

52. Internationale Kurzfilmtage Oberhausen

52nd International Short Film Festival Oberhausen 4 – 9 May 2006

Festivalkatalog

Festival Catalogue

CIP Kurztitelaufnahme in der Deutschen Bibliothek
Konopatzki, Birgit/Häcker, Sabine (Redaktion)
Katalog der 52. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen 4.5.–9.5.2006

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 3-87468-217-X

Redaktion Editorial Board **Birgit Konopatzki (Leitung), Sabine Häcker**
Übersetzungen Translations **Gaby Gehlen, Timothy Jones, Mascha Rohner**
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 **Druck_Zentrum_Essen**
Vertrieb Distributed by **Internationale Kurzfilmtage Oberhausen gGmbH**
© Internationale Kurzfilmtage Oberhausen gGmbH 2006 + Autoren

Verantwortlich für die Durchführung der 52. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen ist die Internationale Kurzfilmtage gGmbH. Träger und Hauptförderer der 52. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen sind die Stadt Oberhausen und der Ministerpräsident des Landes Nordrhein-Westfalen. The Internationale Kurzfilmtage Oberhausen gGmbH is responsible for the management and organisation of the 52nd International Short Film Festival. The City of Oberhausen bears the main financial responsibility for the 52nd International Short Film Festival together with the Minister President of North Rhine-Westphalia.

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

52. Internationale Kurzfilmtage

52nd International Short Film Festival

Oberhausen 4.5.–9.5.2006

Festival Katalog Festival Catalogue

Inhaltsverzeichnis Contents

Sponsoren und Partner Sponsors and Partners 4

Institutionelle Partner Institutional Partners 5

Informationen Information 6

Vorworte Forewords 8

Preise, Archiv, Verleih, Filmmarkt Prizes, Archive, Distribution, Film Market 12

Dank Acknowledgements 13

Jurys Juries 14

Zeitplan Timetable 16

Wettbewerbe Competitions

Internationaler Wettbewerb International Competition 19

Deutscher Wettbewerb German Competition 39

Kinder- und Jugendkino Children's and Youth Cinema 47

MuVi-Preis MuVi Award 69

MuVi International 73

Thema Theme

Radical Closure 79

Profile Profiles

Robert Nelson 125

Victor Alimpiev/Olga Stolpovskaya 144

Miranda Pennell 153

Boris Schafgans 158

Filme aus NRW Films from NRW 162

Preisträger anderer Festivals Award Winning Films of Other Festivals 164

Podium 167

Markt Market

Screenings 177

Workshop 197

Seminar 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

gefördert vom Ministerpräsidenten des Landes Nordrhein-Westfalen

NRW.

Förderer Supporters

Der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien | Presse- und Informationsamt der Bundesregierung | Auswärtiges Amt

FFA Filmförderungsanstalt German Federal Film Board

bpb: Bundeszentrale für politische Bildung

Premiumsponsoren Premium Sponsors

BMW

NRW.BANK Wir fördern Ideen

tiscali INTERNET WITH A PASSION.

Hauptsponsor Main Sponsor

NOKIA Nseries

MuVi-Sponsor MuVi Sponsor

KULTURVERSTÄRKER NIL

Sponsoren Sponsors

evo Energieversorgung Oberhausen AG

Stadtsparkasse Oberhausen Wir bewegen.

Medienpartner Media Partners

arte

3sat

KiKA VON ARD UND ZDF

intro

Deutschlandradio Kultur

Technik-Partner Technical Support

Panasonic ideas for life

MEDION

PICTORION das werk

ProCine

svk MEDIA-SERVICE GMBH

Partner Partners

AG Kurzfilm Bundesverband Deutscher Kurzfilm

Botschaft von Kanada

BRITISH COUNCIL

city 2 MITTEN DABEI

FIAPF

GOETHE-INSTITUT

realport

Institutionelle Partner Institutional Partners

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

Australien Australia
Australian Film Commission, Sydney; **Australian Film, Television and Radio School,** Sydney

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

Bosnien-Herzegowina Bosnia-Hezergovina
Goethe-Institut Sarajewo

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
Beijing Film Academy, Peking; **Beijing Normal University,** Peking; **Central Academy of Fine Arts, School of Design (CAFA),** Peking; **Chengdu Academy of Fine Arts; China Academy of Arts,** Hangzhou; **City University of Hong Kong; Goethe-Institut Peking; College for Communication & Art,** Shanghai; **Hong Kong Arts Centre; Tongji University,** Shanghai; **ShanghART,** Shanghai; **TV School of Communication University of China,** Peking

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

Deutschland Germany
AG Kurzfilm e. V., Dresden; **arsenal experimental,** Berlin; **Bauhaus Universität Weimar; Bergische Universität,** Wuppertal; **Botschaft von Kanada,** Berlin; **City O. 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

Estland Estonia
Center for Contemporary Arts, Tallinn; **Estonian Film Foundation,** Tallinn

Finnland Finland
AV-arkki, Helsinki; **The Finnish Film Foundation,** Helsinki

Frankreich France
ARTE, Straßburg; **Festival international du court métrage,** Clermont-Ferrand; **Heure Exquise!,** Mons-en-Baroeul; **Unifrance Film,** Paris

Griechenland Greece
Greek Film Centre, Athen

Großbritannien Great Britain
The British Council – Film & Literature Department, London; **Goethe-Institut London; LUX,** London; **Royal College of Art, Animation Department,** London

Indien India
Film & Television Institute of India, Pune

Iran Iran
Art University – Film Department, Teheran; **Deutsche Botschaft,** Teheran; **Iranian Young Cinema Society,** Teheran

Island Iceland
Icelandic Film Fund, Reykjavik

Israel Israel
al-ma'mal, Contemporary Art Foundation, Jerusalem; **Beit Berl College School of Arts,** Doar Beit Berl; **Bezalel Academy of Art and Design,** Jerusalem; **Center for Contemporary Art,** Tel Aviv; **The Israeli Centre for Digital Art,** Holon; **Jerusalem Cinematheque; New Israel Fund for Documentaries,** Tel Aviv

Japan Japan
Art Front Gallery, Tokio; **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; **Planet Plus 1,** Osaka; **Seika Universität,** Kyoto; **Sendai Mediatheque,** Sendai; **UniJapan Film,** Tokio; **Video Art Center,** Tokio

Kanada Canada
National Film Board of Canada, Montreal; **Vtape,** Toronto; **Video Out Distribution,** Vancouver; **Vidéographe,** Montreal; **Videopool,** Winnipeg

Kroation Croatia
Goethe-Institut Zagreb; Hrvatski filmski savez, Multimedijalni kulturni centar Split

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

Lettland Latvia
National Film Center of Latvia, Riga

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

Litauen Lithuania
Contemporary Art Centre (CAC), Vilnius

Malaysia Malaysia
FINAS, Ampang, Selangor; **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

Marokko Morocco
Centre Cinématographique, Rabat

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

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; **sixpackfilm,** Wien

Portugal Portugal
Festival Intl. de Curtas Metragens Vila do Conde; MAUMAUS, Lissabon; **Restart,** Lissabon; **Videolisboa**

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
Solothurner Filmtage; International Film Festival Locarno; Centre pour l'image contemporaine, Saint-Gervais Genève; **Swiss Films,** Zürich

Slowakische Republik Slovakian Republic
Kunstakademie, Bratislava; **VSMü,** Bratislava

Spanien Spain
L'Alternativa Festival de Cinema Independent de Barcelona; CECC – Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya, Barcelona; **Centre d'Art Santa Monica,** Barcelona; **ESCAC – Escuela Superior de Cinema i audiovisuals de Catalunya,** Barcelona; **Escola Massana,** Barcelona; **Fundació Antoni Tàpies,** Barcelona; **Goethe-Institut Barcelona; Master de Documental Creativo de la UAB,** Barcelona; **MECAD – Media Centre d'Art i Disseny,** Barcelona; **OVNI – Observatori de Vídeo no identificat,** Barcelona; **Universitat Pompeu Fabra,** Barcelona; **The Video Art Foundation,** Barcelona

Südkorea South Korea
Indiestory, Seoul

Tschechische Republik Czech Republic
Academy of Fine Arts School (AVU) – School of New Media, Prag; **FAMU – Filmova fakulta Akademie muzických umeni,** Prag

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; **Duna Televizio Rt.,** Budapest; **Epiteszforum/Universiy of Craft and Design,** Budapest; **Goethe-Institut Budapest; Hungarian Filmweek,** Budapest; **Inforg Studio,** Budapest; **Magyar Filmunió,** Budapest

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

Informationen Information

Festivalorte und Öffnungszeiten Festival Venues and Opening Hours

Gästebüro Guest Office
4.5.-6.5 von 9.00-23.00 Uhr, 7.5. und 8.5. von 9.00-20.00 Uhr, 9.5. von 9.00-18.30 Uhr 4 to 6 May from 9 am to 11 pm, 7 and 8 May from 9 am to 8 pm, 9 May from 9 am to 6.30 pm
Finanzen Cash Desk
4.5. von 9.00-13.00 Uhr und von 14.00-18.00 Uhr, 5.5.-8.5. von 9.00-13.00 Uhr und von 14.00-19.00 Uhr, 9.5. von 9.00-13.00 Uhr und von 14.00-17.00 Uhr 4 May from 9 am to 1 pm and from 2 pm to 6 pm, 5 to 8 May from 9 am to 1 pm and from 2 pm to 7 pm, 9 May from 9 am to 1 pm and from 2 pm to 5 pm
Tourist-Information Oberhausen am Hauptbahnhof Oberhausen Tourist Information Office opposite the station

Pressebüro Press Office
4.5. von 10.00-18.00 Uhr, 5.5.-8.5. von 10.00-19.00 Uhr, 9.5. von 10.00-18.00 Uhr 4 May from 10 am to 6 pm, 5 to 8 May from 10 am to 7 pm, 9 May from 10 am to 6 pm
Organisationbüro Organisation Office
4.5. von 10.00-18.00 Uhr, 5.5.-8.5. von 10.00-20.00 Uhr, 9.5. von 10.00-18.00 Uhr 4 May from 10 am to 6 pm, 5 to 8 May from 10 am to 8.00 pm, 9 May from 10 am to 6 pm
Elsässerstr. 23

Festivalcafé Festival Café
12.00-21.00 Uhr 12 am to 9 pm
Langemarkstr. 14

Podium Podium
5.5.-9.5., von 10.00-12.00 Uhr 5 May to 9 May from 10 am to 12 am
Internet-Café Internet Café
4.5.-9.5., von 12.30-20.00 Uhr 4 May to 9 May from 12.30 am to 8 pm
Boxen Boxes
4.5.-9.5, von 10.00-20.00 Uhr 4 May to 9 May from 10 am to 8 pm
Langemarkstr. 16

Festival Lounge Festival Lounge
Willy-Brandt-Platz 1, Hauptbahnhof Main Station

Video Library Video Library
4.5. von 9.00-18.00 Uhr, 5.5.-8.5. von 9.00-21.30 Uhr, 9.5. von 9.00-18.00 Uhr 4 May from 9 am to 6 pm, 5 to 8 May from 9 am to 9.30 pm, 9 May from 9 am to 6 pm
NH Hotel, Düppelstr. 2

Kopienverwaltung Print Administration
10.00-12.30 Uhr und von 14.00-19.00 Uhr 10 am to 12.30 pm and from 2 pm to 7 pm
Kurzfilmtage Villa, Grillostr. 34

Kinderbetreuung Childcare
Marktstr. 154, Evangelisches Familien- und Erwachsenenbildungswerk im Kirchenkreis Oberhausen
Kinderbetreuung für Kinder von 18 Mon.- 6 Jahren, 5.5.-9.5, 9.00-18.00 Uhr Childcare for children from 18 months to 6 years, 5 to 9 May from 9 am to 6 pm
Mitarbeiterinnen des Evangelischen Familien- und Erwachsenenbildungswerks
Medienpädagogisches Projekt für Kinder von 6-10 Jahren, 6.5.-7.5., 10.00-16.00 Uhr Media Education Project for children from 6 to 10 years, 6 to 7 May from 10 am to 4 pm
Anja Schmid, SehSternchen

Festival Team Festival Team

Festivalleitung und Geschäftsführung Festival Director and Managing Director
Lars Henrik Gass

Internationaler Wettbewerb International Competition
Hilke Doering, Kristina Henschel
Mitarbeit Assistant: **Susan Röseler**
Auswahlkommission Selection Committee: **Madeleine Bernstorff, Christiane Büchner, Hilke Doering, Lars Henrik Gass, Olaf Möller, Katrin Mundt, Herbert Schwarze, Reinhard W. Wolf**
BeraterInnen Advisers: **Claudio Caldini, Tan Chui Mui, Kathy Geritz, Oliver Husain, Claudia Iglesias, Wanjiru Kinyanjui, Piotr Krajewski, Yumi Machiguchi, Beth Sá Freire, Caspar Stracke, Chalida Uabumrungjit, Akram Zaatari, Sophia Zachariou, Zhou Fei**

Deutscher Wettbewerb German Competition
Carsten Spicher
Mitarbeit Assistant: **Mareike Vorbeck**
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 Assistant: **Julia Suding**
Auswahlkommission Selection Committee: **Dunja Briese, Chris Dörken, Iris Pfleging, Herbert Schwarze, Götz Trautmann**
Sonderprogramme Kinder- und Jugendkino Special Programmes Children's and Youth Cinema: **Chris Dörken, Jessica Manstetten**
Trickboxx-Betreutung in Charge of Trickboxx: **Sonja Scholz, Heiko Walther**
Trailer Trailer: **Sonja Scholz, Heiko Walther, Jurys des Kinder- und Jugendfilmwettbewerbs**

MuVi MuVi
Jessica Manstetten
Auswahlkommission Selection Committee: **Lars Henrik Gass, Hans-Christian Grimm, Jessica Manstetten**
BeraterInnen Advisers: **Kendra Gaeta, Sasha Nixon, Thomas Venker**

Radical Closure Radical Closure
Kurator Curator: **Akram Zaatari**
Organisationsleitung Head of Organisation: **Katrin Mundt**
Mitarbeit Assistant: **Katrin Hauser**

Profile Profiles
Kuratoren Curators **Robert Nelson: Mark Webber, Mark Toscano**
Kuratorin Curator **Victor Alimpiev/Olga Stolpovskaya: Christiane Büchner**
Organisationsleitung Head of Organisation: **Carsten Spicher**
Mitarbeit Assistant: **Mareike Vorbeck**

Podium Podium
Ulrike Erbslöh, Amsterdam
Mitarbeit Assistance: **Katrin Hauser**

Markt Market
Screenings Screenings
Ulrike Erbslöh, Amsterdam
Mitarbeit Assistant: **Katrin Hauser**

Video Library Video Library
Isabelle Werner
Mitarbeit Assistants: **Risna Olthuis-Vierling, Hannes Rittmeyer, Miriam Timmermann**
Fon 824-4147

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

Workshop Kurzfilm International Workshop Short Film International
Götz Trautmann

Seminar: Wie kommt mein Film zum Publikum? Seminar: How Can My Film Reach an Audience?
Jutta Winkels

Pressebüro Press Office
Sabine Niewalda
Mitarbeit Assistant: **Maria Spitzbarth**
Fon 825-3073, Fax 825-5413
E-Mail niewalda@kurzfilmtage.de

Öffentlichkeitsarbeit Public Relations
Iris Pfleging
Mitarbeit Assistant: **Lucie des Neiges Tempier**
Fon 825-2633, Fax 825-5413

Sponsoring/Anzeigen Sponsors/Advertising
Marcus Schütte
Mitarbeit Assistants: **Maren Arndt, Anja Keienburg**

Fotograf der Kurzfilmtage Festival Photographer
Daniel Gasenzer
Fon 0179/106 8886
Mitarbeit Assistant: **Martina Lauderbach**

Gästebüro Guest Office
Alexander Christian, Nadine Kleiner, Siri Nitschke
Mitarbeit Assistants:
Tobias Basse, Georg Brörmann, Sina Doberstein, Pegah Edalatian-Schahriari, Agnieszka Matlega, Benjamin Raith, Daniel Scholz, Mirko Yüksel
Fon 825-3061 und 825-3059, Fax 824-5711

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

Organisationsbüro Organisation Office
Melanie Piguel
Mitarbeit Assistants: **Clemens Baier, Nicole Rebmann**
Fon 825-2652, Fax 825-5413
E-Mail info@kurzfilmtage.de

Finanzen Cash Desk
Petra Sprenger
Mitarbeit Assistant: **Elif Bayazit**
Fon 825-2858, Fax 824-5711

Kopienverwaltung, Versand, Zoll Print Administration, Shipping, Customs
Verena Barton, Heidi Röhr
Kopieneingabe Print Registration:
Sina Doberstein, Melanie Eichler, Barbara Schulz
Fon 825-2463

Lichtburg Filmpalast Lichtburg Filmpalast
Jürgen Pesch

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

Kartenverkauf Ticket Office
Bianca Baus, Anna-Lena Celentano, Pia Günther, Jan Krämer, Yvonne Lamerz, Danijela Markez, Manuel Strohm

PlatzanweiserInnen Ushers
Sonja Breitenbruch, Sabrina Cannarozzo, Dora Celentano, Alina Günder, Urs Günther, Britta Killmann, Stephanie Koenen, Margarethe Konik, Nadine Schleuter, Tina vom Scheidt

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

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

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

Einsprechen, Simultandolmetschen Voice-Overs, Simultaneous Translation
Vivi Bentin, Peter G. Dirmeier, Gaby Gehlen, Gülcin Erentok, 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): Loop Pool

Dekoration Decoration
Mark Needham, Douglas Taylor

Bands/DJ's
Eröffnung Opening**, 4.5.: DJ Grimmo** DJ Grimmo
Loop Pool 1, 5.5.: echtzeitlabor Ben Adler & Uwe G. Hönig, **sick girls** Johanna Grabsch & Alexandra
Loop Pool 2, 6.5.: DJs John & Ansorge John Harten & Daniel Ansorge, **Popnoname** Jens Uwe Beyer
Loop Pool 3, 7.5.: Felix Kubin Felix Kubin, **Jacques Palminger** Studio Braun
Loop Pool 4, 8.5.: Andrés Krause SoftI Music/Köln, **Dinahbird** Project IOI, Paris
Abschlussparty Closing Party, **9.5.: Pop Missile DJ-Team**

Betreuung der Jurys Jury Secretary
Tijen Olcay

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

Bildmaterial Footage
Fotos aus dem Privatarchiv der Familie Nabhan, aufgenommen in den 90er Jahren in Jenin/Palästina Photographs from the private archive of the Nabhan family taken in the 90s in Jenin/Palestine

Trailer
Idee, Ton, Schnitt und Produktion Concept, Sound, Editing and Production
Aleesa Cohene, Benny Nemerofsky Ramsay

Standbilder Freeze Frames
BOROS, Wuppertal

EDV Koordination EDP Coordination
Thomas Doberstein

Website Layout Website Layout
Boros Interaktiv, Wuppertal
Website Programmierung Website Programming
Tiscali Deutschland, Dreieich

Webmistress Webmistress
Iris Pfleging
Mitarbeit Assistant: **Lucie des Neiges Tempier**

Festivalcafé Festival Café
Pit und Team

Grußwort des Oberbürgermeisters der Stadt Oberhausen

A Greeting from the Lord Mayor of the City of Oberhausen

Die Oberhausener Kurzfilmtage sind unser Tor zur Welt. Die Kurzfilmtage bringen die Welt zu uns nach Oberhausen – seit mehr als einem halben Jahrhundert.

Neben der allseits knappen Zeit ist im global beschleunigten Dasein Aufmerksamkeit beinahe noch kostbarer. Da bietet die umfassende, dennoch zeitreduzierte Form des Kurzfilms stets junge, neue, kreative Ansätze thematischer Auseinandersetzung – stellt künstlerische Herausforderungen an die Filmschaffenden, fordert gesellschaftlichen Diskurs von den Besuchern.

"Radical Closure" zeigt Beiträge, die sich mit dem Eingeschlossensein auseinandersetzen, mit körperlicher und ideologischer Unfreiheit. Ein Beispiel dafür, wie wichtig die "Wege zum Nachbarn" in Zeiten des kalten Krieges waren, wie aktuell und drängend dieses ehemalige Motto der Oberhausener Kurzfilmtage bedauerlicherweise noch immer ist.

Die neue Programmstruktur gestaltet die Kurzfilmtage 2006 für Kinogänger, Künstler, und Filmverleiher noch überschaubarer, noch attraktiver. Parallel zum Programm finden während des gesamten Festivals begleitende Podiumsdiskussionen statt.

Alle Facetten des Kurzfilms werden intensiv beleuchtet, kenntnisreich durchleuchtet. Für ein paar kurze Tage sind die Oberhausener Kurzfilmtage weltweites Brennglas für Besucher und Branche.



Ein so renommiertes Festival wie die Oberhausener Kurzfilmtage, ist ohne Sponsoren und kompetente Medienpartner nicht auf die Leinwände zu bringen. ARTE, 3sat, Ki.Ka und INTRO unterstützen das Festival seit Jahren, mit großem Gewinn für alle.

Die Jurys der Kurzfilmtage sind mit Fachleuten aus aller Welt besetzt, doch es gibt zwei Ausnahmen: Beim Kinder- und Jugendfilmwettbewerb bestimmen zwei Jurys, die mit Oberhausener Kindern besetzt sind, die Preisträger. Der "MuVi-Preis" für das beste Musikvideo, den zwar eine internationale Jury verleiht, wird auch in diesem Jahr von einem Publikumspreis begleitet: Beim "MuVi Online" bestimmen die Zuschauer per Internet, wer gewinnt.

Willkommen bei den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen!

The Short Film Festival Oberhausen is our gateway to the world. The festival brings the world to us in Oberhausen – and has been doing so for more than half a century.

With the global acceleration of existence, attention has become almost more valuable than the universally limited commodity of time. Here, the all-embracing yet concise form of the short film offers young, new, creative ways of engaging with particular themes; it provides artistic challenges for the filmmakers and demands social discourse from the visitors.

'Radical Closure' shows films that explore the state of being closed-in, lack of physical and ideological freedom: an example of how important the 'Ways to the Neighbour' were at the time of the Cold War, and how relevant and urgent this former motto of the Short Film Festival Oberhausen still unfortunately is today.

The new programme structure makes the 2006 festival even more transparent and attractive for cinema goers, filmmakers and film distributors. Throughout the festival, podium discussions will accompany the programme.

All facets of short film are intensively examined, subjected to expert scrutiny. For a few short days, the Short Film Festival becomes a worldwide focus for visitors and the industry.

A festival as famous as this one cannot 'hit the screens' without sponsors and competent media partners. ARTE, 3sat, Ki.Ka and INTRO have been supporting this event for years to the great benefit of all.

The juries at the Short Film Festival are made up of experts from all over the world, but there are two exceptions: for the Children's and Youth Film Competition, the two juries that decide the winners consist of children from Oberhausen. The 'MuVi Award' for the best music video is presented by an international jury, but is again this year accompanied by an audience prize. At 'MuVI Online', the viewers decide who wins via the Internet.

Welcome to the International Short Film Festival Oberhausen!

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

Grußwort des Staatssekretärs für Kultur des Landes Nordrhein Westfalen

A Word of Welcome from the State Secretary for Culture of the Land of North Rhine-Westphalia

Die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen haben sich als eines der größten Kurzfilmfestivals der Welt etabliert. Das bedeutendste Filmfestival in Nordrhein-Westfalen ist herausragende Plattform für die Präsentation und Diskussion der Filmkultur.

Oberhausen ist internationaler Treffpunkt arrivierter Filmkünstler der kurzen Form. Hier treffen sich Nachwuchshoffnungen, Experten und Filminteressierte. Sie alle verbindet eine lebendige Filmkultur: Es gibt eindringliche, ungewöhnliche Filme, es gibt kreative Filmemacherinnen und -macher mit innovativen Ideen und neuesten Technologien. Nie gesehene ästhetische Konzepte treffen auf erprobte künstlerische Positionen. Sie werden einem fachkundigen Publikum dargeboten, das hierher kommt, um Neues zu erleben.

Die Oberhausener Kurzfilmtage sind bekannt und berühmt für leidenschaftliche Diskussionen über Filme und gesellschaftspolitische Fragestellungen. Es ist konsequent, dass mit der Programmschiene "Podium" heute wieder eine Diskussionsreihe zu gesellschaftlichen Fragen eröffnet wird. Der Kurzfilm ist seit jeher ein aktuelles Medium, das politische oder soziale Ereignisse abbildet. Ästhetische Dimensionen werden ebenso angesprochen wie technologische, wirtschaftliche und kulturpolitische.



Im Mittelpunkt steht die Kurzfilmproduktion des vergangenen Jahres. Sie ist im internationalen wie im deutschen Wettbewerb zu sehen. Weitere inhaltliche Programmteile werten das Kurzfilmschaffen aus oder präsentieren retrospektiv das Werk einzelner außergewöhnlicher Filmkünstler. Auch dafür ist Oberhausen bekannt. Ich bin davon überzeugt, dass auch in diesem Jahr wieder außerordentliche Filme zu sehen sein werden. Ich wünsche den 52. Internationalen Kurzfilmtagen viel Erfolg.

The International Short Film Festival Oberhausen has established itself as one of the world's biggest festivals of short film. The most important film festival in North Rhine-Westphalia, it is an outstanding platform for presenting and discussing film culture.

Oberhausen is an international meeting place for successful short-film artists. It brings together hopeful young talents, experts and film fans. What connects them all is a living film culture: there are powerful, unusual films, there are creative filmmakers with innovative ideas and the latest technologies. Brand-new aesthetic concepts meet with well-established artistic approaches. They are presented to a knowledgeable audience that comes here to experience something new.

The Short Film Festival Oberhausen is known and celebrated for passionate discussions about films and socio-political issues. It is in keeping with this that a new series of discussions on social questions – the programme section "Podium" – is being launched this year. Short film has always been a medium that reflects contemporary political and social events. It addresses both aesthetic dimensions and technological, economic and politico-cultural aspects.

The focus is on short films produced over the past year. They can be seen both in the International and the German competition. Other programme sections assess short-film production or present retrospectives of the works of extraordinary filmmakers. Oberhausen is famous for this, too. I am sure that there will be exceptional films to be seen this year as well. I wish the 52nd International Short Film Festival every success.

Hans-Heinrich Grosse-Brockhoff
Chef der Staatskanzlei und Staatssekretär für Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen
Head of the State Chancellery and State Secretary for Culture of the Land of North Rhine-Westphalia

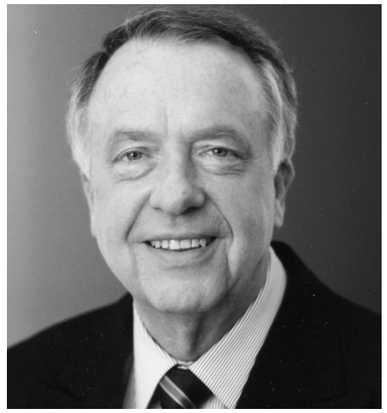
Grußwort des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien

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

Oberhausen hat in der Welt des Kurzfilms einen legendären Klang. Es ist eines der renommiertesten Kurzfilmfestivals weltweit – mit seiner inhaltlichen Vielfalt, seinem Filmmarkt, dem Produzententag, seinen Vorträgen und Diskussionen. Neues akzeptieren, sich Unbequemem stellen, widerstreitende Herausforderungen annehmen: Dies ist zu einem Markenzeichen der Oberhausener Kurzfilmtage geworden und begründet ihren Ruf in der nationalen und internationalen Festivallandschaft.

Jung, vital, kreativ, dabei zuweilen auch unbequem und provokant, zeigt sich der Kurzfilm als eigenständige Kunstgattung. Auch hat er sich als Wegbereiter neuer ästhetischer und dramaturgischer Formen für das Kino von morgen verdient gemacht. Dank der hervorragenden Arbeit der Filmhochschulen ist der Kurzfilm Schmiede und Experimentierfeld des international außerordentlich erfolgreichen deutschen Filmnachwuchses.

Der Kurzfilm genießt in der Filmförderung des Bundes einen hohen Stellenwert: von der Verleihung des Deutschen Kurzfilmpreises, dem höchstdotierten Preis für dieses Genre in Deutschland, über die Produktionsförderung, die in den letzten zwei Jahren um das Doppelte aufgestockt worden ist, der bundesweiten Kurzfilmtour "Deutscher Kurzfilmpreis unterwegs", der Unterstützung der AG Kurzfilm, dem Bundesverband deutscher Kurzfilm, der Prämierung von Filmtheatern, die sich durch hervorragende Kurzfilmprogramme auszeichnen, der Förderung von Einzelprojekten bis hin zur Unterstützung von Kurzfilmfestivals.



Ich freue mich besonders, dass wir auch in Zeiten knapper werdender öffentlicher Kassen die Förderung der Oberhausener Kurzfilmtage fortsetzen können.

Der deutsche Film ist auf Erfolgskurs, was nicht zuletzt die diesjährigen Oscar-Nominierungen und die Erfolge bei der Berlinale 2006 dokumentieren. Ziel der Bundesregierung ist es, diese Entwicklung in enger Abstimmung mit der Branche durch ein filmpolitisches Maßnahmenpaket zu stabilisieren und auszubauen. Ein weiterer Schwerpunkt ist die Novellierung des Urheberrechts im Interesse des Schutzes geistigen Eigentums; dies nicht zuletzt im Kampf gegen Raubkopien, die der Filmwirtschaft erheblichen Schaden zufügen. Mit Nachdruck werde ich auch zusammen mit der Kinowirtschaft nach Wegen für eine Zukunftssicherung der Filmtheater suchen. Wir – die Branche und die Politik – stehen vor großen Herausforderungen. Packen wir sie an, um den deutschen Film weiter voranzubringen.

Den Kurzfilmenthusiasten aus aller Welt, die sich auch in diesen Tagen wieder in Oberhausen eingefunden haben, wünsche ich einen erlebnisreichen und anregenden Aufenthalt. Ich bin sicher, dass auch die diesjährige Veranstaltung den Ruhm des Festivals mehren wird.

In the world of short film, the name of Oberhausen has a legendary ring to it. It is one of the most famous short film festivals in the world, with its thematic diversity, film market, Producers' Day, lectures and discussions. Accepting the new, confronting uncomfortable truths, taking up conflicting challenges: these have become trademarks of the Short Film Festival Oberhausen, justifying its high reputation in the national and international festival landscape.

Young, vital, creative, and sometimes controversial and provocative, short film represents an independent genre. As a platform for new aesthetic and dramaturgic forms, it also paves the way for the cinema of tomorrow. Thanks to the outstanding work done by film schools, short film has become a breeding ground and field of experiment for young German filmmakers, who have achieved extraordinary international success.

The German Federal Government attaches great importance to supporting short film. Its assistance includes the awarding of the German Short Film Prize, the biggest prize for this genre in Germany, production subsidies, which have doubled over the past two years, the nationwide short film tour 'Deutscher Kurzfilmpreis unterwegs' (German Short Film Prize on tour), support for the AG Kurzfilm (German Short Film Association), the awarding of prizes to film theatres that present outstanding short-film programmes, and the subsidy of individual projects and short-film festivals. I am particularly pleased that we can continue to give financial support to the Short Film Festival Oberhausen even at a time when the public coffers are running low.

German film is on course for success, as was clearly shown by this year's Oscar nominations and the successes at the 2006 Berlin Film Festival. The aim of the German Federal Government is to stabilize and enhance this development with a package of film-promotion measures devised in close cooperation with the film industry. Another point of focus is the amendment of copyright laws to ensure better protection of intellectual property, particularly with regard to combating pirate copies, which cause considerable damage to the film economy. Together with the cinema industry, I will look intensively for ways to guarantee the future of film theatres. We – the film industry and politicians – are facing great challenges. Let us confront them vigorously to further advance the cause of German film.

I wish the short-film enthusiasts from all over the world who have again gathered in Oberhausen an eventful and stimulating stay. I am certain that this year's programme will once more enhance the festival's good reputation.

Bernd Neumann, MdB
Staatsminister bei der Bundeskanzlerin
Der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien
Minister of State in the Federal Chancellery
and Commissioner for Cultural and Media Affairs

Nach dem Kurzfilm After the Short Film

Ein Festival zu machen, heißt, es wahrzunehmen. Verstehen, was es kann. Es nicht zu behindern. Erneuerungen können nur freilegen, was in der historischen Substanz einer Sache auch begründbar ist. Die Erneuerungen, die wir seit 1998 unternommen haben, sahen sich immer nur als Formulierung dessen, was zuvor unausgesprochen, also noch nicht zu Bewusstsein gekommen war.

Im Idealfall kommt eine Sache zu sich selbst. Das gilt für den Umzug in ein Kino der Innenstadt, der half, dem Kurzfilm eine neue Sichtbarkeit zu geben, ebenso wie für die Einführung der Musikvideo-Programme – lange bevor es andere taten –, die erkennen ließen, wie sehr Popkultur in der Tradition der Avantgarde steht.

In diesem Jahr wird erstmals seit Jahren wieder ein Programmsegment eingeführt. Auch hier wollen wir etwas ins Bewusstsein rücken, das eine traditionelle Stärke des Festivals ist. Oberhausen hat immer daran geglaubt, dass man vom Film ausgehend gesellschaftlich relevante Fragestellungen entwickeln kann. Es ging nicht um politische Filme, sondern um Filme, in denen ein Anliegen spürbar ist und um Programme, die das zeigen. Gute Filme zeigen, reicht nicht.

Nirgendwo war das greifbarer und glaubwürdiger in seiner Relevanz, manchmal vielleicht auch zermürbender in seiner Ernsthaftigkeit, als in Oberhausen. Solche Randständigkeit ginge in Berlin, Cannes oder Venedig nicht. Und das liegt wiederum in der Geschichte des Festivals begründet, das sich vor allem als Antwort auf den Faschismus sah, als Volksbildung, als Weg zum Nachbarn. An solchen Ansprüchen wollte und will man sich und den Film messen lassen. Daher fanden sich hier Generationen von Menschen wieder, die etwas anderes wollten und vertraten. Mit dem "Podium" wollen wir Oberhausen den Raum zurückgeben für all die Fragen, die sich an Kurzfilm, Kino und Kultur anschließen, Fragen, die verhindern, dass man Kultur auf Freizeit reduziert, die darauf bestehen, dass Kultur eine Gesellschaft verändern kann. Solange das gelingt, wird man sich darüber, wo und wie und warum Kurzfilme verkauft, gezeigt und gesehen werden, keine weiteren Sorgen machen müssen.



Oberhausen ist der Ort, der sich erfolgreich behauptet gegen den Markt, der immer zur Standardisierung, Nivellierung und Vereinfachung tendiert. Oberhausen ist das Korrektiv des Marktes, der Einspruch gegen das, was ankommt. Damit erhält ein solches Anliegen unversehens eine Funktion für den Markt, indem es den Markt davor schützt zu erstarren. Gleichwohl darf es sich niemals als Teil des Marktes verstehen, selbst Markt werden wollen. Im Gegensatz zu den Festivals, wo stets viel beschäftigte Menschen Geschäfte mit unbekanntem Ziel und Sinn machen und dem Publikum vorgesetzt wird, was bereits Standard ist, im Gegensatz zu den Kunstmessen, wo der Run auf den neuesten Hype den Preis macht und die Aftershowparty die eigentliche Kür ist, darf man hier nicht damit rechnen, allseits Zuspruch zu ernten. Alles ist hier nicht teuer und glamourös genug.

Die Aufgabe besteht darin, einen Ort zu schaffen, an dem die Zuschreibungen und Zurichtungen des Marktes (noch) nicht greifen, einen Ort, an dem es keine Rolle spielt, wer man ist, ob man angesagt ist und sich gut verkauft, einen arkadischen Ort, möchte man fast denken, an dem sich die Werke begegnen können, ohne an ihrem Wert bemessen zu werden, den sie außerhalb dieses Ortes haben.

Der kurze hat gegenüber dem langen Film einen entscheidenden Vorteil: Er muss sich ständig neu erfinden.

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

Putting on a festival means being aware of it. Understanding what it is able to do. Not getting in its way. Innovations can only expose that which is already founded in the historical substance. The innovations that we have introduced since 1998 have always aspired to be simply the expression of what had previously remained unspoken, not yet become conscious.

Ideally, a thing comes to itself. This is the case with the move to an inner-city cinema, which helped give short film a new visibility, and also with the introduction of the music-video programmes – long before others had them –, which made it possible to see how rooted popular culture is in the tradition of the avant-garde.

This year, for the first time in years, a new programme segment is being launched. Here, too, we want to bring something to awareness that is a traditional strength of the festival. Oberhausen has always believed that film can be the point of departure for the formulation of socially relevant questions. This did not mean political films, but films in which there is a palpable intention and programmes that highlight this fact. It is not enough simply to show good films.

Nowhere was this more tangible and credible in its relevance, and sometimes perhaps more wearing in its seriousness, than in Oberhausen. Such marginality would not be possible in Berlin, Cannes or Venice. And this also derives from the history of the Festival, which saw itself above all as a response to fascism, as an education for the people, as a 'way to the neighbour'. These are the sorts of criteria against which the Festival wanted and still wants to have itself and film measured. This is the reason why generations of people came here who wanted and represented something different. With 'Podium', we aim to give Oberhausen back a space for all the questions that follow on from short film, cinema and culture, questions that prevent culture from being reduced to a leisure activity, that insist on culture's ability to change a society. As long as this succeeds, there is no need to worry any further about where, how and why short films are sold, shown and seen.

Oberhausen is a place that has successfully stood up to the market, with its constant tendency towards standardization, levelling-off and simplification. Oberhausen is a corrective to the market, a remonstrance against easy public success. This quality provides unexpected market benefits, as it protects the market from becoming too rigid. At the same time, however, the Festival must never see itself as part of the market or want to become a market itself. In contrast with the festivals where a lot of very busy people make deals whose objective and meaning are unknown, and the public is shown things that are already standard fare, in contrast with art expos where the run on the latest hype wins the prizes and the after-show party is where things are really at, we cannot expect to receive acclaim from all quarters. Things here are not expensive and glamorous enough for that.

Our task is to create a place where the categorizations and standardizing influence of the market are not (yet) in force, a place where it does not matter who someone is, whether someone is in fashion and sells well, an idyllic place, one would almost like to think, where works can encounter one another without being assessed according to the value that they have outside.

The short film has one important advantage over the long film: it has constantly to reinvent itself.

I thank all those who have made this festival possible and who work for its continued existence.

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

Preise Awards

Die Internationale Jury vergibt folgende Preise:
- den Großen Preis der Stadt Oberhausen, dotiert mit € 7.500,
- zwei Hauptpreise, dotiert mit jeweils € 3.500,
- den ARTE-Preis für einen europäischen Kurzfilm, dotiert mit € 2.500.
Die Jury des Ministerpräsidenten des Landes Nordrhein-Westfalen vergibt einen Preis, dotiert mit € 5.000.
Die Jury der FIPRESCI (Jury der Internationalen Filmkritik) vergibt einen Preis.
Die Ökumenische Jury vergibt einen Preis, dotiert mit € 1.500.
Die Kinojury vergibt einen Preis, verbunden mit einer Ankaufsoption durch die KurzFilmAgentur Hamburg für die prämierte Arbeit.
Die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen vergeben einen Preis, dotiert mit € 500.
Die Jury des Deutschen Wettbewerbs vergibt folgende Preise:
- den Preis für den besten Beitrag des Deutschen Wettbewerbs, dotiert mit € 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.
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.
Die MuVi-Jury vergibt folgende Preise für das beste deutsche Musikvideo:
- den 1. Preis, dotiert mit € 2.500,
- den 2. Preis, dotiert mit € 1.500,
- den 3. Preis, dotiert mit € 1.000.
Der MuVi-Online Publikumspreis ist dotiert mit € 500.
Preise und Prämien sind für die RegisseurInnen bestimmt.

The International Jury will award the following prizes:
- the Grand Prize of the City of Oberhausen (€ 7,500),
- two Principal Prizes (€ 3,500 each),
- the Arte Prize for a European short film (€ 2,500).

The Jury of the Minister President of North Rhine-Westphalia will award a prize (€ 5,000).
The Jury of the FIPRESCI (Jury of International Film Critics) will award a prize.
The Ecumenical Jury will award a prize (€ 1,500).
The Cinema Jury will award a prize in connection with a buying option on the awarded work by the KurzFilmAgentur Hamburg.
The International Short Film Festival Oberhausen will award a prize (€ 500).
The Jury of the German Competition will award the following prizes:
- the prize for the best contribution to the German Competition (€ 5,000),
- 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.

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.
The MuVi-Jury will award the following prizes for the best German music video:
- the 1st Prize (€ 2,500),
- the 2nd Prize (€ 1,500),
- the 3rd Prize (€ 1,000).

The MuVi Online Audience Award amounts to € 500.
The awards and premiums will be given to the film directors.

Video Library Video Library

Die Video Library befindet sich in diesem Jahr im NH Hotel in fußläufiger Nähe zu den anderen Festivalorten. In der Video Library stehen alle Videokassetten, die eingereicht und nicht zurückgefordert wurden, zur individuellen Sichtung zur Verfügung. Die Video Library gibt akkreditierten Fachleuten die Möglichkeit, aus den über 5.500 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.

Bitte wenden Sie sich an Please contact
Hilke Doering, doering@kurzfilmtage.de

This year, the Video Library can be found at the NH Hotel in walking distance to the other festival venues. At the Video Library all video tapes which have been submitted and not requested back are made available for individual viewing. The Video Library offers accredited experts and industry representatives the opportunity to select from more than 5,500 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.

Archiv Archive

Seit Ende der 50er Jahre kaufen die Kurzfilmtage Filmkopien aus den Wettbewerben an. In fünf Jahrzehnten ist ein einzigartiger Schatz von derzeit über 1.300 Titeln mit über 1.600 Kopien entstanden. Die Bestandserschließung über eine Datenbank umfasst Nachweis des technischen Zustands der Kopien, Negativlage, Rechte und Sekundärmaterial. In manchen Fällen besitzen die Kurzfilmtage die einzig noch vorhandene Kopie eines Filmes.

Bitte wenden Sie sich an Please contact
Carsten Spicher, spicher@kurzfilmtage.de

Since the end of the 50s the Festival has been buying prints from the competition programmes. During five decades this has led to a unique treasure holding more than 1,300 titles with more than 1,600 copies. 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 Festival owns the only surviving film print.

Verleih Film Distribution

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 Themen und Profilen sowie die MuVi-Rolle, die sämtliche für den MuVi-Preis nominierten Clips umfasst.

Bitte wenden Sie sich an Please contact
Melanie Piguel, info@kurzfilmtage.de

The distribution of the Festival 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 Themes and Profiles and the MuVi reel which comprises all current MuVi Award nominees.

Dank Acknowledgements

Gulnara Abikeyeva, Almaty
Victor Alimpiev, Moskau
Joan Ashworth, London
Mashiba Badura, Wuppertal
Joke Ballintijn, Amsterdam
Navot Barnea, Jerusalem
Yto Barrada, Tanger
Frank Beauvais, Paris
Klaus Behnken, Berlin
Katja Birnmeier, Straßburg
Carsten Bleicker, Wuppertal
Christian Boros, Wuppertal
Brigitta Burger-Utzer, Wien
Claudio Caldini, Buenos Aires
Inge Classen, Mainz
Daniel Cockburn, Toronto
Jane Colling, London
Ben Cook, London
Thierry Destriez, Mons-en-Baroeul
Hassan Dezvareh, Teheran
Ute Dilger, Köln
Peter Dinges, Berlin
Christine Dollhofer, Linz
Stefanie Dörper, Barcelona
Sergio Edelsztein, Tel Aviv
Galit Eilat, Holon
Heinz Emigholz, Berlin
Ulrike Erbslöh, Amsterdam
Andrea Ernst, Köln
Maria Finders, Basel
David Fisher, Tel Aviv
Kevin Franklin, London
Matthias Franzmann, Erfurt
Margot Freissinger, München
Alona Friedberg, Doar Beit Berl
Kendra Gaeta, Philadelphia
Detlef Gericke-Schönhagen, München
Kathy Geritz, Berkeley
Dirk Grünewald, Oberhausen
Gye Joong Kim, Seoul
Angela Haardt, Berlin
Galit Eilat, Holon
Barbara Häbe, Straßburg
Ed Halter, New York
Lorenz Helbling, Shanghai
Maren Hobein, London
Peter van Hoof, Rotterdam
Matthias Hörstmann, Köln
Lolita Jablonskiene, Vilnius
Jochen Kamps, Oberhausen
Joy Kang, Seoul
Etay Kaplinsky, Doar Beit Berl
Katrine Kiilgaard, Kopenhagen
Wanjiru Kinyanjui, Nairobi
Theda Kluth, Düsseldorf
Simon Koenig, Zürich
Ruth Köppl, Solothurn
Uwe-Günter Kowalk, Oberhausen
Piotr Krajewski, Warschau
Wolfgang Kral, Düsseldorf
Connie Lam, Hongkong
Ronen Leibman, Jerusalem
Martina Liebnitz, Potsdam
Yumi Machiguchi, Mainz
Margarita Maguregui Fernández, Barcelona
Eilve Manglus, Tallinn
Bjørn Melhus, Berlin
Olga Mjasnikova, Moskau
Rosi Mohrmann, Oberhausen
Tan Chui Mui, Kuala Lumpur
Familie Nabhan, Wuppertal
Nikolaj Nikitin, Köln
Sasha Nixon, London
Ulrich Nowak, Peking
Vanessa Ohlraun, Berlin
Solange Oliveira Farkas, São Paulo
Donghyun Park, Seoul
Miranda Pennell, London
Jürgen Pesch, Oberhausen
Bernhard Pfüller, Düsseldorf
Eeva Pirkkala, Helsinki
Claudia Prado, Mexiko-City
Simon Rees, Vilnius
Tessa Renaudo, Barcelona
Irene Riesener, Oberhausen
Jeremy Rigsby, Toronto
Petra Rockenfeller, Oberhausen
Hans-Günter Rogge, Oberhausen
Beth Sá Freire, São Paulo
Boris Schafgans, Berlin
Regina Schlagnitweit, Wien
Klaus Dieter Schneider, Düsseldorf
Daniel Schranz, Oberhausen
Jan Schuijren, Amsterdam
Stefanie Schulte Strathaus, Berlin
Sergej Semljanuchin, Moskau
Joshua Simon, Tel Aviv
Hajo Sommers, Oberhausen
Lothar Spree, Shanghai
Eva Steegmayer, Ludwigsburg
Olga Stolpovskaya, Moskau
Caspar Stracke, New York
Mark Toscano, Los Angeles
Götz Trautmann, Oberhausen
Apostolos Tsalastras, Oberhausen
Chalida Uabumrungjit, Nakornpathom
Michael Urban, Oberhausen
Baiba Urbane, Riga
Ursula Wahl, Barcelona
Mark Webber, London
Ian White, London
Paul Willemsen, Brüssel
Andreas Wilink, Essen
Katrin Willmann, Bonn
Koyo Yamashita, Tokio
Akram Zaatari, Beirut
Sophia Zachariou, Sydney
Zhang Peli, Hangzhou
Zhou Fei, Hannover
Lori Zippay, New York

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

Jurys Juries

Internationale Jury International Jury



Stuart Comer, Großbritannien Great Britain

Kurator für den Bereich Film bei der Tate Modern, London. Er schreibt u. a. für *Artforum, Parkett, Afterall* und *Art Review.* Kürzlich verfasste Essays für *Afterthought: New Writing on Conceptual Art,* herausgegeben von Mike Sperlinger, und für *Casco Issues* #9: *Past Imperfect,* herausgegeben von Liesbeth Bik, Jos van der Pol und Lisette Smits. Neuere Projekte als selbständiger Kurator sind "An American Family" bei CASCO, Utrecht und dem Kunstverein München (2006) und "New York UK: Double Lunar Trouble" in der Whitechapel Art Gallery, London (2005). Bei der Tate Modern stellte er in jüngster Zeit Film- und Videoarbeiten von KünstlerInnen wie Pat O'Neill, Morgan Fisher, Ulrike Ottinger, Daria Martin, Apichatpong Weerasethakul u. a. vor.

Curator: Film at Tate Modern, London. He contributes to publications including *Artforum, Parkett, Afterall,* and *Art Review.* Recently he has contributed essays to *Afterthought: New Writing on Conceptual Art,* edited by Mike Sperlinger, and *Casco Issues* #9: *Past Imperfect,* edited by Liesbeth Bik, Jos van der Pol and Lisette Smits. Recent freelance curatorial projects include 'An American Family' at CASCO, Utrecht and Kunstverein Munich (2006) and 'New Work UK: Double Lunar Trouble' at Whitechapel Art Gallery, London (2005). At Tate Modern he recently has presented film and video work by artists including Pat O'Neill, Morgan Fisher, Ulrike Ottinger, Daria Martin, Apichatpong Weerasethakul etc.



Sergio Edelsztein, Israel Israel

Geboren 1956 in Buenos Aires, Argentinien. Studium an der Universität Tel Aviv (1976-85). Gründung und Leitung der Galerie Artifact in Tel Aviv (1987-1995). 1995 Gründung des Zentrums für Zeitgenössische Kunst in Tel Aviv. Kurator von fünf Performance-Biennalen des Zentrums und zwei Internationalen Videokunst-Biennalen – Video Zone (2002 und 2004). Seit 1995 Kurator zahlreicher Screenings von Videokunst, Retrospektiven, Performance-Events und Biennalen, darunter des israelischen Pavillons bei der 51. Biennale 2005 in Venedig. Vorträge, Präsentationen von Videoprogrammen und Veröffentlichungen in Israel, Spanien, Brasilien, Italien, Österreich, Deutschland, den USA, Argentinien etc.

Born in Buenos Aires, Argentina in 1956.Studied at the Tel Aviv University (1976-85). Funded and directed Artifact Gallery in Tel Aviv (1987-1995). In 1995 funded The Center for Contemporary Art in Tel Aviv in whose framework he curated five Performance Art Biennials and two International Video Art Biennials – Video Zone (2002-2004). Since 1995 curated numerous video art screenings, retrospectives, performances events and biennials, including the 2005 Israeli Pavillion at the 51st Biennale in Venice. Lectured, presented video programmes and published writings in Israel, Spain, Brazil, Italy, Austria, Germany, the USA, Argentina etc.



Eran Schaerf, Deutschland Germany

Geboren in Tel Aviv, lebt seit 1985 in Berlin. Ausstellungs- und Hörspielprojekte u. a.: 1994 *Folding Public Plans;* 1996 *Re-enactment;* 1997 *Recasting;* seit 1998 *Scenario Data;* 2001 *Die Stimme des Hörers;* seit 2002 *Blue Key;* 2005 *Sie hörten Nachrichten.* Seit 1997 Filme und Hörspiele in Zusammenarbeit mit Eva Meyer u. a.: 1997 *Wie gewohnt. Ein Versatzstück;* 1998 *Documentary Credit;* 1999 *Europa von weitem;* 2004 *Flashforward.* Zur Zeit arbeitet er an der Ausstellungsarchitektur für "Das 8. Feld – Geschlechter, Leben und Begehren in der Bildenden Kunst seit 1960" (Museum Ludwig, Köln) und zusammen mit Eva Meyer an dem Film *Vergiss die Tarnkappe nicht!* (für Skulptur Projekte Münster 07).

Born in Tel Aviv, has lived in Berlin since 1985. Exhibition and radio-play projects including: 1994 *Folding Public Plans;* 1996 *Re-enactment;* 1997 *Recasting;* since 1998 *Scenario Data,* 2001 *Die Stimme des Hörers,* since 2002 *Blue Key;* 2005 *Sie hörten Nachrichten.* Since 1997 films and radio plays in collaboration with Eva Meyer, including: 1997 *Wie gewohnt. Ein Versatzstück;* 1998 *Documentary Credit;* 1999 *Europa von weitem;* 2004 *Flashforward.* At present he is working on an exhibition design for 'The Eighth Field. Gender, Life and Desire in Art since 1960' (Museum Ludwig, Cologne) and together with Eva Meyer on the film *Vergiss die Tarnkappe nicht!* (for Sculptur Projekte Münster 07).



Cate Shortland, Australien Australia

Autorin/Regisseurin, studierte an der Sydney University und schloss 1991 mit dem Bachelor of Arts in Bildender Kunst das Studium ab. 2000 beendete sie die Australian Film Television and Radio School mit einem Abschluss in Regie. Sie drehte vier mehrfach ausgezeichnete Kurzfilme, zu denen sie auch das Drehbuch schrieb: *Strap on Olympia, Pentuphouse, Flowergirl* und *Joy.* Bei ihrem ersten Spielfilm *Somersault* schrieb sie ebenfalls das Drehbuch und führte Regie. *Somersault* kam 2004 in mehr als 15 Ländern in die Kinos. Cate Shortland war verantwortlich für Konzeption und Regie bei mehreren Folgen von *The Secret Life of Us* für den britischen Sender Network 10/Channel 4, kürzlich führte sie Regie bei der 2x1-stündigen Miniserie *The Silence* für ABC TV.

Writer/director, studied at Sydney University and graduated with a BA in Fine Arts in 1991. In 2000 she graduated from the Australian Film Television and Radio School with a Graduate Diploma in Directing. Cate has written and directed four multi award winning short films – *Strap on Olympia, Pentuphouse, Flowergirl* and *Joy.* Cate wrote and directed her first feature *Somersault. Somersault* was released in 2004 in over 15 countries. Cate set up and directed a number of episodes of *The Secret Life of Us* for Network 10/Channel 4 UK and more recently directed the 2 x 1 hour mini series *The Silence* for ABC TV.



Berta Sichel, Spanien Spain

Internationale Kunstkuratorin und -beraterin, Wissenschaftlerin, Kunst- und Kulturautorin, Dozentin, Lehrerin. Fachgebiet: Zeitgenössische Kunst mit Spezialisierung auf Medienkunst. Erfahrung in allen Arbeitsprozessen, die zur Realisierung einer Ausstellung gehören. Autorin und Herausgeberin von Kunstpublikationen. Beratung von Stiftungen, Kulturinstitutionen sowie privaten und öffentlichen Sammlungen bei Kunsterwerb und Ausstellungen. Derzeitige Position: Leiterin der audiovisuellen Abteilung und Chefkuratorin für Film und Video am Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Jüngste Projekte dort: *Cárcel de Amor: Love and Violence; Art on TV: Contemporary Art on British Television* (mit Lorna Scott Fox); *Cine en Verano; Cine y Casi Cine,* alle 2005.

International art curator and consultant, researcher, art and cultural writer, lecturer, instructor. Area: contemporary art, specialized in Media Arts. Experienced in all phases of exhibition activities. Editor and writer for art publications, advisor to foundations, cultural institutions, private and public collections on art acquisitions and exhibitions. Current Position: Director of the Department of Audiovisuals and Chief-Curator Film and Video at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Most recent projects at the MNCARS in 2005: *Cárcel de Amor: Love and Violence; Art on TV: Contemporary Art on British Television* (with Lorna Scott Fox); *Cine en Verano; Cine y Casi Cine.*

Deutsche Jury German Jury



Alexandra Seibel

Alexandra Seibel studierte Cinema Studies an der New York University mit dem Abschluss MA. Seither ist sie Doktorandin (Ph.D. Candidate). Dissertationsprojekt über Wien-Bilder im internationalen Kino 1920-1950. Lehrtätigkeit an der Universität Wien/Theaterwissenschaft. Arbeitet als Filmjournalistin und Autorin in Wien.

Studied cinema studies at New York University. She received her master's degree and is now a Ph.D. candidate. Her thesis project is about images of Vienna in international film from 1920 to 1950. She teaches theatre studies at the University of Vienna and works as a film journalist and author in Vienna.



Alexandra Stäheli

Studium der Germanistik und Philosophie in Basel und Berlin, Promotion über die Ethik und Ästhetik des postmodernen Denkens. Theorie-Dozentin an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zürich und Redakteurin im Feuilleton der *Neuen Zürcher Zeitung.* Publikationen unter anderem zu den Themen Krieg und Kino, Ästhetik der Gewalt und Phänomenologie des filmischen Bildes.

Studied German and philosophy in Basel and Berlin, receiving her doctorate for a thesis on the ethics and aesthetics of post-modern thought. She is a lecturer in theory at the Zurich School of Art and Design and writes features for the *Neue Zürcher Zeitung.* She has published on several topics including war and cinema, the aesthetics of violence, and the phenomenology of the cinematic image.



Jan Verwoert

Geboren 1972, Kunstkritiker und freier Autor, lebt in Berlin, ist Contributing Editor von *frieze magazine* und schreibt u. a. für *Afterall, springerin, metropolis m* und *piktogram.* Jan Verwoert ist Gastprofessor für zeitgenössische Kunst und Theorie an der Kunstakademie von Umeå und lehrt am Piet Zwart Institut, Rotterdam. Im Frühjahr erscheint sein Buch *Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous* bei Afterall Books/MIT press.

Born 1972, Berlin-based art critic and freelance author, is a contributing editor of *frieze magazine* and writes for *Afterall, springerin, metropolis m* and *piktogram,* among others. Jan is visiting professor of contemporary art and theory at the Umeå Academy of Fine Arts and teaches at the Piet Zwart Institute, Rotterdam. His book *Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous* will be published in spring by Afterall Books/MIT press.

Jury des Ministerpräsidenten des Landes Nordrhein-Westfalen Jury of the Minister President of North Rhine-Westphalia
Theda Kluth Düsseldorf, **Rainer Komers** Mülheim/Ruhr, **Agnes Meyer-Brandis** Köln, **Oliver Rahayel** Köln, **Claudia Siefen** Köln

Jury der Internationalen Filmkritik (FIPRESCI) Jury of the International Film Critics (FIPRESCI)
Cameron Bailey Toronto, Kanada, **Soumaya Beltifa** Tunis, Tunesien, **Tonci Valentic** Zagreb, Kroatien

Ökumenische Jury Ecumenical Jury
Trudie Joras Tübingen, **Michael Müller** Paderborn, **Christian Murer** Urdorf, Schweiz, **Raymond Olsen** Hojbjerg, Dänemark, **Eberhard Streier** Essen

Kino Jury Cinema Jury
Antoniy Donchev Sofia, **Tobis Kunow** Bad Endorf, **Waldemar Spallek** Saarbrücken

Jurys des Kinder- und Jugendfilmwettbewerbs Juries of the Children's and Youth Film Competition
Adriana Bandel 11 Jahre, **Simon Essensfam** 9 Jahre, **Marvin Ghani** 10 Jahre, **Melissa Neuhaus** 10 Jahre, **Janosch Reick** 9 Jahre
Mandy Buers 13 Jahre, **Nina Dünschmann** 13 Jahre, **Pia Lamster** 14 Jahre, **Kevin Lorenz** 13 Jahre, **Fabian Schäfer** 12 Jahre

Zeitplan Timetable

Donnerstag 4. Mai 2006 Thursday, May 4th 2006

	Lichtburg	Gloria	Sunset	Studio	Andere Orte
8.30	**Kinder- und Jugendfilmwettbewerb 1 (8-10 Jahre)** S. 50	**Kinder- und Jugendfilmwettbewerb 2 (14-16 Jahre)** S. 51			
10.30		**Kinder- und Jugendkino: Frei ab 3** S. 61			
17.00		**Preisträger anderer Festivals** S. 164			
19.00	**Eröffnung**				

Freitag 5. Mai 2006 Friday, May 5th 2006

8.30	**Kinder- und Jugendfilmwettbewerb 3 (5-7 Jahre)** S. 52	**Kinder- und Jugendfilmwettbewerb 4 (14-16 Jahre)** S. 54			
10.30			**Wiederholung Kinder- und Jugendkino: Frei ab 3**	**Screening: Vtape** S. 177	**10.00-12.30 Podium 1** S. 170 **Europahauspassage**
12.30	**Internationaler Wettbewerb 1: Stadtgeschichten** S. 21	**Profil: Boris Schafgans** S. 160			
14.30	**Profil: Miranda Pennell** S. 155	**Radical Closure: Discourse of Resistance** S. 88		**Screening: Videobrasil** S. 178	
17.00	**MuVi International** S. 73	**Profil: Robert Nelson 1** S. 163		**Screening: Hong Kong Arts Centre** S. 180	
20.00	**Internationaler Wettbewerb 2: Verdachtsmomente** S. 23	**Radical Closure: The Troubling Remake** S. 88			
22.30	**Profil: Robert Nelson 2** S. 138	**Wiederholung Internationaler Wettbewerb 1**			**Festival-Lounge ab 22.00 im Hauptbahnhofsgebäude**

Samstag 6. Mai 2006 Saturday, May 6th 2006

10.30		**Wiederholung Internationaler Wettbewerb 2**	**Wiederholung Kinder- und Jugendfilmwettbewerb 1 (8-10 Jahre)**	**Screening: arsenal experimental** S. 181	**10.00-12.30 Podium 2** S. 171 **Europahauspassage**
12.30	**Deutscher Wettbewerb 1** S. 41	**Wiederholung MuVi International**		**Screening: AV-ARKKI** S. 183	
14.30	**Internationaler Wettbewerb 3: Einschließungen** S. 24	**Radical Closure: Education as a Site of Indoctrination** S. 90			
17.00	**Deutscher Wettbewerb 2** S. 42	**Profil: Robert Nelson 3** S. 139		**Screening: Image Forum** S. 185	
20.00	**Internationaler Wettbewerb 4: Übergänge** S. 26	**Radical Closure: Make Me Stop Smoking** S. 91			
22.30	**MuVi-Preis** S. 70	**Wiederholung Internationaler Wettbewerb 3**			**Festival-Lounge ab 22.00 im Hauptbahnhofsgebäude**

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

Sonntag 7. Mai 2006 Sunday, May 7th 2006

	Lichtburg	Gloria	Sunset	Studio	Andere Orte
10.30			**Wiederholung Kinder- und Jugendkino: Frei ab 3**		**10.00-12.30 Podium 3** S. 172 **Europahauspassage**
12.30	**Deutscher Wettbewerb 3** S. 44	**Radical Closure: War/The Visible Signs** S. 94	**Kinder- und Jugendfilmwettbewerb 5 (8-10 Jahre)** S. 55	**Screening: Heure Exquise!** S. 186	
14.30	**Internationaler Wettbewerb 5: Helden** S. 28	**Wiederholung Internationaler Wettbewerb 4**	**Wiederholung Kinder- und Jugendfilmwettbewerb (5-7 Jahre)**	**Screening: argos** S. 188	
17.00	**Deutscher Wettbewerb 4** S. 45	**Radical Closure: Intensive Care** S. 103	**Kinder- und Jugendkino: MuVi 14+** S. 63	**Screening: Netherlands Media Art Institute** S. 189	
20.00	**Internationaler Wettbewerb 6: Me First** S. 30	**Wiederholung Internationaler Wettbewerb 5**	**Künstlerfilme aus den Wettbewerben**		
22.30	**Profil: Victor Alimpiev/ Olga Stolpovskaya** S. 149	**Wiederholung Internationaler Wettbewerb 6**			**Festival-Lounge ab 22.00 im Hauptbahnhofsgebäude**

Montag 8. Mai 2006 Monday, May 8th 2006

8.30	**Wiederholung Kinder- und Jugendfilmwettbewerb (8-10 Jahre)**	**Kinder- und Jugendfilmwettbewerb 6 (12-14 Jahre)** S. 57			
10.30	**Wiederholung Kinder- und Jugendfilmwettbewerb (5-7 Jahre)**				**10.00-12.30 Podium 4** S. 173 **Europahauspassage**
12.30	**Internationaler Wettbewerb 7: Auf Durchreise** S. 31	**Radical Closure: At Home** S. 105		**Screening: sixpackfilm** S. 191	
14.30	**Internationaler Wettbewerb 8: Mythenbildung** S. 33	**Wiederholung Internationaler Wettbewerb 7**		**Screening: LUX** S. 193	
17.00	**Profil: Filme aus NRW** S. 162	**Radical Closure: Schadenfreude** S. 107		**Screening: Electronic Arts Intermix** S. 194	
20.00	**Internationaler Wettbewerb 9: Taucher** S. 35	**Profil: Robert Nelson 4** S. 140			
22.30	**Radical Closure: Military Culture** S. 110	**Wiederholung Internationaler Wettbewerb 8**			**Festival-Lounge ab 22.00 im Hauptbahnhofsgebäude**

Dienstag, 9. Mai 2006 Tuesday, May 9th 2006

8.30	**Kinder- und Jugendfilmwettbewerb 8 (10-12 Jahre)** S. 60	**Kinder- und Jugendfilmwettbewerb 7 (12-14 Jahre)** S. 58			
10.30	**Wiederholung Kinder- und Jugendfilmwettbewerb (10-12 Jahre)**	**Wiederholung Internationaler Wettbewerb 9 (14-16 Jahre)**			**10.00-12.30 Podium 5** S. 174 **Europahauspassage**
12.30	**Internationaler Wettbewerb 10: Reflexionen** S. 36	**Der gefallene Vorhang: Profil: Robert Nelson 5** S. 141			
14.30	**Radical Closure: Personal Narratives** S. 113	**Wiederholung Internationaler Wettbewerb 10**			
17.00	**Wiederholung MuVi-Preis**	**Radical Closure: Borders** S. 117			
19.00	**Preisverleihung**				
23.00					**Festival-Abschlussparty in Hauptbahnhofsgebäude**

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

Internationaler Wettbewerb
International Competition

Programm 1 Stadtgeschichten Programme 1 Urban Stories **21**
Freitag 5.5.2006, 12:30 Uhr, Friday May 5th 2006, 12:30 pm, **Lichtburg**

Programm 2 Verdachtsmomente Programme 2 Clues **23**
Freitag 5.5.2006, 20:00 Uhr, Friday May 5th 2006, 8:00 pm, **Lichtburg**

Programm 3 Einschließungen Programme 3 Enclosures **24**
Samstag 6.5.2006, 14:30 Uhr, Saturday May 6th 2006, 2:30 pm, **Lichtburg**

Programm 4 Übergänge Programme 4 Transitions **26**
Samstag 6.5.2006, 20:00 Uhr, Saturday May 6th 2006, 8:00 pm, **Lichtburg**

Programm 5 Helden Programme 5 Heroes **28**
Sonntag 7.5.2006, 14:30 Uhr, Sunday May 7th 2006, 2:30 pm, **Lichtburg**

Programm 6 Me First Programme 6 Me First **30**
Sonntag 7.5.2006, 20:00 Uhr, Sunday May 7th 2006, 8:00 pm, **Lichtburg**

Programm 7 Auf Durchreise Programme 7 Travelling Trough **31**
Montag 8.5.2006, 12:30 Uhr, Sunday May 8th 2006, 12:30 pm, **Lichtburg**

Programm 8 Mythenbildung Programme 8 Myths in the Making **33**
Montag 8.5.2006, 14:30 Uhr, Monday May 8th 2006, 2:30 pm, **Lichtburg**

Programm 9 Taucher Programme 9 Divers **35**
Montag 8.5.2006, 20:00 Uhr, Monday May 8th 2006, 8:00 pm, **Lichtburg**

Programm 10 Reflexionen Programme 10 Reflections **36**
Dienstag 9.5.2006, 12:30 Uhr, Tuesday May 9th 2006, 12:30 pm, **Lichtburg**

Zahlen und Tendenzen Trends and Figures

4.387 Beiträge wurden zum Internationalen Wettbewerb der Kurzfilmtage eingereicht. Die Einreichungen kamen aus rund 90 Ländern. Aus dieser Vielzahl wurden 64 Beiträge aus 38 Ländern für den Internationalen Wettbewerb ausgewählt, darunter zwei deutsche Produktionen.

Im diesjährigen Internationalen Wettbewerb der Kurzfilmtage ist der Anteil außereuropäischer Filme besonders hoch, ein Schwerpunkt liegt auf den Filmnationen Südostasiens. Mit je einem Film dabei sind zum Beispiel China, Indonesien, Malaysia und Singapur.

Spitzenreiter sind in diesem Jahr Großbritannien und die USA mit je fünf Beiträgen, gefolgt von Frankreich mit vier und Belgien, Brasilien, Österreich und den Niederlanden mit je drei Filmen.

Die Kurzfilmtage zeigen in diesem Jahr neun Welturaufführungen und 17 internationale Premieren; 26 Beiträge werden erstmals in Deutschland zu sehen sein.

29 Beiträge sind kürzer als zehn Minuten, 25 dauern zwischen zehn und 20 Minuten, und zehn Beiträge sind 20 Minuten oder länger.

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

Auswahlkommission Selection Committee

Madeleine Bernstorff, Christiane Büchner, Hilke Doering, Lars Henrik Gass, Olaf Möller, Katrin Mundt, Herbert Schwarze, Reinhard W. Wolf

4,387 films have been submitted for the International Competition of this year's International Short Film Festival Oberhausen. Entries came from 90 different countries. From this large number, 64 films from 38 countries were selected for the International Competition, including two German productions.

This year, the short film festival's international competition presents a particularly large share of non-European films. One of its focuses are Southeast Asia's film nations. China, Indonesia, Malaysia and Singapore, for example, are each represented with one film.

Great Britain and the United States with five films each have taken the lead followed by France with four and Belgium, Brazil, Austria and the Netherlands with three films each.

There will be nine world premieres and 17 international premieres. 26 of the films will be shown for the first time in Germany.

29 films are ten minutes or less, 25 contributions are between ten and 20 minutes, and 10 films are longer than 20 minutes.

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

Programm 1 **Stadtgeschichten** Urban Stories **Freitag 5.5.06, 12:30 Uhr, Lichtburg**

Fifeville

USA 2005
15'30'', DVD, Farbe und s/w
englisch

Regie Kevin Jerome Everson, Corey Walker
Drehbuch, Kamera, Schnitt, Musik Kevin Jerome Everson
Animation Aaron Bisconti
Produktion Kevin Jerome Everson

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein Film über einen Stadtteil in Charlottesville in Virginia. Im Mittelpunkt stehen die kleinen Details und Gesten sowie die Lebensumstände der Bewohner dieses Viertels und ihre Ansichten über das sich wandelnde Gesicht ihres Stadtteils. A film about a neighbourhood in Charlottesville, Virginia. It focuses on the details, gestures and material life of the citizens of Fifeville as they communicate their understandings of the neighbourhood's changing landscape.

Bio-/Filmografie K. J. Everson geboren 1965; Kunststudium an den Universitäten in Ohio und Akron; Kunstdozent an der Universität Virginia; seine Filme behandeln die Kultur des afroamerikanischen Arbeitermilieus; Filmauswahl: 1995 *Adult Material;* 1997 *Eleven Eighty Two;* 1998 *Six Positions;* 1999 *Second Shift; Merger;* 2000 *Thermostat;* 2001 *A Week in the Hole; Pick Six;* 2002 *Avenues; Sportello Quattro; Fumble; Special Man;* 2003 *From Pompeius to Xenia; Aquarius; Chemistry;* 2004 *Blind Huber; Spicebush;* 2006 *Cinnamon.*

Bio-/Filmografie C. Walker Dozent für Religionswissenschaften und afroamerikanische Kulturwissenschaften an der Universität Virginia; Leiter der Studie "regionales Fachwissen" in Virginia; Gastprofessur am Historischen Institut der Friedrich-Schiller-Universität Jena; 2006 *Canada* (zusammen mit K. J. Everson).

Kontakt Kevin Jerome Everson, 107 First Street South #306, USA-Charlottesville VI 22402,
Fon +1-434-872 9343, E-Mail keverson@virginia.edu, www.keverson.com



City Scene Stadtansicht

Volksrepublik China 2005
33', DV/PAL, Farbe, ohne Text

ein Video von Zhao Liang
Produktion Zhao Liang

Der Film zeigt alltägliche Szenen aus der Stadt Peking, wo der Filmemacher seit zehn Jahren lebt und wo er diese manchmal bizarren Bilder findet. The film shows everyday scenes from the city of Beijing where the filmmaker has been living for ten years and where he finds these sometimes bizarre images.

Bio-/Filmografie geboren 1971 in Dandong; lebt und arbeitet in Peking; 1992 Abschluss an der Luxun Kunstakademie in Shenyang; 1993-94 Studium an der Filmakademie in Peking; zahlreiche Festivalteilnahmen und Ausstellungen weltweit; 1997-2001 *Paper Air Plane;* 2004/05 *Return to the River;* 1996-2006 *Shangfang;* 1997-2006 *Miss xiao rui;* 1998-2006 *Zaji tuan.*

Kontakt Zhao Liang, 1002 Room, 116 Building, Chaoyang District, VRC-Peking, Fon +86-13-601 168 324,
Fax +86-10-647 370 59, E-Mail dearliang2001@yahoo.com.cn



Alam: Syuhada

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

ein Video von Hafiz
Produktion Forum Lenteng

Internationale Erstaufführung
International Premiere



Alam will sein Leben verändern. Er beschließt nach Jakarta zu gehen. Er hat viele verschiedene Jobs gehabt, um zu überleben. Er möchte jemand werden, der seinem Land etwas gibt. Alam wants to change his life. He decides to move to Jakarta. He did many different jobs to survive. He wants to become someone who gives something to his country.
Bio-/Filmografie geboren 1971; Künstler, Filmemacher, Kurator, Dozent; 1990-94 Studium am Art Institute of Jakarta; 2000-02 Herausgeber des Kunstjournals Karbon; 2003 Gründer von Forum Lenteng, einer Studiengruppe, die urbane Phänomene als Teil sozial- und kulturwissenschaftlicher Forschung zur kulturellen Entwicklung in Indonesien untersucht; 2001 *5,000,000 Parachetes;* 2002 *Buku;* 2003 *Fact; Massroom Project;* 2004 *Façade 5A;* 2005 *The Oldmen Clubs;* 2006 *FRAGMEN !*
Kontakt Forum Lenteng, Hafiz, Jl. Raya Lenteng Agung 34A, RI-Jakarta 12610, Fon +62-8-188 513 43, Fax +62-21-830 0211, E-Mail forum_lenteng@yahoo.com

Wahed fe el million One in a Million Einer unter Millionen

Ägypten 2006
12', DV/PAL, Farbe
arabisch mit engl. Untertiteln

Regie Nadine Khan
Drehbuch Mariam Naom
Kamera Marwan Saber
Schnitt Loli Seif
Produktion Iris

Internationale Erstaufführung
International Premiere

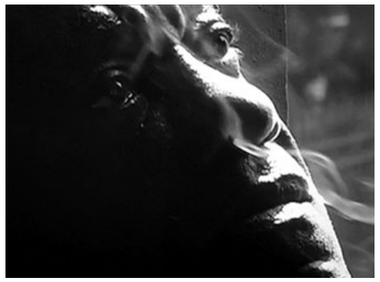


Ich wohne in Kairo. Ich wohne in Zamalek. Kairo bei Nacht unterscheidet sich nicht so sehr von Kairo bei Tag. Es herrscht immer dichtes Gedränge … außer freitags. I live in Cairo. I live in Zamalek. Cairo at night isn't very different from Cairo during daytime. It is always crowded … except on Fridays.
Bio-/Filmografie geboren 1981; 1997-2001 Regiestudium an der Filmhochschule in Kairo; seit 1999 Regieassistenz und Regie bei internationalen Dokumentar-, Werbe- und Kurzfilmen; 1998 *Ce que sait Amine;* 1999 *Un paradis paradisiaque; Les Cimetières de Commonwealth;* 2000 *L'Egypte ancienne;* 2001 *Je rêve encore et toujours;* 2001 *Vision;* 2003 *Here and There;* 2005 *Dream on and on.*
Kontakt Iris, Rina Khoury, 50, El Riyad st., Mo Handeseen, ET-Kairo, E-Mail Ksrina@hotmail.com

Mestre Humberto Master Humberto Meister Humberto

Brasilien 2005
20', 35 mm, Farbe, portugiesisch

Regie, Schnitt Rodrigo Savastano
Kamera Pedro Urano
Produktion Caxanga iLtda.



Ein vergnüglicher Spaziergang durch die Altstadt Rio de Janeiros und durch Afrika begleitet von den Freunden und Erinnerungen eines erfahrenen Beobachters des Lebens namens Humberto de Souza. A pleasurable walk around Rio de Janeiro's old downtown and Africa accompanied by the friends and memories of an experienced student of life called Humberto de Souza.
Bio-/Filmografie geboren 1976 in Brasilien; Journalismusstudium; Mitorganisator mehrerer brasilianischer Filmfestivals, u. a. als Kurator bei "Mostra do Cinema Livre" in Rio de Janeiro; Dozent für audiovisuelle Medien; Editor für audiovisuelle Künste; zahlreiche Dokumentar- und Fernsehproduktionen; Festivalteilnahmen weltweit; 2001 *Aquitanda miraphônica;* 2003 *Garrafieira; Antes do fim do mar; Bum na direção.*
Kontakt Rodrigo Savastano, Rua Aarão Reis, 37, 301 Santa Teresa, BR-Rio de Janeiro 20240-090, Fon +55-21-221 507 13, E-Mail rodrigosavastano@yahoo.com.br

Rugby Boyz

Philippinen 2006
7', DV/PAL, Farbe
philippinisch mit engl. Untertiteln

ein Video von Khavn de la Cruz
Produktion Filmless Films

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Diese Jungs kennen zwei Seiten des Rugby: Football spielen und Lösemittel schnüffeln. Sie erzählen Vampirwitze und tauchen wie Klappmesser in das dunkle Wasser. Die grausame Ironie der Hoffnung. These boys know two sides of rugby: playing football and sniffing solvent. They tell vampire jokes and dive like jackknives into the murky water. The cruel irony of hope.
Bio-/Filmografie geboren 1973 in Manila; Filmemacher, Dichter, Autor und Komponist; Studium an der Ateneo De Manila Universität; Leiter des MOV Digitalfilm Festivals der Philippinen; Filmauswahl: 2000 *The Twelve;* 2001 *Greaseman;* 2002 *Pugot;* 2003 *Barong Brothers;* 2004 *Mondomanila: Institusyon ng makata;* 2005 *Two Superheroes Taking a Crap; Our Daily Bread; Hindi ako si Batman; The Family That Eats Soil.*
Kontakt Filmless Films, Khavn de la Cruz, Kamias Road 21 ,PH-1102 Quezon City, Metro Manila, Fon +63-2-921 8434, Fax 63-2-373 7416, E-Mail oracafe@rocketmail.com, www.kamiasroad.com/khavn

Programm 2 **Verdachtsmomente** Clues **Freitag 5.5.06, 20:00 Uhr, Lichtburg**

Two Women and a Man Zwei Frauen und ein Mann

Israel 2006
16', DVD, Farbe
hebräisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Roee Rosen
Schnitt Boaz Arad
Musik Folk Implosion, Amy Denio u. a.
DarstellerInnen Roee Rosen, Zebulon Hammer, Joseph Lapid u. a.
Produktion Roee Rosen

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Der israelische Künstler Roee Rosen widmete etwa sechs Jahre seiner erfundenen Persona, der jüdisch-belgischen Künstlerin und Pornografin Justine Frank. Frank, berüchtigt für ihre Verbindung von jüdischen Motiven und eindeutiger Erotik, war in der französischen Surrealistenszene und später in der jüdischen Gemeinde in Palästina vor der Gründung des Staates Israel aktiv. Israeli artist Roee Rosen dedicated some six years to his invented persona, the Jewish Belgian artist and pornographer Justine Frank. Frank, infamous for her concoction of Jewish motifs and explicit eroticism, was active amongst the French surrealists and, later, the Jewish community in Palestine before the establishment of Israel.
Bio-/Filmografie geboren 1963; 1984 Philosophie und vergleichende Literaturwissenschaften an der Universität in Tel Aviv; 1989 BFA an der School of Visual Arts, New York; 1991 MFA am Hunter College, New York; 1994 *Dr. Cross, A Dialogue;* 2004 *The Zionist Ventriloquist, A Compilation of Video Hits.*
Kontakt Roee Rosen, PO Box 326, IL-60910 B'nai Zion, Fon +972-9-743 9947, Fax +972-9-744 7224, E-Mail agrosen@netvision.net.il

Hanne

Ungarn 2005
5'30'', DVD, Farbe
ungarisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Éva Magyarósi
Kamera László Csáki
Musik Arvo Pärt
DarstellerInnen Lidija Skenderovic, Kornél Szilágyi, Éva Magyarósi
Produktion Éva Magyarósi



Die Geschichte eines Mädchens zwischen Kindheit und Erwachsensein. Es lebt in einer kleinen Stadt am Meer. Eines Tages kommt ein Junge in die Stadt, was ihr ganzes Leben verändert. Sie verlieben sich. Eine tiefe, seltsame Liebe, die sie erstaunliche Dinge tun lässt. The story of a girl between childhood and adulthood. She lives in a little town near the sea. One day, a boy arrives in the town which changes her whole life. They fall in love. A deep and strange love that makes them do terrific things.
Bio-/Filmografie geboren 1981; 1996-2000 Ausbildung an der Gyori Ballettschule; 2000-05 Studium der visuellen Kommunikation an der ungarischen Universität für Design; zahlreiche Veröffentlichungen, Performances und Ausstellungen; 2003 *Hangabáb; Pohpiu;* 2004 *Meat of Love.*
Kontakt Éva Magyarósi, Vaspálya út 12., H-Budapest 1105, Fon +36-205-199 559, E-Mail evamagyarosi@freemail.hu

Stalk

Großbritannien 2005
8', 35 mm, Farbe, ohne Text

Regie, Drehbuch Leigh Hodgkinson
Kamera Peter Ellmore
Animation Steve Smith
Musik Simon Allen
Produktion Slinky Pictures Limited



Das einsame Häschen hat einen ungewöhnlichen Verehrer, dessen verzweifelte Versuche, ihre Aufmerksamkeit zu erlangen, sie neugierig machen. Lonely Bunny has an unusual admirer whose desperate attempts to get her attention intrigue her.
Bio-/Filmografie 1995 Grafikdesignstudium an der Universität Hull; 1999 Postgraduiertenstudium in Animationsregie an der National Film and Television School; zahlreiche Festivalteilnahmen weltweit; 1998 *Slight Interference;* 1999 *Excess Baggage;* 2000 *Novelty;* 2001 *Matryoshka; Sprung;* 2003 *Moo(n).*
Kontakt Slinky Pictures Limited, Old Truman Brewery, 91 Brick Lane, GB-London E1 6QN, Fon +44-207 247 0164, Fax +44-207 247 6444, production@slinkypics.com, www.slinkypics.com

Jonas e a baleia Jonah and the Wale Jonas und der Wal

Brasilien 2006
20', DV/NTSC, Farbe
portugiesisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Felipe Bragança
Kamera Andrea Capella
Schnitt Marina Meliande
Animation Gustavo Bragança
Produktion Duas Mariola Filmes

Welturaufführung
World Premiere



Jonas hat ein Gewehr, ein paar Schuhe und ein Motorrad. Eines Tages verliebt er sich und bringt einen Mann um. Jonah has a gun, a pair of shoes and a motorcycle. One day he falls in love and kills a man.
Bio-/Filmografie 25 Jahre alt; Filmstudium an der Universidade Federal Fluminense in Rio de Janeiro; Drehbuch und Regieassistenz bei mehreren Spielfilmen, Festivalteilnahmen in Brasilien, Portugal und Deutschland; Filme in Zusammenarbeit mit Marina Meliande: 2003 *Por dentro de uma gota d'água;* 2004 *O nome dele (o clóvis)* (in Oberhausen 2005).
Kontakt Duas Mariola Filmes, Felipe Bragança, rua Pinheiro Machado 57/403 B, BR-22231-090 Rio de Janeiro, Fon, Fax +55-21-255 193 65, E-Mail lind@uninet.com.br

A little film Ein kleiner Film

Großbritannien 2005
5', DV/PAL, Farbe, englisch

ein Video von Aikaterini Gegisian
Produktion Aikaterini Gegisian

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Der Film besteht aus drei Teilen: jeder besteht aus einer einzigen Landschaftseinstellung, die langsam fokussiert wird. Die Teile sind betitelt: für Glück und Verlust, für Liebe und Anspielung, für Erinnerung und Vergessen. The film is divided into three parts, each composed by a single shot of a landscape that comes slowly into focus. The parts are respectively titled: for happiness and loss, for love and allusion, for remembering and forgetting.

Bio-/Filmografie geboren 1976 in Thessaloniki, Griechenland; lebt und arbeitet in London; Kunststudium an der Universität Glasgow, der Universität Brighton und dem Chelsea College of Art and Design; zahlreiche Publikationen, Ausstellungs- und Festivalteilnahmen; 2002 *The Day That Left;* 2003 *Tokyo Tonight.*
Kontakt Aikaterini Gegisian, Wentworth Street 4 B, GB-E17TF London, Fon +44-7-905 515 172,
E-Mail info@gegisian.com, www.gegisian.com



Falling out Auseinanderfallen

Neuseeland 2004
15', DV/PAL, Farbe, englisch

ein Video von Michael Brown
DarstellerInnen Stephen Bain, David Hall, Julie Hill, Craig Taylor
Produktion Michael Brown

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Eine Reise an die Ränder der neuseeländischen Gesellschaft. Ein alter Galgenstrick erinnert sich an einen Kumpel sowie die gemeinsame Zeit und denkt dabei über Hedonismus, Freundschaft und den Lauf der Zeit nach. A journey through 'lowlife' New Zealand. Remembering an old mate and their times together, a roguish individual ponders friendship, hedonism and the passage of the years.

Bio-/Filmografie geboren 1970 in Wellington; 1989-1992 Filmstudium an der Ilam Fine Arts School, University of Canterbury; Beschäftigung mit Drama, Dokumentar- und Experimentalfilm, Musikvideo, Soundtrack und Videoarbeit mit Theatergruppen; Tätigkeit als Filmkritiker und Kurator; 1990 *Tuning in;* 1991 *S135;* 1994 *Beast Whistle;* 2000 *Poor You;* 2001 *On the Low Shore.*
Kontakt Michael Brown, 143 Owen St, Newtown, NZ-Wellington, Fon +64-4-389 7707,
E-Mail mdbrown@actrix.co.nz



Reigen der Ziegen Round Dance of the Goats

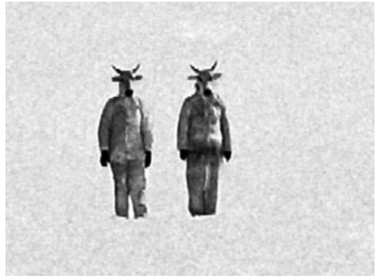
Schweiz 2005
6'30'', DV/PAL, s/w
schweizerdeutsch mit dt./engl. UT

Regie, Drehbuch Michael Sasdi
Kamera Serge Stauffer, Robert Hofstetter
Schnitt Michael Sasdi, Serge Stauffer
Musik Saskia Kappeler, Urs Sager, Lorenz Sury, Sandro Contin, Djinbala, Andrea Milova, David Cielbala
Produktion Atelier101

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Vorfrühling: Tanzende Ziegen und neugierige Kühe auf verschneiten Feldern und in weiß gezuckerten Wäldern. Ein bisschen abseits sonnt sich die Ziegenhirtin und nutzt den milden Tag, um über ihre Sorgen zu schwatzen. Pre-spring: dancing goats and curious cows on snow covered fields and in white sugared woods. A little aside the goat herdswoman bathes in the sun and takes the advantage of the mild weather to chat about her worries.

Bio-/Filmografie geboren 1968 in Bern; 1993-2000 Studium der Geschichte und Volkswirtschaft an der Universität Freiburg; Autor des historischen Romans *Melchers Abschied;* 2006 *Steigers Ausstieg.*
Kontakt Atelier101, Serge Stauffer, Saegebachweg 10, CH-3052 Zollikofen, Fon +41-31-911 4339,
E-Mail info@atelier101.com, www.atelier101.com



Programm 3 Einschließungen Enclosures Samstag 6.5.06, 14:30 Uhr, Lichtburg

Tabula Rasa

USA/Kanada 2004
7'30'', DV/NTSC, Farbe, englisch

Regie, Schnitt Vincent Grenier
Kamera Vincent Grenier, Bill Rowley
Sound Joel Schlemowitz
Produktion Vincent Grenier

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

An einer High School in der South Bronx gedreht, behandelt *Tabula Rasa* **mittels Gegenüberstellung von Ton und Bildern, digitaler Bearbeitung und Überlagerung die Tendenz aufgezeichneter Bilder zur Irreführung aber auch zur Beredtsamkeit.** Filmed in a South Bronx highschool *Tabula Rasa* attempts through sound image juxtapositions, digital manipulation and layering to deal at once with the propensity of the recorded image for deception and eloquence.

Bio-/Filmografie geboren in Quebec City; lebt in Ithaca, New York; MFA am San Francisco Art Institute; zahlreiche Experimentalfilme seit den 70ern; Dozent für den Bereich Film an der Binghamton University; seine Filme wurden weltweit gezeigt; Filmauswahl: 1974 *Widow Wind Chimes;* 1976 *World in Focus;* 1987 *Time's Wake;* 1990 *You;* 1991 *Out in the Garden;* 1994 *Feet;* 2000 *Color Study;* 2001 *Material Incidents;* 2002 *Here.*
Kontakt Vincent Grenier, 912 N. Aurora St., USA-Ithaca NY 14850, Fon +1-607-275 3348,
E-Mail vgrenier@twcny.rr.com



Civil Status Personenstand

Russland 2005
27', 35 mm, Farbe
russisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Alina Rudnitskaya
Kamera Alexander Filippov
Schnitt Larisa Solovcova
Musik Dmitriy Aksenov
Produktion St. Petersburg Documentary Film Studio

Welturaufführung
World Premiere

Der Film spielt in einem Hochzeitspalast. Es ist ein Ort, an dem das Schicksal der Menschen auf die Bürokratie stößt. Die wichtigsten Ereignisse im Leben der Menschen, wie Heirat, Scheidung, die Geburt der Kinder, gehören im Standesamt zum Alltag. The film takes place in a marriage palace. This is a place where people's destinies are confronted with bureaucracy. The most significant events in people's lives such as weddings, divorces, the births of children are a daily routine in a registry office.

Bio-/Filmografie Studium der Filmregie an der Universität für Kunst und Kultur in St. Petersburg; mehrere Jahre Regieassistenz für das St. Petersburg Documentary Film Studio; 2003-04 Dokumentarserien für russische Fernsehsender; zahlreiche internationale Festivalteilnahmen; 2001 *Letter;* 2002 *Communal Residence; Driving Mad;* 2003 *Razanov; G.Vishnevskaya and M. Rastropovich; Amazons;* 2004 *Rural Lessons.*
Kontakt St. Petersburg Documentary Film Studio, Krukov Kanal 12, RUS-190068 St. Petersburg,
Fon +7-812-714 0806, E-Mail cinedoc@comset.ru



The Agony of a Table and Two People Die Qualen eines Tisches und zweier Menschen

Niederlande 2005
4'30'', DV/PAL, Farbe, englisch

ein Video von Marianne Theunissen, Chris Baaten
Produktion Marianne Theunissen, Chris Baaten

Welturaufführung
World Premiere

Das Innere eines Apartments als eine Struktur, in der der menschliche Körper als bewegliches Ornament funktioniert. Dieses Ornament besteht aus einem Mann und einer Frau, verbunden in konstanter Bewegung, eine menschliche Skulptur, deren fließende Silhouette sich an die Umgebung anpasst und diese aufwertet. The interior of an apartment as a structure in which the human body functions as a mobile ornament. This ornament consists of a man and a woman linked in constant motion, a human sculpture the flowing silhouette of which adapts to and enhances the surroundings.

gemeinsame Bio-/Filmografie ihre fotografischen und filmischen Arbeiten befassen sich mit den Themen Werden, Bewegung und Aktion; 1998 *The Universal Suit, Part 2;* 2000 *Everybodies;* 2001 *Psychic Slumber;* 2002 *Mountain Disease;* 2005 *Ooooh God.*
Kontakt Marianne Theunissen, Da Costakade 169, NL-1053 XD Amsterdam, Fon +31-20-689 0975,
E-Mail josefox@xs4all.nl



Sewing Room Nähzimmer

Singapur 2005
5', DV/NTSC, s/w, englisch

ein Video von SooKoon Ang
Produktion SooKoon Ang

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Szenen der täglichen, monotonen Routine in einem Nähzimmer, wobei das Handwerk über diesen begrenzten Bereich hinausgeht. Scenes of the monotonous daily routine in a sewing room yet with the craft extending beyond its contained realm.

Bio-/Filmografie 1999 Kunstdiplom an der Nanyang Academy of Fine Arts in Singapur; BA in Kunst an der La Salle/Royal Melbourne Institute of Technology University in Singapur; 2002 BA in Kunst an der School of Visual Arts in New York; Beschäftigung mit Video, Installation, Zeichnung und Print; zurzeit ist sie Artist in Residence an der Rijksakademie van beeldende kunsten in Amsterdam; 2002 *Pantomime Mute; Mosquito;* 2004 *Search Light; Away; Bend to Mirth; Do I Ever Linger There?; Let Go Aviary* (in Oberhausen 2005).
Kontakt SooKoon Ang, 30 Jalan Salang, SGP-Singapur 769512, Fon +65-977 279 75, Fax +65-675 343 12,
E-Mail contact@sookoonang.com, www.sookoonang.com



Uyuni

Argentinien 2005
8', DVD, Farbe
spanisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Kamera Andrés Denegri
Schnitt Mike Olenick
Produktion Andrés Denegri

Sie möchte gehen. Er fühlt sich hier sicher. Die Übertragung eines peruanischen Radiosenders durchbricht das öde Stadtbild der bolivianischen Stadt Uyuni. Die Spannungen in Lateinamerika werden in dem starken Wind widergespiegelt. She wants to leave. He feels safe there. The barren landscape of the Bolivian town of Uyuni is disturbed by a transmission from a Peruvian radio station. The tense situation of Latin America is reflected in the violence of the wind.

Bio-/Filmografie geboren 1975 in Buenos Aires; Filmstudium an der Universidad del Cine; Beschäftigung mit visuellem und narrativem Experimentalfilm, Videoinstallationen, Dokumentarfilm und Live-Visuals mit argentinischen E-Musik-Gruppen; mehrere Professuren an argentinischen Universitäten; 1997 *Yo estoy aquí, colgado de la ventana;* 1998 *III momentos;* 1999 *Te espero; Luz Verde; Juego de manos;* 2000 *Instante Bony;* 2001 *Cuando vuelvas vamos a ir a comer a Cantón; Viridiana;* 2004 *Lujan; Cerca de Bony.*
Kontakt Andrés Denegri, Belgrano 1620 2º 4, RA-1093 Buenos Aires, Fon 54-11-438 152 62,
E-Mail andresdenegri@yahoo.com



Ioom Animal Tier

Estland 2004
3'30'', DVD, s/w, englisch

ein Video von Marianne Männi
Produktion Marianne Männi

Weltaufführung
World Premiere

Sind Sie es nicht leid, dass Ihnen ständig etwas angeboten wird, das Sie gar nicht wollen? Dass alle Antworten da sind, noch bevor Sie gefragt haben? Gibt es in der Welt nicht das dringende Bedürfnis, nichts zu tun? Nichts zu verlangen? Die Leere vorzuziehen. Den Wahnsinn vorzuziehen. Are You not tired that You are always offered something that You don't want? That all the answers are there before You ask the questions? Isn't there a great need in the world to do nothing? To desire nothing? Prefer emptiness. Prefer madness.

Biografie geboren 1981; seit 2000 Studium an der Kunstakademie Pärnu Academia Grata; Mitglied der Performancegruppe "Rubens"; zahlreiche Installationen, Festivalteilnahmen, Performances, Veröffentlichungen von Comics sowie Einzel- und Gruppenausstellungen.
Kontakt Marianne Männi, EST-80040 Pärnu Oja 116-3, Fon +372-590-562 46, E-Mail mnne2002@yahoo.com



Het geel van Gent The Yellow of Ghent Das Gelb von Gent

Belgien 2005
8'30'', Beta SP/PAL, Farbe
niederländisch mit dt. Untertiteln

ein Video von Jos De Gruyter, Harald Thys
Produktion Gypex

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Zwei Männer sitzen in einem Raum und unterhalten sich. Two men sit in a room and talk.

Biografie J. De Gruyter geboren 1965 in Geel; Studium an der Hogeschool Sint-Lukas in Brüssel und an der Rijksakademie van beeldende kunsten in Amsterdam.
Biografie H. Thys geboren 1966 in Wilrijk; Studium an der Hogeschool Sint-Lukas in Brüssel; 1997-1999 Studium an der Jan van Eyck Akademie in Maastricht.
gemeinsame Filmografie Zusammenarbeit seit Mitte der 80er Jahre; ihre Videos und Installationen wurden weltweit gezeigt; Filmauswahl: 1992 *Joze Pietznik;* 1994 *Chaplin;* 1995 *The Bomb; The Experiment;* 1997 *De Deserteur;* 2000 *The Beast; Parallellogram* (in Oberhausen 2001); 2001 *De Pot;* 2002 *The Spinning Wheel.*
Kontakt Gypex, Jana Phlips, Koningslaan 144/4, B-1190 Brüssel, Fon, Fax +32-2-537 0806, E-Mail janaphlips@gmail.com



19: Victoria, Texas

USA 2005
4', DVCAM/NTSC, Farbe, englisch

ein Video von Dolissa Medina
Produktion Dolissa Medina

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein kurzer Experimentalfilm über den schlimmsten Fall von Menschenschmuggel in der Geschichte der USA, in dem 19 Immigranten ohne Papiere aus Mexiko und Mittelamerika starben, gefangen in einem LKW. A short experimental film about the worst case of smuggling humans in the history of the USA, in which 19 undocumented immigrants from Mexico and Central America died while trapped inside a truck.

Bio-/Filmografie Filmemacherin, Cutterin und Autorin; lebt und arbeitet in San Francisco; Jounalismus- und Geschichtsstudium an der San Francisco State University; Lehraufträge zum lateinamerikanischen Film an der University of Michigan – Ann Arbor, UC-Davis und San Francisco State University; 2000 *Grounds,* 2002 *Fight or Flight;* 2004 *A Lineage of Kind Men; Valdes Park;* 2006 *Cartography of Ashes.*
Kontakt Dolissa Medina, 35 Hoffst., USA-San Francisco CA 94110, Fon +1-415-621 4054, E-Mail dolissa@hotmail.com



Programm 4 **Übergänge** Transitions **Samstag 6.5.06, 20:00 Uhr, Lichtburg**

Day of Nose Nasentag

Japan 2005
10', DVCAM/NTSC, Farbe
ohne Text

ein Video von Atsushi Wada
Produktion Atsushi Wada

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Nucnuc bedeutet wohltuend und sich gut fühlen. Wir können nicht dort sein, auch wenn wir gerne lange am Ort des Nucnuc wären. Nucnuc in English means pleasant and to feel good. We cannot be there although we want to be in the place of Nucnuc for a long time.

Bio-/Filmografie geboren 1980 in Kobe; 2004 Studienabschluss an der Universität Osaka; zahlreiche internationale Festivalteilnahmen; 2003 *A Whistle; A Yellow Grandma;* 2004 *Dancer of Vermicular; Thing of Rotation of Child; Clerk in Charge;* 2005 *Gentle Whistle, Bird and Stone.*
Kontakt Atsushi Wada, 1-1-41-302 Konan-cho, Higashinada-ku, JAP-Kobe 658-0084, Fon +81-90-911 724 96, E-Mail moso-wa@w4.dion.ne.jp



A Moment of Love Ein Augenblick der Liebe

Malaysia 2005
10', DV/PAL, Farbe
mandarin mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch James Lee
Kamera J. Ismael
Schnitt Johnny Kok
Musik Damn Dirty Apes
DarstellerInnen Loh Bok Lai, Amy Len
Produktion Doghouse 73 Pictures

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Im heutigen Kuala Lumpur, einer gesichtslosen Stadt, versuchen Amy und Lai über die Runden zu kommen. Wie jeder andere in der Stadt arbeiten sie, träumen, streiten über Rechnungen. Während der Preis für das Stadtleben steigt, glauben sie, dass ihre zerbrechliche Liebe das einzige ist, was sie sich leisten können. Living in the faceless city of modern day Kuala Lumpur, Amy and Lai try to make ends meet. Like everyone else in this city they work, they dream, they argue about bills. As the price of city life rises, they find that their fragile love may be the only thing they can afford.

Bio-/Filmografie geboren 1973; Grafikdesignstudium; Gründer von Doghouse 73 Pictures; Filmauswahl: 1999 *Ah Yu's Story; Think Positive!; Survivor;* 2000 *Sunflowers;* 2001 *Beautiful Man; Snipers;* 2002 *Room to Let;* 2003 *Teatime with John; Good-bye;* 2004 *Good-bye to Love; Visits: Waiting for Them; The Beautiful Washing Machine; Mei You Ai De Re Je* (in Oberhausen 2005); 2005 *Sometimes Love is Beautiful.*
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, www.doghouse73pictures.com



Still under Treatment Noch immer in Behandlung

Israel 2005
5'30'', DVD, Farbe, ohne Text

Regie, Drehbuch, Schnitt Aya Ben Ron
Kamera Oded Kimhi
Musik Chopin
Produktion Aya Ben Ron

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Der Film beschreibt die Minute, in der sieben Patienten während der Narkose einschlafen. The film depicts the minute in which seven patients fall asleep during anesthesia.

Bio-/Filmografie 1989-92 Studium am Beit Berl College, School of Art, an der pädagogischen Hochschule für Kunsterziehung; 1998-99 MA in Kunst am Goldsmiths College, Universität London; zahlreiche Publikationen, Gruppen- und Einzelausstellungen; 1997 *Six Moving Images;* 1998 *I Told You So;* 2001 *Screensaver 1.*
Kontakt Aya Ben Ron, Bialik 18, IL-63324 Tel Aviv, Fon, Fax +972-3-620 2176, E-Mail a_benron@netvision.net.il



Zakaria

Italien 2005
14', 35 mm, Farbe
italienisch/arabisch mit engl. UT

Regie, Drehbuch Gianluca De Serio, Massimiliano De Serio
Schnitt Steffano Cravero
Kamera Piero Basso
Produktion Gianluca De Serio, Massimiliano De Serio

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ich bin Zakaria. Ich bin auch Zakaria. I'm Zakaria. I'm Zakaria, too.

gemeinsame Bio-/Filmografie als Zwillinge 1978 in Turin geboren; Massimiliano hat einen Studienabschluss in Kunstgeschichte; Gianluca hat einen Studienabschluss in Kommunikationswissenschaft; ihre gemeinsamen Filme wurden auf internationalen Festivals gezeigt und erhielten zahlreiche Auszeichnungen; 2000 *Il Fiore;* 2001 *Poche Cose;* 2002 *Il giorno del santo;* 2003 *Maria Jesus;* 2004 *Mio Fratello Yang* (in Oberhausen 2005); 2005 *Lezioni di arabo.*
Kontakt Gianluca & Massimiliano De Serio, Via S. Tempia 3, I-10156 Turin, Fon +39-11-262 0282, E-Mail gianludes@yahoo.com



Nous/Nihna Us/Nihna Wir/Nihna

Frankreich 2005
13', Beta SP/PAL, Farbe, arabisch

Regie, Drehbuch, Kamera Danielle Arbid
Schnitt Nelly Quettier
Musik Vincent Epplay
Produktion GREC

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Mein Vater ging von uns. Ich filmte ihn, um eine Aufzeichnung zu haben. Ich fürchtete, ich würde nie wieder an ihn denken, ich würde all meine Wut und auch alle Erinnerungen an ihn verlieren. My father was leaving. I filmed him to keep a record. I was worried he would never again enter my thoughts, that I would lose all anger against him and all the memories of him.

Bio-/Filmografie geboren 1970 in Beirut; studierte Literatur und Journalismus in Paris; mehrere Jahre Journalistin für französische Printmedien; Schwerpunkt ihrer Spiel- und Dokumentarfilme ist der Nahe Osten; 1998 *Raddem;* 1999 *Le Passeur;* 2000 *Seule avec la Guerre;* 2002 *Etrangère; Aux Frontiers; Conversation de salon* (in Oberhausen 2003); 2004 *Dans les Champs de bataille.*
Kontakt GREC, Delphine Belet, 14, rue Alexandre Parodi, F-75010 Paris, Fon +33-1-448 999 99, Fax +33-1-448 999 94, E-Mail dbelet@grec-info.com, www.grec-info.com



Kevät Spring Frühling

Finnland 2006
16', Beta SP/PAL, Farbe
finnisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Schnitt Susanna Helke, Virpi Suutari
Kamera Heikki Färm
Musik Timo Hietala
Produktion Kinotar Oy

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein Schultag endet und die Müdigkeit der letzten Schulwochen des Frühlings wird durch rastloses Wandern in Wäldern, abgeholzten Landschaften und den Einkaufszentren der Vorstädte abgelöst. Jungs sind voll von Anarchie und Verrücktheiten. A school day ends and the scruffy fatigue of the last school weeks of spring is replaced by restless wandering in the woods, stump lands and shopping malls of the suburbs. Young boys are full of anarchy and frenzy.

Biografie S. Helke geboren 1967 in Tampere; Filmemacherin und Dozentin; studierte Journalismus, Kommunikationswissenschaften, Fotografie und Film.

Biografie V. Suutari geboren 1967 in Rovaniemi; Filmemacherin und freie Journalistin; studierte Journalismus, Kommunikationswissenschaften und Fotografie; seit 1989 Journalistin für zahlreiche Magazine.

gemeinsame Filmografie Mitglieder der European Film Academy; 1994 *Lover; Animal's Hand; Insolence;* 1996 *Sin – A Documentary of Daily Offences;* 1998 *White Sky; A Soapdealer's Sunday;* 2001 *The Idle Ones.*

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



usagi Hare Hase

Kanada 2005
4', DV/NTSC, s/w, ohne Text

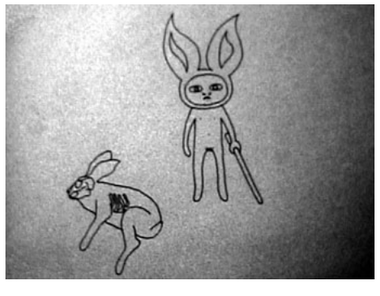
ein Video von Asa Mori
Int. Vertrieb Video Out Distribution

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Stumme Animation, Herz, Memento Mori, Schönheit, Milch. Silent animation, heart, memento mori, beauty, milk.

Biografie geboren in Nagano, Japan; lebt und arbeitet in Vancouver; BFA am Nova Scotia College of Art and Design; Beschäftigung mit Medieninstallation und Animation; 2002 *Over the Rainbow;* 2003 *Arisu.*

Kontakt Video Out Distribution, 1965 Main St., CDN-Vancouver BC V5T 3C1, Fon +1-604-872 8449, Fax +1-604-876 1185, E-Mail videoout@telus.net, www.videoout.ca



A rapariga da mão morta The Girl with the Dead Hand Das Mädchen mit der toten Hand

Portugal 2005
16', 35 mm, Farbe
portugiesisch mit engl. Untertiteln

Regie Alberto Seixas Santos
Drehbuch Alberto Seixas Santos, Maria Velho da Costa
Kamera Miguel Sales Lopes
Schnitt Catarina Ruivo
Produktion O Som e a Fúria
Int. Vertrieb Agência da Curta Metragem (ACM)

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Die 16-jährige Cecilia hat eine Handprothese. Mariana, ihre vierjährige Cousine, zieht bei ihren Eltern ein und bekommt die gesamte Aufmerksamkeit der Mutter. Eifersüchtig träumt Cecilia von einer tragischen Liebe, die ihr die Liebe der Mutter auch nicht zurückbringt. 16-year-old Cecilia has a prosthetic hand. Mariana, her four-year-old cousin, comes to live at her parents' house. The mother's affection concentrates on Mariana. Jealous, Cecilia dreams of a tragic love which doesn't bring back her mother's love.

Bio-/Filmografie geboren 1936 in Lissabon; Philosophie- und Geschichtsstudium an der Universität Lissabon; Studium an der London School of Film Technique; 1958-70 Filmkritiker für portugiesische Magazine; 1980-2002 Lehrstuhl an der Superior School of Theatre and Cinema; 1975 *Brandos costumes;* 1977 *Lei da terra;* 1982 *Gestos e fragmentos;* 1992 *Paraíso perdido;* 1999 *Mal.*

Kontakt Agência da Curta Metragem (ACM), Auditório Municipal, Pr. República, 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 5 **Helden** Heroes **Sonntag 7.5.06, 14:30 Uhr, Lichtburg**

Astronauts Astronauten

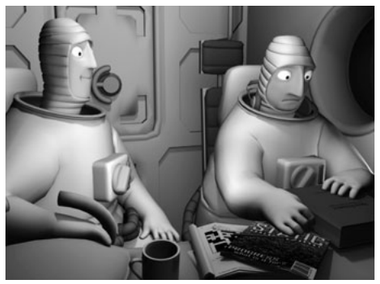
Großbritannien 2005
8'30", Beta SP/PAL, Farbe
englisch

Regie, Drehbuch, Animation Matthew Walker
Schnitt Ben Hannabuss, Steven Evans
Produktion University of Wales College Newport

Nach einem kurzen Problem aufgrund eines verlorenen Schlüsselbunds setzen zwei Astronauten ihre Reise durch die unendlichen Weiten des Weltalls fort. Allein im Cockpit, entdeckt Astronaut Eins unter einem Kreuzworträtsel einen großen roten Knopf mit der Aufschrift "Nicht drücken"... After a brief problem with a lost set of keys, two astronauts continue their journey through the depths of space. While alone in the cockpit Astronaut One discovers a big red button marked 'Do Not Press' hidden under a crossword puzzle ...

Bio-/Filmografie geboren in London; Animator; Studium am Falmouth College of Art and Design; Animationsstudium an der University of Wales Newport, Wales; *Astronauts* ist sein Abschlussfilm.

Kontakt University of Wales College Newport, Caroline Parsons, Caerleon Campus, PO Box 179, GB-Newport, South Wales, Fon +44-163-343 2182, Fax +44-163-343 2610, E-Mail caroline.parsons@newport.ac.uk



Fragments d'une amitié Fragments of a Friendship Fragmente einer Freundschaft

Frankreich 2005
28', Beta SP/PAL, Farbe
französisch/italienisch mit engl. UT

Regie, Drehbuch, Kamera Gabriel Caccamo
Schnitt Cédric Jouan
Darsteller Francesco Pastacaldi
Produktion Ateliers Varan

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Fragments d'une amitié **denkt über die Freundschaft nach und warum es uns so schwer fällt, unsere wahren Gefühle zu zeigen. In einem von Musik erfüllten, besetzten Haus, versuchen zwei Freunde herauszufinden, warum sie sich auseinander gelebt haben.** *Fragments d'une amitié* is a reflection upon friendship and the difficulty of showing our deepest feelings. Set against a musical background and life in a squat, two friends try to find out why they drifted apart.

Bio-/Filmografie geboren in Mailand; seit 2001 lebt und arbeitet er in Paris; Studium an der Eicar Filmhochschule in Paris; Festivalteilnahmen in Europa; 2003 *The Stain.*

Kontakt Ateliers Varan, Clotilde Vidal, 6, Impasse Mont-Louis, F-75011 Paris, Fon +33-1-435 664 04, Fax +33-1-435 629 02, contact@ateliersvaran.com, www.ateliersvaran.com



Tropical Modernism Tropischer Modernismus

Schweiz/Iran 2005
22', DVD, Farbe
farsi mit engl. Untertiteln

ein Film von Tirdad Zolghadr
Produktion Tirdad Zolghadr

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Ein kurzer Film über die iranische Linke. Dem Beispiel der "in Afrika erfolgreich durchgeführten anthropologischen Experimente" folgend, übernimmt Dr. G. Rahati die Kontrolle über Zolghadr's Kamera und beschließt, sich selbst zu filmen, während er kurz die Geschichte des iranischen Sozialismus erzählt. A short film about the Iranian Left. Following the example of 'successful anthropological experiments conducted in Africa', Dr. G. Rahati claims control over Zolghadr's camera, apparently deciding to film himself, as he recounts a brief history of Iranian socialism.

Bio-/Filmografie geboren 1973; freier Kunstkritiker, Kulturjournalist, Kurator, Autor und Filmemacher; 1999 MA in vergleichender Literatur an der Universität in Genf; 2000 Mitbegründer und Herausgeber von *Bad Jens*, einem iranischen, feministischen Onlinemagazin; 2004-06 Herausgeber des *Bidoun Magazine;* 2002 *Tehran 1380;* 2004 *Turning Barriers into Sales Opportunities.*

Kontakt Tirdad Zolghadr, Langstr. 69, CH-8004 Zürich, Fon 41-7-637 142 06, E-Mail tirdad@gmx.net



La guerra sin fin (I'm Very Happy) The Unfinished War (I'm Very Happy) Der Krieg ohne Ende (I'm Very Happy)

Venezuela 2006
7'30", 35 mm, Farbe, englisch

Regie Zigmunt Cedinsky
Drehbuch Zigmunt Cedinsky, Rafael Sáez
Kamera Rodolfo Cihak
Schnitt Francisco García
Produktion Automatik Film Producciones ZFP 69, C. A.

Welturaufführung
World Premiere

Während der Bombardierung einer Stadt unterhält sich eine Gruppe von Leuten in einem Hotel über Martinis, Ehefrauen, Ringe, Rolex-Uhren, Havannas und andere Dinge im Leben. During a bombing of a city, a group of people in a hotel talk about Martinis, wives, rings, Rolex watches, Havanas, and other things in life.

Bio-/Filmografie geboren 1969 in Caracas, Venezuela; Fotograf, Art Director, Drehbuchautor und Filmemacher; 1989-94 Architekturstudium an der Universidad Central de Venezuela; seit 2003 Zusammenarbeit mit der Performancegruppe "Teatros Automáticos"; 1994 *Esas chicas que vemos por primera vez; Lo siento por ti, Jack;* 1997 *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre la subversion pero teme preguntar;* 1998 *Mini manual de guerrilla urbana;* 2004 *Encuentros con personas de la tercera edad.*

Kontakt Automatik Films Producciones ZFP 69, C. A., Karina Quintero, Av. Lazo Martí, Res. Lisandro Alvarado, apto. 012, Sta. Monica, YV-Caracas ZP 1040, Fon +58-212-662 9209, E-Mail automatik.films@gmail.com



Casio, Seiko, Sheraton, Toyota, Mars

Deutschland 2005
13', DVD, Farbe, englisch

Regie Sean Snyder
Schnitt Sean Snyder, Matti Isan Blind
Produktion Sean Snyder

Das Video beleuchtet die Akzeptanz von Konsumgütern auf allen Seiten der ideologischen Kluften und die sich verändernde Rolle von Fotojournalisten angesichts der allen Konsumenten zur Verfügung stehenden Produkte für die digitale Bildverarbeitung. The video examines the acceptance of consumer products on all sides of ideological divides and the transforming role of photojournalists given the ability of consumer digital imaging products.

Bio-/Filmografie geboren 1972 in Virginia Beach, USA; lebt in Berlin und Tokio; u. a. 1993-99 Studium an der Städelschule, Frankfurt/M.; zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen weltweit; 2001-04 *Two Oblique Representations of a Given Place (Pyongyang);* 2004 *Analepsis; Gate 2 Street.*

Kontakt Sean Snyder, Strausberger Platz 12, D-10243 Berlin, Fon +49-30-420 874 34, Fax +49-30-420 874 35, E-Mail seansnyder@gmx.de



Programm 6 — Me First — Sonntag 7.5.06, 20:00 Uhr, Lichtburg

Me First Ich zuerst

Kenia 2005
13', DVCAM/PAL, Farbe, englisch

Regie, Drehbuch, Kamera, Darsteller William Owusu
Schnitt, Musik Aleks Kaman
Produktion William Owusu

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein Film über das Weitermachen nach einer zerbrochenen Liebesbeziehung. A film about moving on after a broken love relationship.
Bio-/Filmografie 32 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; Rapid Eye Movement* (in Oberhausen 2005); 2004 *Roshen;* 2005 *Broken Monologues.*
Kontakt William Owusu, PO Box 00100 G.P.O., EAK-48578 Nairobi, Fon +254-7-339 697 32, E-Mail owusustrong@yahoo.com



El crucero The Crossroads Die Kreuzung

Mexiko 2005
3', DVCAM/NTSC, Farbe
spanisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Schnitt Juan Carlos Rulfo
Musik Muros de Agua
Kamera Juan C. Rulfo, Eduardo Verty
Produktion Muevete por tu ciudad AC

Welturaufführung
World Premiere

Ein Tag im Leben eines Verkehrspolizisten in Mexiko-City. Die meisten glauben, sie seien unnütz und korrupt, doch der Film zeigt ihre Sisyphusarbeit. One day in the life of a traffic police officer in Mexico City. They are widely believed to be inefficient and corrupted but the film shows their Sisyphean labour.
Bio-/Filmografie geboren 1964 in Mexiko-City; 1988 BA in Kommunikationswissenschaften; Studium der Filmregie am Centro de Capacitación Cinematográfica in Mexiko-City; 1996 *Grandfather Cheno and Other Stories;* 2000 *Juan, I Forgot, I Don't Remember;* 2005 *In the Pit.*
Kontakt Muevete por tu ciudad AC, Claudia Montero, Luisa No. 92, Colonia Nativitas, MEX-03500 Mexiko, D. F., Fon +52-55-570 942 57, E-Mail mueveteportuciudad@yahoo.com.mx



Željko Jerman – moj mjesec Željko Jerman - My Mouth Željko Jerman - Mein Mund

Kroatien 2005
10', Beta SP/PAL, Farbe
kroatisch mit engl. Untertiteln

Regie Ivan Faktor
Schnitt Dubrauka Turić
Drehbuch Ivan Faktor, Željko Jerman
Produktion Croatian Film Clubs' Association

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Obwohl er ganz normal scheint, ist alles in der Welt des Künstlers Željko Jerman anders. Und das gilt auch für die audiovisuelle Bestandsaufnahme eines gewöhnlichen Monats, präsentiert in der ersten Person und durchbrochen von Einsamkeit und Stille. Though he seems to be a normal person, everything in the world of artist Željko Jerman is different. And so is the audio-visual inventory of a usual month, presented in the first person, permeated by loneliness and silence.
Bio-/Filmografie geboren 1953 in Crnac; seit 1975 Beschäftigung mit Film, Video, Fotografie und Videoinstallation; 1975-77 Cutter beim Film-Lovers Panel in Osijek; 1992 Redakteur des Filmprogramms des Osijek Cinema; 2001-04 Gründer der Gallerie "Kazamat" in Osijek; seit 2001 Organisation des Performance Art Festivals; Filmauswahl: 1975 *Zlatno tele 2;* 1977 *Kirway Sv. Antuna Padovanskog; Prvi program; Svodči od grilača;* 1980 *Autoportret;* 1992 *Guards;* 1994 *Fritz Lang und Ich;* 2002 *Das Lied ist aus;* 2004 *Mörder unter uns.*
Kontakt Croatian Film Clubs' Association, Vanja Andrisević, Tuškanac 1, HR-10000 Zagreb, Fon +385-1-484 8771, Fax+385-1-484 8764, E-Mail vanja@hfs.hr, www.hfs.hr



Nevel Haze Nebel

Niederlande 2005
9', 16 mm, Farbe, ohne Text

Regie, Drehbuch Bernard Lier
Schnitt Barbara Hin
Kamera Reyn van Koolwijk
Darsteller René Schoevers, Bernard Lier
Produktion Bernard Lier

Internationale Erstaufführung
International Premiere

In einer Hütte reinigt ein Mann eine Pistole und ein anderer schraubt ein Nummernschild ab. Sie fahren die Straße in einem alten Lieferwagen entlang. Einer steigt aus, geht weg und kehrt mit einem Koffer zurück. In einem einsamen Polder geht einer der Männer fort, während der andere weiterfährt. In a shed, a man cleans a pistol and another man unscrews the numberplate. They drive down the road in an old delivery van. One of them gets out and walks away, returning with a suitcase. In a deserted polder one man leaves while the other drives on.
Bio-/Filmografie geboren 1954; Studium an der Kunstakademie in Den Haag; 1998 *The Room;* 1999 *Sand;* 2000 *The Nightway;* 2001 *The Bag* (in Oberhausen 2002); 2002 *White Animal;* 2004 *Seawind.*
Kontakt Bernard Lier, A. S. Onderwijzerhof 1, NL-1011 VR, Amsterdam, Fon, Fax +31-20-422 3361



Lancia Thema

Österreich 2005
17', 35 mm, Farbe, ohne Text

Regie, Schnitt Josef Dabernig
Kamera Christian Giesser
Darsteller Josef Dabernig
Musik Michael Palm
Int. Vertrieb sixpackfilm

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Ein Reisefilm entlang ungewöhnlicher Landschaft und mit eigenwilligem Ziel. Der schweigsame Protagonist durchquert in der titelgebenden Limousine verfallende, mediterrane Landschaften, um unvermittelt anzuhalten, auszusteigen und seinen Wagen zu fotografieren. A film of a trip along unfamiliar landmarks and with an unusual destination. The close-mouthed protagonist passes through a deteriorating Mediterranean countryside in the eponymous sedan, then stops suddenly, gets out and takes a picture of his car.
Bio-/Filmografie geboren 1956; lebt und arbeitet in Wien; 1975-83 Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien; seit 1984 Tätigkeit im Bereich Film, Video, Fotografie, Grafik und Skulptur; 1994 *Gehfilmen;* 1996 *Wisla;* 1998 *Timau;* 2000 *Living inside; Jogging;* 2001 *Wars;* 2002 *Automatic;* 2003 *Parking; Rosa coeli.*
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



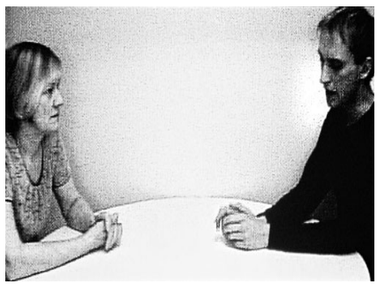
Shifting Focus

Estland 2005
9'30'', DV/PAL, Farbe
estnisch mit engl. Untertiteln

Regie, Kamera Mark Raidpere
Schnitt Mark Raidpere, Rein Jakobson
Produktion Mark Raidpere

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Der Film beschreibt den Künstler bei der Vorbereitung des Drehorts. Er stellt die Kamera auf und bestimmt den Bildausschnitt. Dann kommt die Mutter des Künstlers herein und die beiden unterhalten sich. In the film the artist is depicted as he prepares the location setting up the camera and the frame. Then, the artist's mother enters and a conversation between the two follows.
Bio-/Filmografie geboren 1975; 1993 Studium an der Tallinn School of Communications; 2000-03 Filmstudium an der Universität Tallinn; seit 1997 zahlreiche internationale Einzel- und Gruppenausstellungen; 2001 *Father;* 2003 *10 Men;* 2005 *Voiceover; Mark Raidpere* 2005; *Work In Progress.*
Kontakt Mark Raidpere, Pae str. 53-71, EST-13621 Tallinn, E-Mail raidpere@gmail.com



Comeback

Österreich 2005
14', Beta SP/PAL, s/w
deutsch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Schnitt Mara Mattuschka
Kamera Sepp Nermuth
Darstellerin Mimi Minus
Int. Vertrieb sixpackfilm

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Eine Operndiva hat ihren großen Soloauftritt. Mit glamouröser Geste werden die einzelnen Verwandlungsschritte in der Garderobe ausgiebig zelebriert. Masken und immer neue Schichten werden aufgetragen, bis die Diva eine Diva ist. An opera diva makes her grand solo appearance. The individual stages of her transformation in the dressing room are celebrated with glamourous gestures. Masks and multiple layers are put on until the diva is a diva.
Bio-/Filmografie geboren 1959 in Sofia, Bulgarien; Experimentalfilmemacherin; 1977-83 Studium der Ethnologie und Sprachwissenschaften an der Universität Wien; 1990 Abschluss an der Hochschule für angewandte Kunst; 1994 Professur für freie Kunst an der HbK Braunschweig; Filmauswahl: 1984 *NabelFabel;* 1985 *Cerolax II; Kugelkopf;* 1986 *Pascal – Gödel;* 1987 *Les Miserables;* 1989 *Loading Ludwig;* 1993 *Der Schöne, die Biest;* S. O. S. *Extraterrestria;* 2003 *ID* (in Oberhausen 2004); 2004 *Plasma; Legal Errorist* (in Oberhausen 2005).
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



Programm 7 — Auf Durchreise Travelling Through — Montag 8.5.06, 12:30 Uhr, Lichtburg

Latitudes Breiten

Mexiko/USA 2005
7', DVCAM/NTSC, s/w, ohne Text

ein Video von Julia Barco
Produktion Julia Barco

Internationale Erstaufführung
International Premiere

In der Kamera geschnittenes Super-8-Material, digital bearbeitet, suggeriert eine Art Kampf zwischen Auf und Ab, Nord und Süd. In-camera edited Super 8 material, digitally reworked, suggesting sort of an upstairs/downstairs, north/south struggle.
Bio-/Filmografie geboren in Kolumbien; lebt in Mexiko; Studium an der Cornell University; MA in bildender Kunst am MIT; Stipendiatin des Rockefeller and MacArthur Film/Video/Multimedia-Stipendiums; 1998 *A tisbos y destellos;* 2002 *Chelas y pañuelos; Trenzas y sandalias* (in Oberhausen 2003).
Kontakt Julia Barco, Aptdo. Postal 21-197, MEX-04000 Mexiko D. F., Fon +52-55-555 439 91, E-Mail jxbarco@prodigy.net.mx



Ideas of Order in Cinque Terre Vorstellungen von Ordnung in der Cinque Terre

USA/Italien 2005
30', Beta SP/PAL, Farbe
italienisch/englisch mit engl. UT

ein Video von Ken Kobland
Produktion Ken Kobland

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Vorstellungen von Ordnung in der Cinque Terre. Ideas of order in Cinque Terre.

Bio-/Filmografie geboren 1946 in New York; 1969 Abschluss in Kunst und Philosophie am Union College, New York; 1967/68 Studium an der Columbia University School of Architecture; seit 1975 Beschäftigung mit Independentfilm, Video, Medienkunst und Performance; Zusammenarbeit mit dem New Yorker Experimentaltheater "Wooster Group"; Filmauswahl: 1976 *Frame;* 1984/88 *The Communists Are Comfortable;* 1988 *Berlin: Tourist Journal;* 1992 *Stupa;* 1994 *End Credits; Moscow X;* 1996 *The Shanghaied Text;* 1997 *Wrong Guys;* 1999 *Arise, Walk Dog, Eat Donut;* 2001 *The Wooster Group on Tour;* 2003 *Buildings and Grounds/The Angst Archive.*
Kontakt Ken Kobland, 306 Bowery, USA-New York NY 10012, Fon, Fax +1-212-674 7908,
E-Mail vonkob@mindspring.com, www.kenkoblandfilms.com



Dormente Cross-Tie Bahnschwelle

Brasilien 2005
15', 35 mm, Farbe,
portugiesisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Joel Pizzini
Kamera Carlin Data, Gianni Toyota
Schnitt Karen Akerman
Musik Michelle Agnes
Produktion Paloma Rocha

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Bahnhöfe, Gleise und Oberleitungen bilden den nächtlichen Rahmen von *Dormente*, der grenzenlose Formen enthüllt, gelähmte Kräfte, sich wiederholende Gesten, Erinnerungen, Selbstporträts und die Dunkelheit unserer täglichen Reise. Stations, tracks and electric wires form the nighttime frame of *Dormente*, which reveals forms without borders, paralysed forces, repetitive gestures, memories, self-portraits and the darkness of our daily journey.

Bio-/Filmografie geboren 1960 in Rio de Janeiro; intensive Beschäftigung mit dem Thema Sprache durch Einsatz von Videoinstallationen, Performances und experimentellem Tanz; 1988 *Caramujo-Flor;* 1994 *O pintor;* 1996 *Enigma de um dia;* 2001 *Glauces, estudo de um rosto;* 2002 *Suite assad;* 2005 *500 Almas.*
Kontakt Paloma Rocha, Tempo Glauber, Rua Sorocaba, 190, BR-Botafogo – Rio de Janeiro, 22271-110, Fon +55-21-222 606 33, E-Mail rochapaloma@terra.com.br



Sleep with the Fishes Schlaf mit den Fischen

Großbritannien 2005
4'30'', Beta SP/PAL, Farbe
englisch

ein Video von Belle Mellor
Musik Tiger Lillies
Produktion Royal College of Art

Eine absurde Tragödie, die einen melancholischen Song von den Tiger Lillies begleitet. An absurd tragedy, to accompany a melancholic song by the Tiger Lillies.

Bio-/Filmografie geboren 1972; 1990-91 Studium an der Norwich School of Art; 1994: BA in Illustration am Bath College of Higher Education; 2003-05 MA in Animation am Royal College of Art; seit 1994 freiberufliche Illustratorin; seit 2004 freiberufliche Animatorin; 2004 *High; Dawn Chorus.*
Kontakt Royal College of Art, Animation Department, Kensington Gore, GB-London SW7 2EU,
Fon +44-207-590 4512, Fax +44-207-590 4510, E-Mail animation@rca.ac.uk, www.rca.ac.uk



N12º13.062'/W001º32.619' Extended

Belgien/Burkina Faso 2005
8'30'', DV/PAL, Farbe
ohne Text

Regie, Drehbuch Vincent Meessen
Kamera Marc de Balker, Vincent Meessen
Schnitt John Pirard
Musik Sammy Goossens
Produktion Normal

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Über die GPS-Koordinaten gibt der Titel des Films genau, aber auf abstrakte Weise einen Ort in Afrika an. Wir folgen zwei Männern durch diesen Ort und entdecken etwas, das wie eine archäologische Grabungsstätte aussieht. Es ist aber das Werk zweier Arbeiter. Through its GPS coordinates, the title of the film identifies precisely but in an abstract way a location in Africa. As we follow two men through this location we discover what seems to be an archeological site. But it's the work of two labourers.

Bio-/Filmografie geboren 1971; lebt und arbeitet in Brüssel; zahlreiche Ausstellungen und Festivalteilnahmen in Belgien; 2005 *L'Empiètement du coton graine/The Intruder;* 2006 *The Residents.*
Kontakt Normal, Chée d'Alsemberg 820b, B-1180 Brüssel, Fon +32-2-378 2188, E-Mail info@normal.be, www.normal.be



Dangerous Supplement Gefährliche Ergänzung

USA 2005
14'30'', DVCAM/NTSC, Farbe und
s/w, englisch

ein Video von Soon-Mi Yoo
Produktion Soon-Mi Yoo

Der größte Teil des Archivmaterials für diesen Film besteht aus Filmaufnahmen des Militärs, die während des Koreakrieges gemacht wurden. Ist es möglich, die Landschaft der Vergangenheit zu sehen, obgleich sie zuerst den mörderischen Blick des Anderen auf sich gezogen hat? Most of the archival footage of the film comes from military footage shot during the Korean War. Is it possible to see the landscape of the past even though it was first seen by the other's murderous gaze?

Bio-/Filmografie geboren in Seoul, Südkorea; Filmemacherin und Fotografin; 1990 Immigration in die USA; MA an der Yonsei University in Seoul, Südkorea; 1991 Filmstudium an der University of Washington Extension; 1999 MFA am Massachusetts College of Art; Installationen weltweit; 1989 *Gil (The Road);* 1994 *Do roo (Circling Back) ;* 1995 *Orchids;* 1999 *Faith;* 2004 *Ssitkim: Talking to the Dead; Isahn.*
Kontakt Soon-Mi Yoo, 249 Mather St, USA-Syracuse NY 13203, Fon +1-315-479 9625,
E-Mail yellowearth@yahoo.com



Programm 8 Mythenbildung Myths in the Making **Montag 8.5.06, 14:30 Uhr, Lichtburg**

Mapa

Indien 2005
9', 35 mm, Farbe
hindi mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Amit Dutta
Kamera Dhirendra Shukla
Schnitt Anindya Roy
Produktion Film & TV Institute of India

Welturaufführung
World Premiere

In diesem Film geht es um einen Jungen, der sich wünscht, Blumen zu züchten. Es ist aber auch ein Film über seine Beziehung zu seiner Familie und zu seinem Land. This is a film about a boy who wishes to grow flowers. The film also shows his relationship with his family and with his country.

Bio-/Filmografie geboren 1977 in Jammu, Indien; BA in Betriebswirtschaftslehre; 2000 Diplom in Regie am Film- und Fernsehinstitut in Pune; journalistische Tätigkeit bei der "Kashmir Times"; 2001 *Indulgence;* 2002 *They Remained in Shadows; Fireproof Room;* 2003 *Massan; Digital Zoom; Keshkambli* (in Oberhausen 2004); 2004 *Chakravak; Kshya, Thra, Ghya* (in Oberhausen 2005).
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



Quid esperanza

Belgien 2005
14'30'', 35 mm, Farbe
spanisch, portugiesisch, italienisch
mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Kamera Stéphane Manzone
Schnitt Stéphane Manzone, Elie Rabinovitch, François-Louis Mertens, Sophie Vercruysse
Produktion AJC!

Im Rahmen einer Reise durch Spanien, Portugal und Sizilien zu den Klängen der "Dunklen Nacht" des Johannes vom Kreuze versucht dieser dreiteilige Dokumentarfilm, Licht in das geheimnisvolle Dunkel zu bringen, das dem mediterranen Katholizismus zugrunde liegt. Travelling between Spain, Portugal and Sicily rocked by the music of Juan De La Cruz's 'Mystic Night', this three part documentary strives to bring to light the occult mystery embedded in Mediterranean Catholicism.

Bio-/Filmografie Regisseur und Drehbuchautor; 1999/2000 diverse Projekte für RTL, Bdigital und Tempo Allegro; 1998 *Des Routes;* 2001 *Le Devenir animal d'Isabelle Bachmann;* 2004 *Le Voeu d'éternité; Le Devenir animal d'Anna Manzone; Mare Nostrum;* 2005 *Les Couleurs de Nine.*
Kontakt AJC!, rue du Fort, 109, B-1060 Brüssel, Fon +32-2-534 4523, Fax +32-2-534 7637,
E-Mail info@ajcnet.be



Bardo

Taiwan 2005
10', 35 mm, Farbe, ohne Text

Regie, Drehbuch, Schnitt, Kamera Lin Tay-jou
Musik Lo Song-tze
Darsteller Lo Yuan-pei
Produktion Lin Tay-jou

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Der Filmemacher verwendet Totemsymbole, die lang gehegte Tabus brechen sowie auf das ursprüngliche Wesen der engen, aber konfliktreichen Verbindungen zwischen dem Leben, der Natur und der Zivilisation verweisen. The filmmaker's use of totemic symbols challenges strongly held taboos and points at the elemental nature of the intimate yet conflicting links between life, nature and civilization.

Bio-/Filmografie geboren 1968 in Taiwan; Filmstudium in Großbritannien; seit 1997 Lehrstuhl an der National Yunlin University of Science and Technology in Taiwan; zahlreiche Festivalteilnahmen weltweit; 1990 *Develop;* 1993 *Icy Icons;* 1994 *Afterimage;* 1996 *Landscapes in the Dream;* 1997 *Waves;* 1999 *A Piece of Work for Myself;* 2000 *Chichi, the Monster; The Money that Kills;* 2002 *I Don't Talk.*
Kontakt Lin Tay-jou, 8F, 270 Chungshan Rd., TW-Touliu Yunlin 640, Fon +886-952-953 655,
Fax +886-5-533 1707, E-Mail lintj@yuntech.edu.tw



Impending Doom Drohendes Unheil

Portugal 2006
7', DV/PAL, Farbe, ohne Text

Regie, Drehbuch, Kamera Edgar Pêra
Schnitt Nadia Henriques
Musik Dead Combo, Legendary Tiger Man
Produktion Corda Seca SA

Weltuaufführung
World Premiere

Eine Sammlung filmischer Tagebücher. Gedreht in Rom und Lissabon, bei den Trauerfeiern von Papst Johannes Paul II und Alvaro Cunhal, dem portugiesischen Kommunistenführer. A collection of cinematic diaries. Shot in Rome and Lisbon, at the funerals of Pope John Paul II and Alvaro Cunhal, the Portuguese communist leader.

Bio-/Filmografie geboren 1960 in Lissabon; 1981 Filmstudium an der Universität in Lissabon; seit 1984 Tätigkeit als Produzent, Cutter und Drehbuchautor; seit 1990 Regisseur von Kurz-, Dokumentar- und Spielfilmen; Filmauswahl: 1991 *A Cidade de Cassiano; Matadouro;* 1992 *Arbeit macht frei?;* 1993 *SWK4;* 1994 *Manual de Evasão – Lx 94;* 1996 *Who Is the Master Who Makes the Grass Green?;* 2000 *25 April: an Adventure trough Democracy;* 2001 *The Window (Holy Baguete! Mix);* 2002 *The Man-Theatre;* 2003 *Guitar;* 2004 *És a nossa fé.*
Kontakt Edgar Pêra, Rua Ribeiro Sanches 23, 4 A, P-1200-786 Lissabon, Fon +351-96-516 8288, E-Mail edgarpera2003@yahoo.com



Godsberg

Niederlande 2005
17', Beta SP/PAL, Farbe und s/w, niederländisch mit engl. Untertiteln

ein Video von Fred Pelon
Produktion Fred Pelon Filmatelier Eyediom
Int. Vertrieb Filmbank

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Experistorischer Film, basierend auf Found Footage, das bei einem holländischen Nazitreffen zwischen 1937-1940 im Zentrum der Niederlande gedreht wurde. Der Ort mit seiner Nazi-Architektur dient heute als Campingplatz. Experistorical film based on found footage filmed at a Dutch nazi meeting in the centre of the Netherlands between 1937-1940. The place now serves as a camping site with all the nazi architecture still in place.

Bio-/Filmografie geboren 1961; Filmemacher und Kurator; Beschäftigung mit Super 8, Found Footage, Recycling und Telecine-Techniken; zurzeit arbeitet er beim Filmatelier Eyediom in Amsterdam; Filmauswahl: 2000 *Sandalista;* 2001 *The Dutch Act;* 2002 *Screaming Layers; Reanimated a Cameraman;* 2003 *Mold Boat;* 2004 *Mantelfraude Mentalfreude; Hoela Loop; Down to Earth;* 2005 *Brainframes; Jaap Pieters Portrait.*
Kontakt Filmbank, Claartje Opdam, Vondelpark 3, PO Box 74782, NL-1071 AA Amsterdam, Fon, Fax +31-20-612 5184, E-Mail info@filmbank.nl, www.filmbank.nl



Mourning Trauern

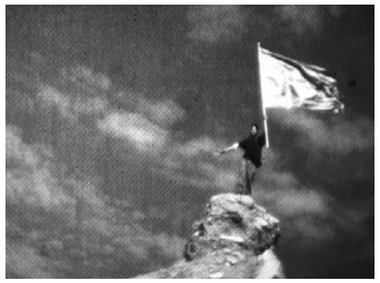
Kasachstan 2004
13', DVD, Farbe und s/w
russisch mit engl. Untertiteln

ein Video von Alexander Ugay
künstlerischer Leiter Roman Maskalev
DarstellerInnen Marat Amiraev, Tatyana Gorobchenko, Alexander Rogoza u. a.
Produktion Bronepoezd art-group

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Dieser Videoroman besteht aus drei Teilen. Teil 1 zeigt eine Braut, die auf dem Fahrrad an einem Friedhof vorbeifährt. Teil 2 parodiert Kriegsspiele von Kindern. In Teil 3 wird der Protagonist, ein Genie, erhängt. All das spielt sich vor dem Hintergrund einer düsteren Stadtszenerie ab. This video novel consists of three parts. Part 1 shows a bride passing by a cemetery on a bicycle. Part 2 is a parody on children's war games. In part 3, the protagonist, a genius, is hanged. All this is filmed against a gloomy cityscape.

Bio-/Filmografie geboren 1978 in Kasachstan; lebt und arbeitet als Fotograf und Videokünstler in Alma Ata; 2002 Studienabschluss an der Universität in Kyrgyz; zahlreiche internationale Publikationen und Ausstellungen; 1999 *Country;* 2000 *Cinemaobject #1-#3;* 2001 *Adolf Kupfshinov; Tea Ceremony; Vaudeville with Five Heads;* 2002 *The Mystery of Rickshaw's School; Cosmic Uncertainty; Winter; Summer; Artist;* 2003 *Aral Haiku; Fisherman's Waltz; Old Man's River; Made in Versace;* 2005 *KyzylordaTexas Transit; Untitled; Optimism.*
Kontakt Alexander Ugay, Aiteke bi 132 apt. 7, KZ-050000 Alma Ata, Fon +7-3272-774 364, E-Mail alexanderugay@mail.ru



Because of the War Wegen des Krieges

Großbritannien 2005
13'30'', Beta SP/PAL, Farbe
englisch

Regie, Drehbuch, Schnitt Jennet Thomas
Musik Sara Byers, Jennet Thomas
DarstellerInnen Pat Thomas, Robert Allwood, Alan Thomas u. a.
Produktion Jennet Thomas

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Wegen des Krieges veränderten sich die Dinge. Nur wenige Spielsachen und Spiele blieben übrig und die Musik war fast zu Ende. Das Leitungswasser schmeckte weiblich und das Fernsehen kam nur noch mit hässlichen Zuckungen. Because of the war, things were changing. Very few toys or games were left and music was almost over. Tap water was tasting female, and television only came in nasty spasms.

Bio-/Filmografie ihre Werke sind eine Mischung aus Popkultur, Experimental- und Spielfilm; Mitbegründerin der Londoner Gruppe "Exploding Cinema Collective"; Filmauswahl: 1994 *The Real Hamster Film;* 1995 *I'm So Sorry;* 1998 *Victims of F.A.T.E.;* 1998 *The Mr. Cole Trilogy;* 2000 *The Lee Mysteries; Maldoror; Sharony!;* 2002 *Cowboys and Indian;* 2003 *Perfect Spot;* 2004 *On the Shape of the Scab; Double Dummy.*
Kontakt Jennet Thomas, II, Wroxton Road, GB-SE152BN London, Fon +44-207-732 8058, E-Mail jennetthomas@hotmail.com



Programm 9 **Taucher** Divers **Montag 8.5.06, 20:00 Uhr, Lichtburg**

Toi, Waguih You, Waguih Du, Waguih

Frankreich 2005
28', 35 mm, Farbe und s/w
französisch/arabisch mit engl. UT

Regie, Drehbuch Namir Abdel Messeeh
Kamera Nicolas Duchene
Schnitt Albertine Lastera
Produktion Alter Ego

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Die Beziehung zwischen einem Sohn, der Regisseur geworden ist, und seinem Vater, der in Ägypten unter Nasser politischer Gefangener war. The relationship between a son who has become a film director and his father who was a political prisoner under Nasser in Egypt.

Bio-/Filmografie geboren 1974 in Paris; Studium der Filmregie an der Ecole nationale supérieur des métiers de l'image et du son, la Femis in Paris; 2000 *Comme hier;* 2005 *Quelque chose de mal.*
Kontakt Alter Ego, Simon Leclere, 24, rue de Limare, F-45000 Orléans, Fon, Fax +33-2-386 256 64, E-Mail info@alterego-prod.com, www.alterego-prod.com



The Diver Der Taucher

Palästina 2004
9', DVD, Farbe, englisch

ein Video von Jumana Emil Abboud
Produktion Jumana Emil Abboud

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Ein modernes Märchen über einen Taucher, unbestimmt in Geschlecht und Nationalität, der auf der Suche nach einem Herzen ist. Der Taucher denkt über die Absurdität und den Verlust des menschlichen Mitgefühls nach. A modern fairytale about a diver, anonymous in gender and nationality, who is looking for a heart. The diver reflects on absurdity and the loss of human compassion.

Biografie geboren 1971 in Shefa-Amer in Palästina; 1979 Umzug nach Kanada; Kunststudium am Ontario College of Art, Toronto; BFA an der Bezalel Akademie für Kunst und Design, Jerusalem; Veranstaltung zahlreicher internationaler Workshops und Seminare über den Dialog zwischen Palästina und Israel.
Kontakt Jumana Emil Abboud, New Gate, Old City, PO Box 146 44, IL-91145 Jerusalem, Fon +972-52-625 1291, E-Mail 2jumana@gmail.com



Praeities kalba Language from the Past

Litauen 2004
12', DVD, Farbe und s/w
russisch mit engl. Untertiteln

ein Video von Gintaras Makarevicius
Int. Vertrieb Galerie Schleicher & Lange

Welturaufführung
World Premiere

Mittels 8-mm-Filmen aus Privatarchiven erzählt das Video die Geschichte eines russischen Mannes, der viele Jahre in Litauen gelebt hat, ohne jemals Litauisch gelernt zu haben. Using 8 mm films taken from private archives, the video tells the story of a Russian man who has been living in Lithuania for many years without ever having learned Lithuanian.

Bio-/Filmografie geboren 1965 in Trakai; 1988-94 Kunststudium an der Vilnius Academy of Arts; zahlreiche Stipendien; Publikationen, Gestaltung von Bühnenbildern sowie Einzel- und Gruppenausstellungen europaweit; 1999 *Hot;* 2000 *Relatives;* 2001/01 *The Pit;* 2002 *Naicai;* 2003/04 *Vaskichi.*
Kontakt Galerie Schleicher & Lange, Julia Schleicher, 12, rue de Picardie, F-75003 Paris, Fon +33-1-427 702 77, Fax +33-1-427 702 72, E-Mail julia@schleicherlange.com, www.schleicherlange.com



Gde je Kenedi bio 2 godine Kenedi, Lost and Found Kenedi, Verloren und Wiedergefunden

Serbien und Montenegro 2005
26', DVD, Farbe,
deutsch/serbokroatisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Kamera Želimir Žilnik
Schnitt Marko Cuejić
Darsteller Kenedi Hasani, Denis Ajeti
Produktion Terra Film

Zwei Jahre nach der Fertigstellung von *Kenedi geht nach Hause zurück* **trifft Želimir Žilnik den Protagonisten – Kenedi Hasani – in Wien an und begleitet ihn auf seiner Reise von Westeuropa nach Serbien.** Two years after completing *Kenedi Goes Back Home* Želimir Žilnik meets the protagonist – Kenedi Hasani – in Vienna and follows him on his journey from Western Europe back to Serbia.

Bio-/Filmografie geboren 1942 in Niš; Jurastudium; in den 70ern erregten seine Filme heftige Kritik, da sie Teil der "Schwarzen Welle" waren; frühe Werke wurden verboten; 1973-76 Exil in der BRD; seit 1977 Filme in Jugoslawien; 1993 Gründung einer Produktionsfirma, die sich mit Antikriegs-Projekten befasst; 2002 Retrospektive in Oberhausen; zahlreiche Festivalteilnahmen weltweit; Filme in Oberhausen 1968-1992: 1968 *Pioiri maleni, mi smo vojska prava, svakog dana nicemo, ko zelena trava; Nezaposleni ljudi; Lipanjska gibanja;* 1971 *Crni film;* 1992 *Silos "Dunav" Vukovar;* 1994 *Tito po drugi put medju srbima;* 1998 *Kud plovi ovaj brod;* 2001 *Tvrdjava Evropa;* 2003 *Kenedi se vraća kući.*
Kontakt Terra Film, Sarita Matijević, Futoska 66, YU-21000 Novi Sad, Fon +381-21-548 633, Fax +381-21-548 640, E-Mail terrafilm@ns.sbb.co.yu



NYC Weights and Measures NYC Gewichte und Maße

USA 2005
5'30" DVCAM/NTSC, Farbe
englisch

ein Video von Jem Cohen
Produktion Jem Cohen
Int. Vertrieb Video Data Bank

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Der Film beginnt mit einer Parade für den Astronauten John Glenn und begibt sich dann auf den Weg durch Stadtbezirke und Zeit, um New York Citys vielfältige Stimmungen zu erkunden, von laut und unbarmherzig zu ernsthaft und verträumt. The film opens with a parade for astronaut John Glenn, then makes its way across boroughs and time to explore New York City's many moods, from loud and relentless to grave and dreamy.



Bio-/Filmografie geboren 1962 in Kabul, Afghanistan; 1984 BA an der Wesleyan University in Kalifornien; 1983 erste eigene Regiearbeit; zahlreiche Kurzfilme, Musikvideos (u. a. für REM), Installationen und Multi-Media-Performances; 2001 Jem Cohen Special in Oberhausen; Filmauswahl: 1983 *A Road in Florida;* 1992 *Black Hole Radio; Just Hold Still; Lost Book Found;* 1999 *Amber City; Instrument;* 2001 *Milan;* 2004 *Chain.*
Kontakt Video Data Bank, 112 S. Michigan Ave., USA-Chicago, Il. 60603, Fon +1-312-345 3550, Fax +1-312-541 8073, E-Mail info@vdb.org, www.vdb.org

Programm 10 **Reflexionen** Reflections **Dienstag 9.5.06, 12:30 Uhr, Lichtburg**

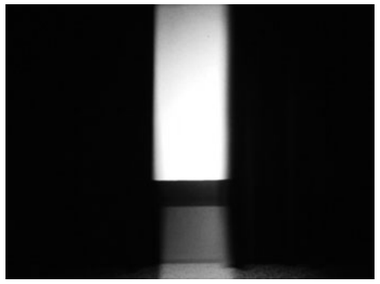
Projector Obscura

USA 2005
10', 35 mm, Farbe, ohne Text

ein Video von Peter Miller
Produktion Peter Miller

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Eine Serie von Filmen, die im Projektor belichtet wurden. Projektoren und Kameras sind sich so ähnlich, dass wenn die Projektionskammer richtig abgedunkelt ist und unbelichtetes Material durch den Projektor läuft, das Licht aus dem Kino den Film durch die Projektorlinse belichtet. A series of films that are exposed using projectors. The extreme similarity between the design of the film camera and of the projector is such that if the projection booth is adequately darkened and unexposed film is run through the projector, light from the theater will enter the lens and expose the film.



Bio-/Filmografie lebt und arbeitet in Chicago; 2000 BA am Hampshire College; 2005 MFA am School of the Art Institute of Chicago; Filmauswahl: 1998 *Idlemind;* 1999 *Waiting for the Time Being;* 2000 *A Matter of Moments;* 2001 *Celluloid Dissection;* 2004 *Latent;* 2003 *Turning Leaf; Tails out; Re:action (In)action; Veni Vedi Viscum; Crushing Blow (Proof of Love), Pax Lux;* 2004 *Last Light;* 2005 *Ping; JFK; Graven.*
Kontakt Peter Miller, 1252 West Chicago Ave #2, USA-Chicago IL60622, Fon +1-773-329 7464
E-Mail peterhopkinsmiller@gmail.com

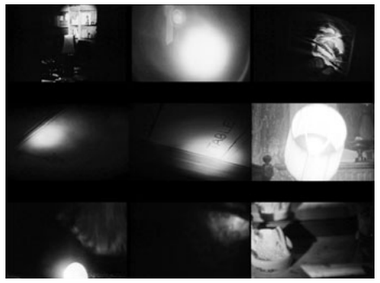
Radar

Deutschland 2006
5'30", Beta SP/PAL, Farbe und s/w
ohne Text

ein Video von Volker Schreiner
Produktion Volker Schreiner

Weltuaufführung
World Premiere

Kompilation von Lichtkegeln. Compilation of cones of light.



Bio-/Filmografie geboren 1957 in Isingerode; 1977-83 Studium an der HbK Braunschweig; seit 1988 Videoarbeiten; seit 1992 Vorträge, Seminare und Workshops, u. a. an den Goethe-Instituten Rom, Istanbul, Jerusalem und Bangkok; seit 1993 Lehraufträge an verschiedenen Hochschulen und Universitäten; Filmauswahl: 1988 *White Screen;* 1990 *Bright Box;* 1992 *Crossings;* 1993 *Roundabout;* 1995 *Retake;* 1996 *Subsoil; Seesaw* (in Oberhausen1997); 1998 *Folder;* 2000 *Rack* (in Oberhausen 2001); *2003 Shading;* 2004 *Counter* (in Oberhausen 2005).
Kontakt Volker Schreiner, Sallstr. 82, D-30171 Hannover, Fon, Fax +49-511-542 2090,
E-Mail mail@volkerschreiner.de, www.volkerschreiner.de

Spica

Japan 2005
30', DVD, Farbe
japanisch mit engl. Untertiteln

ein Video von Koji Shirakawa
Int. Vertrieb Gauguins International Inc.

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Ein neunjähriger Junge mit einer unheilbaren Herzkrankheit hat nur noch wenige Tage zu leben. Auf der Suche nach einem Spender, appelliert der Vater verzweifelt an TV-Sender, während die Mutter zu drastischeren Mitteln greift. A nine-year-old boy with an incurable heart disease has but a few days to live. Searching for a donor, his father stages a cry for help in front of TV stations while the mother resorts to more drastic means.



Bio-/Filmografie geboren 1967 in Japan; 1994 Besuch des Image Forum Institute of Moving Image; 1997 *The Sight behind the Bandaged Eye;* 1999 *Discipline for the Left-Handed;* 2000 *The Beast; REC;* 2001 *Zipper & Tits;* 2002 *While the Right Hand Is Sleeping; 2003 What Ever Happened to Ms. Machiko?*
Kontakt Gauguins International Inc., Yoko Yamamoto, 1-11 #1004, Hakozaki Nihonbashi, Chuo-ku, JAP-Tokio 103-0015, Fon +81-3-564 938 01, Fax 81-3-564 938 01 E-Mail mail@gauguins.com, www.open-art.tv

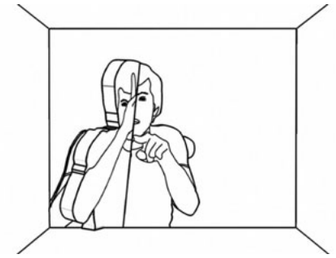
Kino Krov

Frankreich 2005
6', Beta SP/PAL, s/w
russisch mit engl. Untertiteln

ein Video von Elise Florenty
Produktion Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Zwischen Autismus und innerem Monolog, vermischt mit Gesten, schreibt ein Mann, unter der Last von vergrößerten Buchstaben, das Wort *Kino*. Seine Gedanken irren zwischen Geräuschassoziationen und Wortspielen hin und her. Between autism and an interior monologue interspersed with gestures a man burdened with magnified letters attempts to write the word *Kino* (cinema). His thoughts stray between sound associations and word games.



Bio-/Filmografie geboren 1978 in Bordeaux; Studium an der Ecole Nationale Supérieure d'Arts de Cergy in Paris und der Universität Paris III; Postgraduiertenstudium in Lyon, 2001 *Pression; Dragon; Uniforme; Anguille; Signes particuliers/Signes de reconnaissance;* 2002 *Brother Burning Bright; Articules;* 2003 *City Legend; Monotonie; Le Vent de la migraine;* 2004 *Welcome, the Other Way around.*
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

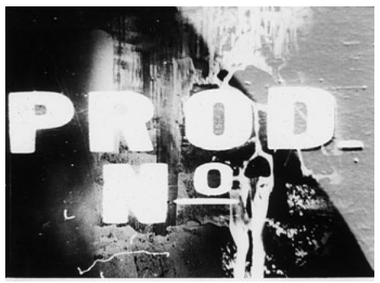
Instructions for a Light and Sound Machine

Österreich 2005
17', 35 mm, s/w, ohne Text

Regie Peter Tscherkassky
Musik Dirk Schaefer
Int. Vertrieb sixpackfilm

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Unbedarft marschiert der Held eine Straße entlang, bis er sich plötzlich den grausamen Launen einiger Betrachter sowie des Filmemachers ausgeliefert sieht. Zwar wehrt er sich heldenhaft, wird aber dennoch an den Galgen geknüpft, wo er den Filmtod in Gestalt eines Filmrisses stirbt. Walking down the street, the hero suddenly realizes that he is not only the subject to the gruesome moods of several spectators but also at the mercy of the filmmaker. He defends himself heroically, but is condemned to the gallows, where he suffers a cinematic death when the film breaks.



Bio-/Filmografie geboren 1958 in Wien; 1979-84 Philosophiestudium in Berlin; seit 1984 zahlreiche Publikationen zur Geschichte und Theorie des avantgardistischen Films; seit 1988 Konzeption und Organisation diverser Avantgardefilmfestivals; 1987 *Shot-Countershot; Tabula Rasa;* 1988 *A Jour;* 1992 *Parallel Space: Inter-View;* 1996 *Happy-End;* 1998 *L'Arrivée;* 1999 *Outer Space;* 2001 *Dream Work* (in Oberhausen 2002).
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

Deutscher Wettbewerb German Competition

Programm 1 **41**

Samstag 6.5.2006, 12:30 Uhr, Saturday May 6th 2006, 12:30 pm, **Lichtburg**

Programm 2 **42**

Samstag 6.5.2006, 17:00 Uhr, Saturday May 6th 2006, 5:00 pm, **Lichtburg**

Programm 3 **44**

Sonntag 7.5.2006, 12:30 Uhr, Sunday May 7th 2006, 12:30 pm, **Lichtburg**

Programm 4 **45**

Sonntag 7.5.2006, 17:00 Uhr, Sunday May 7th 2005, 5:00 pm, **Lichtburg**

Zahlen und Tendenzen Trends and Figures

1381 Beiträge wurden zum Deutschen Wettbewerb der Kurzfilmtage eingereicht, was einer erneuten Steigerung von knapp zehn Prozent entspricht (2005: 1248 Filme). 23 Beiträge wurden für den Deutschen Wettbewerb ausgewählt. Darunter befinden sich neun 35 mm-Filme und 14 Videoproduktionen. Sieben der 14 Videoarbeiten sind digitale Formate.

Von den großen Filmhochschulen kommen drei Arbeiten (dffb Berlin, KHM Köln, HFF München), weitere vier kommen von Kunsthochschulen und Universitäten. Geografisch konzentriert sich die Auswahl deutscher Filme auf Berlin mit sieben Produktionen und Hamburg mit fünf Produktionen. Nordrhein-Westfalen ist mit drei Arbeiten vertreten.

Sieben Beiträge sind kürzer als zehn Minuten, elf dauern zwischen zehn und 20 Minuten, und fünf haben eine Laufzeit von über 20 Minuten.

Die Kurzfilmtage zeigen in diesem Jahr 15 Welturaufführungen, und drei Beiträge werden erstmals in Deutschland zu sehen sein.

There were 1381 entries for the German Competition at the Festival. This again represents an increase of 10 percent (2005: 1248 films). 63 of these films reached us via the international submission platform Reelport. From this large number, 23 works were chosen for the German Competition. These include nine 35 mm films and 14 video productions. Seven of these 14 video works are digital formats.

Three works come from film schools (The German Film and Television Academy Berlin, Academy of Media Arts Cologne and the Academy for Television and Film Munich), four from art schools and universities. Geographically seen, the selection of German films is concentrated on Berlin (seven productions) and Hamburg (five productions). North Rhine-Westfalia is represented with three works.

Seven of the films are shorter than ten minutes, eleven run for between ten and 20 minutes, and five last longer than 20 minutes.

This year, the Short Film Festival will be showing 15 world premieres and three 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 6.5.06, 12:30 Uhr, Lichtburg

Casio, Seiko, Sheraton, Toyota, Mars



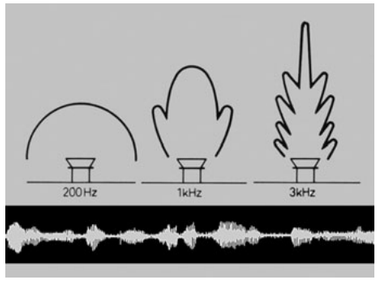
Deutschland 2005
13', DVD, Farbe, englisch

Regie Sean Snyder
Schnitt Sean Snyder, Matti Isan Blind
Produktion Sean Snyder

Das Video beleuchtet die Akzeptanz von Konsumgütern auf allen Seiten der ideologischen Kluften und die sich verändernde Rolle von Fotojournalisten angesichts der allen Konsumenten zur Verfügung stehenden Produkte für die digitale Bildverarbeitung. The video examines the acceptance of consumer products on all sides of ideological divides and the transforming role of photojournalists given the ability of consumer digital imaging products.

Bio-/Filmografie geboren 1972 in Virginia Beach, USA; lebt in Berlin und Tokio; u. a. 1993-99 Studium an der Städelschule, Frankfurt/M.; zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen weltweit; 2001-04 *Two Oblique Representations of a Given Place (Pyongyang);* 2004 *Analepsis; Gate 2 Street.*
Kontakt Sean Snyder, Strausberger Platz 12, D-10243 Berlin, Fon +49-30-420 874 34, Fax +49-30-420 874 35, E-Mail seansnyder@gmx.de

Drei Grazien Three Graces



Deutschland 2006
14'30'', 35 mm, s/w
englisch/deutsch

Regie, Drehbuch, Kamera, Animation, Schnitt Hanna Nordholt, Fritz Steingrobe
Musik Giuseppe Gagliano, Imo Toshiba
Produktion Hanna Nordholt, Fritz Steingrobe

Welturaufführung
World Premiere

Ausgehend von der Tonspur der ersten jemals gespeicherten menschlichen Stimme besuchen die drei Faradayschen Schwestern Optik, Akustik und Schrift verschiedene Werkstätten des 20. Jahrhunderts, in denen sich Menschen mit Maschinen koppelten, um als Künstler-Ingenieure neue Schaltkreise zu öffnen. Starting from the sound track of the first human voice ever recorded, the three Faraday sisters Optics, Acoustics and Scripture visit various 20th century workshops in which men connected with machines to open up new circuits as artist-engineers.

gemeinsame Bio-/Filmografie leben und arbeiten in Hamburg; seit 1985 gemeinsame Kurzfilme; Filmauswahl: 1998 *Das dritte Fenster* (in Oberhausen 1998); *Turtle Funk;* 1999 *Love Bugs;* 2001 *Netrats;* 2002 *Pa Tak* (in Oberhausen 2003); *Yo Io vi* (in Oberhausen 2004).
Kontakt Hanna Nordholt, Fritz Steingrobe, Vereinsstr. 32, D-20357 Hamburg, Fon, Fax +49-40-430 1321, E-Mail hanna-fritz@t-online.de

Squiggle



Deutschland 2005
22', Beta SP/PAL, Farbe, englisch

Regie, Drehbuch, Kamera, Schnitt Oliver Husain
Musik Fym et Diane
Produktion Oliver Husain

Ein unbehagliches Gefühl. Ich lese meine alten Tagebücher. Ich bin von meinem 20-jährigen Ich überrascht. Etwas Spannendes, etwas Unverstelltes, etwas, das ich nie wieder werde denken können. Eine Klarheit, die nur zu jenem Zeitpunkt existierte. An uneasy feeling. I'm reading my old diaries. I'm surprised by my 20-year-old me. Something thrilling, something undisguised, something I will never be able to think again. A lucidity which existed only at that given moment.

Bio-/Filmografie geboren 1969 in Frankfurt/M.; 1992-98 Film und Medienkunst an der HfG Offenbach; Mitbegründer der Performance-Gruppe *Da Group;* Film- und Videoauswahl: 1998 *Star-Escalator (Sensorama)* (in Oberhausen 1999); 2002 *Q* (in Oberhausen 2003); 2004 *FuZe; Swivel;* 2005 *Shrivel* (in Oberhausen 2005).
Kontakt Oliver Husain, Mörfelder Landstr. 80, D-60598 Frankfurt/M., Fon +49-179-496 5084
E-Mail oliver@husain.de, www.husain.de

with you

Deutschland 2006
19'30'', Beta SP/PAL, Farbe
isländisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Kamera, Schnitt Eva Könnemann
Musik Egill Saebjörnsson
DarstellerInnen Egill Saebjörnsson, Gudny Gudmundsdottir
Produktion Eva Könnemann

Welturaufführung
World Premiere

Egill, ein isländischer Musiker, fährt alleine nach Istanbul und komponiert dort ein Lied. Seine Freundin ruft aus Reykjavik an und versucht ihn zur Heimkehr zu bewegen. Egill, a musician from Iceland, travels alone to Istanbul where he composes a song. His girlfriend calls him from Reykjavik and tries to persuade him to come home.

Bio-/Filmografie geboren 1973 in Frankfurt/M.; freie Filmemacherin und Videokünstlerin; 1993-99 Studium an der Filmakademie Baden-Württemberg, Diplom im Bereich digitale Bildgestaltung; 2001-05 mehrere Stipendien und Aufenthalte in Frankreich und der Türkei; neben diversen Kurzfilmen entwirft sie Ausstellungen für Museen; 2002 *Happy Problem; Immer wenn es schneit;* 2003 *Light Boy; Nothing Is Written;* 2004 *Wo meine Linie deine trifft.*

Kontakt Eva Könnemann, Kastanienallee 52, D-10119 Berlin, Fon +49-30-503 632 15, E-Mail eva.koennemann@gmx.de



Zwei Monate sein Two Months to Be

Deutschland 2006
19', DV/PAL, Farbe, deutsch

Regie, Drehbuch, Kamera, Schnitt Azin Feizabadi
Musik Hossein Alizadeh, Maryam DJ
Produktion UdK Berlin

Welturaufführung
World Premiere

Anfang April 2005 unternahm ich eine Reise nach Teheran. Meine erste Reise nach meiner Auswanderung nach Deutschland. Dabei habe ich auch meine Digitalkamera mitgenommen und es entstand ein Text. In the beginning of April 2005, I made a trip to Tehran. My first trip since my emigration to Germany. I took a digital camera with me and a text was created.

Biografie geboren 1982 in Teheran, Iran; 1998 Immigration nach Deutschland; seit 2004 Studium an der UdK Berlin; Mitglied und Initiator des Projekts "Reloading Images" zum Austausch zwischen Künstlern aus dem Nahen und Mittleren Osten und dem europäischen Raum.

Kontakt Universität der Künste Berlin, Christine Faber, Grunewaldstr. 2-5, D-10823 Berlin, Fon +49-30-318 524 57, Fax +49-30-318 512 47, faber@udk-berlin.de, www.udk-berlin.de



Programm 2 **Samstag 6.5.06, 17:00 Uhr, Lichtburg**

Benidorm

Deutschland 2006
19', 35 mm, Farbe
englisch, französisch, spanisch
mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Carolin Schmitz
Kamera Hajo Schomerus
Produktion unafilm

Welturaufführung
World Premiere

Der Name Benidorm steht für Pauschaltourismus, für Sonne und Suff zu Schleuderpreisen und für eine zubetonierte Küste. Im Winter residieren dort hauptsächlich Rentner. ***Benidorm*** **ist ein Film über Alter, Würde und Vergänglichkeit.** Benidorm stands for all inclusive tourism, for sun and booze at crash prices and for a coast covered with concrete building blocks. In winter, mostly pensioners stay there. *Benidorm* is a film about old age, dignity and transience.

Bio-/Filmografie geboren 1967 in Wiesbaden; lebt und arbeitet in Köln; 1997-2002 Studium an der KHM Köln; 1996 *Alles ist gut; 1997 Wenn der Lärm vorbei ist, gönnt man sich auch mal ein Glas Limo; 1998 Die Dame hängt; 1999 4 min 3 sec* (in Oberhausen 1999); *2000 Ganz schön; 2001 Sitzend überleben* (in Oberhausen 2002); *2002 Paralleluniversen* (in Oberhausen 2003).

Kontakt unafilm, Jenny Walendy, Georgstraße 15-17, D-50676 Köln, Fon +49-221-348 0280, Fax +49-221-348 0281, E-Mail office@unafilm.de, www.unafilm.de



Hallelujah!

Deutschland 2006
5', DVD, Farbe
deutsch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Kamera Jochen Hick
Schnitt Jörn Hartmann
Produktion Galeria Alaska Productions

Welturaufführung
World Premiere

Der Papst kommt. Aber erst in drei Stunden. Ein langes Warten für tausende Christen und ein paar Schwule und Lesben. Singen können alle. Doch wer ist lauter? The pope is coming. But only in three hours. A long time of waiting for thousands of Christians and some gays and lesbians. They are all able to sing. Yet, who will be louder?

Bio-/Filmografie geboren in Darmstadt; Studium der visuellen Kommunikation, Schwerpunkt Film an der HfbK Hamburg; Tätigkeit als Regieassistent, Cutter, Produktionsleiter, Autor, Ton- und Kameramann für Fernsehsender und Independent Spielfilme; 1994 Gründung der Produktionsfirma Galeria Alaska Productions; 1984 *Mond über Pittsburg;* 1987 *Gerd Hansen* (in Oberhausen 1987)*; 55;* 1990 *Via Appia;* 1992 *Willkommen im Dom;* 1995 *Menmaniacs – The Legacy of Leather;* 1998 *Sex/Life in L. A.;* 2000 *No One Sleeps;* 2003 *Ich kenn keinen – Allein unter Heteros;* 2005 *Cycles Of Porn;* 2006 *Rainbow's End* (gemeinsam mit C. Jentzsch).

Kontakt Galeria Alaska Productions, Jochen Hick, Postfach 201620, D-20206 Hamburg, Fon, Fax +49-40-420 8199, E-Mail mail@galeria-alaska.de, www.galeria-alaska.de



Kein Platz für Gerold No Place for Gerold

Deutschland 2006
5', 35 mm, Farbe
deutsch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Daniel Nocke
Musik Floridan Tonstudio
Animation Anja Perl, Heidi Wittlinger, Volker Willmann
Produktion Studio Film Bilder

Nach zehn Jahren soll das Krokodil Gerold aus seiner Wohngemeinschaft geworfen werden. Hat die neue Mitbewohnerin, das Gnu Ellen, ihre Finger im Spiel? Ob Intrige oder nicht – die wilde Zeit von früher ist nur noch Erinnerung. After ten long years in the shared flat, Gerold the crocodile is being thrown out. Is there a conspiracy against him? Does newcomer Ellen the wildebeest, have anything to do with it? One thing for sure – the wild days are now just a distant memory.

Bio-/Filmografie geboren 1968 in Hamburg; lebt und arbeitet als Drehbuchautor und Animationsfilmer in Hamburg; 1994-99 Studium an der Filmakademie Baden-Württemberg; Filmauswahl: 1996 *Die Fischerswitwe;* 1998 *Der Peitschenmeister;* 1999 *Die Trösterkrise; Schnee von gestern;* 2002 *Der moderne Zyklop* (in Oberhausen 2002).

Kontakt Studio Film Bilder, Sonja Waldraff, Ostendstr. 106, D-70188 Stuttgart, Fon +49-711-481 027, Fax +49-711-489 125, E-Mail studio@filmbilder.de, www.filmbilder.de



Knospen wollen explodieren Exploding Buds

Deutschland 2005
20', 35 mm, Farbe
deutsch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Schnitt Petra Schröder
Kamera Philipp Pfeiffer
Musik Constantin Christofides
DarstellerInnen Jytte-Merle Böhrnsen, Natascha Hockwin, Boris Aljinovic
Produktion HfbK Hamburg

Die jungen Mädchen Kate und Echo jagen ihren Illusionen hinterher. Als eine von beiden das wahre Leben entdeckt, steht ihre Freundschaft auf dem Spiel. Two young girls, Kate and Echo, live in their own land of make believe. When one of them stumbles across the real world, their friendship faces a serious challenge.

Bio-/Filmografie geboren 1974 in Trostberg; Studium an der HfbK Hamburg, Schwerpunkt Zeichnen, Malerei und Trickfilm; Aufbaustudium im Fach Drehbuch an der Filmakademie Ludwigsburg; Tätigkeit als Storyboarderin, freie Autorin und Puppenbauerin für diverse Animationsstudios; 1996 *Flirrulenz* (in Oberhausen 1997); 1999 *Idölle* (beide in Zusammenarbeit mit Anja Perl).

Kontakt Hochschule für bildende Künste Hamburg, Karin Pretzel, Lerchenfeld 2, D-22081 Hamburg, Fon +49-40-428 989 201, Fax +49-40-428 989 208, E-Mail presse@hfbk-hamburg.de, www.hfbk-hamburg.de



Das Elend der Angestellten The Misery of Employees

Deutschland 2006
6', DV/PAL, Farbe, ohne Text

ein Video von Michel Klöfkorn
Produktion Anna Berger

Welturaufführung
World Premiere

Die Gestaltung der Gesellschaft wurde dem Automobil überlassen, emotionale Verkümmerung in materieller Absicherung folgt. The shaping of society was left to the automobile. What ensues is emotional degeneration in material security.

Bio-/Filmografie geboren 1967 in Cuxhaven; 1990-97 Studium an der HfG Offenbach, Fächer: Malerei, Zeichnung, Film; zahlreiche Festivalteilnahmen und Auszeichnungen; Videos in Oberhausen 1998-2005: 1998 *Star Escalator (Sensorama)* 1999 *Funky People (Blaze);* 2000 *Walking Back Home (Commercial Breakup);* 2002 *Betty Ford (Alter Ego)* (alle zusammen mit Oliver Husain); 2001 *Where the Rabbit Sleeps (Sensorama)* (zusammen mit Anna Berger); 2003 *3,48 €/Min;* 2004 *geht's noch (Roman Flügel).*

Kontakt Anna Berger, Weberstr. 83, D-60318 Frankfurt/M., Fon +49-69-264 086 32, Fax +49-69-489 816 43, E-Mail annaberger2@gmx.net



Jaba

Deutschland 2006
36'30'', Beta SP/PAL, Farbe
ungarisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Schnitt Andreas Bolm
Kamera Gerd Breiter
Produktion HFF München

Welturaufführung
World Premiere

Zoli kehrt in das kleine ungarische Dorf Jaba zurück. Zolis Familie, sesshafte Roma, verdingen sich hier mehr schlecht als recht als Tagelöhner. Für Zoli gibt es in Jaba keine Arbeit, keine Perspektive, und so schlägt er die Zeit tot und wartet. Stillstand. Zoli returns to the small Hungarian village of Jaba. Zoli's family, settled Romanies, work as day-labourers. In Jaba, there is no work for Zoli, no perspective and thus he kills time and waits. Deadlock.

Bio-/Filmografie geboren 1971 in Köln; 1995 Studium der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften an der Freien Universität Berlin; 1997 einjähriges Studium an der Filmhochschule FAMU in Prag; seit 1999 Studium an der HFF München; 2004 Mitgründer der Produktionsgesellschaft pickpocket production; 1997 *Gradually We Hit the Target;* 1998 *Ivana;* 2000 *Rózsa;* 2003 *Die Schläfer* (in Oberhausen 2004).

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



Programm 3 — Sonntag 7.5.06, 12:30 Uhr, Lichtburg

Kristall

Deutschland 2006
14'30'', 35 mm, Farbe, ohne Text

ein Film von Christoph Girardet, Matthias Müller
Musik Christoph Girardet, Matthias Müller, S. Wuermell
Produktion Christoph Girardet, Matthias Müller

Welturaufführung
World Premiere



Der Film entwirft ein Melodram in klaustrophobisch anmutenden Spiegelkabinetten. Wie ein anonymer Beobachter observiert der Spiegel Szenen von Intimität. Er erzeugt ein Bild im Bild, das den Figuren einen Rahmen gibt. The film creates a melodrama inside seemingly claustrophobic mirrored cabinets. Like an anonymous viewer, the mirror observes scenes of intimacy. It creates an image within an image, providing a frame for the characters.
gemeinsame Bio-/Filmografie Christoph Girardet (geb. 1966) und Matthias Müller (geb. 1961) studierten in der Film-und Videoklasse der HbK Braunschweig; seit 1999 künstlerische Zusammenarbeit; zahlreiche internationale Auszeichnungen; 1999 *Phoenix Tapes;* 2002 *Manual;* 2003 *Mirror* (alle Filme in Oberhausen); 2002 *Beacon;* 2003 *Play;* 2004 *Ray;* 2005 *Catch; Ground.*
Kontakt Matthias Müller, August-Bebel-Str. 104, D-33602 Bielefeld, Fon, Fax +49-521-178 367, E-Mail mueller.film@t-online.de

Schlachtzeug

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

ein Video von Wolfgang Hogekamp
Produktion spokenwordberlin

Welturaufführung
World Premiere



Dieser Poetry Clip wurde mit Playback auf 200 % ausgespielt und dann gefilmt. Auf der Timeline wurden die Aufnahmen auf 100 % abgespielt, wodurch die irritierenden Bewegungen entstehen. This poetry clip was played with playback at 200 % and then recorded. On the timeline, the recordings were played out at 100 % which creates irritating movements.
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; Poetry Clips 2004: Die Haut der Mädchen* (in Oberhausen 2005).
Kontakt spokenwordberlin, 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

Rien du tout Anything at All Gar nichts

Deutschland/Frankreich 2006
30', Beta SP/PAL, Farbe
französisch mit engl. Untertiteln

ein Film von Maya Schweizer, Clemens von Wedemeyer
Produktion Château-Rouge Production

Welturaufführung
World Premiere



Der Film bezieht sich auf den Entwurf des Theaterstücks *Katastrophe* **von Samuel Beckett. Ein Spielleiter konzentriert sich gerade auf einen Schauspieler, während die übrigen jugendlichen Darsteller gelangweilt auf die Anweisungen der Regisseurin warten.** The film is based on the draft of the play *Catastrophe* by Samuel Beckett. A director concentrates on a single actor while the crowd of young players feel bored and wait for the instructions of the female director.
Biografie M. Schweizer geboren 1976; 2005 Diplom an der UdK Berlin; zahlreiche Ausstellungen und Publikationen; 2003 *Your Destiny Depends on Your Lucky Charm's Mood; Le Pigeon;* 2004 *Annaba; Wieder der Strand; Pas de pique-nique à St. Marc; Une Collection; La Récréation; Der Landkreis; Après le Maquis.*
Bio-/Filmografie C. von Wedemeyer geboren 1974; 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;* 2005 *Odjesd* (in Oberhausen 2005).
Kontakt Château-Rouge Production, Ronan Leroy, 10, bis rue Bisson, F-75020 Paris, Fon +33-1-422 306 10, Fax +33-1-422 336 10, E-mail ronan_b_leroy@hotmail.com

Radar

Deutschland 2006
5'30'', Beta SP/PAL, Farbe und s/w
ohne Text

ein Video von Volker Schreiner
Produktion Volker Schreiner

Welturaufführung
World Premiere



Kompilation von Lichtkegeln. Compilation of cones of light.
Bio-/Filmografie geboren 1957 in Isingerode; 1977-83 Studium an der HbK Braunschweig; seit 1988 Videoarbeiten; seit 1992 Vorträge, Seminare und Workshops, u. a. an den Goethe-Instituten Rom, Istanbul, Jerusalem und Bangkok; seit 1993 Lehraufträge an verschiedenen Hochschulen und Universitäten; Filmauswahl: 1988 *White Screen;* 1990 *Bright Box;* 1992 *Crossings;* 1993 *Roundabout;* 1995 *Retake;* 1996 *Subsoil; Seesaw* (in Oberhausen1997); 1998 *Folder;* 2000 *Rack* (in Oberhausen 2001); *2003 Shading;* 2004 *Counter* (in Oberhausen 2005).
Kontakt Volker Schreiner, Sallstr. 82, D-30171 Hannover, Fon, Fax +49-511-542 2090, E-Mail mail@volkerschreiner.de, www.volkerschreiner.de

fortythousand3hundred20 memories vierzigtausend3hundert20 erinnerungen

USA/Deutschland 2005
27'30'', DVD, Farbe
englisch, deutsch, finnisch, japanisch, ukrainisch

ein Video von Sue Costabile, Antye Greie
Musik Antye Greie
Produktion AGF Producktions

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Die Geschichte eines Mädchens, das sein Leben zusammensetzt, während es durch die Welt reist und Fotos von sich entdeckt. The story of a girl piecing together her life as she travels the world discovering photographs of herself.
Bio-/Filmografie S. Costabile Visual- und Performingkünstlerin; lebt und arbeitet in San Francisco; Kombination von Live-Bildern und Live-Soundtrack, unter Einsatz ihrer eigenen Stimme; Zusammenarbeit mit zahlreichen Musikern; 2002 *Information (Numbers); live at the lab; film me;* 2003 *Nada (Gold Chains);* 2004 *California Nites (Gold Chains & Sue Cie); I Can't Wait (Dynasty Handbag); amp, swell; still.not.still.*
Biografie A. Greie lebt und arbeitet seit 1996 in Berlin; Sängerin, Musikerin, Produzentin, Künstlerin; Beschäftigung mit Sprache im Zusammenhang mit elektronischer Musik, Klanginstallationen, Pop-Songs, Kalligrafie und dem Internet.
Kontakt AGF Producktions, Antye Greie, Greifswalderstr. 29, D-10405 Berlin, Fon +49-30-440 398 99, E-Mail agf@poemproducer.com, www.poemproducer.com

Programm 4 — Sonntag 7.5.06, 17:00 Uhr, Lichtburg

Sonntag 1 Sunday 1

Deutschland 2005
6', 35 mm, Farbe, deutsch

Regie, Drehbuch, Kamera, Musik, Animation Jochen Kuhn
Schnitt Olaf Meltzer
Produktion Jochen Kuhn

Welturaufführung
World Premiere



Der erste Teil einer Reihe von Sonntagsausflügen. In *Sonntag 1* **begleiten wir den Flaneur durch die morgendliche Stadt.** The first part of a series of Sunday excursions. In *Sunday 1* we accompany the flaneur through the early-morning city.
Bio-/Filmografie geboren 1954 in Wiesbaden; 1975-80 Kunststudium in Hamburg; seit 1972 Filme, Malerei, Drehbücher, Filmmusiken und Fotografie; seit 1985 zahlreiche Lehraufträge; seit 1991 Professor an der Filmakademie Baden-Württemberg; Mitglied der Akademie der Künste, Berlin und der Deutschen Filmakademie; Filmauswahl: 1976 *Bildnis M.;* 1995 *Brief an die Produzentin;* 1986 *Kurz vor Schluss;* 1988 *Robert Langner, Biografie;* 1990 *Die Beichte;* 1992 *Jo-Jo;* 1998 *Fisimatenten;* Filme in Oberhausen: 1989 *Der Weg zur Baustelle;* 1992 *Silvester;* 2000 *Neulich 2;* 2002 *Neulich 3;* 2003 *Neulich 4.*
Kontakt Jochen Kuhn, Richard-Wagner-Str. 1, D-71638 Ludwigsburg, Fon +49-7141-926 183, E-Mail jochen.kuhn@gmx.com, www.jochenkuhn.de

o.T. Untitled

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

Regie, Drehbuch, Schnitt Anna Berger
Kamera Nina Werth, Mark Liedtke, Anna Berger, Hartmut Berger
Animation Michel Klöfkorn, Oliver Husain, Martin Schwember, Anna Berger
Produktion HfG Offenbach

Welturaufführung
World Premiere



Ein kurzer Essay über Hilflosigkeit. Quatschen hilft. Lachen auch. A short essay on helplessness. Talking helps. Laughing, too.
Bio-/Filmografie geboren 1975 in Frankfurt/M.; 1997-2005 Studium an der HfG Offenbach; zahlreiche Festivalteilnahmen und Ausstellungen; 1998 *Ein Film von Anna Berger;* 2000 *Schüssel;* 2001 *Where the Rabbit Sleeps (Sensorama)* (zus. mit Michel Klöfkorn, in Oberhausen 2002); 2002 *Schlauch;* 2003 *Monster/Radio Zank/Schnecke;* 2004 *Ballett* (zus. mit Michel Klöfkorn).
Kontakt Hochschule für Gestaltung Offenbach, Fachbereich visuelle Kommunikation, Rotraut Pape, Schloßstr. 31, D-63065 Offenbach, Fon +49-69-800 590, Fax +49-69-800 592 20, E-Mail pape@hfg-offenbach.de, www.hfg-offenbach.de

Gut möglich, dass ich fliegen kann Quite Possible That I Can Fly

Deutschland 2006
28', 35 mm, Farbe, deutsch

Regie Hanna Doose
Drehbuch Esther Bernstorff
Kamera Markus Zucker
Schnitt Andreas Nilsson
Musik KW 03
Produktion dffb Berlin

Welturaufführung
World Premiere



Die 16-jährige Nora hat es sich zur Mission gemacht ihren trinkenden Vater vor dem Alkoholtod zu retten. In ihrem aussichtslosen Vorhaben wird sie für Helmuth zur strengen und oft entwürdigenden Herrscherin. 16-year-old Nora has a mission: she wants to save her drinking father from dying of alcoholism. Trying to realize her hopeless mission she turns into Helmuth's strict and often degrading warden.
Bio-/Filmografie geboren 1979 in Köln; 1999-2000 Studium am European Film College in Ebeltoft, Dänemark; seit 2001 Regiestudium an der dffb Berlin; 2002 *Von verknallten Geheimagenten;* 2004 *Häschen in der Grube* (in Oberhausen 2004).
Kontakt Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, Jana Wolff, Potsdamer Str. 2, D-10785 Berlin, Fon +49-30-257 591 52, Fax +49-30-257 591 62, E-Mail wolff@dffb.de, www.dffb.de

Motodrom Motodrome

Deutschland 2006
9', 35 mm, s/w, ohne Text

Regie, Drehbuch Jörg Wagner
Kamera Peter Drittenpreis, Ayhan Salar, Patrick Orth
Schnitt Andrew Bird
Darsteller Hugo Dabbert, Jagath Perera, Tomasz Wyszomirski
Produktion Dirk Manthey Filmproduktion

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Der Höllenkessel der Steilwandfahrer: Männer und Maschinen, Todesgefahr und Nervenkitzel, Selbstdarstellung und Schaulust. Ein aussterbendes Schaustellergewerbe, porträtiert in einer Hommage mit 5.000 Umdrehungen pro Minute. The hell of the steep face drivers: men and machines, fatal danger and thrill, self-portrayal and voyeurism. A dying out showmanship, portrayed as a homage with 5,000 revolutions per minute.

Bio-/Filmografie geboren 1967 in Stuttgart; lebt und arbeitet als freier Regisseur und Drehbuchautor in Hamburg; 1990-93 Ausbildung zum AV-Mediendesigner; 1993-96 Tätigkeit als Filmvorführer, Lagerarbeiter und Moderator; eigene Live-Comedy-Show *Schrill & Billich;* 1996-2002 Leiter des Kurzfilmverleihs der Kurzfilm Agentur Hamburg und Mitarbeiter des Kurzfilmfestivals Hamburg; 2001 *Staplerfahrer Klaus – Der erste Arbeitstag;* 2002 *Pop Musik.*

Kontakt Dirk Manthey Filmproduktion, Hein-Köllisch-Platz 9, D-20359, Hamburg, Fon +49-40-317 939 08, Fax +49-40-317 940 13, E-Mail dirk.manthey@cityweb.de

Tango Apasionado

Deutschland 2006
13', Beta SP/PAL, Farbe
deutsch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Jan Krüger
Kamera Bernadette Paassen
DarstellerInnen Arndt Schwering-Sohnrey, Martin Kiefer, Margarita Breitkreiz
Produktion Jan Krüger

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Zwei Männer in einer Liebesbeziehung. In nur wenigen Sätzen und Gesten scheint ihre gemeinsame Vergangenheit auf, ihre Sehnsüchte, ihre Zweifel. Vielleicht geht es aber auch um uns selber, um das Hinschauen an sich. Um das Spiel, das wir Film nennen. Two men in a love relationship. Only a few phrases and gestures evoke their shared past, their desires, their doubts. However, all this might as well be about us, about the act of watching itself. About the features we call film.

Bio-/Filmografie geboren 1973 in Aachen; 1992-96 Studium der Elektrotechnik, Physik und Sozialwissenschaften an der Rheinisch-Westfälischen TH Aachen; 1996-2001 Studium an der KHM Köln; seit 1998 freier Autor und Regisseur beim WDR; 1997 *In den Kreis des Lichts;* 1999 *Verführung von Engeln (Udo Lindenberg);* 2000 *Hochzeitsvorbereitungen;* 2001 *Freunde/The Whiz Kids;* 2004 *Unterwegs;* 2005 *Achten Sie auf Ihre Eier!*

Kontakt Jan Krüger, Mühlenpfad 3, D-53604 Bad Honnef, Fon +49-170-340 8371, E-Mail jan-krueger@gmx.de, www. jank-home.de

Daumenlutscherin Thumbsucker

Deutschland 2005
12'30'', DV/PAL, Farbe, deutsch

ein Video von Ute Ströer
Produktion HbK Braunschweig



Der Film basiert auf der *Geschichte vom Daumenlutscher* **von Heinrich Hoffmann. Es geht um einen Jungen namens Konrad, der das strenge Verbot seiner Mutter, nicht mehr am Daumen zu lutschen, missachtet und dadurch ins Unheil stürzt.** The film is based on *The Story of the Thumb-Sucker* by Heinrich Hoffmann in which a young boy named Konrad does not follow his mother's strict order to stop sucking his thumb and consequently rushes headlong into disaster.

Bio-/Filmografie 1994-96 Ausbildung zur Bauzeichnerin; 1998-2002 Studium an der Akademie für bildende Künste Enschede, Niederlande; 2002 BA in Medienkunst; 2002-05 Studium an der HbK Braunschweig; 2005 Diplom freie Kunst, Bereich Experimentalfilm; seit 2005 Meisterschülerin bei Prof. Birgit Hein an der HbK Braunschweig; 2002 *Aspergo;* 2003 *Matrijoschka;* 2004 *Heidenröslein* (in Oberhausen 2005).

Kontakt Hochschule für bildende Künste Braunschweig, Birgit Hein, Johannes-Selenka-Platz 1, D-38118 Braunschweig, Fon +49-531-391 9122, Fax +49-531-391 9238, E-Mail bhein@hbk-bs.de

Verena Verona

Deutschland 2005
14', 35 mm, Farbe
deutsch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Lola Randl
Kamera Philipp Pfeiffer
Schnitt Sabine Smit
Musik Maciej Sledziecki
Produktion KHM Köln

Welturaufführung
World Premiere



Verena und Simone sind nach Italien gefahren und wollen etwas erleben. Aber die Saison ist vorbei und nirgends ist etwas los. Bis eine Schulklasse aus Serbien zu ihnen ins Hotel zieht. Verena and Simone have travelled to Italy and want to have some fun. But the season is over and there isn't anything going on. Until a class from Serbia moves into their hotel.

Bio-/Filmografie geboren 1980 in München; 2001-05 Studium an der Kunsthochschule für Medien Köln; 2001 *Vom Bett aus bedacht; Echo;* 2002 *Blühende Sahara;* 2003 *Geh aus mein Herz;* 2004 *Nachmittagsprogramm* (in Oberhausen 2004); 2006 *Wohlfühlwochenende.*

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

Kinder- und Jugendkino
Children's and Youth Cinema

Wettbewerb Competition

Programm 1 (8-10 Jahre 8-10-year-olds) **50**
Donnerstag 4.5.2006, 8:30 Uhr, Thursday May 4th 2006, 8:30 am, **Lichtburg**

Programm 2 (14-16 Jahre 14-16-year-olds) **51**
Donnerstag 4.5.2006, 8:30 Uhr, Thursday May 4th 2006, 8:30 am, **Gloria**

Programm 3 (5-7 Jahre 5-7-year-olds) **52**
Freitag 5.5.2006, 8:30 Uhr, Friday May 5th 2006, 8:30 am, **Lichtburg**

Programm 4 (14-16 Jahre 14-16-year-olds) **54**
Freitag 5.5.2006, 8:30 Uhr, Friday May 5th 2006, 8:30 am, **Gloria**

Programm 5 (8-10 Jahre 8-10-year-olds) **55**
Sonntag 7.5.2006, 12:30 Uhr, Sunday May 7th 2006, 12:30 pm, **Sunset**

Programm 6 (12-14 Jahre 12-14-year-olds) **57**
Montag 8.5.2006, 8:30 Uhr, Monday May 8th 2006, 8:30 am, **Gloria**

Programm 7 (12-14 Jahre 12-14-year-olds) **58**
Dienstag 9.5.2006, 8:30 Uhr, Tuesday May 9th 2006, 8:30 am, **Gloria**

Programm 8 (10-12 Jahre 10-12-year-olds) **60**
Dienstag 9.5.2006, 8:30 Uhr, Tuesday May 9th 2006, 8:30 am, **Lichtburg**

Sonderprogramm Special Programmes

Frei ab 3 3 Plus **61**
Donnerstag 4.5.2006, 10:30 Uhr, Thursday May 4th 2006, 10:30 am, **Gloria**

MuVi 14+ MuVi 14+ **63**
Sonntag 7.5.2006, 17:00 Uhr, Sunday May 7th 2006, 5:00 pm, **Sunset**

Zahlen und Tendenzen Trends and Figures

614 internationale und deutsche Beiträge hat die Kommission dieses Jahr für den Kinder- und Jugendwettbewerb gesichtet. 46 Filme aus 26 Ländern wurden für das Programm ausgewählt und wie jedes Jahr kommt ein bunter Mix an Genres zusammen: Spiel- und Dokumentarfilme, Animations- und Experimentalfilme finden sich in den Wettbewerben wieder. Neben den "klassischen" Kinderfilmländern wie Skandinavien, Großbritannien oder den Niederlanden ist Lateinamerika mit Filmen aus Argentinien, Chile und Brasilien ungewöhnlich gut vertreten. Mit je einem Beitrag aus Senegal und Tunesien ist auch der afrikanische Film präsenter als in den Vorjahren.

Während in den Programmen für die jüngeren Kinder spielerische Elemente und Animationen dominieren, finden sich in den Filmen für ältere durchaus ernste Töne. Dokumentationen wie Spielfilme befassen sich mit sozialpolitischen Themen, zum Beispiel Kinderarbeit oder illegale Einwanderung. Auffallend auch: Die intakte Familie als Ideal und geschützter Hort kommt nur noch selten vor. Hier spiegelt sich eine Entwicklung des Kinderfilms allgemein, der sich zunehmend von bunten Idealwelten verabschiedet und die realen Erfahrungen von Kindern und Jugendlichen verarbeitet.

Dieses Jahr hat das Kinder- und Jugendkino in vielerlei Hinsicht ein neues Gesicht bekommen. Zwei zusätzliche Wettbewerbsprogramme können dieses Jahr angeboten werden. So können wir einen größeren Querschnitt aus den vielen herausragenden Einreichungen zeigen. Neu ist auch, dass einige Wettbewerbsprogramme am Wochenende wiederholt werden. Die Kinder und Jugendlichen, die die Kurzfilmtage nicht mit ihrer Schule besuchen, haben so die Möglichkeit, die aktuellsten Highlights zu sehen. Die MuVi Clips des Kinder- und Jugendkinos wurden schon im Vorfeld des Festivals gezeigt und haben den Jugendlichen ab 14 Jahren einen Vorgeschmack auf die Kurzfilmtage gegeben. Am Sonntag während des Festivals bietet sich dann wie immer die Gelegenheit, die Clips noch einmal zu sehen. Last but not least wird den ganz Kleinen ab drei Jahren am Donnerstag, Freitag und Samstag ein spezielles Programm angeboten.

Tradition haben die Jurys aus Oberhausener Kindern und Jugendlichen. Die zwei fünfköpfigen Jurys wählen ihren favorisierten Film aus dem Kinder- bzw. Jugendwettbewerb, schreiben Jurybegründungen und überreichen bei der Preisverleihung den FilmemacherInnen persönlich die beiden mit jeweils 1.000,- € dotierten Preise. Beide Preise werden vom Kinderkanal von ARD und ZDF gestiftet.

Vor dem Festival werden die 10 Kinder intensiv betreut und bekommen im Vorfeld eine Einführung in die Juryarbeit. Die wertvollsten Erfahrungen sammeln die Kinder jedoch mit einer eigenen Filmproduktion: Seit 2001 produzieren die Jurymitglieder vor jedem Festival mit Hilfe der Trickboxx ihren eigenen Trickfilm, den Trailer des Kinder- und Jugendkinos. Während der Produktion des Trailers werden sie von der Filmothek der Jugend NRW betreut.

Zum dritten Mal dokumentieren die Jugendlichen vom Presseklub Oberhausen das Kinder- und Jugendkino. Mit Kamera und Mikrofon fangen sie die Stimmungen im Kinosaal ein und interviewen FilmemacherInnen, Gäste sowie das Team der Kurzfilmtage. Ihre Interviews kann man in einem Ladenlokal ganz in der Nähe der Lichtburg sehen. Nach dem Festival produzieren sie dann eine Videodokumentation aus den Interviews.

Ein Kinderreporter sendet auch in diesem Jahr brandneue Informationen zum Festivalgeschehen live über den Äther der Antenne Ruhr an alle Kinder und Jugendlichen, die selbst nicht dabei sein können. Ermöglicht wurde die Berichterstattung des Reporterkindes von den Mitpräsentatoren des Kinder- und Jugendkinos, EVO und Antenne Ruhr.

Zu guter Letzt bieten die Kurzfilmtage 2006 erstmals eine Kinderbetreuung für die Kinder der akkreditierten Gäste an. Neben der ganztägigen Betreuung für Anderthalb- bis Sechsjährige kommt am Festivalwochenende ein Angebot für Kinder zwischen sechs und zehn Jahren dazu, denen, betreut von der medienpädagogischen Agentur SehSternchen, eine Reihe von Aktivitäten von der Filmanalyse bis zur Produktion des eigenen Films offen stehen werden.

This year, the selection committee has viewed 614 international and German entries for the Children's and Youth Cinema Competition. 46 films from 26 countries were selected for the programme. As every year, a colourful mixture of genres has resulted: fiction films and documentaries, animation films and experimental films are all to be found in the competitions. Apart from the 'classical' countries for children's film, like Scandinavia, Great Britain or the Netherlands, Latin America is also unusually prominent, with films from Argentina, Chile and Brazil. Likewise, African film is featured more than in previous years, with one entry each from Senegal and Tunisia.

While fun and animations dominate in the programmes for younger children, the films for older children do sometimes strike a more serious note. Both documentaries and fiction films examine socio-political themes such as child labour and illegal immigration. It is also striking that the intact family as an ideal and place of shelter and protection is seldom shown. This reflects a general development in children's films; they now tend to turn away from colourful ideal worlds, and to tackle the real-life experiences of children and young people instead.

This year, Children's and Youth Cinema has undergone a face change in many regards. For example, two additional competition programmes are being offered. This allows us to show a larger cross-section of the many outstanding entries. Another new development is that some competition programmes will be repeated on the weekend. The children and young people who do not visit the Short Film Festival with their schools will thus have the opportunity to see the newest highlights. The MuVi clips of Children's and Youth Cinema have already been shown in the run-up to the festival, giving children from 14 years of age a foretaste of the festival. On the Sunday during the festival, there will then be, as always, the chance to see the clips again. Last but not least, very small children from three years of age can watch a special programme on Thursday, Friday and Saturday.

The juries made up of children and young people from Oberhausen are an established tradition. The two five-member juries choose their favourite film from the Children's or Youth Competition, write explanations for their choices, and personally hand over the two prizes, worth 1,000 € each, to the filmmakers at the award ceremony. Both prizes are sponsored by the Children's Channel of ARD and ZDF.

Before the festival, these ten children receive special care, and are given an introduction to their task as jurors. However, the children gather their most valuable experiences with their own film production. Since 2001, the jury members have made their own animated film as a trailer for Children's and Youth Cinema, using the Trickboxx. During the production of this film, they are supervised by the youth film organisation 'Filmothek der Jugend NRW'.

For the third time, the young people from the Press Club Oberhausen will be documenting Children's and Youth Cinema. They will capture the moods in the cinemas with camera and microphone and interview filmmakers, visitors and the Festival team. These interviews can be seen in a shop right near the Lichtburg. After the Festival, the Press Club will then produce a video documentary from the interviews.

A young reporter will again be broadcasting the latest news on what's happening at the Festival on the station Antenne Ruhr for all the children and young people who cannot be there themselves. This special coverage has been made possible by the co-presenters of Children's and Youth Cinema, EVO and Antenne Ruhr.

Finally, the 2006 Short Film Festival is for the first time offering childcare for the children of accredited guests. In addition to all-day care for one-and-a-half to six-year-olds, there will be a special media project for children between six and ten years old on the weekend during the Festival. Here, they can take part in a number of activities ranging from film analysis to the production of their own film. This project is organised by the media-education agency SehSternchen.

Auswahlkommission Selection committee
Dunja Briese, Chris Dörken, Iris Pfleging, Herbert Schwarze, Götz Trautmann

Programm 1 Donnerstag 4.5.06, 8:30 Uhr, Lichtburg

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

Spättans väg Way of the Flounder Die Reise der Flunder

Schweden 2005
10', 35 mm, Farbe, ohne Text

Regie, Drehbuch, Schnitt Johannes Stjärne Nilsson, Ola Simonsson
Kamera Charlotta Tengroth
Produktion Kostr-Film
Int. Vertrieb Svenska Filminstitutet

In der Nordsee versteckt sich eine Flunder im Seetang. Die Flunder frisst Muscheln und kleine Shrimps. Viele Gefahren lauern auf dem Meeresboden, aber die Flunder ist clever. In the North Sea a flounder is hiding in the seaweed. The flounder feeds on mussels and small shrimps. Many dangers lurk on the bottom of the sea but the flounder is clever.

Biografie J. Stjärne Nilsson geboren 1969; Regisseur und Produzent; MFA an der Konstfack Hochschule für Kunst und Design in Stockholm.

Biografie O. Simonsson geboren 1969; Regisseur und Komponist; Studium an der Musikakademie in Malmö.

gemeinsame Filmografie (Auswahl) 1990 *Och sjön fylldes;* 1992 *Antikvariat;* 1994 *Puls;* 1997 *Wanted! Popmusiker!;* 2000 *Herr Pendel 1-12; Sverige;* 2002 *Hotel Rienne;* 2004 *Du var där med din polare Frank.*

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



Maré Capoeira

Brasilien 2005
15', Beta SP/PAL, Farbe
portugiesisch mit engl. Untertiteln

Regie Paola Barreto Leblanc
Drehbuch Fabiana Egrejas, Paola Barreto Leblanc, Ferradura
Kamera Mauro Pinheiro Jr., ABC
Schnitt Daniel Garcia
Musik Rodrigo Marçal, Arpx
Produktion A. R. Produções

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Maré ist der Spitzname von João, einem zehnjährigen Jungen, der genau wie sein Vater Capoeira-Meister werden will, ganz nach der alten Familientradition. Maré is the nickname of João, a ten-year-old boy, who wishes to be a capoeira master like his dad, following the family tradition that crosses generations.

Bio-/Filmografie geboren 1971 in Rio de Janeiro; 1995 Studienabschluss in Film an der Universidade Federal Fluminense in Rio de Janeiro; seit 1997 Regie und Regieassistenz von Kurz- und Dokumentarfilmen; 2002 *Me Erra!; O sumiço do amigo invisível;* 2003 *O filme dos porquês;* 2005 *TV Nota 10.*

Kontakt A. R. Produções, Ailton Franco Jr., Praia de Botafogo, 210-Cob 01, BR-Rio de Janeiro 22250-040, Fon +55-21-255 389 18, Fax +55-21-255 490 59, E-Mail a.franco@arproducoes.com.br



Les Adieux Goodbyes Abschied

Kanada 2005
11', 35 mm, Farbe
französisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Lisa Sfriso
Kamera Claudine Sauvé
Schnitt Diego Briceño-Orduz
Musik James Duhamel
Produktion Périphéria Productions

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Zwei Freundinnen. Ein sonniger Nachmittag. Ein besonderer Tag für Mathilda, die zum ersten Mal Lebewohl sagen muss. Ein Film über die Freundschaft und den Sinn des Lebens. Two friends. A sunny afternoon. A very special day for Mathilda who learns to say goodbye for the first time. A journey through friendship and the meaning of life.

Bio-/Filmografie Studium der Filmproduktion an der Université Concordia, Montreal; seit 1997 Regie und Drehbuch zahlreicher Dokumentationen, Independent- und Kurzfilme; Mitglied von Spirafilm und des Kollektivs *Parenthèses*, einer Gruppe von fünf VideokünstlernInnen; 1999 *La Casa del Nonno;* 2000 *A Mots découverts;* 2001 *La Stratégie des maringouins;* 2002 *L'Envers de la chair;* 2003 *La Première Nuit; Retrouvailles posthumes;* 2005 *Les années papillon; Un Toit, un droit.*

Kontakt Périphéria Productions Inc., Yanick Létourneau, Av. de Gaspé 5455, Suite 1104, CND-Montreal Québec H2T 3B3, Fon +1-514-948 8005, E-Mail yanick@peripheria.ca, www.peripheria.ca



Gol de oro Golden Goal

Chile 2005
5', DV/PAL, Farbe, spanisch

Regie Guillermo Ribbeck
Drehbuch Mauro Lara Huerta
Kamera Sebastián Vásquez Missene
Schnitt Germán Henríquez
Produktion Carrera de Cine Universidad de Valparaíso

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Ein kleiner Junge hat die Fensterscheibe eines alten Ladens auf einem Hügel in Valparaíso mit seinem Fußball zertrümmert. Damit er seinen Ball vom Ladeninhaber zurückbekommt, muss er bis zum Ende des Tages eine bestimmte Menge an Waren verkaufen. A little boy breaks the window of an old store of a hill in Valparaíso with his soccer ball. In order to get his ball back the storekeeper tells him to sell a certain amount of products before the end of the day.

Biografie 22 Jahre alt; Filmstudium an der Universidad de Valparaíso, Chile; Regisseur diverser Kurz- und Dokumentarfilme; 2003 *En el octavo día; Faroleo;* 2004 *José Cuevas;* 2005 *Hijos del Deformes.*

Kontakt Carrera de Cine Universidad de Valparaíso, Claudio Pereira Navarro, Av. El Parque 570, RCH-Playa Ancha, Valparaíso, Fon +56-32-507 808, E-Mail claudio.pereira@uv.cl, www.uv.cl



Ayla het tsunamimeisje Ayla, the Tsunami Girl Ayla, das Tsunami-Mädchen

Niederlande 2005
15', DVD, Farbe
niederländisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Wilma Ligthart
Kamera Maasja Ooms
Schnitt Albert Markus
Produktion Lemming Film
Int. Vertrieb NPB Sales

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Die elfjährige Ayla fährt mit ihrer Familie nach Sri Lanka in den Urlaub. Als sie im Hotelzimmer Handtücher holt, bemerkt sie, dass der Meeresspiegel sehr hoch ist. In diesem Augenblick fangen alle an zu schreien und zu rennen. Sie wird vom Tsunami mitgerissen. Während sie untergeht, ist ihr einziger Gedanke: "Ich werde überleben, denn sonst wird meine Familie überleben und ich nicht." Eleven-year-old Ayla goes with her family on holiday to Sri Lanka. When she is in the hotel room to get the towels, she notices that the sea is very high. At this moment, everybody begins to scream and run. She is taken along by the tsunami. Going under, all she can think is: 'I'll survive, because otherwise my family will survive and I won't.'

Bio-/Filmografie Regisseurin zahlreicher Dokumentarfilme; diverse Festivalteilnahmen; *The Flipper Feeling; When the Airplane Fell; The First Time; The Dogshow; XL.*

Kontakt Lemming Film, Marleen Slot, Kromme Mijdrechtstraat 110-3, NL-1079 LD Amsterdam, Fon +31-20-661 0424, Fax +31-20-661 0979, E-Mail info@lemmingfilm.com, www.lemmingfilm.com



Panther Martin

Norwegen 2005
7'30'', 35 mm, Farbe
norwegisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Terje Rangnes
Kamera John-Andreas Andersen
Schnitt Kirsti Marie Hougen
Musik Hans Jørgen Støp
Darsteller F. Såheim, H. Giæver
Produktion Motlys as
Int. Vertrieb Norsk Filminstitutt

Ein Wochenendvater geht mit seinem achtjährigen Sohn Martin angeln. Der Vater war die meiste Zeit im Leben des Sohnes nicht da und sitzt nun in einem kleinen Ruderboot und wird mit den Entscheidungen, die er für sein Leben getroffen hat, konfrontiert. A weekend dad goes fishing with his eight-year-old son Martin. The father has been absent for most of his son's life, and trapped in a small row boat he is confronted with his life choices.

Bio-/Filmografie geboren 1966; Regisseur zahlreicher Serien für den norwegischen Fernsehsender NRK; internationale Festivalteilnahmen ; 1999 *Egil og Barbara;* 2001 *Fjortis;* 2002 *Save the Children.*

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



Programm 2 Donnerstag 4.5.06, 8:30 Uhr, Gloria

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

Przytul mnie Embrace Me Nimm mich in den Arm

Polen 2005
14', 35 mm, Farbe
polnisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Hye Jee Kim
Kamera Anna Sujkia
Schnitt Barbara Fronc
Musik Dariusz Wancerz
Produktion PWSFTviT Filmhochschule Łodź

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Einer möchte lieben, ein anderer geliebt werden. Die Geschichte einer aufgewühlten Teenagerin in einer Phase emotionalen Durcheinanders. Es war nur ein gewöhnlicher Moment an einem gewöhnlichen Tag, doch jetzt flüstert sie: Komm, sieh und umarme mich. One wants to love, the other wants to be loved. The story of a troubled teenage girl undergoing a period of emotional turmoil. It was just an ordinary moment, on an average day but now she's whispering: Come, see and embrace me.

Bio-/Filmografie geboren 1978 in Seoul, Südkorea; 1997-2000 Theater- und Filmstudium an der Han-Yang Universität in Seoul; seit 2002 Regiearbeiten an der PWSFTviT (Filmhochschule Łodź); 2004 *Gaze;* 2005 *The Man Who Was Absent.*

Kontakt PWSFTviT Panstowa Wysza Szkola Filmowa & Telewizyjna, ul. Andrzej Bednarek, Targowa 61/63, PL-90-323 Łodź, Fon +48-42-634 5820, Fax +48-42-674 8139, E-Mail swzfilm@filmschool.lodz.pl, www.filmschool.lodz.pl



Antonio's Breakfast Antonios Frühstück

Großbritannien 2005
16', 35 mm, Farbe, englisch

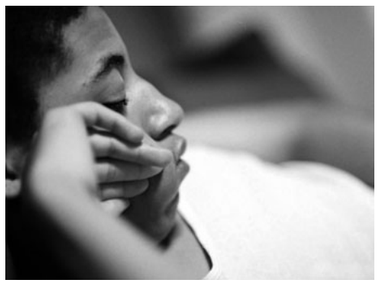
Regie, Drehbuch Daniel Mulloy
Kamera Robbie Ryan
Schnitt Dan Robinson
Musik 15 Family, Quentin Thomas
Produktion Sister Films

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Er ist nicht in der Lage sich selbst anzukleiden, selber zu essen, sich selber zu bewegen oder selbst zu atmen. Daher ist Antonios Vater von seinem Sohn abhängig. Antonio wohnt im vierzehnten Stock und möchte am liebsten davonlaufen. Aber das würde er niemals tun. Unable to dress, eat, move or breath on his own, Antonio's father depends on him. Fourteen floors up and desperate to escape, Antonio won't let himself leave.

Bio-/Filmografie Kunststudium in London und New York; zahlreiche Festivalteilnahmen weltweit; 2002 *Dance Floor;* 2005 *Sister.*

Kontakt Sister Films, Daniel Mulloy, 87, Kingsmead Road,GB-London SW2 3HZ, Fon +44-794-716 0074, E-Mail daniel@sisterfilms.co.uk, www.antoniosbreakfast.com



The Girl-Helicopter Das Hubschrauber-Mädchen

Russland 2004
1', DV/PAL, Farbe, ohne Text

Regie Galina Myznikova, Sergey Provorov
Drehbuch Galina Myznikova
Kamera Vsevolod Skuchayev
Schnitt Sergey Provorov
Darstellerin Natalia Bezaeva
Produktion Provmyza

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Das Mädchen hat schönes langes Haar. Damit es schneller trocknet, schüttelt sie den Kopf hin und her. Die vertikale und horizontale Bewegung des Haares erinnert an einen Helikopter. The girl has long and beautiful hair. In order to dry it quicker she shakes her head from one side to the other. The vertical and horizontal movement of her hair resembles a helicopter.

gemeinsame Bio-/Filmografie seit 1993 zahlreiche gemeinsame Projekte, die die vielfältigen Interessen der Künstler zeigen sowie ihren Hang zu kreativen Experimenten; mehr als 20 Experimentalvideos; Festivalteilnahmen weltweit; 2002 *More Good Products; Ball, Skate, Racket, Bicycle in Aggressive Attack;* 2003 *Wet Chicken;* 2004 *Alternative Play Station; Falls and Rises;* 2005 *Children and Airplanes; Wet Table;* 2006 *The Slippery Mountain.*

Kontakt Provmyza, Galina Myznikova, Abonent box #391, RUS-603000 Nizhny Novgorod, Fon +7-8312-544 090, Fax +7-8312-390 773, E-Mail provmyza@rol.ru, www.provmyza.ru



Tudo o que é sólido pode derreter All That Is Solid Can Melt Alles Feste kann schmelzen

Brasilien 2005
16', DV/NTSC, Farbe
portugiesisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Rafael Gomes
Kamera Caroline Leone
Schnitt Esmir Filho, Rafael Gomes
DarstellerInnen Mayara Constantino, Luciano Chirolli, Sabrina Greve u. a.
Produktion Ioiô Filmes

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Im Alter von 15 teilt Debora mit Hamlet die Ängste und Zweifel des Erwachsenwerdens. Da sie die Ängste des Prinzen Hamlet nachempfinden kann, beginnt sie ihren Schmerz zu analysieren und lernt sich zu behaupten. At the age of 15 Debora shares with Hamlet the fears and doubts of her adolescence. Understanding Prince Hamlet's fears the girl begins to explore her pain and learns to strengthen herself.

Bio-/Filmografie Studium an der FAAP Filmschule in São Paulo; seit 2005 Direktor der Werbeabteilung der Produktionsfirma Ioiô Filmes; 2004 *Postcard; Ato II cena 5;* 2005 *Alice.*

Kontakt Ioiô Filmes, Rafael Gomes, Rua Girassol 401, BR-05433-000 São Paulo, Fon +55-11-381 423 14, E-Mail rafael@ioiofilmes.com, www.ioiofilmes.com



Pandasyndromet The Panda Syndrome Die Phimose

Dänemark 2005
23', Beta SP/PAL, Farbe
dänisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Rune Schjøtt
Kamera Sebastian Blenkov
Schnitt Mikkel E. G. Nielsen
Musik Jonas Bjerre
DarstellerInnen Alexander Vedel Ottensten, Kristian Halken u. a.
Produktion Blenkov & Schønnemann
Int. Vertrieb Det Danske Filminstitut

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Die tragikomische Geschichte von Bjørn, der 17 Jahre alt ist und unter Vorhautverengung leidet. Sein Vater klärt ihn höchst indiskret darüber auf. Wir begleiten Bjørn dann zur Untersuchung, beim chirurgischen Eingriff und während der Heilung. Bjørn hofft nun, dass er bei den Mädchen mehr Erfolg hat. The tragicomic tale of Bjørn, 17 years old, who suffers from a contracted foreskin. First his dad indiscreetly enlightens poor Bjørn about the ailment. Then we follow Bjørn through medical examination, a surgical procedure and healing. Bjørn has always been insecure with girls – he hopes the procedure will change everything.

Biografie geboren 1972 in Aarhus, Dänemark; 1989-98 freier Produzent und Cutter für einen dänischen Radiosender; 2001 Abschluss in Drehbuch von Den Danske Filmskole; Dozent an der Den Danske Filmskole; *Pandasyndromet* ist seiner erster Film.

Kontakt Det Danske Filminstitut, Anne Marie Kurstein, Gothersgade 55, DK-1123 Kopenhagen, Fon +45-337 436 09, Fax +45-337 434 45, E-Mail dfi@dfi.dk, www.dfi.dk



Programm 3 Freitag 5.5.06, 8:30 Uhr, Lichtburg

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

Eskimo

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

Regie, Animation Julia Aronova
Drehbuch Piere Boulangere
Kamera Makoto Sembon
Musik Lev Slepner
Produktion Animose Studio

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Eine romantische Geschichte über einen Zirkuspinguin. A romantic story about a circus penguin.

Biografie 2002 Abschluss an der Filmakademie VGIK in Moskau; Produktion, Design und Regie im Bereich Animationsfilm; *Eskimo* ist ihr Debutfilm.

Kontakt Animose Studio, Vladimir Mouat, Louzhneckaya em 8, OF.10, RUS-119992 Moskau, Fon +7-495-995 1075, Fax +7-495-995 1074, E-Mail tengiz_semenov@animose.ru



Klovnebarna The Clown Children Die Clown-Kinder

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

Regie, Drehbuch Jannicke Systad Jacobsen
Kamera Patrik Säfström
Schnitt Wibecke Rønseth
Musik Norsk Filmmusikk AS Mojave 3
DarstellerInnen Ramon, Noe, Tricky
Produktion Moland Film Company as
Int. Vertrieb Norsk Filminstitutt

Eine gewöhnlicher Tag im Leben zweier Brüder, die ihren Lebensunterhalt verdienen, indem sie an einer Kreuzung in Guatemala Stadt zwischen Autos und Abgasen Orangen jonglieren und Rad schlagen. An ordinary day in the life of two brothers earning their living by juggling oranges and throwing cartwheels between cars and heavy exhaust at a crossroads in Guatemala City.

Bio-/Filmografie geboren 1975; Regiestudium mit Schwerpunkt Dokumentarfilm an der Filmhochschule FAMU in Prag und an der London International Film School; Dramaturgie- und Schauspielstudium sowie Studium der Sozialanthrophologie an der Universität in Oslo; 1998 *Nothing to Hide;* 2001 *A Little Red Dot;* 2002 *The Stamp and the Lighthouse;* 2003 *War on Paranoia;* 2005 *Sandman – The Story of a Socialist Superman.*

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



Dreamer Träumer

Frankreich 2005
4'30'', Beta SP/PAL, Farbe
ohne Text

Regie, Drehbuch, Animation Olga Marchenko
Schnitt Gwen Mallauran
Musik Serge Besset
Produktion La Poudrière, école du film d'animation

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Mama, Baby Tiger und die Puten haben eine fröhliche und absurde Zeit zusammen in einer Welt, in der Tiger sich gut benehmen. Mummy, baby tiger and the turkey hens enjoy a merry and absurd time together in a world where tigers behave well.

Bio-/Filmografie geboren 1976 in Minsk, Weißrussland; 1992-94 Art Liceum; 1994-2000 Kunststudium mit Schwerpunkt Gravur und Illustration in Minsk; 1996-2003 Tätigkeit als Grafikerin, Animatorin; Layouterin und Dekorateurin im Studio Belarusfilm; 2003-05 Studium an der Poudrière, école de réalisation de film d'animation in Valence, Frankreich; 2004 *William, Miguel, Edgar et petit Bob ; Chat comme chat.*

Kontakt La Poudrière, école du film d'animation, Annick Teninge, 12, rue Jean Bertin, F-26000 Valence, Fon +33-4-7582 0808, Fax +33-4-7582 0807 E-Mail poudriere.films@wanadoo.fr



Op med humøret Cheer up! Kopf hoch!

Dänemark 2005
24', Beta SP/PAL, Farbe
dänisch mit engl. Untertiteln

Regie Michael W. Horsten
Drehbuch Charlotte Fleischer, Michael W. Horsten, Line Langebeck Knudsen
Kamera Thomas Frantzén
Schnitt Ghita Beckendorff
Musik Mattias Jacobsson
DarstellerInnen Gabriel Koppel Levy, Anette Støvelbæk, Frank Thiel u. a.
Produktion Magic Hour Films

Emil spielt jeden Tag mit seinem Kaninchen. Es ist clever, kann gut springen und es ist süß. Aber das Kaninchen ist alt und eines Tages ist es tot. Emils Mutter versucht alles, um ihn aufzuheitern, aber es ist nicht einfach fröhlich zu sein, wenn man traurig ist. Eine kurze Geschichte über die Wichtigkeit, Gefühle ernst zu nehmen. Emil plays with his rabbit everyday. His rabbit is clever, good at jumping and it is cute. But the rabbit is old and one day it is dead. Emil's mother does everything she can to cheer Emil up. But it is not easy to be happy when you're sad. A short story of the importance of taking feelings seriously.

Bio-/Filmografie geboren 1963; 1996 Abschluss als Drehbuchautor an Den Danske Filmskole in Kopenhagen; Autor zahlreicher Drehbücher für Kinderfilme und Fernsehserien; internationale Festivalteilnahmen; 2000 *Tilbage til byen;* 2001 *Kikser;* 2002 *3017-3047;* 2003 *Lille far* (in Oberhausen 2004).

Kontakt Magic Hour Films, Sandra Szivos, Fortunvej 56, DK-2920 Charlottenlund, Fon +45-396 422 84, Fax +45-396 422 69, E-Mail ss@magic-hour-films.dk, www.magichourfilms.dk



Woolly Town – Woolly Head Wolliges Städtchen – Wolliges Köpfchen

Großbritannien 2005
6', Beta SP/PAL, Farbe, ohne Text

Regie, Drehbuch, Kamera, Schnitt Vera Neubauer
Animation Vera Neubauer, Talitha De Marchant
Musik Peter Brewis
Produktion Spectre Films Ltd.

Die kleine Annie kann nicht anders, als ständig Ärger zu bekommen, weil sie im Unterricht träumt. Little Annie can't help getting into trouble for daydreaming in class.

Bio-/Filmografie geboren in Prag; Kunststudium in Prag, Düsseldorf und Stuttgart; Filmstudium in London; seit 1970 Tätigkeit als Filmemacherin, Drehbuchautorin, Fotografin und Kuratorin; Dozentin für Film und Animation an diversen Hochschulen Großbritanniens; zahlreiche Festivalteilnahmen weltweit; Filmauswahl: 1971 *Cannon Fodder;* 1972-75 *Vision on;* 1981 *The Decision;* 1986 *Mid Air;* 1988 *Passing on;* 1993 *Live T. V.;* 1995 *The Lady of the Lake* (in Oberhausen 1996); 1997 *The Dragon and the Fly;* 1999 *La Luna* (in Oberhausen 2000); 2001 *Woolly Wolf* (in Oberhausen 2003); 2002 *Hooked.*

Kontakt Spectre Films Ltd., Vera Neubauer, 87 Kingsmead Rd., GB-London SW2 3HZ, Fon, Fax +44-208-674 5838, E-Mail neubauervera@hotmail.com



Sabet Flous The Magic Crop Wundersame Ernte

Tunesien 2005
17'30'', 35 mm, Farbe
arabisch mit frz. Untertiteln

Regie, Drehbuch Anis Lassoued
Kamera Ahmed Bennys
Schnitt Kahna Attia
Musik Sonfyane Ben Youssef
Produktion Amilcar Films

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Das sechsjährige Kind einer Bauernfamilie unternimmt eine neuartige, abenteuerliche Aussaat: Es sät Geld. A six-year-old child, coming from a peasant family, goes on a new kind of crop adventure: planting money.
Bio-/Filmografie geboren 1972 in Nabeul, Tunesien; BA in Filmproduktion am Institut Maghrébin de Cinéma in Tunis; Regieassistent und Casting Director zahlreicher tunesischer und internationaler Filme; 1998 *The Puzzle; The Sugar Dolls of Nabel;* 2005 *The Balloon.*
Kontakt Amilcar Films, Lotfi Layouni, Avenue Habib Bourguiba 127, TN-2026 Amilcar, Fon +216-71-982 350, Fax +216-71-982 350, E-Mail amilcarfilms@yahoo.fr, www.amilcar-films.com



Julot Marbles Murmeln

Israel 2005
3', Beta SP/PAL, Farbe, ohne Text

Regie, Drehbuch, Schnitt, Animation Maya Tiberman
Kamera Gal Eshel
Musik Third World Love
Produktion Maya Tiberman

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Ein Mädchen, das mit Murmeln spielt, geht auf eine faszinierende Reise, auf der sie ihre Nachbarschaft in Jerusalem neu entdeckt. Durch die Augen des Kindes gesehen, verwandeln sich die Straßen in eine dynamische Musical-Fantasie. A young girl playing with marbles goes out on a fascinating journey, in which she rediscovers her Jerusalemite neighbourhood. The streets as seen from the child's eyes are transformed into a dynamic musical fantasy.
Biografie geboren 1980 in Jerusalem; 2001-05 Studium der visuellen Kommunikation an der Bezalel Akademie für Kunst und Design in Jerusalem; *Julot* ist ihr erster Film.
Kontakt Maya Tiberman, Kadish Luz 24/10, IL-Jerusalem 96920, Fon +972-2-642 4881, E-Mail maya_tiberman@hotmail.com



Programm 4 Freitag 5.5.06, 8:30 Uhr, Gloria

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

Love This Time Dieses Mal Liebe

Australien 2005
18', 35 mm, Farbe, englisch

Regie, Drehbuch Rhys Graham
Kamera Greig Fraser
Schnitt Paul Williams
Musik Patrick Robertson
DarstellerInnen Tatiana Quaresma, Keanu Quaresma, Joey Coley-Sowry
Produktion Daybreak Films

Für die zwölfjährige Nouria gibt es nur die Liebe ... aber wenn es nur die Liebe gibt, warum kann ihr kleiner Bruder dann nicht aufhören, in die Hose zu machen, warum verwelken die Blumen im Haus, warum stirbt der Hund ihres Freundes, warum steht ihr Vater nicht auf? For twelve-year-old Nouria, love is all there is ... but if love is all there is, why can't her brother stop wetting his pants, why are the flowers that fill her house rotting, why does her boyfriend's dog die, and why won't her dad get out of bed?
Bio-/Filmografie geboren 1974 in Penang, Malaysia; lebt und arbeitet als Filmemacher und Autor in Melbourne, Australien; zahlreiche Ausstellungen, Film- und Videoinstallationen; Mentor der Youth Arts Organization ŒBig hArt und des Projekts ŒKnot at Home; 2000 *Charm;* 2004 *Firestorm;* 2005 *Another Day.*
Kontakt Daybreak Films, Rhys Graham, 11/211 Gold St, AUS-Clifton Hill 3068, Fon +61-3-419 801 629, E-Mail rhysgraham@iinet.net.au



A rapariga da mão morta The Girl with the Dead Hand Das Mädchen mit der toten Hand

Portugal 2005
16', 35 mm, Farbe
portugiesisch mit engl. Untertiteln

Regie Alberto Seixas Santos
Drehbuch Alberto Seixas Santos, Maria Velho da Costa
Kamera Miguel Sales Lopes
Schnitt Catarina Ruivo
Produktion O Som e a Fúria
Int. Vertrieb Agência da Curta Metragem (ACM)

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Die 16-jährige Cecilia hat eine Handprothese. Mariana, ihre vierjährige Cousine, zieht bei ihren Eltern ein und bekommt die gesamte Aufmerksamkeit der Mutter. Eifersüchtig träumt Cecilia von einer tragischen Liebe, die ihr die Liebe der Mutter auch nicht zurückbringt. 16-year-old Cecilia has a prosthetic hand. Mariana, her four-year-old cousin, comes to live at her parents' house. The mother's affection concentrates on Mariana. Jealous, Cecilia dreams of a tragic love which doesn't bring back her mother's love.
Bio-/Filmografie geboren 1936 in Lissabon; Philosophie- und Geschichtsstudium an der Universität in Lissabon; Studium an der London School of Film Technique; 1958-70 Filmkritiker für portugiesische Magazine; 1975 *Brandos costumes;* 1977 *Lei da terra;* 1982 *Gestos e fragmentos;* 1992 *Paraíso perdido;* 1999 *Mal.*
Kontakt Agência da Curta Metragem (ACM), Auditório Municipal, Pr. República, 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

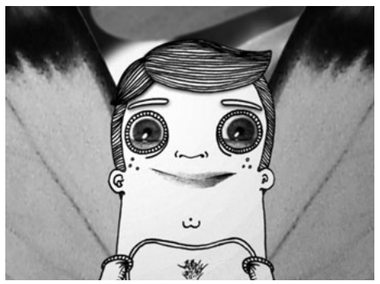


Changes Veränderungen

Irland 2005
3'30'', 35 mm, Farbe, englisch

Regie, Drehbuch, Animation Lorcan Finnegan
Kamera Lorcan Finnegan, Brunella Cocchiglia
Schnitt Damien McDonnell
Musik Graham Newcombe
Produktion Lovely Productions

Zwei wahnsinnig verliebte Raupen gehen auf eine Reise, die sie verändern wird. Werden sie, wenn sie aus dem Kokon schlüpfen, noch dieselben Gefühle haben? Two caterpillars wildly in love embark on a journey of change. But will they feel the same way when they emerge from their chrysalises?
Bio-/Filmografie Kommunikationsdesignstudium mit Schwerpunkt interaktive Medien; Tätigkeit für Zeppotron, einen Unternehmensbereich von Endemol UK; Gründung der Produktionsfirma Lovely Productions; Produktion der Fernsehserie *Wonderscreen;* 2005 *Tru Lav.*
Kontakt Lovely Productions, Lorcan Finnegan, 8 Crow Street, Temple Bar, IRL-Dublin 2, Fon +353-1-658 8793, E-Mail info@lovelyproductions.com, www.lovelyproductions.com



Gut möglich, dass ich fliegen kann Quite Possible That I Can Fly

Deutschland 2006
28', 35 mm, Farbe, deutsch

Regie Hanna Doose
Drehbuch Esther Bernstorff
Kamera Markus Zucker
Schnitt Andreas Nilsson
Musik KW 03
Produktion dffb Berlin

Welturaufführung
World Premiere

Die 16-jährige Nora hat es sich zur Mission gemacht ihren trinkenden Vater vor dem Alkoholtod zu retten. In ihrem aussichtslosen Vorhaben wird sie für Helmuth zur strengen und oft entwürdigenden Herrscherin. 16-year-old Nora has a mission: she wants to save her drinking father from dying of alcoholism. Trying to realize her hopeless mission she turns into Helmuth's strict and often degrading warden.
Bio-/Filmografie geboren 1979 in Köln; 1999-2000 Studium am European Film College in Ebeltoft, Dänemark; seit 2001 Regiestudium an der dffb Berlin; 2002 *Von verknallten Geheimagenten;* 2004 *Häschen in der Grube* (in Oberhausen 2004).
Kontakt Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, Jana Wolff, Potsdamer Str. 2, D-10785 Berlin, Fon +49-30-257 591 52, Fax +49-30-257 591 62, E-Mail wolff@dffb.de, www.dffb.de



Prikosnovenie The Touch Die Berührung

Kasachstan 2004
10', DV/PAL, Farbe
russisch mit frz. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Kamera Abay Kulbayev
Schnitt Nariman Turebayev
DarstellerInnen Danyar Rahmetov, Anna Shindina, Alexei Shindin u. a.
Produktion Abay Kulbayev

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Nach einem gemeinsamen Abend mit Freunden fällt das Aufstehen am nächsten Morgen schwer. Überall in der Wohnung sind die Überbleibsel der Party verstreut. Mitten in der Stille und der Ordnung kommen ungewisse Sehnsüchte zum Vorschein. After an evening with friends waking up the next morning is slow and difficult. The remains of the party are scattered all over the flat. In the midst of silence and disorder uncertain desires come to the surface.
Bio-/Filmografie geboren 1977; lebt und arbeitet als Stipendiat in Paris; 1996 Studium an der Kunstakademie in Alma Ata; 2001 Abschluss des Ardak Amirkulov Workshop; Drehbuchautor mehrerer Spielfilme; 2001 *Gontcharka;* 2002 *The Apple;* 2003 *300 km.*
Kontakt Abay Kulbayev, Mustapha Shokay Street 266, KZ-480007 Alma Ata, Fon +7-3272-313 084, E-Mail abakai@mail.ru



Programm 5 Sonntag 7.5.06, 12:30 Uhr, Sunset

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

Klondike

Kanada 2005
4', Beta SP/PAL, Farbe
französisch/englisch mit engl. UT

Regie, Drehbuch Isabelle Richard
Kamera Geoffroy Beauchemin
Animation Gérard Goulet
Musik Bruno Rouyère
Produktion Productions Klondike Inc.

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein bezauberndes und mystisches Stadt-Märchen, in dem ein Junge namens *Klondike* drei Eichhörnchen trifft, die ihn ärgern. Der Film spricht sich aus gegen jegliche Form von Ausnutzung und feiert die Fähigkeit von Kindern eine neue Welt zu erschaffen. It's an enchanted and mystical urban tale in which a boy named Klondike is confronted by three bullying squirrels. The film speaks out against all forms of exploitation and celebrates children's ability to reinvent a better world.
Biografie Kinderbuchautorin und Puppenspielerin; arbeitete als Sozialpädagogin für UNICEF und YMCA; *Klondike* ist ihr erster Film.
Kontakt Production Klondike Inc., Isabelle Richard, Waverly 5448, CDN-Montreal H2T 2X9 Québec, Fon +1-514-274 4867, E-Mail isa.richard@sympatico.ca



Mr. Jones: Kartet Mr. Jones: The Map Mr. Jones: Die Landkarte

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

Regie, Drehbuch Øystein Stene
Kamera, Animation Øyvind Tangseth
Schnitt Bård N. Sandnes
Musik Trond Ole Paulsen
Produktion Filmatisk
Int. Vertrieb Norsk Filminstitutt

Mr. Jones ist auf Schatzsuche. Zunächst gibt es keinen Unterschied zwischen der Karte und dem Terrain. Doch als Herr Jones den Ort findet, an dem der Schatz versteckt sein soll, ist alles nicht mehr so einfach. Mr. Jones is on treasure hunt. At first there is no difference between the map and the terrain. But when Mr. Jones finds the spot where the treasure is supposed to be hidden, things are no longer that simple.

Biographie geboren 1969; MA in Literatur an der Universität in Oslo; Dozent an der Kunsthøgskolen Oslo; 2003 Veröffentlichung seines Buches *The Waiting Master*.

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



Family Size Pizza Familienpizza

Südkorea 2006
11', Beta SP/PAL, Farbe
koreanisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Schnitt Gim Gyungmi
Kamera Hwang Woo Hyun
Produktion Korean National University of Arts

Welturaufführung
World Premiere

Sommerhitze. Soyoung spielt mit ihren Freundinnen. Dann findet sie Vaters Auto. Aber wer ist die fremde Frau, die in seinem Auto sitzt? Blazing summer. Soyoung is playing with her friends. Then she finds daddy's car. But who is the strange woman sitting in his car?

Bio-/Filmografie geboren 1982 in Südkorea; Studium an der Korean National University of Arts; 2002 *The Scar of the Ointment;* 2002 *Waterproof;* 2003 *Why Did You Come to My House?*

Kontakt Korean National University of Arts, San 1-5, Seokgwan-2-dong, Seongbuk-gu, ROK-Seoul 136-716, Fon +82-2-958 2704, Fax +82-2-958 2709, E-Mail knuadis@knua.ac.kr, www.knua.ac.kr



Ramp Die Rampe

Norwegen 2005
10', 35 mm, Farbe
norwegisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Christian Lo
Kamera Henrik Myhr Nielsen
Schnitt Arild Tryggestad
Musik Bjørn Arve Lagim
DarstellerInnen Kim Andre Seltveit, Sebastian Bergli, Simen Roel Klafstad
Produktion Filmbin as
Int. Vertrieb Norsk Filminstitutt

Knut und sein Freund Roger haben gerade eine Skateboardrampe gebaut. Die große Frage ist nur: Wer wagt den ersten Sprung? Keiner der beiden traut sich. Da taucht Knuts nerviger kleiner Bruder auf. Er darf unter einer Bedingung mitmachen: Er muss den ersten Sprung machen. Knut and his friend Roger have just finished building a skateboard ramp. The big question now is: Who is going to make the first drop from the top of the ramp? None of them dares to. Then Knut's annoying little brother shows up. He is allowed to join them on one condition: He has to make the first drop.

Biographie geboren 1977; 2001 BA in Film- und Videoproduktion am Surrey Institute of Art and Design University College in England; zahlreiche internationale Festivalteilnahmen; 2001 *Punktert;* 2002 *Musefella;* 2003 *Iver.*

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



Deweneti Ousmane

Senegal/Frankreich 2006
15', 35 mm, Farbe
wolof mit frz. Untertiteln

Regie Dyana Gaye
Drehbuch, Kamera Rémi Mazet
Schnitt Gwen Mallauran
Musik Baptiste Bouquin
DarstellerInnen Abbasse Ba, Oumar Seck, Nianga Diop u. a.
Produktion Andolfi Production

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Dakar, Senegal. Ousmane ist noch keine sieben Jahre alt und verdient seinen Lebensunterhalt bereits mit Betteln im Zentrum der Hauptstadt. Heute hat er nur eines im Kopf, er muss dem Weihnachtsmann schreiben. Dakar, Senegal. Ousmane is not yet seven years old but already earns his living begging in the centre of the capital. Today he has only one thing in mind, to write to Santa Claus.

Bio-/Filmografie geboren 1975 in Paris; Drehbuchautorin und Regisseurin; 1997 Abschluss des Filmstudiums an der Université de Paris 8; Tätigkeit für ACID, einer Agentur für den Verleih von Independentfilmen; seit 2004 Tätigkeit für das Festival "Paris quartier d'été" und dem "Cinéma en bas de chez soi"; 2000 *Une femme pour Souleymane;* 2004 *An Extraordinary Correspondence.*

Kontakt Andolfi Production, Arnaud Dommerc, 10, passage Beslay, F-75011 Paris, Fon +33-8-717 185 46, E-Mail andolfi@free.fr



Big Girl Ein großes Mädchen

Kanada 2005
14', 35 mm, Farbe, englisch

Regie, Drehbuch Renuka Jeyapalan
Kamera Arthur E. Cooper, CSC
Schnitt Tiffany Beaudin
DarstellerInnen Samantha Weinstein, Kris Holden-Ried, Patricia Fagan u. a.
Int. Vertrieb Canadian Film Centre's Flow Distribution

Wer setzt sich durch? Ein bittersüßer Kampf entwickelt sich zwischen der neunjährigen Josephine und dem neuen Freund ihrer Mutter. Eine ergreifende Geschichte über das moderne Familienleben. A bittersweet battle of wills develops between nine-year-old Josephine and her mother's new boyfriend in this poignant tale of modern family politics.

Bio-/Filmografie Besuch des Canadian Film Centre's Directors' Lab; Studium der Biochemie, Filmwissenschaften und Englisch an der University of Toronto; zahlreiche internationale Festivalteilnahmen; 1999 *Sunday Afternoon;* 2000 *Spotlight;* 2001 *Baggage;* 2003 *Sing for Your Supper.*

Kontakt Canadian Film Centre's Flow Distribution, Jennifer Chen, 2489 Bayview Avenue, CDN-Toronto ON M2L 1A8, Fon +1-416-445 1446 x323, Fax +1-416-445 9481, E-Mail flowinfo@cdnfilmcentre.com, www.flowdistribution.ca



Programm 6 Montag 8.5.06, 8:30 Uhr, Gloria

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

Zakaria

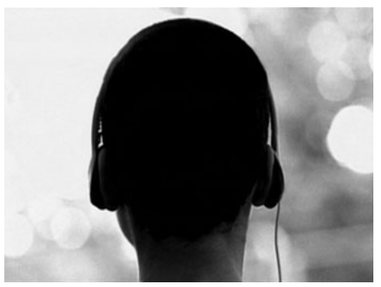
Italien 2005
14', 35 mm, Farbe
italienisch/arabisch mit engl. UT

Regie, Drehbuch Gianluca De Serio, Massimiliano De Serio
Schnitt Steffano Cravero
Kamera Piero Basso
Produktion Gianluca De Serio, Massimiliano De Serio

Ich bin Zakaria. Ich bin auch Zakaria. I'm Zakaria. I'm Zakaria, too.

gemeinsame Bio-/Filmografie als Zwillinge 1978 in Turin geboren; Massimiliano hat einen Studienabschluss in Kunstgeschichte; Gianluca hat einen Studienabschluss in Kommunikationswissenschaft; ihre gemeinsamen Filme wurden auf internationalen Festivals gezeigt und erhielten zahlreiche Auszeichnungen; 2000 *Il Fiore;* 2001 *Poche Cose;* 2002 *Il giorno del santo;* 2003 *Maria Jesus;* 2004 *Mio Fratello Yang* (in Oberhausen 2005); 2005 *Lezioni di arabo.*

Kontakt Gianluca & Massimiliano De Serio, Via S. Tempia 3, I-10156 Turin, Fon +39-11-262 0282, E-Mail gianludes@yahoo.com



Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Basti

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

Regie Ralf Beckert, Chris Rubino
Drehbuch Chris Rubino
Kamera Florian Schilling
Schnitt Robert Kummer
Musik Heiko Maile, Jochen Schmalbach
DarstellerInnen Louis Oala, Anja Kaul, Madelaine Telge
Produktion Trigger Happy Productions GmbH

Basti ist ein kurz vor der Pubertät stehender Junge. Zu Hause wird er von seinen älteren Brüdern bedrängt. Er wächst ohne Vater auf und klammert sich an seine Mutter. Er lebt in seiner eigenen Welt. Und er spricht nur am Handy. Basti is close to entering puberty. At home he is hassled by his older brothers. He grows up without a father and clings to his mother. He lives in a world of his own. And he only talks on his mobile.

Biographie C. Rubino geboren 1972 in Brighton, Großbritannien; freier Autor, Regisseur und Cutter; 1995 Abschluss des Studiums der Fremdsprachen in Deutsch und Französisch in Leeds; fünfjährige Tätigkeit als freier Autor in London; lebt und arbeitet in Düsseldorf.

Bio-/Filmographie R. Beckert geboren 1972 in Bonn, freier Regisseur und Cutter; 1999 Studienabschluss der visuellen Kommunikation; 1998 *Anton und Dorothea; Discount Love;* 1999 *Tour de tour;* 2000 *Juppi du.*

gemeinsame Filmografie 2002 *!Blink.*

Kontakt Trigger Happy Productions GmbH, Miliane Meimeth, Swinemünder Str. 121, D-10435 Berlin, Fon +49-30-284 897 40, Fax +49-30-284 897 55, E-Mail meimeth@thp.biz, www.thp.biz



The First Day of My Life Der erste Tag meines Lebens

Kanada 2005
12', 35 mm, Farbe, englisch

Regie, Schnitt David Uloth
Drehbuch Louise Pelletier
Kamera Alexandre Bussière
Musik Charles Aznavour, Bell Orchestre
Produktion Locomotion

Ein episodischer Blick auf den wichtigsten Tag im Leben zweier Schwestern. An episodic look at the most important day in the lives of two sisters.

Bio-/Filmografie geboren 1971 in Montreal, Kanada; Autor, Regisseur, Produzent und Cutter; Biologiestudium an der McGill University, Montreal; Studium der Filmproduktion an der Concordia University; Regie und Drehbuch für Theaterstücke; zahlreiche Festivalteilnahmen weltweit; 1992 *Skate and Create;* 1994 *Cast;* 1995 *Playing the Sure Shot;* 2000 *Bondage ; Sick of the View;* 2001 *Nothing Knew; The UPS Party Demo;* 2001/02 *Cornered;* 2002 *The Shine; Kicked out Moving in;* 2004 *The Pick-up; The Interview.*

Kontakt Locomotion, Julia Lauzon, 318, Sherbrooke East, CDN-Montreal H2X 1E6, Fon +1-514-840 8486, Fax +1-514-840 8844, E-Mail jlauzon@locomotionfilms.com, www.locomotionfilms.com



Sota War Krieg

Finnland 2006
6', Beta SP/PAL, Farbe
finnisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Schnitt Susanna Helke, Virpi Suutari
Kamera Heikki Färm
Musik Sergei Prokofjev
Produktion Kinotar Oy

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Eine Gruppe von Jungen hat sich versammelt, um Airsoft zu spielen. Ihre Ausrüstung erinnert an die richtiger Infantriesoldaten. In ihren Tarnanzügen verschmelzen sie mit dem Vorstadtwald. Maschinengewehre schießen fortlaufend. A group of boys has gathered to play airsoft. Their equipment resembles that of real infantry men. Their camouflage outfits blend in with the suburban forest. Machine guns shoot sustained fire.

Biografie S. Helke geboren 1967 in Tampere; Filmemacherin und Dozentin; studierte Journalismus, Kommunikationswissenschaften, Fotografie und Film.

Biografie V. Suutari geboren 1967 in Rovaniemi; Filmemacherin und freie Journalistin; studierte Journalismus, Kommunikationswissenschaften und Fotografie; seit 1989 Journalistin für zahlreiche Magazine.

gemeinsame Bio-/Filmografie Mitglieder der European Film Academy; 1994 *Lover; Animal's Hand; Insolence;* 1996 *Sin – A Documentary of Daily Offences;* 1998 *White Sky; A Soapdealer's Sunday;* 2001 *The Idle Ones.*

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



Ha npuzopke – gbe geborku Two Girls, Different Path Zwei Mädchen – Zwei Leben

Kirgistan 2005
11', Beta SP/PAL, Farbe
kirgisisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Gauhar Sydykova, Furkat Tursunov
Kamera Hasan Kydyraliev
Schnitt Alexander Baryshnikov
Musik Alexander Urtaew
Produktion Ordo Production

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Der Film handelt von zwei Schwestern. Die jüngere ist zwölf Jahre alt und arbeitet auf dem Basar, damit die ältere Schwester zur Schule gehen kann. This film is about two sisters. The younger sister who is twelve years old works on a bazaar to earn money for that the elder sister can study at school.

Bio-/Filmografie G. Sydykova geboren 1967; 1983-88 Studium der Tontechnik am Institut für Filmtechnik St. Petersburg; 1988-96 Tontechniker für das Filmstudio Kyrgyzfilm; seit 1996 Tontechniker für Ordo Production; seit 1998 Cutter und Drehbuchautor von Dokumentarfilmen und Fernsehserien; 1998 *Life Is Only a Trick;* 2002 *At the Junction of Two Springs, Red Butterflies; Pasties and Car Washer;* 2005 *Window; Beshkempir.*

Bio-/Filmografie F. Tursunov geboren 1964; 1982-89 Studium an der VGIK Moskau, Fachbereich Kamera; 1989-96 Kameramann für das Filmstudio Kyrgyzfilm; seit 1996 Kameramann, Regisseur und Produzent für Ordo Production; 1988 *With Wide Opened Eyes;* 2005 *The Window.*

Kontakt Ordo Production, Gauhar Sydykova, 73a Karasaeva street, KIR-720031 Bishkek, Fon +996-312-540 100, Fax +996-312-540 333, E-Mail ordo@elcat.kg



Abstracto Abstraction Abstrakt

Argentinien 2005
5', DV/PAL, Farbe, ohne Text

ein Video von 42 Kindern von Taller de Cine "El Mate"
Musik Gérard Clément
Produktion Taller de Cine "El Mate"

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Eine gemeinsame Arbeit auf der Grundlage von Animationstechnik und Tusche auf Papier. Die Autoren unterteilten die Partitur in kurze Abschnitte, in denen abstrakte Formen der Stimmung der Musik *Aires Oscuros* von Gérard Clément folgen. A collective work in animation technique, ink on paper. The authors divided the music score into short fragments in which abstract shapes follow the mood of the music *Aires Oscuros* by Gérard Clément.

Biografie die FilmemacherInnen (10-17 Jahre) sind SchülerInnen der öffentlichen Schule Taller de Cine "El Mate" in der Provinz Buenos Aires; viele von ihnen hatten bereits Erfahrungen mit Cut-Out-Animation, Web-Animation und Live-Action-Videos; sie bearbeiteten alles, vom Drehbuch bis zu Ton und Schnitt, wobei sie Storyboards herstellten und Bar Sheets benutzten; sie wurden dabei von einem Koordinationsteam betreut.

Kontakt Taller de Cine "El Mate", Irene Blei, Av. Maipú 4116, RA-1636 Vicente López, Fon +54-11-479 422 81, E-Mail info@tallerelmate.com.ar, www.tallerelmate.com.ar



Programm 7 Dienstag 9.5.06, 8:30 Uhr, Gloria

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

Be Quiet Sei still

Frankreich 2005
19', 35 mm, Farbe
arabisch/hebräisch mit engl. UT

Regie, Drehbuch Sameh Zoabi
Kamera Pierre Befue
Schnitt Gladys Joujou
DarstellerInnen Mahmud Abu Jazi, Alaa Agmbarya
Produktion Méroé films

Auf ihrer Heimfahrt werden ein palästinensischer Junge und sein Vater von der politisch und militärisch aufgeladenen Realität bedrängt. Vor diesem Hintergrund bemüht sich der Vater seinen Sohn großzuziehen. On their journey home, a Palestinian boy and his father are beset by the tensions of a politically charged and militarized reality. Set against this background the father struggles to bring up his son.

Biografie geboren in Palästina; studierte Filmwissenschaften und englische Literatur an der Universität Tel Aviv; MA an der Columbia University, New York City; 2005 MFA Filmregie an der Columbia's School of the Arts.

Kontakt Méroé films, Marie Gutmann, 1, cité Paradis, F-75010 Paris, Fon +33-1-424 616 22, Fax +33-1-424 616 92, E-Mail meroe-films@club-internet.fr



Kevät Spring Frühling

Finnland 2006
16', Beta SP/PAL, Farbe
finnisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Schnitt Susanna Helke, Virpi Suutari
Kamera Heikki Färm
Musik Timo Hietala
Produktion Kinotar Oy

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein Schultag endet und die gammelige Müdigkeit der letzten Schulwochen des Frühlings wird durch rastloses Wandern in Wäldern, abgeholzten Landschaften und den Einkaufszentren der Vorstädte abgelöst. Jungs sind voll von Anarchie und Verrücktheiten. A school day ends and the scruffy fatigue of the last school weeks of spring is replaced by restless wandering in the woods, stump lands and shopping malls of the suburbs. Young boys are full of anarchy and frenzy.

Biografie S. Helke geboren 1967 in Tampere; Filmemacherin und Dozentin; studierte Journalismus, Kommunikationswissenschaften, Fotografie und Film.

Biografie V. Suutari geboren 1967 in Rovaniemi; Filmemacherin und freie Journalistin; studierte Journalismus, Kommunikationswissenschaften und Fotografie; seit 1989 Journalistin für zahlreiche Magazine.

gemeinsame Bio-/Filmografie Mitglieder der European Film Academy; 1994 *Lover; Animal's Hand; Insolence;* 1996 *Sin – A Documentary of Daily Offences;* 1998 *White Sky; A Soapdealer's Sunday;* 2001 *The Idle Ones.*

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



Hütte The Hut

Deutschland 2005
3', DV/PAL, Farbe, deutsch

ein Video von Philipp Hirsch
Int. Vertrieb film – m

Hütte **entstand, als zwei völlig zusammenhangslose Videoaufnahmen zu einem kurzen Film verarbeitet wurden. Und jetzt ist da ein Zusammenhang.** *The Hut* was created when two completely incoherent video recordings were combined to realize a short film. Now there is some coherence.

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 *Inside* (in Oberhausen 2005).

Kontakt film – m, Heiko Tippelt, Postfach 31 02 46, D-0 41 61 Leipzig, Fon +49-341-479 8408, E-Mail info@film-m.de, www.film-m.de



Bawke

Norwegen 2005
15', 35 mm, Farbe
kurdisch/norwegisch/englisch
mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Hisham Zaman
Kamera Marius Matzow Gulbrandsen
Schnitt Arild Tryggestad
Produktion 4 1/2 as
Int. Vertrieb Norsk Filminstitutt

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein Mann und sein kleiner Sohn sind schon lange auf der Flucht. Als sie ihr Ziel erreichen, bemerken sie, dass sie immer noch in Gefahr sind. Am Ende muss der Vater eine Entscheidung zwischen zwei Übeln treffen, um die Zukunft seines Sohnes zu sichern. They have been on the run for a long time, a man and his very young son. When they reach their destination, they realize they are still in trouble. In the end the father is forced to make a choice between two evils to provide for his son's future.

Bio-/Filmografie geboren 1975; 2004 Abschluss an Den Norske Filmskolen in Lillehammer; internationale Festivalteilnahmen; 2003 *The Bridge;* 2004 *The Roof.*

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



Still Time Es ist nicht zu spät

Australien 2005
20', 35 mm, Farbe, englisch

Regie, Drehbuch Sonia Whiteman
Kamera Anna Howard
Schnitt Peter Whitmore
Musik Shon Sullivan
DarstellerInnen Ella Roberts, Ben Ghislain, Susan Prior u. a.
Produktion Radhart Pictures

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Da ihre Mutter einen zweifelhaften Ruf genießt, fällt es der 13-jährigen Lucy schwer, in der neuen Stadt Anschluss zu finden. Nur ein Kind möchte sich mit ihr anfreunden: Tuck, ein Einzelgänger mit einer seltsamen Macke. With her mother making an unsavoury reputation for herself, 13-year-old Lucy is struggling to find a place in her new town. Only one kid wants to be her friend: Tuck, a loner with a bizarre obsession.

Biografie 1999 Abschluss ihres Studiums am Victorian College of the Arts; mehrere Jahre Tätigkeit als Regieassistentin; zahlreiche nationale Festivalteilnahmen; zurzeit arbeitet sie an ihrem ersten Drehbuch für einen Spielfilm.

Kontakt Radhart Pictures, Karen Radzyner, Level 2, 270 Devonshire St., AUS-Surry Hills 2010 NSW, Fon +61-2-969 976 22, Fax +61-2-931 905 99, E-Mail karen@radhart.com



Programm 8 **Dienstag 9.5.06, 8:30 Uhr, Lichtburg**

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

Rugby Boyz

Philippinen 2006
7', DV/PAL, Farbe
philippinisch mit engl. Untertiteln

ein Video von Khavn de la Cruz
Produktion Filmless Films

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Diese Jungs kennen zwei Seiten des Rugby: Football spielen und Lösemittel schnüffeln. Sie erzählen Vampirwitze und tauchen wie Klappmesser in das dunkle Wasser. Die grausame Ironie der Hoffnung. These boys know two sides of rugby: playing football and sniffing solvent. They tell vampire jokes and dive like jackknives into the murky water. The cruel irony of hope.

Bio-/Filmografie geboren 1973 in Manila; Filmemacher, Dichter, Autor und Komponist; Studium an der Ateneo De Manila Universität; Leiter des MOV Digitalfilm Festivals der Philippinen; Filmauswahl: 2000 *The Twelve;* 2001 *Greaseman;* 2002 *Pugot;* 2003 *Barong Brothers;* 2004 *Mondomanila: Institusyon ng makata;* 2005 *Two Superheroes Taking a Crap; Our Daily Bread; Hindi ako si Batman; The Family That Eats Soil.*

Kontakt Filmless Films, Khavn de la Cruz, Kamias Road 21 ,PH-1102 Quezon City, Metro Manila, Fon +63-2-921 8434, Fax 63-2-373 7416, E-Mail oracafe@rocketmail.com, www.kamiasroad.com/khavn

I fred Peace Talk In Frieden

Schweden 2004
14', Beta SP/PAL, Farbe
schwedisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Jenifer Malmqvist
Kamera Mikael Jakobsen
Schnitt Veronika Sjöholm
Musik Henrik Andersson
Darstellerin Jenifer Malmqvist
Produktion Skurups Folkhögskola
Int. Vertrieb Botnia Film



Jonna spielt mit ihrer Freundin Emilie Soldat. Ein Soldat wird verwundet und muss behandelt werden, aber Jonnas Mutter stimmt den Wendungen, die das Spiel nimmt, nicht zu. Die Fähigkeit eines jungen Mädchens mit Hilfe von Körpersprache und Zeichen zu kommunizieren. Jonna plays soldier with her friend Emilie. One soldier gets hurt and care is needed but Jonna's mother doesn't approve of the turns the game takes. A young girl's ability to communicate through the use of body language and signals rather than words.

Bio-/Filmografie geboren 1973; Drehbuchautorin, Regisseurin und Produzentin; studierte Musik, Kunstwissenschaften und Soziologie; Regiestudium an der PWSFTviT Filmhochschule Łodź; 2004 *Angel Schmangel.*

Kontakt Botnia Film, Thom Palmen, Box 389, S-90108 Umeå, Fon +46-90-133 388, E-Mail botniafilm@filmfest.se

Ik ben Willem: met de tram naar oma I Am Willem: Taking the Tram to Grandma Ich bin Willem: Mit der Straßenbahn zur Oma

Niederlande 2005
15', Beta SP/PAL, Farbe
niederländisch mit engl. Untertiteln

Regie Mijke de Jong
Drehbuch Jan Eilander, Jolein Laarman
Kamera Ton Peters
Schnitt Dorith Vinken
DarstellerInnen Willem Simons, Elsie de Brauw, Macel Musters u. a.
Produktion Lemming Film

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Der elfjährige Willem lebt bei seiner Mutter in Amsterdam, während sein Bruder Mick bei seinem Vater und dessen Freundin wohnt. Während die Mutter mit ihrer neuen CD auf Tour geht, sollen die Jungs bei ihrer Oma bleiben. Auf dem Weg dahin springt Mick plötzlich aus der Straßenbahn, um mit seiner Band zu proben und lässt Willem allein zurück. Eleven-year-old Willem lives with his mother in Amsterdam while his brother Mick lives with his father and his girlfriend. While their mother is going on tour for her new CD the boys are to stay with grandma. On their way, Mick suddenly jumps off the tram to rehearse with his band and leaves Willem alone.

Bio-/Filmografie geboren 1959; Studium an der Academie sociale in Amstelhorn und der Netherlands Film and Television Academy; 1989 *In krakende Welstand;* 1993 *Heartbreaking;* 1997 *Broos;* 1998 *The Labyrinth;* 2000 *Expelled; The Dioscures;* 2001 *Kon esi baka;* 2002 *Ik ben Willem;* 2004 *Blue Bird.*

Kontakt Lemming Film, Marleen Slot, Kromme Mijdrechtstraat 110-3, NL-1079 LD Amsterdam, Fon +31-20-661 0424, Fax +31-20-661 0979, E-Mail info@lemmingfilm.com, www.lemmingfilm.com

Myra

Schweden 2005
16', 35 mm, Farbe
schwedisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Jonas Bergergård
Kamera Ewa Cederstam
Schnitt Jonas Bergergård, Rickard Petrelius
Produktion Filmcompaniet
Int. Vertrieb Film i Värmland

Internationale Erstaufführung
International Premiere



Alles steht Kopf als Myras Mutter plötzlich stirbt. Für die zehnjährige Myra und ihren Vater Tomas ist es das Ende des Lebens, das sie kannten. Sie sind überwältigt von Trauer, aber finden keinen Weg, sie zu teilen. Was kann Myra tun, damit ihr Vater sie wieder wahrnimmt und versteht, dass sie seine Liebe am meisten braucht? Everything is turned upside down when Myra's mother suddenly dies. For ten-year-old Myra and her father Tomas, it's the end of life as they knew it. They are overwhelmed with grief but find no way to share it. What can Myra do to make her father see her again, and to understand that the thing she needs above all, is his love?

Bio-/Filmografie geboren 1966; Autor und Filmemacher; Studium an der Dramatiska institutet in Stockholm; 2002 *The Move; Izidor;* 2003 *Natan;* 2004 *Fel film.*

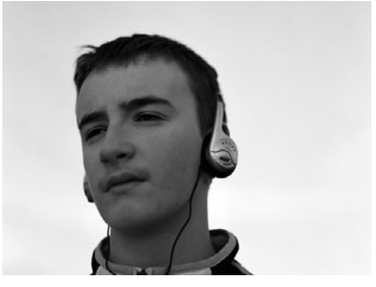
Kontakt Film i Värmland, Carina Ekman, Kungsgatan 12, S-652 24 Karlstad, Fon +46-54-148 073, Fax +46-54-148 071, E-Mail carina@filmivarmland.se, www.filmivarmland.se

Accidents Zufall

Großbritannien 2005
12', 35 mm, Farbe, englisch

Regie, Drehbuch Martin Smith
Kamera Simon Dennis
Schnitt Martin Smith
Produktion Sugar Tree Productions
Int. Vertrieb Scottish Screen

Internationale Erstaufführung
International Premiere



Zu Hause, nach der Schule hängt Marko herum und wartet auf einen Anruf, der nie kommt. Als er bemerkt, dass er von seinen Freunden versetzt wurde, geht er zum Strand. Ein originelles, anrührendes Portrait über Teenagerbeziehungen. At home after school Marko mooches around waiting for a call that never comes. Realizing that he has been stood up by his mates, he goes to the beach. A genuine and touching portrait of teenage relationships.

Biografie Drehbuchautor und Regisseur von Spiel- und Dokumentarfilmen sowie zahlreicher Musikvideos, u. a. für Arab Strap, King Creosote und The Delgados; Mitglied der Script Factory's Writers Group; Videoauswahl: *Kiss the Day Goodbye (Annie Christian); All I Want Is You (Bellefire); Soul Shakedown Party (Bob Marley); Engine Trouble (Sabotage); Stand up (Smoke).*

Kontakt Scottish Screen, Short Film Distribution, Bryony McIntyre, 249 West George Street, GB-Glasgow G2 4QE, Fon +44-141-302 1756, E-Mail bryony.mcintyre@scottishscreen.com, www.scottishscreen.com

Hiyab

Spanien 2005
8', 35 mm, Farbe
spanisch mit frz. Untertiteln

Regie, Drehbuch Xavi Sala
Kamera Ignacio Giménez-Rico
Schnitt Nino Martínez Sosa
Musik Coke Riobóo
Produktion Xavi Sala p.c.

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Fatima bietet ihrer Lehrerin die Stirn, da sie als Muslimin ihr Kopftuch nicht ablegen will. Fatima, a Muslim, stands up to her teacher as she doesn't want to take off her veil.

Bio-/Filmografie geboren 1971 in in Alacant, Spanien; Regisseur, Produktionsassistent, Drehbuchautor und Werbetexter; Studium der Kommunikationswissenschaft; 2003 *60 años; Maleteros;* 2004 *Los padres;* 2006 *En el Instituto.*

Kontakt Xavi Sala p. c., c/Santa Isabel no 18, 3° ext. dch., E-28012 Madrid, Fon, Fax +34-91-527 1666, E-Mail mail@xavisala.com, www.xavisala.com

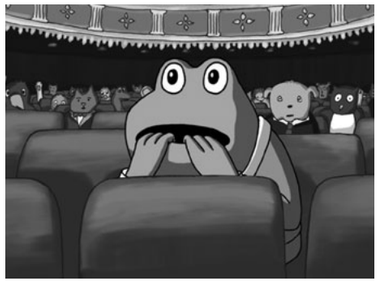
Sonderprogramm **Frei ab 3** 3 Plus **Donnerstag 4.5.06, 10:30 Uhr, Gloria**

geeignet für Kinder ab 3 Jahre recommended for children from 3 years onward

Ballerinagrodan The Ballerina Frog Die Froschballerina

Schweden 2005
4', 35 mm, Farbe
schwedisch mit engl. Untertiteln

Regie Staffan Erlandsson, Anna Hansson
Drehbuch Jonas Leksell, Frida Normark
Animation Staffan Erlandsson
Musik Oscar Söderberg, Stefan Sundström
Produktion Röda Roboten Animation



Auf einem Felsen im Wald sitzt ein plumper Frosch und träumt davon, eine Ballerina zu sein und auf einer Bühne zu tanzen. Dies ist seine eigene Geschichte von dem Tag, an dem sein Traum beinahe wahr geworden wäre. On a rock in the woods, a clumsy frog dreams of being a ballerina and dancing on stage. This is his own tale of the day his dream nearly came true.

Biografie S. Erlandsson Animator, Regisseur und Produzent; Mitarbeit am Kinderprogramm für das schwedische Fernsehen; seit 2000 Filmemacher bei Röda Roboten Animation.

Biografie A. Hansson Animatorin, Regisseurin und Setdesignerin für Film, Fernsehen und Theater.

gemeinsame Filmografie 2002 *Jack & Pedro, Jacks ingenting dag* (in Oberhausen 2004).

Kontakt Röda Roboten Animation, Anna Hansson,Vattenledningsv. 29, S-12634 Hägersten, Fon +46-8-744 9976, E-Mail anna@rodaroboten.se, www.rodaroboten.se

Shadows and Reflections Schatten und Spiegelungen

Großbritannien 2005
3'30'', 35 mm, Farbe, ohne Text

Regie, Drehbuch, Animation Stephen Whittle
Schnitt James Allen
Musik Ian Wanson
Int. Vertrieb Archif Genedlaethol Sgrin a Sain Cymru



Ein leiser und anschaulicher Film, der Kindheitsträume und die Fantasie erkundet, erzählt durch die Geschichte eines kleinen Mädchens, das versucht, den Mond am Nachthimmel einzufangen. Wie viele andere himmlische Wesen hat sie noch in ihrer Sammlung? A gentle and evocative film which explores childhood dreams and imagination as told through the story of a little girl as she tries to capture the moon from the nightsky. How many other celestial beings does she have in her collection?

Biografie BA in 2D-Animation am Glamorgan Centre for Art and Design Technology, Wales; seit fünf Jahren Animation zahlreicher Fernsehserien und Spielfilme; *Shadows and Reflections* ist sein erster Film.

Kontakt Archif Genedlaethol Sgrin a Sain Cymru, The National Screen and Sound Archive of Wales, Catrin S. Jenkins, Aberystwyth, Ceredigion, GB-Wales SY23 3BU, Fon +44-1970-632 828, Fax +44-1970-632 544, E-Mail catrin.jenkins@llgc.org.uk, www.screenandsound.llgc.org.uk

Penguin's Christmas Pinguins Weihnacht

Niederlande 2004
3'30'', Beta SP/PAL, s/w
ohne Text

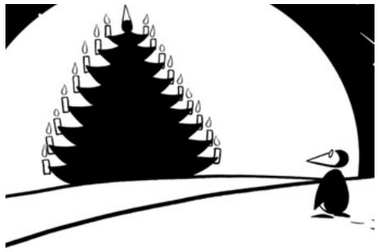
Regie, Drehbuch Arjan Wilschut
Schnitt Nico van Biljouw
Animation Pascal Vermeersch
Musik Dick Wilschut
Produktion Animation Works

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein Pinguin am Südpol versucht alles, was in seiner Macht steht, damit sein Brief an den Weihnachtsmann zum Nordpol gelangt. A penguin on the south pole tries everything within his power to get his letter to Santa Claus on the north pole.

Bio-/Filmografie geboren 1971; Gastdozent an der NIAf, dem niederländischen Institut für Animationsfilm; Animationen u. a. für Comic House, Piet Kroon's DADA und Uli Meyer Studios; lebte und arbeitete für fünf Jahre in Großbritannien; 2000 Rückkehr in die Niederlande und Gründung der Produktionsfirma Animation Work; 2002 *Shadows*.

Kontakt Animation Works, Arjan Wilschut, Singel 116, NL-3311 PE Dordrecht, Fon +31-78-635 1767, E-Mail info@animationworks.nl, www.animationworks.nl



Tampinha Little Cap

Brasilien 2004
13', DVD, Farbe
portugiesisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch João Batista Melo
Kamera Juarez Pavelak
Schnitt Pablo Menna
Musik Nivaldo Ornelas
Produktion João Batista Melo

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Es war einmal ein Mädchen, das so klein war, dass es immer durch die Gegend flog, wenn jemand nieste. Ihr Name war *Little Cap*. Once upon a time, there was a girl that was so little she flew around each time when somebody sneezed. Her name was *Little Cap*.

Bio-/Filmografie MA in Film; Autor von Kurzgeschichten und einem Roman; Festivalteilnahmen weltweit; 1981 *A quem possa interessar*.

Kontakt João Batista Melo, São Paulo 100-2° Andar, BR-30310-430 Pocos de Caldas/MG, Fon +55-35-372 266 00, E-Mail saguenay@bol.com.br



Goulafff Greedy Pig Vielfraß

Belgien 2005
2'30'', DVD, Farbe
französisch mit engl. Untertiteln

Regie Dominique van Hecke
Drehbuch Johanna Gobert
Kamera 13 Kinder (6-8 Jahre)
Schnitt Christine Polis
Animation 13 Kinder (6-8 Jahre)
Musik Jean-Luc Slock und 34 Kinder
Produktion Camera Enfants Admis

Akossia, die Königin der Riesenschlangen, war so hungrig, dass sie zwei Elefantenkälber verschlang. Als deren Mutter aufwachte, versteckte sich Akossia schnell in einem Schlangenbaum. Akossia, the queen of the giant snakes was so hungry that she swallowed two elephant calves. When their mom woke up, Akossia quickly went to hide in a snake tree.

Biografie geboren 1957, Fotografiestudium an der Saint-Luc Hochschule; seit 23 Jahren Animationsworkshops bei Camera Enfants Admis; 2005 *Méli mes mots*.

Kontakt Camera Enfants Admis, Rue de Visé 490, B-4020 Liège, Fon +32-4-253 5997, Fax +32-4-252 5631, E-Mail info@camera-etc.be, www.camera-etc.be



Lentävä tyttö The Flying Girl Das fliegende Mädchen

Deutschland 2005
5', DVD, Farbe, ohne Text

ein Video von Nina Pfeifenberger, Felicitas Heydenreich, Daniel Hofmann
Musik Bettina Mugler
Produktion Georg-Simon-Ohm-Fachhochschule Nürnberg

Welturaufführung
World Premiere

Ein kleines Mädchen mit großer Vorstellungskraft entdeckt, dass es fliegen kann. Aufgeregt erzählt es seinem Vater davon. Doch für so viel Fantasie ist in der Welt der Erwachsenen kein Platz. A little girl discovers that she can fly. Excited she tells her father about it. But there is no space in the adult world for so much fantasy.

Biografie N. Pfeifenberger geboren 1982 in Erlangen; seit 2003 Mediendesignstudium.

Bio-/Filmografie F. Heydenreich geboren 1977; 1997 Ausbildung zur Fotografin; seit 2001 Mediendesignstudium; Schnitt- und Produktionsassistenz mehrerer Spiel- und Dokumentarfilme; 2004/05 *It's Toy-Fair Time*.

Bio-/Filmografie D. Hofmann geboren 1980 in Fürth; 2001-03 freier Illustrator und Mitarbeiter bei Franken Info TV Nürnberg; seit 2003 Mediendesignstudium; Animation, Konzept und Entwurf zahlreicher Kinotrailer, Image- und Werbefilme; 2003 *Affluenza;* 2004/05 *It's Toy-Fair Time*.

Kontakt Georg-Simon-Ohm-Fachhochschule Nürnberg, Jürgen Schopper, Wassertorstr. 10, D-90489 Nürnberg, Fon +49-911-588 026 90, Fax +49-911-588 066 96, E-Mail juergen.schopper@fh-nuernberg.de, www.g.fh-nuernberg.de



Rufus in "Bouncin' Buddy"

Niederlande 2005
2', DVD, Farbe, ohne Text

Regie, Animation Raoul Deleo Sr., Raoul Deleo Jr.
Drehbuch Raoul Deleo Sr., Michel Uiterwijk
Musik The Beau Hunks
Produktion Raoul Deleo

Während er in einer friedlichen Landschaft herumhüpft, findet Rufus eine Blume. Gerade als er sie pflücken und an ihr riechen will, taucht ein Spielkamerad auf. Rufus freut sich und spielt sofort mit ihm. Unglücklicherweise geht alles Schöne einmal zu Ende. While hopping around in a rural and peaceful scenery Rufus finds a flower. Just as he wants to pick and smell it, another playmate appears. Rufus is delighted and immediately starts playing with him. Unfortunately all good things come to an end.

Bio-/Filmografie R. Deleo Sr. 1923 Werbegraphiker und Illustrator für zahlreiche Zeitungen; 1925 Entwicklung seines ersten Comics *Dinky Dog* für den Bosten Daily; 1927 Animation und Ausstrahlung von *Dinky Dog*; 1928 Erfindung und Ausstrahlung des ersten *Rufus*-Cartoons; Gründung der Visual Impulse Studio and Production Company; innerhalb von fünf Jahren wurden 26 *Rufus*-Episoden produziert.

Biografie R. Deleo Jr. geboren 1968; lebt und arbeitet in Rotterdam; seit 1993 freier Illustrator; 2001 Gründung der Deleo Animation Trust zum Erhalt der Arbeiten Raoul Deleo Sr.

Kontakt Raoul Deleo Jr., Speelmanstraat 17-A, NL-3061 TR Rotterdam, Fon +31-10-411 4992, E-Mail raoul@deleo.nl, www.rufus.tv



Sonderprogramm MuVi 14+ **Sonntag 7.5.06, 17:00 Uhr, Sunset**

geeignet für Jugendliche ab 14 Jahre recommended for teenagers from 14 years onward

Good Looks, Big Deal (Sweatmaster)

Finnland 2006
2'30'', Farbe

Regie Kalle Kotila, Tomi Malakias
Label Bad Afro Records
Produktion Las Palmas Films Ltd, Kalle Kotila, Pietarinkatu 11 C 73, FIN-00140 Helsinki, Fon +358-50-464 2622, E-Mail kalle.kotila@laspalmas.nu, ww.laspalmas.nu



Cevapcici (Ellen Allien)

Schweiz 2005
4'30'', Farbe

Regie Jonas Meier
Label Bpitch Control
Produktion zweihundfilm, Lädelistr. 6, CH-6003 Luzern, E-Mail jonas@zweihundfilm.com, www.zweihundfilm.com



NY Excuse (Soulwax)

Großbritannien 2005
4', Farbe

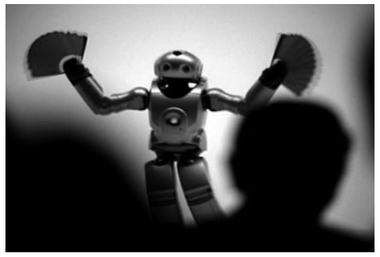
Regie Chris Palmer
Label Pias Recordings
Produktion Gorgeous Enterprises Ltd., Gorgeous House, 11 Portland Meows, GB-London W1F 8JL, www.gorgeous.co.uk



Hell Yes (Beck)

USA 2006
3'30'', Farbe

Regie Garth Jennings
Label Universal
Produktion Anonymous Content, 3532 Hayden Avenue, USA-Culver City CA 90232, Fon +1-310-558 6031, Fax +1-310-558 4212, E-Mail sheira@anonymouscontent.com



Birds (Vitalic)

Frankreich 2006
3', Farbe

Regie Pleix
Label Pias Recordings
Produktion Pleix, 186 rue du Chateau, F-75014 Paris, E-Mail leti@pleix.net, www.pleix.net



Chosen One (The Concretes)

Großbritannien 2006
3'30'', Farbe

Regie Daniel Levi
Label Astralwerks, EMI
Produktion Independent, 7a Langley St, 3rd Floor, GB-London WC2H 9JA, Fon +44-207-845 7474, Fax +44-207-845 7475, E-Mail mail@independ.net, www.independ.net



Chirurgie 2010 (Fehlfarben)

Deutschland 2006
3'30'', Farbe

Regie Pyrolator
Label V2 Records
Kontakt atatak, Kurt Dahlke, Kölner Str. 226F, D-40227 Düsseldorf, Fon +49-211-782 2329, E-Mail info@atatak.com, www.atatak.com



No Good (Plan B)

Großbritannien 2005
4', Farbe

Regie Daniel Levi
Label 679 Recordings
Produktion Independent, 7a Langley St, 3rd Floor, GB-London WC2H 9JA, Fon +44-207-845 7474, Fax +44-207-845 7475, E-Mail mail@independ.net, www.independ.net



Galvanize (Chemical Brothers)

Großbritannien 2005
4', Farbe

Regie Adam Smith
Label Virgin
Produktion Colonel Blimp, 49-51 Central Street, GB-London EC1V 8AB, E-Mail info@colonelblimp.com, www.colonelblimp.com



Year of the Rat (Badly Drawn Boy)

Kanada 2005
4', Farbe

Regie Monkmus
Label XL Recordings
Produktion Soft Citizen, Sandy Hunter, 125 George Street, CDN-Toronto ON M5A2N4, Fon +1-416-366 9849, Fax +1-416-366 6936, E-Mail sandy.hunter@res.com, www.softcitizen.com



Roses for the Dead (Funeral for a Friend)

Großbritannien 2006
4', Farbe

Regie Nick Collett
Label East West
Produktion Flynn Production, 64 Charlotte Road, GB-London, EC2A 3PE, Fon +44-20-772 972 91, E-Mail info@flynnproduction.com



Sqele (Krystof)

Tschechische Republik 2005
5', Farbe

Regie Petr Marek
Label M. A. Petr Marek
Produktion M. A. Petr Marek, Hloucelni 8, CZ-79604 Prostejov, Fon +420-77-780 4101, E-Mail demaris@centrum.cz



MuVi MuVi

Zahlen und Tendenzen – 8. MuVi-Preis Trends and Figures – 8th MuVi Award **69**

MuVi-Jury **69**

MuVi-Preis MuVi Award **70**

Samstag 6.5.2006, 22:30 Uhr, Saturday May 6th 2006, 10:30 pm, **Lichtburg**

Sasha Nixon: MuVi International 2005-2006 **73**

MuVi International **74**

Freitag 5.5.2006, 17:00 Uhr, Friday May 5th 2006, 5:00 pm, **Lichtburg**

Zahlen und Tendenzen – 8. MuVi-Preis Trends and Figures – 8th MuVi Award

Zehn deutsche Musikvideos der Produktionsphase 2005/2006 wurden aus 200 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 oder Produktion in Deutschland ansässig sein müssen. Keine der zehn nominierten Arbeiten ist bis zum Zeitpunkt der Auswahl im Musikfernsehen ausgestrahlt worden. Für das ambitionierte Musikvideo sind Internet und DVD die einschlägigen Distributionskanäle. Das musikalische Spektrum der MuVi-Kandidaten reicht von der experimentellen Soundcollage über Hip Hop bis zum klassischen Pop. Eine internationale Jury bestimmt während des Festivals gemeinsam die Gewinner unter den zehn nominierten Arbeiten. Im Vorfeld des Festivals boten die Kurzfilmtage in Zusammenarbeit mit INTRO und NIL vom 1. April bis zum 5. 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 2005 für den nichtkommerziellen Verleih im Format Beta SP/Pal zur Verfügung und finden ihr weltweites Publikum – von Melbourne bis Seoul.
Das Festival dankt allen einreichenden Musiklabels für die freundliche Unterstützung.

Ten of the 200 German music video entries produced during 2005/2006 have been nominated for prizes of € 2,500, 1,500 and 1,000 respectively.

According to the rules of the award the director or the production company have to be based in Germany. Prior to selection, none of the ten nominated works had been broadcast on music TV. For the more sophisticated music video Internet and DVD are the appropriate distribution channels. The musical range of the MuVi nominees reaches from experimental sound collages, Hip Hop to classical pop.

During the Festival, an international jury will choose the winners from among the ten nominated works. In the lead-up to the competition, the Festival – from April 1st until May 5th in cooperation with INTRO and NIL – 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 2005 are available for non-commercial distribution on Beta SP/PAL finding a worldwide audience – from Melbourne to Seoul.

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

Jeremy Boxer



Geboren in New York. Kurator, Fotograf, Filmemacher. Abschluss an der NYU Film School. Leiter der RES Media Group und Mitauswähler beim RESFEST. Boxer hat über 40 Kurzfilme, Musikvideos und Konzertfilme gedreht, er arbeitete u. a. mit The Doves, Beth Orton, The Mockingbirds und Traffic. Sein Film *The Last Supper* **lief 1998 u. a. im Wettbewerb des Sundance Film Festivals. Mitglied des PSP Design Clubs. Jeremy Boxer lebt und arbeitet in London.**

Born in New York. Curator, Photographer, Filmmaker. Graduation from NYU Film School. Head of International Operations for RES Media Group and programmer of RESFEST. Boxer has shot over forty short films, music videos and concert films, he has worked a. o. with The Doves, Beth Orton, The Mockingbirds and Traffic. His film *The Last Supper* was screened a. o. at Sundance Film Festival in 1998. Member of the PSP Design Club. Jeremy Boxer lives and works in London.

Melissa Logan



Geboren 1970 in Spring Valley, New York. 1989-91 Studium der Bildenden Künste am Munson-Williams Proctor Institute of Art, Utica, NY. 1993-98 Akademie der Bildenden Künste, München. Seit 1996 Zusammenarbeit mit Alex Murry-Leslie, 1997 Gründung von Chicks on Speed. CoS macht meist Electropop mit Kiki Moorse und arbeitet u. a. mit KünstlerInnen wie Kathi Glass, Deborah Schamoni oder A. L. Steiner. 2005 kam Sidney Edward Logan zur Welt. Melissa Logan lebt und arbeitet in Hamburg.

Born in 1970 in Spring Valley, New York. 1989-91 studies of Fine Art at Munson-Williams Proctor Institute of Art, Utica, NY. 1993-98 Akademie der Bildenden Künste, München. In 1996 Logan started working with Alex Murry-Leslie, in 1997 both founded Chicks on Speed. CoS mostly work with Kiki Moorse as electro pop oriented group as well as with Kathi Glass, Deborah Schamoni or A .L. Steiner. In 2005 Sidney Edward Logan is born. Melissa Logan lives and works in Hamburg.

Mika Taanila



Geboren 1965 in Helsinki. Filmemacher und Mitbegründer des jährlichen Avanto Media Art Festivals in Helsinki. Seine Kurzfilme beschäftigen sich mit künstlichen urbanen Umgebungen und futuristischen Utopien zeitgenössischer Wissenschaft und sind schon weltweit gezeigt worden. Ausgewählte Filmografie: 1998 *Futuro – A New Stance for Tomorrow;* **2000** *RoboCup99;* **2002** *Future Is Not What It Used To Be; A Physical Ring;* **2006** *Optical Sound.* **Mika Taanila lebt und arbeitet in Helsinki.**

Born 1965 in Helsinki. Filmmaker and founding member of the annual Avanto Media Art Festival in Helsinki. His short films deal with the issues of urban artificial surroundings and futuristic utopias of contemporary science and have been screened worldwide. Selected filmography: 1998 *Futuro – A New Stance for Tomorrow;* 2000 *RoboCup99;* 2002 *Future Is Not What It Used To Be; A Physical Ring;* 2006 *Optical Sound.* Mika Taanila lives and works in Helsinki.

Samstag 6.5.06, 22:30 Uhr, Lichtburg

Black Lead (Death in Vegas)

Deutschland 2006
7', Farbe

Regie, Drehbuch, Schnitt Corine Stübi
Kamera Marcus Domleo
DarstellerInnen Lucy McGuire, Sjan Breckin, Jack Hayter u. a.
Label Drone
Produktion KHM Köln

Bio-/Filmografie geboren 1977 in Neuchâtel, Schweiz; lebt und arbeitet als freischaffende Videokünstlerin in Köln; 1998-2003 Studium an der Ecole Supérieure des Beaux-Arts in Genf; 2001-06 Studium an der Kunsthochschule für Medien Köln; seit 1999 internationale Ausstellungsbeteiligungen, Screenings und Videoinstallationen; seit 2004 Tätigkeit als Regisseurin für Musikvideos in Großbritannien, Frankreich und USA; 1999 *Shopping Barbie;* 2000 *Speechless; Psychosoma;* 2001 *Chimere;* 2003 *Air One;* 2004 *Working Girl (Amon Tobin)* (in Oberhausen 2004); *Rocker (Alter Ego)* (in Oberhausen 2005); 2005 *Pleasure Island (Demeter); Made; Glamourama.*
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



Chirurgie 2010 (Fehlfarben)

Deutschland 2006
3'30'', Farbe

ein Video von Pyrolator
Label V2 Records
Produktion atatak

Bio-/Filmografie Komponist, Musiker und Softwareprogrammierer; seit 1980 Produktionen, Konzerte und Installationen in Korea, Japan, USA, Argentinien, Afrika, Mittel- und Ost-Europa; Mitbegründer des Labels und Musikverlages atatak; Mitglied der Musikgruppen Fehlfarben, a certain frank, Bombay 1 und Der Plan; Regie und Animation für zahlreiche Musikvideos, u. a. für 1984 *Anders Sein (Der Plan); ZV9 (Klosowski/Pyrolator);* 1988 *Orgyn (The Beast);* 1995 *The Ballad of Vittorio (bad examples);* 1989 *The Trophotropical House;* 1999 *Arche Nova (a certain frank);* 2001 *Nothing (a certain frank).*
Kontakt atatak, Kurt Dahlke, Kölner Str. 226F, D-40227 Düsseldorf, Fon +49-211-782 2329, E-Mail info@atatak.com, www.atatak.com



It's All Blooming Now Mt. Heart Attack (Liars)

Deutschland 2005
3', Farbe

Regie, Drehbuch, Schnitt, Animation Markus Wambsganss
Kamera Jenny Lou Ziegel
Darsteller Liars
Label Mute Records
Produktion KHM Köln

Bio-/Filmografie geboren 1974 in Landau; 1998-2003 Studium der Mediengestaltung an der Bauhaus-Universität Weimar; seit 2004 Postgraduiertenstudium an der Kunsthochschule für Medien Köln; 2000 Gründung der Produktionsfirma Kaliber16 zusammen mit Thomas Gerhold und Marcel Lenz; 1998 *Sensei;* 1999 *King of Sex (gemeinsam mit Bettina Bluemner); Love Beat (Yoshinori sunahara) (gemeinsam mit sonnendeck.tv);* 2000 *Rumble in der Oldschool Disko (Kirmes);* 2002 *Perpendicular/Vector (Anti-Pop Consortium)* (in Oberhausen 2003); 2003 *Neon Eyes; Radio Blackout (T.Raumschmiere); 2004 Lightning Bolts and Man Hands (Hymie's Basement)* (in Oberhausen 2005); 2005 *Read the Book That Wrote Itself (Liars); By Your Side (Liars);* 2006 *The Gift.*
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



Maybe Not (Catpower)

Deutschland 2005
4'30'', Farbe

ein Video von Oliver Pietsch
Label Matador Records
Produktion Oliver Pietsch

Bio-/Filmografie geboren 1972 in Müchen; lebt und arbeitet in Berlin; zahlreiche Ausstellungen und Festivalteilnahmen weltweit; 2000 *Bodysnatcher;* 2001 *Out; Heroes; King;* 2002 *The Misfit; Heaven Can Wait; Electricity; Good Old Times; Morgenstern; Performance; Center; A True Story;* 2003 *It's Raining Again; Adorno;* 2004 *Tuned; Drugged; Nicholas Berg;* 2005 *The Conquest of Happiness; Roomservice.*
Kontakt Oliver Pietsch, Urbanstr. 5, D-10961 Berlin, Fon +49-30-616 537 53, E-Mail clubstube@hotmail.com



Panzer (Mediengruppe Telekommander)

Deutschland 2005
2'30'', Farbe

Regie Nico Roicke
Animation Peter Werner
Label EMI Music
Produktion Nico Roicke

Bio-/Filmografie sir ja sir (Nico Roicke und Peter Werner) zahlreiche Multimediainstallationen, Animationen, Musikvideos, Werbe- und Kurzfilme; *The Rap Pack* (Spot für Mixery Raw Deluxe, Viva); 2003 *Earlier That Day; Exmixer;* 2004 *18.89;* 2005 *Oopboop.*
Kontakt Nico Roicke, Gutenbergstr. 51, D-14467 Potsdam, Fon +49-176-211 249 67, E-Mail nico@wackawacka.de



Pro Radii (Autechre)

Deutschland 2006
3', Farbe

ein Video von Stefan Ringelschwandtner
Label Warp Records
Produktion HfG Offenbach

Bio-/Filmografie geboren 1978 in Dresden; 2003 Studium der visuellen Kommunikation an der Hochschule für Gestaltung Offenbach; 2001 *Flavours;* 2002 *Cubes;* 2003 *Undo;* 2004 *Like Tennis Shoes; Dust;* 2005 *Shiver.*
Kontakt Hochschule für Gestaltung Offenbach, Bernd Kracke, Fachbereich visuelle Kommunikation, Schloßstr. 31, D-63065 Offenbach, Fon +49-69-800 590, Fax +49-69-800 592 20, E-Mail bkracke@hfg-offenbach.de, www.hfg-offenbach.de



Relax It's Only a Ghost (Phantom/Ghost)

Deutschland 2006
4'30'', Farbe

ein Video von Sandra Trostel
Label Lado Music
Produktion Sandra Trostel

Bio-/Filmografie geboren 1976; 1996-97 Juniorcutterin für Industriefilme; 1998-2000 Postproduction-Supervisor; seit 2000 freischaffende Filmcutterin; 2001-02 Aufbaustudium für szenische Montage und Dokumentarfilm an der ifs Internationale Filmschule Köln; 2005 *Frau Selheim & Frau Ruis.*
Kontakt Sandra Trostel, Bernhard-Nocht-Str. 69, D-20359 Hamburg, Fon +49-163-596 4444, E-Mail t.sandra@web.de



Sandbürger (Rainer von Vielen)

Deutschland 2005
3', Farbe

ein Video von Thomas Wimmer
Label ebenso Records
Produktion Thomas Wimmer

Bio-/Filmografie 27 Jahre alt; Ausbildung zum Zimmermann; Studium im Bereich Medien und Gestaltung an der Berufsakademie in Ravensburg; zurzeit arbeitet er als VJ in Zürich; 2002 *Joya rennt!;* 2003 *Self-image;* 2004 *Echoheads; Zuhause ist St. Johann;* 2005 *Dead Man.*
Kontakt Thomas Wimmer, Am Schindgarten 3, D-88299 Leutkirch/Allgäu, Fon +49-7561-987 993, E-Mail der-wimmer@web.de



The Lady Moon Turns Sulky (Vernon & Burns)

Deutschland 2006
5'30'', Farbe

Regie, Drehbuch, Kamera, Schnitt Mariola Brillowska
Animation StudentInnen der HfG Offenbach
Label Gagarin Records
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 und anarchistische Theatershows; 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; Katharina & Witt;* 1999 *Morgenröte;* 2001 *Hotel Super Nova;* 2003 *Alle Welt ist Angst (Felix Kubin)* (in Oberhausen 2004); 2005 *Matki Wandalki (Felix Kubin)* (in Oberhausen 2005).
Kontakt Interpol Filmproduktion, Pulverteich 18, D-20099 Hamburg, Fon, Fax +49-40-280 518 91, E-Mail mariola.interpol@gmx.de, www.mariolabrillowska.de



Turn (New Order)

Deutschland 2006
6', Farbe

ein Video von Thomas Draschan
Label London Records
Produktion Michael Shamberg

Bio-/Filmografie 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 des Hessischen Filmbüros; 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); 2004 *Preserving Cultural Traditions in a Period of Instability; bloodsample (Iosoul)* (in Oberhausen 2005); 2005 *The Influence of Ocular Light Perception on Metabolism in Man and in Animal;* 2006 *La Mémoire des enfants* (zusammen mit Hannes Gellner).
Kontakt Michael Shamberg, 15 Poodge St. (top floor), 40 Davidson, GB-London W11 4SQ, E-Mail skykino@rcn.com



MuVi International 2005-2006

von Sasha Nixon

2005 war ein interessantes Jahr für Musikvideos sowohl was neue Genres und Stile angeht UND hinsichtlich der Veränderung des Formats und dessen Rolle innerhalb der sich wandelnden Musikbranche.

War das gemeine Musikvideo bisher lediglich ein Werbeträger für die Singles von KünstlerInnen oder Bands, kann es nun durch den kürzlich herausgebrachten Video-iPod per iTunes als eigenes Produkt verkauft werden und ist zu einer unabhängigen Einnahmequelle für die Plattenlabels geworden. Dies ist ein Meilenstein in der Weiterentwicklung der Branche, das brandaktuelle Thema hat eine heftige Diskussion ausgelöst. Ob sie schließlich dazu führen wird, dass die Labels mehr Geld in den Bereich Video fließen lassen oder nicht, muss abgewartet werden und es gibt Anlass zu viel Interesse und Spekulation von Seiten der ausgebrannten Produktionsfirmen, die in den letzten Jahren große Einnahmeeinbußen verzeichnen mussten.

Also haben die Produktionsfirmen ihre Rivalitäten 2005 einmal außer Acht gelassen und sich unter dem Dach der Music Video Producers Association (MVPA) in Großbritannien zusammengetan, um die heiklen Themen anzupacken, die auftauchen, wenn Plattenlabel weniger für Videos bezahlen, aber mehr daran verdienen können, ohne dass dies zu irgendwelchen Provisionen für die RegisseurInnen führt. Sollten sie Punkte pro verkauftem Video erhalten? Wenn nicht, sollten sie dann nicht beim Verkauf der Rechte eine großzügigere Abfindung bekommen? Es gibt noch keine klaren Antworten und die Schlacht hat gerade erst begonnen.

Darüber hinaus lässt sich Universal Music in den USA seit 2005 die Ausstrahlung ihrer Videos von den Fernsehsendern bezahlen – dazu muss es in Europa erst noch kommen. Wenn die übrigen großen Plattenlabel mitziehen, könnte dies zu einem Segen für Independent-Musik werden, da kleinere Kabelsender, die nicht in der Lage sind, diese Gebühren zu entrichten, nur Videos ausstrahlen können, die nicht aus dem Hauptsektor kommen.

Low-Budget-Videos waren bei den Produktionsfirmen einmal die Domäne "junger" aufstrebender RegisseurInnen, doch da die Budgets für Videos immer noch extrem gekürzt sind, ist der Konkurrenzkampf härter denn je: Junge RegisseurInnen können auf diesem Markt schlechter Fuß fassen, wenn bereits etablierte RegisseurInnen die gleichen Jobs haben wollen. Bei diesem harten Kampf um Jobs bekommen die Labels definitiv zu viel für ihr Geld.

2005 ist auch der Download-Bereich der Handy-Videos gewachsen und in Großbritannien war das Video des Regisseurs Ben Crook für Hard-Fis *Cash Machine* **im Handy-Format das erste seiner Art. (Es unterscheidet sich von der Fernsehversion, die Dougal Wilson, der britische König der Musikvideos, gedreht hat).**

Unter den aufstrebenden, aufregenden neuen Talenten war 2005 der derzeit für Academy Productions Ltd. zeichnende Martin de Thurah, der mit dem Video *Human* **für Carpark North auf den Plan kam und dann begann, atmosphärische Clips für Röyksopp, Mew und The Editors zu drehen. Ebenso wie der für Partizan zeichnende Ace Norton, dessen gefühlvolles Video für Sebastien Telliers** *La Ritournelle* **die Leute auf seinen "intelligenten aber herzlichen" Stil brachte.**

Auch für Stop-Motion-Animationen war es ein gutes Jahr:

Das erste am Anfang des Jahres war Chris Cairns Video für LCD Soundsystems *Daft Punk Is Playing at My House***, gefolgt zu Jahresende von Daniel Levis** *No Good* **für Rapper Plan B. Beide stecken voller Huldigungen an den Meister Gondry und seine Stop-Motion-Clips. Weitere erfolgreiche Beispiele dieses Genres sind die Videos von Stephen Malkmus** *Baby C'Mon* **und Jenny Wilson** *Let My Shoes Lead Me Forward.*

Handgearbeitete Animationen waren ebenfalls ein Thema der Videos des letzten Jahres, sie brachten Wellen von wehmütigen Erinnerungen an die Kindersendungen der 1970er und 1980er Jahre mit sich, durch die sie wohl auch inspiriert wurden. Bemerkenswerte Beispiele dafür sind das Partizan-

2005 was an interesting year for music videos both in terms of emerging genres and styles, AND in terms of the adaptation and role of the format within the changing landscape of the music industry.

Once simply a promotional tool to accompany an artist or band's single, the humble music video began to actually generate revenue for the record labels as content sold for the newly released video iPod via iTunes. This is a landmark in the progression and development of the industry, and this hot topic has sparked serious debate. Whether it will eventually lead to more money being poured by labels into video budgets or not remains to be seen, and is the source of much speculation and interest from the frazzled production companies, who have been hit hard by falling budgets in recent years.

And so, production companies put rivalries aside to join together in 2005, under the umbrella of the Music Video Producers Association in the UK (MVPA), to tackle the tricky issues surrounding record companies paying less for but potentially earning more from videos without any kind of kickback for the directors. Should they be receiving points per video sold? If not, shouldn't they be more handsomely rewarded for their buy-outs? There are no clear-cut answers and the fight has just begun.

In addition, 2005 saw Universal Music in the USA beginning to charge TV stations to play their videos – something that we have yet to see rolled out in Europe. If this is copied by the rest of the major record labels, the result could be a blessing for independent music, as smaller cable stations who can't afford such fees will only be able to play videos that haven't come from the major sector.

Low budget videos were once the domain of 'young', emerging directors within a production company, but with video budgets continuing to be slashed, competition is more ferocious than ever: as a result, new directors have been less able to get a foothold within the industry when established directors are pitching on the same jobs. Such scrabbling for jobs ensures that the labels are getting more than their money's worth.

2005 also saw the mobile phone video download sector growing, and in the UK, director Ben Crook's made-for-mobile-phone video for Hard-Fi's *Cash Machine* was the first of its kind. (It is different from the TV version, directed by the UK King of music video directors Dougal Wilson).

Emerging, exciting new talent in 2005 included new Academy Films signing, Martin de Thurah, whose Carpark North video *Human* initially placed him on the map, and from which he went on to direct atmospheric clips for Röyksopp, Mew and The Editors. Also, Partizan's Ace Norton, whose emotive video for Sebastien Tellier's *La Ritournelle* turned people onto his 'clever but heartfelt' style.

It was also a good year for stop frame animation:

First up at the start of the year was Chris Cairns's video for LCD Soundsystem's *Daft Punk Is Playing at My House*, followed at the end of the year by the Daniel Levi-directed 'No Good' for rapper Plan B. Both are packed with homaged references to the master Gondry and his stop frame clips. Other triumphant examples of the genre include the videos for Stephen Malkmus *Baby C'Mon* and Jenny Wilson *Let My Shoes Lead Me Forward.*

Hand-made style animation were also a theme of videos last year, bringing on waves of nostalgia for the 70s and 80s children's programmes that seemed to inspire them. Notable examples are Partizan-signed, young wizkid Ace Norton's video for Smoosh *La Pump,* Cat Solen's video for Bright Eyes *At the Bottom of Everything.*

Video des jungen Wunderkindes Ace Norton für Smoosh *La Pump* **und Cat Solens Video für Bright Eyes'** *At the Bottom of Everything.*

Das technisch elaborierte Gegenstück waren Dom & Nicks paranoides Video für Chemical Brothers' *Believe,* **in dem bedrohliche fleischfressende Roboter die Hauptrolle spielen, und David Finchers Video für Nine Inch Nails'** *Only*, **das mit überraschender, bahnbrechender Computeranimation aufwartet.**

Im Jahr 2006 herrscht Beklommenheit über den Zustand der Musikvideobranche und Plattenlabels und Produktionsfirmen haben das dringende Bedürfnis, weiter über die Zukunft zu sprechen und über sie nachzudenken.

Dies ist eine spannende Zeit für die ganze Branche, wenn man bedenkt, dass heute wahrscheinlich mehr Video-Clips gesehen werden als je zuvor (wenn auch im Zeitalter digitaler Wahlmöglichkeiten nicht mehr in einheitlicher Form) und angesichts der Tatsache, dass durch iTunes und das Internet Videos, die auf MTV nicht sehr präsent sind, gesehen, gemocht und heruntergeladen werden können. Doch wenn Videos vom "Werbeträger" zum eigentlichen "Inhalt" für iPods und Handys werden, müssen RegisseurInnen ihre Interessen schützen.

A couple of very worthy mentions at the other end of the technical scale were Dom & Nick's paranoid video for the Chemical Brothers' *Believe* featuring terrifying predatory robots, and David Fincher's video for Nine Inch Nails' *Only* that shows off with some stunning, cutting-edge CG.

As we go forward into 2006, there is continued trepidation about the state of the music video industry and an urgent need to for record labels and production companies to keep talking and thinking about the future.

With consumerism of video clips at a perhaps higher level than ever before (albeit a more splintered type of consumerism in this age of digital choice) with iTunes and the internet allowing the not-so-visible-on-MTV videos to be watched, enjoyed and downloaded, it is an exciting time for the whole industry; but with videos transforming from 'promotional tools' to 'content' for iPods and mobile phone, directors need to protect their interests.

sasha.nixon@partizan.com

Auswahlkommission Selection Committee
Lars Henrik Gass, Hans-Christian Grimm, Jessica Manstetten

The World Is an Image

Baby C'Mon (Stephen Malkmus)

USA, 2005
3'30'', Farbe
Regie Lana Kim, Andy Bruntel
Label Domino Records
Produktion The Directors Bureau

Das Video scheint die These zu illustrieren, dass Wirklichkeit aus einer unendlichen Serie von Bildern besteht. Bergson hat das gesagt und machte diese Entdeckung am Film. Hinter 1.000 Bildern keine Welt, nur Werden. This video seems to illustrate the theory that reality consists of an endless series of images. Bergson said this, making the discovery while considering film. Behind 1,000 pictures no world, only becoming.



Give Me Every Little Thing (The Juan MaClean)

USA 2005
5', Farbe

Regie Ben Dickinson
Label Astralwerks, EMI
Produktion Waverly Films

Ein Hustler gerät in eine Art Space-Nebel, in dem Außerirdische im 70er-Jahre-Interior Versuche mit Cybersex anstellen. Man stellt fest, dass diese Zeit bereits so entrückt ist, dass sie hier wie Science Fiction wirkt. A hustler gets caught in a kind of space fog in which extraterrestrials are carrying out experiments with cyber sex in a 1970s interior. One realizes that this time is already so remote that it makes the impression here of being science fiction.

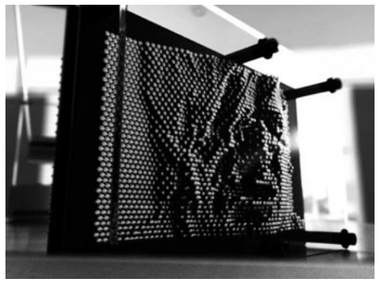


Only – Dirty Version (Nine Inch Nails)

USA 2005
4'30'', Farbe

Regie David Fincher
Label Nothing, Interscope
Produktion Anonymous Content, Digital Domain

Hier wird das bekannte Diktum, bei einem Kunstwerk sollten nicht die Nägel herausstehen, umgedreht: Der Titel wird zum Prinzip erhoben, das Gemachte steht im Vordergrund, tritt aus der Latenz heraus. Gleichwohl erscheint das Physische bei Fincher clean und unnahbar. In dieser Welt wirken die Dinge wie Entwürfe. Here, the well-known saying that an artwork should not show its nails is reversed: the title is made a principle; the handiwork is in the foreground, emerges from its latency. All the same, the physical element in Fincher's work seems clean and unapproachable. In this world, things seem like draft versions.



Against Gravity

Birds (Vitalic)

Frankreich 2006
3', Farbe

Regie Pleix
Label Pias Recordings
Produktion Pleix, Blink

"Dies sind keine Hunde" könnte die Titelvariante à la Magritte lauten. Des Menschen liebster Freund ist von der Schwerkraft erlöst, gleitet durch Raum und Zeit und erlebt seine Wiedergeburt als abstraktes Wesen. Ein Projekt über Freiheit, Naivität und Glück: Hunde im Weltall. 'These are not dogs' could be the title here, à la Magritte. Man's best friend is freed from gravity, glides through space and time, and experiences rebirth as an abstract being. A project about freedom, naiveté and happiness. Dogs in space.



The Denial Twist (The White Stripes)

Frankreich 2005
3'30'', Farbe

Regie Michel Gondry
Label XL Recordings
Produktion Partizan

Gondrys Räume sind den Wünschen von Kindern nachgestellt, Märchen. Die Proportionen sind anders, Hindernisse überwindbar, Dinge verfügbar. Das sind aber keine unschuldigen, natürlichen Räume, das ist eine Welt, die man aus dem Fernsehen kennt, und die White Stripes sind auch nicht Hänsel und Gretel. Gondry's spaces are modelled on children's desires, fairy tales. The proportions are different, obstacles can be overcome, things are there for the taking. But they are not innocent, natural spaces; this is a world that we know from television, and the White Stripes are not Hansel and Gretel either.



HoppiPolla (Sigur Rós)

Großbritannien/Island 2005
4'30'', Farbe

Regie Arni & Kinski
Label EMI Music
Produktion Exposure Films, HSI London

Waren Kinder die Protagonisten in *Vidrar Vel Til Loftárasa*, **widmen sich Arni & Kinski dieses Mal den "Alten", die eifrig Schabernack treiben und Bandenkämpfe austragen. In Zeiten des Vor-Sich-Hin-Alterns in öffentlichen Anstalten erscheinen die agilen Alt-Punks wie wundersame Wesen aus dem Feenland. Und die Musik von Sigur Rós tut ihr Übriges.** Whereas children were the protagonists in *Vidrar Vel Til Loftárasa*, this time Arni & Kinski look at the 'oldies,' who busily get up to all sorts of tricks and have gang fights. At a time when people are decaying into old age in public institutions, these agile old punks seem like magical beings from fairyland. And the music by Sigur Rós adds to the effect.



Objections

NY Excuse (Soulwax)

Großbritannien 2005
4', Farbe

Regie Chris Palmer
Label Pias Recordings
Produktion Gorgeous Enterprises Ltd.

Dieser Clip rechnet ab mit der perversen Logik des Kapitalismus. Und gleichzeitig scheinen sich die Musiker zu fragen, ob sie dieser nicht selbst angehören oder zumindest ihr hilflos gegenüberstehen, wenn sie mit aufblasbaren Erdbällen im Park spielen. This clip gets even with the perverse logic of capitalism. And, at the same time, the musicians seem to wonder whether they are not a part of it themselves or at least helplessly facing it, when they play with blow-up globes in the park.



Everything Is Under Control (Coldcut)

Großbritannien 2005
4', Farbe

Regie Oscar Wright
Label Ninja Tune
Produktion Peter Clapperton

Coldcut erinnert an den Überwachungsstaat. Alarmierender könnte es seit einiger Zeit nicht sein – nach prekären Gesetzesänderungen unter dem Terroristendeckmantel. Regisseur Oscar Wright inszeniert Polizisten als übergroße Maschineneinheiten, die einen jungen Mann zu Tode ängstigen. Ein Kontrolltrip. Coldcut reminds us of the surveillance state. Things couldn't get much more alarming than they have been for a while now, following dubious law changes under the pretext of fighting terrorism. Director Oscar Wright shows policemen as oversize machine units frightening a young man to death. A control trip.



No Good (Plan B)

Großbritannien 2005
4', Farbe

Regie Daniel Levi
Label 679 Recordings
Produktion Independent

Stop Motion, zitatenreich, voll süßem Ekel. Plan B aus East London besingt die gesunde Isolation, während die Gegenstände in seiner Wohnung eine Auszeit vom Stillstand nehmen. Gewürm und Gedärm aus Strick und Stoff krabbelt umher und verschlingt am Ende das menschliche Wesen. Stop motion, full of quotes and sweet revulsion. Plan B from East London sings about healthy isolation, while the objects in his apartment take time out from being stationary. Worms and entrails of rope and fabric crawl around and in the end gobble up the human being.



Replacements

Number 1 (Goldfrapp)

Großbritannien 2005
3'30'', Farbe

Regie Dawn Shadforth
Label Mute
Produktion Black Dog

Wie der Hund, so das Herrchen. In einer Privatpraxis für Schönheitsoperationen harren Damen mit Hundeköpfen im Wartezimmer auf eine bessere Zukunft. Lady Goldfrapp singt ihnen ein laszives Ständchen. Man hat's oder man hat's nicht – so einfach ist das. Dogs resemble their masters. In a private practice for cosmetic surgery, ladies with dog's heads wait for a better future in the waiting room. Lady Goldfrapp sings them a lascivious serenade. Either you have it or you don't – it's as simple as that.



Cevapcici (Ellen Allien)

Schweiz 2005
4'30'', Farbe

Regie Jonas Meier
Label Bpitch Control
Produktion zweihundfilm

Die Restaurantküche wird zum Sportplatz: Ping Pong ohne technische Hilfsmittel oder sonstigen Schnickschnack, aber mit vollem Körpereinsatz. Da wird der monströse Leib zum Schläger und ein rosafarbener Hackfleischklops zum Tischtennisball. Eine Studie körperlicher Virtuosität in Zeitlupe. The restaurant kitchen becomes a sports hall: ping-pong without technical aids or other frills, but with the use of full physical strength. The monstrous body becomes a bat and a pink meatball becomes a table-tennis ball. A study of physical virtuosity in slow motion.



Rubber Johnny (Aphex Twin)

Großbritannien 2005
6', Farbe

Regie Chris Cunningham
Label Warp Records
Produktion Warp Films, Black Dog, RSA

Seit Cunningham sein Geld auf dem Kunstmarkt verdient, wird es schwieriger, seine Arbeiten zu zeigen und zu sehen. Gleichzeitig treten seine Obsessionen nun noch deutlicher hervor, sozusagen ungestört durch die Anliegen seiner Auftraggeber. Man kann hier nur noch sehr eingeschränkt von einem Musikvideo sprechen, denn die Arbeit ist eher Teil eines umfassenderen Projekts, Ton und Bild in ein neuartiges Verhältnis zu setzen. Since Cunningham has started earning his money on the art market, it is becoming harder to show and see his works. At the same time, his obsessions are emerging even more clearly, as if undisturbed by the wishes of his clients. This can be called a music video only in a very broad sense, as the work is part of a larger project aimed at creating a new relationship between sound and image.



After the Music Video

fortythousand3hundred20 memories (AGF)

USA/Deutschland 2005
28', Farbe

Regie Sue Costabile, Antye Greie
Label AGF
Produktion Sue Costabile, AGF

Die Geschichte einer jungen Frau, die ihr Leben anhand von Fotos zusammenpuzzelt, die sie auf ihrer Reise durch die Welt findet. Dies ist weniger ein Musikvideo als ein scheinbar unendliches Band, eine Modulation von Assoziationen. Die fortgeschrittenen Techniken, Musik visuell zu begleiten, werden hier in bisher unbekannte Sphären geführt, in direkter Erbfolge des Experimentalfilms. Hat man einmal diese Regionen erreicht, kann man das Musikfernsehen, dem das Musikvideo sein Entstehen verdankte, ebenso vergessen wie das Musikvideo selbst, das die Bilder zur Musik zu liefern hatte. The story of a girl piecing together her life as she travels the world discovering photographs of herself. This is not so much a music video as a seemingly endless ribbon, a modulation of associations. The advanced techniques for providing a visual accompaniment to music are taken here into previously unknown spheres, following on directly from experimental film. Once these regions have been reached, one can forget music television, to which the music video owes its creation, as well as the music video itself, which had to provide the images for the music.



Radical Closure

Radical Closure 81
send me to the seas of love; I'm drowning in my blood

Rasha Salti: Ici et ailleurs Here and Elsewhere 84

Discourse of Resistance 88
Freitag 5.5.2006, 14:30 Uhr, Friday May 5th 2006, 2:30 pm, **Gloria**

The Troubling Remake 88
Freitag 5.5.2006, 20:00 Uhr, Friday May 5th 2006, 8:00 pm, **Gloria**

Education as a Site of Indoctrination 90
Samstag 6.5.2006, 14:30 Uhr Saturday May 6th 2006, 2:30 pm, **Gloria**

Make Me Stop Smoking 91
Samstag 6.5.2006, 20:00 Uhr Saturday May 6th 2006, 8:00 pm, **Gloria**

War/The Visible Signs 94
Sonntag 7.5.2006, 12:30 Uhr Sunday May 7th 2006, 12.30 pm, **Gloria**

Jalal Toufic: Nachkriegsfotografie aus dem Libanon Post War Lebanese Photography 96

Intensive Care 102
Sonntag 7.5.2006, 17:00 Uhr Sunday May 7th 2006, 5:00 pm, **Gloria**

At Home 105
Montag 8.5.2006, 12:30 Uhr Monday May 8th 2006, 12:30 pm, **Gloria**

Schadenfreude 107
Montag 8.5.2006, 17:00 Uhr Monday May 8th 2006, 5:00 pm, **Gloria**

Military Culture 110
Montag 8.5.2006, 22:30 Uhr Monday May 8th 2006, 10:30 pm, **Lichtburg**

Negar Azimi: Das Haus ist schwarz The House Is Black 112

Personal Narratives 113
Dienstag 9.5.2006, 14:30 Uhr Tuesday May 9th 2006, 2:30 pm, **Lichtburg**

Nataša Petrešin: Enklaven führen zu Realitäten Enclaves Include Radical Realities 115

Borders 117
Dienstag 9.5.2006, 17:00 Uhr Tuesday May 9th 2006, 5:00 pm, **Gloria**

Stephen Wright: Das Unvorhergesehene betrachten Looking at the Unforeseen 118

Dank Acknowledgements 122

Radical Closure[1]
send me to the seas of love; I'm drowning in my blood[2]

Kuratiert von: Akram Zaatari

Gastkurator: Tirdad Zolghadr ("Schadenfreude")
Gastkünstler: Rabih Mroué ("Make Me Stop Smoking")
Beratende Kuratorinnen: Nataša Petrešin (Kuratorin), Rasha Salti (Kuratorin, CinemaEast Film Festival, NY)

Die in diesem Programm zusammengestellten Filme und Videos wurden innerhalb einer als Folge von Kriegen und/oder politischen Territorialkonflikten "geschlossenen" Situation produziert, oder setzen sich mit diesem Zustand auseinander. Der Schwerpunkt liegt dabei auf einer Region, die einst im Osmanischen Reich vereint war, aber nicht, um diese als eine geopolitische Einheit darzustellen oder ihrer Film- und Videoproduktion blindlings bestimmte ethnische oder formale Charakteristiken zuzuschreiben. Es geht vielmehr darum, welche Funktionen Film und Video angesichts einer von Teilungen, politischen Spannungen und politischer Mobilmachung geprägten Geschichte übernommen haben, mal als Werkzeug oder Vehikel, mal als kritische Plattform. Das Programm wirft zudem einen Blick auf den Nahen Osten als Schauplatz konstanter Kriege, extremer Spaltung und hemmungsloser Stereotypisierung und bietet so Gelegenheit zu einer Untersuchung der paradoxen Fähigkeit von Film und Video, diese Situationen zu durchdringen, um sie zu beschreiben. Dazu präsentiert das Programm Arbeiten unterschiedlicher Genres und Quellen – unabhängige Filme und Videos, KünstlerInnenfilme und -videos, Dokumentarfilme, in Verbindung mit Mediendokumenten im allgemeinen Sinne. Diese Arbeiten werden als Dokumente solcher Situationen der Abgeschlossenheit betrachtet und als Studienobjekte präsentiert.

Konkret werden innerhalb der Programme Filme und Videos vorgestellt, die neben der Problematik von Grenzen, Abgeschlossenheit und Kriegen auch die der Militarisierung des öffentlichen Lebens, des Aufstiegs und der Unterdrückung von Ideologien und Religionen und schließlich der so genannten Elendsgürtel um die Städte ansprechen. Gleichzeitig beleuchtet das Programm auch die derzeitige Entwicklung, die Banalität des Alltags in abgeschlossenen Nationen, im Schutz der Familie und zu Hause. Gezeigt werden Arbeiten aus Zypern, Ägypten, Israel, Libanon, Palästina, Syrien, Iran, Türkei, Jugoslawien sowie aus Frankreich, Deutschland, den USA und Kanada. Filme und Videos werden als analytische und kritische Prozesse präsentiert, die in bestimmten politischen Situationen entstehen und von einzelnen KünstlerInnen umgesetzt wurden, die sich mit Aggression, dem Status quo, staatlicher Macht und der drohenden Auslöschung zivilgesellschaftlicher Grundwerte konfrontiert sehen.

Zentral im Hinblick auf die Form und Entwicklung dieses Programms ist ein persönliches Interesse an einem bestimmten künstlerischen Umgang mit bestehenden Dokumenten. Indem KünstlerInnen solche Zeitzeugnisse in ihre eigenen Arbeiten einfließen lassen, verwerten, interpretieren, hinterfragen sie diese und treten in einen Dialog mit ihnen. Aus dieser Perspektive beleuchtet das Programm zwei Traditionen, die sich auf jeweils unterschiedliche Herangehensweisen an diesen Aspekt beziehen. Der erste findet sich bei Jean-Luc Godard. Er erforschte Video und Film als aktive Werkzeuge für die Produktion von Kriegen und das Schreiben ihrer Geschichte und hinterfragte ihr Potential als Instrument der Mobilisierung[3], insbesondere in *Ici et ailleurs,* bis heute eines der wenigen Dokumente über die Anfänge des militärischen Kampfs der PalästinenserInnen in Jordanien und dem Südlibanon zu Beginn der 1970er Jahre. Der Film ist außerdem eines der wenigen Beispiele, in denen der dem militärischen Kampf zugrunde liegende Diskurs beachtet, kommuniziert und kritisiert wird. Godard ging es 1974 darum, zu ergründen, warum der Diskurs des Widerstands oft durch so hochtrabende, theatralisch vorgetragene Slogans kommuniziert wird, er wollte die hysterischen Aktionen des Widerstands (die Entführung und Sprengung von Flugzeugen, das Töten von Athleten in München und weitere Terrorakte) als Auswirkung einer globalen und politischen Ungerechtigkeit verstanden wissen

Curated by: Akram Zaatari

Guest curator: Tirdad Zolghadr ('Schadenfreude')
Guest artist: Rabih Mroué ('Make Me Stop Smoking')
Research Advisors: Nataša Petrešin (curator), Rasha Salti (curator, CinemaEast Film Festival, NY)

This programme compiles and presents films and videos that are produced within – or that raise issues related to – situations of closures resulting from wars and/or political territorial conflicts. The programme focuses on a region that was formerly united under the Ottoman Empire, not to promote it as a geopolitical entity, nor to blindly label its production as one of particular ethnic or formal features. Instead, this programme aims to look at how film and video functioned throughout a history charged with division, political tension, and political mobilization, sometimes as a tool, a vehicle to all this, other times as a critical platform. It also looks at the Middle East as asite of successive wars, excessive division, abundant stereotyping, and subsequently a chance to study film and video's paradoxical ability to penetrate these situations in order to describe them. Therefore the programme presents works of different natures and origins – independent films and videos, artists' films and videos, and documentaries, in conjunction with other documents from the media in general. The programme considers these works as documents from such a state of closure, presented as elements of study.

In concrete terms, this programme looks at films and videos that address the questions of borders, closures, wars and the question of the militarization of public life, rising ideologies and the oppression of the diversity of political beliefs and religions, misery belts around cities, and the building of walls. However, this is also a programme that looks at the current evolution, the banality of everyday life in fenced nations, in protected families, and at home. It presents films and videos from: Cyprus, Egypt, Israel, Lebanon, Palestine, Syria, Iran, Turkey and Yugoslavia, in addition to France, Germany, the US and Canada. Films and videos are presented as processes of an analytical and critical nature, arising in particular political situations, produced by individual artists facing aggression, status quo, state power, and the threat of eradicating notions of the civil society.

Integral to the shaping and development of this programme is a personal interest in a certain artistic treatment of existing documents. By integrating these historical documents in their own work, the artists reuse, interpret and question them, thus entering into discussion about them. From this point of view the programme looks at two traditions that are helpful in understanding such approaches. First, there is the way Jean-Luc Godard looked at video and film as an active tool for making wars and writing their histories, and their ability to be a tool for mobilization[3], particularly in *Ici et ailleurs*, which to this day is one of the very few documents of the early Palestinian military struggle in Jordan and South Lebanon in the early 1970s. Besides, it is one of only a few instances where the discourse be-



Ici et ailleurs **Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville**

(nicht rechtfertigen), verstärkt durch die Logik spektakulärer Fernseh-Live-Berichterstattung und Nachrichten. *Ici et ailleurs* zog Verbindungen zwischen der Fernsehberichterstattung über Terrorismus und einem passiven Publikum, das vor dem Fernseher sitzend auf die Lösung seiner aktuellen sozialen Probleme wartete.

Godards Arbeit liefert uns wertvolle Einsichten darüber, wie Dokumente gemacht und nicht gemacht werden, wie sie um sich herum Narrative konstruieren und aufbrechen, uns diese präsentieren und uns dann mitteilen, sie seien falsch. In *Ici et ailleurs* erklärt sich eine Frau bereit, das Kind, das sie in sich trägt, der Revolution zu opfern. Kurz darauf erklärt Godard, die Frau habe das Ganze nur gespielt. Godard fordert uns auf, zu glauben, dann, unseren Glauben an seine Bilder aufzugeben. Er macht uns nicht nur bewusst, dass Bilder manipuliert werden, sondern fordert uns auf, jedes einzelne Bild ernster zu nehmen, als wolle er uns damit sagen, dass beim Studium der Geschichte auch ein falsches Dokument als Dokument gilt.

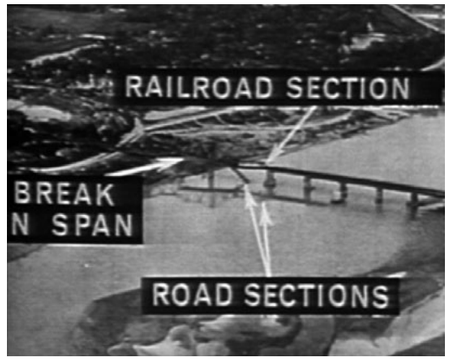
Die zweite Herangehensweise, die in diesem Programm beleuchtet werden soll, ist Harun Farockis Arbeit mit bestehenden Bildern im Allgemeinen und insbesondere seine Untersuchung operationaler Bilder, die ihren Ursprung in militär-industriellen Kontexten haben. Farocki bemerkt, wie – seit dem ersten Irakkrieg in zunehmendem Maße – operationale Bilder zu Veranschaulichungen militärischer Angriffe oder Kriege werden und stützt sich dabei auf seine Beobachtungen automatisierter – disziplinarischer – Beobachtungsvorrichtungen, entwickelt zum Zweck der Überwachung und Bewertung der Arbeitsprozesse und Effizienz von Maschinen. Farocki glaubt, durch die Untersuchung der Technologie, der Ökonomie und Funktion bestehender Bilder etwas über ihre Macht enthüllen zu können.

Angesichts der spektakulären Ausstattung der Medien, wenn es um die Veranschaulichung von Kriegen geht, und ihres unersättlichen Verlangens nach ebensolchen Bildern werden Fernsehkriege (televised wars) häufig auf den Erfolg und die Effizienz der militärischen Artillerie reduziert und sehr oft als sterile Operationen dargestellt. Nicht selten beobachtet das Publikum im heimischen Wohnzimmer den Krieg dabei aus der Perspektive der Tötungsmaschine des Aggressors. Während Godards Ansatz darin besteht, auf der Basis von Dokumenten Narrative zu entwickeln, zu konstruieren und zu dekonstruieren, geht es Farocki darum, Schicht für Schicht Bedeutungen freizulegen, um in bestehenden Bildern versteckte – verschüttete – Aspekte zu zeigen. Farockis Arbeit über operationale Bilder ist immer noch eines der wenigen Beispiele für eine Herangehensweise an Film und Video, die auf die Funktion der Medien in Kriegssituationen verweist und Konzepte zu diesem Thema erstellt. Er ist tatsächlich einer der wenigen, die versuchen, sich mittels wissenschaftlicher Erzeugnisse der Macht – Videoprodukte/Bilder zu Arbeitsprozessen – Kenntnisse über die Darstellungen von Krieg zu verschaffen.

Neben axialen Werken mit Referenzcharakter präsentiert das Programm Arbeiten, die gewissermaßen als Fußnoten bestimmte Ideen des Themas vertiefen sollen. Dabei handelt es sich um historische Arbeiten, die in ihrer Reinheit fast schon Parabeln darstellen, insbesondere Jean Eustaches *Une sale histoire/Une sale histoire racontée par Jean-Noël Picq* und Lisa Steeles *Birthday Suit – With Scars and Defects.* Abgesehen davon, dass diese beiden Arbeiten von besonderer Bedeutung für mein persönliches Verhältnis zu Film und Video sind, ist *Une sale histoire* für mich der Inbegriff der Re-Inszenierung, um nicht zu sagen der Fabrikation, von Dokumenten. Während Godard und Miéville Bedeutung erzeugen, um die Glaubwürdigkeit von Dokumenten zu hinterfragen, leistet Eustaches Arbeit dies in einer einfachen Geste der Nebeneinanderstellung. *Une sale histoire* besteht aus zwei Teilen, in denen zwei Dokumente nebeneinander gestellt werden, womit eine unvermeidliche Dualität, ein Vergleich entsteht, der darauf hinweist, dass es sich zumindest bei einem von beiden um eine Inszenierung handelt. Auch Lisa Steeles *Birthday Suit* stellt eine solche Fußnote dar. Sie präsentiert uns den menschlichen Körper als ein Verzeichnis von Narben und Defekten, der uns ebenso viel über das Leben erzählt wie über Gewalt.

Es geht in diesem Programm um Closure, Abgeschlossenheit als Metapher, als Zustand, der zwischen einer blutgetränkten Gegenwart und dem Wunsch nach einem friedlichen Leben verortet ist. Ein unmöglich zu erreichender Zustand angesichts zunehmender Ungerechtigkeit – das Recht der PalästinenserInnen auf Rückkehr in ihre Heimat zu nennen, ist hier unvermeidlich – und der derzeitigen Spaltung des Nahen Ostens sowie eines Status quo, der weiteren Extremismus fördert, einer konstanten Militarisierung des öffentlichen Lebens und fehlender Toleranz. Jedes der thematisch zusammengestellten Programme arbeitet mit Gegenüberstellungen und Begegnungen von filmischen Werken und Dokumenten. Die Themenblöcke laden das Publikum mitunter dazu ein, Klassiker vor dem Hintergrund einer reichen zeitgenössischen Produktion neu zu sehen und umgekehrt.

Zahlreiche wertvolle Arbeiten wären in dieses Programm mit eingeflossen, gäbe es mehr Raum für längere Filme. Ein paar wenige davon möchte ich an dieser Stelle nennen: Sehr gern hätte ich *Al Makhdou'oun* (The Dupes, 1972) von Tawfiq Saleh gezeigt, in dem palästinensische Flüchtlinge im Irak versuchen, in einem stählernen Wassertank durch die Wüste nach Kuwait (ins gelobte Land) zu gelangen. Bedauerlich finde ich auch, dass wir auf Randa Chahhals *Our Heedless Wars* (1996) verzichten müssen, der mit durchdringendem Blick die Verantwortung einer Familie für den Ausbruch eines Krieges ausleuchtet, oder auf Avi Mograbis *Avenge but One of My Two Eyes* (2005), der die Idee von Gewalt und Krieg bis in biblische Zeiten zurückverfolgt und vor dem Hintergrund eines geteilten, jede Mobilität einschränkenden Staates ein Augenmerk auf aktuelle Konfrontationen zwischen PalästinenserInnen und der israelischen Armee wirft. Ebenso fesselnd ist Nizar Hassans *Cut*, der die Isolation und kulturelle Wandlung der jüdischen Gemeinde im Irak beleuchtet, einer Gesellschaftsgruppe, die in der arabischen wie in der israelischen Kultur marginalisiert wird. Auch Mohamad Soueids *Nightfall* (2000) hätte ich gern gezeigt. Er beobachtet das Leben einer kleinen Gruppe von Freunden, die in den frühen 1970er Jahren gemeinsam im studentischen Kommando des palästinensischen Widerstands aktiv waren. Und schließlich bleibt noch Michel Khleifi und Eyal Sivans epische und umfassende Feldforschung *Route 181* (2004) zu erwähnen, die sich mit den sozialen, städtischen und politischen Spaltungen zwischen Palästina und Israel auseinandersetzt.



Auge/Maschine III
Harun Farocki

hind this military struggle is observed, communicated and criticized. Godard tried to understand in 1974 why the discourse of resistance is often communicated through pompous slogans, delivered in a theatrical way, and tried as well to understand (not justify) resistance's hysterical acts (hijacking flights, exploding planes, killing of athletes in Munich, and other terrorist acts) as an effect of global political and social injustice, facilitated by the logic of spectacular live TV coverage and news. *Ici et ailleurs* drew links between the TV coverage of terrorism and a passive audience sitting in front of the television, awaiting the resolution of their pending social problems.

Godard's work presents us with a valuable contribution to the making and unmaking of documents, building and breaking narratives around them, presenting them and telling us they are false. In *Ici et ailleurs* a woman is ready to give the child she carries to the revolution. A few moments later Godard explains that this woman was acting. He asks us to believe, then to suspend our belief in his images. Not only does he make us aware that images are manipulated, but he asks us to take every image more seriously, as if saying that in the study of history, a false document is still considered a document.

The second approach highlighted in this programme is Harun Farocki's work with existing images in general, and particularly his study of operational images originating in military industrial contexts. Based on his observations on personless – disciplinary – devices of vision, developed to survey and assess a machine's operation and efficiency, Farocki notes how – more and more often, since the first Iraq war – operational images become illustrations of military attacks, of war. Farocki believes in studying the technology, economy, and function of existing images in order to reveal something about the power in them.

Given the media's spectacular outfit and thirst for illustration, televised wars are often reduced to the success and efficiency of military artillery, and are very often presented as sterilized operations. Furthermore, in the living room, the audience often finds itself looking at war from the point of view of the aggressors' killing machines. If Godard's approach is based on building up, constructing and deconstructing narratives around documents, Farocki is interested in scratching out layers of meanings to show hidden aspects buried in existing images. Farocki's work on operational images remains one of the few approaches to film and video that refer to and build concepts around the media's function in situations of war. It is indeed one of the few that seek knowledge about representations of war by looking at scientific products – video products/operational images – of power.

In addition to axial works of a referential nature, this programme presents works as footnotes, which are important to help examine in greater depth one particular idea addressed in the programme. These works are works of a historical nature, purified so as to become almost parables, particularly Jean Eustache's *Une sale histoire/Une sale histoire racontée par Jean-Noël Picq*, and Lisa Steele's *Birthday Suit – With Scars and Defects.* Besides being two works that marked my relationship to film and video, *Une sale histoire* epitomizes the reenactment of documents, not to say their fabrication. Whereas Godard/Miéville build up meaning in order to question the documents' believability, in Eustache's work it is purified in a simple gesture of juxtaposition. *Une Sale histoire,* in each of its chapters, juxtaposes two documents, establishing an inevitable duality, comparison, while alluding to the fact that at least one of the two is a reenactment. Another footnote is Lisa Steele's *Birthday Suit,* which presents us with the human body as a register of scars and defects, as much about life as much they are about violence.

This programme addresses closure as a metaphor, a state defined between a bloody present and a desired peaceful living situation, impossible given the accumulating injustices – here, one must inevitably mention the right of Palestinians to return home – and the current division of the Middle East, the status quo that produces further extremism, a constant militarization of public life, and lack of tolerance. Each of the thematic programmes creates juxtapositions, encounters between works, and compares documents. In a way these thematic groups sometimes invite viewers to revisit classics against the background of a rich contemporary production and vice versa.

Numerous other valuable works would have been included in this programme had there been more space for longer films. To cite just a few, I would have loved to show *Al Makhdou'oun* (The Dupes, 1972) by Tawfiq Saleh, in which Palestinian refugees in Iraq try to make their way across the desert to Kuwait (the promised land) inside a steel water tank. I also regret not being able to show a searing look at one's family's responsibility in the making of war, Randa Chahhal's *Our Heedless Wars* (1996), and Avi Mograbi's *Avenge but One of My Two Eyes* (2005), which traces the idea of violence and war back to Biblical times and looks at current confrontations between Palestinians and the Israeli army against the backdrop of a divided present state where mobility is impossible. Equally engaging is Nizar Hassan's *Cut,* which explores the states of isolation and cultural transformation the Jewish Iraqi community is going through in its situation on the margins of both Arab and Israeli cultures. I would have also liked to show Mohamad Soueid's *Nightfall* (2000), in which he looks at the present life of a marginal group of friends who were formerly in the student squad of the Palestinian resistance in the early 1970s, and finally Michel Khleifi and Eyal Sivan's epic and extensive fieldwork on social, urban, and political divisions between Palestine and Israel in *Route 181* (2004).

Akram Zaatari

Akram Zaatari

1 Jalal Toufic, *Distracted,* Berkeley, CA: Tuumba Press, 2. Aufl., 2003

2 Aus der Sufi-Dichtung des führenden Schia-Geistlichen Sayyed Mohammad Hussein Fadlallah.

3 Eine umfassendere Betrachtung der Geschichte des Kinos und der Geschichte des Krieges findet sich womöglich in Godards *Geschichte(n) des Kinos.*

1 Jalal Toufic, *Distracted,* Berkeley, CA: Tuumba Press, 2nd edition, 2003

2 Based on Sufi poetry by leading Shi'a cleric, Sayyed Mohammad Hussein Fadlallah.

3 Perhaps this work on the history of cinema, and the history of war is more developed in J. L Godard's *Histoire(s) du Cinema 1, and 2*

Akram Zaatari

Akram Zaatari ist Videokünstler und Kurator. Er lebt und arbeitet in Beirut. Der Autor von über 30 Videos und Videoinstallationen beschäftigt sich mit Themen, die für die Nachkriegsbedingungen im Libanon von besonderem Interesse sind, dazu zählen die Vermittlung territorialer Konflikte und Kriege durch das Fernsehen sowie die Logik religiösen und nationalen Widerstands, mit der er sich in seinem Dokumentarfilm *All Is Well on the Border* (1997) auseinandersetzt, aber auch die Verbreitung und Produktion von Bildern im Kontext der geografischen Aufteilung des Nahen Ostens, die das Thema seiner Arbeiten *This Day* (2003) und *In This House* (2005) bilden. Auch die Darstellung männlicher Sexualität ist für Zaatari ein Thema, insbesondere in *Crazy of You* (1997) und später in *How I Love You* (2001). Die Arbeit des Mitbegründers der Arab Image Foundation (Beirut) basiert auf der Sammlung, dem Studium und der Archivierung der fotografischen Geschichte des Nahen Ostens als einem Verzeichnis gesellschaftlicher Verhältnisse und fotografischer Praxis, wobei sein Schwerpunkt auf dem libanesischen Fotografen Hashem el Madani (geb. 1928) liegt. Seine andauernde Forschung ist die Grundlage einer Reihe von Ausstellungen und Veröffentlichungen, darunter *Hashem El Madani: Studio Practices* (mit Lisa Lefeuvre), *Mapping Sitting* (mit Walid Raad). Seine Texte sind in akademischen Schriften erschienen, z. B. *Third Text*, *Bomb*, *Framework*, *Transition* und *Parachute.* Für die Beiruter Kulturzeitschrift *Zawaya* schreibt er regelmäßig Artikel zum Thema Video.

Akram Zaatari is a video artist and curator who lives and works in Beirut. Author of more than 30 videos and video installations, Zaatari has been exploring issues pertinent to the Lebanese postwar condition, particularly the mediation of territorial conflicts and wars through television, and the logic of religious and national resistance, as in his documentary *All Is Well on the Border* (1997), and the circulation and production of images in the context of a geographical division of the Middle East, as in his feature length *This Day* (2003) and *In This House* (2005). Zaatari has also been exploring representations of male sexuality, particularly in *Crazy of You* (1997), and later in *How I Love You* (2001). As co-founder of the Arab Image Foundation (Beirut), he based his work on collecting, studying, and archiving the photographic history of the Middle East, notably studying the work of Lebanese photographer Hashem el Madani (born in 1928) as a register of social relationships and of photographic practices. His ongoing research was the basis for a series of exhibitions and publications such as *Hashem El Madani: Studio Practices* (with Lisa Lefeuvre), *Mapping Sitting* (with Walid Raad). He has contributed articles to scholarly journals such as *Third Text*, *Bomb*, *Framework*, *Transition*, and *Parachute.* He is a regular contributor to *Zawaya*, writing about video.

Ici et ailleurs Here and Elsewhere

von Rasha Salti

Der um sich greifende revisionistische Trend des Mainstreamings und Verflachens der bewegten Geschichte der 1960er und 1970er Jahre macht offenbar auch vor einem radikalen Meisterregisseur wie Jean-Luc Godard nicht halt. Eine kurze Recherche im World Wide Web nach Informationen über die vermeintlich "radikalste" politische Phase des Filmemachers bekräftigt eine Tendenz im theoretischen und kritischen Umgang mit jeder dem Filmemacher zugeschriebene Phase: Da wird Radikalismus neu geschrieben, in einer verwirrenden Sprache, die vage Ideen nachplappert, da werden heftige ideologische Spaltungen in der Linken und extremem Linken weich gezeichnet und durcheinander gebracht, beispielsweise marxistische und maoistische Tendenzen als synonym bzw. austauschbar dargestellt. In Anbetracht der Tatsache, dass Godard mittlerweile einen Kanon verkörpert, sollte man meinen, all seine Filme wären heutzutage zugänglich, sei es, um sie vorzuführen, sie zu entleihen oder zu kaufen. Nicht *Ici et ailleurs (Hier und anderswo),* **der vermeintlich radikalste seiner politischen Filme. Auch könnte man angesichts der Unmengen von Tinte, die über Godards Werk im Laufe der Jahre verschrieben wurde, annehmen,** *Ici et ailleurs* **hätte mindestens ebenso viele Buchseiten inspiriert wie** *Pierrot le fou, Week-end, Prénom Carmen* **oder** *Notre musique,* **um nur ein paar Titel der mehr als 50 Werke umfassenden Filmografie des Meisterregisseurs zu nennen. Doch der Film hat offenbar nur wenig Aufmerksamkeit erregt. Eine Internetsuche auf englischen Seiten fördert vielmehr umgehend eine Reihe von Fehlinformationen zutage. Die Website der Internet Movie Data Base (IMDb), eines der umfassendsten und am meisten frequentierten Filmkompendien, führt Jean-Luc Godard und Jean-Pierre Gorin als Regisseure des Films an und schreibt ihn der Dziga-Vertov-Gruppe zu, obwohl der Film entstand, als die Zusammenarbeit von Godard und Gorin bereits zu Ende und die Dziga-Vertov-Gruppe aufgelöst war.** *Ici et ailleurs* **ist eine Zusammenarbeit zwischen Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville. Die auf der Website gegebene Kurzzusammenfassung der Handlung erklärt, in dem Film untersuchten "Godard, Miéville und Gorin (auch bekannt als 'Dziga-Vertov-Gruppe') die parallelen Leben zweier Familien – einer französischen und einer palästinensischen – mittels einer explorativen Kombination aus Film und Video." Die etwas ausführlichere Synopse geht in die gleiche Richtung:**

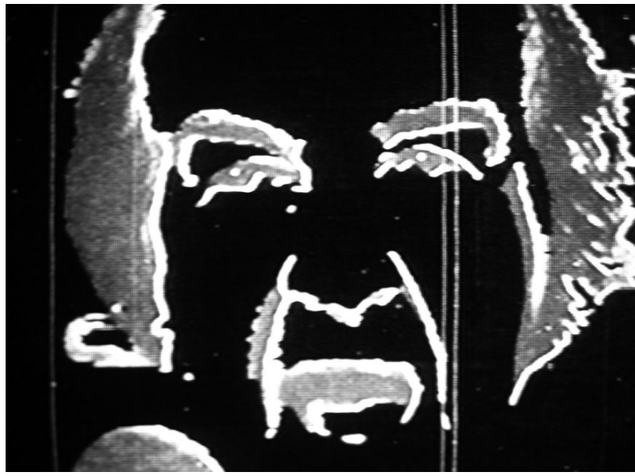
"Jean-Luc Godard lancierte mit diesem erstaunlichen Film, einer Kombination aus Video und Film, die es ihm ermöglichte, mehr als zwei Bilder gleichzeitig zu überblenden, seine radikale Videophase. Der von den Mitgliedern der 'Dziga-Vertov-Gruppe' Jean-Pierre Gorin und Anne-Marie Miéville mitproduzierte Film wurde von den Palästinensern in Auftrag gegeben und hieß ursprünglich *Jusqu' à la victoire (Bis zum Sieg).* **Eigentlich sollte er das Leben in palästinensischen Flüchtlingslagern beleuchten. Nach der Niederlage der palästinensischen Armee im Sechstagekrieg wurde** *Ici et ailleurs* **jedoch radikal verändert und ist nun eine Art Meditation über das Aufzeichnen von Geschichte im Kino. Godard, Gorin und Miéville stellen einer französischen Familie ('hier') ein impressionistisches Porträt Palästinas ('anderswo') gegenüber, wie es durch das Fernsehen, Bücher und Bilder vermittelt wird."**

Die Vermischung von Video- und Filmmaterial mag zwar radikal sein, sie macht aber sicherlich nicht die einzigartige und ungeheuer eindrucksvolle Radikalität des Films aus. Auch wenn die Fehler auf der IMDb-Website nicht sehr gravierend erscheinen mögen, sollten sie unbedingt korrigiert werden, nicht zuletzt weil gerade die Auflösung der Dziga-Vertov-Gruppe sowie Godards kritische Einschätzung seiner und Gorins Beweggründe, "politische Filme politisch" zu machen, den Film grundlegend charakterisieren. Fast zwei Jahrzehnte nach der Uraufführung von *Ici et ailleurs* **machte der Filmkritiker Jean-Michel Frodon in einer Besprechung von Godards maßgeblichem Werk** *Histoires(s) du cinéma* **in der Tageszeitung** *Le Monde* **retrospektiv eine treffende Beobachtung: "Die zentrale These in Godards Forschen war, dass das Kino für das Denken gemacht sei, insbesondere für das Begreifen des 20. Jahrhunderts, aber das 20. Jahrhundert wollte davon nichts wissen und wies ihm andere Rollen zu."[1] Bedauerlicherweise scheint das Dilemma um** *Ici et ailleurs* **dazu geführt zu haben, dass der Film bislang an den Rand der Vergessenheit gedrängt wurde, dabei erscheint seine visionäre Kraft heute, da die Welt in einer völlig aufgeputschten, kriegerischen Polarisierung zwischen einem "Hier" und einem "Anderswo" zu ertrinken scheint, relevanter als je zuvor.**

1970 besuchte Jean-Luc Godard auf Betreiben der Al-Fatah (Bewegung zur nationalen Befreiung Palästinas) palästinensische Flüchtlingslager in Jordanien, dem Libanon und Syrien. Er hatte den Auftrag, einen Film über den Kampf der PalästinenserInnen zu machen mit dem vorläufigen Titel *Jusqu'à la Victoire (Bis zum Sieg),* **in Anlehnung an den damals unter palästinensischen RevolutionärInnen sehr populären Slogan "Revolution bis zum Sieg". Kurz nach seiner Rückkehr nach Frankreich im Jahre 1971 kam es zu Zusammenstößen zwischen PLO-KämpferInnen ("Fedayin") und der jordanischen Armee, die in einem blutigen Massaker durch die jordanische Armee in den Wäldern von 'Ajloun endeten. Eine beträchtliche Anzahl der gefilmten PalästinenserInnen kam dabei ums Leben. Ein Jahr später verübte ein Kommando der palästinensischen Fedayin, die das 'Ajloun-Massaker überlebt hatten und sich selbst Schwarzer September nannten, einen Anschlag auf die Olympischen Spiele in München. In dem Jahr schien sich auch die Zusammenarbeit von Godard und Gorin unter dem Label der Dziga-Vertov-Gruppe ihrem Ende zuzuneigen. Sie brachten den einzigen kommerziellen Spielfilm der Produktionsgruppe heraus,** *Tout va bien* **mit Jane Fonda und Yves Montand, sowie das Filmessay** *Letter to Jane,* **in dem sich beide Filmemacher kritisch zu einem Foto äußern, das in der Zeitschrift** *L'Express* **veröffentlicht worden war und Jane Fonda auf einer Solidaritätstour in Vietnam zeigte.**

Ohne Umschweife enthüllt Godard gleich zu Beginn in seinem Voice-Over-Kommentar, der den gesamten Film begleitet, dass er nach seiner Rückkehr nach Frankreich nicht mehr wusste, was er mit dem Filmmaterial aus den Flüchtlingslagern anfangen sollte. Etwas stimmte damit nicht, und er konnte sich nicht dazu aufraffen, den ursprünglich beabsichtigten Film fertig zu stellen. Erst 1974 holte er die Filmrollen zusammen mit Anne-Marie Miéville wieder hervor, um daraus einen Video-Film zu machen, der sich nicht nur mit dem Kampf der PalästinenserInnen und ihrer Revolution, mit Massakern oder Ungerechtigkeiten beschäftigte, sondern auch mit Frankreich, Europa, der Dialektik des historischen Augenblicks, den Machtverhältnissen und der Fabrikation des Spektakels. Spontan sagte er damals: "(...) Es war ein Film mit dem Titel *Ici et ailleurs,* **ich habe versucht zu sagen, so ist das, wenn Verrückte über einen Ort reden, an dem sie noch nie waren; es gab auch andere Verrückte, PalästinenserInnen, die an einem Ort sein wollten, wo niemand sie haben wollte, und auch sie sind darüber verrückt geworden; sie hatten ihren eigenen Diskurs – ich habe nicht über sie geurteilt, sondern vielmehr versucht, über mich selbst zu urteilen –, es gab auch einen militanten Diskurs: Es lebe die Revolution! Es lebe die Arbeiterklasse! und so was in der Art ... total krank, und ich meine das nicht beleidigend, sondern eher als traurige Tatsache."[2]**

Prima facie scheint der Film auf dem Wortpaar "ici/hier" (sprich, Frankreich) und "ailleurs/anderswo" (sprich, die palästinensischen Flüchtlingslager in Jordanien, dem Libanon und Syrien) aufzubauen. Das Wortpaar bringt keinen Kontrast zum Ausdruck, unterstellt keinen Widerspruch, vielmehr legt es ein Kontinuum, einen Zusammenhang offen. Genau darin liegt die Radikalität des Films. Den FilmemacherInnen ging es darum, der Konjunktion, dem "et/und", ein gleiches Maß an Kraft und Zentralität zuzusprechen und damit eine Brücke zu schlagen zwischen dem "ici/hier" und "ailleurs/anderswo". Die These lautet: Beide Begriffe, ihre Realität sowie ihre Darstellung, können nicht losgelöst voneinander betrachtet werden. Wir sehen französische ArbeiterInnen, die ihre gewohnten Formen des Widerstands praktizieren, wir sehen eine französische Familie in ihrer Wohnung beim Fernsehen, wir sehen, was sie sehen, das Spektakel des Wohlstands und des glücklichen Lebens, verpackt als Werbung für den Warenkonsum. Wir sehen auch palästinensische Flüchtlinge, die sich in einem Kreis zusammengefunden haben, um der Rede eines politischen Aktivisten zu lauschen, wir sehen sie, wie sie lernen, revolutionäre Traktate zu lesen, wir sehen Kinder, die unter der Ägide des bewaffneten Kampfes Gymnastik machen, wir sehen Kämp-



Ici et ailleurs **Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville**

It seems that even a radical master-filmmaker like Jean-Luc Godard has not been spared from the sweeping revisionist trend of mainstreaming and flattening the tumultuous history of 1960s and 1970s. A quick survey on the world wide web researching information on what has been deemed the filmmaker's most 'radical' political phase attests to theorists' and critics' penchant for every other phase the filmmaker has been ascribed. Radicalism is re-scripted in confounding language that echoes vagueries, sharp ideological schisms in the left and extreme left are blurred, confused, so for instance, Marxist and Maoist proclivities are presented as synonymous or interchangeable. Considering that he has come to embody a canon, one presumes all his films would be readily available for screening, borrowing or purchasing. Not *Ici et ailleurs (Here and Elsewhere),* deemed the most radical of his political films. Considering, furthermore, the volume of ink Godard's work has inspired over the years, one would presume *Ici et ailleurs* to have inspired as much as *Pierrot le fou*, *Week-end*, *Prénom Carmen* or *Notre musique*, to cite a few titles from the fifty plus filmography of the master filmmaker. But the film seems to have earned very little attention. Rather, the internet search (in English) surfaces promptly wrong information. The Internet Movie Data Base (IMDb) website, for instance, one of the most comprehensive compendia and most widely consulted, lists the film as directed by Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin and the film is attributed the Dziga Vertov label whereas the film was made after Godard and Gorin's collaboration ended, and the Dziga Vertov association dissolved. *Ici et ailleurs* is the collaboration between Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville. The brief plot outline listed on the page claims the film has 'Godard, Miéville and Gorin (aka the "Dziga Vertov Group") examine the parallel lives of two families – one French, one Palestinian -- using an exploratory combination of film and video.' The more adipose synopsis ventures further in that direction:

'Jean-Luc Godard initiated his radical video period with this startling film that combines videotape and film, enabling him to superimpose more than two images simultaneously. Made as part of the "Dziga Vertov group," with Jean-Pierre Gorin and Anne-Marie Miéville, the film was commissioned by the Palestinians and originally titled *Jusqu' à la victoire (Until Victory).* The film's original purpose was to examine life in the Palestinian camps. But following the defeat of the Palestine army in the Six Day War, *Ici et ailleurs* was radically transformed, becoming a meditation on how cinema records history. Godard, Gorin and Miéville contrast a French family ("Here") with an impressionistic portrait of Palestine ("Elsewhere") reflected and transmitted by television, books and pictures.'

Radical the mixing between video and film footage may be, but therein surely is not the unique, or most compelling radicality of the film. Although seemingly benign, the errors on the IMDb website are important to correct because the film is profoundly shaped by the dissolution of the Dziga Vertov association and Godard's critical evaluation of his and Gorin's motivations to make 'political films, politically'. Nearly two decades after *Ici et ailleurs* was released, reviewing Godard's magisterial *Histoires(s) du cinéma* in the daily *Le Monde,* film critic Jean-Michel Frodon very aptly observed, retrospectively: 'The central thesis in Godard's search was that cinema was made for thought, singularly, for thinking the XXth century, but the XXth century wanted none of that, and confined it to other roles.'[1] Sadly, the predicament of Here and Elsewhere seems so far to have the film ushered into the margins of forgetting, and yet, more than ever, the film's visionary power seems all the more relevant now, as the world seems to be drowned in a stark, steroid-pumped bellicose polarization between a 'here' and an 'elsewhere'.

In 1970, upon instigation from al-Fateh (Palestine Liberation Movement), Jean-Luc Godard traveled to Palestinian refugee camps in Jordan, Lebanon and Syria. He was commissioned to produce a film on the struggle of the Palestinians that tentatively carried the title, *Jusqu'à la Victoire (Until Victory)*, in reference to the slogan widely popular amongst Palestinian revolutionaries then, "Revolution until victory'. Shortly after his return to France, in 1971, clashes broke out between combatants of the PLO ('fedayeen') and the Jordanian army, ending with a bloody massacre in the forests of 'Ajloun by the Jordanians. A significant number of Palestinians captured on footage had perished. A year later, a commando of Palestinian fedayeen, survivors from the 'Ajloun massacre, self-styled as the Black September group attacked the Olympic games in Munich. By that year, Godard and Gorin seemed to be inching towards the conclusion of their collaboration under the Dziga Vertov label. They released the production outfit's only commercial fiction feature, *Tout va bien (All Is Well)*, starring Jane Fonda and Yves Montand, in addition to the film essay, *Letter to Jane*, where both Godard and Gorin reflected and commented critically on a photograph reproduced in the magazine *L'Express*, portraying Jane Fonda on a solidarity tour in Vietnam.

Right at the beginning, in the voice-over that runs throughout the film, Godard reveals without ambiguity that upon his return to France, he fell at a loss with the footage captured in the camps. Something was amiss and he could not get himself to completing the film initially intended. It was only in 1974, in collaboration with Anne-Marie Miéville, that he unshelfed the reels to make a video-film that not only reflected on the struggle of the Palestinians and their revolution, massacre, injustice, but also on France, Europe, the dialectics of the historical moment, the power relations, and the manufacture of spectacle. In his spontaneous words: '(...) It was a film entitled *Ici et ailleurs (Here and Elsewhere)*, I tried to say this is it when crazy people were talking about a place they have never been; there were other crazy people as well, Palestinians, who wanted to be in a place where no one wanted them to be, and they were rendered crazy; they had their own discourse – I was not judging them, but I was rather judging myself –, there was also the discourse of militants: Hail the Revolution! Hail the Working Class!, and stuff of that sort ... totally sick, and I don't mean sick injuriously, but rather sadly.'[2]

Prima facie, the film seems structured on the binary constructions of 'ici/here' (being France) and 'ailleurs/elsewhere' (being the Palestinian refugee camps in

ferInnen, die Strategien für Kommando-Operationen auswerten. Im vorherrschenden Diskurs werden beide "Realitäten" auf sicherem Abstand zueinander gehalten, als völlig unterschiedliche Welten dargestellt, Godard und Miéville löschen mit ihrer hartnäckigen Betonung auf dem "et/und" Distanzierung und Stillschweigen aus. Sie entlarven oberflächliche Diskontinuitäten und lassen Kontinuitäten zum Vorschein kommen, indem sie wichtige, in der vorherrschenden Ideologie beharrlich verschleierte, historische und politische Verbindungen aufzeigen. Diese Konjunktion, das "et/und", erschließt uns vergangene und gegenwärtige Bedeutungen im globalen Zusammenhang, hier und anderswo. Sie ermöglicht eine Historisierung von Menschen, Beweggründen, Kämpfen und deren Darstellung, eine Moral, die Godard und Gorin in *Tout va bien* **thematisiert haben.** *Ici et ailleurs* **entwirrt eine Kartografie, die Verflechtungen, die einen anonymen französischen Arbeiter mit einem anonymen palästinensischen Kämpfer, mit Richard Nixon, Golda Meir, dem Holocaust, dem Kapitalismus und seinen vielfältigen Manifestationen sowie dem Imperialismus verbinden.**

Der Film unterscheidet sich von denen der Dziga-Vertov-Gruppe, denn es geht nicht mehr darum, den politischen Inhalten einer Revolution oder Ideologie einen Platz einzuräumen. Vielmehr wird Platz geschaffen, um den Prozess zu hinterfragen, durch den politische Ideologien und revolutionäre Bewegungen Darstellungen ihrer eigenen Realität und ihres Kampfes konstruieren. Wir sehen, wie die Palästinensische Befreiungsbewegung ihre Traktate als Texte benutzt, um Flüchtlingskindern das Lesen und Schreiben beizubringen, wie sprachliche und rhetorische Fertigkeiten mittels politischer Diskurse vermittelt werden. Wir beobachten, wie eine junge Palästinenserin ihre Schwangerschaft bekräftigt und gelobt, ihr Kind dem Kampf zu opfern, doch schon bald setzt uns das Voice-Over darüber in Kenntnis, dass sie weder Palästinenserin, noch schwanger ist, sondern den Text auf Anweisung aufsagt. Auf ähnliche Art und Weise wird uns Einblick in die häusliche Privatsphäre einer durchschnittlichen bürgerlichen Familie in Frankreich gewährt, denn dort, im Alltag, verwurzelt sich das Bewusstsein. Auch hier wird eine Veränderung zur Dziga-Vertov-Phase spürbar, denn das politische, historische und existenzielle Interesse der FilmemacherInnen gilt der Welt ganz normaler Menschen.

Ici et ailleurs **ist auch eine radikale Reflexion über das Bild, das eingefrorene Standbild und seine Reproduktion von Realität, aber auch über das bewegte Bild im Film, eine Serie von Bildern, die aufeinander folgen, sich gegenseitig verdrängen und somit auf nichts hinauslaufen. Während die Bilder sich nacheinander entwirren, liefert das Voice-Over einen ausführlichen Kommentar. Das ist einer der Gründe, warum** *Jusqu'à la victoire* **unmöglich fertig gestellt werden konnte. Die Darstellung des politischen Diskurses wie auch die Transposition der Realität hätten zu nichts geführt. In** *Das Zeit-Bild* **(1985, dt. Ausgabe 1997) merkt Gilles Deleuze an, dass Godards Hauptmotivation darin bestand, Ideen, Genres und vorherrschende Paradigmen zu hinterfragen. Das Verhältnis der Bilder zueinander weckte in Godard immer das Bedürfnis, zu verstehen, wie sie funktioniert haben, und nicht, ob sie es auch tatsächlich taten oder nicht. Dieses im Wesentlichen auf die Verbindung "et/und" gegründete Verhältnis wird als Notwendigkeit konstruiert.** *Hier und anderswo* **ist das Ergebnis einer in diesem Sinne verstandenen Re-Organisierung des Materials, das er für** *Jusqu'à la victoire* **gesammelt hat. Anne Marie Miéville beschreibt im Voice-Over des Films, wie dieser Prozess vonstatten ging:**

"All das hatten wir so zusammengestellt. Den Ton, die Bilder, alles in dieser Reihenfolge. Alle Töne, alle Bilder, in dieser Reihenfolge sagen: All das ist schön am Nahen Osten. Fünf Bilder, fünf Töne, die auf arabischem Boden bislang weder gehört noch gesehen worden waren. Der Wille des Volkes plus bewaffneter Kampf gleich Kampf des Volkes, plus politische Arbeit gleich Volkserziehung, plus die Logik des Volkes gleich populärer Krieg, weitergeführt bis zum Sieg des palästinensischen Volkes. Und das ist, was man, was wir, was ich, was sie, was du woanders gefilmt hast."

Jordan, Lebanon and Syria). The binary does not articulate a contrast, it does not accuse a contradiction, rather it exposes a continuum, a coherence. Therein lies the radicalism of the film. The filmmakers were equally invested in granting force and centrality to the hinge, the 'et/and', bridging between 'ici/here' and 'ailleurs/elsewhere'. The thesis being the two notions, their reality as well as their representation, cannot be unhinged. We see French workers engaged in their usual practices of resistance, we see a French family in their intimate lodgings watching television, we see what they see on the screen, the spectacle of well-being and a happy life packaged as advertisement for the consumption of goods. We also see Palestinian refugees gathered in a circle listening to a speech by a political activist, we see them learning to read from revolutionary tracts, we see children practicing calisthenics under the aegis of armed struggle, we see combatants evaluating strategies for a commando operation. In the dominant discourse, the two 'realities' are kept safely at bay, made to be worlds apart, Godard and Miéville obliterate the distancing and the silencing with their stubborn emphasis of the 'et/and'. They debunk superficial discontinuities and reveal continuities, making the crucial historical and political linkages, stubbornly obscured in dominant ideology. That hinge, that 'et/and', is the key for unlocking meanings of the past and present in the totality of the world, here and elsewhere. It allows for historicizing people, causes, struggles and their representation, a morale Godard and Gorin had expounded in *Tout va bien. Ici et ailleurs* unravels a mapping, the connections that bind an anonymous French worker to an anonymous Palestinian combatant, to Richard Nixon, Golda Meir, the Holocaust, capitalism and its variegated manifestations and imperialism.

The film is distinctive from the films produced under the Dziga Vertov label because there no longer is an interest in purveying space for the political content of a revolution or an ideology. Rather space is cleared for an interrogation of the process by which political ideologies and revolutionary movements construct representations of their reality and their struggles. We see how the Palestinian liberation movement uses its tracts as text for teaching young refugees how to read and write, the acquisition of language and expression mediated through political discourse. We watch a young Palestinian woman attesting she is pregnant, pledging sacrifice of her child for the struggle, but soon the voice-over informs us she is neither Palestinian, nor pregnant, and was coached to a script. Similarly, we are intimated to the domestic interiors of an average bourgeois family in France, because it is at the site of everyday life, in the commonplace, where consciousness takes root. Here too, a turn from the Dziga Vertov period is palpable as the filmmaker's political, historical, existential concerns engage with the world of ordinary people.

Ici et ailleurs is also a radical reflection on the image, the frozen still photograph and its reproduction of reality, but also the moving image in film, the serial of images following one another, supplanting one another, hence adding up to zero. The voice-over provides explicit commentary as images unravel one following the other. This is one of the reasons *Jusqu'à la victoire* was impossible to complete. The representation of the political discourse, as well as the transposition of reality was going to add up to zero. In *The Time Image* (1985), Gilles Deleuze observed that one of Godard's salient motifs was his drive to problematize notions, genres, prevailing paradigms. Through the rapport between images, Godard is invariably motivated to understand how they worked, rather than whether they effectively did or not. That rapport essentially founded in the bond of 'et/and' is construed as necessity. *Here and Elsewhere* is the result of a re-organization of the footage collected for *Jusqu'à la victoire* in that vein. Anne-Marie Miéville describes the process in the voice over's narrative:

'All that, we had all organized like that. All the sounds, all the images, in that order. All the sounds, all the images, in that order saying: here is what was beautiful in the Middle East. Five images, five sounds that hadn't been heard or seen on Arab earth. The people's will, plus the armed struggle equal the people's war, plus the political work equal the people's education, plus the people's logic equal the popular war extended until victory of the Palestinian people. And this is what one, what he, what I, what she, what you had shot elsewhere.'

Deleuze refers to the set of notions, genres and paradigms as 'categories', he notes further that Godard was often straightforward about his categories, using



Ici et ailleurs **Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville**

Deleuze bezeichnet die Reihe der Ideen, Genres und Paradigmen als "Kategorien", des Weiteren bemerkt er, Godard sei häufig ganz direkt mit seinen Kategorien gewesen, habe sie mit Worten identifiziert, die er für das Publikum auf die schwarze Leinwand schrieb. Speziell in *Ici et ailleurs* **sind es Worte, die allmählich die Bilder ablösen, ihre Macht beschneiden, um selbst Bedeutung zu vermitteln und so die Distanz zu überbrücken, die Bilderserien schaffen, sobald sie auf Film gebannt sind und sich auf der Spule entwirren. Sie sind außerdem dialogisch, sie öffnen das Feld für eine aktive Auseinandersetzung mit dem Publikum, fordern eine aktive Rezeption der Bilder ein. Zusammen mit dem Voice-Over offenbaren sie die Werkzeuge, die der Filmemacher/die Filmemacherin benutzt, um innerhalb eines Dokumentarfilms reale und gelebte Erfahrungen zu reproduzieren. Diese Art von Kino erzwingt Austausch, Reflexion. In dieser Art von Kino sind das Publikum, die FilmemacherInnen und die Themen auf der Leinwand in ihrer Gegenwärtigkeit ausnahmsweise einmal ebenbürtig, zusammengerufen, um die Welt um sich herum und ihr Sein in der Welt als BürgerInnen zu hinterfragen, als historische AkteurInnen auf gleicher Augenhöhe.**

Unsere heutige Welt, belegt mit dem Fluch des "Zusammenpralls der Kulturen", ist eine Welt, die sich selbst mit unüberwindlichen Spaltungen zwischen ihrem "ici/hier" und ihrem (ihren) mehrheitlichen (und sich verschiebenden) "ailleurs/anderswo(s)" zur Schau stellt. Nie war *Ici et ailleurs* **weitblickender, nie visionärer, er sollte aus der Vergessenheit wieder hervorgeholt werden und eine neue Chance für eine echte Auseinandersetzung erhalten. Der Film fragt nicht nach "Solidarität", nicht nach gegenkulturellem Widerstand gegen das hegemoniale Spektakel unseres Hier und Jetzt, er erbittet vielmehr eine radikale Bewusstseinsänderung, eine radikale Veränderung der Artikulation unseres Seins in der Welt.**

words to identify them, spelled out to the spectator on a black screen. In *Ici et ailleurs* particularly, words come to supersede images, they curtail their power to convey meaning on their own, and bridge the distancing that serialized images create once imprinted and unraveling in a reel. They are also dialogical, they open the field for an active engagement with the spectator, summoning an active reception of the images. Along with the voice-over, they lay bare the filmmaker's tools in the manufacture of a reproduction of real and lived experience, in the space of a documentary film. This is a cinema that compels exchange, reflection. This is a cinema where the spectator, the filmmaker and the subjects appearing on screen, are for once at par in their presence, summoned to interrogate the world around them and their being in the world as citizens, historical agents as equals.

Our present day world cast under the spell of 'clash of civilizations', is a world that showcases itself with insuperable schisms between its 'ici/here' and its plural (and shifting) 'ailleurs/elsewhere(s)'. *Ici et ailleurs* is never more prescient, visionary, it should be resurrected from forgetting and granted a new lease for a real engagement. It does not interpellate 'solidarity', the counter-cultural resistance to the hegemonic spectacle of our *here and now*, rather it beckons a radical change in consciousness, in the articulation of our being in the world.

1 Übersetzt aus dem Französischen. Das Originalzitat lautet: "La thèse centrale de la recherche de Godard est que le cinéma était fait pour penser, et singulièrement pour penser le XXème siècle, et que le XXème siècle n'en a pas voulu, le cantonnant à d'autres rôles." *(Le Monde*, **6. Oktober, 1995)**
2 Übersetzt aus dem Französischen. Das Originalzitat lautet: "(…) C'était un film qui s'appelait *Ici et ailleurs*, **j'ai essayé de dire que c'était ça les fous qui parlaient d'un endroit où ils n'étaient pas; il y avait d'autres fous qui étaient, du reste, les Palestiniens, qui voulaient être à un endroit, et eux, personne ne voulaient qu'ils soient à leur endroit; et ils devenaient complètement fous aussi; et ils avaient finalement un discours – je ne les jugeais pas eux, mais j'essayais de me juger moi – et il y avait un discours de militant: Vive la Révolution!, Vive la classe ouvrière! ou des trucs comme ça … complètement malades, mais malades c'est pas injurieux, c'est plutôt triste."**

1 Translation my own. The quote in French: 'La thèse centrale de la recherche de Godard est que le cinéma était fait pour penser, et singulièrement pour penser le XXème siècle, et que le XXème siècle n'en a pas voulu, le cantonnant à d'autres rôles.' *(Le Monde*, October 6th, 1995).
2 Translation my own. Godard's words in French were: '(…) C'était un film qui s'appelait *Ici et ailleurs*, j'ai essayé de dire que c'était ça les fous qui parlaient d'un endroit où ils n'étaient pas; il y avait d'autres fous qui étaient, du reste, les Palestiniens, qui voulaient être à un endroit, et eux, personne ne voulaient qu'ils soient à leur endroit; et ils devenaient complètement fous aussi; et ils avaient finalement un discours -je ne les jugeais pas eux, mais j'essayais de me juger moi- et il y avait un discours de militant: Vive la Révolution!, Vive la classe ouvrière! ou des trucs comme ça… complètement malades, mais malades c'est pas injurieux, c'est plutôt triste.'

Rasha Salti

Rasha Salti ist unabhängige Kuratorin und freie Autorin; sie lebt und arbeitet in New York City und Beirut. Sie organisierte eine Reihe kultureller Veranstaltungen in leitender Position, darunter "For a Critical Culture" (Für eine kritische Kultur, Beirut, 1997), und war nach dem Krieg an der Organisation des ersten libanesischen Film- und Videofestivals mit dem Titel "Image-Quest" (Beirut, 1995) beteiligt sowie an "Home Works: A Forum on Cultural Practices" (Beirut, 2003 and 2005). Sie ist Leiterin des CinemaEast Film Festival in New York. 2005 bekam sie den Philip Shehadi New Writers Award.

rasalti@aol.com

Rasha Salti is an independent curator and free-lance writer, working and living between New York City and Beirut. She has administered the organisation of a number of cultural events, including 'For a Critical Culture' (Beirut, 1997), and has collaborated on the organisation of the first Lebanese film and video festival in post-war Lebanon, titled 'Image-Quest' (Beirut, 1995) and 'Home Works: A Forum on Cultural Practices' (Beirut, 2003 and 2005). She is the director of CinemaEast Film Festival in New York. In 2005, she earned the Phillip Shehadi New Writers Award.

rasalti@aol.com

Discourse of Resistance — Freitag 5.5.06, 14:30 Uhr, Gloria

Der Diskurs des Widerstands und die Logik des Terrorismus

Discourse of Resistance and Logic of Terrorism

Ici et ailleurs Here and Elsewhere

Frankreich 1974
60', 16 mm, Farbe

Regie Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville



Der Film untersucht die Möglichkeiten des Kinos, Geschichte aufzuzeichnen, insbesondere in Kriegssituationen. Ursprünglich sollte er *Jusqu'à la victoire (Bis zum Sieg)* **heißen und die Anfänge des bewaffneten palästinensischen Kampfes beleuchten. Doch nach dem Schwarzen September – es hatte Jahre gedauert, bis er fertig gestellt und uraufgeführt wurde – nahm er eine andere Richtung. Er erforschte den schmalen Grad zwischen bewaffnetem Kampf und Terrorismus und suchte Verbindungen zwischen dem Kampf, der "woanders" geführt wird, und all dem, was "hier" in einem typischen Wohnzimmer passiert, wo eine französische Familie ständig vor dem Fernseher sitzt.** The film explores cinema's ability to record history, particularly in situations of war. Originally entitled *Jusqu'à la victoire (Until Victory)*, and meant to examine the beginning of Palestinian armed struggle, the film – which took a few years to be finalized and released – took a different direction after Black September, looking at the thin line that separates struggle from terrorism and tying the struggle that happens 'elsewhere' to all that happens in a typical living room 'here' where a French family is hooked on television.

The Troubling Remake — Freitag 5.5.06, 20:00 Uhr, Gloria

Das verstörende Remake The Troubling Remake

Dieses Programm befasst sich mit der Vermittlung von Zeitzeugnissen und stellt zu diesem Zweck, in Anlehnung an Jean Eustaches *Une sale histoire*, **Zeitzeugnisse und ihre Nacherzählung gegenüber. In Jean Eustaches Film werden wir aufgefordert, uns ein aufgezeichnetes Dokument zusammen mit seinem Remake anzusehen, ohne dass er uns einen Hinweis darauf gibt, welches von beiden das Originaldokument und welches die Neuinszenierung ist. Wie wichtig ist es, Referenzdokumente anzuschauen, wenn man Filme oder Videos sieht, die auf diesen Dokumenten beruhen, insbesondere, wenn sie sich auf bestehendes und weit verbreitetes Material stützen? In Eustaches Arbeit ist das inszenierte Dokument in seiner Form und Einfachheit mit der Originalaufnahme identisch. Die BetrachterInnen sollen verwirrt und die Unterschiede zwischen beiden verwischt werden. In** *Hostage: The Bachar Tapes* **dagegen ahmt Walid Raad in seinen eigenen Aufnahmen einer imaginären Geisel, die vermeintlich zusammen mit amerikanischen Geiseln im Libanon gefangen gehalten wird, die schlechte Qualität der Videos von GeiselnehmerInnen nach. Raads Arbeit ist eine Reflexion über die Erfindung und Weiterverbreitung von Entführungsgeschichten, in denen die Bedrohung der familiären Einheit immer eine Rolle spielt, sie stöbert in den Ängsten und sexuellen Fantasien der amerikanischen Geiseln, die sich mit einem Libanesen die Zelle teilen müssen. Das Originalvideoband von Joseph Cicippio, der im Libanon von einer pro-iranischen Gruppierung entführt und von 1986 bis 1991 gefangen gehalten wurde, wird einerseits gezeigt, um einen Eindruck davon zu vermitteln, wie diese Videos tatsächlich aussahen, andererseits, um eine in den öffentlich verbreiteten Zeitzeugnissen verborgene Bedeutung zu enthüllen – so wie Farocki es versucht hätte –, die oft buchstäblich verstanden und von den Medien als Zeitgeschehen konsumiert wird. Möglich wird die Arbeit mit derartigen Dokumenten erst durch die Gegenüberstellung mit kritischen Remakes wie dem von Raad.**

Designed around the mediation of testimony, this programme borrows the idea of juxtaposing a testimony next to its recounting from Jean Eustache's *Une sale histoire*. In this work we are invited to watch a recorded document and its remake, without any indication which of the two is the original document and which is the reenactment. How important is it to watch a reference document while watching a film or video material based on that document, particularly when they base themselves on existing and widely disseminated material? In Eustache's work, the enacted document is identical in form and simplicity to the original recording, with the aim of confusing the viewer and bluring differences between the two. In *Hostage: The Bachar Tapes*, on the other hand, Walid Raad mimicked the run-down quality of the kidnappers' recordings and produced recordings of an imagined hostage presumably held in custody with the Americans in Lebanon. Raad's work reflects on the invention and communication of stories of abduction, insisting on families' unity in the face of threats, and reads through the fears and sexual fantasies of the kidnapped Americans while having a Lebanese subject with them in the same cell. The original videotape of Joseph Cicippio, abducted in Lebanon by a pro-Iranian group between 1986 and 1991, is shown for two reasons: on the one hand to give an idea of what these tapes looked like, and on the other, to reveal a hidden meaning in widely distributed testimonies – the same way Farocki would have tried to do so –, which are often taken literally and consumed as actuality by the media. Such work on documents is only possible when they are juxtaposed with critical remakes such as Raad's.

Hostage: The Bachar Tapes

Libanon/USA 2000
17', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Walid Raad



Hostage **ist eine Reflexion über Zeitzeugnisse und Entführungserlebnisse mit Verweis auf die Inhaftierung westlicher Geiseln (1983-1993) im Libanon. Die** *Bachar Tapes* **zeigen Zeitzeugnisse, aufgezeichnet von Souheil Bachar, der als die einzige libanesische Geisel vorgestellt wird, die sich mit fünf Amerikanern eine Zelle teilen muss.** *Hostage* is a reflection on testimonies, and the mediation of abduction experiences in reference to the 'Western Hostage Crisis' (1983-1993). *The Bachar Tapes* present testimonies recorded by Souheil Bachar, who is presented as the only Lebanese hostage held in the same cell as five American hostages.

Joseph Cicippio (Videotape recorded in his abduction)

Libanon 1989
2', DVCAM/PAL, Farbe



Joseph Cicippio, US-Bürger und Deputy Controller an der Amerikanischen Universität von Beirut, wurde im September 1986 von einer pro-iranischen Gruppierung entführt und zusammen mit anderen amerikanischen Geiseln bis Dezember 1991 in einer Zelle gefangen gehalten. Diese Videoaufzeichnung wurde an die Medien verteilt und zeigt Joseph Cicippio, wie er an die internationale Gemeinschaft appelliert, sich für seine Freilassung einzusetzen. Joseph Cicippio, US deputy comptroller at the American University of Beirut, was kidnapped by a pro-Iranian group in September 1986, and held in a cell with other US hostages until December 1991. This tape is a recording that was distributed to the media showing hostage Joseph Cicippio appealing to the international community to act for his release.

Une sale histoire/Une sale histoire racontée par Jean-Noël Picq A Dirty Story/A Dirty Story Told by Jean-Noël Picq

Frankreich 1977
50', 35 mm, Farbe

Regie Jean Eustache



Ein Geschichtenerzähler teilt uns eine mitreißende, erotisch-voyeuristische Geschichte mit. Als sie zu Ende ist, erzählt eine andere Person die gleiche Geschichte mit genau den gleichen Worten, nur anders aufgebaut, wodurch Fragen nach Authentizität und Inszenierung aufkommen, die generell jeder Lesart von Dokumenten anhaften, und mit dem Format, der Farbe und Ästhetik von Film in Verbindung gebracht werden. A storyteller recounts an engaging story of an erotic, voyeuristic nature. When it ends, another person tells the same story with the exact same words but in a different setup, hence raising the issue of authenticity, *mise en scene*, very much inherent in the reading of documents in general, and relating them to film format, colour, and aesthetics.

Education as a Site of Indoctrination **Samstag 6.5.06, 14:30 Uhr, Gloria**

Erziehung als Ort der Indoktrination Education as a Site of Indoctrination

Wann immer ein Krieg geführt wird, geht es vornehmlich um Geschichte, und wann immer ein Krieg der Geschichte wegen geführt wird, werden Geschichtsbücher zu Orten, an denen Widersprüche, Fehlinformationen und Ideologien deutlich werden. Wie könnte man die Auswirkungen von Kriegen begreifen, ohne sich ein Geschichtslehrbuch vorzunehmen? Selbst außerhalb von Kriegen wird Erziehung oft als Instrument benutzt, um prägende Konzepte wie Staatsideologien, religiöse Überzeugungen, soziale Gebräuche und nationale Identitäten zu vermitteln. Godards and Miévilles *Ici et ailleurs* zeigt, wie ein kleiner Junge sehr theatralisch einen Diskurs rezitiert, der ihm offensichtlich von den Anführern seiner Widerstandsgruppe diktiert wurde. Dieses Detail gab den Anstoß zum Thema dieses Programmblocks, der sich damit befasst, wie KünstlerInnen und FilmemacherInnen sich in verschiedenen Gebieten des Nahen Ostens mit Erziehung und Lehre als Orten der Indoktrination auseinandergesetzt haben. Die Komplexität dieses Themas offenbart sich besonders in Omar Amiralays Film *Toufan fi balad al baas*, in dem eine Schule am Ufer eines künstlich angelegten Sees im Euphrat, dem Buhayrat al Asad, mit dem sich das Baath-Regime ein Denkmal gesetzt hat, uns ein Beispiel dafür liefert, wie der Staatsapparat mit seinen für bäuerliche Gesellschaften typischen Stammesbeziehungen und einem hierarchischen System auf kleinster Ebene funktioniert. Wollte man in diesem Programm nach einem dominanten Merkmal suchen, wären das ironischerweise die Kinder, die durch viele verschiedene Genres hindurch Texte rezitieren, von Güleryüzs *The First Ones* über Mohamads *Al yawm wa kol yawm* bis zu Hojeij's *Once.*

Wherever there is war, it is waged primarily over history, and wherever war is waged over history, history books become the site where contradictions, misinformation and ideologies become visible. How could one grasp the effects of war without studying a history textbook? Even outside wars, education is often used as a tool to communicate formative notions such as state ideology, religious beliefs, social customs and national identities. Godard and Miéville's *Ici et ailleurs* shows a young boy reciting a discourse, in a theatrical way, clearly dictated to him by the leaders of the resistance group he belongs to. This detail inspired the theme of this session, which casts a look at how artists and filmmakers in different areas of the Middle East dealt with the subject of teaching as a site for indoctrination. This is revealed in all its complexity in Omar Amiralay's *Toufan fi balad al baas*, in which a school on the edge of the Euphrates artificial lake, a monument of the Baath regime, provides us with an example that reflects how the state apparatus functions on a micro-level, tied to tribal relations and the hierarchical system typical of every rural society. If there is a dominant feature in the works presented in this programme, it would ironically be children reciting in many genres, from Güleryüz's *The First Ones*, Mohamad's *Al yawm wa kol yawm* and Hojeij's *Once.*

The First Ones

Türkei 2000
4'30'', DVD, Farbe

Regie Hatice Güleryüz

Montags und freitags wird in den Schulen die türkische Nationalhymne gesungen. Die Aufnahmen wurden mit Super 8 und Video gemacht, um die zarten Verbindungen zwischen diesen jungen BürgerInnen und der Idee der Nation zu verdeutlichen. The Turkish national anthem sung in schools on Mondays and Fridays is recorded with super 8 and video to capture fragile links that tie young citizens to nationhood.



Al yawm wa kol yawm Today and Everyday

Syrien 1986
20', 35 mm, Farbe

Regie Oussama Mahammad

Kleine Kinder werden in der Vorschule zum ersten Mal mit Lernen, Rezitieren und korrekter Aussprache konfrontiert. Eines der Lernziele ist Konformität. Young kids in preschool are exposed for the first time to notions of learning, reciting, and proper pronunciation. They are also being molded into conformity.



Once

Libanon 1997
11', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Mahmoud Hojeij

Once **ist eine Reflexion über Kindererziehung in der Mittelschicht, wo es häufig darum geht, Träume der Kinder, die die Eltern für sozial unpassend halten, in normale Bahnen zu lenken, z. B. den Traum, Fußballspieler, Feuerwehrmann etc. zu werden. Dem Video gelingt es auf witzige Art und Weise, die Eltern vorzuführen, wenn sie ihren Kindern eine Antwort auf die banale Frage vorschreiben wollen: Was willst du einmal werden, wenn du groß bist?** *Once* is a reflection on the middle-class upbringing of children, particularly the attempts to normalize the dreams that parents would consider socially inadequate, like those about being football players, firemen, etc. This witty video catches the parents in the act while they are dictating to their children what to answer when asked the banal question: What do you want to be when you grow up?



Toufan fi balad al baas A Flood in Baath Country

Syrien/Frankreich 2003
46', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Omar Amiralay

Al Toufan **greift das Beispiel einer Schulklasse in einem entlegenen Dorf am Ufer des Buhayrat al Asad-Sees in Syrien als Beispiel für die Kultur der Baath-Partei heraus und untersucht anhand dieser Kinder Vorstellungen von Macht und Hierarchie. Erziehung wird als Ort dargestellt, an dem innerhalb einer Gesellschaft Macht vermittelt und Hierarchien gebildet werden.** *AlToufan* takes a classroom in a remote village on the edge of the Euphrates' lake in Syria as a sample of the Baath party's culture, and examines notions of power and hierarchy within it. It takes education as a site for understanding how power is transmitted within society, and how hierarchy is built.



Make Me Stop Smoking **Samstag 6.5.06, 20:00 Uhr, Gloria**

Make Me Stop Smoking

Zusammengestellt und präsentiert von Rabih Mroué

Curated and presented by Rabih Mroué

Ich habe fast zehn Jahre lang wertloses Material gesammelt, es mit großer Sorgfalt arrangiert, dokumentiert, indexiert und vor möglichen Schäden bewahrt. Das Material besteht aus Ausschnitten von Lokalzeitungen, Fotos, Interviews, Nachrichten, Auszügen aus Fernsehsendungen, Objekten und anderen Dingen ...

Heute besitze ich etwas, das einem richtigen Archiv ähnelt, oder besser gesagt, es ist ein richtiges Archiv, das nur mit mir zu tun hat: eine Art Zusatzgedächtnis, das verschiedene Ecken meines Zuhauses besetzt, obwohl ich es eigentlich nicht brauche. Es ist ein erfundenes Gedächtnis, das mich erschöpft und von dem ich mich nicht befreien kann.

Deshalb werde ich Teile meines Archivs enthüllen, in der Hoffnung, mich – durch seine Veröffentlichung – von seiner Last zu befreien. Dies ist mein Versuch, ein Gedächtnis zu zerstören, das nicht weiß, wie es sich selbst auslöschen kann.

I have been collecting worthless material for almost ten years now, taking good care arranging it, documenting it, indexing it, and preserving it from any possible damage. This material is constituted of cuttings from local newspapers, photographs, interviews, news stories, excerpts from television programs, objects and other things ...

Today I possess what resembles an archive, or let's say I possess a real archive that relates only to me: a kind of added memory that occupies different corners of my domestic space, despite the fact that I do not actually need it. It is an invented memory that is exhausting me, and which I cannot liberate myself from.

For this reason, I will uncover some parts of my archive, hoping that – by making it public – I can get rid of its weight. This will be my attempt to destroy a memory that doesn't know how to erase itself.

Rabih Mroué

Rabih Mroué (geboren 1967 in Beirut) ist Schauspieler, Regisseur und Dramatiker. Seit 1990 eigene Stücke, Performances und Videos. Seine Arbeit ist minimalistisch und bedient sich unterschiedlicher Medien, darunter Video, Performance und Theater. In allen Bereichen des Lebens beginnt seine Suche nach der "Wahrheit" immer mit Dokumenten, Fotos und gefundenen Objekten und führt zur Fabrikation anderer Dokumente und anderer "Wahrheiten" ... als würde die Arbeit mit der Zeit zu einer Art Sektionstisch für die zweifelhaften Vorgänge innerhalb der libanesischen Kriegsgesellschaft.

rabihm@hotmail.com

Rabih Mroué (born 1967 in Beirut) is an actor, director and playwright. In 1990, he began by putting on his own plays, performances and videos. His work is minimalist and utilizes various media such as video, performance or theatre. His search for 'truth' begins via documents, photos and found objects, fabricating other documents other 'truths' ... as if the work becomes more and more a dissection table for the dubious processes of Lebanon's war society.

rabihm@hotmail.com

Testimonies of members of the Lebanese resistance

15'



Auszüge aus ungeschnittenem Videomaterial, das bis ins Jahr 1980 zurückgeht und Augenzeugenberichte von Mitgliedern des libanesischen Widerstands vor ihrem Einsatz in Militäroperationen gegen die israelische Armee im Südlibanon zeigt. Die Bänder, die nach dem Tod der KämpferInnen an die Medien verschickt wurden, lagen lange unbeachtet in den Regalen des Hauptquartiers der Kommunistischen Partei des Libanons. Sie wurden eindeutig von Laien auf VHS gedreht. These are excerpts from uncut recordings that date back to 1980, and which show testimonies by members of the Lebanese resistance before they executed military operations against the Israeli army in South Lebanon. The tapes, which used to be sent to the media after the death of those fighters, were lying neglected on a shelf at the Lebanese Communist Party headquarters. The tapes were clearly shot by non-professionals in VHS format.

Two recorded speeches by Bin Laden and Sahhaf

2'



Zwischen der Invasion Afghanistans und des Irak eroberten zwei Protagonisten den Großteil der Fernsehsender: zum einen der Anführer der al-Qaida, Bin Laden, gefilmt von einem unbekannten Kameramann, zum anderen der frühere irakische Informationsminister unter Saddam Hussein, gefilmt von fast allen Fernsehteams der Welt. Between the invasion of Afghanistan and the invasion of Iraq, two protagonists invaded most of the TV channels: the first one is the main leader of al-Qaeda, Bin Laden, filmed by an unknown cameraman, and the second is the former Iraqi Minister of Information in Saddam's government, filmed by most television crews in the world.

Video rushes of war in Mount Lebanon in 1983

3'



Eines Tages gab mir ein Freund ein Videoband und bat mich, aus dem Material eine Performance zu machen. Zu meiner Überraschung handelte es sich um Aufnahmen einer brutalen Schlacht, die 1983 in den Bergen stattgefunden hatte. One day a friend gave me a VHS tape so I could make a performance from its content. To my surprise, this tape included footage taken just after a violent battle which took place in the mountains in 1983.

Beirut after the end of the war

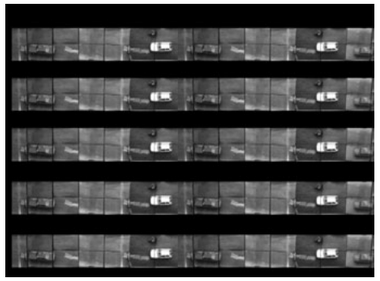
2'



Als ich nach Wien ging, suchte ich ein paar Videobilder über den Wiederaufbau des Beiruter Central District zusammen. Ich nahm sie mit, um sie in einem Projekt über Monumente zu verwenden, was ich am Ende doch nicht tat. When I went to Vienna, I collected some video images about the reconstruction of the Beirut central district. I took them with me, intending to use them in a project about monuments. I ended up not using them.

Images of the artist's first installation

2'



Berichten zufolge wurden gestern Mittag um 12 Uhr ein junger Mann und eine junge Frau vollkommen nackt in der Hamra Street gesehen. Augenzeuginnen berichteten, dass ein splitternacktes Paar plötzlich auf das Strand Cinema zu rannte und dann spurlos verschwand. Die Identität dieser Personen ist bis heute ungeklärt. It was reported that yesterday at 12 a.m. a young man and a young woman were seen completely nude in Hamra Street. Some eyewitnesses reported that the completely nude couple suddenly started running towards the Strand cinema and disappeared without leaving any trace. To this day, no one knows the two people's identity.

'I, the Under-Signed', excerpt from a play that was never shown

5'



Ein Verbrechen, das nur seine TäterInnen bezeugen können, gilt nicht als bezeugtes Verbrechen. Die TäterInnen haben das Recht, in vollem Bewusstsein und in Freiheit ihre Meinung zu äußern. Die TäterInnen dürfen nicht zum Schweigen gezwungen werden. Die TäterInnen haben das Recht, jederzeit ihre persönliche Vergangenheit zu durchsuchen und sich tief in ihre Erinnerungen zu vergraben. The crime that is witnessed only by its perpetrators is not considered a witnessed crime. The perpetrators have the right to state their opinions with full consciousness and freedom. The perpetrators must not be forced into silence. The perpetrators have the right to search their personal past and delve deep into their memories whenever they may choose.

Excerpts from a videotape showing military operations by Islamic resistance in South Lebanon against the Israeli army

2'



Die Videoauszüge stammen aus Sammelbändern, die von der Medieneinheit der Hisbollah weiträumig verbreitet wurden, und zeigen Aufnahmen ihrer Militäroperationen gegen israelische Ziele. Diese Videos wurden für gewöhnlich an die Medien geschickt und schafften es oft in die Nachrichten. Der Künstler "kaufte diese Videos in einem Buchladen der Hisbollah in einem südlichen Stadtteil von Beirut." These are excerpts from widely marketed compilations made by Hezbollah's media unit, showing recordings of their military operations against Israeli targets. These videos used to be sent to the media, and often made it to the news. The artist bought these videotapes from a Hezbollah's bookshop in the Southern suburb of Beirut.

Portraits of missing persons. Newspaper cuttings

4'



Seit 1995 sammle ich Zeitungsfotos von Vermissten. Ich schneide sie aus und bewahre sie in einem eigenen Notizbuch auf, ich habe keine Ahnung, warum. Aber offenbar hat mich irgendetwas an diesen Personen unbewusst angezogen. Es ist verwirrend und faszinierend: Wo konnten diese Personen abgeblieben sein, besonders in einem so kleinen Land wie dem Libanon, wo jeder jeden kennt? Das Wenige, das über seine Gesellschaft geschrieben wurde, besagt, sie halte sich an Familientraditionen, Stammesverhältnisse und Religion. I've been collecting the pictures of missing persons that have appeared in newspapers since 1995. I cut them out and keep them in a special notebook, with no idea why I'm doing it. But it seems that, without knowing, something has attracted me towards these people. Confusing, intriguing: where could all these individuals have disappeared to, especially in a country like Lebanon, so small, where everyone knows everyone? The little that has been written about its society is that it follows family traditions, tribal relations, and religion.

A Story about a 'poster' in Beirut. Photographs

4'

Ich ging eine Reihe von Fotos durch, die ich von der Stadt gemacht hatte, da fiel mir auf, dass auf allen Fotos dieses Poster auftauchte. Wie war das möglich? I was going over a number of photos that I took of the city, when I noticed that this poster exists in all of them. How come?



5'

Draft for plays that were never shown

War/The Visible Signs — **Sonntag 7.5.06, 12:30 Uhr, Gloria**

Krieg/Die sichtbaren Zeichen War/The Visible Signs

Als ich 1994 begann, in Beirut Videos zu drehen, herrschte – unter Intellektuellen – eine generelle Abneigung gegen Filme und Videos, die sich mit dem Krieg beschäftigten, besonders gegen solche, die das auf militante Art und Weise taten. Das lag zum einen daran, dass die meisten im Libanon gedrehten und produzierten Spiel- und Dokumentarfilme ohnehin den Krieg zum Thema hatten. Der Krieg – als Thema – hatte andere wichtige Belange im Libanon verdrängt, so als gäbe es nichts anderes zu berichten. Andererseits waren sich viele libanesische FilmemacherInnen schlicht der Tatsache bewusst, dass sie bei europäischen ProduzentInnen und Fördergremien mehr Interesse wecken konnten, wenn sie ihre Arbeit im Kontext des libanesischen Zeitgeschehens präsentierten, das eine Zeitlang regelmäßig Schlagzeilen machte. Den Banalitäten des Alltags nachzuspüren war ein unbeliebtes Thema und hatte im Rennen um internationale Fördergelder nie eine Chance. Derartige Themen fanden erst in den unabhängigen No-Budget-Videoproduktionen von Mohamad Soueid und mir Anfang der 1990er Jahre ein natürliches Ventil und bald darauf in denen von Mahmoud Hojeij, Nisrine Khodr, Ghassan Salhab und anderen. Dem palästinensischen Film, der in den 1960er und 1970er Jahren von Widerstandsorganisationen gefördert wurde und von daher der Militanz und Mobilisierung für die Sache des palästinensischen Volkes verpflichtet war, ging es nicht besser. In dieser Situation und angesichts der geringen Anzahl palästinensischer Produktionen galt jeder Film als Chance zur Verteidigung der palästinensischen Sache.

In seiner Rede gegen Ende des Image Quest Festivals[1] beschrieb der Autor und Romanschriftsteller Elias Khoury die Tatsache, dass viele KünstlerInnen ihren Fokus auf Bilder von Beiruts Ruinen gelegt hatten, als "Diarrhö" und bezeichnete diese Arbeiten als eine Lesart des jüngsten Krieges, die keinerlei Tiefe besitzt. In der damaligen Situation – zum ersten Mal nach dem Krieg – versuchten FilmemacherInnen, von militanten Arbeiten mit direkten politischen Botschaften wegzukommen. Die meisten dieser Erfahrungen vermieden jede Art von Militanz und verfielen über ihren Meditationen über die atemberaubenden Ruinen im Zentrum von Beirut, das bald darauf zur größten innerstädtischen Baustelle der Welt werden sollte, in eine Art Nostalgie. Anders gesagt, sie stellten sich weder in politischer noch in filmischer Hinsicht den Herausforderungen, die sich damals abzuzeichnen schienen.

In diesem Programm ging es mir darum, verschiedene Ansätze der Betrachtungsweise von Kriegen vorzustellen. Einer davon zeigt eine ästhetische, urbane Perspektive, die näher zu betrachten sich allein für die Entwicklung lohnt, die sie später nimmt, ausgehend von dem Produkt zweier FilmliebhaberInnen, die in einer Stadt leben, die das Kino nicht ernst nimmt, obwohl sie selbst an das Set eines realistischen Kriegsfilms erinnert. Der zweite Ansatz zeigt sich in *Still Life*, einem Film, der recht unvorhersehbare Fragen aufwirft, während er uns mit seiner Meditation über Bilder von Palästina ein fantastisches Seherlebnis bereitet. Farockis Arbeit betrachtet Kriege aus dem Blickwinkel operationaler – fast schon wissenschaftlicher – Bilder, und verhält sich insofern subversiv im Verhältnis zu existierenden Bildern. Und Elia Suleiman nimmt schließlich die Medienberichterstattung des Golfkriegs zum Ausgangspunkt, um den nicht enden wollenden arabisch-israelischen Konflikt zu thematisieren, wobei er in erster Linie die Sinnlosigkeit nationaler und religiöser Identitäten beleuchtet.

When I started to make videos in Beirut in 1994, there was a general disgust – among intellectuals – at films and videos that focused on war, particularly ones that did so in militant ways. On one hand, it was because the war had been the subject of most of the films shot or produced in Lebanon, both fiction and documentary. The war – as subject – had taken over Lebanon's other pressing issues, as if there was nothing else to explore. On the other hand, many Lebanese filmmakers knew they could appeal more to European producers and receive more funds if they contextualized their work in the Lebanese actuality that made news headlines for quite a long time. Exploring banalities of daily life became an unprivileged subject, and could never compete for international funding. Such thematic approaches found their natural outlet only in the no-budget independent video works produced by Mohamad Soueid and myself in the early 1990s, and soon afterwards by Mahmoud Hojeij, Nisrine Khodr, Ghassan Salhab, and others. The situation was no better for Palestinian film, funded in the 1960s and 1970s by resistance organisations and therefore committed to militancy and to mobilization in the cause of the Palestinian people. In such a situation, and with so few films being produced, any film meant a chance to defend the Palestinian cause.

In his speech towards the end of the Image Quest event[1], writer and novelist Elias Khoury described the way artists were focused on filming Beirut's ruins as 'diarrhea', and claimed that such works presented us with a shallow reading of the city's very recent war. In fact it was a situation when – for the first time after the war – filmmakers tried to depart from militant works with direct political messages. Most of these experiences avoided militancy but fell into nostalgia while meditating over the spectacular ruins of Beirut's city center, which was soon going to transform into the largest construction site in an urban center. In other words, they politically and cinematographically failed to face the challenges that seemed to be on the horizon then.

In this programme, I have tried to present different approaches to looking at war. One of them is an aesthetic, urban point of view, worth studying for the path it took from a product made by two amateurs who are passionate about film, living in a city that doesn't take film seriously despite almost looking like a set in a realistic war film. The second approach, *Still Life*, raises very unpredictable questions while meditating on images from Palestine, which make the film really stunning to watch. Farocki's work looks at wars from the point of view of operational images – almost scientific –, which makes it subversive in its use of existing images. And finally, Elia Suleiman takes his point of departure in the observation of media coverage of the Gulf war to raise the issue of the never-ending Arab-Israeli conflict, reflecting mainly on the futility of national and religious identities.

1 Ko-kuratiert von Rasha Salti und Moukhtar Kokache. "Image Quest" zeigte als erstes Festival Arbeiten von libanesischen Film- und VideomacherInnen. Es fand im Juni 1995 eine Woche lang im Theater Beirut statt.

1 Co-curated by Rasha Salti and Moukhtar Kokache, 'Image Quest' was the first event dedicated to the screening of works by Lebanese film and video makers. It took place over one week at the Beirut Theatre in June 1995.

Mon ami Imad et le taxi My Friend Imad and the Taxi

Libanon 1985
19', DVCAM/PAL, Farbe und s/w

Regie Olga Nakkas, Hassan Zbib



1985 begannen Hassan Zbib und Olga Nakkas – jede/r für sich – Drehbücher zu schreiben, die auf einfachen Geschichten basierten, und realisierten diese anschließend auf Super-8-Filmen, die man damals in Beirut noch entwickeln lassen konnte. In ihren Arbeiten erschien die Stadt als Bühne, auf der einsame Figuren umherirrten: ein Taxifahrer in seinem Taxi, ein Mann, der herumläuft und zu einem Rambo-Poster spricht. Als abgeschlossene Arbeiten wurden diese Filme erstmals gezeigt, als das Beiruter Festival "né à Beyrouth" auf sie aufmerksam wurde und die FilmemacherInnen bat, sie mit improvisierter elektronischer Live-Musik durch Charbel Habre und Mazen Kerbaje öffentlich zu präsentieren. In 1985, Hassan Zbib and Olga Nakkas started to develop film scenarios – each separately – based on simple narratives, and used to shoot them on super 8, which could still be developed in Beirut at that time. Their work took the city as a stage where lonely characters drifted: a taxi driver driving his car, a man walking around, talking to a Rambo poster. These films were never presented as finished works until a Beirut-based festival, 'né à Beyrouth', spotted them and asked the filmmakers to present their films with live electronic music improvised by local artists.

Still Life

USA 2004
15', 35 mm, Farbe

Regie Cynthia Madansky

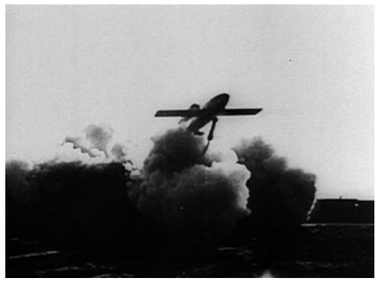


Still Life **beobachtet die unheimliche Architektur eines Palästina, das unter der israelischen Besatzung zusammengebrochen ist. Auf Super 8 gedreht und in Fragen von fast beschwörender Eindringlichkeit erzählend, schafft der Film einen selbstreflexiven Dialog, der das Publikum einer erbarmungslosen Vernehmung zu Moral, Verantwortlichkeit und Verantwortung unterzieht.** *Still Life* observes the eerie architecture of a Palestine that has collapsed under Israeli occupation. Shot on super 8 and narrated with a searing incantation of questions, the film creates a self-reflexive dialogue, forcing a relentless examination of morality, accountability and responsibility upon the viewer.

Auge/Maschine III

Deutschland 2003
18', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Harun Farocki



Auge/Maschine **befasst sich mit der Automatisierung des Sehens in unserer Ära der "intelligenten Maschinen", "intelligenten Bomben" und automatischen Kameras. Die ersten automatisch erstellten Fotos stammen aus der Militärtechnologie und wurden im 2. Weltkrieg aus Flugzeugen heraus aufgenommen, um die Exaktheit von Bombeneinschlägen zu messen.** *Auge/Maschine* **präsentiert uns eine Art Genealogie von damals bis zur derzeitigen Allgegenwart mechanisierter Bilder im technischen und kommerziellen Bereich.** *Auge/Maschine* addresses the automation of vision in the present era of 'smart machines,' 'smart bombs,' and person-less cameras. Deriving from military technology, the first automated images were the photographs taken from airplanes to measure the accuracy of bomb drops in World War II. *Auge/Maschine* charts a kind of genealogy from this moment to the current ubiquity of mechanized imaging in the technological and commercial sectors.

Takreem bil katel Homage by Assassination

Palästina/USA 1992
28', 35 mm, Farbe

Regie Elia Suleiman



Ein palästinensischer Filmemacher schreibt während des ersten Golfkriegs in seiner New Yorker Wohnung ein Drehbuch. So sehr er auch versucht, sich von der Außenwelt abzuschotten, die Bilder vergangener Kriege, die den Nahen Osten und vor allem sein Land gepeinigt haben, tauchen immer wieder auf. A Palestinian filmmaker is writing a script in his NY apartment during the first Gulf war. As much as he tries to shut himself off from the exterior world, he is revisited by images of past wars, which tormented the Middle East and particularly his homeland.

Nachkriegsfotografie aus dem Libanon: Zwischen dem Rückzug der Tradition und unweltlichen Einbrüchen Post-War Lebanese Photography: Between the Withdrawal of Tradition and Unworldly Irruptions

von Jalal Toufic

Nicht am Anreisetag selbst, erst am zweiten Tag fühlt man sich müde, als sei die eigene Müdigkeit ein Koffer, der auf irgendeinem Flughafen bei einem dieser Flüge über zwei Transitstädte verloren gegangen ist und der erst ein oder zwei Tage nach der eigenen Ankunft eintrifft. Direktflüge von den USA in den Libanon sind illegal. Man kauft ein Ticket von Chicago über London nach Amman. Sobald man in London am Flughafen ankommt, wird das Ticket automatisch in eins von London nach Beirut geändert. Sehr bald merkt man jedoch, dass die eigene Müdigkeit nicht proportional zu einem Chicago-London-Beirut-Flug verläuft, sondern zu einem Chicago-London-Amman-Beirut-Flug.

It is not on the day of arrival from abroad but only on the second day that one feels very tired, as if one's tiredness were a suitcase that got lost in some airport or other on those flights with two transit cities, and that arrives a day or so after one's own arrival. Direct flights from the U.S. to Lebanon are illegal. One buys a Chicago-London-Amman ticket. Once one gets to the airport in London, the ticket is changed automatically to a London-Beirut one. One soon discovers however that one's tiredness is not proportional to a Chicago-London-Beirut trip, but to a Chicago-London-Amman-Beirut trip.

Der Libanon ist so klein, dass es zwischen seinen Städten keine Inlandsflüge gibt: ein Land ohne Himmel.

Lebanon is so small there are no internal flights between its cities: a country without sky.

Im Libanon wurden während des zehnjährigen Bürgerkriegs, verbunden mit anderen Kriegen, 100.000 Menschen getötet. Todesrate pro 1.000 Einw. in Friedenszeiten: 8. Libanesische Bevölkerung: 2.825.000. Anzahl natürlicher Tode pro Jahr: 22.816. Überschusszeit: Anzahl der Jahre, die für 100.000 natürliche Todesfälle im Libanon nötig wären: 4,383. Abgebrühte OptimistInnen würden sagen, der Krieg hat dem Libanon einen Gefallen getan, denn er hat die Lebenserwartung für Männer von 65 Jahren auf 69,383 und für Frauen von 68,9 Jahren auf 73,283 erhöht: ein Land von Überlebenden in dem banalen und platten Sinn, dass seine Menschen insgesamt länger leben als erwartet. Abgebrühte PessimistInnen würden sagen, dass aufgrund des Blutvergießens die tatsächliche Lebenserwartung für Männer 60,617 Jahre und für Frauen 64,517 Jahre beträgt: ein Land von Lebensmüden in dem banalen und platten Sinn, dass die Bevölkerung im Allgemeinen die Lebenserwartung nicht erfüllt.

In Lebanon, 100,000 people were killed in ten years of civil war compounded by war. Peacetime death rate per 1,000 pop.: 8. Lebanese population: 2,852,000. Number of natural deaths per year: 22,816. Excess period: the number of years it would take for 100,000 peacetime deaths to occur in Lebanon: 4.383. Callous optimists would say the war has done Lebanon a favor, raising life expectancy in it from 65 years for males and 68.9 years for females to 69.383 years for males and 73.283 years for females: a country of survivors in the cheap and shallow sense that its people on the whole live beyond the life expectancy. Callous pessimists would say that because of the carnage the real life expectancy is 60.617 years for males, 64.517 years for females: a country of suicidal persons in the cheap and shallow sense of having its population on the whole die below the life expectancy.

Vergeben heißt vergessen. PessimistInnen würden hinzufügen: Vergessen heißt vergeben.

To forgive is to forget. A pessimist would add: to forget is to forgive.

Der Moment ist ewig, also sollte die Ewigkeit in einem Moment enden: die Logik des Schmerzes.

The moment is eternal, hence eternity should end in one moment: the logic of pain.

In allen Aufnahmen, in denen er erscheint, ist er eine Reflexion im Spiegel oder im Wasser, oder er wird von einem Gemälde an der Wand eingerahmt und so zu seinem eigenen Bild, zu etwas, das keinen Schmerz fühlt. Das Auftauchen verhältnismäßig vieler solcher Bilder in einem Film oder Video (Bill Violas *Migration*) ist oft symptomatisch für RegisseurInnen mit übergroßer Schmerzempfindlichkeit.

In all the shots in which he appears, he is a reflection in mirrors or water or is framed by a painting on the wall behind him, becoming his own image, something that does not feel pain. A high ratio of such shots in a film or video (Bill Viola's *Migration*) is frequently symptomatic of a director hypersensitive to pain.

Die Unschärfe weinender Augen. Das plötzliche Gefühl, dass ein scharfes Bild hart fokussiert ist, so wie ein Bild, das mit einem Scheinwerfer ausgeleuchtet wird, visuell sehr hart erscheint.

The out-of-focus of weeping eyes. Suddenly feeling that, like a shot lit by a spotlight is visually harsh, an in-focus shot is harshly focused.

Mitunter Tränen, die sich nicht um irgendein Ereignis verdichten.

Sometimes tears that do not condense around any incident.

Der Herumtreiber, den man auf der Straße sieht mit nur *einer* Socke an, die zu einer Bandage geworden ist.

The bum seen in the street with *one* sock on, and the latter has changed into a bandage.

Libanon. Nichts bleibt, nicht einmal, nicht zu bleiben.

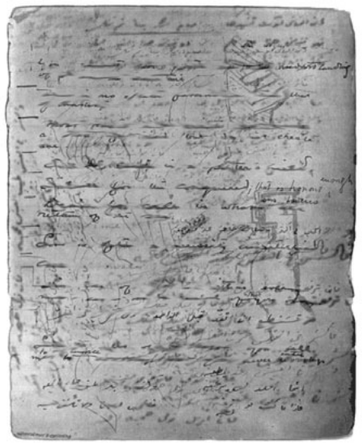
Lebanon. Nothing left, not even leaving.

Der Titel eines Workshops im Mai 2001, organisiert von den libanesischen Videomachern Mahmoud Hojeij und Akram Zaatari, zu dem sie sieben Personen aus vier Ländern des Nahen Ostens aus verschiedenen Bereichen (Film, Video, Grafikdesign etc.) in den Libanon eingeladen hatten, sich mit zwei Libanesen zusammenzutun und gemeinsam mit ihnen am Ende des Workshops je ein einminütiges Video zu drehen, hieß *Transit Visa.* Kann man ein Transitvisum bekommen, um sich in eine Radical Closure, einen radikal abgeschlossenen Raum zu begeben? Impliziert nicht allein die Idee, ein Transitvisum für den Libanon zu haben, dass es sich trotz der Belagerung West-Beiruts durch Israel während der israelischen Invasion des Landes im Jahre 1982 nicht um eine radikale Abgeschlossenheit handelt?

The title of a May 2001 workshop organised by Lebanese videomakers Mahmoud Hojeij and Akram Zaatari, for which they invited seven persons from four Middle Eastern countries and from various fields (cinema, video, graphic design, etc.) to come to Lebanon, join two Lebanese, and make, along with these latter, each a one-minute video by the end of the workshop, was *Transit Visa.* Can one have a transit visa to a radical closure? Doesn't the very notion of having a transit visa to Lebanon imply that notwithstanding the siege of West Beirut by Israel during the latter's invasion of Lebanon in 1982, it is not a radical closure?

Neben den vielen libanesischen Fotografien, die auf dem Niveau künstlerischer Dokumentation stehen geblieben sind, wie beispielsweise die Arbeiten von Samer Mohad *(Les Enfants de la Guerre: Liban 1985-1992;* und *Mes Arabies* [Éditions Dâr an-Nahâr, 1999]) und Fouad Elkoury, die den Bürgerkrieg und den Krieg immer als Katastrophe und die Abschottung, die der Libanon erfuhr, als relativ, wenn auch extrem behandelt haben und dies auch weiterhin tun, begegnen uns zwei Arten von Arbeiten, beide symptomatisch und sinnbildlich für einen Libanon, der in den Kriegsjahren zeitweise eine Radical Closure und/oder eine unermessliche Katastrophe war.

In addition to so much Lebanese photography that remained at the level of artistic documentation, for instance the work of Samer Mohdad (*Les Enfants de la Guerre: Liban 1985-1992;* and *Mes Arabies* [Éditions Dâr an-Nahâr, 1999]) and Fouad Elkoury, who were treating and continued to treat the civil-war and war as a disaster and the closure that affected Lebanon as relative albeit extreme, we encounter two kinds of works that are symptomatic and emblematic of a Lebanon that was during part of the war years a radical closure and/or a surpassing disaster.



Atlas Group
Document TR680.5 W 23,
anonymous donor.

Wo ist der Rest der Welt? Was macht die Welt? Wie kann die Welt erlauben, dass solche Gräueltaten nicht nur geschehen, sondern über Monate und Jahre hinweg fortgeführt werden? Diese unglaubliche Desertion der Welt ist das Leitmotiv der Entrüstungsschreie, die man in den belagerten Zonen hört: die der PalästinenserInnen und LibanesInnen in West-Beirut während der israelischen Belagerung der Stadt im Jahre 1982; die der PalästinenserInnen in der West Bank und im Gazastreifen seit Beginn ihrer Abschottung und der späteren Belagerung durch die Israelis; die der Bevölkerung Sarajevos während der Belagerung durch bosnische Serben; die der Tutsi-Minderheit während des Völkermords in Ruanda im Jahre 1994; die der Irakis seit 1990, dem Beginn der fortwährenden Sanktionen. Ist es da verwunderlich, dass einige das Gefühl haben – oder Kunstwerke schaffen, die implizieren –, dass dies Orte radikaler Abgeschlossenheit geworden sind, Orte der Radical Closure? Können wir an einigen dieser Orte eine der Konsequenzen dieser radikalen Abgeschlossenheit entdecken: unweltliche, völlig ahistorische Einbrüche? Wie immer empfiehlt es sich, in der Kunst danach zu suchen. Das "Dokument", das Walid Raad Khalil Gibran zugeschrieben hat und das er während seines Vortrags *Miraculous Beginnings* am Musée Sursock in Beirut[1] als Dia an die Wand projizierte, und die acht kleinformatigen Schwarzweißfotos von Gruppenporträts von Männern und Frauen, die in Raads Foto-Essay *Miraculous Beginnings*[2] veröffentlicht wurden, und die – so wird der Leserschaft erklärt – zu neunundzwanzig großformatigen Fotodrucken und zweiundfünfzig Dokumenten gehören (handschriftliche Notizbucheinträge, Brie-

Where is the rest of the world? What is the world doing? How is the world allowing such atrocities not only to happen but also to go on being perpetuated for months and years? The incredible desertion of the world is the leitmotiv of the indignant exclamations one hears in zones under siege: the Palestinians and the Lebanese in West Beirut during the Israeli siege of that city in 1982; the Palestinians in the West Bank and the Gaza Strip since the start of their closures then sieges by the Israelis; the inhabitants of Sarajevo during its siege by Bosnian Serbs; the Tutsi minority during the Rwandan genocide of 1994; the Iraqis since the start in 1990 of the on-going sanctions. Is it strange that some feel, or make artworks that imply that these places became radical closures? Can we detect in such places one of the consequences of radical closures: unworldly, fully-formed ahistorical irruptions? As usual, it is most appropriate to look for that in artworks. The 'document' attributed by Walid Raad to Kahlil Gibran and projected as a slide for the duration of Raad's talk 'Miraculous Beginnings' at Musée Sursock in Beirut;[1] and the eight small black and white photographs of group portraits of men and women that were published in Raad's photo-essay *Miraculous Beginnings*,[2] and that – the reader is told – are part of twenty-nine large photographic prints and fifty-two documents (handwritten notebook entries, letters, typed memoranda and minutes) unearthed in 1991 during the demolition of Beirut's civil war-devastated Cen-

fe, getippte Mitteilungen und Protokolle), die 1991 beim Abriss des vom Krieg zerstörten Beiruter Central District wieder zum Vorschein kamen und von Labors in Frankreich und den USA bearbeitet und restauriert und dem Arab Research Institut übergeben wurden,[3] können mit vollem Recht als unweltliche ahistorische Einbrüche in die radikale Abgeschlossenheit betrachtet werden, die Beirut zu einem gewissen Zeitpunkt geworden sein mag.[4]

Wir leben in einem Zeit-Raum-Blockuniversum, in dem physisch nichts vorbeizieht und verschwindet, wo sich aber aufgrund unermesslicher Katastrophen gelegentlich Dinge entziehen. PalästinenserInnen, KurdInnen und BosnierInnen haben es nicht nur mit der konzertierten Auslöschung vieler ihrer Traditionen durch Feindeshand zu tun: die Auslöschung Hunderter palästinensischer Dörfer durch die Israelis im Jahre 1948 und ihre anschließende jüdische Umbenennung,[5] und die Auslöschung Hunderter kurdischer Dörfer während der *Anfâl*-Operation im Irak etc., sondern auch mit dem zusätzlichen, eher schleichenden Rückzug derer, die die physische Zerstörung überlebt haben. Die Ausstellung *Wonder Beirut* von Joana Hadjithomas und Khalil Joreige (Janîne Rbayz Gallery, Beirut, Juli 1998) dreht sich um einen Fotografen, der 1969 zusammen mit seinem Vater vom libanesischen Staat beauftragt wurde, Postkarten zu erstellen, und der vier Jahre nach Beginn des Bürgerkriegs eingeschlossen in seinem Studio all die Postkarten von den Wänden nimmt, "die auf nichts mehr verweisen", da das Gezeigte – der Platz der Märtyrer, die Suks, Polizisten auf Kamelen etc. – entweder zerstört war oder nicht mehr existierte, und "sie geduldig verbrennt, mit seinen eigenen Bomben und Granaten auf sie zielt ... und sie so seiner Realität anpasst. Als alles verbrannt war, war Frieden." Daher die folgende Musterabfolge: Fotos von niedergebrannten Gebäuden und versengten Mauern, die er ein paar Jahre nach Ausbruch des Konflikts vom Fenster seines Studios aus gemacht hat; dann, nach vier Jahren Krieg, verbrannte Fotos, die später ausgestellt werden (was zeigt, dass der Krieg zu diesem Zeitpunkt noch keine unermessliche, sondern nur eine lokalisierbare Katastrophe war); dann, 1999, nicht entwickelte Fotos, ein Symptom des Rückzugs nach der unermesslichen Katastrophe, zu der Beirut geworden sein muss: "Heute entwickelt dieser Fotograf seine Fotos nicht mehr. Es genügt ihm, sie zu machen. Am Ende der Ausstellung *[Wonder Beirut]* waren 6452 Filmrollen auf dem Boden ausgelegt: Filmrollen mit Fotos, die der Fotograf gemacht, aber nicht entwickelt hatte" (aus einem Text von Hadjithomas und Joreige mit dem Titel *"Tayyib rah farjîk shighlî"* ["Okay, ich zeige euch meine Arbeit"], *Al-Âdâb,* Januar-Februar 2001, Beirut, Libanon). Hadjithomas und Joreige bereiten derzeit eine Ausstellung mit dem Titel *Latent Image* vor, in der sie Textbeschreibungen von belichteten, aber nicht entwickelten Fotos rahmen und aufhängen werden. Es folgen sechs Beispiele aus der Filmrolle Nr. PE 136 GPH 160:

- **Totale der Sackgasse aus einem Zimmerfenster. Es regnet.**
- **Nahaufnahme des Wassers, das durch das Wohnzimmerfenster sickert.**
- **Das Wasser erreicht die Küche.**
- **Nahaufnahme des Wischlappens vor dem Wohnzimmerfenster.**
- **Der Regen auf der Fensterscheibe, fokussiert auf die Tropfen.**
- **Nahaufnahme der feuchten Stellen an Wand und Decke.**

Obgleich mich ihre Arbeit in *Wonder Beirut* und in ihrer bevorstehenden Ausstellung *Latent Image* an zwei Teile aus Hollis Framptons *Hapax Legomena, Nostalgia* (1971) und *Poetic Justice* (1972) erinnert – in ersterem legte Frampton nacheinander je ein Foto auf eine Herdplatte, deren Heizspirale ihr Muster kurz auf dem Foto hinterließ, bevor es dann komplett verbrannte; in letzterem legte er auf einem Tisch zwischen einem Kaktus und einer Kaffeetasse einen Stapel Papiere mit Beschreibungen von zweihundertvierzig verschiedenen Aufnahmen aus, die wir für die Dauer des Films eine nach der anderen lesen (z. B. "#4. [Close-up] Ein kleiner Tisch unter einem Fenster. Ein eingetopfter Kaktus, eine Kaffeetasse") –, ist mir bewusst, dass das Verbrennen der Fotos in *Wonder Beirut* nicht nur mit Dingen zu tun hat, die sich auf das Medium an sich beziehen, wie in Framptons *Nostalgia* (Hadjithomas und Joreige: "Wir wollten zu einer ontologischen Definition dieser Bilder zurückkehren: der Inschrift des Lichts durch das Verbrennen" [vgl. *Al-Âdâb,* Januar-Februar 2001, S. 37]), sondern auch eine Reaktion auf die brandschatzenden Kriege im Libanon darstellten; und dass das Ersetzen der Fotos durch Textbeschreibungen sich nicht nur auf das problematische Verhältnis zwischen Wort und Bild in audiovisuellen Werken bezieht, sondern auch auf den Rückzug vieler Bilder im Anschluss an eine unermessliche Katastrophe. Ich hatte nicht erwartet, dass *Latent Image* zwischen die Ausstellung nicht entwickelter Filme in *Wonder Beirut* und eine mögliche spätere Ausstellung fallen würde. Dieser Zwischenschritt kann als Beitrag zur Wiederbelebung dessen betrachtet werden, was durch die unermessliche Katastrophe entzogen wurde. Die beabsichtigte Wirkung der Arbeit der Person, die versucht, Tradition nach der unermesslichen Katastrophe wiederaufleben zu lassen, trifft im Wesentlichen nicht das Publikum, es sei denn, indirekt; es ist Sache des Kunstwerks – sie aufleben zu lassen. Von daher sind solche wiederbelebenden Arbeiten referenziell. Es wird interessant, zu beobachten, wann – wenn überhaupt – Hadjithomas und Joreige den Impuls verspüren werden, diese Fotos zu entwickeln, als Zeichen für das Wiedererwachen der Tradition.

Geglückte Fotos vom Libanon nach mehreren Kriegsjahren und dann viele Jahre danach: Fotos, die niemand gemacht hat – unweltliche Einbrüche in eine Radical Closure – aber entwickelt *(Miraculous Beginnings);* **und Fotos, die jemand gemacht, aber aufgrund des Rückzugs als Folge der unermesslichen Katastrophe, die Beirut war, nicht entwickelt hat** *(Wonder Beirut,* **1999).[6]**

Es ist eine Sache, wenn ein Geisteswissenschaftler wie der Palästinenser Walîd al-Khâlidî Archivarbeit leistet (er ist Herausgeber von *Kay lâ nansa: qura Filastîn al-latî dammarathâ Israâ'îl sanat 1948 wa-asmâ' shuhadâ'ihâ [Was bleibt: Die 1948 von Israel besetzten und entvölkerten palästinensischen Dörfer]);* es ist etwas anderes oder sollte zumindest etwas anderes sein, wenn Walid Raad und Joana Hadjithomas und Khalil Joreige dies tun. Walid Raad ist bereits Mitglied der Arab Image Foundation (AIF), und Joana Hadjithomas und Khalil Joreige wären meines Erachtens gute KandidatInnen für eine Mitgliedschaft in der gleichen Stiftung, die 1996 im Libanon ins Leben gerufen wurde und das Ziel verfolgt, "Fotografie im Nahen Osten und in Nordafrika durch das Zuordnen, Sammeln und Konservieren des fotografischen Erbes der Region zu fördern ... Das Material in diesen Sammlungen wird vom frühen 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart reichen." Über seine künstlerische Arbeit ist Raad außerdem sowohl in die Archivsammlung des Arab Research Institute *Miraculous Beginnings: the Complete Archive,* das seit 1994, so hat man uns gesagt, 4.600 Dokumente zusammengetragen hat, involviert wie auch in die wachsende Sammlung der Atlas Group. Obgleich die künstlerischen Praktiken und Themen, mit denen sich die beiden letztgenannten Archive beschäftigen, die Sammlung der AIF bislang noch nicht beeinflusst haben, ist es durchaus vorstellbar, dass dies durch Raad der Fall sein wird, was sich problematisch auf die historische Authentizität dieser Fotos auswirken dürfte und wahrscheinlich zur Folge hätte, dass wir mehr über neue Fotoarbeiten von Muhammad 'Abdallâh, Kamîl al-Qârih oder Alban erfahren würden. Als eine erste Stufe stelle ich mir vor, dass sich die Archivsammlungen des Arab Research Institute und der Atlas Group an die Sammlung des AIF angleichen werden, die zurzeit etwa 30.000 Fotos umfasst; dann, zu einem späteren Zeitpunkt, wird die AIF lediglich zu einem Anhängsel von Raads (größtenteils virtuellem) Archiv werden, wobei letzteres gelegentlich auf ersteres verweisen wird, weil ersteres eine geringe Anzahl von Bildern besitzt, die letzteres nicht hat: "Für weitere 23 Fotos von Kamîl al-Qârih sowie weitere 20 Fotos von Muhammad 'Abdallâh möchten wir sie an die Sammlung der Arab Image Foundation verweisen." Was würde aus dem "langfristigen Ziel" der AIF, "... in Beirut ein Zentrum für die Erhaltung und Ausstellung seiner fotografischen Sammlungen zu schaffen ...", würden Joana Hadjithomas und Khalil Joreige dann auch Mitglieder der Stiftung? Würde das Ziel der AIF, Fotografien zu erhalten, durch die Anwesenheit zweier KünstlerInnen, die ihre Fotos erst verbrannt und dann ausgestellt haben, beeinträchtigt? Wie würde das Ziel der Stiftung, Fotos auszustellen, durch die Anwesenheit zweier KünstlerInnen beeinträchtigt, die in eine ihrer Ausstellungen Myriaden von Filmen nicht entwickelter, und damit unausgestellter Fotos aufgenommen haben? Wie würde das Ziel der Stiftung, Fotos zu archivieren und damit auch zu da-

tral District, processed by laboratories in France and the USA, and handed to the Arab Research Institute,[3] can be legitimately viewed as unworldly ahistorical irruptions in the radical closure that Beirut may have become at one point.[4]

We live in a block universe of space-time, where nothing physically passes and vanishes, but where occasionally things withdraw due to surpassing disasters. Palestinians, Kurds, and Bosnians have to deal with not only the concerted erasure by their enemies of much of their tradition: the erasure by the Israelis of hundreds of Palestinian villages in 1948 and their renaming with Jewish names,[5] and the erasure of hundreds of Kurdish villages during the *Anfâl* operation in Iraq, etc.; but also the additional, more insidious withdrawal of what survived the physical destruction. The exhibition *Wonder Beirut* by Joana Hadjithomas and Khalil Joreige (Janîne Rbayz Gallery, Beirut, July 1998) revolves around a photographer who, along with his father, was commissioned by the Lebanese state in 1969 to do postcards, and who four years into the civil war and while shut up in his studio takes down all these postcards, 'which no longer referred to anything' since what they showed – Martyrs' Square, the souks, policemen on camels, etc. – either was destroyed or no longer existed, and 'burns them patiently, aiming at them his proper bombs and his own shells ... thus making them conform better to his reality. When all was burned, it was peace.' Thus the following model sequence: photographs of burned buildings and scorched walls taken by him from the window of his studio a couple of years into the conflict; then, four years into the war, burned photographs that are later exhibited (this indicating that the war was then not yet a surpassing disaster, but just a localizable catastrophe); then in 1999, undeveloped photographs, a symptom of the withdrawal past the surpassing disaster that Beirut must have become: 'Today, this photographer no longer develops his photographs. It is enough for him to take them. At the end of the exhibition [*Wonder Beirut*], 6452 rolls of film were laid on the floor: rolls containing photos taken by the photographer but left undeveloped' (from Hadjithomas and Joreige's text *'Tayyib rah farjîk shighlî'* ['OK, I'll Show You My Work'], *Al-Âdâb,* January-February 2001, Beirut, Lebanon). Hadjithomas and Joreige are currently preparing a show titled *Latent Image* in which they will frame and mount on the gallery's walls textual descriptions of photographs taken but left unprocessed. Here are six examples from film roll no. PE 136 GPH 160:



Films from 21 Nov. 1997 to 21 Feb. 1998 (# 45 –604).
K. Joreige and J. Hadjithomas, *Wonder Beirut: The Story of a Pyromaniac Photographer*, **2001.**

- Master shot of the dead end from the window of the room. It is raining.
- Close shot of the seepage under the living room's windows.
- The water enters into the kitchen.
- Close shot of the floorcloth in front of the living room's windows.
- The rain on the room's pane, with the camera focus being on the drops.
- Close shot of the spots of humidity on the wall and the ceiling.

While their work in *Wonder Beirut* and their forthcoming *Latent Image* bring to my mind two parts of Hollis Frampton's *Hapax Legomena, Nostalgia* (1971) and *Poetic Justice* (1972), in the first of which Frampton placed one at a time photographs on a hotplate, the latter's coil shortly tracing its shape on the photograph before the latter's full burning; and in the second of which he placed on a table, in between a small cactus and a cup of coffee, a stack of papers with descriptions of two hundred and forty different shots, which descriptions we read one at a time for the span of the film (for instance '#4. [close-up] A small table below a window. A potted cactus, a coffee cup'), I am aware that the burning of the photographs in *Wonder Beirut* has to do not only with matters relating to the medium as such, as in Frampton's *Nostalgia* (Hadjithomas and Joreige: 'We wanted to return to an ontological definition of these images: the inscription of light by burning' [*Al-Âdâb,* January-February 2001, p. 37]) but is also a reaction to the incendiary wars that were going on in Lebanon; and that the substitution of textual descriptions for the photographs is related not only to the problematic relation of words to images in audio-visual works, but also to the withdrawal of many images past a surpassing disaster. I had not expected the intermediary step of *Latent Image* between exhibiting rolls of undeveloped films in *Wonder Beirut* and a possible future exhibition of developed photographs. This intermediary step can be considered a contribution to the resurrection of what has been withdrawn by the surpassing disaster. The intended effect of the work of the one trying to resurrect tradition past a surpassing disaster is fundamentally not on the audience, except indirectly; it is on the work of art – to resurrect it. Such resurrecting works are thus referential. It is interesting to see when – if at all – Hadjithomas and Joreige will feel the impulse to develop those photographs, this signaling the resurrection of tradition.

Felicitous photographs of Lebanon many years into the war and then many years following it: photographs taken by nobody – unworldly irruptions in a radical closure – but developed (*Miraculous Beginnings*); and photographs taken by someone but left undeveloped because of the withdrawal due to the surpassing disaster that was Beirut (*Wonder Beirut, 1999*).[6]

It is one thing for an academic scholar like the Palestinian Walîd al-Khâlidî to do archival work (he is the editor of *Kay lâ nansa: qura Filastîn al-latî dammarathâ Israâ'îl sanat 1948 wa-asmâ' shuhadâ'ihâ* [*All That Remains: The Palestinian Villages Occupied and Depopulated by Israel in 1948*]); it is, or at least it should be, another matter were Walid Raad and Joana Hadjithomas and Khalil Joreige to do so. Walid Raad is already a member of the Arab Image Foundation (AIF), and Joana Hadjithomas and Khalil Joreige would, in my opinion, be fine candidates for membership in the same foundation, which was established in Lebanon in 1996, and whose aim is 'to promote photography in the Middle East and North Africa by locating, collecting, and preserving the region's photographic heritage ... Material in the collections will date from the early-nineteenth century to the present.' Raad is also implicated through his artistic practice in both the Arab Research Institute's archival collection *Miraculous Beginnings: The Complete Archive*, which as of 1994 comprised, we are told, forty-six hundred documents; and the Atlas Group's growing collection. While for now the artistic practices and issues at stake in these latter two archives have not affected or interfered with the collection of the AIF, it is quite conceivable that they will, through Raad, do so, problematizing the historical authenticity of its photographs, with the probable consequence that we will learn about new Muhammad 'Abdallâh, Kamîl al-Qârih, or Alban photographs. I envision, as a first stage, the archival collections of both the Arab Research Institute and the Atlas Group ending up equaling the collection of the AIF, presently around 30,000 photographs; then at a later stage, the AIF archive becoming just an appendage of Raad's (largely virtual) archive, the latter occasionally referring to the former as holding a small number of photographs that it does not have: 'For an additional 23 photographs of the work of Kamîl al-Qârih, as well as for an additional 20 photographs by Muhammad 'Abdallâh, we refer you to the Arab Image Foundation's collection.' What would happen to the AIF's 'long-term goal of ... the creation of a center in Beirut for the preservation and exhibition of its photographic collections ...' were Joana Hadjithomas and Khalil Joreige to end up becoming members of the foundation? How would the AIF's goal of preservation be affected by the presence of two artists who have burnt some of their photographs then exhibited them? How would the Foundation's goal of exhibition be affected by the presence of two artists who have included in one of their exhibitions myriad rolls of unprocessed photographs, therefore of unexhibited photographs? How would the Foundation's goal of archiving and therefore also dating be affected by the presence of two artists who assigned two different dates to what seems to be the same postcard of pre-civil-war Beirut's central district, and wrote through the mouth of their fictional interviewer, the Twentieth Century Pierre Menard of Borges' 'Pierre Menard, Author of *Don Quixote*': 'I have here two images, one taken by the photographer in 1969, the other a 1998 photograph of this same preexisting postcard ... By simply

tieren, durch die Anwesenheit zweier KünstlerInnen beeinträchtigt, die zwei verschiedene Datierungen bei der vermeintlich gleichen Postkarte vom Beiruter Central District vor dem Bürgerkrieg vorgenommen haben und durch den Mund ihres fiktiven Interviewers, dem "Pierre Menard des zwanzigsten Jahrhunderts" aus Borges' "Pierre Menard, Autor des *Don Quixote*" **verlauten ließen: "Ich habe hier zwei Bilder, eines von einem Fotografen aus dem Jahre 1969, das andere ein Foto von 1998 dieser gleichen bereits existierenden Postkarte … Durch das einfache Fotografieren dieser Bilder erfindet man einen neuen Weg, den des bewussten Anachronismus und der irrtümlichen Zuweisung"?**

Als Folge der Beschädigung der Elektrizitätswerke im Libanon stehen täglich nur zwölf Stunden Strom zur Verfügung. Wie die Sonne geht im Libanon auch der Strom auf und unter.

Aus: Jalal Toufic, *Distracted,* **2. Aufl. (Berkeley, CA: Tuumba Press, 2003), S. 80-92**
Abdruck mit freundlicher Genehmigung

Anmerkungen

1 Walid Raad, "*Bidâyât 'ajâ'ibiyya-miswadda* **(Miraculous Beginnings-A Draft)," Übers. ins Englische von Tûnî Shakar,** *Al-Âdâb,* **Januar-Februar 2001, Beirut, Libanon, S. 64-67. Besagtes Dokument erscheint auf Seite 65.**
2 Walid Raad, "Miraculous Beginnings," *Public* **16 (Toronto, Kanada, 1998), S. 44-53.**
3 Besteht die Rolle der Kunst darin, nach Kriegen mit all ihren Unwahrheiten und Verzerrungen die Suche nach der Wahrheit wieder aufzunehmen? Oder besteht sie im Gegenteil darin, der Wahrheit den Verdacht zu unterstellen und den Verdacht auf die Wahrheit auszudehnen? Wären die zuvor genannten Arbeiten von Raad solche, die die Problematisierung und den Verdacht nicht nur auf die Diskurse und das Verhalten von PolitikerInnen, sondern auch auf die Wahrheit ausdehnen?
4 Wie auch das Video *Hostage: The Bachar Tapes (English Version),* **2000, produziert von Walid Raad, dessen vermeintlicher Regisseur die Geisel Bachar Souheil ist, obwohl es in der Geschichte keine Geisel dieses Namens gegeben hat.**

Ist es verwunderlich, dass der Regisseur des Radical-Closure-Films *The Birds (Die Vögel,* **1963) sich die folgende Szene für** *North by Northwest (Der unsichtbare Dritte,* **1959) ausdachte? "Hitchcock: 'Haben Sie schon einmal ein Fließband gesehen?' Truffaut: 'Nein, nie.' 'Das ist phantastisch. Ich wollte eine lange Dialogszene machen zwischen Cary Grant und einem Vorarbeiter am Fließband. Sie gehen und reden dabei über einen Dritten, der vielleicht in irgendeiner Beziehung zum Werk steht. Hinter ihnen wird ein Auto Stück um Stück zusammengesetzt, es wird aufgetankt und geschmiert, und als sie ihre Unterhaltung beendet haben, ist das Auto, das anfangs ein Nichts war, abfahrbereit, und sie sagen: "Ist das nicht toll?" Und dann machen sie eine der Autotüren auf, und heraus fällt eine Leiche!' 'Das ist eine irre Idee!' 'Woher kommt die Leiche? Aus dem Auto kaum, das war am Anfang nur eine Schraubenmutter. Die Leiche ist aus dem Nichts gefallen, verstehen Sie?…' 'Das ist die absolute Willkür. … Haben Sie die Szene wegen ihrer Dauer aufgegeben?' '… wir haben die Idee in der Geschichte nicht richtig unterbringen können.'" (François Truffaut,** *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?,* **aus dem Franz. von Frieda Grafe, 17. Aufl., München: Wilhelm Heyne Verlag 1993, S. 250 f). In Radical-Closure-Filmen wie z. B.** *The Birds* **wird die Hitchcocksche Spannung aufgehoben – der erste abrupte Angriff eines Vogels bricht mit dem Prinzip, den Zuschauer/die Zuschauerin vor dem gefährlichen Element zu warnen – und wir wechseln zu Überraschung (und dann, nach dem ersten Einbruch, zu frei fließender Angst). Die bedrückende Qualität von Toba Khedooris** *Untitled (Doors),* **1995, und** *Untitled (Apartment Building)* **geht nicht von einer möglichen Anwesenheit von Menschen aus, die hinter Reihen von geschlossenen Fenstern und Türen lauern, sondern von der Eventualität vorzeitiger Einbrüche. Folglich besteht trotz der Ähnlichkeit von** *Untitled (Apartment Building),* **1997, und Hoppers** *Early Sunday Morning,* **1930, ein grundlegender Unterschied zwischen diesen beiden Gemälden, denn Hoppers Raum stellt keine radikale Abgeschlossenheit dar. Früher oder später (besser später, wenn er oder sie es geschafft hat, uns den Unterschied zwischen einer relativen und einer radikalen Abgeschlossenheit zu vermitteln), malen oder** photographing these images you invent a new path, that of the deliberate anachronism and the erroneous attribution'?

As a result of the damage to the power stations in Lebanon, only twelve hours of electricity are available daily. Like the sun, electricity rises and sets in Lebanon.



Seated (!) in my study, Naqqash, Lebanon, 10:30 PM, 8 February 2000.

From: Jalal Toufic, *Distracted,* 2nd ed. (Berkeley, CA: Tuumba Press, 2003), pp. 80-92
Reprinted with kind permission

Notes

1 Walid Raad, '*Bidâyât 'ajâ'ibiyya – miswadda* (Miraculous Beginnings – A Draft),' trans. Tûnî Shakar, *Al-Âdâb,* January-February 2001, Beirut, Lebanon, pp. 64-67. The document in question appears on page 65.
2 Walid Raad, 'Miraculous Beginnings,' *Public* 16 (Toronto, Canada, 1998), pp. 44-53.
3 Is the role of art to reestablish the search for truth in the aftermath of wars, with their many falsifications and distortions? Is it on the contrary to insinuate and extend the suspicion to reality itself? Would the aforementioned Raad works be ones that extend the problematization and suspicion not only to the discourses and behavior of politicians but also to reality?
4 So can the video *Hostage: The Bachar Tapes (English Version),* 2000, produced by Walid Raad and whose purported director is the hostage Bachar Souheil notwithstanding that historically there was no hostage by that name.

Is it at all strange that the director of the radical closure film *The Birds* (1963) should conceive the following scene for *North by Northwest* (1959)? 'Hitchcock: "Have you ever seen an assembly line?" Truffaut: "No, I never have." "They're absolutely fantastic. Anyway, I wanted to have a long dialogue scene between Cary Grant and one of the factory workers as they walk along the assembly line. They might, for instance, be talking about one of the foremen. Behind them a car is being assembled, piece by piece. Finally, the car they've seen being put together from a simple nut and bolt is complete, with gas and oil, and all ready to drive off the assembly line. The two men look at it and say, 'Isn't it wonderful!' Then they open the door to the car and out drops a corpse!" "That's a great idea!" "Where has the body come from? Not from the car, obviously, since they've seen it start at zero! The corpse falls out of nowhere, you see! …" "That's a perfect example of absolute nothingness! Why did you drop the idea? …" "… We couldn't integrate the idea into the story"' (François Truffaut, *Hitchcock,* with the collaboration of Helen G. Scott, rev. ed. [New York: Simon and Schuster, 1984], pp. 256-257). In radical closure films such as *The Birds,* the Hitchcockian suspense is abrogated – the first, abrupt attack of a bird breaks with the principle of alerting the spectator to the dangerous element – and we switch to surprise (and then, past the first irruption, to free-floating anxiety). The haunting quality of Toba Khedoori's *Untitled (Doors),* 1995, and *Untitled (Apartment Building)* does not emanate from some possible presence of lurking people behind the rows of closed windows and doors, but from the eventuality of untimely irruptions. Consequently, despite the resemblance between her *Untitled (Apartment Building),* 1997, and Hopper's *Early Sunday Morning,* 1930, there is a fundamental difference between these two paintings, since Hopper's space is not a radical closure. Sooner or later (better later, when he or she has become adept at impressing on us the difference between a relative closure and a radical one), a radical closure artist paints or produces prisons or prison-like structures (the prison of Robbe-Grillet's *Topology of a Phantom City,* of Magritte's *Universal Gravitation,* of Khedoori's *Untitled [Chain Link Fence]*), but the radical closure is elsewhere: the blank of Khedoori's *Untitled (Auditorium).* It is unsettling to see the museum guard walking in front of a radical closure painting such as Khedoori's *Untitled (Park Benches),* 1997, with its life-size benches, for such a painting gives the impression that the guard himself, supposed to prevent people from touching the painting, could irrupt in the latter (as happens to the museum spectator in the 'Crows' section of Kurosawa's *Dreams*). Because dogs guard against strangers, they are irrelevant in situations of radical closure: they cannot shield from the irruption of what does not come from the surrounding space and does not enter a house or other enclosure through an opening. If in works by radical closure filmmakers, dogs still appear, they fittingly do so in the manner of irruptions of unworldly barking sounds (Lynch's *Lost Highway).* At one point in Duras' *The Man Sitting in the Corridor,* the till then extra-diegetic narrator tells the female protagonist, whose eyes are shut, that the man who was standing in the corridor is coming towards her: 'We – she and I – hear footsteps … I see and tell her, tell her he is coming' (Marguerite Duras, *The Man Sitting in the Corridor,* trans. Barbara Bray [New York: North Star Line, 1991], p. 19). Notwithstanding the widespread view, reported by André Bazin in 1951, that unlike in theatre, with its flesh-and-blood actors, there is no presence in cinema, these irruptions introduce a presence in that medium: the women who irrupt in the final few minutes of Duras' *Her Venetian Name in Deserted Calcutta* can be viewed as the fictional characters Anne-Marie Stretter and one of her party guests, but also as the actresses themselves. In Kubrick's *The Shining,* before leaving the hotel on his yearly winter-leave sometime in the 1970s, the psychic cook told the psychic child of the middle aged Jack Torrance that he should not worry about the visions he might see in the Overlook Hotel, for they are like pictures in a book: they cannot hurt him. But precisely with radical closures, there is intermixing of world and media, and therefore what is inside a picture can intermingle with what is outside it, and vice versa. Did the child's father end up becoming one of these, a picture in a book: the photograph with the inscription 'Overlook Hotel, July 4th Ball, 1921' in which he appears as a middle-aged man?
5 See Walîd al-Khâlidî, *Kay lâ nansa: qurâ Filastîn al-latî dammarathâ Isrâ'îl sanat 1948 wa-asmâ' shuhadâ'ihâ* (*All That Remains: The Palestinian Villages Occupied and Depopulated by Israel in 1948*), 2nd ed. (Beirut: Institute for Palestine Studies, 1998).
6 Alongside the irruption of ahistorical fully-formed unworldly entities in the radical closure that the 1982 besieged West Beirut may have become (Walid Raad's *Miraculous Beginnings,* 1998 and 2001, *The Dead Weight of a Quarrel Hangs,* 1996-1999, and *Hostage: The Bachar Tapes [English Version],* 2000); the withdrawal of tradition past the surpassing disaster that Lebanon may have become during and even after the 1975-1990 war (my *Credits Included: A Video in Red and Green,* 1995; Joana Hadjithomas and Khalil Joreige's *Wonder Beirut,* 1999); tracking shots from a moving car that are not followed by reverse subjective shots and therefore do not indicate vision but the condition of possibility of recollection in Beirut (Ghassân Salhab's *Phantom Beirut,* 1998); the fourth most important aesthetic issue and strategy in relation to Lebanon is that of the archeological image, a subject already addressed by Gilles Deleuze regarding Straub-Huillet's work (with the break in the sensory-motor link 'the visual image becomes *archaeological, stratigraphic, tectonic.* Not that we are taken back to prehistory [there is an archaeology of the present], but to the deserted layers of our time which bury our own phantoms … they are again essentially the empty and lacunary stratigraphic landscapes of Straub, where the … earth stands for what is buried in it: the cave in *Othon* where the resistance fighters had their weapons, the marble quarries and the Italian countryside where civil populations were massacred in *Fortini Cani …*' [Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image,* trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), p. 244]), Serge Daney in relation to Palestine ('As for the missing image, it is, still in *L'Olivier,* when Marius Schattner explains in a very soft voice that beneath the Israeli colony [which we see] there is, buried, covered over, a Palestinian village [which we don't see]. I also remember this because we are among the few, at *Cahiers du cinéma,* to have always known that the love of cinema is also to know what to do with images that *are really missing*' [Serge Daney, 'Before and After the Image,' trans. Melissa McMahon, *Discourse* no. 21.1, Winter 1999, p. 190]), and myself, mainly in *Over-Sensitivity*'s section 'Voice-over-witness' in relation to the Shoah. Clearly, the issue and aesthetic of the archeological image belongs to any of the zones that have suffered massacres and mass graves: Lebanon, Rwanda, Cambodia, Srebrenica, etc. Do we witness an archeology of the image in those sections of Danielle 'Arbîd's *Alone with War* (2000) where she goes to the Sabrâ and Shâtîlâ Palestinian refugee camps and to the Christian town ad-Dâmûr, the sites of massacres and mass graves in 1982 and 1976 respectively, asking playing Palestinian children whether they have come across anything arresting while digging in their makeshift playground? Regrettably, the possibility of an archeological image is somewhat botched because what we hear in relation to these images is not a voice-over-witness, but journalist 'Arbîd's commenting voice-over. It is therefore better to look for this archaeology of the image in Paola Ya'qûb and Michel Lasserre's *Al-Manâzîr* (*The Landscapes*), 2001, where at the corner of some of the photographs of the green landscapes of south Lebanon one can read the inconspicuous terse factual information about Israel's invasion; and where one can hear the disincarnated voice of the stretcher-bearers ascend from this archeological earth to relate work anecdotes and describe life during the long Israeli occupation. While in this post-war period in Lebanon, those of us who have not become zombies are suspicious of classical cinema's depth (Deleuze: 'You [Serge Daney], in the *periodization* you propose, define an initial function [of the image] expressed by the question: What is there to see

produzieren Radical-Closure-KünstlerInnen Gefängnisse oder gefängnisartige Strukturen (das Gefängnis in Robbe-Grillets *Topology of a Phantom City,* **Magrittes** *Universal Gravitation,* **Khedooris** *Untitled [Chain Link Fence]),* **doch die Radical Closure ist woanders: die Leere in Khedooris** *Untitled (Auditorium).* **Die Museumsaufsicht vor einem Radical-Closure-Gemälde wie Khedooris** *Untitled (Park Benches),* **1997, mit seinen maßstabgetreuen Bänken auf und ab gehen zu sehen, hat etwas Beunruhigendes, denn ein solches Gemälde vermittelt den Eindruck, die Aufsicht, die ja eigentlich die Leute davon abhalten soll, das Bild zu berühren, könnte in letzteres einbrechen (wie es dem Museumspublikum in der "Krähen"-Szene in Kurosawas** *Träume* **ergeht). Da Wachhunde nur vor Fremden schützen, sind sie in Radical-Closure-Situationen irrelevant: Sie bieten keinen Schutz vor einem Einbruch von etwas, das nicht von außen kommt und ein Haus oder einen abgeschlossenen Raum nicht durch eine Öffnung betritt. Tauchen in Arbeiten von Radical-Closure-FilmemacherInnen dennoch Hunde auf, dann passenderweise in Form des Einbrechens mittels unweltlichen Gebells (Lynchs** *Lost Highway).* **In Duras'** *L'homme assis dans le Couloir* **(Der Mann im Flur), erzählt der bis dahin besonders redselige Erzähler irgendwann der Protagonistin, deren Augen geschlossen sind, dass der Mann, der im Flur gestanden hat, auf sie zukommt: "Wir – sie und ich – hören Schritte … Ich sehe und sage ihr, sage ihr, dass er kommt" (Marguerite Duras,** *Der Mann im Flur,* **übers. v. Elmar Tophoven, Berlin: Brinkmann & Bose 1982). Trotz der weit verbreiteten Ansicht, so André Bazin 1959, dass es im Gegensatz zum Theater mit seinen SchauspielerInnen aus Fleisch und Blut im Kino keine Präsenz gibt, verleihen diese Einbrüche dem Medium Präsenz: Die Frauen, die in die letzten Minuten von Duras'** *Sein Name aus Venedig im verlassenen Kalkutta* **einbrechen, könnten die fiktiven Figuren der Anne-Marie Stretter und einer ihrer Partygäste sein, aber auch die Schauspielerinnen selbst. In Kubricks** *The Shining* **erzählt der mit übersinnlichen Fähigkeiten ausgestattete Koch, bevor er irgendwann in den 1970er Jahren das Hotel für seinen jährlichen Winterurlaub verlässt, dem mit übersinnlichen Fähigkeiten ausgestatteten Kind des in die Jahre gekommenen Jack Torrance, dass es sich keine Sorgen machen soll über die Visionen, die es im Overlook Hotel haben wird, sie seien lediglich wie Bilder in einem Buch: Sie könnten ihm nichts anhaben. Doch gerade bei Radical Closures vermischen sich Welt und Medium, und so kann das, was in einem Bild steckt, mit dem, was außerhalb ist, in Kontakt treten und umgekehrt. Wurde der Vater des Kindes am Ende zu einem solchen, einem Bild in einem Buch: das Foto mit der Unterschrift "Overlook Hotel, 4.-July-Ball, 1921", in dem er als Mann mittleren Alters erscheint?**
5 Vgl. Walîd al-Khâlidî, *Kay lâ nansa: qurâ Filastîn al-latî dammarathâ Isrâ'îl sanat 1948 wa-asmâ' shuhadâ'ihâ (All That Remains: The Palestinian Villages Occupied and Depopulated by Israel in 1948),* **2. Aufl. (Beirut: Institute for Palestine Studies, 1998).**
6 Neben dem Einbruch ahistorischer, völlig unweltlicher Dinge in die radikale Abgeschlossenheit, die das 1982 belagerte West-Beirut geworden sein mag (Walid Raads *Miraculous Beginnings,* **1998 und 2001,** *The Dead Weight of a Quarrel Hangs,* **1996-1999, und** *Hostage: The Bachar Tapes [English Version],* **2000); dem Rückzug der Tradition nach der unermesslichen Katastrophe, die der Libanon während und selbst nach dem Krieg von 1975-1990 geworden sein mag (mein** *Credits Included: A Video in Red and Green,* **1995; Joana Hadjithomas und Khalil Joreiges** *Wonder Beirut,* **1999); Aufnahmen aus einem fahrenden Auto heraus, denen keine subjektiven Gegenschüsse folgen und die von daher keine Vision andeuten, sondern die Bedingung der Möglichkeit von Erinnerung in Beirut (Ghassân Salhabs** *Phantom Beirut,* **1998); die vierte und wichtigste ästhetische Frage bzw. Strategie in Bezug auf den Libanon ist die eines archäologischen Bildes, eine Frage, die Gilles Deleuze bereits im Hinblick auf die Arbeit von Straub-Huillet angesprochen hat (durch das Zerreißen des sensomotorischen Bandes wird "das visuelle Bild […]** *archäologisch, stratigraphisch und tektonisch.* **Nicht dass wir auf eine Prähistorie zurückverwiesen wären (es gibt eine Archäologie der Gegenwart), sondern auf verlassene Schichten unserer Zeit, unter denen unsere eigenen Phantome verschüttet sind … in den leeren und bruchstückhaften stratigraphischen Landschaften bei Straub … in denen die Erde für das steht, was in ihr vergraben ist: etwa die Höhle in** *Othon,* **in der die Mitglieder der Résistance ihre Waffen versteckt haben, oder auch, in** *I Cani del Sinai,* **die Marmorbrüche und die Landschaft Italiens, in der ganze Bevölkerungen niedergemacht wurden …" [Gilles Deleuze,** *Kino 2: Das Zeit-Bild,* **übers. von Klaus Englert (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999), S. 312f.]), Serge Daney im Hinblick auf Palästina ("Was das fehlende Bild in** *L'Olivier* **betrifft: Marius Schattner erklärt mit sehr sanfter Stimme, daß unter der israelischen Kolonie (die man sieht) versteckt und überdeckt ein palästinensisches Dorf liegt (das man nicht sieht). Daran erinnere ich mich auch, da wir von den** *Cahiers du Cinéma* **zu den wenigen gehören, die immer schon wußten, daß die Liebe zum Kino auch darin besteht zu wissen, was man mit den Bildern macht,** *die wirklich fehlen."* **[Serge Daney, "Vor und nach dem Bild", in:** *Revues d'études palestiniennes,* **Nr. 40, 1991, wiederveröffentlicht in:** *Katalog Documenta X,* **Ostfildern 1998, S. 620]), und ich in "Voice-over-witness" in** *Over-Sensitivity,* **hauptsächlich in Bezug auf die Shoah. Das Problem und die Ästhetik des archäologischen Bildes betrifft eindeutig jede der Zonen, die Opfer von Massakern und Massengräbern wurden: den Libanon, Ruanda, Kambodscha, Srebrenica etc. Werden wir in den Szenen von Danielle 'Arbîds** *Alone with War* **(2000), in denen sie die palästinensischen Flüchtlingslager Sabrâ und Shâtîlâ und die christliche Stadt ad-Dâmûr besucht, die Schauplätze der Massaker von 1982 und 1976, und spielende palästinensische Kinder fragt, ob sie beim Buddeln auf ihrem behelfsmäßigen Spielplatz irgendetwas Interessantes gefunden haben, ZeugInnen einer Archäologie der Bilder? Leider wird die Möglichkeit eines ar-**

chäologischen Bildes dadurch vertan, dass wir zu diesen Bildern kein AugenzeugInnen-Voice-Over hören, sondern das kommentierende Voice-Over der Journalistin 'Arbîd. Schon deshalb sucht man nach der Archäologie der Bilder besser in Paola Ya'qûb und Michel Lasserres *Al-Manâzîr (The Landscapes)*, **2001, wo in den Ecken einiger der Fotos der grünen Landschaft des Südlibanon ganz unscheinbar und knapp informative Fakten über die israelische Invasion zu lesen sind, und wo man die körperlosen Stimmen der Krankenträger hört, die aus dieser archäologischen Erde aufsteigen, um Anekdoten von ihrer Arbeit zu erzählen und das Leben während der langen israelischen Besatzung zu beschreiben. Während in diesen Nachkriegsjahren im Libanon diejenigen unter uns, die nicht zu Zombies geworden sind, der Tiefe des klassischen Kinos misstrauisch gegenüber stehen (Deleuze: "In der Periodisierung, die Sie [Serge Daney] vorschlagen, definieren Sie zunächst eine erste Funktion des Filmbilds. Sie kommt in der Frage zum Ausdruck: Was gibt es hinter dem Bild zu sehen? ... Dieses erste Zeitalter läßt sich zunächst durch die Kunst der Montage definieren ... durch eine unterstellte Tiefe des Bildes ... Sie bemerkten allerdings, daß dieses Kino nicht ganz von selbst gestorben, sondern vom Krieg umgebracht worden ist ... Sie selbst stellen fest, daß 'die großen politischen Inszenierungen, die zu lebenden Bildern gewordene Staatspropaganda, die ersten Massenverladungen von Menschen' den kinematografischen Traum realisiert haben, und zwar unter Bedingungen ..., in denen es 'hinter' dem Bild nichts mehr zu sehen gab als die Lager ... Nach dem Krieg verschaffte sich also eine zweite Funktion des Bildes in einer neuen Frage Ausdruck: Was gibt es auf dem Bild zu sehen? 'Nicht mehr: Was gibt es dahinter zu sehen, sondern eher: Was kann mein Blick aushalten von dem, was ich ohnehin sehe? Und was sich auf einer einzigen Ebene abspielt?' ... Die Tiefe wurde als 'Täuschung' gebrandmarkt, und das Bild akzeptierte seine Flächigkeit, seine 'Oberfläche ohne Tiefe' oder seine Untiefe, wie es beim Meer heißt ..." [Gilles Deleuze:** *Unterhandlungen* **1972–1990, aus dem Französischen von Gustav Rossler, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, S.101-103]) – was, neben finanziellen Gründen, erklären könnte, warum eine beträchtliche Anzahl der interessantesten libanesischen ProduzentInnen audiovisueller Arbeiten mit Video und seinen flachen Bildern arbeiten und nicht mit Film –, glauben wir an die Tiefe der Erde, wo Massaker stattgefunden haben und wo so viele ohne ein richtiges Begräbnis vergraben wurden und immer noch darauf warten, wieder ausgegraben und danach richtig bestattet und betrauert zu werden.**

behind the image? ... This first period of cinema is characterized... by a depth ascribed to the image ... Now, you've pointed out that this form of cinema didn't die a natural death but was killed in the war. ... You yourself remark that "the great political *mises en scenes*, state propaganda turning into tableaux vivants, the first mass human detentions" realized cinema's dream, in circumstances where ... "behind" the image there was nothing to be seen but concentration camps ... After the [Second World] war, then, a second function of the image was expressed by an altogether new question: What is there to see on the surface of the image? "No longer what there is to see behind it, but whether I can bring myself to look at what I can't help seeing – which unfolds on a single plane." ... Depth was condemned as "deceptive," and the image took on the flatness of a "surface without depth," or a *slight depth* rather like the oceanographer's shallows ...' [*Negotiations*]) – which may explain, no doubt along with financial reasons, why a substantial number of the most interesting Lebanese makers of audiovisual productions work in video, with its flat images, rather than cinema – we believe in the depth of the earth where massacres have taken place, and where so many have been inhumed without proper burial and still await their unearthing, and then proper burial and mourning.

Jalal Toufic

Jalal Toufic ist der Autor von *Distracted* **(1991; 2. Aufl. 2003),** *(Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film* **(1993; 2. Aufl. 2003),** *Over-Sensitivity* **(1996),** *Forthcoming* **(2000),** *Undying Love, or Love Dies* **(2002),** *Two or Three Things I'm Dying to Tell You* **(2005) und** *'Âshûrâ': This Blood Spilled in My Veins* **(2005). Seine Videos und Mixed-Media-Arbeiten wurden international gezeigt, unter anderem im Artists Space in New York, Witte de With in Rotterdam, Fundació Antoni Tàpies in Barcelona, dem Nationalmuseum für Zeitgenössische Kunst in Athen und auf dem 16. Internationalen Dokumentarfilmfestival Amsterdam (IDFA) in einem Programm mit dem Titel "Focus Jalal Toufic". Er hatte Lehraufträge an der University of California, Berkeley, am California Institute of the Arts, USC, und in Amsterdam am DasArts und an der Rijksakademie.**

www.jalaltoufic.com
jtoufic@gmail.com

Jalal Toufic is the author of *Distracted* (1991; 2nd ed. 2003), *(Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film* (1993; 2nd ed. 2003), *Over-Sensitivity* (1996), *Forthcoming* (2000), *Undying Love, or Love Dies* (2002), *Two or Three Things I'm Dying to Tell You* (2005), and *'Âshûrâ': This Blood Spilled in My Veins* (2005). His videos and mixed-media works have been presented internationally, in such venues as Artists Space in New York; Witte de With in Rotterdam; Fundació Antoni Tàpies in Barcelona; the National Museum of Contemporary Art in Athens; and the 16th International Documentary Filmfestival Amsterdam (IDFA) in a 'Focus Jalal Toufic' programme. He has taught at the University of California at Berkeley, California Institute of the Arts, USC, and, in Amsterdam, DasArts and the Rijksakademie.

www.jalaltoufic.com
jtoufic@gmail.com

Intensive Care — Sonntag 7.5.06, 17:00 Uhr, Gloria

Intensivstation Intensive Care

Dieses nach Hatice Güleryüzs betörendem Kurzfilm mit seinen verstörenden und doch bezaubernden Bildern benannte Programm versammelt irritierende Situationen, die mit Gewalt zu tun haben, welche durch Kriege verursacht wird, aber nicht auf diese beschränkt ist. In ihrer Arbeit *Intensive Care* **filmt Hatice Güleryüz die Beschneidung eines Jungen, die durch einen darauf folgenden Schwenk in scharfen Kontrast zum engelsgleichen Gesicht des Jungen gestellt wird. Alle Arbeiten des Programms konfrontieren uns mit widersprüchlichen Gefühlszuständen, mit Sorge und Hoffnung, Angst und Liebe sowie Begehren. Jede dieser verstörenden Situationen oder Assoziationen kann als Metapher für die Normalisierung der Gewalt verstanden werden, die die KünstlerInnen – für gewöhnlich – erfahren, und zu deren Umsetzung in Kunstwerke sie sich entschlossen haben.** *Lasting Images* **ist ein bewegendes Dokument aus einer Video- und Textinstallation von Joana Hadjithomas und Khalil Joreige. Es handelt sich dabei um einen Super-8-Film, den Khalils seit 1985 verschollener Onkel drehte. Der Super-8-Film war nie entwickelt worden, bis die KünstlerInnen sich entschieden, ihn zu einem Pariser Kopierwerk zu schicken. Es ist traurig aber auch erfrischend, zu sehen, wie die geisterhafte Figur dieser Person auf der abblätternden Emulsion erscheint. Viele der hier gezeigten persönlichen Arbeiten wurden in der ersten Person konzipiert, beispielsweise Arbids** *Nous/Nihna*, **in dem die Künstlerin den Sarg ihres Vaters zur Beerdigung begleitet und dabei über Aufnahmen nachdenkt, die sie von ihm gemacht hat und auf denen er sein Gewehr bei sich trägt, aus Unsicherheit, wie er sagte, selbst nach Beendigung der Libanonkriege im Jahre 1990. Wie** *Nous/Nihna* **wurde auch Mroués Arbeit** *Face A/Face B* **in der ersten Person gedreht. Mroué hört sich alte Tonaufnahmen an, die seine Familie für seinen Bruder aufgenommen hatte, als dieser in den 1980ern in der Sowjetunion studierte. Während er seiner eigenen Stimme lauscht, die 20 Jahre zuvor militante Lieder zum Besten gab, kommt es dem Künstler so vor, als höre er eine andere Person. Dieser markante Widerspruch ist auch präsent in dem so brillant, fast schon wie ein Musikstück inszenierten Blutvergießen in Vlatko Giličs** *In Continuo*. **Hussein Chalayans kurzes Werk** *After Words* **nimmt in diesem Kontext einen, wenn auch von ihm wahrscheinlich ursprünglich nicht beabsichtigten, zynischen Charakter an. Wer in einem Kriegszustand lebt, kennt das Bedürfnis, in dem traurigen Moment, in dem man sein Zuhause verlassen muss, so viel mitnehmen zu wollen, wie man nur tragen kann. Man muss wohl kaum dazu sagen, dass man in diesem Moment nie weiß, ob man je zurückkommen kann. Hausfrauen haben verschiedene Kleidungsstücke für den Transport von Schmuck, den Ausweisen ihrer Kinder, Pässen und Fotos präpariert, sprich, für all das, was unbezahlbar ist und nicht viel wiegt. In Chalayans Arbeit werden Möbel – und damit das Zuhause – ganz leicht.**

Named after Hatice Güleryüz's haunting short film with its disturbing yet charming images, this compilation presents troubling situations that relate to violence in general, due to war, but not restricted to it. In her work *Intensive Care*, Hatice Güleryüz films a boy's circumcision followed by a tilt up to the boy's angelic face, in a stunning contradiction. All works in this programme present us with contradictory emotional states; anxiety and hope, fear and love, and desire. These are disturbing situations, associations, each of which can be taken as a metaphor for the normalization of the violence that artists have been through – in most cases – and have decided to turn into artworks. *Lasting Images* is a moving document taken from a video and text installation by Joana Hadjithomas and Khalil Joreige. The document is a super 8 film that was shot by Khalil's uncle, who disappeared in 1985 and never came back. The super 8 film remained undeveloped until the artists decided to send it to a Paris-based lab. It is sad but refreshing to see this person's ghostly figure captured on peeling emulsion. Many of the personal works presented here are produced in the first person, such as Arbid's *Nous/Nihna*, where the artist accompanies the coffin of her father on its way to the burial, contemplating the images she shot of him holding his gun, which he justified with his insecurity even after the end of the Lebanese wars in 1990. Like *Nous/Nihna*, Mroué's work *Face A/Face B* was also done in the first person, with Mroué revisiting old audiotapes his family had recorded for his brother while the latter was living and studying in the Soviet Union in the 1980s. While contemplating his own voice singing militant songs 20 years earlier, the artist has the impression of hearing a different person. This appealing contradiction is also present in the bloodshed, so well orchestrated as to become almost like a piece of music, in Vlatko Gilič's *In Continuo*. In this context, Hussein Chalayan's short piece *After Words* acquires cynicism, even if that may not have been its original intention. If you live during a war, you know well that when faced with the sad moment of leaving home, you tend to take with you as much as you can carry. Needless to say, you never know if you'll be able to return. Housewives have developed numerous outfits that can carry jewelry, ID cards of their children, passports, photographs, in other words everything that is priceless, weightless. Chalayan's work makes furniture – and therefore home – weightless.

Intensive Care

Türkei 2001
2', DVD, Farbe

Regie Hatice Güleryüz

Dem gewaltsamen chirurgischen Akt der Beschneidung eines Jungen wird sein friedlicher Gesichtsausdruck gegenübergestellt. Voller Stolz, bald zur Männerwelt zu gehören, versucht der Junge möglichst tapfer zu sein. Doch kann der Übergang zum Erwachsensein wirklich so abrupt sein? The violent surgical act of a boy's circumcision is contradicted by the peacefulness of his facial expression. Proud to join a man's world, the boy is doing his best to be brave. Yet can the passage to adulthood be that sharp?



In Continuo

Jugoslawien 1971
11'30'', 35 mm, Farbe

Regie Vlatko Gilič

Der Film dokumentiert das Blutvergießen in einem alten Schlachthaus mit den Arbeitern als Darstellern und reinen O-Tönen. Als Metapher für das kontinuierliche Blutvergießen in der Geschichte präsentiert der Film eine Inszenierung von Gewalt, die das Recht hinterfragt, einem Individuum auch nur einen einzigen Tag seines Lebens zu nehmen, geschweige denn das ganze Leben. The film represents a document of bloodshed as depicted in an old slaughterhouse, with real workers and only ambient sounds. Meant as a metaphor for the continuous shedding of blood in history, the film presents an orchestration of violence that questions whose right it is to take one day from the life of an individual, let alone an entire life.

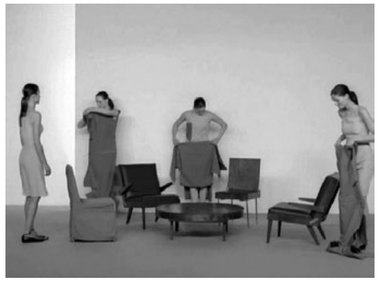


After Words

Zypern 2000
1'30'', auf DVD, Farbe

Regie Hussein Chalayan

Ein Dokument aus der Designindustrie, das zeigt, wie Models in einen Raum kommen und alle Möbel in Kleidungsstücke verwandeln. Mit gestalterischem Geschick beschwört dieses Video eine Zeit herauf, in der Mobilität zum vorherrschenden Prinzip wird. A document from the design industry, this short work shows models coming into a room and transforming all its furniture into clothes. Very smartly designed and filmed, the video evokes impressions of a time where mobility becomes the dominant feature.



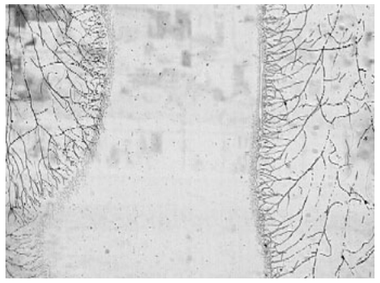
Courtesy Galerist

Lasting Images

Libanon/Frankreich 1985-2003
3', DV/PAL, Farbe

Regie Joana Hadjithomas, Khalil Joreige

Khalil Joreiges Onkel wurde 1985 in Beirut entführt und kehrte niemals zurück. Er hinterließ einen Super-8-Film, den sein Neffe 18 Jahre später entwickeln ließ. Der Film wird hier als eigenständiges Dokument präsentiert, unabhängig von den Texten und Bildern, die ihn im Kontext der 2003 erstmals gezeigten Installation der KünstlerInnen normalerweise begleiten. Khalil Joreige's uncle was kidnapped in Beirut in 1985 and never returned. He left behind an undeveloped super 8 film which was developed by his nephew 18 years later. This film is presented here as a document in itself, separated from the texts and images that normally accompany it in the context of the artists' installation, originally presented in 2003.



Nous/Nihna We

Frankreich 2005
13', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Danielle Arbid

Die Filmemacherin filmte den Sarg ihres Vaters auf dem Weg zu seinem Begräbnis in Beirut. Sie befürchtete, sie könnte ihre Wut auf ihn verlieren. Neben den intimen Verbindungen zwischen einem Mädchen und seinem Vater zeigt dieses sehr persönliche Dokument über das Sterben, wie viel Liebe und Gewalt unter dem häuslichen Leben einer Gesellschaft verborgen ist, die von unermüdlichen Kriegen heimgesucht wurde. The filmmaker has filmed the coffin of her father while it was being driven to its burial in Beirut. She was afraid of losing all the anger she felt for him. Beyond showing the intimate ties between a girl and her father, this intimate document of passing away shows so much love and so much violence beneath domesticity in a society that had been through incessant wars.



Nocturnes

Frankreich 1999
11'30'', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Anri Sala

Zwei miteinander vermischte Zeitzeugnisse: das eines jungen Soldaten, der in Ex-Jugoslawien seinen Dienst tut, und das eines Mannes in Paris, der von Aquarien fasziniert ist. Die Art, in der sie über ihre Besessenheiten und Erfahrungen sprechen, macht beide Erzählungen zu bewegenden Zeitzeugnissen. Two testimonies, intermixed: that of a young soldier enlisted in ex-Yugoslavia and that of a man fascinated by aquariums back in Paris. Both accounts are moving as the men speak of their obsessions and experiences.



Courtesy Galerie Chantal Crousel

Face A/Face B Side A/Side B

Libanon 2002
10', DVCAM/PAL, Farbe und s/w

Regie Rabih Mroué

Der Künstler Rabih Mroué hört sich alte Tonaufnahmen an, die er und seine Familie für den Bruder als Audio-Briefe aufgenommen hatten, als dieser im Ausland studierte. Die alten Aufnahmen werden zu einem Ort politischer Kritik an den pauschalen Werten des Kommunismus, des Widerstands und Märtyrertums. Artist Rabih Mroué looks back on old audio recordings which were intended by him and his parents as audio letters to his brother while the latter was studying abroad. The past recordings become the site of political critique of packaged values of communism, resistance and martyrdom.



Magnetic Identities

Spanien 2004
13', DV/PAL, s/w

Regie Matei Glass

Die stumme und wütende Impression eines zwei Kilometer langen Tunnels am Grenzübergang Erez zwischen Gaza und Israel. PalästinenserInnen, die jenseits der Grenze arbeiten, benötigen eine Magnetkarte. Die Prozedur dauert zwei bis vier Stunden. Israelisches Sicherheitspersonal bestimmt, wer eine Karte erhält – und kann diese auch jederzeit ohne Erklärung wieder einziehen. Maßnahmen wie diese dienen oft dazu, PalästinenserInnen zur Denunziation von Angehörigen, NachbarInnen oder FreundInnen zu zwingen. A silent and angry impression of a two-kilometer tunnel at the Erez crossing between Gaza and Israel, where Palestinians crossing to work need to have magnetic cards. The process takes between two and four hours. Israeli security service personnel determine who receives a magnetic card, and can revoke it at any moment without explanation. These measures are often used to pressure Palestinians to inform on family members, neighbours or friends.



Zu Hause At Home

In Kriegsbetrachtungen werden das Persönliche und das häusliche Leben oft ignoriert. Dieses Programm legt das Augenmerk auf diverse experimentelle Verflechtungen persönlicher Situationen und Geschichten, von den sehr einfachen – fast Homevideo-artigen –, spontan und mit viel Humor entstandenen Arbeiten Ziad Antars bis zu ausgefeilteren Erzählungen wie beispielsweise Hala el Koussys *Peripheral Stories.* In dieser Arbeit transportiert ein Bus gewissermaßen die Wünsche, Sorgen und Ängste der Menschen. Dazwischen sehen wir Arbeiten, die gleichzeitig die Gewalt und Liebe in der Welt thematisieren. *House Hold* spielt mit einer Metapher für Krieg und Teilung, die im häuslichen Kontext verortet ist, und zwei verschiedene Lesarten anbietet: Eine bezieht sich auf Geschlechterrollen innerhalb der Familie, die andere auf Gewalt, wie sie in einem physisch und ideologisch geteilten Land wie Israel erlebt wird. Das Zuhause wird zur geteilten Landschaft, die ohne Worte die emotionale Komplexität von Einsamkeit in Situationen der Ausgrenzung heraufbeschwört, einmal die eines Vaters, konfrontiert mit einer starken Mutter-Kind-Beziehung, und dann die einer politisch-ethnischen Gruppe, die mit Ausschließung bzw. staatlich verordneter Ausgrenzung konfrontiert ist. *Kardeşler* zeigt die liebende Verbindung, die im Verhalten zweier Männer im Bett ihren Ausdruck findet – und diese fast zu Brüdern werden lässt.

Looking at war often disregards personal matters and domestic life. This programme looks at diverse experiments that interweave personal situations and stories, from the very simple – almost home video – works by Ziad Antar, spontaneously conceived with wit and humor, to the more sophisticated works that bring many narratives together such as Hala el Koussy's *Peripheral Stories.* In this work the bus becomes the moving vehicle that speaks of people's desires, worries and fears. In between, there are works that sum up the violence – and love in the world. *House Hold* presents a metaphor of war and division, set in the domestic space and opening up two possible readings: one of gender difference within a family unit, and another one of violence as experienced in a physically and ideologically divided state such as Israel. Home becomes the divided landscape that is able to evoke silently the emotional complexity of solitude facing marginalization; one of a father confronted by a mother-child bonding, and another of a political ethnic group facing exclusion or state-imposed closures. And *Kardeşler* presents the love ties expressed between two men in bed who almost become brothers.

WA

Libanon 2004
2', DV/PAL, Farbe

Regie Ziad Antar

Es geht ums Singen, und zwar darum, gut zu singen. Eine Performance von zwei Kindern und einem Synthesizer. The simple gesture of singing, and singing well, is performed by two children and a synthesizer.



Tambourro

Libanon 2004
3'30'', DV/PAL, Farbe

Regie Ziad Antar

Nach dem Duschen verwandelt sich der nackte Torso des Künstlers in ein Rhythmusinstrument. After shower, the naked torso of the artist is turned into a rhythm instrument.



Kardeşler Brothers

Türkei 2001
7', Beta SP/PAL, s/w

Regie Deniz Buga

Zwei Männer führen im Bett ein intimes Gespräch, in dem sie mit der Vorstellung spielen, Brüder zu werden. In einem Experiment über Unterschiede zwischen Theater- und Kinoschauspiel wurden die beiden Akteure, ohne vorher viel zu proben, zusammen in ein Bett gelegt und gebeten, die Theatralik ihres Spiels in der Szene immer weiter zurückzunehmen. Two men have an intimate talk while in bed, playing with the idea of lovers becoming brothers. As an experiment about acting differences between theater and cinema, the two actors were put in bed together without much rehearsal and asked to act the scene in less and less theatrical ways.



House Hold

Israel 2001
23', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Guy Ben-Ner

Dieser Film ist fast schon eine Parabel. Ein Mann ist unter dem Bett seines Babys gefangen. Er versucht mit allen Mitteln zu überleben und eine mechanische Lösung zu finden, um sich zu befreien. This work is almost a parable, where a man is imprisoned under his baby's bed. He tries everything to survive and to find a mechanical solution that would grant him freedom.



Peripheral Stories

Ägypten 2005
28', DV/PAL, Farbe

Regie Hala el Koussy

Das Video begibt sich mit einem Kairoer Minibus auf die Reise. Als bewegliche Einheit zwischen Stadtzentrum und Vororten wird er zu einem Kommunikationsknotenpunkt zwischen Individuum und Kollektiv. Fragmente von Geschichten fließen ineinander und bieten uns kleine Einblicke in Persönliches, Populäres und Marginales. The video goes on a journey on a Cairo minibus, that becomes the moving unit between city centers and suburbs and the point of articulation between the individual and the collective. Fragments of stories are woven together with great fluidity to represent glimpses of personal, popular and marginal matters.



Schadenfreude The Pleasures of Flinching

Zusammengestellt und präsentiert von Tirdad Zolghadr

Heutzutage verdeutlichen Projekte, die sich mit aktuellen Kontexten militärischer Gewalt auseinandersetzen, ein für jede Art von politischem Aktivismus typisches Dilemma. Man muss sich offenbar zwischen sentimentalisierten/didaktischen/(konter)propagandistischen Zugängen zum Thema ODER der noch deprimierenderen Option einer isolierten, streng lokalen Nabelschau entscheiden. Dem Thema lediglich das Spektakuläre zu nehmen – ist kaum eine Alternative. Die Herausforderung besteht meiner Meinung nach nicht darin, selbstloses Wohlwollen oder progressive Inhalte vorzuführen, sondern darin, intelligente Formen von Voyeurismus zu finden, d. h. eine visuelle Produktionsweise, die sich ohne entschuldigende Kehrtwendungen oder selbstreflexive Mise en abîme dem Unvermeidlichen stellt sowie ihren eigenen Unterhaltungs- bzw. Objektivierungsstrategien, – Strategien, die schlagkräftig – aber nicht reaktionär sind, die einfache Vorstellungen von Solidarität und Empathie zugunsten einer Analyse der Faszination für das Abseitige umgehen, sei es bewegend, gewalttätig oder beides.

Was ihre Struktur angeht, zielen alle Videos auf gewisse Spannungs- oder Erwartungsmuster ab, wobei die meisten auf das Mittel der Wiederholung setzen, mal subtil, mal aufdringlicher, ohne dabei in einen klassischen Erzählstil zu verfallen. In der Verwendung visueller Zutaten sind alle eher sparsam, der Schauer des Zusammenzuckens vermittelt sich durch Prägnanz und Ironie, anstatt durch eine ausgefeilte filmische Formensprache.

Im letzten Kapitel von *Das Leiden anderer betrachten* **fragt Susan Sontag: "Gibt es ein Gegenmittel gegen die immer währende Verlockung des Krieges? Und ist dies eine Frage, die eine Frau eher stellen würde als ein Mann? (Wahrscheinlich, ja.)" Als meine Liste mit Arbeiten zu diesen und anderen Themen komplett war, musste ich zu meiner Überraschung feststellen, dass darin nur Männer auftauchten. Nach einem ersten Anflug von Panik, in dem ich im Geiste mein gesamtes Inventar an Künstlerinnen durchging, versuchte ich nachzuvollziehen, warum ich eigentlich ausgerechnet diese Werke ausgewählt hatte. Ich habe immer noch keine Antwort darauf. Aber ich kam zu dem Schluss, dass ein Programm über die Politik des Voyeurismus interessantere Fragen aufwerfen könnte, wenn es einen vorgeblich "männlichen" Blickwinkel als solchen benennt, anstatt sich in Taktiken zu ergehen, die letztendlich doch nicht der Alibifunktion entkommen, die sie eigentlich entlarven wollen.**

Dieses Dilemma spiegelt womöglich das oben bereits umrissene wider: Ist es weniger schlimm, sich mit erklärter Skepsis einem ethnisch diffizilen Thema zu nähern und alte Fehler (semi-kritisch) zu wiederholen? Oder ist es besser, unter Einsatz aller notwendigen Mittel alle traditionellen Grenzen zu verletzen, koste es, was es wolle, egal, wie grob und direkt die eigenen konzeptuellen und rhetorischen Instrumente auch sein mögen?

Eine Lose-Lose-Situation? Vielleicht. Doch könnte die oben skizzierte Verbindung verschiedener Themen auch ein winziges Stück Neuland eröffnen für die immer gleichen, angestaubten Fragen zu Voyeurismus, Repräsentation und der Politik der Bilder.

Tirdad Zolghadr
Tirdad Zolghadr ist freier Kritiker und Kurator, er lebt in Zürich.
tirdadzolghadr@hotmail.com

Curated and presented by Tirdad Zolghadr

These days, projects reflecting on the present context of military violence constitute a dilemma very typical of political activism as a whole. It seems one has to choose between sentimentalized/didactic/(counter)propagandistic takes on the issue OR the even more depressing option of retreating to insular, strictly local navel-gazing. To de-spectacularize can hardly be a viable alternative either. The challenge here, I find, is not that of summoning selfless goodwill or progressive content, but that of finding intelligent forms of voyeurism, i. e. a mode of visual production that faces up to the inevitable, to its own strategies of entertainment or objectification, without any apologetic backflips or self-reflexive mise-en-abîme – strategies that are hard-hitting without being retrograde, and that elude simple notions of solidarity and empathy in favor of an analysis of the very fascination for the outlandish, be it touching or violent or both.

In terms of structure, the above videos, without ever succumbing to storytelling narrative, all aim for certain patterns of suspense or anticipation, with most of them resorting to difference in repetition, at times subtle, at times slightly overbearing. All are rather understated in their visual ingredients, making their point on the frisson of flinching in wry, succinct ways, rather than elaborate filmic sophistication.

In the concluding chapter of *Regarding the Pain of Others*, Susan Sontag asks 'Is there an antidote to the perennial seductiveness of war? And is this a question a woman is more likely to pose than a man? (Probably yes.)' Having drawn out a list of works that deals with these and other priorities, I realized with unpleasant surprise that the selection amounted to an all-male list. After an initial bout of panic, flicking through my mental inventory of woman artists, I tried to fathom why exactly it turned out this way in the first place. I still haven't found an answer. But I concluded that for a programme addressing the politics of voyeurism, it might raise more interesting questions to label an ostensibly 'male' gaze as such, rather than indulge in tactics of de-essentialization which ultimately cannot escape the tokenisms they're out to debunk.

Perhaps this dilemma mirrors the one sketched out above: is approaching an ethically hairy issue, and (semi-critically) repeating old mistakes with declared skepticism, the lesser evil? Or is it a better idea to transgress, using any means necessary, any traditional territories, coûte que coûte, no matter how crude or blunt one's conceptual and rhetorical instruments may be?

A lose-lose situation, perhaps, but the above junction of different issues may open a tiny patch of new ground for the usual, shopworn questions of voyeurism, representation and visual politics.

Tirdad Zolghadr is a freelance critic and curator based in Zurich.
tirdadzolghadr@hotmail.com

AC 130 Gunship Video

Schweiz 2004
9', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Christoph Büchel



Büchels *AC 130 Gunship Video,* **das gewissermaßen einen Eckpfeiler dieses Programms bildet, ist die aufbereitete Dokumentation eines amerikanischen Angriffs auf einen Gebäudekomplex irgendwo im ländlichen Afghanistan. Die brutale Nonchalance, mit der amerikanische Militärpiloten das Geschehen kommentieren, wirkt umso ernüchternder, je mehr man sich über den unwiderstehlichen Unterhaltungscharakter der auf der Leinwand dargebotenen Brutalität bewusst wird.** Büchel's *AC 130 Gunship Video,* in some ways a cornerstone of the programme, is an edited documentation of a US attack on a building complex somewhere in rural Afghanistan. The violent nonchalance of the off-voices of military pilots becomes all the more chilling as one realizes that the brutality unfolding on the screen is irresistibly entertaining.

Inverted Star

Mexiko 2002
4', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Miguel Calderon



Calderon's *Inverted Star* **beschäftigt sich nicht mit Kriegsthemen, sondern wendet sich einer allgemeineren Untersuchung von Fragen zu Sensationsgier und Zeitzeugnissen zu und ist zudem ein brillantes Stück über "PoOrnografie" und die Ausbeutung von Elend für ästhetische/künstlerische Zwecke, ohne dabei zentrale Fragen der Selbstinszenierung und Strategie seitens der SchauspielerInnen außer Acht zu lassen.** Calderon's *Inverted Star* departs from war issues, turning to a more general inquiry into questions of sensationalism and testimony, and is a brilliant take on poOrnography, and the exploitation of misery to aesthetic/artistic ends, but without forgetting crucial questions of self-staging and strategy on behalf of the actors.

Such a Nice Boy I Gave Birth to

Polen 1999
25', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Marcin Koszalka

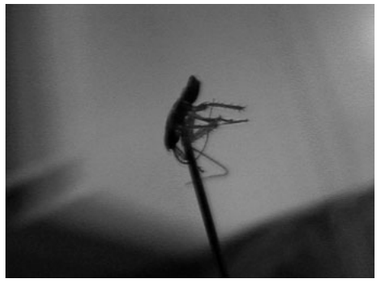


Koszalka's *Such a Nice Boy I Gave Birth to* **porträtiert die schiere Brutalität in der Beziehung des Filmemachers zu seinen Eltern, welche durch endlose Erniedrigungen und Missbrauch gekennzeichnet ist. Es ist der bei weitem längste Film dieser Auswahl und bedient sich zur Verdeutlichung seines Standpunkts ständiger, fast schon unerträglicher Wiederholungen, die im Laufe des Films nur langsam von subtilen narrativen Entwicklungen unterlaufen werden.** Koszalka's *Such a Nice Boy I Gave Birth to* is a portrayal of the sheer brutality of the filmmaker's relationship with his parents, one of undying humiliation and abuse. It is by far the longest film in the selection, and resorts to persistent, almost insufferable repetition – repetitions only gradually undermined by subtle narrative developments throughout the film – as a manner of getting its point across.

Awakening

Niederlande 2005
12', Beta SP/PAL, Farbe (Einkanalversion der Installation)

Regie Erik Van Lieshout



Van Lieshouts *Awakening* **ist ein gewohnt eindrucksvolles Porträt des sozialen Umfelds des Künstlers, angesichts sich wandelnder sozialer Parameter in Bezug auf Homosexualität, Fremdenfeindlichkeit und Nationalismus.** Van Lieshout's *Awakening* is a typically hard-hitting portrayal of the artist's social surroundings in the wake of shifting social parameters regarding homosexuality, xenophobia and nationalism.

Cut It Out

Türkei 2004
2', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Ahmet Ögüt



Ögüt's *Cut it Out* **ist ein hämisches Stück über das womöglich neueste Fernsehgenre, eines, das auf jeden Fall politischen Einfluss geltend machen kann, eines, das bereits seine eigenen Codes und Konventionen als Genre etabliert hat – die selbst-inszenierten Aussagen von bewaffneten Aufständischen. Ögüts Film verwendet diese Codes präzise und humorvoll, wobei er offen lässt, auf wessen Kosten der Witz geht – auf Kosten des Genres, des Publikums oder des Kunstwerks selbst.** Ögüt's *Cut It Out* is a sardonic take on what is perhaps the newest TV genre that can safely lay claim to any political impact, one that has already established its own codes and conventions as a genre – the self-staged statement on the part of armed insurgents. Ögüt's film employs these codes in a manner that is striking and humorous, though it remains open on whom the joke is – the genre, the audience, or the artwork itself.

Our Village

Türkei 2004
7', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Sener Özmen



Özmen's *Our Village* **ist der wahrscheinlich atmosphärischste und beklemmendste Beitrag. Mit der exaltierten Fröhlichkeit von Kinderliedern und dem freundlichen, unschuldigen Auftreten zweier Mädchen schafft er einen sehr krassen und zugleich einfachen – aber gerade deshalb vielleicht umso effektiveren – Kontrast zu einer deprimierenden Geschichte über das erdrückende Leben auf dem Land.** Özmen's *Our Village* is presumably the most atmospheric or uncanny of these contributions, using the high-pitched cheerfulness of children's songs, and the benign, innocent demeanor of two little girls, to create a very crass and simple – but perhaps all the more effective – contrast with a depressing tale of rural dejection.

Saida. June 6, 1982

Libanon 2004
4'30" (Ausschnitt von Loop),
Beta SP/PAL, Farbe

Regie Akram Zaatari



Zaataris *Saida. June 6, 1982* **ist von seinen vielen Untersuchungen über den Wert von Dokumentationen und die Möglichkeit eines historischen Gedächtnisses vielleicht die eleganteste. Die Schönheit, mit der das Stück die Bombenexplosionen dieses Tages wiedergibt, entspricht dem Grad des Terrors, den sie verursachten. Dies gelingt ihm durch das geschickte Nebeneinanderstellen von nur sechs Fotos, die er von dem Angriff gemacht hatte.** Zaatari's *Saida. June 6, 1982* is perhaps his one most elegant rendition among the many visual inquiries into the value of documentation and the possibility of historical memory, a piece that renders the bomb explosions of that day as beautiful as they were terrifying, by way of an ingenious juxtaposition of only six photographs Zaatari took of the attack.

Ein Tourprogramm des Artists Cinema A touring project of The Artists Cinema
Eine Kooperation von Frieze Projects und LUX A Frieze Projects/LUX collaboration
www.friezeartfair.co.uk/projects
www.lux.org.uk/schadenfreude

Militärkultur Military Culture

In diesem Programm befassen KünstlerInnen sich mit der zunehmenden Vereinnahmung zivilen Raums durch die Militärkultur. Da Nationen immer stärker auf Verteidigungs- und Militärausgaben bauen, vereinnahmen militärische Institutionen die zivilen Codes und Ideen von Staatsbürgerschaft für ihre eigene Ideologie, ihre Werte und Kultur. Während die wachsende Bedeutung militärischer Werte mit Sicherheitsinteressen begründet wird, erhebt eine solche Kultur ironischerweise oft den Anspruch, Modernisierung und technischen Fortschritt zu fördern. Dieses Programm führt uns unweigerlich zu Themen, die mit Grenzen und Kriegen in Verbindung stehen, werden doch beide von Militärs bewacht bzw. geführt. Diese komplexen Zusammenhänge kommen in Oussama Mohammads *Khotwa khotwa* zur Sprache, der die Wahrnehmung und die Macht des Militärs in den ländlichen und landwirtschaftlichen Gebieten Syriens beleuchtet. Arbeiten wie diese werden mit einem sarkastischen Blick auf Männlichkeit kontrastiert, beispielsweise in Yael Bartanas *Kings of the Hill*, wo ein Küstenabschnitt in Tel Aviv zu einem offenen "Abenteuerpark" für Männer wird, die dort ihre Allradfahrzeuge ausfahren/testen.

In this programme, artists reflect on the military culture taking over civil space. With nations based more and more on defense and military spending, the ideology, values and culture of military institutions take over civil codes and notions of citizenship. While this rise in military values is explained by a concern for security, ironically enough, such a culture very often brings with it the claim of modernization and technological advancement. This programme inevitably brings us to issues of borders and wars, which are guarded and led by the military. Such complexity is seized upon in Oussama Mohamad's *Khotwa khotwa*, which is looking at the perception and the power of the military in rural and agricultural areas in Syria. These works are juxtaposed here with a sarcastic view of masculinity evoked by Yael Bartana's *Kings of the Hill*, where a Tel Aviv shore becomes an open 'adventure park' for men driving/testing their four-wheel drive cars.

Khotwa khotwa Step by Step

Syrien 1978
23', Beta SP/PAL, s/w

Regie Oussama Mohammad



Jugendliche im ländlichen Syrien werden – Schritt für Schritt – vom Leben beim Militär vereinnahmt und beeinflusst, ein Leben, das sie gewählt haben, um der Armut zu entfliehen und in den Augen ihrer Eltern gut dazustehen. Sarkastisch beobachtet der Film militärische Dogmen und sieht die Gefahren voraus, die der durch militärische Werte vermittelte Anspruch auf eine Modernisierung ländlicher und bäuerlicher Gesellschaften mit sich bringt. This film looks at young adolescents in rural Syria, being conditioned – step by step – by military life, as they join the army, escaping poverty and aspiring to be viewed well by their parents. The film looks with sarcasm at military dogmas and foresees the dangers of military values that are claimed to modernize rural and agricultural societies.

Ben askerim I, Soldier

Türkei 2005
6', DV/PAL, Farbe

Regie Köken Ergun



Ben askerim **beschäftigt sich mit dem Bild des Soldaten und seiner poetischen Verbrämung in der Rede eines hochrangigen Offiziers. Die Aufnahmen wurden während der jährlichen Feierlichkeiten zum Gedenken an den Tag der Jugend und des Sports gemacht, dem Unabhängigkeitstag der 1919 gegründeten türkischen Republik, und fangen ein paar Momente der Unsicherheit eines Soldaten ein.** *Ben askerim* is a reflection on the image of the soldier as poetically cited in a speech by a high-ranking officer. Shot during an annual ceremony that commemorates the National Day for Youth and Sports, the day that marks the independence of the Turkish republic in 1919, this work catches a few moments of the fragility of a soldier.

Detail

Israel 2004
9', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Avi Mograbi

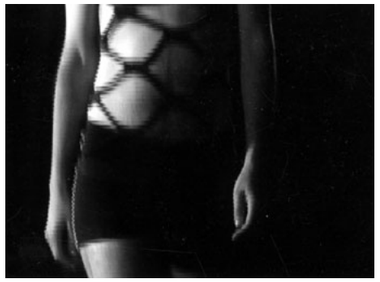


Detail **ist in der Tat ein Detail, ein Auszug aus Mograbis Spielfilm** *Avenge but One of My Two Eyes*, **in denen Menschen mit militärischen Situationen konfrontiert werden. Vor allem aber mit Details von Situationen gelebter palästinensischer und israelischer Realität im Alltag Israels und der Besetzten Gebiete. Und eben dieses Detail macht das Leben unerträglich.** *Detail* is indeed a detail. It is an excerpt from Mograbi's feature film *Avenge but One of My Two Eyes*, where human conditions face military situations. But most importantly, details of situations of a reality lived by Palestinians and Israelis daily in Israel and the Occupied Territories. Yet this detail is what makes life unbearable.

Chic Point

Israel 2003
7', DV/NTSC, Farbe

Regie Sharif Waked



Chic Point **wurde an einem fiktiven Ort gedreht: dem Besatzungs-Laufsteg. Mit allem, was zu einer Modenschau dazu gehört, gehen die Models bauchfrei, in Outfits, die eigens für israelische Kontrollpunkte entworfen wurden. Für Israelis stellt der palästinensische Körper heute die gefährlichste aller Waffen dar und ist somit das Ziel entwürdigender Überwachungspraktiken.** *Chic Point* was shot in a fictional location: The occupation catwalk. Employing all elements of a fashion show, models reveal their abdomens in outfits designed especially to suit Israeli checkpoints. For Israelis now, the individual Palestinian body is the most dangerous weapon and is hence subject to humiliating surveillance.

Kings of the Hill

Niederlande/Israel 2003
7'30", DVD, Farbe

Regie Yael Bartana



Auf einem Hügel in der Nähe von Tel Aviv testen Männer die Stärke ihrer Allradfahrzeuge, manche haben sogar ihre Kinder dabei. Der Hügel ist fast schon so etwas wie ein Freizeitpark. Mit reinen O-Tönen kommuniziert das Video die kindliche Anziehungskraft, die Abenteuer und der Kult um das Auto auf Männer ausüben. On a stone hill near Tel Aviv, men test the power of four-wheel drive vehicles sometimes with their children on board. The hill is almost transformed into an attraction park. Shot only with ambient sound, the video communicates men's infantile attraction to adventure and car culture.

Tabaq al sardine A Dish of Sardines

Frankreich 1997
18', Beta SP/PAL, Farbe und s/w

Regie Omar Amiralay



"Als ich zum ersten Mal etwas über Israel hörte, war ich in Beirut und sprach über ein Sardinengericht. Ich war sechs Jahre alt, Israel zwei." 1997 besucht der Filmemacher Quneitra, eine syrische Stadt, die 1973 von den Israelis vollkommen zerstört wurde, und zeichnet auf, was er an der Grenze zu den besetzten Golanhöhen beobachtet. 'The first time I heard of Israel, was in Beirut, talking about a sardine dish. I was six years old, Israel was two.' In 1997, the filmmaker visits Quneitra, a Syrian city that was completely destroyed by Israelis in 1973, and records his observation of the border with the occupied Golan Heights.

Das Haus ist schwarz The House Is Black

von Negar Azimi

Das Eröffnungsbild von *Khaneh siah ast (Das Haus ist schwarz)* zeigt eine Frau, die in einen Spiegel schaut. Ein verkrüppelnder Lepraaussatz entstellt ihr Gesicht, und während sie halb verschleiert in der unbehaglichen Stille versucht, ihr Spiegelbild zu erfassen, erscheint sie neugierig, mitunter gar schockiert. Ein Schnitt führt uns zu einem Klassenzimmer, wo Kinder sich mechanisch für alles bedanken, was sie haben – Augen, Hände, Bäume, Flüsse. Aber auch diese Kinder sind von Lepra gezeichnet, gezwungen sich mit einer "seltsamen, abscheulichen Form" im Leben zurecht zu finden. Die Filmemacherin, von Beruf Dichterin, macht sich lustig über uns, über sie, über Gott – das wird nicht klar –, denn in diesen Leben scheint es wenig zu geben, für das zu bedanken es sich lohnt.

In einer späteren Szene geht ein Mann unentwegt auf und ab, während die Erzählstimme mit bedrückender Regelmäßigkeit die Wochentage rezitiert. Die BewohnerInnen der Leprakolonie, um die es in *Khaneh siah ast* geht, durchleben die Routinen des Alltags mit irritierender Normalität. Sie verbeugen sich zum Gebet, weben Teppiche, holen Wasser vom Brunnen, spielen mit Rosenkranzperlen herum und schieben, egal wie langsam, Schubkarren auf ein unsichtbares Ziel zu. Gelegentlich wippt ein Mann repetitiv mit dem Bein und kreischt oder summt dazu ein Lied, das einen verstörenden Bebop-Klang hat. Und so geht es immer weiter.

Eine Leprakolonie ist wahrscheinlich ihrem Wesen nach mit einem gewissen Pathos beladen. Aber Farrokhzad, eine der am höchsten geschätzten iranischen DichterInnen des letzten Jahrhunderts, ist keine Voyeurin. Ihre Bilder sind klinische Kameraaufnahmen, sachlich, frei von Hysterie oder aufsteigender Sentimentalität – fast wie die Bilder, die Chris Markers ebenso subtiles Foto-Film-Essay *La Jetée* ausmachen. Der abrupte Rhythmus in Farrokhzads Übergängen, akzentuiert durch abwegige Geräusche aus der Umgebung, liest sich seltsam wie die Poesie, für die sie so bekannt ist. Ihre eigene Erzählung, eine, die nicht umhin kann, auf das Elend, das sie erlebt, zu reagieren – wobei sie aus ihren eigenen Gedichten schöpft wie auch aus Teilen des Alten Testaments – wird gelegentlich von einem männlichen Sprecher unterbrochen. Seine Stimme klingt klinisch, reduziert und rational. Er betont die Hoffnung in den menschlichen Fortschritt, die Wissenschaft. "Der Mensch ist ein Problemlöser", sagt er. "Lepra ist nicht unheilbar."

Aber Farrokhzad ist nicht sicher. Ihre eigene Stimme liest sich wie ein hoffnungsloses Klagelied.

Und doch handelt es sich bei den Figuren in *Khaneh siah ast* schwerlich um Opfer. Wenn überhaupt ist es der empathische Blick des Erzählers/der Erzählerin, der ihnen die Opferrolle auferlegt. In einer Szene trägt eine leprakranke Frau mit tadellosem Geschick Kajal auf – eine poetische Geste an die Schönheit, eine Übung in Sinnlosigkeit. Es gibt noch weitere Szenen, auch sie gekennzeichnet durch die erwähnte Normalität: eine Straßenhochzeit, junge Mädchen, die sich gegenseitig frisieren, ein traditionelles Mahl. Der Film scheint ihrem Lebensgeist Tribut zu zollen.

Es ist vielleicht nicht verwunderlich, dass *Khaneh siah ast* Farrokhzads einziger Film bleiben sollte; er stand außerhalb der Zeit, außerhalb des Raums – ein Wunder, das seinem Kontext entrissen wurde. Es ist keine Überinterpretation, wenn man ihr Zelluloid-Gedicht als eine Geschichte des Iran unter dem despotischen Shah versteht. Nichtsdestotrotz wird eine Verankerung des Films in einem starren Kontext seinen universellen Untertönen nicht gerecht – denn ihre Welt ist eine, in der wir im Gefängnis sitzen, ohne ein Verbrechen begangen zu haben, in der wir für unsere Schuld bezahlen, obwohl es keine Gerechtigkeit gibt. Hier ist die Autorin kein allwissendes Wesen, keine Amateurethnografin oder Wahrsagerin. Sie wirkt viel eher erstaunt, hat sie doch den Glauben verloren, sowohl an das Allheilmittel des Fortschritts als auch an einen Gott, der durch Abwesenheit glänzt.

Khaneh siah ast (The House Is Black) opens with a woman gazing into a mirror. A crippling leprosy has left her face disfigured, and half-veiled, she appears curious, even possibly shocked, as she makes sense of her reflection amidst an uncomfortable silence. The camera cuts to a school classroom and children reciting thanks in rote fashion for all they have – eyes, hands, trees, flowing rivers. But these children are also marked by a leprosy, left to negotiate life with 'a strange and hideous shape.' The filmmaker, a poet by trade, is mocking us, them, God – it's not clear – for there seems little in these lives worth being thankful for.

In a later scene, a man paces back and forth as the narrator recites the days of the week with oppressive regularity. The inhabitants of the leper colony that is the subject of *Khaneh siah ast* go through the motions of daily life with a disconcerting normalcy. They bend down to pray, weave carpets, fetch water from the well, fiddle with rosary beads and roll, however slowly, wheelbarrows toward an invisible destination. Occasionally, a man taps his leg in repetitive fashion, snapping and humming a song that has a disturbing bee-bop resonance. And it goes on.

A leper colony is arguably laden with pathos by its very nature. But Farrokhzad, one of Iran's most revered poets of the last century, is no voyeur. Hers are clinical camera shots that are stark, devoid of hysterics or soaring sentimentality – not far removed from the images that make up Chris Marker's equally subtle photo-filmic essay, *La Jetée.* The abrupt rhythm of Farrokhzad's transitions, accented by incongruous sounds drawn from the surrounding, reads oddly like the poetry that she is known for. Her own narration, one that can't help but react to the misery she perceives – drawing from her own verse to sections of the Old Testament – is occasionally interrupted by a male interlocutor. His voice is clinical, pared down and rational. He trumpets faith in human progress, science. 'Man is a problem solver,' he says. 'Leprosy is not incurable.'

But Farrokhzad is not sure. Her own voice reads like a hopeless dirge.

All the same, the characters in *Khaneh siah ast* are hardly victims. If anything, it is the empathetic gaze of the narrator that imposes any sense of victimhood on them. In one scene, a leprous woman fastidiously applies kohl to her eyes – a poetic gesture to beauty, an exercise in futility. There are other scenes, once again marked by the aforementioned normalcy: a street wedding, young girls brushing one another's hair, a traditional meal. The film seems a tribute to their spirit.

It is perhaps not surprising that *Khaneh siah ast* was Farrokhzad's only film; it was out of time, out of space – a miracle divorced of its context. It is not a stretch of the imagination to read her celluloid poem as a tale of Iran under a despotic Shah. Nevertheless, to fix the film in a rigid context is to do its universalist undertones injustice – for hers is a world in which we are imprisoned without having committed a crime, where we pay our dues while there is no justice. Here, the author is not an omniscient being, a lay ethnographer or a diviner of truths. Rather, she is bewildered, having lost faith in both the panacea offered by progress as well as in God that seems to be altogether absent.

The final shot in the film is one of gates closing, leaving us outside. But first, a schoolboy is asked by his teacher to make a sentence using the word 'house'. 'The House is Black,' he writes after much thought and vacillation. In this peculiar vision of the world, even *home* is devoid of light.



Khaneh siah ast **Forough Farrokhzad**

Negar Azimi

Negar Azimi schreibt über Kunst und Politik. Zurzeit ist sie Redakteurin des New Yorker Kunst- und Kulturmagazins *Bidoun.* Sie studiert zudem Politik an der Harvard University und ist Mitglied der in Beirut ansässigen Arab Image Foundation.

negoush@mac.com

Negar Azimi writes about art and politics. At the moment, she is an editor of *Bidoun*, a New York-based arts and culture magazine. She also studies politics at Harvard University, and is a member of the Beirut-based Arab Image Foundation.

negoush@mac.com

Persönliche Geschichten Personal Narratives

Welchen Wert hat ein sehr persönliches Zeugnis in Anbetracht der Geschichte, verstanden als "offizielle" Geschichtsschreibung? Diese Frage bestimmt die Produktion zahlreicher Arbeiten, die uns von Zuständen der Ab/Eingeschlossenheit berichten, hervorgerufen durch das Risiko von Kriegen, Verseuchungen oder anderen Gefahren, wie beispielsweise denen auf einer Baustelle. Die abstrakteste aller Arbeiten ist wahrscheinlich Lisa Steeles *Birthday Suit*, in der die Künstlerin zärtlich jede Narbe ihres Körper streichelt, benennt, datiert und die Umstände beschreibt, unter denen die betreffende Narbe sich in ihren Körper eingeschrieben hat. Diese Spuren trotzen der Erinnerung, werden zu einem alternativen Gedächtnis. Darüber hinaus – und das trifft besonders auf die Narben zu, die sie sehr früh bekam – bilden sie Erinnerungen, die auf denen anderer Menschen beruhen, die ihre Entstehung bezeugen können. Steeles Video konfrontiert uns mit der Abstraktion einer persönlichen Reiseroute, die fast wie ein Schema des Körpers wirkt, der wiederum zu einem Verzeichnis von Gewalt wird. Mona Hatoums *Measures of Distance* tritt mit dieser Vorlage in einen Dialog und benutzt den Körper der Mutter, um einerseits eine Sprache der Distanz herzustellen und andererseits die Frage nach dem Besitz des weiblichen Körpers zu stellen. Hatoum zeigt Bilder ihrer nackten Mutter und liest Briefe, die diese ihr aus Beirut geschrieben hat. Damit schreibt sie die Geschichte der Trennung und des neueren Exils in diesen Körper ein, aber auch eine Intimität mit und Verbindung zu einem Körper, der in den Gesellschaften des Nahen Ostens oft als Eigentum des Ehemanns betrachtet wird.

What's the value of a very personal testimony facing History, with an 'H'? A question that governs the production of numerous works that tell stories from situations of closure due to risks such as war, contamination or hazards such as on a construction site. The most abstract of all the works is certainly Lisa Steele's *Birthday Suit*, in which the artist gently caresses every scar in her body, names it, dates it and describes the circumstances in which the scar was inscribed on her body. These are traces that defy memory, and become an alternative memory. Beyond that – and particularly scars that happened to her at a very early age – they do inscribe memory based on the memories of others who witnessed them. Steele's video presents us with an abstraction of a personal itinerary that becomes almost a schema of the body becoming a register of violence. Mona Hatoum's *Measures of Distance* converses with that model and uses the body of her mother to evoke on one hand a register for distance, and on the other hand a question of possession of a woman's body. By showing the images of her naked mother, and reading the letters she used to receive from her in Beirut, Hatoum inscribes on that body the story of separation and recent exile, but also an intimacy and bonding with a body, the image of which is often perceived in Middle Eastern societies as the husband's property.

Ljubav Love

Jugoslawien 1972
23', 35 mm, Farbe

Regie Vlatko Gilič

Eine Frau besucht eine entlegene Baustelle, wo Arbeiter viele Jahre von ihren Familien getrennt verbringen, um ihren Mann während der Mittagspause zu sehen. On the site of a remote construction site, where workers spend years away from their families, a woman comes to visit her husband during lunch break.



Measures of Distance

Großbritannien 1988
16', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Mona Hatoum



In diesem Video versucht die Künstlerin die Auswirkungen von Distanz zu verarbeiten. Sie thematisiert die Geografie des Exils, in das der Krieg sie gezwungen hat, und die psychologische Distanz, die sich in jeder ihrer Annäherungen an ihr Frausein widerspiegelt. Wunderschön verwebt das Video persönliche Bilder und sehr intime Tonaufnahmen und verbindet so das Persönliche mit dem Politischen. In this video, the artist tries to overcome effects of distance, and reflects on geography represented in exile due to war, and on psychological distance represented in each one's approach to her womanhood. The video beautifully weaves personal images and audio recordings of a very intimate nature, binding the personal with the political.

(It Was) Just a Job

Schweiz/Irak 1992
5', 35 mm, Farbe

Regie Samir



Unmittelbar nach dem ersten Irakkrieg besucht der Filmemacher seine Familie im Irak und versucht den Krieg aus verschiedenen Blickwinkeln zu rekonstruieren, die er dann alle auf einer Leinwand versammelt: die Perspektive der amerikanischen Bomber, seine Eltern, die vor dem Fernseher kleben, und die Familie, die sich über seine Rückkehr freut. Right after the first Iraq war, the filmmaker visits his family in Iraq, and tries to reconstruct the war from different points of view, all present on the same screen: the point of view of the US bombers, his parents staring at television, and the family welcoming him back.

Birthday Suit – With Scars and Defects

Kanada 1974
13', DVD, s/w

Regie Lisa Steele



Diese Arbeit entstand am 27. Geburtstag der Künstlerin und zeichnet ihren Gang durch die Zeit nach. Das Video zeigt, wie sie sich auszieht und jede Narbe ihres Körpers enthüllt, berührt, datiert und ihre Entstehung kommentiert. On the occasion of her 27th birthday, the artist made this work chronicling her passage through time. In the tape, she gets undressed, reveals, touches, dates and counts the story of every scar on her body.

Khaneh siah ast The House Is Dark

Iran 1963
21', 35 mm, s/w

Regie Forough Farrokhzad



Dieser Klassiker des iranischen Kinos beleuchtet auf betörende und liebevolle Weise das Leben in einer Leprakolonie in Tabriz. Kraftvolle Bilder kombiniert mit Farrokhzads eindrucksvollem Voice-Over offenbaren einen irritierenden Einblick in einen versteckten Aspekt menschlichen Lebens. This classic of Iranian cinema presents a haunting and sympathetic examination of life in a Tabriz leper colony. Through powerful images and a striking voice-over by Farrokhzad, a startling glimpse into a hidden aspect of humanity is revealed.

Enklaven führen zu radikalen Realitäten Enclaves Induce Radical Realities

von Nataša Petrešin

Die Beispiele von Abgeschlossenheit, die wir hier betrachten möchten, versuchen ohne die konventionellen Unterscheidungen zwischen privat und öffentlich, persönlichen und öffentlichen Bereichen, geschlossenen und offenen Räumen auszukommen, die wir mit unseren realen oder symbolischen Gesten und unserer Lebensweise hervorbringen. In diesen Videoarbeiten wird die Abgeschlossenheit vielmehr zu einem Ort, an dem eine Realität hergestellt wird, die bereits vor jener existiert, die durch die Kanäle medialer Mutationen und Darstellungen im vermeintlich öffentlichen Interesse verbreitet und kontextualisiert wird. Die Legitimation des Authentischen liegt laut Susan Sontag darin, nach der laienhaftesten und improvisiertesten Ästhetik zu suchen, die fast ohne Licht und Komposition auskommt. DokumentaristIn und AmateurIn begegnen sich bei ihrer Suche nach dem Realen. Man könnte gar sagen, sie konvergieren in physischen, geopolitischen oder mental geschlossenen Räumen.

Wie solche Ausbrüche radikaler Realitäten noch vor ihrem Eintritt in den immer schnelleren Prozess einer mehr oder weniger oberflächlichen Normalisierung durch Bilder und Medien analysiert werden, erklärt Susan Sontag in ihrem wunderschönen, ebenso emotional wie ethisch argumentierenden Buch *Das Leiden anderer betrachten.* **Sie analysiert die (Un)möglichkeiten des Mitgefühls und Handelns angesichts des heutzutage in den Medien dargestellten Leidens. Mit ihrer Kritik an den Prozessen, die Realität in Spektakel verwandeln, damit sie als allgemeine Wirklichkeit wahrgenommen wird, schließt sie sich Jacques Rancière an, der ebenfalls den Prozess der Fiktionalisierung von Realität als Möglichkeit beschreibt, diese denkbar zu machen. Sontag behauptet: "Es ist aber unsinnig, die Welt mit jenen Zonen in den wohlhabenden Ländern gleichzusetzen, wo Menschen das zweifelhafte Privileg haben, die Rolle dessen zu übernehmen (oder auch abzulehnen), der zusieht, wie andere leiden. Genauso unsinnig ist es, irgendwelche allgemeinen Thesen über die Fähigkeit, auf die Leiden anderer zu reagieren, nur unter Berücksichtigung der Mentalität jener Nachrichtenkonsumenten zu entwickeln, die von Krieg, massenhaftem Unrecht und Terror aus eigener Erfahrung nichts wissen. Es gibt Millionen von Fernsehzuschauern, die dem, was sie auf dem Bildschirm sehen, keineswegs mit Gleichgültigkeit begegnen. Den Luxus einer Konsumentenhaltung gegenüber der Wirklichkeit können sie sich nicht leisten."**[1]

In seinem Video *Cut it Out* **(2005) tritt der junge kurdische Künstler Ahmet Ögüt in einen Dialog mit dem Atlas-Group-Video** *Hostage: The Bachar Tapes* **und lässt darin die Radikalität einer bewusst inszenierten Verwirrung angesichts der Frage nachhallen, was ein authentisches Dokument ausmacht. In dem Video sehen wir einen jungen Mann, vermutlich Amerikaner, auf dem Boden eines geschlossenen Raumes sitzen und die Nutzlosigkeit des Krieges verfluchen, wobei er mitunter in unkontrolliertes Gelächter ausbricht. Zwischen diese Szenen sind Bilder von maskierten Männern geschnitten, die der Künstler Mediendokumenten über irakische Terroristen entnommen hat, die zeigen, wie diese mit ihren Opfern posieren – mal stehen sie hinter dem jungen Mann, mal erscheinen sie als Tote. Ahmets Video kommentiert auf brillante Weise die blutige Medialisierung des Krieges, die sich der Kontrolle der spektakulären Hightech-Waffen entzieht und paradoxerweise in versteckten Räumen ausgespielt wird, aber durch die Macht eines Videobandes mit einer Konsumentenhaltung gegenüber der Wirklichkeit verbunden ist, wie sie das Fernsehen hervorbringt.**

Unterdrückte und daher unterschwellig brodelnde patriotische Gefühle kochen in einigen der Videos der jüngsten KünstlerInnengeneration aus dem Kosovo hoch. Erden Kosova bezeichnet diese Videos als Arbeiten, die in einer posttraumatischen Umgebung künstlerisch gereift sind, die den Prozess der Normalisierung bereits durchlaufen hat. Lulzim Zeqiri nutzt den geschlossenen Raum zwischen zwei Türen in einem Haus als eine Art schalltoten Raum, in dem man laut schreien kann (in diesem Fall die Hymne des Ko-

The examples of enclosures that we will trace in this article try to do without the conventional distinctions between the private and the public, intimate and public domains, closed and open spaces that we produce with our real or symbolic gestures and ways of being. Rather, in these videos, 'closedness' is the place where reality is being produced, although a reality prior to the one that is distributed and framed in the interests of public consciousness through media mutations and representations. The legitimization of the authentic, according to Susan Sontag, lies in finding the most amateurish and ad-hoc aesthetics, where almost no lighting and no form of composition have been envisioned. The documentarian and the amateur meet in the quest for the real. And, what is more, they converge in physically, geo-politically or mentally closed spaces.

In her beautiful, emotionally and ethically charged book, *Regarding the Pain of Others*, Sontag explains how such outbursts of radical realities are analyzed through images and media before they even enter the increasingly rapid process of more or less superficial normalization. She analyzes the present (im)possibilities of compassion and action with regard to suffering as it is shown by the media. In her criticism of the processes of turning the real into the spectacle to make it become perceived as a common reality, Sontag resembles Jacques Rancière, who similarly describes the process of the fictionalization of the real to allow the real to be imagined. Sontag thus claims that 'it is absurd to identify the world with those zones in the well-off countries where people have the dubious privilege of being spectators, or of declining to be spectators, of other people's pain, just as it is absurd to generalize about the ability to respond to the sufferings of others on the basis of the mind-set of those consumers of news who know nothing at first hand about war and massive injustice and terror. There are hundreds of millions of TV watchers who are far from inured to what they see on TV. They do not have the luxury of patronizing reality."[1]

Echoing the radicality of deliberate confusion and of asking what an authentic document might be, young Kurdish artist Ahmet Ögut enters into a dialogue with The Atlas Group's *Hostage: The Bachar Tapes*. In his video *Cut It Out* (2005), we see a young, presumably American man sitting on the floor of a closed space and cursing the uselessness of war, sometimes bursting into uncontrolled laughter. These scenes are interspersed with images of masked men, appropriated from media documents of terrorists posing with their victims in Iraq, sometimes standing behind the young man and sometimes appearing to be dead. Ahmet's video is a brilliant commentary on the bloody mediatization of the war that escaped the control of the spectacular high-tech weapons and that is played out paradoxically in hidden chambers, but connected with the patronizers of TV-mediated reality using the power of a video tape.

Suppressed, and therefore boiling, patriotic emotions are evident in some of the videos made by the youngest artist generation from Kosovo, which Erden Kosova



Proprio Aperto **Natascha Sadr Haghighian**

sovo), ohne gehört zu werden. Eine ganze Reihe der Videos von Jakup Ferri beschränken sich auf sein eigenes Schlafzimmer. In *Three Virgins* **(2003) versucht der Künstler die Tatsache zu verwinden, dass er den entscheidenden Moment am Ort des Geschehens verpasst hat, nicht nur aufgrund zeitlicher Verzögerung, sondern auch aufgrund der kontextuellen und geopolitischen Begrenzungen seiner eigenen Existenz. Man sieht Ferri auf dem Boden seines Zimmers sitzend, wie er Computerboxen in den Händen hält und geduldig immer und immer wieder seinen Namen herausschreit oder sanft artikuliert und damit die Aufnahme einer Performance von John Lennon und Yoko Ono aus ihrem gemeinsamen Album** *Two Virgins* **zu übertönen versucht.**

In der heutigen überglobalisierten, sogleich synchronisierten und doch so fragmentierten Welt lassen sich jene Zonen, die sich den Luxus einer Konsumentenhaltung gegenüber ihrer oder der Wirklichkeit anderer nicht leisten können, auch in Gestalt der Hüttensiedlungen wieder finden, die Marjetica Potrč seit vielen Jahren erforscht und in denen sie eine erfolgreiche Form des Lebens in den Städten unserer Gegenwart erkannt hat. 2004 untersuchte Potrč das Barrio in Caracas, jene informelle Stadt, die sich in konstanten Verhandlungen mit den städtischen Behörden erfolgreich gegen die Einschließung der städtischen "Grauzonen" in manipulierbare durchgeplante Territorien verteidigt. Mit Hilfe eines Stipendiums, das die Künstlerin erhalten hatte, baute sie zusammen mit den BewohnerInnen eine Trockentoilette, um so das Problem der ständigen Wasserknappheit in den Griff zu bekommen.

Proprio Aperto **(Actually Open, 2005) ist ein Video von Natascha Sadr Haghighian, Florian Zeyfang und Judith Hopf, das die paradoxen Aus- und Einschließungsstrategien der Kunstwelt beobachtet, allerdings eher aus einem dokumentarischen Interesse heraus als im Sinne einer institutionellen Kritik. Das Video zeigt, was in den Länderpavillons der Biennale von Venedig in den Monaten passiert, in denen dort kein Ausstellungsbetrieb ist, und verweist somit ironisch auf das institutionalisierte Format "Aperto" der kuratierten Ausstellungen der Biennale und deren Versprechen einer grundsätzlichen Offenheit. Dieselben Pavillons, die sonst temporäre Kunstprojekte beherbergen, werden in den Wintermonaten, in denen sich niemand um sie kümmert, von Obdachlosen aus der näheren Umgebung bewohnt. Der Zustand, in dem die Biennale-MitarbeiterInnen die Pavillons vor der nächsten Biennale vorfinden, gleicht mitunter dem temporärer Behausungen, aus denen die Obdachlosen vertrieben werden müssen, damit die Pavillons wieder in ihrem gewohnten Glanz erscheinen können. Das Voice-over erzählt von den "Klüften ... die sich zwischen der globalen Event-Kultur und lokalen Bezügen und Realitäten auftun – als Folge der Trennung von Alltagsnormalität und den Inhalten künstlerischer Ausdrucksformen, die hier einst verwirklicht wurden und erneut verwirklicht werden ..."**

Die in selbstauferlegten Enklaven erzeugte Realität ist nicht länger persönlich, sie ist dabei, als kleinste Einheit des Politischen erkannt zu werden sowie als Möglichkeit für direktes Handeln.

describes as having acquired artistic maturity in a post-traumatic environment that has already experienced the process of normalization. Lulzim Zeqiri uses the closed space offered by the two doors in a house as a kind of anechoic chamber in which one can scream out loud (in his case the Kosovar anthem) without being heard. Quite a few of Jakup Ferri's videos do not go beyond his own bedroom. In *Three Virgins* (2003), the artist tries to come to terms with the fact that he has missed the crucial moment at the place where it happened not only because of the time that has elapsed, but also because of the contextual and geopolitical limits of his own existence. Ferri is seen sitting on the floor of his room with computer loudspeakers in his hands, shouting or gently uttering his own name repeatedly and patiently over a recording of a performance by John Lennon and Yoko Ono, taken from their collaborative album *Two Virgins*.

In today's over-globalized, instantly synchronized, yet so fragmented world, the closed zones that don't have the luxury of patronizing their own or others' reality could just as well be found in the form of the shantytowns that Marjetica Potrč has been researching for many years, discovering in them a successful form of living in a contemporary city. In 2004 Potrč studied the barrio in Caracas, the informal city which, in constant negotiation with the city authorities, successfully defends itself against their desire to enclose its 'grey zones' in a manipulable, well-planned territory. She collaborated with the barrio's inhabitants and, with the help of the grant she was given from the arts fund, built a dry toilet with them to improve their state of constant water shortage.

Proprio Aperto (Actually Open, 2005) is a video by Natascha Sadr Haghighian, Florian Zeyfang and Judith Hopf that observes the paradoxes inherent in the exclusion and inclusion strategies of the art world, more out of documentary interest than to pursue the legacy of institutional critique. It shows what happens in the national pavilions of the Venice Biennial in the months when no events are taking place there and thus ironically refers to the institutionalized format of the curated 'Aperto' exhibitions at the Venice Biennial and their promise of all-inclusiveness. The same pavilions which are used as habitats for temporary art projects become squats for the homeless of the area, as it is wintertime and nobody actually looks after the pavilions. Before the next biennial, the workers often find that the pavilions have become temporary housing situations where the homeless have to be chased away before the pavilions can be restored to glory. The voice-over tells about the 'gaps ... formed between the global event of culture and local ties and realities – a result of the disconnection between everyday normalcy and the contents of artistic expressive forms here once realized and to be realized again ...'

The reality in (self-)imposed enclaves is not personal anymore; it is in a state of becoming recognized as the smallest unit of politicality and a potential from which to act directly.

1 Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten,* **München/Wien: Hanser, 2003, S. 126-128**

1 Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others,* Farrar, Straus and Giroux, New York 2003, p. 110-111

Nataša Petrešin

Nataša Petrešin ist unabhängige Kuratorin und Autorin. Sie lebt und arbeitet in Paris und Ljubljana. Sie kuratierte mehrere Ausstellungen, darunter "Participation: Nuissance or Necessity?" Iaspis Galerie, Stockholm, 2005; "Our House Is a House That Moves", Pavelhaus, Laafeld/Österreich, 2003, und Škuc Galerie, Ljubljana, 2004; "Sound in Art", Galerie Priestor, Bratislava, 2001. Als Ko-Kuratorin zeichnete sie verantwortlich für die Ausstellung 'In den Schluchten des Balkan', Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2003. Als Rave-Stipendiatin des ifa arbeitet sie derzeit im Rahmen einer kuratorischen Assistenz für die 4. berlin biennale für zeitgenössische Kunst. Sie ist Master-Studentin am EHESS in Paris.

petresin@mail.ljudmila.org

Nataša Petrešin is an independent curator and author. She lives and works in Paris and Ljubljana. She curated exhibitions, a. o. 'Participation: Nuissance or Necessity?', Iaspis Gallery, Stockholm, 2005; 'Our House Is a House That Moves', Pavelhaus, Laafeld/Austria, 2003; Škuc Gallery, Ljubljana, 2004; 'Sound in Art', Gallery Priestor, Bratislava, 2001. She was co-curator of the exhibition 'In the Gorges of the Balkans', Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2003. Currently she holds an Ifa-Rave grant and works within the curatorial assistance for the 4. berlin biennial for contemporary art. She is pursuing her master studies at EHESS in Paris.

petresin@mail.ljudmila.org

Grenzen Borders

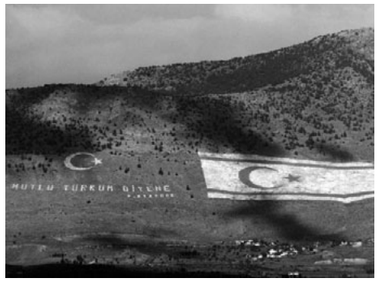
Tawfiq Salehs Spielfilm *The Dupes* **(1972) wäre ein perfekter Film für dieses Programm gewesen. Darin versuchen palästinensische Flüchtlinge im Irak in einem stählernen Wassertank durch die Wüste nach Kuwait zu flüchten. Der Film endet an der Grenze, wo sie in sengender Hitze endlos warten müssen. Grenzsituationen haben SchriftstellerInnen, KünstlerInnen und FilmemacherInnen immer inspiriert. Besonders seitdem Grenzen immer heftiger kontrolliert und die Kriterien für die Ausgabe von Visa ständig verschärft werden. Wer ist verdächtig? Wer TerroristIn? Woran macht man fest, ob eine Person befähigt ist, eine Grenze zu überqueren? Was folgt aus der Einführung von Grenzen und Kontrollpunkten innerhalb von Soziogeografien und Landschaften? In diesem Programm reflektieren KünstlerInnen diese im Nahen Osten so dominanten, aber nicht unbedingt auf diese Region beschränkten Themen. Mit einer nahezu stummen Kartografie in** *Grossraum: Lefkosia,* **einer futuristischen in** *Temporal Meditations,* **einer persönlichen in** *Sof sof choref* **und einer satirischen in** *Otjesd* **stellen diese Arbeiten verschiedene Positionen zum Thema Grenzen vor.**

A perfect film for this programme would have been Tawfiq Saleh's feature film *The Dupes* (1972), where Palestinian refugees in Iraq escape through the desert inside a steel water tank in an attempt to cross into Kuwait. The film ends with them waiting endlessly on the border in killing heat. Border situations have inspired writers, artists and filmmakers. Particularly as they tighten up and more and more severe criteria for obtaining visas apply. Who is the suspect? Who is the terrorist? How can one measure one individual's suitability for crossing a border? What are the effects of introducing borders, checkpoints into the socio-geography and landscape? In this programme artists reflect on these issues, so dominant in the Middle East, but not necessarily restricted to it. Almost a silent geographic mapping, such as *Grossraum: Lefkosia*, futuristic in *Temporal Meditations*, personal in *Sof sof choref* or satirical such as *Otjesd*, these works present different positions regarding the subject of borders.

Grossraum: Lefkosia

Niederlande 2005
13'30'', 35 mm, Farbe

Regie Lonnie van Brummelen



***Lefkosia* ist der dritte Film eines Triptychons. Er wurde an der Grenze zwischen dem Süden und dem türkisch besetzten Norden Zyperns, von UN-kontrolliertem Territorium aus gedreht. Wie die anderen beiden Teile erforscht auch dieser die Komposition der Landschaft entlang der derzeitigen Außengrenze Europas. Eine stumme Reise entlang einer heftig kontrollierten Grenze, wo ohne Erlaubnis nicht fotografiert oder gefilmt werden darf.** The third in a film triptych, *Lefkosia* was shot on the border between South Cyprus and Turkish-occupied North Cyprus, from a UN-controlled territory. Like the other two parts of the triptych, this episode explores the composition of the landscape along the current margins of Europe. It presents a silent trip along a heavily guarded border, where photography is not allowed without permission.

Temporal Meditations

Zypern 2004
20', DVD, Farbe

Regie Hussein Chalayan



Bei der Grenzkontrolle an einem leeren Flughafen muss ein Mann sich vor der Einreise einem DNA-Test unterziehen. Das Video führt uns Einreisebedingungen vor Augen und hinterfragt den Einsatz wissenschaftlicher Methoden zur Definition von Identität. At the border in an empty airport, and before going through immigration, a man is subject to a DNA test. The video evokes conditions of border crossings, and questions the use of scientific methods in defining identities.

Courtesy Galerist

Sof sof choref Winter at Last

Israel 2005
22', DVD, Farbe

Regie Nurit Sharett



Diese Videoarbeit besteht aus zwei Videobriefen, die mit denselben Bildern gemacht wurden. Sie zeigen die Welt der Künstlerin in Israel und vermitteln ihre Sehnsucht nach den Freundinnen. Der erste Videobrief richtet sich an Jacqueline, eine Schweizer Freundin der Künstlerin in Zürich, der zweite an Abla, eine palästinensische Freundin in Nablus. A video work composed of two video letters produced with the same images, representing the artist's world in Israel and communicating her longing to her friends. The first is addressed to Jacqueline, the artist's Swiss friend in Zurich, and the second to Abla, her Palestinian friend in Nablus.

Otjesd Leaving

Deutschland 2005
15', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Clemens von Wedemeyer



Eine typische Szene vor dem deutschen Konsulat in Moskau inszeniert mit RussInnen in Berlin. Die Leute stehen Schlange für ihre Visa. Eine junge Frau versucht, ins Konsulat zu gelangen und wird gestoppt: Ihre Tasche ist zu groß, sie soll sie abgeben. Während sich um sie herum ein bürokratischer Albtraum abspielt, sucht sie nach einem Platz, wo sie die Tasche lassen kann. A typical sequence in front of the German consulate in Moscow is reenacted with Russians in Berlin. People are waiting in queues to get their visas. A young woman is caught trying to get to the consulate: her bag is too large and has to be handed over. She looks for a place to put it while a bureaucratic nightmare unfolds around her.

Das Unvorhergesehene betrachten Looking at the Unforeseen

von Stephen Wright

Bahman Jalali, iranischer Fotograf, geboren 1944 in Teheran, gilt als einer der ersten iranischen KünstlerInnen, die einen Anspruch auf die Fotografie als vollwertige Kunstform erhoben haben. Einen Großteil seiner beruflichen Laufbahn hat er dem Bestreben gewidmet, diese akzeptabel und für ein breites Publikum überhaupt sichtbar zu machen. Jalali ist außerdem Lehrer und hat in den letzten 30 Jahren an verschiedenen Universitäten des Irans gelehrt, wodurch er recht großen Einfluss auf eine jüngere Generation von BildproduzentInnen hatte. Er ist eines der drei Gründungsmitglieder und Kurator des ersten iranischen Fotografiemuseums sowie Mitglied der Redaktion von *Aksnameh*, einer vierteljährlich erscheinenden Fotografie-Zeitschrift mit Sitz in Teheran.

Bestimmend für Jalalis Arbeit ist ein ausgeprägter und kompromissloser Unabhängigkeitssinn; sie gehorcht weder dem Bildermarkt noch irgendeiner Ideologie; was sie bestimmt, ist vor allem Jalalis Vertrauen in die Fotografie und sein Insistieren darauf, die Bilder für sich sprechen zu lassen. In der nachfolgenden Beschreibung seines dokumentarischen Projekts über den Irak-Iran-Krieg der frühen 1980er Jahre, aus dem eine 110-Bilder-Diashow hervorging, skizziert er seinen künstlerischen Ansatz:

"Am 22. September 1980 griffen irakische Streitkräfte die wichtigsten Flughäfen des Iran an, und es brach ein Krieg aus, von dem niemand geglaubt hätte, dass er acht Jahre dauern und auf beiden Seiten so viele Menschenleben kosten würde. Damals hatte ich noch keine Erfahrungen als Kriegsfotograf, aber ich empfand es als meine Pflicht, alles auf Film festzuhalten. Ich versuchte, meine Gefühle unter Kontrolle zu behalten, um die Realität korrekt aufzeichnen zu können. Der Krieg machte Schlagzeilen, und die internationale Presse brauchte Fotos. Sechs Monate lang arbeitete ich für eine Pariser Agentur. Aber die Bilder, die sie haben wollten, befriedigten mich nicht. Ich beschloss, für mich zu fotografieren, nicht für den Markt. Ich wollte Bilder einfangen, die den Krieg für die Zukunft definierten. Keine fotojournalistischen Bilder, sondern eher eine Art dokumentarische Fotografie. Mehr als 40 Mal bereiste ich die südlichen Frontlinien des Iran – die Städte Khoramshahr und Abadan. Jedes Mal versuchte ich, einen Grund für all das Töten und die Zerstörung zu finden. Ich betrat Häuser, die aufgrund des Krieges von ihren BesitzerInnen verlassen worden waren. Selbst ihre Fotos an den Wänden waren von den Kugeln nicht verschont geblieben. Ich fühlte ihre Anwesenheit und ihre Angst. Jedes zerstörte Haus stellte verlorene Leben und Träume dar; was immer sie sich gewünscht hatten, war durch eine rücksichtslose Invasion zerstört worden. Vom Wind in alle Himmelsrichtungen verweht."



Bahman Jalali

Bahman Jalalis wohl eindrucksvollste Arbeit ist ein gemeinsames Projekt mit seiner Frau Rana Javadi, ebenfalls Fotografin. *Revolution* ist eine Diashow; sie besteht aus etwa 120 Bildern, die innerhalb der 64 Tage vom 10. Dezember 1978 bis zum 11. Februar 1979 gemacht wurden, also in der Zeit zwischen dem Beginn der hauptsächlich von StudentInnen angeführten Massenproteste gegen das brutale Regime von Irans modernem Despoten Mohammed Reza Pahlavi Shah und dem Sieg der Islamischen Revolution. Diese hatte in einer dramatischen Änderung der Machtverhältnisse innerhalb der Oppositionsbewegung, in deren Folge die säkularen Kräfte an den Rand gedrängt wurden, den schiitischen Geistlichen Ayatollah Khomeini an die Macht gebracht. Rückblickend zählen die Ereignisse dieser sechs Monate und vor allem ihre Konsequenzen zweifelsohne zu den wichtigsten der letzten 50 Jahre: Es besteht eine direkte Verbindung zu den bedeutenden geopolitischen Themen unserer Zeit. Beim Anblick der von Jalali und Javadi eingefangenen Schwarzweißbilder, die nacheinander auf der Leinwand erscheinen – getaktet mit 3 oder 4 Sekunden pro Bild, was es dem Publikum einerseits ermöglicht, jedes Bild zu lesen und zu erinnern, es aber auch dazu nötigt, die komplette Diashow mehrmals hintereinander anzusehen –, überkommt einen westlichen Zuschauer wie mich dennoch der überwältigende Eindruck, dass wir von diesen Tagen in Teheran so gut wie nichts gesehen haben. Unterstrichen wird dieser Effekt noch von der Tatsache, dass weder ein Kommentar noch Musik die Bilder begleitet, sie uns nur mit ihrer ohrenbetäubenden Stille konfrontieren. Geschichte ohne Tonspur. Diese radikal anti-didaktische und pathosfreie Haltung überträgt uns, dem Publikum, ohne Umschweife die Verantwortung genau hinzusehen, nachzudenken und noch genauer hinzusehen.

Im Dezember 1978 hatte eine eskalierende Serie von Straßenprotesten, gewaltsamen Repressalien und Massakern seitens der SAVAK – von den USA ausgebildete und bewaffnete Sicherheitskräfte – den Schah mit den iranischen Massen auf Kollisionskurs gebracht. Der Aufstand ging ursprünglich von einer breiten Koalition aus KommunistInnen, progressiven StudentInnen, säkularen NationalistInnen, SozialistInnen und IslamistInnen aus, doch im Dezember 1978 hatten die IslamistInnen – angeführt von Khomeini von seinem Pariser Exil aus – als dominante Fraktion den Großteil der Massen hinter sich versammelt. Javadi und Jalali nahmen selbst nicht an dem Auf-

Bahman Jalali is an Iranian photographer, born in 1944 in Tehran. He is considered to be one of the first artists in Iran to have laid claim to photography as a full-fledged art form, and much of his career has been devoted to making it acceptable and legible per se to a broad public. Jalali is also a teacher and has taught in various universities throughout Iran over the past 30 years, and as such has had a significant influence on a younger generation of Iranian image makers. He is one of the three founders and curator of Iran's first museum of photography and a member of the editorial board of *Aksnameh*, a Teheran-based quarterly of photography.

Jalali's work is determined by an acute and uncompromising sense of autonomy, at the behest neither of the image market nor any ideology whatsoever; it is determined above all by Jalali's faith in photography and his insistence on allowing images to speak for themselves. He outlines his approach in the following description of the documentary project he did of the Iraq-Iran War in the early 1980s, that led to a 110-image slideshow:

'On September 22, 1980 Iraqi forces attacked Iran's key airports and a war broke out that nobody believed could last for eight years and cost so many lives on both sides. At that time, I had no experience as a war photographer but I felt it was my duty to record it on film. I struggled to control my feelings so that I would be able to record the reality correctly. The war was headline news and the world's press was looking for pictures. For six months I worked for an agency based in Paris. But the pictures they wanted didn't satisfy me. I decided to photograph for myself, not for the market. I wanted to capture pictures that defined the war for the future. Not photo-journalistic images, but rather a kind of documentary photography. I went to the southern fronts of Iran more than 40 times – to the cities of Khoramshahr and Abadan. Each time I tried to find a reason for all the killing and destruction. I stepped into houses abandoned by their owners because of the war. Even their pictures hanging on the walls, the bullets had not spared. I felt their presence and their fear. Each ruined house meant lost lives and dreams; whatever they had wished for had been destroyed by a ruthless invasion. All blown away in the wind.'

However, what is arguably Bahman Jalali's most powerful work is a collaborative project done with his wife Rana Javadi, also a photographer. *Revolution* is a slideshow comprised of some 120 images taken in the streets of Tehran over the 64 day period between December 10, 1978 and February 11, 1979 – that is, between the beginning of the mass and largely student-led uprising against the brutal regime of Iran's modernizing despot, Mohammed Reza Pahlavi Shah, until the time of the triumph of the Islamic Revolution which, in a dramatic shift in the balance of political power within the opposition movement that sidelined the secular forces, brought Shi'ite cleric Ayatollah Khomeini to power. In retrospect, the events of that six month period, and above all their consequences, stand out indisputably as among the most important of the past half century: a direct line links those events to the crucial geopolitical issues of today. And yet, as the black and white images captured by Jalali and Javadi pass successively on the screen – with a scansion of 3 or 4 seconds per image, which clearly allows viewers to read and memorize each image but also compels them to watch the whole slideshow through several times – a Western viewer like me is struck by the overwhelming impression that we have seen virtually nothing of those days in Tehran. This impression is underscored by the fact that the images are accompanied by no voice-over or music, confronting one with the deafening silence of the images alone. History without the soundtrack. This radically anti-didactic and pathos-free stance puts the onus squarely upon us viewers to look hard, think, then look harder.

By December 1978, an escalating series of street protests and violent reprisals and massacres by the SAVAK – a U.S.-trained and armed security force – had placed the shah and the Iranian multitudes on a collision course. The uprising had consisted of a broad coalition, including communists, progressive students, secular nationalists, socialists and Islamists, but by December 1978, the Islamists – led by Khomeini, in exile in Paris – were rallying support as the dominant faction. Javadi and Jalali did not actually take part in the uprising, nor were they explicitly affiliated with one camp or other; but they were physically present in the streets, photographing the mixed and mass demonstrations whose outcome at the time was anyone's guess; witnessing and recording the ruthless repression of demonstrators and dissidents by the shah's military and police; documenting the gradual and then massive defection of the soldiers to the side of the people – in short, the real-time collapse of the shah's regime seen not from the hallways of power but through the gradual transformation of the makeup of the opposition movement, culminating in the shah fleeing the country and the triumphant return of the Ayatollah Khomeini to Tehran on February 1, 1979 – an event celebrated on the streets of the capital by some three million people.

stand teil und gehörten auch keinem der unterschiedlichen Lager an, doch waren sie in den Straßen präsent, fotografierten die bunte Mischung der Massendemonstrationen, deren damaliges Ergebnis unvorhersehbar war; dabei beobachteten und verewigten sie die gnadenlose Repression von DemonstrantInnen und DissidentInnen durch die Militärpolizei des Schahs und dokumentierten, wie die Soldaten erst vereinzelt, dann massenhaft zu den Volksmassen überliefen – kurz gesagt, sie dokumentierten den Zusammenbruch des Schah-Regimes in Echtzeit, aber nicht aus dem Blickwinkel der Korridore der Macht, sondern durch die allmähliche Veränderung der Zusammensetzung der Oppositionsbewegung, die in der Flucht des Schahs und der triumphalen Rückkehr Ayatollah Khomeinis nach Teheran am 1. Februar 1979 ihren Höhepunkt fand, einem Ereignis, das von etwa drei Millionen Menschen auf den Straßen der Hauptstadt gefeiert wurde.

Rana Javadi beschreibt die Bedingungen, unter denen die Bilder zustandekamen, wie folgt:

"Als alles begann – und bedenken Sie, am Anfang wussten wir weder, was geschehen würde, noch was überhaupt los war – war Bahman bereits ein etablierter Fotograf, und ich arbeitete institutionell in den Bereichen Recherche und Verlagswesen. Als die Demonstrationen begannen, hatten wir das Gefühl, ZeugInnen einer bedeutenden Entwicklung zu werden, und wir sagten uns, 'wir erleben einen sehr wichtigen Moment der Geschichte unseres Landes, wir sollten beginnen äußerst umsichtig zu arbeiten.' Zu dieser Zeit hatten wir keine Erfahrung, von daher war alles sehr spontan. Damals versuchten nicht nur die SAVAK, sondern auch die DemonstrantInnen, alle daran zu hindern, Fotos zu machen – mit Recht, denn es bestand eine echte Gefahr, dass, sollten wir festgenommen werden, die Personen auf den Fotos identifiziert und verhaftet werden könnten. Als wir anfingen, diese Ereignisse zu fotografieren, bestand eine meiner Sorgen darin, dass wir den Leuten, die wir fotografierten, Probleme bereiten könnten, und das konnte ich nicht ertragen. Durch das Fotografieren der Ereignisse brachten wir zunächst einmal uns selbst in Gefahr – aber uns dieser Gefahr auszusetzen, war unser Problem und auch unsere Entscheidung. Was ich nicht ertragen konnte, war, das Leben anderer zu gefährden. Jedenfalls war die Arbeit in dieser Zeit schwierig und gefährlich; wir wussten nicht, was los war, wir verfolgten einfach den Lauf der Dinge. Damals gab es kaum Fotografinnen …"

Dieser letzte Punkt ist aus mehreren Gründen von Bedeutung, aber nicht, weil heute viele der bekanntesten BildproduzentInnen des Iran Frauen sind, und auch nicht aufgrund der brandheißen Kontroverse um den Status der Frau im Iran, sowohl vor als auch nach der Revolution. Seine Bedeutung rührt vor allem daher, dass die Diashow trotz ihrer stilistischen und visuellen Geschlossenheit zwei unterschiedliche Blickwinkel und Subjektiven zeigt. Teamwork ist ein faszinierender und theoretisch wenig beachteter Aspekt der Bildproduktion, stellt er doch die Frage, warum und mit wem wir zusammenarbeiten. Man könnte sagen, Zusammenarbeit ist dann am fruchtbarsten, ja, sogar notwendig, wenn es die zusammenbringt, die unterschiedliche Dinge beisteuern, und nicht die, die sich ohnehin ähnlich sind (denn dann besteht wenig Notwendigkeit für gegenseitigen Input). Jalali und Javadi wissen sehr wohl, dass sie nur durch ihre kombinierten individuellen Bemühungen in der Lage waren, "alle Aspekte der Revolution abzudecken". Und die Präsenz von Frauen wie auch der weibliche Aspekt in den Bildern – und natürlich auch ihre Rolle in dem Volksaufstand ganz allgemein – stellen für die Wirkung der Arbeit eine entscheidende Komponente dar.

Es ist wichtig, sich auf das zu konzentrieren, was die Fotos zeigen – subtile Verschiebungen des Blickwinkels –, anstatt auf das, was sie im Nachhinein heraufbeschwören. Zweifelsohne zeigen sie das geschlechterübergreifende, weitgehend studentische und säkulare Wesen der Bewegung zu



Rana Javadi

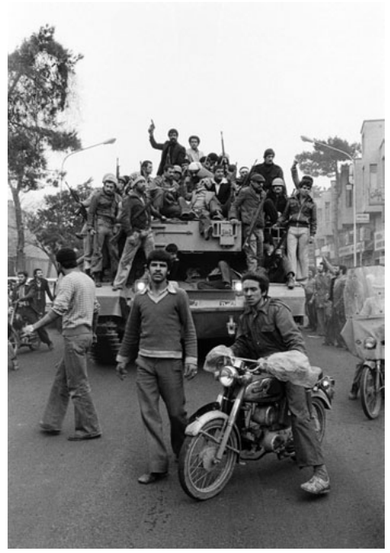
Rana Javadi describes the conditions under which the images came into being: 'When things first started – and remember, at the beginning we didn't know what would happen nor really what was going on – Bahman was already working as an established photographer, and I was working in a research and publishing institution. When the demonstrations started, we felt we were witnessing something very important, and we said to each other, 'Look, we are living a very important moment of our country's history, we should start working very carefully'. At that time, we had no experience; as such, everything was very spontaneous. In those days, not only the SAVAK but the protestors themselves would try to prevent anyone from taking photographs – and they were right, because there was a real danger that if we were apprehended, the people in the pictures could be identified and arrested. One of my concerns when we started photographing these events was that we might cause trouble for the people we photographed and that was something I couldn't bear. By photographing the events, we first of all put ourselves in danger – but that was our problem and our decision to do that with our lives. But I just couldn't bear endangering other people's lives. Anyhow working in those days was difficult and dangerous; we didn't know what was going on, we just followed the events as they took place. In those days, there were not many women photographers …'

This last point is significant for several reasons, not merely because today many of Iran's best known image-makers are women, nor even because of the burning controversy as to the status of women in Iran, both before and after the Islamic Revolution. It is above all significant because the slideshow, though stylistically cohesive and visually unified, stems from two different gazes and subjectivities. Teamwork is a fascinating and under-theorized aspect of image production, for it raises the question as to why and with whom we collaborate. It could be said that collaboration is most fruitful, even necessary, not when it brings together those who are similar (for then there is little need for their mutual input) but when it associates those who provide something different. Jalali and Javadi acknowledge that it was only through their combined individual efforts that it was possible to 'cover all the aspects of the revolution'. And the presence and aspect of women in the images – and of course their role in the uprising at large – is a crucial component of the work's impact.

It is important to focus on what the photographs show – subtle shifts in aspect – rather than on what they evoke post facto. It is no doubt true that they show the mixed-gender, largely student-based and secular nature of the movement at the outset of the uprising in the fall of 1978; the brutal response of the state; the counter-riposte of the protestors who have set the American-supplied armoured vehicles ablaze; that they show the nature of the mass demonstrations beginning to change face, icons that had been marginal becoming central; the dress codes of the protestors beginning to change, reflecting the shift in the balance of power within the opposition movement … Yet in writing this, I realize how ideological my description is, providing extrinsic information rather than reading the visual information immanent to the pictures themselves. There is an inherent and no doubt inevitable tendency to judge the images in light of what we now know, or assume we

Beginn des Aufstands im Herbst 1978, die brutale Reaktion des Staates, die Gegenreaktion der Protestierenden, wie sie die von Amerika gelieferten Panzerfahrzeuge in Brand stecken; sie zeigen, wie sich das Wesen der Massendemonstrationen langsam verändert und ehemals unwichtige Symbole zentrale Bedeutung annehmen, wie sich der Dress-Code der DemonstrantInnen allmählich verändert und die sich verschiebenden Machtverhältnisse innerhalb der Oppositionsbewegung reflektiert … Noch während des Schreibens wird mir bewusst, wie ideologisch meine Beschreibung ist, wie sie äußerliche Informationen liefert, anstatt die den Bildern immanente visuelle Information zu lesen. Es besteht eine inhärente und ohne Zweifel unweigerliche Tendenz, die Bilder im Lichte dessen zu beurteilen, was wir über die nachfolgenden Entwicklungen im Iran wissen oder zu wissen meinen, sie auf der vermeintlich privilegierten Grundlage dessen zu bewerten, was in den Tagen, Monaten und Jahren danach geschah. Und doch besitzen die von Jalali und Javadis eingefangenen Bilder eine eigentümliche Originalität; sie mit dem vermeintlichen Privileg der nachträglichen Einsicht anzuschauen, bedeutet, genau der Art von zeitgebundenem Provinzialismus zum Opfer zu fallen, den die Bilder selbst vermeiden. Der französische Philosoph Michel Foucault vertrat in einer Reihe von Artikeln und Berichten aus Teheran im Herbst 1978 die Ansicht, der Aufstand sei mit keinem anderen Dritte-Welt-Befreiungskampf vergleichbar. Obgleich sein Interesse an der "politischen Spiritualität", die seines Erachtens die Handlungen der Protestierenden weitgehend informierte, ihm Rüffel seitens intellektueller Kenner der Materie einbrachte, hilft uns sein Insistieren auf der Einzigartigkeit der Ereignisse doch, sie so zu sehen, wie sie waren. Auch wenn sich die Dinge im Iran negativ entwickelten, hat das Foucaults Äußerungen, dass es auch anders hätte kommen können, nicht entkräftet, und ihn heute erneut zu lesen, ist ein wenig wie Javadis und Jalalis Bilder anzusehen: Sie haben einige der Hoffnungen der Protestierenden eingefangen und demontieren damit die schalen und defensiven Vorstellungen, die mittlerweile die Köpfe so vieler BeobachterInnen füllen. Und genau darin liegt die unvergleichliche Stärke der Arbeit dieses Paars: Wir sehen, was sie sehen, und zwar frei von den Phrasen und dem Didaktisieren der wertgeladenen Lesarten jeglicher Couleur.

Anfang der 1980er Jahre veröffentlichten Bahman Jalali und Rana Javadi auf eigene Kosten ihre Fotografien aus diesen 64 Tagen in einem Buch mit limitierter Auflage unter dem Titel *Days of Fire Days of Blood*. Nachdem die zweite Druckauflage schnell vergriffen war, bekamen sie keine Erlaubnis für einen Neudruck. Die Veröffentlichung ihres Werks in Form einer Diashow – hoffentlich gefolgt von einer Neuauflage des Buches mit kritischen Begleitkommentaren – bietet die Möglichkeit, zwei wichtigen FotografInnen unserer Gegenwart Tribut zu zollen und der zynischen Schon-dort-gewesen-schon-mal-gemacht-Einstellung zeitgenössischer Ideologie ein noch nie gesehenes visuelles Zeugnis entgegenzusetzen.



Bahman Jalali

know, about subsequent political developments in Iran; to evaluate them on the supposedly privileged basis of what happened in the days, months and years to come. Yet there is an odd freshness in the images Jalali and Javadi have captured, and to view them with the supposed privileges of hindsight is to fall prey to the very sort of temporal provincialism that the images avoid. As French philosopher Michel Foucault argued, in a series of articles and dispatches filed from Tehran in the autumn of 1978, the uprising in Iran was unlike any other third-world liberation struggle; though his interest in the 'political spirituality' which he felt broadly informed the acts of the protestors earned him rebukes from the intellectual cognoscenti, his insistence on the singularity of the events help us see them for what they were. If things turned out badly in Iran, that did not invalidate Foucault's remarks that things might have been different, and rereading him today is rather like looking at Javadi's and Jalali's images: they have captured some of the aspirations of the protesters, dismantling the stale and defensive notions that have come to fill the heads of so many observers. For this is the incommensurable strength of the couple's work: that we see what we see, free from the cant and didacticism of value-laden readings of any stripe.

In the early 1980s, Bahman Jalali and Rana Javadi published at their own expense their photographs of those 64 days in a limited-edition book, entitled *Days of Fire Days of Blood*. The second print run was soon exhausted and they were not authorized to republish. Making this work public today in the form of a slideshow – hopefully to be followed by a re-edition of the book, accompanied by a critical commentary – is a means of paying homage to two important contemporary photographers and countering the cynically been-there-done-that outlook of contemporary ideology with never-before-seen visual testimony.

Stephen Wright

Stephen Wright schreibt über Kunst und zeichnet verantwortlich für zahlreiche Veröffentlichungen zu Kunsttheorie und -praxis. Derzeit ist er am Collège International de Philosophie (Paris) als Programmdirektor tätig. 2004 kuratierte er "The Future of the Reciprocal Readymade" (Apexart, NYC) und 2005 "In Absentia" (Passerelle, Brest); zurzeit arbeitet er an einer Ausstellung mit dem Thema "Rumour as Media" (Aksanat, Istanbul); sie ist Teil einer Ausstellungsreihe über Kunstpraktiken mit einem niedrigen künstlerischen Visibilitätskoeffizienten, die somit die Aussicht auf eine Kunst ohne Kunstwerke, UrheberInnen oder Publikum erhöhen. Der in Vancouver (Kanada) geborene Autor lebt in Paris, wo er an einem Buchessay über die Arbeiten von Bahman Jalali und Rana Javadi arbeitet.

swright@ext.jussieu.fr

Stephen Wright is an art writer, who has published widely on art-related theory and practice. He is currently programme director at the Collège International de Philosophie (Paris). In 2004 he curated 'The Future of the Reciprocal Readymade' (Apexart, NYC), 'In Absentia' (Passerelle, Brest) in 2005, and is currently working on an upcoming exhibition dealing with 'Rumour as Media' (Aksanat, Istanbul), as part of a series of exhibitions examining art practices with low coefficients of artistic visibility, which raise the prospect of art without artworks, authorship or spectatorship. Born in Vancouver (Canada), he lives in Paris, where he is working on a book-length essay on the work of Bahman Jalali and Rana Javadi.

swright@ext.jussieu.fr

Dank Acknowledgements

Ashkal Alwan, Beirut
Halil Altindere
Arab Image Foundation, Beirut
Ranya Assassa (Goethe-Institut Damaskus)
Negar Azimi
Gaby Babic (Goethe-Institut Sarajevo)
Beirut DC, Beirut
Delphine Belet (GREC, Paris)
Lara Blanchy (Galerie Chantal Crousel, Paris)
Simone Bosshart (Dschoint Ventschr, Zürich)
Martine Boutrolle (Ministère des affaires étrangères, Paris)
Deniz Buga
Sara Choyeau (Gaumont, Paris)
Serra Cilliv
CinemaEast Film Festival, NY
Corinne Diserens
e-flux video rental, Portikus
Sergio Edelsztein
Galit Eilat
Amin Farzanefar
Frieze Art
Burcu Gökcek (Galerist, Istanbul)
Katerina Gregos
Philippe Guillaume (Cinéma du réel)
Nataša Ilić
The Israeli Centre for Digital Art
Istanbul Kültür Sanat Vakfi, Istanbul
Bahman Jalali
Rana Javadi
Diana el Jeiroudi
Kolectiv, Istanbul
Vassif Kortun
Erden Kossova
Andrea Leydier (ARTE)
Mithat Alam Film Center, Bogaziçi University, Istanbul
Né à Beyrouth
Orwa Nyrabia
November Paynter
Platform Garanti, Istanbul
Rafat Sharkass (Syrian National Film Organisation, Damaskus)
Marian Stefanowski (Kino Arsenal, Berlin)
Nasrin Tabatabai
Christine Tohme
Townhouse Gallery, Kairo
Somnur Vardar
Ian White
Floor Wullems (Annet Gelink Gallery, Amsterdam)
Lise Zipci (Films du Losange, Paris)

Profile Profiles

Robert Nelson
RAN mit der Filmkamera! RAN with the Movie Camera! **125**
Mark Webber: Robert Nelson Robert Nelson **126**
Mark Toscano: Robert Nelson: Der Feind des Archivars Robert Nelson: The Archivist's Enemy **132**
RAN with the Movie Camera 1 **136**
Freitag 5.5.2006, 17:00 Uhr, Friday May 5th 2006, 5:00 pm, **Gloria**
RAN with the Movie Camera 2 **138**
Freitag 5.5.2006, 22:30 Uhr, Friday May 5th 2006, 10:30 pm, **Lichtburg**
RAN with the Movie Camera 3 **139**
Saturday 6.5.2006, 17:00 Uhr, Saturday May 6th 2006, 5:00 pm, **Gloria**
RAN with the Movie Camera 4 **140**
Montag 8.5.2006, 20:00 Uhr, Monday May 8th 2006, 8:00 pm, **Gloria**
RAN with the Movie Camera 5 **141**
Dienstag 9.5.2006, 12:30 Uhr, Tuesday May 9th 2006, 12:30 pm, **Gloria**
Bio-/Filmografie Bio/Filmography **143**

Victor Alimpiev/Olga Stolpovskaya
Interview mit Victor Alimpiev Interview with Victor Alimpiev **144**
Interview mit Olga Stolpovskaya Interview with Olga Stolpovskaya **147**
Filmprogramm **149**
Sonntag 7.5.2006, 22:30 Uhr Sunday May 7th 2006, 10.30 pm, **Lichtburg**
Bio-/Filmografie Bio/Filmography **151**

Miranda Pennell
Dirk Schäfer: Choreografien für die Kamera: Miranda Pennell **153**
Choreographies for the Camera: Miranda Pennell
Filmprogramm **155**
Freitag 5.5.2006, 14:30 Uhr, Friday May 5th 2006, 2:30 pm, **Lichtburg**
Bio-/Filmografie Bio/Filmography **157**

Boris Schafgans
Markus Nechleba: Der stumme Gesang der Bilder The Silent Song of the Images **158**
Filmprogramm **160**
Freitag 5.5.2006, 12:30 Uhr, Friday May 5th 2006, 12:30 pm, **Gloria**
Bio-/Filmografie Bio/Filmography **161**

Filme aus NRW Films from North Rhine-Westphalia **162**
Montag 8.5.2006, 17:00 Uhr Monday May 8th 2006, 5:00 pm, **Lichtburg**

Preisträger anderer Festivals Award Winning Films of Other Festivals **164**
Donnerstag 4.5.2006, 17:00 Uhr Thursday May 4th 2006, 5:00 pm, **Gloria**

RAN mit der Filmkamera! RAN with the Movie Camera!

Oberhausen 2006: Für diese besondere Gelegenheit und nur für sie habe ich mir den Titel eines 80 Jahre alten Stummfilmklassikers von Dziga Vertov ausgeliehen (mir zu eigen gemacht) und ihn mit meinen eigenen Initialien versehen.

Als ich *Man with the Movie Camera* **zum ersten Mal sah, träumte ich noch nicht davon, ein Filmemacher zu werden. Es war nur ein Film, der meinen Augen gut tat, und ich wollte mehr. Eine Süßigkeit für die Augen mit Nährwert. Es war fast so, als könne ich Musik sehen. Er hinterließ großen Eindruck. Inspiration, damals nicht als solche benannt; Inspiration erst in der Rückschau.**

Ohne Methode

Er zeigt, was nicht gesehen werden kann
Er spricht aus, was nicht gehört werden kann

Keine Kunst
Keine Schönheit
Keine literarische Sprache
Keine theatrale Sprache
Keine Dokumentation
Keine Erzählung
Keine Geschichte
Keine Botschaft
Kein Drehbuch

Treten Sie zur Seite
der Film macht sich selbst

"ohne Methode" kann nicht unterrichtet
sondern nur entdeckt werden
wenn Sie Glück haben
und wenn Sie den Preis bezahlt haben
wie der gute alte D.V.
Im Dunkeln mit verbundenen Augen
Trifft er ins Schwarze
Leicht*
kein Problem.

Improvisation von Anfang bis Ende
nichts fehlt

RAN
(das "A" steht für Andrew)
Oberhausen 2006

***"Das Kreative ist immer stark, entschlossen, wirklich, daher stößt es nicht auf Schwierigkeiten. Es bleibt sich selbst immer treu, daher seine Mühelosigkeit. (Es) zeigt den Menschen das Leichte."**
***I Ching* in der englischen Übersetzung von Wilhelm/Baynes**

(DZIGA VERTOV *2. 1. 1896 – +12. 2.1954)

Oberhausen 2006: For this special occasion only I have borrowed (appropriated), and personalized with my own initials, the title of an 80 year old silent film masterpiece by Dziga Vertov.

When I first saw *Man with the Movie Camera*, I hadn't yet dreamed of becoming a filmmaker. It was just a movie that treated my eyes and made me want more. Eye-candy with nourishment. Almost like being able to see music. It made a deep impression. Inspiration not named as such at the time; inspiration in retrospect.

No Method

It shows what can't be seen
It sounds what can't be heard

No art
No beauty
No language of literature
No language of theater
No documentation
No narrative
No story
No message
No script

Step aside
the movie makes itself

'no method' can't be taught
only discovered
if you're lucky
and if you've paid the price
like ol' D.V.
Blindfolded in the dark
He hits the nail on the head
Easy*
no problem.

Improv start to finish
not a note missed

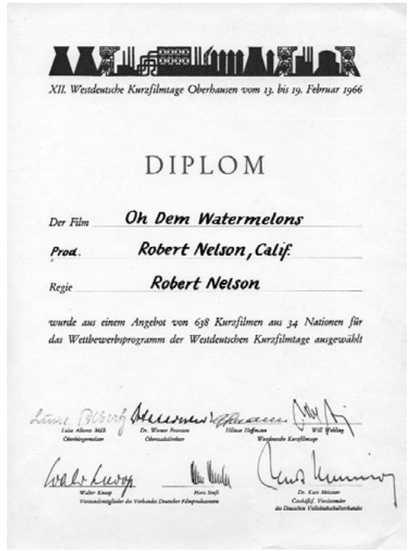
RAN
(the 'A' stands for Andrew)
Oberhausen 2006

*'The Creative is always strong, decided, real, hence it meets with no difficulties. It always remains true to itself; hence its effortlessness. (It) shows to men the easy.'
I Ching Wilhelm/Baynes edition

(DZIGA VERTOV b. Jan 2, 1896 – d. Feb. 12, 1954)

Robert Nelson

von Mark Webber


XII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen vom 13. bis 19. Februar 1966

DIPLOM

Der Film Oh Dem Watermelons

Prod. Robert Nelson, Calif.

Regie Robert Nelson

wurde aus einem Angebot von 638 Kurzfilmen aus 34 Nationen für das Wettbewerbsprogramm der Westdeutschen Kurzfilmtage ausgewählt

Das komplexe und ideenreiche Werk von Robert Nelson nahm seinen Anfang Mitte bis Ende der 1960er Jahre, es war gleichzeitig seine aktivste Zeit als Filmemacher. Den Filmen liegt eine ruhelose Energie zugrunde und sie sind gekennzeichnet von formalem sowie visuellem Einfallsreichtum und viel Humor. *Oh Dem Watermelons* **(1965), der den Rassismus aufs Schärfste anprangerte, indem er Stereotypen absurd überzeichnete, war einer der am weitesten verbreiteten Filme jener Zeit und wurde ein echter Kassenschlager des "Undergroundfilms". (Er gewann außerdem 1966 den "Preis für den verkannten Film des Festivals" in Oberhausen.) Nelson trat damit in eine sehr kreative Phase ein, in der seine wichtigen Arbeiten** *The Great Blondino* **(1967) und** *Bleu Shut* **(1970) entstanden und die sich bis zur Premiere seines persönlichsten Films** *Suite California: Stops and Passes (Teil 1 & 2)* **(1976/78) im Whitney Museum fortsetzte. Als er an der Universität in Milwaukee zu lehren begann, ließen seine Produktivität und die Sichtbarkeit seiner Arbeiten nach. Sein letzter Film ist** *Hauling Toto Big* **(1997), eine verwirrende Reise in das Unterbewusstsein; die Arbeit bekam den Hauptpreis beim Ann Arbor Film Festival. Dass der Film nur wenige Male gezeigt wurde, sagt etwas über das derzeitige Profil dieses wichtigen Filmemachers in der Öffentlichkeit aus und weist auf seinen Widerwillen hin, die Filme in jüngerer Zeit zugänglich zu machen.**

Robert Nelsons Gesamtwerk ist seit fast einem Jahrzehnt nicht mehr in Umlauf, das junge Publikum einer ganzen Generation hat nicht einmal seine berühmtesten Filme sehen können. In Vergessenheit zu geraten war eine willentliche Entscheidung des Filmemachers und zum Teil durch das anfällige Material ausgelöst, mit dem er arbeitete. Als die Farbe aus seinen Filmkopien wich (auch weil sie durch das jahrelange Vorführen Schaden genommen hatten), entschloss sich Nelson, sie aus dem Verleih zurückzuziehen und eine lange Auszeit zu nehmen. Nachdem er sich von der Lehre zurückgezogen hatte und an einem Punkt seines Lebens angekommen war, an dem er sich nicht mehr in der Lage fühlte, sein eigenes Werk weiter zu verwalten (ein durch die Teilung der Rechte mit den KoautorInnen der Filme komplizierter Vorgang), zog sich Nelson in ein abgelegenes Haus hoch in den Bergen Nordkaliforniens zurück. Hier begann er in einer Phase selbstauferlegter Isolation mit einer Bestandsaufnahme seiner Filmografie. Viele Filme, vor allem solche, die im Laufe der Jahre viel gezeigt worden waren, ließ er, wie sie waren. Andere wurden radikal neu geschnitten oder völlig zerstört, so dass sie nie wieder gesehen oder vorgeführt werden können.

Dass Nelson sich genötigt fühlte, an den Filmen weiterzuarbeiten, die ihm über die Jahre keine Ruhe gelassen hatten, zeigt seine Lebendigkeit als praktizierender Künstler und die Verbundenheit mit seiner Kunst. Viele Menschen – auch ich – sind bestürzt über den Verlust oder die Veränderung bestimmter Filme, doch wir sollten respektieren, dass diese kreativen/destruktiven Akte nichts weiter sind als die Fortführung des Prozesses, der sie ins Leben rief. Nelson ist ein echter Freigeist, ein Mensch, der nicht die Absicht hatte, zum Gefangenen der eigenen Vergangenheit zu werden, er ist davon überzeugt, dass er mit seinem Werk machen kann, was immer er möchte: "Ich kann verstehen, dass es verschiedene Standpunkte dazu gibt – man will die Filme erhalten oder sieht sie als historische Dokumente … doch solange ich der aktive und engagierte Verwalter dieses Werkes bin, kann ich meinem ursprünglichen Impuls folgen, dass ich verdammt noch mal tun kann, was ich will, und zwar jederzeit. Das war immer der Grundgedanke, das ist die große Freiheit eines unabhängigen Filmemachers, es gibt keinerlei Vorschriften. Auch wenn ich alt bin, bin ich noch nicht tot, und ich lasse mir diese Option für jeden der Filme offen. Ich kann sie ändern, zerstören, tun was immer ich möchte."[1]

Die Klassiker, die er unverändert gelassen hat, und andere Werke, die im Laufe dieser Neubewertung weiterentwickelt wurden, zeugen von Nelsons Format als einem der wahren Originale des Independent Films.

During his most active period in the mid to late 1960s, filmmaker Robert Nelson initiated a complex and inventive body of work. His films are driven by a restless energy and characterized by their formal and visual ingenuity, and the frequent use of humour. *Oh Dem Watermelons* (1965), which riotously confronted racism by presenting absurdly exaggerated stereotypes, was one of the widest seen works of the era, becoming a genuine blockbuster of 'underground film'. (It also won the 'Preis für den verkannten Film des Festivals' in Oberhausen, 1966.) Nelson subsequently enjoyed an intensely creative period that produced the essential works *The Great Blondino* (1967) and *Bleu Shut* (1970), and continued through to the premiere of his most personal statement *Suite California: Stops and Passes (Parts 1 & 2)* (1976/78) at the Whitney Museum. After accepting a university teaching post in Milwaukee, his production rate slowed and the visibility of his work began to decline. His most recent film is *Hauling Toto Big* (1997), an intricate journey into the subconscious that was awarded first prize at the Ann Arbor Film Festival. That the film has had only a handful of screenings is indicative of the current public profile of this important filmmaker, and of his recent reluctance to make the work available.

Robert Nelson's entire works have been out of circulation for almost a decade, so a generation of younger viewers have been unable to see even his most celebrated films. This drift into obscurity was a wilful decision by the filmmaker, prompted in part by the unstable matter with which he works. As the colour began to fade from his film prints (which had also been subjected to the accumulated damage from screenings over the years), Nelson decided to withdraw them from distribution and take an extended time out. Following his retirement from teaching, and having reached a point in his life when he felt unable to continue with the management of his own work (a matter complicated by the division of royalties between him and his collaborators), Nelson retreated to a remote house high in the mountains of Northern California. It was here, during a period of self-imposed isolation, that Nelson began to reassess his filmography. Many films, predominantly those that had been widely seen over the years, were left intact; others were subjected to radical re-editing or were totally scrapped, never to be seen or shown again.

That Nelson felt compelled to continue working on the films that had troubled him over the years is a demonstration of his vitality as a working artist, and dedication to his art. Many people – myself included – are dismayed at the loss or alteration of certain films, but we should respect that these creative/destructive acts are only a continuation of the process that brought them into existence. Nelson is a genuinely free spirited individual, one who had no intention of being a prisoner of his past, and is absolutely committed to the idea that he is free to do whatever he pleases with his work: 'I can understand that there are different points of view – there's a preservationist point of view, the historical point of view … but while I'm an active and engaged manager of this work I can remain faithful to my original impulse, which is that I'm free to do what the fuck I want to do, anytime. This has always been the bottom line; it's the great freedom of being an independent filmmaker, there are no rules of any kind. Just because I'm old, I'm not dead yet, and I haven't given up that option on any of the films. I can change them, destroy them, do whatever I want.'[1]

The classic films that remain untouched – and other works that have developed throughout this re-evaluation – are a testament to Nelson's stature as one of the true originals of independent filmmaking.

Nelson traf zum ersten Mal auf eine Filmkamera, als ein Nachbar ihm eine lieh; damals war er ein aufstrebender Maler mit Interesse an Film und Fotografie. Nach zwei "Heimvideos" zusammen mit seiner Frau Gunvor[2] war seine erste Einzelarbeit der Film *The Mystery of Amelia Air-Heart Solved!* **(1962), eine Dokumentation der Länge einer Filmrolle, über einen Künstlerfreund, den er dabei filmt, wie er seine Bilder zerstört, indem er sie in Brand steckt. Nelson hat diesen Film 1999 praktisch zerstört: "Ich habe versucht, ihn zu retten, denn es gab ein paar Einstellungen, die ich wirklich mochte, aber wie bei vielen Filmen, die ich zerstört habe, hat der Film nicht überlebt, als ich versuchte, die Einstellungen herauszuholen, die ich retten wollte. Die Einstellungen, die übrig blieben, waren für sich genommen nicht so interessant, und der Patient starb mehr oder weniger während der Operation."[3]**

Die Verbindung zur Malerei ist von Bedeutung. Während seiner Zeit am San Francisco State College und der California School of Fine Arts gab es in Nordkalifornien eine sehr lebendige Kunstszene, was zum Teil am Erfolg der älteren figurativen MalerInnen der Bay Area lag, darunter Richard Diebenkorn, David Parks und Elmer Bischoff, aber auch an deren Inspiration. Zu Nelsons ZeitgenossInnen zählen Robert Arneson, William T. Wiley und Robert Hudson, die alle zur kalifornischen Funk-Art-Bewegung der 60er Jahre gehörten. Das Studium der Malerei wirkte sich direkt und spürbar auf seinen filmischen Ansatz aus. Weitere wichtige Merkmale der ästhetischen Entwicklung Nelsons waren die Sensibilität der Lyrik- und Jazzszene der Beatgeneration und das ungezähmte Improvisationstheater der San Francisco Mime Troupe.[4]

***Plastic Haircut* (1963), ein seltsamer und irrationaler Film, der den Geist des Dada aufleben lässt, entstand aus Diskussionen zwischen Nelson, Hudson, Wiley und Ron Davis und war ein echtes Gemeinschaftsprojekt (wie viele von Nelsons Filmen). Hudson und Wiley bauten ausgefeilte Sets aus geometrischen Formen, in denen Davis und Judy Goldhaft spielten, während Nelson die Kamera führte. Steve Reich schuf mit der Filmmusik eine seiner ersten Aufnahmen im Studio. Gedreht wurde aus dem Stegreif, doch trotz des großen Spaßes, den sie beim Drehen hatten, wirkte das Filmmaterial leblos, als es aus dem Labor kam. Der Prozess des Schneidens brachte Nelson die erste wertvolle Erfahrung des Komprimierens von Material in eine kristallklare Form. Die ersten Versuche wurden als zu vorsichtig oder zu berechnet erachtet, knapp 700 Meter Rohmaterial mussten erst auf weniger als 70 Meter zusammengeschnitten werden, um es lebendig wirken zu lassen. Die endgültige Schnittfassung wechselt schnell zwischen positivem und negativem Raum hin und her, während die Charaktere Antikunst-Theater aus bizarren Aktionen aufführen.[5]**

Der Film bestand aus mehreren separaten Einheiten, was daher kam, dass das Filmmaterial erst stumm gezeigt wurde, gefolgt von Reichs Aufnahme zu schwarzer Leinwand, dann wurden die gleichen Bilder von der Aufnahme eines rätselhaften gesprochenen Textes begleitet, in dem Davis "den Regisseur" zum Film und seiner Symbolik befragt. Unerklärlicherweise antwortet Nelson mit einem nachgemachten indischen Akzent. Seine Unerfahrenheit als Filmemacher trägt zu der absurden aber infizierenden Beschaffenheit von *Plastic Haircut* **bei, sowie seiner formal innovativen Machart. Da die Filmemacher es nicht schafften, Bild und Ton auf wirkungsvolle Art und Weise zusammenzubringen, wurde Reichs Soundtrack schließlich gesondert eingebracht; Nelson hat dies manchmal seinem mangelnden filmtechnischen Wissen jener Zeit zugeschrieben.[6]**

Die San Francisco Mime Troupe gab bei Nelson für "A Minstrel Show (or Civil Rights in a Cracker Barrel)" den Film *Oh Dem Watermelons* **– der sein bekanntester Film werden sollte – in Auftrag. Diese Performance aus dem Jahre 1965, ein revolutionäres Stück politischen Theaters, wandte sich gegen Diskriminierung und nutzte dafür eine historisch rassistische Spielform, das Vaudeville. Die Lieder und Sketche der Show basierten auf aktuellen Zeitungsberichten und wurden von einer ethnisch gemischten Truppe mit schwarz geschminkten Gesichtern gespielt. Nelsons Film wurde anfangs ohne Ton in der Pause gezeigt und durch Live-Musik von Mitgliedern der Gruppe begleitet. Der gleiche Chor nahm diese unvergessliche Musik, eine Steve Reich-Adaption der Minstrel Lieder aus dem 19. Jahrhundert, später auf Band auf.[7]**

Plastic Haircut (1963), a strange and irrational film that invokes the spirit of Dada, arose from discussions between Nelson, Hudson, Wiley and Ron Davis, and was a truly collaborative effort (as are many of Nelson's films). Hudson and Wiley built elaborate sets of geometric forms for Davis and Judy Goldhaft to perform in as Nelson operated the camera. Steve Reich created one of his first tape pieces for the soundtrack. The shoot was extemporaneous, but though they had great fun at the time, the footage looked lifeless when it came back from the lab. The process of editing gave Nelson his first valuable experience of condensing material into a crystalline form. Early attempts were thought to be too cautious or calculated, and the 2000 feet of raw material were reduced to less than 200 feet before it started to look lively. The final cut shifts rapidly between positive and negative space as the characters perform an anti-art theatre of bizarre actions.[5]

The film took shape in distinct units, resulting in the footage being first shown silent, followed by Reich's tape piece over solid black leader, then the repeated images are accompanied by a baffling spoken word recording in which Davis questions 'the director' about the film and its symbolism. Inexplicably, Nelson responds in a bogus Indian accent. His inexperience as a filmmaker contributes to *Plastic Haircut's* absurd but infectious manner, and its formal innovation. Unable to find an effective match between sound and image, Reich's soundtrack was ultimately placed in isolation; a factor that Nelson has sometimes attributed to his lack of knowledge of the technical aspects of filmmaking at that time.[6]

The San Francisco Mime Troupe commissioned what became Nelson's best-known film, *Oh Dem Watermelons*, for 'A Minstrel Show (or Civil Rights in a Cracker Barrel)'. A revolutionary piece of political theatre, this 1965 performance challenged discrimination whilst using a historically racist vaudeville format. The songs and sketches in the show were inspired by contemporary newspaper reports and performed by a racially integrated cast in blackface make-up. Nelson's film was originally shown silent during the interval, with live musical accompaniment by the cast members. The same chorus later recorded the memorable soundtrack, which was adapted by Steve Reich from 19th century minstrel songs.[7]

Oh Dem Watermelons **beginnt mit der fixen Nahaufnahme einer Wassermelone, die anstelle eines Fußballs für einen Strafstoß bereitliegt. Die Einstellung dauert so lange, dass sich eine greifbare Spannung aufbaut, bis sie schließlich "geschossen" wird und der Film "losschießt". Während sich diese Szene abspielt, wird der Text der Musik in phonetischer Umschrift am unteren Bildrand eingeblendet und von einer animierten Wassermelone (synchron) mitgesungen.**[8]

Den ganzen Film hindurch werden echte Wassermelonen schonungslos zerquetscht, fallen gelassen, in die Luft gesprengt und beschossen; das Live-Geschehen wird häufig von einfachen Animationen unterbrochen. Während die Bilder an Tempo gewinnen, haut die Klavierbegleitung einen monotonen Rhythmus in die Tasten, und der Chor singt Harmonien und Zeilen der Phrase "Oh Dem Watermelons". Während sich das Musikstück zu einem stürmischen Finale verdichtet, jagt eine rebellische Frucht die Filmcrew einen Hang hinauf, und die Kamera schwingt frei in die kinetische Abstraktion.

Die Wassermelone als Symbol wird historisch mit dem American Negro in Verbindung gebracht, besonders bei abwertenden Stereotypisierungen. Nelson wurde durch die unverblümte Haltung der Mime Troupe motiviert, Vorurteile auf so direkte Weise anzusprechen, mit dem Ergebnis, dass *Watermelons* **das Publikum, mit dem es sympathisiert, häufig verwirrt hat.**[9] **Nichtsdestotrotz feierte der Film einen triumphalen Erfolg in der Underground-Szene und bescherte seinem Urheber unerwartete Anerkennung. Durch diese Aufmerksamkeit voller Energie begann Nelson an mehreren neuen Filmen zu arbeiten, von denen er** *Sixty Lazy Dogs*, *Confessions of a Black Mother-Succuba* **und** *Thick Pucker* **(alle 1965) noch im gleichen Jahr fertig stellte. Eine Anzahl weiterer Filme begann er 1966, doch ihr Erscheinen verzögerte sich durch den Entstehungsprozess von** *The Great Blondino.*[10]

Durch das Eintauchen in die Avantgarde-Filmszene kam Nelson mit den Arbeiten anderer FilmemacherInnen in Berührung. "Ich hielt mich nicht für den besten Filmemacher der Welt oder so etwas, aber ich stand dem meisten, was ich sah, kritisch gegenüber und das spornte mich an, es besser zu machen. Die Filme von Bruce Conner wirkten spannend auf mich. Ich fand sie verdammt gut, und sie sahen aus, als könnte man sie für so gut wie umsonst machen. Diese Kombination aus selbstgemacht und der Tatsache, dass er in *Cosmic Ray* **einfach zu Ray Charles hoch gehen und mit ihm spielen konnte – und das schaffte – begeisterte mich wirklich."**[11]

Nelson folgte Conners Beispiel und setzte in dieser Zeit in seinen Filmen öfter Found Footage fantasievoll ein, häufig kombiniert mit Originalmaterial, das er benutzte, als sei es Found Footage (z. B. die Nacktszenen in *Confessions of a Black Mother-Succuba).* **Der Einsatz von Found Footage eröffnet die Möglichkeit, öffentliches Bewusstsein (die universelle Erfahrung) mit der eigenen Sichtweise zu verbinden, ein Umstand, den er sich in** *The Great Blondino* **am deutlichsten zunutze machte. In mehreren Filmen taucht das Fernsehen als Symbol für die moderne Populärkultur auf, oder es werden Anspielungen darauf gemacht. Die Filme** *Oh Dem Watermelons*, *Black Mother-Succuba* **und** *Penny Bright and Jimmy Witherspoon* **(1967) enthalten Szenen, die aus dem Fernsehen abgefilmt wurden, und in** *Bleu Shut* **entspricht die Filmstruktur dem Format einer Fernseh-Quizshow.**

The Great Blondino **(1967) ist eine pikareske Odyssee und wurde inspiriert von dem Leben eines französischen Akrobaten namens Blondin, der für seine Drahtseilüberquerung der Niagarafälle berühmt geworden war. Das waghalsige Meisterstück wurde in wechselnder Form viele Male vollbracht: mehrmals auf Stelzen, mit verbundenen Augen und mit einer Schubkarre. Der gemeinsam mit William T. Wiley (der Blondin schon in seiner Malerei thematisiert hatte) gedrehte Film hat etwas Leichtes, das an frühere Filme von James Broughton, Sidney Peterson oder Ron Rice erinnert. Darin steckt eine Sensibilität, die frontal mit der Begeisterung psychedelischen Erlebens in den 60ern zusammenprallt. Heute wirkt der Film sehr typisch für seine Zeit: dem Moment, als die Gegenkultur eine mutige neue Welt im Widerstand zum Establishment erschuf. Dabei war es eigentlich eine zeitgenössische Überarbeitung des Psychodramas, dessen Humor an die frühe europäische Avantgarde erinnert (er enthält auch tatsächlich eine kurze Hommage an** *Un Chien Andalou).*



The Great Blondino

Oh Dem Watermelons begins with a static close-up of a watermelon in place of a football set for a penalty, which is held for so long that a tangible tension builds up until it is 'kicked', and the film 'kicks off'. Whilst this shot plays out, the lyrics of the musical theme are phonetically superimposed at the bottom of the screen, and followed (in sync) by an animated watermelon.[8]

For the duration of the film, real watermelons are relentlessly squashed, dropped, blown up and shot at, and the live action is frequently intercut with crude animation. As the images gather pace, the piano accompaniment punches out a metronomic beat and the chorus sings harmonies and rounds of the phrase 'Oh Dem Watermelons'. While the song builds to a rousing ending, a rebellious fruit chases the cast uphill and the camera swings freely into kinetic abstraction.

The watermelon as a symbol is historically identified with the American Negro, specifically in derogatory stereotyping. Nelson was inspired to confront prejudice in such a direct manner by the Mime Troupe's bold stance, but as a result, *Watermelons* has often confused the audiences it is in empathy with.[9] Nevertheless, the film was a runaway success on the underground circuit, bringing unexpected recognition to its creator. Energized by the attention, Nelson began work on several new films, completing *Sixty Lazy Dogs*, *Confessions of a Black Mother-Succuba* and *Thick Pucker* (all 1965) that same year. A number of others were started in 1966, though the process of making *The Great Blondino* delayed their release.[10]

Nelson's arrival on the avant-garde film scene exposed him to the works of others. 'I didn't think I was the best filmmaker in the world or anything, but I was critical of most of what I saw and that challenged me to do better. What got me really excited were the films of Bruce Conner. I thought they were damn good, and they looked like they could be made for nothing. That combination of homemadeness and the fact that he could basically go up and blow with Ray Charles in *Cosmic Ray* – and pull it off – that really gave me enthusiasm."[11]

Following Conner's example, Nelson's films of this period frequently made imaginative use of found footage, often combined with original material that is treated as though it was found (e. g. the nudie scenes in *Confessions of a Black Mother-Succuba).* Found footage is a way to link public consciousness (universal experience) with personal vision, a factor most clearly employed in *The Great Blondino.* Television, a symbol of modern popular culture, appears, or is alluded to, in several films. *Oh Dem Watermelons*, *Black Mother-Succuba* and *Penny Bright and Jimmy Witherspoon* (1967) include sequences shot from the TV screen, and the format of a television quiz show provides the structure for *Bleu Shut.*

The Great Blondino (1967) is a picaresque odyssey inspired by the life of Blondin, a 19th century French acrobat who became famous for crossing Niagara Falls on a tightrope. This daredevil feat was accomplished many times with differing gimmicks: variously on stilts, blindfold or with a wheelbarrow. A collaborative project with William T. Wiley (who had previously used Blondin as a subject for paintings), the film has a light touch reminiscent of the earlier films of James Broughton, Sidney Peterson or Ron Rice. It's a sensibility that crashes head-on with the verve of 1960s psychedelic experience. Today, the film looks very much of its time: that particular moment when the counterculture opened up a brave new world in resistance to the establishment. Though it was effectively a contemporary revision of the psychodrama, with a humour that suggests the early European avant-garde (and it does contain a brief homage to *Un Chien Andalou).*

Der Film verläuft wie ein Traum, und traumähnlich wandelt auch Blondino, gespielt von Wileys Bruder Chuck, in voller Kostümierung durch die Straßen von San Francisco und schiebt seine Schubkarre an verwirrten Schaulustigen vorbei. Die kurzen Erzählstränge mit dem "Cop" und dem "Flittchen" scheinen zufällig; der Motor des Films sind die Neugier und der Einfallsreichtum seiner Macher. Die Szenen wurden ohne Drehbuch über einen Zeitraum von mehreren Monaten hinweg gedreht, und seine Struktur erhielt der Film erst fast ein Jahr später im Schneideraum. Visuell stellt er ein Kompendium von Möglichkeiten und Effekten dar, die man mit wenig Geld und viel Kreativität erreichen kann. In *Blondino* **gibt es eine verwirrende Bandbreite an optischen Tricks, verzerrende Objektive, Zeitraffer, Rückwärtslauf und Zeitlupe, ungewöhnliche Kameraeinstellungen, Bildsprünge, Überbelichtung, Einkopierungen und Überblendungen.**

Wenn Blondino schläft, träumt er von bizarren Nacktorgien, auf dem Kopf stehenden Fußballspielen, einem akrobatischen Striptease. Seine Visionen im Wachzustand sind nicht weniger bizarr. Mit einer Augenbinde versehen und mit einem Fragezeichen, das über seinem Kopf schwebt (knapp außer Reichweite), scheint Blondino symbolisch für die Generation im Zeichen des Wassermanns zu stehen, die in einer Welt, die sie weder anerkennt noch versteht, nach Wahrheit sucht.

1967, während der langen Entstehungsphase von *Blondino,* **drehte Nelson zwei vergleichsweise einfache Filme:** *The Off-Handed Jape … and How To Pull It Off* **(auch mit William T. Wiley) und** *The Awful Backlash* **(mit William Allan).** *The Off-Handed Jape* **ist ein komischer Sketch, der wie ein Informationsfilm präsentiert wird. Nelson und Wiley spielen darin die Rollen von Dr. Otis Bird und Butch Babad, die eine Reihe von witzigen Gesten und Gesichtsausdrücken vorführen.**

The Awful Backlash **ist in etwa das Schlichteste, was Nelson an Filmen gemacht hat. Eine einzige Kameraeinstellung zeigt den ganzen Film lang eine Angelausrüstung. Die Hände von William Allan entwirren darin eine unmöglich verknotete Angelschnur. Während die Filmspule von der Abwickelspule zur Aufwickelspule des Projektors läuft, sehen wir auf der Leinwand eine verwickelte Schnur, die langsam aber sicher entwirrt wird. Wenn die Schnur entwirrt ist und wieder auf die Angel aufgespult ist, endet der Film.**

Die feststehende Kamera und die nicht wechselnde Einstellung in *The Awful Backlash* **gehen der Filmrichtung "struktureller Experimentalfilm" voraus, die zwei Jahre später von P. Adams Sitney definiert wurde.**[12] **Der "strukturelle Experimentalfilm" wurde zum Haupttrend der Filmavantgarde der frühen 70er, und als die Definition auf partizipatorische Arbeiten wie die von Owen Land (früher bekannt als George Landow) und Hollis Frampton ausgeweitet wurde, galten einige von Robert Nelsons Filmen als Schlüsselbeispiele dieses Trends.**

In *Bleu Shut* **geht es ebenfalls um zeitliche Dauer. Der Film ist untertitelt** *(30 Minutes)* **und in 60-Sekunden-Einheiten unterteilt. Kurz nach Beginn des Films wird die Leinwand schwarz und die Stimme einer Frau flüstert, "Ich bin jetzt hinter der Bühne, wo Bob und Bill mich nicht hören können. Es wird nun folgendermaßen ablaufen: Dieser Film ist genau 30 Minuten lang. Die kleine Uhr rechts oben in der Ecke gibt exakt die Zeit an, die seit Beginn verstrichen ist, und die Zeit, die noch verbleibt. Der Film enthält ein Bootsspiel und**

The film proceeds like a dream, in much the same way that Blondino, played by Wiley's brother Chuck, wanders through the streets of San Francisco in full costume, pushing his wheelbarrow past bemused onlookers. The hints of narrative, featuring 'the cop' and 'the trollop,' seem incidental; the film is driven by the makers' curiosity and inventiveness. Without a script to guide them, scenes were shot over a period of several months and the film was given its structure in the editingroom almost a year later. Visually, it's a compendium of possibilities, and of effects that can be achieved through a lack of money but a wealth of creativity. *Blondino* contains a dazzling array of optical trickery, distorting lenses, time-lapse, reverse and slow motion, unconventional camera angles, jump cuts, solarization, superimpositions and dissolves.

When Blondino sleeps, he dreams of a bizarre nude orgy, upside down football games, an acrobatic striptease. His waking visions are no less bizarre. Blindfold and with a question mark floating above his head (just out of reach), Blondino seems symbolic of the Aquarian generation searching for truth in a world it doesn't recognize or understand.

In 1967, during the long period that *Blondino* was in gestation, Nelson made two comparatively simple films: *The Off-Handed Jape … and How To Pull It Off* (also with William T. Wiley) and *The Awful Backlash* (with William Allan). The *Off-Handed Jape* is a comical skit presented loosely in the manner of an information film. Nelson and Wiley perform as Dr Otis Bird and Butch Babad, characters who demonstrate a variety of amusing gestures and facial expressions.

The Awful Backlash is about as plain as Nelson's filmmaking gets. For the length of the film there is a single fixed view, tight on the gear of a fishing rod, in which we see the hands of William Allan untangling an impossibly knotted line. As the physical film unspools from the feed reel to the take up reel in the projector, what we see on the screen is a tangled line slowly, but surely, being unravelled. When the line has been straightened out and wound back onto the fishing reel, the film ends.

With its static camera and extended take, *The Awful Backlash* anticipated the field of Structural filmmaking, as defined by P. Adams Sitney two years later.[12] 'Structural Film' became the dominant trend of the film avant-garde in the early 1970s, and as that definition developed to incorporate participatory works such as those by Owen Land (formerly known as George Landow) and Hollis Frampton, some films by Robert Nelson were considered key examples of the tendency.

Also concerned with duration, *Bleu Shut* is subtitled *(30 Minutes)* and organised in 60-second units. Near the beginning of the film, the screen goes black and a woman's voice whispers, 'I'm now offstage where Bob and Bill can't hear me. This is how it's going to be: This film is exactly 30 minutes long. The little clock in the upper right corner tells the exact amount of time that has elapsed from the beginning, and the amount of time left. The film has a boat game and entertainments. At 5 minutes 35 seconds comes The Johnny Mars Band. At 11:15, wiener. At 21:05, pornography. And at 23:30, a duet. Watch the clock!'[13]

The 'boat game' that comprises the main body of the piece begins at four minutes. A magazine photograph of a large yacht is held on screen. Six phrases are superimposed over it: BODO, MOKI MOKI, HEAVEN SABUV, VEGAS VAMP, BIG BOY, SEA DANCER. As off screen voices start to discuss these words, it becomes apparent that they are multiple-choice answers from which the 'real' name of the yacht must be identified.

Bob and Bill play the game sincerely but with good humour, and the viewer cannot help but take part. Many of the names are puns or cues for jokes (AFT-R-YEW suggests 'After You', and refers to the rear of a ship). When the period of deliberation is up, Diane Nelson (the acting host) gives the correct answer and all three

verschiedene Unterhaltungsbeiträge. Bei Minute 5:35 tritt die Johnny-Mars-Band auf. Bei 11:15 kommen Würstchen, bei 21:05, Pornografie, und bei 23:30 ein Duett. Achten Sie auf die Uhr!"[13]

Das "Bootsspiel", das den Hauptteil des Films ausmacht, beginnt nach 4 Minuten. Das Foto einer großen Yacht, das aus einer Zeitschrift stammt, wird ins Bild gehalten. Sechs Begriffe werden darüber geblendet: BODO, MOKI MOKI, HEAVEN SABUV, VEGAS VAMP, BIG BOY, SEA DANCER. Als Stimmen im Off anfangen, über die Begriffe zu diskutieren, wird deutlich, dass es sich um Multiple-Choice-Antworten handelt, unter denen der "richtige" Name der Yacht herausgefunden werden muss.

Bob und Bill spielen das Spiel mit Ernst, aber gut gelaunt, und das Publikum kann nicht umhin mitzuspielen. Viele der Namen sind Wortspiele oder Stichworte für Witze (AFT-R-YEW legt "After You" [nach dir] nahe und bezieht sich auf das Heck des Schiffes). Wenn die Bedenkzeit abgelaufen ist, gibt Diane Nelson (sie spielt die Moderatorin) die richtige Antwort, und die drei diskutieren darüber. Mit Rücksicht auf die Uhr werden die bis zur vollen Minute verbleibenden Sekunden mit irgendeinem Filmmaterial gefüllt: den "Unterhaltungsbeiträgen", die zu Beginn versprochen wurden. Der erste stammt von Johnny Mars' Rhythm and Blues-Band bei einer Tanzparty.

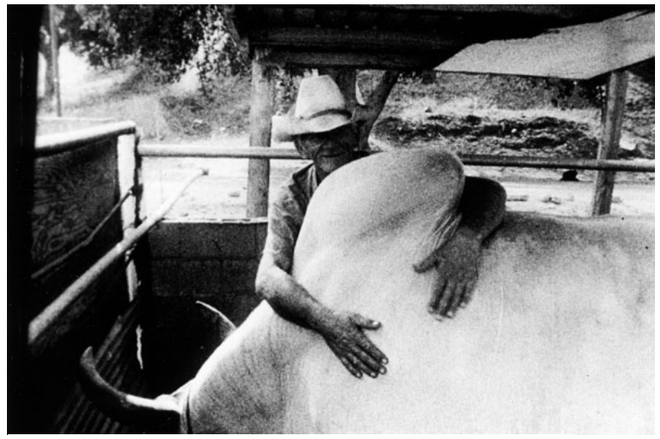
Jede vergangene Minute wird durch einen Zwischentitel und einen Summton angezeigt, das Spiel endet nach 26 Minuten. In der letzten Minute sieht Nelson (im Negativ) in die Kamera, um zu erklären, worum es in dem Film gerade ging: "verschiedene Ebenen der Publikumsbeteiligung". Bei exakt 30 Minuten, wird seine Rede unterbrochen und der Film scheint zu enden, um gleich darauf wieder zu beginnen. Der Film geht noch ein paar Minuten weiter, als weigere er sich, der Uhr durch das Enden zum verabredeten Zeitpunkt zu gehorchen.

Nelson war in den darauf folgenden Jahrzehnten nicht mehr so produktiv wie in den Sechziger Jahren. *Bleu Shut* **war die letzte große Arbeit dieser Periode. Filme, die danach kamen, wurden selten gezeigt oder in den Verleih gegeben.** *Suite California: Stops and Passes,* **eine ambitionierte Arbeit, die den Filmemacher mehrere Jahre lang beschäftigte, wurde nach der Premiere 1978 nur wenige Male gezeigt. Der Film thematisiert die Landschaft und Umwelt des Staates Kalifornien (in dem Nelson sein Leben lang gelebt hat) und auch den charakteristischen Gemütszustand, den dieser hervorruft. Spätere Arbeiten – mit Ausnahme von** *Hamlet Act* **(1982), einer erstaunlichen Shakespeare-Bearbeitung, versetzt in die selbstreflexive Welt der experimentellen Medien – wurden selten abgeschlossen oder gezeigt.[14]**

start a discussion. In deference to the clock, the seconds that remain until the end of the next full minute are filled with extraneous material: the 'entertainments' that were promised at the beginning, commencing with the Johnny Mars rhythm and blues band at a dance party.

Each minute is counted off by an intertitle and buzzer, with the game ending after twenty-six. In the last minute, Nelson (in negative) faces up to the camera to explain what the movie has been about: the viewers' 'different planes of involvement.' At exactly thirty minutes his speech is cut off and the film apparently ends, only to return soon after. The film persists for a few minutes more, as though refusing to obey the clock by ending at the agreed point.

Nelson did not sustain the prolific output of the sixties in later decades. *Bleu Shut* was the last major work of this period, and subsequent films were seldom shown or placed in distribution. *Suite California: Stops and Passes,* an ambitious work that occupied the filmmaker for several years, had only a few outings following its 1978 premiere. The film addresses the landscape and environment of the state of California (in which Nelson had lived his whole life), and also the idiosyncratic state of mind it seems to inspire. Works that followed – with the exception of *Hamlet Act* (1982), a stunning adaptation of Shakespeare, transplanted into the self-referential world of experimental media – were rarely finished or made public.[14]



Hauling Toto Big

1997 schloss Robert Nelson den bemerkenswerten Film *Hauling Toto Big* **ab. Zu dieser Zeit war der Filmemacher nicht in der Filmszene aktiv, der Film begann als ein Experiment, bei dem Kartons voll mit ungenutztem Schwarz-Weiß-Material Verwendung fanden. Außerdem fanden Ausschnitte aus anderen Arbeiten darin Eingang, darunter** *No-More* **(1971),** *Tiger Stymie* **(1985),** *He Sees Blind Horses and Bad Poetry* **(1986) und** *Limitations* **(1988). Ein großer Teil des Films besteht aus dichten Überblendungen, er enthält so viele Schichten, dass in der abschließenden Fassung unweigerlich Details verloren gehen mussten. Als ihm dies bewusst wurde, konnte er es zwar nicht mehr ertragen, den Film nach seiner Rückkehr aus dem Labor anzusehen, aber dennoch schickte er ihn direkt zum Ann Arbor Film Festival, wo er den ersten Preis gewann.**

Hauling Toto Big **ist eine überraschende und faszinierende Arbeit, die in vier Sätze unterteilt ist. Der Hauptteil besteht aus einer Adaption von** *The Cremation of Sam McGee* **des kanadischen Lyrikers Robert W. Service (1874-1958), ein makabres und vergnügliches Gedicht, das die Geschichte eines Goldgräbers aus dem Süden erzählt, der bei einer Expedition in die Eiswüste Yukons erfriert. Sein letzter Wunsch ist, dass seine Überreste verbrannt werden. Das Gedicht folgt seinem Partner, der unter Qualen versucht, diesen Wunsch zu erfüllen.[15] Die Protagonisten des Films leben die Erzählung in zunehmend surrealen Episoden aus, während das Bild zerkratzt, springt und an den Ecken in aller Ruhe verschwimmt.**

Die ganze Zeit läuft Text über die Bilder, stumme Botschaften des Filmemachers an das Publikum: "Fragen Sie mich nicht 'Warum sehen wir das?' ... 'Wie machen Sie das?' ... Ich werde Ihnen niemals meine Geheimnisse verraten ... Man nennt es miese transilvanische schwarze Magie ... Vertrauen Sie mir?" Ein Hypnotiseur (extrem weich gezeichnet) wendet sich an das Publikum und lullt es in Trance: "Der Film, den Sie gleich sehen werden, ist sehr ungewöhnlich ... Lehnen Sie sich zurück und entspannen Sie sich ... Sie befinden sich in einer sicheren, geschützten Umgebung ..."[16]

Das Eintauchen in das Erleben von *Hauling Toto Big* **scheint die nicht greifbare, flüchtige Natur von Robert Nelsons künstlerischem Anliegen einzufangen. Seine Filme sind für mich wie eine Entdeckungsreise: nicht nur zu dem, was mit Filmmaterial und den Gegebenheiten des Kinos möglich ist, sondern auch zu den Wahrheiten des Lebens selbst. Da sie unweigerlich mit der kulturellen Umgebung, in der sie entstanden sind, in Verbindung stehen, werden sie zu einer einzigartigen und persönlichen Reise durch das Unterbewusstsein der USA.**

Nach Jahren fernab der öffentlichen Arena hat Nelson kürzlich wieder begonnen, seine Arbeiten zu zeigen, angefangen mit drei vorsichtigen Vorführungen 2004 in San Francisco und vier Vorführungen in New York im Jahr darauf.[17] Die Bereitschaft, die Filme einem neuen Publikum zu zeigen, ist zweifellos ein Ergebnis der Sorgfalt und Aufmerksamkeit, die das Pacific Film Archive in Berkeley und das Academy Film Archive in Los Angeles ihnen im Bemühen um ihren Erhalt hat zukommen lassen. Heute, mit über 70 Jahren, spricht Nelson davon, für die Zeit nach seinem Tod einen "ordentlichen Stapel zurückzulassen", und als Teil dieses Vorhabens versucht er, endgültige Fassungen seiner Filme zu erstellen. Die Einzeltitel werden nun in Programmen zusammengefasst, die der Filmemacher selbst zusammenstellt und als Spulen des "Meta-Films" betrachtet, der sein Gesamtwerk ausmacht. Die Retrospektive in Oberhausen ist der erste Überblick, der jemals in Europa gezeigt wird, und gibt dem Publikum die Möglichkeit, Robert Nelsons Filme 40 Jahre nach seinem ersten Erfolg hier mit *Oh Dem Watermelons* **mit neuen Augen zu sehen.**

Mein Dank gilt Robert Nelson, Mark Toscano und dem Academy Film Archive.



More

Nelson's films appear to me as a voyage of discovery: not only of what the material and conditions of cinema are capable of, but also for truths about life itself. Inevitably linked to the cultural environment in which they were made, they amount to a unique and personal journey through America's subconscious.

After years away from the public arena, Nelson has recently begun to show his work again, commencing with three low-key screenings in San Francisco in 2004 and four shows in New York the following year.[17] This willingness to offer the films to new audiences is unquestionably a result of the care and attention they have received in the preservation activities of the Pacific Film Archive (Berkeley) and the Academy Film Archive (Los Angeles). Now in his seventies, Nelson speaks of 'leaving a neat pile' for after his death, and as part of this project, he is attempting to establish definitive versions of his films. The individual titles are now subsumed into programmes, assembled by the filmmaker himself, that are considered to be reels of the 'meta-film' that is his life's work. The retrospective in Oberhausen is the first survey ever mounted in Europe, and provides viewers with the opportunity to see Robert Nelson's films with fresh eyes, forty years after his first success here with *Oh Dem Watermelons.*

With thanks to Robert Nelson, Mark Toscano and the Academy Film Archive.

1 Robert Nelson im Interview mit Mark Webber, September 2003
2 *Building Muir Beach House* **(1961) und** *Last Week at Oona's Bath* **(1962)**
3 Robert Nelson im Interview mit Mark Webber, September 2003
4 Die San Francisco Mime Troupe war eine von Ron Davis (alias R. G. Davis) 1959 gegründete Guerilla-Theatergruppe. Sie war berühmt dafür, Theater auf die Straße zu bringen, und bezog sich dabei auf die Tradition der Commedia dell'Arte bis hin zu aktueller Sozialkritik und radikaler autonomer Politik.
5 Kurz nach *Plastic Haircut* **brachte die Mime Troupe eine Version von Alfred Jarrys** *Ubu Roi* **auf die Bühne, für die Wiley die Kostüme entwarf.**
6 Nelson hat die Ton- und Bildelemente immer wieder neu miteinander verbunden, daraus sind Filmversionen mit Titeln wie *Plastic Haircut Better Off* **und** *Plastic Compromise Haircut* **entstanden, deren Länge zwischen 10 und 28 Minuten variiert. Sie befinden sich alle im Pacific Film Archive.**
7 Reichs Komposition scheint zwei Musikstücke miteinander zu verbinden. Die Einleitung stammt aus dem Chor von *Massa's in de Cold Ground* **(Stephen Collins Foster, 1852), wohingegen der übrige Teil eine Adaption aus dem Chor von** *Oh! Dat Watermelon* **(Luke Schoolcraft, 1874) ist.**
8 Die "Springball"-Technik wurde in den 1920er Jahren von dem Animateur Max Fleischer entwickelt und gelang durch den US-amerikanischen Entertainer Mitch Miller in seiner Fernsehshow *Sing Along with Mitch* **1961-64 zu Popularität. Später wurde sie im** *Woodstock*-**Film parodiert. Die Einladung bei** *Watermelons* **mitzusingen, führt das Element der Publikumsbeteiligung ein, das später in** *Bleu Shut,* **einem der wichtigsten Filme von Nelson, eine zentrale Rolle spielte.**
9 Der Film ist in ähnlicher Weise missverstanden worden wie Peter Kubelkas *Unsere Afrikareise*

1 Robert Nelson interviewed by Mark Webber, September 2003
2 *Building Muir Beach House* (1961) and *Last Week at Oona's Bath* (1962)
3 Robert Nelson interviewed by Mark Webber, September 2003
4 The San Francisco Mime Troupe was a guerrilla theatre group founded by Ron Davis (aka R. G. Davis) in 1959. They became notorious for taking theatre out into the streets, drawing on the tradition of Commedia dell'Arte to present modern-day radical politics and social commentary.
5 Soon after *Plastic Haircut,* The Mime Troupe staged a version of Alfred Jarry's *Ubu Roi* using costumes designed by Wiley.
6 Nelson has continued to rearrange the sound and image elements in various combinations, leading to versions of the film with titles such as *Plastic Haircut Better Off* and *Plastic Compromise Haircut* that vary between 10 and 28 minutes long. Each of these has been preserved by the Pacific Film Archive.
7 Reich's composition appears to conflate two pieces of music. The introduction is the chorus of *Massa's in de Cold Ground* (Stephen Collins Foster, 1852), whereas the rest is adapted from the chorus of *Oh! Dat Watermelon* (Luke Schoolcraft, 1874).
8 The 'bouncing ball' technique was invented by animator Max Fleischer in the 1920s and popularized by American entertainer Mitch Miller in his *Sing Along with Mitch* TV show from 1961-64. It was later spoofed in the *Woodstock* movie. This invitation to sing along to *Watermelons* introduces an element of audience participation that would become central to *Bleu Shut*, one of Nelson's landmark films.
9 The film has been misunderstood in much the same way that some viewers don't realize that Peter Kubelka's *Unsere Afrikareise* (1961-66) satirizes the middle-class Austrians on a hunting trip, rather than

(1961-66), den so manches Publikum nicht als eine Satire auf MittelklasseösterreicherInnen auf Safari verstehen wollte, sondern als einen Film, der sie auf ihrer Reise begleitet.

10 Weitere Filme, an denen in dieser Zeit gearbeitet wurde, waren u. a. *Oily Peloso the Pumph Man* **(1966),** *Grateful Dead, Hot Leatherette, Half-Open and Lumpy, Superspread* **und** *Portrait of Gourley* **(alle 1967).**

11 Robert Nelson im Interview mit Mark Webber, September 2003

12 Das Essay *Structural Film* **von P. Adams Sitney wurde erstmalig im Sommer 1969 in** *Film Culture 47* **veröffentlicht.**

13 "Ich wollte einen Film machen, und darin sollte vor allem eine Uhr vorkommen. Denn die Leute gucken immer nach hinten zum Projektor, um zu sehen, wie viel noch auf der Spule ist. Ich wollte diese Information direkt auf die Leinwand bringen." (Robert Nelson im Interview mit Mark Webber, September 2003)

14 Darunter *R.I.P.* **(1970/74),** *Worldly Woman* **(1973),** *Special Warning* **(1976) und** *How To Get Out of a Burning House* **(1979)**

15 Sam wird nicht verbrannt, sondern aufgetaut und ist hocherfreut darüber, dass ihm zum ersten Mal warm wird, seit er seine Heimat verlassen hat.

16 Ursprünglich begann *No-More* **(1971) mit dem Hypnotiseur.**

17 Beim Other Cinema Storefront Theatre (San Francisco) im September 2004 und den Anthology Film Archives (New York) im Juli 2005

participates with them.

10 Other films that were worked on during this period include *Oily Peloso the Pumph Man* (1966), *Grateful Dead, Hot Leatherette, Half-Open and Lumpy, Superspread* and *Portrait of Gourley* (all 1967).

11 Robert Nelson interviewed by Mark Webber, September 2003

12 The essay *Structural Film* by P. Adams Sitney was first published in *Film Culture 47*, Summer 1969.

13 'I wanted to make a movie and the first idea that seemed important was a movie with a clock in it. It came from the fact that people are always looking back to see how much is still left on the projector, so I wanted to put it right up there on the screen.' (Robert Nelson interviewed by Mark Webber, September 2003)

14 Including *R.I.P.* (1970/74), *Worldly Woman* (1973), *Special Warning* (1976) and *How To Get Out of a Burning House* (1979)

15 Rather than being cremated, Sam is actually thawed out, and delighted to be warm for the first time since leaving home.

16 The hypnotist originally began *No-More* (1971).

17 At the Other Cinema storefront theatre (San Francisco) in September 2004, and Anthology Film Archives (New York) in July 2005

Mark Webber

Mark Webber ist freier Kurator bei Artists' Film and Video mit Wohnsitz in London und berät das London Film Festival bei der Programmauswahl. Zu seinen Projekten zählen "Reverence: Die Filme von Owen Land" (früher bekannt als George Landow), "Expanded Cinema: Film als Spektakel, Ereignis und Performance" und "Shoot Shoot Shoot: Britische Avantgardefilme 1966-76".

Mark Webber is an independent curator of artists' film and video based in London, and programme advisor to the London Film Festival. Previous projects have included 'Reverence: The Films of Owen Land' (formerly known as George Landow), 'Expanded Cinema: Film as Spectacle, Event & Performance', and 'Shoot Shoot Shoot: British Avant-Garde Film 1966-76'.

Robert Nelson: Der Feind des Archivars Robert Nelson: The Archivist's Enemy

von Mark Toscano

Mit fast perfekter Deutlichkeit kann ich mir den Ausdruck stummen Entsetzens auf den Gesichtern zweier Angestellter der Pacific Film Archives vorstellen, als Robert Nelson im November 2002 nebenbei erwähnte, er habe vor, seinen kurz zuvor wieder aufgefundenen Film *Confessions of a Black Mother-Succuba* **zu zerstören.**

Nelson hatte schon einige Jahre vorher das Original und alle Kopien zerstört, doch auf wundersame Weise war ein vergessenes Dupnegativ in irgendeiner Garage aufgetaucht. Die Person, die den Film gerettet hatte, gab Robert das Negativ zurück, ohne zu wissen, dass dies einer Opfergabe gleichkam, und brachte ihn damit in das unerwünschte Dilemma zu entscheiden, ob er den Film erneut zerstören sollte. Am oben erwähnten Abend ließ er keinen Zweifel an seinen Absichten. Und ich kann nicht umhin zu glauben, dass es ihm Vergnügen bereitete, dies im Beisein von zwei Filmarchivarinnen zu sagen.

Acht Monate später war ich dann für die Archivierung der Nelson-Sammlung beim Academy Film Archive zuständig und versuchte, ihn davon zu überzeugen, den Film am Leben zu lassen.



Zweckentfremdete Filme Repurposed films

With what I imagine to be near-perfect clarity, I can picture the expressions of silent horror on the faces of two Pacific Film Archive staff members when, in November of 2002, Robert Nelson casually mentioned that he planned to destroy his recently re-discovered film *Confessions of a Black Mother-Succuba.*

Nelson had already destroyed the original and all of his prints several years before, and a forgotten duplicate negative had miraculously surfaced in someone's garage. The film's saviour gave the negative back to Robert in an unwitting sacrificial offering, and Robert was confronted with an unwanted dilemma, whether or not to re-destroy the film. The aforementioned evening in question, he made his intentions clear. I can't help but think that he got a gentle kick out of saying this in front of two film archivists.

Warum zerstören?

Nelson war in der zweiten Hälfte der 1960er unglaublich produktiv, allein 1967 entstanden ungefähr 12 Filme. Doch kann man mit Sicherheit sagen, dass er im Laufe der Jahre immer öfter dachte, einige seiner Filme (oder wenigstens einzelne Aspekte darin) seien ein wenig problematisch oder unpassend, und in den 1990ern stand sein Entschluss fest, etwas dagegen zu unternehmen.

So drehte er zum Beispiel 1965-1966 *Oh Dem Watermelons, Sixty Lazy Dogs, Thick Pucker, Confessions of a Black Mother-Succuba, Oily Peloso the Pumph Man* **und einen Audiomonolog mit dem Titel** *The Population Explosion Motorcycle Horse. Watermelons* **war immer und eindeutig erfolgreich. Aber wie steht es mit den anderen? Nelson betrachtete** *Sixty Lazy Dogs* **nicht als richtigen Film. Es kam nie zu einer endgültigen Fassung von** *Thick Pucker*, **die der reichen und lohnenden Erfahrung seiner Entstehung (mit dem Komponisten Steve Reich) entsprochen hätte. In den späten 1990ern versuchte Robert, diese beiden Filme und** *Oily Peloso* **zu kürzeren Versionen zusammenzuschneiden, um ihre gelungenen Passagen herauszudestillieren, war mit dem Ergebnis jedoch nicht zufrieden. Er warf sie weg.** *Confessions* **ließ ihn mittlerweile erschaudern, er hielt ihn für zu libidinös und womöglich auch deplatziert außerhalb des Kontextes seines Entstehungsjahres, 1965. Und Robert konnte einfach keinen Grund finden, warum** *Population Explosion Motorcycle Horse* **weiter existieren sollte. Beide Filme hat er völlig zerstört.**



Suite California Stops and Passes: Part 1

Wie?

Es gab zwei Methoden der Zerstörung, sie waren kreativ und ziemlich teuflisch. Das Material wurde entweder auf Filmrollen aufgespult und langsam in einen Reißwolf gefüttert oder auf Bobbys gespielt, lackiert, angemalt und in Kunstobjekte verwandelt oder sogar, wie in einem Fall, zur Sitzfläche eines Stuhls umfunktioniert. Wenn Robert über diese verheerende Phase spricht, grinst er und beschreibt die Methoden der Zerstörung mit unverhohlener Schadenfreude, ja, sogar mit einem gewissen Stolz.

Ein großer Teil der Zerstörung und Wiederherstellung fand in den späten 1990ern statt, als er nicht mehr am Filminstitut der Universität von Wisconsin in Milwaukee lehrte. Robert kam nach Kalifornien zurück und hatte offensichtlich das Verlangen nach Läuterung; er sortierte aus, stutzte zurecht, zerschnippelte sein Werk. Entweder er zerstörte, oder er schnitt eine neue Fassung und zerstörte dann. Doch einige der neuen Schnittfassungen funktionierten. Robert nahm *King David* **(1970) und** *Rest in Pieces* **(1970/74) in Angriff, er zwang sie in die Knie und entdeckte schließlich stärkere, erfolgreiche Filme, wo er früher lediglich problematische und partielle Misserfolge sah.**

Der Stoff, aus dem die Albträume eines Archivars sind

Ich habe meine Rolle weiter oben betont, weil ich oft in der seltsamen Lage bin, einerseits die Originalfilme, so wie sie waren, erhalten zu wollen, andererseits die manchmal subtilen, manchmal radikalen Änderungen zu respektieren, zu verstehen und gutzuheißen, die Robert an einigen seiner Filme vorgenommen hat oder vornehmen will.

Manche waren bereits bearbeitet, als sie in meine Hände gelangten, so auch die schon erwähnten Filme *King David* **und** *Rest in Pieces.* **Beide wurden ungefähr um die Hälfte gekürzt und umgeschnitten, um ihre vormals chronologische Struktur aufzulösen. Als Archivar sträuben sich mir bei dem Gedanken, dass die Originalversionen dieser Filme so radikal umgearbeitet und endgültig verändert wurden, die Haare. Doch als Bewunderer von Roberts Arbeit gefielen mir die neuen Versionen der Filme viel besser als die Originale. Niemand kann ihm das Recht absprechen, mit seiner Arbeit herumzuspielen. Ich respektiere Roberts Entscheidung, etwas "Besseres" aus Arbeiten machen zu wollen, die er für unangemessen oder teilweise für schlecht hält, selbst wenn das "die Zerstörung des Originals" bedeutet. Während dieses "Original" für diesen Künstler in dieser Welt keinen Platz mehr hat, hat die neugeschaffene Version dies sehr wohl. Und eben diese überarbeiteten Versionen werden nun in Archiven erhalten und sind öfter zu sehen, als die Originale es in den letzten 35 Jahren jemals waren.**

"Auf dem gebührenden Platz, um zu beschränken; zentral und korrekt, um zu vereinigen"

Robert hat dieses "Gemetzel" nicht immer aus Unzufriedenheit heraus veranstaltet, und es steckte auch nicht immer der Wunsch nach einer Änderung der Struktur dahinter. *Limitations* **(1988) ist ein Film, den er in einem Semester seiner Lehrtätigkeit in Milwaukee gedreht hat. Er wollte damit experimentieren, ein Subjekt mit zwei Kameras aufzunehmen, die sich in einem**

Eight months later, I found myself the preservationist in charge of work on Nelson's collection at the Academy Film Archive, trying to convince him to let the film live.

Why destroy?

Nelson was incredibly prolific in the mid-to-late 60s, turning out about twelve films in 1967 alone. However, I think it's safe to say that over the years, Robert thought more and more that some of his films (or at least aspects of them) were a little problematic or troubled, and in the '90s he was determined to do something to remedy that.

For instance, in 1965-1966, he made *Oh Dem Watermelons, Sixty Lazy Dogs, Thick Pucker, Confessions of a Black Mother-Succuba, Oily Peloso the Pumph Man*, and an audio monologue called *The Population Explosion Motorcycle Horse. Watermelons* has enjoyed a lasting, unequivocal success. What about the others? Nelson considered *Sixty Lazy Dogs* more an excuse for a film than a real film. *Thick Pucker* never came together in a final form that justified the rich and rewarding experience of its making (with composer Steve Reich). In the late 90s, Robert tried to cut these and *Oily Peloso* down into shorter versions to try to distill their moments of greatness, but wasn't happy with the results. He junked them. Meanwhile *Confessions* now made him cringe as being too libidinal, and perhaps having no context or place outside of 1965. And Robert quite frankly couldn't see any reason for *Population Explosion Motorcycle Horse* to continue to exist. He destroyed both completely.

How?

The methods of destruction were twofold, creative, and more than a little devilish. The materials were either wound onto reels and slowly fed into a paper shredder, or tightly packed onto cores and lacquered, painted, and turned into art objects or even, in one case, the seat of a stool. Robert speaks of this period of devastation with an unashamed grin and describes his methods of destruction with barely contained glee and even a certain pride.

Much of this destruction and reconstruction happened in the late 90s following his departure from a teaching position in the film department at the University of Wisconsin, Milwaukee. Robert was coming back home to California and clearly needed to purge himself, by culling, pruning, snipping at his oeuvre. He either destroyed, or re-edited and then destroyed. Some of the re-edits worked, though. Robert attacked and wrestled *King David* (1970) and *Rest in Pieces* (1970/74) into submission, discovering stronger, successful films where, for him, troubled partial failures once were.

This is the stuff an archivist's nightmares are made of

The reason I emphasized my own role earlier is that in working on Robert's films, I often find myself in the odd position of both feeling the urge to preserve the original films as they always existed, as well as respect, understand, and ap-

180° Winkel genau gegenüberstehen. Mit Hilfe seiner Studierenden entstand so ein ganzes Bündel an Film- und Tonmaterial, und Robert schnitt beides zu einer komplexen Montage zusammen, die häufig aus bis zu vier Überblendungen bestand. Er machte nur eine Kopie, und zwar ohne Lichttonspur, und zeigte sie ein paar Mal mit einem Projektor, der Bild und Ton aus getrennten Quellen synchron abspielen konnte. Dann legte er den Film zur Seite. Fast zehn Jahre später nahm er vier Stücke aus der Filmkopie und dem Magnettonmaster heraus und integrierte sie in seinen Film *Hauling Toto Big* **(1997).**

2004 wurde *Limitations* **archiviert. Mit nicht mehr als den Originalen, einer unvollständigen Kopie ohne Ton, einem unvollständigen Magnettonmaster und einem U-Matic-Video, musste der endgültige Film im Prinzip komplett rekonstruiert werden. Die Originale, vier an die geschnittene Arbeitskopie angepasste Negative (A-B-C-D), waren völlig intakt, aber es gab keine Aufzeichnungen darüber, wie sie richtig zusammenkopiert werden sollten, damit das Ergebnis stimmte. Schließlich musste ich gemeinsam mit dem Kopiertechniker der Triage Labs die unvollständige Kopie ohne Ton, das Video und sogar einige der Originale von** *Hauling Toto Big* **heranziehen, um festzulegen, wie lang die Übergänge und Überblendungen wohl sein sollten, welche Filmrolle in welche übergehen sollte und so weiter.**

Der Ton war ein weiteres Problem. Nachdem der Ton für die weitere Bearbeitung am Computer digitalisiert war, gelang es John Polito bei Audio Mechanics die vier Lücken im Magnetmaster zu füllen, indem er den Ton von dem U-Matic-Video aufnahm, der glücklicherweise von überraschend guter Qualität war. Als Bild und Ton vorlagen, erstellte das Labor eine Kopie, aber wir benötigten zwei Versuche, bis die Synchronisierung stimmte, da es keinen Referenzfilm gab, an dem sich die TechnikerInnen hätten orientieren können.

Ich sah mir die Kopie an und wusste, dass sie anders war. Sehr anders? Das ist schwer zu beziffern, aber nicht zu sehr. Es ist im Grunde derselbe Film. Aber ich sah darin Dinge, die ich in der Originalkopie nie zuvor gesehen hatte, und die kannte ich gut, denn ich hatte sie etwa 15 Mal angeschaut. Diese mir unvertrauten Dinge waren hauptsächlich Bilddetails oder auch nur eine Überblendung, die sich anders anfühlte, weil sie 17 Jahre später auf einer anderen Kopiermaschine gemacht wurde. Außerdem war das Rohfilmmaterial unserer neuen Kopie notgedrungen ein anderes, da es sich seit 1988 verändert hat. Nachdem ich ihn ein paar Mal angesehen hatte, hielt ich die Unterschiede nicht für störend genug, um den Film abzulehnen. Ich fand, dass der Grundcharakter der Arbeit gänzlich erhalten geblieben war und tröstete mich damit, dass es keine Möglichkeit gab, eine Kopie anzufertigen, die mit dem Original identisch war, einem Original, das zunächst einmal nur die vorläufige Kopie einer im Grunde ungesehenen Arbeit war. Den Ausschlag aber würde geben, ob Robert damit einverstanden war. Er war es. Ich zeigte ihm den Film und er meinte: "Es kommen ein paar Dinge darin vor, an die ich mich nicht erinnere, aber ich würde sagen, das ist der Film." Das stellte ich nicht in Frage.

Das ist der Film

***Was* also ist der Film? P. Adams Sitney war 2005 in Los Angeles zu Besuch und kam in die Academy, weil er unbedingt die neue Kopie von** *Bleu Shut* **(1970) sehen wollte, die es inzwischen gab. Er hatte den Film seit Jahren nicht mehr gesehen und nun beim Screening großen Spaß, bis er ganz zum Schluss plötzlich vom Stuhl aufsprang und wild gestikulierte. Eine Minute später war der Film vorbei und P. Adams erklärte, er sei sehr konsterniert gewesen über das Verschwinden einer Texttafel am Ende des Films, die er**

preciate the sometimes subtle, sometimes radical manipulations Robert has performed or considers performing on some of his films.

Some were changed before I got to them, such as the aforementioned *King David* and *Rest in Pieces.* Both were shortened by about 50% and rearranged in ways to obliterate their formerly chronological structures. As a preservationist, part of me cringes at the thought of the original versions of these films so radically re-worked and irretrievably changed. But as an admirer of Robert's work, I found the new versions much better than the originals. No one is in a position to deny him the right to fiddle with his own work. I respect Robert's decision to try to make something 'better' out of work he felt was inadequate or failed in some way, even if it means 'destroying the original'. But while that 'original' film no longer has a place in the world for this artist, the reborn version does. And these revised versions are the films that are being preserved, and which are now being seen more than the originals ever were for the past 35 years.

'In the appropriate place, in order to limit; central and correct, in order to unite'

For Robert, this 'butchery' has not always been done out of dissatisfaction, and has not always represented a desired change in structure. *Limitations* (1988) is a film Robert made during one semester while teaching in Milwaukee. He wanted to experiment with shooting a subject with two cameras set 180 degrees opposite each other. With help from his students, a bunch of footage and sound was generated in this fashion, and Robert edited both into a complex montage that often features up to four layers of superimposition. Robert only made one print with no optical soundtrack, and showed it a few times using a projector capable of playing the picture and sound in synchronization from separate elements. He then put the film away. Almost ten years later, Robert took four pieces out of the print and the magnetic sound master and incorporated them into his film *Hauling Toto Big* (1997).

In 2004, *Limitations* was preserved. With only the originals, an incomplete silent print, an incomplete magnetic sound master, and a U-matic videotape to go from, the final film essentially had to be recreated from scratch. The originals were totally intact in the form of four conformed picture rolls (A-B-C-D), but no paperwork existed on how to print them together to get the correct results. Eventually, with the optical printing technician at Triage Labs, we had to consult the incomplete silent print, the videotape, and even some of the originals for *Hauling Toto Big* to try to determine how long the dissolves and superimpositions were, which roll faded into which other roll, and so forth.

The audio was another problem. After transferring the audio into a digital work station, John Polito at Audio Mechanics was able to fill in the four gaps in the magnetic master by actually grabbing the sound from the U-matic videotape, which luckily sounded surprisingly good. With both image and sound figured out, the lab made a print, but we needed two tries before getting the synch right, as there was no film reference for them to go by.

I watched the print, and knew it was different. How different? It's unquantifiable, but not too much. Basically, it's the same film. But I now saw things I had never seen before in the original print which I had viewed maybe 15 times and was quite used to. These unfamiliar things were mainly little pictorial details, or even just the way a dissolve had a different feeling because it was done 17 years later on a different printer. Plus our new print was unavoidably on a different stock, as the film stocks had changed since 1988. After looking at it a few times, I decided that the differences didn't bother me enough to negate the work. I felt the essential character of the work was utterly intact, and consoled myself with the idea that there was no way to make it identical to the original print, which to begin with was only a first answer print of an essentially unseen work. The final test was for Robert to approve it. He did. I showed it to him, and he said, 'There are some things in there I don't remember seeing before, but as far as I'm concerned, this is the film.' I didn't argue.

This is the film

So, *what* is the film? P. Adams Sitney visited L. A. in 2005 and came by the Academy, where he was eager to see a new print of *Bleu Shut* (1970) that had been made. He hadn't seen it in years, and enjoyed reviewing it immensely, until the very end, when he suddenly jumped in his seat, and made a wild gesture in the air.

immer gemocht hatte. Nelson hatte sie schon Jahre zuvor entfernt.

***Plastic Haircut* (1963) gibt es inzwischen in vier unterschiedlichen Versionen, es sind vier Varianten von Nelsons Experimentieren mit den zentralen Bild- und Tonelementen des Films. Auch wenn Sie die Originalfassung von 1963 sehen werden, vergessen Sie nicht, es ist nur eine von vielen Möglichkeiten.**

Als Robert 2003 zum ersten Mal *King David* **umschnitt, benutzte er dafür eine Vorführkopie. Diese Kopie wurde ein paar Mal gezeigt und bekam eine sehr positive Resonanz. Als ich mit den Arbeiten zum Erhalt dieses Films begann, sah ich mir die Originale an und stellte fest, dass sie nicht mit dieser bekannten Schnittversion übereinstimmten. Ich sprach Robert darauf an, und er erklärte mir, dass der Umschnitt das Äußerste war, was er herausholen konnte, wenn Bild und Ton untrennbar verbunden waren. Sobald er beim Schneiden der Kopie eine Struktur gefunden hatte, die ihm gefiel, nahm er sich die getrennten Bild- und Magnettonoriginale vor und folgte dieser Struktur, machte aber mit sicherem Gespür für Improvisation noch eine "Feinabstimmung". Der** *King David,* **der in Oberhausen gezeigt wird, ist also nicht derselbe, der 2005 in den Anthology Film Archives gezeigt wurde oder 2004 beim Other Cinema, und keine dieser beiden Versionen entspricht der, die bei Canyon Cinema von 1970-1995 im Verleih war.**

F: Wie dreht Robert Nelson einen Film über einen Elefanten?
A: Er schneidet alles heraus, was einem Elefanten ähnelt

Ich für meinen Teil meine, dass Robert vielleicht manchmal etwas übereifrig in seiner Filmografie herumgeschnitten und gekürzt hat, aber ich sehe auch, wie sehr dieser Prozess ihn belebt und vielleicht gereinigt hat, als er bei der Rückkehr nach Kalifornien an einem Wendepunkt in seinem Leben stand. Er ging fast sein gesamtes Filmschaffen sorgfältig durch und machte durch direkte Konfrontation mit jedem einzelnen seiner Werke seinen Frieden damit; etwas, das nur sehr wenige KünstlerInnen überhaupt einmal tun und noch weniger mit solch einer Intensität. Er sah viele Dinge, die ihm nicht gefielen und entschloss sich, an den Problemen zu arbeiten. Und manchmal, so sagt er, "ist der Patient während der Operation gestorben" und er hatte die Kraft (oder die Unbekümmertheit? Oder beides?), sich des Körpers zu entledigen. Als Künstler tat er dies in einem Zustand, der sich der Reinheit annähert, ganz für sich selbst, für seinen eigenen Seelenfrieden, Stolz, Geschmack, Hunger, für jeden einzelnen dieser Aspekte oder alle gemeinsam.

Doch geben FilmemacherInnen nicht ein gewisses Maß an Eigentumsrechten an ihrem Werk auf, wenn sie einen Film drehen und ihn in die Welt entlassen, indem sie ihn einem Publikum vorführen? Wenn das Publikum einen Film sieht, beansprucht es ein gewisses Recht auf ihn, wie auf etwas, das ihm geschenkt wurde und das es möglicherweise in irgendeiner Form behalten will. Bestiehlt Robert also die Menschen, die sich aus seinen Filmen etwas für sich herausgenommen haben? Kürzlich rief der Filmemacher Thom Andersen an und fragte, ob er eine Kopie von Roberts Film *Superspread* **(1967) ausleihen könne, um ihn in einem Kurs zu zeigen. Als ich ihm mitteilte, dass Robert ihn für defekt und nicht wiederherstellbar erklärt und dann zerstört hatte, war Thom enttäuscht und sagte, der Film hätte großen Eindruck auf ihn gemacht, als er ihn 1967 zum ersten Mal sah. Ich fragte mich, ob Thom durch die Zerstörung des Films etwas verloren ging, worauf Robert gar kein Recht mehr hatte; doch ich weiß nicht, ob es darauf eine Antwort gibt.**

Ich weiß, der Versuch eines Filmemachers, die "technischen Defekte" ei-



The Great Blondino

A minute later the film was over, and P. Adams explained that he was irritated at the disappearance of a title card at the end of the film that he had always liked. Nelson had removed it years before.

Plastic Haircut (1963) now exists in four different versions, representing four ways that Nelson experimented with arranging the film's key picture and sound elements. So although you'll be seeing the original one from 1963, bear in mind it's only one of the possibilities.

When Robert first re-edited *King David* in 2003, he did so by recutting an existing release print. This print was screened a few times, and was received quite well. When I began work to preserve the film, I inspected the originals and discovered them to not match this familiar re-edit. I asked Robert about it, and he explained that the re-edited print represented the furthest he could go in reworking the film with image and sound inextricably linked. Once he had discovered a structure he liked via editing the print, he turned to the separate picture and magnetic sound originals, and followed this structure, but 'fine-tuned' the film with a surehanded improvisatory flair. So the *King David* showing in Oberhausen is not the same one seen at Anthology Film Archives in 2005 or at Other Cinema in 2004, and neither of these are the version distributed by Canyon Cinema from 1970-1995.

Q: How does Robert Nelson make a film about an elephant?
A: He cuts away anything that looks like an elephant

For my part, I think that at times, Robert may have been a little overzealous in slashing and burning through his own filmography, but I also see how much this process invigorated and perhaps purified him in the wake of a major life change surrounding his return to California. He went carefully through nearly his entire film output, coming to terms with each work in direct confrontation, something few artists probably ever do, let alone with such intensity. He saw many things he didn't like, and decided to work on the problems. And as he puts it, 'sometimes the patient died during surgery' and he had the strength (or abandon? or both?) to dispose of the body. As the artist, he did this in something close to a pure state, utterly for himself, for his own peace of mind, pride, taste, hunger, any or all of those things.

But at the same time, when a filmmaker makes a film and releases it into the world via screening it to an audience, do they give up a certain portion of ownership of the work? When a spectator sees a film, perhaps they claim a certain right to it as something that was given to them, and which they may or may not want to keep, in a sense. So is Robert stealing something from these people who may have taken a part of one of his films for themselves? Recently, the filmmaker Thom Andersen called up to see if he could borrow a print of Robert's film *Superspread* (1967) to show his class. When I told him that Robert had deemed it flawed and unfixable, and had destroyed it, Thom was disappointed, saying that the film had made a real impact on him when he'd first seen it in 1967. I asked myself if Thom had lost something in the destruction of the film that wasn't rightfully Robert's to take away, but I'm not sure there's any answer.

I do know that this is absolutely no George Lucas at work, with the filmmaker trying to 'correct' the 'technical flaws' of an earlier project. Nelson's filmography

nes früheren Projekts zu "korrigieren", heißt absolut nicht, dass hier gleich ein George Lucas am Werk ist. Nelsons Filmografie ist eine fortlaufende Arbeit. Als er vor zehn Jahren nach Kalifornien zurückkehrte, fand er dort neue Freiheit und neue Lebenskraft, die seine Neugier für das eigene Werk wieder weckten. Er beschloss, es mit kritischem Blick zu untersuchen. Viel von dem, was er sah, fand seine Zustimmung. Manches musste etwas zusammengeschnitten werden, anderes schlachtete er komplett aus. Und manches lehnte er von vornherein ab. Es freut mich sehr, dass es genug Überlebende für fünf Programme in Oberhausen gibt, selbst wenn Robert Nelson noch nicht dazu bereit ist, sein Chirurgenwerkzeug aus der Hand zu legen.

is a work in progress. Returning to California about ten years ago, he discovered a new-found freedom and vigor which brought him a revived curiosity about his own work. He decided to investigate with a critical eye. Much of what he found met with his approval. Some seemed to need a bit of pruning, some to need full-on eviscerating. Some were rejected outright. I'm thrilled that there are enough survivors to fill five programs at Oberhausen, even if Robert's not quite ready to lay down his surgeon's tools.

Nelsons Filmopfer

Diese Filme sind endgültig verloren.

1963 *King Ubu*
1965 *Sixty Lazy Dogs*
Thick Pucker
1967 *Penny Bright and Jimmy Witherspoon*
Superspread
1986 *He Sees Blind Horses and Bad Poetry*

Nelson film casualities

These films are lost, and totally unrecoverable.

1963 *King Ubu*
1965 *Sixty Lazy Dogs*
Thick Pucker
1967 *Penny Bright and Jimmy Witherspoon*
Superspread
1986 *He Sees Blind Horses and Bad Poetry*

Sie haben es geschafft (R.A.N. zu entkommen)

Filme sind manchmal vertrackte Dinger. Diese Filme haben wie durch ein Wunder irgendwie überlebt, obwohl Robert sie zerstören wollte.

1962 *The Mystery of Amelia Air-Heart Solved!*
1965 *Confessions of a Black Mother-Succuba*
Thick Pucker 2
Oily Peloso the Pumph Man
The Population Explosion Motorcycle Horse
1967 *Half-Open and Lumpy*
Portrait of Gourley
1968 *The Beard*
1969 *What Do You Talk About?*
1971 *No-More*
1974 *Rest in Pieces*

The ones that got away (from R.A.N.)

Films can be pesky critters. These are films that miraculously survived somehow, despite Robert's intention to destroy them.

1962 *The Mystery of Amelia Air-Heart Solved!*
1965 *Confessions of a Black Mother-Succuba*
Thick Pucker 2
Oily Peloso the Pumph Man
The Population Explosion Motorcycle Horse
1967 *Half-Open and Lumpy*
Portrait of Gourley
1968 *The Beard*
1969 *What Do You Talk About?*
1971 *No-More*
1974 *Rest in Pieces*

Mark Toscano

Mark Toscano ist Filmarchivar beim Academy Film Archive in Los Angeles und dort auf Independent- und Experimentalfilm spezialisiert. Über sein laufendes Projekt zur Archivierung des Gesamtwerks von Stan Brakhage hinaus hat er unter anderem Filme von Satyajit Ray, Ray Harryhausen, Les Blank, Will Hindle, John und James Whitney, Pat O'Neill und natürlich von Robert Nelson bearbeitet.

Mark Toscano is a film preservationist at the Academy Film Archive, where he specializes in independent and experimental films. In addition to an ongoing project to preserve the complete works of Stan Brakhage, he has been working on films by Satyajit Ray, Ray Harryhausen, Les Blank, Will Hindle, John and James Whitney, Pat O'Neill, and of course, Robert Nelson, among others.

Programm 1 — RAN with the Movie Camera — Freitag 5.5.06, 17:00 Uhr, Gloria

Confessions of a Black Mother-Succuba

USA 1965
16', 16 mm, s/w

Regie Robert Nelson
DarstellerInnen Audrey, Deborah u. a.

restauriert vom preserved by the **Academy Film Archive**

Nelson hat diese wilde Collage aus inszenierten absurden Erotika und bizarrem Found Footage zusammengebraut. Er verwendet (und untergräbt) die ganze Obszönität, Seichtheit und plumpe Nötigung der US-amerikanischen Medien und Werbung und schafft daraus eine wüste, satirische Anmache. (MT) Nelson concocted this wild collage film from a mix of staged absurdist erotica and bizarre found footage. He uses (and subverts) all the obscenity, shallowness, and unsubtle coercion of American media and advertising to create a raucous, satirical come-on. (MT)

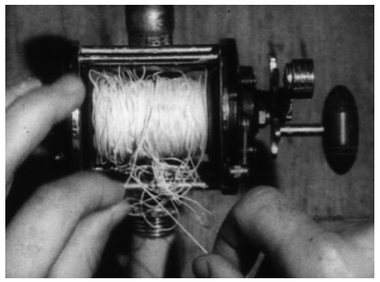


The Awful Backlash

USA 1967
15', 16 mm, s/w

Regie Robert Nelson, William Allan
Drehbuch William Allan
Kamera Robert Nelson
Darsteller William Allan

restauriert vom preserved by the **Academy Film Archive**



The Awful Backlash **handelt "von nichts weiter als zwei Händen, die etwas zu entwirren beginnen, was wie eine verwickelte Angelschnur aussieht. Jedes weitere Zeugnis des verwirrenden Wortes 'awful' (schrecklich) im Filmtitel – über das wortwörtliche Entwirren der Schnur hinaus – bleibt der Film schuldig, also bleibt im wahrsten Sinne des Wortes 'ein loses Ende'. Das Publikum weiß weder über den Vorfall, der zu diesem Backlash, zur Verwicklung geführt hat, noch warum der Regisseur diesen Titel einmal gewählt hat und auch nichts von einem Versuch, einen Erzählstrang jenseits dessen, was man sieht, hineinzubringen. Vielleicht gibt es ein Verbindungsglied, das eine umgekehrte Reaktion bewirkt. Wenn der Faden sich von einem vielfältigen Gebilde hin zur einzelnen Linie entwickelt, verschafft das nach und nach Erleichterung." (Pamela Kember)** *The Awful Backlash* focuses 'solely on a pair of hands as they begin to unravel what appears to be a tangled fishing line. Any further evidence of the title's confusing "awfulness" – other than the literal disentanglement of the line remains, however, tentative, left as it were, literally, at a loose end. The viewer knows nothing of the incident that led to this backlash or entanglement; nor of the directors' initial motive for the title indeed not of any other attempt at blending an additional storyline beyond what is seen. There is, perhaps, one link with a reverse reaction – a sense of gradual recovery taking place, as the thread unfolds from a position of multiplicity back to a singular line.' (Pamela Kember)

Limitations

USA 1988
9', 16 mm, s/w

Regie Robert Nelson
DarstellerInnen The Jones Family

restauriert vom preserved by the **Academy Film Archive**



"Ein Experiment mit Gruppenporträts, bei dem wir die Köpfe der Modelle gleichzeitig von verschiedenen Seiten sehen. Wahrscheinlich nicht die Lösung für alle Gruppenporträts, doch in jedem Fall einmal ein ganz anderes Ergebnis." (Q. A. Standish) 'An experiment in group portraiture in which we are simultaneously seeing opposing sides of the sitters' heads. Probably not a solution for every group portrait, but a distinctive result has been achieved here nonetheless.' (Q. A. Standish)

The Great Blondino

USA 1967
43', 16 mm, Farbe

Regie Robert Nelson, William T. Wiley
Schnitt Robert Nelson
Musik Moving Van Walters and His Truck
DarstellerInnen Chuck Wiley, Lew Welch, Sandra Juste

restauriert vom Pacific Film Archive in Kooperation mit Robert Nelson und Unterstützung der William H. Donner Foundation und dem National Endowment for the Arts



The Great Blondino **folgt einem anachronistisch gekleideten jungen Mann, der durch eine verlockende, manchmal aufwühlende Welt navigiert, und das mit einer Neugier, die uns viel von Nelsons genialer, freier Vision verstehen lässt.** *Blondino* **wurde ohne Druck und Erwartungen gedreht und bekam erst eine kohärente Form, als Nelson ihn beim Schneiden zu einem Ganzen verwob. Im Ergebnis ein Film, der völlig überschwänglich und frei von herkömmlichen filmischen Zwängen wirkt, doch dabei künstlerische Strenge und Richtung besitzt, die ihn davor bewahren, abgehoben zu wirken. Ein unglaublich meisterhafter Drahtseilakt. (MT)** *The Great Blondino* follows an anachronistically attired young fellow as he navigates a beguiling, sometimes troubling world with a curiosity that opens us wide to the filmmakers' inspired, freeform vision. *Blondino* was created with no pressure or expectations, and came together in coherent form only as Nelson began to weave it together during the editing process. The result is a film which feels utterly exuberant and freed from rote cinematic restriction, yet embodies an artistic rigor and direction that prevents it from ever seeming too unhinged. An incredible feat of tightrope walking. (MT)

Programm 2 — RAN with the Movie Camera — Freitag 5.5.06, 22:30 Uhr, Lichtburg

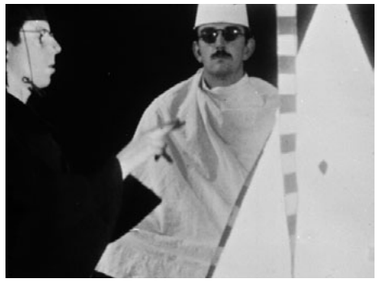
Plastic Haircut

USA 1963
16', 16 mm, s/w

Regie Robert Nelson, Ron Davis, Robert Hudson, William T. Wiley, Steve Reich
Kamera, Schnitt Robert Nelson
Musik Steve Reich
Bühnenbild William T. Wiley, Robert Hudson
DarstellerInnen Ron Davis, Judy Goldhaft

restauriert vom Pacific Film Archive in Kooperation mit Robert Nelson und Unterstützung der William H. Donner Foundation und dem National Endowment for the Arts

Eine vom Dada inspirierte Performance, in der absurde Aktionen in einer Umgebung seltsamer Symbole und grafischer Formen stattfinden. (MW) "Keiner von uns hatte damals eine Ahnung, wie man Filme dreht, aber wir verstanden alle etwas von Kunst (besonders, dass sie mit Spaß zu tun hatte)." (RAN) Dada-inspired performance in which absurd actions take place in an environment of strange symbols and graphic forms. (MW) 'None of us knew anything about making movies at that time, but we all knew about art (namely, that it had something to do with having a good time).' (RAN)



The Off-Handed Jape

USA 1967
9', 16 mm, Farbe

Regie Robert Nelson, William T. Wiley
Schnitt Robert Nelson
Darsteller Robert Nelson, William T. Wiley

restauriert vom preserved by the **Academy Film Archive**

Eine witzige Unterrichtsstunde in der Gestenschauspielerei des Dr. Otis Bird und Butch Babad, die so nützliche Dinge zeigt wie "An der Schwelle zur Erinnerung" und "Deinen Freund wissen lassen, dass sein Hosenstall offen steht." (MW) "Für angehende Schauspieler, deren Schwäche die Komik ist, kann dieser Film von unschätzbarem Wert sein." (William T. Wiley) A humorous lesson in gestural acting from Dr. Otis Bird and Butch Babad, demonstrating such useful phrases as 'the verge of remembering' and 'letting your friend know he's forgotten to zip up his pants.' (MW) 'This film can be of immeasurable aid to would-be actors who are weak in the jape.' (William T. Wiley)



Hot Leatherette

USA 1967
5', 16 mm, s/w

Regie Robert Nelson
Kamera Robert Nelson, Fred Roth
Musik Sir Douglas Quintet
Darsteller John Armstrong

restauriert vom preserved by the **Academy Film Archive**

"Ein kinetischer Filmsketch, dazu gedacht, die Muskeln des Publikums einzubeziehen. In den Felswänden der Küste bei Stinson Beach, Kalifornien, hängt das verbeulte Skelett eines '52er Pickups, ein rostendes Denkmal für *Hot Leatherette.*" (RAN) 'A kinetic film sketch designed to involve the viewers' muscles. The rocky seaside cliffs near Stinson Beach, California, hold the wrecked carcass of a '52 pickup that is a rusting monument to *Hot Leatherette.*' (RAN)



Grateful Dead

USA 1967
9', 16 mm, Farbe

Regie Robert Nelson
Musik, Darsteller, Produktion Grateful Dead

Footage der Gruppe Grateful Dead wird bearbeitet, neu gefilmt und zu einer Bandcollage aus Stücken ihres ersten Albums zusammengeschnitten. (MW) "Der Film steckt voll wunderbarer Ideen und bildet die visuelle Entsprechung ihrer Musik. Die Schnitte, Loops, unscharfen Polarisierungen, in Teile zerlegte und beschleunigte Handlung lassen die Mitglieder der Westküsten-Rockgruppe wie animierte Komikfiguren wirken." (Variety) Footage of the Grateful Dead is treated, re-filmed and cut together to a tape collage of tracks from their first album. (MW) 'The film is full of beautiful invention and works as a visual equivalent of their musical impressions. The cuts and loops, blurring polarizations, chopped up and speeded up action all serve to render the West Coast rock group as if they were animated cartoon characters.' (Variety)



Bleu Shut

USA 1970
33', 16 mm, Farbe

Regie Robert Nelson
Ton Robert Nelson, William T. Wiley, Diane Nelson

"Obwohl wir wissen, dass das Spiel nur eine Illusion ist, erleben wir *Bleu Shut* als reinen Genuss: das 'Spiel' ist Spaß; die Nelson/Wiley-Diskussionen sind ansteckend komisch und Nelsons Bildsprache ist schrullig und amüsant. *Bleu Shut* zeigt unsere Leichtgläubigkeit im allgegenwärtigen Unsinn des modernen Lebens und lässt sie uns genießen." (Scott MacDonald) 'Even when we know the game is an illusion, the experience of *Bleu Shut* is entirely a pleasure: the "game" is fun, the Nelson/Wiley debates, infectiously funny; and Nelson's choice of imagery, quirky and amusing. *Bleu Shut* reveals, and allows us to enjoy, our gullibility within the pervasive absurdity of modern life.' (Scott MacDonald)



Programm 3 — RAN with the Movie Camera — Samstag 6.5.06, 17:00 Uhr, Gloria

Deep Westurn

USA 1974
6', 16 mm, Farbe

Regie Robert Nelson, William Geis, Mike Henderson, William T. Wiley
Schnitt Robert Nelson
Ton Robert Nelson, Mike Henderson, William T. Wiley

restauriert vom preserved by the **Academy Film Archive**

Eine "filmische Totenwache" für einen Freund, der deine Zähne im Tausch gegen ein Kunstwerk behandelte. (MW) "Trotz Feststimmung hat er einen traurigen Subtext … Tod und Sterben. Wir haben ihn unserem verstorbenen Freund und Kunstmäzen Dr. Sam West gewidmet, im Vertrauen darauf, dass sein Geist unsere Blödeleien und scheinbare Pietätlosigkeit gutheißen würde." (RAN) A 'film wake' for a friend who gave free dental care in exchange for artwork. (MW) 'Though celebratory in mood, it has a mournful subtext … death and dying. We dedicated it to Dr. Sam West, departed friend and patron of the arts, trusting that his ghost would approve our hijinx and seeming irreverence.' (RAN)

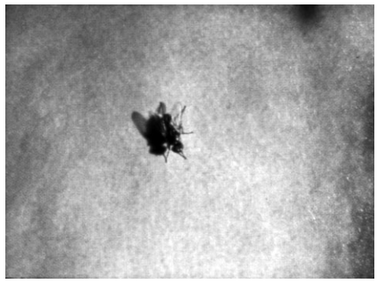


Special Warning

USA 1974/1999
8', 16 mm, Farbe

Regie Robert Nelson

"Special Warning ist mehr ein Gedicht als eine Erzählung oder eine Geschichte. Er zeigt Situationen der Isolation, Unfruchtbarkeit, sexueller Schuld und Sünde, aber selbst diese peinigenden Nöte können eine witzige Seite haben, wenn sie von Hörnern begleitet werden." (RAN) *'Special Warning* is like a poem more than a narrative or story. It suggests states of isolation, barrenness, sexual guilt and sin, but even these punishing afflictions can have a humorous aspect when accompanied by horns.' (RAN)



More

USA 1971/2000
20', 16 mm, s/w

Regie Robert Nelson
Kamera Dave Gluck, Bruce Ferguson
Produktion Cornell University

Zwei vollständige Sequenzen des 70-minütigen Films *No-More*, den Nelson mit StudentInnen bei einer Summer School in Ithaca, NY, drehte. Der Film wurde im Stil des Cinema-verité gemacht und zeigt ein Baseballspiel zwischen Hippies und Normalos sowie die betrunkene und bekiffte Party, zu der es kommt, als die Kids abends ausgehen. (MW) Two complete sections from the 70minute film *No-More* which Nelson produced with students at a summer school in Ithaca, NY. Shot in a verité style, they show a baseball game between hippies and straights, and the stoned and drunken party that follows as the kids hit the streets that evening. (MW)



Hauling Toto Big

USA 1997
43', 16 mm, s/w

Regie Robert Nelson
Kamera Bruce Ferguson, Jan Doyle, Amy Maler, Jim Jarnigo
Musik Rob Danielson, Diane Martin, Steve Cochran, Dave Borden, Steve Nelson
DarstellerInnen John Gleeson, Samuel McGee, Willie Jones, Randall Ffann u. a.



"Hauling Toto Big **arbeitet auf so vielen Ebenen und weist auf so viele verschiedene Traditionen der Avantgarde hin, dass er als Kompendium von Stil und Thema dienen könnte, während er gleichzeitig Nelsons Stempel trägt und seine Schwindlerpersönlichkeit beinhaltet. Zu schade, dass seine Arbeiten so selten zu sehen sind – diese gehört zu den respektlosesten, einfachsten und liebevollsten Arbeiten, die ich jemals gesehen habe." (Michael Joshua Rowin) "Dies ist mein bester Film. Er geht am tiefsten. Mit diesem einen stehe oder falle ich. Oder noch besser, der größere, der alle in sich vereint." (RAN)** *'Hauling Toto Big* operates on so many levels and points to so many different traditions of the avant-garde that it could serve as a compendium of style and theme, while also bearing Nelson's particular stamp and trickster persona. It's too bad his work is so rarely seen – it's some of the most irreverent, unpretentious, and loving work I've ever laid eyes on.' (Michael Joshua Rowin) 'This is my best film. This one cuts the deepest. Upon this **one** I stand or fall. Better yet the larger **one** comprised of all.' (RAN)

Programm 4 RAN with the Movie Camera Montag 8.5.06, 20:00 Uhr, Gloria

King David

USA 1970/2002
9', 16 mm, Farbe

Regie, Kamera Robert Nelson, Mike Henderson
Schnitt Robert Nelson
Darsteller King David

restauriert vom preserved by the **Academy Film Archive**



Als Nelson und Henderson in einem Park in San Francisco drehen, lernen sie den Straßenpropheten "King David" kennen, der ihnen dann einige seiner Überzeugungen zum Leben und zu religiöser Mythologie darlegt. (MW) Whilst filming in a San Francisco park, Nelson and Henderson met street prophet 'King David', who proceeds to communicate some of his beliefs about life and religious mythology. (MW)

Hamlet Act

USA 1982
22', 16 mm, s/w

Regie Robert Nelson
Drehbuch Joseph Chang
Darsteller Dick Blau, Dave Fisher, Bob Whitney



"Hamlet Act **zeigt, was man machen kann, wenn ein Filmtext einem Theatertext gegenüberstehen soll, wobei eine Synthese geschaffen wird. Die dialektischen Gegensätze, die zwischen Film/Video, Film/Theater, Video/Theater und Film/Video/Theater aufgebaut wurden, verändern das Bedeutungssystem von** *Hamlet* **vor dem 20. Jahrhundert radikal zu einem zeitgenössischen Bedeutungssystem. Hamlet, gefangen im Netz psychologischer Kräfte, wird durch seine Stellung zwischen Film/Video/Theater als Metapher für zeitgenössische Technologie gesehen." (Owen Shapiro)** *'Hamlet Act* demonstrates what can be done when a film text is made to oppose a theatrical text, creating a new synthesis. The dialectic oppositions set up between film/video, film/theatre, video/theatre, and film/video/theatre create a total transformation of *Hamlet* from its pre-20th century signification system to a contemporary signification system. Hamlet, caught in the web of psychological forces is seen, through his position between film/video/theatre, as a metaphor for contemporary technology.' (Owen Shapiro)

Suite California Stops and Passes: Part I

USA 1976/2003
35', 16 mm, Farbe

Regie Robert Nelson
Musik Mike Henderson, Steve Nelson, Robert Nelson, Gil Turner, Chuck Wiley
DarstellerInnen Mike Henderson, Pete Maccan, Diane Nelson, Robert Nelson, Mertis Schecaloff



"Eine irre Odyssee in die persönliche Geschichte Nelsons und die seines Staates. Es steckt eine spielerische Qualität darin, wie Nelson mit variierenden Kombinationen von Ton und Bild experimentiert. Dies ist eine sorgsam strukturierte, gewissenhafte Arbeit voll Schönheit und emotionaler Wirkung, die Robert Nelsons Begabung als sehr persönlichen, sehr wagemutigen Filmemacher bekräftigt." (Kevin Thomas) 'A funky odyssey into both Nelson's personal history and that of his state. It has a quality of playfulness as Nelson experiments with varying juxtapositions of sounds and images. It is a carefully structured, painstaking work of much beauty and emotional impact that reaffirms Robert Nelson's gifts as a very personal, very venturesome filmmaker.' (Kevin Thomas)

Programm 5 RAN with the Movie Camera Dienstag 9.5.06, 12:30 Uhr, Gloria

Worldly Woman

USA 1973
7', 16 mm, Farbe

Regie Robert Nelson, Mike Henderson
Schnitt Robert Nelson



Eine Art revolutionäres Triptychon. Ein Gemälde für all die Dinge, die sich schnell drehen. (MT) A sort of revolutionary triptych. A devotional painting to all things that spin. (MT)

Curious Native Customs

USA 1985/1999
8', 16 mm, s/w

Regie Robert Nelson



Eine wahnsinnige Mischung aus Found Footage, Lehrfilmen und Ausschnitten, die offenbar die kostbaren Reste jahrelangen Filmschaffens enthält. (MW) "Es war, als hätte mich meine Muse verlassen ... aber es war mir egal. Warum einen Film drehen? Warum nicht? Es war mir egal. Die nur schwach vorhandene Neugier fragte sich, wie so eine lieblose Arbeit aussehen würde? Irre. Sie sieht aus wie ein Beatnik-Werk." (RAN) A mind-boggling mixture of found, educational and outtake footage which seems to contain the precious residue of years of filmmaking. (MW) 'It was like my muse had fainted ... but I didn't care. Why make a film? Why not? I didn't care. The only dim curiosity was wondering what such a careless work would look like? Funky. Looks like a beatnik work.' (RAN)

Rest in Pieces

USA 1970-74/2003
8', 16 mm, Farbe

Regie Robert Nelson
Musik Dorothy Wiley
Darsteller Paul Marioni



"Paul Marioni verdiente seinen Lebensunterhalt mehrere Jahre lang mit dem Ausbeulen von Autokarosserien. 1970 wollte er sich feierlich aus dem Beruf verabschieden und seine Werkzeuge dazu benutzen, ein Auto in zwei Teile zu zerlegen. Ich dachte, die Feier würde interessant und wollte sie filmen. (Er wollte es auch tun, wenn niemand käme.) Der Moment, in dem das Auto auseinander bricht, ist so schnell vorbei, das es fast wie eine Antiklimax ist, also wollte ich etwas "Meditatives" hineinbringen. Das heißt, daraus ein Gedicht machen." (RAN) 'For several years, Paul Marioni earned his living straightening bent automobile frames. In 1970, in a departing-the-trade ceremony, he used his tools to break an automobile in two. I thought that the ceremony would be interesting and I wanted to film it. (He was going to do it even if no one came.) The moment that the car bursts is over so quickly that it's a bit anti-climactic and so I wanted to put something 'meditative' in it ... That is, to make a poem out of it.' (RAN)

Oh Dem Watermelons

USA 1965
11', 16 mm, Farbe

Regie Robert Nelson
Drehbuch Robert Nelson, Ron Davis, Saul Landau
Musik Steve Reich
DarstellerInnen San Francisco Mime Troupe
Produktion San Francisco Mime Troupe



Der Film wurde für die Mime Troupe Performance "A Minstrel Show (or Civil Rights in a Cracker Barrel)" gedreht und kritisiert Rassismus, indem er absurd überzogene Stereotypen darstellt. Die unglückseligen Früchte werden solange gedankenlos zerstampft, bis sie sich gegen ihre Aggressoren wenden. Verfolgen Sie nun die hüpfenden Wassermelonen ... (MW) "Idee und Inspiration *La Course aux Potirons* **(1907) von Louis Feuillade." (RAN)** Made for the Mime Troupe's performance 'A Minstrel Show (or Civil Rights in a Cracker Barrel)', the film challenges racism by presenting absurdly exaggerated stereotypes. The hapless fruits are mindlessly pulped, before turning on their aggressors. Now, follow the bouncing watermelon ... (MW) 'Original idea and inspiration from *La Course aux Potirons* (1907) by Louis Feuillade.' (RAN)

199 L. la

USA 1989
35', DV/NTSC, Farbe

Regie Robert Nelson
Musik William T. Wiley, Mike Henderson
Darsteller William T. Wiley, Mike Henderson



Man sieht Wiley & Henderson Songs in einem Studio spielen, während sich die Videokamera durch ihre unmittelbare Umgebung schlängelt und mittels einer Reihe musikalischer und visueller Streiche mit dem Publikum spielt. Die Arbeit ist eines der wenigen Videos, das Nelson gemacht hat und eine weitere Demonstration der Kameraderie zwischen langjährigen Freunden und Kollegen. (MW) Wiley & Henderson are seen playing songs in a studio as the tape meanders around their immediate environment, playing with the viewer via a series of musical and visual jokes. One of Nelson's few video works, this piece is another demonstration of the camaraderie between long-term friends and collaborators. (MW)

Wenn nicht anders angegeben sind Drehbuch, Kamera, Schnitt, Filmmusik und Produktion von Robert Nelson.

Filmbeschreibungen von Mark Webber (MW), Mark Toscano (MT) und Robert Nelson (RAN) oder wie angegeben.

Unless otherwise noted – all writing, camera, editing, soundtrack, production by Robert Nelson.

Film descriptions by Mark Webber (MW), Mark Toscano (MT) and Robert Nelson (RAN), unless otherwise attributed.

Biografie Robert Nelson Biography Robert Nelson

Geboren 1930 in San Francisco. Abschluss am San Francisco State College und Studium an der California School of Fine Arts und dem Mills College. Er lehrte am San Francisco Art Institute (1965-69), bei CalArts (1971-73) und an der Universität von Wisconsin-Milwaukee (1978-94). Ausbildung in Malerei, der Funk-Art-Bewegung in San Francisco verbunden, Filme seit 1961. In der äußerst produktiven Phase zwischen 1965 und 1967 entstanden 16 Filme, darunter *Oh Dem Watermelons* **(1965) und** *The Great Blondino* **(1967, mit William T. Wiley). Nelsons Filme gewannen Preise in Chicago (1965), Oberhausen (1966), Knokke-Le-Zoute (1967) und Ann Arbor (1998), und befinden sich in Sammlungen auf der ganzen Welt, darunter im Smithsonian Institute, dem MoMA in New York, der National Library of Australia und dem Centre Pompidou. In den 90ern zog er alle Filme aus dem Verleih zurück und begann, von einigen der frühen Filme neue Fassungen anzufertigen. 2002 erhielt Robert Nelson in San Francisco den Phelan Art Award für Film für sein Gesamtwerk, von dem sich ein großer Teil im Academy Film Archive in Los Angeles befindet. Dies ist seine erste Retrospektive in Europa.**

© Friedl Kubelka

Born in San Francisco, 1930. Graduated from San Francisco State College and studied at California School of Fine Arts and Mills College. Taught at San Francisco Art Institute (1965-69), CalArts (1971-73) and University of Wisconsin-Milwaukee (1978-94). Trained as a painter affiliated to the San Francisco funk art movement and began making films in 1961. An intensely productive period from 1965 to 1967 resulted in 16 films including *Oh Dem Watermelons* (1965) and *The Great Blondino* (1967, with William T. Wiley). Nelson's films have won prizes in Chicago (1965), Oberhausen (1966), Knokke-Le-Zoute (1967) and Ann Arbor (1998), and are in collections worldwide including the Smithsonian Institute, MoMA, National Library of Australia and Centre Pompidou. Withdrew all titles from distribution in the 1990s and began to re-edit several early films. In 2002, Robert Nelson was awarded the Phelan Art Award in Film for his works, many of which are being preserved by the Academy Film Archive. This is his first ever retrospective in Europe.

Filmografie Filmography

1961 *Building Muir Beach House* **(mit** with **Gunvor Nelson)**
1962 *Last Week at Oona's Bath* **(mit** with **Gunvor Nelson)**
The Mystery of Amelia Air-Heart Solved!
1963 *Plastic Haircut* **(mit** with **Ron Davis, Robert Hudson, William T. Wiley & Steve Reich, neue Fassungen** re-edit **1999 & 2003)**
King Ubu **(verloren** lost)
1965 *Oh Dem Watermelons*
Sixty Lazy Dogs **(neue Fassung** re-edit **1999, zerstört** destroyed **2001)**
Confessions of a Black Mother-Succuba
The Population Explosion Motorcycle Horse **(Audiotape)**
Thick Pucker **(neue Fassung** re-edit **1999, zerstört** destroyed **2002)**
1966 *Oily Peloso the Pumph Man* **(neue Fassung** re-edit **1999)**
1967 *Grateful Dead* **(zweite Version** alternate version **1975)**
Hot Leatherette
The Great Blondino **(mit** with **William T. Wiley)**
The Great Blondino Preview **(mit** with **William T. Wiley)**
The Off-Handed Jape **(mit** with **William T. Wiley)**
Penny Bright and Jimmy Witherspoon **(neue Fassung** re-edit **1999)**
Half-Open and Lumpy **(neue Fassung** re-edit **1999)**
Superspread **(neue Fassung** re-edit **1999, zerstört** destroyed **2000)**
The Awful Backlash **(mit** with **William Allan)**
Portrait of Gourley **(neue Fassung** re-edit **1999)**
1968 *The Beard*
War Is Hell **(mit** with **William Allan)**
1969 *What Do You Talk About?* **(Video, zwei Versionen** videotape, two versions)
1970 *Bleu Shut*
R.I.P. **(neue Fassung:** re-edit as *Rest in Pieces*, **1974 & 2003)**
King David **(mit** with **Mike Henderson, neue Fassung** re-edit **2003)**
1971 *No-More* **(neue Fassung:** re-edit as *More*, **2000)**
1973 *Worldly Woman* **(mit** with **Mike Henderson, neue Filmmusik** new soundtrack **2003)**
1974 *Deep Westurn* **(mit** with **William Geis, Mike Henderson & William T. Wiley)**
1976 *Special Warning* **(neue Fassung** re-edit **1999)**
Suite California Stops and Passes: Part 1 **(neue Fassung** re-edit **2003)**
1978 *Suite California Stops and Passes: Part 2*
Castiac Junction **(alias** aka *Interesting Cities and Towns)*
1979 *How to Get Out of a Burning House*
1982 *Hamlet Act*
1986 *He Sees Blind Horses and Bad Poetry* **(zerstört** destroyed **1999)**
1985 *Tiger Stymie* **(neue Fassung:** re-edit as *Curious Native Customs*, **1999)**
1988 *Limitations*
1989 *199 L. la* **(Video** videotape**)**
1997 *Hauling Toto Big*

Interview mit Victor Alimpiev Interview with Victor Alimpiev



Das erste deiner Videos habe ich 1999 gesehen, es war *Ich werfe mit Erde.* Ich erinnere mich, dass ich es als einen sehr überraschenden analytischen Versuch verstanden habe, mit einem Stück Erde in einer sehr persönlichen Umgebung umzugehen. Mit leichter Hand verwendet das Video die stärksten Metaphern des nationalen Selbstverständnisses – wie die der Mutter Erde – und spielt mit ihnen, bis sie handlich und irgendwie rational werden.

Mir gefällt deine Interpretation. Die "handliche" nationale Identifikation erinnert etwas an Kabakov. Ja, in der Arbeit ergab sich eine gewisse Metaphorik über die nationale Identität. Sie lässt sich auch in Worte fassen: "Das Gefühl des Unbehagens verbindet mit der Heimat". Das Unbehagen steht in Beziehung zu diesen sich wiederholenden, schablonenhaften Gesten, die so häufig Gewohnheiten genannt werden (zum Beispiel die untröstliche Witwe, die ihr Taschentuch knüllt); diese Gesten haben kein eigenes Sujet, keine eigene Entwicklung, sie sind gewissermaßen in der blöden Wiederholung steckengeblieben. Das macht ein solches Bild einer Skulptur ähnlich. Eine Skulptur wird schließlich durch motorisches Miterleben wahrgenommen. Die Skulptur erlaubt, ein Ereignis motorisch wahrzunehmen, ein Ereignis, das für immer im Moment der maximalen Anspannung stecken geblieben ist (wie ein ausholender Diskuswerfer); das heißt, in gewissem Maße das Gefühl nachvollziehen, "Ehre" anprobieren.

Kannst Du das genauer erklären?

Im Unterschied zum Bild (wo es auch den "ewigen Moment" gibt) unterliegt die Skulptur der Erdanziehungskraft und verfügt über die innere Spannung des Materials, aus dem sie gemacht ist – wie auch der schauende (vorbeigehende) Betrachter. Selbst wenn eine Skulptur abstrakt ist, aktiviert sie dennoch quasi das Körperliche – auch sie hat Muskeln, auch sie ist noch nicht umgefallen (daher hat eine Skulptur Kraft, genauer, Macht und Totalität). Das erinnert mich an die Heideggersche Skulptur, die – sinngemäß – "um sich herum Raum versammelt, der den Dingen Platz gibt und dem Menschen die Möglichkeit, inmitten der Dinge zu sein". Aufs Video angewandt, interessieren mich gerade diese Ewigkeiten: höchst anwesende, und doch gewissermaßen von Ferne beobachtet; unbewegliche, in ihrer Wirkung der Skulptur ähnlich. Wichtig ist, dass die Unbeweglichkeit der Skulptur eine angespannte Unbeweglichkeit ist; der "ewige Augenblick" der Skulptur – etwas leicht Ausgedehntes, wie Erzittern. Zum Beispiel – das lyrische Erzittern, Erzittern vor Unbehagen.

In der Arbeit *Ich werfe mit Erde* und in anderen entsteht gewissermaßen eine lyrische Skulptur, deren motorisches Miterleben "Unbehagen" ist. Ebenso die Benennung und ihre Wiederholung am Ende ("Und jetzt werfe ich die Erde") – dieser tautologische Refrain – schafft eine Ritualität, macht aus der erzählten Geschichte ein Lied. "Ich werfe die Erde" – Pause – "Und jetzt werfe ich die Erde". Es ist gar nicht einmal so wichtig, was dazwischen ist. Der von Sergei Vishnevsky erdachte Satz "Und jetzt werfe ich die Erde" scheint mir bedeutsamer als der eigentliche Film.

Ich finde es sehr interessant, dass deine filmischen Ansätze mehr mit dem Sein und der Essenz der Skulptur zu tun haben als mit der Qualität des "Bildes". Auch wenn du heute in anderen Bereichen der Kunst arbeitest, bist du doch ursprünglich Maler. Kannst du beschreiben, wann sich für dich die Notwendigkeit ergeben hat, mit bewegten Bildern und Montage zu arbeiten?

Das ist sehr schwer zu beantworten. Ich erinnere mich, dass mich die Wertigkeit des Einzelbildes im bewegten Material interessierte. Genauer, die Aufhebung dieses Wertes, die Devaluation, das Auswechseln der Ewigkeit durch Sekunden, Minuten (denn das statische Bild verfügt über die Aura des Ewigen, zum Beispiel Fotografie). Was passiert mit einem statischen Bild, wenn es zum Teil einer Bewegung wird? Wohin geht der ihm genommene Wert? Ich habe das nicht verstanden, nicht gefühlt, und daher hat es mich interessiert.

Andererseits ist Video kompakter, intensiver, manifester. Im Video gibt es eine Geschichte und die Manipulation der Aufmerksamkeit des Zuschauers. Das sind ganz andere Werkzeuge, "feindliche" im Vergleich zur Wertigkeit der Malerei. Das war wie ein Verrat, aber auch interessant.

Mit Video konnte ich das Thema des "Lyrischen" realisieren, das sich zu der Zeit intuitiv entwickelte und mit Malerei nicht hätte umgesetzt werden können. Ebenso wie die Themen des Banalen, des Surrogates usw.

Wäre es richtig zu sagen, dass deine Videos gegen die Aura des statischen Bildes rebellieren?

Aufstand gegen die Aura des statischen Bildes stimmt nicht ganz, eher die Suche nach dem Vorexistenten, dem Wunder. Darin ist natürlich eine Bilderstürmerei, eine Desakralisierung – ein Heiliger kann schließlich nicht tanzen! Aber mir scheint, dass die Unbeweglichkeit ("Heiligkeit") auch im bewegten Bild vorkommen kann.

Mir gefällt die Montage des Gleichen mit sich selber, die Wiederholung leicht veränderter Bilder: Wir sehen immer das gleiche Objekt, aber es zerbricht gewissermaßen. Das wäre unmöglich in der ununterbrochenen Zeit, zum Beispiel im Theater (obwohl eine gewisse Montage auch im Theater möglich ist). Eine solche Montage erlaubt die Bereicherung der "tänzerischen" Plastizität.

Dein Montage-Stil vermittelt mir immer den Eindruck von Jemandem, der buchstäblich in fühlbarer Materie "gräbt".

Deine Bemerkung über "graben" ist sehr interessant: tatsächlich kann man von "Ackerbau" sprechen, von der Arbeit mit Landschaft – und das bringt uns zurück zur Heideggerschen Skulptur und zum Gespräch über die "russische Erde" am Beginn des Interviews (die heidnische Gottheit Erde: Tod und Auferstehung – ein weibliches Bild, und wir können über eine gewisse besondere Sentimentalität in Bezug auf Landschaft reden, man kann sich liebevoll in fühlbare Materie "eingraben", in der wir irgendwann im Grab liegen werden). Hier ist eine solche Montage wahrscheinlich angebracht – eine tautologische, "landwirtschaftliche", wie die Bestellung des Ackers. Sowohl im Video als auch in der Malerei interessiert mich das Bild der Landschaft: Das Blicken in den Horizont, wie die Figuren Caspar David Friedrichs gucken. Am Horizont die Aura (bei Walter Benjamin) und die Rote Kavallerie (bei Malevich). Wichtig ist das Gefühl der Ferne, der Unendlichkeit.

Obwohl es scheint, dass deine Arbeitsweise sehr individuell, fast inkompatibel ist, machst du häufig Projekte mit anderen Künstlern und Filmemachern, wie mit Olga Stolpovskaya in *Abonenty (Abonnenten).* Kannst du beschreiben, wie und warum du mit anderen Regisseuren zusammenarbeitest?

Gemeinsame Arbeit geschieht dann, wenn die Ursprungsidee der Erörterung und gemeinsamen Inspiration bedarf. Oder wenn die Idee aus der Diskussion entsteht, wenn es tonnenweise präzisierende Worte gibt, wenn eine eigene Sprache entsteht. Wenn ich ein Bild habe, an dem ich nicht zweifele – mache ich den Film selber. Oder wenn die Idee vom Mitautor kommt und mich inspiriert. Olga hatte einen Text über ein Telefongespräch, und mir kam die Idee eines Hörspiels in den Kopf – wie zum Beispiel, wenn du am Bahnhof sitzt und das Radio ertönt.

Wir haben zunächst erörtert, wie die Videostrecke zur Geschichte im Ton aussehen muss, uns Situationen ausgedacht, danach hat Olga die vereinzelten Situationen in ein Drehbuch zusammengefasst. Ursprünglich war eine postmoderne, eine Text-Arbeit geplant: zwei Texte (Bild und Ton) und die Zeichnung des Spiels, des Abstandes zwischen ihnen. Aber dann, als am Ende des Films echte Poesie entstand, war das auch ein Geschenk.

In *Abonenty* ist mir das erste Mal die Wichtigkeit von Ton und Musik für deine Arbeit evident geworden. In *Rok Muzika (Rock-Musik)* wird die Musik selber und ihre Perzeption zum Hauptinhalt des Stückes. Kannst du erklären, welche Rolle Musik in deiner Arbeit spielt?

In *Abonenty* werden elektronische Geräuschmusik und speziell aufgenommene Geräusche verwendet. Dieser Ton verbindet zwei Geschichten (Sprache und Bild), ohne sich auf eine von beiden zu beziehen, wie "Gruß aus dem Jenseits", wie Geräusche bei einer spiritistischen Sitzung. In *Rok Muzika* will die hinzugefügte Musik nicht vorgeben, "im Bild" zu sein, sie ist Playback.

I saw the first of your videos in 1999, it was *Ich werfe mit Erde.* I remember that I understood it as a very surprising analytical attempt to deal with a piece of earth in very personal surroundings. The video uses the strongest metaphors of national self-image – like that of mother earth – very delicately, playing with them until they become manageable and somehow rational.

I like your interpretation. The 'manageable' national identification is a bit reminiscent of Kavakov. Yes, a certain use of metaphor about national identity emerged in the work. It might be described as: 'the feeling of discomfort connects with the home land.' The discomfort is related to these recurrent, stock gestures that are frequently called habits (for example, the distraught widow crumpling her handkerchief); these gestures have no subject of their own, they got stuck, in a way, in senseless repetition. That makes this kind of image like a sculpture. A sculpture is ultimately perceived by experiencing it motorically. The sculpture allows the motoric perception of an occurrence that is forever stuck in the moment of maximum tension (like an athlete about to hurl a discus); that means relating to the feeling, in a sense, trying on 'honour'.

Can you explain that in more detail?

Unlike the picture (where there is also an 'eternal moment'), the sculpture is subject to gravity and has at its disposal the inner tension of the material that it is made of – and so does the viewer who is looking (passing by). Even if a sculpture is abstract, it still activates the physical, so to speak – it too has muscles, it has not fallen over yet either (that is why a sculpture has force, or to be more precise, power and totality). That reminds me of the Heideggerian sculpture, which – roughly – 'gathers space around itself, giving the things room and giving people the possibility of being in the middle of things'. Applied to video, it is exactly these eternities that interest me: highly present and yet observed from a distance, in a sense; immobile, similar to sculpture in the effect. What is important is that the immobility of a sculpture is a tense immobility, the 'eternal moment' of the sculpture – something slightly stretched, like trembling. For example, lyrical trembling, trembling before discomfort.

In the work *Ich werfe mit Erde* and in others, in a sense it is a lyrical sculpture, the motoric experience of which is 'discomfort'. It is the same with the naming and its repetition at the end ('and now I throw the earth') – this tautological refrain – which creates a ritualness, turns the narrated story into a song: 'I throw the earth' – pause – 'And I throw the earth'. It is not really even important what is in between. The sentence invented by Sergei Vishnevsky 'And now I throw the earth' seems more significant to me than the actual film.

I find it interesting that your filmic approach has more to do with the being and essence of sculpture than with the quality of the 'image'. Even though you work in other areas of art today, you were originally a painter. Can you describe when you felt compelled to work with moving images and montage?

That is very difficult to answer. I remember that it was the value of the single image in the moving material that interested me. More precisely, the suspension of this value, the devaluation, exchanging eternity through seconds, minutes (because the static image has the aura of the eternal, for example photography). What happens to a static image when it becomes part of a movement? Where does that value go that has been taken from it? I didn't understand that, didn't feel it, that is why it interested me.

On the other hand, video is more compact, intense, manifest: in video there is a story and the manipulation of the viewers' attention. Those are completely different tools, 'hostile' in comparison with the value of painting. That was like a betrayal, but also interesting.

With video I was able to realize the theme of the 'lyrical', which developed at that time intuitively, and could not be carried out in painting. It was the same with the themes of the banal, the surrogate, etc.

Would it be correct to say that your videos rebel against the aura of the static image?

Rebellion against the aura of the static image is not quite right, it is more a search for the pre-existent, the miracle. There is an iconoclasm in this, of course, a desacralising – naturally a saint can't dance! But it seems to me that this immobility ('sanctity') can also occur in the moving image.

I like the montage of the same with itself, the repetition of slightly altered images: we always see the same object, but it falls apart, in a sense. That would be impossible in uninterrupted time, for example in theatre (although a certain montage is also possible in theatre). This kind of montage allows for the enrichment of the 'dance-like' plasticity.

Your montage style always conveys to me the impression of someone who is literally 'digging' in tangible material.

Your remark about 'digging' is very interesting: in fact, we can speak of 'agriculture', of working with the landscape – and that brings us back to the Heideggerian sculpture and the discussion about 'Russian earth' at the beginning of the interview (the pagan deity earth: death and resurrection – a feminine image, and we can talk about a certain special sentimentality in relation to landscape; you can affectionately 'bury' yourself in tangible material, in which we will someday lie in our graves). This kind of montage is probably appropriate here – a tautologically 'agricultural' montage, like tilling the field. The image of landscape interests me both in video and in painting: looking to the horizon, like Caspar David Friedrich's figures. On the horizon, the aura (with Walter Benjamin) and the Red Cavalry (with Malevich). What is important is the feeling of distance, of endlessness.

Although it seems that your way of working is very individual, almost incompatible, you frequently do projects with other artists and filmmakers, like with Olga Stolpovskaya in *Abonenty (Subscribers).* Can you describe how and why you work together with other directors?

Collaborative work happens when the original idea needs discussion and shared inspiration. Or when the idea emerges from a discussion, when there are tons of specifying words, when a separate language emerges. When I have an image that I have no doubts about, then I make the film myself. Or if the idea comes from a co-author and inspires me. Olga had a text about a telephone conversation, and the idea of a radio play came into my mind – when you are sitting at the train station, for example, and the radio comes on.

First we discussed what the stretch of video for the story would have to look like in sound, and we thought up situations. Then Olga conjoined the isolated situations in a script. We originally planned a postmodern work, a text-work: two texts (image and sound) and the drawing of the game, the distance between them. But then, when real poetry emerged at the end of the film, that was a gift too.

In *Abonenty* I realised for the first time how important sound and music are for your work. In *Rok Muzika (Rock Music)* the music itself and the perception of it become the main subject matter of the piece. Can you explain the role of music in your work?

Electronic noise music and specially recorded noises are used in *Abonenty.* This sound conjoins two stories (language and image) without referring to either one,

Darüber hinaus ist es keine "Rock-Musik", wie der Titel glauben macht (es handelt sich um ein Jazzlied, kalt und bourgeois, und entspricht wenig dem Teenager "Drive", es erfüllt die Erwartungen nicht). Die Charaktere, die für sie erdachten Gesten, die Musik, ihr gegenseitiges Nicht-Zusammengehören, das alles bildet gemeinsam diesen lyrischen Raum des jugendlichen Mythos, dessen Existenzbedingung, "erhöht durch das Sein", seine Surrogathaftigkeit ist. In *Solovushka* **(***Liebe Nachtigall)* **gleicht die Menge einem Symphonieorchester (eine große Gruppe konzentrierter Menschen vollführt halbsynchrone Handlungen); die Musik Mahlers ist dort erforderlich, um den Effekt der Stille zu erzielen.**

… Ich musste an die Bilder der organisierten Massentrauer um Lenin oder Stalin denken …

"Sowjetisches Massenverhalten" ist eine mögliche Interpretation, aber …

Stell dir ein Symphonieorchester vor, mit seiner synchronen Bewegung vieler Musiker (versuch dir das ohne Musik, in der Stille vorzustellen) – ist ein solches Bild "totalitär"?

Es geht darum, dass die Ereignisse im Film sich mir und dem Zuschauer als wunderschöne darstellen. Das ist sehr wichtig. Ich verleugne meine russisch-sowjetische Identität natürlich nicht zugunsten der Auflösung in einem gesichtlosen Internationalen. In meinen Filmen gibt es wahrscheinlich auch Lenin-Stalin, und orthodoxen Gottesdienst, und russisches "Unbehagen". Aber ich untersuche das nicht. Ich bemühe mich, utopische Bilder zu gestalten, und nicht der Analyse von bereits Vorhandenem zu unterwerfen (Russen sind im Allgemeinen Exporteure von Utopien, und nicht von Analysen).

Deine neueste Arbeit, vom Crossing-Europe-Projekt des O.K.-Zentrums in Linz in Auftrag gegeben und soeben fertig gestellt, basiert auf der deutschen Sprache und spielt mit den unterschiedlichen Bedeutungen des Wortes "Platz". Ist Sprache ein neues Thema in deiner Arbeit geworden?

In der neuen Arbeit will ich das "Sprechen auf dem Platz" thematisieren. Es ist so, dass ich bereits Erfahrung habe in der Arbeit mit fremder Sprache: Im Herbst habe ich mit Marian Zhunin auf der Biennale in Venedig ein Stück auf Italienisch inszeniert. Ein Stück über die Musik von Shostakovich. Ganz unerwartet entdeckte ich, welche Wunder die Sprache birgt, wie sie das ganze Werk formt. Das war italienisches Sprechen über Musik. Hier ist es deutsches Sprechen über Raum, über den Platz des Menschen. Über die Möglichkeit, die Erde unter den Füßen beim Namen zu nennen. Wie heißt dieser Platz?

Das Interview führte Christiane Büchner

Übersetzung aus dem Russischen von Ira Kormannshaus

like 'greetings from the afterlife', like noises at a spiritist session. In *Rok Muzika* the added music does not pretend to be 'in the picture', it is playback. In addition, it is not 'rock music', as the title would suggest (it is a jazz song, cold and bourgeois, and has little to do with youthful 'drive'; it does not meet expectations). The characters, the gestures imagined for them, the music, the way they don't belong together, all that forms this lyrical space of the teenage myth, the conditions for its existence, 'exalted through its being', its surrogate-ness. In *Solovushka (Sweet Nightingale)* the crowd resembles a symphony orchestra (a large group of concentrated people carries out half synchronised actions); Mahler's music is needed there to achieve the effect of stillness.

… I had to think of the images of the organised mass mourning for Lenin or Stalin …

'Soviet mass behaviour' is a possible interpretation, but …

Imagine a symphony orchestra with its synchronous movements by many musicians (try to imagine that without music, in stillness) – is this kind of image 'totalitarian'?

The point is that the events in the film present themselves to me and to the viewer as beautiful. That is very important. I do not deny my Russian-Soviet identity for the sake of dissolving into a faceless international. In my films there is probably Lenin-Stalin too, and Orthodox services and Russian 'discomfort'. But I do not investigate that. I try to make utopian images and not to subject them to the analysis of what already exists. (Russians are generally exporters of utopias and not of analyses).

Your most recent work, which was commissioned in conjunction with the Crossing Europe residency and the O.K. Centre for Contemporary Art in Linz and has just been finished, is based on the German language and plays with the different meanings of the word 'Platz'. Has language become a new theme in your work?

In the new work I want to deal with 'speaking in the square/in place'. I already have some experience in working with a foreign language: last autumn I staged a piece in Italian together with Marian Zhunin at the Venice Biennale. A piece about music by Shostakovich. Quite unexpectedly I discovered the wonders hidden in the language, how it shapes the whole work. That was speaking in Italian about music. Here it is speaking in German about space, about the place of the human being. About the possibility of calling the ground beneath your feet by its name. What is this place called?

The interview was conducted by Christiane Büchner

Transleted from German by Aileen Derieg

Interview mit Olga Stolpovskaya Interview with Olga Stolpovskaya



Da das Programm um den Film, den du mit Viktor gemacht hast, herum aufgebaut ist, lass uns mit *Abonenty (Abonnenten)* **anfangen. Du hast auch mit anderen Regisseuren gearbeitet. Was hat dich darauf gebracht, gerade Viktor wegen dieses Projektes anzusprechen?**

Ich wollte weg vom traditionellen Film, hin zur zeitgenössischen Kunst. Viktor Alimpiev sprach zu der Zeit von formalistischer Kunst und davon, wie man einen Film machen könne, der keinerlei Idee repräsentiert. Er wollte sich Ideen verweigern. Ich weiß normalerweise sehr genau, wovon ein Film handelt, und vermittle das dem Schauspieler. Mir ist es wichtig, dass die Schauspieler begreifen, wovon eine konkrete Szene handelt und worüber der Film an sich ist. Üblicherweise baue ich das Spiel der Schauspieler sehr detailliert auf. Ich habe Viktor das Drehbuch gezeigt, in dem im Wesentlichen die Dialoge nicht den Szenen der Handlung entsprachen. Mein Vorschlag bestand darin, dass der Ton des Filmes unabhängig von den Bildern existierte. Viktor gefiel diese Idee. Weiter habe ich dann wie üblich gearbeitet, sehr gute Schauspieler vom Theater "Lenins Komsomol" gefunden, die ziemlich exakt verstanden haben, was ich ihnen gesagt habe. Ich habe mit Viktor die Arbeit der Schauspieler aufgenommen, und dann haben wir geschnitten. Viktor hat die Szenen im Schnitt eher zerstört – im Gegensatz zum üblichen Schnitt, der eher darauf angelegt ist, das Spiel der Schauspieler zu verstärken. Viktor löste Szenen auf und erzeugte die Illusion von nicht bis zu Ende Ausgesprochenem, einen Eindruck von Unbekanntem. Auf diese Art erzeugten wir maximale Dissonanz in der Wiedergabe der Emotionalität des Dialoges, führten die Stimmen und die Abbildung so zusammen, dass sich Ton und Sujet nicht aufeinander bezogen. Der Sinn lag nicht darin, Invalidität in ihrer alltäglichen Form zu zeigen: das unangenehme Gefühl, der fehlende Komfort eines Menschen, der seine Wohnung nicht verlassen, nur per Telefon kommunizieren kann. Die Idee war, dass es um eine existenziellere Frage geht und sich daher in gewisser Weise alle Menschen in einer ähnlichen Situation befinden.

Bei der Arbeit an *Abonenty* **hattet ihr vielleicht sehr verschiedene künstlerische Positionen, aber in deinen anderen Arbeiten wird deutlich, dass dein Zugang zum Filmemachen der einer zeitgenössischen Künstlerin ist. Was ist dein Hintergrund als Filmemacherin?**

Die Schule von Boris Yukhananov, in der ich Regie gelernt habe, ist keine Mainstream-Filmschule. Sie entstand als Kulturinitiative künstlerisch-progressiver Menschen Ende der 80er-Jahre, nach der Perestroika, als die Sowjetunion scheiterte. Zu dieser Zeit war die Schule die einzige Alternative zur staatlichen Ausbildung, die zusammenbrach, sich einer Neubewertung der Werte unterziehen musste. Unsere Filmakademie bildete für Film, Theater und zeitgenössische Kunst aus. Die Vorlesungen fanden im Zentrum für zeitgenössische Kunst statt, wir führten Stücke wie auch Performances in Galerien auf. Führten Ausstellungen moderner Kunst und Theater zu einer Synthese. Unsere Filme waren und sind meistens auch mit Kunst verbunden. Verbunden mit Themen und Methoden, die im Mainstream-Film nicht berührt werden, zum Beispiel mein Film *Bruner'$ Trial.* **Das alles hat meine heutige Position geprägt. Mein Denken kommt eher aus der Distanz zum Film, von einer künstlerischen Position. Dabei bin ich jedoch keine Galerie-Künstlerin wie Viktor. Das bringt natürlich seine eigenen Schwierigkeiten mit sich, aber andererseits ist das für mich eine nährende Umgebung. In meinen Filmen zeige ich meine Sicht, meine Distanz zum Film.**

In dem Film *Bruner'$ Trial*, **den du mit Dmitry Troitsky gedreht hast, wird das Wechselspiel, die gegenseitige Abhängigkeit von Kunst und Geld anhand einer sehr skandalösen Performance des Moskauer Künstlers Alexander Brenner gezeigt.**

Der Film wurde einer Aktion nachempfunden, die tatsächlich stattgefunden hat. 1998 malte der Künstler Alexander Brenner ein Dollarzeichen auf Kasimir Malevichs Bild "Weißes Kreuz" (1927), das dem niederländischen Stedelijk Museum gehört. Auf diese Art drückte er seinen Protest gegen die

Because this programme is built around the film you made with Viktor, let us start with *Abonenty (Subscribers).* You have worked with other directors as well. What made you approach Viktor in particular for this project?

I wanted to get away from traditional film towards contemporary art. Viktor Alimpiev was talking at the time about formalist art and how it was possible to make a film that does not represent any idea. He wanted to do without ideas. I normally know very precisely what a film is about, and communicate that to the actor. I find it important that the actors understand what a particular scene and the film itself are about. Normally I build up the acting in a very detailed way. I showed Viktor the script, in which the dialogues mostly didn't correspond to the scenes of the action. My suggestion was for the sound of the film to exist independently of the images. Viktor liked this idea. From there I worked as I normally do; I found very good actors from the theatre 'Lenin's Komsomol' who understood pretty exactly what I was telling them. I filmed the work of the actors with Viktor, and then we started editing. Viktor tended to destroy the scenes while editing – in contrast the usual editing technique, which aims rather to reinforce the acting. Viktor broke up scenes and produced an illusion of something that has not yet been completely said, an impression of the unfamiliar. In this way, we created maximum dissonance in the rendition of the emotionality of the dialogue, and fitted the voices and the images together in such a way that the sound and the subject were not related. The point was not to show disability in its everyday guise: the unpleasant feeling, the lack of comfort experienced by people who cannot leave their homes and can only communicate by telephone. The idea was that a more existential issue is at stake here and that, in a way, all people are in a situation like this.

While working on *Abonenty*, you both may have had very different artistic approaches, but your other works clearly show that your approach to filmmaking is that of a contemporary artist. What is your background as a filmmaker?

The school of Boris Yukhananov, where I learnt film directing, is not a mainstream film school. It came into being as a cultural initiative founded by artistic, progressive people at the end of the eighties, after the perestroika, when the Soviet Union failed. At this time, the school was the only alternative to the training provided by the state, which collapsed and had to reassess itself according to new values. Our film academy trained people in the areas of film, theatre and contemporary art. The lectures took place in the Centre for Contemporary Art, and we also presented plays and performances in galleries. We turned exhibitions of modern art and theatre into a synthesis. Our films were and are mostly also connected with art, connected with themes and methods that are not touched upon in mainstream film, as for example in my film *Bruner'$ Trial.* All of this has influenced my present approach. My way of thinking stems more from a distance to film, an artistic perspective. At the same time, however, I am not a gallery artist like Viktor. This causes its own difficulties, of course, but on the other hand it is a fertile environment for me. In my films I show my point of view, my distance to film.

Kommerzialisierung der Kunst aus. Das war eine künstlerische Aktion, die ich als sehr zutreffend auch für den Film wahrgenommen habe, da im Film der Kommerz einen noch viel größeren Einfluss auf die Kunst nimmt. Ich wollte einen Film machen, der dieses Problem herausschreit. Daher haben Dmitry Troitsky und ich die Gerichtsstenogramme genommen und aus ihnen ein Drehbuch gemacht. Alles, was im Film gesagt wird, sind Zitate aus den Gerichtsstenogrammen. Wir haben nichts hinzugefügt. Uns ging es genau um den konzeptuellen Aspekt und nicht um den moralischen.

In deinem Film *Idiotka* figuriert dieser Aspekt auf andere Weise, wenn deine Protagonistin mit dem vernichtenden Satz konfrontiert wird: "Du hast kein Geld. Du machst keinen Film!"

Ja, das akzentuiert das Problem des Regisseurs, wie man Filme ohne Geld machen kann. Für mich ist dieses Problem immer noch aktuell. Damals habe ich für das Fernsehen gearbeitet, wie auch die Protagonistin meines Films. Ich wollte unbedingt einen Film drehen, tatsächlich aber habe ich Hollywood-Filme promotet. Im Gegensatz zu meiner Protagonistin habe ich von dem Geld, das ich beim Fernsehen verdiente, eine Kamera gekauft – die habe ich mir selber zum Geburtstag geschenkt – und begann alles zu dokumentieren, was um mich herum vor sich geht: wie ich aus dem Haus gehe, wie ich ins Taxi steige und mit dem Fahrer rede, der erzählt, wie ihm fast der Kopf abgeschnitten worden wäre, auch wegen Geld. Das war ein dokumentarisches Gespräch. Ich drehe, wie ich an meiner Arbeitsstelle ankomme, was mir mein Vorgesetzter sagt. Aus diesem dokumentarischen Material hat sich der Film ergeben. Später habe ich dem Dokumentarischen noch mit subjektiver Kamera die Linie der Schauspielerin hinzugefügt, die mich in dieser Situation spielt. Es spielt keine Rolle, ob du eine Kamera stiehlst oder Arbeitszeit, wenn du statt eines Werbeclips deinen eigenen Film schneidest, während der Arbeitszeit ein Drehbuch schreibst oder einfach über Film nachdenkst, während du eigentlich Hollywood-Filme promoten sollst. *Idiotka* ist ein Film über die gestohlene Möglichkeit, Kunst zu machen.

Du bist nicht nur Filmregisseurin, sondern auch in der Cinefantom-Bewegung aktiv, die Mitte der 80er entstand und Filmen wie deinem eine Plattform und Publikum in Russland gab.

Der Club Cinefantom entstand als unerlässliche Notwendigkeit eines Ortes, an dem Filme dieser Art gezeigt und diskutiert werden. Anfangs waren das die Filme von Yevgenii Yufit, den Brüdern Aleinikov und Yevgenii Kondratyev. Dann verschwand der Club für einige Zeit, bis wir, die Schüler von Yukhananov, die Idee hatten, den Club wieder zu beleben. Das geschah im Filmmuseum. Es gab großes Interesse daran, viele junge Leute kamen. Wir veranstalteten Diskussionen nach den Filmen, was immer sehr stark und energetisch ist. In dem kleinen Saal versammelte sich ein Haufen Leute, die Plätze haben nie gereicht, viele saßen auf dem Boden, gingen zwischendrin zum Rauchen raus. Das Filmmuseum war nicht für solche Veranstaltungen ausgelegt. Die Diskussionen gingen bis tief in die Nacht, das Haus aber musste abends abgeschlossen werden. Deswegen hat der Club diesen Ort verloren und konnte einige Zeit nicht weiter existieren. Und nun, vor gar nicht langer Zeit, ist er erneut erstanden, mit Unterstützung des Fernsehsenders STS führt der Club seine Arbeit fort und hat in einem Kino Platz gefunden. Er existiert nun schon, alles in allem, seit 1989, was von seiner Lebensfähigkeit zeugt.

Zurzeit arbeitest du an einem neuen Kurzfilm mit dem Titel *Casting*. Worum geht es dabei?

Der Film *Casting* entstand nebenbei, als Tagebuch meines Lebens und meiner Arbeit im Film, wurde geboren aus Gesprächen mit Produzenten teurer Filme, die in der Logik von Film als Gelderwerb und Gewinn leben. Dieser Dialog ist für mich dramatisch, da ich Film als Kunst sehe, alles andere ist für mich uninteressant. Der Film *Casting* ist die Geschichte eines jungen Regisseurs, der in die Filmindustrie gerät und vor der Wahl steht, ein Rädchen in dieser Maschinerie zu werden oder sich seine künstlerische Freiheit zu erhalten. Ich würde gerne Langfilme drehen, aber nur, wenn es mir gelingt, mit Produzenten zu einem interessanten künstlerischen Dialog zu kommen, wenn gegenseitiges Verständnis da ist. Ein solche Begegnung hat es bisher nicht gegeben. Mir geht es nicht darum, wie viel Geld ein Film kostet, wichtig ist, wovon dieser Film handelt, was er sagt. Auch mit den geringsten Mitteln lässt sich wirkliche Kunst schaffen. Selbst in der Küche kann man ein Meisterwerk drehen.

In the film *Bruner'$ Trial*, which you made with Dmitry Troitsky, you show the interaction, the interdependence between art and money, taking an extremely controversial performance by the Moscow artist Alexander Brenner as an example.

The film is based on an action that really took place. In 1998, the artist Alexander Brenner painted a dollar sign on Kasimir Malevich's picture 'White Cross' (1927), which belongs to the Stedelijk Museum in the Netherlands. He did it to express his protest against the commercialisation of art. It was an artistic action that I saw as being very pertinent to film as well, because in film commercial aspects have an even greater influence on art. I wanted to make a film that really screams out this problem. So Dmitiry Troitsky and I took the minutes of the court proceedings and made them into a script. Everything said in the film is a quote from the minutes. We didn't add anything. We were interested in the conceptual aspect, not the moral aspect.

In your film *Idiotka*, this aspect figures in a different way when your protagonist is confronted with the crushing sentence: 'You don't have any money. You're not going to make a film!'

Yes, this highlights the director's problem of how to make films without money. For me this problem is still relevant. Back then, I worked for television like the protagonist in my film. I really wanted to make a film, but instead I promoted Hollywood films. Unlike my protagonist, I bought a camera from the money I earned from television – I gave it to myself for my birthday – and started documenting everything going on around me: how I went out of the house, how I got into a taxi and talked with the driver, who told me how he almost had his head chopped off, also because of money. That was a documentary interview. I filmed how I arrived at my place of work, what my superior said to me. The film resulted from this documentary material. Later, I supplemented the documentary aspect with a subjective camera, adding the line of the actor who plays me in this situation. It doesn't matter whether you steal a camera or working time by editing your own film instead of an advertisement, writing a film script during working hours or simply thinking about film while you should really be promoting Hollywood films. *Idiotka* is a film about the stolen possibility of making art.

You are not just a film director, but are also active in the Cinefantom movement, which arose in the mid-eighties and gave films like yours a platform and audience in Russia.

The Cinefantom club was born of the absolute necessity of having a place for showing and discussing films of this sort. At the beginning, these were films by Yevgenii Yufit, the Aleinikov brothers and Yevgenii Kondratyev. Then the club disappeared for a while, until we, the students of Yukhananov, had the idea of reviving it. That happened in the Film Museum. There was great interest, lots of young people came. We organised discussions after the films, which were always very lively and energetic. A lot of people gathered in the small hall. There were never enough seats; many people sat on the floor and went out to smoke now and then. The Film Museum was not designed for events like these. The discussions ran until late at night, but the building had to be shut up in the evenings. So the club lost this venue and ceased to exist for a time. But now, not very long ago at all, it started up again. It is continuing its work with the help of the TV station STS and has found a home in a cinema. It has now existed, all in all, since 1989, which proves its ability to survive.

At present you are working on a new short film entitled *Casting*. What is it about?

The film *Casting* was made on the side as a diary of my life and work in film. It was born of conversations with producers of expensive films who live within the system of film as a way of making money and profit. This dialogue is dramatic for me, because I see film as art; everything else is of no interest to me. The film *Casting* is the story of a young director who ends up in the film industry and is faced with the choice of becoming a cog in this machinery or keeping his artistic freedom. I would like to make long films, but only if I succeed in entering into an interesting artistic dialogue with producers, if there was mutual understanding. Up to now, no such encounter has taken place. I am not concerned with how much money a film costs; what is important is what the film is about, what it says. Real art can be made with the slightest of means. You can make a masterpiece even in the kitchen.

Das Interview führte Christiane Büchner

The interview was conducted by Christiane Büchner

Übersetzung aus dem Russischen von Ira Kormannshaus

Christiane Büchner

Geboren 1965 in Freiburg i. Br., Mitglied der Kommission der Kurzfilmtage seit 2001. Sie recherchiert für die Kurzfilmtage vor allem in Russland. 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. Seit 1990 realisierte sie zahlreiche Kunst- und Filmprojekte in Moskau und St. Petersburg. Zuletzt den Dokumentarfilm *Das Haus der Regierung.*

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. 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. Since 1990 she has realized numerous art and film projects in Moscow and St. Petersburg. Most recently, the documentary *Das Haus der Regierung.*

Sonntag 7.5.06, 22:30 Uhr, Lichtburg

Ja brosaju zemlju I Am Throwing the Ground

Russland 1999
6'30", DV/PAL, Farbe

Regie Victor Alimpiev, Sergey Vishnevsky
Drehbuch Sergey Vishnevsky
Kamera Dmitry Feodorov
Musik Fred Frith
DarstellerInnen Sergey Vishnevsky, Victor Alimpiev, Tatiana Vishnevskaya, Olga Alimpieva, Anna Feodorova

Eine Gewohnheit ablegen – eine Verlegenheit loswerden – den Boden verlieren To throw the habit – to throw an awkwardness, I'm throwing the ground.



Bruner'$ Trial

Russland 1998
11', Beta SP/PAL, Farbe

Regie, Drehbuch Olga Stolpovskaya, Dmitry Troitsky
Kamera Alexander Dolgin
Schnitt Marat Kedrov
Musik Iraida Yusoupova, Andrei Murashov
DarstellerInnen Andrei Gluck, Andrew Lewinsy, Yasi Shirasi

Der Künstler gegen die Kunst-Mafia. Der Künstler malt ein grünes Dollarzeichen auf ein Malevich-Gemälde. Nach der künstlerischen Tat des russischen Radikalen Alexander Brenner. The artist against art mafia. The artist draws a green dollar sign on a Malevich painting. Based on the real artistic act by Alexander Brenner, a Russian radical.



Abonenty Subscribers

Russland 2000
11', Beta SP/PAL, Farbe

Regie, Drehbuch Victor Alimpiev, Olga Stolpovskaya
Kamera Olga Stolpovskaya
Schnitt Pavel Labazov, Victor Alimpiev
Musik Ch. Merc
DarstellerInnen Z. Efimova, Dmitry Troitsky

Sie wollten wegfliegen, aber sie konnten nicht ... sie haben alle ein Abo ... They wanted to fly away, but they couldn't ... they are all 'subscribers'...

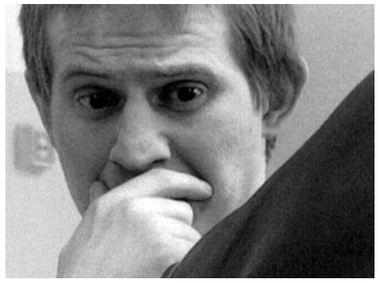


Rok muzika Rock Music

Russland 2003
7', Beta SP/PAL, Farbe

Regie, Schnitt Victor Alimpiev, Sergey Vishnevsky
Kamera Vladimir Kuzakov
Musik Bill Frizell
DarstellerInnen A. Irizhkov, V. Borovik, D. Efremov u. a.

Schüler hören ihrem Lehrer beim Gitarre spielen zu. Ein Blick aus der Ferne auf einen jugendlichen Mythos. Schoolboys listen to their teacher playing the guitar. A distant view on a youthful myth.



Solovushka Sweet Nightingale

Russland 2005
7', Beta SP/PAL, Farbe

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

Eine Menge 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 here?



Idiotka The Idiot

Russland 2001
17', Beta SP/PAL, Farbe

Regie, Drehbuch Olga Stolpovskaya
Schnitt Pavel Labazov
DarstellerInnen Janna Efimova, Dmitry Troitsky, Jamie Bradshaw

Sie stiehlt Arbeitszeit, um über das Kino nachzudenken; sie klaut die Videokamera, um den Film zu drehen. Wie konnte sie alles so verachten? Ist sie eine Idiotin? She steals working time to think about cinema; she pilfered the video camera for shooting the film. So, how could she scorn everything? She's an idiot?



Wie heißt dieser Platz? What's This Place Called?

Österreich 2006
10', Beta SP/PAL, Farbe

Regie, Drehbuch Victor Alimpiev

Auf dem Platz über das Reden auf dem Platz reden. Speaking on the square about speaking on the square.

Biografie Olga Stolpovskaya Biography Olga Stolpovskaya

Geboren 1969 in Moskau. Film- und Theaterregisseurin, Drehbuchautorin, Schauspielerin. 1986 Abschluss der Moskauer Kunsthochschule; 1997 Abschluss in Regie an der Russischen Theaterakademie unter Boris Yukhananov. 1997-98 Chefredakteurin von *Cine Fantom Bulletin.* **Derzeit leitet sie beim russischen TV-Sender CTC Network in Moskau das Special Projects Department of Original Productions.**
olga@netfilm.ru

Born in 1969, Moscow. Film and theatre director, scriptwriter, actress. Graduated in 1986 from Moscow Art College, in 1997 from the Studio of Individual Directing (part of the Russian Academy of Theatre) under Boris Yukhananov. From 1997-98 she was editor in Chief of *Cine Fantom Bulletin.* She now works as head of the Special Projects Department of Original Productions for the CTC Network, Moscow.
olga@netfilm.ru

Filmografie Filmography

1992-1997	*The Revolutionaries*
1997	*The Black Black Umbrella*
1998	*Bruner'$ Trial*
	The Powder
1999	*Mix Birthday* **(mit** with **Dmitry Troitsky)**
	Without Title
	The Rose
	The Heaven
2000	*Abonenty Subscribers* **(mit** with **Victor Alimpiev)**
	The Fisherman
2001	*The Idiot*
	Native Speech
2002	*Three Heroes*
2004	*You I Love* **(mit** with **Dmitry Troitsky)**
2006	*The Casting*

Biografie Victor Alimpiev Biography Victor Alimpiev

Geboren 1973 in Moskau. Studium an der "Moscow Academic Art School of Memory of 1905", danach nahm er am "New Strategies in Contemporary Art"-Programm des "Open Society Institute" (Soros Foundation-Russia) in Moskau teil. Er lebt in Moskau. Einzelausstellungen in Russland, Deutschland und Österreich (2002-2006), Gruppenausstellungen weltweit (2001-2006).
alimpiev@inbox.ru

Was born in 1973 in Moscow. Studied at the 'Moscow Academic Art School of Memory of 1905', then 'New Strategies in Contemporary Art' programme, 'Open Society Institute' (Soros Foundation, Russia) in Moscow. Lives in Moscow. Solo exhibitions in Russia, Germany and Austria (2002-2006), group exhibitions world wide (2001-2006).
alimpiev@inbox.ru

Filmografie Filmography

1997	*Several Gifts for Oleg*
1999	*Ja brosaju zemlju* **(mit** with **Sergey Vishnevsky)**
2000	*Abonenty* **(mit** with **Olga Stolpovskaya)**
2001	*Ode* **(mit** with **Marian Zhunin)**
2002	*Deer* **(mit** with **Sergey Vishnevsky)**
2003	*Rok muzika* **(mit** with **Sergey Vishnevsky)**
2004	*Summer Lightnings*
2005	*Solovushka*
	Is It Yours?
2006	**What's This Place Called? (in Vorbereitung,** forthcoming)

Choreografien für die Kamera: Miranda Pennell Choreographies for the Camera: Miranda Pennell

von Dirk Schaefer



Lounge

Miranda Pennell ist Choreografin. Das macht aus ihren hier vorgestellten Arbeiten noch keine "Tanzvideos" im üblichen Sinne, und sie tut recht daran, dieses Etikett abzulehnen. Denn obwohl Pennell nicht Film, sondern zeitgenössischen Tanz studiert und danach unter anderem mit Sasha Waltz zusammengearbeitet hat, zeigt sie seit ihrer Hinwendung zum Filmemachen wenig Interesse daran, ihre TänzerkollegInnen bei der Arbeit zu zeigen. Statt dessen hat Pennell sich daran gemacht, das Tänzerische als Domäne des Filmischen neu auszuloten, es an ungewohnten Orten zu entdecken: auf dem Exerzierplatz etwa, in Londoner Wohnzimmern und Kneipen, auf einem zugefrorenen Teich im Norden Finnlands. Pennells Neudefinition des Tanzfilms setzt, ganz elementar, bei der Einstellung an. Jeder Bildausschnitt ein Statement: Ihr seht nur das, was ich euch zeige. Wenn Pennell sagt, sie benutze Film, um choreografische Ideen zu erforschen, so ist daher entscheidend, dass es sich dabei stets um Ideen für mindestens zwei Choreografien handelt, eine für die Akteure, eine für die Kamera. Dass keine auf die andere reduzierbar ist, macht die Spannung aus, den "Kontrapunkt" (Pennell). Wobei die "Choreografie" der Kamera sich zunächst einmal darin bemerkbar macht, dass jede unüberlegte Bewegung untersagt ist. Doch selbst wenn einmal geschwenkt oder gar eine Kranfahrt eingebaut wird, bleibt Pennells Einstellung zur Einstellung grundsätzlich starr: Der feste Rahmen des Kalküls trifft auf das Unkalkulierbare in Gestalt der Bewegung vor der Kamera. Auf den Punkt bringt diese Haltung ein Einstellungstypus, von dem Pennell öfters Gebrauch macht: eine (natürlich sorgfältig choreografierte) Querbewegung erfolgt so nah vor der Kamera, dass der Betrachter lediglich ein quasi abstraktes Vorbeihuschen bemerkte, wäre da nicht der Ton (von dem Pennell immer sehr ökonomischen, häufig ebenfalls kontrapunktischen Gebrauch macht). In vielen dieser Filme ist spürbar, wie formale Bildideen und Konzepte sich an ihrer Realisierung reiben. An der Realität, wenn man so will. Als suche Pennell aktiv nach einem Widerpart für den eigenen Perfektionismus, stützt sie sich häufig auf etwas, das sie *found dances* nennt, unternimmt durchaus dokumentarische Expeditionen in die uncoolen, bisweilen merkwürdigen Parallelwelten des Amateurtanzes.

Das sah zu Beginn allerdings ganz anders aus. Pennells Filmkarriere und unser Programm beginnen mit *Lounge* (1995), einem Video, das seine Herkunft vom Tanztheater nicht verleugnen kann: Vor grellbuntem, sehr bühnenhaftem Dekor skizziert Pennell eine Familiensituation und macht sich über häusliche Rituale lustig, indem sie den Wiederholungszwang, der darin waltet, zum Prinzip einer hübsch absurden Choreografie macht. Der Alltagsroutine, die hier hysterische Züge aufweist, entgehen in *Lounge* allein die, die nicht (professionell) tanzen, nämlich zwei Kinder. Dass die Bewegungen aller Figuren durch ständige Manipulation der Vorführgeschwindigkeit stark stilisiert sind, sorgt für einen gewissen Slapstick-Effekt.

Schräg! muss man bei Ikea begeistert ausgerufen haben und bestellte bei der Regisseurin einen Werbespot, der die Animationstechnik und die "unmögliche" Wohnungseinrichtung von *Lounge* aufgreift. Aus hysterisch wird liebenswert skurril; sind wir das nicht alle? *(Furniture Findings*, 1997.) Ähnliche Aufträge folgten, wir zeigen einen Spot für Haushaltsreiniger (2000) sowie drei für abwaschbare Wandfarbe (2003). Zum Teil recht witzig, inszenieren sie das Zuhause als Bühne für schräge Typen und bleiben ästhetisch den grellen Vorgaben von *Lounge* verpflichtet – auf Wunsch der Auftraggeber.

In ihrer nunmehr zum Teil werbefinanzierten künstlerischen Arbeit hingegen schafft Pennell schrille Typen, Animation und Farbe mit *Tattoo* (2001) erst einmal ab. Hier dürfen wir Mäuschen spielen, als Soldaten in der Abgeschiedenheit des Waldes jenem fremdartigen Ritus nachgehen, den man Exerzieren nennt. Systematisch verweigert Pennell Kamerapositionen, die unser Verständnis der Zeremonie erleichtern würden, und macht sich gewissermaßen den Blick der Tiere des Waldes zu eigen. Die gebrüllten Befehle sind von Vogelrufen mitunter schwer zu unterscheiden; wenn wir in Großaufnahme das Gesicht eines der jungen Männer sehen und es darin seltsam zuckt, dann salutiert er gerade. Wie in *Lounge* geht es auch hier darum, dass Rituale allein noch keinen Sinn produzieren, nur ist der Humor subtiler, der Blick genauer und das militärische Zeremoniell vorgefunden, der Film daher bis zu einem gewissen Grad dokumentarisch. Die Kameraeinstellungen folgen einer eigenen, zum Exerzieren teilweise gegenläufigen Choreografie und unterlaufen so das übliche und offiziell erwünschte Bild soldatischer Männlichkeit. Ein wichtiges Stilmittel ist der Ton; zum ersten Mal arbeitet Pennell hier mit dem britischen Klangkünstler Graeme Miller zusammen, der Geräusche und Musik nach einem übergeordneten Konzept bearbeitet. Für die Marschkapelle, die nach der Hälfte des Films plötzlich auftritt, hat er eine wunderbar schräge Collage im Geiste von Charles Ives komponiert. Der Blick von oben auf das zugleich geordnete und vollkommen sinnlose Hin- und Herrennen der Soldaten zum kakophonischen Sound der Blasmusik sorgt für ein großes Kinoerlebnis.

Pennells Wille zur Stilisierung und Ansätze zu typisch britischem Spülsteinrealismus begegnen sich in ihrem nächsten Film auf engstem Raum – in den Wohnungen, die hier zu Bühnen werden. *Human Radio* (2002) vollzieht den Schritt zum Dokumentarfilm und porträtiert einige Londoner "Wohnzimmertänzer", mit denen die Regisseurin per Zeitungsannonce in Kontakt gekommen war. Es wirkt fast wie ein Gegenentwurf zu *Lounge*, denn dem Schwarzweiß, das hier für grauen Alltag steht, setzt das Tanzen die Glanzlichter auf. Für den erwähnten starren Rahmen sorgen in *Human Radio* schon die beengten Wohnverhältnisse; die *found dances*, die Pennell dokumentiert bzw. nachinszeniert, arbeiten oft mit den *found frames* der Zimmertüren. Nebenbei umreißt Pennell mit bewundernswerter Ökonomie der Mittel die jeweilige Lebenssituation. Stoff für einen abendfüllenden Film ist hier auf neun Minuten komprimiert: Während ihr Ehemann sich hinter seiner Zeitung verschanzt, nutzt eine in ihrem Drang nach Glamour unverstandene Hausfrau den Gang in die Küche zu einem kleinen Showauftritt; für Musik, Discokugel und Applaus sorgt Pennell. Ein anderes Ehepaar präsentiert sich im schwarzweißen Western-Partnerlook; zum Klang des Banjos führt es im Mehrfamiliengarten Formationstanz auf, *line dance* zwischen Wäscheleinen. Nach einer Amputation ist es der Umweg über das Tanzen gewesen, durch den eine Frau wieder Laufen gelernt hat. Zum prolligen Discorock Anastacias fegt sie durch die Wohnung, ihr Teenager-Sohn, der lieber vor Ballerspielen hockt, sieht vom Balkon aus zu und ist peinlich berührt. Seinen Blick hat Pennell in ihren Film eingearbeitet wie einen Widerhaken, ein Fragezeichen.

Um Teenager, Alltagstanz und Genderfragen geht es auch in Pennells nächstem Film. Geschlechterklischees von Enge und Weite umgedreht zu haben, ist ein Verdienst von *Magnetic North* (2003). Der Film entstand in einem nordfinnischen Kaff in Zusammenarbeit mit den dort lebenden Teenagern und ist eine Ode an das Leben der Heranwachsenden. In dieser Welt sind die Mädchen den lieben langen Tag draußen und laufen Schlittschuh, im Wald und auf dem zugefrorenen See vor einer Hochhaussiedlung; die Jungen hingegen hocken in ihren elchgeweihgeschmückten Zimmern und üben E-Gitarre. Zusammen mit Graeme Miller hat Pennell das Kunststück hinbekommen, diese strikte Geschlechtertrennung visuell aufrecht zu erhalten, auf der Tonebene jedoch eine Begegnung zu inszenieren. Denn im Kopf bzw. im Walkman hören beide Geschlechter denselben Song, und der sagt: Weg von hier! Stand die Verknappung in *Human Radio* noch im Dienst erzählerischer Ökonomie, wird sie hier zum Mittel poetischer Verdichtung. Die Hochspannungsdrähte etwa, die mit der weiten Welt verbinden, sind fünfsaitig wie die Gitarren und brummen auch genauso: Fluchtlinien.

Im Jahr 2004 entstand *Fisticuffs* – ein Titel, der für englische Ohren ähnlich altertümlich klingt wie "Faustkampf" für deutsche. Pennell spielt hier mit dem aus vielen Western vertrauten Klischee der Kneipenschlägerei und lotet dessen choreografische Aspekte aus. Jedoch werden Schläge und Tritte nicht etwa in die schwerelose Anmut eines Balletts überführt. Im Gegenteil: Mit Hilfe professioneller Stuntleute, eines Kampfchoreografen und nicht zuletzt der Nachvertonung lässt Pennell es munter krachen. Zugleich aber entzieht sie den Realitätseffekten den Boden, etwa indem sie den Film nach Art eines Computerspiels mehrfach beginnen lässt: Ein Kneipenbesucher will Bier bestellen und bekommt stattdessen immer wieder Schläge,

Miranda Pennell is a choreographer. This does not make the work presented here 'dance-videos' in the usual sense, and she is right to reject this label. For, although Pennell studied contemporary dance and not film, and then worked with Sasha Waltz among others, since turning to filmmaking she has displayed little interest in showing her fellow dancers at work. Instead, Pennell has set about exploring 'dance' as a filmic domain, discovering it in unusual places: on the parade ground, for instance, in living-rooms and pubs in London, on a frozen pond in the north of Finland. Pennell's redefinition of the dance film starts at a very elementary level: with the way it is shot. Every image selected is a statement: you see only what I show you. When Pennell says that she uses film to explore choreographic ideas, it is important that this always means ideas for at least two choreographies – one for the actors, one for the camera. The fact that neither is reducible to the other is what creates the tension, the 'counterpoint' (Pennell). The first thing one notices about the 'choreography' of the camera is that every unconsidered movement is forbidden. But even when a pan shot or a crane shot is inserted, Pennell's attitude to using the camera is basically rigid: the fixed, calculated frame meets the incalculable in the form of the movement in front of the camera. This attitude is encapsulated in a type of shot that Pennell often employs: a cross-wise movement (carefully choreographed, of course) occurs so close to the camera that the viewer would see no more than a quasi-abstract blur of movement if it were not for the sound (which Pennell always uses in a very economical and, again, frequently contrapuntal manner). In many of these films, you can feel how formal visual ideas and concepts are in friction with their realisation. With reality, if you like. As if Pennell were actively looking for a counter-pole to her own perfection, she often draws upon something she calls *found dances*, undertakes documentary expeditions into the uncool, sometimes strange parallel worlds of amateur dance.

Things looked rather different at the start, however. Pennell's film career and our programme start with *Lounge* (1995), a video that cannot deny its origins in dance theatre: Pennell sketches a family situation in front of garish, very stage-like décor and makes fun of domestic rituals by making the repetition compulsion that drives them the principle of a prettily absurd choreography. In Lounge, only those who do not dance (professionally), namely two children, escape the everyday routine, which here displays hysterical elements. The way the movements of all the figures are stylised by constant manipulation of the film speed produces a certain slapstick effect.

People at Ikea must have enthusiastically cried 'Way out!', and commissioned the director to make an advertisement that uses the animation technique and 'dreadful' furnishings seen in *Lounge.* The hysterical turns into the endearingly comical; isn't that what we all are? *(Furniture Findings*, 1997). Similar commissions followed: we show an ad for household cleaner (2000) and three for washable wall paint (2003). Sometimes extremely funny, they present the home as a stage for oddball characters and also draw on the garish aesthetics of *Lounge* – at the wish of the clients.

In her artistic work, however, now partly financed by advertising, Pennell does away with brash figures, animation and colour for the time being in *Tattoo* (2001). Here, we are flies on the wall watching soldiers in the seclusion of the woods pursuing that strange ritual called drill. Pennell systematically avoids any camera positions that would make it easier for us to understand the ceremony, taking up the point of view of the forest animals, so to speak. The bellowed orders are sometimes hard to tell apart from bird calls; when we see the face of one of the young men in close-up and it twitches strangely, he is saluting. As in *Lounge*, the point is that rituals alone do not produce any meaning; but the humour is more subtle, the way of looking is more precise, and the military ceremonial is 'found'; to a certain extent, then, the film is documentary in nature. The camera shots follow their own choreography, which sometimes runs counter to the drill, and thus circumvent the usual, officially sanctioned picture of soldiering masculinity. An important stylistic device is the sound; for the first time, Pennell works here with the British sound artist Graeme Miller, who processes sounds and music according to a master concept. For the marching band that appears in the second half of the film, he has composed a wonderfully weird collage in the spirit of Charles Ives. The view from above of the soldiers running to and fro in an ordered yet completely senseless fashion to the cacophonic sound of the brass music is a great cinema experience.

In her next film, Pennell's predilection for stylisation and elements of typically British kitchen-sink realism meet up in close quarters – in the apartments that here become stages. *Human Radio* (2002) takes the final step towards documentary film, portraying several London 'living-room dancers' with whom the director got into contact via newspaper advertisements. It seems almost like a counter-concept to *Lounge*, for the dancing adds highlights to the black and white that here stands for the greyness of everyday life. In *Human Radio*, the rigid frame mentioned above is already provided by the constricted living spaces; the *found dances*, which Pennell documents or restages, often work with the *found frames* of doors. In passing, Pennell also briefly outlines each living situation with admirable economy of means. Material for a full-length feature film is compressed here into nine minutes: while her husband hides behind his newspaper, a housewife with an unappreciated desire for glamour uses the walk to the kitchen for a brief show number; Pennell provides the music, disco ball and applause. Another married couple presents itself in the black-and-white Western partner look; to the sound of a banjo, they perform a formation dance in the shared garden, *line dance* between washing lines. One woman has learnt to walk again after an amputation by taking a detour via dance. She sweeps through the house to the plebby disco rock of Anastacia; her teenaged son, who would rather sit playing shoot 'em up games, watches on from the balcony in embarrassment. Pennell has worked his gaze into her film like a barbed hook, a question mark.

Pennell's next film also involves teenagers, everyday dance, and gender issues. *Magnetic North* (2003) achieves a reversal of gender clichés of narrowness and breadth. The film was made in a small village in northern Finland in collaboration with the teenagers living there. It is an ode to adolescent life. In this world, the girls are outside all the livelong day ice-skating, in the woods and on the frozen lake in front of a high-rise development, while the boys sit around in their rooms, decorated with elk antlers, and practise electric guitar. Together with Graeme Miller, Pennell has managed the feat of visually maintaining this strict separation of the sexes, while bringing about a convergence at the level of sound. For both sexes are listening to the same song in their head or on their Walkman, and it is saying: Away from here! Whereas in *Human Radio* the restrictions served the purposes of narrative economy, here they become a means of creating poetic density. The high-tension wires that connect the village with the big wide world have five strings like the guitars, and drone like them too: lines of flight

In 2004, Pennell made *Fisticuffs*. Here, she plays with the familiar Western cliché of the pub brawl, exploiting its choreographic aspects. However, punches and kicks are not translated into the weightless grace of a ballet. On the contrary: with the help of professional stunt artists, a fight choreographer and added sound, Pennell creates quite a merry ruckus. At the same time, she pulls the rug out from under the reality effects: for example, by having the film start several times in the style of a computer game: a pub guest wants to order some beer and keeps getting punched instead because he accidentally bumps into someone at the bar – crash, new start. Pub door, bar counter, the next mishap, the next punches, new start. Each time, Pennell accompanies the recurrent walk along the bar with exactly the

weil er an der Theke versehentlich jemanden anrempelt – Rumms, Neustart. Kneipentür, Theke, das nächste Missgeschick, die nächsten Schläge, Neustart. Den sich wiederholenden Gang die Theke entlang begleitet Pennell jedesmal mit der exakt gleichen parallelen Kamerafahrt und betont so das Prinzip des Seriellen. Dieses untergräbt bald auch den Realismus der Abbildung des Raumes. So ist der Mann, als er sein Bier endlich bekommt, längst Teil einer Welt geworden, in der nichts wirklich weh tut und die Theke sich bis ins Unendliche zu erstrecken scheint. In aller Ruhe entfaltet sich nun eine gepflegte Massenschlägerei. Während Fäuste und Aschenbecher fliegen, sitzen ältere Damen und Herren etwas gelangweilt dazwischen, man plaudert und strickt. Nebenan üben die Amateure vom Formationstanzclub "Urban Country Stompers" zu zünftiger Musik stoisch weiter, stampfen weiße Cowboystiefel aufs Parkett. Die Choreografien von Schlagen, Stricken und Stampfen laufen also nebeneinander her; die kontrapunktische Parallelführung bleibt als Strukturprinzip erkennbar, auch wenn Pennell ihr ursprüngliches Konzept, den ganzen Film mithilfe einer sich kumulativ wiederholenden parallelen Kamerafahrt zu drehen, aufgegeben hat.

Diese Idee greift *You Made Me Love You* **(2005) in anderer Form wieder auf. Pennells bislang letzter Film basiert auf einer Art Übung, einem Spiel, bei dem ein Kameramann (John Smith) 21 Tänzerinnen und Tänzer porträtiert. Diese wurden aufgefordert, sich in Blickrichtung der Kamera in einer Reihe anzustellen (eine sehr englische Idee). Wie in einer Warteschlange, bei der es nicht vorangeht und Unruhe aufkommt, versuchen Leute aus dem hinteren Bereich, einen Blick auf den Schalter, d. h. die Kamera zu erhaschen. Das Bild füllen aber zumeist diejenigen vier oder fünf Gesichter aus, die der Kamera am nächsten sind und die Sicht auf den Rest verstellen. Nun lässt die Kamera jedoch nicht zu, dass die Situation zur Ruhe kommt; auf Schienen montiert, fährt sie mal langsam, dann wieder sehr rasch und immer überraschend nach links oder rechts. Die Schlange muss folgen, wodurch die eben noch bildfüllenden Gesichter mit einem Schlag verschwinden und für Momente den Blick auf die tieferen Schichten des Settings, auf weiter weg postierte Tänzer freigeben. Das Video ist also geprägt durch eine "klare Linie", ein starres Konzept, dessen Verwirklichung jedoch für jede Menge Bewegung, Gedränge und überraschende Entdeckungen sorgt. Auf der Tonebene wechseln sich Augenblicke gespannter Ruhe mit dem Trappeln vieler nackter Füße ab, einem Geräusch, das umso irritierender wirkt, als man diese Füße im Bild nie sieht. Was uns diese dreieinhalb spannenden Minuten statt dessen zu sehen geben, ist eine Fülle von seltsam anrührenden Porträtaufnahmen: 21 Menschen** *making love to the camera.*

Dank an Ulrike Becker, André Thériault und Beatrix Häusler



Magnetic North

same parallel camera movement, thus emphasizing the serial principle. This also soon undermines the realism of the way the room is depicted. As a result, by the time the man finally gets his beer, he has long since become part of a world in which nothing really hurts and where the bar seems to extend into infinity. With all the calm in the world, a cultivated wholesale punch-up develops. While fists and ashtrays are flying about, elderly ladies and gentlemen sit in the midst of it all, somewhat bored, chatting and knitting. Next door, the amateurs from the formation-dancing club 'Urban Country Stompers' keep practising stoically to rollicking music, stamping on the dance floor with their white cowboy boots. The choreographies of blows, knitting and stamping thus run side by side; the contrapuntal treatment of parallel elements remains recognizable as a structural principle, even if Pennell has given up her original concept of making the whole film using a parallel camera movement that repeated in cumulative fashion.

You Made Me Love You (2005), Pennell's last film to date, uses this idea again in a different form. It is based on a sort of exercise, a game, in which a cameraman (John Smith) portrays twenty-one male and female dancers. They have been asked to form a queue in the direction the camera is pointing (a very English idea). Like in a queue that is not moving, where people start getting restless, those at the back try to gain a view of the counter, i. e. camera. But the picture is mostly filled by the four or five faces that are nearest to the camera, which block the view of the others. However, the camera does not allow the situation to settle down; mounted on rails, it moves, sometimes slowly, then very rapidly, and always surprisingly, to the left or the right. The queue has to follow, which means that the faces that have just filled the picture suddenly disappear, allowing the deeper levels of the setting, the dancers who are further away, to be seen. This video is thus shaped by a 'consistent line', a rigid concept that, when realized, however, creates a lot of movement, pushing and shoving, and surprising discoveries. At the sound level, moments of tense calm alternate with the patter of many bare feet, a noise that is all the more confusing because we never see the feet in the picture. What these three-and-a-half minutes allow us to see instead is a wealth of strangely touching portraits: twenty-one people *making love to the camera.*

Thanks to Ulrike Becker, André Thériault and Beatrix Häusler

Dirk Schaefer

Lebt als Filmkomponist und freier Autor in Berlin. Zuletzt war auf den Kurzfilmtagen 2005 sein Ton für *Album* **(2004, Regie: Matthias Müller) zu hören; seine neueste Arbeit ist der Soundtrack für** *Instructions for a Light and Sound Maschine* **(2005, Regie: Peter Tscherkassky).**

dirk@schaeferton.de

Lives and works in Berlin as a film composer and freelance writer. His soundtrack for *Album* (2004; director: Matthias Müller) was heard at the Short Film Festival in 2005. His most recent work is the soundtrack for *Instructions for a Light and Sound Machine* (2005; director: Peter Tscherkassky).

dirk@schaeferton.de

Freitag 5.5.06, 14:30 Uhr, Lichtburg

Lounge

Großbritannien 1995
6', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Miranda Pennell
Kamera Seamus McGarvey
Schnitt Tina Hetherington
Musik Ian Hill & Aleks Kolkowski
Produktion Anne Beresford

Das Muster alltäglicher Bewegungen und Gesten wird durch den Einsatz von Rhythmus, choreografierter Bewegung und Filmgeschwindigkeit verändert. The patterns of daily routines and gestures are transformed through rhythm, choreographed movement and altered film speeds.



Werbefilme Commercials
Ikea (Furniture Findings), Febreze (Sofa), Teknoplast (Ice Cream + Fly + Meal)

Furniture Findings (Ikea)
Großbritannien 1997
1', DVD, Farbe
Agentur St Lukes, GB

Sofa (Febreze)
Großbritannien 2000
0'30", DVD, Farbe
Agentur Grey, GB

Ice Cream + Fly + Meal (Teknoplast)
Großbritannien 2003
1', DVD, Farbe
Agentur Bartle Bogle Hegarty, Türkei

Regie Miranda Pennell

"Angeregt durch die übertriebenen Gesten und stilisierten Interieurs meines frühen Films *Lounge*, **wurde ich über Jahre hinweg von einer Reihe von Werbeagenturen gebeten, Werbespots für sie zu drehen." '**Over the years I have been asked to make commercials by a number of advertising agencies, all of whom were attracted by the exaggerated gestures and stylised interiors of my early film *Lounge.'*



Tattoo

Großbritannien 2001
9', Beta SP/PAL, s/w

Regie Miranda Pennell
Schnitt Philippe Kotlarski
Ton, Musik Graeme Miller

Produktion Anne Beresford

Ein verlorenes Regiment geht einem endlosen Ritual nach und zerstört damit die ländliche Ruhe. Die sinnlose Schönheit eines militärischen Drills mit Vögeln und Bäumen als einzigen Zeugen. Breaking the tranquility of the countryside, a lost regiment of soldiers engages in a never-ending ritual. The senseless beauty of military drill, witnessed only by the birds and the trees.



Human Radio

Großbritannien 2002
9', Beta SP/PAL, s/w

Regie,Schnitt Miranda Pennell
Kamera Mary Farbrother
Musik Andy Cowton

Produktion David Obadiah

Unbekümmert tanzen Menschen in ihrem privaten Umfeld in London im Sommer 2001. Wir sehen das Ergebnis der Arbeit mit den zehn Personen, die sich als erste auf die Anzeige in einer örtlichen Tageszeitung meldeten, in der sie "Wohnzimmer-TänzerInnen" suchte, Menschen, die es lieben, hinter verschlossenen Türen zu tanzen. People dance in private moments of personal abandon across London in the summer of 2001. The film is the result of the director's work with the first ten respondents to a local newspaper advertisement that she placed seeking 'living-room dancers' – people who love to dance behind closed doors.



Magnetic North

Großbritannien/Finnland 2003
9', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Miranda Pennell
Kamera Marita Hallfors
Schnitt Philippe Kotlarski
Ton, Musik Graeme Miller

Produktion Anne Beresford, Margaret Williams, Outi Rousu

In der Winterlandschaft eines kleinen finnischen Ortes spielen sich Teenagerrituale ab. Ein Mädchen fährt Schlittschuh auf einem zugefrorenen See, während ein Junge mit Gitarre in seinem Zimmer sitzt. Der Film erschafft eine Welt jugendlicher Fantasien und Sehnsüchte. Adolescent rituals are played out across the wintry landscapes of small-town Finland. A teenage girl skates on a frozen lake, while a teenage boy poses with a guitar in his room. The film evokes a world of adolescent fantasy and yearning.



Fisticuffs

Großbritannien 2004
11', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Miranda Pennell
Schnitt, Ton John Smith
DarstellerInnen Paul Benzing, Ian Bourn, Terry Kvasnik, Clare McKenna, Edward Marsden, Adrian Ross-Jones, Kevin Rowntree, Johnny S' with the Urban Country Stompers
Produktion Tracy Bass

Ein Typ geht in einen Pub ... Sechs Schauspieler hauen, treten und ringen sich ihren Weg durch den Wilden Westen einer Gaststätte im Osten Londons. Die rituelle Kneipenschlägerei des Westerns wird in eine Arbeiterkneipe Londons verlegt. Die Gewalt scheint keine Auswirkungen zu haben, die Körper der Schauspieler sind so gummiähnlich und unverwundbar wie die der Fernsehwestern, die diesem Film den Anstoß gegeben haben. A bloke walks into a pub ... Six actors punch, kick and wrestle their way through the Wild West of an East London drinking establishment. The ritual of the Western bar-brawl, is re-located to a London working men's club. The violence appears to have no consequences, the actors' bodies being as rubbery and invulnerable as those in the TV Westerns that inspired the film.



You Made Me Love You

Großbritannien 2005
4', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Miranda Pennell
Kamera John Smith

21 TänzerInnen werden von Ihrem Blick gehalten. Den Kontakt zu verlieren, kann traumatisch sein. 21 dancers are held by your gaze. Losing contact can be traumatic.



Biografie Miranda Pennell Biography Miranda Pennell

Miranda Pennell (geboren in London 1963) studierte zeitgenössischen Tanz in New York und Amsterdam. Nach Abschluss des Studiums entwickelte sie eine Reihe von Tanzstücken für die Bühne und begann danach, choreografische Ideen filmisch umzusetzen.

Durch die Arbeit mit Film entwickelte sie sich zwar vom eigentlichen zeitgenössischen Tanz weg, doch das Interesse an menschlicher Bewegung blieb ein zentrales Element ihrer Filme. In den letzten Jahren richtete sie ihren Blick auf Choreografien, die in der "wirklichen" Welt zu finden sind und beschäftigte sich dabei mit einer Vielfalt von Subjekten, darunter Soldaten, eine Marschkapelle, junge Schlittschuhläuferinnen, Stuntmen und AmateurtänzerInnen.

Die Filme von Miranda Pennell wurden vom Arts Council of England, Film London, Channel 4 und dem BBC gefördert und auf zahlreichen Festivals ausgezeichnet, darunter Biennial of Moving Images (Genf 2005), Ann Arbor Film Festival (USA 2004), Cork International Film Festival (Irland 2003).

Sie unterrichtet regelmäßig und hält Vorlesungen über das Verhältnis von Tanz und Film. Miranda Pennell lebt in London.

miranda@doublehappy.demon.co.uk
www.mirandapennell.com



Miranda Pennell (born in London 1963) studied contemporary dance in New York and Amsterdam. After graduating she made a number of live works for the stage before starting to explore choreographic ideas through film-making.

While her film work has led her away from the specificity of contemporary dance, an interest in human movement remains central to her films. In recent years, her work has looked at the choreography that can be found in the 'real' world, using a diverse range of subjects that include soldiers and a marching band, teenage ice-skaters, stunt-men and amateur dancers.

Miranda Pennell 's films have received funding from the Arts Council of England, Film London, Channel 4, and the BBC. They have won prizes at numerous film-festivals including the Biennial of Moving Images (Geneva 2005), Ann Arbor Film Festival (USA 2004), Cork International Film Festival (Ireland 2003).

She teaches regularly, lecturing on the relationship between dance and film. Miranda Pennell lives in London.

miranda@doublehappy.demon.co.uk
www.mirandapennell.com

Filmografie Filmography

1990	*Monsieur X*
1993	*Greedy Jane*
1995	*Lounge*
1996	*Habit*
1998	*Night Work*
2001	*Tattoo*
	Human Radio
2003	*Magnetic North*
2004	*Fisticuffs*
2005	*You Made Me Love You*

Der stumme Gesang der Bilder The Silent Song of the Images

Zu drei frühen Kurzfilmen von Boris Schafgans **Three Early Short Films by Boris Schafgans**

von Markus Nechleba

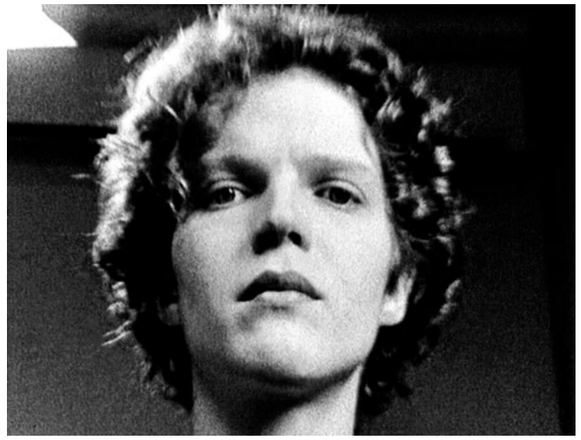
"Wir kommen aus einer Tragödie und spielen eine Operette." Der Satz fällt in dem Spielfilm *Ein Mangel an Erscheinungen.* **Im Rückblick erwies sich der Sommer 1989, in dem der Film in München gedreht wurde, als Prototyp des letzten Sommers einer vergangenen Epoche. Es sind solche Sujets, denen der Berliner Filmemacher Boris Schafgans in seinen frühen Filmen besondere Aufmerksamkeit schenkt. Die Filme geben sich nach außen hin "künstlerisch", die Storys sind "einfach", im Verborgenen sind sie politisch und voller Dialektiken. Sie wären es kaum, wenn es dem Autor explizit um Kunst oder Politik gegangen wäre. Es geht ihm tatsächlich um Film.**

Nachlass zu Lebzeiten: Es lebe der Film! **(1984), auf 16 mm in Farbe und s/w gedreht, das opus one des Schafgans'schen Filmwerks, und vom 23-jährigen programmatisch als "Vorfilm zu allem, was folgen wird" bezeichnet, verbindet zwei Filme durch einen Doppelpunkt. Der erste zeigt vor wechselnden Hintergründen eine Frau und zitiert Sätze aus einem Text von Robert Musil, der von "großen Männern" handelt, die in Gefahr stehen, der Vergessenheit anheim zu fallen, weil ihnen Denkmale gesetzt werden. Der zweite Film stellt die aufregende Frage, wozu sich das Leben eignete, wenn es ein Film wäre. Es ließe sich dann, so der Text, Unliebsames aus dem Leben herausschneiden, der Augenblick des Glücks als Standbild verlängern, das herausragende Ereignis mit einem anderen überblenden, "das Dasein würde um Zahlloses wirtschaftlicher", ja der Tod ließe sich überdauern, weil "der Film lebt", und ein derart zurechtmontiertes Leben ließe sich beliebig oft vorführen. "Dies alles aber könnte kein Film zeigen", lautet die ernüchternde wie überraschende Feststellung. Die rauschende Betrachtung der "perfekten Rückkoppelung" filmischer Mittel auf das Leben unterbricht kurzerhand der Auftritt des von Michael Glawogger gespielten "menschgewordenen Films", dessen Bild im Unisono mit der aufstrebenden Bewegung aus Alban Bergs Violinkonzert zum Standbild gefriert.**

Dass Filme etwas mit unserem Leben zu tun haben, wird im Filmgeschäft oft behauptet, stimmt aber selten. Der Hang zu Sentimentalität und Verkitschung überstrahlt das "Dunkel des Augenblicks" (Ernst Bloch), von dem her Gegenwart und Erkennen entstehen. Boris Schafgans, der in den 60er Jahren in Bonn aufwuchs, erfährt früh, was man eine "fotografische Erziehung" nennen könnte. Nicht nur die technisch-handwerkliche Arbeit, auch die philosophisch-ästhetische Reflexion bestimmt deshalb von Anfang an sein Verhältnis zu Bild und Kunst. Bei seinem Großvater, dem Fotografen Theo Schafgans, dessen Wirkungszeit sich vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die 60er Jahre erstreckte, hat Boris Schafgans die Erfahrung gemacht, "daß das entstandene fotografische Bild nicht nur eine Frage des Willens war, sondern das Produkt eines empfundenen Lebens."[1]

Tempi passati **(1985), auf Super-8-Film realisiert, ist filmgewordenes "empfundenes Leben". Die "Erweiterung eines Jahres um sechs Minuten Aufarbeitung" führt den Grundgedanken des ersten Films weiter, der Autor wendet ihn aber jetzt auf sich selbst an. Das Vorhaben, in diesem Jahr einen großen Film zu drehen, scheiterte vordergründig an den Absagen der Sendeanstalten, die Hauptdarsteller veränderten sich so sehr, dass mit ihnen zu arbeiten nicht mehr denkbar war, oder sie waren, wie es einfühlsam heißt, "im besten Falle eben tot". Was also kann der Film aus der Vergänglichkeit und hier namentlich der Vergeblichkeit überhaupt bewahren, überliefern, irgendwie retten? Dem Ernst der Fragestellung, die im Kontext des deutschen Filmschaffens der damaligen Zeit eine humorlose und bleierne Selbstbespiegelung befürchten lässt, begegnet der Film mit unwiderstehlicher Ironie und abgründiger Expressivität. Was geht weiter, wenn nichts weitergeht?**

Sprache in Form von Schrifttafeln, Musik als kommentierendes Element, den geplanten Hauptdarsteller in Riefenstahlscher Bilddramaturgie, "glimpses of beauty", ähnlich denen eines Jonas Mekas, nutzt die Montage, um ein fragmenthaft verdichtetes, zugleich eigentümlich offen bleibendes Bild der so flüchtigen Zeit zusammenzufügen, die zugleich reich an persönlichen Augenblicken und gewaltigen historischen Bezügen ist, sich aber kaum oder gar nicht erwischen lässt. Das vollständige Scheitern mag tragisch sein, ins doppelbödige Komische gewendet wird es zum Befreiungsschlag: Schlussendlich marschiert der entfesselte Autor im Unterhemd, schleppend zackig, zu deutscher Marschmusik "durch die Stadt Bonn", wie es im Film heißt, tatsächlich sieht man ihn über den Wiener Graben gehen. Das Leben, der Film, artikuliert sich in einem rasanten Selbstporträt, "wie es authentischer damals wahrscheinlich nicht ausfallen konnte" – so Schafgans heute im Rückblick auf seine 20 Jahre zurückliegenden *Tempi passati.*



Friederike Tebbe in *Nachlass zu Lebzeiten*

'We come from a tragedy and play an operetta.' This sentence occurs in the film *Ein Mangel an Erscheinungen (A Lack of Appearances).* In retrospect, the summer of 1989, when the film was made in Munich, turned out to be the prototype of the last summer of a past epoch. It is connections like these to which the Berlin filmmaker Boris Schafgans pays particular attention in his early films. On the outside, the films seem 'artistic', the stories are 'simple', but underneath they are political and full of dialectics. They would scarcely be so if Schafgans were explicitly concerned with art or politics. He is really concerned with film.

Nachlass zu Lebzeiten: Es lebe der Film! (Inheritance in Lifetime: Long Live the Film!, 1984), made on 16 mm in colour and b/w, is the opus one of Schafgans' film oeuvre. Described by the 23-year-old as the 'supporting film to everything that will follow', it connects up two films with a colon. The first shows a woman in front of changing backdrops and quotes sentences from a text by Robert Musil about 'great men' who are in danger of sinking into oblivion because memorials are put up to them. The second film poses the interesting question of what could be done with life if it were a film. According to the text, unpleasant occurrences could be edited out, moments of happiness could be prolonged as freeze frames, one outstanding event could be cross-faded with another, 'existence would become innumerably more economical', and even death could be survived, because 'film lives', and a film edited together in this manner could be shown as often as desired. But the sobering and surprising conclusion is that 'no film would be able to show all of this'. This glittering observation of the 'perfect feedback' of cinematic devices to life is summarily interrupted by the appearance of the 'film incarnate', played by Michael Glawogger, whose picture turns into a freeze frame in unison with the upwards striving movement from Alban Berg's violin concerto.

The film industry often claims that films have something to do with our lives, but this is seldom true. A tendency towards sentimentality and kitsch eclipses the 'darkness of the moment' (Ernst Bloch) that gives rise to presence and insight. Boris Schafgans, who grew up in Bonn in the 60s, early on received what one could call a 'photographic education'. His relationship to the image and art has therefore been determined not only by technical craft, but also philosophical, aesthetic reflection. His grandfather was the photographer Theo Schafgans, whose career spanned a period from the start of the twentieth century up into the 60s. From him, Boris Schafgans learnt 'that the photographic image was not only a question of will, but the product of a felt life.'[1]

Tempi passati (1985), made on super 8 film, is 'felt life' that has become film. The 'extension of a year by six minutes of review' takes up the basic idea of the first film. However, the filmmaker now applies it to himself. On the surface, his intention of making a big film in this year failed because of rejections by the broadcasting stations; the main actors changed so much that it was no longer possible to work with them, or they were, as it is sensitively put, 'at best, simply dead'. So what can

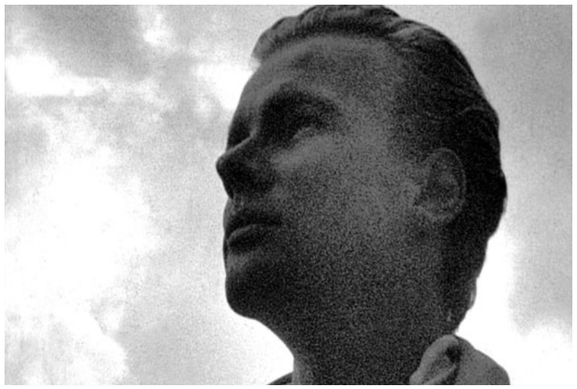
Boris Schafgans bezieht das strukturelle Potenzial seiner Erzählweise aus vielerlei Erfahrungen, insbesondere solchen, die sich an der Musik sammeln lassen, hier vor allem am Formenreichtum der Werke Alban Bergs, über den Ernst Křenek 1937 schrieb, er habe "die neue musikalische Konstruktion, welche die alte zerstört und abgelöst hat, benützt, um die Schönheit der zer-



Thomas Weber-Schallauer in *Ein Mangel an Erscheinungen*

Folgerichtig führen die Schafgans'schen Ansätze zum Stummfilm: um Godard leicht zu variieren, ließe sich sagen, der Stummfilm könne im Gegensatz zum Tonfilm denken – visuell denken. Genauer: Die drei autonomen Elemente im *Mangel an Erscheinungen*, **Sprache, Bilderzählung und Musik, handeln gleichzeitig eigenständig** *und* **verbunden vom Selben** *und* **von Verschiedenem. Wie Deleuze von der Literatur sagte, sie bringe die Sprache ins Stottern, so wird hier – in mehrfacher Hinsicht – der Film ins Stottern gebracht.**

Ein Mangel an Erscheinungen **ist nicht Imitation, sondern Erinnerung an einen Stummfilm, der sich auf die gegenwärtige Zeit legt: Ein "moderner" Stummfilm, der das Schauspiel, mit der Geste als zentralem Ausgangspunkt, momenthaft ins Grotesk-Pathetische oder ins Grotesk-Komische steigert und zugleich realistisch schildert. Handlung und Spiel, Inszenierung, literarische Form und die virtuose Kamera von Hans Hermann Fink begreifen die Entstehungszeit des Films ein und machen ihn zum komplexen Dokument der Wende von den späten 80er zu den frühen 90er Jahren. Die zeitgenössische Musik von Arvo Pärt öffnet den tragischen Zeitraum der Gefühle, den die Schrifttafeln mit einem eigenen Rhythmus des Komischen füllen, denn sie setzen den Dialogtext eher wie Gesangszeilen als in Sinn- oder Sprecheinheiten unterteilt, manchmal ein einzelnes Wort nach dem anderen. Zuweilen meint man deshalb, einer stummen Oper zu lauschen. Sie könnte aus der Vergangenheit ebenso wie aus der Zukunft ertönen.**



Dieter Matzke in *Tempi passati*

the film preserve, hand down, somehow rescue from the transitoriness and here, particularly, futility? In view of other German films of the time, one might expect humourless and leaden self-reflection. But this film takes on the serious nature of the question with irresistible irony and cryptic expressivity. What keeps on going when there is no going on?

The montage uses language in the form of intertitles, music as a commentating element, the planned main actor in Riefenstahl-like visual dramaturgy, 'glimpses of beauty' like those of Jonas Mekas, to assemble a fragmentarily condensed, but at the same time strangely open picture of time, so ephemeral, which is rich in personal moments and powerful historical references but can barely be captured, if at all. This complete failure may be tragic, but when turned into ambiguous humour it becomes a gesture of liberation. In the end, the wild filmmaker, dressed in his vest, marches with shuffling yet lively gait to the sound of German march music 'through the city of Bonn,' as we are told in the film. In reality we see him go over the Wiener Graben. Life, film, articulates itself in a fast-moving self-portrait that 'could probably not have turned out more authentic at the time', as Schafgans says today looking back at his *Tempi passati* of twenty years ago.

In *Ein Mangel an Erscheinungen* (1989/92), made four years later, a man and a woman are standing on a mountain high above the city. They do not get on with one another, but insist on pursuing their interest in each other before the backdrop of a late-summer idyll with elements of menace. Leaves move in the wind, in the distance is the city, a motorway – they are standing on the large city's greened rubbish heap, whose gases are being burnt off. 'I think I have forgotten the story. I couldn't really remember anything,' the woman says at one point. 'I only remember the way coming here as a continuous movement.' Nearness and distance characterize the emotional and temporal states in this film from which the forward-striving longings derive.

Schafgans' approach logically leads to the silent film: to change Godard's words slightly, one could say that the silent film, in contrast to sound film, can think – think visually. To be more precise: the three autonomous elements in *Mangel an Erscheinungen* – speech, visual narrative and music – are about the same thing and about something different, in a manner that is at the same time independent and connected. Here, in the same way that literature, in Deleuze's account, causes language to stutter, film is made to stutter – in several regards.

Ein Mangel an Erscheinungen is not an imitation, but a reminder of a silent film that lays itself over the present time: a 'modern' silent film that for moments elevates the performance, with the gesture as the central point of departure, into the grotesquely pathetic or grotesquely comic and at the same time realistically describes it. The plot and acting, the staging, the literary form, the virtuosity of Hans Hermann Fink's camera imply the time the film was made and make it a complex document about the transition from the late 80s to the early 90s. The contemporary music by Arvo Pärt opens the tragic period of the emotions, which the intertitles fill with their own rhythm of the comic; for they present the dialogue text more like the lines of a song than divided into units of meaning or speech, sometimes one individual word after the other. For this reason, one sometimes has the feeling of listening to a silent opera. It could be sounding from the past or from the future.

fallenen zu besingen." Die Montage löst einen Prozess aus, der das spezifisch Autonome von Musik und Fotografie vorführt und dadurch bewahrt. Das filmische Bild tritt gewissermaßen "in eigener Sache" auf – Schafgans beschrieb die Rolle der Fotografie im Film einmal als "Inbegriff des Nimmerwiedersehens".[2]

Das Bedeutendste an den Filmen von Boris Schafgans ist, dass und wie scheinbar unvereinbare Gegensätze und unvermittelte Pole ineinander verwoben und anwesend sind: Gegenwart und Geschichte, das Persönliche und das Gesellschaftliche, Tragödie und Operette, Ernst und Ironie, Inszenierung und Dokumentation, Empfindung und Denken, Bild, Sprache und Musik, letztlich das Leben und der Film. In der Annäherung an das Unbewältigbare des Lebens ist es die Struktur, die alle Anstrengung schließlich in die aufgeklärte und befreiende Hoffnung stürzt. Eine so stimmige filmische Formulierung, eine derart überzeugende Erfahrung findet und macht man in der Filmgeschichte nur selten.

1 Boris Schafgans, zitiert in: Michael Gassmann, *Erst kam die Chemie, dann Theodor Heuss, FAZ,* **13.05.2004**

2 Boris Schafgans, *Filmische Wirklichkeit als technisches Produkt – Zu einer Theorie der Filmtechnik,* **unveröffentlichtes Manuskript, München 1994**

Boris Schafgans derives the structural potential of his narrative manner from many different experiences, particularly those that can be gathered from music, and here above all from the wealth of forms to be found in the works of Alban Berg, of whom Ernst Křenek wrote in 1937 that he had 'used the new musical construction, which has destroyed and replaced the old one, to sing the beauty of that which had fallen apart.' The montage triggers a process that presents and preserves the specific autonomies of music and photography. The cinematic image appears, so to speak, 'on its own behalf' – Schafgans once described the role of photography in the film as 'the embodiment of "never-to-be-seen-again"'[2]

The most important thing about the films by Boris Schafgans is how apparently incompatible contrasts and sharply contradictory poles are woven together and present: the present time and history, the personal and the social, tragedy and operetta, seriousness and irony, stagedness and documentation, emotion and thought, image, speech and music, and finally life and film. In the examination of the unmasterability of life, it is the structure that finally casts all effort into enlightened and liberating hope. One seldom finds as coherent a cinematic formulation as this, as convincing an experience as this in film history.

1 Boris Schafgans, quoted in: Michael Gassman, *Erst kam die Chemie, dann Theodor Heuss* (First Came Chemistry, then Theodor Heuss), *FAZ*, 13.05.2004

2 Boris Schafgans, *Filmische Wirklichkeit als technisches Produkt – Zu einer Theorie der Filmtechnik* (Cinematic Reality as a Technical Product – On a Theory of Film Technique), unpublished manuscript, Munich 1994

Markus Nechleba

Geboren 1966. Studium der Philosophie. Studium an der Hochschule für Fernsehen und Film München. Seit 2002 Lehraufträge in Geschichte, Theorie und Praxis des Films. Eigene Filme und Filmprojekte. Eigene Produktionsgesellschaft. Lebt und arbeitet in München und Berlin.

m.nechleba@gmx.de

Born 1966. Studied philosophy and at the Munich Hochschule für Fernsehen und Film. Has been lecturing on history, theory and practice of films since 2002. Films and film projects. Production company. Lives and works in Munich and Berlin.

m.nechleba@gmx.de

Freitag 5.5.06, 12:30 Uhr, Gloria

Nachlass zu Lebzeiten: Es lebe der Film! Inheritance in Lifetime: Long Live the Film!

Deutschland 1984
11', 16 mm (auf Beta SP), Farbe und s/w

ein Film von Boris Schafgans
Musik Schumann, Berg, Mahler, Stockhausen, Schönberg, Weill, Webern u. a.
Sprecher Günter Stahl
DarstellerInnen Friederike Tebbe, Michael Glawogger
Produktion Boris Schafgans

"Am Galgen hängend, zum Greifen fern: die Sekundenteile des Lebens. Unbeschwert, schwerelos gleiten sie ineinander über. Und ein Tag hat nicht mehr Morgen, nicht mehr Abend, aber die Spule hat gute zwei Millionen Kader, hiervon ein jeder unauswechselbar und nur mit sich selbst identisch. Und auf dieser Spule hinterlässt das Menschenleben zwei fette, feuchte Spuren, eine aus Ton, eine aus Bild, beide aus Zeit. Und das eigentliche Wunder: ein solch zerrüttetes und wohl verkürztes Leben ließe sich beliebig oft vorführen. Dies alles aber könnte kein Film zeigen." 'Hanging on the gallows, far enough to touch: the seconds of life. Carefree, weightless, they merge into one another. And a day no longer has morning, no longer has evening, but the reel has a good two million frames, each one of them unique and identical only with itself. And on this reel, human life leaves two fat, moist tracks, one of sound, one of images, both of time. And the real miracle: a life like this, wrecked and probably shortened, could be screened as often as desired. But no film would be able to show all of this.'



Tempi passati

Deutschland 1985
6', Super 8 (auf DV/PAL), Farbe und s/w

Regie Boris Schafgans
Musik Mahler, Wagner u. a.
DarstellerInnen Dieter Matzke, Hans Schafgans, Ariane Gaffron, Anja Verbeek, Boris Schafgans
Produktion Boris Schafgans

"Wie schrecklich, wie schrecklich. Einst glaubte ich, einen FILM drehen zu müssen, aber mittlerweile sind mir meine geliebten Hauptdarsteller unter der Hand weggestorben. Wie schrecklich. Weihnachten ist schon wieder längst vorbei. Es taut – und noch immer kein Film." 'How terrible, how terrible. Once I believed I had to make a FILM, but now my beloved main actors have died on me. How terrible. Christmas is long over once more. The thaw has come – and there's still no film.'



Ein Mangel an Erscheinungen A Lack of Appearances

Deutschland 1989/92
43', 16 mm, s/w

Regie, Drehbuch, Schnitt Boris Schafgans
Kamera Hans Hermann Fink
Musik Arvo Pärt, Olivier Messiaen
DarstellerInnen Andrea Quirbach, Thomas Weber-Schallauer
Produktion Hochschule für Fernsehen und Film München

"Hörst du den Wind – siehst du die Farben? In diesem Gehäuse? Es muss darin eine Verrücktheit stecken! Unter glühenden Himmeln vergeht eins nach dem anderen. So sah ich im Schlaf diese Hänge in tiefer Finsternis. Jetzt ist ein Wort nur mehr dazu da, Erinnerungen wach zu halten beziehungsweise auszulöschen. Wann je gab es diesen Tag? Wann je diese zauberhafte Phase?" 'Do you hear the wind – do you see the colours? In this case? There must be a madness in it! One thing after the other vanishes under glowing skies. In sleep, I saw these slopes in profound darkness. Now, a word is only there to keep memories awake or to extinguish them. When did this day ever exist? When this magical phase?'



Biografie Boris Schafgans Biography Boris Schafgans



Geboren 1961 in Bonn; Filmautor, Dokumentarist, Kurator; lebt in Berlin; Studium der Philosophie und Musikwissenschaft an der Universität Bonn; Filmstudium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien; fotografische Berufsausbildung; Studium und Abschluss an der Hochschule für Fernsehen und Film München, Abt. Dokumentarfilm und Fernsehpublizistik; Filmemacher seit 1982; 1985-1987 auch Theatertätigkeit; 1994 Gründung der Schafgans Film Berlin; seit 1998 wissenschaftliche Veröffentlichungen sowie Vorträge, Workshops und Lehrtätigkeit an deutschen Filmhochschulen, Universitäten und Forschungsinstituten; Kurator fotografischer Ausstellungen u. a. am Deutschen Historischen Museum Berlin; Betreuer des Schafgans Archivs; Forschungen u. a. zu Eisensteins *Walküre*-Inszenierung in Moskau, Adornos Position zur Musik im Fernsehen, History TV in Deutschland, Vergangenheitsbewältigung im Dokumentarfilm; Architekturfotografie der Nachkriegszeit.

boris.schafgans@gmx.de
www.schafgans.agdok.de

Born in Bonn in 1961; film auteur, documentarian, curator; lives in Berlin; studied philosophy and musicology at Bonn University; film studies at the Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Vienna; graduated from the Munich Hochschule für Fernsehen und Film, faculty of documentary film and television journalism; filmmaker since 1982; worked in theatre 1985-1987; 1994 founded Schafgans Film Berlin; since 1998 academic publications, as well as lectures, workshops and teaching activities at German film schools, universities and research institutes; curator of photographic exhibitions, including at the German Historical Museum in Berlin; supervisor of the Schafgans Archive; research, including on Eisenstein's *Valkyrie* production in Moscow, Adorno's attitude to music on television, History TV in Germany, coming to terms with the past in documentary film; architectural photography of the post-war period.

boris.schafgans@gmx.de
www.schafgans.agdok.de

Filmografie (Auswahl) Filmography (Selection)

1983	*Zwischen den Kriegen*
1984	*Nachlass zu Lebzeiten: Es lebe der Film!*
1985	*Tempi passati*
1987	*Opus prae ultimo*
	Rede des Erfolgsautors **(Szenischer Monolog)**
1988	*Im Vorfeld der Ereignisse*
	Opernball **(mit** with **M. Linder)**
1989	*Im Nachhinein*
1989/92	*Ein Mangel an Erscheinungen*
1992	*Winterschlaf*
1996	*Der Schlag ans Hoftor*
1999/2001	*Staat und Liebe*
2002	*Geschichtsfernsehen*

Montag 8.5.06, 17:00 Uhr, Lichtburg

In diesem Jahr bauen die Kurzfilmtage auch ihr Programm mit Filmen aus NRW um. Im neuen "Profil: NRW" finden künftig nicht nur Hochschulfilme ihren Platz. Das Festival bietet nun dem gesamten kurzen Filmschaffen in NRW ein Schaufenster – Studentenfilmen ebenso wie freien Arbeiten, ausgewählt von den Kurzfilmtagen.

Der Bedeutung der Filmlandschaft NRW für das Festival soll durch das neue Programmformat Ausdruck verliehen werden. Auch in Zukunft sollen hier herausragende Arbeiten von jungen unbekannten oder bereits bekannten Filmemachern aus NRW einem internationalen Publikum vorgestellt werden.

Mit zwei Produktionen von der Kunsthochschule für Medien Köln, einer von der ifs Internationale Filmschule Köln und zwei freien Produktionen, ergänzt das 99-minütige Programm den deutschen Wettbewerb um fünf nordrhein-westfälische Produktionen, die deutlich zeigen, dass die Qualität der Produktionen aus diesem Bundesland ungebrochen hoch ist.

Rainer Komers *Kobe* **wird in diesem Programm als Welturaufführung gezeigt und auch Corinna Schnitts** *once upon a time* **war vorher noch auf keinem Filmfestival zu sehen.**

This year the Short Film Festival has restructured its programme of films from North Rhine-Westphalia. In the future, the new 'Profile: NRW' will not only feature films from film schools: the Festival is now offering a showcase for all short films produced in NRW – student films and independent works, chosen by the Festival.

The new programme format is intended to reflect the importance of the NRW film landscape for the Festival. In the future as well, outstanding works by young unknown or already established filmmakers from NRW are to be presented here to an international audience.

The 99 minute programme will supplement the German Competition with five works from North Rhine-Westphalia: two productions from the Academy of Media Arts Cologne, one from the ifs Internationale Filmschule Köln, and two independent productions. All these films clearly show that the quality of productions from this state remains high.

The programme will feature the world premiere screening of Rainer Komer's *Kobe*, and Corinna Schnitt's *once upon a time* has also never been seen before at a film festival.

Wir sind dir treu We Are the Faithful

Deutschland/Schweiz 2005
9', Beta SP/PAL, Farbe
schweizerdeutsch mit engl. UT

Regie, Drehbuch, Schnitt Michael Koch
Kamera Andrea Gsell
Musik Nica Giuliani
Produktion KHM Köln

Spiel für Spiel stellt sich der Anstimmer des FC Basel in den Dienst der Mannschaft. Er ist derjenige, der die Lieder anstimmt, die Fans choreographiert und zu Höchstleistungen motiviert. Match after match the crowd animator of the FC Basel tries his best to start the songs, to choreograph the fans and motivate them to give their best.

Biografie geboren 1982 in Luzern; 1999-2004 Tätigkeit als Schauspieler in diversen Theaterstücken und Filmen; seit 2003 Studium an der KHM Köln, Fächergruppe Film und Fernsehen; *Wir sind dir treu* ist sein erster Kurzfilm.
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



Lâl

Deutschland 2005
16', 35 mm, s/w
türkisch/deutsch mit engl. UT

Regie, Drehbuch, Schnitt Dirk Schäfer
Kamera Knut Schmitz, Bernadette Paassen
Musik Antoni Lazarkiewicz
DarstellerInnen Grischa Huber, Isabella Parkinson, Yasemin Alkaya u. a.
Produktion KHM Köln

Portrait einer deutschen Witwe, die als Psychoanalytikerin in Istanbul lebt. Eines Abends trifft sie nach langer Zeit ihre Tochter wieder, die sich der kurdischen Guerilla-Bewegung im Osten der Türkei angeschlossen hatte. A portrait of a German widow living and working as a psychoanalyst in Istanbul. One evening, after a long separation, she meets up with her daughter, who has joined the Kurdish guerilla in the east of Turkey.

Bio-/Filmografie geboren in Gelnhausen; 2002-05 Studium an der KHM Köln; Filmdramaturg im Verlag "Felix Bloch Erben" in Berlin; Creative Producer und Produktionskoordinator in Berlin; dokumentarische Videoarbeit in Istanbul; Jurymitglied des Antalya Filmfestivals; 1997 *Les rappeurs;* 2002 *Armut ist das türkische Wort für Birne;* 2003 *Ich wäre lieber einem Wolf begegnet;* 2004 *Nilmesser; Wirklich.*
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



Kobe

Deutschland 2006
45', 35 mm, Farbe, ohne Text

Regie, Drehbuch, Kamera Rainer Komers
Schnitt Bert Schmidt
Produktion Rainer Komers Filmproduktion

Ein poetischer Dokumentarfilm, der dem Wendepunkt der japanischen Nachkriegsgesellschaft am Beispiel der vom großen Erdbeben betroffenen Hafenstadt Kobe nachspürt. A poetic documentary which tracks the turning point of postwar Japanese considering Kobe the seaport which was affected by a great earthquake.

Bio-/Filmografie geboren 1944 in Guben; Filmstudium an der Kunstakademie Düsseldorf; Lehrauftrag für Siebdruck und Film an der Kunstakademie Düsseldorf; Gaststudium der Fotografie an der Universität Essen; 1980 *Zigeuner in Duisburg* (in Oberhausen 1980); 1981 *480 Tonnen bis viertel vor zehn;* 1983 *Wer bezahlt für Hitler?;* 1985 *Die Sterne der Heimat;* 1989 *Erinnerungen an Rheinhausen;* 1992 *Lettischer Sommer;* 1995*Ofen aus;* 1998 *Ein Schloss für alle;* 1999 *B224 (Bewegung);* 2004 *NH2 (Erdbewegung);* 2004 *Nome Road System* (in Oberhausen 2004).
Kontakt Rainer Komers, Moritzstr. 102, D-45476 Mülheim/Ruhr, Fon, Fax +49-208-779 438, E-Mail r.komers@t-online.de



kurz vor sechs shortly before six

Deutschland 2005
4', DVD, Farbe, ohne Text

Regie, Drehbuch, Kamera Eva von Schweinitz
Schnitt Patricia Testor
Produktion ifs Köln

Warten im Versteck bis die Luft rein ist. Drei Sprayer erleben eines der letzten Abenteuer der Großstadt. Hiding and waiting until the coast is clear. Three sprayers on one of the last adventures in the big city.

Bio-/Filmografie geboren 1983 in Bonn; 2002 Studium der Germanistik, Komparatistik und der Politischen Wissenschaft in Bonn; seit 2002 Darstellerin und Kamerafrau bei der Jungen Bühne Bonn; seit 2004 Filmstudium an der ifs Internationale Filmschule Köln, Schwerpunkt Drehbuch; 2004 *Fisch;* 2005 *Das Mädchen an der Brötchenkasse;* 2006 *Kakao und Maroni; Laut werden.*
Kontakt ifs Internationale Filmschule Köln, Monika Bremen, Werderstr. 1, D-50672 Köln, Fon +49-221-920 188 26, Fax +49-221-920 188 85, E-Mail bremen@filmschule.de, www.filmschule.de



once upon a time

Deutschland 2005
25', 35 mm, Farbe, ohne Text

Regie, Drehbuch, Schnitt Corinna Schnitt
Kamera Justyna Feicht
Darsteller Giddy up Ranch, Los Angeles
Produktion Corinna Schnitt

Eine Versuchsanordnung: Eine Kamera auf dem Teppich eines Wohnzimmers rotiert um ihre eigene Achse. Das leere Zimmer füllt sich allmählich mit Tieren: Katzen, Hunde, Kaninchen, Papageien, Ziegen, Ponys und Kühe bevölkern und nutzen den für den Menschen gestalteten Raum auf ihre Weise. Instructions for an experiment: a camera on the carpet in a living room is rotating around its own axis. The empty room gets slowly crowded with animals: cats, dogs, parrots, goats, ponies, and cows use the room originally designed for man in their way.

Bio-/Filmografie geboren in Duisburg; 1989-96 Kunst- und Filmstudium an der HfG Offenbach und an der Kunstakademie Düsseldorf; 1995 *Schönen, guten Tag;* 1997 *Zwischen vier und sechs;* 1999 *Raus aus seinen Kleidern* (in Oberhausen 2000); 2001 *Freizeit; Das schlafende Mädchen* (in Oberhausen 2001); 2002 *Schloss Solitude;* 2003 *Das nächste Mal; Living a Beautiful Life* (in Oberhausen 2004); 2005 *Sunland.*
Kontakt Corinna Schnitt, Vogelsanger Str. 39, D-50823 Köln, Fon +49-221-526 762, E-Mail corinnaschnitt@gmx.de



Preisträger anderer Festivals — Donnerstag 4.5.06, 17:00 Uhr, Gloria

Goldener Bär, Berlinale 2006

Aldrig som första gången Never Like the First Time Nie wie beim ersten Mal

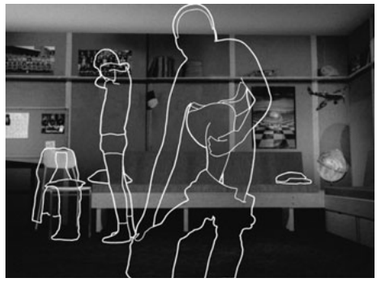
Schweden 2006
15', 35 mm, Farbe
schwedisch mit engl. Untertiteln

Regie, Schnitt Jonas Odell
Kamera Per Helin
Animation Per Helin, Stefan Ljungberg, Jonas Odell, Arvid Steen u. a.
Musik Krister Linder
DarstellerInnen Mikael Brolin, Rebecca Haridi, Jenny Holmström u. a.
Produktion Filmtecknarna F. Animation AB

Ein kurzer Film, in dem vier Menschen von ihrem ersten Mal erzählen. Ein animierter Film, basierend auf dokumentarischen Interviews. Während wir hören, wie die Leute ihre Geschichten mit eigenen Worten erzählen, werden diese durch verschiedene Animationsstile visualisiert. A short film in which four people get to tell the story of their first time. An animated film, based on documentary interviews. As we hear the people tell their stories in their own words, these are visualized in a range of different animation styles.

Bio-/Filmografie geboren 1962; Regisseur, Drehbuchautor und Komponist; Mitbegründer von Filmtecknarna F. Animation; zahlreiche Musikvideos, Idents, Werbe- und Imagefilme, u. a. für den MTV Award 2000; TV-Serien, Film- und Videoauswahl: 1986 *Dawning;* 1993 *Alice in Plasmaland;* 1995 *Body Parts;* 1997 *Otto;* 2002 *Family & Friends;* 2003 *Come up and See Me (Erasure); Strict Machine (Goldfrapp);* 2004 *Take Me out (Franz Ferdinand);* 2005 *Shot You down (Audio Bullys).*

Kontakt Filmtecknarna F. Animation AB, Jonas Odell, Malmgårdsvägen 16-18, SE-11638 Stockholm, Fon +46-8-442 7300, Fax +46-8-442 7319, E-Mail jonas.odell@filmtecknarna.com



Prix UIP Venezia 2005

Butterflies Schmetterlinge

Luxemburg 2005
12', 35 mm, s/w, englisch

Regie, Drehbuch Max Jacoby
Kamera Fredrik Bäckar
Schnitt Amine Jaber
Musik Frambo
DarstellerInnen Glyn Pritchard, Joanna Scanlan, Federay Holmes u. a.
Produktion C. N. A.

Ein Mann wird über das Ertrinken eines Mädchens befragt, das er angibt, beobachtet zu haben. A man gets interrogated by the police about the drowning of a little girl that he claims he witnessed.

Bio-/Filmografie geboren 1977 in Luxemburg; lebt und arbeitet in London und Luxemburg; Studium an der London Film School; 2001 *Babysitting;* 2004 *The Lodge.*

Kontakt C. N. A., Brigitte Kerger, 6A, rue Seemecht, LUX-6170 Godbrange, Fon +35-2-429 630, Fax +35-2-429 631, E-Mail brigitte@kerger.org



Tiger Award, 35. International Film Festival Rotterdam 2006

Rabbit Kaninchen

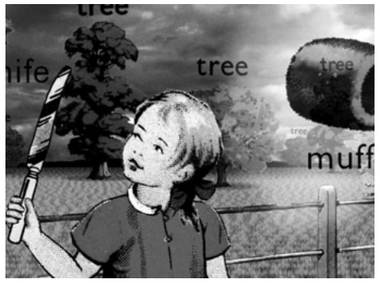
Großbritannien 2005
8'30'', Beta SP/PAL, Farbe
ohne Text

Regie Run Wrake
Schnitt Rich White
Musik Howie B, Craig Richards
Animation Run Wrake, Martin Morris, Barnaby Hewlett
Produktion Sclah Film Production
Int. Vertrieb Run Wrake

Eine Auswahl an pädagogischen Stickern aus den 1950er Jahren bilden die Zutaten für dieses Märchen für Erwachsene. Als ein Junge und ein Mädchen ein Idol im Magen eines Kaninchens finden, folgen große Reichtümer, aber wie lange? A selection of 1950s educational stickers provide the ingredients for this adult fairytale. When a boy and a girl find an idol in the stomach of a rabbit, great riches follow, but for how long?

Bio-/Filmografie freier Animator und Regisseur; 1990 MA in Animation am Royal College of Art London; zahlreiche Titelsequenzen, Kurzfilme, Werbespots, Livemitschnitte und Musikvideos, u. a. für MTV, BBC, Coca Cola, U2, Asian Dub Foundation, Howie B und Oasis; Film- und Videoauswahl: 1990 *Anyway;* 1994 *Jukebox; 2001 What Is That; We Belong in This World Together (Stereo MCs); Mr. Bobby (Manu Chao);* 2002 *Lessons in Smoking;* 2002 *NME Gallery;* 2004 *Try Again Today (The Charlatans).*

Kontakt Run Wrake, 135 Montague Rd, GB-London E11 3EW, Fon +44-208-558 9497, E-Mail info@runwrake.com, www.runwrake.com



Palme d'Or du court métrage, 58ème Festival de Cannes 2005

Podorozhni Wayfarers Reisende

Ukraine 2005
10', 35 mm, s/w
ukrainisch/russisch mit engl. UT

Regie Igor Strembitskyy
Drehbuch Natalya Kononchuk
Kamera I. Strembitskyy, A. Vasyliev
Schnitt I. Strembitskyy, T. Boyko
Produktion Igor Strembitskyy

Ein Film über die Kindheit, die nie zurückkehrt, über Träume, die nicht wahr werden, und über den Wahnsinn als eine Art Glück oder Kummer. A film about childhood which never returns, about dreams that can't come true and about madness as a kind of happiness or grief.

Biografie geboren 1973 in der Ukraine; 1998-2003 Dokumetarfilmstudium in Kiew; Teilnehmer des Berlinale Talent Campus 2005; *Podorozhni* ist sein erster Film.

Kontakt Igor Strembitskyy, pr 40 richchya Zhovtnya 7, apt. 109, UA-03039 Kiew, Fon +38-66-463 2224, Fax +38-66-527 9877, E-Mail chuchka@hotmail.com, www.kinokolo.ua/podorozhni



Panorama Kurzfilmpreis, Berlinale 2006

Tes Cheveux noirs Ihsan Your Dark Hair Ihsan Dein dunkles Haar Ihsan

USA 2005
13', 35 mm, Farbe
arabisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Schnitt Tala Hadid
Kamera Nils Kenaston
Musik Mostafa Akkham
Produktion Tala Hadid

Nach einer langen Abwesenheit kehrt ein Mann in seinen Geburtsort in Nordafrika zurück und erinnert sich an die Mutter, die er als Kind verlor. After a long absence a man returns to his native city in North Africa and remembers the mother he lost as a child.

Bio-/Filmografie geboren in London; 1995 Abschluss ihres Kunst- und Philosophiestudiums an der Brown University; 2000 Stipendium für ein Filmstudium an der Columbia University in New York; 1995 *Sacred Poet.*

Kontakt Tala Hadid, 240 E, 47th Street, Apt. 33 A, USA-New York NY, Fon +1-212-308 2548, E-Mail talala@mac.com



Tiger Award, 35. International Film Festival Rotterdam 2006

Who I Am and What I Want Wer ich bin und was ich will

Großbritannien 2005
7'30'', 35 mm, s/w, englisch

Regie Chris Shepherd, David Shrigley
Animation Alan Andrews, Siren Halvorsen, Ellen Kleiven
Musik Martin Young
Produktion Slinky Pictures Limited

In diesem Film geht es darum, wer ich bin und was ich will. Nicht darum, wer du bist und was du willst. Immer denkst du, alles, was ich mache, dreht sich um dich, aber das tut es nicht. Es geht immer um mich. This film is about who I am and what I want. It's not about who you are and what you want. You always think everything I make is about you but it's not. It's all about me.

Bio-/Filmografie C. Shepherd geboren in Liverpool; Produzent, Drehbuchautor, Regisseur und Animator zahlreicher Titelsequenzen, Sketche, Werbe- und Kurzfilme; Mitbegründer von Slinky Pictures Limited; 1989 *Safari;* 1992 *A Load of Balls;* 1997 *Strongman; The Broken Jaw;* 2001 *Deckstar; People's Britain;* 2003 *Dad's Dad.*

Bio-/Filmografie D. Shrigley lebt in Glasgow; 1991 Studienabschluss an der Glasgow School of Art; seine Kunstwerke und Skulpturen wurden in Ausstellungen weltweit gezeigt; zahlreiche Veröffentlichungen seiner Zeichnungen; 2002 *What Happens after You're Dead;* 2003 *Good Song.*

Kontakt Slinky Pictures Limited, Old Truman Brewery, 91 Brick Lane, GB-London E1 6QN, Fon +44-207-247 644, Fax +44-207-247 0164, E-Mail info@slinkypics.com, www.slinkypics.com



Bester Nordischer Film, Nordisk Panorama, Bergen 2005

Panther Martin

Norwegen 2005
7'30'', 35 mm, Farbe
norwegisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Terje Rangnes
Kamera John-Andreas Andersen
Schnitt Kirsti Marie Hougen
Musik Hans Jørgen Støp
Darsteller F. Såheim, H. Giæver
Produktion Motlys as
Int. Vertrieb Norsk Filminstitutt

Ein Wochenendvater geht mit seinem achtjährigen Sohn Martin angeln. Der Vater war die meiste Zeit im Leben des Sohnes nicht da und sitzt nun in einem kleinen Ruderboot und wird mit den Entscheidungen, die er für sein Leben getroffen hat, konfrontiert. A weekend dad goes fishing with his eight-year-old son Martin. The father has been absent for most of his son's life, and trapped in a small row boat he is confronted with his life choices.

Bio-/Filmografie geboren 1966; Regisseur zahlreicher Serien für den norwegischen Fernsehsender NRK; internationale Festivalteilnahmen ; 1999 *Egil og Barbara;* 2001 *Fjortis;* 2002 *Save the Children.*

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



Podium Podium

Tägliches Festival-Diskussionsforum Daily Festival Discussion Forum
Europahauspassage Langemarkstraße 16

Kulturklima 2006 Cultural Climate 2006 **170**
Freitag 5.5.2006, 10:00-12:00 Uhr, Friday May 5th 2006, 10:00 am to 12:00 am

Früh übt sich ... Early Bird Exercises ... **171**
Samstag 6.5.2006, 10:00-12:00 Uhr, Saturday May 6th 2006, 10:00 am to 12:00 am

Artists as Agents of Vision Artists as Agents of Vision **172**
Sonntag 7.5.2006, 10:00-12:00 Uhr, Sunday May 7th 2006, 10:00 am to 12:00 am

Bewegte Bilder zum Verkauf Moving Images for Sale **173**
Montag 8.5.2006, 10:00-12:00 Uhr, Monday May 8th 2006, 10:00 am to 12:00 am

Inernet TV: Eine Zukunft für kurze Formate Internet TV: A Future for Short Formats **174**
Dienstag 9.5.2006, 10:00-12:00 Uhr, Tuesday May 9th 2006, 10:00 am to 12:00 am

Podium Podium

Tägliches Festival-Diskussionsforum Daily Festival Discussion Forum, **Europahauspassage Langemarkstraße 16**

Freitag, 5. Mai 2006, 10:00-12:00 Uhr
Kulturklima 2006: Kulturschaffende, Fördergelder und Publikum auf getrennten Wegen?
Moderation: Prof. Dr. Hansjürgen Rosenbauer, freier Autor, Filmemacher, Moderator, Berlin
Referenten:
Adrienne Goehler, Kuratorin des Hauptstadtkulturfonds, Berlin
Dr. Susanne Keuchel, stellv. Direktorin des Zentrums für Kulturforschung, Bonn
Thomas Krüger, Präsident der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn
Dr. Elisabeth Schweeger, Intendantin des Frankfurter Schauspielhauses, Frankfurt
Dr. Lars Henrik Gass, Festivalleiter Internationale Kurzfilmtage Oberhausen

Friday, 5 May 2006, 10:00 am to 12:00 am
Cultural Climate 2006: Are Cultural Practitioners, Promotional Grants and Audiences Going Their Separate Ways?
Moderator: Prof. Hansjürgen Rosenbauer, freelance author, filmmaker, presenter, Berlin
Speakers:
Adrienne Goehler, curator of the Capital Cultural Fund, Berlin
Dr. Susanne Keuchel, acting director of the Centre for Cultural Research, Bonn
Thomas Krüger, president of the Federal Centre for Political Education, Bonn
Dr. Elisabeth Schweeger, director of the Frankfurt Schauspielhaus, Frankfurt
Dr. Lars Henrik Gass, festival director of the International Short Film Festival Oberhausen

Samstag, 6. Mai 2006, 10:00-12:00 Uhr
Früh übt sich ... Kurzfilm und Medienpädagogik
Moderation: Tessa Biermann, Beauftragte für die Medienausbildung an den Hochschulen NRW, Köln
Referenten:
Nina Rippel, Dozentin für Kunst und Kunstpädagogik an der Universität Lüneburg mit dem Projekt "Die Kurzfilmschule", Hamburg
Carolien Euser/Nathalie Faber, Cut-n-Paste, mit dem Projekt "grote kunst voor kleine mensen", Amsterdam
Tilman Scheel, Geschäftsführer reelport GmbH, mit dem Projekt schoolport, Köln
Oddbjørn Egeland, ICT-Koordinator, mit dem Projekt www.skolefilm.no, Kristiansand (Norwegen)
Tommi Laitio, Medienprogramm-Referent Officer European Cultural Foundation, mit dem Projekt "The One Minutes Junior", Amsterdam

Saturday, 6 May 2006, 10:00 am to 12:00 am
Early Bird Exercises ... Short Film and Media Education
Moderator: Tessa Biermann, Media Education commissioner for North Rhine-Westphalian universities, Cologne
Speakers:
Nina Rippel, lecturer in art and art education at Lüneburg University, with the project 'Die Kurzfilmschule', Hamburg
Carolien Euser/Nathalie Faber, Cut-n-Paste, with the project 'grote kunst voor kleine mensen', Amsterdam
Tilman Schell, managing director of reelport GmbH, with the project schoolport, Cologne
Oddbjørn Egeland, ICT coordinator, with the project www.skolefilm.no, Kristiansand (Norway)
Tommi Laitio, Media Programme officer of the European Cultural Foundation, with the project 'The One Minutes Junior', Amsterdam

Sonntag, 7. Mai 2006, 10:00-12:00 Uhr
Artists as Agents of Vision – On the Subject of Wars, Political and Territorial Conflicts
Moderation: Akram Zaatari, Künstler und Kurator von "Radical Closure", Beirut
Referenten:
Stephen Wright, Autor, zu Fotoarbeiten von Bahman Jalali und Rana Javadi, Paris
Lonnie van Brummelen, Künstlerin und Filmemacherin, zu ihrem Film *Grossraum*, **Amsterdam**
Fareed Armaly, Künstler, zu Tawfiq Salehs Film *The Dupes*, **Berlin**
Catherine David, zu Online-Fotodokumenten des Irak-Kriegs, Berlin

Sunday, 7 May 2006, 10:00 am to 12:00 am
Artists as Agents of Vision – On the Subject of Wars and Political and Territorial Conflicts
Moderator: Akram Zaatari, artist and curator of 'Radical Closure', Beirut
Speakers: Stephen Wright, author, on photographic works by Bahman Jalali and Rana Javadi, Paris
Lonnie van Brummelen, artist and filmmaker, on her film *Grossraum*, Amsterdam
Fareed Armaly, artist, on Tawfiq Saleh's film *The Dupes*, Berlin
Catherine David, on online photo-documents of the Iraq war, Berlin

Montag, 8. Mai 2006, 10:00-12:00 Uhr
Bewegte Bilder zum Verkauf
Moderation: Ian White, Whitechapel Gallery, London
Referenten:
Anita Beckers, Galerie Anita Beckers, Frankfurt
Stuart Comer, Kurator für Film und Events, Tate Modern, London
Christopher Eamon, Kurator für die Kramlich Collection, Napa Valley
Bjørn Melhus, Künstler und Professor Kunsthochschule Kassel, Berlin
Lori Zippay, geschäftsführende Leiterin, Electronic Arts Intermix, New York

Monday, 8 May 2006, 10:00 am to 12:00 am
Moving Images for Sale
Moderator: Ian White, Whitechapel Gallery, London
Speakers:
Anita Beckers, Galerie Anita Beckers, Frankfurt
Stuart Comer, curator for Film and Events, Tate Modern, London
Christopher Eamon, curator of the Kramlich Collection, Napa Valley
Bjørn Melhus, artist and professor at the Academy of Arts Kassel, Berlin
Lori Zippay, Executive Director, Electronic Arts Intermix, New York

Dienstag, 9. Mai 2006, 10:00-12:00 Uhr
Internet-TV: Eine Zukunft für kurze Formate?
Moderation: Daniel Schmitt, Analyst Screen Digest, London
Referenten:
David Brocca, Produzent, IFILM, Manager User Video Channel, Los Angeles
GertJan Kuipers, Projektmanager, VPRO Digitaal, Hilversum
Laure Provost/Philine von Guretzky, tank tv, London
F. Scott Woods, Manager für Strategic Publishing, Google Europe, Hamburg
Gerard O'Malley, Interactive Executive BBCi Drama & Entertainment, London

Tuesday, 9 May 2006, 10:00 am to 12:00 am
Internet TV: A Future for Short Formats?
Moderator: Daniel Schmitt, analyst, Screen Digest, London
Speakers:
David Brocca, producer, IFILM; manager, User Video Channel, Los Angeles
Gertjan Kuipers, project manager, VPRO Digitaal, Hilvsersum
Laure Provost/Philine von Guretzky, tank tv, London
F. Scott Woods, manager of Strategic Publishing Google Europe, Hamburg
Gerard O'Malley, Interactive Executive, BBCi Drama & Entertainment, London

Kulturklima 2006 — Freitag 5.5.06, 10:00-12:00 Uhr

Kulturklima 2006: Kulturschaffende, Fördergelder und Publikum auf getrennten Wegen?

Der Bildungsbürger des 20. Jahrhunderts macht dem Erlebnis- und Medienkonsumenten Platz, der zwar nach wie vor die Bedeutung der Hochkultur zu schätzen weiß, persönlich aber die Erlebniskultur pflegt und Open-Air-Events, Museumsnächte und das Kino besucht. Kulturschaffende, Politiker, Förderer, Sponsoren und Wissenschaftler zerbrechen sich die Köpfe über die richtigen Strategien, die Kulturkonsumenten von heute und morgen zu erreichen. Dabei wird der Ruf nach Umverteilung mit schönem Regelmaß laut. Was soll aber wohin verteilt werden und woran sind Kulturschaffende überhaupt zu messen? An Besucherzahlen, bildungspolitischem Auftrag, kulturpolitischem Interesse, Kosten- und Nutzeneffizienz oder der Programmqualität? Die Bedürfnisse des Kulturpublikums, die Konzepte der Kulturschaffenden und die Strategien der Kulturförderung in Deutschland sind die Themen des Podiums.

Moderator

Prof. Dr. Hansjürgen Rosenbauer arbeitet als freier Autor, Moderator und Filmemacher. Er war ARD-Korrespondent in Prag, Redakteur und Kommentator im ARD-Studio Bonn, Moderator verschiedener Sendereihen wie z. B. *Kulturweltspiegel*, **Leiter der Auslandsredaktion und des Programmbereichs Kultur, Wissenschaft, Bildung beim WDR; von 1991 bis 2003 Intendant des Ostdeutschen Rundfunks Brandenburg; seit 1990 Professor an der Kunsthochschule für Medien, Köln; Mitglied im Filmbeirat des Goethe-Instituts; seit September 2003 Mitglied des Medienrates Berlin/Brandenburg.**

ReferentInnen

Adrienne Goehler ist seit Februar 2002 Kuratorin des Hauptstadtkulturfonds. 1985 Initiatorin der Frauenliste der GRÜNEN/GAL, Hamburg; bis 1989 Abgeordnete in der Hamburger Bürgerschaft; von 1989 bis 2001 Präsidentin der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg; von 2001 bis 2002 Senatorin für Wissenschaft, Forschung und Kultur der rot-grünen Übergangsregierung in Berlin. Sie ist im Vorstand der Internationalen Frauenuniversität, von Berlin 21 und der Karl-Hofer-Gesellschaft.

Dr. Susanne Keuchel ist stellv. Direktorin des Zentrums für Kulturforschung. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind neben der empirischen Kulturforschung die Anwendung Neuer Technologien im Kulturbereich und die Kulturelle Bildung. Sie ist u. a. Mitherausgeberin der Publikationen *Kulturelle Bildung in Deutschland* **sowie Autorin des Buches** *Rheinschiene – Kulturschiene. Mobilität – Meinungen – Marketing.*

Thomas Krüger ist seit 2000 Präsident der Bundeszentrale für politische Bildung. 1989 Gründungsmitglied der SPD in der DDR, bis 1990 deren Geschäftsführer in Berlin (Ost) und Mitglied der Volkskammer/DDR. Erster Stellvertreter des Oberbürgermeisters in Ost-Berlin von 1990 bis 1991; 1990 bis 1992 stellv. Landesvorsitzender der Berliner SPD (gesamt). 1991 Senator für Jugend und Familie in Berlin. Von 1994 bis 1998 Mitglied des Deutschen Bundestages. Seit April 2005 Mitglied der Jury des Hauptstadtkulturfonds.

Dr. Elisabeth Schweeger ist seit 2001 Intendantin des Frankfurter Schauspielhauses. Sie war Lehrbeauftragte an der Wiener Hochschule für angewandte Kunst und an der Akademie der bildenden Künste, und leitete dort auch das Ausstellungsreferat (1985–1992); ab 1993 Künstlerische Leiterin des Marstall, München, seit 1999 zusätzlich Chefdramaturgin am Bayerischen Staatsschauspiel; Ausstellungskuratorin u. a. für Ars Electronica, documenta, OK Linz, Museumsquartier Wien; Kommissarin der 49. Biennale Venedig/Österreichischer Pavillon.

Dr. Lars Henrik Gass ist seit Oktober 1997 Leiter der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen.

Cultural Climate 2006 – Are Cultural Practitioners, Promotional Grants and Audiences Going Their Separate Ways?

The educated classes of the 20th century are making way for event and media consumers who, although they still appreciate the importance of "high culture", personally prefer 'event culture' and visit open-air events, museum nights and cinemas. Cultural practitioners, politicians, funding bodies, sponsors and academics are racking their brains to find the right strategies for reaching the cultural consumers of today and tomorrow. Calls for redistribution are regularly heard. But what should be redistributed where, and what standards can be used to measure cultural practitioners at all? The number of visitors, educational intention, politico-cultural interest, cost efficiency or the programme quality? The needs of the cultural audience, the concepts of the cultural practitioners and the strategies of cultural subsidisation in Germany are the topics dealt with in this podium discussion.

Moderator

Prof. Hansjürgen Rosenbauer works as a freelance author, presenter and filmmaker. He was an ARD correspondent in Prague, a journalist and commentator in the ARD studio in Bonn, the presenter of various radio series such as *Kulturweltspiegel*, and head of the foreign broadcasting department and the programme area culture, science and education at WDR; from 1991 to 2003 director of East-German Radio Brandenburg, since 1990 professor at the Academy of Media Arts, Cologne; member of the film advisory council of the Goethe Institute; since September 2003 member of the Media Board Berlin/Brandenburg.

Speakers

Adrienne Goehler has been the curator of the Capital Cultural Fund since February 2002. In 1985 she was the initiator of the women's list for the GRÜNEN /GAL, Hamburg; until 1989 a member of the Hamburg city parliament; from 1989 to 2001 president of the Academy of Fine Arts (HfBK) in Hamburg; from 2001 to 2002 senator for Science, Research and Culture in the SPD/Greens transitional government in Berlin. She is on the board of the International Women's University, Berlin 21, and the Karl Hofer Society at the Berlin University of Arts.

Dr. Susanne Keuchel is the acting director of the Centre for Cultural Research. Her main focuses, besides empirical cultural research, are the use of new technologies in the cultural area, and cultural education. Among other things, she is co-editor of the publications *Kulturelle Bildung in Deutschland* and author of the book *Rheinschiene – Kulturschiene. Mobilität – Meinungen – Marketing.*

Thomas Krüger has been president of the Federal Centre for Political Education (bpb) since 2000. In 1989 he was a founding member of the SPD in former East Germany (GDR), and till 1990 its party chairman in Berlin (East) and member of the Volkskammer/GDR. First deputy to the mayor in East Berlin from 1990 to 1991; 1990 to 1992 acting chairman of the Berlin SPD. 1991 senator for Youth and Family Affairs in Berlin. From 1994 to 1998 member of the German Bundestag. Since April 2005 member of the jury of the Capital Cultural Fund.

Dr. Elisabeth Schweeger has been director of the Frankfurt Schauspielhaus since 2001. She lectured at the Vienna University of Applied Arts and the Academy of Fine Arts, and was also in charge of the exhibition department there (1985–1992); from 1993 artistic director of the Marstall, Munich, since 1999 also head dramaturge at the Bayerisches Staatsschauspiel; exhibition curator for Ars Electronica, documenta, OK Linz, Museum District Vienna; commissioner for the 49th Venice Biennial/Austrian Pavilion.

Dr. Lars Henrik Gass has been Director of the Short Film Festival Oberhausen since October 1997.

Früh übt sich ... — Samstag 6.5.06, 10:00-12:00 Uhr

Früh übt sich ... Kurzfilm und Medienpädagogik

Seit Jahren prüfen die Experten, wie der Film in deutsche Lehrpläne integriert werden kann. Der 2003 vorgestellte Filmkanon wird seitdem kontrovers diskutiert; die Auswahl sei zu beliebig, die Filme zu intellektuell, Dokumentar-, Experimental- oder Kurzfilm seien nicht berücksichtigt. Die 2005 gegründete Filmkompetenzagentur versucht sich an der Stärkung von Filmbildung und betreut die Schulfilmwochen, die zwar Schulen ins Kino bringt, innovative Ansätze zur Vermittlung von visueller Kompetenz aber nicht in die Lehrpläne. Zahlreiche Initiativen in Deutschland und Europa arbeiten lange schon sowohl unabhängig als auch im Verbund mit Schulen und Behörden am Aufbau Medienkompetenz. Insbesondere der Kurzfilm bietet sich dabei als optimales Format an, Kindern und Jugendlichen Filmkompetenz zu vermitteln. Das Podium stellt fünf europäische Projekte vor, die das kurze Format in den Mittelpunkt ihrer Arbeit stellen und sich an Kinder- und Jugendliche von zwei bis 18 Jahren wenden, diskutiert mit den Teilnehmern die projekt- und landesspezifischen Eigenheiten und sondiert die Möglichkeiten, die gemachten Erfahrungen in die deutsche Diskussion um Medienkompetenz und Filmkanon einfließen zu lassen.

Moderatorin

Tessa Biermann, Dipl.-Soz.-Pädagogin/Schwerpunkt Medienpädagogik, Informatikerin Multimedia. 1997-1999 Organisation des KinderKinoFests für das Medienzentrum Rheinland, Düsseldorf. 1998-2001 Organisation des Kinder- und Jugendkinos der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen; ab 2000 selbst. Tätigkeit als Multimediaentwicklerin und Bildungsreferentin; seit 2002 Beauftragte für die Medienausbildung an den Hochschulen NRW.

Referenten

Cut-n-Paste ist ein Medienkollektiv unter der Leitung von Nathalie Faber und Carolien Euser, das seit 2000 besteht. In ihren Projekten kooperieren beide mit unterschiedlichen KünstlerInnen und PartnerInnen. Das Resultat sind Ausstellungen, Websites, Radiosendungen, DVDs oder Live-Events. "Grote Kunst voor Kleine Mensen" ist eine Sammlung aus elf Kurzfilmen für die ganz Kleinen. Die DVD wird in Kinos, auf Festivals, in Ausstellungskontexten, im Fernsehen und in Schulen gezeigt. www.gkvkm.nl

Oddbjørn Egeland ist Koordinator für Informations- und Kommunikationstechnik und Lehrer in Kristiansand, Norwegen, sowie Vorstandsmitglied des Nasjonalt skolefilmsenter (Nationales Schulfilmzentrum). Der Einsatz von Film und Multimedia-Anwendungen in Schulen und die Umsetzung neuer Technologien sind ein wichtiger Aspekt seiner Arbeit. Das Nationale Schulfilmzentrum bietet Zugang zu Filmen für pädagogische Ziele sowie Unterrichtsmaterialien für LehrerInnen. www.skolefilm.no

Tommie Laitio zeichnet verantwortlich für das Medienprogramm der Europäischen Kulturstiftung (ECF). Zu dem Programm gehören das Videoprojekt "The One Minutes Jr" und journalistische Initiativen zur Pop- und Jugendkultur. Vor seiner Tätigkeit für die ECF arbeitete er als Journalist. www.theoneminutesjr.org

Tilman Scheel ist Geschäftsführer der reelport GmbH. Von 2001 bis 2003 arbeitete er als Rechtsanwalt bei der Wirtschaftsprüfungsgesellschaft Ernst&Young. 2003 initiierte er in Kooperation mit den Kurzfilmtagen Oberhausen das Projekt reelport, das die Basis für das Projekt "schoolport" bildet. www.reelport.com

Nina Rippel ist seit 2001 Dozentin für Kunst und Kunstpädagogik mit dem Schwerpunkt Film an der Universität Lüneburg. Seit 1984 ist sie als Filmregisseurin tätig. 1994-2001 Kunstpädagogin am Gymnasium Kaiser-Friedrich-Ufer in Hamburg, Gründung einer Filmwerkstatt mit Schülern. 1994-1997 Dozentin für Medien an der Fachhochschule in Frankfurt/M. www.shortfilm.com/index.php?id=kurzfilmschule

Early Bird Exercises ... Short Film and Media Education

For years, experts have been investigating how film can be integrated into German teaching curricula. The film canon established in 2003 has been the subject of dispute since that time: it has been criticised for being arbitrary, containing too intellectual films and ignoring documentaries, experimental film and short film. The Filmkompetenzagentur (Film Competence Agency), founded in 2005, has been trying to build up film education, and is in charge of the 'School Film Weeks'. This project brings schools into cinemas, but does not introduce any innovative approaches for promoting visual competence to the school curricula. A number of initiatives in Germany have already been working, both independently and together with schools and authorities, to build up media competence. Short film in particular would seem an ideal format for educating children and young people in film competence. This podium discussion presents five European projects that have made short film the focus of their work and target children and young people from two to 18. The participants will discuss the respective characteristics of the projects and their national specificity, and possibilities will be explored as to how the experiences gleaned during them could influence the German discussion on media competence and the film canon.

Moderator

Tessa Biermann, qualified social education worker, main emphasis media education/information scientist for multimedia. 1997-1999 organiser of the KinderKinoFest for the Media Centre Rhineland, Düsseldorf. 1998-2001 organiser of Children's and Youth Cinema at the International Short Film Festival Oberhausen; from 2000 freelance work as multimedia developer and educational consultant; since 2002 Commissioner for Media Education for universities in North Rhine-Westphalia.

Speakers

Cut-n-Paste is a media collective run by Nathalie Faber and Carolien Euser, existing since 2000. For their project they co-operate with different artists and other partners. Their work can result in a exhibition, a website, a radio programme, dvd, or live-event. 'Grote Kunst voor Kleine Mensen' a collection of eleven short films made for the very young. The dvd is distributed through film theatres, festivals, exhibition spaces, television and schools. www.gkvkm.nl

Oddbjørn Egeland is an ICT-coordinator and teacher in the municipality of Kristiansand, Norway, and a member of the board of the Nasjonalt skolefilmsenter (National School Film Centre). The use of film and multimedia with pupils and implementing new technologies have been an important part of his work. The National School Film Centre provides access to film in education and provides educational material for teachers. www.skolefilm.no

Tommie Laitio is responsible for the media programme of the European Cultural Foundation (ECF). The programme consists of the video project 'The One Minutes Jr' and journalistic initiatives on popular and youth cultures. Before starting at the ECF he worked as a journalist. www.theoneminutesjr.org

Tilman Scheel is manager of reelport GmbH. From 2001 to 2003 he worked as a lawyer for the auditing firm Ernst & Young. In 2003, in cooperation with the Short Film Festival Oberhausen, he initiated the project reelport, which forms the basis for the project 'schoolport'. www.reelport.com

Nina Rippel has been a lecturer in art and art education, with the main emphasis on film, at Lüneburg University since 2001. Since 1984 she has been working as a film director. 1994-2001 art teacher at the Kaiser-Friedrich-Ufer Gymnasium in Hamburg, founded a film workshop with pupils. 1994-1997 lecturer in media at the University of Applied Science in Frankfurt/M.
www.shortfilm.com/index.php?id=kurzfilmschule

Artists as Agents of Vision — Sonntag 7.5.06, 10:00-12:00 Uhr

Künstler als Agenten des Sehens – über Kriege, politische und Territorialkonflikte

Dieses Podium untersucht, wie AutorInnen/KünstlerInnen im Kontext von Kriegen, politischen und Territorialkonflikten Dokumente produzieren und reproduzieren. Die TeilnehmerInnen präsentieren und diskutieren die potentiell subversive Rolle von Dokumenten, die in Konfliktsituationen entstanden sind. Sie werden dabei erörtern, inwiefern ein Aufgreifen von bzw. Eingreifen in bestehende Dokumente möglich ist, wobei insbesondere die Verbindungen zwischen Politik und Ästhetik herausgestellt werden sollen.

Fareed Armaly wird sich anhand seiner Untersuchung von Tawfiq Salehs Klassiker *The Dupes* **(1972) mit Vorstellungen von Repräsentation und Identität an der Schnittstelle von Kunst und Filmindustrie auseinandersetzen. Catherine David befasst sich mit der Verbreitung von Bildern des Irakkriegs durch das Internet und erörtert, wie diese Bilder ein Archiv mit ganz eigenen Merkmalen bilden. Lonnie van Brummelen spricht über ihre Erfahrungen bei der Produktion ihres Stummfilm-Triptychons** *Grossraum,* **welches die Komposition der Landschaft entlang der aktuellen Außengrenzen Europas untersucht. Stephen Wright wird anhand von Bahman Jalalis und Rana Javadis Chronik der ersten Tage der Islamischen Revolution im Iran im Jahre 1977 die Möglichkeiten der Bilderproduktion außerhalb des Marktes und außerhalb der Ideologien, von denen sie umgeben ist, beleuchten.**

Moderator

Akram Zaatari ist Videokünstler und Kurator. Er lebt und arbeitet in Beirut. Der Autor von über 30 Videos und Videoinstallationen beschäftigt sich mit Themen, die für die Nachkriegsbedingungen im Libanon von besonderem Interesse sind: die Vermittlung territorialer Konflikte und Kriege durch das Fernsehen, die Logik religiösen und nationalen Widerstands sowie die Verbreitung und Produktion von Bildern im Kontext der geographischen Aufteilung des Nahen Ostens. Er ist Mitbegründer der Arab Image Foundation (Beirut).

ReferentInnen

Stephen Wright schreibt über Kunst und zeichnet verantwortlich für zahlreiche Veröffentlichungen zu Kunsttheorie und -praxis. Derzeit ist er am Collège International de Philosophie (Paris) als Programmdirektor tätig. 2004 kuratierte er "The Future of the Reciprocal Readymade" (Apexart, NYC) und 2005 "In Absentia" (Passerelle, Brest); zurzeit arbeitet er an einer Ausstellung mit dem Thema "Rumour as Media" (Aksanat, Istanbul).

Lonnie van Brummelen (Niederlande, geboren 1969) ist visuelle Künstlerin und Filmemacherin. In ihren jüngsten filmischen Arbeiten erforscht sie in stummen, langsamen Einstellungen die Komposition von Landschaften. *Grossraum* **(35 mm, 2004/05) bereist drei geteilte Landschaften an den Außengrenzen Europas.**

Die Arbeit des Künstlers Fareed Armaly (geboren 1957, USA) reflektiert ein Interesse an der Methodologie zeitgenössischer Kulturinstitutionen, die eine offene Definition von künstlerischer Praxis mit Themen verknüpft, die mit Kultur, Identität und Repräsentation zu tun haben. Dieser Ansatz zeigt sich in Ausstellungsprojekten wie *From/To*, **1999/Documenta 11, 2002, sowie in Positionen im kulturinstitutionellen Rahmen wie** *haus.0* **(Künstlerhaus Stuttgart 1999-2002).**

Catherine David war Kuratorin im Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou (1982-1990), von 1994 bis 1997 war sie künstlerische Leiterin der documenta X, seit 2000 leitet sie das Langzeitprojekt *Contemporary Arab Representations.* **Zwischen 2002 und 2004 war David Leiterin des Witte de With, Rotterdam. Sie ist Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin für den Zeitraum 2005-2006.**

Artists as Agents of Vision – On the Subject of Wars, Political and Territorial Conflicts

The panel looks at writers/artists producing and re-producing documents in the contexts of war, political, and territorial conflicts. This is a panel where contributors will present and discuss the potential subversive role of documents coming from situations of conflicts. They here discuss how one can build or intervene on existing documents, particularly exploring the links that tie politics to aesthetics.

Fareed Armaly will present a study of Tawfiq Saleh's classic *The Dupes* (1972) to address notions of representation and identity situated at the intersection between art and the industry of film production. Catherine David will discuss online circulation of images of war in Iraq. David argues how these images consitute an archive of particular features. Lonnie van Brummelen will talk about her experience in making her silent film triptych *Grossraum*, that explores the composition of the landscape along the current margins of Europe. Stephen Wright will discuss the possibility of making images outside the image market and outside surrounding ideologies using Bahman Jalali and Rana Javadi's chronicle of the first days of the Islamic Revolution in Iran in 1977.

Moderator

Akram Zaatari is a video artist and curator who lives and works in Beirut. Author of more than 30 videos and video installations, Zaatari has been exploring issues pertinent to the Lebanese postwar condition, particularly the mediation of territorial conflicts and wars through television, the logic of religious and national resistance, as well as the circulation and production of images in the context of a geographical division of the Middle East. He is co-founder of the Arab Image Foundation (Beirut).

Speakers

Stephen Wright is an art writer, who has published widely on art-related theory and practice. He is currently programme director at the Collège International de Philosophie (Paris). In 2004 he curated 'The Future of the Reciprocal Readymade' (Apexart, NYC), 'In Absentia' (Passerelle, Brest) in 2005, and is currently working on an upcoming exhibition dealing with 'Rumour as Media' (Aksanat, Istanbul).

Lonnie van Brummelen (The Netherlands, born 1969) is a visual artist and filmmaker. Her recent film works explore the composition of landscapes in silent slow takes. *Grossraum* (35 mm, 2004/05) wanders through three divided landscapes at the outside borders of Europe.

The work of artist Fareed Armaly (born 1957 USA) reflects an interest in methodology related to contemporary cultural institutions that connects the open definition of artistic practice with issues pertaining to culture, identity, and representation. This approach has been evident through exhibition projects, such as *From/To*, 1999/Documenta 11, 2002, and positions held within the art-institutional framework such as *haus.0* (Künstlerhaus Stuttgart 1999-2002).

Catherine David worked as a curator at the Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou (1982-1990). From 1994 to 1997 David served as artistic director for documenta X, and since 2000 she is director of the long-term project *Contemporary Arab Representations*. Between 2002 and 2004 David was director of the Witte de With Rotterdam. She is fellow at the Wissenschaftskolleg zu Berlin for the year 2005-2006.

Bewegte Bilder zum Verkauf — Montag 8.5.06, 10:00-12:00 Uhr

Bewegte Bilder zum Verkauf

In den vergangenen Jahren hat sich die Präsentation von Film- und Videokunst und deren Wahrnehmung in der Öffentlichkeit stark verändert. Kaum eine Ausstellung ist mehr ohne den Einsatz von Video-, Medienkunst und dem künstlerischen Kurzfilm denkbar. Parallel zur zunehmenden Präsenz der bewegten Bilder in Museen und Ausstellungen entwickelt sich die Videokunst als ein zunehmend wichtiges Teilsegment im Kunstmarkt. Künstler, Galeristen, Kunstmessen, Sammler und Archive beschäftigen sich mit Fragen der richtigen Vermarktung und Positionierung von bewegten Bildern im klassischen Kunstkontext sowie mit Fragen der Rechteklärung, Exklusivität und Reproduzierbarkeit. Eine Unterscheidung zwischen Videokunst und dem so genannten künstlerischen Kurzfilm vorzunehmen, wird dabei immer mehr zur Gratwanderung. Wo aber die Linie zwischen Film- und Videokunst ziehen? Das Podium widmet sich dem Grenzgebiet von Film- und Videokunst: dem Dilemma des Künstlers, der zwischen Exklusivität und möglichst flächendeckender Präsentation und Wahrnehmung zu entscheiden hat, sowie den Codes und Praktiken der Kunstwelt.

Moderator

Ian White ist Filmkurator in der Whitechapel Art Gallery, London. Im Rahmen der Frieze Art Fair koordiniert er The Artists Cinema. Er ist außerdem als Autor tätig. Sein letztes künstlerisches Projekt realisierte er zusammen mit Jimmy Robert im Nov/Dez 2004 für Art Now, Tate Britain.

ReferentInnen

Anita Beckers, Galeristin. 1995 Gründung einer Galerie für zeitgenössische Kunst in Darmstadt, 1998 Umzug der Galerie nach Frankfurt. Seit 2000 liegt der Schwerpunkt der Galeriearbeit auf dem Dialog zwischen zeitgenössischer Kunst und Videokunst. VideokünstlerInnen der Galerie u. a.: Björn Melhus, Yves Netzhammer, Sigalit Landau, Julia Oschatz. Mehrere Jahre Vorstandsmitglied im Institut für Neue Medien, Frankfurt. Seit 2003 Jury- und Organisationsmitglied der neuen Videokunstmesse LOOP in Barcelona.

Stuart Comer ist Filmkurator für die Tate Modern, London. Er schreibt für verschiedene Publikationen, darunter *Artforum, Afterall, Parkett, Art Review* **und** *Untitled.* **Zu seinen jüngsten unabhängigen Projekten zählen "An American Family" im Casco, Utrecht, und Kunstverein München (2006) und "New Work UK: Double Lunar Trouble" in der Whitechapel Art Gallery, London (2005).**

Christopher Eamon, Kurator der Pamela- und Richard-Kramlich-Sammlung und Leiter des New Art Trust. In den letzten sieben Jahren kuratierte Eamon Ausstellungen aus der Kramlich-Sammlung. Davor war er Kurator für Film und Video am Whitney Museum of American Art. 2002 ko-kuratierte er "Video Acts: Single Channel Works from the Collection of Pamela and Richard Kramlich and New Art Trust". Als Leiter des New Art Trust organisierte er Symposien über den Erhalt und die Archivierung von Medienkunst.

Bjørn Melhus, Künstler und Professor an der Kunsthochschule Kassel. 1985-86 Studium an der Filmschule, Stuttgart; 1985-87 Adolf-Lazi-Schule, private Berufsfachschule für Fotografie und Audiovision, Stuttgart; 1988-90 freiberufliche Tätigkeit als AV-Designer; 1988 Studium der Freien Kunst an der Hochschule der Bildenden Künste, Braunschweig; arbeitet vorwiegend mit Film, Video und Installationen.

Lori Zippay ist die geschäftsführende Leiterin von Electronic Arts Intermix (EAI) in New York, einer Non-Profit-Organisation und führenden Bezugsquelle für Medienkunst. Im Bereich Medienkunst war sie kuratorisch tätig, gab Vorträge und schrieb ausgiebig darüber, in Bezug auf Videokunst ist sie seit mehr als 20 Jahren in den Bereichen Ausstellung, Verleih/Vertrieb und Erhalt/Archivierung aktiv. Sie lehrt derzeit an der Yale University School of Art.

Moving Images for Sale

Over the past years, the presentation of film and video art and the way they are perceived by the public have changed greatly. Almost no exhibition is now imaginable without video or media art and artistic short film. At the same time as moving images become ever more present in galleries and exhibitions, video art is developing into an increasingly important segment of the art market. Artists, gallery owners, art fairs, collectors and archives are concerned with questions about the right marketing strategies and positioning of moving images in the classical art context, as well as issues involved with copyright, exclusivity and reproducibility. Making a distinction between video art and the so-called artistic short film is becoming more and more of a tightrope walk. But where can one draw the line between film- and video art? The podium discussion is devoted to the border area between film and video art: the dilemma of the artist who has to decide between exclusivity and wide-based presentation and reception, and the codes and practices of the art world.

Moderator

Ian White is adjunct film curator of the Whitechapel Art Gallery, London. He is the co-ordinator of The Artists Cinema at the Frieze Art Fair and is also a writer. As an artist his most recent project was a collaboration with Jimmy Robert in Nov/Dec 2004 for Art Now at Tate Britain.

Speakers

Anita Beckers, gallery owner. 1995 founded a gallery for contemporary art in Darmstadt, 1998 gallery moved to Frankfurt. Since 2000 the focus of the gallery has been on the dialogue between contemporary art and video art. Video artists feature at the gallery include: Björn Melhus, Yves Netzhammer, Sigalit Landau, Julia Oschatz. For several years she was a board member of the Institute for New Media, Frankfurt. Since 2003 jury member and co-organiser of the new video-art expo LOOP in Barcelona.

Stuart Comer is curator for Film at Tate Modern, London. He has contributed to publications including *Artforum*, *Afterall*, *Parkett*, *Art Review* and *Untitled*. Recent freelance projects include 'An American Family' at Casco Utrecht and Kunstverein Munich (2006) and 'New Work UK: Double Lunar Trouble' at Whitechapel Art Gallery, London (2005).

Christopher Eamon, curator of the Pamela and Richard Kramlich Collection and director of New Art Trust. In the past seven years Eamon has curated exhibitions from the Kramlich Collection. Prior to this he was assistant curator of Film and Video at the Whitney Museum of American Art. In 2002 he co-curated 'Video Acts: Single Channel Works from the Collection of Pamela and Richard Kramlich and New Art Trust'. As director of New Art Trust he has organised symposia on media art preservation.

Bjørn Melhus, artist and professor at the Kassel Academy of Arts. 1985-86 studied at the Stuttgart Film School; 1985-87 Adolf-Lazi-Schule, private vocational college for photography and audiovision, Stuttgart; 1988-90 freelance work as AV designer; 1988 studied free art at the Brunswick College of Fine Arts; works mostly with film, video and installations.

Lori Zippay is the executive director of Electronic Arts Intermix (EAI) in New York, a non-profit arts organisation that is a leading resource for media art. She has curated, lectured, and written extensively on media art, and has been active in video art exhibition, distribution and preservation for over 20 years. She is currently teaching at Yale University School of Art.

Internet TV: Eine Zukunft für kurze Formate — Dienstag 9.5.06, 10:00-12:00 Uhr

Internet-TV: Eine Zukunft für kurze Formate?

Die Nutzung des Internets und der Breitbandtechnologie entwickelt sich immer mehr zur ernstzunehmenden Konkurrenz für das klassische Fernsehen und dessen Verbreitungswege. Mit welchen Strategien werden die neuen und alten Marktteilnehmer auf die Öffnung und Neuformierung des TV-Marktes reagieren? Wer sind die Contentgeber der Zukunft, wie beeinflussen die Möglichkeiten der Breitband-Internet-Nutzung und des IPTV die Entwicklung von Sendeformaten, Programmangebot und Nutzungsszenarien? Für kurze Formate bietet das Internet bereits seit vielen Jahren eine alternative Präsentationsplattform. Ob als Musikvideo, Kurzspielfilm, Dokumentation oder Kunstvideo, ob auf Filmsites oder als zusätzliches Online-Unterhaltungsangebot von Sendern und Unternehmen, ohne Kurzfilme sind Websites kaum noch denkbar. Wie aber sieht bei fortschreitender Konvergenz von TV und Internet die Zukunft für den Kurzfilm aus? Im Podium "Internet TV – eine Zukunft für kurze Formate?" werden die Entwicklung von Internet und TV technologisch, inhaltlich und programmpolitisch näher betrachtet und die Chancen und Risiken für den Kurzfilm ausgelotet.

Moderator

Daniel Schmitt ist Analyst bei Screen Digest und spezialisiert auf Internet-Fernsehen, Pay-TV und den Handel mit Fernsehformaten. Er ist Autor von *European IPTV: Market Assessment and Forecast* **und** *The Global Trade in Television Formats and Alternative Content: The New Cinema Profit Engine.*

ReferentInnen

David Brocca studierte Filmproduktion an der Penn State University. Mit 22 Jahren zog er nach Los Angeles und machte dort ein Praktikum bei der Multimedia-Website IFILM.com. Heute, fünf Jahre später, ist er Produzent für IFILM und Manager des User Videokanals. IFILM ist ein führendes Online-Video-Netzwerk, das monatlich über zehn Millionen ZuschauerInnen Inhalte von NutzerInnen und professionelle Inhalte bereitstellt.

Gert Jan Kuipers, Projektmanager beim niederländischen Fernsehsender VPRO, ist an der Entwicklung von digitalen Themenkanälen und Cinema.nl beteiligt. VPRO ist ein öffentlich-rechtlicher Sender mit überdurchschnittlichem Interesse an digitalen Neuerungen. Im Internet ist VPRO der zweitgrößte öffentlich-rechtliche Anbieter, u. a. mit dem preisgekrönten alternativen Musikportal 3VOOR12 und dem Qualitätsfilmportal CINEMA.NL.

Philine von Guretzky ist Kuratorin, Laure Prouvost Projektkoordinatorin/Produktionsleiterin bei tank tv. tank tv, eine Erfindung von Masoud Golsorkhi, Chefredakteur des *Tank Magazine*, **versteht sich als inspirative Werkschau zeitgenössischer Bewegtbilder und möchte diese umsonst und in allgemein zugänglicher Form einer Öffentlichkeit präsentieren. Als Online-Galerie konzipiert, zeigt www.tank.tv eine große Bandbreite an Filmen bereits bekannter und aufstrebender KünstlerInnen.**

Gerhard O'Malley, Interaktive Executive BBCi Drama & Entertainment. G. O'Malley war Radioproduzent bei BBC World Service, Radio 3 und Radio 5 und produzierte Sach- und Bildungsprogramme sowie Serien. Er arbeitete außerdem bei BBC Education als Fernsehproduzent und brachte eine Serie auf Spanisch heraus. Ende der 90er war er am ersten BBC-Breitbandversuch beteiligt und arbeitet seither in den Neuen Medien. Er gründete Collective, den Listing- und Rezensionsservice der BBC und Film Network.

F. Scott Woods, Manager für Strategic Publishing bei Google Europe. Von 1997 bis 2000 Leiter für Online Sales beim Axel Springer Verlag Interactive Media, von 2001 bis 2003 Leiter für International Sales und Business Development bei Gruner+Jahr Electronic Media Sales. Scott ging im August 2003 als Manager für Strategic Publishing zu Google Europe.

Internet TV: A Future for Short Formats?

The use of the Internet and broadband technology is becoming increasingly serious competition for classical television and its distribution channels. What strategies will the new and old market players employ in response to the opening up and restructuring of the TV market? Who will be the content providers of the future, how do the possibilities offered by broadband Internet usage and IPTV influence the development of broadcasting formats, the range of programmes and usage scenarios? Websites are now scarcely imaginable without short film, whether as a music video, short movie, documentary or art video, whether on film sites or as additional online entertainment offered by stations and companies. But what will be the future of short film in view of this increasing convergence of TV and Internet? In the podium discussion "Internet TV – a future for short formats?", the development of Internet and TV will be examined closely under the aspects of technology, content and programme politics, and the chances and risks for short film will be explored.

Moderator

Daniel Schmitt is an analyst at Screen Digest specializing in IPTV, pay TV and the trade in television formats. He authored *European IPTV: Market Assessment and Forecast, The Global Trade in Television Formats and Alternative Content: The New Cinema Profit Engine.*

Speakers

David Brocca studied film production at Penn State University. At the age of 22 he moved to Los Angeles and landed an internship at the multimedia web site IFILM.com. Five years later David is producer for IFILM and manager of the User Video Channel. IFILM is a leading online video network, serving user-uploaded and professional content to over ten million viewers monthly.

Gertjan Kuipers, project manager for the Dutch public broadcaster VPRO, is involved in the development of the digital theme-channels and Cinema.nl. VPRO is a public broadcaster with more than common interest in the digital adventure. On the internet VPRO is the second largest public player, with a. o. the award winning alternative music portal 3VOOR12 and CINEMA.NL, a high quality filmportal.

Philine von Guretzky, curator, and Laure Prouvost, project co-ordinator /production manager of tank tv. As a brainchild of Masoud Golsorkhi, editor in chief of *Tank Magazine*, tank tv is an inspirational showcase of contemporary moving image. It is dedicated to exhibiting moving images in a free and accessible way. Created as an online gallery space, www.tank.tv presents a range of films by established and emerging artists.

Gerard O'Malley, Interactive Executive for BBCi Drama & Entertainment. G. O'Malley was a radio producer with BBC World Service, Radio 3 and Radio 5 producing factual and learning programmes as well as drama series. He also worked in BBC Education as a TV producer creating a Spanish language series. In the late 90s he started work on the first BBC broadband trial and has been working in New Media ever since. He created Collective, the BBC's listings and reviews service and Film Network.

F. Scott Woods, Manager of Strategic Publishing for Google Europe. From 1997 until 2000 Director of Online Sales at Axel Springer Verlag interactive media, from 2001 until 2003 Director of International Sales and Business Development for Gruner+Jahr Electronic Media Sales. Scott joined Google in August 2003 as Manager of Strategic Publishing for Google Europe.

Markt Market

Screenings 177

Vtape 177
Freitag 5.5.2006, 10:30 Uhr, Friday May 5th 2006, 10:30 am, **Studio**
Associação Cultural Videobrasil 178
Freitag 5.5.2006, 14:30 Uhr, Friday May 5th 2006, 14:30 pm, **Studio**
Hong Kong Arts Centre 180
Freitag 5.5.2006, 17:00 Uhr, Friday May 5th 2006, 5:00 pm, **Studio**
arsenal experimental 181
Samstag 6.5.2006, 10:30 Uhr, Saturday May 6th 2006, 10:30 am, **Studio**
AV-ARKKI 183
Samstag 6.5.2006, 12:30 Uhr, Saturday May 6th 2006, 12:30 pm, **Studio**
Image Forum 185
Samstag 6.5.2006, 17:00 Uhr, Saturday May 6th 2006, 5.00 pm, **Studio**
Heure Exquise! 186
Sonntag 7.5.2006, 12:30 Uhr, Sunday May 7th 2006, 12.30 pm, **Studio**
argos 188
Sonntag 7.5.2006, 14:30 Uhr, Sunday May 7th 2006, 2.30 pm, **Studio**
Netherlands Media Art Institute 189
Sonntag 7.5.2006, 17:00 Uhr, Sunday May 7th 2006, 5:00 pm, **Studio**
sixpackfilm 191
Montag 8.5.2006, 12:30 Uhr, Monday May 8th 2006, 12:30 pm, **Studio**
LUX 193
Montag 8.5.2006, 14:30 Uhr, Monday May 8th 2006, 2:30 pm, **Studio**
Electronic Arts Intermix 194
Montag 8.5.2006, 17:00 Uhr, Monday May 8th 2006, 5:00 pm, **Studio**

Workshop Kurzfilm International Workshop Short Film International 197
5.5.2006 und 6.5.2006, 10:00 Uhr, May 5th and May 6th 2006, 10:00 am, **Lichtburg**

Seminar: Wie kommt mein Film zum Publikum? Seminar: How Can My Film Reach an Audience? 198
8.5.2006 und 9.5.2006, May 5th and May 6th 2006

Register Indexes 199

Vtape

Freitag 5.5.06, 10:30 Uhr, Studio

Vtape
401 Richmond Street West, Suite 452
M5V 3A8 Toronto
Canada
Fon +1-416-351 1317
Fax +1-416-351 1509
E-Mail info@vtape.org
www.vtape.org

Als Verleih, Mediathek und Informationszentrum mit Schwerpunkt auf zeitgenössischer Medienkunst ist es der Auftrag von Vtape, sowohl den KünstlerInnen als auch dem Publikum dienlich zu sein, indem es die Würdigung, die pädagogischen Aspekte, den Erhalt, die Restaurierung und Ausstellung von Medienarbeiten von KünstlerInnen und Independents unterstützt und fördert. Vtape wird unterstützt vom Canada Council of the Arts, vom Ontario Arts Council und dem Toronto Arts Council. Vtape-Programmreihen werden alljährlich von der Abteilung für Medienkunst beim Canada Council of the Arts unterstützt.

Operating as a distributer or a mediatheque and a resource centre with an emphasis on the contemporary media arts, Vtape's mandate is to serve both artists and audiences by assisting and encouraging the appreciation, pedagogy, preservation, restoration and exhibition of media works by artists and independents. Vtape receives operating funds from the Canada Council for the Arts, Ontario Arts Council and the Toronto Arts Council. Vtape exhibitions are supported by the Canada Council for the Arts, Media Arts Section Annual Assistance for Programming.

Alle Arbeiten werden auf DVD gezeigt.

All works will be screened from DVD.

A Good Joke

Nick Fox-Gieg, Kanada, 2005, 3'30'', Video, Farbe

Der Witz ist alt, ein Dauerbrenner in jeder Sammlung jüdischen Humors. Die Versionen unterscheiden sich zwar in Details, aber die Szene bleibt dieselbe: Ein Priester fordert einen Rabbi auf, über den Seelenzustand des jüdischen Volkes zu diskutieren. Doch keiner spricht die Sprache des anderen.

The joke's an old one, a perennial in compilations of Jewish humour. Although the details differ between versions, the scene remains the same: a priest challenges a rabbi to a debate on the spiritual condition of the Jewish people. But neither speaks the other's language.

The Quick and the Dead

Stephen Andrews, Kanada, 2004, 1', Video, Farbe

Eine Animation basierend auf einem Videoclip aus dem Irakkrieg.

Animation based on a videoclip from the Iraq war.

A Hot Sand Filled Wind

b. h. Yael, Kanada, 2006, 13', Video, Farbe, englisch/hebräisch/arabisch

A Hot Sand Filled Wind **beschreibt Verzweiflung und Hoffnung der derzeitigen Politik in Israel/Palästina. In Anlehnung an ein Gedicht von Nadia Habib bekräftigt das Video auch visuell und vor dem Hintergrund der israelischen Besetzung palästinensischen Bodens, dass Israelis und PalästinenserInnen Seite an Seite leben und arbeiten und beide Verluste erleiden; und dass nur die gegenseitige Anerkennung Grund zur Hoffnung geben kann.**

A Hot Sand Filled Wind expresses the despair and hope of contemporary politics in Israel/Palestine. This video, based on a poem by Nadia Habib, visually acknowledges, in the context of Israel's occupation of Palestinian land, that Israelis and Palestinians live and work, and suffer loss, side by side; and that mutual recognition is the only basis for hope.

Ideology

Juana Awad, Jorge Lozano, Kanada, 2005, 4'30'', Video, Farbe, englisch/spanisch

Ideology **zerstört Tabus über das, was politisch korrekt ist und entlarvt dominante soziale Konstruktionen, um dann eine plötzliche Wendung hin zur Dichotomie und den Widersprüchen der Liebe zu nehmen, jenseits ideologischer Bindungen.**

Shattering taboos about the politically correct and debunking dominant social constructions *Ideology* takes a sudden turn into the dichotomy and the contradictions of love beyond ideological commitment.

Moloch

Louis Taylor, Kanada, 2005, 9'30'', Video, Farbe, englisch

Moloch war ursprünglich Teil einer Ein-Mann-Show mit dem Titel *Cocktails: a Satire in Black*, **welche die männliche Funktionsstörung durch ein schwarzes Objektiv untersuchte. Er ist eine extrem verrückte und böse Bearbeitung; ein düsterer Ritt auf dem heißen Es der männlichen Psyche.**

Moloch was originally part of a one-man show titled, *Cocktails: a Satire in Black*, which examined male dysfunction through a black lens. It was conceived as a starkly mad and vicious exploration; a dark ride on the hot id of the male psyche.

Beyond the Usual Limits: Part 1 (Why Always Instead of Just Sometimes)

Deirdre Logue, Kanada, 2005, 3', Video, Farbe, englisch

Why Always Instead of Just Sometimes **besteht aus 12 ausgewählten Kurzfilmen, die von Dingen berichten, die erreicht wurden ohne Wirkung zu haben, kleine Großtaten von mäßiger Stärke und Augenblicke aufkeimender Dreistigkeit.** *Beyond the Usual Limits: Part 1* **– Es gibt Dinge – dämliche Dinge – die ich schon immer tun wollte, nur um zu sehen, ob ich es könnte und wie es sich anfühlen würde. Dies war eins davon.**

Why Always Instead of Just Sometimes is a selection of 12 short works that record accomplishments without impact, small feats of moderate strength and moments of mild impudence. *Beyond the Usual Limits: Part 1* – There are things – stupid things – that I have always wanted to do, just to see if I could, just to see what it would feel like. This was one of those things.

5x90: the wake

Samuel Kiehoon Lee, Kanada, 2005, 11', Video, Farbe, koreanisch/englisch

Fünf verschiedene Geschichten bilden eine einzige, 90 Sekunden lange Skizze; jede Erzählung beleuchtet während der Totenwache ein Element des Lebens des Verstorbenen. *5x90: the wake* **ist eine Meditation über die buddhistische Vorstellung von Wiedergeburt und ein pfiffiger und intelligenter Blick auf eine ethnisch gemischte Familie, die einen Todesfall zu beklagen hat.**

Five different stories comprise a single ninety second vignette; each tale illuminating an element of the deceased's life during his wake. A meditation on the Buddhist notion of reincarnation, *5x90: the wake* is a sly and clever look at an interracial family coping with a death.

Figure vs. Ground

Daniel Cockburn, Emily Vey Duke, Kanada, 2004, 7', Video, Farbe, englisch

Eine weitschweifige Suche über endlose Farbfelder lässt allmählich einen einsamen Sänger erkennen, der darum kämpft, sich trotz Ablenkung und Doppelgängern Gehör zu verschaffen. Eine Reise von der Dissonanz zur Harmonie.

A roving search across endless colour-fields gradually reveals a solitary singer, struggling to be heard over distortion and doppelgangers. A journey from cacophony to harmony.

Full Effect

Jeremy Bailey, Kanada, 2005, 2', Video, Farbe

Billige Effekte führen nicht dazu, dass ein melodramatischer Künstler sich besser fühlt.

Cheap effects can't make a melodramatic performer feel any better.

Declaration of Poetic Disobedience

Guillermo Gómez-Peña, Kanada, 2005, 15'30'', Video, Farbe, englisch/spanisch

Als "post-mexikanischer" Performancekünstler, der seit über 20 Jahren in den USA arbeitet, besteht eine meiner konzeptionellen Obsessionen darin, mich innerhalb der hegemonialen Landkarten ständig neu zu positionieren. Ob diese Landkarte nun die beiden amerikanischen Kontinente betrifft, die größere Kartografie meiner Kunst oder meine persönliche Biografie; einer meiner Jobs ist es, mich umher zu bewegen, gefährliche Grenzen zu überqueren, zu verschwinden und woanders wieder aufzutauchen und in dem Prozess "imaginäre Kartografien" zu erschaffen.

As a 'Post-Mexican' performance artist operating out of the US for over 20 years, one of my conceptual obsessions has been to constantly reposition myself within the hegemonic maps. Whether this map is the Americas, the larger cartography of art, or my personal biography, one of my jobs has been to move around, cross dangerous borders, disappear and reappear somewhere else, and in the process create 'imaginary cartographies'.

Associaçao Cultural Videobrasil — Freitag 5.5.06, 14:30 Uhr, Studio

Associação Cultural Videobrasil
Rua Imperatriz Leopoldina 1150
CEP 05305-002 São Paulo SP
Brazil
Fon +55-11-364 505 16
Fax +55-11-364 501 94
E-Mail info@videobrasil.org.br
www.videobrasil.org.br

Associação Cultural Videobrasil (www.videobrasil.org.br) wurde 1991 von Solange Farkas gegründet. Mittlerweile ist es zur wichtigsten Bezugsquelle für digitale Kunst in Brasilien geworden und zu einem der aktivsten Zentren im internationalen Austausch zwischen KünstlerInnen, KuratorInnen und TheoretikerInnen. Das Archiv von Videobrasil umfasst fast 4.000 Einträge; mit Tourneen und Programmshows in den wichtigsten Städten Brasiliens und Ländern der ganzen Welt werden sie der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die Arbeiten im Archiv kann man über Videobrasil Online einsehen, eine Datenbank zu digitaler Kunst, die überwiegend aus dem – wie wir sagen – Circuito Sul[1] stammt. Mit dem Ziel, zeitgenössische Kunst zu unterstützen und zu fördern, führt ACV alle zwei Jahre in São Paulo das Festival Internacional de Arte Eletrônica durch, das ein Panorama aktueller Produktionen präsentiert. Das Festival fand 2005 zum 15. Mal statt. ACV produziert außerdem eine jährliche Reihe, die "Videobrasil Authors Collection", mit Dokumentarfilmen über KünstlerInnen des Circuito Sul, sowie das *Caderno Videobrasil*, **eine Publikation mit Schwerpunkt auf theoretischen Texten zu zeitgenössischer Kunst. Darüber hinaus fördert Videobrasil Forschung und Bildung, Partnerschaften und internationale Zusammenarbeit, aus denen so innovative Projekte hervorgehen wie FF>>Dossier, das jeden Monat Profile junger KünstlerInnen präsentiert.**

1 etwa: Vernetzte Südliche Hemisphäre (Anmerkung der Übersetzerin)

Associação Cultural Videobrasil (www.videobrasil.org.br) was established by Solange Farkas in 1991 and has become the major reference centre for electronic art in Brazil, as well as one of the most active centres for international exchange between artists, curators and theoreticians. Videobrasil's archive features nearly four thousand items, which are seen by the general public by means of touring and showcase programmes travelling to the main Brazilian cities and to countries all over the world. The artworks available in the archive can be accessed through Videobrasil Online – an Internet electronic art database, containing mostly information about what we call the Southern circuit. With the aim of promoting and fostering contemporary art, ACV carries out every two years in São Paulo the International Electronic Art Festival, which presents a panorama of contemporary artistic production. The 15th edition of the festival took place in 2005. ACV also produces an annual series, 'Videobrasil Authors Collection', featuring documentaries on artists from the Southern circuit, and *Caderno Videobrasil*, a publication focused on thought and reflection on contemporary art. Additionally, Videobrasil promotes research and educational activities, partnerships and international collaborations, yielding innovative projects such as FF>>Dossier, which monthly presents profiles of emerging artists.

Alle Arbeiten werden auf DVD gezeigt.
Programm der Videobrasil Autorenkollektion

All works will be screened from DVD.
Programme from the Videobrasil Authors Collection

I Like Girls in Uniform

Wagner Morales, Brasilien, 2006, 48'30'', DV/NTSC, Farbe, portugiesisch mit englischen Untertiteln

Wagner Morales entlehnt Arbeiten der US-amerikanischen Künstlerin Coco Fusco, verbindet sie mit gewöhnlichen Fragmenten aus seinem eigenen Alltag und führt das Publikum so in das komplexe Universum ihrer künstlerischen Theorie und Praxis ein. In dieser Dokumentation besucht Fusco Stationen ihres Lebens als Professorin, Aktivistin, Künstlerin und Videoregisseurin und erörtert das Aufeinanderprallen von Kulturen, ein wiederkehrendes Thema in ihrem Leben.

Wagner Morales borrows from the work of American artist Coco Fusco, fusing them with ordinary fragments of his own everyday life, thus introducing viewers to her complex universe of artistic practices and theories. In this documentary film, Fusco revisits her trajectory as professor, activist, performer, and video maker, and discusses culture clash, a recurring issue in her personal experience.

Von folgenden Filmen werden im Programm Trailer gezeigt, die in voller Länge in der Video Library zu sehen sind. Trailers of the following films will be shown in the screenings, the full lenghts film can be viewed at the Video Library.

A Glimpse of One Man's Vision

Alex Gabassi, Brasilien, 2004, 42'30'', DV/NTSC, Farbe, englisch

Während der Jahre des Bürgerkrieges im Libanon, hielt Akram Zaatari den Alltag in einem filmischen Tagebuch fest. Explosionen, Schutzräume, aber auch den Kauf eines Autos und Fahrstunden. Das Tagebuch war sein erster Kontakt mit der Produktion von Bildern, die dann in seinen Videos und Installationen zentrale Bedeutung erlangte. Seine Arbeiten, die durch die Veränderungen des Landes geprägt sind, beschäftigen sich schwerpunktmäßig mit Sexualität, Politik und Geschichte. Der Film folgt dem Künstler in seinem Heimatland und in Brasilien.

During the civil war years in Lebanon, Akram Zaatari recorded everyday life in a diary. Explosions, shelters, and also the purchase of a car and driving classes. The diary was the first contact with image production, central in the videos and in the installations that he would later do. His work, bearing the marks of the country's changes, feature the key subjects of sexuality, politics and history. The film follows the artist in his country of origin and in Brazil.

Mau Wal - Translated Encounters

Fabiana Werneck, Marco Del Fiol, Brasilien, 2002, 52'30'', DV/NTSC, Farbe, portugiesisch mit englischen Untertiteln

Maurício Dias und Walter Riedweg sagen oft, die Straße sei ihr Atelier. Aus der Beobachtung des Lebens auf der Straße und den Menschen dort entstehen ihre Installationen über Begegnungen, Identität und Territorialität. In dieser Dokumentation stellen sie ihr Oeuvre und die verschiedenen Charaktere hinter ihrer Arbeit vor: die Menschen, die den Alltag in Großstädten ausmachen. StraßenhändlerInnen auf einem Markt in São Paulo, der von ImmigrantInnen aus dem Nordosten frequentiert wird, illegale EinwanderInnen auf der Suche nach dem europäischen Traum, auf der Straße lebende Teenager und ihre Erinnerungen.

Maurício Dias and Walter Riedweg often say that their studio is the street. It is from the observation of street life and the people in it that their installations about encounters, identity and territoriality emerge. In this documentary, they present their oeuvre and the different characters behind the work: people who make up everyday life in big cities. Street sellers of a north-eastern immigrant community market in São Paulo, illegal immigrants in search of an European dream, street teenagers and their memories.

Rafael França: Work as Testament

Alex Gabassi, Marco Del Fiol, Brasilien, 2001, 25'30'', DV/NTSC, Farbe, portugiesisch mit englischen Untertiteln

Rafael França war ein Pionier der Videokunst, er unterwanderte konventionelle Erzählformen und schuf neue, die voller autobiografischer Bezüge steckten. Diese Dokumentation kombiniert Bilder des Künstlers und Footage aus seinen Arbeiten mit Stellungsnahmen von Regina Silveira, dem Theoretiker Arlindo Machado sowie von Mario Ramiro und Hudnilson Jr., mit denen França in den 1970ern das Trio 3NÓS3 bildete. Die künstlerisch provozierende Karriere des 1957 geborenen Brasilianers França wurde 1991 viel zu früh durch AIDS beendet. Als letzte Arbeit hinterließ França *Prelude to an Announced Death*, **die erst Tage vor seinem Tod fertig gestellt wurde, darin thematisiert der Künstler die Nähe zum Ende.**

Rafael França was one of the pioneers in video art, subverting and creating new forms of fiction for the medium, laden with strong autobiographical reference. This documentary brings together images of the artist, footage extracted from his pieces, as well as statements by Regina Silveira, by theoretician Arlindo Machado, and by Mario Ramiro and Hudnilson Jr., with whom, in the 1970s, França formed the trio called 3NÓS3. The provocative career of Brazilian artist França, born in 1957, was precociously ended by AIDS in 1991. As his last piece of work, França left us *Prelude to an Announced Death*, completed days before his demise, in which the artist confronts proximity with the end.

Certain Doubts of William Kentridge

Alex Gabassi, Brasilien, 2000, 51'30'', DigiBeta/NTSC, Farbe, portugiesich/englisch

William Kentridge, ein großer Name in der zeitgenössischen Kunst Südafrikas, wechselt mühelos zwischen verschiedenen Medien hin und her und kombiniert Bezüge und Techniken in einer Weise, die seine Arbeit einzigartig macht. In dieser Dokumentation, die ihn durch Johannesburg und Brasilien begleitet, spricht er von der Wirkung, welche die Landschaft und die sozialen Wiedersprüche auf seine Arbeit haben und kommentiert das Leben von Charakteren wie Felix Teilebaum, seinem Alter Ego.

William Kentridge, one of the most important names in South African contemporary art, easily glides between different media, in a combination of references and techniques that render his work unique. In this documentary, which follows him through Johannesburg and Brazil, he speaks of the impact of the landscape and the social contradictions on his work, and comments on the life of characters like Felix Teilebaum, his alter ego.

Hong Kong Arts Centre

Freitag 5.5.06, 17:00 Uhr, Studio

Hong Kong Arts Centre
2 Harbour Road, Room 708
Wanchai, Hong Kong
China
Fon +85-2-258 202 80
Fax +85-2-280 207 98
E-Mail hkac@hkac.org.hk
www.hkac.org.hk

HONG KONG ARTS CENTRE
香港藝術中心

Seit einem Vierteljahrhundert folgt das Hong Kong Arts Centre seinem Anliegen, Hongkongs internationale Stellung zu stärken und das Leben der Menschen dort durch zeitgenössische Kunst und Kunsterziehung zu bereichern. Es hat sich der Unterstützung von Kreativität, Kunst und kulturellem Engagement verschrieben. Seit 1995 gibt es beim Hong Kong Arts Centre den einzig existierenden Kurzfilm- und Videopreis, ifva (www.ifva.com). Das Hong Kong Arts Centre trägt auch dazu bei, Film- und Videokunst durch Verleih und Produktion zu fördern.

For a quarter of a century, the Hong Kong Arts Centre has been upholding its vision of enhancing Hong Kong's international position and enriching her people's lives through contemporary arts and arts education. It is committed to nurturing creativity, arts and cultural engagement. Since 1995, Hong Kong Arts Centre developed the only short film and video award, ifva, www.ifva.com. Hong Kong Arts Centre also helps to promote film and video arts through distribution and production.

Alle Arbeiten werden auf DVD gezeigt.

All works will be screened from DVD.

Shanghai avant la pluie

Sookoon Ang, VR China/Niederlande, 2006, 4'30'', DV/PAL, Farbe

in shangai herumlaufen allein herumlaufen mit einem freund herumlaufen

walking in shanghai walking alone walking with a friend

She[3]

Tsang Tsui Shan, Hongkong, 2004, 25', DV/PAL, Farbe, kantonesisch mit englischen Untertiteln

She[3] **ist der dritte Dokumentarfilm von Tsang Tsui Shan. Tsang nimmt auf persönliche Art und Weise den Alltag ihrer Mutter und Großmutter auf. Die Arbeit zeigt die unterschiedlichen Sichtweisen von drei Frauen verschiedenen Alters. Der Film hat nicht irgendein großes Thema zum Inhalt, sondern einfach einen Aspekt des Lebens.**

She[3] is the third documentary of Tsang Tsui Shan. Tsang is using a personal way to record her mother and grandma's everyday life. This work is showing the different views of three females of different ages. This film is not telling any big issue, but it is telling something about life.

You Can Do Anything

Poon Yick Sum, Hongkong, 2006, 4'30'', DV/PAL, Farbe

Auf der verwaisten Fluchtetage eines Hongkonger Wolkenkratzers, gehen sechs identisch aussehende Frauen einer rituellen Trauerzeremonie nach, bei der sie versuchen, Probleme zu lösen, die sie langsam zerstören. Sie werden sich darüber klar, dass sie einem endlosen Meer innerer Verzweiflung gegenüberstehen.

In a deserted refuge floor of a Hong Kong skyscraper, six women identical in appearance are having a ritualistic mourning trying to resolve issues that are destroying them slowly. They only realize they're confronted by an endless sea of internal despair.

Name of Wu Mei

Kong Khong-chang, Hongkong, 2005, 16', DV/PAL, Farbe, kantonesisch mit englischen Untertiteln

Die Geschichte dieses Videos basiert auf der Kurzgeschichte *Der Name Wu Meis* **von Yuen Siu-cheong. Yuen hat eine außergewöhnliche erzählerische Richtung benutzt, um die Geschichte zu präsentieren. Er drängte das Publikum während der Lesung dazu, unseren eigenen Sinn in Frage zu stellen.**

The story of this video is coming form the short novel *The Name of Wu Mei* written by Yuen Siu-cheong. Yuen used an extraordinary narrative direction to present the story. He pushed the audience to question our own sense during the reading.

Corroder

Rice 5, Hongkong, 2005, 7', DV/PAL, Farbe

Tiny aus der Wohnsiedlung lebt mit seinen Eltern ein ganz normales Leben. Sie sitzen vor dem Fernseher, und er wird regelmäßig von der Teenager-Gang in der Siedlung geärgert. Die Ursache für seine Sorgen ist seine angeboren anormale Zunge. Eines Tages stellt Tiny sich seinen Peinigern entgegen, obwohl sie ihm immer noch zahlenmäßig überlegen sind, und schluckt

Housing Estate Tiny and his parents live a very ordinary life. They stick to the TV set and he is routinely bullied by the teen gang in the estate. The source of his sorrow is his congenital abnormal tongue. Then one day, despite still being out-numbered, Tiny stands up to his bullies and swallows a ...

The 8th

Suen Ka-nga, Hongkong, 2005, 21'30'', 16 mm, Farbe, kantonesisch mit englischen Untertiteln

Gott erschuf Himmel und Erde genauso wie Adam und Eva in nur sechs Tagen. Doch es war nicht sicher, dass das Paar auch glücklich werden könnte. Um die Menschheit zu retten, gewährte Gott Adam und Eva das einzige, was sie nicht hatten – Liebe, am achten Tag. Mit der Liebe kommt es zu wundersamen Veränderungen in ihren Leben ...

God only spent six days to create the world as well as Adam and Eve. But it was not certain that the couple could live together in happiness. To save man, God granted Adam and Eve the only thing they lacked – love, on the eighth day. With love, miraculous changes in their lives begin ...

arsenal experimental

Samstag 6.5.06, 10:30 Uhr, Studio

arsenal experimental
Freunde der Deutschen Kinemathek e.V.
Potsdamer Str. 2
10785 Berlin
Fon +49-30-269 551 58
Fax +49-30-269 551 11
E-Mail: ars-exp@fdk-berlin.de
www.fdk-berlin.de/arsenal-experimental

arsenal
experimental
Freunde der Deutschen Kinemathek e.V.

Der dieses Jahr ins Leben gerufene Verleih arsenal experimental erweitert die Kapazitäten des Verleihs der Freunde der deutschen Kinemathek und versteht sich als Verleihinitiative im Grenzbereich zwischen Film und bildender Kunst. Das zentrale Anliegen von arsenal experimental ist der Aufbau einer großen deutschen und internationalen Plattform für das künstlerische Filmschaffen in Deutschland und die Präsentation internationaler Beispiele der experimentellen Film- und Videokunst. Neben dem Verleih liegt unser Interessensschwerpunkt auf der Kontextualisierung der von uns vertretenen Werke durch die Zusammenarbeit mit KuratorInnen auf internationaler Ebene.

Vorführformate: DVD und 16 mm

The new arsenal experimental distribution, set up this year, expands the Friends of the German Cinemathéque's distribution capacities and is intended as a distribution initiative that addresses the overlap between film and fine arts. The central concern of arsenal experimental is the creation of a wide domestic and international audience for artistic filmmaking in Germany, as well as the presentation of international examples of experimental film and video works. Along with distribution, the focus of our interest is on the contextualization of the works we represent through international co-operation with curators.

Screening formats: DVD and 16 mm

Die Urszene The Primal Scene

Christine Noll Brinckmann, Deutschland, 1981, 6', 16 mm, Farbe, ohne Text

In Anbetracht der Tatsache, dass sich die meisten Erfahrungen der Urszene (das Kind beobachtet den elterlichen Sex) eher in der Fantasie als in der Wirklichkeit abspielen, spielt *Die Urszene* mit der Rolle der Fantasie und der Funktion des Suggestiven im filmischen Erleben.

Taking into account that most primal scene experience (the child observing parental sex) is imaginary rather than real, *Die Urszene* plays on the role of the imagination, and the function of the suggestive, in all cinematic experience.

NÔ

Sharon Lockhart, USA, 2003, 34', 16 mm, Farbe, ohne Text

In einer einzigen Kameraeinstellung zeigt *NÔ* die Entstehung eines Landschaftsgemäldes. Ein Landschaftsbild wird aus dem Fluss der Zeit gelöst und entzieht sich dem Lärm der Welt. Es ist Ausdruck einer Konstruktion, wie wir Erkenntnisse über die Wirklichkeit erlangen können.

NÔ is a fixed-frame landscape painting seen through time on film. A landscape picture is removed from the flow of time and withdraws from the noise of the world. It is the expression of a design, by means of which we can obtain knowledge of reality.

Villa Watch

Natascha Sadr Haghighian, Judith Hopf, Deutschland/USA, 2005, 15', 16 mm/DVCAM, Farbe, englisch

Villa Watch **bezieht sich auf eine spezifische Szene in Luis Buñuels *Würgeengel*, projiziert sie in die Gegenwart und greift drei Perspektiven auf die Ereignisse auf und setzt diese mit drei unterschiedlichen Kameras um: der Künstlerblick, vertreten durch eine 16-mm-Kamera, der Medienblick (DV CAM) und der private Nachbar mit seiner Hobby DV-Kamera. Es stellt sich die Frage, warum die beobachtende Gesellschaft nicht einfach in das Gebäude eindringt. Sie scheint genauso gebannt wie die eingeschlossene Gesellschaft.**

Villa Watch takes a scene out of Luis Buñuel's *The Exterminating Angel*, interpreting it in the present, and taking up three perspectives on the events and presents them with three different cameras: the artist's view, represented by a 16 mm camera, the media's view (DVCAM), and the private neighbour with his amateur DV camera. The question arises of why the people watching don't simply go into the building. They seem to be as bewitched as the people inside.

The Hongkong Showcase

Michael Brynntrup, Deutschland, 2005, 3'30'', DV/PAL, Farbe, ohne Text

Das Schaufenster des Armani Megastore in Hongkong wird zur Bühne, indem die Kamera in einiger Entfernung die Arbeit eines Schaufensterputzers festhält. In der Dokumentation dieses einfachen Arbeitsvorgangs, den eleganten, tänzerischen Bewegungen des anonymen Fensterputzers, in der Spannung zwischen Anonymität und Individualität innerhalb eines fast futuristisch anmutenden Settings wird die Welt zur Bühne, auf der der Einzelne agiert.

The shop window of the Emporio Armani Megastore in Hongkong becomes a stage, as the camera records the window cleaner's work from a certain distance. In the documentation of the simple course of this work, the elegant, dance-like movements of the anonymous window cleaner, in the tension between anonymity and individuality with an almost futuristic setting, the world becomes a stage on which the individual acts.

Proprio Aperto

Judith Hopf, Natascha Sadr Haghighian, Florian Zeyfang, Deutschland/USA, 2005, 6', Einkanalton-Video/DVD, Farbe, englisch

Die als Single-Channel-Video und Installation angelegte Arbeit *Proprio Aperto* zeigt einen Spaziergang durch die Giardini, das Gelände der Biennale von Venedig, im Winter. Die dabei von den RegisseurInnen geführten Gespräche ergaben einen Text, der um Ruinenlandschaften, Gespenster und das Dasein in der Kulturhegemonie kreist.

The single channel video and installation work *Proprio Aperto* shows a walk taken through the giardini, the grounds of the Venice Biennial, in winter. The conversations that took place there among the three directors result in a text that circles around landscapes of ruin, ghosts and the Dasein in cultural hegemony.

Falls

Niklas Goldbach, USA, 2006, 10'30'', DV/PAL, Farbe, ohne Text

Der Ton stammt aus dem Film *Niagara. Falls* wurde im Dezember 2005 auf der kanadischen Seite der Niagarafälle gedreht. Das Video ist auf dem Kopf und in Zeitlupe gefilmt und verursacht dadurch ein beunruhigendes Gefühl von "Höhenangst", während es das romantische Stereotyp der Niagarafälle kontrastiert.

Sounds taken from the motion picture *Niagara. Falls* was filmed on the Canadian side of Niagara Falls in December 2005. Filmed upside down and in slow motion the video creates a disturbing atmosphere of 'fear of heights' while it's contrasting the romantic stereotype of the Niagara Falls.

Bärbel erzählt einen Film Bärbel Tells a Film

Karl Heil, Deutschland, 2005, 1'30'', DV/PAL, Farbe, deutsch mit englischen Untertiteln

In der Miniatur *Bärbel erzählt einen Film* entfaltet sich im Stil des Cinéma vérité eine Momentaufnahme zur Verdichtung des Themas Film im Film.

In the miniature *Bärbel erzählt einen Film*, the shot of a moment unfolds in the style of cinéma vérité into an intensification of the theme of film within a film.

Installation in der Lobby des NH Hotels

Installation in the Lobby of the NH Hotel

Maximilian's Dark Room

Anne Quirynen, Deutschland, 2004/05, 6'30'', Video-Installation/DV/PAL, Farbe

"Mit langsamen, präzisen Bewegungen und einem sorgfältig angelegten Tableau setzt Antonia Baehrs und Antonija Livingstones Cat Calendar Drag Performance ein, um einen faszinierenden neuen Raum des Wandels zu erforschen, der irgendwo zwischen Jugend und Alter, Frau und Mann, Mensch und Tier existiert." (Marc Siegel)

'With slow, precise movements and intimately-crafted tableaux, Antonia Baehr and Antonija Livingstone's Cat Calendar uses drag performance to explore a fascinating new space of becoming that exists somewhere between youth and old age, woman and man, human and animal.' (Marc Siegel)

Die folgenden Filme können ausschließlich in der Video Library eingesehen werden Additional films offered only in the video library for individual screening

Permanent Residents

Isabell Spengler, USA/Deutschland, 2005, 9'30'', 16 mm, Farbe

71

Deborah Phillips, Deutschland, 2005, 7'30'', 16 mm, Farbe

Welcome

Meggie Schneider, VR China/Hongkong/Deutschland, 2004/05, 7'30'', DV/PAL, Farbe

AV-ARKKI — Samstag 6.5.06, 12:30 Uhr, Studio

AV-ARKKI
The Distribution Centre For Finnish Media Art
Tallberginkatu 1 E 76
00180 Helsinki
Finland
Fon +358-9-694 4089
Fax +358-9-694 4089
E-Mail av-arkki@av-arkki.fi
www.av-arkki.fi

AV-ARKKI

Das Zentrum für den Verleih von finnischer Medienkunst AV-ARKKI ist ein Verein von KünstlerInnen und besteht seit 15 Jahren. Er wurde 1989 gegründet, um finnische audiovisuelle Kunst, Video, Experimentalfilm, Computeranimation, Installation sowie weitere unabhängige Medien zu fördern. Der AV-ARKKI-Verleihkatalog umfasst Videos, Filme und Installationen von KünstlerInnen aus Finnland.

The Distribution Center for Finnish Media Art AV-ARKKI is an artist association and has been functioning for 15 years. It was founded in 1989 to promote Finnish audiovisual art, video, experimental film, computer animation, installation and other independent media. The distribution catalogue of AV-ARKKI includes artists' videos, films and installations from Finland.

Alle Arbeiten werden auf DVD gezeigt.

All works will be screened from DVD.

Raks Raks

Maria Duncker, Finnland, 2005, 3'30'', DV/PAL, Farbe, ohne Text

Eine Spirale aus Aufstieg und Zerstörung.

A spiral of rising and destruction.

Liitäjät The Gliders

Anssi Kasitonni, Finnland, 2005, 15', 8 mm, Farbe, finnisch mit englischen Untertiteln

Eine Erzählung über die Schwierigkeiten eines jungen Eichhörnchens im Kreuzfeuer der elterlichen Erwartungen. Um ihren Wald zu retten, gibt die Eichhörnchenfamilie vor, eine vom Aussterben bedrohte Spezies zu sein, das sibirische Flugeichhörnchen Pteromys volans.

Narrative about a young squirrel's growing pains in the crossfire of his parents' expectations. The squirrel family pretends to be an endangered species, the Siberian flying squirrel Pteromys volans, in order to save their home forest.

Radar

Pekka Sassi, Finnland, 2005, 2', DV/PAL, Farbe, ohne Text

"Wem die Stunde schlägt."

'For whom the bell tolls, it tolls for thee.'

Roikku Hanger-On
Juha Mäki-Jussila, Finnland, 2005, 2'30'', DV/PAL, Farbe, ohne Text

***Roikku* ist ein Off-the-Road-Movie und spielt in den Wäldern Finnlands. Wir folgen einem einsamen, ziellosen Wanderer, der an Tarzans Liane hängt. Er muss sich während der Reise nicht nur der rauen Natur aussetzen, sondern auch sich selbst.**

Roikku is an off the road movie, situated in the Finnish forests. We follow a solitary and aimless wanderer, hanging from Tarzan's liana. He is forced to face not only the harsh nature but also himself, along his journey.

Disappearing Dads
Anneli Nygren, Finnland, 2005, 4'30'', DV/PAL, Farbe, schwedisch mit englischen Untertiteln

Mädchen versuchen, "Vater, Mutter, Kind" zu spielen, aber niemand will der Vater sein.

Girls attempt to play house, but no one wants to be the father.

Feel the Beat
Tuomo Kangasmaa, Finnland, 2005, 2'30'', DV/PAL, Farbe, ohne Text

Ein Performancekünstler probt in seinem Wohnzimmer die neue Performance. Er spürt die Musik und schafft eine eigene Bewegung dazu. Seine innere und äußere Welt finden zusammen. Die Ehefrau filmt das Geschehen mit einem Camcorder.

A Performance artist is rehearsing for his new performance in his living room. He is sensing the music and creating personal body movement. His inner and outer worlds' come together. His wife documents the event with a camcorder.

Janeiro
Seppo Renvall, Finnland, 2004, 2'30'', DV/PAL, Farbe, ohne Text

Ein Mann bellt wie ein Hund, lippensynchron.

Man barking like a dog, in lip sync.

Ei saa häiritä Do Not Disturb
Elina Saloranta, Finnland, 2006, 7'30'', Video, s/w, finnisch mit englischen Untertiteln

Eine Frau, die ein Verhältnis mit einem verheirateten Mann hat, erzählt die Geschichte. Sie kennt die Frau und die Kinder des Mannes nicht, träumt aber von ihnen. Und auch die Ehefrau träumt von ihr. Paradoxerweise freut sich die Ehefrau über das Auftauchen der anderen Frau, da sie dadurch die Möglichkeit hat, eine unbefriedigende Ehe zu beenden. Nur der Mann wehrt sich gegen die Veränderung.

The story is told by a woman who is having a relationship with a married man. She has never met the man's wife and children, but she dreams about them. The wife dreams about her, too. Paradoxically, the wife is pleased that the woman has appeared on the scene, since it creates an opportunity for bringing an unsatisfactory marriage to an end. Only the man resists the change.

Julio & Lupita
Aurora Reinhard, Finnland, 2004, 4'30'', DV/PAL, Farbe, ohne Text

Julio & Lupita **ist eine Videoarbeit, in der Julio, ein Latino mittleren Alters, mit einer lebensgroßen Puppe namens Lupita tanzt. Lupita geht zu geisterhafter Latinomusik im Hintergrund in die seltsamsten und perversesten Stellungen. Der Tanz mit der Puppe geht auf einen lateinamerikanischen Brauch zurück, bei dem der verlassene Ehemann eine Puppe baut, die seiner Frau ähnelt und einen letztes Mal mit ihr tanzt, ehe er sie verbrennt.**

Julio & Lupita is a video work in which a middle-aged Latino man, Julio, dances with a life-size woman doll named Lupita. Lupita bends into the strangest and even most perverse positions, to a ghostly Latino rhythm playing in the background. The dance with the doll is based on the Latin-American custom of an abandoned husband making a doll in the likeness of his wife and dancing a last dance with it, after which the doll is burned.

The Burden
Pirjetta Brander, Finnland, 2005, 5', DV/PAL, Farbe, ohne Text

Eine komprimierte Erzählung über alle Liebesgeschichten der Welt.

A condensed narrative on all love stories of the world.

Hypothermia
Vesa Puhakka, Finnland, 2002, 2'30'', DV/PAL, Farbe, ohne Text

Hypothermie nennt die Medizin den Zustand, in dem die Körpertemperatur der Betroffenen deutlich unter normal gesunken ist und dadurch den normalen Stoffwechsel beeinträchtigt.

Hypothermia is a medical condition in which the victim's core body temperature has dropped to significantly below normal and normal metabolism begins to be impaired.

Image Forum — Samstag 6.5.06, 17:00 Uhr, Studio

Image Forum
2-10-2 Shibuya, Shibuya-ku
Tokyo 150-0002
Japan
Fon +81-3-576 601 16
Fax +81-3-546 600 54
E-Mail info@imageforum.co.jp
www.imageforum.co.jp

Seit den 70ern ist Image Forum der führende Verleih für japanischen Experimentalfilm und Video. Die folgenden Arbeiten können alle bei Image Forum, Japan, ausgeliehen werden.

Since the 70's, the Image Forum is the leading distributor for experimental Japanese film and video work. Distribution contact for all of the following works is Image Forum, Japan.

Alle Arbeiten werden auf DVD gezeigt.

All works will be screened from DVD.

Denken und Zeichnen – Japanische Animationskunst des neuen Millenniums Thinking and Drawing – Japanese Art Animation of the New Millennium

A Place Where There Are Moths
Mika Seike, Japan, 2001, 6', Video, Farbe, ohne Text

Eine Arbeit, die den Eindruck erweckt, Vincenzo Natalia *(Cube)* **und Tabaimo** *(Japanese Kitchen)* **wären sich in einem Wohnkomplex eines japanischen Vororts begegnet. Ein logisches Verständnis ist völlig unmöglich, aber die Bilder sind seltsam überzeugend.**

A work which gives the impression as if Vincenzo Natali *(Cube)* and Tabaimo *(Japanese Kitchen)* have met in a Japanese suburban housing complex. A logical understanding is completely impossible, but the images are strangely convincing.

Dialogue between Two
Mika Seike, Japan, 2004, 8', Video, Farbe, ohne Text

Dieser kurze Spielfilm handelt von der Kommunikation zwischen einer Frau, die im Wasser bohrt, und einem Mann, der im Sand bohrt. Die Oberflächen von Wasser und Land sind miteinander verbunden und die Grenze zwischen beiden wird von Samen und Fischen, Ameisen und Eiern und einer Menge Lebewesen überquert, die als "Worte" zwischen dem Mann und der Frau fungieren.

This fictional piece is about the communication between a woman who dwells in the water and a man who dwells in the sand. The surfaces of the water and the land are connected, and the border between the two is traversed by seeds and fish, ants and eggs, and a host of living beings that act as 'words' between the man and woman.

Imagination Practice
Suwami Nogami, Japan, 2003, 5', Video, Farbe, ohne Text

Sie/er denkt. Ein weißer Raum, gezeichnet auf ein weißes Stück Papier, auf einem weißen Schreibtisch, in einem weißen Raum. Unerwartet tauchte ein Gedanke auf, aber er kehrt sich bald um, als wolle er in die Luft flüchten. Ist die Änderung eines Standpunktes eine "Offenbarung"?

(S)he is thinking: A white room drawn on a white piece of paper on a white desk in a white room. An idea came unexpectedly, but it soon inverts itself as if to escape into the air. Is a change in point of view a 'revelation'?

The Thaw
Kei Oyama, Japan, 2004, 7', Video, Farbe, ohne Text

In einem behaglichen Zimmer, sicher vor der Kälte, schaut ein Junge aus dem Fenster. Als er zufällig die Leiche eines Hundes sieht, wächst in ihm die Angst und der Hass gegen Fleisch.

Kept away from the coldness outside in a cosy room, a boy peeps out from the window. After he happens to see the corpse of a dog, his fear and hate towards meat grows inside him.

Consultation Room
Kei Oyama, Japan, 2005, 7', Video, Farbe, ohne Text

Geschwollene Klumpen, dumpfer Schmerz, Infektion, Fieber, Bluten usw. Körperlicher Horror, wie David Cronenberg ihn sich nie vorgestellt hat: Die Ängste vor Infektion vermischen sich mit Kindheitserinnerungen und führen zu einer wirklich verstörenden Vorstellung.

Swollen lumps, dull pain, infection, fevers, bleeding etc. Body-horror as David Cronenberg has never dreamed of it: fears of infection blur with childhood memories to produce a genuinely disturbing vision.

Gestalt
Takashi Ishida, Japan, 1999, 7', 16 mm, Farbe, ohne Text

Dieser ausgefeilte Animationsfilm, der aus dem ständigen Neustreichen der Wand eines Zimmers besteht, vollbringt eine Glanzleistung darin, repräsentativen Raum zu verschieben und spielt mit Konventionen von Perspektive und Effekten räumlicher Wahrnehmung.

An elaborate animated film made by continuous repainting of the wall of a room, it is a tour de force of shifting representational space that plays with conventions of perspective and effects of spatial perception.

U-SA-GUI
Tetsuji Kurashige, Japan, 2002, 13', Video, Farbe

Eine verwirrende, computeranimierte Adaptation von "Flavour Worship", die predigt, dass unsere Essgewohnheiten unsere Träume regulieren. In dieser einer Zeichnung ähnelnden Arbeit findet ein Feinschmeckerbrettspiel statt, das den Perversionen zweier Hasen und eines im Gefängnis sitzenden Mädchens folgt. Beim Spielen essen die Mitspielenden, was ihnen vorgesetzt wird und erbrechen den Würfel, um die Stücke auf dem Brett zu bewegen.

A disconcerting CG adaptation of 'flavour worship', which preaches that our diet regulates our dreams. A gourmet board game unfolds according to the perversions of two rabbits and an imprisoned girl in this drawing-style work. In the game, players eat what they are given and vomit up the dice in order to move the pieces around the board.

A Feather Stare at the Dark
Naoyuki Tsuji, Japan, 2003, 17', 16 mm, s/w

Eine animierte Kohlezeichnung, die die mystische Vorgeschichte der Welt anhand von surrealen, sich verändernden Zeichnungen erzählt, die die Kämpfe zwischen Gut und Böse zu Beginn der Evolution schildern.

Charcoal drawing animation telling the mystical pre-history of the world through surreal, transformational drawings which depict the struggle between good and evil at the origins of evolution.

Kaidan
Iki Norihito, Japan, 2003, 7', Video, Farbe

In den Sommerferien trifft ein Mädchen den Geist eines Frosches.

In her summer holiday, a girl meets a ghost of a frog.

Heure Exquise! Sonntag 7.5.06, 12:30 Uhr, Studio

Heure Exquise!
B.P. 113, Le Fort, Avenue de Normandie
59370 Mons-en-Baroeul
France
Fon +33-3-204 324 32
Fax +33-3-204 324 33
E-Mail contact@exquise.org
www.exquise.org



Heure Exquise!, gegründet 1975, ist eine Non-Profit-Organisation zur Förderung von (überwiegend französischer) Videokunst und Videokreation.

Established in 1975, Heure Exquise! is a non-profit association for the promotion of (primarily French) video art and video creation.

Alle Arbeiten werden auf DVD gezeigt.

All works will be screened from DVD.

De vies et de lignes
Véronique Sapin, Frankreich, 2006, 9'30'', DVCAM, Farbe und s/w, ohne Text

Die Geschichte eines Rückzugs ... Porträt eines Philosophen.

A story of cave ... portrait of a philosopher.

Plus loin que la nuit
Robert Cahen, Frankreich, 2005, 10', DigiBeta, Farbe und s/w, ohne Text

Über den ersten Eindruck der Wirklichkeit eines Marktes in Hanoi hinaus, und mit der Vorstellung und dem Wunsch, die Not und das Leben spüren zu lassen, geht der Film durch einen Alltag, welcher der Zeit trotzt und konstruiert eine ewige Geschichte, die über ihre bloße Darstellung hinausgeht.

Beyond a first vision of the reality of a Hanoi market, with the idea and the desire to make feel the necessity and life, the film goes through an everyday life that defies time and constructs an eternal story beyond its representation.

Traffic
Bard Perry, USA, 2005, 5'30'', BETA SP/PAL, Farbe, ohne Text

Prada trifft Chanel trifft Louis Vuitton bei Grenzgängen des neuen Jahrhunderts. In der Nähe der Kreuzung Canal St. und Broadway wird ein mobiler Markt immer wieder auf- und abgebaut – synchron zur patrouillierenden Polizeistreife. Ich habe Jahre damit verbracht, diese Kreuzung in der Nähe meines Lofts zu passieren: Eine Woche lang stand ich an der Ecke und habe den illegalen Handel gefilmt, bei dem Geschwindigkeit und Mobilität von entscheidender Bedeutung sind.

Prada meets Chanel meets Louis Vuitton at a border crossing of the new century. Near the intersection of Canal and Broadway a mobile marketplace repeatedly installs itself and disappears in sync with the ambling police patrol. I've spent years negotiating this intersection around the corner from my loft: one week I stood on the corner recording the illicit trade where speed and mobility are of the essence.

Ligne verte
Laurent Mareschal, Frankreich, 2005, 4', DigiBeta, Farbe, ohne Text

Auf den ersten Blick sieht man eine Wandmalerei und hört Baulärm, in weiter Ferne aber dennoch präsent. Dann entdeckt man nach und nach das Bild und seine Hauptelemente: Der Kaktus, die Zypresse und der Ölbaum. Am Ende folgt ein Schwenk einer Wandmalerei. Das Gemälde stellt die Landschaft hinter der Mauer dar. Eine Mauer, die kürzlich in Jerusalem errichtet wurde ...

At first sight you see a wall-painting and hear sounds of building engines far away but still present. Then you slowly discover the painting and its principal characters: the cactus, the cyprus tree and the olive tree. At the end, a panning shot follows a wall-painting. This painting actually represents the landscape behind the wall. A wall recently built in Jerusalem ...

Eut-elle été criminelle
Jean-Gabriel Périot, Frankreich, 2005, 9', DVCAM, Farbe und s/w, ohne Text

Frankreich im Sommer 1944. Zu Kriegsende schoren französische Menschen den Frauen den Kopf kahl, denen man eine Affäre mit einem Deutschen nachsagte.

France, summer 1944. At the end of the war, French people shaved the hairs of women supposed to have an affair with a German.

Genève
Augustin Gimel, Frankreich, 2004, 6', DVCAM, s/w, ohne Text

Die rituelle Opferung und Unterdrückung von Individuen durch die Gesellschaft. Der Film basiert auf Norman Jewisons *Rollerball*.

Ritual sacrifice and oppression of individuals by society. After Norman Jewison's *Rollerball*.

Stratégie, geste et signe
Pierre-Yves Cruaud , Frankreich, 2004, 6', DVCAM, s/w, ohne Text

Eine politische Komödie, die ein Medienklischee von zweifelhafter Herzlichkeit inszeniert.

A political comedy that stages a media cliché of dubious warmth.

Est-Ouest
Valérie Pavia, Frankreich, 2005, 20', DVCAM, Farbe und s/w, englisch

***Est-Ouest* ist ein mit Video und Super 8 gefilmtes Tagebuch, das zwischen und an den Stationen des "Lebensraums" gefilmt wurde, den Katharina die Große 1791 vorzeichnete, um die Juden im Westen des Reichs anzusiedeln. "Vilnius-Odessa" ist der erste Teil dieser Reise, der später irgendwo im Westen enden sollte. In diesem Teil ging es darum, die zu grüßen, die ich meine geistigen Väter nenne, Maler und Filmemacher: Chagall, Vertov, Eisenstein ...**

Est-Ouest is a journal filmed in video and in super 8, shot between and in the stations of the 'Residence Zone', traced by Catherine the Great in 1791 so that the jews can go and live at the west of the Empire. 'Vilnius-Odessa' is the first part of this trip which should end later somewhere in the West. In this part, it was about going to greet those I call my spiritual fathers, painters and film-makers: Chagall, Vertov, Eisenstein ...

argos — Sonntag 7.5.06, 14:30 Uhr, Studio

argos
Werfstraat 13 rue du Chantier
B-1000 Brüssel
Belgium
Fon +32-2-2290003
Fax +32-2-2237331
E-Mail info@argosarts.org
www.argosarts.org

argos ist ein Zentrum für zeitgenössische Kunst, das mit Engagement und kritischem Ansatz einen anregenden Beitrag zur belgischen und internationalen audiovisuellen Kunst leistet. Mit einer Vielfalt von Aktivitäten (darunter Ausstellungen und verschiedene Events wie das jährliche argosfestival) und Serviceangeboten (Verleih, Medienbibliothek, Archivierung und ein Arbeitsplatz für Künstler) unterstützt argos die große Bandbreite von Künstlerstimmen und -visionen im kritischen Kultur- und Bildungskontext.

argos is a centre for contemporary art which stimulates the Belgian and international audio-visual arts with a committed and critical approach. Through a wide variety of activities (among others, exhibitions and various events, such as the annual argosfestival) and services (distribution, media library, preservation, and an artist's workspace) argos supports the wide-ranging voices and visions of artists within a reflective, cultural and educational context.

Alle Arbeiten werden auf DVD gezeigt.

All works will be screened from DVD.

Inch'Allah
Ria Pacqué, Belgien, 2005, 18'30'', Video, Farbe, englisch

Ein assoziatives Mosaik winziger Momente in Bild und Ton, das von Ost nach West, von Belgien nach Tunesien, von Frankreich nach Israel, Marokko oder in den Yemen zappt und Alltag, Glauben, Ruhe und Einsamkeit reflektiert.

An associative mosaic of tiny instances in image and sounds, zapping from east to west, from Belgium to Tunisia, from France to Israel, Morocco or Yemen, a reflection of everyday reality, believing, calm and solitude.

The Vanitasrecord
Koen Theys, Belgien, 2005, 33'30'', Video, Farbe, niederländisch

The Vanitasrecord **war eine gigantische Installation, ein dreidimensionales Stillleben von 15x20 Metern. In ein Setting aus Totenköpfen, Büchern, Weckern und Kerzen u. a. setzte Theys 20.000 lebende Schnecken. Das Video dokumentiert nicht die Installation, sondern stellt eine eigene Arbeit dar, in der verschiedene kontextuelle Schichten hinzugefügt wurden.**

The Vanitasrecord was a gigantic installation, a three dimensional still life that measured 15x20 meters. In the setting of – amongst others – skulls, books, alarm clocks and candles, Theys placed 20.000 living snails. The video is not a documentation of the installation but a work by itself with different added contextual layers.

Proof of Life
Herman Asselberghs, Belgien, 2005, 30', Video, Farbe, englisch

Das Innere eines leeren, offenen Raums: Die Grenze zwischen drinnen und draußen ist schmal. Die Gegenwart eines Menschen entdeckt man nur auf Band: Eine männliche Stimme erinnert an furchtbare Fernsehbilder, einen bekannten Katastrophenfilm, eine langjährige Haftstrafe. Der Titel – Lebenszeichen – spielt auf den Jargon diplomatischer Verhandlungen an, die eine Videoaufnahme der Geisel fordern. Der radikale Gegensatz zwischen Ton und Bild lässt einen Film erkennen, dem man zuhören muss. Ein Tonband zum Ansehen. Oder ist dieses Stillleben sogar ein Selbstporträt des Betrachters?

The interior of an empty, open space: the borderline between inside and out is thin. Human presence can only be found on the sound tape: a male voice recalls horrendous TV images, a popular disaster movie, a long-term imprisonment. The title alludes to the diplomatic negotiating jargon for the video recording of a live hostage. The radical rift between sound and image reveals a film which needs to be listened to. A sound tape for watching. Or is this still-life even a self-portrait of the spectator?

Die folgenden Arbeiten können in der Video Library eingesehen werden: More works available at the video library for individual screening:

Now Won
Charley Case, Belgien, 2005-2006, Video, 38', Farbe und s/w, ohne Text

Fossilization
Kurt d'Haeseleer, Belgien, 2005, 9', Video, Farbe, ohne Text

Looking Down
Bernard Gigounon, Belgien, 2005, 2'30'', Video, Farbe, ohne Text

Jour de fête
Bernard Gigounon, Belgien, 2005, 3'30'', Video, Farbe, ohne Text

Breakdown Dream, Shorts
Messieurs Delmotte, Belgien, 2005-2006, 17'30'', Video, Farbe, ohne Text

Ideas of Order in Cinque Terre
Ken Kobland, USA, 2005, 32', Video, Farbe, englisch

Het geel van Gent
Harald Thys, Jos De Gruyter, Belgien, 2005, 8'30'', Video, Farbe, niederländisch mit englischen Untertiteln

Ask the Insects
Steve Reinke, USA, 2005, 8', Video, Farbe, englisch

The Mendi
Steve Reinke, USA, 2005, 9', Video, Farbe, englisch

Regarding the Pain of Susan Sontag
Steve Reinke, USA, 2005, 4', Video, Farbe, englisch

Begin Began Begun
Sarah Vanagt, Belgien, 2005, 38', Video, Farbe, kinyarwanda/suaheli/französisch/niederländisch mit engl./frz./niederl. Untertiteln

First Elections
Sarah Vanagt, Belgien, 2006, 14'30'', Video, Farbe, kinyarwanda/suaheli mit englischen Untertiteln

Netherlands Media Art Institute — Sonntag 7.5.06, 17:00 Uhr, Studio

Netherlands Media Art Institute, Montevideo/Time Based Arts
Keizersgracht 264
1016 EV Amsterdam
Netherlands
Fon +31-20-6237101
Fax +31-20-6244423
E-Mail info@montevideo.nl
www.montevideo.nl

Das Netherlands Media Art Institute, Montevideo/Time Based Arts hat es sich zum Ziel gemacht, die breite Entwicklung, Anwendung und den Verleih von audiovisueller Kunst zu fördern sowie die Reflexion über neue Technologien darin. Das Netherlands Media Art Institute unterstützt Medienkunst in drei Hauptbereichen: Präsentation, Forschung und Konservierung und stellt mit seinen Einrichtungen umfangreiche Angebote für KünstlerInnen und Kunstinstitutionen bereit.

The Netherlands Media Art Institute, Montevideo/Time Based Arts has set the goal for itself of promoting the wide development, application and distribution of, and reflection on new technologies in the visual arts. The Netherlands Media Art Institute supports media art in three core areas: presentation, research and conservation, and through its facilities provides extensive services for artists and art institutions.

Alle Arbeiten werden auf DVD gezeigt.

All works will be screened from DVD

Specialized Technicians Required: Being Luis Porcar
Manuel Saiz, Spanien, 2005, 1'30'', Video, Farbe, spanisch mit englischen Untertiteln

Being Luis Porcar **ist Teil der Reihe** *Specialized Technicians Required* **und wirft die Frage auf, wer in dieser Konstruktion eigentlich der Facharbeiter ist. Ist es der Protagonist, der Mann, der die Synchronisation macht, oder ist es der Künstler selbst, der heutzutage jede Menge Fähigkeiten haben muss, um seinen Beruf richtig ausüben zu können?**

Being Luis Porcar is part of the series *Specialized Technicians Required*, and it makes you wonder who actually is the specialized technician in this construction. Is it the main character, the man who does the dubbing, or is it the artist himself, who nowadays has to master so many different skills in order to be able to carry out his profession properly?

Proposal
Azorro Group, Polen, 2003, 2', Video, Farbe, polnisch mit englischen Untertiteln

Das polnische Künstlerkollektiv Azorro Group wird nie eine künstlerische Chance verpassen, eben diese Chance ins Lächerliche zu ziehen und sich selbst obendrein. In *Proposal* hört das Kollektiv eine Nachricht auf dem Anrufbeantworter ab. Ein Kurator oder eine Galerie macht ihnen das Angebot, bei einer Ausstellung der Galerie mitzuwirken. Dann folgt eine lange Liste von Fragen und Einschränkungen. Die Stimme sagt nachdrücklich, sie hoffe, dass es die Gruppe nicht entmutigen möge, wie wenig die Galerie ihnen anzubieten habe.

The Polish artists' collective Azorro Group will never miss an artistic occasion to ridicule that same occasion, themselves included. In *Proposal* the members are listening to a message on their answering machine. A curator or a gallery makes them a proposal for participation in an exhibition at that gallery. A long list of questions and restrictions follows. The voice emphatically expresses the hope that they will not be discouraged by how little the gallery has to offer them.

A Day of Amnesia
Sara Rajaei, Niederlande, 2004, 6', Video, Farbe, englisch

Normalerweise vergessen Menschen Trivialitäten mit der Zeit. Außer im Fall kurzer, außergewöhnlicher Ereignisse, zu denen wir uns manchmal gegenseitig befragen: "Wo warst du, was hast du getan, als es passierte?"

Normally speaking, as time goes by, people wipe trivialities from their memories. Except in the case of those momentous, exceptional events, about which we sometimes ask each other: 'Where were you, what were you doing, when it happened?'

Fossilization
Kurt d'Haeseleer, Belgien, 2005, 9', Video, Farbe, ohne Text

Auf den ersten Blick wirkt *Fossilization* so, als wäre das Magnetband aus der Kassette entwischt, dann schlimm zerdrückt, wieder glattgezogen und schließlich auf die Spule zurückgefummelt worden. Ein klebriges Spinnennetz von Fäden und Linien liegt über dem Bild. Bilder von Menschen, die schwere Lasten tragen, während sie gegen den Wind ankämpfen, von Menschengruppen, die sich am Strand erholen, von sich überschlagenden Autos, die zu schweben scheinen. Das Netz bewegt sich nicht nur mit den Bildern mit und stört oder betont sie dabei, sondern es beginnt, ein Eigenleben zu führen.

At first sight, *Fossilization* looks as if the magnetic video tape escaped from the cassette, was badly wrinkled, then stretched out again and fiddled back onto the reel. A syrupy cobweb of threads and lines lies over the images. Images of people carrying heavy loads whilst struggling against the wind, of groups of people relaxing on the beach, of somersaulting cars that seem to float. Not only does the web move along with the images, distorting and accentuating them, but it also starts to lead a life of its own.

Looking for Alfred
Johan Grimonprez, Belgien, 2005, 10', Video, Farbe, englisch

Zusammen mit Daragh Reeves hatte der Medienkünstler Johan Grimonprez die Idee, Leute zu casten, die Hitchcock ähnlich sehen und damit auf dessen viele Cameo-Auftritte anzuspielen. In einer langsamen, traumartigen, fast surrealen Choreografie treffen mehrere "Hitchcocks" aufeinander, umgeben von schwebenden Melonen, Schirmen, Krähen und einer einzigen blonden Frau.

Together with Daragh Reeves, media artist Johan Grimonprez conceived the idea of casting Hitchcock look-a-likes, reminiscing Hitchcock's many cameo performances in his own work. In a slow, dreamlike, almost surreal choreography, various 'Hitchcocks' meet each other, while surrounded by floating bowler hats, umbrellas, crows and a single blond woman.

Patriotic
Benny Nemerofsky Ramsay, Pascal Lièvre, Kanada/Frankreich, 2005, 4', Video, Farbe, englisch

Patriotic kreist um Passagen der kontroversen Gesetzesnovelle "Patriotic Act", die vom US-Kongress nach dem 11. September ratifiziert wurde. *Patriotic* wimmelt von bombastischer, grafisch dargestellter Rhetorik und singenden Soldaten in nachgemachten Uniformen. Sie singen ihre Texte so laut wie sie nur können zur Musik von Celine Dions *Titanic*-Hit "My Heart Will Go On".

Patriotic revolves around passages from the controversial Patriot Act, which was ratified by the US Congress after 09/11. *Patriotic* teems with bombastic, graphically represented rhetoric and singing soldiers in bogus uniforms. They are singing their lines at the tops of their voices, to the music of Celine Dion's *Titanic*-hit 'My Heart Will Go On'.

FBCK/AV – Red Flag
Bas van Koolwijk, Niederlande, 2005, 6', Video, Farbe, ohne Text

FBCK/AV – Red Flag **provoziert das Publikum mit durchdringendem Sound und flackerndem roten Bild, das sich weigert, eine erkennbare Form anzunehmen. Um dieses Bild zu generieren, hat Bas van Koowijk eine Software entwickelt, die immer wieder eingehende Audio- und Videosignale in einzigartige abstrakte Bilder verwandelt.**

FBCK/AV – Red Flag provokes the observer with a penetrating sound and a flickering red image that refuses to take on a recognizable form. In order to generate this image, Bas van Koolwijk developed software which, again and again, transforms the input of audio and video signals into unique abstractions.

Show Your Tongue
Seoungho Cho, USA, 2005, 6', Video, ohne Text

Die Wasseroberfläche bildet, so wie sie war, die erste Schicht. Genauso dünn und lebhaft wie diese anmutige Membran ist der Ton, der als zweite Schicht dabei ist. Dann fangen wir langsam an, die Monster wahrzunehmen, die unter der Haut leben. Ihre Schuppen und Flossen gleiten dicht aneinander vorbei, ihre klaffenden Mäuler schnellen durch die Oberfläche des Wassers nach oben.

The water's surface, as it were, forms the first layer, just as thin and lively as this graceful membrane is the sound, which is present as a second layer. Then we slowly begin to perceive the monsters that are living beneath the skin. Their scales and fins slither closely past each other, their gaping mouths snap upwards through the surface of the water.

Nummer vier Number Four
Guido van der Werve, Niederlande, 2005, 12', Video, Farbe, niederländisch mit englischen Untertiteln

In *Nummer vier* zeigt Guido van der Werve eine zeitgenössische Form von Spleen: Melancholie des 19. Jahrhunderts, gemischt mit niederländischem Ernst und begrifflichem Denken. Die Arbeit führt die wichtigen Fragen des Lebens ein: Natur, Kunst, Schönheit, Leben, Tod. Themen, die niemand vermeiden kann, weder als Mensch noch als KünstlerIn, denen man aber trotzen kann – wie der Schwerkraft.

In *Number Four,* Guido van der Werve presents a contemporary form of spleen: nineteenth-century melancholy, mixed with Dutch sobriety and conceptual timing. The work introduces life's important issues: nature, art, beauty, life, death. Subjects that no-one can avoid, neither as a human being nor as an artist, but that can be defied – just as gravity.

Baghdad Disco
Arno Coenen, Transformer di Roboter, Niederlande, 2005, 4'30'', Video, Farbe, ohne Text

Bei Aufmachern von Nachrichtensendungen, Werbung, Videoclips und Videospielen werden immer dieselben Bildelemente genutzt, um der Message einen Stil und Lebendigkeit zu geben. *Baghdad Disco* setzt genau diese Form weicher und glänzender Ikonen ein, die nicht von der Schwerkraft betroffen zu sein scheinen. Es beginnt mit gigantischen Überschriften wie "Sensationell", die dann in eine optimistische Geschichte übergehen, in der goldene Uzis, der Berliner Bär, verschleierte Legofiguren und arabisch klingender Elektropop eine wichtige Rolle spielen.

Leaders for news programmes, advertisements, video clips and games all make use of the same visuals to style and animate their messages. *Baghdad Disco* uses precisely this form of smooth and shiny icons that do not seem to be bothered by gravity. It starts with Giant headlines such as 'Breaking news', that make room for an upbeat story, in which golden Uzis, the Berlin bear, dancing Lego figures in veils and arabicized electro pop play a major role.

Beginnings
Roy Villevoye, Niederlande, 2005, 18'30'', Video, Farbe, Bhassag indonesisch und englisch mit engl. Untertiteln

In *Beginnings* spielt Villevoye mit dem Dokumentarfilm-Genre, ohne seine Regeln genau zu befolgen. Wir erkennen die Bilder darin wieder, denn wir haben schon früher "nackte und exotische Menschen im Dschungel" gesehen; hier wird es wahrscheinlich um ihre typischen Gebräuche und Vorstellungen gehen. Doch das Publikum ist auf eine falsche Fährte gesetzt worden. Villevoye konfrontiert uns mit der westlichen Sehnsucht nach einem Ursprungsmythos und seiner Projektion auf den "Anderen".

In *Beginnings*, Villevoye plays with the genre of documentary without strictly complying with its rules. We recognize the images, because we have seen 'naked and exotic people in the jungle' before; this will probably be about their typical customs and ideas. However, the viewer has been put on the wrong track here. Villevoye confronts us with the Western longing for an original myth and its projection onto the 'Other'.

sixpackfilm **Montag 8.5.06, 12:30 Uhr, Studio**

sixpackfilm
Neubaugasse 45/13
1071 Wien
Austria
Tel. +43-1-5260990
Fax: +43-1-5260992
office@sixpackfilm.com
www.sixpackfilm.com

sixpack**film**

sixpackfilm wurde 1990 als Non-Profit-Organisation gegründet. Das wichtigste Ziel der Arbeit von sixpackfilm besteht in der Herstellung von Öffentlichkeit für das österreichische künstlerische Film- und Videoschaffen im In- und Ausland. Mittlerweile kooperiert sixpackfilm mit mehr als 200 Festivals weltweit und kann jährlich über 400 Einladungen vermitteln. Davon abgesehen ist sixpackfilm auch im Verleih tätig – das Programm umfasst derzeit mehr als 600 Titel –, organisiert Tourneen heimischer Produktionen im In- und Ausland und präsentiert internationale Film- und Videokunst in Wien.

sixpackfilm was founded in 1990 as a non-profit institution. The primary purpose is the international promotion of the current Austrian film and video production. sixpackfilm now cooperates with 200 festivals around the world, which results in over 400 invitations annually. Besides that sixpackfilm is active in distribution – the program currently includes more than 600 titles –, tours of domestic productions

2004 gründete sixpackfilm zusammen mit der Medienwerkstatt Wien das DVD-Label INDEX.

and presentations of international film and video art in Vienna. In 2004 sixpackfilm founded together with Medienwerkstatt Wien the DVD Label INDEX.

Alle Arbeiten werden auf DVD gezeigt.

All works will be screened from DVD.

Ich bin ich

Kathrin Resetarits, Österreich, 2006, 30', 35 mm, Farbe, deutsch mit englischen Untertiteln

Um der Frage auf den Grund zu gehen, was die Identität einer Person ausmacht, beobachtet Kathrin Resetarits zwei weibliche Zwillingspärchen. Die Mädchen werden in unterschiedliche Situationen gebracht, die sich jeweils auf den Alltag der Zwillinge und das Verhältnis zueinander beziehen.

In search of the question what constitutes the identity of a person, Kathrin Resetarits focuses on two sets of twin sisters. The girls are brought into different situations, relating to their everyday life and the relationship to their twin.

Elements

Dariusz Kowalski, Österreich, 2005, 8', Beta SP/PAL, Farbe, ohne Text

Die Quelle für *Elements* sind vom "Alaska Weather Camera Program" ins Internet gestellte Datenbilder von okkupierten Terrains in den Eiswüsten, die zu Loops animiert werden.

In *Elements* data images from the website 'Alaska Weather Camera Program' showing occupied terrains in deserts of ice are animated in loops.

3 Minuten

Christoph Brunner, Österreich, 2006, 3', 35 mm, Farbe, ohne Text

***3 Minuten* ist die erste Serie des Projekts "Orte in Zeiten". Aufgenommen wurde eine Uhr am Bahnhof von Passau, die jeweils für genau vier Stunden zu unterschiedlichen Tageszeiten belichtet worden ist. (C. B.)**

*3 Minute*s is the first film in the places-in-times Project. The subject is a clock at Passau, train station, Germany, which was filmed for precisely four hours at different times of the day. (C. B.)

Mock Rock

Ulrike Müller, Österreich, 2005, 3', Beta SP/PAL, Farbe, englisch

Der Versuch, mit vage vertrauten Bildern zu einem vage vertrauten Lied ein ebenso vertrautes Begehren zu umschreiben. Daraus entstand ein kurzer Film über den Wunsch nach Unabhängigkeit und Eigenständigkeit und dessen Unmöglichkeit. (U. M.)

The attempt to describe a vaguely familiar desire with vaguely familiar images accompanied by a song of equal familiarity. The result is a short film about the desire for independence as well as the impossibility of achieving it. (U. M.)

accelerated lines

Manuel Knapp, Österreich, 2005, 6', Beta SP/PAL, s/w, ohne Text

Eine Ästhetik der Komplexität: Innerhalb einer Zone des permanenten Übergangs, des ständigen Entgleitens und Vergehens der grafischen Formationen entsteht ein "dynamisches System", das nicht länger einer Idee von Ordnung und Einfachheit folgt. (David Komary)

An aesthetics of complexity: a 'dynamic system,' that no longer follows the idea of order and simplicity, arises in a zone of permanent transition, within the steady slipping off and passing away of the graphic formations. (David Komary)

All People Is Plastic

Harald Hund, Österreich, 2005, 8', 35 mm, s/w, ohne Text

Eine graue Masse normierter Angestellter ergießt sich in eine monochrome Plattenbau-Großstadt, marschiert im Gleichschritt auf idente Autos zu, verschwindet in identen Wohnungen und lässt sich anschließend zum Freizeitpark transportieren. Wenn dabei einige Figuren aus der Menge scheren, gegen Stellwände rennen, sich von Hochhäusern stürzen oder den Stadtrand ansteuern, entpuppt sich dieses Verhalten nicht als individuelle Protestnote, sondern lediglich als Konstruktionsfehler der humanoiden Prototypen. (Alexandra Seibel)

A gray mass of standardized office workers pours into a monochrome urban conglomeration of cookie-cutter apartment buildings; they march in formation to identical cars, disappear into identical apartments, and are then transported to an amusement park. When a few of them leave the pack and run into partitions, jump off skyscrapers or move toward the edge of the city, their behaviour turns out not to be individual protests but design faults in humanoid prototypes. (Alexandra Seibel)

INT16/45//SONø1/3øX1

lia, Österreich, 2005, 6', Beta SP/PAL, Farbe, ohne Text

Pulsierende weiße Quadrate erobern sich zu Beginn einen abstrakten Raum, am Ende meint man, zu einer Symphonie aus kreisenden und gleitenden Figuren das Rauschen von Wellen am Meeresstrand zu vernehmen.

At the beginning pulsing white squares conquer an abstract space, and at the end it seems we can hear the sound of waves at the sea's edge accompanied by a symphony of gliding, circling figures.

Drei, Vier Three, Four

Sabine Derflinger, Österreich, 2006, 1', 35 mm, Farbe, deutsch mit englischen Untertiteln

Eine Minute Film. 540 Minuten Drehzeit. Mit 26 Punks und einem Kanon in der Michaelerkirche. Ge ma in Prater, ge ma in'd Hetz. Was nicht zusammenpasst, passt doch. Mozart ist Musik. (S. D.)

One minute of film. 540 minutes of shooting. With 26 punks and a canon at St. Michael's Church. Let's go to the Prater, let's go have fun. Whatever doesn't fit in is OK anyway. Mozart is music. (S. D.)

LUX — Montag 8.5.06, 14:30 Uhr, Studio

LUX
18 Shacklewell Lane, 3rd Floor
London E8 2EZ
Great Britain
Fon +44-207-503 3980
Fax +44-207-503 1606
E-Mail info@lux.org.uk
www.lux.org.uk
www.luxonline.org.uk

LUX ist eine britische Agentur zur Unterstützung und Förderung der künstlerischen Arbeit mit bewegten Bildern. LUX ist nicht nur einer der größten europäischen Verleiher künstlerischer Film- und Videoarbeiten, mit einem Archiv von über 4.000 Arbeiten, sondern stellt auch Mittel und Informationen für KünstlerInnen, KuratorInnen und das Publikum zur Verfügung und organisiert ein regelmäßiges Ausstellungsprogramm, das von kleinen Künstlersalons bis zu internationalen Programmtouren reicht.

LUX is a UK agency for the support and promotion of artists' moving image work. As well as being one of the largest distributors of artists' film and video works in Europe, with an archive of over 4,000 works, LUX also provides resources and information for artists, curators and audiences, and organizes a regular exhibition programme, ranging from intimate artists' salons to international touring programmes.

Alle Arbeiten werden auf DVD gezeigt.

All works will be screened from DVD.

Peak Project

Sebastian Buerkner, Großbritannien, 2005, 6', Video, Farbe, ohne Text

***Peak Project* gewährt einen Einblick hinter die Bühne einer erstaunlichen Theaterproduktion. Sets werden aufgebaut, die Ausstattung getestet und surreale Charaktere proben ihre Auftritte oder schlagen einfach die Zeit tot, während die Bühnenrequisiten lebendig sind und einen natürlichen Teil des Ensembles darstellen.**

Peak Project gives a backstage insight into an improbable theatre production. Sets are built, equipment tested and surreal characters rehearse their acts or just kill time. Theatrical visual illusions suggest the possibility of bending time and space, while stage props are alive and form a natural part of the cast.

Can I Caress the Hope ...

Michelle Naismith, Großbritannien/Frankreich, 2004, 9', Video, Farbe, englisch

Das Video spielt in und bei einem Wohnkomplex (Baujahr 1968) in den Vororten von Nantes in Frankreich, der zu mehr als der Hälfte von Menschen bewohnt wird, die nicht aus Frankreich stammen. Es dokumentiert in bruchstückhafter Art und Weise und mit Hilfe von Texten und Cembalomusik aus der Zeit Louis IV die "City of Malakoff" vor ihrem bevorstehenden Abbruch (die Gebäude werden zurzeit abgerissen). (M. N.)

Set in and around a housing project in the outskirts of Nantes, France (built in 1968) and more often than not housing people of a non-French origin, the video documents in a fractured style using text along with harpsichord music from the time of Louis IV, the 'City of Malakoff' before its imminent demise (the buildings are now in the process of demolition). (M. N.)

Arrested Development

Grace Ndiritu, Großbritannien, 2004, 3', Video, Farbe, ohne Text

Das tägliche Überleben derer, die in extremer Armut leben, hat mich dazu inspiriert, die normalerweise unpersönliche Berichterstattung zu unterwandern, indem ich für das Publikum hoch emotionale Videos mache. In *Arrested Development* verwandelt eine simple Bildsprache das Problem der Armut in ein Zeugnis der Schönheit und Stärke Afrikas.

The day to day survival of those living under extreme poverty has inspired me to undermine generalized de-personalized information by making videos that are powerfully emotive for the viewer. In *Arrested Development* simple imagery transforms the issue of poverty into a testament to Africa's beauty and strength.

Emotional Content
David Blandy, Großbritannien, 2004, 2', Video, Farbe, englisch

In dieser Arbeit beschäftige ich mich damit, wie sehr Bruce Lee meine künstlerische Entwicklung beeinflusst hat, indem ich die Kampfkunstlegende eine fiktive Unterrichtsstunde abhalten lasse. Ich habe einen Loop eingebaut, denn er hält mich in einem Zustand von Unverständnis. "Verstehen Sie?" – Das tue ich nie.

With this piece I wanted to explore how much Bruce Lee has affected my artistic development by creating a mythical tutorial with the martial arts legend. I put a loop in it because it preserves me in a state of incomprehension. 'Do you understand?' – I never do.

Half Hitching Post
Yang Fudong, VR China, 2005, 6', Video, Farbe, ohne Text

An Sai, Shanbei, ein abgelegenes Dorf auf dem Löss-Plateau in Nordchina. Zwei junge Leute ziehen dort hin, während zwei junge Ortsansässige versuchen, von dort zu entkommen. Da kommt ein Esel ins Bild – vollbeladen mit Gepäck – und ein junges Paar, sie fährt auf seinem Fahrrad mit ...

An Sai, Shanbei, an isolated village on the Loess Plateau, Northern China. Two young outsiders are moving in, while two young locals are struggling to escape. Comes into view a donkey loaded with luggage, comes also into view a young couple, he carries her on a bike ...

Falls Burns Malone Fiddles
Duncan Campbell, Großbritannien, 2004, 33', Video, Farbe, englisch

Campbell machte den rätselhaften, aber gelungenen *Falls Burns Malone Fiddles* , indem er eine Reihe schwarz-weißer Stills von jungen Arbeitern und armen Vierteln zusammenfügte, die aus einem Belfaster Archiv stammen.

Campbell produced the enigmatic yet compelling *Falls Burns Malone Fiddles* by piecing together a series of black and white still images of young working class people and depressed neighbourhoods, sourced from a Belfast archive.

Electronic Arts Intermix — Montag 8.5.06, 17:00 Uhr, Studio

Electronic Arts Intermix
535 West 22nd Street, 5th floor
New York NY 10011
U.S.A.
Fon +1-212-337 0680
Fax +1-212-337 0679
E-Mail info@eai.org
www.eai.org

Electronic Arts Intermix (EAI) ist eine in New York ansässige Non-Profit-Organisation und eine führende Bezugsquelle für Videokunst und neue Medien. Seit der Gründung 1971 leistet EAI Pionierarbeit und vertritt die Interessen von MedienkünstlerInnen und ihrer Kunst. Der Arbeitsschwerpunkt von EAI liegt auf dem Verleih und der Pflege einer großen Sammlung von neuen künstlerischen Arbeiten und Archivbeständen. Zu den Arbeitsbereichen von EAI gehören umfangreiche Online-Datenbanken, die Möglichkeit, Filme zu sehen, Bildungsangebote und öffentliche Veranstaltungen wie Ausstellungen und Vorträge. Der Online-Katalog enthält weit reichende Informationen zu den 175 KünstlerInnen und 3.000 Arbeiten der EAI-Sammlung, einschließlich umfassenden Recherchematerialien und den Projekten der KünstlerInnen im Netz.

Electronic Arts Intermix (EAI) is a New York-based nonprofit organisation that is a leading resource for video art and new media. Founded in 1971, EAI is a pioneer and advocate for media art and artists. EAI's core program is the distribution and preservation of a major collection of new and historical media works by artists. EAI's activities include extensive online resources, viewing access, educational services, and public programs such as exhibitions and lectures. The Online Catalogue provides a comprehensive resource on the 175 artists and 3,000 works in the EAI collection, including extensive research materials and artists' Web projects.

Alle Arbeiten werden auf DVD gezeigt.

All works will be screened from DVD.

All the Parts from Simon and Garfunkel's 1984 Central Park Performance Where Garfunkel Sings With His Hands in His Pockets
Cory Arcangel, USA, 2004, 6'30'', Video, Farbe, englisch

Arcangel bringt eine gewollte schlichte Ästhetik zum Tragen, indem er die private Videoaufzeichnung eines 20 Jahre alten Simon and Garfunkel-Konzerts manipuliert. Er untersucht die gesellschaftliche Produktion von Berühmtheit und deren Darstellungsformen und kommt zu Themen wie Raubkopien, Dilettantentum und einer Kultur, in der Mitwirkung an Obsession grenzen kann.

Arcangel brings a willfully lo-fi aesthetic to bear in manipulating a consumer video document of a twenty-year-old Simon and Garfunkel concert. Investigating the social production of celebrity and its representations, he touches on issues of bootlegging, amateurism, and a culture in which participation can border on obsession.

Beach Boys/Geto Boys
Cory Arcangel, USA, 2004, 4', Video, Farbe, englisch

Arcangel arbeitet mit "Mash-up", indem er zwei Songs digital miteinander verschmelzen lässt, die einen überraschenden Hybriden ergeben. Er treibt diese Methode hier bis in den Bereich des Absurden, denn nur aufgrund der ähnlich klingenden Namen ihrer Bands verbindet er völlig unterschiedliche Stücke miteinander. Er stellt Footage einer frühen Live-Performance der Beach Boys neben ein kürzlich aufgenommenes Musikvideo der Rap-Gruppe Geto Boys. Arcangel macht dabei nicht nur auf unterschiedliche Lesarten und Identifikationsmuster aufmerksam, sondern auch auf die Eigenschaften, die diesen beiden Clips US-amerikanischer Popkultur gemein sind.

Arcangel explores the 'mash-up', digitally merging two songs to create an unexpected hybrid. Here he pushes this practice into the realm of absurdity, pairing wildly different tracks based on the similarity of their bands' names. Juxtaposing early live performance footage of the Beach Boys with a recent music video by the rap group Geto Boys, Arcangel calls attention not only to divergent readings and identifications, but also to the qualities shared by this American pop cultural material.

Death by Chocolate: West Edmonton Shopping Mall (1986-05)
Dan Graham, USA, 2005, 8', Video, Farbe, ohne Text

Death by Chocolate: West Edmonton Mall **greift auf Footage zurück, das über fast zwanzig Jahre in der bizarren doch vertrauten Arena der großen Einkaufszentren aufgenommen wurde. Die daraus entstandene Arbeit ist eine frostig schöne Ansicht der Mall-Kultur: ihre Architektur, ihre KonsumentInnen und ihre einzigartige ästhetische Welt.**

Death by Chocolate: West Edmonton Mall draws on nearly twenty years' worth of footage shot in the bizarre yet familiar arena of the shopping mall. The resulting work provides a coldly beautiful view of mall culture: its architecture, its consumer public and its unique aesthetic world.

Feeling Free with 3D Magic Eye Poster Remix
Shana Moulton, USA, 2004, 8', Video, Farbe, englisch

Unter Einbeziehung einer altmodischen Gymnastikstunde auf Video, die von der Schauspielerin Angela Lansbury moderiert wird, zeigt *Feeling Free* eine Frau, gespielt von Moulton, die versucht, der Fernsehsportstunde in ihrem Wohnzimmer zu folgen, sogar noch als Teile ihrer Einrichtung auf dem Bildschirm erscheinen.

Appropriating a dated exercise video hosted by actress Angela Lansbury, *Feeling Free* presents a woman, played by Moulton, who attempts to follow the televised workout in her living room even as elements of her home décor begin to appear onscreen.

What I'm Looking For
Shelly Silver, USA, 2004, 15', Video, Farbe, englisch

In *What I'm Looking For*, erzählt Silver die Geschichte einer Frau, die sich aufmacht, persönliche Momente in öffentlichen Räumen zu fotografieren. Als sie sich in eine Reihe von Treffen hineingezogen fühlt, wird ihre scheinbar einfache Aufgabe ambigue und obsessiv und letzten Endes untersucht sie Fragestellungen wie Dokumentation versus Fiktion, privat versus öffentlich und das Reale versus Fantasie.

In *What I'm Looking For*, Silver relates the story of a woman who sets out to photograph intimate moments in public space. As she finds herself drawn into a series of meetings her apparently simple task unfolds into ambiguity and obsession, ultimately becoming an investigation into questions of documentary versus fiction, private versus public, and the real versus the imagined.

Monster Movie
Takeshi Murata, USA, 2005, 4', Video, Farbe, ohne Text

Takeshi Murata pusht wieder die Grenzen digital manipulierter Psychodelia. In *Monster Movie* benutzt er eine bildgenaue Technik, um einen B-Movie-Ausschnitt in einen schäumenden, fragmentierten Morast von Farben und Formen zu verwandeln, der zerfällt und sich erneut bildet, und zwar 30 Mal pro Sekunde.

Takeshi Murata continues to push the boundaries of digitally manipulated psychedelia. In *Monster Movie* Murata employs an exacting frame-by-frame technique to turn a bit of B-movie footage into a seething, fragmented morass of color and shape that decomposes and reconstitutes itself 30 times per second.

Inherent in the Rhumb Line
Lawrence Weiner, USA, 2005, 7', Video, Farbe, englisch

Eine stumme, sieben Minuten lange Bewegungszeichnung. Mit dem Beginn der Loxodrome – eine Linie konstanten Verlaufs – entstand ein kognitives Muster in der westlichen Welt, wodurch es möglich wurde, auf Entdeckungsreisen Beute zu machen.

A silent seven minute motion drawing. With the advent of the rhumb line – a line of constant bearing or loxodrome – a cognitive pattern developed in the Western world that allowed the possibility to conceive pillage on voyages of discovery.

Lo-Fi Green Sigh

Kristin Lucas, USA, 2004, 3', Video, Farbe, ohne Text

Mittels retro-futuristischer Architektur, schaurig künstlichen Interieurs und Landschaften aus anderen Welten vermengt dieses spielerische Mischmasch B-Movie-Wissenschaft und Science-Fiction-Gepflogenheiten mit Roswell-Echos, fremdem Leben und Rückmeldung aus dem All.

With its retro-futuristic architecture, eerily artificial interiors, and otherworldly landscapes, this playful pastiche merges B-movie science and science fiction conventions with echoes of Roswell, alien life, and extra-terrestrial feedback.

P-Unit Mixtape 2005

Paper Rad, USA, 2005, 20', Video, Farbe, englisch

Dieses "Misch-Tape" genannte Video – ein Begriff, der sich hier sowohl auf die Montagemethode der Gruppe bezieht als auch auf die populären, aus Raubkopien zusammengemischten Kompilationen – geht auf den Krieg im Irak ein, auf den Kunstmarkt und auf die Bilder vom prahlerischen Reichtum und Glamour, den Popstars zur Schau tragen.

This self-described 'mix tape' – a term that refers here both to the group's montage strategy and to popular compilations of bootlegged hit music – takes on the war in Iraq, the art market, and the images of ostentatious wealth and glamour flaunted by pop stars.

5.5.06 10:00 Uhr und 6.5.06 10:00 Uhr, Lichtburg

Workshop Kurzfilm International Workshop Short Film International

An Pädagogen und Kulturvermittler richtet sich der Workshop Kurzfilm International (WKI), der am 5. und 6. Mai 2006 offiziell im Rahmen der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen durchgeführt wird. Mit diesem Schritt wird die bisherige Kooperation zwischen den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen und dem Workshop Kurzfilm International (WKI) gefestigt und erweitert. An zwei Tagen während des Festivals bietet Oberhausen, Vorträge, Gespräche mit FilmemacherInnen und natürlich ein speziell zusammengestelltes Kurzfilmprogramm.

Außerdem wird im Rahmen des WKI 2006 ein Seminar zum Thema "Kurzfilmanalyse" in Kooperation mit der Bundeszentrale für politische Bildung angeboten, welches sich hauptsächlich an Pädagogen richtet, aber auch für Filmkünstler und Fachpublikum interessant sein dürfte.

Veranstaltet in Kooperation mit der Landesarbeitsgemeinschaft Lokale Medienarbeit, den Medienzentren Rheinland und Oberhausen und der Bundeszentrale für politische Bildung.

Programmänderungen vorbehalten.

Organisation: Götz Trautmann
trautmann@kurzfilmtage.de

The Workshop Kurzfilm International (WKI) targets teachers and people involved in cultural education and dissemination. It will take place on 5 and 6 May as an official part of the Short Film Festival Oberhausen. This step consolidates and extends the previous cooperation between the Festival and the WKI. On two days during the Festival, Oberhausen will present lectures, talks with filmmakers and, of course, a specially compiled programme of short films.

WKI 2006 will also include a seminar on the topic 'Short-Film Analysis', a joint project with the Federal Centre for Political Education (bpb). This seminar is aimed mainly at teachers, but it will also be of interest to filmmakers and a specialist audience.

Organised in cooperation with the Landesarbeitsgemeinschaft Lokale Medienarbeit, the Rhineland and Oberhausen Media Centres, and the Federal Centre for Political Education.

Programme subject to alterations.

Birds (Vitalic)
Pleix, Frankreich 2006

NY Excuse (Soulwax)
Chris Palmer, Großbritannien 2005

Give Me Every Little Thing (The Juan MaClean)
Ben Dickinson, USA 2005

Baby C'Mon (Stephen Malkmus)
Lana Kim, Andy Bruntel, USA 2005

HoppiPolla (Sigur Rós)
Arni & Kinski, Großbritannien/Island 2005

Number 1 (Goldfrapp)
Dawn Shadforth, Großbritannien 2005

The Denial Twist (The White Stripes)
Michel Gondry, Frankreich 2005

Civil Status
Alina Rudnitskaya, Russland 2005

Verena Verona
Lola Randl, Deutschland 2005

Wir sind dir treu
Michael Koch, Deutschland/Schweiz 2005

Hallelujah!
Jochen Hick, Deutschland 2006

La guerra sin fin (I'm Very Happy)
Zigmunt Cedinsky, Venezuela 2006

Astronauts
Matthew Walker, Großbritannien 2005

Gut möglich, dass ich fliegen kann
Hanna Doose, Deutschland 2006

Hiyab
Xavi Sala, Spanien 2005

kurz vor sechs
Eva von Schweinitz, Deutschland 2005

Kein Platz für Gerold
Daniel Nocke, Deutschland 2006

Relax It's Only a Ghost (Phantom/Ghost)
Sandra Trostel, Deutschland 2006

Turn (New Order)
Thomas Draschan, Deutschland 2006

Pro Radii (Autechre)
Stefan Ringelschwandtner, Deutschland 2006

Chirurgie 2010 (Fehlfarben)
Pyrolator, Deutschland 2006

Panzer (Mediengruppe Telekommander)
Nico Roicke, Deutschland 2005

Godsberg
Fred Pelon, Niederlande 2005

Still under Treatment
Aya Ben Ron, Israel 2005

Motodrom
Jörg Wagner, Deutschland 2006

Pandasyndromet
Rune Schjøtt, Dänemark 2005

Benidorm
Carolin Schmitz, Deutschland 2006

Gde je Kenedi bio 2 godine
Želimir Žilnik, Serbien und Montenegro 2005

A Moment of Love
James Lee, Malaysia 2005

Mestre Humberto
Rodrigo Savastano, Brasilien 2005

Impending Doom
Edgar Pêra, Portugal 2006

NYC Weights and Measures
Jem Cohen, USA 2005

Be Quiet
Sameh Zoabi, Frankreich 2005

Changes
Lorcan Finnegan, Irland 2005

Eskimo
Julia Aronova, Russland 2004

Seminar

8.5.06 und 9.5.06

Wie kommt mein Film zum Publikum? How Can My Film Reach an Audience?

An Film- und Kunsthochschulen lernen Studenten, Filme zu machen, doch angesichts der enormen Stofffülle, die das erfordert, bleibt oft eine Frage offen: Wohin mit dem fertigen Film? Fernsehen, Kino, Festivals, Internet – die Wege zum Publikum sind vielfältig und verworren. Mit der Folge, dass Filme ihre Zuschauer oft nur unzureichend oder gar nicht finden. Zum dritten Mal bieten deshalb die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen ein Seminar für angehende Filmemacher an, in diesem Jahr am 8. und 9. Mai. Das zweitägige Seminar wird erstmalig von der Filmförderungsanstalt (FFA) unterstützt.

"Wie kommt mein Film zum Publikum?" hat zum Ziel, jungen Filmemachern den Einstieg in das Filmgeschäft zu erleichtern und ihnen mögliche Hürden aufzuzeigen, denen sie bei ihrem Marathon durch Förderanträge, Rechte-Dschungel, Gespräche mit TV-Redakteuren und dem Erkunden von alternativen Vertriebswegen begegnen werden. Das positive Feedback der bisherigen Teilnehmer hat bestätigt, dass es einen großen Bedarf gibt für fachkundige Hilfestellung bei der Sondierung der immer komplexeren Möglichkeiten des Filmmarktzugangs und der Filmverwertung.

1. Film- vs. Videokunst: Unterschiedliche Distributions- und Vermarktungswege?

Wo ist die Linie zwischen Film- und Videokunst zu ziehen? (Dieser Seminarteil findet im Rahmen des Podiums "Bewegte Bilder zum Verkauf" statt.)
ReferentInnen:
Anita Beckers, Galerie Anita Beckers, Frankfurt
Stuart Comer, Tate Modern, London, GB
Christopher Eamon, Kurator für die Kramlich Collection, Napa Valley, USA
Bjørn Melhus, Künstler und Professor an der Kunsthochschule Kassel
Lori Zippay, Electronic Arts Intermix, New York, USA
Moderator: Ian White, Kurator und Kunstkritiker, London, GB

2. Die Kooperation mit Produzenten und Filmverleih

Wie werden Nachwuchsautoren und Jungregisseure durch Produzenten gefördert und aufgebaut? Welche Rolle spielen Verleih und Vertrieb?
Referent: Stephan Winkler, W-Film Filmproduktion und Filmverleih, Köln

3. Anforderung des TV-Marktes im öffentlich-rechtlichen Bereich Kurzfilme und Debütfilme im TV
Referentin: Andrea Ernst, Redakteurin WDR/arte

4. Internet-TV: Eine Chance für den Kurzfilm?

Wie sieht bei fortschreitender Konvergenz von TV und Internet die Zukunft für den Kurzfilm aus? Dieser Seminarteil findet im Rahmen des Podiums "Internet-TV: Eine Zukunft für kurze Formate?" statt.
ReferentInnen:
David Brocca, Produzent Ifilm, Los Angeles, USA
Gert Jan Kuipers, Projektmanager VPRO Digitaal, Hilversum, NL
Gerard O'Malley, Interactive Executive BBCi, London, GB
Laure Prouvost und Philine von Guretzky, tank tv, London, GB
F. Scott Woods, Manager für Strategic Publishing, Google Europe, Hamburg
Moderator: Daniel Schmitt, Analyst bei Screen Digest, London, GB

5. Die Rechte am Film

Film-/Musikrechte, Vertragsgestaltung, Lizenzen
Referent: Ulf Dobberstein, Rechtsanwalt, Berlin

6. Wer zahlt die Rechnung?

Einführung in die Filmförderung in Deutschland
Referenten:
Nicola Jones und Jürgen Schöler, Filmförderungsanstalt (FFA), Berlin

Students learn to make films at film schools and art colleges. But in view of the enormous amount of material produced, the question often remains unsolved as to what to do with the finished film. Television, cinema, festivals, Internet – the channels for reaching an audience are many and complicated. This means that films often do not receive enough viewers, if any. For this reason, the Short Film Festival Oberhausen is offering, for the third time, a seminar for budding filmmakers. This year it will take place on May 8-9. The seminar is being sponsored for the first time by the Filmförderungsanstalt (FFA).

'How can my film reach an audience?' aims to make it easier for young filmmakers to get a start in the film industry and to show them possible hurdles that they will encounter while engaged in the long uphill struggle with applications for grants, the legal jungle and interviews with TV journalists, and the search for alternative channels of distribution. The positive feedback received from previous participants has confirmed that there is great need for expert help in navigating the ever more complex possibilities for accessing the film market and distributing films.

1. Film vs. Video Art. Different Channels of Distribution and Marketing?

Where can one draw the line between film and video art? (This section of the seminar is part of the podium discussion 'Moving Pictures for Sale'.)
Speakers:
Anita Beckers, Galerie Anita Beckers, Frankfurt
Stuart Comer, Tate Modern, London, GB
Christopher Eamon, curator of the Kramlich Collection, Napa Valley, USA
Bjørn Melhus, artist and professor at the Kunsthochschule Kassel
Lori Zippay, Electronic Arts Intermix, New York, USA
Moderator: Ian White, curator and art critic, London, GB

2. Cooperation with Producers and Film Distributors

How are young filmmakers and directors encouraged and built up by producers? What role do distributors play?
Speaker: Stephan Winkler, W-Film Filmproduktion und Filmverleih, Cologne

3. Demands of the TV Market in the Area of Public Service Broadcasting Short films and Debut Films on TV
Speaker: Andrea Ernst, journalist WDR/arte

4. Internet TV: A Chance for Short Film?

What could be the future for short film in view of the increasing convergence of TV and Internet? This section of the seminar is part of the podium discussion 'Internet TV: A future for short formats?'.
Speakers:
David Brocca, producer, Ifilm, Los Angeles, USA
Gertjan Kuipers, Project Manager VPRO Digitaal, Hilversum, NL
Gerard O'Malley, Interactive Executive BBCi, London, GB
Laure Prouvost and Philine von Guretzky, tank tv, London, GB
F. Scott Woods, Manager of Strategic Publishing, Google Europe, Hamburg
Moderator: Daniel Schmitt, analyst at Screen Digest, London, GB

5. Film Rights

Film and music rights, contract design, licenses
Speaker: Ulf Dobberstein, lawyer, Berlin

6. Who Foots the Bill?

An introduction to film subsidies in Germany
Speakers:
Nicola Jones and Jürgen Schöler, Filmförderungsanstalt (FFA), Berlin

www.kurzfilmtage.de

