitsfirmen, Bilder von segnenden Geistlichen, ein wenig Kultur von den Bühnen der Stadt und am Ende ein Satz über das Wetter. Newzorov unterlegte seine Sujets nicht nur mit suggestiver Musik sondern auch mit beißenden Kommentaren. Der Monarchist und "psychopatische Ultranationalist", wie ihn *Die Zeit* einmal beschrieb, fand kein gutes Wort für die Wirklichkeit der Perestroika. Omnipräsent wie Batman stilisierte er sich zum Gewissen der Stadt, der das Böse zwar nicht verhindern, es aber in allen Details zeigen konnte: "Die 'facts' aus dem Kasten überwältigen die Realität, verwirren sich in ihrer Masse, verweben sich zu Angstbildern und Apokalyptischen Visionen."[4]

Die Lust am Aufdecken von Geheimnissen ist nicht ohne die sowjetische Praxis der Geheimhaltung zu verstehen, die die Wahrnehmung der Wirklichkeit über Jahrzehnte einer massiven Korrektur unterzog. In dem Spielfilm *Vernanda* gerät ein Mann auf der Durchreise in das geheimnisvolle Komplott einer provinziellen Kleinstadt. Das Brot, das er sich an einem Kiosk kauft, entpuppt sich als eine tickende Bombe. Zunächst mehr empört als verängstigt versucht er die Bombe gegen ein echtes Brot zu tauschen. Als er immer tiefer in die Machenschaften der kleinen Stadt gerät und schließlich die Bombe nur noch loswerden will, rät ihm der Bahnwärter: "Nehmen Sie sie doch mit, als Andenken." "Aber wenn sie hoch geht?" "Was soll's, nichts

Conspiracy theories are made alluring by their logic and perfect coherence. There is no room for the slightest doubt. They are always superior to reality and, like a sailor's knot, the more you try to unpick them with counter-arguments, the tighter they become. They are reactions to crises, appearing during periods of uncertainty and fear. But their propagation always serves a concrete purpose as well: 'enemies' are to be named, certain groups of people excluded, the balance of power shifted. When Mikhail Gorbachev launched his reforms in 1985, at first under the catchword 'Uskoreniye' (acceleration), he hoped that the socialist concept would be revitalized. This seemed necessary, as a collapse appeared imminent. The Party and the state wanted to talk with the citizens again: these were the instructions to the mass media. Many secrets were now revealed. Faked death certificates, manipulated statistics, shattered lives, the destruction of nature, the extent of corruption and criminality. It may at first have been a relief to be able to demand Stalin's posthumous exclusion from the Party[2] during this examination of the past. But, as time went on, the pressure to find the guilty parties grew stronger and stronger. The spectrum ranged from the usual suspects - Bolshevists, Jews, imperialists, democrats, criminal gangs - to surreal candidates like the devil or extraterrestrials, who, it is said, visited the Soviet Union more frequently than usual back then. In an interview[3] a young couple told me about a subterranean tunnel that allegedly existed between Moscow and St. Petersburg. Built by extraterrestrial beings, it provided a route for business people to travel by helicopter between the two metropolises. It remained unclear how exactly the 'businesmeni' benefited from this highway, but the advantage for Olga and Andrei was obvious: for a short time, the absurd beauty of the story made their cramped prefab kitchen, where the interview took place, the centre of a protected and decelerated world.

Television in the years of the perestroika was not sparing in its depictions of violence. One striking example is the programme *600 Seconds*, one of the first news magazines to practise investigative journalism. This programme was broadcast daily by Leningrad television at ten to ten, at first locally and later across the country. Its writer, director and host, Alexander Nevzorov, knew how to capture his audience - with the truth, or what he felt to be the truth. He dragged thieves and murderers in front of the camera at the very scene of the crime: 'Pick up the axe.' A rapid pan shot of stolen goods. If someone recognized their possessions, s/he could ring up the telephone number displayed. The 'Kriminalnaya Chronika' also included a sprinkling of advertising spots for security companies, pictures of clergymen giving blessings, a little culture from the city's theatres and, at the end, a sentence about the weather. Nevzorov not only accompanied his subjects with suggestive music, but also provided acid commentaries. This monarchist and 'psychopathic ultra-nationalist', as the German newspaper *Die Zeit* once described him, did not have a single good word to say about the reality of the perestroika. Omnipresent like Batman, he made himself out to be the city's conscience who, although he could not prevent evil occurring, could at least show it in great detail. 'The "facts" from the box overcome reality, become confused in their sheer mass, interweave to form images of fear and apocalyptic visions.'[4]

This pleasure in uncovering secrets cannot be understood without taking into account the Soviet practice of secrecy, which for decades subjected the perception of reality to a massive 'correction'. In the film *Vernanda*, a man passing through a small provincial city gets caught up in a mysterious conspiracy. The loaf of bread he buys at a kiosk turns out to be a ticking bomb. At first more indignant than frightened, he tries to exchange the loaf for real bread. As he is dragged deeper and deeper into the wheelings and dealings of the town and finally wants nothing more than to be rid of the bomb, the level-crossing attendant advises him:

hält ewig!". Die Stadt Sillamäe, in der der Film gedreht wurde, gehörte bis kurz vor den Dreharbeiten 1988 zur Kategorie geheimer, d. h. "geschlossener" sowjetischer Städte. Da in Sillamäe seit 1946 Uranerz für das sowjetische Atomprogramm aufbereitet wurde, durfte die Stadt mehr als 40 Jahre auf keiner Landkarte erscheinen. Erst vor kurzem wurde sie mit finanzieller Hilfe der EU dekontaminiert.

Ganz unverschlüsselt erscheint die Verschwörung in dem Lehrfilm *Das Gerücht.* **Gestützt auf einfallsreiche Filmtricks, erklärt der Film seinem deutschen Nachkriegspublikum systematisch, wie ein Gerücht entsteht und welche verheerenden Folgen das für die Betroffenen haben kann. Dargestellt als dichter Nebel umweht bösartiger Klatsch das junge Fräulein Wagner seit ihrer Heimkehr aus dem Urlaub. Eine Postzahlungsanweisung und ein Auslandsbrief sollen Beweise dafür sein, dass Fräulein Wagner für den Osten spioniert. Die rettende Vernunft tritt auf in der Gestalt ihres Vorgesetzten, der an ihre Schuld nicht glaubt, da er die Mechanismen des Gerüchts von A bis Z durchschaut. Während er jovial und ausführlich sein Wissen ausbreitet, muss das erschreckte Fräulein Wagner vor seinem Schreibtisch stehen bleiben. Von harmlosem Tratsch bis hin zu Rufmord und Hexenverfolgung lässt er kein Szenario aus. Am gefährlichsten aber sei das "gedruckte Wort", dessen Verführungskraft sich die Tendenzpresse zu eigen mache. Die Folgen bebildert der Film mit dokumentarischen Aufnahmen von Protesten und Straßenkämpfen der 20er und 30er Jahre und infiziert seine aufklärerische Absicht so mit einer wenig subtilen Portion antikommunistischer Propaganda.**

Der Dokumentarfilm *Vidimo se u citulii (Das Verbrechen, das Serbien veränderte)* **zeigt aus nächster Nähe, was man nur im Verborgenen vermuten würde. Seine Protagonisten sind führende Vertreter krimineller Banden in Serbien, die sich mit schwerem Goldschmuck und Waffen behängt vor der Kamera brüsten: "Jeder junge Mann in Serbien träumt davon, für wenigstens fünf Minuten Teil der Gang zu sein". Oder: "'Normalsterbliche' werden in ihrem ganzen Leben nicht das erfahren, was einer von uns an einem einzigen Tag erlebt." Allein in den ersten Jahren des Krieges in Bosnien verdoppelte sich die Zahl der kriminellen Delikte. Waffen waren leicht zu beschaffen und die Aussicht auf ein Leben in Armut und Unsicherheit machte die Entscheidung, sich einer mafiösen Gang anzuschließen, für viele marodierende Jugendliche attraktiv. Dem schnellen unverdienten Reichtum, dem Schutz durch die Gruppe und dem täglichen Kick hatte die Gesellschaft keine überzeugenden Alternativen entgegenzusetzen. Allein drei der Protagonisten haben die Dreharbeiten nicht überlebt. Die Übrigen jedoch mögen heute einflussreiche Geschäftsleute sein.**

Christiane Büchner

1 Der Titel verweist auf den Aufsatz *Die verschwörungstheoretische Versuchung* **oder** *Why do bad things happen to good people?* **von Dieter Groh,** *Anthropologische Dimensionen der Geschichte*, **Frankfurt/M. 1992**

2 Diese Anekdote erzählte mir der *Memorial*-**Mitarbeiter Alexander Daniil. Auf seinen Vorschlag hin beließ man es dann bei der Forderung nach einer "ernsten Verwarnung".**

3 1993, unveröffentlicht

4 Hubertus F. Jahn, *Mein letzter Abend in Leningrad*, **in:** *Kursbuch 103*, **Berlin 1991, S. 15**

'Take it with you as a souvenir.' 'But what if it goes off?' 'So what, nothing is for ever!' Until shortly before the shoot began in 1988, the city of Sillamäe, where the film was made, belonged to the category of secret, i. e. 'closed', Soviet towns. Because uranium ore for the Soviet atomic programme was processed in Sillamäe from 1946, the city was not allowed to be shown on any maps for more than 40 years. It is only recently that it was decontaminated with financial help from the EU.

The conspiracy in the educational film *The Rumour* is completely out in the open. Using some inventive tricks, the film explains systematically to its German postwar audience how a rumour comes into being and what disastrous consequences it can have for those affected. Depicted as thick fog, evil gossip has surrounded the young Miss Wagner since her return from holidays. A postal order and a letter from abroad are seen as evidence that Miss Wagner is spying for the East. Reason - in the form of her superior - prevails; he does not believe she is guilty, as he sees through the mechanisms of the rumour from A to Z. The whole time he is expounding his knowledge in jovial and detailed manner, the frightened Miss Wagner has to stand in front of his desk. He does not leave out a single scenario, from harmless gossip to character assassination and witch hunts. But, he says, the most dangerous thing is the "printed word", whose seductive power is employed by the affiliated press. The film illustrates the consequences with documentary footage of protests and street fighting in the 20s and 30s, thus adulterating its educational intentions with a rather unsubtle portion of anti-communist propaganda.

The documentary film *Vidimo se u citulii (The Crime That Changed Serbia)* shows at close quarters something that one would expect to be hidden. Its protagonists are leading representatives of criminal gangs in Serbia, who, hung about with heavy gold jewellery and weapons, boast to the camera: 'Every young man in Serbia dreams of being part of the gang, if only for five minutes'. Or: 'In their entire life, "normal mortals" will never experience what one of us experiences in a single day.' In the first years of the war in Bosnia alone, the number of criminal offences doubled. Weapons were easy to come by, and the prospect of a life spent in poverty and uncertainty made the decision to join a mafia-like gang attractive for many marauding young people. Society could offer no convincing alternatives to fast, unearned wealth, the protection of the group and the daily kicks. But three of the protagonists were dead by the time the film had been shot. The others may today well be influential businesspeople.

1 The title refers to the essay *Die verschwörungstheoretische Versuchung oder Why do bad things happen to good people?* (The Temptation of Conspiracy Theories or Why do bad things happen to good people?) by Dieter Groh, *Anthropologische Dimensionen der Geschichte*, Frankfurt/M., 1992

2 This anecdote was told to me by Alexander Daniil, who collaborated on *Memorial*. At his suggestion, things did not go any further than a demand for a 'serious warning'.

3 1993, unpublished.

4 Hubertus F. Jahn, *Mein letzter Abend in Leningrad* (My Last Evening in Leningrad) in *Kursbuch 103*, Berlin 1991, p. 15

Christiane Büchner

Geboren 1965 in Freiburg i. Br., Mitglied der Kommission der Kurzfilmtage seit 2001. Sie recherchiert für die Kurzfilmtage vor allem in Russland, GUS. Christiane Büchner studierte an der Hochschule der Künste Berlin und der Kunsthochschule für Medien Köln. Sie lebt und arbeitet als Autorin, Filmemacherin und Mediengestalterin in Köln. Lehrtätigkeit an der FH Mainz. Seit 1990 realisierte sie zahlreiche Kunst- und Filmprojekte in Moskau und St. Petersburg. Zuletzt den Dokumentarfilm *Das Haus der Regierung.*

buechner@kurzfilmtage.de

Born in 1965 in Freiburg i. Br., Germany, member of the selection committee of the International Short Film Festival Oberhausen since 2001. For the festival she focuses her film research on Russia, CIS. Christiane Büchner studied at the Berlin University of the Arts and the Academy of Media Arts, Cologne. She lives in Cologne where she works as author, filmmaker and media designer. She teaches at the FH Mainz. Since 1990 she has realised numerous art and film projects in Moscow and St. Petersburg. Most recently, the documentary *Das Haus der Regierung.*

buechner@kurzfilmtage.de

Filmbeispiele Perestroika TV Examples from Perestroika TV

Russland 1992
10', DV, Farbe

Regie Christiane Büchner



Als Michail Gorbatschow seinen Reformkurs begann, versuchte er die Medien in seine Strategie einzubinden und forderte sie auf, kritisch über alle Bereiche der Gesellschaft zu berichten. Was Glasnost dann aber zu Tage brachte, waren gespenstische Bilder einer gesetzlosen und brutalisierten Realität, die die Menschen paralysierte und entfremdete. When Mikhail Gorbachev started his reforms he tried to integrate the media into his strategy, asking them to critically report on all areas of society. However, what glasnost brought to light were eerie images of a lawless and brutal reality that paralyzed and alienated the people.

Vernanda

Estland/UdSSR 1988
20', 35 mm, Farbe

Regie Roman Baskin



In der ruhigen Kleinstadt Vernanda gerät ein junger Mann auf der Durchreise in eine unerwartete Verschwörung. Denn das Brot, das er sich an einem Kiosk hinter dem Bahnhof als Proviant gekauft hat, birgt ein überraschendes und sehr gefährliches Geheimnis. A young man passing through the small town of Vernanda gets caught up in an unexpected conspiracy. The bread he bought for the journey at a kiosk behind the train station holds a surprising and very dangerous secret.

Bio-/Filmografie *1954. Studied acting at the Philharmonic in Tallinn, Estonia. Worked as film director and actor at a studio theatre in Tallinn. Apart from his theatre work he has also made films and TV series and worked as an actor.

www.efsa.ee

romanbaskin@hot.ee

Das Gerücht The Rumour

Deutschland 1951
15', 35 mm, s/w

Regie Ernst Niederreither



Als Fräulein Wagner aus dem Urlaub zurückkehrt, wird sie das Opfer einer bösartigen Verleumdung ihrer Nachbarn. Der Lehrfilm aus dem amerikanischen Re-education-Programm klärt die deutsche Nachkriegsbevölkerung über die Ursachen für das Entstehen von Gerüchten auf und zeigt die unabsehbaren Folgen für die unschuldig Betroffenen. When Miss Wagner comes back from her holidays she becomes the victim of her neighbour's wicked backbiting. This educational film from the American re-education programme informs the German post-war population about the causes of rumours and shows the unforeseeable consequences for the innocent victims.

www.filmportal.de

Vidimo se u citulii The Crime That Changed Serbia

Serbien 1995
35', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Janko Baljak



Als eine Folge des Krieges in Bosnien und auf dem Boden einer zerfallenden Gesellschaft entstehen eine Vielzahl brutal konkurrierender krimineller Banden. Die Protagonisten des Films sind führende Vertreter solcher Gangs. Die Interviews geben einen unerwartet direkten Einblick in die Ziele und das Funktionieren mafiöser Strukturen, die überall im ehemaligen Ostblock dessen Auflösung begleitet haben. The war in Bosnia and a crumbling society has led to the emergence of numerous gangs in brutal competition with one another. The film's protagonists are leading representatives of such gangs. The interviews give an unexpected and direct insight into the objectives and the functioning of the mafia-like structures which have accompanied the dissolution of the former Eastern Bloc.

Bio-/Filmografie *1965 in Belgrade, Yugoslavia. Studied film and television at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade, where he teaches today. Co-founder of the film and television department of the independent radio station B92. His films have won awards at international festivals. Films since 1986 (selection): *Ethnically Clean* (1998), *02:06 - Anatomy of Pain* (2000), *The Dead Kill - Anatomy of Pain 2* (2001).

janko@b92.net

The Self and the Other Das Ich und das Andere

Film ist immer ein Blick des Ichs auf die Anderen, eine grundlegende Frage, die unter allen Subthemen des Sonderprogramms liegt. Der Film, beziehungsweise der Chip in der Kamera ist eine Grenze, die die beiden optischen Räume teilt, den hinter der Kamera und den davor. Der Betrachter im Kino wiederum nimmt die Position der Kamera ein, ein inzwischen so alltäglicher Prozess, dass er als solcher meist nicht mehr wahrgenommen wird. Dabei reproduziert die filmische Technik nur das biologische Sehen: Im Alltag ist die Netzhaut Schnittstelle zwischen dem Ich und dem Anderen.[1]

So ist die Kinoprojektion auch eine Kommunikation zwischen mehreren Räumen:

- dem Ich hinter der Netzhaut

- dem Kinoraum, doppelt bespielt aus Projektion und Reflexion

- dem einst realen, jetzt nur noch imaginären Raum vor der Kamera

- und schließlich, wenn ein Gefilmter in die Kamera schaut (immer noch ein magischer Ausnahmemoment), das andere Ich, dessen Grenze wiederum die Iris zu sein scheint.

Dog Duet **von William Wegman thematisiert den imaginären Raum hinter der Kamera. Die Hunde, die weniger ihrem Willen als einem Reflex zu folgen scheinen, umschreiben mit ihren Blicken das filmische Rechteck. Gleichzeitig sitzen sie wie ein Spiegel vor dem Publikum, welches den Bewegungen der Hunde so aufmerksam folgt, wie diese dem zunächst nicht sichtbaren Gegenstand.**

Vsglyanite na Iizo (Schauen Sie in dieses Gesicht) **von Pavel Kogan beobachtet Betrachter einer Madonna da Vincis in der Eremitage und erweitert so die Anzahl der imaginären Sehräume um einen Dritten. Die betrachteten Betrachter werden von der Museumsführung aufgeklärt, dass es sich bei diesem Kunstwerk um die Darstellung der idealen Mutter handele. Ihre Gesichter dagegen spiegeln die Vielfalt realer Menschen und ihre sehr unterschiedlichen Reaktionen auf dieses Idealbild. Letztlich sind aber auch diese Bilder sorgfältigst ausgewählt aus Tausenden von Aufnahmen; wie die Madonna selbst ist dieser Film mehr artifizielle als dokumentarische Schönheit.**

Denis Beaubois beginnt in seiner Performance *In The Event of Amnesia the City Will Recall* **einen Dialog mit Überwachungskameras, mechanischen Augen hinter deren Kontrollmonitoren ein Mensch sitzen kann oder auch nicht. Im Gegensatz zu allen anderen Kameras ist ihre Bestimmung eine rein negative: Sie sollen nicht Schönheit, sondern Verbrechen abbilden. So technisch abstrahiert der Dialog ist, so primitiv sind seine Ergebnisse: Die durch die Maschine vermittelte Kommunikation bedarf einer neuen Sprache.**

In *Ein Wunder* **dokumentiert Stanislaw Mucha die Reaktionen von Pilgern angesichts einer Marienerscheinung in Polen. Dem Zuschauer vermittelt sich die Erscheinung nur über ihre Beobachter. Deutlich sichtbar wird dabei die kollektive Anstrengung der Autosuggestion, der Glaube, das Unsichtbare doch sehen zu können. Das Auge ist nur Mittler des Lichtes, die scheinbar gesehene Information wird jedoch vom Gehirn erzeugt und ist entsprechend manipulierbar.** *Ein Wunder* **steht auch für die Rückwendung der postsozialistischen Gesellschaft zur Religion, die nirgends so stark ist wie in Polen.**

In dem Essay *In Shanghai* **durchwandert Lou Ye seine Heimatstadt wie ein Fremder. Er dokumentiert die schnellen Veränderungen der Stadt, das Gefälle zwischen den reichen, sehr verwestlichten Vierteln und den armen, heruntergekommenen Stadtteilen. Im Zentrum seiner Reflexion steht jedoch die Frage, inwieweit er überhaupt etwas von der Realität wiedergeben kann. Die Menschen in den Straßen Shanghais, ihre Geschichten, sie entziehen sich seiner Erfahrbarkeit: "and maybe nobody would know about them forever."**

In *Luuser (Verliererin)* **inszeniert sich Kai Kaljo als erfolglose Künstlerin vor imaginärem Publikum (vom Band). Dass das reale Publikum ihre Selbststilisierungen für bare Münze nahm, verweist auf den schmalen Grat zwischen Bewunderung (bei Erfolg) und Verachtung (bei Misserfolg), auf dem sich zeitgenössische Künstler bewegen.**

Film is always the I looking at the Others, a fundamental issue that underlies all the sub-themes of this special programme. The film (or the chip in the camera) is a boundary that divides the two visual spaces: the one behind the camera and the one in front of it. Spectators in a cinema take up the position of the camera, a process that has become so everyday that it is mostly no longer perceived as such. Yet the cinematic technique only reproduces biological vision: in everyday life the retina is the interface between the I and the Other.[1]

The cinema projection is thus also a communication between several spaces:

- the I behind the retina

- the space of the cinema, containing both projection and reflection

- the once real, and now only imaginary, space in front of the camera

- and, finally, if someone being filmed looks into the camera (still a magical, exceptional moment), the other I, whose boundary seems to be the iris.

Dog Duet by William Wegman engages with the imaginary space behind the camera. The dogs, which seem not so much to follow their will as to obey a reflex, circumscribe the filmic rectangle with their gazes. At the same time, they sit like a mirror in front of the audience, which follows the dogs' movements as attentively as the dogs follow the initially invisible object.

Vsglyanite na Iizo (Look at This Face) by Pavel Kogan observes people looking at a Madonna by da Vinci in the Hermitage, thus adding a third imaginary visual space. The viewers thus viewed are told by a museum guide that this art work depicts the ideal mother. However, their faces reflect the variety of real people and their very different reactions to this ideal picture. But these images have also been very carefully chosen from thousands of pictures; like the Madonna herself, this film is more artificial beauty than documentary beauty.

In his performance *In the Event of Amnesia the City Will Recall*, Denis Beaubois begins a dialogue with surveillance cameras, mechanical eyes that can sometimes have someone sitting at their control monitors, and sometimes not. In contrast with all other forms of camera, their purpose is purely negative: they are not meant to show beauty, but crimes. The results of the dialogue are as primitive as the dialogue is technically abstract: the communication mediated through the machine needs a new language.

In *A Miracle* Stanislaw Mucha documents the reactions of pilgrims confronted with an appearance of the Virgin Mary in Poland. The apparition is conveyed to the viewer solely through those watching it. What becomes clearly apparent is the collective effort of auto-suggestion, the belief that one really can see the invisible. The eye is only the mediator of light; the apparently seen information is produced by the brain and can thus be manipulated. *A Miracle* also shows the way post-socialist society has turned back to religion, a trend that is stronger in Poland than anywhere else.

In the essay *In Shanghai*, Lou Ye roams through his home city like a stranger. He documents the rapid changes in the city, the wide gap between the rich, very westernized districts and the poor, run-down parts of the city. His reflections however centre upon the question of to what extent he can depict anything at all of the reality. The people in Shanghai's streets, their stories - they elude his grasp: 'And maybe nobody would know about them forever.'

In *Luuser (A Loser)*, Kai Kaljo presents herself as an unsuccessful artist to an imaginary audience (on tape). The fact that the real audience took her self-stylizations at face value shows the narrow border between admiration (in the case of success) and contempt (in the case of failure) upon which contemporary artists move.

Portraits of elderly people were an important tradition in Soviet short film. But in *Iliuzijos (Illusions)*, it is not the leader of a collective farm who is honoured for his merit, but a chronic outsider. As a Jew and a Lithuanian, the author Jokubas Josade was constantly persecuted. His family was murdered by the Nazis. In view of Stalinist anti-Semitism, he destroyed all evidence of his Jewish identity, includ-

Portraits alter Menschen waren eine wichtige Tradition des sowjetischen Kurzfilmes. Jedoch wird in *Iliuzijos (Illusionen)* kein verdienter Kolchosvorsitzender geehrt, sondern ein chronischer Außenseiter. Der Schriftsteller Jokubas Josade war als Jude und Litauer beständiger Verfolgung ausgesetzt, seine Familie wurde von den Nationalsozialisten ermordet. Angesichts des stalinistischen Antisemitismus vernichtete er alle Zeugnisse seiner jüdischen Identität einschließlich seiner eigenen Schriften. "Ich bin einsam seit meiner Jugend. Es scheint, dass keiner mich versteht, niemand teilt meine Auffassungen. Ich spreche wohl anders als die anderen, aber ich weiß nicht warum. Ich glaube, dass ich nicht alles anders sehe als die anderen. Jeder ist eine vom anderen getrennte, ist eine ganz eigene Welt für sich. Niemand kann in den anderen hineinsehen."[2] Josade verleugnet das Scheitern seines Lebens nicht. In einer Welt, in der nur Erfolg zählt und Unglück schamhaft verborgen wird, ist seine Klage wiederum etwas vollkommen Fremdes. So wird er zum tragischen Helden, auf der Erkenntnis der existentiellen Einsamkeit des Menschen beharrend.

Luuser **und *Iliuzijos*, jeweils aus verschiedenen postsowjetischen Republiken, stehen auch für zwei grundsätzliche Richtungen des postsowjetischen Kurzfilms.** *Luuser* **ist auf Video für eine Kunstausstellung gedreht, ganz in der Tradition der internationalen Videokunst mit der Künstlerin selbst vor der Kamera.** *Iliuzijos* **dagegen ist ein klassischer Dokumentarfilm auf 35 mm.**

Marcel Schwierin

1 Als Kind habe ich mich manchmal erschreckt, wenn ich jemandem aus intimer Distanz zu lange in die Augen schaute. Für einen Moment vergaß ich, wen ich vor mir hatte und sah vor mir nur noch die mir völlig fremde Welt eines Anderen hinter der sich unwillkürlich bewegenden Pupille, eher einem unberechenbaren Tier denn einem mir bekannten Menschen zugehörig.

2 Jewsei Zeitlin, *Lange Gespräche in Erwartung eines glücklichen Todes*, **Berlin 2000 [nach Gesprächen mit Jokubas Josade]**

ing his own writings. 'I have been lonely since my youth. It seems that no one understands me, no one shares my views. I obviously speak differently than the others, but I don't know why. I think that I don't see everything differently from the others. Everyone is a completely unique world separated from the others. No one can see inside another person.'[2] Josade does not deny that his life has been a failure. In a world where only success matters and misfortune is shamefacedly hidden, though, his lament is something completely alien. In this way, he becomes a tragic hero, insisting on recognition of the fact that every individual is essentially alone.

Luuser and *Iliuzijos*, from two different post-Soviet republics, also represent two fundamental trends in post-Soviet cinema. *Luuser* was made on video for an art exhibition, and very much in the tradition of international video art, with the artist herself in front of the camera. *Iliuzijos*, on the other hand, is a classical documentary shot on 35 mm.

1 As a child I was sometimes startled when I looked into someone's eyes from an intimate distance for too long. For a moment, I forgot who was before me and saw only the completely alien world of an Other behind the involuntarily moving pupil that belonged more to an unpredictable animal than a person known to me.

2 Jewsei Zeitlin, *Lange Gespräche in Erwartung eines glücklichen Todes* (Long Conversations in Expectation of a Happy Death), Berlin 2000 [based on conversations with Jokubas Josade]

Dog Duet

USA 1975
3', Beta SP/PAL, s/w

Regie William Wegman

Am bekanntesten ist William Wegman wohl für seine Weimaraner Hunde-Portraits. In den 1970ern machte er eine Reihe witziger, Performance-basierter Videos. Mit seinem Hund Man Ray in der Hauptrolle zählen diese drolligen Geschichten heute zu den Videoklassikern. (...) In *Dog Duet* definieren die Kopfbewegungen zweier Hunde den imaginären Raum vor und hinter der Kamera. Best known for his portraits of his Weimeraner dogs, William Wegman created a series of comedic, performance-based tapes in the 1970s. Featuring his dog Man Ray, these droll anecdotes remain video classics. (...) In *Dog Duet*, the head movements of two dogs define the imaginary space in front of and behind the camera.

Bio-/Filmografie *1943, Holyoke, Massachusetts, USA. He studied painting at Massachusetts College of Art and University of Illinois. 1970-82 he produced large format Polaroids and videos with his Weimaraner 'Man Ray', later with the successor 'Fay Ray'. Since 1981 he returned to painting. See also the programmes *People Are Looking at You* and *Materialism, Materialism* for more works by William Wegman.
www.wegmanworld.com



Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York

Vsglyanite na lizo Look at This Face

UdSSR 1966
10', 35 mm, s/w

Regie Pavel Kogan

Eine versteckte Kamera zeichnet die Reaktionen von Besuchern der Eremitage vor Leonardo da Vincis "Madonna" auf. Zum ersten Mal wird den Zuschauern nicht der aufrechte sowjetische Vorzeigebürger präsentiert, sondern sie werden als echte Menschen mit normalen und sehr echten Emotionen und Reaktionen gezeigt. A hidden camera records the reactions of visitors to the Hermitage whilst they stand in front of Leonardo da Vinci's 'Madonna'. For the first time spectators, rather than being presented as upright models of Soviet citizenship, were shown as real people expressing normal and very real emotions and reactions.

Bio-/Filmografie *1931, Leningrad, USSR. Studied political economics. Numerous documentaries since 1959. He left in 1993 for Israel. See another film by him in the programme *Cosmic Science*.
www.cinedoc.nw.ru



In the Event of Amnesia the City Will Recall

Australien 1997
8'30'', DV, s/w

Regie Denis Beaubois



Zwölf Orte in Sydney, an denen gut sichtbare Überwachungskameras postiert waren, wurden für diese Performance ausgewählt. Der Performer trat sofort in Interaktion mit dem elektronischen Auge. Genehmigungen wurden nicht eingeholt. Der Performer tauchte unangekündigt auf und führte seine Aktionen aus. Twelve sites were selected around the city of Sydney where surveillance cameras were prominently placed. Upon arrival the performer engaged with the electronic eye. No permission was sought for the use of these sites. The performer arrived unannounced and carried out his actions.

Bio-/Filmografie *1970 Mauritius. Has worked as video and performance artist in Australia and internationally for the past 11 years. He is a member of performance ensemble GravityFeed and has worked with the Post Arrivalists and Gekidan Kaitaisha.

www.dirtymouse.net

Ein Wunder A Miracle

Polen/Deutschland 1998
7', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Stanislaw Mucha

aus dem Archiv
der Internationalen Kurzfilmtage
Oberhausen



Lassen sich Wunder filmen? Die Kamera zeigt Pilger in einem kleinen Ort Ostpolens, ein Fenster in einem Schulhaus beobachtend, in dem bereits viele die Mutter Gottes zu sehen glauben. Is it possible to film miracles? The camera shows pilgrims watching the window of a school in a small town in the east of Poland, where several people have already believed they have seen the Virgin Mary.

Bio-/Filmografie *1970 in Nowy Targ / Polen. 1989-92 he studied acting in Krakow, 1995-99 film directing at the Academy of Film and Television in Potsdam Babelsberg. Short films and documentaries *(Absolut Warhola, Die Mitte)*.

www.strandfilm.com

In Shanghai

Volksrepublik China 2001
17', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Lou Ye



In Shanghai **ist eine Auftragsproduktion des Filmfestivals in Rotterdam zum Thema Hafenstädte. Zwischen Wolkenkratzern, Kolonialbauten, Müllhalden und Techno-Tempeln entsteht ein sehr persönliches Porträt einer Stadt, deren mythischen Qualitäten Lou Ye schon in seinem Spielfilm** *Suzhou River* **auf unvergleichliche Weise nachgespürt hat. (Andreas Ungerböck)** *In Shangai* is a production commissioned by the film festival in Rotterdam on the subject of seaports. Set amongst skyscrapers, colonial buildings, rubbish heaps and techno temples, it provides a very personal portrait of a city whose mythical qualities have already been explored in unique fashion by Lou Ye in his film *Suzhou River.* (Andreas Ungerböck)

Bio-/Filmografie *1965 in Shanghai, China. Graduated from Shanghai Art School, majored in Cartoon Production. Studied film direction at the Beijing Film Academy and directed several feature films.

www.dreamfactory.cn

Luuser A Loser

Estland 1997
2', Beta SP/PAL, s/w

Regie Kai Kaljo

aus dem Archiv
der Internationalen Kurzfilmtage
Oberhausen



Diese Videoarbeit setzt sich mit der Frage nach Identität im Wechselverhältnis von Selbst- und Fremdwahrnehmung auseinander. "Es sollte eine lustige Arbeit sein ... Es war eine große Überraschung für mich, dass die Leute alles glaubten, was ich über mich sagte, sogar die schlimmste Variante. Jeder könnte das gleiche Video über sich machen." This video examines the question of identity in relation to the perception of the I and the other. 'It was meant to be funny ... It came as a big surprise to me that everyone believed everything I said about myself, even the worst version. Anyone could make the same video about themselves.'

Bio-/Filmografie *1959, Tallinn, Estonia (former USSR). Video-artist (tapes & installations). 1992 Postgraduate studies at the Swedish Royal Academy of Arts. 1983-1990 Tallinn Art University, painting. 1966-1977 Tallinn Musical Secondary School, theory of music.

www.artnet.de

Iliuzijos Illusions

Litauen 1993
21', 35 mm, s/w

Regie Diana & Cornelius Matuzeviciené

aus dem Archiv der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen

Porträt des 82-jährigen jüdisch-litauischen Schriftstellers Jokubas Josade, der bei aller leidgeprüften Erfahrung einen Weg selbstbestimmter Identität zu gehen versucht. Portrait of Jokubas Josade, 82-year-old Jewish Lithuanian author who, in spite of much suffering, attempts to walk a path of self-determined identity.

Bio-/Filmografie Virginija-Diana Matuzeviciené *1948 in Naujamietis, began working as assistant director at Lithuanian Film Studio in 1969.

Bio-/Filmografie Kornelijus Matuzevicius *1944 in Joniskis, joined Lithuanian Film Studio in 1970 after studying cinematography in Moscow.

www@kurzfilmtage.de



Thine Inward-Looking Eyes Der Blick nach Innen

Dem Zoom in *Powers of Ten* **folgend, setzt dieses Programm dort an, wo im eigenen Körper das Andere beginnt, in der Psyche.**

Obwohl Marx in seiner Theorie der Menschwerdung durch selbstbestimmte Arbeit die Grundlage für die heutige Idee der Selbstverwirklichung gelegt hat, war der historische Materialismus eine vorpsychologische Theorie, die im Wesentlichen den Menschen als ein Vernunftwesen sah, dessen Bewusstsein primär durch äußere Umstände bestimmt sei. Entsprechend ging die Sowjetideologie von der Formbarkeit des Menschen aus, der Kommunismus war nicht für den heutigen, unvollkommenen Menschen, sondern für den noch zu schaffenden Neuen Menschen bestimmt. In diesem grundlegend falschen Menschenbild lag vielleicht auch die entscheidende Ursache seines Scheiterns: Es scheint, als hätte die Sowjetunion ihre Bürger nie verstanden.

In der hochindividualisierten Welt des Westens dagegen ist die intensive Auseinandersetzung mit dem Selbst programmatisch. Die andauernde Auflösung tradierter gesellschaftlicher Formen (Religion, Nation, Heimat, Familie) einerseits und die permanent steigenden Anforderungen im Beruflichen wie Privaten andererseits verlangen vom Einzelnen eine beständige Selbstreflexion.[1]

Thine Inward-Looking Eyes **von Thad Povey spielt mit der psychologischen Erwartungshaltung des filmgeschulten Betrachters: Die Blicke der Protagonisten scheinen auf etwas Dramatisches zu verweisen, doch nichts passiert. Der Blick auf den Anderen spiegelt nur den des Selbst.**

Dr. Turner's Mental Home **verweist auf die Anfang des letzten Jahrhunderts weit verbreitete Angst vor dem unheimlichen Phänomen der eigenen Psyche. Der Leiter der Irrenanstalt ist verrückter als seine Patienten. Psychiater sind hier keine Heilkundigen, sondern Besitzer eines bedrohlichen Geheimwissens, welches ihnen Macht über die Menschen verleiht (die berühmtesten Vertreter dieses Genres sind die Psychiater Caligari und Mabuse).**

Facing Reality **steht am Anfang einer Entwicklung, die man als mediale Massenpsychologisierung bezeichnen könnte. Vor dem Hintergrund der heilen, amerikanischen Mittelstandswelt werden Ursache, Wirkung und Überwindung psychisch abweichenden Verhaltens möglichst logisch erklärt, auf dass das Unheimliche seinen Schrecken verliere. Was einerseits der - durchaus sinnvollen - Aufklärung zur Erkennung psychischer Probleme dient, wird gleichzeitig zum Zwang individueller Optimierung: Ein Teenager, der nicht zum Abschlussball will ("negativist"), wird zum Problem.**

Die sehr persönlichen Auseinandersetzungen in Mike Hoolbooms Filmen stehen exemplarisch für die Entwicklung des Experimentalfilms in den 90ern. Sein Werk kreist um Themen wie Familie, Sexualität und AIDS; formal geprägt durch die Verwendung von Archivmaterial (found-footage) und Voice-over. In *Amy* **variiert er seine Herangehensweise: die Biografie ist fiktional, sie wird von einer Schauspielerin gesprochen, der Prozess der Voice-**

Following the zoom in *Powers of Ten,* this programme begins where the Other begins in our own bodies: in the psyche.

Although Marx laid the foundations for the present-day idea of self-realization in his theory of becoming human through self-determined work, historical materialism was a pre-psychological theory based essentially on the premise that humans are rational beings whose consciousness is primarily determined by external circumstances. Soviet ideology accordingly assumed that people could be shaped; communism was not for today's imperfect humankind, but for the New Man that had yet to be created. This fundamentally false concept of humankind was perhaps a critical cause of communism's failure: it seems as if the Soviet Union never understood its citizens.

In the ultra-individualized world of the West, however, an intensive engagement with the Self is inevitable. The constant dissolution of traditional social forms (religion, nation, homeland, family) on the one hand and the permanently growing pressures both in professional and private life on the other demand constant self-reflection on the part of the individual.[1]

Thine Inward-Looking Eyes by Thad Povey plays around with the psychological expectations of experienced film viewers: the protagonists' gazes seem to betoken something dramatic, but nothing happens. The look at the Other only reflects the gaze of the Self.

Dr. Turner's Mental Home gives an insight into the fear, widespread at the start of the 20th century, of the mysterious phenomenon of the individual psyche. The head of the asylum is madder than his patients. Here, psychiatrists are not healers, but the owners of a threatening secret knowledge that gives them power over people (the most famous representatives of this genre are the psychiatrists Caligari and Mabuse).

Facing Reality is one of the first films in a development that could be called "media mass psychologization". Against the background of the ideal world of the American middle class, the causes, effects and ways of overcoming psychologically deviant behaviour are explained as logically as possible in order to make the uncanny less terrifying. Although this provides some very useful guidance on the recognition of psychological problems, it also produces the obligation of self-optimization: A teenager who doesn't want to attend the graduation ball ('negativist') becomes a problem.

The very personal studies in Mike Hoolboom's films exemplify the development of experimental film in the nineties. His works centre on themes like family, sexuality and AIDS. Formally, they are characterized by the use of archive material (found footage) and voiceovers. In *Amy*, he varies his approach: the biography is fictional, it is spoken by an actress, the process of recording the voiceover is made

over-Aufnahme wird in der Sprecherkabine sichtbar gemacht. Der gelegentliche Blickkontakt zwischen Schauspielerin und Regisseur (Kamera/Publikum) schafft eine andere Authentizität, die die Grenzen zwischen Dokumentarischem und Fiktionalem verwischt.

Der Animationsfilm *Droga (Der Weg)* **von Miroslaw Kijowicz ist eine kurze Parabel über die seltsamen Trans- und Deformationen, die Menschen auf ihrem Weg durchs Leben machen müssen.**

Apologies **ist eine filmgeschichtlich seltene Arbeit: Anne Robertson, die als "ängstlich obsessiv schizoid-affektiv manisch-depressiv" diagnostiziert ist, präsentiert sich selbst vor der Kamera. Die ununterbrochenen Schuldgefühle, die sie durch alle Lebenslagen vor dem Publikum ausagiert, sind gleichermaßen existentielle Selbstdarstellung wie therapeutischer Prozess. Doch durch dieses extrem Andere hindurch wird auch die Alltäglichkeit solcher Schuldgefühle offenbar (ich zumindest kann mich in dieser Arbeit leicht wiederfinden).**

Silver Screen - Shower Scene **von Titus Lilien ist ein Video zu der Musik von Felix Da Housecat. Die albtraumartige Szenerie verweist auf den Traum als Boten des Unbewussten ebenso wie auf die so oft beschriebene Nähe zwischen Traum und Film. Was die Protagonistin in den Schrankfächern ihres Unbewussten findet, kann sie nicht mehr verschließen; wer die Pforten zur inneren Hölle einmal geöffnet hat, kann nie mehr zurück: "you will never be home again".**

Mathilde ter Heinje arbeitet oft mit lebensgroßen Puppen ihres Selbst. *Mathilde, Mathilde…* **verbindet Tonfragemente von drei filmischen Selbstmörderinnen - alle mit dem Namen Mathilde - mit der Ermordung ihres anderen Ichs, der Puppe. Die mediale Durchdringung des Menschen, die den Zuschauer beständig mehrere Identitäten leben lässt und so seine eigene verändert, wird von Mathilde in der Puppe wieder veräußert. Ihre Ermordung ist Antizipation und Abwehr zugleich.**

Wednesday Creamy Cake **von Yuet-Na Tse verbindet die zeitgenössische psychologische Frage nach Identität mit der klassischen psychoanalytischen Problemstellung um Sexualität und Moral. Die statische Komposition der Bilder - stellvertretend für die nach wie vor rigide Moral und körperliche Distanz in der chinesischen Gesellschaft - wird gebrochen durch das obsessive Voice-over. In Umkehrung zu** *Amy* **ist es hier eine Künstlerin, die die Frage nach Identität durch einen Jungen stellen lässt.**

Marcel Schwierin

visible in the speaker's cubicle. The occasional eye contact between the actress and the director (camera/audience) creates a different authenticity, one that blurs the borders between documentary and fiction.

The animation film *Droga (The Road)* by Miroslaw Kijowicz is a short parable about the strange transformations and deformations that people inevitably undergo on their way through life.

Apologies is a rare work in the context of art history: Anne Robertson, who has been diagnozed as 'anxious obsessive schizoid-affective manic-depressive', presents herself in front of the camera. The uninterrupted feelings of guilt that she acts out in all situations in front of the audience are both an existential self-representation and a therapeutic process. However, this extreme Other helps reveal the everyday nature of such guilt feelings (I, at least, can easily see myself in this work).

Silver Screen - Shower Scene by Titus Lilien is a video to music by Felix Da Housecat. The nightmarish scenery refers to the dream as an envoy of the subconscious, and to the oft-cited proximity of dream to film. The female protagonist can no longer lock away what she finds in the sheves of her subconscious; once the gates to the inner Hell have been opened, there is no return: 'You will never be home again.'

Mathilde ter Heinje often works with lifesized dolls of her Self. In *Mathilde, Mathilde…* she combines sound fragments from three films where women - all called Mathilde - commit suicide, with the murder of her other Self, the doll. The mediatic permeation of the individual, which causes viewers constantly to live several identities, thus changing their own, is re-externalized by Mathilde in the doll. Its murder is both an anticipation and a warding-off.

Wednesday Creamy Cake by Yuet-Na Tse combines the contemporary psychological question of identity with the classical psychoanalytical problem of sexuality and morals. The static composition of the pictures - representing the still rigid morals and physical distance prevalent in Chinese society - is broken up by the obsessive voiceover. As opposed to *Amy*, here it is a woman artist who has the question about identity asked by a boy.

1 "Sämtliche Zeitdiagnosen westlicher Gesellschaften, ob sozialwissenschaftlicher, entwicklungspsychologischer, sexualmedizinischer oder familiensoziologischer Provenienz, teilen miteinander einen Kernbefund: Nicht mehr die Sexualität, sondern Identität ist das seelische Hauptproblem unserer Zeit - das Selbstverhältnis der Individuen ist problematisch geworden." (Martin Altmeyer, Helmut Thomä, *Innen, Außen, Zwischen,* **in:** *Frankfurter Rundschau,* **4.11.2003, S. 19)**

1 'All diagnoses of present-day Western societies, whether coming from the social sciences, developmental psychology, sexual medicine or family sociology, have one fundamental finding in common: identity, and not sexuality, has become the main psychological problem of our time - the self-relationship of individuals has become problematic.' (Martin Altmeyer, Helmut Thomä, *Innen, Außen, Zwischen,* in: *Frankfurter Rundschau,* 4.11.2003, p. 19)

Thine Inward-Looking Eyes

USA 1993
2', 16 mm, Farbe

Regie Thad Povey

Um etwas zu umschreiben, was Lao Tse nicht gesagt hat: Dieser Film ist eine leere Tasse - füllen Sie sie. Ursprünglich war dieser Film Teil der vierteiligen Reihe *I Smell the Blood of an Englishman,* **die sich mit zwei Worten beschäftigt: Mensch und Sein. Die Reihe wurde wieder in ihre vier Filmkomponenten aufgespalten.** To paraphrase something Lao Tzu didn't say: This film's an empty cup - You fill it up. This film was originally a part of *I Smell the Blood of an Englishman,* a suite of four films dealing with two words: human and being. The suite has been dissembled back into its four component films.

Bio-/Filmografie 'The films and installations that I have been making since the mid 1980s are intertwined with my interests in music and engineering.' Lives in San Francisco.

www.thadpovey.com



Dr. Turner's Mental Home

Großbritannien 1929
10', 16 mm (auf DV), s/w

Regie Dora Carrington, Beacus Penrose



Ein niederträchtiger Arzt führt an den Insassen seiner Nervenheilanstalt Experimente durch und reduziert sie somit zu Tieren. Carrington und ihr Liebhaber Penrose machten diesen Film zusammen mit Freunden an einem Wochenende. Den Anstoß dazu könnte H. G. Wells Roman *Die Insel des Doktor Moreau* **von 1896 gegeben haben. Der Film wurde zum ersten Mal im Haus von Virginia und Leonard Woolf gezeigt.** A wicked doctor experiments on the inmates of his mental home, reducing them to animals. Carrington and her lover Penrose made this film with friends during one weekend. It may have been inspired by H. G. Wells' novel *The Island of Dr Moreau* from 1896. The film had its first showing at Virginia and Leonard Woolf's home.

Bio-/Filmografie Dora Carrington *1893-1932 (suicide). She studied at the Slade School of Art, and was introduced by Mark Gertler to the Bloomsbury group of artists and writers. She painted and made woodcuts for the Hogarth Press. Three collaborations with Penrose in 1929 were her sole excursions into film.

Bio-/Filmografie Beacus [Bernard] Penrose *1903-1988. He was a lifelong sailor/adventurer.

www.tate.org.uk/britain/artistsfilm

Facing Reality

USA 1954
11', 35 mm (auf Beta SP/PAL), s/w

Produktion Knickerbocker Productions



Ein psychologischer Lehrfilm, der an dem Beispiel des Teenagers Mike die wichtigsten psychologischen Abwehrreaktionen darstellt sowie deren Überwindung. An educational film on psychology using the example of teenager Mike to present the most important psychological defensive reactions as well as ways of overcoming them.

www.archive.org (film available online)

Amy

Kanada 2003
17', Beta SP/PAL, Farbe und s/w

Regie Mike Hoolboom

aus dem Archiv der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen



"Ich träumte, dass ich den Fernseher anmachte und alle ich waren." Amy betrachtet Bilder von sich selbst und reflektiert in dem, was sie sieht, unsere eigenen Ängste. 'I had a dream that I turned on the TV and everyone was me.' Amy looks at pictures of herself and reflects our own fears in what she sees.

Bio-/Filmografie *1959, Toronto. He made installations and did performance work from 1978-80 and studied media arts at Sheridan College from 1980-83. He made over 40 films since 1980 (experimental shorts to feature-length dramas).

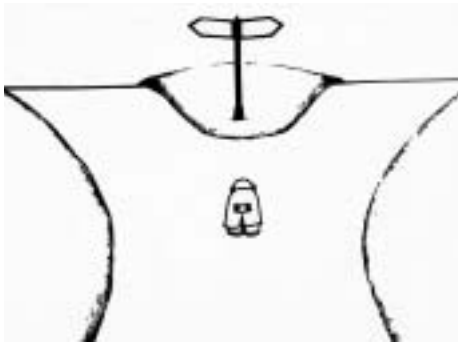
www.cfmdc.org

Droga The Road

Polen 1971
4', 35 mm s/w

Regie Miroslaw Kijowicz

aus dem Archiv der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen



Ein Mann geht seinen Weg - bis dieser sich plötzlich in zwei verschiedene Richtungen gabelt. Der Mann ist unentschlossen, ob er nach links oder rechts weiter gehen soll. Nach langer Überlegung entschließt er sich für beide Richtungen: er teilt sich einfach selbst, so wie der Weg. A man is walking along a path, suddenly this path forks into two directions. The man hesitates, he is not sure whether he should take the left or the right direction. After having thought over this problem for quite a long time, he decides to take both directions, he simply parts himself, like the road.

Bio-/Filmografie *1929, Poland - 1999. He is one of the best known animation directors of Poland. His film *Droga* got awards in Barcelona, Mannheim and Oberhausen.

www.kurzfilmtage.de

Apologies

USA 1990
17', Super 8, Farbe

Regie Anne Robertson



Es begann als filmpraktische Übung bei Erica Beckmann am Massachusetts College of Art: eine Aktion (Apologies) mit zwei Requisiten (Kaffee & Zigaretten) in mehren Szenen. Ich konnte nicht mehr aufhören! Jahre voller Entschuldigungen (Apologies) gingen vorüber sowie zwei daraus resultierende Nervenzusammbrüche. Jetzt bin ich meine neurotische Schuld los und entschuldige mich nur noch, wenn es nötig ist, nicht mehr für die trivialen oder automatischen Entschuldigungen. This began as a graduate class exercise with Erica Beckmann at Massachusetts College of Art: one action (Apologies) with two props (coffee & cigarettes) in various scenes. I could not stop! Years of apologies went by and two nervous breakdowns as a result. Now I am stripped of my neurotic guilt and only apologize when necessary, not for the trivial or automatic apology.

Bio-/Filmografie *1949. Bachelor of Arts magna cum laude in Art and Psychology and Master of Fine Arts with honours in filmmaking. About 30 Super 8 films since 1976, several awarded, the longest being *36 hours of diary*.

www.cinovid.org

Silver Screen - Shower Scene (Felix da Housecat)

Deutschland 2001
4', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Titus Lilien

aus dem Archiv
der Internationalen Kurzfilmtage
Oberhausen

Music video



Bio-/Filmografie *1973, lives and works in Berlin; since 1997 music videos. His radical visual ideas are usually met with disapproval by the record companies. Very often his basic idea is all that is left in the end.

www.kurzfilmtage.de

Mathilde, Mathilde...

Deutschland 2000
5', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Mathilde ter Heinje



Ich nehme die filmischen Identitäten dreier anderer Mathildes an *(La Femme d'à côté 1981, Noce blanche, Le Mari de la coiffeuse)*, **die alle nach oder während einer Liebesaffäre mit einem älteren Mann Selbstmord begehen. Alle benutzen ihren Tod als Möglichkeit, ihre Liebe ewig währen zu lassen, da die Realität sie wahrscheinlich zerstört hätte.** I take over the film-identities of three other Mathildes *(La Femme d'à côté 1981, Noce blanche, Le Mari de la coiffeuse)* that commit suicide after or during a love affair with an older man. All of them use their death as a way to try to let their love become eternal, because reality would probably destroy it.

Bio-/Filmografie *1969, Strasbourg, France. Videos and installations. In many of her works Mathilde ter Heinje deals with death as chosen destiny, as a sacrifice for a higher ideal.

www.arndt-partner.de

Wednesday Creamy Cake

Volksrepublik China 2001
10', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Yuet-Na Tse

aus dem Archiv
der Internationalen Kurzfilmtage
Oberhausen



Ein psychoanalytisches Experiment. "Wissen Sie, wer ich bin?" Spannung und Unsicherheit erschaffen eine zweideutige poetische Stimmung, die das Publikum einlädt zu raten, wer die Frage stellt ... Aber es gibt keine Antwort. An experiment in psychoanalysis. 'Do you know who I am?' Suspense and uncertainty generate an ambiguously poetic mood that invites the audience to guess who is asking the questions ... but there is no answer.

Bio-/Filmografie Founder of the 'Kid Dot A Creative' workshop; Studied Creative Media at the City University of Hong Kong; Graduated in Design at the Hong Kong Polytechnic University.

Face to Face Von Angesicht zu Angesicht

Abendfüllende Spielfilme ohne Liebesgeschichte gelten als unverkäufliche Absurdität, so dass Beziehung das am häufigsten behandelte Filmthema überhaupt sein dürfte. Doch der beständig wiederholten Illusion unendlicher Liebe steht eine sehr viel komplexere Realität gegenüber, die von steigendem Anspruch an Selbstverwirklichung und dem größer werdenden Druck der Leistungsgesellschaft bestimmt wird.[1] Es herrscht ein Zwang zum Glücklichsein, wem das Leben nicht gelingen will, der wird nicht mehr bedauert, sondern ausgegrenzt. Ein klassischer Double-Bind: Die glückliche Beziehung gehört zum erfolgreichen Leben unbedingt dazu, während andererseits die zur Verfügung stehende Zeit und Energie, sich neben der Selbstverwirklichung auf einen Anderen wirklich einzulassen, immer geringer werden. Die Freiheit, Beziehungen außerhalb tradierter gesellschaftlicher Normen zu gestalten, ist ebenso Zwang, eine für mindestens zwei Menschen funktionierende Form zu finden. Daraus kann eine lebenslange Odyssee werden.

Kolga (Der Regenschirm) **verbindet die symbolische Bildsprache des Orients mit Einflüssen der Nouvelle Vague zu einer Liebeskomödie georgischen Humors. Der Aufbruch im Film der 60er Jahre wird in der Leichtigkeit spürbar, mit der sozialistische Realität und sozialistischer Realismus weniger kritisiert als - in der vollkommenen Absurdität der beiläufig gezeigten Arbeit - ignoriert werden. Die Suche nach individuellem Glück ersetzt den kollektiven Aufbau des Kommunismus. Es verwundert nicht, dass Kobakhidzes Filme offiziell auf wenig Gegenliebe stießen, er konnte nur fünf Kurzfilme in der Sowjetunion realisieren und wanderte dann aus.**

O ljubavnim vestina ili film sa 14441 (Über die Kunst der Liebe oder Ein Film mit 14441 Kadern) **ironisiert die starren Regeln zwischen den Geschlechtern, die in den traditionellen ländlich-religiösen Milieus genauso galten wie im erstaunlich prüden Sozialismus. Den Frauen einer Schwesternschule und den in ihrer Nähe stationierten Soldaten ist der Umgang durch Konvention untersagt. Die monumentalen Inszenierungen der Menschen in der Landschaft, die an internationale Land-Art erinnern, kontrastieren mit der unmöglich herzustellenden Intimität: Symbol einer hilflosen Gesellschaft.**

Eine ganz andere Problematik der Mann-Frau Beziehung beschreibt *Men.* **In einer fröhlichen Gewaltorgie prügeln die Frauen den Männern ihren Machismo aus dem Leib.**

Umgekehrt dagegen in dem Diary-Haiku *La Forêt de Rambouillet (Der Wald von Rambouillet):* **Während Joël Bartolomeo seine Frau filmt, fordert diese genervt die Aufmerksamkeit ein, die alle Frauen für ihr Äußeres bräuchten (Männer allerdings auch). Wie in seinen anderen Arbeiten thematisiert er damit seine problematische Doppelrolle als Mitglied und Dokumentarist der Familie. Die subtilen Beziehungsmomente stehen im deutlichen Gegensatz zu den medialen Entblößungen der Reality-Shows, die zur Zeit die Fernsehlandschaft überschwemmen.**

Die Tiefenpsychologie hat das Selbstbild des Menschen und seiner Beziehungen nachhaltig verändert. Über Ratgeberkolumnen, Literatur und Spielfilme ist sie schon längst in den Alltag eingedrungen. In *Lacan Dalida* **steht zwischen Mann und Frau eine der komplexesten psychoanalytischen Theorien über das Ich und das Andere, das Wissen darum macht Beziehungen aber auch nicht immer einfacher.**

In *Unser Ausland - Episode Kaminer* **warnt Wladimir Kaminer die deutschen Männer, die den ständig wachsenden Anforderungen an eine moderne Beziehung dadurch zu entkommen suchen, dass sie sich in Russland als klassischer - und finanziell potenter - Frauenretter gerieren. Die "Expertinnen" Irina Kotykowa und Katja Potapejko wiederum beschreiben einfach und entlarvend die im Deutschland der Babyboomer-Generation weit verbreitete Beziehungs- und Familienunfähigkeit.**

Dem etwas heruntergekommenen Seemann und seiner letzten romanti-

Feature films without a love story are considered to be unmarketable absurdities. Consequently, the theme of relationship is probably the most frequent film theme of all. However, the constantly repeated illusion of unending love is opposed by a much more complex reality informed by increasing demands for self-realization and the growing pressures exerted by our achievement-orientated society.[1] There is a compulsion to be happy; people who do not have successful lives are no longer pitied, but excluded. This is a classic double-bind: a happy relationship is an indispensable part of a successful life, but the demands of self-realization mean people have less and less time and energy to get involved with another person. The freedom to build relationships outside of traditional social norms also forces people to find a form that works for at least two. This can become a lifelong odyssey.

Kolga (The Umbrella) blends the symbolic visual language of the Orient with influences of the Nouvelle Vague to create a love comedy with Georgian humour. The new direction taken by film in the 60s can be felt in the lightheartedness with which socialist reality and socialist realism are not so much criticized - in the complete absurdity of the work that is shown in passing - as ignored. The quest for individual happiness replaces the collective structure of communism. It is not surprising that Kobachize's film met with little official approval. Kobachize was able to make only five short films in the Soviet Union before emigrating.

O ljubavnim vestina ili film sa 14441 (On the Art of Loving or A Film with 14441 Frames) takes an ironic look at the rigid rules governing relations between the sexes both in traditional rural, religious milieus and in socialism, which was astonishingly prudish. Convention forbids the women at a nurses training school and the soldiers stationed nearby to socialize. The monumental depictions of the people in the landscape, which recall international land art, contrast with the intimacy that cannot be created: a symbol of a helpless society.

Men describes a different problem in the relationship between men and women. In a cheerful orgy of violence, the women beat the machismo out of the men.

The reverse is the case in the diary-haiku *La Forêt de Rambouillet (The Forest of Rambouillet).* While Joël Bartolomeo is filming his wife, she irritably demands the attention that all women need for their appearance (men, too). As in his other works, he thus highlights his problematic double role as both a member and the documentarist of the family. The subtle aspects of relationship form a stark contrast to the media exposures of the reality shows that are currently deluging the television landscape.

Depth psychology has brought about a profound change in the way people see themselves and their relationships. Agony columns, literature and films have long since made it a part of everyday life. In *Lacan Dalida*, one of the most complex psychoanalytical theories about the Self and the Other is between man and woman, but knowing about such things does not always make relationships easier.

In *Unser Ausland - Episode Kaminer (Germany Outside In - Episode Kaminer)* Vladimir Kaminer warns the German men who try to escape the constantly growing demands of a modern relationship by making themselves out in Russia to be classic - and financially powerful - rescuers of women. The 'experts' Irina Kotykova and Katya Potapeyko, on the other hand, describe in a simple yet revealing way the inability to maintain relationships and families that is so widespread in the Germany of the baby-boomer generation.

schen Begegnung in *Jimmy Jenseits* von Romeo Grünfelder haftet etwas Tragisches an - trotz seiner bewunderungswürdigen Fähigkeit, das eigene Schicksal nicht zu ernst zu nehmen. Man ahnt, dass Beziehungsaufbau im Alter auch für besser Situierte als Jimmy nicht ganz einfach ist.

Die performativen Arbeiten Currans kann man als extreme Versuchsanordnungen menschlicher Beziehungen sehen. *Amami se vuoi* verwandelt eine der romantischsten Beziehungserfahrungen, den Kuss und den damit verbundenen Austausch von Speichel zur Grenzerfahrung, indem er die Distanz zwischen sich und seinem Partner erhöht. Der in den Mund gespuckte Speichel, im Kuss begierig aufgesogen, verwandelt sich durch den kurzen Moment außerhalb des Körpers in ein Abstoßendes. Die sentimentale Hintergrundmusik verweist dagegen beständig auf den ursprünglich erotischen Aspekt.

Marcel Schwierin

1 "Die Utopien des Neuen Menschen werden sukzessive abgelöst von dem Ideal individueller Selbstverwirklichung, was immer das heißen mag. Wissenschaft und Technologie, Massenmedien und ökonomische Zwänge prägen dabei den Menschen der Gegenwart nachhaltiger, als dies ihre Instrumentalisierung durch die Ideologien des Neuen Menschen je vermocht hätte." Daniel Tyradellis, in: *Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts*, Ostfildern-Ruit 1999, S. 265

In *Jimmy Jenseits* by Romeo Grünfelder there is something tragic about the somewhat down-at-heel sailor and his last romantic encounter - despite his admirable ability not to take his own fate too seriously. It would seem that building up relationships in one's old age is not that easy, even for better situated people than Jimmy.

The performative works of Curran can be seen as extreme experiments involving human relationships. In *Amami se vuoi*, he changes one of the most romantic experiences in a relationship, the kiss and the associated exchange of saliva, into a frontier experience by increasing the distance between himself and his partner. By being outside the body for a short moment, the saliva spat into the mouth, which during a kiss is eagerly accepted, is changed into something repellent. The sentimental background music meanwhile highlights the originally erotic aspect.

1 'The utopian concepts of the New Man are being gradually replaced by the ideal of self-realization, whatever that may be. Science and technology, mass media and economic constraints exert a greater formative influence on present-day individuals than their instrumentalization through the ideologies of the New Man could ever have done.' Daniel Tyradellis, in: *Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts*, Ostfildern-Ruit 1999, p. 265

Kolga The Umbrella

Georgien/UdSSR 1966
20', 35 mm, s/w

Regie Michail Kobakhidze

Ein Eisenbahnkontrolleur und seine Liebste leben friedlich am Rande der Eisenbahngleise. Plötzlich fliegt aus dem Nichts ein Schirm in ihr Leben. Sie laufen dem Schirm hinterher und versuchen ihn zu fangen. Es gelingt ihnen auch, doch nur kurz, dann büchst der Schirm wieder aus und verschwindet. A railway controller and his sweetheart live in peace next to the railway tracks. Suddenly, out of nowhere, an umbrella flies into their life. They run after the umbrella, trying to catch it. They actually do for a short moment, but the umbrella slips away and disappears.



Bio-/Filmografie *1939, Tbilisi, Georgia. He studied at the VGIK in the 1950s and was banned from making films in the Soviet Union after directing *The Musicians* (1969). Despite his protests, his career was shattered, and it took twenty years before his work was rediscovered and fêted at international film festivals in the mid-nineties. He now lives in France. His most recent film was made there in 2002: *En Chemin (On the Road)*.

www.cinovid.org

O ljubavnim vestina ili film sa 14441 On the Art of Loving or A Film with 14441 Frames

Jugoslawien 1971
10', 35 mm, Farbe

Regie Karpo Godina

Auf einem Militärübungsplatz in Mazedonien trainieren mehrere tausend Soldaten. In der Nähe des Übungsplatzes liegt eine kleine Stadt, in der mehrere tausend junge Frauen leben. Zwischen den jungen Frauen und Soldaten besteht kein Kontakt. Dieser Film wurde verboten, weil er sich "über die jugoslawische Armee lustig machte". Several thousand soldiers are being trained at an army training area in Macedonia. Near the training area is a small town where a few thousand young women live. There is no contact between the young women and the soldiers. This film was banned because 'it makes fun of the Yugoslav army'.



Bio-/Filmografie *1943, Skopje, Yugoslavia (now Macedonia). Started with amateur filmmaking and studied film in Ljubljana. He has made short films, movies and documentaries, and worked as cameraman (over 100 films in all). In 2002, a retrospective of his short films was shown in Oberhausen.

www.imdb.com

Men

USA 1980
2', 16 mm, Farbe

Regie Cathy Joritz

Eine Reihe von Fantasie-Racheakten in schneller Schnittfolge. Gefundenes Material ergibt zusammen mit eigenen Bildern eine Art Kampf der Geschlechter auf Zelluloid. Die Frauen sind dabei die Triumphierenden. A series of fantasy acts of revenge in quick succession. Found footage is combined with original images to produce a kind of struggle of the sexes on celluloid. Women come out the winners.

Bio-/Filmografie *1959, Kankakke, Illinois, USA. Studied painting, drawing and film at Arts Institute Chicago. Worked as freelance graphic designer. Experimental films since 1981.

www.cinovid.org



La Forêt de Rambouillet The Forest of Rambouillet

Frankreich 1994
2', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Joël Bartoloméo

Im Stil eines passionierten Anthropologen filme ich verschiedene Videosequenzen von realen Situationen, die meinem Alltag so nah wie möglich waren. Obwohl es gelegentlich so aussieht, sind es keine Familienfilme, auch wenn ich bestimmte charakteristische Figuren verwende. Es sind vielmehr Familien-anti-Filme, in denen die in der Luft liegende Spannung auf paradoxe Art und Weise die Beziehung zwischen Macht und Zuneigung wiedergibt. Weitere Videos von J. B. sind in den Programmen *The Whole Dam Family* **und** *People Are Looking at You* **zu sehen.** In the style of an amateur anthropologist, I have shot short video sequences showing real-life situations that were as close as possible to my daily existence. Despite appearances, these are not family films, even though I use certain characteristic figures; rather, they are family anti-films, in which the ambient tension paradoxically narrates the relationship between power and ties of affection. For further videos by J. B. see the programmes *The Whole Dam Family* and *People are Looking at You* .

Bio-/Filmografie *1957 in Bonneville, France. Studied at the School of Visual Arts in Geneva and aesthetics/audio-visual film in Paris. Has been working with the video medium since 1981, making self-portraits and family portraits. He lives and works in Saint-Cloud (France).

www.newmedia-art.org, www.alaingutharc.com



Courtesy of Galerie Alain Gutharc, Paris

Lacan Dalida

Frankreich 2000
6', DV, s/w

Regie Pascal Lièvre

Auf der Leinwand singen die Schatten einer Frau und eines Mannes ein Post-Mortem-Karaoke-Stück. Ein Auszug aus Lacans Seminar VII *Transference (Die Ethik der Psychoanalyse)***, gesungen zu einer elektronischen Version von** *Mourir sur scène*, **dessen Original von Dalida stammt.** On the screen, the shadows of a man and a woman perform a post-mortem karaoke. An excerpt from Jacques Lacan's 7th seminar, *Transference (The Ethics of Psychoanalysis)*, is sung to an electronic version of the music for *Mourir sur scène*, which was originally sung by Dalida.

Bio-/Filmografie Pascal Lièvre lives and works in Paris. He is a multidisciplinary artist known for his paintings and his videos. His single-channel work has been shown at national and international festivals. Since 1995, his paintings have been exhibited in solo and group exhibitions.

lievrepascal@noos.fr



Unser Ausland - Episode Kaminer Germany Outside In - Episode Kaminer

Deutschland 2002
10', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Dorothee Wenner



In Berlin wohnhafte Ausländer beschreiben mit ihrem speziellen Blick die Besonderheiten der Deutschen und ihrer Kultur und Lebensweisen. Wladimir Kaminer kommt aus Russland, ist Schriftsteller und lebt seit 1990 in Berlin. Siehe das Programm *Materialism, Materialism* für eine weitere Episode. Foreigners living in Berlin describe their own special view of the peculiarities of the Germans and of German culture and lifestyle. Vladimir Kaminer comes from Russia. He is a writer who has been living in Berlin since 1990. See the programme *Materialism, Materialism* for another episode.

Bio-/Filmografie *1961, Stockum, Germany. Studied German and history at Hamburg University. Since 1985 freelance journalist, author and filmmaker - for print media, radio and television. Since 1990 she has been a member of the selection committee of the International Forum of Young Film/Berlin International Film Festival.

www.gesichtzeigen.de/unser_ausland

Jimmy Jenseits

Deutschland 1993
7', 16 mm, Farbe

Regie Romeo Grünfelder
Kamera Volko Kamensky



Jimmy leistet in seinem Wohnzimmer unorthodoxe Trauerarbeit über den nicht vollzogenen Akt zwischenmenschlicher Annäherung. In his living room, Jimmy goes through an unorthodox grieving process triggered by the unconsummated attempt to achieve interpersonal closeness.

Bio-/Filmografie *1968, Germany. He studied film and 3-D design at the Academy of Fine Arts, Hamburg.

www.felderfilm.de

Amami se vuoi

Großbritannien/Niederlande 1994
5', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Michael Curran



In *Amami se vuoi* lebt Curran eine sexuelle Fantasie aus: Er liegt auf einem Tisch, während ein Freund/Liebhaber ihm unablässig in den offenen Mund spuckt. Die lyrische Untermalung auf dem Soundtrack verstärkt die Unruhe des Betrachters. In *Amami se vuoi* Curran acts out a sexual fantasy: he lies on a table while a friend/lover continually spits into his open mouth. The lyrical music of the soundtrack increases the viewer's disquiet.

Bio-/Filmografie *1963, Scotland. He studied sculpture and video at the Camden Institute and Fine Art at Goldsmith's College London, then electronic imaging at Duncan of Jordanstone College, Dundee. He has taught at the Jan Van Eyck Akademie Maastricht.

www.lux.org.uk

The Whole Dam Family

Die von Konservativen immer wieder beschworene "Keimzelle der Gesellschaft" meint die klassische Kleinfamilie aus Eltern und wenigen Kindern, die als Lebensform jedoch nur einen kurzen Augenblick der Menschheitsgeschichte ausmacht. Der Begriff Familie stammt ursprünglich von famulus (lat. Haussklave) und umfasste alle dem Haushalt zugehörigen Personen. Die christliche Eheformel: "bis dass der Tod euch scheidet" suggeriert jahrzehntelanges Zusammenleben, durch die bis vor kurzem noch sehr geringe Lebenserwartung starb jedoch meist nach wenigen Jahren einer der Partner. Neuverheiratung zwischen Witwe(r)n machte die Patchworkfamilie auch schon früher eher zur Regel als zur Ausnahme - was in den vielen Stiefelternfiguren der Märchen seinen Ausdruck fand.

Die starke Betonung der Familie ist dennoch ein Wesensmerkmal, welches alle zentralen Ideologien des 20. Jahrhunderts prägt: Das gilt für Kapitalismus und Sozialismus ebenso wie für die Religionen.

Die 68er-Generation versuchte den radikalen Bruch mit diesen fest gefügten Familienvorstellungen in der Hoffnung, dass freie Liebe und freie Erziehung den Menschen vor Unglück und vor allem vor regressiver Gewalt bewahren könnten (so führte Alice Miller Hitlers Entwicklung wesentlich auf seine 'schwarze' Erziehung zurück). Doch auch die freieste aller Erziehungen kann nicht über die gegenseitigen Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse in einer Familie hinwegtäuschen.

Obwohl in jüngster Zeit einige Ansätze die Entwicklung des Menschen wieder auf biologisch-genetische Faktoren zurückzuführen suchen, herrscht doch weitgehend Einigkeit darüber, dass die Familiensituation den wesentlichsten Faktor in der frühkindlichen Prägung darstellt. Was dem Menschen hier begegnet, im Positiven wie im Negativen, begleitet ihn ein Leben lang. Im Kurzfilm der 90er Jahre ist die Erinnerung an diese Prägungen in der Kindheit eines der zentralen Themen und so ist Familie/Kindheit/Jugend in vielen Arbeiten des Sonderprogramms präsent (Povey, Benning, Hoolboom, Yuet-Na Tse, Osipov, Rudnitskaya, Bartoloméo).

The Whole Dam Family and the Dam Dog **war Anfang des Jahrhunderts ein ausgesprochen populärer Film - es gibt sogar ein Remake - obwohl nicht wirklich viel zu sehen ist. Die patriarchalische Familie - in ihrem ursprünglichen Sinne mit Köchin - erscheint in ihrer schönsten Ordnung.**

Das Selbstporträt Guy Sherwins mit seinen Eltern *Portrait with Parents* **zeigt eine klassische Kleinfamilienstruktur (wenn auch hier möglicherweise nur als Ausschnitt). Die Differenz zwischen den Generationen äußert sich nur in dem offensichtlichen Unverständnis der Eltern für die Filmerei ihres Sohnes und ihrem etwas unsicheren Verhalten gegenüber dem neuen Medium, welches aber dennoch deutlich durch ihre Liebe und ihr Vertrauen geprägt bleibt.**

Bill Meyers Dokumentation über die *Familie Strassburger, Dresden* **ist eine Inszenierung der idealen sozialistischen Familie, auch hier mit Mutter, Vater, Tochter und Sohn.[1] Ihr Loblied auf die vollkommene Gesellschaftsordnung der DDR kurz vor deren Untergang hat etwas Tragisches. Auch im Nachhinein ist nur schwer nachvollziehbar, wie eine einstmals revolutionäre Bewegung so vehement das Hohelied der Kleinbürgerlichkeit sang.**

Die Geburt, die Stan Brakhage in *Window Water Baby Moving* **filmt, war in jeder Hinsicht ein radikaler Bruch mit den moralischen Vorstellungen der 50er Jahre: Die offene Darstellung von Sexualität, die eigene Familie als filmisches Thema, die Abwendung von der klinischen Medizin. Stan Brakhage wurde für diesen Film nicht nur beschimpft (unter anderem lehnte auch Tarkovsky ihn vehement ab), sondern sogar beschossen.[2] Gleichzeitig steht der Film für die körperliche Trennung des Babys von der Mutter und der damit einhergehenden, erstmaligen Unterscheidung zwischen dem Ich und dem Anderen.**

God Respects Us When We Work - But He Loves Us When We Dance **dokumentiert die vollkommen anderen Vorstellungen von Gesellschaftsstrukturen, die die 68er prägten. Die klassische Familie, liebevoll vielleicht nach innen,**

The 'nucleus of society' that is so often invoked by conservatives refers to the classic nuclear family consisting of parents and a small number of children. As a way of life, however, this unit has existed only for a short moment in the history of humankind. The word 'family' originally comes from 'famulus' (Lat: domestic slave), and included all people belonging to a household. The Christian marriage formula 'Till death do you part' suggests living together for decades. However, the very low life expectancy that prevailed until recently meant that one of the partners mostly died after a few years. Even in earlier times, remarriage between widows/widowers made patchwork families the rule rather than the exception - something that was expressed in the many step-parent figures in fairytales.

A strong emphasis on the family is nevertheless a characteristic of all central ideologies of the 20th century. This goes for capitalism and socialism as much as it does for religions.

The '68 generation tried to break radically with these rigid concepts of family in the hope that free love and a free upbringing could protect people from unhappiness and even more from regressive violence (Alice Miller, for example, put Hitler's development down to his 'poisonous' upbringing). But even the most liberated upbringing cannot deceive as to the reciprocal balance of power and dependence in a family.

Even though very recently some theories have been trying again to make biological, genetic factors responsible for people's development, there is widespread agreement that the family situation is the most important influential factor in early childhood. What individuals encounter here, whether positive or negative, will accompany them all their lives. The memory of these formative factors was one of the central themes of short film in the 90s. For this reason, family/childhood/youth is present in many of the works in this special programme (Povey, Benning, Hoolboom, Yuet-Na Tse, Osipov, Rudnitskaya, Bartoloméo).

The Whole Dam Family and the Dam Dog was a very popular film at the start of the century - there has even been a re-make - even though there is not really much to see. The patriarchal family - in its original sense with a cook - appears in its purest form.

The self-portrait of Guy Sherwin with his parents, *Portrait with Parents*, shows a classic nuclear-family structure (even if here possibly only some family members are shown). The difference between the generations is evident only in the parents' obvious lack of understanding for their son's film activities and their slightly uncertain behaviour towards the new medium, which nonetheless clearly shows their love and trust.

Bill Meyer's documentation about the *Strassburger Family, Dresden (Familie Strassburger, Dresden)* presents the ideal socialist family, here too with mother, father, daughter and son.[1] There is something tragic about the way they sing the praises of the perfect social order in East Germany shortly before its demise. Even in retrospect it is hard to understand why a once revolutionary movement was so vehement in its glorification of petty bourgeois existence.

The birth filmed by Stan Brakhage in *Window Water Baby Moving* was in every respect a radical departure from the moral concepts of the 50s: the open depiction of sexuality, using one's own family as a film subject, turning away from clinical medicine. This film led to Stan Brakhage's not only being insulted (Tarkovsky, among others, also vehemently disapproved of it), but even shot at.[2] At the same time, the film shows the physical separation of the baby from the mother and the concomitant first differentiation between the Self and the Other.

God Respects Us When We Work - But He Loves Us When We Dance documents the completely different concepts of social structures that characterized the '68 generation. The classic family, loving towards the inside perhaps, but exclusive towards the outside, was to be broken up in the love-ins. Relationship, family, group, nation, world - all was to become one. The '68 generation created a completely new instrument of political action with its strategy of loving appropriation. To

aber abgrenzend nach außen, sollte in den Love-ins aufgebrochen werden. Beziehung, Familie, Gruppe, Nation, Welt, das sollte eins werden. Mit ihrer Strategie der liebevollen Vereinnahmung schufen sie ein völlig neues Instrument politischen Handelns. Auf junge, fröhliche Menschen mit Blumen im Haar zu schießen, erscheint ausgesprochen schwierig, zumal wenn Kameras vor Ort sind. So zieht sich eine Spur der friedlichen Revolutionen durch die Geschichte: etwa die 'Nelken'-Revolution in Portugal, die 'Singende' in Estland, 'Samtene' in der Tschechoslowakei und Georgien, 'Orangene' in der Ukraine und jüngst wurde die Zedernrevolution im Libanon ausgerufen.[3]

Die Familie Joël Bartoloméos scheint diese antibürgerlichen Ideen verwirklicht zu haben: die Kinder toben nackt und ausgelassen herum, nichts erinnert an die Reglements vergangener Zeiten. Ihr Verhältnis zu ihrem eigenen Körper ist offensichtlich unbefangen, ihre Grenzen dürfen und müssen sie selbst austesten. In *Action familière d'hilarité et d'horreur (Family Action – Komik und Horror)* **ist interessant zu sehen, wie die Kinder auf die Grenzüberschreitung reagieren: beide beginnen ihre Nacktheit zu verbergen, das weinende Mädchen nimmt ihre Kleidung und geht, der Junge versteckt sich hinter dem Kissen vor dem externen Über-Ich der Kamera. Die Aufteilung der Rollen – Junge als Täter, Mädchen als Opfer – könnte man auch als Bestätigung für angeborene Verhaltensunterschiede sehen (dem widerspräche allerdings wiederum** *Le Chat qui dort* **im Programm** *People Are Looking at You).*

In *Tänään (Heute)* **beschreibt Eija-Liisa Ahtila die Reaktion dreier Familienmitglieder auf den Tod des Großvaters. Die formale Trennung in drei Episoden entspricht der Kommunikationslosigkeit zwischen den Protagonisten. Ratlos beschreiben sie sich wie Fremde. Der kurze Moment einer Gemeinsamkeit – ein Familienausflug – wird durch den Unfall des Großvaters beendet. Nur im Symbolischen, dem Pflanzen eines Erinnerungsbaumes, scheint Verständigung möglich. Ahtilas Familienkonstruktion ist die einer vollkommenen Isolation, in der alle Beteiligten gleichermaßen Täter wie Opfer sind und scheinbar von niemanden mehr Kontakt gewünscht wird.**

Marcel Schwierin

shoot at young, happy people with flowers in their hair seems a very difficult matter, especially when cameras are present. In this way, there is a trace of peaceful revolutions drawn through history: for example, the 'Carnation Revolution' in Portugal, the 'Singing Revolution' in Estonia, the 'Velvet Revolution' in Czechoslovakia and Georgia, the 'Orange Revolution' in Ukraine - and, most recently, the 'Cedar Revolution' in Lebanon.[3]

Joël Bartoloméo's family seems to have put these anti-bourgeois ideas into action: the children rollick about naked, there is nothing to remind one of the regulations of past eras. Their relationship to their own body is obviously a natural one; they may and must test out their own borders. In *Action familière d'hilarité et d'horreur (An Ordinary Story of Hilarity and Horror),* it is interesting to see how the children react to the border-crossing: both of them start to hide their nakedness, the crying girl takes her clothes and goes, the boy hides behind the pillow from the external superego of the camera. The division of the roles - the boy as the perpetrator, the girl as the victim - could also be seen to confirm innate behavioural differences (this is however contradicted by *Le Chat qui dort* in the programme *People Are Looking at You).*

In *Tänään (Today),* Eija-Liisa Ahtila describes the reaction of three family members to the death of their grandfather. The formal division into three episodes corresponds to the lack of communication between the characters. They describe each other helplessly like strangers. The brief moment of togetherness - a family excursion - is ended by the grandfather's accident. Communication seems possible only on a symbolic level, in the planting of a tree in remembrance. Ahtila's family construction is one of complete isolation, in which all those involved are both perpetrators and victims and where contact seems something no one desires any more.

1 Auf einer DDR-Schulungsfahrt der Jungen Pioniere (West), deren Mitglied ich für eine kurze Zeit war, kam ich als 15-Jähriger 1980 in eine ähnliche Situation: Wir wurden paarweise Gastfamilien zugeteilt, um die Realität der sozialistischen Familie kennen zu lernen. Auch sie schienen mir damals handverlesen, zumindest ließ sich ihnen kein kritisches Wort entlocken, aber ich erfuhr nichts über das Auswahlprozedere. Was immer ich noch an romantischen Gedanken über den Sozialismus hatte, auf dieser Fahrt nahm ich Abschied davon.

2 Stan Brakhage, *Telluride Gold: Brakhage meets Tarkovsky, Rolling Stock,* **no 6, 1983, p. 11-14 (der Text ist auch online über Suchmaschinen zu finden).**

3 Die ebenfalls nach diesen Vorbildern gestalteten westdeutschen Friedensdemonstrationen hatten möglicherweise wesentlichen Einfluss auf die Perestroika. So berichtete der Gorbatschow-Berater Georgij Arbatow 1986 bei einem Symposium in Washington: "Die Friedensbewegung war ein Ausdruck des Bewusstseinswandels, der sich in der westdeutschen Bevölkerung abgespielt hat. Das war ein Faktor für unsere Entscheidung, Michail Gorbatschow als Verfechter eines dezidierten Entspannungskurses zum Generalsekretär zu wählen." Zitiert nach Wolfgang Sternstein, *Mit dem Pazifismusbegriff wird Etikettenschwindel betrieben,* **Frankfurter Rundschau, 20.2.2002**

1 In 1980, at the age of 15, during an East German training trip of the Young Pioneers (West), of which I was a member for a short time, I came into a similar situation: we were sent in pairs to host families to learn about the reality of the socialist family. They too seemed to me then to have been carefully selected - at any rate, it was impossible to get a critical word out of them - but I didn't find out anything about the selection procedure. On this trip, I took leave from whatever romantic ideas I had had about socialism.

2 Stan Brakhage, *Telluride Gold: Brakhage meets Tarkovsky, Rolling Stock,* no 6, 1983, p. 11-14 (the text can also be found online via search engines).

3 The West German demonstrations for peace that were based on these models may have had an important influence on the perestroika. In 1986 one of Gorbachev's advisors, Georgi Arbatov, said at a symposium in Washington: "The peace movement was an expression of the change in consciousness that had taken place in the West German populace. This was a factor in our decision to choose Mikhail Gorbachev, an advocate of a definite course of détente, as General Secretary." Quoted from Wolfgang Sternstein, *Mit dem Pazifismusbegriff wird Etikettenschwindel betrieben,* Frankfurter Rundschau, 20.2.2002

The Whole Dam Family and the Dam Dog

USA 1905
2', 35 mm, s/w

Regie Edwin S. Porter

Einzeln werden die Familienmitglieder vor der Kamera porträtiert; ihre Reihenfolge entspricht der patriarchalischen Hierarchie: Mann, Frau, Sohn, Töchter, Baby, Köchin, Hund. The family members are portrayed one by one in front of the camera in an order corresponding to the patriarchal hierarchy: husband, wife, son, daughter, baby, cook, dog.

Bio-/Filmografie *1869, Scozia, Italy - 1941, New York, USA. Director. He has made more than 100 films, most famous for The Great Train Robbery, 1903.

www.loc.gov



Short Film Series - Portrait with Parents

Großbritannien 1975
3', 16 mm, s/w

Regie Guy Sherwin



Eigentlich ist es unmöglich, Guy Sherwins *Short Film Series* **eindeutig zu beschreiben (1975-2004, etwa 40 Filme), da der Film weder Anfang, noch Mitte oder Ende hat. Er besteht vielmehr aus einer Reihe drei-minütiger Szenen, die in beliebiger Reihenfolge gezeigt werden können. In** *Portrait with Parents* **filmt G. S. sich selbst im Spiegel, neben dem links und rechts seine Eltern stehen.** It is literally impossible to offer a definitive description of Guy Sherwin's *Short Film Series* (1975-2004, about 40 films), since the film has no beginning, middle or end. It is instead composed of a series of three-minute sections which can be projected in any order. In *Portrait with Parents* G.S films himself in a mirror with his parents standing left and right of it.

Bio-/Filmografie *1948. Studied painting at Chelsea School of Art in the 1960s. He lives in London and teaches at Middlesex University, the University of Wolverhampton and periodically at the San Francisco Art Institute.

www.luxonline.org.uk

Familie Strassburger, Dresden Strassburger Family, Dresden

DDR 1986
20', Video, Farbe

Regie Bill Meyers



Bill Meyers plante ein Projekt über das Alltagsleben in der DDR, um bestehende Feindbilder abzubauen. Sein erstes Interview mit den Strassburgers wurde offiziell vermittelt, der Kameramann war Mitarbeiter der Stasi. Im weiteren Verlauf gelangen ihm zwar auch spontane und kritische Interviews, die jedoch zum Abbruch der Arbeiten führten, so dass das Projekt fragmentarisch blieb. Bill Meyers planned a project on everyday life in communist East Germany to break down hostile misconceptions. His first interview with the Strassburgers was officially arranged; the cameraman worked for the East German secret police (Stasi). Meyers later managed to obtain spontaneous and critical interviews, but these led to the project's being terminated; it remained a fragment.

Bio-/Filmografie *1940. Germanist. From 1974 he travelled frequently in former East Germany (GDR). From the mid-80s, as part of his personal mission to break down hostile misconceptions and with a grant from the Rockefeller Foundation, he made many videos about everyday life in the GDR. For a long while he then toured with his films throughout the USA.

William.Meyers@worldnet.att.net

Window Water Baby Moving

USA 1959
12', 16 mm, Farbe

Regie Stan Brakhage



"(...) Brakhages filmischer Umgang mit der Geburt seiner Tochter (...) ein Bild, so direkt, so erfüllt mit primitiver Verwunderung und Liebe, so sehr jenseits der Zivilisation in seiner Akzeptanz, dass es zu einer Erfahrung wird, die in der Filmgeschichte äußerst selten ist." (Archer Winston, *NY Post)* '(...) Brakhage's treatment of the birth of his daughter (...) a picture so forthright, so full of primitive wonder and love, so far beyond civilisation in its acceptance that it becomes an experience like few in the history of the movies.' (Archer Winston, *NY Post)*

Bio-/Filmografie 1933-2003, USA. Stan Brakhage made some 380 films from 1952, making him one of the most productive and important experimental filmmakers in history.

www.cinovid.org

God Respects Us When We Work - But He Loves Us When We Dance

USA 1968
20', 16 mm, Farbe

Regie Les Blank



Wie ein Dokument aus einer Zeitkapsel erscheint dieser Bericht über einen besonderen Höhepunkt der Hippie-/Gegenkulturbewegung der längst vergangenen sechziger Jahre. *God Respects Us* **ist ein sensibel gedrehtes Panorama der Aktionen und auch der meditativeren Momente des 1967er Easter Sunday Love-Ins in Los Angeles.** A time-capsule report on a specific high point of the hippie/counter-culture movement of the long-ago Sixties, *God Respects Us* is a finely shot panorama of the action and more meditative moments occuring at the Los Angeles 1967 Easter Sunday Love-In.

Bio-/Filmografie *1935, Tampa, Florida, USA. BA in English literature and an MFA in theatre at Tulane University in New Orleans. Since 1967 he makes independent films, often connected to the theme of music.

www.lesblank.com

Action familière d'hilarité et d'horreur An Ordinary Story of Hilarity and Horror

Frankreich 1992
2', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Joël Bartoloméo

Im Stil eines passionierten Anthropologen filme ich verschiedene Videosequenzen von realen Situationen, die meinem Alltag so nah wie möglich waren. Obwohl es gelegentlich so aussieht, sind es keine Familienfilme, auch wenn ich bestimmte charakteristische Figuren verwende. Es sind vielmehr Familien-anti-Filme, in denen die in der Luft liegende Spannung auf paradoxe Art und Weise die Beziehung zwischen Macht und Zuneigung wiedergibt. Weitere Videos von J. B. sind in den Programmen *Face to Face* **und** *People Are Looking at You* **zu sehen.** In the style of an amateur anthropologist, I shot short video sequences of a real-life situation, as close as possible to my daily existence. Despite appearances, these are not family films, even though I use certain characteristic figures; rather, they are family anti-films, in which the ambient tension paradoxically narrates the relationship between power and ties of affection. Both videos are part of the series: *À quatre ans je dessinais comme Picasso.* For further videos by J. B. see also the programmes *Face to Face* and *People Are Looking at You* .

Bio-/Filmografie *1957 in Bonneville (France), studied at the School of Visual Art in Geneva and aesthetics/audio-visual film in Paris. Has worked with the video medium since 1981, making self-portraits and family portraits. Lives and works in Saint-Cloud (France).

www.newmedia-art.org, www.alaingutharc.com



Courtesy of Galerie Alain Gutharc, Paris

Performance

Frankreich 1992
1', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Joël Bartoloméo

siehe oben see above

Bio-/Filmografie *1957 in Bonneville (France), studied at the School of Visual Art in Geneva and aesthetics/audio-visual film in Paris. Has worked with the video medium since 1981, making self-portraits and family portraits. Lives and works in Saint-Cloud (France).

www.newmedia-art.org, www.alaingutharc.com



Courtesy of Galerie Alain Gutharc, Paris

Tänään Today

Finnland 1996
10', 35 mm, Farbe

Regie Eija-Liisa Ahtila

aus dem Archiv der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen

Der Tod des Großvaters wird aus der Perspektive verschiedener Familienmitglieder gezeigt. *Today* **besteht aus drei Episoden, die als Installation nebeneinander oder als Film nacheinander gezeigt werden können.** The death of the grandfather is shown from the point of view of various family members. *Today* consists of three episodes that can be shown next to each other as an installation or one after the other as a film.

Bio-/Filmografie *1959, Hameenlinna, Finland. Filmmaker, video artist (installations), photographer. Lives in Finland. She has made five films up to now. Her cinematic work is available on DVD.

www.hartware-projekte.de/archiv/inhalt/ahtila.htm, www.cinovid.org



Frauenbilder im zentralasiatischen Kino The Images of Women in Central Asian Cinema

von Gulnara Abikeyeva

Die Veränderungen der Frauenbilder im Kino Zentralasiens sind vergleichbar mit jenen der gesamten Region während der letzten 80 Jahre. Zu Anfang, für kurze Zeit und nur in Dokumentarfilmen wurden Frauen in Harmonie mit der islamischen Lebensweise dargestellt. Dann begann die Sowjetideologie der Bevölkerung ihre Vorstellungen von Frauen aufzuzwingen: Die befreite Frau des Ostens, die ihre "Parandsha" (den traditionellen Schleier) abnimmt, die Arbeiterin, die Heldin und nicht zuletzt die politische Führerin, die eine kommunistische Gesellschaft errichtet. Die Zeit der Unabhängigkeit hat alle positiven Frauenbilder beseitigt und das Pluszeichen unvermittelt durch ein Minuszeichen ersetzt. Ohne Lenin oder Mohammed wurden die Filmheldinnen zu Drogenabhängigen, Prostituierten, Blinden, Stummen und Vergewaltigungsopfern. Das positive und etwas romantisierte Bild der östlichen Frau wurde erschüttert. Gab es überhaupt Konstanten im filmischen Bild der östlichen Frau? Deuten die Veränderungen dieses Bildes auf größere Veränderungen innerhalb der Gesellschaft hin? Worin bestehen diese Veränderungen?

Ehrbare Mütter

Marfua Tokhtakhodzhayeva, Expertin für Genderfragen, beschrieb den gesellschaftlichen Status einer Muslimin im prä-sowjetischen Zentralasien wie folgt: "Die Scharia verlangte die Trennung der Geschlechter und wies Frauen die Rolle der gehorsamen Tochter, geduldigen Ehefrau und ehrbaren Mutter zu. Von einer Frau wurde erwartet, dass sie die Kinder auf- und erzieht, den Haushalt führt und die moralischen und geistigen Grundwerte der Familie aufrecht erhält. Eine Muslimin durfte Lohnarbeit verrichten, indem sie ein Handwerk ausübte, aber nur in Heimarbeit. Nur Männern war es gestattet, außerhalb des Hauses zu arbeiten[1]." Beginnen wir mit der Rolle der ehrbaren Mutter, denn in der Sowjetideologie fanden gehorsame Töchter und geduldige Ehefrauen keine Anerkennung. Das Bild der ehrbaren Mutter dagegen wurde aktiv propagiert. Ich erinnere an das bekannteste Plakat des Zweiten Weltkriegs; darauf stand: "Euer Mutterland ruft Euch!" Ein weiteres Beispiel sind die Filme *Mat (Mother)* von V. Pudovkin oder *Ona zashchishchayet rodinu (She Defends the Motherland)* von F. Ermler. In all diesen Fällen wurde das Bild der Mutter zu einer größeren Metapher Mutter-Erde-Mutterland-Sowjetunion erhoben.

Die Filme Zentralasiens wurden im Tenor der gleichen Ideologie produziert. Zudem waren bis Mitte der 1960er Jahre vorwiegend russische Filmschaffende in den Filmstudios der Sowjetrepubliken tätig. 1963 entstand A. Karpovs Film *Skas o materi (Tale of a Mother)*, die Geschichte einer Frau, die im Zweiten Weltkrieg ihren Sohn verliert, aber in sich die Kraft entdeckt, anderen zu helfen. Die Schauspielerin Amina Umurzakova schuf ein so lebendiges und leidenschaftliches Bild der Mutter, dass der ideologische Aspekt angesichts der künstlerischen Brillanz der Schauspielerin in den Hintergrund rückte. Amina Umurzakova wurde 1964 beim Leningrader Filmfestival als beste Schauspielerin ausgezeichnet und erhielt einen Ehrentitel der Regierung der Sowjetrepublik Kasachstan. In den darauf folgenden Jahren spielte sie immer wieder liebende und weise Mütter. Für das kasachische Kino wurde sie eine ebenso bedeutende Mutterfigur wie Nona Mordukova es für das russische Kino war.

Als einheimische Filmschaffende begannen, eigene Filme zu drehen, setzte eine Veränderung ein. In dem Film *Belye gory (Weiße Berge*, 1965) des kirgisischen Regisseurs Melis Ubukeyev diente die blinde Mutter als Metapher für die Geschichte des kirgisischen Volkes, dem die Möglichkeit genommen war, zu 'sehen' und selbst zu entscheiden. Zwei Jahre später bekräftigte Gennadi Bazarov in *Materinskoye pole (Das Feld der Mutter)* die nationale Metapher Mutter-Mutterland-Kirgisien-Feld der Mutter.

Generell wurden in der Zeit von 1964 bis 1972 Filme gedreht, die vornehmlich auf nationalen Mythen, Epen und Traditionen basierten, und es bil-

The images of women in Central Asian cinema have experienced changes that parallel those of the region during the last eighty years. Originally, for a brief time, only in documentaries, women were presented harmoniously existing in an Islamic lifestyle. Soviet ideology began to force its ideas about women on the population: a liberated woman of the East takes off her 'parandzha' (the traditional veil); a woman-worker; a woman-heroine; and, finally, a woman-leader building a Communist society. The independence period removed all the positive images of women and suddenly replaced the plus sign with the minus one. Without Lenin or Mohammed, film heroines became drug addicts, prostitutes, blind, mute, and victims of rape. It did shake the positive and somewhat romanticized image of Eastern women. Were there any constants in the cinematic image of an Eastern woman? Do the transformations of this image indicate major changes in society? What are these changes?



Skas o materi (Tale of a Mother), **1963, Alexander Karpov**

Respectable Mothers

Marfua Tokhtakhodzhayeva, a gender issues specialist, described the social status of a Muslim woman in pre-Soviet Central Asia: 'Sharia demanded segregation of the genders and assigned the roles of submissive daughters, patient wives and respectable mothers to women. A woman was supposed to raise and educate her children, run her home and preserve the moral and spiritual values of her family. A Muslim woman could earn her wages by practicing a craft but only by working in her home. Only men were allowed to work outside of their homes'[1]. Let's start with the role of respectable mother because Soviet ideology did not recognize submissive daughters and patient wives. The image of respected mother, though, was actively perpetuated. Let's recall the most famous poster of the period of the Second World War; it said: 'Your Motherland Is Calling You!' Or another example, the film *Mat (Mother)*, by V. Pudovkin, or *Ona zashchishchayet rodinu (She Defends the Motherland)*, by F. Ermler. In all these cases the image of mother was elevated to the grander metaphor of Mother-Earth-Motherland-Soviet Union.

In the key of the same ideology, the films were made in Central Asia. Moreover, until the mid-1960s, mostly Russian film directors worked at the Republics' film studios. In 1963, the film director A. Karpov made the film *Skas o materi (Tale of a Mother)*, the story about a woman who lost her son during the Second World War but found the strength in herself to help other people. The actress Amina Umurzakova created an image of the mother so piercingly vivid that the ideological aspect vanished into the background of the artistic brilliance of the actress. Amina

dete sich ein nationales Kino heraus. Gleichzeitig wurden nationale Bilder von der Mutter als Mutterland geprägt.

Rebellische Ehefrauen

1934 sah die Welt Frauen aus den zentralasiatischen Sowjetrepubliken in Dziga Vertovs Dokumentarfilm *Tri pesni o Lenine (Three Songs about Lenin).* **Das erste "Lied" glorifiziert eine der wichtigsten Errungenschaften der Sowjetmacht – die Frauen des Ostens, die Anfang der 30er Jahre als Symbol ihrer Befreiung angeblich ihre Schleier ablegten. In Wirklichkeit fand dies erst zwei Jahrzehnte später statt. Interessant für uns ist, wie Dziga Vertov dokumentarisches Filmmaterial manipulierte, um dieses ideologische Ziel zu erreichen. Am Anfang des Films sehen wir eine Frau aus Bukhara/Usbekistan in traditioneller Kleidung, verhüllt vom Kopf bis zu den Zehen. In der nächsten Szene, dem Bau der Eisenbahn, wird uns eine turkmenische Frau in landestypischer Verschleierung gezeigt, bei der nur der untere Gesichtsteil verdeckt ist. Und in der letzten Szene schließlich sehen wir eine kasachische Frau, die ohnehin noch nie einen Schleier getragen hat. Durch die Montage von Frauenbildern unterschiedlicher nationaler Herkunft schuf der Regisseur die Illusion der Emanzipation östlicher Frauen: Nach und nach fielen die Schleier und sie offenbarten der Welt ihre Gesichter.**

Mir ist dieser Film als ein Beispiel für eine simple, aber effektive Bildmanipulation in Erinnerung geblieben. Die Sowjetregierung musste befreite Frauen aus dem Osten vorzeigen und tat das auch erfolgreich. Die Regierung musste "rebellierende Ehefrauen" zeigen, die gegen traditionelle Lebensweisen protestierten, und so wurde eine Filmreihe über Ehefrauen in Zentralasien produziert, die ihre feudalistischen Ehemänner verließen, um in Russland zu studieren. Emanzipation war die wichtigste politische Ausrichtung der Bolschewiki.

Die Zentralasien-Expertin Shirin Akiner schreibt: "Ideologisch ging der Kampf für die Emanzipation der zentralasiatischen Frau aus dem russisch-marxistischen Feminismus hervor … Dafür gab es drei wichtige Gründe. Erstens, eine echte Empörung über soziale Ungerechtigkeit: Aus russischer Sicht kam die Behandlung von Frauen in den traditionellen Gesellschaften Zentralasiens der Sklaverei gleich. Zweitens gab es den politischen Imperativ zur Schaffung eines 'Ersatzproletariats' für den Klassenkampf und einen damit verbundenen Krieg gegen jegliche Religion. Drittens bestand die ökonomische Notwendigkeit, Frauen für die verstaatlichte Produktion zu gewinnen".[2]

Die ersten in Zentralasien produzierten Filme dienten diesem Propagandazweck. Das erste Filmstudio Zentralasiens wurde in Usbekistan errichtet, und der erste Spielfilm war *Wtoraya zhena (Die zweite Frau*, **1927) unter der Regie des russischen Regisseurs M. Doronin. Der Titel spricht für sich. Der Film rief Frauen dazu auf, das "Itschkari" – das Frauenquartier des usbekischen Hauses – zu verlassen, um frei zu sein. Aus demselben Jahr stammt der Film** *Chadra (Schleier)* **ebenfalls von einem russischen Regisseur, M. Averbach. Er appellierte an Frauen, ihre Schleier abzulegen.**

In anderen Ländern der Region gab es ähnliche Tendenzen. Dieselbe Prämisse wurde von Film zu Film weitergegeben: Eine junge Frau läuft einem Ehemann davon, den zu heiraten sie gezwungen wurde, schließt sich der revolutionären Bewegung an, geht mit Unterstützung des "großen russischen Bruders bzw. der Schwester" nach Russland um zu studieren und kehrt mit einer Berufsausbildung als unabhängige Frau zurück. Beispiele dafür sind die kasachischen Filme *Raikhan* **(1940) von M. Levin,** *Botagoz* **(1957) von E. Aaron; die kirgisischen Filme** *Saltanat* **(1955) von V. Pronin,** *Tyan-Syan Girl* **(1961) von A. Ochkin; die tadschikischen Filme** *Zumrad* **(1962) von A. Rakhmonov und A. Davidson; die turkmenischen Filme** *Dursun* **(1940) von E. Ivanova-Barkova und viele andere. Alle Filme waren nach Frauennamen benannt. Es handelte sich hierbei offensichtlich um die politische Durchsetzung der Sowjetmacht. Die Filme wurden zunächst von russischen Filmschaffenden gemacht, später dann von Filmschaffenden des jeweiligen Landes. Generell kann man festhalten, dass die Befreiung der Frau und der Protest gegen traditionelle Lebensweisen bis Mitte der 70er Jahre im zentralasiatischen Film präsent waren.**

Umurzakova received an award for Best Actress at the Leningrad Film Festival in 1964 and an honorary title from the government of the Kazakh Soviet republic. In the following years Amina Umurzakova played tens of roles of loving and wise mothers. She became as significant a mother character for Kazakh cinema as Nona Mordukova was for Russian movies.

As soon as the national film directors started to direct films, transformations took place. In *Belye gory (White Mountains*, 1965), by the Kyrgyz film director Melis Ubukeyev, the character of the blind mother was a metaphor for the history of Kyrgyz people, deprived of an opportunity to 'see' and decide for themselves. Two years later, Gennadi Bazarov directed *Materinskoye pole (The Field of Mother)*, in which he reinforced the national metaphor of Mother-Motherland Kyrgyzstan-Field of Mother.

In general, in the period of 1964 to 1972, films based on national myths, epics and traditions were made, and national cinemas were formed. At the same time national images of mother as motherland were formed.

Rebellious Wives

The world saw women of Soviet Central Asia in 1934, in the documentary *Tri pesni o Lenine (Three Songs about Lenin)*, by Dziga Vertov. The first 'song' glorifies one of the most important achievements of the Soviet power - Eastern women who supposedly took off their veils, to signify their liberation in the beginning of the 1930s. In reality this took place two decades later. What is interesting for us is how Dziga Vertov manipulated documentary footage to achieve this ideological goal. At the beginning of the film we see a woman from Bukhara/Uzbekistan traditionally covered from head to toe. In the next scene, of railroad construction, we are shown a Turkmen woman in her traditional veil covering the bottom part of her face. And, finally, in the last scene, we see a Kazakh woman, who had never worn a veil. By editing together the images of women of different nationalities, the film director created an illusion of the emancipation of Eastern women by gradually removing their traditional veils and opening their faces to the world.

I remembered this film as an example of simple but effective image manipulation. The Soviet government needed to demonstrate liberated women of the East, and it did it successfully. The government needed to show 'rebellious wives' protesting against their traditional lifestyle and a series of films about Central Asian wives leaving their feudal husbands and going to Russia to study was produced. Emancipation was the main political direction of the Bolsheviks.

Shirin Akiner, a Central Asian scholar, writes: 'Ideologically, the campaign for the emancipation of Central Asian women grew out of Russian Marxist feminism … There were three main reasons for this. Firstly, there was genuine horror and disgust at the social injustice: to Russian eyes, the treatment of Central Asian women in traditional society seemed tantamount to slavery. Secondly, there was a political imperative to create a "surrogate proletariat" to engage in the class war and also the related war against religion. Thirdly, there was an economic necessity to draw women into socialized production'.[2]

The first films made in Central Asia served this purpose of propaganda. The first film studio in Central Asia was opened in Uzbekistan, and the first motion picture was called *Wtoraya zhena (Second Wife*, 1927) and was directed by the Russian director M. Doronin. The title of the film speaks for itself. The film called on women to leave the 'ichkari' - the female quarter of an Uzbek house - and find freedom. In the same year *Chadra (Veil)* was made by another Russian film director, M. Averbach. This film appealed to women to remove their veils.

A similar tendency took place in other countries in the region. The same premise traveled from one film to another: a young girl runs away from a husband, whom she was forced to marry, joins the revolutionary movement, and with support of the 'big Russian brother or sister' goes to Russia to study, then returns to her homeland as an independent professional. These were the following Kazakh films: *Raikhan* (1940) by M. Levin, *Botagoz* (1957) by E. Aaron; Kyrgyz films: *Saltanat* (1955) by V. Pronin, *Tyan-Syan Girl* (1961) by A. Ochkin; Tajik film: *Zumrad* (1962) by A. Rakhmonov and A. Davidson; Turkmen film: *Dursun* (1940) by E. Ivanova-Barkova; and many other films. All films were titled by names of women. It is clear that it was political enforcement of Soviet power. It was realized by Russian film directors at first, and then by the national filmmakers. One can say that the theme of women's liberation and protest against the traditional lifestyle was present in Central Asian cinema until the mid-1970s.

Heroische Töchter

Doch dem nicht genug. Das Sowjetregime verlangte, dass Frauen sich in jeder Hinsicht heroisch verhielten: durch vorbildliche Arbeit in den Fabriken, Rekordernten auf den Feldern, Heldentaten im Krieg. In der Zeit von 1930 bis 1960 war das beliebteste Frauenbild der östlichen Sowjetunion das der jungen, lächelnden Baumwollpflückerin, die Brust geschmückt mit einem Orden für ihre Errungenschaften in der staatlichen Produktion. In Wirklichkeit machte die schlecht bezahlte und ermüdende Arbeit in den Baumwollfeldern die usbekischen Frauen schlichtweg zu Sklavinnen. Von den späten 50er bis zu den späten 70er Jahren veränderte sich der ideologische Trend hin zum Bild der Frau als Facharbeiterin. Natürlich war dies von der Spezialisierung des Landes abhängig: Eine kasachische Frau baute Traktoren, eine turkmenische Frau arbeitete in der Schafzucht und eine tadschikische Frau bestellte das Land. Von 1970 bis 1980 entwickelten sich die Frauen von herausragenden Arbeiterinnen zu Leiterinnen landwirtschaftlicher Kolchosen, so z. B. Urkuya, die Protagonistin des kirgisischen Films *Poklonis ognyu (Worship of the Fire,* **1971) von Tolmush Okeyev.**

Eine besondere Rolle wurde den Frauen in der Zeit des Zweiten Weltkriegs zugedacht. Während einige Frauen zu den Waffen griffen und im Krieg Heldentaten vollbrachten - *Pesn o Manshuk (Song of Manshuk,* **1970) von Majit Begalin,** *Alia the Sniper* **(1982) von Bolatbek Shamshiyev -, warteten andere auf ihre Ehemänner und gingen zivilen Tätigkeiten nach, wobei sie sehr hart arbeiten und oftmals typische Männerarbeit verrichten mussten -** *Nevestka (Daughter-In-Law,* **1972) von Khodzhakuli Narliyev,** *Odna sredi lyudej (Allein unter Menschen,* **1974) von Kamil Yarmatov etc.**

Die "heroischen Töchter" waren die vollkommenste Verkörperung der Emanzipation à la Sowjet. Wo waren die einfach nur schönen Frauen, die Geliebten, die glücklichen Ehefrauen? Es gab sie nicht. Es schien, als sei in der sowjetischen Gesellschaft ein Leben ohne heroische Taten oder zumindest ohne die Überwindung von Leid nicht möglich. Das Bild der Frau deckte sich mit dem der Lebensweise.

Romantische Geliebte

Erst im so genannten politischen Tauwetter (ottepel) der 60er Jahre entstanden Filme über menschliche Gefühle oder einfache Lebensgeschichten. Und es wurde klar, dass Liebe für uns viel aufregender war als sozialistische Planwirtschaft.

Zwischen 1964 und 1972, dem Ende der Ära Kruschtschow und dem Beginn des Breschnew-Regimes, begannen die Filmindustrien der einzelnen Sowjetrepubliken zu blühen. Man könnte diese Jahre als die erste Welle der nationalen Selbstfindung des zentralasiatischen Kinos bezeichnen, gut erkennbar an den epischen Filmen dieser Zeit - *Kiz Zhibek* **(Kaschstan und Kirgisien, 1971) von Sultan Khodzhikov;** *Skasanie o Rustame (Die Legende von Rustam,* **Tadschikistan, 1971) von Boris Kimyagarov. Die Themen waren episch und patriotisch und handelten von der wahren Liebe. Die beliebtesten Protagonistinnen waren ehrbare Mütter und romantische Geliebte. Die Spielfilme** *Nezhnost (Zärtlichkeit,* **1966) und** *Vlyublyonnyye (Die Verliebten,* **1969) von Ilyer Ishmuhamedov waren voller Poesie und Leichtigkeit und wurden zu Symbolen des romantischen Kinos nicht nur in Zentralasien, sondern in der gesamten Sowjetunion.**

Diese Zeit war wahrscheinlich die einzige in der Geschichte der Sowjetunion, in der die regionalen Filmstudios ohne zentrale Zensur operierten. In den kulturellen Zentren Moskau und Leningrad entstand das "Ottepel"-Kino und verbreitete sich schnell in die restlichen Republiken; bezeichnend für dieses Kino war das brillante Spektrum der unterschiedlichen ethnischen Kulturen der Sowjetunion. Die Filme stellten nicht nur Volkshelden und -heldinnen dar, sondern auch Weltbild und Philosophie der unterschiedlichen Nationalitäten. Die Ära des "Kirgisischen Wunders" begann 1967 mit dem Film *Materinskoye polye (Field of Mother)* **von Gennadi Bazarov und endete 1974 mit** *Lyutuy (The Ferocious)* **von Tolomush Okeyev. Der Aufbruch des tadschikischen Kinos begann mit dem Film** *Deti Pamira (Kinder von Pamir,* **1963) von Vladimir Motil und endete mit dem Film** *Rustam i Suhrab (Rustam und Suhrab,* **1972) von Boris Kimyagarov. Das turkmenische Kino lancierte der Film** *Sostyasanie (Wettkampf,* **1964) von Bolat Mansurov, es manifestierte sich vollends mit** *Nevest-*

Heroic Daughters

However, this is wasn't enough. The Soviet regime demanded that women act heroically in everything: outstanding labour in factories; record harvests in fields; and exploits in war battles. In the period of 1930-1960 the most popular image of a Soviet Eastern woman was a young smiling cotton picker with a medal for her social labour achievement on her chest. In reality the low-paid and exhausting labour of Uzbek women in cotton fields turned them into slaves. From the late 1950s until the late 1970s, the ideological trend moved to the image of women of skilled labour. Of course, it was dependent on the specialization of the country: a Kazakh woman was a mechanical engineer of tractors; a Turkmen woman helped sheep to deliver offspring; and a Tadzhik woman was a farmer. In the period of 1970 to 1980, women turned from outstanding workers into directors of collective farms. For example, Urkuya, the female protagonist of the Kyrgyz film Polkonis ognyu *(Worship of the Fire*, 1971) by Tolmush Okeyev.

A special role was assigned to women in the period of the Second World War. Some women took arms and performed bold exploits in battles - *Pesn o Manshuk* (*Song of Manshuk*, 1970), by Majit Begalin, *Alia the Sniper* (1982), by Bolatbek Shamshiyev. Others waited for their husbands and worked very hard in civil occupations, often performing men's work - *Nevestka (Daughter-In-Law*, 1972), by Khodzhakuli Narliyev, *Odna sredi lyudej (Alone among People*, 1974), by Kamil Yarmatov, etc.

'Heroic daughters' were the most complete embodiment of emancipation a la Soviet. Where were just beautiful women, lovers and happy wives? They were not there. It seemed that in Soviet society a person could not exist without either performing great exploits or at least overcoming adversity. The image of a woman coincided with the image of lifestyle.



Kiz Zhibek, **1971, Sultan Khodzhikov**

Romantic Lovers

Only during the Thaw period of the 1960s (ottopel) did films about human emotions and simple life stories appear. And it became clear that love excited us much more than socialistic economic planning.

The blossoming of national cinemas took place in the period of 1964 to 1972, the end of Khrushchev's reign and the beginning of Brezhnev's government. These years can be called the first wave of national self-identification in the cinema of Central Asia. It was seen in the epic films of that period - *Kiz Zhibek* (Kazakhstan and Kyrgyzstan, 1971), by Sultan Khodzhikov; *Skasanie o Rustame (The Tale of Rustem*, Tadzhikistan, 1971), by Boris Kimyagarov. Besides their epic patriotic themes, these films were about true love. Films about respectable mothers and romantic lovers were produced during this period. The motion pictures *Nezhnost (Tenderness*, 1966) and *Vlyublyonnyye (Lovers*, 1969), by Ilyer Ishmuhamedov, were filled with lyricism and lightness, and became symbols of romantic cinema not only in Central Asia but in the entire Soviet Union.

This is probably the only period in the history of the Soviet Union when the regional film studios operated without central censorship. The 'ottepel' cinema originated in the cultural centers of Moscow and Leningrad, and finally spread to the rest of the republics and characterized the brilliant spectrum of the Soviet Union's

ka (Daughter-In-Law, **1972) von Khodzhakuli Narliyev.** *Ob etom goworit wsya mahallya (Darüber spricht die ganze Mahallja*, **1960) von Shukhrat Abbasov war der populärste usbekische Film dieser Zeit, die mit** *Vlyublyonnyye (Die Verliebten*, **1969) von Ilyar Ishmukhamedov zu Ende gehen sollte. Und im kasachischen Kino begann die Zeit der Selbstfindung mit** *My Name Is Kozha* **(1964 - dieser Titel steht für die Aussage "Mein Name ist Kasache") von Abdulla Karsakbayev; sie endete mit** *Kiz-Zhibek* **(1972) von Sultan Khodzhikov, der viele Jahre lang als Aushängeschild des kasachischen Kinos galt.**

In der Zeit von 1964 bis 1972 entstanden meiner Ansicht nach die wichtigsten zentralasiatischen Filme der gesamten Sowjetära. In dieser Zeit wurden auch die leuchtendsten und unvergesslichsten Beispiele von ehrbaren Müttern, treuen Ehefrauen und schönen Geliebten geschaffen.

Als die Ära des politischen Tauwetters in den 70ern zu Ende ging, wurden auch eine Reihe von Melodramen produziert.

Ohne Lenin und Mohammed

Das Ende der Sowjetära und der Beginn der Unabhängigkeit brachte die Bilder der Leinwandheldinnen Zentralasiens etwas in Verwirrung und Unordnung. Das grundlegende Wertesystem von "gut" und "böse" war gekippt worden. Beschämende und inakzeptable Handlungen wie Stehlen und Lügen wurden zur Norm. Verhaltensweisen, die zuvor kritisiert wurden - Gewalt, Betrug, Prostitution etc. -, wurden besonders in den Augen der Jugend zu bewundernswerten Verhaltensmodellen. Natürlich veränderten sich in diesem zerbröckelnden Universum auch die Frauenbilder drastisch.

Die Heldin in *Igla (The Needle*, **1988) von Rashid Nugmanov ist drogenabhängig. Die Protagonistin in** *Konechnaya ostanovka (The Last Stop*, **1989) von Serik Aprimov ist eine Prostituierte. In** *Prikosnoveniye (The Touch*, **1989) von Amanzhol Aituarov ist die weibliche Hauptfigur eine blinde Waise, während die in** *Aiganim* **(1989) von Ulzhan Kaldaulovoi stumm und verletzlich ist. Zwei Brüder können sich nicht einigen, wer mit dem Mädchen Elya geht und töten sie in** *Razluchnitsa (A Woman between Two Brothers*, **1991) von Amir Karakulov. Eine einsame Frau vom Land hat in** *Ultugan* **(1989) von Edige Bolisbayev das Gefühl, keine Liebe zu verdienen. Und die Heldinnen in** *Zhizn-Zhenshchina (Life Is a Woman*, **1991) von Zhanna Serikbayeva sind gewalttätige lesbische Strafgefangene. So die typisch weiblichen Rollen im kasachischen Kino dieser Zeit.**

Im usbekischen Kino rückte die Unabhängigkeit ein Tabuthema ins Licht der Öffentlichkeit - die grausame Tradition der Selbsttötung von Frauen aus Protest gegen extreme häusliche Gewalt, weit verbreitet nicht nur in Usbekistan sondern auch in Pakistan und Afghanistan. *Do rassweta (Until Daybreak*, **1993) von Yusuf Azimov erzählt die Geschichte eines 14-jährigen Mädchens. Vom Sohn des Leiters einer Kolchose vergewaltigt, versucht sie sich selbst zu verbrennen, da sie mit der Schande nicht mehr leben kann.** *Mladschaja (The Younger Sister*, **1994) von Rano Kubayeva ist die entsetzliche Geschichte einer Frau, für die sich die Selbsttötung als einziger Ausweg aus dem unerträglichen Missbrauch durch ihren Ehemann darstellt. Ein Film, der vielen die Augen geöffnet hat, war das Thema häusliche Gewalt und Missbrauch von Frauen in Usbekistan doch viele Jahre lang ein Tabu.**

Auch in tadschikischen Filmen aus zehn Jahren Unhabhängigkeit werden Frauen pausenlos missbraucht und erniedrigt. Mira, die Protagonistin in *Kosh Ba Kosh (Neues Spiel, neues Glück*, **1993) von Bakhtiyar Khudoinazarov wird von ihrem Vater beim Würfeln verspielt. Die Frau eines Lehrers wird in Jamshed Usmanovs** *Parvaz-e zanbur (Der Flug der Biene*, **1998) von einem mächtigen und wohlhabenden Nachbarn sexuell belästigt. Und in** *Luna Papa* **(1998) von Bakhtiyar Khudoinazarov erleben wir die unerträgliche Situation von Mamlakat (tadschikisch für "Mutterland"), die von den Nachbarn gedemütigt und beleidigt wird, weil sie ohne Ehemann schwanger ist.**

diverse ethnic cultures. These films depicted not only folkloric heroes but also the entire worldviews and philosophies of the different nationalities. The era of the 'Kyrgyz miracle' began in 1967 with the film *Materinskoye polye (Field of Mother)*, by Gennadi Bazarov, and ended in 1974 with the film *Lyutuy (The Ferocious)* by Tolomush Okeyev. The emergence of Tadzhik cinema began with the film *Deti Pamira (Children of Pamir*, 1963), by Vladimir Motil, and ended with the film *Rustam i Suhrab (Rustam and Suhrab*, 1972), by Boris Kimyagarov. Turkmen national cinema was launched with the film *Sostyasanie (Competition*, 1964), by Bolat Mansurov, and was manifested in full in the film *Nevestka (Daughter-In-Law*, 1972), by Khodzhakuli Narliyev. *Ob etom goworit wsya mahallya (What All Makhalya Is Talking About*, 1960), by Shukhrat Abbasov, was the the most popular Uzbek film of this period, whose close was marked by *Vlyublyonnyye (Lovers*, 1969), by Ilyar Ishmukhamedov. And, finally, the period of self-identification in Kazakh cinema commenced with *My Name Is Kozha* (1964 - this title is equivalent to the statement, 'My name is Kazakh'), by Abdulla Karsakbayev, and finished with the picture *Kiz-Zhibek* (1972), by Sultan Khodzhikov, which became the calling card of Kazakh cinema for many years.

I would say that this period of 1964 to 1972 presented us with the most prominent films of Central Asia during the Soviet era. Therefore the brightest and most memorable characters of respected mothers, loyal wives and beautiful lovers were created at that time.

Also, the 1970s produced a series of melodramas as a result of the ideological breakdown of the Thaw period.

Without Lenin and Mohammed

The end of the Soviet period and the beginning of independence brought a sense of confusion and disorder to the images of cinema heroines of Central Asia. The essential system of values, of 'good' and 'bad,' had been toppled. The shameful and unacceptable acts of stealing and lying became a norm of life. Behaviour that used to be criticized - violence, charlatanism, prostitution, etc. - became models of conduct greatly admired by youth. Of course, the images of women significantly changed in this disintegrating universe.

The heroine of *Igla (The Needle*, 1988), by Rashid Nugmanov, is a drug addict. The main female character in *Konechnaya ostanovka (The Last Stop*, 1989), by Serik Aprimov, is a prostitute. In *Prikosnoveniye (The Touch*, 1989), by Amanzhol Aituarov, the female lead is a blind orphan. She is mute and vulnerable in *Aiganim* (1989), by Ulzhan Kaldaulovoi. Two brothers cannot decide who is going to stay with a girl named Elya and they kill her in *Razluchnitsa (A Woman between Two Brothers*, 1991), by Amir Karakulov. A lonely country woman feels that she is not worthy of love in *Ultugan* (1989), by Edige Bolisbayev. And, finally, the heroines of *Zhizn-Zhenshchina (Life is a Woman*, 1991), by Zhanna Serikbayeva, are violent lesbian convicts. These are the types of female characters in Kazakh films of that period.

Independence brought out in the open a taboo subject in Uzbek films - the cruel tradition of women's self-immolation as their protest against severe abuse in their homes. It is characteristic not only of Uzbekistan but also of Pakistan and Afghanistan. *Do rassweta (Until Daybreak*, 1993), by Yusuf Azimov, tells the story of a fourteen year old girl, who was raped by the son of the director of a collective farm, and now tries to set herself on fire, unable to live with her shame. *Mladschaja (The Younger Sister*, 1994), by Rano Kubayeva, is the blood-chilling tale of a woman immolating herself as the only solution to end her unbearable abuse by her husband. This film has become an eye opener because the subject of domestic violence and abuse of women has long been taboo in Uzbekistan.

In Tajik films of the independence decade, women are constantly abused and humiliated, too. Mira, the female lead of *Kosh Ba Kosh* (1993), by Bakhtiyar Khudoinazarov, is lost by her gambling father in a dice game. A wife of a teacher is sexually harassed by a powerful and wealthy neighbour in *Parvaz-e zanbur (Flight of the Bee*, 1998), by Jamshed Usmanov. And, finally, in *Luna Papa* (1998), by Bakhtiyar Khudoinazarov, the unbearable situation of Mamlakat ('Motherland' in Tajik), who is humiliated and disgraced by her neighbours for being pregnant without a husband.

Female characters did not have much luck in Central Asian cinema of the transitional period. The old moral values were lost and new ones had not yet taken their place. The image of a woman was devalued to point zero. This most likely reflected the real-life situation in the transitional society.

It is clear that the images of women in cinema are certain indicators of a society's well being. Stable periods create images of women as happy mothers and ro-

Während dieser Übergangsphase hatten die Frauen im zentralasiatischen Kino wenig Glück. Alte Moralvorstellungen waren verloren gegangen und noch nicht durch neue ersetzt worden. Das Image der Frau sank auf den Nullpunkt, was sehr wahrscheinlich die reale Lebenssituation von Frauen in der Übergangsgesellschaft widerspiegelte.

Hier wird deutlich, dass Frauenbilder im Film sichere Indikatoren für den Zustand einer Gesellschaft darstellen. Stabile Zeiten schaffen Bilder von Frauen als glückliche Mütter und romantische Geliebte. Totalitäre Systeme kultivieren Bilder von Heldinnen, die Leid überwinden müssen - starke aber einsame Figuren. Übergangszeiten bringen weibliche Opfer hervor: missbraucht, erniedrigt und nutzlos.

Doch die Zeiten ändern sich, und nach und nach werden die Filmbilder von Frauen in Zentralasien wieder restauriert.



Razluchnitsa (A Woman between Two Brothers), **1991, Amir Karakulov**

Erneut die ehrbare Mutter

Meiner Ansicht nach wurden die Jahre von 1997 bis 1999 zu einem Wendepunkt des zentralasiatischen Kinos. Sechs, sieben Jahre nach der Unabhängigkeitserklärung begannen die nationalen Kulturen sich wieder auf ihre traditionellen ethnischen Wurzeln zu besinnen. Sie taten dies ganz bewusst mittels detaillierter Analysen ihrer nationalen Sichtweisen der Welt. Diese Jahren brachten die besten Filme der Unabhängigkeit hervor: den kirgisischen Film *Beshkempir (The Adopted Son,* **1998) von Aktan Abdikalikov, den usbekischen Film** *The Orator* **(1998) von Yusup Razikov, die tadschikischen Filme** *Parvaz-e zanbur (Der Flug der Biene,* **1998) von Jamshed Usmanov und** *Luna Papa* **(1999) von Bakhtiyar Khudoinazarov, sowie die kasachischen Filme** *Aksuat* **(1997) von Serik Aprymov und** *Killer* **(1998) von Darezhan Omirabyev. Gleichzeitig wurden wieder positive Frauenbilder geformt. Zuerst kam das Bild der ehrbaren Mutter wieder, das der Hüterin der Familienwerte, der Mutter als Stammesoberhaupt, der Mutter als Mutterland -** *Zanamai* **(1997) von Bolat Sharip,** *Beshkempir* **von Aktan Abdikalikov, Dilhiroj (Der Tanz der Männer, 2002) von Yusup Razikov,** *Zhilama* **(2003) von Amir Karakulov,** *Fararishtay kifti rost (Angel on the Right Shoulder,* **2002) von Jamshet Usmonov.**

In dem kasachischen Film *Zamanai* **kehrt eine alte Kasachin mit ihrem kleinen Enkelsohn zurück in ihr Heimatland. Die lange Reise, auf der sie die Berge von China bis Kasachstan überquert, ist erfüllt von Erinnerungen an die 30er Jahre, die katastrophale Zeit der Kollektivierung und der Hungersnot, die sie und ihre Verwandten nur überlebten, indem sie das Land verließen. Nach vielen Jahren erklärt Kasachstan seine Unabhängigkeit, und die alte Dame bringt ihren Enkel zurück in das Land, in das er gehört. Voller Respekt und Bewunderung verschreibt sich der Film national-patriotischen Gefühlen. Da ihre Kinder zu einer verlorenen Generation gehören, hat die Großmutter ihren Enkel entführt.**

Generell genießt die Anwesenheit dreier Generationen - Großeltern, Eltern und Kinder - innerhalb einer Familie in der zentralasiatischen Kultur große Wertschätzung. Dieses Kontinuum gilt als Beweis für das Überleben der Kultur.

Auch in *Zhilama* **geht es um die Idee der Großfamilie, auch wenn es sich um die Simulation einer Familie handelt. Drei Generationen von Frauen - eine Großmutter, eine junge Frau und ein kleines Mädchen - leben zusammen in einem Haus, sind aber nicht blutsverwandt. Die Großmutter ist eine Art Stiefmutter für das kleine Mädchen, der Verbleib der wirklichen Eltern der Kleinen wird nie thematisiert. Die junge Frau könnte zwar ihre Mutter sein, sie ist aber nur eine entfernte Verwandte der Großmutter, die zu Besuch kommt. Das Mädchen ist todkrank, die junge Frau war Opernsängerin, hat aber ihre Stimme verloren, und die Großmutter weiß bei keiner von beiden, wie sie helfen kann. Der Film thematisiert das Getrenntsein der Generationen. Die Vergangenheit (Großmutter) zerfällt, die Gegenwart (die junge Frau) hat keine Stimme, und die Zukunft (das kleine Mädchen) ist dem Tod geweiht. Doch ist die Wahrnehmung dieser Situation an sich schon ein Fortschritt - die richtige Diagnose ist der Anfang jeder Heilbehandlung.**

In *Beshkempir* **gibt es fünf Frauen. Beshkempir ist der Name eines adoptierten Jungen (auch hier wieder das Bild einer Person ohne Blutsverwandte) und bedeutet auf Kirgisisch "fünf Frauen". Diese fünf Frauen vollführen ein Initiationsritual, eine Zeremonie, bei der der Junge adoptiert wird, aber**

mantic lovers. Totalitarian systems cultivate images of heroines overcoming adversity - strong in character but lonesome. Transitional periods result in female victims: abused, humiliated and unneeded.

However, time is changing and, gradually, the cinematic images of Central Asian women are being restored.

Respectable Mothers Again

In my opinion, the period of 1997 to 1999 became a turning point for Central Asian cinema. Six and seven years after the declarations of independence, the national cultures truly started to return to their traditional ethnic origins. They did this consciously with detailed analyses of their national worldviews. These years yield the fruits of the best films of independence: the Kyrgyz film *Beshkempir (The Adopted Son*, 1998), by Aktan Abdikalikov; the Uzbek film *The Orator* (1998), by Yusup Razikov; the Tajik films *Parvaz-e zanbur (Flight of the Bee*, 1998), by Jamshet Usmanov, and *Luna Papa* (1999), by Bakhtiyar Khudoinazarov; and the Kazakh films *Aksuat* (1997), by Serik Aprymov, and *Killer* (1998), by Darezhan Omirabyev. Positive images of women began to be formed at the same time. First came images of respected mothers as keepers of family moral values, mothers as the heads of tribes, mothers as motherlands - *Zanamai* (1997), by Bolat Sharip; *Beshkempir* (1998), by Aktan Abdikalikov; *Dilhiroj (The Dance of Men*, 2001), by Yusup Razikov; *Zhilama* (2003), by Amir Karakulov; *Fararishtay kifti rost (Angel on the Right Shoulder*, 2002), by Jamshet Usmonov.

In the Kazakh film *Zamanai*, an old Kazakh woman illegally returns to her homeland with her little grandson. She walks through the mountains from China to Kazakhstan. Their long journey is filled with memories of the 1930s, the disastrous period of collectivization and mass starvation, when she and her relatives survived by escaping abroad. After many years, Kazakhstan declared its independence and the old lady brought her little grandson back to the land he belongs to. National patriotic feeling is the subject of respect and admiration in the film. Her children are a lost generation and so she kidnapped her grandson from her own children.

In general, the presence of three generations - grandparents, parents and children - in one family is a very important and valued element in Central Asian cultures. This continuum is a token of the survival of the culture.

This three-generation family idea was expressed in *Zhilama;* however, it was only a simulation of a family. Three females - a granny, a young woman and a little girl - live in one house but they are not related by blood. The granny serves as the little girl's foster parent and it is never discussed where her real parents are. The young woman, who could have been her mother, is the granny's distant relative and came to visit her. The girl is terminally ill, the young woman used to be an opera singer but lost her voice, and the granny doesn't know how to help either of them. This is a film about the disconnectedness of the generations. The past (granny) is disintegrating, the present (the young woman) is voiceless, and future (the little girl) is destined to die. However, the realization of the situation is a step forward - a correct diagnosis is the beginning of a treatment.

nicht von einer Familie, sondern von einer ganzen Gemeinschaft. Die fünf Frauen repräsentieren Stammesoberhäupter, und die Existenz der Kirgisen gründet sich auf sie. Interessant ist, dass die Mutterfigur von einer Großmutter dargestellt und der kleine Junge im Grunde von seiner Großmutter adoptiert wird. Als diese stirbt, übernimmt der Junge das Ritual, alle ihre weltlichen Angelegenheiten in ihrem Namen zu regeln. Diese Zeremonie vollführt normalerweise ein Erwachsener, sie dient daher auch als Symbol dafür, dass der Junge nun erwachsen geworden ist. Der Tod der Großmutter, seiner Mutterfigur, beendet gleichsam seine Kindheit.

In *Dilhiroj* **übernimmt die Großmutter die Funktion einer weiblichen Gottheit. Sie sagt die wahre Liebe ihrer Enkelin Sanam voraus. Der Name des betreffenden Jungen ist Tashtemir. Trotz der schwierigen Lebensumstände - der Tod von Tashtemirs Großvater, seine Einberufung zur Armee, seine Fahnenflucht und anschließende Inhaftierung - insistiert die Großmutter: "Ihr müsst morgen heiraten, komme was wolle. Selbst wenn ich sterbe ..." Die Großmutter ist der Schutzengel der beiden Liebenden und macht die Hochzeit möglich.**

In *Fararishtay kifti rost* **spielt die Großmutter eine besondere Rolle. Die Verantwortung für Haus und Familie ruht auf ihren Schultern. Sie zieht ihren Enkelsohn auf, während ihr Sohn - der Vater des Kindes - irgendwo seinen Träumen hinterher jagt. Um den Sohn zur Heimkehr in ihr Dorf zu bewegen, täuscht sie eine Krankheit vor. Der Sohn kehrt zurück, seine moralischen Grundwerte werden nach und nach wieder hergestellt, und er nimmt wieder die Rolle des liebenden Vaters ein. Erst dann stirbt die Großmutter. Man kann sicher sein, dass ihr Sohn gute Taten vollbringen wird, wenn er auf den Engel auf seiner rechten Schulter hört.**

Ich glaube, der Prozess der Selbstfindung einer Nation und die Wiederherstellung ihrer kulturellen Welt beginnt mit der Rekonstruktion positiver Bilder. Für Zentralasien ist dies vornehmlich das Bild der Mutter. Und genau diese Bilder tauchen in unseren Filmen wieder auf. Man kann nur hoffen, dass dies das Ende der destruktiven Übergangszeit besiegelt und dass unsere Zukunft Stabilität und ein produktives Leben bereit hält, in dem Frauen Glück und Liebe erfahren und ein aktives Leben führen können.

1. Marfua Tokhtakhodzhayeva, *Between Communist Slogans and the Law of Islam,* **Tashkent 2000, S. 30**

2. Shirin Akiner, *Contemporary Central Asian Women,* **in:** *Post-Soviet Women: From The Baltic To Central Asia,* **Cambridge University Press 1997, S. 268**

In *Beshkempir* there are five women. Beshkempir is the name of an adopted boy (the continuing image of a person without blood relatives) and in Kyrgyz it means 'five women.' These five women perform the initiation ritual, the ceremony in which the little boy is adopted not only by a family but also by a whole community. The five women represent tribal heads, and the very existence of the Kyrgyz lies with them. It is interesting to note that the mother figure is represented by a grandmother. And the little boy is practically adopted by his granny. When his granny dies, the little boy performs the ritual of settling all her worldly affairs on her behalf. A grown man usually performs this ceremony and this symbolizes that the little boy has become an adult. The death of the granny, his mother figure, is the time for the boy to grow up.

In *Dilhiroj* a grandmother functions as a female divinity. She foretells the true love of her granddaughter Sanam. The boy's name is Tashtemir. Despite the hardships of life - the death of Tashtemir's grandfather; his army draft; his desertion from the army and ensuing arrest - the grandmother insists, 'You have to get married tomorrow no matter what. Even if I die...' The grandmother serves as a guardian angel for the young lovers and makes the wedding happen.



Beshkempir, **1998, Aktan Abkikalikov**

The role of the grandmother in *Fararishtay kifti rost* is very special. The responsibility for home and family lies upon her shoulders. She raises her grandson, while her son - the father of the boy - is off chasing his dreams somewhere. She feigns illness to oblige her son to come back to their village. The son returns, his moral values are gradually restored and he assumes the role of true father to his son. Only then does the grandmother die. One can be sure that her son is going to do good deeds, listening to the angel on his right shoulder.

I think that the process of self identification of a nationality and the restoration of its cultural world begin with the reconstruction of established positive images. For Central Asia this is primarily the image of a mother. And these images start to appear in our cinema. Hopefully, it means that the destructive transitional period came to the end and our future is going to be a stable and productive life, in which women can be happy, active and loved.

1. Marfua Tokhtakhodzhayeva, *Between Communist Slogans and the Law of Islam,* Tashkent 2000, p. 30

2. Shirin Akiner, *Contemporary Central Asian Women,* in: *Post-Soviet Women: From The Baltic To Central Asia,* Cambridge University Press 1997, p. 268

Gulnara Abikeyeva

Filmkritikerin aus Kasachstan. Studium und Doktorarbeit an der Moskauer Filmhochschule VGIK, Thema *Interaktion westlicher und östlicher Kultur im Modernen Kino.* **Anschließend Rückkehr nach Alma-Ata, wo sie als Chefredakteurin der Filmzeitschrift** *Azia-kino* **tätig war. Lehrte Filmkritik und Filmgeschichte an der Kasachischen Staatsakademie der Künste. Koordinatorin für das Programm "Kunst und Kultur" bei der Soros Foundation Kasachstan. Dr. Abikeyeva lehrte zudem als Fulbright Stipendiatin in den USA - Bowdoin College, Pittsburgh, Stetson Universities. Sie hat drei Bücher und zahlreiche Artikel geschrieben. In jüngster Zeit gründete sie das Zentrum für Zentralasiatischen Film, wo sie als Leitern tätig ist.**

gabikeyev@mail.ru

Kazakh film critic. She graduated and received her PhD in VGIK with her dissertation *Interaction of Eastern and Western Cultures in Modern Cinema.* Then she returned to Almaty and published the film magazine *Azia-kino* as editor-in-chief; she taught in the Kazakh State Academy of Arts film criticism and history of cinema; coordinator of the 'Arts and Culture' programme of the Soros Foundation Kazakhstan. Dr. Abikeyeva also taught courses in Bowdoin College, Pittsburgh, Stetson Universities, USA, during her Fulbright scholarship. She is an author of three books and several articles. Now Mrs. Abikeyeva established the Centre of Central Asian Cinema, where she works as a director.

gabikeyev@mail.ru

Our Mom Is a Hero Unsere Mama ist ein Held

Zur Einführung in das Thema Familie siehe den Text zum Programm *The Whole Dam Family.*

Eine paradiesische Ruhe strahlen die meisterhaft fotografierten Bilder von *Mys gnedogo Skakuna (Kap des braunen Renners)* **aus. Der kirgisische Leuchtturmwärter Kulmat lebt mit seiner Familie auf einem Hof bei seinem Turm. Da dieser inzwischen ohnehin ferngesteuert ist, hat er nicht mehr viel zu tun. So kann er sich um seine Landwirtschaft und - sehr liebevoll - um seine zehn Kinder kümmern. Es scheint, als wäre, weit weg von Moskau, tatsächlich eine Oase der Selbstbestimmung entstanden, in der Landschaft, Familie und frei gewählte Beschäftigung das ermöglichen, was sich zur gleichen Zeit die westlichen Aussteiger erträumten. Dabei war es wohl weniger die sozialistische Überflussgesellschaft, als vielmehr die mangelnde Organisation der Arbeit, die diese Freiräume ermöglichte. Unklar bleibt jedoch das Verhältnis Kulmats zu seiner Frau, die kaum weiter in Erscheinung tritt, weder direkt vor der Kamera, noch mit ihm oder den Kindern.**[1]

Pershang **der Filmemacherin Mahvash Sheikholeslami beschreibt eine Konfliktsituation zwischen zwei iranischen Großfamilien. Die angebliche Ver- und Entführung eines Mädchens führt zur interfamiliären Konferenz (der Männer) und zu einer Zwangsheirat. Es gilt das eherne Gesetz der Gruppe, der (und noch vielmehr die) Einzelne hat sich unterzuordnen. Die Schönheit der sorgfältig fotografierten Bilder steht in schmerzhaftem Kontrast zu dem unwürdigen Geschehen. Nur in wenigen Einstellungen - etwa der beratenden Frauen untereinander - wird etwas von der Geborgenheit spürbar, die solche Großfamilien haben könnten.**

Das patriarchalische Weltbild ist in *Nasha Mama - Geroj (Unsere Mama ist ein Held)* **auf den Kopf gestellt. Während Mann und Kind zu Hause warten, ist die Heldin der Arbeit immer unterwegs, entweder an den Webmaschinen oder in propagandistischem Auftrag. Das Bild des Mannes als verantwortlicher Ernährer der Familie wurde in der Sowjetunion abgelöst durch das Bild der starken Frau.**[2] **Der Film verweist auf einen Klassiker stalinistischer Propaganda: Alexandrovs** *Svetlyy put (Der lichte Weg)* **von 1939, in dem eine Weberin eine ganze Fabrikhalle alleine bedient. Allerdings blieb es auch bei diesem propagandistischen Bild. In das reale Machtzentrum des Politbüros des ZKs drang kaum eine Frau vor, wie man in Sokurovs** *Sovetskaja elegija* **(***Sowjetische Elegie)* **sehen kann. Die Gleichberechtigung diente wesentlich der Ausbeutung der immer knappen Arbeitskraft.**[3] **Dennoch sind die Bilder dieser Rollenumkehrung gleichermaßen selten wie interessant. Die propagandistischen Ausschnitte in** *Nasha Mama - Geroj* **repräsentieren den verbindlichen sowjetischen Stil, den Sozialistischen Realismus. Fast alle sowjetischen Arbeiten des Sonderprogramms kann man auch als Opposition gegen diese ästhetische Normierung sehen.**

Marcel Schwierin

1 Eine aktuelle Relevanz erhalten diese Fragen nach den patriarchalischen Familienstrukturen auch durch die Herrschaft des Akajew-Familienclans, der Kirgisien bis vor kurzem fest im Griff hatte.

2 Das Bild der Frau im sowjetischen Propagandafilm beschreibt Gulnara Abikeyeva in *The Images of Woman in Central Asian Cinema* **in diesem Katalog.**

3 Ein Vorwurf, den man allerdings ebenso dem Westen machen kann. So wird der relative Erfolg der Frauenemanzipation in den 60er Jahren auch auf den damaligen Arbeitskräftemangel zurückgeführt, wohingegen in den Zeiten der Massenarbeitslosigkeit reaktionäre Frauenbilder zurückkehren, so etwa in der Debatte über das Aussterben der Deutschen.

For an introduction to the theme of 'family', see the text on the previous programme *The Whole Dam Family*

The brilliantly photographed images in *Mys gnedogo Skakuna (Cape of the Brown Flier)* radiate a heavenly tranquillity. The Kirgiz lighthouse-keeper Kulmat lives with his family on a farm near his lighthouse. As it is now remotely controlled, he no longer has very much to do. So he can concentrate on his farming and look after his ten children - which he does very lovingly. It looks as though, far away from Moscow, an oasis of self-determination has been created where the landscape, the family and a freely chosen occupation make possible the lifestyle many people in the West were dreaming of at the time. However, it was probably not so much the socialist affluent society as deficiencies in the organisation of labour that created this freedom. However, Kulmat's relationship to his wife remains unclear; she barely puts in an appearance, neither directly in front of the camera nor with him or the children.[1]

Pershang, by the filmmaker Nahyash Sheikholeslami, describes a conflict between two Iranian families. The alleged seduction and abduction of a girl leads to an inter-family conference (of the men) and a forced marriage. The strict law of the group applies to all; everyone (particularly women) has to bow to it. The beauty of the carefully photographed pictures is in painful contrast to the shameful events. Only in a few shots - for example, of the women holding a discussion among themselves - does something of the security that such an extended family can provide become apparent.

In *Nasha Mama - Geroj (Our Mom Is a Hero)*, the patriarchal view of the world is turned upside down. While the husband and child wait at home, the "hero(ine) of work" is always on the move, either at the weaving machines or on propagandistic duties. In the Soviet Union, the image of the man as the responsible breadwinner of the family was replaced by the image of the strong woman.[2] The film referes to a classic of Stalinist propaganda: Alexandrov's *Svetlii put (The Bright Path)* of 1939, where a female weaver runs a whole factory shed on her own. However, things went no further than this propagandistic image. Barely any women managed to penetrate the real centre of power, the CC's politburo, as can been seen in Sokurov's *Sovetskaja elegija Soviet Elegy.* Equal rights mainly served to promote the exploitation of workers, always in short supply.[3] Nonetheless, the images of this role reversal are as interesting as they are rare. The propagandistic excerpts in *Nasha Mama - Geroj* represent the obligatory Soviet style, Socialist Realism. Almost all the Soviet works in the special programme can also be seen as opposition to this aesthetic standardization.

1 These questions regarding patriarchal family structures are made relevant by the rule of the Akayev family clan, which until recently had a firm grip on Kyrgyzstan.

2 The image of women in Soviet propaganda films is described by Gulnara Abikevava in *The Images of Woman in Central Asian Cinema* in this catalogue.

3 A criticism that can admittedly also be levelled at the West. The relative success of women's emancipation in the 60s is thus attributed partly to the shortage of labour at the time, whereas times of mass unemployment see the return of reactionary attitudes to women, as can be seen in the debate on the dying out of the Germans, for instance.

Mys gnedogo Skakuna Cape of the Brown Flier

Kirgisien/UdSSR 1966
18', 35 mm, s/w

Regie Izja Gersteijn

aus dem Archiv
der Internationalen Kurzfilmtage
Oberhausen



Der Leuchtturmwärter Kulmat geht seit 30 Jahren Abend für Abend zum Leuchtturm, um dort die Lichter anzuzünden. Der Film zeigt weniger seine Arbeit als vor allem seinen Alltag, seine Familie. Im Hintergrund erklingt eine alte kirgisische Legende über ein Zauberross, das angeblich einst den See durchquert hat. For thirty years the lighthouse-keeper has returned to his post every evening. The film shows more about his daily work and his family than it does about his work. An old Kirghizian legend is heard in the background, about the magic horse that is supposed to have crossed the lake.

Bio-/Filmografie *1923, Kiev, Ukraine. In 1941 he and his family were evacuated to Frunse, Kyrgyzstan. In 1942 he started to work in the Tashkent Film Studio (later Kirgisfilm). In his 50-year career he worked his way up from lighting technician to world-famous documentary filmmaker. Since 1997 he has lived in Haifa, Israel.

agexe@rogers.com

Pershang

Iran 2001
13', 35 mm, Farbe

Regie Mahvash Sheikholeslami

aus dem Archiv
der Internationalen Kurzfilmtage
Oberhausen



Das unerwartete Ende einer Ehe in Folge einer alten Tradition. A marriage ends unexpectedly as the result of an old tradition.

Bio-/Filmografie *1946, Malayer, Iran. London Film School. After making four short documentaries, she started her professional career in 1975 as the production and programming manager for a number of TV serials. She has been involved in both teaching cinema and producing movies in cooperation with some of the most famous Iranian filmmakers.

www.iycs-ir.com

Nasha Mama - Geroj Our Mom Is a Hero

UdSSR 1978/89
48', 35 mm, Farbe und s/w

Regie Nikolay Obukhovich



Schwarzweiße Propagandaaufnahmen einer gefeierten Heldin der Arbeit werden mit farbigem Material ihrer Familiensituation gegengeschnitten. 1978 wurde der Film verboten, weil er das Leben einer sozialistischen Heldin nicht adäquat wiedergebe. Erst 1989 konnte der Film vollendet und in München uraufgeführt werden. Russische Originalfassung, deutsch übersprochen. Black-and-white propaganda shots of a celebrated "working heroine" are contrasted with colour footage of her family situation. In 1978 this film was banned for not giving an "adequate depiction" of the life of a socialist heroine. It was not until 1989 that the film could be completed and premiered in Munich. Original Russian version, voice-over in German.

Bio-/Filmografie 1936, Leningrad, USSR (now Russia). Studied and worked as stage designer in theatre. Since 1962 cameraman at Lendoc studios. Higher courses for directors in Moscow. Since 1971 documentaries at Lendoc.

www.cinedoc.nw.ru

The Death of Stalinism Der Tod des Stalinismus

Die sozialistische Kollektivideologie war von dem Gedanken an das Gemeinwesen geprägt. Der Einzelne wurde nur als ein möglichst gut funktionierendes Teil betrachtet. Entsprechend stand im Sozialistischen Realismus die Darstellung der Arbeit oder eines besonders verdienten Arbeiters im Mittelpunkt (so wie die Weberin in *Our Mom Is a Hero).*

Alexander Sokurov arbeitete von Anfang an gegen diese Ideologie. Zwar porträtierte er 1978 in seinem Dokumentarfilm *Marija* **im offiziellen Auftrag eine "Kolchosbäuerin an der Arbeitsfront", doch lieferte er statt einer Glorifizierung eine sensible, realistische Darstellung des harten sowjetischen Landlebens. Der Film wurde verboten. Erst in der Perestroika konnte er einen zweiten Teil drehen und den Film vollenden. Nur das verbriefte Recht auf Arbeit, welches auch für Regisseure galt, ermöglichte es ihm, nach jedem verbotenen Film einen neuen zu drehen.**

Die ab 1986 entstehenden Elegien sind ein zentraler Wendepunkt nicht nur im Werk Sokurovs, sondern für den gesamten sowjetischen Kurzfilm. Diese künstlerischen und zugleich politischen Filme konnte er vollenden, die Zensur verlor in der Perestroika ihre Wirkung. *Sovetskaja elegija (Sowjetische Elegie)* **ist eine sehr persönliche Aufarbeitung der Sowjetunion: Die langen Friedhofseinstellungen symbolisieren das nahe Ende. Die leise, fast intim verlesenen Namen der sowjetischen Politelite sind tatsächlich eine Elegie, der Tonfall der Stimme verrät nur ihr fundamentales Scheitern, aber nichts von ihrer Rolle im System. Massenmörder und Technokraten des Todes werden in einer Reihe mit Reformern und Opfern genannt (soweit man ZK-Mitglieder wirklich als Opfer bezeichnen kann). Die ausführliche Beobachtung Jelzins vor seiner Zeit als russischer Präsident gibt auch keine Antwort über die Rolle des damaligen Oppositionsführers, sie erscheint mehr als die Frage an eine ungewisse Zukunft, die an Männern wie Jelzin hing. Der Voice-over-Kommentar scheint zwischen den Jahrzehnten zu stehen: Sein Inhalt ist noch sachlich-dokumentarisch, in der Betonung wird er allerdings bereits sehr persönlich, wie später beispielsweise bei Andrey Osipov (siehe unten).**

Was bei Sokurov offen und verletzlich erscheint, ist in Švankmajers *Konec Štalinismu v Cechách (Der Tod des Stalinismus in Böhmen)* **direkte Anklage. Schon der Titel macht deutlich, dass für Švankmajer das System des Stalinismus nicht mit dessen Tod endete, sondern bis zum Fall des Eisernen Vorhangs andauerte. Der Massenmord als brutale Kopfgeburt verweist auf die abstrus verbogenen Theorien, die hinter dem real existierenden Sozialismus standen. Die neuerliche Kopfgeburt in den Farben des Nationalismus formuliert Švankmajer als Warnung vor einer Fortsetzung des Grauens.**

Um genau diese geht es in *Et Cetera...* **von Andrey Osipov. Er beschreibt Sowjetrussland als eine Veteranengesellschaft. Jede Generation hatte ihren Krieg, zu allen Zeiten mussten junge Männer die existenzielle Erfahrung des Tötens machen. "Vom Krieg kehrt man nicht zurück ... du kannst nur vorwärts gehen" beschreibt die grausame Logik, die Kriege aus Kriegen erwachsen lässt, eine Problematik, die wesentlich das 20. Jahrhundert prägte.[1] Die Sowjetunion entstand nicht nur im ersten Weltkrieg, sondern sie wurde auch durch den Bürgerkrieg geformt.[2] Aus dem Afghanistan-Krieg wiederum ging Al-Quaida hervor, und die Veteranen beider Seiten treffen sich in Tschetschenien. Das Archivmaterial des anonymen Tötens und Sterbens wird in** *Et Cetera...* **mit einer sehr persönlichen Erzählform verwebt, in die Textfragmente Saint-Exuperys eingearbeitet sind.[3]**

Marcel Schwierin

The socialist ideology of collectives was shaped by the idea of community. The individual was seen solely as a component part that was to function as well as possible. Accordingly, in socialist realism the focus was on the depiction of work or a worker of particular merit (like the weaver in *Our Mom Is a Hero).*

Alexander Sokurov worked against this ideology from the start. Although in his documentary film *Marija* he was meant officially to portray a 'front-line kolkhoz worker', he delivered, instead of a glorification, a sensitive, realistic depiction of the hardships of rural life in the Soviet era. The film was banned. Only during the perestroika was he able to make a second part and finish the film. It was only the attested right to work, which also applied to film directors, that made it possible for him to make a new film after one had been banned.

The elegies that he began to make in 1986 are a central turning point not only in Sokurov's work, but for Soviet short film as a whole. These artistic yet political films he was able to finish; censorship lost its power during perestroika. *Sovetskaja elegija (Soviet Elegy)* is a very personal reassessment of the Soviet Union: the long, slow shots of cemeteries symbolize the imminent end. The names of the Soviet political elite, read softly, almost intimately, are really an elegy; the intonation of the voice suggests their fundamental failure, but says nothing about their role in the system. Mass murderers and technocrats of death are named alongside reformers and victims (if you can really call members of the Central Committee victims). The detailed observations of Yeltsin before his time as Russian president also give no answers about the role of the then opposition leader; they seem more like a question asked of an uncertain future, a future which depended on people like Yeltsin. The voice-over commentary seems situated between the decades: its content is objective and documentary in nature, but it is very personal in its emphasis, as is later the case with Andrei Osipov, for example (see below).

Whereas Sokurov's film seems open and vulnerable, Švankmajer's *Konec Štalinismu v Cechách (The Death of Stalinism in Bohemia)* is directly accusatory. The title already makes it clear that, for Švankmajer, the system of Stalinism did not end with Stalin's death, but lasted until the fall of the Iron Curtain. Mass murder as a brutal intellectual concept (here born literally straight from the head) highlights the abstruse and twisted theories underlying real existing socialism. Another such intellectual notion, again produced in a "head birth", this time in the guise of nationalism, is presented by Švankmajer as a warning against a continuation of the horror.

This is exactly what *Et Cetera…* by Andrei Osipov is about. He describes Soviet Russia as a society of veterans. Every generation had its war, young men in every era were forced to have the existential experience of killing. 'One couldn't return from war ... you can only go forward' describes the cruel logic that causes wars to be born of wars, a problem that shaped the 20th century fundamentally.[1] The Soviet Union was created not only in the First World War, but was also formed by the civil war.[2] Al-Qaeda came out of the war in Afghanistan, and the veterans of both sides meet up in Chechnya. The archive material of anonymous killing and dying in *Et Cetera…* is woven together using a very personal narrative form which includes fragments of text by Saint-Exupery.[3]

1 Die beiden wichtigsten reaktionären Ideologien des 20. Jahrhunderts, der italienische Faschismus und der Nationalsozialismus, wurden von Veteranen begründet. Hitler selbst beschreibt in *Mein Kampf* recht plausibel, wie er durch den Krieg zu einer neuen Weltsicht fand, die er dann im Frieden nicht mehr verlassen wollte.

2 Die Bolschewiken brauchten im Bürgerkrieg Verbündete in den Regionen und entschieden sich daher gegen ihre eigentliche Überzeugung für ein föderales, auf Nationen aufbauendes System. Wichtiger aber noch ist natürlich die Brutalisierung ihrer Herrschaft, die mit dem Bürgerkrieg einherging.

3 Zur Veteranenproblematik vergleiche auch *Das Verbrechen, das Serbien veränderte* in dem Programm *Fear from Rear*.

1 The two most important reactionary ideologies of the 20th century, Italian fascism and National Socialism, were founded by veterans. Hitler himself describes very plausibly in *Mein Kampf* how the war led him to a new view of the world that he did not want to abandon even in peace.

2 During the civil war, the Bolsheviks needed allies in the regions, and thus - against their convictions - decided on a federal system built up upon nations. But what is still more important is of course the brutalization of their rule that accompanied the civil war.

3 For further details on the 'veteran problem' see *The Crime That Changed Serbia* in the programme *Fear from Rear*.

Sovetskaja elegija Soviet Elegy

UdSSR 1989
37', 35 mm, Farbe

Regie Alexander Sokurov

aus dem Archiv
der Internationalen Kurzfilmtage
Oberhausen

Der Film besteht aus drei Teilen: I. Ein Friedhof. II. 120 Bilder von kommunistischen Führern aus der Geschichte der Sowjetunion, deren Namen leise verlesen werden. III. Lange, ruhige Beobachtungen von Boris Jelzin in seinem Büro und zu Hause (bevor er Präsident wurde). The film consists of three parts: I. A cemetery. II. 120 pictures of communist leaders from the history of the Soviet Union, whose names are quietly read out. III. Long, tranquil shots showing Boris Yeltsin in his office and at home (before he became president).

Bio-/Filmografie *1951, Siberia, USSR (now Russia). Studied history and film at VGIK, Moscow. Films since 1978. All his films were censored up to 1986. He has made more than 40 short films, documentaries and feature films.

www.sokurov.spb.ru



Konec Štalinismu v Cechách The Death of Stalinism in Bohemia

Tschechische Republik/Großbritannien 1990
10', 35 mm, Farbe

Regie Jan Švankmajer

aus dem Archiv
der Internationalen Kurzfilmtage
Oberhausen

In dieser Abrechnung mit totalitären Strukturen wird selbst der Stalinismus endgültig der Lächerlichkeit preisgegeben. So ziehen 40 Jahre Geschichte der CSSR an einem vorüber, und was bleibt, ist der Triumph eines Einzigen, ist der ideelle Sieg des Filmemachers über das System. In this castigation of totalitarian structures, Stalinism itself is exposed to ridicule once and for all. Forty years of the history of the Czechoslovak Socialist Republic pass before the viewer, and what remains is the triumph of a single person, the ideal victory of the filmmaker over the system.

Bio-/Filmografie *1934 Prague, Czechoslovakia (now Czech Republic). 1950-54 College of Applied Arts, Prague. Started as theatre director. Animation films since 1964. Member of the Czech Surrealist Group since 1970.

www.illumin.co.uk/svank



Et cetera...

Russland 2001
24', 35 mm, Farbe und s/w

Regie Andrey Osipov

Es gibt in Russland keine Generation, die nicht wüsste, was Krieg ist. Sieben große Militärkonflikte, sieben blutende Wunden - vom Krieg in Tschetschenien zurück zum Krieg in Japan - werden in Originalaufnahmen gezeigt. Jede entfernt uns ein bisschen mehr von unserer Hoffnung auf eine bessere Zukunft, eine würdige Existenz. There is not a single generation in Russia that does not know all about war. Seven large military conflicts, seven bleeding wounds - from Chechnya back to Japan - presented with original footage. Each one throws us further and further back from our hope for a better future, for a dignified existence.

Bio-/Filmografie *1960, Siberia, USSR. Graduated from Odesskiy Polytechnical Institute in 1982, and from the Higher Courses for scriptwriters and directors (Moscow) in 1995. He lives in Moscow.

www.imdb.com



Megalomaniac

Der Anfang der 90er markierte das Ende eines Systems, unter dem ein Großteil der Menschheit gelebt hat. Man hätte erwarten können, dass diesem grundsätzlichen Wandel eine ebenso grundsätzliche Reflexion gefolgt wäre, wohin die Menschheit nach diesem Schritt gehen will. Aber diese Reflexion ist ausgeblieben. Das vielleicht prägnanteste Beispiel in Deutschland ist dafür der Umgang mit dem Grundgesetz: Ursprünglich wegen der Teilung als Provisorium errichtet, wurde es nach der Wiedervereinigung diskussionslos als gemeinsames Gesetz beibehalten, ebenso wie Fahne und Hymne. Das ist umso erstaunlicher, als sich der Kapitalismus mit der Massenarbeitslosigkeit schon seit Jahrzehnten in einer Krise befindet.

Spürbar wird ein solches Innehalten dagegen im Film der 90er Jahre. Die Künstler verweigern sich nicht nur dem siegreichen Herrschaftssystem (was Kunst gemeinhin tut), sie lassen auch ab von den großen, ideologischen Entwürfen eines Anderen und wenden den Blick nach innen. Das Ende einer der bedeutendsten Menschheitsutopien verlangt eine Reorientierung. Dabei geht es nicht nur - wie schon im Einführungstext zu *Der gefallene Vorhang* beschrieben - um die Bewusstwerdung der eigenen Identität(en) gegen das große Ganze der Globalisierung. Die präzise Beobachtung des Selbst weist auch das politische Handeln in vereinnahmenden Organisationen zurück: Die Menschen sind nicht mehr bereit, sich in starre Zusammenhänge einzuordnen, die nur einen Teil ihrer Identität und Überzeugung ausmachen.[1]

So wie vielleicht jeder gesellschaftliche Umbruch wurde auch dieser von einer technischen Innovation begleitet: Dem Aufkommen des 'personal video'. Schon die alten Videosysteme open reel und U-Matic ermöglichten eine individuelle Kontrolle der Technik, doch waren diese Systeme sehr teuer und besonders in der Postproduktion immer noch an Organisationen gebunden. Mit dem Hi8-Videoformat gab es Ende der 80er eine neue Technik, die vergleichsweise preiswert und trotzdem gut genug für Screenings war. Das digitale Video (DV) ab Mitte der 90er machte die Künstler vollkommen unabhängig: Aufnahme und Postproduktion sind jetzt auf preiswertem Home-Equipment möglich, die Qualität reicht für das große Kino aus.[2]

Als so genannter A-Clip wurde *Newspaper Only* in den Werbeblöcken der Kinos gespielt. Ohne Vorbereitung oder Einweihung sahen die Zuschauer statt Werbeclips politische Filme; so wurde dem Kurzfilm seine ursprüngliche Funktion im Kino zurückgegeben und die A-Clips konnten das Grundproblem des kurzen Formats, die mangelnde Präsenz außerhalb der Festivals, zumindest temporär lösen. Aber auch innerhalb der A-Clips, die vor allem in den ersten Staffeln sehr direkt politisch waren, ist *Newspaper Only* ein Alien. Die Autorinnen stellen sich selbst eine der wichtigsten Fragen der medialen Überflussgesellschaft: Wie weit soll man das Elend außerhalb des eigenen Umfeldes an sich heranlassen, wohl wissend, dass man daran nur sehr begrenzt etwas ändern kann?

Die alte Dame in *Surok (Murmeltier)*, die so umständlich erst ihre Kleidung, dann die Symbole ihrer politischen Überzeugung ordnet, steht für eine russische Generation, die von der neuen Zeit nichts wissen will. Tatsächlich sind die alten Menschen die Verlierer des Umbruchs, mit der neuen Freiheit können sie nichts mehr anfangen und ihre Renten sind auf das alte Versorgungssystem ausgerichtet. Angesichts von Regalen voller Südfrüchte greifen sie nach einem Kohlkopf oder fünf Kartoffeln. Die Protagonistin dieses Films jedoch wirkt nicht arm, ihre politische Überzeugung scheint eher eine Frage der Haltung, Bestandteil ihres Lebensstils wie ihre Handschuhe zu sein. Darin wirkt sie merkwürdig aristokratisch.[3] Formal ist *Surok* eine Beobachtung, wie sie meist nur mit einer kleinen, ständig bereiten Kamera gelingt.

In China begann sich die Videokunst Ende der 80er Jahre zu entwickeln. Die ökonomische Öffnung bei bleibender politischer Repression macht China zu einer Art Zwitterwesen der Systeme, die sich auch im Bewegtbild spiegelt. Während Kinofilme unter strenger Zensur stehen, ist die Videokunst

The start of the 90s marked the end of a system under which a large part of humanity had lived. It could have been expected that this fundamental change would have been followed by equally fundamental reflection upon what direction humankind should take after this step. But this reflection has not taken place. The most striking example of this in Germany is perhaps the way the Constitution has been treated: even though it was originally drawn up as an only temporary measure because of Germany's division, after re-unification it was kept on as the joint law, like the flag and national anthem, without any discussion. This is all the more amazing in view of the fact that capitalism, with its mass unemployment, has been in crisis for decades.

But films of the 90s do tangibly pause to reflect. The filmmakers not only reject the victorious system of rule (something that art normally does); they also abandon the big, ideological projects of an Other and turn their gaze inwards. The end of one of the most important utopian concepts of humankind demands a reorientation. This is not just a matter of becoming aware of one's own identity as opposed to the huge unified whole of globalization, as already described in the introductory text for the programme *The Fallen Curtain.* The precise observation of the Self also leads to a rejection of political activity in all-absorbing organisations: people are no longer willing to take their places in rigid contexts that only take account of a part of their identity and convictions.[1]

Perhaps like every social upheaval, this one was also accompanied by a technical innovation: the emergence of the "personal video". The old video systems of open reel and U-Matic had already permitted individual control of technology, but these systems were very expensive and still reliant on organisations, particularly for post-production. The Hi8 video format at the start of the 80s was a new technology that was comparatively cheap but still good enough for screenings. Digital video (DV) from the mid-90s made filmmakers completely independent: shooting and post-production can now be carried out using inexpensive home equipment; the quality is good enough for the big cinema.[2]

Newspaper Only was shown as a so-called A-clip during cinema advertising blocks. Without any preparation or advance notification, the viewers saw political films instead of advertisements; in this way, the short film regained its original function in cinemas, and the A-clips were able to solve the main problem of the short format - its lack of exposure outside of festivals - on a temporary basis at least. But even within the A-clips, which were very directly political, particularly the first ones, *Newspaper Only* is an alien. The filmmakers ask themselves one of the most important questions to do with the affluent media society: how far should we allow ourselves to be affected by misery outside our own sphere, knowing full well that there is a very limited amount that we can do about it?

The old woman in *Surok (Marmot)*, who fussily arranges first her clothes, then the symbols of her political convictions, stands for a Russian generation that does not want to have anything to do with the new era. And old people are indeed the losers with these radical changes; they cannot make use of the new freedom, and their pensions are based on the old welfare system. Confronted with shelves full of tropical fruit, they reach for a cabbage or five potatoes. But the protagonist in this film does not seem poor; her political convictions seem rather to be a question of attitude - part of her way of life, like her gloves. This makes her seem strangely aristocratic.[3] Formally speaking, *Surok* is an observation of the kind that mostly only succeeds with a small camera that is always at the ready.

In China, video art began to develop at the end of the 80s. The combination of increasing economic openness with continued political repression has made China a sort of hybrid of systems, something which is also reflected in moving pictures. While cinema films are subject to strict censorship, video art is practically free; be-

praktisch frei, sie wird von offizieller Seite mangels Reichweite nicht als bedrohlich eingestuft.[4] Die chinesische Videokunstszene ist ohne die kleinen, unabhängigen Videoformate nicht vorstellbar, Zhao Liang gehört zu den Künstlern, die immer eine Kamera dabei haben. Der Titel *Quingxi* **(Reinigung, aber auch Entgiftung, Läuterung) und das vor- und zurücklaufende Wasser spiegeln subtil die janusköpfige Haltung Chinas zum Kommunismus.**

The Revolution Will Not Be Televised **offenbart die Schwierigkeiten gesellschaftlicher Veränderungen im Medienzeitalter: "Die Revolution wird dir nicht durch das Schaefer Award Theatre beschert, und weder Natalie Wood und Steve McQueen noch Bullwinkle und Julia werden darin mitspielen. Die Revolution wird deinem Mund kein Sexappeal verleihen. Die Revolution wird keine Knötchen beseitigen. Die Revolution wird dich nicht fünf Pfund leichter aussehen lassen, denn die Revolution wird nicht im Fernsehen ausgestrahlt, Bruder." Auch Revolutionen müssen telegen, sympathisch[5] und individuell gewinnbringend sein. Die moderne Zweidrittelgesellschaft, in der immer eine Mehrheit zu den Gewinnern zählt, ist anders gar nicht mehr zu radikalen Veränderungen zu bewegen.**

Sadie Bennings Arbeiten sind sehr persönliche Videotagebücher, in denen sie schon als Teenager ab 1989 begann, ihre eigene Geschichte aufzuarbeiten, formal konsequent mit einer Spielzeugkamera (Pixelvision). Ihre emotionale Isolation - "in der Schule, mit meinem Vater und in meiner eigenen Kultur war ich am einsamsten" - zwingt sie zu einer offensiven, gleichermaßen politischen wie persönlichen Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Identität. In den 90ern war sie damit - neben anderen - stilbildend. 'First person documentaries' wurden zur dominierenden Form besonders in US-amerikanischer Videokunst und Experimentalfilmen.

Zeitgenössische Kriege sind auch Medienkriege, ihre Inszenierung kann über Sieg oder Niederlage entscheiden. Da Aufnahmen vor Ort nur unter Lebensgefahr und mit dem Schutz mindestens einer der Kriegsparteien möglich sind, ist die kritische Berichterstattung meist auf die Reflexion dessen angewiesen, was diese Parteien zur Verfügung stellen. In *Frozen War* **liegt der 'technische Nomade' (Corbusier) John Smith in irgendeinem Hotelzimmer und schaut auf ein von einer technischen Panne zensiertes Bild. In seinem Voice-over wird die ganze Ohnmacht des Individuums gegenüber globaler Politik spürbar.**

Das Musikvideo *Megalomaniac* **fällt aus der üblichen Selbstbeweihräucherung der Szene heraus. "Hey megalomaniac / You're no Jesus / Yeah, you're no fucking Elvis" beschreibt auf der Bildebene nicht nur die Despoten des 20. Jahrhunderts als falsche Propheten, sondern reiht die Band selbst in diesen Reigen ein. So entlarvt das Video die Zweischneidigkeit des Pop, in der mal mehr, mal weniger reflektierte Musiker zu Vorbildern, Gesellschaftskritikern bis hin zu Heilsbringern stilisiert werden.**

The Red Flag Flies **reinszeniert schreiende Bilder chinesischer Propaganda, ihre Schlagworte werden dagegen im flüsternden Voice-over hinterfragt: "What is Power? ... What is society?" Wie** *Sovetskaja elegija* **oder** *The Nuclear Football* **stellt Zhou Hongxiang dem Bestehenden keine Alternativen entgegen, ja versucht nicht einmal, den Finger auf Wunden im Politischen zu legen, sondern beschränkt sich darauf, aus der fast schon intimen Perspektive des Individuums die gesellschaftliche Inszenierung zu betrachten.**

Marcel Schwierin

1 Der Rückgang der Gewerkschaften und das Aufkommen loserer Netzwerke wie Attac ist ein Beispiel für diesen Prozess. Allerdings bleibt noch fraglich, ob diese neuen Formen der Interessensvertretung die Durchsetzungskraft der alten erreichen können.

2 "Als 'Videopionier' kenne ich alle Formate, die im Laufe von 30 Jahren Videogeschichte entwickelt worden sind - DV ist die Erfüllung der Versprechen, die vor 30 Jahren begonnen haben." Gerd Conradt, www.schnittpunkt.de/wissen/Fachartikel/DVEditing/Einfuehrung.htm, 26.03.2005

3 Vgl. hierzu auch *Ispytatel* **in dem Programm** *Materialism, Materialism*

4 Interview Marita Loosen mit Lou Ye am 10.2.2005 in Anwesenheit des Verfassers

5 Wie die 'Blumenrevolutionen', vgl. das Programm *The Whole Dam Family*

cause of its limited scope, it is not officially seen as a threat[4] The Chinese video-art scene would not be imaginable without the small, independent video formats. Zhao Ling is one of the artists who always have a camera on them. The title *Quingxi* (Clean - but also 'decontamination', 'purification') and the water flowing back and forth subtly reflect China's Janus-faced attitude to communism.

The Revolution Will Not Be Televised reveals the difficulties of social change in the media era: 'The revolution will not be brought to you by the Schaefer Award Theatre and will not star Natalie Wood and Steve McQueen or Bullwinkle and Julia. The revolution will not give your mouth sex appeal. The revolution will not get rid of the nubs. The revolution will not make you look five pounds thinner, because the revolution will not be televised, Brother.' Revolutions also have to be telegenic, attractive[5] and individually profitable. The modern 'two-thirds society', in which a majority always wins, cannot be motivated at all anymore to undertake radical change.

Sadie Benning's works are very personal video diaries in which she already began in 1989 as a teenager to reappraise her own history - in formally consistent manner with a toy camera (Pixelvision). Her emotional isolation - 'It was at school, with my father and in my own culture where I felt most alone' - forces her to scrutinize her own identity offensively in a manner that is both political and personal. In the 90s, she - along with some others - was a style setter; particularly in US video art and experimental film. 'First-person documentaries' became the dominant form.

Contemporary wars are also media wars; the way they are presented can decide victory or defeat. Because filming on the spot is only possible at risk of one's life and with the protection of at least one of the warring parties, critical reporting is mostly dependent on the reflection on the information these parties make available. In *Frozen War*, the 'technical nomad' (Corbusier) John Smith is lying in some hotel room looking at a picture censored by a technical hitch. In his voice-over, the whole helplessness of the individual in the face of global politics can be felt.

The music video *Megalomaniac* does not fit in with the self-admiration usual in this scene. 'Hey megalomaniac / You're no Jesus / Yeah, you're no fucking Elvis' describes, at the visual level, not only the despots of the 20th century as false prophets, but places the band itself in this company. In this way, the video exposes the double-edged nature of pop, where sometimes more, sometimes less perceptive musicians are elevated to the status of role models, social critics or even saviours.

The Red Flag Flies uses garish images from Chinese propaganda, but questions its catchwords in a whispered voice-over: 'What is power? ... What is society?' As in *Soviet Elegy* or *The Nuclear Football*, Zhou Hongxiang does not propose any alternatives to the existing situation, indeed, he does not even try to pinpoint painful political issues, but limits himself to looking at the social mise en scène from the almost intimate point of view of the individual.

1 The decline in unions and the emergence of looser networks like Attac is an example of this process. However, it remains questionable whether these new forms of the representation of interests can attain the power of the old ones.

2 'As a "video pioneer" I know all the formats that have been developed in the course of 30 years of video history - DV is the fulfilment of the promises that began 30 years ago.' Gerd Conradt, www.schnittpunkt.de/wissen/Fachartikel/DVEditing/Einfuehrung.htm, 26.03.2005

3 See also *Ispytatel* in the programme *Materialism, Materialism*

4 Interview Marita Loosen with Lou Ye on 10.2.2005 in the presence of the author

5 Like the 'Flower Revolution', see the programme *The Whole Dam Family*

Newspaper Only

Österreich/USA 2003
1', 35 mm, Farbe

Regie Carola Dertnig, Ulrike Müller



Eine Minute lang fixiert die Kamera die Menschen, die aus der voll besetzten U-Bahn strömen; ihre Tageszeitungen werfen sie in den Newspaper-Only-Container. Der Film war Bestandteil der dritten A-Clip-Staffel, die mit Hilfe der Vorführer in die Werbeblöcke der Kinos geschmuggelt wurde. For one minute the camera focuses on people leaving the packed metro. They throw their newspapers in the newspaper-only-container. The film was part of the third A-clip season which was smuggled into cinema advertising blocks by projectionists.

Bio-/Filmografie Carola Dertnig Studied at the Hochschule für angewandte Kunst, Vienna. 1997-1998 Whitney Independent Study Program, New York. Various solo and group exhibitions. Lives in Vienna and New York. Films (selection): *Dancings with Remote(s)* (1997), *Loveage* (1999), *Revolving Door* (2001).

Bio-/Filmografie Ulrike Müller *1971, Tyrol, Austria. Studied at the Hochschule für angewandte Kunst, Vienna. Whitney Independent Study Program. 1997-2000 Member of the collective Freie Klasse, Vienna.

www.aclip.net

Surok Marmot

Russland 1999
3', DV, Farbe

Regie Olga Chernysheva



Demonstration zur Feier der Revolution - eine zufällig fixierte Straßenszene - Bewegung, Menschenauflauf, Parolengewirr. Eine Teilnehmerin bleibt plötzlich stehen, als hätte sie alles um sich herum vergessen. Musik: Beethovens "Das Murmeltier", geübt von Olga Chernyshevas Tochter. Demonstrations to celebrate the revolution - a street scene captured by chance - movement, mass gatherings, slogan mix. Suddenly a participant stops as if she was forgetting everything around her. Music: Beethoven 'The Marmot', practiced by Olga Chernysheva's daughter.

Bio-/Filmografie *1962, Moscow. 1986 graduated from Moscow Cinema Academy. 1995-96 graduated from Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam, Netherlands. Lives and works in Moscow.

olgacher@online.ru

Quingxi Clean

Volksrepublik China 1997
4', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Zhao Liang



Der Film zeigt die Reinigung einer Mao-Statue. The film shows the cleaning of a statue of Mao.

Bio-/Filmografie *1971, Dandong, Lioning province, China. 1992 Graduated from Lu Xun Academy of Fine Arts, Sneyang, Liaoning province. Lives in Bejing. *Xiaozi, bie shuo tai caodan/Jerks Don't Say Fuck* (2000, in Oberhausen archive), *Wuliao Quingnian/Bored Youth* (2000).

www.lightcone.org

The Revolution Will Not Be Televised

Großbritannien 1988
3', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Stuart Baker



In *The Revolution …* **wird der scharfzüngige Text des Gill Scott Heron-Songs 'The Revolution Will Not Be Televised' (1969) mit Hilfe eines Schriftgenerators Zeile für Zeile ins Bild gesetzt. Bakers Video stellt Spekulationen über eine Welt an, wo jegliche Kommunikation zusammengebrochen ist, während er uns gleichzeitig daran erinnert, welche Macht das Fernsehen über uns hat.** In *The Revolution …*, the sharp edged words of Gill Scott Heron's song 'The Revolution Will Not Be Televised' (1969), are relayed line for line using a video-typewriter. Baker's tape speculates upon the idea of a world where communication links have broken down whilst re-iterating the power television has over us.

www.lux.org.uk

GirlpowerUSA 1992
15', U-matic (auf Beta SP/PAL), s/w

Regie Sadie Benning



Sadie Benning schildert ihre persönliche Rebellion gegen Schule, Familie und weibliche Klischeevorstellungen. Dieses Video, von der Undergroundbewegung des "Riot Grrrl" durchdrungen, verändert die Sichtweise auf weibliche Jugend, weg von traditioneller Passivität und höflicher Fügsamkeit zugunsten radikaler Unabhängigkeit und selbstbestimmter Sexualität. Benning narrates her personal rebellion against school, family and female stereotypes. Informed by the underground "riot grrrl" movement, this tape transforms the image politics of female youth, against traditional passivity and polite compliance in favour of radical independence and a self-determined sexual identity.

Bio-/Filmografie Sadie Benning is a lesbian videomaker who began making videos when she was 15 years old using a Fisher-Price Pixelvision toy camera. Benning's early works were made in the privacy of her childhood bedroom, using scrawled and handwritten texts from diary entries to record the thoughts and images that reveal the longings and complexities of a developing identity. (Video Data Bank)
www.vdb.org

Frozen War

Großbritannien 2001
11', Beta SP/PAL, Farbe

Regie John Smith



Eine verstörende Erfahrung beim Versuch in einem irischen Hotelzimmer, die Fernsehnachrichten des 8. Oktober anzusehen, führt zu einer spontanen Reaktion auf die Bombardierung von Afghanistan. Dies ist das erste Video der *Hotel Diaries*-Serie, einer Reihe von Videoaufzeichnungen, die zu später Stunde in fremden Hotelzimmern entstanden sind und persönliche Erfahrungen und weltpolitische Ereignisse in einen Zusammenhang bringen. A disorientating experience while attempting to watch the TV news of October, 8th in an Irish hotel room triggers a spontaneous response to the bombing of Afghanistan. This is the first video in the *Hotel Diaries* series, a collection of late night recordings made in foreign hotel rooms which relate personal experiences to contemporary world events.

Bio-/Filmografie *1952, London, UK. Royal College of Art and Science. Over 30 films since 1972. One-person shows at Cork, Oberhausen, Uppsala and Tampere. Professor of Fine Arts at the University of East London.
www.luxonline.org.uk

Megalomaniac (Incubus)

Kanada 2003
6', DVD, Farbe

Regie Floria Sigismondi



Bilder aus Monty Python und den Fotocollagearbeiten von Hanna Hoch entwickeln innerhalb einer Welt von Bewegtbildern ein Eigenleben. Reflexionen über protestierende Massen, animierte Armeen, Diktatoren sowie Inkuben in Engelsflügeln sind nur einige der Motive, die in diesem Clip visualisiert werden. Imagery of Monty Python and the collage photo works of Hanna Hoch made come to life within a world of moving pictures. Reflections of crowds protesting, animated armies, dictators as well as Incubus in angel wings are just some of the visuals we see in this clip.

Bio-/Filmografie *1965, Pescara, Italy. Photography major at Ontario College of Art, Toronto. Fashion photography, music videos. Her most recent projects are photography and sculpture installation exhibitions (New York and Toronto), book publications of/including her photographs (New York, Germany and Italy) and direction of her first film.
www.revolverfilms .com, www.floriasigismondi.com

The Red Flag Flies

Volksrepublik China 2002
25', DV, Farbe

Regie Zhou Hongxiang



Ist die Utopie einer kommunistischen Gesellschaft im modernen China noch lebendig oder wird sie nur künstlich am Leben gehalten? Das Videoessay von Zhou Hongxiang laviert zwischen den Antworten auf jene Fragen und präsentiert ein zeitgenössisches China zwischen kommunistischen Phrasen und kapitalistischer Marktwirtschaft. Is the utopia of a communist society in China still alive or just kept alive artificially? In Zhou Hongxiang's video essay possible answers are interconnected, while presenting today's China as a nation torn between communist rhetoric and capitalist economy.

Bio-/Filmografie *1969, Dongtai, Jiangsu province, China. He graduated from the Huadong Normal University in 1994 and currently teaches at Shanghai Normal University.
dada910@136.com

We Wir

Die Angst vor Identitätsverlust, die die Globalisierung der Welt auslöst, bezieht sich meist auf kollektive Großidentitäten wie Religion, Nation oder Ethnie. Obwohl sie hochgradig konstruiert sind, werden sie als naturwüchsig, gegeben, authentisch wahrgenommen – aus der Perspektive des Individuums betrachtet sind sie das zunächst auch, weil jeder Mensch in sie hineingeboren wird, anders als zum Beispiel in die berufliche Identität. Verleugnet wird dabei vor allem, dass jede dieser Identitäten in sich schon eine Mischform ist und auch nur im beständigen Kontakt mit anderen lebendig bleiben kann. An drei Filmen, die auf verschiedenste Weise das Verhältnis zur nationalen Identität beschreiben, versucht dieses Programm sich der komplexen Materie zu nähern.

Jede Sowjetrepublik hatte ihr eigenes Filmstudio, aber es gab nur eine zentrale Filmschule, die Moskauer VGIK. Praktisch jeder sowjetische Filmemacher, Kameramann oder Filmkritiker durchlief ihre Ausbildung. Die Studenten aus den Republiken sahen im Rahmen der sehr intensiven Schulung ein Panorama der sowjetischen und internationalen Filmgeschichte – sofern sie nicht ignoriert wurde, wie zum Beispiel der Experimentalfilm. Was ursprünglich mal als Kaderschmiede gedacht gewesen sein mag, wurde so zum Zentrum eines einmaligen kulturellen Austausches zwischen internationaler, nationaler und regionaler Kultur. Zumindest im Film scheint sich hier ein Stück Utopie verwirklicht zu haben.

Der Armenier Artavazd Peleshyan hatte schon im Rahmen seiner Ausbildung eine eigene Montagetheorie entwickelt, in *Mènk (Wir)* **entwirft er mittels dieser eine Darstellung seiner Heimat. "Schon im Filmtitel** *Wir* **kommt das Bewusstsein eines Menschen zum Ausdruck, der sich als Teil seiner Nation, seines Volkes, der gesamten Menschheit fühlt."[1] Neben den Menschen stellt Peleshyan die sie umgebende Gebirgslandschaft und das tragische Schicksal des bis heute verleugneten Genozids durch die Türken ins Zentrum seines Films. Die Montage aus selbstgedrehtem und Archiv-Material, Naheinstellungen und Supertotalen, die Mischung aus barocker, moderner und armenischer Musik schafft ein komplexes Verweissystem, das aufzuschlüsseln einer genauen Analyse bedürfte. Peleshyan betont, dass sein Film "nicht zur verlogenen Lobpreisung alles Einheimischen, nicht zu Ideen nationaler Exklusivität"[2] werden dürfe. Immer wenn die Bilder folkloristisch werden könnten, schneidet er etwas Modernes dagegen, so spiegeln sich die von alten Händen angezündeten Kerzen in der modernen Sonnenbrille eines Mädchens. Durch die Verbindung dieser Kontraste gelingt es Peleshyan tatsächlich, seinen hohen Anspruch einzulösen und ein nachvollziehbares Wir-Gefühl zu erzeugen, das auch den nicht-armenischen Betrachter in die imaginäre Gemeinschaft aufzunehmen scheint. Der Pathos wirkt nur auf den ersten Blick befremdlich und verweist dann eher auf die bedrohliche Coolness zeitgenössischer Kulturproduktion. Allerdings war der Film von Zensur betroffen, Peleshyan musste wesentliche Einstellungen herausschneiden, weshalb er selbst den Film für fragmentarisch hält. Dennoch gewann er damit 1970 den Großen Preis von Oberhausen, was aber nichts daran ändern konnte, dass sein Werk bis zur Perestroika kaum rezipiert wurde.**

Etwa 20 Jahre später wurde der Konflikt um die überwiegend armenisch besiedelte Region Berg-Karabach in Aserbaidschan zu einem der ersten nationalen Kriegskonflikte der sich auflösenden Sowjetunion. In *Post (Der Posten)* **betreibt Vitaliy Manskij die Inbesitznahme eines Landes durch den Blick, beginnend mit einer langen Kamerafahrt durch ein Panzervisier. Eine Schule, bewacht von Soldaten, drinnen lernen die Kinder, was ihr Land ist. Höhepunkt des Films ist eine (montierte) Kamerafahrt von dem kosmischen Blick auf die Erde, der über den Kontinent, das Land, bis zum Detail einer Camouflage-Uniform führt. Der wissenschaftliche Menschheitsblick auf die Erde in** *Powers of Ten* **wird zum fokussierenden, parzellierenden, besitzergreifenden Blick.[3]**

Der Titel *The Nuclear Football* **basiert auf der Theorie, dass der amerikanische Präsident auf all seinen Reisen einen Funkkoffer hinterher getragen bekommt, benannt nach seiner gewölbten Form, mit dem er in jedem Moment den Atom-**

The fear of identity loss triggered by the globalization of the world mostly has to do with large collective identities such as religion, nation or ethnicity. Although these identities are extremely constructed, they are perceived as natural, foreordained, authentic. Seen from the point of view of the individual, they are indeed all of these things at first, because every person is born into them, unlike in the case of professional identity, for example. What this view above all disregards, however, is that each of these identities is in itself a mixture and can only continue living in constant contact with others. This programme tries to take a closer look at this complex issue by means of three films that describe the relationship to national identity in very different ways.

Every Soviet republic had its own film studio, but there was only one central film school, the Moscow VGIK. Practically every Soviet filmmaker, cameraman and film critic went through it. As part of their very intensive training, the students from the republics saw a panorama of Soviet and international film history - except for what was ignored, such as experimental film. What may well have once been conceived of as an elite school became a centre for a unique cultural exchange between international, national and regional culture. A piece of utopia seems to have become reality here, at least in the area of film.

The Armenian Artavazd Peleshyan had already worked out a montage theory during his training. In *Mènk (We)* he uses it to depict his native country. 'The film title *We* in itself expresses the convictions of a person who feels himself to be part of his nation, his people, of all humanity.'[1] In his film, Peleshyan focuses not only on the people, but also on the mountainous landscape surrounding them and the tragic fate of the genocide by the Turks – denied to this day. The montage of original material and archive footage, close-ups and ultra-far shots, the mixture of Baroque, modern and Armenian music creates a complex system of references that could only be broken down by close analysis. Peleshyan stresses that his film is not to be seen as 'a hypocritical eulogy of everything that is indigenous', or as promoting 'ideas of national exclusivity'.[2] Whenever the images could start becoming 'folkloric', he contrasts them with something modern; for example, candles lit by old hands are reflected in a girl's modern sunglasses. By joining up these contrasts, Peleshyan manages to achieve his lofty aim and convey a 'we' feeling that seems to take even non-Armenian viewers into the imaginary community. The pathos seems disconcerting only at first glance; after that, it seems rather to highlight the threatening 'coolness' of contemporary cultural production. Admittedly, the film was affected by censorship: Peleshyan had to cut out important shots, which is why he himself considers the film to be fragmentary. Nonetheless, it won him the 'Grand Prize' in Oberhausen in 1970. But this did nothing to change the fact that his work was barely noticed until the perestroika.

Some 20 years later, the conflict surrounding the mainly Armenian-settled region of Nagorno Karabakh in Azerbaijan became one of the first national armed conflicts of the disintegrating Soviet Union. In *Post (The Post)*, Vitali Mansky traces the appropriation of a country by means of the gaze, starting with a long moving shot taken through a tank's sights. A school, guarded by soldiers; inside, the children are learning what their country is. The climax of the film is a (montaged) moving shot from a cosmic view of the earth, which moves over the continent, the country, right down to the detail of a camouflage uniform. The scientific gaze of humanity at the earth in *Powers of Ten* becomes a focusing, parcelling, possessive gaze.[3]

The title *The Nuclear Football* is based on the theory that a radio suitcase, named for its rounded shape, with which the American president can set off an atomic war at any time, is carried after him on all his trips. Korpys and Löffler closely observe the complicated and lengthy rituals associated with state visits, which make it clear that it is not the people involved who matter, but only their function as national representatives. Although their strange behaviour seems ridiculous at first glance, the intensity of the observation forces one to reflect on the real meaning

krieg auslösen kann. Genau beobachten Korpys & Löffler die komplizierten und langwierigen Rituale, die verdeutlichen, dass es bei diesen Besuchen nicht um die beteiligten Menschen geht, sondern nur um ihre Statthalterfunktion des Nationalen. Wirkt das merkwürdige Gebaren auf den ersten Blick nur lächerlich, so zwingt die Intensität der Betrachtung zum Nachdenken über den eigentlichen Sinn dieser weltweit gleichen Formen. Gleichzeitig sieht man in der Gestik der Akteure auch die unterschiedlichen Machtverhältnisse: während sich die Amerikaner selbstbewusst bewegen, wirken die Deutschen gegenüber ihrer jahrzehntelangen Lehr- und Besatzungsmacht linkisch - selbst die deutsche Armee kann nicht mehr beeindruckend marschieren. Die Pazifizierung des ehemals so gefürchteten Militärstaates scheint mehr als gelungen.

Marcel Schwierin

of these rituals, which are the same all over the world. At the same time, the differences in the balance of power can be seen in the gestures of the protagonists: while the Americans move with self-confident ease, the Germans seem awkward when faced by the power that has instructed and occupied them for decades - even the marching of the German army now fails to impress. The pacification of this once so feared military nation seems to have been more than successful.

1 Artavazd Peleschjan, *Distanzmontage oder die Theorie der Distanz*, **in: Peleshyan,** *Unser Jahrhundert*, **Bielefeld 2004, S. 85f**

2 Ibid. S. 86

3 Vergleiche dazu den Text von Anja Casser in diesem Katalog. Erstaunliche Bildparallelen von Soldaten in Landschaft ergeben sich auch zu Godinas *O ljubavnim vestina ili film sa 14441* **im Programm** *Face to Face.*

1 Artavazd Peleshian, *Contrapuntal Montage, or the Theory of Distance*, in: Peleshian, *Our Century*, Bielefeld 2004 (English edition), p. 85f

2 Ibid. p. 86

3 See also the text by Anja Casser in this catalogue. There are also amazing similarities in the images of soldiers in landscapes in Godina's *O ljubavnim vestina ili film sa 14441* in the programme *Face to Face.*

Mènk We

Armenien/UdSSR 1969
25', 35 mm, s/w

Regie Artavazd Peleshyan

aus dem Archiv der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen



Armenien ist ein mächtiges, weit ausladendes Gebirge. Kräftige Hände bringen Steine in Bewegung. In den Schluchten donnert das Echo. An großen Trauertagen kommen die Menschen zusammen, um zu feiern. Armenien nimmt Abschied von einem geliebten Schauspieler, von einem großen Dichter. ***We*** **untersucht die Identität und das Schicksal der armenischen Nation.** Armenia is a mighty mountain range. Strong hands are moving big rocks. The echo resounds in the canyons. On important days of mourning people gather for celebrations. Armenia says goodbye to a beloved actor, a great poet. *We* explores the identity and the fate of the Armenian Nation.

Bio-/Filmografie *1938, Leninakan (now Gyumri), Armenia, USSR. 1963-68 VGIK (master class L. Christie). He has made 11 short films. Lives in Moscow.

www.cinovid.org

Post The Post

UdSSR 1990
19', 35 mm, Farbe

Regie Vitaliy Manskij

aus dem Archiv der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen



Post **untersucht visuell die nationalen Abgrenzungen zwischen Armenien und Aserbaidschan. "Dieser Film wurde in Nagorny Karabach gedreht. Heute wäre er in einer der baltischen Republiken gedreht worden. Morgen könnte er in Ihrer Heimat gedreht werden."** *Post* is a visual exploration of the national boundaries between Armenia and Azerbaijan. 'This film was shot in Nagorny Karabah. Today it would have been shot in a Baltic State. Tomorrow it could be shot at your home.'

Bio-/Filmografie *1963, Lvov, USSR. VGIK (Medinskiy's studio). He has made about 20 documentaries. He also works as producer for TV and founded an amateur home chronicles archive covering the period from 1945 to 1991.

www.vertov.ru

The Nuclear Football

Deutschland 2004
31', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Andree Korpys & Markus Löffler



George W. Bush zu Besuch in Berlin 2002. Der Film schildert die Ereignisse auf dem Flughafen Tegel und im Schloss Bellevue, während des 19stündigen Besuchs. Im Zentrum des Films stehen die aufwändige Inszenierung des Staatsempfangs und ein kleiner schwarzer Koffer, der so genannte "Nuclear Football". Auf der Tonspur kommentiert ein beschwörender Flüstergesang die Ereignisse. George W. Bush on a visit to Berlin in 2002. The film shows events at Tegel Airport and in Bellevue Palace during his 19-hour sojourn. The film focuses on the lavishness of the state reception and on a small black suitcase, the so-called 'Nuclear Football'. A whispered invocatory chant comments on the events.

Bio-/Filmografie For over ten years, Andree Korpys (*1966, Bremen) and Markus Löffler (*1963, Bremen) have been conducting research for their projects and films in social and political areas that are characterized by particular functions and security structures or are seen as representative historical topographies.

hbloeffler@yahoo.de, korpys@hotmail.com

The Pride of Creation Die Krone der Schöpfung

Tiere sind ein zentrales Element in der sowjetischen Filmsprache. Die Parallelmontage von Schlachtungen und Polizeigewalt in Eisensteins *Stachka (Streik)* **hat ebenso Filmgeschichte gemacht wie die Maden auf dem Fleisch in** *Bronenosets Potyomkin (Panzerkreuzer Potemkin)* **und die sich per Montage 'erhebenden' Löwen, die die Befreiung des russischen Volkes symbolisieren.**

Eine überragende Rolle spielen Tiere auch in dem Werk Artavazd Peleshyans: ein mehrfach wiederholtes und sehr bewegendes Motiv in *Tarva Yeghanakner (Die Jahreszeiten,* **1975) ist ein Abtrieb, bei der die Hirten die Schafe auf den Arm nehmen und mit ihnen den Berg hinabrollen.** *Obitateli (Die Bewohner,* **1970) porträtiert nicht die Menschen als Bewohner des Planeten, sondern die Tiere. Hier jedoch sind sie nicht mehr wie im revolutionären Film Symbol für den Menschen oder seine Handlungen, sondern werden als eigenständige Lebewesen wahrgenommen.**

In den asiatischen Sowjetrepubliken hing die besondere Stellung der Tiere natürlich auch an der Bedeutung, die sie dort für das reale Überleben hatten.[1] Die stalinistische Zwangskollektivierung der Landwirtschaft ab 1929, die in einer beispiellosen Vernichtung des Viehbestandes endete, tötete in der folgenden Hungersnot Millionen von Menschen. Die beständigen zentralen Fehlplanungen machten eine Eigenversorgung existenziell notwendig.

Umgekehrt wurden die Menschen während der Deportationen selbst wie Vieh behandelt. 1922 schrieb Gorki: "Das russische Volk in den Städten und Dörfern, halbwilde Tiere, dumm, geradezu Furcht einflößend, wird sterben, um einem neuen Menschengeschlecht Platz zu machen."[2] Die Identifikation mit dem Tier in Film (und Literatur) kann man auch als ein Beharren auf der animalischen Natur des 'alten' Menschen gegen diese unsinnige Ideologie des Neuen Menschen sehen.[3]

Aus der leidvollen Erfahrung erwächst auch die frühe Erkenntnis, dass der Mensch eben nicht die Krone, sondern nur ein Teil der Schöpfung ist. 1957 lässt Stanislaw Lem in den *Sterntagebüchern* **die Aufnahme der Erde in ein interstellares Parlament der Zivilisationen an dem (un)menschlichen Umgang mit den Tieren scheitern.[4] Es bleibt die Frage, ob eine Menschheit, die Geschöpfe nach dem Grad der Intelligenz in unbedingt schützenswerte (sich selbst) und beliebig quälbare (alle anderen) unterscheidet, jemals eine gerechte Gesellschaft entwickeln kann.**

Experiments in the Revival of Organisms **zeigt den grausigen Umgang mit Tieren in der Wissenschaft. Ein Herz schlägt frei an Versorgungsschnüren hängend, eine Hundelunge liegt atmend in einer Schale. Am erstaunlichsten ist ein über Apparaturen versorgter Hundekopf, der fast wie ein lebendiger Hund reagiert: er hört, blinzelt, leckt sich sogar die Schnauze. Fragmentiertes Leben. Die großen und sonnendurchfluteten Räume des Laboratoriums sind offensichtlich im Studio gebaut, die einzelnen Handlungen wirken inszeniert. Sie geben dem Frankensteinszenario eine beruhigende Ordnung zurück und verweisen auf die lichte Zukunft, die von dieser Wissenschaft ausgehen wird.[5] Im zweiten Teil wird ein Hund zunächst getötet, dann wieder reanimiert. Sein Erwachen wird von Beethovenscher Sinfonik begleitet: der Hymne des Humanismus.**

Ganz im Gegensatz dazu montiert Jay Rosenblatt found-footage-Szenen von Katzen in *Nine Lives* **als imaginären Traum der Hauskatze "Pinky". So wenig die meisten Menschen das Leid von so genannten 'Nutztieren' interessiert, so emotional sind sie gegenüber ihnen nahe stehenden Haustieren. Die Empathie, die Fähigkeit, sich in fremdes, auch fernes Leid hineinzuversetzen, hat sich seit dem Zweiten Weltkrieg gegenüber Menschen als Leitlinie durchgesetzt, gegenüber Tieren steht sie noch aus.**

In Vladimir Tyulkins *Povelitel much (Herr der Fliegen)* **wird die seltsame, autarke Kreislaufwirtschaft eines alten Mannes beschrieben. Er hat das eigentliche Problem der Menschheit erkannt, es sind die krankheitsübertragenden und ansonsten nichtsnutzigen Fliegen, die es auszurotten gelte. Um das Übel an der Wurzel zu packen, lockt er Fliegen mit Tierkadavern an und**

Animals are a central element in the Soviet film language. The switchback of slaughterings and police violence in Eisenstein's *Stachka (Strike)* made film history, just like the maggots in the meat in *Bronenosets Potemkin (The Battleship Potemkin)* and the 'waking lions' montage, symbolizing the liberation of the Russian people.

Animals play a very prominent role in the works of Artavazd Peleshyan as well: a very moving motif that is often repeated in *Tarva Yeghanakner (The Seasons*, 1975) is a scene of shepherds bringing sheep down from the mountains by picking them up and rolling down the slopes with them. *Obitateli (The Inhabitants*, 1970) does not portray humans as inhabitants of the planet, but animals. But here they are no longer a symbol for people or their actions as in revolutionary film, but are perceived as independent living beings.

In the Asian Soviet republics, the special status of animals naturally had to do with the importance they had for actual survival.[1] The Stalinist enforced collectivization of farms after 1929, which ended with an unprecedented destruction of livestock, killed millions of people in the ensuing famine. The constant central misplanning made it vitally important to be self-sufficient.

On the other hand, during the deportations people were themselves treated like cattle. In 1922, Gorki wrote: 'The Russian people in the cities and villages, half-wild animals, stupid, almost terrifying, will die to make room for a new human race.'[2] The identification with animals in film (literature) can also be seen as an insistence on the animalistic nature of 'old' man opposed to the nonsensical ideology of the New Man.[3]

Painful experience also produces the early realization that humans are not the pride of creation, but only part of it. In 1957, in his *Star Diaries*, Stanislav Lem makes the Earth's (in)human treatment of animals the reason for its not being accepted into an interstellar parliament of civilizations.[4] The question remains whether humanity, which classes creatures according to their degree of intelligence as being worthy of protection (itself) or tormentable at will (all the others) can ever develop a just society.

Experiments in the Revival of Organisms shows the atrocious treatment of animals in the name of science. A heart beats, suspended on supply tubes; a dog's lung lies breathing in a dish. The most amazing phenomenon is a dog's head, supported by apparatuses, that reacts almost like a living dog: it listens, blinks, even licks its muzzle. Fragmented life. The large, sun-filled rooms of the laboratory are obviously built in a studio; the individual actions seem staged. They give the Frankenstein scenario a comforting orderliness and point towards the bright future that will be born from this science.[5] In the second part, a dog is first killed, then re-animated. Its reawakening is accompanied by symphonic music of Beethoven: the hymn of humanism.

In complete contrast to this, in *Nine Lives,* Jay Rosenblatt edits found-footage scenes of cats to create an imaginary dream of a pet cat, 'Pinky'. Most people are as emotional towards pets that are close to them as they are indifferent to the suffering of so-called 'working animals'. Empathy, the capability to imagine the suffering of another being, even when it is far removed, has been accepted as a guideline since the Second World War as far as humans are concerned; in the case of animals it has still to come.

verfüttert die dabei entstehenden Maden an seine verschiedenen Tiere, die er liebevoll pflegt, bis sie dann wiederum als Fliegenfangkadaver enden. Diese kleine Hölle auf Erden sieht er als Modell, über das er sich gerne einmal mit dem Generalsekretär der KPdSU, Gorbatschow, unterhalten würde. Der Titel des Films verweist auf die literarische Tradition, die von Jules Vernes Erzählung *Zwei Jahre Ferien* **ausgeht. Darin beschreibt Verne Schüler, die nach einem Schiffsunglück eine vernunftbasierte, ideale Gesellschaft errichten. William Goldings Erzählung** *Herr der Fliegen* **von 1954 nimmt das Motiv der gestrandeten Kinder auf, entwirft aber - sehr viel realistischer - den Aufbau einer Gewaltherrschaft im Miniaturformat. Tyulkins Kirill Ignatjewich Spack, dessen Vater in den 30ern Opfer stalinistischer Säuberungen wurde, führt diese utopischen Ideen in die vollkommene Absurdität seines häuslichen GULAGs. Die Differenz zwischen der liebevollen Pflege seiner Haustiere und dem sinnlosen Massenmord an dem 'Ungeziefer' bildet die Spanne menschlichen Verhaltens gegenüber den Mitgeschöpfen ab.** *Povelitel much* **berührt viele Aspekte des Sonderprogramms - Porträt alter Menschen, Tiere, zentralasiatisches Kino, Utopie, Perestroika, Vergangenheitsaufarbeitung, Verschwörungstheorien, Selbstversorgung - so dass man ihn als einen Schlüsselfilm für das gesamte Thema bezeichnen kann.**

Marcel Schwierin

In Vladimir Tulkin's *Povelitel much (Lord of the Flies)*, an old man's strange, autarkic, cyclic economy is described. He has discovered the real problem of humanity: the disease-carrying and otherwise useless flies have to be exterminated. To tackle the root of the problem, he lures flies using animal cadavers and feeds the resulting maggots to his various animals, which he looks after lovingly until they, too, end up as fly-catching cadavers. He sees this small hell on earth as a model which he would like to talk about some day with the General Secretary of the Communist Party, Gorbachev. The title of the film draws on a literary tradition that starts with Jules Verne's story *A Long Vacation*. In this tale, Verne's describes how pupils set up a rational, ideal society after a shipwreck. William Golding's novel *Lord of the Flies* of 1954 uses the theme of stranded children, but - much more realistically - depicts the establishment of a miniature tyranny. Tulkin's Kirilla Ignatevich Spack, whose father was a victim of Stalinist purges in the 30s, takes these utopian ideas to the completely absurd extreme of his domestic gulag. The contrast between his loving treatment of his domestic animals and the senseless mass murder of the 'pests' covers the range of the behaviour of humans towards their fellow creatures. *Povelitel much* touches on many aspects of this special programme - portrait of old people, animals, Central Asian cinema, utopia, perestroika, reassessment of the past, conspiracy theories, self-sufficiency - it could be called a key film for the entire theme.

1 Bei meinen Recherchen zum zentralasiatischen Kino schienen mir Filme, in denen Tiere gar keine Rolle spielen, fast schon die Ausnahme zu sein.

2 Maxim Gorki, *Über die russische Bauernschaft,* **1922, zitiert nach: Manuel Castells,** *Die Macht der Identität,* **Opladen 2003, S. 93**

3 Statt des Neuen Menschen entstand in der Sowjetunion seine Karikatur, der Homo Sovieticus, treffend gezeichnet in *Knopka* **(im Programm** *Der fallende Vorhang).*

4 Stanislaw Lem, *Sterntagebücher,* **Berlin 1982, S. 33f. Zur kosmisch-tierischen Perspektive vgl. auch** *Trailblazer in Space* **im Programm** *Cosmic Science.*

5 In dieser Inszenierung von Wissenschaft wirkt der Film ein wenig wie ein Vorläufer von Kogans *Stolze Demut* **(siehe das Programm** *Cosmic Science).*

1 During my research on Central Asian cinema, it seemed to me that films where animals did not play any role at all were almost the exception.

2 Maxim Gorki, *Über die russische Bauernschaft* (On Russian Peasants), 1922, quoted after: Manuel Castells, *The Power of Identity*, Blackwell Publishers, 1997

3 What was created in the Soviet Union was not the New Man, but his caricature, homo sovieticus, aptly depicted in *Knopka* (in the programme *The Falling Curtain).*

4 Stanislav Lem, *Star Diaries*, New York. For further details on the cosmic-animalistic perspective, see also *Trailblazer in Space* in the programme *Cosmic Science.*

5 In its staged depiction of science, the film seems a little like a forerunner of Kogan's *Proud Humility* (see the programme *Cosmic Science).*

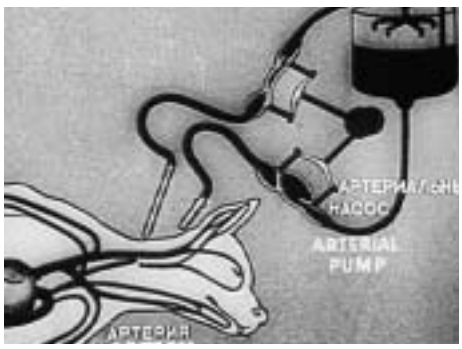
Experiments in the Revival of Organisms

UdSSR/USA 1940
20', 35 mm (auf DV), s/w

Regie D. I. Yashin

Ein verstörender Wissenschaftsfilm, in dem einzelne Hundeorgane mit Maschinen am Leben erhalten werden, sowie ein Hund getötet und wieder reanimiert wird. Der in der Sowjetunion hergestellte Film wurde mit amerikanischem Kommentar und Einführung auch in den USA vertrieben. Aus der Prelinger-Sammlung. Der Film ist online verfügbar. A disturbing science film in which dogs' organs are kept alive by machines, and a dog is killed and re-animated. This film, made in the Soviet Union, was also distributed in the USA with a commentary and introduction in English. From the Prelinger Collection. The film is available online.

www.archive.org



Nine Lives (The Eternal Moment of Now)

USA 2001
2', 16 mm, Farbe und s/w

Regie Jay Rosenblatt

Eine Hauskatze träumt von ihren vergangenen Leben. A domestic cat dreams about her past lives.

Bio-/Filmografie MA in Counseling Psychology, he spent many years working as a therapist, film instructor since 1989 at various schools in the Bay Area, San Francisco. He has been making film since 1981.

www.jayrosenblattfilms.com



Povelitel much Lord of the Flies

Kasachstan/UdSSR 1990
42', 35 mm, Farbe

Regie Vladimir Tyulkin



Eine filmische Metapher auf den Zusammenbruch der Sowjetunion: Kirill Ignatjewich Spack, dessen Vater in den 30ern als Volksfeind erschossen wurde, hat in seinem Hof eine kleine Kopie eines totalitären Staates geschaffen, in dem er die Hauptfigur ist. Die Einwohner sind seine Tiere, die mit ihm zusammen einen autarken Kreislauf des Lebens bilden. This is a filmic metaphor on the collapse of the Soviet Union: Kirill Ignatjewich Spack, whose father was shot in the thirties as an enemy of the people, has created on his farm a small copy of a totalitarian state, where he is the main figure. The civilians of this 'state' are his animals, who create together with the old man an autarkic life circle.

Bio-/Filmografie *1955, Semipalatinsk, Kazakhstan. 1982 diploma Leningrad Theatre Institute for theatre, music and cinema. 1987 diploma in physics and mathematics. 1991 two-year course for scriptwriters and directors under Grigorij Tschuchraj. He has made several documentaries, among them *Opyt kresta - Experimentum Crucis* (1996). He has also published poems.

tulkinV@yandex.ru

Die Zehn Gebote der Zoophrenie Ten Commandments of Zoophrenia

von Mila Bredikhina

1. Der Schöpfergeist ist nicht anthropomorph. Die Welt wurde nicht einfach in Gott und Teufel, Mann und Frau, Demokraten und Konservative, Liberale und Radikale unterteilt. Die Welt ist weit vielschichtiger. Robbe und Fledermaus, Ameise und Ameisenfresser, Mensch und Hund teilen sie sich.

2. Wir verlieren diese Welt, und obendrein verlieren wir uns selbst. Der Mensch ist alt, schwach und absolut unmoralisch. Durch seine obsessive Vorstellung von sich selbst als Übermensch ist der Mensch zum Scheitern verurteilt, wenn er es nicht schafft, eine Quelle intellektueller Energie zu finden, um eine neue Moral hervorzubringen; wenn er, demoralisiert durch seine Geschichte, nicht in der Lage sein sollte, endlich seinen eigenen Platz in der realen Welt (der absoluten, unkonventionellen, nicht virtuellen Welt) zu finden. Schließlich wurde die Kategorie Realität in kein einziges philosophisches oder ästhetisches System integriert. Selbst die Wissenschaft operiert nicht mehr mit dieser Kategorie (Ausnahmen sind äußerst selten). Und doch ist es noch nicht zu spät.

3. Es ist der Mensch, der den ersten Schritt hin zur posthumanistischen Moral tun muss, denn er steht bei allen Spezies unbezahlbar hoch in der Schuld (die eigene eingeschlossen).

4. Gerettet wird der Mensch nur, wenn er bescheiden ist und den Stolz auf den Anthropozentrismus verschmäht. Weder der Übermensch noch der Massenmensch, der den Übermensch in sich peinlich zu verbergen sucht, hat eine Zukunft. Die Zukunft ist posthumanistisch. Der Mensch ist nicht der König der Natur oder die Krone der Schöpfung, sondern nur eine aller biologischen Spezies, die unseren Planeten bevölkern, und nicht mal die zahlenmäßig größte (Insekten sind zahlreicher). Und nichts (außer Aggressivität) macht ihn anderen Spezies überlegen.

5. Das Alter Ego des Menschen ist ein in ihm unterdrücktes Tier, ein Wesen, das nicht lügen kann, das das Geheimnis einer harmonischen Existenz in der wirklichen Welt kennt und das nicht um das Problem von Identität weiß. Das Tier ist absolut und seine Identität ist absolut offenkundig. Geschichte, Politik und Kunst sind der klare Beweis dafür, dass der Mensch sich nicht im Gegensatz zu dem Anderen (ebenfalls ein Mensch) konstruieren kann. Der Mensch muss in sich selbst ein nicht-anthropomorphes Anderes finden.

1. The creating spirit is not anthropomorphous. Evidently, the world has not been ultimately divided between God and Devil, between man and woman, between democrats and conservatives, liberals and radicals. The world is much more varied. It is shared by the seal and the bat, the ant and the ant-eater, between man and dog.

2. We are losing this world, and ourselves into the bargain. Man is old, feeble and absolutely immoral. Due to his obsession with the idea of the Superman, man is doomed if he is not able to find the source of intellectual energy to give birth to the new morality, if he, demoralized by his history, is not able to find his own place in the real world (the absolute, unconventional, unvirtual world) at last. Eventually the category of reality has not been integrated into any philosophical or aesthetical system. Even science has given up all operations with this category (exceptions are extremely rare). Yet salvation is still possible.

3. It is precisely Man who must make the first step forward to the post-humanistic moral for he is in an unpayable debt to all species (including his own).

4. Man will be saved by humility and scorn for the pride of anthropocentrism. Neither the Superman, nor the Mass man, eagerly hiding the Superman in himself, have any future. Future is post-humanistic. Man is not the king of nature or the crown of creation, he is but one of the biological species populating our planet, and not the most numerous one (insects are more numerous), and nothing (except aggressiveness) makes it superior to other species.

5. The Alter Ego of Man is an animal suppressed inside him, a creature that cannot lie, that knows the secret of harmonious existence in the real world, and that is ignorant of the problem of identity. The animal is absolute, and its identity is absolutely evident. History, politics, art are a clear testimony of the fact that Man cannot construct himself as opposed to the Other (also a human being). Man has to find a non-anthropomorphous Other in himself.



Reservoir Dog, **1995, Oleg Kulik**

6. Ein Tier in sich selbst zu lieben, heißt, jedes Wesen, das an unserer Seite lebt und atmet zu verstehen und zu lieben, sei es Mensch oder Hund, Löwe oder Killerwal, Ameise oder Ameisenfresser, Robbe oder Fledermaus. Wir sind alle gleich, wenn wir der Wirklichkeit ins Auge sehen. Nur die Askese des Aufgelöstseins im Anderen und die des unbedingten Willens, den Anderen in uns selbst aufzulösen, könnte den Menschen und die Welt retten.

7. In der Bescheidenheit des Menschen, in seiner Suche nach dem richtigen Platz in der wirklichen Welt steckt ein ungeheuerer Impuls an kreativer Energie. Die neue Noosphäre-Kultur wird jedem lebenden Wesen zur Verfügung stehen, denn die neue Kultur wird sich an dem Reflex (nicht der Reflexion) orientieren, sie wird auf der Sprache von Schmerz und Leidenschaft basieren, der einzigen Möglichkeit, den Geruch der Wirklichkeit wahrzunehmen, den der Mensch vergessen hat (etymologisch gesehen bedeutet "noos" die Fähigkeit zu riechen).

8. Botschaft und Ziel der Kunst ist es, eine allumfassende, funktionierende Moral für alle lebenden Wesen zu finden. Kunst ist tot, wenn sie nicht von der Hauptsache spricht, der Moral (und in der Kunst wird schon lange nicht mehr über sie gesprochen). Die Ästhetik als Bereich menschlicher Aktivität ist tot: Heute kann in jeder ästhetischen Geste ästhetische Nutzlosigkeit beobachtet werden. Die Ethik ist ebenfalls tot: Ihre Nutzlosigkeit zeigt sich in jedem Versuch, heute eine menschlich ethische Geste zu zeigen. Nur die Aufhebung der Grenzen zwischen den Spezies könnte die neue Moral und die neue Ästhetik retten.

9. Das Tier denkt, also ist es. "Ich denke, also bin ich" ist der einzige Beweis dafür, dass der Mensch die Lizenz zu Gewalttaten hat. Doch wo ist der Beweis dafür, dass das Tier nicht denken kann? Sie glauben das, bloß weil es nicht Deleuze und Guattari und ihre Strategie, ein Tier zu werden, zitiert? Ein dürftiger Beweis. Jede biologische Spezies hat ihre eigene Kultur und ihre eigenen linguistischen Probleme. Sind wir in der Lage, eine Biene oder eine Ameise zu zitieren, und sind sie weniger erfolgreich beim Aufbau einer Gesellschaft als Sir Thomas More?

10. Die Ausweitung der Moral zu einer speziesübergreifenden Moral ist die Hauptforderung von Liberalismus und Demokratie. Liberale Werte und Demokratie sind die einzigen Errungenschaften der Menschheit, die sie dauernd selbst verzerrt. Diese Verzerrung kann sich durch die Tatsache erklären, dass die Menschen aus den speziesübergreifenden Beziehungen ausgeschlossen sind. Du kannst nicht liberal oder demokratisch innerhalb der eigenen Spezies sein, wenn du andere Spezies ignorierst, unterdrückst oder vernichtest.

6. To love an animal inside yourself is to understand and to love everybody who happens to live and breathe side by side with you, be it a human being or a dog, a lion or a killer-whale, an ant or an ant-eater, a seal or a bat. We are equal when we face reality. Only the asceticism of being dissolved in the Other and of the eagerness to dissolve the Other in yourself could save man and the world.

7. In the humility of man, in his search for the real place in the real world, tremendous impulse of creative energy is concealed. The new culture of Noosphere will be available to any living being, because the new culture will be reflex (not reflection) oriented, it will be based on the language of pain and passion, the only possibility of feeling the smell of reality man has forgotten (etymologically, 'noos' is exactly the ability to smell).

8. The message and the objectiva of art is to find an integral, functioning moral for all living beings. Art is dead when it does not speak of the main thing, of morality (and art has not spoken of it for a long time). Aesthetics as a sphere of human activity is dead: today aesthetical uselessness can be observed in any aesthetical gesture. Ethics are dead too: Their uselessness are observed in any attempt to make a human ethical gesture today. Nothing but the annihilation of interspecies-borders could save the new moral and the new aesthetics.

9. The animal thinks, therefore it exists. 'I think, therefore I exist' is the only proof of human license for outrages. But where is the proof that the animal cannot think? You just think so because it does not quote Deleuze and Guattari and their strategy of becoming an animal? It's not much of a proof. Every biological species has its own culture and its own linguistic problems. Are we able to quote a bee or an ant, and are they less successful in the construction of a society than Sir Thomas More?

10. The expansion of morality to a kind of interspecies morality is the main demand of liberalism and democracy. Liberal values, democracy are the only achievements of humanity that it distorts every minute. This distortion can be explained by the fact that Man is excluded from interspecies-relations. You cannot be a liberal and a democrat within one species when you ignore, repress and annihilate other species.

Mila Bredikhina

Geboren in Tula; 1979 Abschluss an der Philologischen Fakultät der Universität in Moskau mit dem Spezialgebiet Literaturkritik; zahlreiche Artikel und Kritiken über zeitgenössische Kunst; Zusammenarbeit mit der Regina Galerie, Moskau; Co-Kuratorin von Oleg Kulik: *It's a Better World*, Secession, Wien; 1990-1993 freie Autorin für russische Kunstmagazine (DekArt und Moscow Art Magazine). 1991-1996 verschiedene Kataloge, Bücher und Artikel.

mitlabred@mtu-net.ru

Born in Tula; in 1979 she gratuated from the Philological Department of Moscow University specializing in literary criticism; author of articles and reviews on contemporary art; collaborated with Regina Gallery, Moscow. Oleg Kulik's co-curator: *It's a Better World*, Secession, Vienna; 1990-1993 she worked free lance for Russian art magazines (DekArt and Moscow Art Magazine), 1991-1996 various catalogues, books and articles.

People Are Looking at You Menschen sehen Dich an

Zur Einführung in das Thema Tiere siehe den Text zum Programm *The Pride of Creation*

Der Titel *La Vache qui rumine (Die wiederkäuende Kuh)* **beschreibt den Film schon vollständig. Trotz der Kürze strahlt die Protagonistin eine Ruhe aus, die nur Tieren eigen ist. Die Erlangung des menschlichen Bewusstseins, in der Bibel als Vertreibung aus dem Paradies erzählt, hat einen hohen Preis: Die Fähigkeit, sich etwas anderes vorstellen zu können, als das was man gerade hat, treibt den Menschen zwar zu permanenter Veränderung seiner Umwelt, gönnt ihm aber auch niemals Ruhe. Vielleicht war dieses Problem niemals stärker als heute. Die Mediengeneration lebt im Dauerfeuer der Illusionen, des idealen Körpers, der vollkommenen Liebe, des unermesslichen Reichtums. Aber auch wer diese (vor allem von der Werbung getragene) Illusion mit kritischem Bewusstsein zurückweist, verschreibt sich dafür im Umkehrschluss oft genug der politischen Utopie einer noch zu schaffenden, unrechtsfreien Welt. Beide Modelle sind für Individuen unerreichbar und schaffen ein beständig defizitäres Lebensgefühl.**[1]

Die Einzigartigkeit von William Wegmans Werk im Kunstkontext besteht darin, dass sein Mitarbeiter, der Hund Man Ray, fast berühmter ist als er selbst. Tatsächlich beschreibt Wegman eindrucksvoll, dass Man Ray immer genau gewusst habe, was von ihm verlangt wurde.[2] **Die Tapes und Fotografien mit ihm lassen niemals den Verdacht einer Dressur und der damit verbundenen Quälerei aufkommen. Der gegenseitige Respekt ist beständig spürbar, auch in dieser** *Spelling Lesson.*

Kinder identifizieren sich hochgradig mit Tieren, sie vereint ihre gemeinsame Artikulations- und Machtlosigkeit. Das verwickelte, kaum durchschaubare Eigenschaftskonglomerat des Menschen lässt sich auf das Tier getrennt übertragen (Elefanten und Löwen für Stärke, Hase für Angst, Eule für Weisheit ...) und überschaubarer machen. Der Hauptnachteil für eventuelle Haustiere liegt darin, dass Kinder mit ihnen, die oft genug als Erweiterung der Plüschtiere herhalten müssen, nicht nur Liebe und Fürsorge durchspielen, sondern auch Erziehung und Macht. Der Titel *Le Chat qui dort (Die schlafende Katze)* **beschreibt nicht die Realität, sondern den Wunschzustand des Mädchens und verweist so auf das oben skizzierte Grundproblem des Menschen. Als Problemlösung zur Überwindung dieser Differenz zwischen Anspruch und Wirklichkeit erprobt die Kleine erst Zwang, dann Gewalt und Strafe - ein nicht nur bei Katzen ziemlich untaugliches Mittel. Die Katze wiederum, die keine irrealen Ansprüche an Wirklichkeit stellt, nimmt es erstaunlich gelassen hin. Die Wirkung der beobachtenden Kamera, die bei** *Action familière d'hilarité et d'horreur* **(im Programm** *The Whole Dam Family)* **einen mäßigenden Einfluss auf den Jungen zu haben schien, verkehrt sich hier ins Gegenteil: Als dem Mädchen die Beobachtung bewusst wird, steigert sie, nach kurzem Zögern, die Gewalt.**

Mothlight (Mottenlicht) **von Stan Brakhage ist ein Klassiker des handmade-Films (auch cameraless oder direct film genannt). Die Methode der aufgeklebten Insektenflügel erinnert an Fliegenfallen aus geleimtem Papier und lässt die furchtbare Assoziation aufkommen, der Filmemacher habe den Tieren die Flügel ausgerissen - wie das Kinder ja gerne manchmal tun. Aber die Flügel stammen von bereits toten Insekten, so dass auch hier die Formel stehen könnte, die ab und zu in Kinofilmen auftaucht: "no animals were harmed for this film". In** *Mothlight* **geht es um die besondere Schönheit der transparenten, biologischen Strukturen und um das flackernde Licht, das man sonst von Motten an Kerzen kennt - als ihr letzter Moment auch ein Verweis auf den Tod.**

Dagegen ist *Unsere Afrikareise* **die radikale Umdefinition eines Auftrages: Kubelka begleitete eine Jagdgesellschaft auf ihrer Safari. Der Film bezieht seine besondere Eindringlichkeit aus der Spannung zwischen der Schönheit der afrikanischen Natur, dem Eindringen der gleichermaßen grausamen wie**

For an introduction to the theme 'Animals' see the text for the programme *The Pride of Creation.*

The title *La Vache qui rumine (The Chewing Cow)* is already a complete description of the film. Despite the film's brevity, the protagonist emanates a calm that only animals possess. The attainment of human consciousness, depicted in the Bible as the expulsion from paradise, comes at a high price: the ability to imagine something other than that which one has, motivates human beings permanently to change their environment, but never allows them any rest either. This problem was perhaps never more in evidence than today. The media generation lives under the sustained fire of illusions, the ideal body, perfect love, immeasurable wealth. But even those who, driven by their critical awareness, reject this illusion (promoted mainly by advertising) often enough end up subscribing to the utopian political concept of a legislated world that has yet to be created. Both models are unattainable for the individual and create the constant feeling that something is missing.[1]

The unique quality of William Wegman's work in the art context consists in the fact that his collaborator, the dog Man Ray, is almost more famous than him. And, indeed, Wegman vividly describes how Man Ray always knew what was demanded of him.[2] The tapes and photographs made with him never give rise to the suspicion that he has been trained, with all the torment that entails. The mutual respect can constantly be sensed, in this *Spelling Lesson* as well.

Children identify with animals to a great degree; both are united by their common lack of power and articulative capability. The complex, barely comprehensible conglomerate of characteristics found in humans can be transferred singly to animals (elephants and lions for strength, rabbits for fear, owls for wisdom ...) and thus made more easily understandable. The main disadvantage for any pets - which often enough have to serve as extended soft toys - is that children use them to practise not only the exercise of love and care, but also education and power. The title *Le Chat qui dort (The Sleeping Cat)* does not describe the reality of the girl, but her desired state, thus giving an insight into the basic human problem outlined above. As a solution for overcoming this difference between desire and reality, the little girl first tries constraint, then brute force and punishment - a method that is fairly unsuitable not only for cats. The cat, on the other hand, who makes no unreal demands on reality, accepts it all with amazing calmness. The effect of the observing camera, which in *Action familière d'hilarité et d'horreur* (in the progamme *The Whole Dam Family)* seemed to have a moderating effect on the boy, is the opposite here: when the girl becomes aware that she is being observed, she hesitates only briefly before increasing her violence.

Mothlight by Stan Brakhage is a classic of the hand-made film (also called cameraless or direct film). The method of stuck-on insect wings reminds one of fly traps made of sticky paper, and gives rise to the terrible association of the filmmaker having torn out the wings from the animals - as children sometimes like to do. But the wings come from insects that were already dead, so that the phrase that occasionally appears in cinema films could be used here as well: 'No animals were harmed for this film.' *Mothlight* is about the special beauty of the transparent, biological structures and the flickering light we also know when moths approach candles - as their last moment also a reference to death.

Unsere Afrikareise (Our Trip to Africa), on the other hand, is a radical redefinition of a commission: Kubelka accompanied a hunting party on its safari. The film derives its particular vividness from the tension between the beauty of the African nature, the incursion of the cruel and stupid hunting party and the precise montage by Kubelka, who dissects his clients as they do the helpless animals.

dummen Jagdgesellschaft und wiederum der präzisen Montage Kubelkas, die seine Auftraggeber seziert, wie diese die hilflosen Tiere.

Die 90er Jahre in Russland waren eine Zeit tiefgreifender Verunsicherung: Die alte Gesellschaftsordnung war verschwunden, ohne dass eine neue, besser funktionierende ihren Platz eingenommen hätte. Die Künstler reagierten in extremen Performances auf die Unsicherheit, weshalb im russischen Kunstkontext auch von den "wilden 90ern" gesprochen wird. Es galt sowohl die eigene Angst und das Gefühl der Ohnmacht zu unterdrücken, als auch die Grenzen der neuen Freiheit auszutesten. Oleg Kulik begann in dieser Zeit mit Performances,[3] in denen er als Tier auftrat, vorzugsweise wie in *Reservoir Dog* **als Hund, einem Tier, das vom Menschen gezüchtet sich in vollkommener Abhängigkeit von ihm befindet und so eine besonders niedrige Stellung in der Hierarchie symbolisiert (Underdog).[4] Was seine Arbeiten von vielen der anderen "wilden" Performances unterscheidet, ist die Präzision: Man hat tatsächlich den Eindruck, dass Kulik sich wie ein Hund fühlt und bewegt. Ihm ging es in seinen Performances nicht nur um den Schockeffekt, sondern auch um das Anliegen der Anderen, der Tiere, welches seinen deutlichsten Ausdruck in dem Text** *Die Zehn Gebote der Zoophrenie* **fand, der in diesem Katalog abgedruckt ist.**

Menschen haben zu Würmern ein spezielles Verhältnis. Im Gegensatz zu den bisher im Programm abgebildeten Säugetieren haben sie scheinbar nichts mit dem Menschen gemein ("niedere Tiere"). Mehr noch als Fliegen stehen sie für den menschlichen Verfall, sie sind das Bindeglied zwischen uns und der Erde und erinnern daran, dass auch wir irgendwann mal zu Kompost werden. *Wormcharmer (Wurmverführerin)* **dreht den daraus entstehenden Ekel in sorgfältig inszenierten Bildern um: Eine adrette englische Hausfrau, deren Sauberkeitswahn auch eine Verleugnung der eigenen Körperlichkeit ist, entwickelt eine übersteigerte erotische Obsession: Sie kriecht durch die Erde, isst Würmer und geht mit ihnen ins Bett.**

Die Obsession der Petersburger *Naesdnizy (Amazonen)* **sind Pferde. Pferdevernarrte Mädchen gibt es auch in Deutschland, laut dem Psychologen Euler sind Pferde "das größte und letzte Kuscheltier, ein Übergangsobjekt zwischen Puppe und Partner".[5] In Deutschland stammen reitende Mädchen wegen der hohen Kosten meist aus dem gutverdienenden Mittelstand. Doch diese hier sind anders: Unbekümmert reiten sie durch den dichten Metropolenverkehr, ein Bild, welches man ebenso wenig vergessen kann, wie das Pony, das auf Strümpfen durch ein Treppenhaus getrieben wird. Sie sind tough, fast schon brutal, die Reitstunden der Anfängerin erinnern an militärischen Drill. Geld verdienen sie mit Touristen und Kindern, die sie reiten lassen. Wie der Herr der Fliegen (im Programm** *The Pride of Creation)* **schaffen sie sich eine eigene Welt, in der Geborgenheit und Härte sehr dicht beieinander liegen, auch das ein Bild des zeitgenössischen Russland.**

Marcel Schwierin

1 Siehe hierzu auch *Newspaper Only* **im Programm** *Megalomaniac*

2 Martin Kunz (Hg.), *William Wegman – Malerei, Zeichnung, Fotografie, Video*, **Köln 1990**

3 Seine Anfänge als Performer beschreibt Oleg Kulik in *Remont art-zine.* **http://csw.art.pl/new/2000/kulik_e.html (8 Juni [2000], Zugriff 20.3.2005)**

4 Die hiesigen Hunde kann man in ihrem Verhalten kaum als Underdogs bezeichnen, sie scheinen sich eher als Herren der Straße zu fühlen, aber darin ist Deutschland eine seltsame Ausnahme.

5 Harald Euler zitiert nach Titus Arnu, *Bis zur letzten Minute fest im Sattel*, **Süddeutsche Zeitung, 11.3.05, S. 20**

The 90s in Russia were a time of huge uncertainty: the old social order had disappeared without a new, more functional one having taken its place. Russian artists reacted to this uncertainty in extreme performances, which is why one speaks in the Russian art context of the 'Wild Nineties'. There was a need to suppress one's own fear and feelings of helplessness, but also to test out the limits of the new freedom. At this time, Oleg Kulik began with performances[3] in which he appeared as an animal, mostly, as in *Reservoir Dog*, as a dog: an animal that, having been bred by people, is completely dependent upon them, and thus symbolizes a particularly low rank in the hierarchy (underdog).[4] What sets Kulik's works apart from many other 'wild' performances is their precision: one really has the impression that Kulik feels and moves like a dog. In his performances, he aimed not only to shock, but also to highlight the needs of the Others, the animals. This was expressed most clearly in the text *The Ten Commandments of Zoophrenia*, which appears in this catalogue.

People have a special relationship to worms. In contrast with the mammals depicted in this programme so far, they seem to have nothing in common with humans ('lower animals'). Even more than flies, they stand for human decay; they are the link between us and the soil and remind us that we will also be compost some day. *Wormcharmer* turns the resulting disgust into carefully arranged pictures: a smartly dressed English housewife, whose preoccupation with cleanliness is partly a denial of her own physicality, develops an exaggerated erotic obsession: she crawls through the soil, eats worms and goes to bed with them.

The obsession of the Petersburg *Naesdnizy (Amazons)* is horses. There are horse-mad girls in Germany, too; according to the psychologist Harald Euler horses are 'the biggest and last soft toy, a transitional object between doll and partner.'[5] In Germany, girls who ride horses mostly come from the high-income middle class. But these girls here are different: they ride through the dense city traffic without a care in the world, a picture that is as hard to forget as the one of the pony being driven through a stairwell on socks. They are tough, almost brutal; the riding lessons given to the beginner remind one of a military drill. They earn money from tourists and children to whom they give rides. Like the Lord of the Flies (in the programme *The Pride of Creation)*, they create a world of their own in which security and harshness lie very close together: this, too, is a picture of contemporary Russia.

1 See also *Newspaper Only* in the programme *Megalomaniac*

2 Martin Kunz (Ed.), *William Wegman – Malerei, Zeichnung, Fotografie, Video* (William Wegman - Painting, Drawing, Photography, Video), Cologne 1990

3 Oleg Kulik describes his beginnings as a performer in Remont art-zine. http://csw.art.pl/new/2000/kulik_e.html, (8 June [2000], accessed 20.3.2005)

4 The dogs in Germany can barely be called underdogs as far as their behaviour is concerned; they seem rather to consider themselves the lords of the street. But Germany is a strange exception in this regard.

5 Harald Euler quoted by Titus Arnu, *Bis zur letzten Minute fest im Sattel* (Firmly in the Saddle to the Last Minute), Süddeutsche Zeitung, 11.3.05, p. 20

La Vache qui rumine The Chewing Cow

Frankreich 1970
3', 16 mm, Farbe und s/w

Regie George Rey

Vorher käute sie wieder, danach käute sie wieder. Dreiminütiges Standbild von einer wiederkäuenden Kuh, die mit dem Filmemacher spielt und folglich mit dem Publikum. First she chews, then she chews. Standing shot of a chewing cow which plays with the filmmaker and so with the audience too.

Bio-/Filmografie *1942 in Lyon, France. Writer, photographer, founder of the experimental room Le cinéma in Lyon (1976) and programmer at the Lyons Space of Contemporary Art.
www.lightcone.org



Spelling Lesson

USA 1973
1', Beta SP/PAL, s/w

Regie William Wegman

In den 70ern drehte William Wegman eine Reihe von Performance-Videos, deren Hauptrolle er mit seinem Hund Man Ray besetzte. Diese lustigen Anekdoten sind nach wie vor Klassiker der Videokunst. In *Spelling Lesson* **korrigiert Wegman die Rechtschreibung von Man Ray.** In the 70s William Wegman made a series of performance videos featuring his dog Man Ray. These droll anecdotes remain video classics. In *Spelling Lesson* Wegman is correcting Man Ray's orthography.

Bio-/Filmografie *1943, Holyoke, Massachusetts, USA. He studied painting at Massachusetts College of Art and University of Illinois. 1970-82 he produced large format Polaroids and videos with his Weimaraner 'Man Ray', later with the successor 'Fay Ray'. In 1981 he returned to painting. See also the programmes *The Self and the Other* and *Materialism* for more works by William Wegman.
www.wegmanworld.com



Le Chat qui dort The Sleeping Cat

Frankreich 1992
4', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Joël Bartoloméo

"Im Stil eines passionierten Anthropologen filme ich verschiedene Videosequenzen von realen Situationen, die meinem Alltag so nah wie möglich waren. Obwohl es gelegentlich so aussieht, sind es keine Familienfilme, auch wenn ich bestimmte charakteristische Figuren verwende. Es sind vielmehr Familien-anti-Filme, in denen die in der Luft liegende Spannung auf paradoxe Art und Weise die Beziehung zwischen Macht und Zuneigung wiedergibt." Weitere Videos von J. B. sind in den Programmen *The Whole Dam Family* **und** *Face to Face* **zu sehen.** 'In the style of an amateur anthropologist, I have shot short video sequences showing real-life situations that were as close as possible to my daily existence. Despite appearances, these are not family films, even though I use certain characteristic figures; rather, they are family anti-films, in which the ambient tension paradoxically narrates the relationship between power and ties of affection.' For further videos by J. B. see the programmes *The Whole Dam Family* and *Face to Face.*

Bio-/Filmografie *1957 in Bonneville, France. Studied at the School of Visual Arts in Geneva and aesthetics/audio-visual film in Paris. Has been working with the video medium since 1981, making self-portraits and family portraits. He lives and works in Saint-Cloud (France).
www.newmedia-art.org, www.alaingutharc.com



Courtesy of Galerie Alain Gutharc, Paris

Mothlight

USA 1963
4', 16 mm, Farbe

Regie Stan Brakhage

Brakhage machte *Mothlight* **ohne Kamera. Er klebte nur Mottenflügel und Blüten auf einen klaren Filmstreifen und schickte ihn durch die Kopiermaschine. (Jonas Mekas)** Brakhage made *Mothlight* without a camera. He just pasted moth wings and flowers on a clear strip of film and ran it through the printing machine. (Jonas Mekas)

Bio-/Filmografie 1933-2003, USA. With about 380 films since 1952 Stan Brakhage is considered one of the most productive experimental filmmakers in film history.
www.cinovid.org



Unsere Afrikareise Our Trip to Africa

Österreich 1966
13', 16 mm, Farbe und s/w

Regie Peter Kubelka



Obwohl Peter Kubelkas Hang zur Subversion bekannt war, beauftragte ihn eine Reisegruppe, ihre Safari zu dokumentieren. Kubelka arbeitete fünf Jahre an der fantastisch genauen Bild- und Tonmontage, die seine Auftraggeber als Killer ohne jede Sensibilität entlarvt. Although Peter Kubelka's tendency towards subversion was well-known he was commissioned by a party of tourists to document their safari. Kubelka spent five years working on the fantastically precise image and sound montage which reveals his clients as killers who lack any kind of sensitivity.

Bio-/Filmografie *1934, Taufkirchen/Innenviertel, Austria. He has made seven short films since 1952 and is considered one of the key figures of experimental cinema. See also the programme *Materialism, Materialism.*

www.filmvideo.at

Reservoir Dog

Russland 1995
7', DVD, Farbe

Regie Oleg Kulik



Dokumentation einer Performance im Kunsthaus Zürich am 30. März 1995. Ursprünglich sollte es ein Protest gegen Kunst als Ware sein. A documentation of a performance at Kunsthaus Zürich, 30 March 1995. The initial idea is a protest against art as a commodity.

Bio-/Filmografie *1961, Kiev, Ukraine. 1979 graduated in Kiev Art School and 1982 Kiev Geological Survey College. Lives and works in Moscow.

www.artfacts.net

Wormcharmer

Großbritannien 1998
9', 16 mm, Farbe

Regie Roz Mortimer



In diesem erotischen, witzigen und verstörenden Film gewährt uns eine Hausfrau aus einem Vorort einen Blick hinter die Fassade ihres perfekten Heims und nimmt uns auf eine sagenhafte Reise in die unterirdische Welt der Würmer mit. Eine weibliche Erzählstimme versorgt uns mit Fakten über Würmer, eine Art Kontrapunkt zu der Auseinandersetzung der Frau mit ihrer beengten Situation, ihrer Sexualität und Entfremdung. In this erotic, witty and disturbing film, a suburban housewife peels back the veneer of her perfect home to lead us on a fabulous journey into the subterranean world of worms. A female narrator tells fascinating facts about the worms, contrasting the woman's exploration into her containment, sexuality and alienation.

Bio-/Filmografie Roz Mortimer is an artist, lecturer and filmmaker who lives and works in London. She was a senior lecturer in film and video at the London Institute until leaving to start her own production company, Wonderdog Productions, in 2001.

www.wonder-dog.co.uk

Naesdnizy Amazons

Russland 2003
20', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Alina Rudnitskaya



Amazons **geht einem sonderbaren Stadtphänomen nach: Mädchen, die auf der Straße, in öffentlichen Parks oder in Privatwohnungen mit Pferden arbeiten und keine männlichen Wesen in ihrer Gemeinschaft dulden. Stadtamazonen und ihre Lebensweise von einer Außenstehenden beobachtet.** *Amazons* is a cinematographic research into a strange urban phenomenon: girls who work with horses in the streets, in public parks or private apartments, and who won't admit any males into their community. City amazons and their inner life as viewed by an outside observer.

Bio-/Filmografie *1976 Zaozernyj, Gebiet Murmansk, Filmregisseurin, Drehbuchautorin. Studierte an der Akademie für Weltraumgerätebau Sankt Petersburg (Ingenieurin/Programmiererin), 1997-2001 Studium als Filmregisseurin an der Kultur- und Kunstuniversität Sankt Petersburg. Sie lebt und arbeitet in Sankt Petersburg.

www.cinedoc.nw.ru

Der Kurzfilm in der Sowjetunion als erste künstlerische Erfahrung

Short Film in the Soviet Union as First Artistic Exercise

von Irina Shilova

Vergleicht man den Kurzfilm mit den kleinen Genres der Literatur - etwa der Erzählung - so ergeben sich sowohl Übereinstimmungen als auch deutliche Gegensätze. Wenn auch nicht aus jeder Erzählung ein Drehbuch entstehen kann, so liegt doch jedem Film ein kurzes, sich zur Verfilmung eignendes Szenarium zugrunde. Dabei stellt das kurze Format nicht nur die verkürzte Variante eines Langfilm-Szenariums dar, sondern ist eine eigenständige Kunstform.

In den verschiedenen filmischen Genres in der Sowjetunion (bzw. ihren Nachfolgestaaten) hat die kurze Form eine unterschiedliche Relevanz: So wurden Animationsfilme bis vor einigen Jahren fast ausschließlich als Kurzfilme realisiert. Ähnlich vorherrschend ist die kurze Form im Dokumentarfilm, der nur in Ausnahmefällen - etwa bei biografischen Epen und Autorenfilmen - abendfüllende Länge erreicht. Im Dokumentarfilm sind momentan zwei gegenläufige Tendenzen zu beobachten. Einerseits passen sich die speziell für das Fernsehen produzierten Filme mehr und mehr den Erfordernissen des Fernsehformats an. Andererseits bildet sich innerhalb der Dokumentarfilmer aber auch eine aktive Opposition von Regisseuren heraus, die sich in der Nachfolge der großen sowjetischen und internationalen Dokumentarfilmtradition begreifen und ihre Autonomie bewahren wollen.

Grundsätzlich wurde der Kurzfilm in der Sowjetunion als Schul- und Diplomfilm definiert, der die Fähigkeit des Absolventen für künftige Langfilmprojekte bezeugen sollte.[1] Weniger häufig wurde er als Experimental- und Avantgardefilm wahrgenommen, mit dem neue Möglichkeiten der Filmsprache erprobt werden konnten. Und nur in sehr seltenen Fällen entschieden sich arrivierte Regisseure, einen bestimmten Stoff in der Kurzform zu realisieren.

Bereits in den 60er Jahren wurde im Filmstudio "Mosfilm" die Produktionsgruppe "Junost" (Jugend) gegründet. Die künstlerische Leitung der Nachwuchsproduktionen übernahmen meist bekannte Regisseure, die auch in der VGIK oder den Hohen Regiekursen lehrten. Mit dem Wechsel in die reale Filmproduktion unterlagen die ehemaligen Studenten einer strengeren Aufsicht durch die Redakteure und den Vorstand der verschiedenen Abteilungen von "Mosfilm" und weiteren an der Produktion beteiligten Studios. Dazu kam die Begutachtung der Filme durch das 1963 gegründete Staatliche Komitee für Kinematografie der UdSSR, das unter anderem Aufgaben der Zensur übernahm.

Über diese Institution gab es viele Anekdoten, etwa den Fall eines Autoren, der den naiven Versuch unternahm, die Geschichte eines Verliebten zu erzählen, in der dieser einen in der Sonne funkelnden wertvollen Stein von einem hohen Felsen herunterholen sollte. Weil sich der Stein als simples Schiefergestein entpuppt, wurde der Film schließlich verboten, denn man sah in dieser Geschichte einen versteckten Aufruf zum Angriff auf die kommunistischen Ideale ... Ernster war der Fall des Dokumentarfilmers Alexander Sokurov, der sich grundsätzlich weigerte, zugunsten eines Kompromisses mit Goskino[2] irgendetwas an seinen Filmen zu verändern.[3] Ähnliche Schwierigkeiten hatten auch viele andere talentierte junge Regisseure.

Dennoch sollte man auch erwähnen, dass die oft sehr erfahrenen und professionellen Redakteure in diesen Instanzen nicht nur die künstlerische Intention mit den jeweiligen politischen Vorgaben abglichen, sondern gelegentlich auch Wege zur Realisierung "strittiger" Passagen eröffneten, ohne dass deshalb künstlerische Zugeständnisse gemacht werden mussten. Eventuell führten diese dramaturgischen Beratungen sogar zur künstlerischen Verbesserung der Arbeiten. Die Abschaffung der Redakteurskonferenzen, die während der demokratischen 'Euphorie' der 90er Jahre offen als Zensurinstanz kritisiert wurden, hat alles in allem der russischen Kinematografie nicht den besten Dienst erwiesen.

If we compare short film to the smaller literary genres - for example, the short story - we can find both correspondences as well as significant discrepancies. Although not every story can be made into a screenplay, every film is based on a short scenario suitable for filming. Moreover, similar to the difference between a short story and a novel, the short format is not merely an abbreviated version of a feature film scenario, but rather an art form in its own right.

In the various film genres in the Soviet Union (and its succession states), the relevance of the short form varies: for example, until just a few years ago, animation was almost exclusively realized in the form of a short film. Similarly predominant is the short form of documentary film, which only in exceptional cases - such as biographical epics or auteur films - reaches feature length. At present, two antithetical trends can be observed in documentary film. On the one hand, made-for-television films are increasingly adapted to the special requirements of the television medium. Within the ranks of documentary filmmakers, on the other hand, an active opposition is forming, made up of directors who see themselves as the successors to the great Soviet and international documentary film tradition and wish to preserve their artistic autonomy.

In the Soviet Union short film was defined in principle as a typical film school/graduation project, intended to demonstrate the ability of the graduate to take on future feature film projects.[1] Less frequently, it was perceived as an experimental and avant-garde form, with which new possibilities for cinematic language could be tried out. And, in very rare cases, established directors simply decided to realize certain material in short format.

Already in the 1960s, the production group 'Junost' (youth) was founded in the 'Mosfilm' film studio. Taking charge of the artistic direction of the young filmmakers' productions were usually well-known directors who also taught in the VGIK or led advanced courses in directing. When they switched to real film production, the former students were under stricter supervision by the directors and by the board of the various departments of 'Mosfilm', as well as by the other studios involved in the production. The films were also subject to examination by the USSR State Committee for Cinematography, founded in 1963, whose duties included censorship.

Many anecdotes circulated about this institution; for instance, one about an author who undertook the naïve attempt to tell the story of a man who is in love and tries to obtain a sparkling precious stone that is perched up on a high rock. Because the stone is revealed in the end to be simple slate, the film was banned, as the committee saw in this story a hidden call to subvert communist ideals ... More serious was the case of documentary filmmaker Alexander Sokurov, who categorically refused to change anything in his films as a compromise with Goskino[2/3] Similar difficulties were faced by many other talented young directors.

Nevertheless, one should not neglect to mention that some very experienced and professional editors working for these authorities not only weighed artistic intention against the respective political agenda, but occasionally also opened up ways for filmmakers to realize 'controversial' passages without having to make artistic concessions. In some cases, these dramaturgical recommendations even helped to improve the work artistically. The abolition of the editorial conferences, which, during the period of democratic 'euphoria' in the 1990s, were openly criticized as censorship authorities, has not necessarily done a great service to Russian cinematography.

Etwas später als "Junost" entstand im Jahre 1978, ebenfalls bei "Mosfilm", die Abteilung "Debjut" (Debüt), in der bis heute junge Regisseure ihre Fähigkeit, einen Langfilm zu drehen, unter Beweis stellen können.[4]

Um nach der Hochschule als Regisseur arbeiten zu können, gab es vor allem im Spielfilmbereich zwei Wege: entweder die Mitarbeit am Set erfahrener Regisseure (die ältere Praxis) oder die Produktion eines Kurzfilms, der dem Regisseur durch Festivalteilnahmen und Auszeichnungen zu Anerkennung verhalf und so den weiteren Weg in die Professionalität ebnete.

Nicht selten debütierten später erfolgreiche Spielfilmregisseure auch mit dokumentarischen Kurzfilmen: Andrej Eshpaj *Repetitsija (Die Probe,* **1975), Alexander Sokurov** *Marija* **(1978), Vadim Gems** *O russkich trojkach (Über das russische Dreigespann,* **1985), Alexej Balabanov** *Nastja i Jegor (Nastia und Jegor,* **1989) und andere. Prinzipiell eröffneten Hochschulfilme Möglichkeiten des eigenständigen kreativen Ausdrucks und ästhetischer Experimente, da sie vom kommerziellen Erfolg nicht abhängig waren.[5]**

Um Kurzfilme auch im Kino zeigen zu können, wurden "Almanache" aus zwei bis drei Beiträgen verschiedener Regisseure erstellt. (Ein bekanntes Beispiel hierfür sind die Filmtagebücher, die während des Großen Vaterländischen Krieges[6] erstellt wurden und die in erster Linie aus Kurzspielfilmen bestanden).[7]

Heute lassen sich beim Kurzformat zwei Tendenzen feststellen. Einerseits die Rückkehr zu den Traditionen des sowjetischen Erzählkinos, eine Hinwendung zu einfachen, beinahe naiv zu nennenden Geschichten über Kinder, die Einsamkeit alter Menschen oder anekdotische Alltäglichkeiten, die handwerklich professionell umgesetzt werden und damit ihre Macher für die Produktion von Fernsehserien empfehlen. Andererseits die Versuche, zu einem eigenständigen Autorenstil zu finden, die Tendenz zur Vereinigung des Psychologischen und Metaphorischen im Filmraum und die Offenheit für experimentelle Herangehensweisen und neue Materialien.

Das Anwachsen des russischen Filmmarktes in den letzten Jahren brachte auch einen Bedarf an neuen russischen Regisseuren mit sich. Dieser 'Boom' wirkt sich besonders angesichts der langen Jahre des Stillstands und der mangelhaften Erfahrungen im Bereich der Produktion wohltuend aus und erleichtert den Newcomern den Übergang vom Debüt zum Langfilm.

So zeigen die Kurzfilme des Jahres 2004 ein weites Spektrum künstlerischer Interessen der 'Regie-Anfänger'. *Kljuchevoe dejstvie (Schlüssel-Handlung)* **von Pavel Ruminov erweckte die Aufmerksamkeit der Filmszene nicht nur aufgrund des künstlerisch anspruchsvollen Drehbuchs, sondern auch wegen seiner ungewöhnlichen Form der wieder belebten Exzentrik und der gelungenen Bildgestaltung und Montage. In** *Stolichnyj skoryj (Express in die Hauptstadt)* **von Artem Antonov erwarten sich Provinz-Mädchen von den vorbeifahrenden Zügen Wunder – hier fällt neben der Geschichte selbst auch die schauspielerische Leistung der jungen Darstellerinnen ins Auge. In zwei sehr unterschiedlichen Dokumentarfilmen,** *Mirnaja zhizn (Friedliches Leben)* **und** *Transformator*, **erzählen die Regisseure Antoine Cattin und Pavel Kostomarov vom dramatischen Schicksal der Tschetschenen in einem russischen Dorf. Sie eröffnen mit dem genauen Blick auf die alltägliche Lebenswelt die Sicht auf grundlegende Züge des 'russischen Nationalcharakters'. Alena Polunina erzählt schließlich in ihrem Dokumentarfilm** *Da, smert (Ja, den Tod)* **über die Gemeinschaft von 'Limonovcy'.[8] In engem Kontakt mit ihren Protagonisten führt sie eine Art sozial-psychologische Untersuchung durch, die ein besseres Verständnis dieser Protestbewegung ermöglicht. In den Filmen** *Ljubov (Liebe)* **von Alexander Lomakin und** *Svidanije (Das Wiedersehen)* **von Julia Kolesnik greifen die Autoren zu einer kammerspielartigen Form, um das Interesse an den inneren Konflikten und Gefühlen ihrer Helden in den Vordergrund zu heben. Marija Melnikova versucht sich in ihrem Film** *Noch dlinnoj pshennitzy (Die Nacht des langen Weizens)* **an neuen Möglichkeiten des Genre-**

Somewhat later than 'Junost', in 1978, the department 'Debyut' (Debut) was founded, likewise at 'Mosfilm', in which young directors can still today demonstrate their ability to shoot a feature film.[4]

In order to work as a director following university, there were two possible routes for film students to choose from, particularly in the feature film field: either working on the set of an accomplished director (the older practice) or by making a short film that brings its director recognition through festival participation and awards, paving the way to professional filmmaking.

Not infrequently, feature film directors who later became successful got their start making documentary short films: Andrei Eshpai *Repetitsija (The Rehearsal,* 1975), Alexander Sokurov *Mariya* (1978), Vadim Gems *O russkich troikach (On the Russian Troika,* 1985), Alexei Balabanov *Nastia i Jegor (Nastia and Jegor,* 1989) and others. In principle, film school projects opened up opportunities for independent creative expression and aesthetic experiments, since they were not dependent on commercial success.[5]

In order to show short films at the cinema, 'almanacs' of two to three films by different directors were compiled (a well-known example are the film diaries put together during the Great War of the Fatherland,[6] which were usually short films).[7]

Today, two trends can be found in the short format. One is the return to the traditions of the Soviet narrative cinema, a turn toward simple, one might almost say naïve, stories about children, the loneliness of old people, or everyday anecdotes - finely crafted, professional productions that serve as their director's calling card on the way to producing television series. The other trend comprises attempts to find an independent authoring style, the tendency to unite the psychological and metaphoric in film, and an openness toward experimental approaches and new materials.

The growth of the Russian film market during the past few years also brought with it a demand for new Russian directors. This 'boom' comes as a welcome relief, especially after long years of stagnation and lack of experience in the area of production, and facilitates newcomers' transition from debut to feature film.

Thus, the short films of 2004 manifest a broad spectrum of artistic interests on the part of 'beginning directors'. *Klyuchevoe deystvie (Key Plot)* by Pavel Ruminov captured the attention of the film scene not only because of its artistically demanding screenplay, but also due to its unusual revival of eccentric form and its successful imagery and montage. In *Stolichnyi skoryi (The Capital Express)* by Artem Antonov, provincial girls waiting on the tracks expect a miracle to happen when the train goes by - here, not only the story is remarkable, but also the performances of the young actresses. In two very different documentary films, *Mirnaya zhizn (Peaceful Life)* und *Transformator*, directors Antoine Cattin and Pavel Kostomarov relate the dramatic fate of Chechnyans living in a Russian village. With their unblinking view of everyday life, they open up insights into fundamental traits of the 'Russian character'. Finally, Alena Polunina, in her documentary *Da, smert (Yes, Death),* tells of the community of 'Limonovcy'.[8] In close contact with her protagonists, she conducts a kind of social-psychological study, designed to help us better understand the protest movement. In the films *Lyubov (Love)* by Alexander Lomakin and *Svidaniye (The Meeting)* by Julia Kolesnik, the authors draw on the form of an intimate play in order to focus interest on the inner conflicts and emotions of their characters. In her film *Noch dlinnoy pshennitzy (Night of the Long Wheat),* Mariya Melnikova tries out the new possibilities of genre cinema and experiments with various forms of aesthetic expression for fear. The diversity of these trends in current Russian short film shows the considerable potential of up-and-coming filmmakers.

Kinos und experimentiert mit verschiedenen ästhetischen Ausdrucksformen der Angst. Die Vielfältigkeit dieser Tendenzen im aktuellen russischen Kurzfilm zeigt das Potential des Filmnachwuchses.

Die Auswahl von Debüt-Filmen auf internationalen Festivals erscheint mitunter rätselhaft. Doch sie ermöglicht uns auch, die russischen Filme mit anderen Augen zu sehen. Der Blick aus dem Ausland gibt nicht nur Aufschluss darüber, was heute von den Regisseuren erwartet wird, sondern zeigt hoffentlich auch auf, wohin sich das russische Kino in Zukunft entwickeln kann. Dieser Ausblick ist unverzichtbar, sowohl für die Entwicklung des russischen Kinos, als auch für seine Stellung im internationalen Filmgeschehen.

The selection of debut films at international festivals sometimes seems puzzling. Yet they also enable us to see Russian films in a new way. The view from abroad not only provides insights into what is expected of directors today, but hopefully also shows in what direction Russian cinema could develop in future. This perspective is indispensable, both for the development of Russian film and for its standing on the international film scene.

Übersetzung aus dem Russischen von Nele Saß

1 Beispielhaft für die großen Erfolge des russischen Kurzfilms im Verlauf seiner Geschichte seien die ersten eigenständigen Arbeiten der Regisseure Elem Klimov *Zhenich (Der Bräutigam*, **1960), Andrej Tarkovskij** *Katok i skripka (Die Dampfwalze und die Geige*, **1960), Andrej Konchalovskij gemeinsam mit Evgenij Ostashenko** *Malchik i golub (Der Junge und die Taube*, **1962), Sergej Solovevs Kino-Novellen** *Ot nechevo delat (Aus Langeweile)* **und** *Predlozhenie (Der Antrag)*, **die 1970 auf der Chekhov-Kollektion** *Semejnoe shchaste (Familienglück)* **erschienen, sowie Sergej Ovcharov** *Neskladucha (Der Unglücksrabe*, **1979) erwähnt.**

2 Staatliche Film-Verwaltung, unter deren Dach alle weiteren Verbände, Produktionsgemeinschaften und Institutionen standen. Mit dem Ende von Goskino brach die vollständig staatlich finanzierte Filmindustrie zusammen, bis sich neue Wege der Finanzierung fanden. (Anm. d. Übers.)

3 Alexander Sokurov musste 1979 die VGIK verlassen, da seine Arbeiten als 'formalistisch' und 'anti-sowjetisch' eingestuft wurden. Seine Konflikte mit Goskino setzten sich fort, so dass seine Filme erstmals in den 80er Jahren, der beginnenden Perestroika, öffentlich gezeigt werden konnten.

4 Im Sonderprogramm sind zwei "Debut"-Filme vertreten: *Ispytatel* **in dem Programm** *Materialism*, *Materialism* **sowie** *Vernanda* **im Programm** *Fear From Rear*. **(Anm. d. Kurators)**

5 Der Erfinder des "Parallelen Kinos" Igor Alejnikov drehte auf diese Weise seinen Film *1981 (1981)*, **Igor Alimpiev** *Neproshchennyj (Der Unentschuldigte*, **1986), Evgenij Jufit als Vertreter des Nekrorealismus** *Sanitary-Oborotny (Sanitäter-Werwölfe*, **1984).**

6 Die offizielle sowjetische Bezeichnung für den 2. Weltkrieg (Anm. d. Übers.)

7 Im klassischen sowjetischen Kurzfilm dominierte eine Länge um 20 bis 30 Minuten. (Anm. d. Kurators)

8 Anhänger der National-Bolschewistischen Partei Russlands, die der Schriftsteller Eduard Limonov Mitte der 90er Jahre gegründet hatte. (Anm. d. Ü.)

1 Exemplary of the great achievements of Russian short film in the course of its history are the first independent works by directors Elem Klimov *Zhenich (The Bridegroom*, 1960), Andrei Tarkovskiy *Katok i skripka (The Steamroller and the Violin*, 1960), Andrei Konchalovskiy with Evgeniy Ostashenko *Malchik i golub (The Boy and the Dove*, 1962), Sergei Solovev's cinematic novellas *Ot nechevo delat (Out of Boredom)* and *Predlozhenie (The Application)*, which were released in 1970 as part of the Chekhov collection *Semeynoe shchaste (Family Happiness)*, as well as Sergei Ovcharov *Neskladucha (The Jinx*, 1979).

2 State Film Administration, under whose aegis stood all other associations, production collectives and institutions. With the end of Goskino, the fully state-funded film industry collapsed, until new financing methods could be found. (translator's note)

3 Alexander Sokurov had to leave the VGIK in 1979, as his works were classified as 'formalist' and 'anti-Soviet'. His conflicts with Goskino continued, so that his films could first be shown publicly in the 1980s with the dawn of perestroika.

4 Two 'debut' films will be screened in the Special Programme: *Ispytatel* in the programme *Materialism*, *Materialism* and *Vernanda* in the programme *Fear from Rear*. (curator's note)

5 The founder of the 'Parallel Cinema', Igor Aleynikov, was in this way able to shoot his film *1981* (1981), Igor Alimpiev *Neproshchennyi (The Unforgiven*, 1986), Evgeniy Yufit, as representative of necro-realism, *Sanitary-Oborotny (Werewolf Orderlies*, 1984).

6 Official Soviet name for the Second World War (translator's note)

7 In classic Soviet short film, the predominant length was 20 to 30 minutes. (curator's note)

8 Members of the National-Bolshevist Party of Russia, founded by writer Eduard Limonov in the mid-1990s (translator's note).

Irina Shilova

Geboren 1937; studierte Filmwissenschaft an der VGIK. Sie ist Mitglied des Redaktionskollegiums der Filmzeitschrift *Kinovedtscheskie sapiski*, **Vorsitzende der Abteilung für russischen Film des wissenschaftlichen Forschungsinstituts für Filmkunst, Mitglied der Expertenkommission der staatlichen Filmförderung. Sie schreibt für verschiedene Fachzeitschriften wie** *Voprosy kinoiskusstwa* **(Fragen der Filmkunst),** *Iskusstwo kino* **(Filmkunst) und veröffentlichte den Sammelband** *...I moje kino* **(...Und mein Kino). Zurzeit ist sie Professorin an der VGIK; sie lebt und arbeitet in Moskau.**

pelican-film@gorkyfilm.ru

Born in 1937; film studies at VGIK. Member of the editorial board of the film magazine *Kinovedtscheskie sapiski;* chair of the department for Russian film of the scientific research institute for film art; member of the expert committee of the national film subsidy institution. She writes for various magazines e. g. *Voprosy kinoiskusstwa* (Questions of Film Art), *Iskusstwo kino* (Film Art) and published the anthology *...I moje kino* (...And My Cinema). She is a professor at VGIK; lives and works in Moscow.

pelican-film@gorkyfilm.ru

All the Universe or Nothing

von Anja Casser

"Little animals. If we're no more than animals we must snatch each little scrap of happiness and live and suffer and pass - mattering no more than all the other animals do or have done. It is this - or that: all the universe or nothing. Which shall it be? Which shall it be?" (Oswald Cable in *Things to Come*)

Am Ende des britischen Science-fiction-Films *Things to Come* von 1936 gelingt es dem Wissenschaftler Oswald Cable in der Zukunftsstadt "Everytown" im Jahre 2036 eine Rakete zum Mond zu schießen. Der Film endet mit Cables Verteidigung des Fortschritts als notwendige Herausforderung für den zeitgenössischen Menschen, für ihn steht die rastlose Eroberung ferner Planeten außer Zweifel: "But for man, no rest and no ending".

Vor dem Hintergrund des drohenden zweiten Weltkriegs löst der Film den realpolitischen Konflikt mit der Aussicht auf ein neues "Land", das eine technologisch-paradiesische Zukunft verspricht. Mit dieser Argumentation definiert *Things to come* einen Eroberungsmythos, der sich bis heute mit der Geschichte der Raumfahrt eng verknüpft und sich in den Weltraumfilmen und -abbildungen als bevorzugtes Thema etabliert.[1] Selbst George W. Bush nutzte im letzten Jahr die Vision einer Mars-Mission, um die Weltraumfahrt als alten Traum von der Einnahme außerterrestrischer Welten zu stabilisieren und von einem existenten Krieg im Irak abzulenken.

Seit den Anfängen der Raumfahrtforschung galt es, ein massenwirksames Bild von der Besetzung fremder Planeten zu schaffen, das sich im gesellschaftlichen Verständnis fest verankern sollte. Lange bevor die Mondlandung tatsächlich realisiert wurde, leisteten die visionären Bilder in Zeitschriften, Magazinen, Science-Fiction-Publikationen und -Filmen einen richtungsweisenden Vorschub und trugen die Weltraumfahrt als "Ära der vorgefertigten Empfindungen"[2] in die Vorstellungswelt der Öffentlichkeit. Um eine Identifikation zwischen Betrachter und Weltraum als Erfahrungsgegenstand zu ermöglichen, wird die Inszenierung der Wahrnehmung, respektive des Blicks im Bild, häufig als Stilmittel eingesetzt. Das Sehen simuliert ein Verhältnis mit der Wirklichkeit und wird zum fiktiven Ersatz für das reale Ereignis. Dabei kann der Fokus je nach Zielobjekt, Erkenntnisstufe und technischer Entwicklung seine Richtung ändern und bestimmende Aussagen ins Zentrum des Sichtfelds rücken.

Der Blick ins Universum

Bevor neues Terrain erobert wird, ist der menschliche Blick in die weite Ebene eine erste Annäherung an das Objekt. In *Things to come* endet die letzte Szene mit Cables konzentrierter Betrachtung des unendlichen Kosmos und bleibt auf die Anschauung einer Erhabenheit des Fremden konzentriert. Noch ist die Weite des Universums unbestimmt und stellt alle menschlichen Wahrnehmungs- und Vorstellungsgrenzen auf die Probe. Die Argumentation für eine zukünftige Exploration des Weltraums läuft über die Verantwortung des Wissenschaftlers, der Betrachter folgt seinem Blick in den mit Sternen beleuchteten Himmel. Doch noch bleibt die subjektive Erkenntnis auf die "naive Vorstufe des philosophischen Über-die-Welt-Hinausdenkens"[3] beschränkt. Bevor sich ein neues Bewusstsein ausbilden kann, muss der Erfahrungsbereich eingegrenzt werden.

'Little animals. If we're no more than animals we must snatch each little scrap of happiness and live and suffer and pass - mattering no more than all the other animals do or have done. It is this - or that: all the universe or nothing. Which shall it be? Which shall it be?' (Oswald Cable in *Things to Come)*

At the end of the 1936 British science-fiction film *Things to Come*, scientist Oswald Cable succeeds in shooting a rocket to the moon from the future city 'Everytown' in the year 2036. The film ends with Cable's defence of progress as a necessary challenge for contemporary humankind. He never for a moment questions our restless drive to conquer far-off planets: 'But for man, no rest and no ending'.

Against the backdrop of the impending Second World War, the film solves the conflicts in realpolitik with the prospect of a new 'land' promising an idyllic technological future. With this argumentation, *Things to Come* defines a myth of conquest that is closely associated with the history of space travel to this very day, and which has established itself as a favourite theme in films and images of outer space.[1] Even George W. Bush used the vision of a Mars mission last year to reaffirm space travel as carrying on the old dream of taking over extra-terrestrial worlds and to distract attention from the real war unfolding in Iraq.

Ever since the early days of aerospace research, there have been efforts to impress the masses with the image of capturing alien planets and to anchor this vision firmly in our social understanding. Long before the moon landing actually took place, the visionary images in newspapers, magazines, science-fiction stories and films ushered in the idea of space travel as an 'era of prefabricated sensations'[2] in the imaginations of the public. In order to make it possible for viewers to identify with outer space as part of their experiential world, the dramatization of individual perception, in particular the gaze as shown within an image, is frequently used as a stylistic device. Seeing simulates a relationship with reality and becomes a fictional substitute for the real event. The focus can change direction depending on the object viewed, the current level of knowledge or the latest technical developments, moving the most telling statements into the centre of the field of vision.



Oswald Cable in *Things to Come*, 1936, 89', Regie: William Cameron Menzies, nach einem Drehbuch von H. G. Wells Oswald Cable in *Things to Come*, 1936, 89', directed by William Cameron Menzies, based on a screenplay by H. G. Wells



Frau im Mond, **1928/29, 155', Regie: Fritz Lang, nach einem Drehbuch von Thea von Harbou** *The Woman in the Moon*, 1928/1929, 155', directed by Fritz Lang, based on a screenplay by Thea von Harbou



Otto Willi Gail, *Hans Hardts Mondfahrt*, **Cover, 1928** Otto Willi Gail, *By Rocket to the Moon. The Story of Hans Hardt's Miraculous Flight*, cover, 1928



Aufrüstung im All, **Cover,** *Der Spiegel*, **Nr. 14, 35. Jahrgang, 1981** *Arming for Battle in Space*, cover, *Der Spiegel*, No. 14, Volume 35, 1981

Die Metaexistenz des Universums ist in *Things to Come* **die koloniale Herausforderung für den modernen Menschen. Eine Möglichkeit, die Erfahrung zu konkretisieren und eine direkte Konfrontation mit den fremden Planeten zu inszenieren, war die fiktive Vorwegnahme eines Raumfahrtflugs. In den 20er Jahren mehren sich Bilder von Raketen, die in den Weltraum fliegen. In Fritz Langs Film** *Frau im Mond* **(1928) führt die Mondexpedition sogar bis zur Landung auf dem Planeten, wo die Besatzungsmitglieder in Bergsteigerkluft – als bezwängen sie einen neuen Gipfel – mit dem Fernglas in die Mondlandschaft blicken. Eine ähnlich harmlose Beobachtungssituation zeigt das Cover des Zukunftsromans** *Hans Hardts Mondfahrt*, **der im gleichen Jahr wie Langs Film entstanden ist. Auch hier wird der Forscherblick auf den Mond durch Brille und Fernglas geschärft und die menschliche Wahrnehmung durch die technischen Instrumente objektiviert. Die Crew ist noch nicht am Zielort angelangt, aber das Raumschiff gewährleistet einen begrenzten Ort für die Beobachtung des "Außen". Das Raumschifffenster entpuppt sich dabei als geeignetes Stilmittel, um den Erfahrungsbereich einzugrenzen und den Blick zu zentralisieren: Das Universum wird "herangezoomt", und das Fenster ist der "moderne Monitor" in den Kosmos. In sicherem Abstand wird dem Betrachter die fremde Welt wie auf einem Fernsehbildschirm präsentiert.[4] So harmlos naiv sich die Aussicht in der frühen Abbildung gestaltet, so bedrohend ist die Vision eines** *Spiegel*-**Covers von 1981, das das Raumschifffenster als Rahmenmotiv nutzt, um den Betrachter in das Innere eines hochtechnologisch ausgerüsteten Raumschiffes zu integrieren. Vor dem politischen Hintergrund des Abschusses eines neuen, wiederverwendbaren Space Shuttles der USA, eröffnet die Abbildung den Blick auf das Schlachtfeld der Zukunft: Die Nationen haben im Weltall aufgerüstet, um sich einen tobenden Krieg im Universum zu liefern. Durch den Einbezug des amerikanischen Piloten wird die gesellschaftliche Angst vor einer Militarisierung des Alls als individueller Albtraum inszeniert.**

Was sich in den Abbildungen als stilistisches Rahmenmotiv eignete, nutzte die Raumfahrtforschung als wichtiges Instrument, um den Astronauten die Mondlandung dreidimensional zu simulieren. Dabei konnte der Blick aus dem Raumschifffenster so perfekt imaginiert werden, dass die Fiktion von der Wirklichkeit kaum noch zu unterscheiden war. In Stanislaw Lems Kurzgeschichte *Test* **(dt. 1978) verinnerlicht der Pilot Prix während seines Versuchsfluges das konfliktreiche Landungsmanöver auf dem Mond so intensiv, dass ihm der Abbruch schließlich als verblüffende Unwirklichkeit erscheint:**

The View out into the Universe

Before new territory is conquered, the human gaze out over the broad plains serves as an initial step to approaching the object. Consequently, the last scene in *Things to Come* ends with Cable's concentrated examination of the endless cosmos, remaining focussed on the observation of a sublime view of the alien world. The expanse of the universe is still unknown, and the challenge puts all of humankind's perceptual and imaginative capabilities to the test. It is up to the scientist to present cogent arguments for the future exploration of outer space, the viewer follows the path of his gaze out into the starry sky. Yet, subjective knowledge is still limited to the 'naive early stage of a philosophical contemplation that goes beyond our own world'.[3] Before a new consciousness can come about, man's area of experience must be delimited.

In *Things to Come*, the metaexistence of the universe constitutes a colonial challenge for modern man. One option for making the experience more concrete and dramatizing a direct confrontation with the other planets was the fictional anticipation of space flight. In the 1920s, images of rockets flying through space begin to proliferate. In Fritz Lang's Film *Woman in the Moon* (1928), the expedition even culminates in an actual landing on the moon, where the crew, dressed in mountain-climbing gear as if about to conquer a new summit, peer out over the moon landscape through their telescope. A similarly harmless observation situation is shown on the cover of the futuristic novel *By Rocket to the Moon. The Story of Hans Hardt's Miraculous Flight*, written in the same year that Lang made his film. Here as well, the exploratory gaze out over the moon is given sharper contours by means of spectacles and telescope, with human perception thus objectified through the use of technical instruments. Before the crew has even reached its destination, the spaceship provides a restricted perch from which to observe what is 'out there'. The spaceship's window proves to be a fitting stylistic device for confining the field of experience and centering the gaze. The universe is 'zoomed in' through the window, which becomes the 'modern monitor' framing the view in the cosmos. The alien world is presented to the viewer at a safe distance, just like on the television screen.[4] Contrasting with the harmless, naïve view in these early images is the menacing vision displayed on the cover of *Spiegel* magazine in 1981, which again uses the spaceship window as framing motif in order to integrate the viewer into a spaceship interior replete with high-tech armaments. Against the political backdrop of the launch of a new, re-usable space shuttle in the USA, the illustration opens up a vista onto the battleground of the future: the earth's nations have armed themselves for carrying out a raging war in outer space. The inclusion of the American pilot presents society's fear of the militarization of space as an individual nightmare.

Die virtuelle Realität der Simulation bietet ein "wunschgemäßes Universum mit phantastischer Ästhetik und überschaubaren Gesetzen."[5]

Die Erde im Visier

Im abgegrenzten Blickfeld des Raumschifffensters blieb die fiktive Vorwegnahme der Weltraum-Erfahrung ein rein imaginiertes und kalkulierbares Erlebnis, das mit der Realität nur wenig zu tun hat. Die spektakulären Bilder hell erleuchteter Planeten und weiter, weihevoller Gesteinslandschaften hatten die kollektiven Erwartungen entsprechend vorgeprägt, aber die Wirklichkeit sah dagegen recht trostlos aus. Erste Fotografien vom Mond, die in die Wohnzimmer der Öffentlichkeit gelangten, zeigten eine raue, kalte und unbewohnbare Umgebung. Für die Astronauten wurden das Raumschiff und die Bedingungen im Weltraum nicht zu einem gemütlichen Abenteuer, sondern zu einer belastenden Probe für die physische und psychische Stabilität.

Allerdings gab es ein Motiv, das sich in umgekehrter Blickrichtung als umso faszinierender darbot: Der Blick auf die Erde war der gewinnende Rückbezug des Menschen auf seinen Ursprung und die machtvolle Geste einer Überschaubarkeit der eigenen Existenz.

Die ersten Fotografien der Erde entstanden aus der größtmöglichen Entfernung des Mondes und zeigen den Planeten als leuchtend blaue Kugel in der Weite des schwarzen Universums. Der distanzierte Blick zur Erde entspricht dem sehnsuchtsvollen Bedürfnis, das vorher der Unendlichkeit des Weltraums entgegengebracht wurde. Der Heimatplanet ist in umgekehrter Richtung wieder zum Objekt menschlicher Hoffnungen, Wünsche und Interessen geworden. Die Abbildung zeigt den Blick über die Mondfläche zum Erdplane-



Zeitungsausschnitt, Quelle unbekannt Newspaper clipping, source unknown
© Deutsches Museum München, CD_56106



Raumfahrtfunktionär Dr. Floyd in *2001: Odyssee im Weltraum*, **1968, 143', Regie: Stanley Kubrick**
Aerospace official Dr. Floyd in *2001: A Space Odyssey*, 1968, 143', directed by Stanley Kubrick

ten und verdeutlicht die bewusste Überzeichnung des erhabenen Moments. Das erkennende Subjekt ist hinter die Kamera getreten und der Betrachterstandpunkt fällt mit dem Ort der Fotoaufnahme zusammen.

In vielen Zukunftsvisionen einer Kolonialisierung des Weltraums taucht die Erde als Folie des Geschehens auf, wie beispielsweise beim Nahkampfszenario des Spiegel-Covers oder im Hintergrund der Raumstation in Stanley Kubricks *2001: Odyssee im Weltraum.* **Allerdings hat sich die romantische Distanz bereits in eine rationale Nähe verwandelt: Wie vorher der Mond, erscheint nun der blaue Planet im Fenster zum Universum.**

What used to work in the illustrations as a stylistic framing device was used in aerospace research as an important tool for simulating the moon landing for astronauts in three dimensions. The remarkable thing is that the view from the spaceship window has been imagined so perfectly, that fiction can hardly be distinguished from reality. In Stanislaw Lem's short story *Test* (German edition, 1978), pilot Prix internalizes the difficult moon-landing manoeuvre so intensively during his test flight, that the abrupt end of the simulated exercise strikes him as bewilderingly unreal. The virtual reality of the simulation offers a 'universe just as one desires it, with fantastic aesthetics and comprehensible laws'.[5]

The Earth in Our Sights

In the limited field of vision offered by the spaceship window, the fictional anticipation of the experience of outer space remained a purely imagined and calculated exercise, which had little to do with reality. The spectacular images of brightly lit planets and broad, solemn, rocky landscapes had imprinted themselves on collective expectations, and the reality that followed looked quite bleak. The first photographs of the moon's surface that made their way into people's living rooms showed a raw, cold and uninhabitable environment. For the astronauts, the spaceship and the conditions in space were not a cosy adventure, but rather a stressful test of their physical and psychic stability.

However, there was one motif that looked even more fascinating from the other side: the view of the earth as seen from outer space was the awarding reconfirmation for humankind of its origins, and a powerful gesture evoking the clear outlines of our own existence.

Kein Film hat die Vorstellungen einer zukünftigen Raumfahrt am Vorabend der ersten Mondlandung so perfekt inszeniert wie Kubricks *2001: Odyssee im Weltraum.* **Die Menschen haben das Weltall und die Planeten bereits umfassend besiedelt, Raumschiffe und -stationen schweben einsam auf der Umlaufbahn des heimatlichen Planeten. Auf seiner Reise zum Mond spricht der Raumfahrtfunktionär Dr. Floyd im "Erdpanoramaraum" mit seiner Tochter, während sich im Fenster die Erdscheibe dreht. Das Zitat der Erde ist die beruhigende Versicherung der menschlichen Existenz in der einsamen Weite des unwirtlichen Weltraums.**

Was Kubrick hier als doppelten Blick durch Fenster und Monitor für einen Kontakt zum Heimatplaneten vorwegnimmt, hatte in der Raumfahrttechnik die hominstische Perspektive längst verlassen. Die Technik als Instrument zur Optimierung des menschlichen Sichtbereiches generierte einen weiteren Schritt im Wahrnehmungsprozess, vom Fokus des Fensters über die Dokumentation der Fotografie zum scannenden Blick der Satellitenkameras, der sich einer subjektiven Komponente endgültig entledigte. Bereits in den 50er Jahren wurden Beobachtungssatelliten zum wichtigen Instrument der Feindüberwachung des Kalten Krieges. Neben den militärischen Interessen zeigten die Aufnahmen aus dem Orbit allerdings auch, wie fragil und verletzlich die Erde im Weltraum erschien. Der erste euphorische Anblick des Planeten verwandelte sich schnell in das Bedürfnis einer lückenlosen Kontrolle zivilisatorischer, klimatischer und geologischer Prozesse. Der menschliche Blick aus dem Weltraum hatte sich auf technischer Ebene potenziert: Das Auge der Kamera ermöglichte eine totalitäre Erfassung der Erdoberfläche, für die der Mensch nur noch als Beobachteter oder als Rezeptor fungierte.

Die Darstellung eines gläsernen Satellitenmodells eröffnet die Einsicht in eine komplexe, technische Apparatur; einzig die Hand, welche den Erdsatelliten wie eine Trophäe präsentiert, macht deutlich, wer als Schöpfer des Objektes brilliert.



Modell eines Erdsatelliten Model of an earth satellite

© Deutsches Museum München, CD_56107

The first photographs of the earth were taken from as far away as possible, from the moon, and showed the planet as a glowing blue ball in the vast expanse of the black universe. This distanced view of the earth corresponds with the former longing for the infinity of outer space. Conversely, our home planet becomes once again the object of human hopes, wishes and interest. The illustration shows the vista looking out over the moon's surface toward the earth, evoking the deliberate exaggeration of the sublime moment. The observing subject has disappeared behind the camera and the observational viewpoint thus converges with the location from which the photo was taken.

In many futuristic visions, a colonization of space turns the earth into a background foil, such as in the dogfight scenario depicted on the *Spiegel* cover, or as seen in the window of the space station in Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey.* Here, however, the romantic distance has already been transformed into rational proximity: just as it was previously seen from the moon, the Blue Planet now appears in the window out onto the universe.

No film managed to dramatize the vision of future space travel on the eve of the first moon landing as perfectly as Kubrick's *2001: A Space Odyssey.* Humans have already extensively settled outer space and its planets, and spaceships and space stations float solitarily along their orbits around the home planet. On his trip to the moon, aerospace official Dr. Floyd speaks with his daughter in the 'Earth Panorama Room', while in the window behind him, the earth slowly rotates. This depiction of the earth is the calming reassurance of human existence in the lonely expanse of the inhospitable universe.

What Kubrick anticipates here as a double view through window and monitor for contact with the home planet, had already long abandoned its humanist perspective. Technology as instrument for optimizing the human field of vision generated a further step in the perceptual process, from the focus through the window, through the documentation provided by photography, to the scanning eye of a satellite camera, which finally dispenses entirely with a subjective component. As early as the 1950s, observation satellites had already become an important tool for enemy surveillance during the Cold War. In addition to the objects of military interest, however, the photos taken from orbit also showed just how fragile and vulnerable the earth looks in the context of space. The first euphoric human view of the planet quickly turned into a need for complete control of civilizational, climatic and geological processes. The human view back from space had been exponentially raised on the technological level: the eye of the camera enabled a totalitarian registration of the earth's surface, and humans' only remaining role is as the one observed or as the receptor.

The illustration of a glass satellite model opens up the view into a complex technical apparatus; only the hand holding up the earth satellite like a trophy indicates who the brilliant creator of the object really is.

Der visuell vorinszenierte Blick in das Universum führte zum desillusionierenden Erlebnis im Weltraum und einem euphorischen Blick zurück auf die Erde. Doch auch diese Ansicht wurde im Laufe ihres technisierten Prozesses jeglicher mit ihr verbundenen Imagination und Vorstellung enthoben: Die Satellitenoptik schafft eine neue Realität, die sich jenseits des menschlichen Wahrnehmungshorizonts konkretisiert.

Was bleibt, ist die Vision einer prozessualen Erschließung neuer Territorien, die durch die Visualisierungen der Medien fortwährend angetrieben wird. So berichtete die *Bild-Zeitung* vom 24. März 2005 über die erfolgreiche Jagd der NASA nach bislang unbekannten Planeten unter dem Titel "Der erste Blick in die Unendlichkeit". Die Infrarotstrahlen eines modernen Weltraumteleskops erlauben erstmals, die Lichterscheinungen fremder Planetenkörper zu "sehen": Immer wieder konkretisiert sich der Blick in ferne Welten als rhetorisches Motiv, um spektakuläre Raumeroberungen in naher Zukunft fiktiv einzuleiten und sogleich die Notwendigkeit technischer Innovation für ihre Realisierbarkeit zu propagieren.

1 Zur kolonialistischen Perspektive im Science-Fiction-Film vgl. Menningen 1975, S. 7: "Die irdischen Besucher bewegen sich auf den fernen Planeten in einer bekannten Rolle: Sie kommen als Pioniere, Aufklärer, Missionare, Eroberer, Entwicklungshelfer."

2 Tom Wolfe, zit. in: Asendorf 1997, S. 324

3 Peter Sloterdijk, zit. in: Sachs 1994, S. 307

4 Im gleichen Jahr wurden in Berlin die ersten Fernsehübertragungen der Öffentlichkeit präsentiert.

5 Bernd Flessner, *Archäologie im Cyberspace,* **in: Lem 1996, S. 9**

Literaturverzeichnis

Cristoph Asendorf, *Super Constellation, Flugzeug und Raumrevolution,* **Springer-Verlag Wien 1997.**

Stanislaw Lem, *Die Entdeckung der Virtualität,* **Frankfurt/M. 1996 (dt. Erstausgabe 1978)**

Jürgen Menningen, *Filmbuch Science Fiction,* **Köln 1975**

Wolfgang Sachs, *Satellitenblick, Die Ikone vom blauen Planeten und ihre Folgen für die Wissenschaft,* **in:** *Technik ohne Grenzen,* **hg. v. Ingo Braun/Bernward Joerges, Frankfurt/M. 1994, S. 305-346**

The pre-visualised view out into the universe led to the disenchanting experience in outer space and a euphoric gaze back upon the planet earth. But in the course of the increasing technologization of the process, all the imagination and perceptions connected with this gaze were displaced as well: satellite optics created a new reality, one that becomes concrete beyond the human perceptual horizon.

What remains is our vision of a procedural conquering of new territories, a vision that continues to be driven forward by the images in the media. Thus, the *Bild* newspaper reported on 24 March 2005 on NASA's successful quest to discover unknown planets under the headline 'The First View into Infinity'. The infrared rays of a modern space telescope make it possible for the first time to 'see' the light emitted by distant planets: Time and again, the view into far-off worlds becomes concrete as a rhetorical motif used to fictionally initiate spectacular space conquests in the near future, and to instantly propagate the necessity of technical innovation for their realization.

1 On the colonialist perspective in science-fiction film, see Menningen 1975, p. 7: 'The earthly visitors to the remote planets take on a familiar role: they come as pioneers, educators, missionaries, conquerors or development workers'.

2 Tom Wolfe, quoted in Asendorf 1997, p. 324

3 Peter Sloterdijk, quoted in Sachs 1994, p. 307

4 In the same year that the book was published, the first television broadcast was presented to the public in Berlin.

5 Bernd Flessner, *Archäologie im Cyberspace,* in Lem 1996, p. 9

List of references

Cristoph Asendorf, *Super Constellation, Flugzeug und Raumrevolution,* Springer-Verlag, Vienna, 1997

Stanislaw Lem, *Die Entdeckung der Virtualität,* Frankfurt/M., 1996 (first published in German 1978)

Jürgen Menningen, *Filmbuch Science Fiction,* Cologne, 1975

Wolfgang Sachs, *Satellitenblick, Die Ikone vom blauen Planeten und ihre Folgen für die Wissenschaft,* *Technik ohne Grenzen,* ed. by Ingo Braun/Bernward Joerges, Frankfurt/M. 1994, pp. 305-346

Anja Casser

Geboren 1973 in Münster. Kunsthistorikerin und freie Kuratorin. Zuletzt war sie Stipendiatin des Forschungsinstituts am Deutschen Museum, München. Anja Casser arbeitet zur öffentlichen Bildsprache und Bildpolitik technischer Visionen im 20. Jahrhundert. Sie lebt zurzeit in München und Berlin.

anjacasser@web.de

Born 1973 in Münster. Art historian and free-lance curator. Recently scholarship holder of the research institute at Deutsches Museum, Munich; currently working on the public visual language and visual politics of 20th century technological visions. Anja Casser is presently living in Munich and Berlin.

anjacasser@web.de

Materialism, Materialism

In einem sind sich Kapitalismus und Sozialismus immer einig gewesen: Reichtum ist die Grundvoraussetzung des Glücks. Der friedliche Wettlauf der Systeme, der in den 60ern als Alternative zum Krieg ausgerufen wurde, war im Grunde nichts anderes als ein sportlicher Wettkampf: Sieger sollte das System sein, dessen Menschen am Ende mehr besitzen. Diese seltsame Idee hat funktioniert, das Ergebnis ist bekannt. Nach Marx sollte der Überfluss irgendwann dafür sorgen, dass die Menschen frei werden zu tun, was immer sie tun möchten: der selbstbestimmte Mensch (der entsprechende Begriff der Westens wäre der aus der Psychologie stammende der Selbstverwirklichung). Dieser Zustand ist jedoch nie eingetreten. Die Sieger, die westlichen Demokratien, sind zwar reich wie nie zuvor, jedoch tun sie sich unendlich schwer damit, diesen Reichtum gerecht zu verteilen. Durch die Massenarbeitslosigkeit und die damit verbundene Armut von Millionen wird der Druck im Kessel gehalten, niemand soll sich allzu sicher fühlen.[1] Dies ist umso erstaunlicher, als dass der relativ neue Zweig der Glücksforschung davon ausgeht, dass Reichtum nur bis zu einem gewissen Grad glücklich mache und dieser schon längst erreicht sei.[2] Eine ähnliche Kritik äußert auch der Islam an unserer Weltordnung, sie sei rein materialistisch und die einzig anerkannten Werte seien die der Wertpapiere. Doch wie diese auch im Westen verbreitete Kritik in ein Anderes, in die Idee einer vernünftigeren Weltordnung jenseits der alten Ideologien zu überführen sei, darauf gibt es bisher keine Antwort, zumindest keine, die eine Mehrheit überzeugen könnte.

Ispytatel (Testpilot) **beschreibt das im Westen weitgehend unbekannte Phänomen der reichen, stalinistischen Oberschicht. Mitten im Sozialismus hatte sich ein Lebensstil etabliert, der sich von denen bürgerlicher Herrschaftsschichten kaum unterschied. Das System funktionierte nicht über Geld, sondern über Privilegien: Riesige Wohnungen, Limousinen, feine Gesellschaften, Dienstpersonal, oft sogar das tägliche Essen wurden kostenlos zur Verfügung gestellt.**

Die in den 60ern beginnende Entwicklung zu einem allgemeinen Wohlstand beschreibt der Film *Angela – Die neue Sicherheit* **am Beispiel einer jungen Verkäuferin. Der Film betont ihre Alltäglichkeit, nichts fällt wirklich aus dem Rahmen, aber in ihrem expliziten und aktiven Kulturinteresse ist sie auch keineswegs stumpf. "Angela: jung, hübsch, intelligent" wiederholt der Kommentar ein ums andere Mal, als könne er diese neue Generation einfach nicht fassen.**

Long Weekend – XTC **ist das Porträt der Techno-Generation, ein konzentriertes Abbild der Spaßgesellschaft, deren Hauptsorge es ist, sich am Wochenende gründlich zu amüsieren. Um keinen Moment der kostbaren Jugendzeit zu verpassen, müssen Drogen für das Durchhaltevermögen sorgen.**

Der Deutschen liebstes Kind wird in *Unser Ausland – Episode Tullah* **aus afrikanischer Perspektive beschrieben. Dabei kehrt Dorothee Wenner den üblichen Blick auf die Anderen um, nicht der Westen guckt mitleidig auf den unterentwickelten Süden und die von dort kommenden Migranten, sondern diese analysieren unsere Kultur. Selten wurde die quasispirituelle Ersatzfunktion des Konsums treffender beschrieben.**

Anthony Discenza setzt in *Suspension* **Bildstreifen von Werbeschönheiten zu neuen Gesichtern zusammen. Das jeden Tag vorgeführte aber unerreichbare Ideal ergibt ein sich wandelndes Bild, welches, seiner ursprünglichen Identität(en) beraubt, beständig neue entwickelt: immer wieder erfährt der Betrachter in den videotechnischen Clones Momente der Individualität, ja**

There is one thing capitalism and socialism always agreed upon: wealth is the fundamental prerequisite of happiness. The peaceful race between the systems that was started in the 60s as an alternative to war was basically no different than a sports competition: the winner was to be the system whose people possessed more in the end. This strange idea worked; we know the result. According to the Marxist account, affluence was at some stage to ensure that people were free to do whatever they wanted: the self-determined individual (the corresponding word in the West would be one from psychology: self-realization). This situation has, however, never materialized. The winner, the Western democracies, are rich as never before, but they have enormous problems distributing this wealth on a just basis. The mass unemployment and the associated poverty of millions keeps the pressure inside the boiler; no one is meant to feel too safe.[1] This is all the more amazing in view of the fact that specialists from the relatively new field of happiness research have come to the conclusion that only a certain degree of wealth makes people happy, and that this degree has long since been reached.[2] This is similar to the criticism that Islamic critics, for example, level at our world order, claiming that it is purely materialistic, with the only recognized values being those of stocks and shares. But up to now there has been no answer to the question of how this criticism, widespread in the West as well, can be translated into something else, into the idea of a more rational world order beyond the old ideologies - at least, no answer that could convince a majority.

Ispytatel (Test Pilot) describes the phenomenon, largely unknown in the West, of the rich, Stalinist upper class. Right in the very midst of socialism, a lifestyle had become established that barely differed from that of bourgeois ruling classes. The system did not function via money, but via privileges: huge apartments, limousines, elegant parties, staff - often even daily food was provided free of charge.

The trend towards a general state of wealth that arose in the 60s is described by the film *Angela – Die neue Sicherheit (Angela – The New Security).* It uses the example of a young shop assistant. The film stresses her normality; there is nothing really strikingly different about her. But she is also by no means dull in her explicit and active cultural interests. 'Angela: young, pretty, intelligent', the commentator continually repeats, as if he simply cannot understand this new generation.

Long Weekend–XTC is a portrait of the techno-generation, a concentrated depiction of the fun society, where the main concern is to have a really good time on the weekend. To make sure not a single moment of valuable youth is missed, drugs have to provide the necessary staying power.

In *Unser Ausland – Episode Tullah (Germany Outside In – Episode Tullah)*, the Germans' favourite child - the automobile - is described from an African point of view. Here, Dorothee Wenner reverses the normal direction of the gaze at the Others; here, it is not the West looking sympathetically at the underdeveloped south and the migrants who come from there, but the latter analyze our culture. The function of consumption as a quasi-spiritual substitute has seldom been more pointedly described.

In *Suspension*, Anthony Discenza puts together images of advertising beauties to form new faces. This ideal, presented every day but unachievable, produces a changing image that, deprived of its original identity/identities, constantly develops new ones: again and again, the viewer experiences moments of individuality, even of eye contact, in these clones created by video technology. The other-worldly atmosphere draws on the canon of science fiction, the future. In the cosmetic operations that have become ever more frequent, the pre-determined identity of a particular body, which is in itself difficult to change, also becomes a - costly - design element.

des Blickkontaktes. Der sphärische Ton verweist auf den Kanon des Science-Fiction, des Künftigen. In den zunehmenden Schönheitsoperationen wird die an sich nur schwer veränderliche Identitätsvorgabe des eigenen Körpers ebenfalls zum - teuren - Gestaltungselement.

Dichtung und Wahrheit **ist eine Sammlung von Werbefilm-Outtakes. Obwohl Peter Kubelka im Gegensatz zu seinen früheren Arbeiten in das Material nicht weiter eingreift, steht der Film in der Tradition der seriellen Dekonstruktion filmischer Illusion. In den endlosen Proben und Wiederholungen, die von Take zu Take absurder werden, entlarvt sich das Material selbst, ohne dass es eines weiteren Eingriffes Kubelkas bedürfte.**

William Wegman stellt in *Deodorant* **persönlich sein Lieblingsprodukt vor und erklärt dem Betrachter während der Nutzung detailliert, warum er dieses allen anderen vorzieht.**

Die kommunistische Symbolik des Langen Marsches nutzt die gleichnamige Gruppe nun zur Distribution von Kunst. *Fake Advertising* **verweist auf die zügige Kommerzialisierung Chinas in den 90ern, ein Prozess, der für die künstlerische Arbeit in China schon problematischer ist als die Zensur.[3] Für den Film in der ehemaligen Sowjetunion gilt das in noch größerem Maße: Trotz der staatlichen Reglements war es möglich, Filme zu produzieren, die im Westen unter dem Hinweis auf mangelnde Publikumswirksamkeit niemals finanziert worden wären.**

Isgnanje iz raja (Vertreibung aus dem Paradies) **nimmt die Versprechungen der Werbung wörtlich. McDonald's ist das Paradies und im Paradies darf man bekanntlich nackt herumlaufen und sich nehmen, was immer man möchte. Das schmerzhafte Ende des Traums erinnert wie so viele Arbeiten des Sonderprogramms an die Brutalität der postsowjetischen Gesellschaft.**

Marcel Schwierin

Dichtung und Wahrheit (Poetry and Truth) is a collection of outtakes from advertising films. Although Peter Kubelka does not manipulate the material further (in contrast to his earlier works), this film belongs to the tradition of the serial deconstruction of cinematic illusion. In the endless rehearsals and repeats, which become more absurd with every take, the material reveals its true character by itself without needing any further intervention by Kubelka.

In *Deodorant*, William Wegman personally presents his favourite product. While applying it, he explains to the viewer in detail why he prefers it to all others.

The communist symbolism of the Long March is now used by the group of the same name to distribute art. *Fake Advertising* look at the rapid commercialization of China in the 90s, a process that is more problematic for artistic work in China than censorship.[3] This is even more true of film in the former Soviet Union: despite state rules, it was possible to produce films that would never have been financed in the West, on the grounds that they 'lacked public appeal'.

Isgnanje iz raja (Expulsion from Paradise) takes literally the promises of advertising. McDonald's is paradise, and in paradise, as we know, you are allowed to run around naked and take whatever you want. The painful end of the dream recalls, like so many works in this special programme, the brutality of post-Soviet society.

1 Seit über 20 Jahren wird die Arbeitslosigkeit von allen deutschen Regierungen mit dem immer gleichen Mittel, nämlich Steuererleichterungen für Besitzende und dem immer gleichen Ergebnis, nämlich noch mehr Arbeitslosigkeit, bekämpft. Es fällt schwer zu glauben, dass dahinter noch ein ernsthafter Wille zu ihrer Beseitigung stünde, schließlich leben die mächtigen Großunternehmen sehr gut mit ihr, die Arbeitnehmer kuschen und die Gewinne steigen.

2 "So sind in den reichen Nationen trotz enormer Steigerung des Wohlstands in den letzten fünf bis sechs Jahrzehnten die Menschen nicht so viel glücklicher geworden wie ihr Besitz verheißen müsste. Ja es heißt sogar, dass wir den kritischen Punkt 'ausreichenden Wohlstands' in Deutschland schon Anfang der 60er Jahre erreicht haben. Denn seither bleibt der Prozentsatz der Glücklichen bei uns ungefähr konstant, obwohl in den nachfolgenden Jahrzehnten der Besitz kräftig gewachsen ist." Prof. Dr. med. Volker Faust, *Glück - Glücklichsein - Glücksgefühle*, **Zentrum für Psychatrie der Universität Ulm o. J., www.psychosoziale-gesundheit.net/psychohygiene/-glueck.html, 29.11.2004**

3 "In den 80er Jahren war es der politische, heute ist es vor allem der wirtschaftliche Druck." Qiu Zhijie interviewt von Inke Arns, *Die Geschwindigkeit der Bilder in China ist der unseren sehr ähnlich - ein Gespräch über Video und neue Medien in der VR China*, **[1998], www.v2.nl/~arns/Texts/Media/china-dt.htm, 29.11.2004**

1 For over 20 years, all German governments have fought unemployment with the same means, i. e. tax reductions for the rich; and with the same result, i. e. even more unemployment. It is difficult to believe that there is still any real will to get rid of it - after all, companies still manage very well; the employees are backing down, and profits are growing.

2 'Despite an enormous increase in wealth in the past five or six decades, people in the rich nations have not become as happy as their property promises to make them. It has even been said that we in Germany already reached the critical point of "sufficient wealth" at the start of the sixties. For the percentage of happy people in Germany has remained approximately constant since then, even though wealth has grown immensely in the decades that have followed.' Prof. Volker Faust, *Glück - Glücklichsein - Glücksgefühle* (Happiness - Being Happy - Feeling Happy), Centre of Psychiatry at Ulm University, www.psychosoziale-gesundheit.net/psychohygiene/glueck.html, 29.11.2004

3 'In the 80s it was political pressure, now it's mainly economic pressure.' Qiu Zhije interviewed by Inke Arns, *Die Geschwindigkeit der Bilder in China ist der unseren sehr ähnlich - ein Gespräch über Video und neue Medien in der VR China* (The Speed of Images in China Is Very Similar to Ours - An interview on video and new media in the People's Republic of China [1998], www.v2.nl/~arns/Texts/Media/china-dt.htm, 29.11.2004

Ispytatel Test Pilot

UdSSR 1987
25', 35 mm, Farbe

Regie Ivan Dykhovichny

Ispytatel **spielt im Russland der 50er Jahre. Als der Vater des Protagonisten, ein berühmter Testpilot, stirbt, muss sein Sohn lernen, mit diesem Verlust umzugehen und den Schmerz zu überwinden.** *Ispytatel* is set in 1950s' Russia. When the father of the protagonist, a famous test pilot, dies his son has to learn to live with the loss and to overcome the pain.

Bio-/Filmografie *1947, Moscow. Director, screenwriter, actor. 1969 trained as an actor at the Schtschukin Academy of the Moscow Vachtangov Theatre. 1970-1980 actor at the Taganka Theatre in Moscow. 1982 university course for screenplay and directing with Eldar Ryasanov. Author and presenter of the TV programme *Ulovka 22 (Kniff 22)*.
www.imdb.com



Angela - Die neue Sicherheit Angela - The New Security

Schweiz 1967
5', 35 mm, s/w

Regie Carlo Révay, André Picard



Nüchtern, kühl, geprägt von einem starken Wunsch nach Geborgenheit, nach Sicherheit: Zürichs Warenhaus-Verkäuferinnen. Angela hat ihre Sicherheit gefunden: In der Familie, die sie zu gründen im Begriff steht, vor allem aber im Gesellschaftsleben. Ein Film aus den Filmarbeitskursen an der Kunstgewerbeschule Zürich, der ersten Schweizer Filmausbildung. Matter-of-factly, coolly, marked by a strong desire for security: Zurich department store assistants. Angela has found her security: in the family that she is about to start, but above all in her social life. A film from the film work courses of the Kunstgewerbeschule Zurich, Switzerland's first training institution in film.

Bio-/Filmografie Carlo Révay After his training in film he only sporadically realised own film projects and worked as author for slide shows. **Bio-/Filmografie André Picard** Changed to Swiss TV; as commissioning editor he initiated shows like *Zischtigclub* and the series *Motel*.

www.memoriav.ch

Long Weekend - XTC

Deutschland 1992
3', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Rotraut Pape



Das Leben beginnt am Freitagnachmittag: Wochenende! Wir trafen uns erst mal bei mir, so um sieben oder acht, und hörten Musik. Und dann packte einer sein Speed aus und wir zogen uns alle 'ne Line rein, um gut drauf zu kommen. Und dann holten wir noch jemanden ab. Und dann warfen wir alle eine halbe E ein, dann ging der Spaß erst richtig los. Life begins on Friday afternoon: weekend´s coming up! First we met at my place around 7 or 8 and we listened to some tapes. And then someone brought out some speed and we all did a line to get us going. And then we went to pick someone else up. And there we all took half an E and that's where the fun really started.

Bio-/Filmografie *1956, Berlin. Studied Fine Arts at the Art Institute of Hamburg. She concentrated early on film and video as well as performance and installations. She realized several experimental documentaries for the TV stations arte/3sat/ZDF. She is professor for film and video in Offenbach.

www.werkleitz.de/~pape

Unser Ausland - Episode Tullah Germany Outside In - Episode Tullah

Deutschland 2002
10', DV, Farbe

Regie Dorothee Wenner



In Berlin wohnhafte Ausländer beschreiben mit ihrem speziellen Blick die Besonderheiten der Deutschen und ihrer Kultur und Lebensweisen. Augustine Thullah kommt aus Sierra Leone. Er arbeitet seit 18 Jahren als Kfz-Mechaniker in einer Kreuzberger Werkstatt. Siehe das Programm *Face to Face* für eine weitere Episode. Foreigners living in Berlin describe the peculiarities of the Germans, their culture and way of life applying from their own perspective. Augustine Thullah is from Sierra Leone. For 18 years he has been working as a motor mechanic in a garage in Kreuzberg. For further episodes see also the programme *Face to Face*.

Bio-/Filmografie *1961, Stockum, Deutschland. Studium Germanistik und Geschichte an der Universität Hamburg. Seit 1985 freischaffende Journalistin, Autorin und Filmemacherin - für Printmedien, Radio und Fernsehen. Seit 1990 ist sie Mitglied im Auswahlkomitee des Internationalen Forums des Jungen Films/Berlinale.

www.gesichtzeigen.de/unser_ausland

Suspension

USA 1997
8', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Anthony Discenza



Suspension ist eine Videocollage aus Hunderten von Modelgesichtern, die alle direkt in die Kamera sehen: bildfüllende Gesichter aus Zeitschriftenwerbung, ohne Text. Aufgenommen, abgefilmt, neu montiert ergeben sie ein leicht mutierendes Image zusammengebastelter Schönheit. Es scheint, als erinnere sich das Video an jedes Gesicht, das man je begehrt hat oder selbst hat sein wollen. Suspension is a video collage of hundreds of models' faces, all staring directly to camera: full-face images from magazine advertisements, devoid of text. They have been filmed, refilmed and edited into a softly mutating image of cut and paste beauty. It's as if the video has remembered every face the viewer has ever desired or desired to be.

Bio-/Filmografie *1967, New York. Studio Arts Center International, Florence, Italy, spring 1989. Wesleyan University, Middletown, CT - BA, Studio art, 1990. California College of Arts and Crafts, Oakland/San Francisco, CA - MFA, Film/Video, 2000.

www.cclarkgalery.com and www.artincontext.org

Dichtung und Wahrheit Poetry and Truth

Österreich 1996-2003
13', 35 mm, Farbe

Regie Peter Kubelka

Für *Dichtung und Wahrheit,* **Kubelkas erstem Film nach 26 Jahren, hat er Rohmaterial aus drei österreichischen Werbefilmen zusammengestellt. Gesammeltes Material - Gathered Film, nennt er diese Methode. In dem Programm** *People Are Looking at You* **läuft ein weiterer Film Kubelkas.** For *Dichtung und Wahrheit,* Kubelka's first film after 26 years, he compiled raw material from three Austrian advertising films. Gathered film is what he calls this method. Another film by Kubelka will be shown in the programme *People Are Looking at You.*

Bio-/Filmografie *1934, Taufkirchen/Innenviertel, Austria. He has made seven short films since 1952 and is considered one of the key figures of the experimental cinema.

www.filmvideo.at



Deodorant

USA 1972
1', Beta SP/PAL, s/w

Regie William Wegman

Deodorant **ist Teil der Performance basierten Videoserie** *Reel 3,* **eine parodistische Verkaufsdemonstration.** *Deodorant* is a part of the performance-based tapes series *Reel 3,* parodic sale demonstration.

Bio-/Filmografie *1943, Holyoke, Massachusetts, USA. He studied painting at Massachusetts College of Art and University of Illinois. 1970-82 he produced large format Polaroids and videos with his Weimaraner 'Man Ray', later with the successor 'Fay Ray'. Since 1981 he returned to painting. See also the programmes *The Self and the Other* and *People Are Looking at You* for more works by William Wegman.

www.wegmanworld.com



Fake Advertising

VR China 2001
5', DV, Farbe

Regie Long March Group

Kurze, absurde Werbeclips, zum Beispiel Oil of Olaz als Heilmittel gegen schwere Verbrennungen oder Damenbinden für das chinesische Ballet. Short, absurd advertising clips, presenting e. g. Oil of Olaz as a cure for serious burns or sanitary towels for the Chinese ballet.

Bio-/Filmografie The Long March Group has been organized by the Chinese curator Lu Jie, who lives in New York. The project's aim is "to take both contemporary Chinese and international art to a sector of the Chinese public that has rarely, perhaps never, been exposed to such work (...) Specifically, we will bring art to the people who live along the route of Mao Zedong's Long March..." (Lu Jie)

www.longmarchspace.com



Isgnanje iz raja Expulsion from Paradise

Russland 2004
2', DVD, Farbe

Regie Andrey Ustinov, Natalya Nikolaeva

Dokumentation einer Aktion, die am 1. Mai 2002 bei McDonald's in St. Petersburg stattfand. Die Aktion galt der internationalen linken Bewegung. Die Vorlage lieferte die bildliche Geschichte. Nackte Künstler wandelten durch den "Garten McDonald's" wie Adam und Eva und labten sich an den Früchten auf den Tabletts der Gäste. This is the documentation of an action that took place in McDonald's in Saint-Petersburg on the 1st of May 2002. The action was devoted to the international left movement. The action was scripted as a remake of the Bible story. The naked artists were wandering through 'McDonald's gardens' like Adam and Eve enjoying its fruits, taking food from the visitors' tables.

Bio-/Filmografie Andrey Ustinov *1975 in Luga, Russia. Studied Media Art and New Technologies in St. Petersburg and is now living in Germany.

Bio-/Filmografie Natalya Nicolaeva *1976 in Murmansk. Studied History of Arts and Art in St. Petersburg, lives and works in St. Petersburg.

www.gl0bus.com



Cosmic Science

Obwohl der Blick ins Weltall zunächst wesentlich militärisch geprägt war, hatte er etwas Einigendes: Allein die Vorstellung 'Anderen' zu begegnen, ließ die auf der Erde so unüberbrückbaren Unterschiede verblassen. Die technisch bis heute kaum überwindbaren Schwierigkeiten der Raumfahrt und die Einsamkeit der wenigen Menschen im All schufen die Fantasien einer geeinten Menschheit. In den Wochenschauen der British Pathe lässt sich diese Entwicklung nachvollziehen: *Aiming High* **von 1957 beschreibt den zweiten Sputniksatelliten, der die Hündin Laika ins All schoss: "Aber ein Satellit, der Hunde tragen kann, kann auch Wasserstoffbomben tragen". In** *Death of a Russian Spaceman* **zehn Jahre später wird dagegen der friedliche Aspekt betont: "Gagarin ebnete den Weg für die ganze Menschheit". Angesichts des Todes amerikanischer und sowjetischer Astronauten fordert der Kommentar ein gemeinsames Vorgehen im All: "Könnten all diese Männer durch bessere internationale Zusammenarbeit noch am Leben sein?"[1]**

Trailblazer in Space **von 1961 erinnert daran, dass die ersten Erdbewohner im All keine Menschen waren. Der Raumflug von Laika brachte nicht nur die wissenschaftliche Erkenntnis, dass Säugetiere im All überleben können, sondern schuf eine weltweite Empathie mit dem kleinen Tier im weiten Raum: "Gebete wurden für die Hündin gesprochen, und die Menschen wurden angehalten, jeden Tag eine Schweigeminute einzulegen, 'in der sie ihrer frühen und sicheren Rückkehr auf die Erde gedachten'."[2] Als die Weltöffentlichkeit realisierte, dass für die Kreatur keine Rückkehr vorgesehen war, schlugen die Wellen der Empörung hoch. Die Sowjetunion erzählte Märchen eines friedlichen Entschlafens nach vielen Tagen im All, erst 2002 wurde zugegeben, dass Laika schon nach wenigen Stunden in Panik starb. Es ist auffällig, dass von späteren Missionen alle Wochenschauen ausführlich die sichere Rückkehr ihrer tierischen Reisenden zeigten, die Überlebenden sahen sich mit riesigen Pressekonferenzen konfrontiert und bekamen sogar Orden.[3]**

Den Blick von der Erde ins All thematisiert *Gordoe Smirenije (Stolze Demut).* **Die sehr schönen, spielfilmartig gestalteten Bilder erinnern an Science-Fiction, die Form, in der die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit dem Kosmos überwiegend stattfindet. Die ruhigen Kommentarstimmen sind typisch für den sowjetischen Dokumentarfilm der 60er Jahre, nichts Aufgeregtes, nichts Propagandistisches haftet dem Ton an. Der Titel verweist den Blick ins All auf die Menschen selbst zurück: Stolze Demut statt Eroberungsdrang gegenüber der unfassbaren Weite.**

Weniger bescheiden dagegen die Autowerbung *A Wonderful New World of Fords.* **Das Versprechen des Weltalls schien eine ganze Generation zu elektrisieren. So schreibt Robin Banks: "Dies wurde zu einem Zeitpunkt gedreht, da wir zum Mond flogen, eine Zeit, in der wir uns vor der 'roten Gefahr' fürchteten und in der alles, was mit Weltraum und der Zukunft zu tun hatte (wie auch alles Nukleare und Düsengetriebene) 'in' war. Diese Werbung fängt ihre Entstehungszeit auf perfekte Art und Weise ein ... Es war der Anfang eines neuen Jahrzehnts."[4] Die Gestaltung der Autos betont ihre Aerodynamik, die bis heute bestimmt, was als 'futuristisches' Design gilt.**

Powers of Ten **ist ein einzigartiger Film, der in einer simulierten Kamerafahrt die ganze Spanne menschlicher Perspektive auszuloten sucht. So stellt er das Verhältnis des Menschen zu seinen verschiedenen Lebensräumen dar, was übersetzt zur formalen Matrix des Sonderprogramms** *Der gefallene Vorhang* **wurde.[5] Nur der kleinste Teil der kosmischen Fahrt basiert auf Fotografien, alles andere musste als Trick hergestellt werden. Solche Ansichten waren dem Menschen verschlossen - und sind es überwiegend heute noch.**

Zwar sind die Ausflüge des Menschen ins Weltall nach wie vor extrem mühselig und nur von begrenztem Nutzen,[6] aber mit der Satellitentechnik wurde ein revolutionäres Potenzial geschaffen. *A Citizens Summit* **war eine Live-Schaltung zwischen den Gästen eines Studios in Leningrad und in Seattle, gewissermaßen eine Erweiterung des roten Telefons zwischen den Staatsober-**

Although space was at first viewed mainly under the military aspect, there was something about looking at it that united people: just the idea of encountering 'Others' made the irreconcilable differences on the earth pale in comparison. The technical difficulties of space travel, still barely surmountable even today, and the loneliness of the few people in space created fantasies of a united humanity. This development can be traced in the newsreels of the British Pathe company: *Aiming High* from 1957 described the second Sputnik satellite, which launched the dog Laika into space: 'But a satellite that can carry dogs can also carry H-bombs'. In *Death of a Russian Spaceman* ten years later, however, the aspect of peace is stressed: 'Gagarin made the footpath for all mankind'. Reflecting on the deaths of American and Soviet astronauts, the commentator calls for a joint space effort: 'Could all these men still live with better international cooperation?'[1]

Trailblazer in Space from 1961 reminds us that the first earth-dwellers in space were not humans. Laika's space flight not only scientifically demonstrated that mammals can survive in space, but created worldwide empathy with this small animal in the wide expanse of space: 'Prayers were said for the dog and people were asked to observe a minute's silence each day 'with special thoughts for her early and safe return to Earth".'[2] When the world realized that the animal was not intended to return, there was a huge wave of indignation. The Soviet Union made up stories about the dog's having peacefully fallen asleep after many days in space. Not until 2002 was it admitted that Laika had died of panic after only a few hours. It is striking that all newsreels showed the safe return of animal travellers from later missions in detail; the survivors had to face huge press conferences and even received medals.[3]

Gordoe Smirenije (Proud Humility) examines the view from the earth into space. The very beautiful, movie-like images remind one of science fiction, the main form of social engagement with the cosmos. The calm voices of the commentators are typical of Soviet documentary films of the 60s; their tone is not in the least excited, not at all propagandistic. The title refers the gaze into space back to humanity: Proud Humility instead of the desire to go forth and conquer in the face of the incomprehensible expanses.

The car advertisement *A Wonderful New World of Fords*, on the other hand, is less modest. The promise of the universe seems to electrify an entire generation. Robin Banks, for example, writes: 'This was filmed at a time when we were going to the moon, a time we were scared to death of the "Red Menace", and anything space-aged and futuristic (as well as anything "atomic" or "jet") was in. This ad perfectly captures the time at which it was filmed ... this was the beginning of a new decade.'[4] The car's design emphasizes its aerodynamics, which even today determine what is seen as 'futuristic' design.

Powers of Ten is a unique film that tries to explore the entire spectrum of the human perspective in a simulated moving shot. It depicts the relationship of humankind to its various habitats, which, translated, became the formal matrix of the special programme *The Fallen Curtain.*[5] Only the smallest part of the cosmic trip is based on photographs. Everything else had to be produced as tricks. Views like these were inaccessible to humankind - and for the most part they still are today.

Human excursions into the universe are still extremely arduous and of only limited benefit,[6] but satellite technology created a revolutionary potential. *A Citizens Summit* was a live TV link between guests in a studio in Leningrad and in Seattle: so to speak an extension of the"red telephone" between the heads of state. While this programme has been practically forgotten in the West, in the former Soviet

häuptern. Während die Sendung im Westen praktisch vergessen ist, ist sie in der ehemaligen Sowjetunion immer noch sehr bekannt, auch wegen ihres oft abstrusen Charakters. Sie mag aber in der Perestroika eine wichtige Rolle gespielt haben. Vladimir Pozner beschreibt in dem Dokumentarfilm *Revolution on Air,* dass die Bürger der Sowjetunion zum ersten Mal live ein Publikum sahen, das offensichtlich keine Angst hatte, frei zu sprechen.[7]

Doch was immer auch der Mensch an Technik erfinden mag, die eigentlichen Probleme der Kommunikation löst sie nicht. In *Manual* haucht eine Frauenstimme melodramatische Liebesschwüre vom Tonband. Das Gesicht eines verzweifelten Mannes. Schalter aus unzähligen Filmen werden umgelegt, doch ein Kontakt gelingt nicht. Die Technik, die dem Menschen Wohlstand, Freiheit und Glück bringen sollte, sie wird hier zum Symbol seiner existenziellen Einsamkeit.

***Instabile Materie* war ursprünglich als experimenteller Dokumentarfilm über *HERA* gedacht, einem acht km langen, unterirdischen Teilchenbeschleuniger. Was die faszinierendsten Bilder in der Vorstellungskraft auslöst, war für die Kamera kaum interessant. So begann Jürgen Reble sein Material selbst durch chemische Prozesse zu bearbeiten. Der fertige Film ist nur auf den ersten Blick abstrakt. In Wirklichkeit changiert er zwischen den ursprünglichen Bildern, die nur noch schemenhaft zu erkennen sind und den leuchtenden, fast schon mehrdimensional wirkenden Farbstoffen, so dass der Betrachter nie ganz sicher ist, in welche Dimension er eigentlich schaut, Mikro- oder Makrokosmos. Darin vereinigt er nicht nur die beiden Endpole des Films *Powers of Tens* - und damit auch des gesamten Sonderprogramms - sondern er verweist auch auf ein grundsätzliches Problem der Darstellung: Die vielleicht entscheidenden Zukunftswissenschaften, wie Nanotechnologie, Gen- und Hirnforschung, liegen im Mikrobereich und können nicht abgebildet werden. Wenn immer wieder konstatiert wird, dass die zeitgenössische Gesellschaft keine Antwort auf die Frage nach ihrer eigenen Zukunft habe, so mag es auch daran liegen, dass besonders in der Gen- und Hirnforschung noch Erkenntnisse zu erwarten sind, die das Bild des Menschen ähnlich fundamental verändern könnten, wie es die Psychoanalyse Anfang des lezten Jahrhunderts tat. Intellektuelle und Künstler stehen diesem Prozess eher ohnmächtig gegenüber. Vielleicht wird eine neue gesellschaftliche Utopie erst möglich, wenn diese Erkenntnisse zum einen überhaupt erst gewonnen, zum anderen so weit aufgearbeitet sind, dass sie in den allgemeinen Diskurs einfließen können.[8]**

Union it is still very well-known, partly because of its often abstruse character. But it may have played an important role in the perestroika: in the documentary film *Revolution on Air*, Vladimir Pozner describes how the citizens of the Soviet Union saw for the first time live a public that obviously was not frightened of speaking out freely.[7]

But whatever humankind may invent in the way of technology, it does not solve the real problems of communication. In *Manual*, a woman's voice whispers melodramatic vows of love from a tape. The face of a desperate man. Switches from countless films are turned on, but no contact is made. The technology that was to bring people wealth, freedom and happiness here becomes a symbol of their existential loneliness.

Unstable Matter was originally conceived as an experimental documentary film about HERA, an 8 km long subterranean particle accelerator. Although it triggered extremely fascinating images in the imagination, for the camera it was barely of interest. So Jürgen Reble began to manipulate his material himself using chemical processes. The finished film only seems abstract at first glance. In reality it fluctuates between the original images, which can be seen only in outline, and the glowing dyes, which almost seem multidimensional, so that viewers are never quite sure into which dimension they are actually looking, a microcosmos or macrocosmos. By this means it not only brings together the two end poles of the film *Powers of Ten* - and thus of the entire special programme -, but also highlights a fundamental problem of representation: the scientific disciplines that may well play a decisive role in the future, like nanotechnology, genetic research and brain research, are in the 'micro' sphere and cannot be depicted. If it is true, as is often remarked, that contemporary society has no answer to the question of its own future, this may be partly because insights are still expected, especially in genetic technology and brain research, that will fundamentally change the image of humankind, in much the same way as psychoanalysis did at the start of the last century. Intellectuals and artists tend to remain powerless in the face of this process. Perhaps a new utopian concept of society will only become possible when these insights have been gained and then so assimilated that they can become part of general discourse.[8]

Marcel Schwierin

1 Diese Wochenschauen konnten wir aus Lizenzkostengründen nicht zeigen, sie sind aber als Preview kostenlos im Netz unter www.britishpathe.com einzusehen.

2 *Daily Herald Newspaper* **November 1957, www.spacedog.biz/gscfiles/gscgazscript.htm, 20.10.2004**

3 *Space Monkeys Meet Press* **und** *Outer Space Monkey Survivor Receives Medal of Honour*, **beide unter www.britishpathe.com.**

4 Review auf archive.org zu dem Film vom 20.6.2004

5 Siehe auch den Einführungstext zum Sonderprogramm

6 In den 60ern träumte man davon, das Problem der Überbevölkerung im All zu lösen. Die internationale Raumstation kann allerdings zur Zeit mangels Transportkapazitäten nur zwei Menschen gleichzeitig beherbergen.

7 *Revolution on Air*, **Deutschland 2004, www.broadview.tv. Der Film vertritt weiterhin die These, dass die Live-Bilder des sowjetischen Panzereinsatzes gegen litauische Demonstranten 1991 wesentlich zu dem Scheitern der Gewalt und dem Ende der Sowjetunion beigetragen haben. Stimmt man dem zu, hätte sich der Erfolg des Sputnik, der den sowjetischen Sieg im Wettlauf der Systeme bringen sollte, als Phyrrus-Sieg erwiesen.**

8 Die seltsame Schieflage der aktuellen Debatte um den "Freien Willen" als Resonanz auf neurophysiologische Tests dürfte wohl eher darin begründet sein, dass die beteiligten hochspezialisierten Forscher nicht nur die Erkenntnisse ihres Faches präsentieren, sondern allzuoft auch gleich selbst die philosophischen und soziologischen Schlüsse daraus ziehen.

1 Because of the cost of licenses, we were not able to show these newsreels. However, they can be viewed as a preview on the Internet, free of charge, at: www.britishpathe.com.

2 *Daily Herald Newspaper November* 1957, www.spacedog.biz/gscfiles/gscgazscript.htm, 20.10.2004

3 *Space Monkeys Meet Press* and *Outer Space Monkey Survivor Receives Medal of Honour*, both at www.britishpathe.com.

4 Review at archive.org on this film from 20.6.2004

5 Also see the introductory text on the special programme

6 In the 60s, people dreamt of solving the problem of overpopulation in space. The International Space Station can however at present only accommodate two people at a time owing to a lack of transport capacity.

7 *Revolution on air*, Germany 2004, www.broadview.tv. The film still supports the theory that the live images of Soviet tanks being used against Lithuanian demonstrators in 1991 contributed decisively to the failure of power and the end of the Soviet Union. If one agrees with this, the success of the Sputnik, which was meant to bring about Soviet victory in the competition between the systems, has turned out to be a Pyrrhic victory.

8 The strangely troubled state of the current debate on 'free will' in reaction to neuro-physiological tests could well be because the highly specialized researchers involved do not only present the findings from their area, but all too often themselves draw the philosophical and sociological conclusions from them.

Trailblazer in Space

USA 1961
9', 35 mm (auf DV), s/w

Produktion Telenews

Die Wochenschau dokumentiert den 18-minütigen Weltraumflug des Schimpansen "Ham" in der Mercury-Redstone 2 Mission vom 31. Januar 1961. This newsreel records in detail the saga of Ham, a little chimp's 18-minute ride through the heavens as part of the Mercury-Redstone 2 mission of 31 January 1961.

www.archive.org (available online)



Gordoe Smirenije Proud Humility

UdSSR 1965
18', 35 mm, s/w

Regie Pavel Kogan

Eine populäre Aufarbeitung der Geschichte des Pulkovsky Observatoriums, der Kislovodsky Sternwarte und der Radioastronomie im Allgemeinen. Der Filmkommentar stammt von dem berühmten Science-Fiction-Autor Boris Strugatsky, der an diesem Observatorium tätig war. This film is a popular presentation of the histories of the Pulkovsky Observatory, the Kislovodsky astronomical station, and radio astronomy in general. The film's commentary is provided by the famous science-fiction author Boris Strugatsky, who worked at this observatory.

Bio-/Filmografie *1931, Leningrad, USSR. Studied political economics. Numerous documentaries since 1959. He left in 1993 for Israel. See another film by him in the programme *The Self and the Other*.

www.cinedoc.nw.ru



A Wonderful New World of Fords

USA 1960
3', 35 mm (auf DV), Farbe

Produktion Ford

Eine Ford-Werbung, in der neue Kompaktwagen (z. B. der "Ford Galaxy") mit Futurismus und den Grenzen des Weltalls in Verbindung gebracht werden. This is a Ford commercial linking new compact cars (e. g. 'Ford Galaxy') to futurism and the space frontier.

www.archive.org (available online)



Powers of Ten

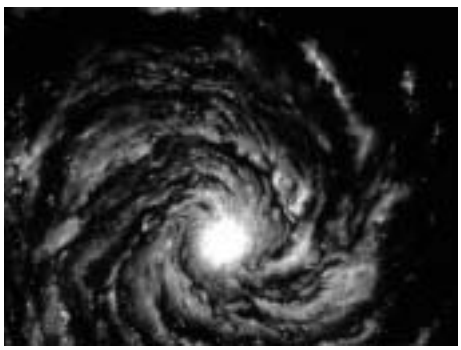
USA 1977
9', 35 mm, Farbe

Regie Charles & Ray Eames

Powers of Ten **untersucht die relative Größe der Dinge vom Mikrokosmos bis zum Kosmos. Ausgangspunkt ist die Luftaufnahme eines Mannes in einem Park in Chicago. Von dort geht es zu den äußeren Grenzen des Universums direkt über ihm und wieder zurück in die mikroskopische Welt in der Hand desselben Mannes.** *Powers of Ten* explores the relative size of things from the microscopic to the cosmic. The film travels from an aerial view of a man in a Chicago park to the outer limits of the universe directly above him and back down into the microscopic world contained in the man's hand.

Bio-/Filmografie Charles and Ray Eames are best known for their groundbreaking contributions to architecture, furniture design, industrial design and manufacturing. The legacy of this husband and wife team includes more than 75 films that reflect the breadth and depth of their interests.

www.powersof10.com



© 2005 Eames Office LLC (www.eamesoffice.com)

A Citizens Summit - Trailer & Excerpt

USA/UdSSR 1985/86
2'+12', Video (auf DV/PAL), Farbe

Regie Phil Donahue, Vladimir Pozner



Diese "Weltraumbrücken" beinhalteten eine Satellitenverbindung zwischen Seattle und Leningrad und wurden in den USA und der UdSSR landesweit ausgestrahlt. Gruppen von Amerikanern unterhielten sich mit Gruppen von Sowjetbürgern. Unterstützt wurde das Projekt von Gorbatschow. Am *Citizens Summit II - Women to Women* **(1986) nahmen nur Frauen teil.** These 'space bridges' involved a satellite link between Seattle and Leningrad, and were broadcast nationwide in the US and the USSR. Groups of Americans conversed with groups of Soviet citizens. The project was supported by Gorbachev. *A Citizens Summit II - Women to Women* (1986) was female only.

Bio-/Filmografie Vladimir Pozner *1934, Paris, France. 1940 he moved with his family to New York City, 1948 to East Berlin, 1952 to Moscow. 1958 MA in biology, Moscow University. He has worked for several print media. In 1970 V. P. started to work for TV & radio as a commentator. He has written several books and hosted several TV shows. Lives in Moscow.

Bio-/Filmografie Phil (Phillip) John Donahue *1935, Cleveland, Ohio, USA. University of Notre Dame, BBA, 1957. Began career as announcer; news director; morning newscaster; hosted Conversation Piece, phone-in talk show; 1967-1996 *The Phil Donahue Show*. Numerous Emmy Awards. P.D., *My Own Story*, New York 1980.

Manual

Deutschland 2002
10', Beta SP, Farbe

Regie Christoph Girardet, Matthias Müller

aus dem Archiv der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen



Manual **verbindet Bilder einer überkommenen Technologie aus amerikanischen Fernsehserien der 60er Jahre mit der weiblichen Stimme aus einem Hollywood Melodram. Absolute Distanz trifft auf übersteigerte Emotion ...** Combines close-ups of redundant technology gleaned from 60s US sci-fi television series with a female voice from a 40s Hollywood melodrama. *Manual* makes absolute detachment clash with magnified emotion ...

Bio-/Filmografie Christoph Girardet *1966, Langenhagen, Germany. Studied at the Academy of Fine Arts, Brunswick; since 1987 videos and video installations; numerous festivals and exhibitions worldwide. 1991 *Schwertkampf*, 1997 *Release*, 2001 *Scratch* (in Oberhausen 2002); *7:48*; 2002 *Absence;* 2004 *FICTION ARTISTS*.

Bio-/Filmografie Matthias Müller *1961 in Bielefeld; studied at the Bielefeld University and the Academy of Fine Arts, Brunswick; since 1980 work with film, video and photography, numerous festivals and exhibitions worldwide; 1990 *Home Stories;* 1994 *Alpsee;* 1998 *Vacancy;* 2000 *Nebel;* 2001 *Phantom* (alle in Oberhausen).

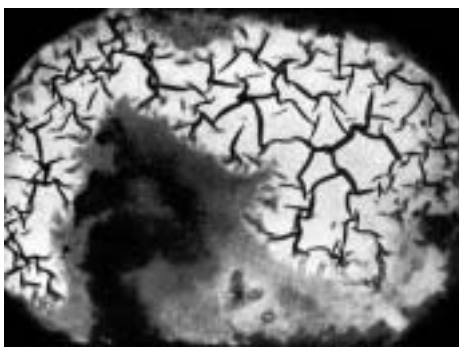
gemeinsame Filmografie 1999 *Phoenix Tapes* (in Oberhausen 2000); 2002 *Beacon*.

www.cinovid.org

Instabile Materie Unstable Matter

Deutschland 1995
18', 16 mm, Farbe

Regie Jürgen Reble



Angeregt durch die physikalische Grundlagenforschung im Elementarteilchenbereich entstand diese audiovisuelle Expedition ins Reich der Materie. Der bizarre Formenreichtum kleinster Partikel, treibend in der Filmemulsion, wird gegen das Licht gehalten. Inhalt sind vorwiegend Salze in kristalliner Form, angereichert mit Farbstoffen, die direkt in der Filmemulsion zwischen Resten von Bildern verteilt wurden. This audiovisual expedition into the kingdom of matter was inspired by pure physical research in the area of elementary particles. The bizarre wealth of forms created by tiny particles drifting in the film emulsion is held against the light. The contents are mainly crystalline salts with dyes added that were spread directly into the film emulsion between picture remnants

Bio-/Filmografie *1956, Düsseldorf, Germany. 1979-89 : Member of the film group Schmelzdahin. Since 1992 collaboration with sound artist Thomas Köner in films, performances and installations. Since 1993 teaches in workshops on the chemical treatment of film. Since 1997 visual arrangements for concerts of Porter Ricks. Lives in Bonn.

www.filmalchemist.de

Dank Acknowledgements

Ein besonderer Dank gilt Christiane Büchner, ohne deren Mithilfe als Subkuratorin, Russlandexpertin, Übersetzerin und Managerin in Russland das Programm so hätte nicht entstehen können.

An dem Sonderprogramm haben mitgearbeitet: Luc-Carolin Ziemann als Organisationsleitung; Julia Gavrilko als Rechercheuse/Subkuratorin in Russland, Nele Saß als Subkuratorin in Deutschland sowie Irina Golubeva als Assistenz der Organisation und natürlich das Oberhausen Team (siehe S. 6-7).

Our special thanks go to Christiane Büchner. Without her help as sub-curator, Russia expert, translator and manager in Russia the programme would not have been possible in this form.

The following people assisted with the special programme: Luc-Carolin Ziemann as head of organisation; Julia Gavrilko as researcher/sub-curator in Russia, Nele Saß as sub-curator in Germany, Irina Golubeva as organisation assistant and, of course, the Oberhausen team (see p. 6-7)

Für kostenlose Aufführungsrechte danken wir besonders: Special thanks to the following for free performance rights:

www.archive.org (Rick Prelinger)
US-Embassy, Berlin
Global American Television (Ed Wierzbowski)
Michail Kalatosov, Moskau
Kino International, New York (Jessica Rosner)

Herzlicher Dank gilt weiterhin: Additional warm thanks to:

Gulnara Abikeyeva, Alma Ata
Ernest Abdyzhaparov, Bishkek
Eija-Liisa Ahtila, Helsinki
Gleb Aleinikov, Moskau
Armenian Association of Film-Critics and Cinema-Journalists (Mikayel Stamboltsyan)
arte, Strasbourg (Maija-Lene Rettig)
arte, Baden-Baden (Marita Loosen, Daniela Thiel)
Balkan Black Box Festival (Maria Wischnewski, Manuel Zimmer)
Bauhaus Dessau (Kathrin Kolleck)
Denis Beaubois, Redfern/Australien
Viktoria Belopolskaya, Moskau
Bundesarchiv/Filmarchiv Berlin
Bibliothek der Universität der Künste, Berlin
broadview.tv (Julia Melchior)
Anja Casser, München
DEFA Film Library, University of Massachusetts (Hiltrud Schulz)
Alexander Deriabin, Moskau
Deutsches Filminstitut, Wiesbaden
Eames Office, Santa Monica (Bernadine Styburski)
Electronic Arts Intermix, New York
Estonian Film Foundation, Tallinn (Karlo Funk)
European Media Art Festival, Osnabrück (Ralf Sausmikat)
Federal Agency for Culture and Cinematography, Moskau
(Konstantin Gavryushin, Sergey Lazaruk, Olga Mjasnikova)
Film Festival Rotterdam (Chris Schouten)
Filmmuseum Moskau (Naum Kleiman)
Footagefarm.co.uk (Stella Waltemade)
Freunde der deutschen Kinemathek, Berlin
(Marian Stefanowski, Stefanie Schulte Strathaus, Gabriele Wegner, Karl Winter)
Alexander Gersteijn (Toronto) und Izja Gersteijn (Haifa)
Go East Festival, Wiesbaden (Swetlana Sikora)
Goethe-Institut Moskau (Anna Koukes)
Goethe-Institut München (Detlef Gericke-Schönhagen)
Gosfilmofond, Moskau (Nikolay Borodachov, Vladimir Dimitriev)
Alain Gutharc, Paris
Philipp Hinz, Berlin
Zhou Hongxiang, Beijing
Nikolaj Izwolov, Moskau
Int. Kurzfilmtage Oberhausen (Lars Henrik Gass, Gaby Gehlen, Kristina Henschel, Tim Jones, Birgit Konopatzki, Volker Köster, Sabine Niewalda, Kathrin Mundt, Macha Rohner, Christian Schön, Herbert Schwarze, Carsten Spicher, Petra Sprenger, Melanie Piguel, Jennifer Taylor-Gaida, Fei Zhou)
Int. Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm (Ilo v. Seckendorff, Barbara Wurm)
Kino in der Brotfabrik, Berlin (Claus Löser)
Andrzej Klamt, Wiesbaden
Heike Kraemer, München
Natalie Kreisz, Berlin
KurzfilmAgentur Hamburg (Axel Behrens)
Tamara Kudrian, Yerevan
Bettina Lange, Berlin
Library of Congress, Washington (Mike Mashon)
Light Cone, Paris (Yann Beauvais, Christophe Bichon, Claire Gausse, Sophie Laurent)
Lux, London (Jackie Holt, Mike Sperlinger)
Museum of Broadcast Communications, Chicago (Madeline Mancini)
Video Data Bank, Chicago
Video Forum, Neuer Berliner Kunstverein (Katja Albers, Kathrin Becker)
Revolver Films, Toronto (Niva Chow)
Risk Film Studio, Moskau (Ljudmila Karabanova, Natalia Zheltuchina)
Andreas Schmid, Berlin
Miroslava Segida, Moskau
Sergej Semljanuchin, Moskau
Sixpack Films, Wien (Gerald Weber)
Ineke Smits, Rotterdam
Alexander Sokurov, St. Petersburg
Steidl-Verlag, Göttingen
St. Martins Film & Video Study Centre (David Curtis, Steven Ball, Lara Thompson)
St. Petersburg Documentary Film Studio and Archive (Sergey Gelver, Jeanna Romanova, Victoria Yevdokimova)
Nasrin Tabatabai, Rotterdam
Tamara Tarasova, Moskau
Tblisi International Film Festival (Gaga Chkheidze)
Vladimir Tyulkin, Alma Ata
Uzbekkino Cinema Agency (Oksana Pyrova)
VGIK. Moskau (Alexander Novikov, Oleg Shukher, Tatjana Storchak)
Wand 5 e.V. (Ulrich Wegenast)
Werkleitz Gesellschaft, Halle (Jörg Drefs, Marcie Jost, Angelika Richter, Monika Stoesser, Peter Zorn)
Jochen Wisotzki, Berlin
Florian Wüst, Berlin
Li Zenhua, Beijing
Zentrales Dokumentarfilmarchiv Krasnogorsk, Moskau (Elena Kolikova, Ludmila Zapriagaeva)

MuVi MuVi

Zahlen und Tendenzen - 7. MuVi-Preis Trends and Figures - 7th MuVi Award **141**

MuVi-Jury MuVi-Jury **141**

MuVi-Preis MuVi-Award **142**

Samstag 7.5.2005, 17:00 Uhr, Saturday May 7th 2005, 5:00 pm, **Lichtburg**

MuVi International 2004-2005 MuVi International 2004-2005 **145**

MuVi International MuVi International **146**

Freitag 6.5.2005, 17:00 Uhr, Friday May 6th 2005, 5:00 pm, **Lichtburg**

Zahlen und Tendenzen – 7. MuVi-Preis Trends and Figures – 7th MuVi Award

Zwölf deutsche Musikvideos der Produktionsphase 2004/2005 wurden aus 220 Einreichungen für die Preise in Höhe von € 2.500, 1.500 und 1.000 nominiert.

Das Reglement des Preises sieht u. a. vor, dass Regie und/oder Produktion in Deutschland ansässig sein müssen. Acht der zwölf nominierten Arbeiten sind bis zum Zeitpunkt der Auswahl nicht im Musikfernsehen ausgestrahlt worden. Der ambitionierte Musikclip erreicht mittlerweile über andere Distributionskanäle sein Publikum, hier wäre vor allem das Internet oder die Veröffentlichung von DVD Compilations (Warp Records, K7 Records, Raum für Projektion) zu nennen. Das musikalische Spektrum der Nominierungen reicht von experimentellen Soundcollagen bis hin zum klassischen Pop.

Eine internationale Jury bestimmt während des Festivals gemeinsam die Gewinner unter den zwölf nominierten Arbeiten. Im Vorfeld des Festivals boten die Kurzfilmtage in Zusammenarbeit mit *Intro* vom 1. April bis zum 6. Mai die Möglichkeit zu einem Online-Voting für den MuVi-Publikumspreis. Das Gewinnervideo erhält ein Preisgeld von € 500.

Die Kurzfilmtage kaufen die nominierten Arbeiten für ihr Archiv an. Derzeit stehen die MuVi-Rollen der Festivaljahre 1999 bis 2004 für den nichtkommerziellen Verleih im Format Beta SP/Pal zur Verfügung und finden weltweit ihr Publikum.

Das Festival dankt allen einreichenden Musiklabels für die freundliche Unterstützung.

Twelve of the 220 German music video entries produced during 2004/2005 have been nominated for prizes of € 2,500, 1,500 and 1,000 respectively.

According to the rules of the award the director and/or the production company have to be based in Germany. Prior to selection, eight of the twelve nominated works had not been broadcast on music TV. Today, ambitious music clips reach their audience via alternative channels of distribution, especially via internet or the release of DVD compilations (Warp Records, K7 Records, Raum für Projektion). The musical range of the MuVi nominees reaches from experimental sound collages to classical pop.

During the Festival, an international jury will choose the winners from among the twelve nominated works. In the lead-up to the competition, the Festival - from 1 April until 6 May in cooperation with *Intro* - offered the chance to vote online for the MuVi Audience Award. The winner video will receive € 500 prize money.

The Festival will buy the nominated music videos for its archive. At present, MuVi rolls from 1999 to 2004 are available for non-commercial distribution on Beta SP/PAL and reach a worldwide audience.

The Festival would like to thank all the participating music labels for their kind support.

Auswahlkommission Selection Committee
Lars Henrik Gass, Hans-Christian Grimm und Jessica Manstetten

MuVi-Jury

Vanessa Beecroft



Geboren 1969 in Genua, Italien. Kunststudium an der Brera Akademie in Mailand. Video, Fotografie, Zeichnungen, Performances & Installationen. Seit 1993 performative Inszenierungen von Frauen- und Männergruppen, u. a. Neue Nationalgalerie, Berlin (2005), São Paulo Biennale (2002), Peggy Guggenheim Sammlung in Venedig (2001); Kunsthalle Wien (2001), Guggenheim Museum, New York (1998) und Biennale, Venedig. (1997). Vanessa Beecroft lebt und arbeitet in New York.

Born in 1969 in Genoa, Italy. She studied art at the Brera Academy in Milan. Video, photographie, drawings, performances & installations. Since 1993, she has been displayed groups of women and men. Among the venues in which her performances have been presented are the Neue Nationalgalerie, Berlin (2005); the São Paulo Bienal (2002); the Peggy Guggenheim Collection Venice (2001); the Kunsthalle Vienna, Austria (2001); the Guggenheim Museum, New York (1998); and the Venice Biennale (1997). Vanessa Beecroft lives and works in New York.

François Chalet



Geboren 1970 in Genf. Studium an der Ecole de Graphisme in Bern. Arbeitet als VJ, Illustrator und Designer, u. a. für MTV Germany, MTV Music Awards UK, Ars Electronica, Harper's Bazar, Allegra, Computer Weekly, Süddeutsche Zeitung, jetzt, Page und Facts. Musikvideos für Seelenluft und Funkstörung. 2000 Veröffentlichung von *Chalet* (Werkschau) und 2002 von *le denseuse* (Comic). François Chalet lebt und arbeitet in Zürich.

Born in 1970 in Geneva. Studied at the Ecole de Graphisme in Bern. Works as VJ, illustrator and designer, e. g. for MTV Germany, MTV Music Awards UK, Ars Electronica, Harper's Bazar, Allegra, Computer Weekly, Süddeutsche Zeitung, jetzt, Page and Facts. Music videos for Seelenluft and Funkstörung. Publications: *Chalet* (Werkschau), 2000, *le denseuse* (Comic), 2002. François Chalet lives and works in Zurich.

Christian Fennesz



Geboren 1962 in Wien. Komponist und Musiker. 1988 Gründung und bis '92 Gitarrist und Sänger der Band Maische. Seit Mitte der 90er komponiert Fennesz elektronische Musik als Solist und in unterschiedlichen Kooperationen, darunter Auftragsarbeiten für Ballette, Installationen und Filme. Veröffentlichungen u. a.: *Hotel Paral.lel* (1997), *Instrument* (1997), *Endless Summer* (2001), *Venice* (2004). Filmmusik u. a. für *Blue Moon* (Österreich, 2002). Christian Fennesz lebt und arbeitet in Wien.

Born in 1962 in Vienna. Composer and musician. In 1988 he founded the band Maische, guitar and vocals until 1992. Since the mid 1990s Fennesz has been composing electronic music as soloist and in various co-operations, including commissioned works for ballets, installations and films. Releases include *Hotel Paral.lel* (1997), *Instrument* (1997), *Endless Summer* (2001), *Venice* (2004). Soundtracks include *Blue Moon* (Austria, 2002). Christian Fennesz lives and works in Vienna.

MuVi-Preis **Samstag 7.5.05, 17:00 Uhr, Lichtburg**

bloodsample (losoul)

Deutschland 2004
4', Farbe

Regie, Schnitt Fordbrothers
Label Playhouse
Produktion amour fou Filmproduktion GmbH

Bio-/Filmografie Stella Friedrichs (Betty Ford) geboren 1968 in Frankfurt/M.; 1990-95 Studium der Soziologie an der Universität Frankfurt/M.; seit 1995 Konzeptionstexterin für Werbung; *To the Happy Few* (in Oberhausen 2003).
Bio-/Filmografie Thomas Draschan (John Ford) geboren 1967 in Linz; 1987 Studium der Theaterwissenschaft und Publizistik in Wien; 1992 Studium an der staatlichen Hochschule für bildende Künste in Frankfurt/M.; 1995 Studium an der Cooper Union New York; 2000 Geschäftsführer Hessisches Filmbüro; 2002 Veranstaltung des Internationalen Filmfestivals Frankfurt; Filmauswahl: 1997 *In Neapel (Nitsch);* 1998 *3 Filme;* 1999 *Italien;* 2000 *Metropolen des Leichtsinns;* 2003 *Encounter; To the Happy Few* (in Oberhausen 2003).
Biografie Sebastian Brameshuber (Henry Ford) geboren 1981 in Gmunden; Studium an der Universität für angewandte Kunst in Wien; Realisation mehrerer Videoinstallationen, Experimental- und Musikvideos.
Kontakt amour fou Filmproduktion GmbH, Lindengasse 32, A-1070 Wien, Fon +43-1-994 991 10, Fax +43-1-994 991 120, E-Mail office@amourfou.at



Cut (Bit Meddler)

Deutschland 2004
4', Farbe

ein Video von Till Heim
Label Planet Mu
Produktion Till Heim

Biografie geboren 1977 in Wolfenbüttel; aufgewachsen in Wiesbaden; 1998-2005 Mediendesignstudium an der Fachhochschule Mainz; 1999 Gründung der Gestaltungsgruppe "viagrafik"; zahlreiche Ausstellungen und Veröffentlichungen in Design- und Graffiti-Magazinen.
Kontakt Till Heim, Matthias-Claudius-Str. 13, D-65185 Wiesbaden, Fon +49-611-341 9112, E-Mail sign@viagrafik.com



geht's noch (Roman Flügel)

Deutschland 2005
6', Farbe

ein Video von Michel Klöfkorn
Produktion Michel Klöfkorn

Bio-/Filmografie geboren 1967 in Cuxhaven; 1990-97 Studium an der Hochschule für Gestaltung, Offenbach, Fächer: Malerei, Zeichnung, Film; zahlreiche Festivalteilnahmen und Auszeichnungen; Videos in Oberhausen 1998-2004: 1998 *Star Escalator (Sensorama)* (MuVi-Preis für das beste deutsche Musikvideo); 1999 *Funky People (Blaze);* 2000 *Walking Back Home (Commercial Breakup);* 2002 *Betty Ford (Alter Ego)* (alle zus. mit Oliver Husain); 2001 *Where the Rabbit Sleeps (Sensorama)* (zus. mit Anna Berger); *bizzarre love triangle (Commercial Breakup);* 2003 *3,48 €/Min.*
Kontakt Michel Klöfkorn, Falkstr. 104, D-60486 Frankfurt/M., Fon +49-69-264 086 32, Fax +49-69-489 816 43, E-Mail korn19@gmx.net



Ist das noch populär? (Von Spar)

Deutschland 2004
4', Farbe

ein Video von Ted Gaier, Deborah Schamoni
Label L´age D´or
Produktion Smoczek Policzek

Bio-/Filmografie Deborah Schamoni geboren in München; Regisseurin und Kamerafrau; 1992-98 Studium an der Filmakademie der musischen Künste in Prag; 1995 Gründung der Produktionsfirma Smoczek Policzek; 1996 Mitgründung der Akademie Isotrop, Hamburg; 1996/97 Gastdozentin an der Merz Akademie Stuttgart; 1998 *Weil wir einverstanden sind;* 1999 *Doobie* (beide Filme in Oberhausen 1999); 2001 *Kaltes klares Wasser; Excult; Kreuzberg von 8-12.*
Biografie Ted Gaier geboren 1964 in Stuttgart; 1984 Gründung der Band Die Goldenen Zitronen; seit 1986 regelmäßige Schallplattenveröffentlichungen und Tourneen; Regieassistenz, Skript, Continuity bei verschieden Filmen; Mitbegründung der Produktionsfirma Smoczek Policzek; Gründung der Band Les Robespierres; seit 1995 Regie bei verschiedenen Clipproduktionen; seit 1998 Darsteller und Musiker bei zahlreichen Theaterprojekten.
gemeinsame Filmografie 2001 *Flimmern (Die Goldenen Zitronen)* (MuVi Online Award in Oberhausen 2002).
Kontakt Smoczek Policzek, Winsstr. 10, D-10405 Berlin, Fon +49-30-440 569 99, E-Mail smoczek@snafu.de



Lightning Bolts & Man Hands (Hymie's Basement)

Deutschland 2004
6', Farbe

Regie, Drehbuch, Schnitt Markus Wambsganss
Musik Yoni Wolf, Andrew Broder
Animation Martin Kleppe
Kamera Kolja Raschke
DarstellerInnen Kim Young-Shin, Simon Yang, Jeff Burrell
Produktion Kaliber 16

Bio-/Filmografie geboren 1974 in Landau; 1998-2002 Studium der Mediengestaltung an der Bauhaus-Universität Weimar; 2000, Gründung der Produktionsfirma Kaliber16 zusammen mit Thomas Gerhold und Marcel Lenz; *Rumble in der Oldschool Disko (Kirmes); Love Beat (Yoshinori sunahara)* (gemeinsam mit sonnendeck.tv); 1998 *Sensei;* 1999 *King of Sex* (gemeinsam mit Bettina Bluemner); 2002 *Perpendicular/Vector (Anti-Pop Consortium)* (MuVi-Preis für das beste deutsche Musikvideo und MuVi Online Award in Oberhausen 2003); 2003 *Neon Eyes; Radio Blackout (T.Raumschmiere).*
Kontakt Kaliber 16, Köpenicker Str. 41, D-10179 Berlin, Fon +49-179-518 1530, E-Mail markus@kaliber16.com, www.kaliber16.com



Matki Wandalki (Felix Kubin)

Deutschland 2005
2'30'', Farbe

ein Video von Mariola Brillowska
Label a-musik
Produktion Interpol Filmproduktion

Bio-/Filmografie geboren 1961 in Sopot, Polen; bildende Künstlerin, freie Autorin, Regisseurin und Produzentin; 1984-91 Studium der freien Kunst an der HfbK Hamburg; seit 1988 Filme; seit 1991 Auftritte und Performances; Lehraufträge an verschiedenen Hochschulen; seit 1998 *Las Vegas Radioshow;* Filmauswahl: 1990 *Grabowski, Haus des Lebens* (in Oberhausen 1991); 1995 *Man Comes Home; Man in Action;* 1996 *Flash Fairy;* 1997 *Der falsche Spieler; Die Contr-Contras;* 1997 *Katharina & Witt;* 1999 *Morgenröte;* 2001 *Hotel Super Nova;* 2003 *Alle Welt ist Angst (Felix Kubin)* (in Oberhausen 2004).
Kontakt Interpol Filmproduktion, Pulverteich 18, D-20099 Hamburg, Fon, Fax +49-40-280 518 91, E-Mail mariola.interpol@gmx.de, www.mariolabrillowska.de



Never (Maj Mlakar)

Deutschland 2004
3'30'', Farbe

Regie, Drehbuch, Schnitt, Animation Thomas Kiel, Nico Vogelsang
Kamera Martin Hartzsch
DarstellerInnen Maj Mlakar, Miriam Waszelewski
Label Eigenvertrieb
Produktion Thomas Kiel, Nico Vogelsang

Bio-/Filmografie Thomas Kiel geboren 1976 in Werne; seit 1996 Tätigkeit als Lichttechniker und Webdesigner; seit 2002 Multimediastudium an der FH Hannover, Fachbereich Design und Medien; 2003 *Ein Blick zurück* (gemeinsam mit Nico Vogelsang); 2004 *Ich bin kerngesund; EXPO Day.*
Bio-/Filmografie Nico Vogelsang geboren 1978 in Osnabrück; seit 1999 verschiedene Praktika in Werbeagenturen; seit 2002 Multimediastudium an der FH Hannover, Fachbereich Design und Medien; 2003 *Ein Blick zurück* (gemeinsam mit Thomas Kiel); *Imagefilm für Holter Sägewerk;* 2004 *Microcosmos.*
Kontakt Thomas Kiel, Badenstedter Str. 18, D-30449 Hannover, Fon +49-511-940 0455, E-Mail yibbi@yibbi.de



Rocker (Alter Ego)

Deutschland 2004
2'30'', Farbe

Regie, Drehbuch Corine Stübi
Schnitt Dan Sherwen
Kamera Marcus Domleo
DarstellerInnen Jodie Nicholls, Natasha Mealey, Sarah Newton u. a.
Label Skint Records, Klang Elektronik
Produktion Colonel Blimp

Bio-/Filmografie geboren 1977 in Boudeviliers, Schweiz; Mediendesign- und Medienkunststudium an der Kunsthochschule für Medien Köln und der Ecole Supérieure des Beaux-Arts, Genf; seit 1999 internationale Ausstellungsbeteiligungen, Screenings und Videoinstallationen; 2001 *Speechless;* 2002 *Shoppingbarbie; Psychosoma; Next TV;* 2004 *Working Girl (Amon Tobin)* (in Oberhausen 2004); *WG Frau und Beruf.*
Kontakt Colonel Blimp, 49-51 Central Street, GB-London EC1V 8AB, Fon +44-20-755 392 60, Fax +44-20-755 392 61, E-Mail cj@colonelblimp.com, www.colonelblimp.com



Swelan (C-Schulz)

Deutschland 2005
5', Farbe

ein Video von Christina von Greve
Label Sonig
Produktion Zuckerzeit

Bio-/Filmografie geboren 1968 in Bonn; lebt und arbeitet als freie Künstlerin und Filmemacherin in Köln; 1990-95 Aufnahmeleiterin für diverse Film- und Fernsehproduktionen; 1996-2001 Studium an der Kunsthochschule für Medien Köln; 2002/03 Aufenthaltsstipendium "Pépinières européennes pour jeunes artistes (MAP)" in Madrid; 1992 *Kühlschrank;* 1994 *Schwimmbad;* 1996 *Lighthouse Keeper;* Filme gemeinsam mit Carsten Schulz: 1998 *Spiral; Rastplatz;* 2000 *Borkup;* 2001 *The Dreams* (in Oberhausen 2002); 2003 *Desde la memoria;* 2004 *Flicker.*
Kontakt Zuckerzeit, Thielenstr. 15, D-50825 Köln, Fon +49-221-550 4760, Fax +49-221-386 583, E-Mail christinavongreve@gmx.de



Wipe that Sound (Mouse on Mars)

Deutschland 2004
3', Farbe

ein Video von Rosa Barba
DarstellerInnen Matja, Mariaangela Minelli, J. Robert
Label Sonig
Produktion Sonig

Bio-/Filmografie geboren 1972; 1995-2000 Studium an der Kunsthochschule für Medien Köln; 2003-04 Studium an der Rijksakademie van beeldende Kunsten, Amsterdam; seit 1994 zahlreiche Filme, Fotoarbeiten, Musikvideos und Installationen; internationale Ausstellungen und Veröffentlichungen u. a. *in Springerin*, *Frieze*, *Art Press*, *Pop Unlimited;* 1997 *Cache coeur naif (Mouse on Mars);* 1999 *Distroia (Mouse on Mars)* (zusammen mit Herwig Weiser) (in Oberhausen 2000);*Disk Dusk (Mouse on Mars);* 2000 *Just Night Tonight; Kontra (Microstoria)* (in Oberhausen 2001).
Kontakt Sonig, Kleiner Griechenmarkt 28-30, D-50672 Köln, Fon +49-221-510 7594, E-Mail mail@sonig.com, www.sonig.com



Zombi (Kante)

Deutschland 2004
4', Farbe

Regie Showcase Beat le Mot
Kamera Karl Tebbe
Schnitt filmlounge
Label Labels Germany
Produktion Showcase Beat le Mot

Biografie eine 1997 gegründete Performance-Gruppe von Ex-Studenten der angewandten Theaterwissenschaften in Gießen; zahlreiche Performances, Publikationen, Installationen, Theaterstücke und Shows, u. a. eine ganztägige Performance im Rahmen der EXPO 2000 Hannover; verschiedene Stücke an der Volksbühne Berlin und die Organisation der "Performance Battle" am Forum Freies Theater in Düsseldorf.
Kontakt Showcase Beat le Mot, Veit Sprenger, Grindelberg 68, D-20144 Hamburg, Fon +49-172-617 7713, E-Mail veit.sprenger@showcasebeatlemot.de, www.showcasebeatlemot.de



The Zoo (Funkstörung)

Deutschland 2004
1', Farbe

ein Video von Zeitguised
Label K7 Records
Produktion Zeitguised

Biografie Henrik Mauler Grafiker und Designer; 1995-2001 Architekturstudium an der staatlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart; Veröffentlichungen u. a. in *Aspekte* (ZDF), *bauwelt*, *Die Woche*, *Der Architekt;* seit 2001 Lehrbeauftragter an der Universität Stuttgart.
Biografie Jamie Raap Grafiker, Designer und Kostümbildner; 1999 BFA sowie zahlreiche Ausstellungen an der School of the Art Institute of Chicago; 2004 MA in European Media an der Merz Akademie Stuttgart.
gemeinsame Bio-/Filmografie 2001 Gründung von "Zeitguised"; Arbeiten u. a. für MTV Europe, Toonami Cartoon Network und Rokkit; Nominierungen und Screenings weltweit; 2004 *The Zoo.*
Kontakt Zeitguised, Rotebühlstr. 159, D-70197 Stuttgart, Fon +49-711-995 5877, E-Mail jamie@zeitguised.com, www.zeitguised.com



MuVi International Freitag 6.5.2005, 17:00 Uhr, Lichtburg

MuVi International 2004-2005

von Matt Tucker

Das vergangene Jahr war gewissermaßen ein Übergangsjahr für die Musikvideoindustrie. Was äußerst ungewiss begann, endete auf einer etwas positiveren Note. Und obwohl es schien, als sei die Zuversicht im Laufe des Jahres zurückgekommen, schlug sich nichts davon in höheren Budgets nieder. Die neu gefundene Stabilität innerhalb der Musikindustrie drückte sich vielmehr in einer merklichen Verschiebung der Ausgaben von konventionellen zu unkonventionellen Plattformen, Formaten etc. aus. Bestätigt wurde dies dadurch, dass die Produktionsfirmen auch weiterhin neue RegisseurInnen in den Markt einführen konnten (Chris Cairns + Edgar Wright@Partizan, Huse Monfardi@Blackdog, Alex Smith@Col Blimp) und etablierte Namen wie Michel Gondry, Alex and Martin, Jake Nava etc. kontinuierlich pflegten.

Zu den wichtigsten, wenn auch eher unerwarteten Ereignissen des letzten Jahres, zählte der Untergang der Top-Produktionsfirma The Oil Factory. Von Bedeutung war das Verschwinden des Kernstücks der britischen Musikvideoindustrie/-szene insofern, als dass es die Schwierigkeiten der Produktionsfirmen veranschaulichte, allein mit Musikvideos zu überleben. Wichtig und auch positiv an der Sache ist, dass die meisten RegisseurInnen trotz der Schließung immer noch zusammenarbeiten, und zwar unter dem Namen Oil Factory@Radicalmedia, ein Projekt in dem der Geist John Stewarts (Oil Factory Gründer) weiterlebt.

Die Distanz zwischen MTV und der Underground- oder Kunst zentrierten Videoszene wächst weiter. Interessanterweise spielt MTV selbst nicht mehr ununterbrochen Musikvideos, stattdessen laufen dort meistens Longplay-Formate mit Musikbezug wie MTV Cribs.

MTV2 ist nun der Ort für weniger mainstreamige Acts. Diese kontinuierliche Unterstützung der britischen Indie-Szene lässt die kleineren Labels überleben und bietet eine anerkannte Plattform für innovative Musik und Videos, unabhängig vom jeweiligen Budget oder Status des Labels. Für die Zukunft des Mediums ist es extrem wichtig, dass Sender wie MTV2 und Channel U sich für neue Musikvideos einsetzen, indem sie dieses lebenswichtige Portal für neue Talente beibehalten. (www.mtv2europe.com)

Im nicht kommerziellen Sektor kam es zu spürbarer Gleichgültigkeit gegenüber MTV sowie einem Hype für Internet-Plattformen and Peer-to-Peer-Möglichkeiten. MTV scheint zunehmend symbiotisch mit der dominanten, amerikanisierten Fernsehkultur, einem Medien-Establishment, das im krassen Gegensatz zu der kreativen Revolution steht, die es hervorgebracht hat.

Für den Rest des Musikfernsehens (alles, was nicht MTV ist) war 2004 sicherlich ein gutes Jahr. Die blühende britische Urban Scene führte zu einem regelrechten Videoboom. Hier handelte es sich vornehmlich um "Twists" auf DV-basierten Performance-Videos, inspiriert von neuen Sendern wie 'Channel U', die sich den Musik- und Regietalenten der Grass Roots verschrieben haben. Ihr schneller Erfolg gründet sich auf ihre Fähigkeit, den Jugendmarkt anzusprechen und auch für ihn interessant zu bleiben. (www.u-music.tv)

Sender wie Channel U ermutigen eine neue Generation von VideoregisseurInnen, die Kamera in die Hand zu nehmen und von den digitalen Produktionsmöglichkeiten Gebrauch zu machen, die sich uns heute auf unseren Desktops bieten.

Die Akzeptanz der neuen Technologie und ihr Potential, was Produktion und Vertrieb angeht, tragen langsam Früchte. In der Art und Weise wie wir zeitbasierte Medien produzieren, verkaufen und konsumieren, wird das auch weiterhin eine zentrale Rolle spielen.

Die zahlreichen Web-Portale und Personal Blogs, die sich auf die Musikwelt konzentrieren, schaffen eine neue Kultur bewusster KonsumentInnen; sie bilden eine Basis für eine neue Ära des Musikvideos. Gute Beispiele hierfür sind www.video-c.co.uk, www.popzoot.de, www.mtv.com, www.launch.yahoo.com/musicvideos, www.ninjatune.net/home/, www.Videos.antville.org

Last year was a somewhat transitional year for the music video industry. It started out decidedly uncertain and ended on a more positive note. It appeared that confidence returned through the course of the year although this was not represented by an increase in budgets. There was a sense of new found stability in the music industry with an evident shift in spending between conventional and non conventional platforms, formats etc. This was born out by production companies' ability to continue to launch exciting new directors (Chris Cairns + Edgar Wright@Partizan, Huse Monfardi@Blackdog, Alex Smith@Col Blimp) as well as continuing to proliferate established names like Michel Gondry, Alex and Martin, Jake Nava etc.

The demise of top production company The Oil Factory was an important, if somewhat unexpected event last year. A linchpin of the UK Music video industry/scene their demise (as we know it) is significant because it illustrates the difficulties production companies face trying to survive on producing music videos alone. The important, positive thing to note is that despite their closure most of the directors are still working together under the name Oil Factory@Radicalmedia which is a direct testament to the spirit created by John Stewart (Oil Factory founder).

The distance between MTV and the underground, art centric video scene continues to grow. It is interesting to note that MTV itself no longer play continuous music videos, replaced instead by music related, long play formats like MTV'Cribs'.

MTV2 has now become the new home for less mainstream acts. Their continuing support for the UK indie scene is a lifeline for the smaller labels, providing an established platform for innovative music and video regardless of budget or label status. It is crucial for the future of the medium that channels like MTV2 and Channel U champion new music video by maintaining this essential portal for unsung talent. (www.mtv2europe.com)

In the non commercial sector there was a tangible sense of disregard towards MTV and a buzz around web platforms and peer to peer possibilities. MTV appears increasingly symbiotic with a dominant, Americanized TV culture, a media establishment that stands directly at odds with the creative revolution it spawned.

In regards to other (non MTV) music TV there was a definite upsurge in 2004. The blossoming UK urban scene fueled a flurry of videos. These were mainly twists on DV based performance videos inspired by fledgling stations like 'Channel U' who promote grass roots musical and directorial talent. Their rapid success is due to their ability to address and stay in tune with the youth market. (www.u-music.tv)

Stations like Channel U are inspiring a new generation of directors to pick up a camera and explore the possibilities we now have on our desktop, in terms of digital production tools.

The acceptance of new technology and its potential for production and distribution is starting to come to fruition. It will continue to play a key role in the way we produce, distribute and consume time based media.

An abundance of web portals and personal blogs that focus on the world of music video are creating a new culture of conscious consumers who constitute the foundations of a new era in music video. Good examples include, www.video-c.co.uk, www.popzoot.de, www.mtv.com, www.launch.yahoo.com/musicvideos, www.ninjatune.net/home, www.Videos.antville.org

An der Spitze der Industrie herrscht das Gefühl, das Musikvideo werde langsam filmischer, geschliffener, nähere sich dem Werbefilm an, würde in Zukunft mehr an seiner Werbewirksamkeit für die KünstlerInnen sowie an seiner Fähigkeit den Verkauf von CDs etc. anzukurbeln gemessen werden, als an seinem künstlerischen Wert. Die Wirklichkeit sieht so aus, dass wir wahrscheinlich mehr Produkt-Placement sehen werden, mehr Sponsoring und durch Werbung finanzierte Promos.

Das interaktive Video scheint noch in weiter Ferne, obwohl schon ein paar interessante Projekte dieses aufkommenden neuen Mediums am Start sind. Auch hier hält das Internet eine exzellente Plattform für Inspiration und das Austesten neuer Ideen bereit, in kreativer wie auch in technischer Hinsicht.

Durch die Auswirkungen der neuer Technologien kombiniert mit geschrumpften Budgets sind RegisseurInnen und ProduzentInnen gezwungen, ihre Arbeitsweisen zu überdenken und in technischer wie in kreativer Hinsicht einfallsreicher zu werden. So spürt man 2005 unter der Oberfläche einen gewissen Optimismus brodeln, der wiederum eine neue Generation von RegisseurInnen und ProduzentInnen inspiriert, die dem Medium eine aufregende Zukunft versprechen.

matt.tucker@partizan.com

At the top end of the industry the feeling is music video will begin to get more cinematic, polished and grow closer to commercials, judged more on their ability to promote the artist and shift units than artistic merit. The reality is we are more likely to see more product placement, sponsorship and ad-funded promos.

Interactive video still seems a long way off but there have been a number of interesting projects that form a prequel for this emerging medium. The internet is again providing an excellent platform for inspiring and testing new ideas, both creative and technical.

The combined impact of new technology and restricted budgets have meant directors and producers have had to adjust their process, becoming more technically and creatively resourceful. There is a definite sense of optimism bubbling under the surface in 2005 that's in turn inspiring a new generation of director and producer who promise an exciting future for the medium.

matt.tucker@partizan.com

Auswahlkommission Selection Committee
Lars Henrik Gass, Hans-Christian Grimm, Jessica Manstetten

What U Waiting 4? - Director's Cut (Gwen Stefani)

USA 2004
8'30'', Farbe

Regie Francis Lawrence
Label Interscope Records
Produktion DNA Inc.

Der Popstar in der Schaffenskrise, es gibt keine Musik, Gwen Stefani fehlt es an Inspiration. "Is that all?" fragt sie ihr Manager am Telefon. "So you're officially inspired." Gwen träumt sich vom standardisierten Seminar gegen Schreibhemmung ins Wunderland von Alice. A pop star with a creative crisis, there's no music, no inspiration comes to Gwen Stefani. 'Is that all?' her manager asks her on the telephone. 'So you're officially inspired.' Gwen dreams her way out of the standardized seminar on writer's block into Alice's Wonderland.



Triumph of a Heart (Björk)

USA 2005
5'30'', Farbe

Regie Spike Jonze
Label One Little Indian/Universal
Produktion Vincent Landay

Bei Björk hängt der Haussegen schief. Nur ist der Ehemann ein Kater. Nach einem Bacchanal in Island Downtown folgt die Aussöhnung in der ländlichen Idylle. Jonze inszeniert Björk wie so häufig zuvor als Faun, als Wesen, das den Menschen nur der Gestalt nach gleicht. Björk's having a few domestic problems. Only, the husband is a tomcat. After a bacchanal in Island Downtown comes the reconciliation in a rural idyll. Jonze presents Björk, as so often before, as a faun, as a being that resembles human beings only in shape.



Song with No Words (Sweatmaster)

Finnland 2004
2'30'', Farbe

Regie Kalle Kotila & Tomi Malakias
Label Bad Afro Records
Produktion Gran Canaria/Las Palmas films oy

Sweatmaster verjagen Die Poppers von ihrer Plakatankündigung, und das ist der Beginn einer rasanten Animationsnummer, von Plakat zu Plakat. Eine Collage, schön grell und unprätentiös. Sweatmaster drives Die Poppers from their poster. This is the start of a quick-paced animation number from poster to poster. A collage, nice and gaudy and unpretentious.



A Ribbon (Devendra Banhart)

USA 2005
3', Farbe

Regie Lauri Faggioni & Michel Gondry
Label Young God Records/XL Recordings
Produktion Partizan Entertainment

Ein Musikvideo von verblüffender Naivität, und echte Handarbeit! Man denkt an Lotte Reiniger und Kinderbücher. Aber auch hier entdeckt man wieder Gondrys Vorliebe für die alogische Kontinuität, die alle seine Arbeiten auszeichnet. A music video of astounding naivety and really handmade! It recalls Lotte Reiniger and children's books. But here, too, one rediscovers the predilection for alogical continuity that characterizes all of Gondry's works.



Regret (Q Department)

USA 2004
1'30'', Farbe

Regie Tronic Studio
Label Q Department
Produktion Tronic Studio

Ein Skelett, ein Strang von Schläuchen quillt aus ihm hervor und gräbt sich durch eine Umgebung aus Beton und Stein. Die Form explodiert. Organische und inorganische Strukturen bilden ein untrennbares Hybrid, die Lebensform existiert genau anderthalb Minuten. A skeleton, a strand of tubes issues from it and digs its way through the surrounding cement and stone. The form explodes. Organic and inorganic structures form an inseparable hybrid; this life form exists for exactly one-and-a-half minutes.



Netlag (Bliss)

Frankreich 2004
4', Farbe

Regie Pleix
Produktion Pleix/La Ferme du Buisson

Die Welt liegt uns als friedliches Lichtermeer zu Füßen, zum Klang warmer Entspannungsmusik. Beim Heranzoomen entpuppt sich der schöne Schein als flackernde Bilder von 1609 Webcams, die die Erde umspannen. Elektronische Kartografie, die alle Grenzen verwischt. The world lies at our feet as a peaceful sea of lights to the sound of warm relaxation music. When the camera zooms in, the lovely glow turns out to be the flickering images from 1609 webcams encompassing the earth. Electronic cartography that blurs all borders.



Mosh - Dirty Version (Eminem)

USA 2004
5'30'', Farbe

Regie Ian Inaba
Label Shady/Interscope Records
Produktion Ian Inaba

Rassismus, Ghettoisierung und Ausbeutung sind die Kennzeichen dieses Polizeistaates. Und es rührt sich Widerstand. Schwarze Kapuzenjacken protestieren gegen Sozialabbau und Kriegstreiberei. Freilich ruft dieser Agitprop zur letzten US-Wahl nur zum Urnengang auf. Racism, ghettoization and exploitation are the characteristics of this police state. And resistance begins to stir. Black hooded jackets protest against cuts in social services and warmongering. Admittedly this agitprop for the last US election is only an appeal to go and vote.



Evil.8. (Alias)

USA 2004
8', Farbe

Regie Tony Cokes
Label Anticon Records
Produktion Tony Cokes

Die Nachwehen der Bilder von Abu Ghraib. Nachrichtenlaufbänder ziehen über den Bildschirm und kommentieren die Reaktion der amerikanischen Regierung auf die Folterszenarien. Eine Reflexion über amerikanische Kriegspolitik und Popkultur gleichermaßen. The painful aftermath of the images from Abu Ghraib. A news ticker runs over the screen and comments on the reaction of the American government to the torture scenarios. A reflection both on American war policies and pop culture.



Purple Brain (Sandra Künzi)

Schweiz 2005
3', Farbe

ein Video von Sandra Künzi

George und sein treuer Wegbegleiter Tony im winterlichen Setting: Eine Schneeballschlacht gegen die Axe of Evil, ein Liter Motoröl und ein selbstgebastelter Galgen für Saddam zu den Klängen eines Wiegenlieds. Krieg spielen, ein Kinderspiel. George and his loyal companion Tony in a wintery setting: a snowball fight against the Axe of Evil, a litre of motor oil and a homemade gallows for Saddam to the sounds of a lullaby. Playing war, child's play.



Chopping Heads (Funkstörung)

Schweiz 2004
4', Farbe

Regie François Chalet
Label K7 Records
Produktion François Chalet

Ausverkauf des HipHop. In Chalets reduzierter Animation ist der HipHop-Star ein Piktogramm mit hochgezogenen Augenbrauen. Und sein Körper eine monströse Dollar-Kugel, die seine Fans zerquetscht. Ein Egomaniac, übersättigt und übersäuert. The sellout of hip-hop. In Chalet's reduced animation, the hip-hop star is a pictogram with raised eyebrows. And his body a monstrous ball of dollars that squashes his fans. An egomaniac, glutted and over-acidified.



Y Control (Yeah Yeah Yeahs)

USA 2004
4', Farbe

Regie Spike Jonze
Label Chrysalis Music
Produktion MJZ Inc.

Eine Schar kleiner Monster hat sich zu einer sado-masochistischen Gemeinschaft zusammengeschlossen und zerlegt alles, was ihr in den Weg kommt. Underground, ganz wörtlich genommen. A horde of small monsters has joined to form a sado-masochistic community and takes apart everything in its path. Underground, in its most literal sense.



Girls (The Prodigy)

Großbritannien 2004
4', Farbe

Regie Cook/House
Label XL Recordings
Produktion Intro

Achtung, Männer, wie es aussieht, wird sich das andere Geschlecht durchsetzen: Die Städte liegen in Schutt und Asche, und rote Münder dirigieren den ameisenartigen Gleichschritt der Frauen. Girlpower wird hier als ein durchaus bedrohliches Szenario entworfen, als apokalyptische Befindlichkeit. Watch out, men, it looks like the other sex is going to prevail: the cities are in ruins, and red mouths direct the ant-like, obedient march of the women. Here, girl power is represented as a threatening scenario, as an apocalyptic state.



Drawdown (Brian Jackson)

USA 2004
3', s/w

Regie Phoenix Perry, Arnold Steiner
Label Form 8
Produktion Reline

Die Künstlerin hat sich gleichermaßen mit Klang, Installation, Performance, Video, Bildhauerei, Fotografie und Malerei beschäftigt und arbeitet auch als Kuratorin. Sie sagt, ihre künstlerische Vision und ihr Verhältnis zu Körper und Technologie seien maßgeblich durch eine zeitweise Behinderung und das Carpal-Tunnel-Syndrom geprägt. The artist has worked with sound, installations, performance, video, sculpture, photography and painting, and also as a curator. She says her artistic vision and her attitude to body and technology have been largely shaped by an occasional handicap and the carpal tunnel syndrome.



Specials Specials

Józef Robakowski
Energetic Images. Bio-mechanische Aufzeichnungen von Józef Robakowski 151
Energetic Images. The Bio-mechanical Recordings of Józef Robakowski
Programm 1 Attention: Light! (For Paul Sharits) 154
Freitag 6.5.2005, 17:00 Uhr, Friday May 6th 2005, 5:00 pm, **Gloria**
Programm 2 The Bio-mechanical Recordings. Film and Video Performance 156
Samstag 7.5.2005, 20:00, Saturday May 7th 2005, 8:00 pm, **Gloria**
Programm 3 My Very Own Cinema. Operations on Reality 159
Montag 9.5.2005, 12.30, Monday May 9th 2005, 12:30 pm, **Gloria**

Stefan Hayn
Film muss nähen Film Must Sew 163
Nochmal ganz von vorn … Once Again from the Top 165
Programm 1 167
Freitag 6.5.2005, 12:30 Uhr Friday May 6th 2005, 12:30 pm, **Gloria**
Programm 2 168
Freitag 6.5.2005, 20:00 Uhr Friday May 6th 2005, 8:00 pm, **Gloria**

Laura Waddington
Der Schmerz des Sehens The Pain of Seeing 170
Programm 1 172
Freitag 6.5.2005, 14:30 Uhr Friday May 6th 2005, 14:30 pm, **Gloria**
Programm 2 173
Montag 9.5.2005, 20:00 Uhr Monday May 9th 2005, 8:00 pm, **Gloria**

Anarchistische GummiZelle AGZ
25 Jahre Anarchistische GummiZelle 25 Years of Anarchistische GummiZelle 175
Programm 1 175
Freitag 6.5.2005, 22:30 Uhr Friday May 6th 2005, 10:30 pm, **Star**
Programm 2 177
Samstag 7.5.2005, 22:30 Uhr Saturday May 7th 2005, 10:30 pm, **Star**

Mark Lewis
Kino und Kunst von Mark Lewis The Cinema and Art of Mark Lewis 181
Filmprogramm 184
Sonntag 8.5.2005, 17:00 Uhr Sunday May 8th 2005, 5:00 pm, **Gloria**

FICTION ARTISTS 187
Installation FICTION ARTISTS 189
Donnerstag 5.5. bis Dienstag 10.5.2005, Thursday May 5th to Tuesday May 10th 2005, **Studio**

Hochschulfilme aus NRW Film from Film Schools in NRW 191
Montag 9.5.2005, 17:00 Uhr Monday May 9th 2005, 5:00 pm, **Lichtburg**

Preisträger anderer Festivals Award Winning Films of Other Festivals 193
Donnerstag 5.5.2005, 17:00 Uhr Thursday May 5th 2005, 5:00 pm, **Lichtburg**

Produzententag Producer's Day 195
Werbefilmrolle Advertising Film Reel 197
Montag 9.5.2005, 17:30 Uhr Monday May 9th 2005, 5:30 pm, **Gloria**

Workshop Kurzfilm International Workshop Short Film International 198
9.5., 10.5.2005, 9:00 Uhr May 9th and May 10th 2005, 9:00 am, **Walzenlagerkino Zentrum Altenberg**

Energetic Images. Bio-mechanische Aufzeichnungen von Józef Robakowski Energetic Images. The Bio-mechanical Recordings of Józef Robakowski

von Piotr Krajewski

Der 1939 geborene Józef Robakowski gehört zu den wichtigsten Persönlichkeiten der zeitgenössischen polnischen Kunst. Er ist Künstler, Kunsthistoriker, Autor von Filmen, fotografischen Zyklen, Videoaufzeichnungen, Zeichnungen, Installationen, Objekten, konzeptuellen Projekten und Initiator zahlreicher bedeutender Ereignisse und multimedialer Kunstaktionen, sowie auch Gründer einiger experimenteller Künstlergruppierungen.

Er studierte Kunstgeschichte und Museumswissenschaft im Dezernat für Schöne Künste der Kopernikus Universität in Torun und setzte anschließend sein Studium an der Kinematografischen Fakultät der Filmhochschule in Łodź fort, wo er zwischen 1970-1982 als Dozent und erneut ab 1995 als Professor unterrichtete.

Seit 1959 hat er an zahlreichen Kunstausstellungen, Film- und Medienfestivals teilgenommen, u. a. an der Documenta 6 (Kassel 1977), Film as Film (London 1979), der Sydney Biennale (1982) und EUROPA, EUROPA (Bonn 1994). Seit 1989 beteiligte er sich mehrmals an der Medienkunstbiennale WRO und an Events, die von renommierten Museen und Galerien veranstaltet worden sind, einschließlich MoMA New York, Centre Georges Pompidou (Paris), De Appel (Amsterdam) und in Polen vom Centre for Contemporary Art (Warschau) und dem Kunstmuseum (Łodź). Seine Werke – Grafiken und Fotografien, Bänder und Installationen befinden sich weltweit in vielen Sammlungen zeitgenössischer Kunst.

Im Schaffen Robakowskis durchdringen konzeptuelle und analytische Elemente den Ausdruck des individuellen Handelns, der frei ist von jeglicher Stilisierung, künstlerisch-malerischen Attitüden oder Konventionen. Seine Arbeiten strahlen Natürlichkeit und scheinbare Mühelosigkeit aus, die aus dem Bemühen des Künstlers resultieren, das Werk zu reinigen und von seinen nichtstrukturellen Elementen zu befreien.

Robakowskis Werk bleibt hartnäckig autonom. Über Jahrzehnte lehnt es sich deutlich gegen gängige Tendenzen auf; es bevorzugt die Funktion der Erkenntnis und des Ausdrucks, anstatt sich der Aktualität der Kunstwelt unterzuordnen und schafft es jedoch gleichzeitig ein wesentliches Element ihrer Mitgestaltung zu sein.

Es ist interessant, wie ein so individueller und konsequenter Künstler mehrere unterschiedliche und bedeutsame Künstlergruppierungen formen konnte. Unter anderem gründete Robakowski Petla (Schleife, 1960-1962), eine Gruppe von Filmemachern, in deren Rahmen er 1962 seinen ersten Film *6.000.000* realisierte. Dieser entstand aus Schnittresten eines anderen Filmes, den ein Freund Robakowskis aus den Dokumentaraufnahmen der Holocaust-Ära komponierte. Zero-61 (1961-1969) war eine Gruppe von Fotografen, die damals für ihre großformatigen, grafisch raffinierten Kompositionen hoch geschätzt wurde. Durch die Identifizierung mit Objekt, Installation und Environment widersprachen sie gegen Ende der 60er Jahre der Künstlichkeit der Fotografie.

Die 1970 gegründete und bis 1977 aktiv wirkende Werkstatt der Filmform, deren Mitbegründer neben Robakowski solch hervorragende und unterschiedliche Persönlichkeiten wie Zbig Rybczynski und Wojtek Bruszewski waren, avancierte zu einer für die polnische Medienkunst wahrscheinlich wichtigsten Künstlerformation.

Die Werkstattkünstler betrachteten sich als Erben der polnischen Avantgarde der 30er Jahre, in Bezug auf die dort bestehende starke Dominanz des Konstruktivismus und das Interesse am filmischen und fotografischen Experiment. Sie praktizierten sowohl mit bereits vorhandenen Medien, als auch







Rynek

Born in 1939, Józef Robakowski is one of the foremost figures in contemporary Polish art, renowned as an artist, art historian, filmmaker and creator of video works, photographic series, drawings, installations, objects and conceptual projects, as well as the originator of many major cultural and multimedia art events and the founder of several experimental artistic groups.

Robakowski majored in art history and museum studies at the Fine Arts Department of Copernicus University in Torun. He continued his studies at the Łodź Film School, where he later joined the teaching staff – as an instructor from 1970 to 1981, and as a professor from 1995 to the present.

Since 1959, Robakowski has been a participant in numerous art exhibitions, film festivals and new-media festivals, including Documenta 6 (Kassel 1977), Film as Film (London 1979), Sydney Biennale (1982), Europa, Europa (Bonn 1994) and the WRO Media Art Biennale (Wroclaw, regularly since 1989). He has taken part in events organized by major museums including the Museum of Modern Art (New York) and Centre Georges Pompidou (Paris), prestigious galleries such as De Appel (Amsterdam), and, in Poland, the Center for Contemporary Art in Warsaw and the Museum of Art in Łodź. His work – from graphics and photography through tapes and installations – is featured in many contemporary-art collections around the world.

Conceptual and analytical elements are an inextricable part of Robakowski's individual expression, which is free of any stylization, artiness or convention. Robakowski's creations have a profoundly natural air, an apparent effortlessness that in fact results from a painstaking process of elimination, freeing the work.

Through the decades, Robakowski has remained uncompromisingly autonomous, defiantly resisting trends, focussing on the experimental and expressive functions of his art rather than on current artistic trends, including those on which he was exerting enormous influence.

It is quite interesting that such a consistently individualistic artist established so many important artistic groups, of such diverse natures, only a few of which I shall name here. One of the first that Robakowski founded was Petla (The Loop, 1960-1966), the film group under whose auspices he made his first film – *6,000,000*, the 1962 work composed of documentary clips from the Holocaust era. Zero-61 (1961-1969) was a group of photographers originally renowned for graphically sophisticated large-format compositions that were the very essence of artistic photography, but by the late '60s the group was countering the artificiality of photography by associating it with objects, installations and environments. In 1970,

mit dem neu erscheinenden Video. In ihren zahlreichen Darbietungen setzten sie aktionistische und happeningnahe Strategien ein, die dem kontextuellen und konzeptuellen Boden avantgardistischer und "gegenkultureller" künstlerischer Praxis der 60er und 70er Jahre entsprangen.

In Vereinfachung kann man behaupten, dass die Erfahrungen mit der Werkstatt Robakowski zur Annahme einer Prämisse führten, laut welcher die Wirklichkeit die Partitur semantischer Funktionen bildet; die Morphologie dagegen durch die Eigentümlichkeit der Ausdrucksmittel bestimmt wird, die dem jeweiligen Medium eigen sind.

Auf eine besondere und subtile Weise strahlen seine Arbeiten eine Energie aus, die bei dem biologisch-mechanischen Zusammenprall zwischen Menschen und Medium erscheint. Viele seiner Werke verbinden eine einzigartig kühle Objektivität des Aufzeichnens mit, wie nebenbei reproduzierten, gefühlsbeladenen Situationen. Gleichzeitig hebt die verwendete Methode die Typologie des Filmes auf, im Bereich der Werke mischt sich das Dokumentarische mit dem Performativen, der Kommentar des Autors mit der Analyse der Möglichkeiten seines Werkzeugs. Der Künstler bleibt mit der Kamera allein, durch sie ist er mit dem Raum verbunden und kann beides verfolgen: das Wesen der Energie, die der Mensch im physikalischen Raum hinterlässt und ihre Spuren, die während des Aufzeichnens eingefangen werden.

Robakowskis Filmschaffen ist frei von Verzierung als auch von Überzeugung und Psychodrama, es ist intuitiv, essentiell und gleichwohl mechanisch. "Sich dem zauberhaften Mechanismus der MASCHINEN anzuvertrauen, die einem erlauben, die Vorstellungen des Menschen zu überschreiten. Sie verursachen Effekte, überwältigen, sie hoffen auf deine menschliche Intuition."[1]

Energetic Images. Bio-mechanische Aufzeichnungen **ist eine umfassende, dreiteilige Auswahl der Werke von 1970–2005, die dem energetischen und bio-mechanischen Grundstoff in Jozef Robakowskis Filmen und Videorealisationen gewidmet ist. Die Zusammenstellung erfolgte in Kooperation mit dem Künstler, speziell für die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen. Diese Sammlung von Filmen aus unterschiedlichen Zeitperioden könnte man mit Hilfe variierender Begriffe bezeichnen: Struktureller Film, Expanded Cinema, Videoart, Neue Wilde, Post-Banalismus – wobei sichtbar wird, wie der Künstler die Grenzen der vorgegebenen Strukturen, des jeweiligen künstlerischen Paradigmas überschreitet, unabhängig davon, wie stark diese in ihrer jeweiligen Zeit dominierten.**

Attention: LIGHT! (Für Paul Sharits)

Als Inspiration für dieses Programm von Film- und Videowerken gilt die Energie des Lichts, eines Mediums, das den Kern der Projektion von bewegten Bildern ausmacht; es ist Paul Sharits gewidmet, dem amerikanischen Experimentator, mit dem Robakowski durch eine langjährige künstlerische Freundschaft verbunden war.

1981 kam Sharits – sich damals auf Krücken bewegend – nach Polen und hielt sich in Robakowskis Wohnung auf. Robakowski beschreibt im Folgenden ein Ereignis, das als Inspirationsquelle für einen neuen Film dienen sollte: "Unter dem Einfluss einer Chopin-Schallplatte, die ich in voller Lautstärke vorgespielt habe, hat er [meine] Kamera gegriffen, schlurfte zum Balkon und fing an, die Kamera schwungvoll im Takt der dröhnenden Mazurkas zu schwingen. Letztendlich ist dieser Film nicht entstanden, denn kurz danach ist das Kriegsrecht ausgerufen worden und das Band ist in einem staatlichen Labor verschwunden (wohin es zum Entwickeln gegeben wurde). Doch in mir ist ein ganz starker Eindruck dieser Performance geblieben. Wir waren uns damals sehr nah. Man könnte sagen, wir haben uns wegen Chopin und der Kunst ineinander verliebt."[2]

Ein paar Jahre nach diesem Vorfall, erreichte Robakowski die Nachricht, dass Sharits in einer zufälligen Schießerei schwer verwundet wurde, kurz danach bekam er ein Päckchen mit einer detaillierten Anweisung zur Ausführung eines neuen Werkes. Sharits "hat die Partitur UNSERES Filmes geschickt, den ich erst jetzt (2004) im digitalen Format und mit der Hilfe meines Kollegen Wieslaw Michalak aus Toronto realisieren konnte. Und so, nach fast zwanzig Jahren kann die Welt ein weiteres Werk des hervorragen-

along with such distinguished and diverse cohorts as Zbig Rybczynski and Wojciech Bruszewski, Robakowski co-founded the Film Form Workshop, which operated in Lodz until 1977 and became perhaps the most important collaborative effort in Polish media art. The Workshop artists regarded themselves as heirs of the Polish avant-garde of the 1930s, whose predominant traits were constructivism and an interest in photographic and film experimentation; they worked in established media – not only photography and film, but also that newly-emerging medium: video. In many presentations they also used happenings and actionistic strategies that sprang from the contextual and conceptual foundations of the avant-garde and 'counter-cultural' artistic practices of the 1960s and '70s.

In essence it can be said that the Workshop's activities reveal Robakowski's assumption that reality provides the semantics of the production plan, while the morphology is dictated by the characteristic qualities inherent to the given medium. Robakowski's work emanates a distinctive and subtle energy arising from the biological-mechanical confrontation of Man and Medium.

Many of his works are characterized by the unique manner in which he combines coolly objective shooting techniques with the apparently incidental registration of emotionally charged situations. At the same time, his approach completely defies cinematic typology – within a single work documentary merges with performance, and the artist's subjective commentary is combined with analysis of the potential of the medium.

The artist works one-on-one with the camera and relates to space through it, tracing the nature of the energy that he and the camera leave in the environment. Robakowski's cinema is free of ornament, free of persuasion and psychodrama; it is intuitive and concentrated, emotional and mechanical. "To entrust oneself to the magical mechanism of MACHINES that allow one to exceed the limits of the human imagination. They cause effects, they disarm, they count on your human intuition."[1]

Energetic Images is a major three-part presentation of selected works from 1970 to 2005, compiled in close collaboration with the artist specially for the International Kurzfilmtage in Oberhausen, focussing on the energetic and bio-mechanical element in Robakowski's films and videos. It gathers together films from different periods, which are distinguished by shifts in the predominance of structural film, expanded cinema, video art, new expression and post-banalism. It illustrates how the artist, time after time, immediately steps outside the boundaries of each set of parameters, each artistic paradigm, regardless of how dominant it was during the given period.

Attention: LIGHT! (For Paul Sharits)

This programme of film and video works inspired by the energy of light – the medium at the very core of the projection of moving pictures – is dedicated to the late Paul Sharits, the American experimenter with whom Robakowski enjoyed a long-term creative friendship.

In 1981, Sharits, who was then on crutches, came to Poland and stayed in Robakowski's flat. Robakowski describes the event that gave rise to a new film: 'Under the influence of a Chopin record that I'd put on full blast, [Sharits] grabbed my camera, hauled himself out on the balcony and started waving the camera around vigorously in time to the blaring mazurkas. That film was never made, because martial law was imposed and the tape was lost somewhere in a State lab [where it was left to be developed]. But that performance had made a very powerful impression on us. We were very close at the time. You could say we fell in love because of Chopin and art.'[2]

den amerikanischen Filmkünstlers betrachten: Achtung: Licht!, mit der Chopin-Mazurka, die von Paul Sharits selbst sorgfältig ausgesucht wurde – einem Künstler voller Unberechenbarkeit, wofür ich ihn so sehr geliebt habe."[3]

Attention: LIGHT! **gehört sowohl zum Œuvre Sharits, eines Künstlers, der nach den elementaren farbigen Grundstrukturen des filmischen Bildes suchte, als auch zu dem Werk Józef Robakowskis, der von der Energie des Lichts fasziniert ist. Der strukturelle Film liegt gewiss im Hintergrund der individuellen Forschung beider Künstler, doch vor allem teilen sie das Gespür für das Energetische der Abstraktion und eine Sehnsucht nach der intentionslosen, essentiellen Abstraktion ähnlich der fast biologischen Energie von Formen.**

Bio-mechanische Aufzeichnungen. Film- und Videoperformance

Eine Zusammenstellung der Aufzeichnungen von Performances und Arbeiten, die in sich Performances sind. In manchen Arbeiten wird die Wirklichkeit zur Partitur für die nah am Körper gehaltene Kamera. In anderen überwiegt Ironie gegenüber sich selbst, gegenüber Trivialität der Dinge und des täglichen Geschehens.

Verblüffende Effekte bringt die tautologische Haltung des Künstlers, die in manchen Filmen präsentiert wird, wenn gewisse Selbstverständlichkeiten bis zum Ende gründlich geprüft werden. Mitglieder der Werkstatt der Filmform haben für solche tautologischen Strategien den Terminus "Theoreo-Praxis" verwendet, der ironisch aus dem offiziellen "Newspeak" der kommunistischen Partei der 70er Jahre abgeleitet wurde. Sie haben anfangs modellhafte Lösungen formuliert, und verwendeten sie dann ins Unendliche, bis die Modelle banal und selbstverständlich erschienen; oft hat aber diese Hartnäckigkeit zu unvorhergesehenen Resultaten geführt. Ein Beispiel für solche "Theoreo-Praxis" ist die Arbeit *Ide... (Ich gehe...)***. Kein Drehbuch, keine Papierskizze könnte mehr Wissen über die Art der Befreiung und Darstellung von vitaler Energie liefern, die in diesem Film sichtbar ist. Die Filmkamera wird in dieser Arbeit auf eine für die späteren Videoperformances charakteristische Weise verwendet. Der Übergang vom Film zum Video hat im Schaffen Robakowskis unsichtbar stattgefunden, und gerade in dieser Arbeit kommt der neue Aspekt des Umgangs mit dem Werkzeug deutlich zum Vorschein.**

Die auf den ersten Blick analytisch erscheinende Arbeit *Blizej – dalej (Näher – Weiter),* **beruht auf der Untersuchung der primitiven Funktion des automatischen Helligkeitsreglers der frühen Videokameras. Unerwartet enthüllt die so realisierte Arbeit die ganze Vieldeutigkeit dieser scheinbar mechanischen Situation, unterschiedliche Fragen und Themen der Kunst werden hier bloßgestellt – der Übergang von Abstraktion zur Mimesis, schwarzes Viereck von Malewitsch gegenüber dem Vermeerschen Thema des Künstlers in seinem Atelier, Symbolik des Fensters und Raumes des Künstlerateliers, und das Verhältnis zwischen der äußeren und inneren Welt, das mit Hilfe von Licht gestaltet wird.**

O Palcach (Über die Finger) **ist ein Thema, dass im Schaffen Robakowskis in unterschiedlichen Phasen und Medien immer wieder auftaucht. Und so existiert es in Form des 1979 geschriebenen Textes, des 16-mm-Filmes (1981), des in Auflage von 50 Exemplaren veröffentlichten Buches (1982), der Schautafel (1984), des Videobands (1984), der Aufzeichnung einer Videoperformance (1985) und schließlich auch als eine live übertragene Fernsehaktion. Das Wesen des verwendeten Mediums ist hier sekundär gegenüber der Identität und Energie des Themas, als ob das Ausdruckmittel nur ein neutrales Vehikel des zu übertragenen Inhalts gewesen wäre.**

Mein sehr persönliches Kino. Operationen an der Wirklichkeit

Die Kamera wird auf die unmittelbare Umgebung des Künstlers gerichtet, auf seine Beziehungen zur Welt im Umfeld der Reich-, Sicht- und Kameraweite. Aufzeichnung und Manipulation verschmelzen mit seiner emotionalen Beziehung zu Bestandteilen der Wirklichkeit, die dem Künstler am nächsten sind – der Aussicht aus seinem Fenster, dem Fernseher, aus dem in seinem eigenen Zimmer die kommunistische Propaganda vor sich hinplätschert, und zuletzt die der Freunde und Gefährten, die eine Welt der inneren Negation in Zeiten der politischen Unterdrückung aufbauen.

Ein Teil der Arbeiten aus diesem Programm entspringt aus den Jahren

A few years after that event, Robakowski found out that Sharits had been seriously wounded in a shooting accident, and shortly after that he received a packet containing detailed instructions for the creation of a new work. Sharits had "sent the production plans for OUR film, which I have succeeded in making only now [in 2004], by electronic means, thanks to the assistance of my colleague Wieslaw Michalak of Toronto. And so, after almost twenty years, the world can see another work by an eminent American filmmaker: *Attention: LIGHT!*, with a Chopin mazurka that was carefully hand-chosen by Paul Sharits – an artist of incalculable greatness, which made me love him so."[3]

Attention: LIGHT! fits into the oeuvre of Sharits, the seeker of colourful elementary structures for film images, as well as into Roboakowski's, with his interest in the energy of light. Structural cinema is of course lurking in the background in both of these artists' individual explorations, but even more than that they share a sense of the energy of the abstract – a sort of longing for the abstract, for the unintentional, nearly-biological energy of abstract forms.

The Bio-mechanical Recordings. Film- and Video-Performance

The set is composed of visual recordings of performances and works that are in themselves performance art. In some of the works, reality becomes the script for the behaviour of a camera held close to the body; in others, the prevailing mood is irony toward the triviality of everyday things and activities, as well as toward the artist himself.

The tautological attitude displayed in some of the films, when Robakowski undertakes in-depth exploration of certain platitudes, adds some intriguing effects. The members of the Film Form Workshop called such tautological strategies 'theoreo-practice' – an ironic derivative of the official Communist-party newspeak of the 1970s. They would start by formulating model solutions, then carry them out resolutely; the models appeared to be obvious and banal, but at times the relentless persistence led to unforseen results. One example of 'theoreo-practice' is the film *Ide... (I Am Going...)*. No screenplay or outline on paper could convey a sense of the liberation and exposition of vital energy you can see in this film. In this work Robakowski uses a film camera in a manner that became characteristic of his later video-performances. The transition from film to video was made seamlessly in Robakowski's work; here we find that new element of contact with the equipment.

The work *Blizej – dalej (Nearer – Farther)* at first appears analytical; it explores the primitive automatic brightness-adjustment function in early video cameras. It is highly unexpected that a production of this type would reveal a whole multiplicity of meanings in this seemingly mechanical operation, laying bare various artistic questions: problems of the transition from abstraction to mimesis, Malewich's black square vis-a-vis Vermeer's "artist in the studio" theme, the symbolism of the window and the artist's studio space, and the way light shapes the relationship between the interior and exterior worlds.

O Palcach (About Fingers) is a theme that recurs in different phases of Robakowski's work, and in various media: It appears in a paper (1979), a 16 mm film (1981), a book that came out in an edition of 50 copies (1982), a wallchart (1984), a video tape (1984), a recording of a video performance (1985), a video transmission (1989) and a televized live-broadcast action (1998). The medium employed is secondary here to the identity and energy of the theme, as if the means of communication were just a neutral vehicle for the content being conveyed.

My Very Own Cinema. Operations on Reality

The camera is focussed here on the artist's immediate environment – on his relationship with the world within his and his camera's reach. The processes of recording and manipulating melt with the artist's emotional bonds with the reality

1981-1988, als Robakowski der Filmhochschule verwiesen wurde, ohne Möglichkeit, seine Kunst in Polen zu zeigen, unter Reiseverbot stehend und nur mit großer Mühe seinen Lebensunterhalt sichernd. Aus dem Video hat er ein Werkzeug zur Beobachtung seiner Umgebung und seiner selbst gemacht. Obwohl er in den meisten Werken außer Sichtweite der Kamera bleibt, sind diese Arbeiten von seiner Präsenz durchdrungen.

"Das eigene Kino entsteht, wenn nichts gelingt. (...) Von allen Moden, ästhetischen Grundsätzen und festgesetzten sprachlichen Kodierungen befreit, steht es nah am Leben des Filmenden. Man kann sagen, dass es seine Liebe und Leidenschaft ist, aber oft auch ein Zerrspiegel. Wir filmen ALLES, und es stellt sich heraus, dass wir immer uns selbst filmen."[4]

Übersetzung aus dem Polnischen: Agnieszka Kubicka-Dzieduszycka

Redaktion: Ellen Kutscher, Kathrin Maria Wolkowicz

1 Józef Robakowski, *Video naturalne* **(Natürliches Video), 1991, in: Józef Robakowski,** *Teczka Nr XII, druki ulotne,* **BWA Lublin 1993, S. 111**

2 Józef Robakowski, *Art Przyjaciel (Wspomnienie)* **(Art Freund [Erinnerung]), 2004, unveröffentlichtes Manuskript im WRO Center Archiv**

3 Ibid.

4 Józef Robakowski, *Wybór pism – teksty własne 1970-1988* **(Ausgewählte Schriften – eigene Texte 1970-1988), in:** *Powiekszenie* **(Vergrößerung) Nr. 3, Krakau 1988**

closest to him: the view from his window, the television steadily dripping Communist propaganda into his room, and his friends and colleagues in art circles building a world of internal opposition during a period of political oppression.

Some of the works in this set are from the period from 1981 to 1988, when Robakowski had been removed from his post at the Film School, prohibited from showing his work in Poland and forbidden to leave the country. In this situation, barely making ends meet, Robakowski turned video into a tool for observing his immediate surroundings and for a kind of self-observation, and although he remains off-camera in most of the works, his presence saturates them all.

'My Very Own Cinema is something I work on when nothing is working out. (...) Unconstrained by fashions, aesthetic rules and established linguistic codes, it is close to the filmmaker's life. You can say it is his love and his passion, but frequently also a warped looking-glass. We film EVERYTHING, and it turns out that we are always filming ourselves.'[4]

1 Józef Robakowski, *Video naturalne* (Natural Video), 1991, in: Józef Robakowski, *Teczka Nr XII, druki ulotne,* BWA Lublin 1993, p. 111

2 Józef Robakowski, *Art Przyjaciel (Wspomnienie)* (My Friend Art [Memoirs]), 2004, unpublished manuscript in the WRO Center archive

3 Ibid.

4 Józef Robakowski, *Wybór pism – teksty własne 1970-1988* (Selected writings – own texts 1970-1988), in: *Powiekszenie* (Enlargement) no 3, Krakow 1988

Piotr Krajewski

Kurator, Autor und Denker. Mitbegründer und künstlerischer Leiter der WRO International Media Art Biennale (seit 1989). Kurator zahlreicher Kunstveranstaltungen und Ausstellungen in Polen und international. Publikationen zur Geschichte und Ästhetik der Neuen Medien (Autor und Herausgeber). Vor kurzem erschienen seine Texte auch in Österreich, Japan und Polen. Mehr als 100 Sendungen über Kunst und Medien im polnischen Fernsehen (Autor und Produzent). Podiumsgast und Jurymitglied internationaler Medienkunstereignisse, Mitglied der International Arts Critics Association und der Polskie Towarzystwo Estetyczne (Polnische Gesellschaft für Ästhetik). Gast-Fellow der kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wroclaw.

kraj@wrocenter.pl

Curator, author and scholar. Co-founder and artistic director of WRO International Media Art Biennale (1989 to the present). Curator of numerous art events and exhibitions in Poland and abroad. Author and editor of publications on the history and aesthetics of new media. Recently his texts have appeared in print in Austria, Japan and Poland. Author and producer of more than 100 programmes focused on art and media culture for Polish television. Panelist and jury member of international media art events, member of International Arts Critics Association and the Polish Society of Aesthetics. Visiting fellow at the Theory of Culture Department of Wroclaw University.

kraj@wrocenter.pl

Programm 1 — Attention: LIGHT! (For Paul Sharits) — Freitag 6.5.05, 17:00 Uhr, Gloria

Manifest energetyczny! The Energy Manifesto!

Polen 2003
2', DVD, Farbe

Regie Józef Robakowski

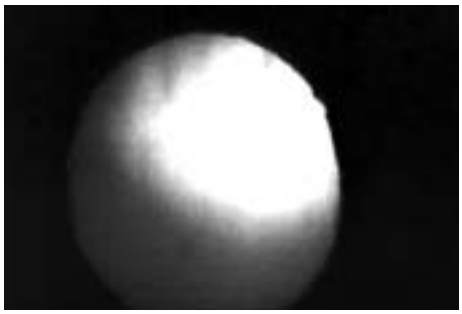
Ein ausdrucksstarker Aufschrei des Autors des Manifestes, während sein Kopf aus dem Wasser herauskommt: Ich möchte euch allen sagen, dass Kunst Energie ist! A highly expressive cry from the author of the manifesto, uttered while his head emerges from the water: I should like to tell you all that art is energy!

Test I

Polen 1971
7', 35 mm, s/w

Regie Józef Robakowski

Dieser Film wurde ohne Kamera gemacht. Die in unterschiedlichen Abständen aus dem Film ausgeschnittenen Löcher gestalten den Rhythmus des Lichtflusses, der vom Kinoprojektor ausgeht und auf die Leinwand geworfen wird, wobei ein Nachbild-Effekt entsteht. Die Intensität der Lichtenergie wird durch die in das Filmband eingekratzten Tonpunkte gesteigert. This film was made without a camera. The holes cut out of the film at various distances determine the rhythm of the flow of light that emanates from the cinema projector and is projected on the screen, creating an afterimage effect. The intensity of the light energy is enhanced by the sound points scratched in the film.



Test I

Proba (Test II) An Attempt (Test II)

Polen 1971
4', DVD, s/w

Regie Józef Robakowski

Eine klassische Orgelkomposition von Johann Sebastian Bach vermag ein durchsichtiges rotes Band zeitlich "auszudehnen". Eine Untersuchung des musikalischen Gedächtnisses. A classical organ composition by Johann Sebastian Bach can 'stretch' a transparent red strip in time. An exploration of musical memory.

Prostokat dynamiczny The Dynamic Rectangle

Polen 1971
3', DVD, Farbe

Regie Józef Robakowski

Der Autor des Filmes gestaltet spontan ein dynamisches Viereck mit seinen Händen zur suggestiven Musik von Eugeniusz Rudnik. Die Äußerung einer interaktiven Geste im Film. The filmmaker spontaneously forms a dynamic rectangle to evocative music by Eugeniusz Rudnik. The expression of an interactive gesture in film.

Videopiesni Video Songs

Polen 1992
4', DVD, Farbe

Regie Józef Robakowski

Ein Versuch, den gefühlsbeladenen Gesang des Autors auf ein elektronisch geschaffenes Bild zu übertragen. An attempt to render the auteur's emotionally charged singing as an electronically generated image.

Videocaluski Video Kisses

Polen 1992
3', DVD, Farbe

Regie Józef Robakowski

Die Gleichsetzung der organisch entstehenden Tonspur mit dem Videobild. The equation of the organically generated soundtrack with the video image.

1, 2, 3, 4...

Polen 1993
3', DVD, s/w

Regie Józef Robakowski

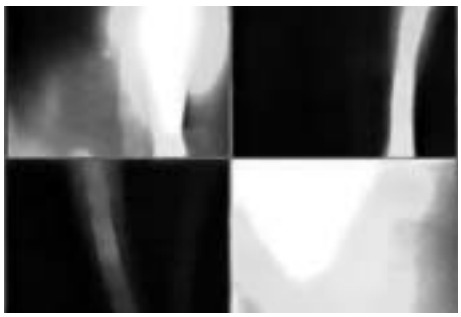
Eine Videoperformance – in absoluter Dunkelheit fallen Lichtpunkte auf das Gesicht des Autors. Die Energie des Bildes wird durch spontanes Abzählen gesteigert. A video performance – in absolute darkness, points of light fall upon the face of the filmmaker. The energy of the image is enhanced by spontaneous counting.

Leniwa linia Idle Line

Polen 1992
3', DVD, Farbe

Regie Józef Robakowski

Die durch das Bild langsam vor sich hinfließende Linie wird kontrapunktmäßig vom Ton einer vom Autor gespielten Violine begleitet. A line flowing slowly through the image is accompanied and counterpointed by the sound of a violin played by the filmmaker.



Videopiesni

Impulsatory Impulsators

Polen 2000
5', DVD, s/w

Regie Józef Robakowski

Eine Arbeit aus dem Zyklus *Impulsatoren,* **welcher 1971 mit dem Film** *Test I* **begonnen wurde. Ein fluktuierendes Lichtbild wurde mit Musik von Leszek Knaflewski vertont. In Folge dessen kommt es zu synchronen und asynchronen audiovisuellen Effekten, die vom Autor nicht ganz kontrolliert werden.** A work from the cycle *Impulsators,* which was begun in 1971 with the film *Test I.* A fluctuating light image was accompanied by music by Leszek Knaflewski. The resulting synchronous and asynchronous audiovisual effects cannot be completely controlled by the filmmaker.



Leniwa linia

Katy energetyczne The Energy Angles

Polen 1975-2004
15', DVD, s/w

Regie Józef Robakowski

Ein Video, das die energetische Struktur von geometrischen Ecken entblößt. "Meine Arbeiten aus dem Zyklus *Energetische Ecken* **sind Ausdruck von Faszination über das Problem der Existenz von Ecken, einer Art intuitiver Geometrie. Dieses durch das menschliche Gehirn imaginierte Modell wurde seit einigen Jahren zum Hauptmotiv meiner künstlerischen Aktivitäten. (...)"(J. R., 1987)** A video that reveals the energy structure of geometric angles. 'The works from the series *The Energetic Angles* are the expression of the fascination of a problem of the angles existance as of its kind intuitive geometry. The imaginary model became the main subject of my artistic activity since many years. (...)' (J. R., 1987)

Uwaga: Swiatlo! Attention: LIGHT!

Polen 2004
5', DVD, Farbe

Regie Wieslaw Michalak, Józef Robakowski

Das Video ist eine Nacharbeitung eines 1981 von Paul Sharits in Robakowskis Wohnung gedrehten Filmes, der verlorenging, ohne entwickelt zu werden. Ein paar Jahre nach diesem Vorfall schickte Sharits eine detaillierte Anweisung zur Ausführung dieses Werkes, das Robakowski erst 2004, elf Jahre nach Sharits Tod, im digitalen Format realisierte. This video is a reworking of a film made by Paul Sharits in Robakowski's apartment in 1981 which was lost without being developed. A few years after this event, Sharits sent detailed instructions on how to execute this work, which Robakowski only realized in 2004, in digital format, eleven years after Sharits' death.



Uwaga: Swiatlo!

Programm 2 The Bio-mechanical Recordings **Samstag 7.5.05, 20:00 Uhr, Gloria**

"Viele Jahre lang habe ich mit den Beziehungen zwischen meinem psychophysischen Organismus und den Geräten, die ich für mechanische Aufnahmen benutze (wie Filmkamera, Fotoapparat, Fersehkamera, Tonaufnahmegerät) experimentiert. Die Ergebnisse dieser Experimente erinnerten mich an mein Urteil über die wesentlichen Merkmale dieser technischen Erfindungen, dass sie die Übertragung meines psycho-physischen Befindens, meines Geistes und Bewusstseins auf den Film ermöglichten. Zuletzt ermöglichten sie die Überwindung meiner eigenen Vorstellung von verschiedenen Phänomenen, die in der komplizierten 'Realität' versteckt sind. Sie wurden zu Werkzeugen, zu anderen Wegen von Durchdringung und Entdeckung der Geheimnisse dieser Welt. Diese großartigen Instrumente versetzten mich in die Lage, mehr zu enthüllen als was ich weiß, sehe und fühle. Oft, wenn ein bestimmtes Feedback kommt, kann ich einen Teil meiner Selbst der Natur dieser mechanischen Umgebung hinzufügen. Jetzt interessiere ich mich dafür, den Werkzeugen ihre Funktion zu entziehen. Wenn z. B. jemand die KAMERA VOM AUGE TRENNT, dann ergibt sich die Möglichkeit zur Realisierung einer Fotografie oder eines Films, der den Zustand eines Ausdrucks zeigt, der vom menschlichen Sichtvermögen völlig unkontrolliert ist. Aber um solche Aufnahmen zu bewerten, zu prüfen und zu messen, müssen wir zurück zu dem Gespür, das wir während des Drehens vernachlässigt haben, weil wir mit einer strikt visuellen Aufnahme zu tun haben. Für mich ist besonders die Möglichkeit interessant, zwei radikal verschiedene Qualitäten – die MECHANISCHE und die BIOLOGISCHE – zu vergleichen."

Józef Robakowski, 1975

'For many years I have been carrying out experiments on the relation between my psycho-physical organism and devices which I use to produce mechanical recordings (e. g. film camera, foto camera, TV camera, taperecorder). The effects of these experiments have remind me of the conviction of capital significance of these technical inventions, as they enable the transmission of my psycho-physical states, my spirit and consciousness to the tape. At last, due to their own specific possibilities, they enable me to go beyond of my own idea of different phenomena hidden in the complicated "reality". They become tools, another means of penetration and discovering the mysteries of the world. These great instruments enable me to reveal more than I know, see and feel. Often, when a form of special feedback occurs, I can add a part of my nature to the nature of the mechanical environment. Now I'm interested in the problem of depriving the tools I use of their function. If someone for instance SEPARATES THE CAMERA FROM THE EYE, then a possibility appears to accomplish a photographic or film recording of a state of expression that is completely not being controlled by the eyesight. But in order to evaluate, to proof and measure such recordings, we need to go back to the sense that we have cut off during the process of shooting, because we are dealing with a strictly visual recording. For me the feasibility of comparing two radically different qualities – the MECHANICAL and the BIOLOGICAL – seems extremely interesting.'

Józef Robakowski, 1975

Manifest energetyczny! The Energy Manifesto!

Polen 2003
2', DVD, Farbe

Regie Józef Robakowski

Ein ausdrucksstarker Aufschrei des Autors des Manifestes, während sein Kopf aus dem Wasser herauskommt: Ich möchte euch allen sagen, dass Kunst Energie ist! A highly expressive cry from the author of the manifesto, uttered while his head emerges from the water: I should like to tell you all that art is energy!

Ide... I Am Going...

Polen 1973
4', DVD, Farbe

Regie Józef Robakowski

Eine Filmperformance, die auf dem Fallschirmspringerübungsturm in Łodź realisiert wurde. Eine Zusammensetzung von kalten, objektiven Bildern mit dem heißen (biologischen) Ton. Ein mit einer einzigen Aufnahme realisiertes Werk, was ein charakteristisches Merkmal für viele Arbeiten Robakowskis ist. A film-performance realized on the parachute training tower in Łódź. An assemblage of cold, objective images with the hot (biological) sound. A work made with a single shot, something which is a characteristic feature of many of Robakowski's works.

Blizej – dalej Nearer – Further

Polen 1985
3', DVD, Farbe

Regie Józef Robakowski

Ein Video, in dem die Erfahrungen der Werkstatt der Filmform aus Łodź fortgeführt werden. Eine Bloßstellung der medialen Natur einer Videokamera, die Nutzung ihrer Ohnmacht während der Gestaltung und der Aufzeichnung von Lichterscheinungen. A video in which the experiences gleaned in the Workshop of Film Form in Łodź are continued. An exposure of the mediatic nature of a video camera, the exploitation of its powerlessness during the creation and recording of light phenomena.



Ide...

Taniec z drzewami Dance with Trees

Polen 1985
3', DVD, Farbe

Regie Józef Robakowski

Spontane Aufzeichnung eines Tanzes, den der Autor zwischen den Bäumen mit einer "vom Auge getrennten" Kamera vorführte. Das gefühlvolle Wesen dieser visuellen Aufzeichnung wird durch die biologische Art des melodischen Tons verstärkt. The spontaneous recording of a dance performed by the auteur between the trees with a camera 'separated from the eye'. The emotional nature of this visual recording is heightened by the biological type of melodic sound.



Blizej – dalej

Samochody, samochody! Cars, Cars!

Polen 1985
3', DVD, Farbe

Regie Józef Robakowski

Zu einer "Straßensituation", die als Partitur für dieses Video gilt, wurde spontaner, durch den Autor artikulierter Kommentar hinzugefügt. Eine Art menschlicher Emotion, die durch äußere Erscheinungen bestimmt wird, unabhängig vom kommentierenden Autor. A spontaneous commentary articulated by the auteur is added to a 'street situation', which acts as a score for this video. A kind of human emotion that is shaped by external phenomena, independently of the commentating filmmaker.



Samochody, samochody!

La – Lu

Polen 1985
2', DVD, Farbe

Regie Józef Robakowski

Eine Schaukel zwingt ihren vom Kommentator unabhängigen Rhythmus auf, sie bildet die rhythmische Partitur für den Gesang des Autors. A swing imposes its rhythm, independent of the commentator; it forms the rhythmic score for the filmmaker's singing.

Chodz do mnie Come to Me

Polen 1989
5', DVD, Farbe

Regie Józef Robakowski

An eine vom Autor der Aufnahmen vorbestimmte visuelle Struktur wird später der Gesang einer Frau "angepasst". Die klassische Melodie klingt infolge dieses Prozesses als sychronisch einheitliches Werk wunderschön aus. A woman's singing is 'adapted' to a visual structure predetermined by the auteur. As a result of this process, the classical melody ends beautifully as part of a synchronously unified work.



Chodz do mnie

Ojej! Boli mnie noga... Ouch, My Foot Hurts...

Polen 1990
5', DVD, Farbe

Regie Józef Robakowski

Ein Versuch, den Eindruck des schmerzenden Fußes wiederzugeben, der meist durch organischen Ton und weniger mit Hilfe einer subjektiven Kamera erfolgt. An attempt to reproduce the impression of a hurting foot, more by means of organic sound and less by using a subjective camera.

O Palcach About My Fingers

Polen 1982
5', DVD, Farbe

Regie Józef Robakowski

Eine Art Kleinbiografie des Künstlers. Die absurde, für die Kamera vorgeführte Szene wird zum Mini-Theater, zu einer Videoperformance. Diese Lieblingsform des Künstlers wird in vielen seiner Werke verwendet, u. a. in: *Josephs Testament, Akustischer Apfel, Meine Videomasochismen.* A sort of miniature biography of Robakowski. The absurd scene staged for the camera becomes a mini-theatre piece, a video performance. This is one of Robakowski's favourite forms, and is used in many of his works, including *Joseph's Will, Acoustic Apple, My Videomasochisms.*

Bylem chlopcem w Nowym Jorku! I Was a Boy in New York

Polen 1989
5', DVD, Farbe

Regie Józef Robakowski

Eine ironische Reaktion, die vom Künstler in Form einer kurzen Videoszene während seines Aufenthaltes in New York 1989 realisiert wurde. An ironic reaction that was realized by Robakowski in the form of a short video scene during a visit to New York in 1989.

Jadziu, odbierz telefon... Yaga! Pick Up the Call Please...

Polen 1992
5', DVD, Farbe

Regie Józef Robakowski

Eine Videoperformance. Elektronisch zerstörtes Videobild in Wechselbeziehung zum naturalistischen Ton. Infolge dieser riskanten Zusammenstellung bekommt die Arbeit einen realistischen Anschein, wobei hauptsächlich der Ton über diesen scheinbaren Realismus entscheidet. A video performance. An electronically destroyed video image in interrelation with the naturalistic sound. This risky combination gives the work a realistic appearance, although it is mainly the sound that determines this seeming realism.



Bylem chlopcem w Nowym Jorku!

Jablko akustyczne Acoustic Apple

Polen 1994
4', DVD, Farbe

Regie Józef Robakowski

Eine "performance to the camera", eine der Lieblingsformen des intimen künstlerischen Ausdrucks Józef Robakowskis. Diese simple Videoperformance legt die Kraft der speziell vorbereiteten Tonspur frei, welche ein simples, eklatantes Bild begleitet: einen Apfel schälenden Autor. A 'performance to the camera', one of Józef Robakowski's favourite forms of intimate artistic expression. This simple video performance exposes the power of the specially prepared soundtrack, which accompanies a simple, striking image: the auteur peeling an apple.



Jablko akustyczne

Moje videomasochizmy My Videomasochisms

Polen 1989
5', DVD, Farbe

Regie Józef Robakowski

Eine simple Videoperformance, die die sogenannten "Fleischer der Kunst", ein paar polnische Performer (Zbigniew Warpechowski, Pawel Kwasniewski, Jerzy Truszkowski), verspottet, die ihre Körper während der Performances malträtierten. (...) Vor der Kamera "operiere" ich an meinem Gesicht mit verschiedenen Werkzeugen. Durch die Übertragung auf das Videoband wird die Tortur von "Bild und Ton" eine öffentliche Angelegenheit. (...) A simple Video performance mocking the so called 'butchers of art', some Polish performers (Zbigniew Warpechowski, Pawel Kwasniewski, Jerzy Truszkowski), that used to devastate their bodies during the performances. (...) In front of the camera I 'operate' on my face with various tools. By being transmitted onto videotape the torture of 'sound and vision' becomes a public fact. (...)



Moje videomasochizmy

Akt schodzacy po schodach Nude Descending a Staircase

Polen 2003
5', DVD, Farbe

Regie Józef Robakowski

In manchen Arbeiten muss der Künstler sich selbst gegenüber untreu werden. Ein ironischer Bezug auf Marcel Duchamps bekanntes Bild "Akt eine Treppe herabsteigend". Eine Videoperformance von Iza Lejk gefilmt, die Marcel, Maurice und Zbig gewidmet ist. In some works, the artist has to be untrue to him/herself. A ironic reference to Marcel Duchamp's well-known picture 'Nude Descending a Staircase'. A video performance filmed by Iza Lejk and dedicated to Marcel, Maurice and Zbig.

Jestem elektryczny I'm Electrical

Polen 1996-2005
13', DVD, Farbe

Regie Józef Robakowski

Aufzeichnung einer Direktsendung, von Józef Robakowski neu editiert. Eine Fernseh-Performance. Aufzeichnung einer riskanten Aktion, die während der WRO 96 The Polish Monitor Festival aus dem Fernsehstudio in Wroclaw live übertragen wurde. Diese polenweite Sendung hat außergewöhnliches Interesse bei den Zuschauern hervorgerufen. Recording of a live TV programme, re-edited by Józef Robakowski. A television performance. Recording of a risky action that was broadcast live from the TV studio in Wroclaw during the WRO 96 (The Polish Monitor Festival). This Poland-wide broadcast aroused extraordinary viewer interest.

Programm 3 **My Very Own Cinema. Operations on Reality** **Montag 9.5.05, 12:30 Uhr, Gloria**

Manifest energetyczny! The Energy Manifesto!

Polen 2003
2', DVD, Farbe

Regie Józef Robakowski

Ein ausdrucksstarker Aufschrei des Autors des Manifestes, während sein Kopf aus dem Wasser herauskommt: Ich möchte euch allen sagen, dass Kunst Energie ist! A highly expressive cry from the author of the manifesto, uttered while his head emerges from the water: I should like to tell you all that art is energy!

Rynek The Market

Polen 1970
5', DVD, s/w

Regie Tadeusz Junak, Ryszard Meissner, Józef Robakowski

Eine Animation der Wirklichkeit im öffentlichen Raum und zugleich der erste Film, der im Rahmen der "Werkstatt der Filmform" entstanden ist. Mit einer am so genannten "Roten Marktplatz" in Łodź feststehenden Kamera machte der Autor von 7 Uhr morgens bis 16 Uhr nachmittags alle fünf Sekunden zwei Bilder. Dadurch erreichte er auf mechanischem Wege eine filmische Verdichtung der wirklichen Zeit. Der Film diente als Inspiration für Zbigniew Rybczynskis *Tango.* An animation of reality in the public space and at the same time the first film made as part of the 'Workshop of Film Form'. Using a camera situated in the so-called 'Red Marketplace' in Łodź, the auteur took two pictures every five seconds from 7 am to 4 pm. In this way, he achieved a cinematic condensation of real time using mechanical means. The film served as inspiration for Zbigniew Rybczynskis *Tango.*



Rynek

Mechaniczny operator Mechanical Cameraman

Polen 2003
5', DVD, Farbe

Regie Józef Robakowski

Thema dieser Arbeit ist die mechanische, objektiv Ton- und Bildaufzeichnung im Zusammenhang mit dem subjektiven, kreativen Verhalten einer Gruppe von Menschen. The theme of this work is mechanical, objective sound and image recording within the context of a subjective, creative behaviour of a group of people.



Mechaniczny operator

"Party" z Lutoslawskim 'Party' with Lutoslawski

Polen 1987
27', DVD, s/w

Regie Józef Robakowski

Die dritte Sinfonie von Witold Lutoslawski dient als Tonspur zur Videoaufzeichnung einer von der Künstlergruppe "Łodź Kaliska" veranstalteten Sauforgie. Dies war ein kritischer Moment der alternativen Szene in Łodź. Nostalgie und unmäßiger Alkoholgenuss wurde in dieser Arbeit zynisch mit pompöser Musik des hervorragenden polnischen Komponisten kombiniert. The Third Symphony by Witold Lutoslawski serves as the soundtrack for this video recording of a booze-up organized by the artists group Łodź Kaliska. This was a critical moment for the alternative scene in Łodź. In this work, nostalgia and excessive alcohol consumption were cynically combined with pompous music by this outstanding Polish composer.

Sztuka to potega! Art Is Power!

Polen 1985
9', DVD, s/w

Regie Józef Robakowski

Persönliche Aufzeichnung der Feier anlässlich des 89. Jahrestages der Oktoberrevolution, die vom polnischen Fernsehen aus Moskau live gesendet worden ist. Diese schöpferische Herangehensweise an die wirklichen Ereignisse wurde zusätzlich verstärkt durch die Verwendung von Musik der Gruppe Laibach, die einen Kontrapunkt bildet. Personal recording of the celebration for the 89th anniversary of the October Revolution, which was broadcast live from Moscow by Polish television. This creative approach to the real events was additionally enhanced by using music by the group Laibach, which forms a counterpoint.

Z mojego okna From My Window

Polen 1978-2000
20', DVD, s/w

Regie Józef Robakowski

"Ich arbeitete an diesem Film seit 1978, als ich in eine Wohnung im sogenannten Manhattan im Zentrum von Łodź bezog. Von Zeit zu Zeit 'sah' ich von meinem Küchenfenster aus mit einer Film- oder Videokamera auf einen riesigen Platz, welcher die Heldenrolle meines 'Notizbuches' einnahm. Ich hielt alle Veränderungen und diversen sozialen sowie politischen Events fest, die auf diesem Platz stattfanden. Ich war auch am alltäglichen Leben der Leute interessiert, die etwas mit dem Platz zu tun hatten. Heute vor 20 Jahren habe ich die ersten Frames für diesen Film gemacht. Die im Film verstrichene Zeit wurde zum Protagonisten meines Projektes. 1998 entschieden die Stadträte, ein ausländisches Hotel auf unserem schönen Platz zu errichten. Sein Bau ist derzeit im Gange. Von da an war der Blick aus meinem Fenster von der Hotelwand verstellt. 1999 entschied ich mich, diese Filmchronik zu beenden ..." (J. R.) 'I have been working on this film since 1978, when I started living in a flat situated in the so-called Manhattan in the centre of Łodź. From time to time I would "look out" of my kitchen window with a film or video camera onto a huge square which became the hero of my "notebook". I kept filming all the changes and various social and political events taking place in this square. I was also interested in the everyday lives of the people who had something to do with the square. Today twenty years have passed since I shot the first frames of that film. The time accumulated in the film became the Protagonist of my venture. In 1998 the City Authorities decided to build a foreign hotel in our beautiful square. Its construction is currently under way. Now the view from my window encompasses only a fragment of the hotel wall. In 1999 I decided to end those film chronicles ...' (J. R.)



"Party" z Lutoslawskim



Z mojego okna

Texte Texts: **Józef Robakowski, Piotr Krajewski**
Übersetzung vom Polnischen ins Deutsche: Agnieszka Kubicka-Dzieduszycka
Zusammenarbeit: Kathrin Maria Wolkowicz

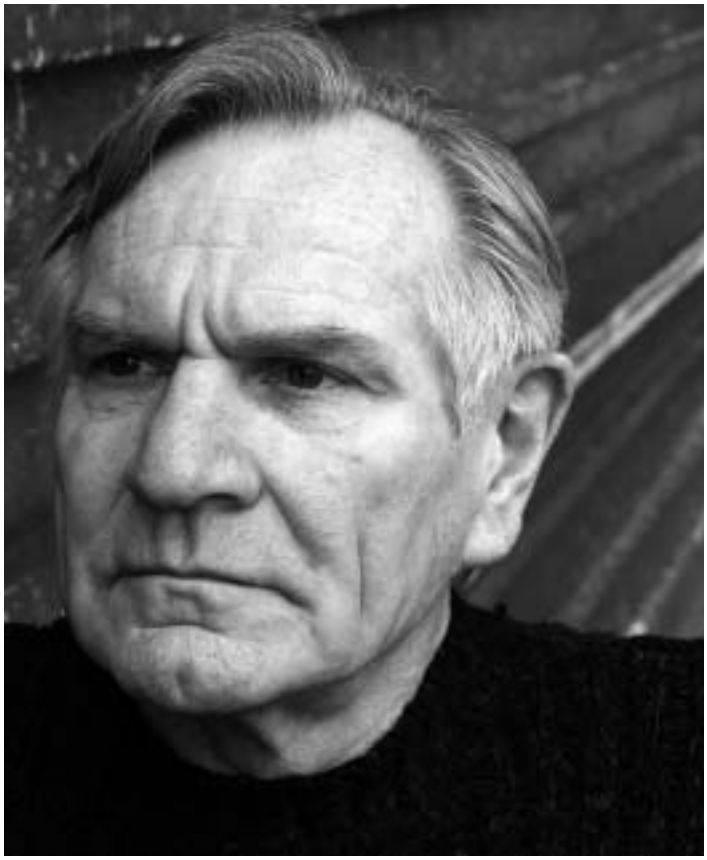
Biografie Józef Robakowski Biography Józef Robakowski

Józef Robakowski, geboren 1939 in Poznań; Filme, fotografische Zyklen, Videos, Installationen, Zeichnungen und konzeptionelle Projekte. Initiator zahlreicher Kunstveranstaltungen und -aktionen; Herausgeber, Theoretiker und Kritiker für Gegenwartskunst; studierte Bildende Kunst an der Copernicus Universität in Thorn; Kamera an der Filmschule Łodź, wo er auch später unterrichtete, 1970-81 als Dozent, seit 1995 als Professor. Mitbegründer verschiedener KünstlerInnengruppen, die für den polnischen Experimentalfilm von entscheidender Bedeutung waren: Oko (Auge), Petla (Loop), Zero-61, Krag (Kreis), Film Form Workshop, Television Creative Group "Station L".

1978 gründete er die Galeria Wymiany – Exchange Gallery, einen einzigartigen Ort für zeitgenössische Kunst in seiner Privatwohnung in Łodź. Die Galerie umfasst Gemälde, Zeichnungen, seltene ephemere Drucke, Filme, Videos, Fotos, Bücher, Plakate, Dokumentationen verschiedener Kunstveranstaltungen sowie Robakowskis eigene Veröffentlichungen. 1980 gründete er zusammen mit Gábor und Vera Bódy INFERMENTAL, das erste internationale Magazin, das auf Video erscheint. Das innovativen Trends in der audio-visuellen Kunst gewidmete Videomagazin wird von internationalen KünstlerInnen und Redakteuren gemacht.

Seit 1959 hat Robakowski an zahlreichen Kunst- und Medienausstellungen, Film- und Neue-Medien-Festivals teigenommen, darunter Documenta 6 (Kassel 1977), Film as Film (London 1979), Sydney Biennale (1982), Europa Europa (Bonn 1994) und die WRO Media Art Biennale (Wroclaw, regelmäßig seit 1989). Außerdem Teilnahme an Veranstaltungen bedeutender Museen, darunter das Museum of Modern Art (New York) und das Centre Georges Pompidou (Paris), sowie namhafter Galerien, z. B. De Appel (Amsterdam) und in Polen dem Zentrum für Zeitgenössische Kunst in Warschau und dem Kunstmuseum in Łodź. Seine Arbeiten – von Grafiken über Fotografien bis zu Videos und Installationen – sind in vielen internationalen Sammlungen zeitgenössischer Kunst vertreten.

www.robakowski.net



Józef Robakowski, born 1939 in Poznań is the author of films, photographic cycles, video recordings, installations, drawings and conceptual projects. He initiated many art events, exhibitions and actions and has been also active as editor, theoretician and critic in the field of contemporary art. He graduated from Fine Arts Department at Copernicus University in Torun and continued his studies at the Cinematography Department of Łodź Film School, where he later joined the teaching staff – as an instructor from 1970 to 1981, and as a professor from 1995 to the present. Robakowski co-funded several artistic groups that were crucial for experimental Polish art: Oko (Eye), Petla (Loop), Zero-61, KRAG (Circle), Film Form Workshop, Television Creative Group 'Station L'.

In 1978 he funded Galeria Wymiany – Exchange Gallery, a unique contemporary art gallery placed in his private apartment in Łodź. The gallery holds a collection of paintings, drawings, rare ephemeral prints, films, video recordings, photographs, books, posters, documentation of various art events and Robakowski's own publications. In 1980 Robakowski co-founded with Gábor and Vera Bódy INFERMENTAL, the first international magazine released on videocassettes devoted to innovative tendencies in audio-visual arts and made by international artists and editors.

Since 1959, Robakowski has been a participant in numerous art and other media exhibitions, film festivals and new-media festivals, including Documenta 6 (Kassel 1977), Film as Film (London 1979), Sydney Biennale (1982), Europa Europa (Bonn 1994) and the WRO Media Art Biennale (Wroclaw, regularly since 1989). He has taken part in events organized by major museums including the Museum of Modern Art (New York) and Centre Georges Pompidou (Paris), prestigious galleries such as De Appel (Amsterdam), and, in Poland, the Contemporary Art Centre in Warsaw and the Museum of Art in Łodź. His work – from graphics and photography through tapes and installations – is featured in many contemporary-art collections around the world.

www.robakowski.net

Filmografie (Auswahl) Filmography (Selection)

1962 *6 000 000*
1964 *Suita*
1969 *Collage*
1969/70 *Po czlowieku* **(mit** with **R. Meissner und T. Junak)**
1970 *Rynek*
1971 *Test*
Test II
1971/72 *Prostokat dynamiczny*
1972 *Zapis* **(mit** with **A. Mikolajczyk)**
1972/73 *Cwiczenie*
1973 *Ide...*
Drzwi – Okno – Krzelslo **(mit** with **R. Wasko)**
1974 *Moj film*
Reinkarnacja **(mit** with **WFF)**
1975/76 *Przestrzen zakłocona*
1976 *Cwiczenie na dwie rece*
1976 *Po linii* **(mit** with **L. Czolnowski)**
1978 *20 x Morska fala*
1978/79 *Dwie kamery* **(mit** with **M. Potocka)**
1978/85 *Z mojego okna*
1979 *Film (Osieki 79)*
Jedna minuta filmu
12 Zdjec
100 Blyskow flesza
1980 *Metr*
1980/81 *Notatnik* **(mit** with **M. Potocka)**
1981 *O Palcach...*
1982 *Transmisjaz moskwy*
1984 *Apel!*
Pamietnik Jozefa
1985 *Kino to potega!* **(mit** with **M. Potocka)**

Videografie (Auswahl) Videography (Selection)

1973 *Transmisja TV* **– 12 Stunden**
1974 *Metr*
1975 *Zblizanie*
Funkcje
Gimnastyka
Cwiczenie dramaturgiczne
Moje
1976 *Polecenia* **(mit** with **A. Paruzel)**
A = B
Test
Test II
Test III
1976/79 *Cwiczenia na dwie rece*
1977 *Twarz TV*
Po linii
1978/99 **Z mojego okna**
1982 *O Palcach*
Panstwo wojny
O palcach ...
1982/88 *Hommage a Brezniew*
1985 *Apel!*
Sztuka to potega!
Moj teatr
Cykl: Cwiczenia dla video
Cykl: Videoklipy dla kapeli moskwa
Cykl: Dekykacje
1986 *Okno z polski*
Maszyny drzace, kominy dymiace ...
Tilt, jarocin **und** *Moje oko*
1987 *Upadek silyu*
Katy energetyczne
1989/92 *Party z Lutoslawskim – III Symfonia*
1988 *Idzie ulica*
III Piesni nastrojow
Spokojni z bedlna
1989 *Zabawy polakow*
O Palcach
Obrazki mosochistyczne
Dotkniecie Jozefa
Bylem chlopcem w nowym jorku
R. Nonas
Cwiczenia dla video – Montreal
Mamy prezydenta!
Video – obiekt
Taniec w altanie
1989/90 **Chodz do mnie**
1990 *Ojej, boli mnie noga!*
Szukaj!
Testament P. Jozefa
Moje Videomasochizmy II
1973/91 *Fotografia astralna*
1991 *Magia zwieciadla*
Syn rosji
Taniec z lajkonikiem
1992 *Okulary*
Arnolvideofini
Jadziu, odbierz telefon ...
Gnusna linia
1993 *1, 2, 3, 4 (Videopoliczki)*
III Videopiesni
Videowiatr
Videocaluski
1994 *Akustyczne jablko*
1997 *Pozegnanie paznokcia*
1998 *Jestem elektyczny*
Impulsatory
1999 *Impulsator naturalny*

Film muss nähen Film Must Sew

Über Geschlecht, Sexualität und Ökonomie in den Filmen von Stefan Hayn Gender, Sexuality and Economy in the Films of Stefan Hayn

von Manfred Hermes

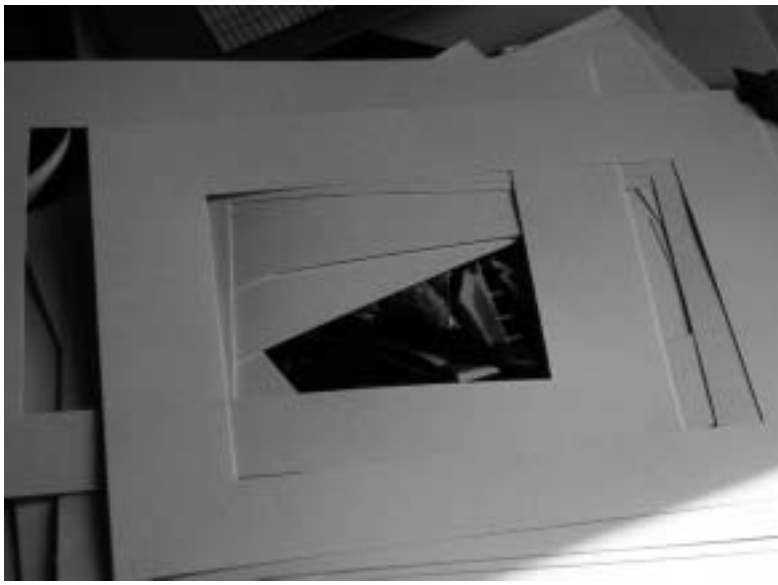
Bereits in den ersten mir bekannten Filmen von Stefan Hayn setzte sich der konzeptuelle Raum aus konträren Segmenten zusammen. Im sehr kurzen *Schwulenfilm* (1989) schließt Hayn die vom Titel angezeigte Verbindung zwischen "schwul" und "Film" in bezeichnender Weise kurz. *Schwulenfilm* zeigt nichts als ein Schriftbild, das "dieses Bild ist von einem Schwulen" verkündet, als billiger Stempeldruck, von Hayn durch Einzelbildschaltung animiert.

Auch *Tuntenfilm* (1990) leitet sexuelle und geschlechtliche Zuschreibungen durch die Bedingungen des filmischen Apparats. Zu sehen sind schnell wechselnde Typografien und gemusterte oder schillernde Stoffe. Man könnte diese Stoffe als tuntig bezeichnen, vor allem aber bilden sie theatralisch sich überlagernde Schichten und Flächen ohne Hintergrund. In diesem Zusammenhang ist "Tunte" die Umwertung einer negativen Benennung zum Zweck einer positiven Selbstzuschreibung. Diese Taktik war einmal hochpolitisch: Denn die "Tunte" schlägt die für den "Mann" vorgesehenen Verhaltens- und Bekleidungsnormen aus und verlässt dadurch den Radius, der diese Normen immer wieder hervorbringt. Da im *Tuntenfilm* aber nur Stoffe und Schriften zu sehen sind, bleibt der Raum höchst abstrakt.

In *Tuntenfilm* bildeten sich Zuschreibungen vor allem zwischen Wort, Filmbewegung und Bildfläche ab. In *Pissen* (1990) ging Stefan Hayn zu einem erzählerischen Ansatz und einem Rollenspiel in eigener Sache über. Dieser Film handelt von einer besonderen Form von "Korrektheit", die mit dem "Sauberkeitstraining" durchgesetzt wird. Für dieses Training sind die Familien zuständig, im Kindergarten und in der Schule wird es als erfolgreich durchlaufen vorausgesetzt. Der Ausscheidungsdrang fügt sich aber nicht unbedingt in die Ordnung von Stundenplan und Sitzreihe, ebenso wenig wie sich der sexuelle Trieb immer an "korrekte" Objekte hält. In *Pissen* werden die sich so ergebenden Divergenzen als beinahe praunheim-artige Groteske durchgespielt, und doch, trotz aller kleinbürgerlichen (und fränkischen) Niedlichkeit bleibt die Familie und die Schule als "ideologischer Staatsapparat" erkennbar. (Das Thema Staatsapparat Schule greift Hayn dann auch in *Gespräche mit Schülern und Lehrern* [2002] noch einmal auf.) "Queere Ästhetik" im Bereich des Abjekten anzusetzen ist auch deshalb konsequent, weil sie die symbolische Ordnung ins Auge springen lässt, die sowohl die Unterteilung in "Damen" und "Herren" hervorbringt wie das Konzept einer "korrekten" Sexualität.

In *Fontvella's Box* (1992) wird das Drama der "männlichen Subjektivität" im Rahmen eines Ausstattungs- und Kostümfilms aufgeführt. Der Star ist ein kleiner Penis in Perücke und Federboa, der bei einem seiner Gesangsauftritte unspektakulär in sich zusammensinkt. Die traumatisch besetzte Deflation leitet über in eine mise en abyme, die sich als nahtlos gleitende Bewegung immer tiefer in einen Raum unentwegter Inversionen verschachtelt. Öffnungen sind nicht nur Bühnen, sondern Stauräume, Schnittstellen, Ausblicke oder Gucklöcher. "Penis" bildet das metaphorische Zentrum einer Befragung einer homosexuellen Subjektivität, die als kleine Kastrations-Revue organisiert ist und einem Möbiusband ähnelt.

Fotokopierte Abdrücke des Rektalbereichs werden zu floralen Mustern, die Außenhaut des Penis projiziert Hayn hingegen auf eine Fläche, wodurch sich ebenfalls abstrakte Ornamente mit Figur-Grund-Problemen ergeben.



What to Put on Top of Jack Smith's Memorial Christmas Tree?

Even in the first films by Stefan Hayn that I know, the conceptual space was composed of opposite segments. In his very brief *Schwulenfilm (Queer Film*, 1989), Hayn highlights in typical manner the connection between 'queer' and 'film' embodied in the title. Schwulenfilm shows nothing but script announcing 'this image is by a queer' as a cheap stamp imprint animated by Hayn using the frame-by-frame method.

Tuntenfilm (Queeny Film, 1990) also puts externally imposed role ascriptions regarding sex and gender through the cinematic apparatus. One sees rapidly changing typographies and patterned or shimmering fabrics. These latter could be described as camp, but above all they form theatrically overlapping layers and fields without a background. In this connection, 'queen' is the revaluation of a negative designation in order to create a positive self-ascription. This tactic was once highly political: a 'queen' rejects the norms of behaviour and clothing envisaged for 'men' and thus leaves the radius that constantly produces these norms. However, because only material and type is to be seen in *Tuntenfilm*, the space remains highly abstract.

In *Tuntenfilm*, ascriptions were depicted mainly by means of words, film movement and image surface. In *Pissen (Pissing*, 1990), Stefan Hayn went over to a narrational approach and a role game on his own account. This film is about the particular form of 'correctness' that is imposed by means of 'potty training'. Families are responsible for this training; kindergartens and schools assume that it has been successfully carried through. However, the urge to excrete does not necessarily obey the order imposed by timetables and seating plans, just as the sexual drive does not always stick to 'correct' objects. In *Pissen*, the resulting divergences are played through almost in the manner of a Praunheim-like grotesquerie, and yet, despite all the petit-bourgeois (and Franconian) cuteness, the family and the school remain recognizable as the 'ideological state apparatus'. (Hayn was to return to the theme of the school as a state apparatus in *Gespräche mit Schülern und Lehrern [Conversations with Pupils and Teachers*, 2002]) Positioning 'queer aesthetics' in the area of the abject is also logically consistent because they highlight the symbolic order that produces both the division into 'ladies' and 'gentlemen' and the concept of a 'correct' sexuality.

In *Fontvella's Box* (1992), the drama of 'masculine subjectivity' is acted out within the framework of a spectacular costume film. The star is a small penis in a wig and feather boa, which unspectacularly collapses during one of its singing perfor-

Man trifft dieses Muster auf einer Tapete in *Dreizehn Regeln oder die Schwierigkeit sich auszudrücken* **(1998) wieder oder als Schnittmuster in** *What to Put on Top of Jack Smith's Memorial Christmas Tree?* **(1992), wo aus ihm Penissurrogate aus seidenem Stoff entstehen. Das Denken in Mustern und Stoffen ist für Hayns künstlerisches Verfahren außerordentlich prägend. Von hier aus lässt sich aber ein interessanter Kunstdiskurs aufbauen. Die Dekorationskünste wurden von der Moderne als "weibisch" oder "schwul" ausgegrenzt oder doch stark abgewertet. Hayn stellt sie aber ins Zentrum und widmet auf diesem Gebiet gut eingeführte Zuschreibungen um.**

Im Verlauf der 1990er Jahre verändert sich der Ton in den Filmen von Stefan Hayn. Einerseits wird in *Fontvella's Box* **auf eine Krise einer homosexuellen Lebensweise angespielt und in** *What to Put on Top of Jack Smith's Memorial Christmas Tree?* **(1992) noch vertieft. Andererseits wirken sich nun die nach der Wiedervereinigung aggressiver auftretenden neoliberalen Ansprüche in seinen Filmbereich hinein aus. In den Titeln tauchen Wörter wie Klassenkampf oder Arbeiter auf und auch das deutet auf eine Verschiebung von Hayns politischer Optik hin. Die libidinös aufgeladenen Innenansichten früherer Filme werden ergänzt durch eine ökonomische Perspektive. Zwar ist** *Klassenkampf in Amerika* **(1991/93) vor allem eine Auseinandersetzung mit Adelheid Streidel, die Attentäterin von Oskar Lafontaine, unter Berücksichtigung von Foucaults Ausschlusstheorie in** *Wahnsinn und Gesellschaft* **– aber in** *Ein Film über den Arbeiter* **(1997/98) gibt Hayn sehr konkrete Selbstauskünfte über Verhältnisse, die ihn als sexuelles Subjekt, Aushilfe in einem Medikamentengroßhandel und als Filmstudent betreffen.**

In *Malerei heute* **(1998–2005) kritisiert Hayn die neuen Ökonomieformen erneut in spezifischen Austauschverhältnissen. Über mehrere Jahre hinweg hat er Werbeflächen in ihrem jeweiligen Umfeld aquarelliert. Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Annahme, dass sich der Einfluss der Werbung als Massenkommunikation weit über ihre unmittelbaren Zwecke hinaus erhebt, dass sich Werbung immer auch für weiter gehende Forderungen einsetzt und dadurch das gesellschaftliche Klima mitgestaltet.**

Gegen die Perspektive konzerngesteuerter Alternativlosigkeit stellt Hayn zunächst das Aquarell als Bildträger. Das Aquarell funktioniert dadurch entstellend – nicht so sehr als Antithese zu dem, was man gewöhnlich Neue Medien nennt, sondern im Beharren auf der freien Konzeptualisierbarkeit jeglicher Realität. Hayn stellt diesen "handgemachten" Blättern zudem immer wieder die Filmbilder einer äußeren Wirklichkeit zur Seite, die die strahlende Abbildungskraft des 35-mm-Formats ausschöpfen. In diesem Verfahren erweist sich das Konzept der Segmentierung von Bild, Text, Sprache, Geste und Ton, das man mit der Arbeit von Jean-Marie Straub und Danièlle Huillet verbindet, als äußerst produktiv.

Auch Hayns Realismus verzichtet auf plumpe Identitäten. Auch seine Filme sind als mehrfach entauthentifizierte Strukturen gebaut, die als Stimmen, Erzählschichten und -haltungen erscheinen. Diese Segmentierungen liefern zwar auch Konstraste, vor allem aber ermöglichen sie neue Anschlussmöglichkeiten und Spielflächen.

Denn anders als die freie Wirtschaft muss die Freie Kunst nicht zwingend Alternativlosigkeit behaupten. Sie kann sich damit begnügen, die Freiheit möglicher Wahlen zu behaupten.

Manfred Hermes

Manfred Hermes ist freier Autor und Journalist. Zahlreiche Veröffentlichungen zu Film und zeitgenössischer Kunst in Katalogen, Zeitungen und Zeitschriften, zuletzt über Pier Paolo Pasolini, DEFA-Realismus, Amelie von Wulffen, Eva Hesse, Cerith Wyn Evans und Cosima von Bonin. Er schreibt an einer Monografie über Martin Kippenberger und lebt in Berlin.

m.hermes@gmx.net

mances. This traumatic deflation leads into a mise en abyme that, in a continuously gliding movement, becomes more and more deeply woven into a room of constant inversions. Openings are not only stages, but storage spaces, interfaces, outlooks or peepholes. 'Penis' is the metaphoric centre of an interrogation of a homosexual subjectivity that is organized as a small castration revue resembling a Möbius strip.

Photocopied imprints of the rectal area become floral patterns, while Hayn projects the outer skin of the penis onto a surface, giving rise to further abstract ornaments with figure-ground problems. This pattern is to be encountered on wallpaper in *Dreizehn Regeln oder die Schwierigkeit sich auszudrücken (Thirteen Rules or The Difficulty of Sexpressing Oneself*, 1998) or as a sewing pattern in *What to Put on Top of Jack Smith's Memorial Christmas Tree?* (1992), where penis surrogates of silk develop from it. Dealing with patterns and fabrics has an extraordinary influence on Hayn's artistic method. However, a richly layered artistic discourse can be built up from here. The decorative arts were excluded or at least largely discredited by modernity as 'effeminate' or 'queer'. But Hayn puts them at the focus and redesignates well-established ascriptions in this area.

During the 1990s, there is a change in tone in Stefan Hayn's films. On the one hand, the crisis of a homosexual lifestyle is touched upon in *Fontvella's Box* and given a deeper treatment in *What to Put on Top of Jack Smith's Memorial Christmas Tree?* (1992). On the other, the neoliberal demands that made their presence more aggressively felt after the German re-unification now take an effect on his films. Terms like 'class struggle' and 'worker' occur in the titles, and this too points to a shift in Hayn's political perspective. The libidinously charged interiors of earlier films are supplemented by economic aspects. Although *Klassenkampf in Amerika (Class Struggle in America*, 1991/93) focuses mainly on Adelheid Streidel, the woman who attacked Oskar Lafontaine, with reference to Foucault's theory of exclusion in *Madness and Society*, in *Ein Film über den Arbeiter (A Film about the Worker*, 1997/98), Hayn provides very concrete personal information about conditions that affect him as a sexual subject, a temporary worker for a drug wholesaler and a film student.

In *Malerei heute (Painting Today*, 1998-2005), Hayn criticizes the new forms of economy once more in specific relationships of exchange. For several years he did watercolours of advertising boards in their respective surroundings. The point of departure for this work was the assumption that the influence of advertising as mass communication goes far beyond its direct purpose and that advertising always promotes other goals as well and thus helps determine the social climate.

Hayn at first opposes the watercolour painting as an image carrier to the prospect of alternativelessness imposed by corporate culture. This makes the watercolour function in a distortive way – not so much as an antithesis to what are usually called New Media, but its insistence on the free conceptualizability of any and every reality. What is more, Hayn constantly contrasts these 'handmade' pictures with film images of an external reality that exploit the radiant depictive power of the 35 mm format. In this procedure, the concept of the segmentation of image, text, spoken word, gesture and sound that is associated with the work of Jean-Marie Straub and Danièlle Huillet proves to be most productive.

Hayn's realism, too, foregoes crude identities. His films, too, are built as repeatedly de-authentified structures that appear as voices, and narrative layers and attitudes. These segmentations provide contrasts, but above all they permit new connective possibilities and new areas of play.

For, unlike the free economy, art practices do not necessarily have to claim that there are no alternatives. They can content themselves with maintaining the freedom of possible choices.

Manfred Hermes is a writer and journalist based in Berlin. Numerous publications on film and contemporary art for catalogues, magazines and newspapers, recently on Pier Paolo Pasolini, DEFA's realism, Amelie von Wulffen, Eva Hesse, Cerith Wyn Evans and Cosima von Bonin. He is currently writing a monograph on Martin Kippenberger.

m.hermes@gmx.net

Nochmal ganz von vorn ... Once Again from the Top ...

Zwei Programme für Oberhausen **Two Programmes for Oberhausen**

von Stefan Hayn

Seit 1989 sind in Zusammenarbeit mit Klaus Barm (Musik) und seit 1998 mit Anja-Christin Remmert 14 Filme unterschiedlicher Inhalte, Längen und Genres entstanden. Es sind Filme, die von persönlichen Erfahrungen ausgehen. Sie versuchen die Autobiografie, das Markenzeichen zu vermeiden. Wenn sie Dokument werden, dann unrepräsentativ; Veränderung nicht darstellend, sondern außerhalb des Kinos einfordernd, erhoffend. Am Anfang ging's um Geschlechterrollen, sexuelle Identität. Was mich an den ersten Filmen weiter interessiert, sind die Einknickstellen, an denen Klasse, Herkunft sichtbar bleiben.

Ein Film über den Arbeiter: **Anlässlich der von außen herangetragenen Themenstellung "Der Arbeiter am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts" entstand ein Film, der angesichts der Rationalisierungsmaßnahmen im Dienstleistungsbereich Mitte der neunziger Jahre überkommene Arbeitermythen und die Übereinkünfte der Repräsentation von Arbeit/Arbeitern im Dokumentarfilm grundlegend in Frage stellt. Es ging mir in und mit dem Film nicht darum, eine pauschale Ablehnung der Produktion für eine Fernsehöffentlichkeit zu behaupten; ganz im Gegenteil, der Film formuliert überhaupt erst einen möglichen, für eine solche Arbeit notwendigen, ästhetisch-moralischen Ausgangspunkt. "Wenn Sie für's Fernsehen arbeiten wollen, müssen Sie noch einiges an Lasterhaftigkeit zulegen", war die knappe Antwort einer Redakteurin auf den fertigen Film. Der "Arbeiterfilm" ist auch Trauerarbeit – in jedem Fall mit der starken Behauptung, dass die Veränderungen im "richtigen" Leben stattfinden müssen.**

What to Put on Top of Jack Smith's Memorial Christmas Tree?: **Zu der 1999 veröffentlichten Kurzbeschreibung: "Worum geht's? – um's Schwänzesammeln. Und warum Jack Smith? – weil er der Kulturindustrie Paroli geboten hat" möchte ich ergänzen, dass Smith vor allem auf diejenigen Kulturfunktionäre geschimpft hat, die sich als "unabhängig, independent" verstanden wissen wollten.**

Dreizehn Regeln oder Die Schwierigkeit sich auszudrücken: **Die Herausforderung bei der filmischen Übersetzung des Theaterstücks** *Der Homosexuelle oder Die Schwierigkeit sich auszudrücken* **von Copi war, die im Stück angelegte sibirische Notgemeinschaft zwischen homosexuellen Männern und kastrierenden Frauen – auf verschiedene, geschlechtlich changierende Figuren verteilt – in der Inszenierung aufzukündigen. Copis Originaltext hat die Größe, eine solche Lesart zu erlauben. Die Befreiung Irinas aus den Fängen der mehrfach geschlechtsumgewandelten Madre (ihrer "Mutter") und dem weltbürgerlich auftretenden "Ehepaar" Mrs. Simpson (Irinas inzestuöser Klavierlehrerin) und Captain Garbenko (einem gescheiterten Revolutionär) wird vorstellbar.**

Der Film verharrt in einem ähnlichen Dunkel wie es die späten Bilder Ad Reinhardts abstrahlen. Der Maler bezog mit seiner Polemik "Thirteen Rules toward a Code of Ethics for Fine Artists" Position gegen die bildnerischen Prämissen des 1960 schon wieder aus der Mode gekommenen amerikanischen Abstrakten Expressionismus und der gerade neu erfundenen Popart. Der verschmitzte Witz und die Vehemenz von Reinhardts Aburteilungen stehen nur scheinbar im Gegensatz zur unberührbaren Oberfläche seiner Gemälde. Unser Film beginnt mit einem Paravent aus verkehrt zusammengesetzten Tapetenstücken und endet mit einer Widmung für Jean-Marie Straub und Danièlle Huillet.

Schwulenfilm – Tuntenfilm – Pissen: **Die Super-8- und die ersten 16-mm-Filme wurden 1995 in dem Text** *Anmerkungen zur Kategorie "Schwulenfilm"* **als Reaktion auf eine sogenannte "Camp"-Lebensweise/-weltsicht beschrieben, die inzwischen als allgegenwärtige, "den Inhalt vernachlässigende, ironische" (Susan Sontag) Werbe(bild-)sprache durchgesetzt ist.**

Since 1989 in collaboration with Klaus Barm (music), and since 1998 with Anja-Christin Remmert, I have made 14 films on various subjects and of different lengths and genres. They are films that set out from personal experiences. They endeavour to avoid autobiography or any form of trademark. If they do become documents, then in an unrepresentative fashion, not depicting change, but demanding and hoping for it outside of cinema. At the start they were about gender roles, sexual identity. What still interests me about the first films are the places that give way, where class and origin remain visible.

A Film about the Worker: This film was made on an externally set topic, 'The worker at the end of the twentieth century'. In view of the rationalizations in the service industries in the mid-nineties, it fundamentally calls into question the conventional myths about workers and the concurrences in the representations of work/workers in documentary films. With this film and its content, I did not intend a wholesale rejection of production for a television audience; on the contrary, the film formulates a possible aesthetic, moral basis necessary for such a work. 'If you want to work in television you'll have to be quite a bit more depraved,' was the brief answer of an editor upon seeing the finished film. The 'worker film' is also part of a grieving process – in any case with the strong claim that the changes have to take place in "real" life.

What to Put on Top of Jack Smith's Memorial Christmas Tree?: The short description published in 1999 states: "What is it about? Collecting cocks. And why Jack Smith? Because he was opposing the culture industry." To this, I would like to add that Smith above all criticized the cultural functionaries who wanted to be seen as "independent".

Thirteen Rules or The Difficulty of Sexpressing Oneself: The challenge in making a cinematic rendering of the play *The Homosexual or The Difficulty of Sexpressing Oneself* by Copi was to dispense with the Siberian union of convenience between homosexual men and castrating women – shared between various figures of indeterminate gender – that is depicted in the play. Copi's original text is big enough to allow such a reading. The freeing of Irina from the clutches of the Madre (her 'mother'), who has undergone several changes of gender, and the seemingly cosmopolitan 'married couple' composed of Mrs. Simpson (Irina's incestuous piano teacher) and Captain Garbenko (a failed revolutionary) becomes imaginable.

The film is cast in a similar darkness to that radiated by Ad Reinhardt's late pictures. With his polemic 'Thirteen Rules toward a Code of Ethics for Fine Artists', the painter took up a stance against the artistic premises of American abstract expressionism, which had already gone out of fashion by 1960, and the newly invented pop art. The mischievous humour and vehemence of Reinhardt's condemnations only apparently conflict with the untouchable surface of his paintings. Our film begins with a paravent made of pieces of wallpaper put together wrongly and ends with a dedication to Jean-Marie Straub and Danièlle Huillet.

Queer Film – Queeny Film – Pissing: The Super 8 films and the first 16 mm films were described in 1995 in the text *Comments on the Category 'Gay Film'* as a reaction to a so-called 'camp' way of life and world view that has now caught on as an omnipresent (visual) advertising language that 'neglects content, is ironic' (Susan Sontag).

Vor dem Hintergrund von Filmemacher-Kollegen, die – 40 Jahre nach Kenneth Angers verkleideten, amerikanischen Als-ob-"Nazis" – deutschen, zum Teil organisierten Neonazis im Kontext von Homosexualität ein Forum bieten, gewinnt der kurze, sich selbst abschaffende *Schwulenfilm* einen Moment lang auf finstere Weise neue Bedeutung. Angefangen mit dem *Tuntenfilm* suchen die Filme ihre BündnispartnerInnen eher auf feministischer Seite.

Pissen: **"Was erlebt ein Tuntenbaby, das von Anfang an ein außergewöhnliches Verhältnis zu seinen flüssigen Ausscheidungen hat und in einer westmittelfränkischen Kleinstadt aufwächst?" Der erste Handlungsfilm bleibt wichtig für die Weiterarbeit – erstens als Antwort auf die immer wieder auftauchende Frage nach einer persönlichen Definition des Verhältnisses von dokumentarischer und fiktionaler Seite jeder filmischen Aufnahme, zweitens als grundlegende Absage an jede Art von Tabubruch/Vatermord als Motor bildnerischer Arbeit.**

Fontvella's Box **"(...) war eine Art Büchse der Pandora, voll mit pornografischen Formen, Denkfetzen und Lauten anstelle von Unheil, gefüllt also mit Elementen, welche nach ihrer Freilassung die innere und äußere Architektur von Städten besiedeln: Ihrer Erscheinung nach sind sie weich, rund und spitz zugleich, hart und im selben Moment nachgiebig. Im Inneren der Box herrschte ein gedanklicher Zustand von Sorglosigkeit. Die Dinge widersprachen sich ständig, um dennoch nebeneinander bestehen zu können. Niemand bestimmte ihr Treiben, weil keiner einen Abstand zu ihnen besaß. Aus diesem Grund musste das Sprechen über sie ständig unterbrochen werden, um nie dort anknüpfen zu können, wo der letzte Satz geendet hatte. Versuchte man gewaltsam, ihnen mittels eines zweiseitigen Verhältnisses Sinn anzudichten, so würde sich das zwischen den beiden Polen geknüpfte Band zu verdrehen beginnen, immer weiter, bis als Endprodukt ein verwurstelter Knoten übrig bliebe – als Gegenstand des Besitzes wertlos für seine Benutzer." (Klaus Barm)**

Wir haben den Film im Sommer 1992 in der zehnten Klasse einer Polytechnischen Oberschule im Ostberliner Stadtteil Lichtenberg vorgeführt. Eine Schülerin entgegnete, dass sie mit dem Gesehenen nichts zu tun hätten, das seien wohl die Probleme einer Bourgeoisie aus dem Westen.

Klassenkampf in Amerika: **Der Film nimmt auf persönlich assoziative Weise Bezug auf das Attentat der Arzthelferin Adelheid Streidel. Im April 1990, noch vor der Unterzeichnung des Staatsvertrags und der Währungsunion, attackierte Streidel auf einer Wahlveranstaltung Oskar Lafontaine, den SPD-Kanzlerkandidaten für die erste gesamtdeutsche Bundestagswahl, mit einem Messer. Im November 1990 wurde sie zur Unterbringung in einer psychiatrischen Klinik verurteilt. Kurz davor, Mitte Oktober, hatte der später ebenfalls als schizophren diagnostizierte Dieter Kaufmann den damaligen Bundesinnenminister Wolfgang Schäuble mit einer Schusswaffe lebensgefährlich verletzt.**

Wichtig ist, dass der Film, bei aller Einfühlung in die zeitgeschichtlich eskalierte Situation, eine damals wie heute im Kulturbetrieb verbreitete, grob vereinfachende Lesart Foucault'/Deleuze'scher Psychiatriekritik zurückweist und "Wahnsinn" nicht einfach als Metapher für versteckte gesellschaftskritische Wahrheiten affirmiert.

Gespräche mit Schülern und Lehrern: **Zwei Wochen vor den Sommerferien haben wir vom 5. bis 19. Juli 2000 in 20 Einzel- und Gruppeninterviews mit mehr als 60 Berliner Schülern, Lehrern und SchulleiterInnen gesprochen – an einer Grundschule in Kreuzberg, einer Gesamtschule in Lichtenberg und an einem Gymnasium in Friedrichshain. Im Frühjahr 2000 war ich einer Schülerdemonstration begegnet. Ihr Transparent "Sponsoring macht impotent" gegen die Sparpolitik des Berliner Senats und bezugnehmend auf Privatisierungsdiskussionen war mir im Gedächtnis geblieben.**

Der Film bleibt bei den Gesprächen. Er vermeidet die direkte Alltagsbeobachtung, die sich stattdessen indirekt aus den Erzählungen und aus dem montierten Zusammentreffen von Ost und West, alt und jung, Mädchen und Jungen ergibt. Die Gespräche fanden vor der "PISA-Studie" statt, d. h. vor dem Versuch, gesellschaftliche Schieflagen Jugendlichen (vornehmlich aus den "Unterschichten") und LehrerInnen, die ihre Arbeit gerne und engagiert machen, aufzubürden.

In view of fellow filmmakers who – forty years after Kenneth Anger's dressed-up, American pretend 'Nazis' – provide German neo-Nazis, some of them organized, with a forum in the context of homosexuality, the short, self-abolishing *Queer Film* gains new meaning for a moment, in a sinister way. Starting with the *Queeny Film* the films tend to look for their allies on the feminist side.

Pissing: 'What kind of experiences are had by a baby fairy that from the start has an unusual attitude to his fluid excretions and grows up in a small town in western Central Franconia?' The first film with a plot remains important for the following works – firstly as an answer to the frequently occurring question of a personal definition of the relationship between the documentary and the fictional aspect of every cinematic shot; secondly, as the basic rejection of any kind of breaking taboos/patricide as the driving force behind artistic work.

Fontvella's Box '(...) was a sort of Pandora's box, full of pornographic forms, scraps of thought and sounds instead of trouble; in other words, filled with elements that, after their release, occupy the inner and outer architecture of cities: in appearance they are simultaneously soft, round and pointed, hard and yielding at the same time. Inside the box there was a mental situation of carefreeness. The things constantly contradicted one another, but were nonetheless able to exist alongside one another. No one determined what they did, because no one had any distance to them. For this reason, any talk about them had to be constantly interrupted without ever being able to go on from where the last sentence had left off. If one tried by force to impute them with a meaning by means of a two-sided relationship, the ribbon tied between the two poles would start to twist more and more until a messy knot remained as an end product – worthless for its users as an object of possession.' (Klaus Barm)

In summer 1992 we showed the film to the 10th form at a polytechnic secondary school in the East Berlin district of Lichtenberg. One girl pupil said that they didn't have anything to do with what they had seen and that these were obviously the problems of a bourgeoisie from the West.

Class Struggle in America: In a personally associative way, this film refers to the assassination attempt carried out by Adelheid Streidel, a doctor's receptionist. In April 1990, before the signing of the reunification treaty between East and West Germany and the monetary union, Streidel attacked Oskar Lafontaine, the SPD candidate for the post of chancellor, with a knife at an election event. In November 1990 she was sentenced to custody in a psychiatric clinic. Shortly before this, in mid-October, Dieter Kaufmann, who was later also diagnosed as schizophrenic, critically injured the then German Interior Minister Wolfgang Schäuble with a firearm.

It is important that this film, despite all its empathy with the historically critical situation, rejects any simplistic reading of Foucault's/Deleuze's critique of psychiatry such as is widespread in the culture industry now as then, and does not simply claim 'madness' to be a metaphor for hidden socio-critical truths.

Conversations with Pupils and Teachers: Two weeks before the summer holidays, from July 5-9, 2000, we spoke with more than 60 Berlin school pupils, teachers and principals in 20 individual and group interviews – in a primary school in Kreuzberg, a comprehensive school in Lichtenberg, and a grammar school (Gymnasium) in Friedrichshain. In spring 2000 I had come across a demonstration by pupils. Their banner, 'Sponsoring Causes Impotence', directed against the cost-cutting policies of the Berlin Senate with reference to privatisation discussions, had stuck in my memory.

The film goes no further than the conversations. It avoids any direct observation of everyday life. Instead, this results indirectly from the accounts and from the montaged encounter between East and West, old and young, girls and boys. The interviews took place before the 'PISA Study', in other words, before the attempt was made to put the blame for social difficulties on young people (mostly from the 'lower classes') and teachers who do their work with enthusiasm and commitment.

Zwei Anmerkungen am Rand und als Ausblick:

1. Die Filme sind parallel zur Geldverdienarbeit entstanden. Das ist manchmal schwierig, meistens selbstverständlich, manchmal produktiv. Zynisch ist es allerdings, diese Tatsache als selbstgewählte zu interpretieren in einer Gesellschaftsordnung, die bestimmte Arbeiten grundsätzlich wesentlich schlechter entlohnt als andere, oft repräsentative.

2. Die besprochenen Filme stellen immer wieder Bezüge zu (Film-) Bildern her, die vorher und von anderen gemacht wurden. Die "fremden" Bilder sind kein "found footage". Kein Verengen durch Herausreißen aus einem in 99% der Fälle wesentlich komplexeren, offeneren (auch im politischen Sinn) Gebilde durch "optimierende", assoziativ-denunzierende Montage. Wenn Bezugnahme auf bereits existierende Bilder, dann immer inhaltlich, direkt, liebevoll.

Two comments in passing and as an orientation:

1. The films were made parallel to remunerative work. That is sometimes difficult, mostly implied, sometimes productive. It would be cynical, however, to interpret this fact as self-chosen in a social order that on principle pays certain types of work much worse than it does other, often more prestigious, kinds.

2. The films discussed here often refer to (film) images that were made previously and by others. The 'alien' images are not 'found footage'. There is no narrowing effect by tearing them from, in 99% of cases, much more complex, more open (in a political sense as well) contexts using 'optimizing', associative-denunciative montage. If there are references to existing images, then they are always contextual, direct, affectionate.

Programm 1 — Freitag 6.5.05, 12:30 Uhr, Gloria

Ein Film über den Arbeiter A Film about the Worker

Deutschland 1997/98
18', 16 mm, Farbe und s/w

Regie Stefan Hayn
Kamera Bernadette Paassen
Ton Klaus Barm
Darsteller Stefan Hayn
Produktion Stefan Hayn Filmproduktion



What to Put on Top of Jack Smith's Memorial Christmas Tree?

Deutschland 1994
7', 16 mm, Farbe und s/w

Regie, Fotografie, Schnitt Stefan Hayn
Darsteller Alex Heimberg
Sprecher Achim Conrad
Produktion Stefan Hayn Filmproduktion



Dreizehn Regeln oder Die Schwierigkeit sich auszudrücken Thirteen Rules or The Difficulty of Sexpressing Oneself

Deutschland 1998
50', 16 mm, Farbe und s/w

Regie Stefan Hayn
Drehbuch Stefan Hayn (gefördert durch die Berliner Filmförderung)
Kamera Bernadette Paassen, Patrick Popow, Sandra Merseburger
Musik, Ton Klaus Barm, Deutsches Filmorchester Babelsberg
DarstellerInnen Charlotte Algermissen, Roswitha Schaab, S. H., Rüdiger Tomczak, Heinz Emigholz, Kirsi Mikkola, Michael Taubenheim u. a.
Produktion Filmakademie Baden-Württemberg mit HFF Konrad Wolf und Stefan Hayn Filmproduktion



Programm 2 **Freitag 6.5.05, 20:00 Uhr, Gloria**

Schwulenfilm – Tuntenfilm – Pissen Queer Film – Queeny Film – Pissing

Deutschland 1989/90
15', Super 8 (auf 16 mm), Farbe und s/w

Regie, Schnitt Stefan Hayn
Kamera *Pissen* Harald Stoll
Ton *Pissen* Klaus Barm
DarstellerInnen *Pissen* Marianne Hayn, Alban Keller, Harald Stoll, S. H.
Produktion Stefan Hayn Filmproduktion



Fontvella's Box

Deutschland 1992
18', 16 mm, Farbe

Regie Stefan Hayn
Kamera Patrick Popow
Musik P.N.A.T.S.H., Melitta Sundström
Ton Klaus Barm
Darsteller Stefan Hayn
Produktion Stefan Hayn Filmproduktion



Klassenkampf in Amerika Class Struggle in America

Deutschland 1993
18', 16 mm, Farbe

Regie Stefan Hayn
Kamera Patrick Popow
Musik P.N.A.T.S.H.
Ton Klaus Barm
DarstellerInnen Harry M., Kerstin Apel, Kirsi Mikkola, Alban Keller, S. H.
Produktion Stefan Hayn Filmproduktion



Gespräche mit Schülern und Lehrern Conversations with Pupils and Teachers

Deutschland 2000/02
45', DV (auf Beta SP/PAL), Farbe

Regie Stefan Hayn, Anja-Christin Remmert
Kamera Anja-Christin Remmert
Ton Klaus Barm, Stefan Flach
DarstellerInnen SchülerInnen und LehrerInnen der Otto-Wels-Grundschule, der Ludwig-Erhard-Oberschule und des Erich-Fried-Gymnasiums
Produktion Stefan Hayn Filmproduktion



Biografie Stefan Hayn Biography Stefan Hayn

Geboren 1965 in Rothenburg o. d. T., 1986-93 Studium der bildenden Kunst an der Hochschule der Künste Berlin; 1993 Meisterschülerabschluss in der Klasse von Rebecca Horn; 1995-98 Projektstudium Dokumentarfilmregie an der Filmakademie Baden-Württemberg; seit 1989 Filme, größtenteils in eigener Produktionsfirma; Arbeit als Altenpfleger und Drucker.

stefan.hayn@berlin.de



Born in 1965 in Rothenburg; 1986-93 art studies at the Academy of the Arts in Berlin; 1993 graduated from the master class of Rebecca Horn; 1995-98 studied documentary film direction at the Film Academy Baden-Wuerttemberg; since 1989 films, mostly with his own production company; employment as old people's nurse and printer.

stefan.hayn@berlin.de

Filmografie Filmography

1989/90 *Schwulenfilm – Tuntenfilm – Pissen*, **15'**
1991/92 *Fontvella's Box*, **18'**
1993 *Klassenkampf in Amerika*, **18'**
1994 *What to Put on Top of Jack Smith's Memorial Christmas Tree?*, **7'**
1995 *Am Israel chai/Das Volk von Israel lebt. Bericht von Dr.Ursula Bohn*, **46'**
1996 *Das Festspiel*, **21'**
1997/98 *Ein Film über den Arbeiter*, **18'**
1998 *Dreizehn Regeln oder Die Schwierigkeit sich auszudrücken (Thirteen Rules or The Difficulty of Sexpressing Oneself)*, **50'**

mit with **Anja-Christin Remmert**

1998-2005 *Malerei heute*, **61'**
2000/02 *Gespräche mit Schülern und Lehrern*, **45'**
2001/02 *Schuldnerberichte – Privatverschuldung in Berlin*, **88'**
2005 *Das heiße Eisen*, **15'**

Der Schmerz des Sehens The Pain of Seeing

Die Videoarbeiten von Laura Waddington **The Videos of Laura Waddington**

von Bouchra Khalili

Alles ist weiß, nichts... Jetzt bist du in der zentralen Region, du kannst das Meer erfinden (Jean-Luc Godard vor der unberührten Leinwand von *Scénario du film Passion)*

Es bleibt nichts außer einer schwebenden Abwesenheit, die die Leinwand erfüllt und ganz allein diesen Sand bewohnt (Marguerite Duras aus dem Off zu Yann Andréa in *L'Homme atlantique)*

Marguerite Duras sagte einmal, dass Frauen das Wissen um den Schmerz teilen. Dass sie ihn immerzu in sich tragen, und dass die Kraft der Frauen in diesem geheimen, furchtlosen Wissen begründet ist.

Dieses Wissen ist auch in Laura Waddingtons Arbeiten sichtbar. Für Duras ist es "le mal d'intelligence"[1] einer Lol V. Stein, einer Aurelia Steiner, vor allem aber einer Anne-Marie Stretter, die unablässig zwischen Venedig und Lahore, Lahore und Kalkutta hin- und herreist. Auch Laura Waddington reist. Von London nach New York, von New York nach Venedig, von Venedig nach Syrien, von Syrien nach Sangatte. Nur ist ihr Verstehen frei von Kummer und Wahnsinn. Stattdessen ist es klar: ein Bedürfnis, die Welt zu infiltrieren und sich bis ins Sichtbare vorzuarbeiten.

Sie bahnt sich einen Weg durch mentales und physisches Terrain und greift dabei auf selbst gewählte Methoden zurück. Zunächst einmal die Arbeit im Verborgenen, um der Realität möglichst nahe zu kommen. Dann das Mitführen einer kleinen Kamera, um Eindrücke aufzuzeichnen und den Erkenntnisstand täglich zu archivieren. Und zu guter Letzt das absolute Verlangen, die Verhältnisse in der Welt zu verstehen und wahrzunehmen.

Ihren ersten Film *The Visitor* **(1992) drehte sie in einem Hotelzimmer in New York. Erzählt wird die Geschichte eines Zimmermädchens, das bei der täglichen Reinigung die Spuren des Hotelgastes fotografiert. Nach und nach verdichtet sich der Raum zu einem Raum der Bilder, zu einem Raum, in dem die Gegenstände durch den Kontakt mit dem Zimmermädchen widerhallen, da sie sich an ihnen erfreut, ihnen Resonanz verleiht – als projiziere das Fotografieren der Gegenstände diese in einen mentalen Raum hinein.**



ZONE

In *ZONE* **(1999) führt Laura Waddington diesen Prozess rein mentaler Projektion fort und verbindet ihn mit gekonnter dokumentarischer Praxis. Stets verspürt sie den Drang, die Welt in ihrer Bewegung zu begleiten, sei diese auch noch so unergründlich. Daher die Entscheidung, mit einer an ihrem Körper befestigten Spionagekamera zu arbeiten, die gleichsam zu ihrem blinden Auge wird, einer reinen Membran, die beim Kontakt mit Ereignissen, die ihr Auge nicht sehen kann, vibriert.**

Sie schifft sich auf der Queen Elisabeth II von New York nach England ein. Die Situation bringt unvermeidliche Einsamkeit mit sich: Die Passagiere in ihren Kabinen nehmen das Meer nicht wahr. Nur eine Frau läuft alle Decks ab auf der Suche nach einem Mann, der gar nicht da ist oder vielleicht überhaupt nicht existiert.

In der Verwendung einer Kamera, die sonst der Spionage vorbehalten ist, Voyeurismus zu vermuten, wäre falsch. Denn was Laura Waddington in Wirklichkeit verfolgt, ist ihre eigenen Fähigkeit, auf den Blick zu verzichten und sich nur der Bewegung ihres Körpers hinzugeben, um so ein zitterndes Sehen hervorzubringen, ja vielleicht einfach nur eine Vibration, hervorgerufen durch den Kontakt mir der äußeren Welt: einen Blick, der in einer einzigen Geste alles umfasst.

Aber dabei bleibt es nicht. Sogleich macht sie sich daran, das zitternde Bild systematisch zu zerstören: Sie filmt die Bilder mit einer Videokamera ab

It's all white, nothing... Now you are in the central region, you can invent the sea (Jean Luc Godard in front of the immaculate screen *Scénario du film Passion)*

Nothing is left except a floating absence, filling the screen, dwelling alone in the sand (Marguerite Duras talking to Yann Andrea, off camera in *L'Homme atlantique)*

Duras said that women share an understanding of pain. That they carry it inside them wherever they are and that the strength of women lies in this intimate knowledge, free from fear.

We see this knowledge in the work of Laura Waddington. For Duras it is the 'mal d'intelligence"[1] of Lol V. Stein, of Aurelia Steiner but most of all, of Anne-Marie Stretter, who travels back and forth from Venice to Lahore, from Lahore to Calcutta. Like Anne-Marie Stretter, Laura Waddington travels. From London to New York, New York to Venice, Venice to Syria, Syria to Sangatte. But her intelligence is free from affliction and madness. Instead it is lucid: a need to infiltrate the world and dig itself into the visible.

She forges a path through a mental and physical terrain with her selected tools. Firstly, there is the practice of working in a hidden way to get closer to reality. Then, there is the carrying of a small camera to record her impressions, archiving daily the state of her perceptions. And finally, there is the absolute need to understand and account for the condition of the world.

She films her first work *The Visitor* (1992) in a New York hotel room. It is the story of a chambermaid who photographs the traces of an occupant of a room she cleans each day. Bit by bit this place becomes a room for images, a space in which the objects find their echo through the contact of this chambermaid, who knows how to welcome them, to give them resonance – as if here the photographing of the objects projects them into a mental space.

In *ZONE* (1995) Laura Waddington carries this process of pure mental projection further, linking it with the greatest documentary practice. There exists always in her the need to accompany the world in its movement, even at its most impenetrable. And so the decision to work with a spy camera, attached to her body, which becomes her blind eye, a pure membrane, vibrating at contact with events her eyes cannot see.

She boards the ship, the QE2, from New York to England. The situation implies unavoidable solitude: the passengers in their cabins do not notice the sea. Alone, a woman paces up and down the decks, looking for a man, who is perhaps not there or who simply does not exist.

It would be wrong to suspect voyeurism in the use of a camera, normally reserved for spying. For what Laura Waddington is really tracing is her capacity to renounce her gaze and abandon herself to the movement of her body in order to produce a trembling of vision, if not simply a vibration through contact with the outside world: a gaze that encompasses everything in a single gesture.

But she does not stop there. She sets about methodically destroying this trembling image: she re-films the images in video, then breaks through the layers to get closer to the consistency of film. There is nothing redemptive in this re-working of

und durchbricht dann die einzelnen Schichten, um an die Konsistenz des Film zu gelangen. Diese Bearbeitung der materiellen Beschaffenheit hat nichts Erlösendes. Im Grunde reduziert sie das Originalbild lediglich auf seinen Kern, um das Wesens seiner Vision offen zu legen: unrein, zerbrechlich und wahllos.

Kontrollaufgabe ist der Grund, warum das aufgezeichnete Bild in den Filmen Laura Waddingtons nicht zum Fetisch wird.

Sie erlaubt es ihr, einen Film wie *The Lost Days* **(1996) zu machen, ohne ein einziges Bild gefilmt zu haben.**

Hier ging es darum, Bilder, die andere in Amerika, Europa, Asien und der arabischen Welt gefilmt hatten, zu ihren eigenen zu machen. Aber abgesehen von der retrospektiven Aneignung – der Hinterfragung der Idee des Auteurs – ist es wiederum eine andere Art des Sehens, des Sehens mit den und mittels der Augen anderer. Das Zusammenfügen und Vermischen verschiedenartiger Ansichten zu einem einzigen Blick – einem Blick, der geographisch gesehen transversal verläuft. Das Auge wird zu einem Organ gemacht, das der Reise gewidmet ist, dem immer währenden Exil, das Grenzen ignoriert und in einer endlosen Flugbahn die Erde umkreist.

Offensichtlich und zunehmend radikal wird der Drang, das Sich-in-Bewegung-Setzen zur Basis des filmischen Schaffens zu machen: seiner Form und der Geschichte, die sich entspinnt. Am deutlichsten zeigt sich dies in ihren jüngsten Arbeiten *CARGO* **(2001) und** *Border* **(2004).**

In *CARGO* **geht es erneut um eine selbst auferlegte Beschränkung: Als quasi blinde Passagierin sticht sie in Richtung Naher Osten in See. Von ihrer Kabine aus zeichnet sie die Reise auf, versucht ein paar wenige Spuren, ein paar wenige Bilder vom Ver- und Entladen des Schiffs zu bewahren, von Eindrücken, die sich ihr aufdrängen und die sie nahezu blind aufnimmt. Was sie vor allem aufzeichnet, ist die Schwierigkeit, die Welt nur erleben zu können, indem man sie bereist und sich aus ihrem Trubel zurückzieht.**



CARGO

In *Border* **nimmt sie mit derselben klaren Intention an der nächtlichen Routine der Flüchtlinge von Sangatte teil. Ihrem Warten, ihrer Angst, den Nächten in den Feldern, dem schlafwandlerischen Umherirren entlang der Straßen, den Konfrontationen mit der Polizei und der absoluten Weigerung sich in die Hände des Roten Kreuzes zu begeben und ihren Glauben an das Schicksal der Exilierten aufzugeben.**

Und hier zeigt sich der wahrscheinlich wesentlichste Aspekt der Filme Laura Waddingtons: eine gewisse Fähigkeit, mit Angst umzugehen, mit der sichtbaren und der möglichen – man könnte auch von einem konstanten moralischen Umgang mit der Realität sprechen.

Denn wenn sich die Welt in ihren Videos offenbart (insbesondere in ihren jüngsten Arbeiten), dann weniger durch ihre unvermeidliche Anwesenheit, als vielmehr durch die Unmöglichkeit sie zu fassen. Diese ist so groß, dass man meinen könnte, die Welt selbst sei abwesend.

Und genau da ist die Welt der Laura Waddington verortet, in der Region der Abwesenheit und des Verlusts. Ihr Territorium beginnt an den Rändern des Sichtbaren, wo die Abwesenheit daran festhält, sich selbst noch ein wenig länger zu halten. Es ist die Dunkelheit, die das Beben des Sichtbaren erlaubt, die Aufzeichnung eines leuchtenden Abdrucks, der eine Präsenz signalisiert, die nicht zu verschwinden aufhört. Und eine gewisse Körnigkeit im Bild, die sich selbst als schwierige und notwendige Vision auszeichnet.

Das macht auch ihre Bilder aus Sangatte so kostbar. Sie zeugen von der gespenstischen Existenz der Flüchtlinge, die versuchen in einem von Unterdrückung gezeichneten Gebiet durch die Nacht zu kommen. Auf dieselbe Art wie Laura Waddington versucht, diesen patrouillierten Raum zu durchqueren, um sowohl seine perverse Topographie als auch seine Grenzen aufzuzeigen. Es ist ein paradoxer Raum des Umherirrens unter dem Vorzeichen der Überwachung, aber gleichwohl auch ein Ort der Möglichkeiten und der Freiheit. *Border* **zeigt mit Erfolg genau das, was noch kein dort gedrehter Bericht bisher zu zeigen vermochte.**

texture. It is, in fact, the degrading of the original recording to better reveal the nature of its vision: impure, fragile and haphazard.

This ceding of control is why there will be no fetish of the recorded image in the cinema of Laura Waddington.

It is what allows her to make *The Lost Days* (1999) without having filmed a single shot.

Here, the aim was to transform images filmed by other people in Europe, Asia and the Arab world into her own images. But aside from a retrospective appropriation – the calling into question of the concept of author – it is once again a way of seeing, of seeing with and through the eyes of other people. To join and mix together multiple points of view alien to one another into a single gaze – a gaze that stretches on a geographical scale towards the transversal. To make of the eye an organ, dedicated to voyage, to perpetual exile, one that ignores frontiers and encircles the world in an endless trajectory.

What becomes apparent and from now on increasingly radical is the necessity of setting off in movement, as the basis of her filmmaking: its form and the story that unfolds. This is most evident in her most recent works *CARGO* (2001) and *Border* (2004).

In *CARGO* there is again a chosen limit: she boards in semi-secrecy a ship bound for the Middle East. From her cabin she records the journey trying to save a few traces, a few images of the ships loading and unloading, impressions that come to her and which she seizes almost blindly. What she records most of all is the difficulty of only being able to live the world by moving across it and withdrawing from its tumult.

In *Border* it is with the same clarity of intent that she shares the nocturnal routine of the Sangatte refugees. Their waiting, their fear, the nights spent in the fields, the sleepwalk-like wandering along the roads, the confrontations with the police and the absolute refusal to put herself in the hands of the Red Cross and abandon her belief in the exiles' destiny.

And this is perhaps what is most essential in the cinema of Laura Waddington, a certain capacity for negotiating with fear, with the visible and its requirements – what could be called a constant moral negotiation with reality.

For if the world reveals itself in her videos (and above all the most recent ones) it is less by its unavoidable presence and more in the impossibility of containing it. To such an extent – it is as if the world itself is absent.

It is at this precise point that the work of Laura Waddington situates itself, in the region of absence and loss. Her territory begins at the edges of the visible, where absence persists in maintaining itself for a moment longer. It is the darkness which allows the palpitation of the visible, the recording of a luminous imprint, signalling a presence which does not stop disappearing. And a quality of image grain, which marks itself out as a difficult and necessary vision.

It is what makes the images she filmed in Sangatte precious. They bear witness to the ghostly presence of the refugees, attempting to pass through the night, in this territory marked out by oppression. In the same way that Laura Waddington tries to cross this patrolled space to reveal both its perverse topography and its

Man könnte *Border* einen gewissen Formalismus vorwerfen, was einige nicht versäumt haben zu tun; doch dann vergisst man, dass es jenseits der technischen Einschränkungen, die zu seiner Entstehung beigetragen haben, hier in erster Linie um eine moralische Haltung geht. Er gibt eine entschieden moderne Ethik wieder, denn er basiert auf Abwesenheit, Verlust und der Weigerung, dem Mythos des dokumentarischen Augenblicks als Epiphanie beizupflichten. Er enthält stattdessen eine radikale Forderung nach Heterogenität, Vielfalt, nach einem bis zu den Grenzen des Sichtbaren saturierten Bild, das zu der irritierenden Enthüllung führt: Es gibt nichts mehr zu sehen, nur noch Scherben aufzulesen. Er ist das, was wir zweifelsohne eine Sichtweise der Welt nennen, die am wenigsten offensichtlich aber am schmerzhaftesten gegenwärtig ist.

1 "Le mal d'intelligence" – auf Deutsch in etwa "die Bürde des Verstandes"

borders. It is a paradoxical space of wandering, placed under the sign of surveillance but also of possibility and freedom. *Border* succeeds precisely in showing what no report filmed there had managed to show.

One could always reproach *Border* for a certain formalism, as certain people have not missed an opportunity to do but that is to ignore that aside from the technical limitations that produced this, it is most of all a moral stance that is here at work. A resolutely modern ethic because it is based on absence, loss and a refusal to concur with the myth of the documentary moment as epiphany. It is, instead, a radical call for heterogeneity, diversity, the image saturated to the limits of the visible, producing the disconcerting revelation: there is nothing left to see, only pieces to gather. It is, without doubt, what we call a vision of the world, the least obvious but the most painfully contemporary.

1 Difficult to translate from French. Can be read as 'the burden of intelligence'

Bouchra Khalili

Geboren 1975 in Casablanca, Marokko. Lebt und arbeitet abwechselnd in Paris und Marokko. Abschluss in Film und audiovisuelle Medien sowie Diplom in Video an der Ecole Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy. Videokünstlerin; arbeitet mit Videofilmen und -installationen. Ihre Arbeiten werden international ausgestellt und auf Festivals präsentiert. Mitarbeit an Veröffentlichungen zum Thema Film.

b.khalili@noos.fr

Born in 1975 in Casablanca, Morocco. Lives and works in Paris und Morocco. Graduated in film and audio-visual media and holds a diploma in video from the Ecole Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy. Video artist; works with video films and installations. Her works have been exhibited and screened at festivals world-wide. Collaboration in publications on film.

b.khalili@noos.fr

Programm 1 — Freitag 6.5.05, 14:30 Uhr, Gloria

The Visitor

USA 1992
10', 16 mm, s/w

ein Film von Laura Waddington
Kamera Victoria Hunter
Fotos Mathilde Kohl
DarstellerInnen Delfina Marcello, Eve Crosby
Produktion Laura Waddington

In einem Hotel hat einmal ein Zimmermädchen meine Sachen durchgesehen und eine Aufnahme von sich auf meinem Walkman hinterlassen. Ich habe diese Geschichte für sie geschrieben. Es war mein erster Film. Once in a hotel, a chambermaid had gone through my things and recorded her voice onto my walkman. I wrote this story for her. It was my first film.



The Lost Days

Großbritannien/Frankreich/Spanien/USA 1999
47', Beta SP/PAL, Farbe

ein Video von Laura Waddington
Musik Simon Fisher Turner
Stimmen Marusha Gagro, Chantal Akerman
Produktion Laura Waddington

gefördert von The Arts Council of England (in Zusammenarbeit mit CICV Pierre Schaeffer, Frankreich, Phonos Institute Barcelona)

1996 habe ich eine Geschichte über eine Frau geschrieben, die um die Welt reist und an einen Freund in New York Videobriefe schickt. Im gleichen Jahr habe ich 15 Personen in verschiedenen Ländern (Marrakesch, Jaffa, Lissabon, Mailand, Paris, Moskau, Peking, Hongkong, Taipeh ...) angesprochen und sie gebeten, ein Video über ihre Stadt zu drehen, als seien sie selbst die Stadt. Aus den Bändern, die sie mir geschickt haben, habe ich *The Lost Days* gemacht. In 1996, I wrote a story about a woman, travelling around the world, sending back video letters to a friend in New York. That year, I contacted 15 people in different countries (Marrakech, Jaffa, Lisbon, Milan, Paris, Moscow, Beijing, Hong Kong, Taipei ...) I asked them to videotape their cities, as if they were her. Out of the tapes they sent me, I made *The Lost Days*.



Programm 2 **Montag 9.5.05, 20:00 Uhr, Gloria**

ZONE

USA 1995
8', Beta SP/PAL, s/w

ein Video von Laura Waddington
Produktion Laura Waddington



Ein Experiment: Filmen, ohne durch den Sucher zu sehen, die Kamera an meinem Körper befestigt. Ich habe 1994 auf einem Schiff über den Atlantik gefilmt und die Geschichte dazu erst später entwickelt. Inzwischen finde ich nur noch den Prozess interessant und die letzte Einstellung, ein philippinischer Seemann, der um 4 Uhr früh die Decks putzt. Als das Rotterdamer Filmfestival mich 2000 beauftragte, ein Video in einem Hafen zu drehen, war diese Einstellung der Auslöser dafür, *CARGO* **zu drehen.** An experiment – filming without looking through a viewfinder, the camera attached to my body. I filmed it, in 1994, on a ship, crossing the Atlantic and created the story later on. Now I feel only the process was of interest and the last shot, a Filipino sailor, cleaning the decks at 4 am. When, in 2000, the Rotterdam Film Festival commissioned me to make a video in a port, this image led me to make *CARGO.*

CARGO

Niederlande 2001
29', Beta SP/PAL, Farbe

ein Video von Laura Waddington
Musik Simon Fisher Turner
Produktion International Film Festival Rotterdam & De Productie, Rotterdam



CARGO **ist die Geschichte einer Reise, die ich auf einem Containerschiff mit einer Gruppe rumänischer und philippinischer Seemänner unternommen habe, die Fracht in den Nahen Osten brachten. Ich war sechs Wochen lang auf dem Schiff. Die Seemänner durften das Schiff nicht verlassen. Sie verbrachten die Tage mit Warten, Karaoke singen und damit, mir in einem kleinen Fernsehzimmer Geschichten zu erzählen. Die syrischen Häfen waren militärisches Sperrgebiet. Ich versteckte mich hinter einer Luke und filmte heimlich das Leben unter mir: einen Mann, der Holz stiehlt, einen Soldaten, der vom Rand eines verlassenen U-Boots aus fischt. Später habe ich die Erzählung dazu geschrieben; sie bewegt sich zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Sie gab mir die Möglichkeit, das Gefängnis zu zeigen, in dem diese Männer leben.** *CARGO* is the story of a journey, I made on a container ship with a group of Rumanian and Filipino sailors, who were delivering cargo to the Middle East. I stayed on the ship six weeks. The sailors weren't allowed to leave the boat and they spent their days waiting, singing karaoke and telling me stories in a small TV room. In Syria, the ports were military zones. I hid at a porthole and secretly filmed the life below: a man stealing wood, a soldier fishing off the edge of an abandoned submarine. Later, I made a narrative, that falls between reality and fiction. It was a way of showing the limbo these men were living in.

Border

Frankreich/Großbritannien 2004
27', Beta SP/PAL, Farbe

ein Video von Laura Waddington
Musik Simon Fisher Turner
Produktion Laura Waddington, Love Streams Productions, Agnes b.



2002 habe ich mehrere Monate auf den Feldern um das Rotkreuzlager Sangatte verbracht. Die afghanischen und irakischen Flüchtlinge dort versuchten, durch den Eurotunnel nach England zu gelangen. Alle Szenen wurden nachts mit einer kleinen Videokamera gedreht. Auf den Feldern gab es kein Licht, die Menschen wurden nur durch Autoscheinwerfer auf der entfernten Autobahn beleuchtet, also öffnete ich das Objektiv der Kamera sehr weit. *Border* **ist ein persönlicher Bericht über die schwierige Lage der Flüchtlinge und die Polizeigewalt, die der Schließung des Lagers folgte.** In 2002, I spent months in the fields around Sangatte Red Cross camp with Afghan and Iraqi refugees, who were trying to cross the channel tunnel to England. All the scenes were filmed at night, with a small video camera. There was no light in the fields, the figures lit only by distant car headlights on the motorways, so I opened the camera shutter very wide. *Border* is a personal account of the refugees' plight and the police violence that followed the camp's closure.

Biografie Laura Waddington Biography Laura Waddington

Laura Waddington, geboren 1970 in London, studierte Englische Literatur an der Cambridge University, ehe sie nach New York zog, wo sie im Bereich Independent Cinema arbeitete und Kurzfilme drehte.

Der persönliche Kontakt mit Komponisten elektronischer Musik, die ihre Musik in ihren Wohnungen schrieben und von dort aus verbreiteten, weckte ihr Interesse an alternativen Produktionsmethoden, und sie fing an, Videos zu drehen. Bei *ZONE* **(1995), der mit einer versteckten Kamera auf der Queen Elisabeth 2 gefilmt wurde, und bei** *The Lost Days*, **der Weltreise einer jungen Frau, bei dem Regie mit Hilfe des Internets geführt wurde und Kameraleute in 15 Ländern beteiligt waren, experimentierte sie mit den Möglichkeiten des Mediums. Mit** *The Lost Days* **hat eine bis heute andauernde Zusammenarbeit mit dem englischen Komponisten Simon Fisher Turner begonnen.**

1998 verließ sie New York und lebte kurzzeitig in Lissabon und Barcelona (dort arbeitete sie mit dem japanischen Komponisten und Choreographen Kamiya Teruyoshi zusammen), ehe sie nach Paris zog. Durch die langen Reisen per Schiff, Bus und Zug, die sie wegen ihrer Flugangst unternommen hatte, entstand ihr Interesse für Grenzen und Menschen, die sie bei dem Versuch, Grenzen zu überqueren, traf.

2000 wurde sie vom Rotterdamer Filmfestival gebeten, ein Video für das Projekt 'On the Waterfront' zu drehen, einer Reihe digitaler Tagebücher, die von 10 FilmemacherInnen in Häfen auf der ganzen Welt gefilmt wurden. *CARGO* **(2001) erzählt von einer Fahrt in den Nahen Osten auf einem Containerschiff mit Seemännern aus Rumänien und von den Philippinen.**

Nach ausgedehnten Reisen in Kurdistan, Europa, dem Nahen Osten und auf dem Balkan, bei denen sie die Zugangswege von Flüchtlingen nach Europa recherchierte, verbrachte sie 2002 mehrere Monate in den Feldern um das Rotkreuzlager Sangatte und filmte afghanische und irakische Flüchtling, die versuchten, den Eurotunnel nach England zu durchqueren *(Border*, **2004).**

Ihre Arbeit war bei zahlreichen Festivals zu sehen, darunter Locarno, Rotterdam, New York Video Festival, Film Society of Lincoln Center, London, Montreal Festival of New Cinema, im ARTE-Fernsehen und in Museen wie z. B. dem Walker Art Center, Minneapolis. 2002 hat Six Pack Film ihre Videos im Österreichischen Filmmuseum in Wien gezeigt. Sie hat mehrere Auszeichnungen erhalten; für *CARGO* **den ARTE-Preis für den besten europäischen Kurzfilm bei den 48. Internationalen Kurzfilmtagen und den ersten Preis, ex aequo, bei Videoex, Zürich**.

laura_waddington@yahoo.com



Laura Waddington, born in 1970 in London, studied English literature at Cambridge university, before moving to New York, where she worked in independent cinema and made short films.

Inspired by electronic musicians, who she met making and distributing work from their apartments, she became interested in alternative modes of production and began shooting video. *ZONE* (1995), filmed with a spy camera on the QE2 and *The Lost Days*, the story of a woman's journey around the world, directed via the internet with camera people in 15 countries, experimented with the possibilities of the medium. *The Lost Days* marked the start of an ongoing collaboration with English composer Simon Fisher Turner.

In 1998, she left New York and lived briefly in Lisbon and Barcelona (collaborating with Japanese composer and choreographer Kamiya Teruyoshi), before moving to Paris. Travelling widely overland on ships, buses and trains, because of a plane phobia, she began to focus on borders and people she met trying to cross them.

In 2000, the Rotterdam Film Festival commissioned her to make a video for the project 'On the Waterfront' a series of digital diaries, shot by ten filmmakers in ports around the world. *CARGO* (2001) is an account of her journey on a container ship to the Middle East, with sailors from Romania and the Philippines.

In 2002, following extensive travels in Kurdistan, Europe, The Middle East, and the Balkans, researching refugee routes into Europe, she spent months in the fields around Sangatte Red Cross camp, filming Afghan and Iraqi refugees who were trying to cross the channel tunnel to England *(Border*, 2004).

Her work has been shown in numerous festivals, including Locarno, Rotterdam, New York Video Festival, Film Society of Lincoln Center, London, Montreal Festival of New Cinema, on ARTE television and in museums, such as The Walker Art Center, Minneapolis. In 2002, Six Pack Film presented a focus on her videos at The Austrian Film Museum, Vienna. She has received several awards; for *CARGO* the ARTE prize for Best European Short Film at The 48th Oberhausen Festival and First Prize ex aequo, Videoex, Zurich.

laura_waddington@yahoo.com

Filmografie Filmography

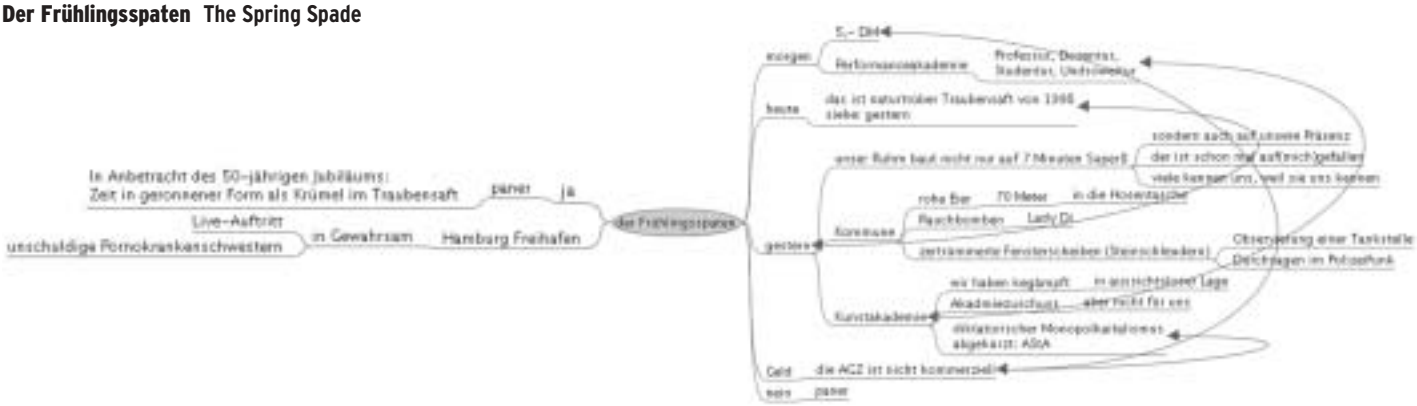
1992 *The Visitor*
1994 *The Room*
1995 *Letters to My Mother*
ZONE
1999 *The Lost Days*
2001 *CARGO*
2004 *Border*

Kommerzielle Filmografie (u. a. Arbeiten für ChoreografInnen, ModedesignerInnen, Gallerien in Spanien/Frankreich/USA/Japan usw.)

Commercial Filmography (includes work for choreographers, fashion designers, galleries in Spain/France/US/Japan etc)

25 Jahre Anarchistische GummiZelle AGZ 25 Years of Anarchistische GummiZelle AGZ

Der Frühlingsspaten **The Spring Spade**



Thorsten Ebeling, Stefan Ettlinger, Heinz Hausmann, Bertram Jesdinsky (im April 1992 verstorben), Otto Müller, Ulrich Sappok sind die Anarchistische GummiZelle. Seit 25 Jahren entsteht von Zeit zu Zeit die Notwendigkeit, etwas über uns zu schreiben, z. B. für Kataloge von Filmfestivals. Es gibt mehrere Versionen solcher Texte, die mit: "Die AGZ ist eine Gruppe, die ..." anfangen. Das soll jetzt aufhören, wir wollen solche Texte nicht mehr schreiben. In Zukunft sollen stattdessen solche Texte von anderen geschrieben werden, vielleicht auch in einer ganz persönlichen Form.

Aber diese Texte von anderen haben wir noch nicht. Das hier ist ja erst der Aufruf, sie zu schreiben. Da haben wir uns gestern, am 17.3., zusammengesetzt und versucht, ein Diagramm der AGZ zu beginnen. Die rechte Hälfte zeigt den vorderen Teil (das Blatt) eines Spatens, denn das Diagramm der AGZ soll ja ein Werkzeug werden, mit dem man wirklich tiefe Löcher graben kann. Hier werden einige der Wurzeln der AGZ sichtbar, diese Spatenspitze kann aber auch als eine Teilmenge der Funktionen verstanden werden, die bei der Installation wichtig waren und jetzt aus Kompatibilitätsgründen weiterhin als Abhängigkeiten behandelt werden.

Die linke Hälfte des Großdiagrammes "Der Frühlingsspaten" stellt den Griff des Spatens dar und enthält (im Gegensatz zur rechten Hälfte) gar keine verbindenden Linien und/oder Pfeile. Da mussten wir dann nämlich schon sparen. Dafür ist einerseits das Leben verantwortlich, das auch uns packt und nach der Miete fragt. Andererseits bietet diese Situation aber die Möglichkeit, aus einfachsten, vorgefundenen Materialien fantastische Welten zu erzeugen. Das wurde gestern klar, nachdem wir unser Lagerfeuer am Rhein zurückgelassen hatten und feststellten, dass wir intensiv nach geräuchertem Schinken riechen: Sonnenschein, der Fluss, die Schiffe, Freunde, die sich seit 25 Jahren kennen.

Thorsten Ebeling, Stefan Ettlinger, Heinz Hausmann, Bertram Jesdinsky (died in April 1992), Otto Müller and Ulrich Sappok are the Anarchistische GummiZelle. Over the last 25 years, the need has arisen ever so often to write something about ourselves – for example, for film festival catalogues. There are several versions of such texts, which start with 'The AGZ is a group that ...'. This is now to come to an end; we don't want to write texts like these anymore. In future, this sort of text is to be written by other people instead, perhaps in a very personal form.

But we don't have these texts by other people yet. This here is just the appeal for someone to write them. So we sat down together yesterday, on 17/3, and tried to begin a diagram of the AGZ. The right half shows the front part (the blade) of a spade, because the diagram of the AGZ is meant to be a tool that can be used to dig really deep holes. Some of the roots of the AGZ become visible here, but this spade tip can also be seen as a subset of the functions that were important during the founding of the group and now continue to be treated as dependencies for reasons of compatibility.

The left half of the large diagram 'The Spring Spade' represents the handle of the spade and (in contrast to the right half) does not contain any connecting lines and/or arrows. Because this is where we already had to save. On the one hand, this is life's fault; it grabs us, too, and asks for the rent. But on the other, this situation offers the chance to produce fantastic worlds from the simplest found materials. This became clear yesterday after we had left our campfire on the Rhine and realized that we smell intensively of smoked ham: sunshine, the river, the boats, friends who have known one another for 25 years.

Programm 1 **Freitag 6.5.2005, 22:30 Uhr, Star**

Abendmahl Last Supper

Deutschland 1983
9', Super 8, Farbe

Regie Otto Müller

Makro-Schwenk über den Tisch mit dem Abendessen, gedacht für die Ölbergstunde (Warten auf den Dom). Wird auf einen weißen Ball mit mindestens 1 m Durchmesser projiziert. Anmerkung: extremes Weitwinkel, deswegen immer Schärfe. Macro-pan over the table with dinner on it; conceived for the Maundy Thursday vigil (waiting for the cathedral). Is projected onto a white ball of at least 1 m in diameter. Comment: Extreme wide angle, so always in focus.



AGZ-Trailer

Deutschland 1982
2', Super 8, Farbe

Regie Anarchistische GummiZelle AGZ
Darsteller Uli Sappok, Bertram Jesdinsky

Bertram im Tarzankostüm auf dem Dach der Hallen, in denen Rainer Kirberg *Die letzte Rache* **dreht. Anmerkung: produziert für die "Biennale Paris"; Pyrotechnik Uli Sappok; Filmlicht "LERM"; Toncollage von Otto Müller; gedreht unter Verwendung der von der AGZ entwickelten Traffertechnik.** Bertram in a Tarzan costume on the roof of the sheds in which Rainer Kirberg is filming *The Last Revenge.* Comment: produced for the 'Biennale Paris'; Pyrotechnics: Uli Sappok; Film lighting: 'LERM'; Sound collage by Otto Müller; filmed using the Traffer technique developed by the AGZ.



Im Rhenushaus In the Rhenus Building

Deutschland 1981
8', Super 8, s/w

Regie Anarchistische GummiZelle AGZ
Darsteller Ur-AGZ (Thorsten Ebeling, Bertram Jesdinsky, Uli Sappok); als Gast M. Born

Spanische Musik der Frührenaissance begleitet kleine Episoden, die in einem zum Abriss bestimmten Kornspeicher im Düsseldorfer Hafen spielen. Anmerkung: hochempfindlicher s/w-Film (das war teuer); für diesen Film den ersten Preis bei den Filmzwergen, Münster 1981. Spanish music from the Early Renaissance accompanies small episodes set in a condemned granary in Düsseldorf harbour. Comment: Fast b/w film (expensive!); this film won the first prize at the Filmzwerge Festival, Münster 1981.



INNENRHEIN AUSSER SEIN INNER RHINE OUTER BEING

Deutschland 1982
8'30", Super 8, Farbe

Regie Otto Müller

Das Imaginäre Museum des Tages, Meisterwerk der in-der-Super-8-Kamera-Mehrfachbelichtung (zerstörungsfreie Montage). Anmerkungen: zum Thema: "einleitender Schwarzfilm" siehe *Der schwarze Film.* The Imaginary Museum of the Day, masterpiece of multiple exposure in the Super8 camera (destruction-free montage). Comment: for more on the theme of introductory 'black leader' see *Der schwarze Film.*



Autos rot blau gelb Cars Red Blue Yellow

Deutschland 1983
3'30", Super 8, Farbe

Regie, Musik Bertram Jesdinsky

Dieser Film entstand in der Spannung zwischen der Sicht auf Autos als Farbträger (wie auf der Palette eines Malers) und dem Bedürfnis, die Welt nach einem klaren Prinzip zu ordnen. This film is informed by the tension between the view of cars as colour-carriers (like on a painter's palette) and the need to order the world according to a clear principle.



Der Pilgerstrom The Stream of Pilgrims

Deutschland 1982
4', Super 8, s/w

Regie Uli Sappok

Von links nach rechts macht sich Trautes Küche auf den Weg in eine bessere Welt. Sie exiliert unter Begleitung einer alten spanischen Kapelle (im off). Anmerkung: Trickfilm, Stop-Motion. Traute's kitchen sets off for a better world from left to right. It goes into exile accompanied by an old Spanish band (off screen). Comment: Trick film, stop-motion.



Wo ist Knt? Where is Knt?

Deutschland 1983-84
15', Super 8, Farbe

Regie Otto Müller
Darsteller Otto (Käptn) Müller

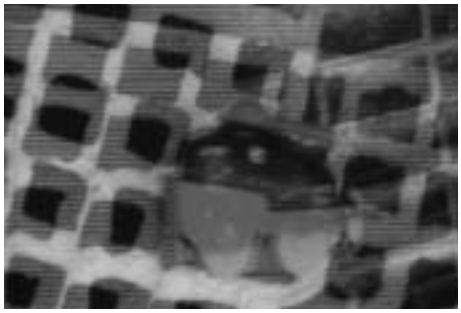


Die Geschichte ist minimal: Jemand ist nicht da und wird gesucht. Das ist zugleich ein Bild für Suche und Sinnsuche überhaupt. Dieser Science-Fiction-Klassiker entsteht durch einfache Verschiebung der Perspektive, die eine alltägliche Umgebung zu einer aufwändigen Filmkulisse werden lässt. Diese Vorgehensweise ist eine Rückbesinnung auf die kindliche Fähigkeit, aus einfachsten, vorhandenen Materialien fantastische Welten zu erzeugen. Anmerkung: Sprecher: Klimo Balasz, Gemurmel: Heinz Hausmann, Stimme: Cordula Güdemann, Location: MöbelMüllerMutterstadt und die Privaträume der Familie Müller. The storyline is minimal: someone who isn't there is looked for. This is also a symbol of search and the quest for meaning in general. This science-fiction classic is created by a simple shift in perspective that turns everyday surroundings into a lavish film set. This procedure is a return to the ability of children to produce fantastic worlds from the simplest available materials. Comment: Speaker: Klimo Balasz; Murmuring: Heinz Hausmann; Voice: Cordula Güdemann; Location: Möbel Müller in Mutterstadt and the private rooms of the Müller family.

Nach dem Krieg fuhr Johnny nach Wien After the War Johnny Drove to Vienna

Deutschland 1983
2', Super 8 (auf DVD), Farbe

Regie Stefan Ettlinger



Der Panzer aus Blech / erst fort, dann wech. Gedreht z. T. an Originalschauplätzen. The metal tank / first gone, then vanished. Partly filmed at original locations.

Programm 2 **Samstag 7.5.2005, 22:30 Uhr, Star**

AGZ-Trailer

Deutschland 1982
2', Super 8, Farbe

Regie Anarchistische GummiZelle AGZ
Darsteller Uli Sappok, Bertram Jesdinsky



Bertram im Tarzankostüm auf dem Dach der Hallen, in denen Rainer Kirberg *Die letzte Rache* dreht. Anmerkung: produziert für die "Biennale Paris"; Pyrotechnik Uli Sappok; Filmlicht "LERM"; Toncollage von Otto Müller; gedreht unter Verwendung der von der AGZ entwickelten Traffertechnik. Bertram in a Tarzan costume on the roof of the sheds in which Rainer Kirberg is filming *The Last Revenge.* Comment: produced for the 'Biennale Paris'; Pyrotechnics: Uli Sappok; Film lighting: 'LERM'; Sound collage by Otto Müller; filmed using the Traffer technique developed by the AGZ.

Deutschlandreise 1 Trip through Germany 1

Deutschland 1983
2', Super 8, Farbe

Regie Uli Sappok
Musik M. Kagel



So schön kann Deutschland sein, auch im Detail. Anmerkung: Musik: M. Kagel, ein "Marsch um den Sieg zu verfehlen". This is how lovely Germany can be, even close up. Comment: Music: M. Kagel, a 'March to Miss Victory'.

Hollywood in Hochfeld

Deutschland 1982
6', Super 8, s/w

Regie Anarchistische GummiZelle AGZ
Darsteller Ur-AGZ (Thorsten Ebeling, Bertram Jesdinsky, Uli Sappok); als Gast Lalla
Musik Fehlfarben

Hinfahren, Film machen, nach Hause fahren. Das ist ein Punk-Film mit allen wichtigen Zutaten: gemieteter Punk, Ruhrpott, Musik und Einbeziehung dokumentarischer Raritäten. Drive there, make a film, drive home. This is a punk film with all the important ingredients: hired punk, Ruhr area, music and the inclusion of documentary rarities.



U-Bahn-Film Underground Film

Deutschland 1983
8', Super 8, Farbe

Regie Uli Sappok

Ah, das ist ein schöner Film. Garantiert U-Bahn frei – der Spitzweg unter den Super-8-Filmen. Anmerkung: Musik: töö-töö-tröö-tröö (neuzeitliche Saxophonbläserarbeitsbeschaffungsmaßnahme). Ah, this is a nice film. Guaranteed suitable for U-Bahn viewing – the Spitzweg of Super 8 films.) Comment: Music ta-ta-tra-tra (modern job creation scheme for saxophone players).



An einem Donnerstag wie jeder On a Thursday Like Any Other

Deutschland 1983
4'30'', Super 8 (auf DVD), Farbe

Regie Stefan Ettlinger

"Die Katastrophe kam völlig unerwartet." 'The catastrophe was completely unexpected.'



Deutschlandreise 2 Trip through Germany 2

Deutschland 1991
1', Super 8, Farbe

Regie Uli Sappok

Auch die Wendeseite von Deutschland ist schön. Anmerkung: Musik: Trommler aus Cabo Verde (aufgenommen von Uli Sappok). The other side of Germany is nice too. Comment: Music: Drummer from Cabo Verde (recorded by Uli Sappok).



Gemütszustände einer Apfelsine Emotional States of an Orange

Deutschland 1981
3', Super 8, Farbe

Regie Uli Sappok

Experimentalfilm ohne Vorkenntnisse bei Filmemacher und Apfelsine (ungespritzt). Experimental film without previous knowledge on the part of the filmmaker or the orange (unsprayed).

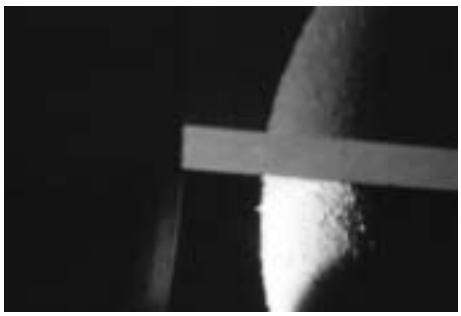


Der schwarze Film The Black Film

Deutschland 1981
4'30", Super 8, Farbe

Regie Otto Müller

Ganz viele Bilder, auch gleichzeitig – der Film ist ungeschnitten und wurde vollständig in der Kamera bearbeitet. In 4 Min. 23 Sek. ist hier Bildmaterial komprimiert, das unkomprimiert 24 Stunden Sitzen vor dem Fernseher beanspruchen würde. Anmerkung: Der einleitende Schwarzfilm ist eine Hommage an das Alte Kino, eine Ouvertüre, während der sich das Publikum einfindet (wenig Licht, nur Ton, aber vielleicht ein paar echte Gespräche). Lots of pictures, simultaneously too – the film has not been edited and was processed completely in the camera. Here, image material that would require one to sit in front of a TV for 24 hours if left uncompressed has been compressed into 4 min. 23 sec. Comment: The introductory black leader is a homage to the Old Cinema, an overture while the audience arrives (not much light, only sound, but perhaps a few genuine conversations).



Der Sonntagsspaziergang The Sunday Stroll

Deutschland 1982
2', Super 8, Farbe

Regie Bertram Jesdinsky

Kaffeefilter aus Bertram Jesdinskys umfangreicher Sammlung von Melitta-Filtern zeigen ihr wahres Wesen nur sonntags und an ausgesuchten Feiertagen. Anmerkungen: Stop-Motion, gedreht im Hinterhof der Hansaallee 163 in Düsseldorf. Coffee filters from Bertram Jesdinsky's large collection of Melitta filters only show their true nature on Sundays and selected holidays. Comment: Stop-motion, filmed in the back courtyard at Hansaallee 163 in Düsseldorf.



Der narrative Film The Narrative Film

Deutschland 1988
4', Super 8, Farbe

Regie Uli Sappok
Darsteller Uli Sappok

Der Film spricht für sich selbst und wurde mehrfach ausgezeichnet. The film speaks for itself and has received several awards.



Haiku-Film

Deutschland 1984
8'30", Super 8, Farbe

Regie Uli Sappok

Das ist nicht das mit den alten Frauen, sondern das mit den kleinen Szenen ("when I was 17"), ein Nebeneinander von Elementen, ähnlich wie zwei, die sich an der Haltestelle treffen und sich betrachten. Anmerkung: Original: Ton auf Tonspur (stereo), Kopie: Ton auf Tonspur (mono). This isn't the one with the old women, but the one with the small scenes ('when I was 17'), a juxtaposition of elements like two people who meet at the bus stop and look at each other. Comment: Original: Sound on soundtrack (stereo); Copy: Sound on soundtrack (mono).



Biografie Anarchistische GummiZelle AGZ Biography Anarchistische GummiZelle AGZ

Die Anarchistische GummiZelle: Thorsten Ebeling, Stefan Ettlinger, Heinz Hausmann, Bertram Jesdinsky (im April 1992 verstorben), Otto Müller, Ulrich Sappok.

Die Biografie von "AGZ" ist auch die Beschreibung des Verlaufes einer ernsten Erkrankung – nicht umsonst ist von Gummizelle die Rede. Bei "AGZ" handelt es sich um den seltenen Fall einer multiplen Persönlichkeit mit multiplem Körper.

Die Erkrankung verläuft schubweise. Es lassen sich im bisherigen Verlauf vier Phasen erkennen:

1. ca. 1976 bis 1983 (schöpferische Phase, Expansion)
2. 1983 bis 1992 (Stagnation)
3. 1992 bis 2002 (Rückzug, Ruhephase)
4. ab 2002 (neue schöpferische Phase, Expansion).
www.a-g-z.org



Von links nach rechts: From left to right: **Heinz Hausmann, Ulrich Sappock, Otto Müller, Thorsten Ebeling, Stefan Ettlinger**

The Anarchistische GummiZelle: Thorsten Ebeling, Stefan Ettlinger, Heinz Hausmann, Bertram Jesdinsky (died in April 1992), Otto Müller, Ulrich Sappok.

The biography of "AGZ" is also the description of the course of a serious illness – the mention of "Gummizelle" ("padded cell") is not for nothing. "AGZ" is a rare case of a multiple personality with a multiple body.

The illness progresses in phases. Up to now, four phases can be distinguished:

1. ca. 1976 to 1983 (creative phase, expansion)
2. 1983 to 1992 (stagnation)
3. 1992 to 2002 (recession, pause)
4. from 2002 (new creative phase, expansion).

www.a-g-z.org

Filmografie (Auswahl) Filmography (Selection)

1979 *Die Flöte*
1980 *3 Filme aus dem Hafen*
3 Minuten Erwartung
Kirmes
See little Samantha
1981 *Filmcollage für Satie*
Gemütszustände einer Apfelsine
Im Rhenushaus
Jakob in der Kiste
Der schwarze Film
Variationen für einen Zollstock und ein Grablicht
1882 *AGZ-Trailer*
Das Blau vom Himmel
Freizeit 83
Hollywood in Hochfeld
INNENRHEIN AUSSER SEIN
Der Pilgerstrom
Solitarium
Der Sonntagsspaziergang
Startbahn West
Waschen
1983 *Abendmahl*
An einem Donnerstag wie jeder
Autos rot blau gelb
Bleistiftservice
Deutschlandreise
Nach dem Krieg fuhr Johnny nach Wien
ohne Titel (U-Bahn)
1983-84 *Wo ist Knt?*
1984 **Dokumentation** *4 Spielkarten, 3 Möbelstücke* **(Deutschlandtournee)**
Die Welt. Ein Film über die Welt
Haiku-Film
Kathotraffer
1985 **Dokumentation** *Budapest (1)*
Dokumentation *Budapest (2)*
Schweinerennen
1986 *Der Einbruch*
1988 *A Day in the Life*
Der narrative Film
1990 *Der Arzt für gesunde: ZC fragt*
1991 *Deutschlandreise 2*
TAGEIN-TAGAUS
1993 *Nichts...*

Kino und Kunst von Mark Lewis The Cinema and Art of Mark Lewis

von Pier Luigi Tazzi

Es klingt merkwürdig: In dem Moment, in dem die Kunst sich der Welt gegenüber öffnet, sie durch die Arbeiten ihrer SchöpferInnen großzügig willkommen heißt, sind einige dieser KünstlerInnen so sehr in der Tradition westlicher Kultur verwurzelt, dass sie es wagen, ihren eigenen Aktionen Bedeutung zuzuschreiben, sowohl auf persönlicher Ebene, d. h. künstlerisch, als auch auf linguistischer Ebene, d. h. kollektiv. Kunst wird hier somit als Ausdruck der Multitude, oder besser gesagt, der Multituden individueller Eigenarten verstanden. Die westliche Tradition hat sie aus der Abhängigkeit der Macht einer institutionalisierten Gesellschaft befreit, was auch immer die Grundlage ihrer Institution war bzw. ist. Diese Befreiung hat verschiedene Bezeichnungen angenommen: Autonomie, freier Ausdruck des menschlichen Geistes, der erste Anstoß für eine sprachliche Erneuerung, die dem Schweigen oder dem Ungesagten eine Stimme gibt, die Demaskierung von "Realitäten". Als dies geschah, geschah es nicht ausschließlich durch einen Denkakt, noch weniger durch einen theoretischen Diskurs – dessen Berechtigung, Notwendigkeit und Dringlichkeit ich nicht abstreiten möchte, dessen *a posteriori*-Charakter ich vielmehr zeigen will -, sondern in der Kunst selbst, *in corpore vili,* durch die Konstruktion von Geschichten, von *fabulae pictae.* Mit *fabula* meine ich alles, was in Erzählform strukturiert ist und mit *picta* alles, was dazu konstruiert ist, sich dem Blick anzubieten, vor allem dem Blick, um sich dann manchmal auf die anderen Sinne auszuweiten und auf das Denken in Form von Diskurs und Erinnerung.

Der Kanadier Mark Lewis hat diese Bedeutungen seit jeher erforscht. In seinem Fall ist es eine Entdeckungsreise durch das Medium Film. Film ist das letzte System visueller Darstellung, das die menschliche Kultur sich angeeignet hat, nach dem anfänglichen schöpferischen System der Malerei und Bildhauerei, nach dem mechanischen, niemals leidenschaftslosen Übergang der fotografischen Aufzeichnung des *ça a été.* Im Gegensatz zum Letztgenannten, das eine große Anzahl praktischer Einsatzmöglichkeiten bietet (in denen es dank seiner sprachlichen und darstellerischen Besonderheit Ausdruck findet), aber keine eigene einheitliche Geschichte hat, besitzt das Kino (wenn nicht von Anfang an, so doch schon seit frühester Zeit) eine einheitliche und charakteristische Geschichte genau wie die Kunst – hier verstanden als Modalität -, die siebte Kunst eben. Ich glaube schlicht und ergreifend, dass dies von seiner Fähigkeit herrührt, bewegliche Bilder zu konstruieren. Um das System zu vervollständigen, wurde das Bild um ein zweites Element, den Ton, erweitert. Der ursprüngliche Sinn, Sehen, wurde mit dem Hören verbunden. Zwei grundlegende Sinne für die menschliche Spezies, während der Geschmacks-, der Geruchs- und der Tastsinn aufgrund des starken Lust/Schmerz-Gegensatzes auf den Bereich libidinöser Sinnlichkeit begrenzt bleiben. Das Zusammenfließen verschiedener Objekte der Wahrnehmung (Bild, Bewegung, Ton) in der Spezifität eines einzelnen Mediums hat sowohl zu Erneuerung sehr alter darstellerischer Praktiken geführt, von Ritualen bis zu Bühnen- und Performancekunst, als auch zur gleichzeitigen Reife des Mediums, so dass es konsumiert werden kann, denn es bezieht sich auf sehr alte Wahrnehmungsgewohnheiten. Der Einsatz einer aufstellbaren Leinwand und die Wirtschaftlichkeit, die damit einhergeht, waren für den öffentlichen Erfolg des Kinos nicht weniger wichtig: Der Kanon, nach dem die Position des Schauspiels und die des Publikums sich definieren und unterscheiden, garantiert eine Energieeinsparung auf beiden Seiten. Auch weil Ersteres endlos reproduzierbar und Letzteres immer ephemer und flüchtig ist: Die Arbeit bleibt, ich verändere mich. Die Geschichte des Kinos ist die eines niemals endenden Zusammenfügens von Geschichten, die formal und inhaltlich sehr unterschiedlich sind und leicht zugänglich gemacht werden: einfacher als gesprochene und geschriebene Sprache (es gibt keinen Sprachcode, der erlernt werden muss) und als das unbewegliche Bild (das wieder mehr von den interpretativen Codes der Malerei und Bildhauerei abhängig ist, die es in der Fotografie zwar auch gibt, aber in geringerem Maße). Als Abbild *par*



Harper Road

A contradiction. In the moment in which art opens itself to the world, generously welcoming it through the works of its creators, some of these artists are so profoundly rooted in the tradition of Western culture that they dare to attribute meaning to their own actions, understood both at a personal level, that is to say artistic, and at a linguistic level, that is to say collective. Art is thus here understood as the expression of the multitude, or better of the multitudes, made up of single individualities. The Western tradition has freed it from dependence on the power of instituted society, whatever the foundation of their institution was, or is. This liberation has taken on various names: autonomy, free-expression of human spirit, the first thrust of a linguistic renewal able to give voice to silence or to what is unsaid, the unmasking of 'realities'. When this has occurred it has not only been through an act of thinking, even less through a theoretical discourse – whose validity, necessity, and urgency I don't mean to deny, but rather to show its *a posteriori* character – but precisely in art itself, *in corpore vili*, through the construction of stories, of *fabulae pictae.* By *fabula* I intend all that is structured in the form of a tale, and by *picta* all that is constructed to offer itself to the gaze, first and foremost to the gaze, to then spread out at times to the other senses and to thought as discourse and memory.

The Canadian Mark Lewis is one of these explorers of meaning. In his case an exploration undertaken through the cinematographic medium. This is the last system of visual representation to be acquired by human culture, after the seminal systems of painting and sculpture, after the mechanic transit of photography recording, never without passions, of the *ça a été.* Unlike the latter, which has a great number of practical uses (in which it finds expression thanks to its linguistic and representative specificity) but that does not have a proper unitary history, cinema (if not from its very beginning then from very early on) has a unitary and distinct history just like art – here understood as a modality of expression -, the seventh art to all intents and purposes. I believe, very simply, that this is derived from its capacity to construct images in movement. To complete the system the introducing of the association of image with sound thus extended to combine another sense, hearing, with the original sense – sight. Two fundamental senses for the human species, whilst taste, smell and touch, remain confined in the libidinous sensual sphere due to the strong opposition of pleasure/pain. This convergence of different perceptual objects (image, movement, sound) in the specificity of a single medium has both renewed ancient representative practices, from rituals to scenic and performative arts, and at the same time has rendered this medium ripe for ready consumption because it bears on ancient perceptual habits. The fixity of placement of the screen, and the economy that informs it has been of no less im-



Churchyard Row

excellence **des wirklichen Lebens spielt das Kino mit der Dichotomie Aufmerksamkeit/Ablenkung, die das Publikum gelegentlich, ganz oder teilweise auf einige Dinge, Strukturen, Artikulationen, Themen, Motive, Figuren und auf der Basis der eigenen Kultur, Psychologie und selbst des Geschlechts oder der sexuellen Präferenz, ausübt.**

Mark Lewis arbeitet mit diesen Eigenarten des Mediums, indem er dessen Syntax dekonstruiert, das Lexikon aber respektiert. Seit Mitte der 90er Jahre macht er Filme, in denen die kontemplativen Aspekte gegenüber den narrativen überwiegen. Die meisten davon hat er auf 35 mm gedreht mit einer für die Filmindustrie typischen Besetzung und technischen Ausstattung sowie dem entsprechenden Produktionsapparat. Sie bestehen oft aus einer einzigen ungeschnittenen Einstellung und sind, nicht immer, aber häufig, ohne Ton. J. M. Bouhours beleuchtet in seinem Aufsatz zu Lewis das Zusammenkommen zweier Kategorien, die die Essenz der Moderne markieren: Industrie und Avantgarde.

Lewis liegt konzeptionell tatsächlich auf dem Umkehrpunkt der Tradition in die Avantgarde, während er operativ die Methodologie der industriellen Produktion einsetzt, somit schließt er den hypothetischen Kreis, anstatt einen Kurzschluss zu verursachen.

Als guter Abendländer ist Geschichte eine seiner wichtigsten Bezugspunkte, als ordnendes Werkzeug der Erinnerung, als Schuld gegenüber der Vergangenheit wie als das Unterdrückte. Für Lewis ist Geschichte also beides, ein Materiallager, aus dem er Dinge holt, um seine eigene Arbeit zu entwickeln, und eine Kontrolle der Ergebnisse und Auswirkungen dieser Arbeit. Es ist vor allem die Geschichte des konstruierten Bildes, also vornehmlich der Malerei: Breughel, Chardin, Caspar David Friedrich, die kanadische Gruppe der Sieben, der amerikanische Abstrakte Expressionismus und die monochrome Tradition bis zu Robert Ryman, sogar Minimal-Art und die Land-Art, sofern sie eine piktorale Grundsubstanz aufweisen, um nur einige der vielen direkten oder logischen Bezüge zu nennen, die in seinen Filmen auszumachen sind. Zudem bezieht er sich auf Fotografie, angefangen mit Bernd und Hilla Becher und einigen ihrer deutschen SchülerInnen, über Jeff Wall und die Kunstszene Vancouvers bis hin zu Stan Douglas. Lewis selbst studierte Fotografie bei Victor Burgin und Laura Mulvey und verbrachte einige Zeit in Vancouver. Und schließlich die Geschichte des Kinos. Durch das Kino hat er die Reinheit der Ursprünge wiedererlangt. Dabei nimmt er ausdrücklich und direkt Bezug auf die Brüder Lumière und ihre *vues* und *actualités*, in denen der Wunsch deutlich wurde, Fragmente der Realität durch das von ihnen erfundene Medium einzufangen. Dann ging es weiter über so großartige Manieristen des Kinos und des Lebens wie den Jean Cocteau eines *Orpheus*, den Orson Welles eines *Citizen Kane* und den piktorialistischeren Werner Herzog; die beiden letzteren verdanken dem Kino mindestens genauso viel wie das Kino ihnen. Auch die Ergebnisse des amerikanischen *Expanded Cinema* der 60er Jahre – das von Stan Brakhage, um nur ein wichtiges Beispiel zu nennen – sind ihm nicht fremd, noch die von seinem Landsmann und Vorgänger Michael Snow zu lernenden Lektionen. Wenn sich auch die Geschichte des Kinos ganz allgemein auf die Projekte und Produktionen westlicher KünstlerInnen ausgewirkt hat, sich zunehmend mit der Kunstgeschichte vermischte, so ist die Beziehung zwischen Kino und Kunst doch immer durch eine Art misstrauischer *mise-en-distance* charakterisiert gewesen, was den fruchtbaren und kontinuierlichen Austausch und das gegenseitige Entleihen jedoch nicht verhindert hat. Dennoch hat sich das Kino erst in den letzten 10 bis 15 Jahren, vielleicht seit *Singing for the Sea*, 1993 von Bethan Huws und dann mit Sharon Lockhart, De Rijke/De Rooij und Lewis selbst, João Penalva und Yang FuDong, als ein reifes Kunstmedium bestätigt. Lewis geht jedoch weiter, und zwar mit etwas, das als Filminstallation definiert wurde. Durch diese Art der Präsentation seiner Arbeit, die aus der Videoinstallation kommt, sich aber von ihr unterscheidet, öffnet der kanadische Künstler die dunkle Höhle des Kinosaals. Von der Vorstellung ausgehend, dass die vertikale Wand als Leinwand nicht Trägerin, sondern vielmehr Empfängerin von Bildern ist, lanciert er den Einzug des Kinos als Medium mit spezifischen linguistischen Eigenschaften in den offenen, fließenden und konkreten Raum der Kunst. Seine Arbeiten sind nicht länger die vierte Wand wie in der Bühnenstruktur, noch

portance for its public success: the canon according to which the position of the spectacle and that of the spectator are defined and distinct constitutes a guarantee of energy saving for both parties. Also because the first is infinitely reproducible and the second is constantly ephemeral and fleeting: the work stays, I change. Cinema's history is one of a neverending stitching together of stories, widely diversified in shape and content and rendered readily accessible: easier than both spoken and written language (there is no reading code to be learnt), and of that of the fixed image (more dependent on the interpretative codes of painting and sculpture, less so but not totally absent in photography). Simulacrum *par excellence* of real life, cinema plays with the attention/distraction dichotomy, that the spectator exercises on some occasions, totally or partially, on some things, structures, articulations, themes, motifs, figures, and on the basis of his/her culture, psychology, and even his/her gender or sexual preference.

Mark Lewis works with these specificities of the medium, deconstructing its syntax but respecting its lexicon. Since the second half of the 1990s he has made films in which the contemplative aspects prevail over the narrative ones. Shot mainly in 35 mm with a cast, technical equipment and production apparatus typical of the film industry, they are often made of a single uncut sequence, frequently, even though not always, without sound. In his essay on Lewis, J.M. Bouhours highlights the coming together in the construction of the work of two categories that mark the essence of Modernity: industry and avant-garde. In fact, Lewis is situated conceptually at the cusp of tradition into avant-garde, whereas operatively he uses the methodology of industrial production, thus closing their hypothetical circle rather than short-circuiting them.

Being a good westerner one of his main reference points is History, as an ordinating tool of memory, as both debt to the past and as the repressed. For Lewis, History is thus both a storage house of materials from which he picks in order to elaborate his own work, and also a check on the results and effects of that work. Above all, this is history of the constructed image and thus painting first of all: Brueghel, Chardin, Caspar David Friedrich, the Canadian Group of Seven, American Abstract Expressionism and the monochrome tradition up to Robert Ryman, even Minimal Art and Land Art when a pictorial matrix can be distinguished in them, are but some of the many direct or corollary references traceable in his films. There is also the reference to photography, in particular starting from Bernd and Hilla Becher and some of their German pupils, up to Jeff Wall and the artistic culture of Vancouver up to Stan Douglas. Lewis himself studied photography with Victor Burgin and Laura Mulvey, and spent time in Vancouver. And finally, the History of cinema. From cinema he has recuperated the purity of origins with explicit and direct reference to the Lumière brothers and their *vues* and *actualités* that showed the desire to capture fragments of reality through the medium they invented. Then, continuing on through those great mannerists of cinema and life such as the Jean Cocteau of *Orphée*, the Orson Welles of *Citizen Kane*, and the more pictorialistic Werner Herzog, the last two owing to cinema at least as much as cinema owes to them. He is no stranger to the results of the American *expanded cinema* of the 60s – that of Stan Brakhage, to give an important example – nor the lessons to be

das Fenster wie in der piktorialen Tradition seit der humanistischen Erfindung der Perspektive, noch die Verlängerung des Auges wie bei einigen fotografischen Gebrauchsformen und erst recht nicht das Bullauge, das eine visuelle Beziehung zwischen voneinander entfernten, getrennten und parallelen Universen schafft, wie es viele Videoarbeiten tun, stattdessen nehmen sie das Wesen vertikaler Diaphragmen zwischen dem Raum, der vom Subjekt (KünstlerIn und BeobachterIn) besetzt ist und dem Anderen der sichtbaren Welt, an.

Beachtung erhält vor allem, wer den ersten Raum besetzt, d. h. das Subjekt selbst. Daraus ergeben sich drei Charakteristika: Kultur, die Fähigkeit zur Aufmerksamkeit und ihre Dauer. Kultur ist das, was in die Vergangenheit sieht, als Erinnerung und als Ergebnis von erworbenen Wahrnehmungs- und Denkgewohnheiten, dabei liegt die Betonung mehr auf der Kultur der Person, die die Arbeit realisiert – der Künstler weiß Bescheid -, als auf der des Publikums – wir wissen nichts über die BetrachterInnen. Die Fähigkeit zur Aufmerksamkeit betrifft die Gegenwart, die durch die Arbeit entfachte Erfahrung. Die zeitliche Dauer betrifft offensichtlich die Zukunft, es ist die Zeit, die kommen wird. Vor allem die unmittelbare Zukunft: Wie wird die Szene vom ersten Bild an artikuliert, und was wird ihre Bedeutung sein? Was wird zu sehen sein, enthüllt, beleuchtet, entdeckt? Was wird die Entwicklung, noch bevor sie vollzogen wurde, mit sich bringen? Die Fragen kehren in einer Art mentaler Schleife, analog zur technischen Schleife, immer wieder.

Das Andere ist die konstruierte Welt, in der sich unser Alltag abspielt. Es sind die Nicht-Orte, wie Marc Augé sie definiert – Flughäfen, Bahnhöfe, Büroräume, überdachte Passagen, Innenhöfe – neue oder heruntergekommene Vororte unserer jüngeren Geschichte, wo von der Zeit versteckte Spuren spurenlos in die Gleichgültigkeit des erbauten Raums eingekapselt werden; Orte, die unsere persönliche oder kollektive Erinnerung kennt oder wieder zu erkennen meint, ohne dass dies einen Unterschied macht. In ihnen sind minimale Ereignisse eingeschrieben, in einer skalaren wie in einer performativen Bedeutung, die eine Dimension von Intervall, Pause, Warten darstellen, oder von einfacher Arbeit oder schließlich von Spiel, von einem Spiel ohne Anfang oder Ende, festgehalten, während es in Aktion ist. Und dieser Akt, der das Ereignis schafft, ist eine menschliche Aktion genauso wie der künstlerische Akt, der es aufnimmt und als Bewegtbild zurückgibt: Ein Mann und eine Frau, die auf etwas warten, sie ist weiß, er ist schwarz, sie ignorieren sich, sie spricht mit jemandem im Off, von ihm sehen wir das Spiegelbild in einer reflektierenden Oberfläche, während er Kaffee trinkt; ein Kanu bewegt sich auf der Oberfläche eines Sees, im Hintergrund eine in Dunst gehüllte Insel; SchlittschuhläuferInnen, die durch die Entfernung nicht zu unterscheiden sind, gleiten über eine Oberfläche, die aus der jetzt vereisten Oberfläche desselben Sees herausgeschnitten wurde, in einer Landschaft, die weit über sie hinausgeht und sie verschlingt; eine Frau macht die Theke einer halbverwaisten Bar sauber; ein Mann mäht den Rasen, während wir von anderen, die ein Baugerüst hochklettern, nur den Schatten sehen; ein paar Jungen spielen am Ende eines zweiten Gartens zwischen hohen Gebäuden Fußball; Autos bewegen sich auf der Startbahn eines Flughafens; unscharfe Umrisse sind vom kaputten Fenster eines verlassenen Industriegebäudes aus erkennbar, während ein Kreisel wie wild am Rande eines Tisches kreist. Mit anderen Worten, das Andere ist unsere Welt und gleichzeitig ihre Allegorie.

Pier Luigi Tazzi

Geboren 1941 in Colonnata, Florenz. Kritiker, Kolumnist, Lehrer und Kurator, lebt zurzeit in Capalle, einem kleinen Dorf in einem Industriegebiet der Toskana. Er war unter anderem Kurator bei der Biennale in Venedig 1988, Ko-Direktor der 9. documenta in Kassel 1992, Ko-Kurator von Wounds, der Eröffnungsausstellung des neuen Gebäudes des Moderna Museet in Stockholm 1998, und von Happiness, der Eröffnungsausstellung des Mori Art Museums in Tokio 2003.

pierluigitazzi@hotmail.com

learnt from his compatriot and predecessor Michael Snow. If in general the History of cinema has affected the projects and productions of western artists, becoming increasingly mixed with the History of art, the relationship between cinema and art has always been characterized by a kind of suspicious *mise-en-distance* that has not, however, precluded fruitful and continuous exchanges and reciprocal borrowings. Nevertheless, it is only in the last 10 to 15 years, perhaps since *Singing for the Sea*, 1993, by Bethan Huws and then with Sharon Lockhart, De Rijke/De Rooij, and Lewis himself, João Penalva, and Yang FuDong, that cinema has affirmed itself as a mature medium of art. Lewis goes further however with what has been defined as film installation. Through this mode of presentation of the work which derives from video-installation but is distinct from it, the Canadian artist opens up the dark cavern of the movie hall. Starting from the concept that the vertical wall as a screen is not a support but rather a receptor of images, he inaugurates the entrance of cinema as a medium that has specific linguistic properties in the open, fluid and concrete space of art. Being no longer the fourth wall as in the theatrical structure, nor the window as in the pictorial tradition since the humanistic invention of perspective, or the extension of the eye as in some applications of photography, nor indeed the port-hole that creates a visual relationship between distant, separated and parallel universes as many video works do, his works acquire the nature of vertical diaphragms between the space occupied by the subject (artist and observer) and the Other of the visible world.

A consideration is, above all, given to who inhabits this first space, that is, the subject itself. Three characteristics emerge from this: culture, the capacity for attention, and the latter's duration. Culture is that which looks to the past, as memory and as a result of acquired perceptual and cognitive habits, more focused that of he who proposes and builds the work – the artist knows – than that of the audience of the work – of the spectator we know nothing. The capacity for attention regards the present, the experience ignited by the work. The time of duration obviously regards the future, it is the time that will come. Above all, in the immediate future: how will the sequence be articulated from the first perceived image, and what will its meaning be? What will be seen, revealed, illuminated, discovered? What will its development, even before its manifestation, bring about? Questions recur repeatedly in a kind of mental loop analogous to the technical loop.

The Other is the constructed world in which our daily life unravels. It is the non-places as Marc Augé defines them – airports, stations, office lobbies, internal passages, courtyards – new or degraded suburbs of our more recent history, where traces hidden by time are encapsulated without trace in the indifference of the built space; places that our personal or collective memory knows or thinks it recognizes without this making a difference. In them, minimal events are inscribed, both in a scalar meaning and a performative one, presenting a dimension of interval, pause, waiting, or of non-skilled work, or finally of play, of play without beginning or end, captured whilst it is in action. And this act that creates the event is a human action, as much as the artistic act that records it and gives it back as a moving image: a man and a woman waiting for something, she's white, he's black, they ignore each other, she's talking with someone off-screen, of him we see the reflex in a mirrored surface whilst he drinks coffee; a canoe moves on the surface of a lake with an island wrapped in mist in the background; skaters rendered indistinct by distance slide on a surface cut-out from the now iced-over surface of the same lake in a landscape that transcends and engulfs them; a woman cleans the counter of a semi-deserted bar; a man cuts the grass of a lawn, whilst we only see the shadow of others climbing some scaffolding; some boys play football at the bottom of another garden between tall buildings; cars move on the runway of an airport; indistinct shapes can be made out from the broken windows of an abandoned industrial building as a spinning top spins furiously on the edge of a table. In other words, the Other is our world and its allegory at the same time.

Born in 1941 in Colonnata, Florence. He is a critic, columnist, teacher and curator, currently based in Capalle, a tiny village in an industrial area of Tuscany. Among others, he was curator at the 1988 Biennale of Venice, co-director of DOCUMENTA IX in Kassel in 1992, co-curator of Wounds, the inaugural exhibition of the new building of Moderna Museet in Stockholm in 1998, and of Happiness, the inaugural exhibition of Mori Art Museum in Tokyo in 2003.

pierluigitazzi@hotmail.com

Sonntag 8.5.2005, 17:00 Uhr, Gloria

The Pitch

Großbritannien 1998
4', Super 35 mm (auf Beta SP/PAL), Farbe

Regie Mark Lewis



Im anonymen Raum eines Bahnhofs liest ein Redner, der Künstler selbst, einen Text über Gestalt und Rolle filmischer Statisten, wobei er sich an eine Kamera wendet, die sich dort befindet, wo mutmaßlich die Ankunft und Abfahrt der Züge angeschlagen ist. Während die Einstellung langsam aufgezogen wird, werden Reisende sichtbar, die jetzt selbst auf die Rolle, in der es um den Text geht, reduziert sind: Statisten, verfügbare Accessoires. In the anonymous space of a station a speaker, the artist himself, reads a text on the figure and role of the cinematographic extras, addressing a camera positioned where the arrivals and departures of trains are presumably displayed. As the frame gradually opens travellers appear, now themselves reduced to the role central to the argument of the text: extras, disposable accessories.

After (made for TV)

Großbritannien 1999
16', Super 35 mm (auf Beta SP/PAL), Farbe

Regie Mark Lewis



Eine Reihe von Link-Shots werden zu einer Art Nicht-Narration mit dem Anklang eines filmischen Epos und seiner Geschichte zusammengefügt. Das Muster der forcierten Wiederholung hört nicht auf, seine hypnotische Faszination zu verbreiten, um uns durch viele Geschichten und Landschaften hindurch mitzunehmen. A series of link-shots compose a sort of non-narration with the flavour of a cinematographic epic and its history. The exemplification of the forced repetition never ceases to spread its hypnotic fascination to take us through many stories and many landscapes.

Centrale

Großbritannien 1999
4', Super 35 mm (auf Beta SP/PAL), Farbe

Regie Mark Lewis



'Centrale' ist der Name eines Cafés im Londoner Stadtteil Soho, vor dem eine weiße Frau und ein schwarzer Mann auf etwas warten. Die Frau spricht mit einer Person, die von der Ecke des Cafés verdeckt wird. Im Laufe des Films entdecken wir, dass der Kaffee trinkende Mann im Spiegel derselben Ecke zu sehen ist. Ein Spiel trügerischer Nebeneinanderstellungen zwischen direkter und reflektierter Sicht wird artikuliert und erschafft eine Mini-Geschichte von Nähe und Getrenntsein. Eine Hommage an Jean Cocteaus Orpheus mittels der Ästhetik von Dan Grahams Pavillons. 'Centrale' is the name of a café in London's Soho, in front of which a white woman and a black man wait for something. The woman speaks with someone who is hidden by the corner of the café. As the film proceeds we discover that the man, who is drinking coffee, is reflected in the mirror which covers that same corner. A game of deceptive juxtapositions is articulated between direct and reflected vision, creating a mini-story of nearness and separation. A homage to Jean Cocteau's Orphée through the aesthetic of Dan Graham's pavilions.

North Circular

Großbritannien 2000
4', Super 35 mm (auf Beta SP/PAL), Farbe

Regie Mark Lewis



Die fest platzierte Kamera ist auf ein verlassenes Industriegebäude der 60er Jahre in den Londoner Vororten gerichtet. An einer bestimmten Stelle wird der Zoom aktiviert, fast so, als besäße die Masse des Gebäudes Anziehungskraft, ein Bogen gestrandet im Hof, noch nass vom Regen. Der filmische Blick bewegt sich schnell hinein und durchdringt das Innere durch zerbrochene Fenster hindurch, die den strahlenden Sonnenuntergang hineinlassen, um dann die verschwommenen Bewegungen der Leute im Innern aufzugreifen, ehe er die wirbelnden Drehungen eines Kreisels fixiert. The fixed camera frames an abandoned industrial building from the 60s in one of London's outskirts. At a certain point the zoom activates, almost as if attracted by the mass of the building, an arc beached on the courtyard, still wet from recent rain. The cinematographic gaze quickly moves in and penetrates the interior through broken windows which let the cloudless dusk enter, to pick up the indistinct movements of people within, before fixing upon the last vortex-like rotations of a spinning top on a table.

Algonquin Park, September

Großbritannien 2001
2'30'', Super 35 mm (auf Beta SP/PAL), Farbe

Regie Mark Lewis



Im Dunst ist eine Insel zu sehen. Hinweise auf Turner nehmen in einer Ikonografie, die Arnold Böcklins *Toteninsel* ähnelt und einer Atmosphäre, die an Werner Herzog denken lässt, Gestalt an. Ein Kanu gleitet über die Oberfläche des Sees und erinnert an Caspar David Friedrichs Vorstellung des landschaftlich Erhabenen. An island is profiled in mist. Suggestions of Turner materialize in an iconography similar to Arnold Boecklin's *Toteninsel*, and atmospherics evocative of Werner Herzog. A canoe skims the surface of the lake in a manifestation reminiscent of Friedrich's idea of the Sublime.

Tenement Yard, Heygate Estate

Großbritannien 2002
4', Super 35 mm (auf Beta SP/PAL), Farbe

Regie Mark Lewis



Die fest platzierte Kamera ist aus der Ferne auf die Ecke eines Sportplatzes gerichtet, den hohe Wohnhäuser eingrenzen, klar umrissene Körper vor dem blauen Mittagshimmel. Im Hintergrund spielt eine Gruppe Jungs Fußball. From a distance the fixed camera frames the corner of a sports field enclosed by tall residential buildings, clear-cut volumes against the blue of a midday sky. A group of boys play football in the background.

Algonquin Park, Early March

Großbritannien 2002
4', Super 35 mm (auf Beta SP/PAL), Farbe

Regie Mark Lewis



Auch dieser Film wurde, wie der frühere Film gleichen Titels, in Lewis' Geburtsort Ontario gedreht. Wahrnehmungstäuschungen. Die Einstellung der fest platzierten Kamera wird während der Szene größer: Anfangs wirkt der leere, nicht definierte Raum wie ein Winterhimmel und entpuppt sich dann als Profil der schneebedeckten Oberfläche eines Sees, auf der sich in der Ferne ein Rhombus aus Eis befindet, auf dem SchlittschuhläuferInnnen durch das Laufen in großer Ferne winzig wirken. Die großartige Natur schüchtert ein und übersteigt die menschliche Präsenz. Hier wird Pieter Breughels *Winter* genau 'zitiert'. Like the homonymously titled earlier film this film was also shot in Ontario, where Lewis was born. Perceptual deceptions. The frame of the fixed camera enlarges during the sequence: from the initial empty and undefined space one has the impression of a winter sky, and ends up with the profile of the snow-covered surface of a frozen lake, on which there is a rhombus of ice in the distance, on which skaters are made minuscule by their distant glide. The grandiosity of the natural setting overawes and exceeds the human presence. A careful citation of Pieter Brueghel's *Winter*.

Brass Rail

Schweden/Luxemburg 2003
4', Super 35 mm (auf Beta SP/PAL), Farbe

Regie Mark Lewis



Eine Einstellung. Das Innere einer Bar dekoriert mit beweglichen und festen Lampen, Chromblitzen, verspiegelte Wänden, die den Raum vervielfachen und die Wahrnehmung erschweren. Der Veranstaltungsort kurz vor dem Öffnen: Eine junge Frau putzt die Theke, zwei MitarbeiterInnen gehen ihren Aufgaben nach, zwei Frauen unterhalten sich an einem Tisch und eine dritte kommt für einen Moment hinzu und begrüßt sie, zwei Männer im Hintergrund wechseln ein, zwei Worte. Mikro-Ereignisse, die sich in der Lücke einer toten Stunde multiplizieren. Fixed frame. The interior of a bar decorated with mobile and fixed lights, flashes of chrome, mirrored walls which multiply the space and complicate perception. The venue prepares for opening: a girl takes orders at the bar, two staff members attend to their duties, a couple of women converse at a table and a third enters for a moment to greet them, two men in the background exchange a word or two. Micro-events which multiply in the interstices of a dead hour.

Lawson Estate

Großbritannien 2003
4'30'', Super 35 mm (auf Beta SP/PAL), Farbe

Regie Mark Lewis



Eine Einstellung. Zwei offene Räume, die durch einen eingezäunten Weg diagonal geteilt werden. In dem Raum im Vordergrund ist der Schatten eines Hauses zu sehen mit einem Baugerüst und BauarbeiterInnen, die eine Arbeit auf dem Dach verrichten. Im Hintergrund geht jemand beim Rasenmähen im geschlossenen Hof eines Wohnhauses vor und zurück. Eine Frau mit einem Kind auf dem Arm geht den Weg entlang und schiebt dabei einen Kinderwagen. Eine leichte Brise bringt kurz die Baumkronen rechts im Bild in Bewegung. Eine kleine Gruppe Tauben kommt vorbei. Windstille, Leere und Stille, das Interpretieren von Matisse *d'après* Baudelaire. Fixed frame. Two open spaces divided diagonally by a fenced path. In the one in the foreground there is the projected shadow of an out-of-frame house, with scaffolding and builders carrying out some kind of work on the roof. In the one behind, someone moves back and forth mowing the lawn within the closed courtyard of a residential building. A woman with a child in her arms passes down the path, pushing a pram. A light breeze momentarily ruffles the tops of the trees which appear on the right. A thin flock of pigeons passes. Calm, emptiness and silence, paraphrasing Matisse *d'après* Baudelaire.

Biografie Mark Lewis Biography Mark Lewis



Mark Lewis (geboren in Hamilton, Ontario; lebt und arbeitet in London, Großbritannien) ist ein Filmemacher, dessen Arbeiten eher für den Kunstraum als für den Kinosaal konzipiert sind. Er studierte Fotografie bei Victor Burgin und lebte eine Zeit lang in Vancouver, einem wichtigen Zentrum für Fotografie und Videokunst. 1995 begann Lewis, mit dem Medium Film zu arbeiten und konzentrierte sich auf Aspekte der Filmsprache, wobei er dem Bild vor Erzählung und Ton zunehmend den Vorzug gab . Im Grunde haben seine Filme eine elementare Erzählstruktur und kommen mit wenig oder ganz ohne Ton aus. Lewis' Filme, die er mit professionellen Filmcrews und der gleichen Maschinerie produziert wie industrielle Filmproduktionen, beziehen sich entweder auf die Geschichte des Kinos, angefangen mit den Brüdern Lumière, und/oder auf die Geschichte der Malerei und des Foto-Piktorialismus. Die Themen seiner Filme, die allesamt in die Kategorie 'Kurzfilm' fallen, sind oftmals das, was Marc Augé, angesichts ihrer Geschichte und ihrer tatsächlichen Nutzung, als Nicht-Orte in zeitgenössischen urbanen Kontexten definiert. Gelegentlich sind es aber auch natürliche Landschaften, in denen er den symbolischen Wert des Erhabenen unterstreicht.

Mark Lewis (born in Hamilton, Ontario; lives and works in London, UK) is a filmmaker whose works are conceived for art spaces rather than for cinema halls. He studied photography with Victor Burgin, and lived in Vancouver, a major centre for photography and video art. Lewis began using film as a medium in 1995, focusing on the aspects of cinematic language and with an increasing emphasis on image rather than narration or sound. In fact his films have an elementary narrative structure with little or no sound. Lewis's films are realized with professional crews and machineries like industrial film productions. They bear references either to the history of cinema, starting from the Lumière brothers, and/or to the history of painting and of photo-pictorialism. The subjects of the films, all of which can be inscribed within the category of 'short films', are mostly what Marc Augé defines as non lieux in contemporary urban contexts, taking into account their history and their actual use, and occasionally natural landscapes where the symbolic values of the sublime are emphasized.

Filmografie Filmography

1993 *Disgraced Monuments*, **mit** with **Laura Mulvey**
1994 *An Ideal Place*
1995 *Two Impossible Films*
1996 *A Sense of the End*
1997 *Upside Down Touch of Evil*
1998 *The Pitch*
1999 *After (made for TV)*
Centrale
2000 *Smithfield*
Peeping Tom
North Circular
2001 *Jay's Garden, Malibu*
Windfarm
Algonquin Park, September
2002 *Algonquin Park, Early March*
Children's Games, Heygate Estate
Tenement Yard, Heygate Estate
2003 *Churchyard Row*
Airport
Brass Rail
Harper Road
Lawson Estate
2004 *Off Leash, High Park*
Airport II

FICTION ARTISTS

von Kristina Tieke



FICTION ARTISTS

"I'm just a poor starving artist." Arm und Hunger leidend. So spricht der Künstler über sich selbst, und das Publikum schaut ihm dabei direkt auf den Mund, von dem er sich offensichtlich das Nötigste hat absparen müssen. Und weil sich hier der Betroffene äußert und zweifelsfrei ansetzt: I AM, sind wir geneigt, ihm im Anschluss die Floskel von der scheiternden Existenz abzunehmen. Das Klischee kommt im Kostüm authentischer Erfahrung daher: Hollywood weiß um die Wirkung.

In *FICTION ARTISTS* greifen Christoph Girardet und Volker Schreiner auf das Bildrepertoire des Kinos zurück und legen das Image des Künstlers frei, das uns – entstellt, verzerrt oder weich gezeichnet – in hunderten von Spielfilmen begegnet. Dabei fügen sie die Bruchstücke neu zusammen, als förderten sie Fragmente unseres kollektiven Gedächtnisses ans Licht, um sie dem Blick des Analytikers auszusetzen. Ein schwerer Fall von Neurose. Denn das Kino liebt die abwegigen Künstlernaturen: Psychopathen, Depressive und Erotomanen. Sie dürfen den Filmhelden bestenfalls beistehen und zu Förderern neuer Erkenntnis werden, zum Katalysator in der Krise. Doch meist gehören sie zu den Versagern, zu Helden selbst taugen sie kaum. Das Kino misstraut ihrer angeschlagenen Psyche.

Der Künstlerkomplex wird von Girardet/Schreiner in zwölf Kapiteln ausgeleuchtet. Während sie zum einen zentrale Motive in kleinen Vignetten konzentrieren, deren metaphorischer Charakter unvermittelt aufblitzt, entwickeln sie zum anderen befremdliche Geschichten, in denen sich erst nach und nach vertraute Muster offenbaren. So treffen wir in *The Hidden Masterpiece* ausschließlich auf zerrüttete Gestalten. Sie grübeln, seufzen und quälen sich selbst. Sie raufen die Haare, zerstören ihr Werk und vergießen ihr Blut auf der Leinwand. Es ist der Mythos des absoluten Künstlers und des absoluten Werks, den Girardet/Schreiner fixieren und der schließlich ihrer Montage zum Opfer fällt. In der Wiederkehr immergleicher Gesten wird das Bild vom Genie als hartnäckiges Stereotyp entlarvt. Zugleich verliert sich in der Folge der Clips jene Kontemplation, die früher einmal unsere Kunsterfahrung bestimmte. Das Meisterwerk muss in der Bilderflut untergehen.

Doch seltsamerweise entfaltet das neue Arrangement eine Melancholie, die der Erinnerung an Verlorenes eigen ist. Vielleicht, weil hinter der Oberfläche des Materials durch behutsamen Eingriff etwas aufscheint, was an eine tiefere Wahrheit rührt, die uns entglitten ist. Wenn etwa im Kapitel *Red* der malerische Umgang mit Farbe dramatisch verdichtet wird, dann erzählt die Sequenz von der Sehnsucht nach existenzieller Erfahrung im künstlerischen Akt. Farbe tropft wie Blut in ein Wasserglas. Die Leinwand pulsiert wie ein offenes Herz. Eine Frau lackiert ihre Nägel. Verführung und Tod, Eros und Tanatos scheinen unlösbar miteinander verknüpft.

Überhaupt geht es gewalttätig zu zwischen Mann und Frau, zwischen Maler und Modell. In *Session* begegnen sie einander und bleiben wie je voneinander getrennt. Denn die Hoffnung des Modells, erkannt zu werden, gewürdigt in seiner Einzigartigkeit, muss zwangsläufig enttäuscht werden. "Do you think I'm beautiful?" lautet nur vordergründig die Frage, denn es ist vollkommen unerheblich, wie sie beantwortet wird. Indem er sich auf eine Deutung einlässt, begeht der Künstler bereits Verrat. Es mag dem Wesen der Liebe entsprechen, im anderen ein Mysterium zu sehen und ihm das Geheimnis möglicher Entfaltungen zu lassen; die Kunst aber legt den anderen fest. Kontrolle und Macht liegen im Schöpfungsakt beim Künstler. Wenn also die

'I'm just a poor starving artist', says the artist about himself, and as he says it, the audience looks directly at his mouth, which has obviously not been fed more than the bare minimum. And because it is the sufferer expressing himself here, who begins with the clear words: I AM, we tend to accept this hackneyed phrase about his failed life. The cliché comes disguised as an authentic experience: Hollywood knows how it will affect us.

In *FICTION ARTISTS*, Christoph Girardet and Volker Schreiner have dug through the cinema's repertoire of images to expose the portrait of the artist, which we have encountered misrepresented, distorted, or mitigated in hundreds of movies. They reconfigure pieces, unearthing fragments of our collective memory in order to expose them to the analyst's scrutiny. A tough case of neurosis, for the cinema loves absurd artistic natures: psychopaths, depressives, and sex maniacs. At best, they are allowed to play the role of sidekick to the film's hero, and possibly providing a new point of view, they might become the catalyst for change in the crisis. But most of the time they are the losers, hardly fit to play the hero. The cinema does not trust their shattered psyches.

Girardet/Schreiner illuminate the artistic complex in twelve chapters. As they condense crucial motifs into short vignettes, whose metaphorical quality suddenly ignites, they also turn them into strange stories that only gradually reveal familiar patterns. For instance, we encounter only wrecks in *The Hidden Masterpiece*. They brood, sigh and torture themselves. They tear out their hair, destroy their work and spill their blood on the canvas. Girardet/Schreiner nail down the myth of the total artist, the total work only to ultimately sacrifice it to their montage. In continuously repeating the same gesture, the image of the genius as a tough stereotype is shown for what it actually is. At the same time, the contemplativeness that used to guide our experience of art is lost in the series of clips. The master-piece must drown in the flood of images.

Yet oddly enough, the new arrangement discloses a kind of melancholy that is only found in the memory of something lost, perhaps because the filmmakers' careful intervention allows something to glimmer from behind the surface of the material, which touches upon a profounder truth that has eluded us until now. When, for example, the ways in which artists paint are dramatically intensified in the *Red* chapter, the sequence tells of a longing for life in the act of painting. Paint drips like blood into a water glass. The screen pulses like an open heart. A woman paints her nails. Seduction and death, Eros and Tanatos seem to be indissolubly connected.

Actually, there is violence between man and woman, between painter and model. In *Session*, they meet each other, but remain separate, as they always were before. For the hope of the model to be recognized and honored for her unique-

Frau zum Messer greift, um ihr Ebenbild zu zerstören, dann rächt sie sich nicht nur für die Lieblosigkeit des Mannes, sondern entzieht sich seiner Herrschaft. Es gilt das biblische Gebot: "Du sollst dir kein Bildnis machen."

Längst bemisst sich der künstlerische Erfolg nicht allein nach der Güte des Werks. Vielmehr gibt in der Mediengesellschaft die Medienpräsenz den Ausschlag, und so macht sich der Künstler dann einen Namen, wenn andere über ihn reden. Diesem Mechanismus verleiht das Kapitel *Picasso* **Ausdruck, in dem Kunstgeschichte wie Namedropping inszeniert wird: von Leonardo da Vinci bis "Vince-Boy" van Gogh, von "bloody Rembrandt" bis Warhol. Das Stakkato der Namen schwillt an, ebbt ab und hebt erneut wieder an. Als mischten wir uns unter das Publikum einer Vernissage, so hören wir Gossip, Small Talk, Beschwörung und lauschen doch immer dem Nachhall des Ruhms.**

Mit dem Auftritt der Kunstrezipienten geben Girardet/Schreiner den *FICTION ARTISTS* **einen Rahmen, in dem sich ein vielgestaltiges Abhängigkeitsverhältnis spiegelt. Im Prolog** *On View* **verharrt ein Betrachter vor einem Bild, versunken wie in göttlicher Anbetung. Doch schon im Kapitel** *Space on Light* **fächert das Spektrum der Reaktionen sich auf. Wir erleben Beifall und Spott, Staunen und Grauen, "great pictures" und "sheer rubbish". Mythos und Klischee, Verklärung und Trivialisierung der Kunst liegen in der Macht des Publikums – und schließlich auch die Rolle des Künstlers.** *Epilogue* **zeigt ihn uns als König und Clown mit papierener Krone und Zepter. Die lächerliche Inszenierung in extremer Zeitlupe wirkt demütigend, auch weil die Hand eines Kritikers dem Künstler die Schulter klopft, als läge in dieser gnädigen Geste die letzte Nobilitierung. So zögerlich vollzieht sich das Ritual, so quälend langsam, dass wir beschämt den Blick senken möchten, während der Künstler ihn hebt.**

Man könnte der Suggestion dieser Bilder erliegen, ginge nicht von Girardet/Schreiners obsessivem Sampling eine heilsame Wirkung aus. In der Fülle des Materials lösen sich plötzlich jene Projektionen, in denen archetypische Erfahrung sich spiegelt, von den schlichten Stereotypen. Die Konfrontation mit den Spielfilmklischees befreit uns von ihrem Bann. Was bleibt, ist die Magie einer Arbeit, die Kino und Kunst versöhnt.

ness must of necessity be disappointed. 'Do you think I'm beautiful?' is merely a superficial question, because the answer is completely irrelevant. The artist has already committed an act of betrayal by attempting an interpretation. It might be the nature of love to see mystery in the other and to leave him to the secret of his potential self-development, but art ties the other down tight. Control and power are contained within the artists' act of creation. So when the woman grabs a knife to destroy her portrait, she is not only avenging herself on the man for his lack of love for her, but is also getting out from under his dominance. Here, the applicable biblical commandment is: 'Thou shalt not make unto thee any graven image.'

For a long time now artistic success has not been measured by the quality of the work alone. Rather, in a media-driven society, the presence of media is the decisive factor, and so an artist makes a name for himself when other people talk about him. This mechanism is explored in the *Picasso* chapter, where art history is shown as an act of name-dropping, from Leonardo da Vinci to 'Vince Boy' van Gogh, from 'bloody Rembrandt' to Warhol. The staccato of names swells, ebbs and swells again. As if we were mixing among the guests at the opening of an art show, we hear gossip, small talk and intrigues, eavesdropping upon the echo of fame.

When the art recipient appears on screen, Girardet/Schreiner provide *FICTION ARTISTS* with a framework, in which a multiplicity of interdependent relationships can be seen. In the prologue, *On View*, a viewer stands stock still in front of a picture, lost in a state of worshipful adoration. But in the chapter *Space on Light*, the spectrum of reactions fans out. We experience applause and ridicule, astonishment and horror, 'great pictures' and 'sheer rubbish'. Myth and cliché, the transfiguration and trivialization of art all lie within the power of the audience as does the role of the artist, ultimately. *Epilogue* shows him as king and clown, with paper crown and scepter. The ridiculous scene, in extreme slow motion, seems humiliating, even when the hand of a critic pats the back of the artist, as if this merciful gesture were the ultimate act of ennoblement. This ritual takes so long to complete, is so torturously slow, that we want to lower our gaze, ashamed, when the artist raises his.

We could succumb to the suggestion of these images, were it not for the healing effect arising from Girardet/Schreiner's obsessive sampling. In the mass of material, the projections that reflect archetypal experience are suddenly detached from the pure stereotypes. This confrontation with cinematic clichés frees us from their spell. What is left is the magic of a work that reconciles cinema and art.

Kristina Tieke

Geboren 1964. Freie Journalistin. Texte für die *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, **den** *Tagesspiegel*, *artist* **Kunstmagazin u. a. Lebt in Hannover.**

05119805036-0001@t-online.de

Born in 1964. Freelance journalist. Articles for the daily newspapers *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, *Tagesspiegel*, *artist* art magazine and others. Lives in Hannover.

05119805036-0001@t-online.de

Installation **FICTION ARTISTS** **5.5.05-10.5.05, Studio**

FICTION ARTISTS

Deutschland 2004
45', DVD, Farbe und s/w

Regie, Produktion Christoph Girardet, Volker Schreiner
gefördert von nordmedia Fonds GmbH
Kontakt Christoph Girardet, Volker Schreiner
girardet@freenet.de
mail@volkerschreiner.de

Künstler aus Spielfilmen, deren Leben und Werk frei erfunden wurde, fiktionale Künstler: Wer sind sie, wie leben sie, wie arbeiten sie? Welche Klischees vermitteln sie? Spiegeln sie das Selbstverständnis des zeitgenössischen Künstlers, oder stehen sie für ein anachronistisches Künstlerbild in einer mediatisierten Gesellschaft? Die zwölf Montagen aus mehr als 100 Filmen, Klassikern der Filmgeschichte wie B-Movies, treiben mit diesen Fragen ihr subjektives Spiel. Artists from films, whose lives are made-up, fictional artists: who are they, how do they live, how do they work? What kind of clichés do they convey? Do they reflect the way that contemporary artists view themselves or do they represent an anachronistic image of the artist in a society heavily influenced by modern media? The twelve montages, taken from more than one hundred films ranging from classics to B-movies, engage in a subjective game with these questions.



On View

On View

1' **Prolog: Eine Kunsterfahrung.** Prologue: an art experience.

Shape

1'20'' **Im Fokus: Der Kontakt mit der Leinwand, der erste Strich.** In Focus: contact with the screen, the first stroke.



Shape

The Hidden Masterpiece

7'55'' **Krise, Zerstörung, Suche nach Inspiration, Einsamkeit.** Crisis, destruction, the search for inspiration, loneliness.

Etude

1'10'' **Die virtuose fremde Hand, geliehenes Talent.** The strange, virtuoso hand, borrowed talent.



Etude

Session

9'30'' **Maler und Modell, eine Beziehung unter Kontrolle.** Painter and model: a relationship under control.

Theft of the Mona Lisa

2'10'' **Die echte und die wahre Mona Lisa, mediale Wirklichkeit einer Ikone.** The real and the true Mona Lisa, the reality of an icon as seen through media.

I Am

6'40'' **Der Künstler im Zentrum seiner Welt: Was bin ich?** The artist at the center of his world: what am I?



Space on Light

Red

2' **Lebendige Farbe.** Living colour.

Space on Light

4'50'' **Entsetzen, Verzückung, Ratlosigkeit. Reaktionen des Betrachters als Spiegel.** Dismay, ecstasy, helplessness. Reactions of the viewer as a mirror.

Secrets

1'5'' **Das versteckte Werk, umhüllt, verschlossen, blind.** The hidden work, veiled, sealed, blind.

Picasso

2'5'' **Fast Forward: Kunstgeschichte als Namedropping.** Fast forward: art history as name dropping.



Picasso

Epilogue

1'10'' **Mit Krone und Zepter: Der ausgestellte Künstler, abgestellt.** With crown and scepter: the artist on exhibit, cast aside.

Bio/-Videografie Christoph Girardet Bio-/Videography Christoph Girardet



Geboren 1966 in Langenhagen; 1988-94 Studium an der Hochschule für bildende Künste Braunschweig. Seit 1997 Einzel- und Gruppenausstellungen weltweit, zuletzt 2003 Tent, Centrum Beeldende Kunst, Rotterdam; Sketch, London; 2004 Palais de Tokyo, Paris; Timothy Taylor Gallery, London; Site Gallery, Sheffield; Magazzino D'Arte Moderna, Roma; 2005 Solar, Galeria de Arte Cinemática, Vila do Conde. Präsentationen auf nationalen und internationalen Festivals, u. a. in Berlin, Oberhausen, Bonn, New York, Montreal, Toronto, Venedig, Wien, Rotterdam. Seit 1994 zahlreiche Preise und Stipendien im In- und Ausland.

Videos und Videoinstallationen (Auswahl) Videos and video installations (Selection)

1998 *Half Second Hand; Unity-Harmony;* **1999** *Squaw's Head Rock; Phoenix Tapes* **(mit** with **Matthias Müller, in Oberhausen 2000); 2000** *Blinded; Enlighten;* **2001** *Delay; Scratch* **(in Oberhausen 2002);** *7:48;* **2002** *Absence; Manual* **(mit** with **Matthias Müller, in Oberhausen 2003);** *Beacon* **(mit** with **Matthias Müller); 2003** *60 Seconds (Analog); Play* **(mit** with **Matthias Müller);** *Mirror* **(mit** with **Matthias Müller, in Oberhausen 2004); 2004** *Portrait.*

girardet@freenet.de

Born in 1966 in Langenhagen; 1988-94 studied at the Academy of Fine Arts in Brunswick. Since 1997 solo and group exhibitions world-wide, including: 2003 Tent, Centrum Beeldende Kunst, Rotterdam; Sketch, London; 2004 Palais de Tokyo, Paris; Timothy Taylor Gallery, London; Site Gallery, Sheffield; Magazzino D'Arte Moderna, Rome; 2005 Solar, Galeria de Arte Cinemática, Vila do Conde. Presentations at national and international festivals, including in Berlin, Oberhausen, Bonn, New York, Montreal, Toronto, Venice, Vienna, Rotterdam. Since 1994 numerous prizes and grants in Germany and abroad.

Bio-/Videografie Volker Schreiner Bio-/Videographie Volker Schreiner



Geboren 1957 in Isingerode/Harz; 1977-83 Hochschule für bildende Künste Braunschweig; seit 1980 Objekte und Plastiken; seit 1988 Videoarbeiten; 1993 Lehrauftrag an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe; 1994-98 Lehrauftrag an der Hochschule für bildende Künste Braunschweig; 2000/01 Gastprofessor an der Hochschule für bildende Künste Braunschweig; 2002/03 Gastprofessor an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Vorträge, Seminare und Workshops weltweit. Präsentationen auf nationalen und internationalen Festivals, u. a. in Berlin, Oberhausen, Bonn, Paris, Den Haag, Rotterdam, Paris, Madrid, Rom, Moskau, Montreal, New York, Osaka, Tokio, Sydney; Beteiligung an zahlreichen Tourneeprogrammen. Seit 1984 zahlreiche Preise und Stipendien im In- und Ausland.

Videos, Videoinstallationen und -skulpturen Videos, video installions and sculptures

1988 *White Screen;* **1989** *Wipe Board;* **1990** *Bright Box;* **1991** *Open Up;* **1992** *Crossings;* **1993** *Roundabout;* **1994** *Passage;* **1995** *Retake;* **1996/97** *Seesaw* **(in Oberhausen 1997); 1998** *Folder;* **2000** *Rack* **(in Oberhausen 2001); 2001/02** *Istanti* **(mit** with **Paola Rampone Sprovieri); 2003** *Shading;* **2004** *Counter.*

www.volkerschreiner.de
mail@volkerschreiner.de

Born in 1957 in Isingerode/Harz; 1977-83 Academy of Fine Arts in Brunswick; since 1980 objects and sculptures; since 1988 video works; 1993 lecturer at the State Academy for Design in Karlsruhe; 1994-98 lecturer at the Hochschule für bildende Künste in Brunswick; 2000/01 visiting professor at the Hochschule für bildende Künste in Brunswick; 2002/03 visiting professor at the Johannes Gutenberg University in Mainz. Lectures, seminars and workshops world-wide. Presentations at national and international festivals, including in Berlin, Oberhausen, Bonn, Paris, The Hague, Rotterdam, Madrid, Rome, Moscow, Montreal, New York, Osaka, Tokyo, Sydney; participation in numerous tour programmes. Since 1984 numerous prizes and grants in Germany and abroad.

Gemeinsame Videografie Joint Videography

1994 *Grounded Sky*
1996 *Suboil*
1999 *Dialogue*
2000 *Push*
2004 *FICTION ARTISTS*

Starthilfe 2005 Start-Up Help 2005

Inzwischen ist es selbstverständlich geworden:

Die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen präsentieren "Starthilfe" 2005, die neuesten von der Filmstiftung NRW geförderten Hochschulproduktionen.

Es ist gut und nachhaltig, die Arbeit junger FilmemacherInnen auf der Schwelle zwischen Studium und Beruf zu fördern. Als Ergebnis entstehen in jedem Jahr ganz besondere Filme. Filme, die Macken und Schwächen haben, häufig auch nicht in gängige Verwertungszusammenhänge passen und dennoch Aufmerksamkeit verdienen, weil sie neben ihrer Professionalität die Hingabe und Leidenschaft ihrer MacherInnen ausstrahlen, Filme, die in den Kontext der Oberhausener Kurzfilmtage gehören, weil sie ihren Zuschauern einen Blick in die Zukunft der Bildwelten des Mediums eröffnen.

Das Programm dieses Jahres ist 112 Minuten lang und zeigt sieben Produktionen von der Kunsthochschule für Medien Köln und der FH Dortmund.

Ich wünsche den Beteiligten viel Erfolg und dem Filmland Nordrhein Westfalen ein bisschen weniger Förderung für überflüssige Produktionen wie "Der Clown" und ein bisschen mehr für diejenigen, die sich aufgemacht haben, neue Bilder und Visionen auf die Leinwand zu bringen.

Adolf Winkelmann

It is perfectly natural by now:

The International Short Film Festival Oberhausen presents "Start-Up Help" 2005, the latest film school productions to receive start-up assistance from the Filmstiftung NRW.

It is good and sustainable to sponsor the work of young filmmakers at the threshold of their studies and their professional career. As a result, extraordinary films are made every year. Films which might have minor defects and shortcomings and often cannot be exploited commercially but still deserve attention because, apart from being professional, they radiate the devotion and passion of their creators. Films that fit into the International Short Film Festival Oberhausen because they open up a view to the future of the world of images of the media to the spectators. This year's programme is 112 minutes long and comprises seven productions of the Academy of Media Arts in Cologne and the University of Applied Sciences in Dortmund.

I wish the participants success and hope for a little less sponsoring of superfluous productions such as "The Clown" in film producing North Rhine-Westphalia and a little more for those who have set out to bring new images and visions to the screen.

Adolf Winkelmann

Promenade

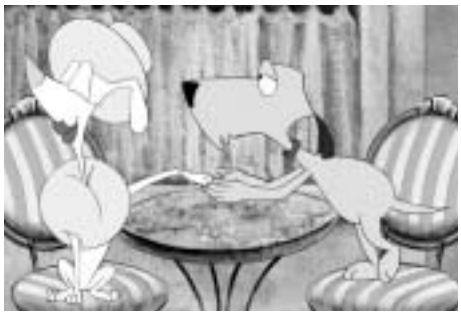
Deutschland 2005
7', 35 mm, Farbe, ohne Text

Regie, Drehbuch Vera Lalyko
Animation Vera Lalyko, Teresa Diehm, Felix Herzog, Matthias Mühleis, Jan Becher, Eric Gustafson
Musik Kai Struwe
Produktion KHM Köln

Ein dickes Mädchen auf Rollschuhen macht aus Versehen den Schoßhund einer alten Dame platt. Bei dem Versuch, für Ersatz zu sorgen, entstehen einige Turbulenzen. A chubby girl on roller skates accidentally kills the lapdog of an old lady. As she tries to replace it, she causes some turbulences.

Bio-/Filmografie geboren 1973; 2001 Diplom des Studiums der audiovisuellen Medien an der KHM Köln; 1998 *Die Superschurken;* 2001 *Fenster mit Aussicht.*

Kontakt Kunsthochschule für Medien Köln, Ute Dilger, Peter-Welter-Platz 2, D-50676 Köln, Fon +49-221-201 893 30, Fax +49-221-201 891 24, E-Mail dilger@khm.de, www.khm.de



Dienstag Tuesday

Deutschland 2004
9', 35 mm, Farbe, ohne Text

Regie Robert Wiezorek
Drehbuch Otto Wiezorek
Schnitt Kawe Vahil, Robert Wiezorek
Musik Karsten Scheunemann, Jochen Hartmann-Hilter
Kamera Panagiotis Costoglou
DarstellerInnen H.-P. Deppe, M. Mittler
Produktion KHM Köln

Gefangen in ewiger Eintönigkeit des Alltags, einsam, ohne soziale Kontakte, stehen geblieben in einer Zeit, die etwa 30 Jahre zurückliegt – der Alltag eines älteren Ehepaares. Dass es dennoch einen Funken Hoffnung im Leben dieser beiden Einsamen gibt, wird erst am Ende deutlich. Lost in monotonous everyday life, lonely and without social contacts, stuck in the past of 30 years ago – that's the life of this old couple. But the suprising and yet melancholy ending shows that they still have hopes and dreams for a different future.

Bio-/Filmografie geboren 1976 in Münster; 1999-2004 Filmregiestudium an der KHM Köln; 1999 *Morgana;* 2001 *Die Ermittlung – Ein Oratorium in elf Gesängen;* 2002 *Northern Light; Kleiner Stern; X-Spot.*

Kontakt Kunsthochschule für Medien Köln, Ute Dilger, Peter-Welter-Platz 2, D-50676 Köln, Fon +49-221-201 893 30, Fax +49-221-201 891 24, E-Mail dilger@khm.de, www.khm.de



El Compañero Ein alter Bekannter

Deutschland/Chile 2004
15', Beta SP/PAL, Farbe
spanisch mit dt. Untertiteln

Regie Sara Maria Marcus
Drehbuch S. M. Marcus, Victor Marcus
Musik Enrique Diaz Julio
Kamera Victor Marcus
Darsteller M. B. Lopez, O. Galvez
Produktion KHM Köln

Eines Nachts auf dem Heimweg begegnet der junge Ernesto im Aufzug Espirito Santo, einem unheimlichen Alten. Er folgt ihm durch ein verwirrendes nächtliches Labyrinth in sein Haus. Die Begegnung wirft viele Fragen auf. One night on his way home young Ernesto meets Espirito Santo, an eerie old man in the elevator. He follows him through a confusing nightly labyrinth into his house.

Biografie geboren 1975 in Düsseldorf; Spanisch- und Geschichtsstudium an der Universität zu Köln; Kameraassistenz und Ton im Bereich Dokumentarfilm bei verschiedenen Produktionsfirmen und Fernsehsendern; 1999-2004 Studium der Mediengestaltung an der KHM Köln; *El Compañero* ist ihr Abschlussfilm.

Kontakt Kunsthochschule für Medien Köln, Ute Dilger, Peter-Welter-Platz 2, D-50676 Köln, Fon +49-221-201 893 30, Fax +49-221-201 891 24, E-Mail dilger@khm.de, www.khm.de



In die Ferne schreiben Long-Distance Writing

Deutschland 2004
27', 16 mm, Farbe, deutsch

Regie, Drehbuch, Schnitt Christina Zimmermann
Musik Manuel Schmitt
Kamera Dirk Lütter
DarstellerInnen Agnieska Piwowarska, Robert Neumann, Harald Warmbrunn u. a.
Produktion KHM Köln

Irgendwo in vergangener, ländlicher Abgeschiedenheit treffen sich unter dem Zeichen der optischen Telegrafie zwei Menschen: Eine junge Frau, die auf einen Brief wartet, und ein junger Telegrafist, der gerne verstehen würde, was er tagaus, tagein im Auftrag der Direktion weiterleitet. Somewhere in a past, rural seclusion two people meet by way of the signal of optical telegraphy. A young woman who is waiting for a letter and a young telegraphist who would like to understand what he's transferring every day commissioned by the authority.

Biografie geboren 1977; 1996-2002 Kunst- und Germanistikstudium an der Kunsthochschule Kassel; 2002-2004 Postgraduiertenstudium in Film und Fernsehen an der KHM Köln; *In die Ferne schreiben* ist ihr Abschlussfilm.

Kontakt Kunsthochschule für Medien Köln, Ute Dilger, Peter-Welter-Platz 2, D-50676 Köln, Fon +49-221-201 893 30, Fax +49-221-201 891 24, E-Mail dilger@khm.de, www.khm.de



Pansori, der Weg zum Klang Pansori, the Path to Sound

Deutschland 2004
15' (Ausschnitt), Beta SP/PAL, Farbe
koreanisch mit dt./kor. Untertiteln

ein Video von Seunyoung Cho
Produktion FH Dortmund

Pansori ist eine traditionelle koreanische Ausdrucksform, in etwa vergleichbar mit der westeuropäischen Oper. Vier Personen geben Einblick in den beschwerlichen und nur mit viel Willensstärke zu bewältigenden Weg, das Pansori-Singen auch heute noch auszuüben. Pansori is a traditional Corean form of expression comparable with the Western European Opera. Four people give an insight into the troublesome path - only to be mastered by strong will power - of practicing Pansori singing today.

Kontakt FH Dortmund, Klaus Helle, Max-Ophüls-Platz 2, D-44139 Dortmund, Fon +49-231-911 2446, Fax +49-231-911-2415, E-Mail klaus.helle@fh-dortmund.de, www.fh-dortmund.de



Auge um Auge An Eye for an Eye

Deutschland 2004
20', 35 mm, Farbe, ohne Text

Regie Rouven Blankenfeld
Drehbuch, Schnitt, Kamera Jens Georg Kremer
Musik Stefan Behrisch
DarstellerInnen Vivien Königshausen, Anja Schlüter, Mirco Monshausen u. a.
Produktion FH Dortmund

Der abstoßende Unterweltkönig Ed will die schöne Kellnerin Marla in seinen Besitz bringen und glaubt, ihre Wahrnehmung zu seinen Gunsten täuschen zu können. Doch während er seinem Ziel näher zu kommen scheint, geht auch sein eigener Blick verloren. The repulsive king of the underworld Ed wants to own the beautiful waitress Marla and believes himself capable to deceive her perception in his favour. But while Ed seems to approach his aim, his own view vanishes as well.

Bio-/Filmografie geboren 1975 in Berlin; seit 1999 Filmregiestudium an der KHM Köln; 1999 *Des Menschen bester Freund; Verfallsdatum;* 2000 *Eine Lektion in Erziehung;* 2001 *Tag der Umkehr; Kleine Sünden; Das Heft;* 2002 *In die Hand geschrieben;* 2003 *Kazumi;* 2004 *Köln/Kulturhauptstadt.*

Kontakt FH Dortmund, Klaus Helle, Max-Ophüls-Platz 2, D-44139 Dortmund, Fon +49-231-911 2446, Fax +49-231-911-2415, E-Mail klaus.helle@fh-dortmund.de, www.fh-dortmund.de



Projektionen Projections

Deutschland 2004
19', Beta SP/PAL, Farbe, deutsch

Regie, Drehbuch, Schnitt Boris Schaarschmidt
Musik Phillip E. Kümpel
Kamera Saschko Frey
DarstellerInnen Sabine Postel, Jürg Löw, Martin Zuhr u. a.
Produktion FH Dortmund

Verfolgt von einem Fantom, gejagt von den eigenen Ängsten und allein gelassen von denen, die sie liebt, muss Astrid für sich selbst entscheiden, ob es die Realität ist, die sie in den Wahnsinn treibt, oder nur Projektionen der eigenen Fantasie. Haunted by a phantom, hunted by her fears and left alone by the ones she loves, Astrid has to decide for herself if it is reality that drives her mad or just the projections of her own fantasy.

Bio-/Filmografie geboren 1972 in Düsseldorf; seit 1997 Film- und Fernsehdesignstudium an der FH Dortmund; Drehbuch, Regie und Schnitt bei zahlreichen Film- und Videoprojekten; 2004 Mitbegründer der Produktionsfirma Heavy B Production; 1999 *Symphonia numero dieci;* 2000 *Party im Web;* 2001 *A Big Game; Malady Country; Cybervision;* 2002 *Fernsehgucker & Autofahrer; Too Much; Between the Lines;* 2003 *Nassrasur.*

Kontakt FH Dortmund, Klaus Helle, Max-Ophüls-Platz 2, D-44139 Dortmund, Fon +49-231-911 2446, Fax +49-231-911-2415, E-Mail klaus.helle@fh-dortmund.de, www.fh-dortmund.de



Preisträger anderer Festivals **Donnerstag 5.5.05, 17:00 Uhr, Lichtburg**

Oscar für den besten animierten Kurzfilm 77. Academy Awards Hollywood 2005

Ryan

Kanada 2004
14', 35 mm, Farbe, englisch

Regie Chris Landreth
Schnitt Alan Code
Musik Fergus Marsh, Michael White
Animation Robb Denovan, Sebastian Kapijimpanga, Paul Kohut, Jeff Panko
Produktion Copper Heart Entertainment
Int. Vertrieb National Film Board of Canada

Wir hören die Stimmen von Ryan Larkin und Menschen, die ihn gekannt haben, doch die Stimmen sprechen aus seltsamen, verdrehten, zerbrochenen und körperlosen 3D-generierten Charakteren ... Menschen, deren Anblick bizarr, humorvoll oder beunruhigend ist. We hear the voice of Ryan Larkin and people who knew him, but these voices speak through strange, twisted, broken and disembodied, 3D generated characters ... people whose appearances are bizarre, humorous or disturbing.
Kontakt National Film Board of Canada, Head - Festival Office, Madeleine Bélisle, Côte de Liesse, 3155 CDN-St-Laurent Quebec H4N 2N4, Fon +1-514-283-9805, Fax +1-514-496 4392, E-Mail festivals@nfb.ca, www.nfb.ca



Grand Prix Festival du court métrage Clermont-Ferrand 2005

El otro sueño americano The Other American Dream Der andere amerikanische Traum

Mexiko 2004
10', 35 mm, Farbe
spanisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Enrique Arroyo
Schnitt Diego Muñoz
Kamera Serguei Saldívar Tanaka
DarstellerInnen Amorita Rasgado, Fermín Martínez, Eduardo Gleason
Produktion Instituto Mexicano de Cinematografía

An der Nordgrenze Mexikos versucht die jugendliche Sandra, auf der Suche nach dem amerikanischen Traum in die USA zu gelangen. On Mexico's northern border, adolescent Sandra tries to cross the border to the United States in search of the American Dream.
Kontakt Instituto Mexicano de Cinematografía, Insurgentes Sur 674, Del Valle, MEX-03100 Mexico City, Fon +52-5255-544 853 45, Fax +52-5255-544 853 80, E-Mail dirdist@imcine.gob.mx, www.imcine.gob.mx



Oscar für den besten Kurzspielfilm 77. Academy Awards Hollywood 2005

WASP Wespe

Großbritannien 2003
23', 35 mm, Farbe, englisch

Regie, Drehbuch Andrea Arnold
Schnitt Nicholas Chaudeurge
Animation Olly Nash
Kamera Holly Horner
DarstellerInnen Natalie Press, Danny Dyer, Jodie Mitchell u. a.
Produktion Cowboy Films

Die allein erziehende Mutter Zoe ist pleite, und ihre Kinder sind hungrig. Sie trifft zufällig Dave, einen Typen, den sie früher mochte und der nicht weiß, dass sie Mutter ist. Als er mit ihr ausgeht, lügt sie ihn über ihre Kinder an und lässt diese draußen vor dem Pub warten. Nebenan zieht eine Mülltonne Wespen an, die nach Essen suchen. Zoe, a single mum, is broke and her kids are hungry. She bumps into Dave, a bloke she used to fancy, who doesn't know she's a mum. When he asks her out, she lies about having kids and leaves them outside the pub. Nearby a bin attracts wasps looking for food.
Kontakt Cowboy Films, Kate Jewell, 11-29 Smiths Court, GB-London WID 7DP, Fon +44-20-728 738 08, E-Mail kate@cowboyfilms.co.uk, www.cowboyfilms.co.uk



Grand Prix Tampere International Short Film Festival 2005

Gjennom mine tykke briller Through My Thick Glasses Durch meine dicke Brille

Norwegen/Kanada 2004
13', 35 mm, Farbe, englisch

Regie Pjotr Sapegin
Drehbuch David Reiss-Andersen, Pjotr Sapegin
Schnitt Simen Gengenbach
Animation Pjotr Sapegin, Chantal Masson, Kaja Wright Polmar, Marte Stensen
Musik Normand Roger
Kamera Janne Hansen
Produktion Pravda as, National Film Board of Canada
Int. Vertrieb Norwegian Film Institute, National Film Board of Canada

Norwegen im Winter. Um ein kurzsichtiges Mädchen dazu zu bringen, ihre Mütze aufzuziehen, ehe sie draußen spielen geht, erzählt ihr Großvater ihr eine Geschichte: Seine persönliche Erfahrung im 2. Weltkrieg. Voller seltsamer Charaktere beschwört seine Erzählung eine Welt jenseits ihres Verständnisses herauf. It's Norway, and it's winter. To convince a short-sighted little girl to put on her cap before going out to play, her grandfather tells her a story: his personal history of World War II. Brimming with strange characters, his tale conjures up a world beyond the girl's comprehension.



Kontakt Norwegian Film Institute, Toril Simonsen, Dronningensgt. 16, N-0105 Oslo, Fon +47-22-474 500, E-Mail torils@nfi.no, www.nfi.no

Bester Dokumentarfilm Tampere International Short Film Festival 2005

Undressing My Mother Meine Mutter zieht sich aus

Irland 2003
6', Beta SP/PAL, Farbe, englisch

Regie, Drehbuch Ken Wardrop
Schnitt Andrew Freedman
Musik David Turpin
Kamera Kate McCullough
Produktion Venom Film

Ein eindringlicher Dokumentarfilm, der die einzigartige Haltung einer Frau zu ihrem Übergewicht und ihrem alternden Körper zeigt. Ethel ist vor kurzem 60 geworden und nach wie vor selbstbewusst und glücklich mit ihrem Aussehen. Ihr dicker Hintern und ihr runder Bauch werden gezeigt, um das Vertrauen deutlich zu machen, dass sie aus der Liebe und Zuwendung ihres Mannes gezogen hat. A poignant documentary that explores a woman's unique take on her overweight and aging body. Having recently turned 60 Ethel continues to be self-assured and happy with the way she looks. Her big bottom and round tummy are exposed to reveal a confidence that she derives from her husband's love and attention.



Kontakt Venom Film, Andrew Freedman, 9 Sallymount Gardens, IRL-Dublin 6, Fon, Fax +353-1-491 1954, E-Mail freedman@venom.ie, www.venom.ie

Goldener Bär Berlinale 2005

Milk Milch

Großbritannien 2004
10', 35 mm, Farbe, englisch

Regie, Drehbuch Peter Mackie Burns
Schnitt Bert Eeles
Kamera Minttu Mantynen
DarstellerInnen Brenda Fricker, Kathleen McDermott
Produktion Cineworks GMAC
Int. Vertrieb Short Circuit Films, Ltd. The Workstation

Die unwillige Jennifer muss Nan, ihre boshafte Großmutter baden. Zuerst ist es schwierig zwischen ihnen, aber dann fangen sie an, miteinander zu spielen und sich wieder besser kennenlernen. Nan hat Angst vor Wasser und bittet Jennifer, sie vor dem Ertrinken zu beschützen. Jennifer stimmt zu, aber als Nan sie austrickst, ändert sie ihre Meinung. Reluctant Jennifer must bathe Nan, her mischievous grandmother. Things are initially awkward between them until they begin to play and get to know each other again. Nan is scared of the water and asks Jennifer to protect her from drowning. Jennifer agrees, but when Nan tricks her, she changes her mind.



Kontakt Short Circuit Films, Ltd., The Workstation, 15 Paternoster Row, GB-Sheffield S1 2BX, Fon+114-221 0569, Fax+114-249 22 93, E-Mail shortcircuit@workstation.org.uk, www.showroom.org.uk

4. Produzententag der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen

4th Producers' Day of the International Short Film Festival Oberhausen.

Die Zukunft des Werbefilms. Kino, Internet und Mobiltelefon The Future of Screen Advertising. Cinema, Internet and Mobile Phones

Der Werbefilm ist ein innovatives Genre des Kurzfilms – und als solches sucht und findet er Verbündete in Musik und Kino. In den letzten Jahren bewegt er sich immer unübersehbarer im Internet. Wird er demnächst auf Mobiltelefonen eingesetzt? Welche Herausforderungen entstehen hier für den Kurzfilm? Der 4. Produzententag der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen stellt die Zukunft des Werbefilms in den Mittelpunkt der Diskussion.

Die Realisierung der Fantasie von der umfassenden Vernetzung hat begonnen: Nicht nur über den obligaten Internetanschluss, sondern mehr noch über die neueste Handy-Generation: Telefon, Internet, Kamera usw. – alle Funktionen in einem Gerät. Der Werbefilm hat sich den veränderten Anforderungen angepasst. Wir sprechen von "Advertainment", von Werbung als Entertainment. Oder von "viralem Marketing", Werbefilme im Internet, die – als Attachments versendet – unglaubliche Reichweiten erzielen. Die Bedeutung des Internet ist außerdem daran erkennbar, dass der größte Teil aller Werbefilme dort zu finden ist. Dieses Szenario des freien Flottierens von Werbefilmen inspiriert auch Handy-Hersteller und -Netzwerkbetreiber. Streaming-Lösungen für den Handy-Einsatz sind eine relativ neue Entwicklung, die – so prophezeien Spezialisten – 2005 in ihre entscheidende Phase treten wird.

Durch die technischen Innovationen ist Raum, ja auch Bedarf, für inhaltliche und stilistische Entwicklungen entstanden. Dabei spielt gegenwärtig Animation eine große Rolle. Zugleich besinnt sich der Werbefilm wieder seiner Wurzeln im Kurzfilm: Von BMW und Converse bis Nokia und Siemens produzieren internationale Konzerne Kurzfilme und veranstalten Kurzfilm-Wettbewerbe, die konventionelle Werbekampagnen ergänzen und erweitern. Das Genre Kurzfilm wird gewissermaßen entführt und neu gedeutet.

Und schließlich: Welche Veränderungen erfährt der Werbefilm in den "alten" Medien Kino und Fernsehen? Zum Einen geht es um die möglichen Konsequenzen der Digitalisierung von Werbefilmen für den Kinoeinsatz; zum Anderen werden die verschiedenen Formen von TV - Design – Station IDs, Trenner, Bumper – erörtert, die eine Brücke bilden zwischen Werbeblöcken, Programmphilosophie und Kurzfilm. Der 4. Produzententag thematisiert den Werbefilm dort, wo er Innovationen kreiert, die auch für den Kurzfilm relevant, ja sogar fruchtbar sein werden. Die Frage nach der Zukunft kann aber nicht nur eine Frage nach technischen Veränderungen und deren Folgen sein; in der Werbefilmrolle präsentieren wir Nachwuchstalente aus deutschen Film- und Kunsthochschulen, die jene Zukunft mit ihrer Kreativität mitgestalten werden.

Mobile Ästhetiken. Wie neue Techniken das Aussehen von Spot und Clip verändern

Verena Dauerer, Autorin für *De:Bug – Zeitschrift für elektronische Lebensaspekte***/Produktion von Kurzfilmen**

Ob ein Werbespot, Musikclip oder Kurzfilm in fünf Jahren einer völlig neuen Narrative folgt, können wir nicht mit Bestimmtheit voraussagen. Aber dass er ein neues Gewand trägt: Nach der Verbrüderung von Werbespot, Clip und Kurzfilm durch gemeinsame Ausgabemedien wie das Internet wird an andere Genres wie das Game-Design angedockt. Eigenständigkeiten wie Machinima bilden sich neben cgi-Mischfomen weiter. Neue Plattformen wie Smartphone, Handheld und MP3-Player zwingen zur erweiterten Ästhetik – oder zwingen sie uns zu einer anderen alltäglichen Umgangsweise?

The advertising film is an innovative short film genre – and as such, it searches for and finds its allies in the fields of music and cinema. In recent years, advertising has become much more visible on the Internet as well. Will we soon be watching ads on our mobile phones? What challenges do these developments pose to the short film? The 4th Producers' Day at the International Short Film Festival Oberhausen will focus on the future of screen advertising.

We have begun to realize our fantasy of universal networking, not only via the obligatory Internet connection, but even more through the latest generation of mobile phones: telephone, Internet, camera, etc. – all functions are available in a single device. The advertising film has adapted itself to these changing demands. We now talk about 'Advertainment', advertising as entertainment. Or of 'viral marketing', advertising films on the Internet which – sent as attachments -achieve unbelievable circulation rates. The significance of the Internet can also be seen in the fact that the majority of all screen advertising can be found there. This scenario of free-floating ads and 'Advertainment' has inspired mobile phone manufacturers and network operators to follow suit. Streaming solutions for use on mobile phones are a relatively new development which specialists predict will hit its stride in 2005.

These technological innovations have created the space, and even a need, for the development of suitable content and design. Animation currently plays a major role. At the same time, the advertising film is once again recalling its roots in short film: international corporations from BMW and Converse to Nokia and Siemens are producing short films and putting on short film contests to supplement and enhance their conventional advertising campaigns. The genre of short film is in a way being abducted and given a new identity.

And finally: What changes is screen advertising currently undergoing in the 'old' media of cinema and television? One topic to be addressed here are the possible consequences of the digitization of advertising films for use at the cinema. We will also look at the various forms taken by TV commercials – station IDs, separators, bumpers – which build a bridge between commercial breaks, programming philosophy and short film.

The 4th Producers' Day will seek out advertising films that are creating the kinds of innovations that can also be relevant, and even fruitful, for short film. The question of what the future will bring cannot, however, always be answered by summarizing the latest technological advances and their consequences; in our advertising film reel we will also be presenting emerging talents from German film schools and art academies, who intend to help shape this future with their own creativity.

Mobile Aesthetics. How New Technology is Changing the Look of Spots and Clips

Verena Dauerer, author for *De:Bug – Zeitschrift für elektronische Lebensaspekte*/short-film producer

There is no way of knowing for sure whether commercials, music clips or short films will tend to follow different narratives five years from now. But we do know that they will have a whole new look. Now that commercial, clip and short film have begun to fraternize due to common output media like the Internet, they are also starting to dock onto other genres, such as game design. Autonomous formats like Machinima are developing, alongside mixed cgi forms. New platforms, such as smartphone, handheld and MP3 player, force us to expand our ideas on aesthetics – or perhaps only to a new way of dealing with them in our everyday lives?

Animation in der Online-Werbung – Crossover-Content

David Yates Buckley, Direktor & Piero Frescobaldi, Direktor; unit9.creative.production, London

Animation wird in steigendem Maße für Online-Werbung eingesetzt, sowohl als Erzählinhalt als auch als Teil von Spielen und Schnittstellen. Flash mit seinen niedrigeren Bandbreiten-Erfordernissen ist in den Mittelpunkt einer ersten Welle von Content gerückt, der "die Grenze überschreitet", manchmal zum TV-Werbespot wird oder die Fernseh-Werbung ergänzt. Wir werden einige Beispiele für Animationsproduktionen von unit9 zeigen und versuchen zu erklären, warum Animation beim Online-Content gegenwärtig eine Sonderstellung einnimmt.

www.unit9.com

Digitaler Werbefilm – Die Zukunft bietet neue Chancen

Thomas Stilper, Geschäftsführer, Cinema Advertising Group, Düsseldorf

Durch die Digitalisierung wird vieles anders: neue Werbeformen werden möglich, die an die filmische Umsetzung neue Herausforderungen stellen: Film im Film, Split-Screen, eingeblendete Laufbänder, News-Flash u. v. a. m. Der Industrie erschließen sich neue Kreativpotenziale. Die Werbefilme müssen auf die Möglichkeit der direkten Aktion oder Interaktion ausgerichtet werden. Komplizierte Logistik entfällt, dadurch wird eine bislang unerreichte Aktualität möglich.

www.ca-group.de

Werbefilme in Handyformat, am Beispiel des Siemens MicroMovie Award

Marc Uricher, Projektleiter Siemens Cultural Sponsoring, WWP GmbH, Dornbirn

Bei dem ersten Filmpreis für "handymade" Filme hat Siemens Filmstudierende gratis mit Videohandys ausgestattet. Aufgabe war es, 90sekündige MicroMovies zu drehen. Der Siemens MicroMovie Award geht 2005 in die zweite Auflage. Für beide Seiten ist der Award ein Gewinn: die Handykamera wird zum sinnvollen Arbeitstool, das den Jung-Regisseuren auch in Zukunft von Nutzen sein kann; und Siemens eröffnet – vor dem Hintergrund des aktuellen Trends "Filme im Handyformat", mit dem sich viele Wettbewerber und unabhängige Kreative beschäftigen – neue Wege im globalen Kultursponsoring.

www.micromovie.com

MTV On Air Promotion – "Big Storys", Short Time

Thomas Sabel, Head of On Air, MTV Networks, Berlin

Information, Image und Unterhaltung für eine anspruchsvolle Zielgruppe. 75 Promos gehen bei MTV Central pro Tag On Air, und versuchen den Zuschauer am Zapping zu hindern. Ästhetik, Humor und Schock als Waffen im Kampf um die Aufmerksamkeit.

Kommunikation und Digitale Medien

Simon Crab, Gründer & Kreativchef, Lateral, London

Wie werden sich digitales Marketing und digitale Medien im kommenden Jahrzehnt entwickeln? Simon Crab spricht über den innovativen Ansatz von Lateral im Umgang mit Kunden wie Levi's und Channel Five TV und analysiert neue Trends in der digitalen Kommunikationstechnologie, beim mobilen Internet und drahtlosen Medien.

www.lateral.net

Werbefilmrolle

Werbeclips und TV-Designs deutscher Hochschulen (dffb, FA Baden-Württemberg, FH Augsburg, Dortmund, Mainz und Münster, German Film School, HfG Offenbach, HFF München, KHM Köln, Merz Akademie Stuttgart).

Präsentation von Showreels sowie weiterer professioneller Werbefilme und TV-Designs, zusammengestellt von den Vortragenden des Produzententags.

Animation in Online Advertising – Crossover Content

David Yates Buckley, director & Piero Frescobaldi, director, unit9.creative.production, London

We have seen animation used more and more for online promotion, both as narrative content as well as part of games and interfaces. Flash, with its lower bandwidth requirements, has become the focus of a first wave of content that "crosses over" the line, sometimes becoming a TV advert and other times complementing the TV advertisement. We will illustrate samples of animation productions by unit9 and try to explain why animation has a special place in online content at the moment.

www.unit9.com

Digital Screen Advertising – New Opportunities for the Future

Thomas Stilper, managing director, Cinema Advertising Group, Düsseldorf

Digitization is causing sweeping changes. New forms of advertising are becoming possible that pose new challenges to the makers of commercials: film in film, split screen, tickers, news flashes and much more. The industry is tapping new creative potentials. Commercials must be open to the option of direct action or interaction. Complicated logistics are a thing of the past, replaced today by more topicality than could ever be achieved before.

www.ca-group.de

Short Films on the Mobile Phone Screen: the Siemens MicroMovie Award

Marc Uricher, project director Siemens Cultural Sponsoring, WWP GmbH, Dornbirn

For the first award for 'mobile phone-made' films, Siemens equipped film students with free videophones. Their task was to make a 90-second MicroMovie. The Siemens MicroMovie Award will be presented this year for the second time. Both sides stand to benefit from this new award: the mobile phone camera gains recognition as a meaningful working tool for young directors, and Siemens opens up new paths for global cultural sponsorship – picking up on the current trend among many of its competitors as well as independent creative talents to make "mobile phone films".

www.micromovie.com

MTV On-Air Promotion – 'Big Stories', Short on Time

Thomas Sabel, head of On-Air, MTV Networks, Berlin

Information, image and entertainment for a demanding target group. 75 promos go on air at MTV Central every day, all in an effort to keep viewers from zapping. Aesthetics, humour and shock are the weapons used in the fight for attention.

Communication and Digital Media

Simon Crab, creative director & founder, Lateral, London

How will digital marketing and digital media evolve in the coming decade? Simon Crab will discuss Lateral's innovative work with clients such as Levi's and Channel Five TV and analyse evolving trends in digital communications, mobile Internet and wireless media.

www.lateral.net

Advertising Film Reel

Advertising clips and TV designs from German film schools (dffb, FA Baden-Württemberg, FH Augsburg, Dortmund, Mainz and Münster, German Film School, HfG Offenbach, HFF München, KHM Cologne, Merz Akademie Stuttgart).

Presentation of showreels and other professional advertising films and TV designs, compiled by the Producers' Day presenters.

Werbefilmrolle Advertising Film Reel **Montag 9.5.05, 17:30 Uhr, Gloria**

Der Produzententag empfiehlt … The Producers' Day Recommends …

Websites kreativer Studios und Internet-Projekte internationaler Firmen Websites by Creative Studios and Internet Projects by International Companies

www.milkyelephant.com

Milky Elephant ist ein New Yorker Kollektiv, das aus Karl Ackermann, Eun-Ha Paek und Mumbleboy (alias Kinya Hanada) besteht. Sie bringen ihre individuellen Fähigkeiten zusammen, um Installationen, Spiele, Illustrationen, Musikvideos, animierte Serien und Designs für sich und KundInnnen zu kreieren. Die drei KünstlerInnen haben Mitte der 1990er angefangen und daran mitgewirkt, eine neue Art Designästhetik in naiv wirkendem Stil zu entwickeln.

Milky Elephant is a collective formed by Karl Ackermann, Eun-Ha Paek and Mumbleboy (a.k.a. Kinya Hanada) from New York. They pool their unique talents to create installations, games, illustrations, music videos, animated series, and designs for themselves and clients. Each of these artists became active in the mid-1990s, helping to shape a new breed of design aesthetics with a deceptively naïve style.

www.lobo.cx

Lobo ist ein Design- und Animationsstudio in São Paulo, Brasilien. Seit 1994 arbeitet das Studio mit großen Werbeagenturen, Fernsehsendern und der Modebranche zusammen. 1999 haben sie sich mit Vetor Zero, Brasiliens erster Adresse für Special Effects, 3D und Postproduktion, zusammengetan. Die KünstlerInnen bei Lobo haben ein solides Fundament in traditioneller Kunst und Animation und nutzen dies, um Konzepte für KundInnen zu entwickeln.

Lobo is a design and animation studio based in Sao Paulo, Brazil. Since 1994, the studio has worked with major advertising agencies, television networks and the fashion industry. In 1999 they teamed up with Vetor Zero, Brazil's premiere special effects, 3D and post production studio. The artists at Lobo have a firm grounding in traditional fine art and animation, and use that to their advantage when developing concepts for clients.

www.psyop.tv

PSYOP, ein kleines, seit 2000 bestehendes kreatives Studio in New York, nimmt mit dem Namen Bezug auf "psychological operations", die psychologische Kriegsführung, die Wahrnehmungen und Haltungen von Individuen, Gruppen und Regierungen beeinflussen soll. Das Motto von PSYOP lautet dann auch folgerichtig: "Überzeugen, verändern, Einfluss nehmen". Das hört sich groß an für eine kleine kreative Produktionsfirma, doch tatsächlich kommen viele innovative und entscheidende Fernsehwerbespots, Musikvideos und Designs in den USA und anderswo aus dem Hause PSYOP.

PSYOP, a small creative studio in New York that began in 2000, takes its name from 'psychological operations', military actions designed to influence the perceptions and attitudes of individuals, groups and foreign governments. Indeed, the motto of PSYOP is 'persuade, change, and influence.' This sounds big for a small creative production house, but PSYOP is responsible for many cutting edge and influential television advertisements, music videos and design in the U.S. and elsewhere.

www.stylewar.com

Stylewar ist ein 1999 gegründetes Stockholmer Kollektiv von DesignerInnen und RegisseurInnen. Sie arbeiten mit verschiedenen Stilmitteln, darunter 3D, Live Action und 2D-Animationen mit Schwerpunkt auf Titelszenen, Shorts, Promos und TV-Werbespots. Zu ihren Kunden zählen Moby, Morcheeba, Franz Ferdinand, die Rolling Stones, die Hives, Ikea, MTV, Toyota, Snickers, Nike, Netxel u.a. Lassen Sie sich auch nicht ihren Showreel entgehen – ein mörderischer Soundtrack.

Stylewar is a collective of designers and directors based in Stockholm, Sweden which formed in 1999. They work in a variety of styles including 3D, live action and 2D animation, focusing on title sequences, shorts, promos and television commercials. Their clients include Moby, Morcheeba, Franz Ferdinand, The Rolling Stones, The Hives, Ikea, MTV, Toyota, Snickers, Nike, Netxel and more. Don't miss their show reel as well – killer soundtrack.

www.vodafone.com/flash/futures

Die Vodafone Future Site lädt Sie dazu ein, sich die Zukunft vorzustellen und Innovationen in den Mobilitäts- und Informationstechnologien zu erleben, die es in Zukunft geben könnte. Die Website wurde 2004 im Vodafone-Hauptsitz von der schwedischen Designfirma North Kingdom entwickelt (http://www.northkingdom.com). Die Future Site ist ein ausgezeichnetes Beispiel für die interaktive Vermittlung von Inhalten, bei denen das Publikum kommuniziert und sich aktiv einbringt.

The Vodafone Future Site invites you to explore what you think the future might be, and experience some of the mobilization and information technology changes that might happen. The site was developed in 2004 at Vodafone headquarters with Swedish design firm North Kingdom (http://www.northkingdom.com). The Future Site is an excellent example of interactive storytelling to communicate and engage an audience … and the video bracelets are cool.

www.dieseldreams.com

Für die Herbst-/Winterkollektion 2004 von Diesel hat die Amsterdamer Agentur KesselsKramer mit unabhängigen Filmschaffenden in 17 Ländern zusammengearbeitet, um Kurzfilme zu drehen, die die Werbekampagne in den Printmedien begleiten sollten. Dabei sind 30 RegisseurInnen Anzeigen, auf denen Menschen in Diesel-Wear zu sehen waren, gegeben worden, und sie sollten einen zweiminütigen Kurzfilm darüber drehen, wovon diese Leute möglicherweise träumen.

In support of Diesel's Fall/Winter 2004 collection, Amsterdam agency KesselsKramer worked with independent filmmakers in 17 countries to create short films to go with the print ad campaign. Ads featuring dreaming people in Diesel wear were given to 30 directors, who were asked to create a two-minute short based on what the people in the ads might be dreaming of.

Texte: Texts: **Janet Galore**

Workshop **9.5. 9:00 Uhr und 10.5. 9:00 Uhr** **Walzenlagerkino Zentrum Altenberg**

Workshop Kurzfilm International Workshop Short Film International

Im Rahmen der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen veranstalten das Medienzentrum Oberhausen, das Medienzentrum Rheinland/Landes- und Stadtbildstelle und die Landesarbeitsgemeinschaft für lokale Medienarbeit/ Sektion Jugend und Film eine bundesweite Tagung für Pädagogen, bei der Filme aus dem aktuellen Programm der Kurzfilmtage vorgestellt und auf ihre Relevanz im Hinblick auf die Bildungsarbeit diskutiert werden. Neben den FilmemacherInnen aus aller Welt, LehrerInnen aller Fachrichtungen und Schulstufen nehmen auch VertreterInnen diverser Filmverlage teil, die über den Ankauf von Filmen für die Bildungsarbeit entscheiden.

Programmänderungen vorbehalten.

Organisation:
Götz Trautmann, Medienzentrum Oberhausen
Hermann-Albertz-Str. 110
D-46045 Oberhausen
Fon +49-208-201 222/223
Fax +49-208-201 223
E-Mail: trautmann@medienzentrum-oberhausen.de
Fon (privat) +49-208-672 548
E-Mail: goetz.trautmann@t-online.de

In the framework of the International Short Film Festival Oberhausen, the media centre of the city of Oberhausen, the media centre Rhineland/picture and film archives of the federal state and the city, and the regional association for local media work/section youth and film, are holding a nation-wide conference for pedagogues. Films from this year's programme of the festival will be presented and discussed with regard to their relevance for education. In addition to international filmmakers and teachers of all subjects and levels, representatives of various film distributors will participate and decide on the purchase of films for educational purposes.

Changes of programme reserved.

Sertão de acrílico azul piscina
Karim Ainouz, Marcelo Gomes, Brasilien 2004

Fisticuffs
Miranda Pennell, Großbritannien 2004

Dayereye Shekasteh
Mohsen Tanabandeh, Iran 2004

Abba
Yael Ingber, Israel 2004

Mio Fratello Yang
Gianluca De Serio, Massimiliano De Serio, Italien 2004

Mixed Signals
Richard Martin, Kanada 2004

Rapid Eye Movement
William Owusu, Kenia 2004

Gadzo, Gadze
Marjoleine Boonstra, Slowakische Republik 2004

Marktmeester
John Treffer, Niederlande 2004

You Could Be Lucky
Yael Bartana, Niederlande/Großbritannien 2004

Estrela da tarde
Madalena Miranda, Portugal 2004

Malenkaya Katerina
Ivan Golovnev, Russland 2004

Viernes
Xavi Puebla, Spanien 2004

O nome dele (o clóvis)
Felipe Bragança, Marina Meliande, Brasilien 2004

Charley's Girls
Astrid Heibach, Deutschland 2005

Counter
Volker Schreiner, Deutschland 2004

Freie Weihnachten
Sylvie Hohlbaum, Deutschland 2004

Mast Qalandar
Till Passow, Deutschland 2005

Remake
Hangover Ltd.*, Deutschland 2004

Bauch Beine Bürzel
Harun Celebi, Deutschland 2004

Nasi
Nils Mooij, Niederlande 2004

En spritsaga
Jonas Embring, Schweden 2004

Nima
Annelies Kruk, Niederlande 2004

En del av mitt hjärta
Johan Brisinger, Schweden 2003

Som min søster
Marianne O. Ulrichsen, Norwegen 2003

Blue Tongue
Justin Kurzel, Australien 2004

Tietjes
Anneke de Lind van Wijngaarden, Niederlande 2004

Register Indexes

www.kurzfilmtage.de



BOROS/Photo Sokurov