

**49. Internationale Kurzfilmtage
Oberhausen, 1.-6. Mai 2003
International Short Film Festival**

Festivalkatalog



**49. Internationale
Kurzfilmtage Oberhausen**
49th International
Short Film Festival

Festival Katalog 2003
Festival Catalogue 2003

CIP Kurztitelaufnahme in der Deutschen Bibliothek
Konopatzki, Birgit/Häcker, Sabine (Redaktion)
Katalog der 49. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen 1.5.-6.5.2003

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 3-87468-194-7

Redaktion Editorial Board **Birgit Konopatzki (Leitung), Sabine Häcker**
Übersetzungen Translations **Jutta Doberstein, Gaby Gehlen, Timothy Jones, Gordana Letić, 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 **Basis-Druck, Duisburg**
Vertrieb Distributed by **Internationale Kurzfilmtage Oberhausen gGmbH**
© Internationale Kurzfilmtage Oberhausen gGmbH 2003 + Autoren

Verantwortlich für die Durchführung der 49. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen ist die Internationale Kurzfilmtage gGmbH. Träger und Hauptförderer der 49. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen sind die Stadt Oberhausen und das Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen. The Internationale Kurzfilmtage Oberhausen gGmbH is responsible for the management and organisation of the 49th International Short Film Festival. The City of Oberhausen bears the responsibility for the 49th International Short Film Festival together with the North Rhine-Westphalia Government Ministry of Urban Development and Housing, Culture and Sport.

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

Inhalt Contents

Sponsoren und Partner Sponsors and Partners	4
Nützliche Informationen Useful Information	6
Vorworte Forewords	8
Institutionelle Partner Institutional Partners	13
Jurys und Preise Juries and Prizes	14
Zeitplan Timetable	16
Archiv, Verleih und Filmmarkt Archive, Distribution and Film Market	18
Internationaler Wettbewerb International Competition	19
Deutscher Wettbewerb German Competition	43
Kinder- und Jugendfilmwettbewerb Children's and Youth Film Competition	53
Sonderprogramme Kinder- und Jugendkino Special Programs Children's and Youth Cinema	66
Sonderprogramm re<lokal>isierung Special Program re<local>ization	75
MuVi-Preis MuVi Award	141
MuVi International MuVi International	147
Specials Specials	
Dušan Makavejev Dušan Makavejev	155
Münchner Gruppe: Lemke/Thome/Zihlmann Münchner Gruppe: Lemke/Thome/Zihlmann	169
Marina Gržinc/Aina Šmid Marina Gržinc/Aina Šmid	182
Claudio Caldini Claudio Caldini	192
Hochschulfilme aus NRW Films from Film Academies in NRW	198
Preisträger anderer Festivals Award Winning Films of Other Festivals	200
Produzentag Producers' Day	202
Workshop Kurzfilm International Workshop Short Film International	203
Register Indexes	207

S p o n s o r e n u n d P a r t n e r S p o n s o r s a n d P a r t n e r s

Die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen bedanken sich bei ihren Sponsoren und Partnern für die tatkräftige Unterstützung und gute Zusammenarbeit.

The International Short Film Festival Oberhausen thanks its sponsors and partners for their energetic and excellent cooperations.

Träger & Hauptförderer Supported with funds from

Stadt Oberhausen

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

Förderer Supporters

Kulturstiftung der Länder aus Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien

Media-Programm der Europäischen Union

Auswärtiges Amt

Kommunalverband Ruhrgebiet (KVR)

Presse- und Informationsamt der Bundesregierung

Medienpartner Media Partners

ARTE – Der Europäische Kulturkanal

3sat

Kinderkanal von ARD/ZDF

Intro

Film & TV Kameramann

Partner Partners

Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films (FIAPF)

Goethe-Institut Inter Nationes

Sponsoren Sponsors

Privatbrauerei Diebels GmbH & Co.KG

EVO Energieversorgung Oberhausen AG

INTEL® Pentium 4 Processor with HT Technology

Stadtsparkasse Oberhausen

BERO Zentrum

AVID®

ZEISS

band pro Munich GmbH

City O.-Management e.V.

Go for work@net

Swiss effects

cine +

Mitgliedschaft in Member of

AG Kurzfilm

Europäische Koordination der Filmfestivals E.W.I.V.

International Short Film Conference (ISFC)

Netzwerk Kinderfilmfeste NRW



Träger und Hauptförderer Supported with funds from

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



Kommunalverband Ruhrgebiet



Auswärtiges Amt



Presse- und Informationsamt der Bundesregierung

Förderer Supporters



Medienpartner Media Partners



Partner Partners



Sponsoren Sponsors



Mitgliedschaft in Member of

Festivalleiter Festival Director

Lars Henrik Gass

Management Management

Ulrike Erbslöh

Verwaltung/Buchhaltung Administration/Accounting

Petra Sprenger

Internationaler Wettbewerb International Competition

Hilke Doering

Mitarbeit Assistance

Kristina Henschel

Auswahlkommission Selection Committee

Madeleine Bernstorff, Christiane Büchner, Hilke Doering, Lars Henrik Gass,

Herbert Schwarze, Reinhard W. Wolf

MitauswählerInnen Assistant Selectors

Yumi Machiguchi, Claudia Prado, Giti Thadani, Fei Zhou

Deutscher Wettbewerb German Competition

Carsten Spicher

Mitarbeit Assistance

Franka Fieseler

Auswahlkommission Selection Committee

Madeleine Bernstorff, Lars Henrik Gass, Cornelia Klauß, Herbert Schwarze,

Carsten Spicher, Reinhard W. Wolf

Kinder- und Jugendkino Children's and Youth Cinema

Hilke Doering

Organisationsleitung Head of Organization

Christiane Orywal

Mitarbeit Assistance

Wenke Wegner

Auswahlkommission Selection Committee

Dunja Briese, Hilke Doering, Christiane Orywal, Herbert Schwarze, Götz

Trautmann

Trickboxx-Betreuung in charge of Trickboxx

Katrin Schäfer, Sonja Scholz

Trailer Trailer

Katrin Schäfer, Sonja Scholz, Jurys des Kinder- und Jugendfilmwettbewerbs

MuVi-Preis MuVi Award

Lars Henrik Gass

Organisationsleitung Head of Organization

Jessica Manstetten

Auswahlkommission Selection Committee

Lars Henrik Gass, Hans-Christian Grimm, Jessica Manstetten

MitauswählerInnen Assistant Selectors

Rocco Clein, Tina Funk

Workshop Kurzfilm International Workshop Short Film International

Götz Trautmann

Fon 2012 22/23

Sonderprogramm re<lokal>isierung Special Program re<local>ization

Konzept Concept

Lars Henrik Gass, Bady Minck, Katrin Mundt

Organisationsleitung Head of Organization

Katrin Mundt

Mitarbeit Assistance

Nicole Rebmann

KuratorInnen Curators

Madeleine Bernstorff, Claudio Caldini, Catherine David, Marina Gržinić, Bady

Minck, Mark Nash, Viola Shafiq, Pimpaka Towira, Ian White

Kurator film<lokal> Curator film<lokal>

Markus Heinzelmann

KuratorInnen der Specials Curators of the Specials

Dušan Makavejev: Lars Henrik Gass, Carsten Spicher

Münchner Gruppe: Lars Henrik Gass, Carsten Spicher, Olaf Möller

Marina Gržinić/Aina Šmid: Hilke Doering

Claudio Caldini: Hilke Doering

MuVi International: Lars Henrik Gass, Jessica Manstetten

MitauswählerInnen Assistant Selectors

Rocco Clein, Tina Funk, Christian Höller, David Levine

Beirat der Kurzfilmtage Advisory Board

Marc Jan Eumann, Reinhard Frind, Gerd Haag, Wolfgang Kral, Ida Martins, Werner Ružička, Daniel Schranz

Filmmarkt Film Market

Christina Matysik

Mitarbeit Assistance

Markus Kendzior, Susanne Schmengler, Isabelle Werner

Fon 824-4147

Der Filmmarkt befindet sich im NH Hotel, Düppelstr. 2, 46045 Oberhausen. Öff-

nungszeiten: 30.4. von 15.00-18.00 Uhr, 1.-5.5. von 9.00-21.30 Uhr, 6.5. von 9.00-

18.00 Uhr. The Film Market is located at the NH Hotel, Düppelstr. 2, 46045 Oberhausen.

Opening hours: 30 April from 3 pm to 6 pm, 1 to 5 May from 9 am to 9.30 pm, 6 May

from 9 am to 6 pm.

Produzententag Producers' Day

Jutta Doberstein, Hilke Doering, Ulrike Erbslöh

Mitarbeit Assistance

Kristina Henschel, Claudia Voigt

Internet-Café Internet-Café

Thomas Doberstein

Das Internet-Café befindet sich im 'go for work@net' in der Elsässer Str. 22

und ist vom 2.-6.5. geöffnet von 10.00-20.00 Uhr. The Internet Café is located at

'go for work@net', Elsässer Str. 22. Opening hours: 2 to 6 May from 10 am to 8 pm.

Pressearbeit Press Office

Sabine Niewalda

Mitarbeit Assistance

Eva-Nadine Schmidt

Fon 825-3073

Fax 825-5413

Das Pressebüro befindet sich in der Elsässer Str. 22. Es ist täglich von 10.00-

19.00 Uhr besetzt. Den akkreditierten JournalistInnen steht während der

Kurzfilmtage ein Presse- und Informationsservice zur Verfügung. Fotobestel-

lung und Vermittlung von InterviewpartnerInnen im Pressebüro. The press offi-

ce is located at Elsässer Str. 22. Open daily from 10 am to 7 pm. Accredited journalists

can make use of the press and information service during the festival. Photo orders

and introduction to interviewees at the press office.

Öffentlichkeitsarbeit Public Relations

Iris Pflöging

Mitarbeit Assistance

Marc Petrovic

Fon 825-2633

Fax 825-5413

Sponsoring/Anzeigen Sponsors/Advertising

Marcus Schütte

Moderationen Presentations

Madeleine Bernstorff, Christiane Büchner, Hilke Doering, Lars Henrik Gass,

Cornelia Klauß, Herbert Schwarze, Carsten Spicher, Reinhard W. Wolf

Moderation Abschlussveranstaltung Presentation Closing Ceremony

Peter Dirmeier

Fotograf der Kurzfilmtage Photographer of the festival

Daniel Gasenzer

Heinickestr. 36, 45128 Essen

Fon 0179/106 8886

Mitarbeit Assistance

Martina Lauderbach

Gästebüro Guest Office

Nadine Kleiner, Sylvia Szely

Mitarbeit Assistance

Vitalie L. Bezdig, Georg Brörmann, Björn Kaninke, Yvonne Kleiner, Katja Noras,

Daniel Scholz, Mirko Yüksel

Fon 825-3061 und 825-3059

Fax 824-5711

Das Gästebüro befindet sich in der Tourist-Information Oberhausen am Haupt-

bahnhof. Öffnungszeiten: 1.-3.5 von 9.00-23.00 Uhr, 4.5. und 5.5. von 9.00-

20.00 Uhr, 6.5. von 9.00-19.00 Uhr. Hier erhalten alle Akkreditierten und Gäste

ihre Unterlagen. Die Boxen der Gäste befinden sich in der Elsässer Str. 17.

The guest office is located at the Oberhausen Tourist Information Office opposite the station. Opening hours: 1 to 3 May from 9 am to 11 pm, 4 and 5 May from 9 am to 8 pm, 6 May from 9 am to 7 pm. All guests and visitors can obtain information and badges there. The boxes of the guests can be found at Elsässer Str. 17.

Organisationsbüro Organization Office

Melanie Piquel

Mitarbeit Assistance

Verena Barton

Fon 825-2652

Fax 825-5413

E-Mail info@kurzfilmtage.de

Das Organisationsbüro befindet sich in der Elsässerstr. 22. Es ist täglich von 9.30-20.30 Uhr besetzt. The organization office can be found at the Elsässer Str. 22. Open daily from 9.30 am to 8.30 pm.

Finanzen Cash Desk

Petra Sprenger

Mitarbeit Assistance

Kerstin Luft

Fon 825-2858

Fax 824-5711

Die Kasse befindet sich in der Tourist-Information Oberhausen am Hauptbahnhof. Sie ist täglich geöffnet von 9.00-13.00 Uhr und von 14.00-19.00 Uhr. You will find the cash desk in the Oberhausen Tourist Information Office opposite the station. Open daily from 9 am to 1 pm and from 2 pm to 7 pm.

Kartenverkauf Ticket Office

Alexandra Theiss

Mitarbeit Assistance

Nadine Breitenbruch, Christopher Ciraulo, Gordana Majdenic, Frank Morawski, Daniela Scholten

Die Kasse im Lichtburg Filmpalast, Elsässer Str. 26, 46045 Oberhausen, ist täglich von 9.00-22.00 Uhr geöffnet; Freitag, Samstag und Sonntag von 9.00-24.00 Uhr.

Fon 824-29-0

Pro Vorstellung € 4,50/3,50*

6er-Karte € 25/19*

Die 6er-Karte berechtigt gegen Vorlage zum Erhalt von 6 Eintrittskarten, welche frühestens einen Tag im Voraus an der Kasse abgeholt werden können.

Eintrittspreise für das Kinder- und Jugendkino:

Kinder/Jugendliche pro Vorstellung € 2

Erwachsene pro Vorstellung € 3

Gruppen ab 20 Kindern/Jugendlichen € 28

Begleitpersonen von Gruppen haben freien Eintritt.

Die Preise für Eintrittskarten und Katalog verstehen sich inklusive der ermäßigten MwSt 7 %.

***Ermäßigungen erhalten Arbeitslose, SchülerInnen, StudentInnen mit Ausweis und Gruppen von 10 Personen. Die BesucherInnen müssen das 18. Lebensjahr vollendet haben. Davon ausgenommen sind das Kinder- und Jugendkino und ausdrücklich gekennzeichnete Veranstaltungen.**

The ticket office at the Lichtburg Filmpalast, Elsässer Str. 26, 46045 Oberhausen, is open daily from 9 am to 10 pm, Friday, Saturday and Sunday from 9 am to midnight. Phone 824 29-0

Tickets per screening € 4,50/3,50*

Book of 6 tickets € 25/19*

The book of 6 tickets entitles the purchaser to six entrance tickets, which can be booked at the ticket office max. one day in advance.

Entrance fees for Children's and Youth Cinema:

Child/youth per screening € 2

Adult per screening € 3

Groups (20 children/youths or more) € 28

Persons accompanying groups are admitted free of charge.

The entrance fees and the catalogue price include the reduced VAT of 7 %.

*Reduction for unemployed persons, pupils, students with valid identification and groups of 10 people or more with a minimum age of 18. This does not apply to the Children's and Youth Cinema and specially marked events and program.

Theaterleiterin des Lichtburg Filmpalasts Director of the Lichtburg Filmpalast

Petra Rockenfeller

Mitarbeit Assistance

Tanja Litznerski

Fon 824 29-13

PlatzanweiserInnen Ushers

Anna-Lena Celentano, Tina Ebelt, Tillmann Fröhlich, Pia Günther, Jelena Ivanovic, Linda Johland, Sonja Kemkes, Britta Killmann, Stephanie Koenen, Marga-

rethe Konik, Yvonne Lamerz, Nadine Schleuter, Andre Stumm

Technische Koordination Technical Coordination

Volker Köster

Mitarbeit Assistance

Oliver Hütten, Lars Klostermann, Artur Wessely

Technischer Leiter des Lichtburg Filmpalasts Technical Supervision of the Lichtburg Filmpalast

Oskar Schwab

EDV Koordination EDP Coordination

Thomas Doberstein

Kopienverwaltung, Versand, Zoll Print Administration, Dispatch Department, Customs

Margarida Miguel, Heidi Röhr

Kopieneingabe Print Registration

Christiane Guth, Björn Kaninke, Petra Rotterdam

Fon 825-2463

Die Kopienverwaltung befindet sich in der Kurzfilmtage Villa, Grillostr. 34. Die Kopienverwaltung ist täglich von 10.00-12.30 Uhr und von 14.00-19.00 Uhr geöffnet. The print administration office is located at the Kurzfilmtage Villa, Grillostr. 34, and is open daily from 10 am to 12.30 pm and from 2 pm to 7 pm.

Projektion Projection

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

Key Visuals

Idee und Gestaltung Concept and Design

BOROS, Wuppertal

Bildmaterial Footage

Goddy Leye

Trailer

Idee und Bildmaterial Concept and Footage

Goddy Leye

Ton und Schnitt Sound and Editing

Goddy Leye

Standbilder Freeze Frames

BOROS, Wuppertal

Produktion Production

Goddy Leye

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

Webmaster Webmaster

Iris Pflöging

Mitarbeit Assistance

Verena Barton, Marc Petrovic

DJ's/VJ's

DJ DSL, Peggy Förster, Bernd Friedmann, Lars Henrik Gass, Hans-Christian Grimm, annahd, Kazi Lenker, Thomas Meinecke, Niobe

Redaktion des Filmmarktkataloges Filmmarkt Catalogue Editorial Board

Dilek Can, Gülcin Erentok

Einsprechen, Simultandolmetschen Voice-Overs, Simultaneous Translation

Vivi Bentin, Peter Dirmeier, Jutta Doberstein, Nadine Dönike, Gaby Gehlen, Albert Haas, Jessica Manstetten, Mascha Rohner

Betreuung der Internationalen Jury Secretary of the International Jury

Tijen Olcay

Fahrdienst Shuttle Service

Steffen Penzel, Torben Penzel, Christian Preusser, Thomas Vöpel



Grußwort des Oberbürgermeisters der Stadt Oberhausen A Greeting from the Lord Mayor of the City of Oberhausen

Es ist wieder soweit: Die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen bestimmen für einige Tage wieder das kulturelle Leben in unserer Stadt. Here we go again: for a few days the International Short Film Festival Oberhausen is once more going to dominate cultural life in our city.

Eine Besucherumfrage aus dem Jahr 2002 belegt mit Zahlen und Fakten die gute Resonanz, die die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen finden. Zwei Drittel aller Besucherinnen und Besucher kommen aus der Region und sind zwischen 20 und 39 Jahren alt; 79 Prozent von ihnen erklärten, sie seien zufrieden oder sehr zufrieden mit dem Programm der Kurzfilmtage. Auch die Presseresonanz im Jahr 2002 war überwältigend. Medien in 23 Ländern berichteten über die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen. Das große internationale Interesse an den Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen spiegelt sich in der hohen Zahl von fast 5.000 Wettbewerbseinreichungen aus 37 Ländern wider. The facts and figures from an audience poll carried out in 2002 demonstrate how much positive response there is to the Festival. Two thirds of all visitors come from the region itself, and are aged between 20 and 39; 79 percent of them said they were "satisfied" or "very satisfied" with the Festival program. The response of the press in 2002 was also overwhelming, with media in 23 countries covering the Festival. The widespread international interest in the International Short Film Festival Oberhausen is reflected by the large number of competition entries: nearly 5,000 of them, from 37 countries.

Das diesjährige thematische Sonderprogramm relokalisierung greift Fragen auf, die in unserer globalisierten und zunehmend von Migration bestimmten Welt immer mehr an Bedeutung gewinnen: Sind Globalisierung und ihre Gegenbewegung, die Lokalisierung zwei Aspekte derselben Entwicklung? In welcher Weise setzen sich Filmemacherinnen und Filmemacher mit der Sehnsucht nach Identität und Abgrenzung auseinander? This year's special program, re-localization, addresses issues that are becoming ever more important in our globalized world, which is increasingly characterized by migration. Are globalization and resistance to it - i.e. localization - two aspects of the same development? How do filmmakers articulate the longing for identity and the desire for differentiation?

Oberhausen freut sich darauf, Treffpunkt für Filmemacher, Produzenten, Presse und Besucher zu sein, ein Ort, an dem immer wieder über andere und neue "Wege zum Nachbarn" nachgedacht und diskutiert wird. Denn eines ist klar, auch wenn der Weg zum Nachbarn nicht gleich erkennbar ist, auch wenn er zunächst versperrt erscheint, es gibt ihn doch! Es ist zuweilen mühselig ihn zu gehen, aber die Mühe lohnt sich doch. Oberhausen is looking forward to being a meeting point for filmmakers, producers, media, and visitors, a place where new 'Ways to the Neighbour' are repeatedly sought and debated. Because one thing is clear: even if the way to the neighbour is not immediately obvious, even if it may seem blocked at first glance, there will always be one! It may at times be hard to go along, but it will be worth it in the end.

Ich möchte allen Sponsoren und hier vor allem auch den lokalen Sponsoren für ihr Engagement für die Internationalen Kurzfilmtage danken. Einige von ihnen setzten sich schon für die Kurzfilmtage ein, lange bevor es üblich wurde, sie in Sponsorenlisten und Logoleisten zu erwähnen. I wish to thank all the sponsors, and especially the local sponsors, for their commitment to the International Short Film Festival. Some of them supported the Festival long before they were mentioned in sponsoring lists or their logos were displayed.

Ich wünsche allen Besucherinnen und Besuchern des Festivals einen interessanten und angenehmen Aufenthalt in unserer Stadt. I wish all visitors to the Festival an interesting and pleasurable visit to our city.

Burkhard Drescher
Lord Mayor of the City of Oberhausen

Burkhard Drescher
Oberbürgermeister der Stadt Oberhausen



Grußwort des Ministers für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein Westfalen A Greeting from the Minister of Urban Development and Housing, Culture and Sport of North Rhine-Westphalia

Die 49. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen finden, so muss man befürchten, während des möglicherweise noch immer andauernden Krieges im Irak statt. Es ist klar, dass das Festival davon nicht unberührt bleibt. Dass die Kurzfilmtage sich nicht abschotten von der Wirklichkeit um sie herum, dass sie politisch sind, hat gute Tradition. Darum wird das Thema Krieg innerhalb und außerhalb des Kinosaals gewiss eine Rolle spielen, und das muss auch so sein.

Ich begrüße es, dass diese notwendige Auseinandersetzung nun nicht durch Hausverbote oder andere Ausgrenzungsmaßnahmen belastet wird, sondern eine offene Diskussion stattfindet. Gerade ein internationales Kulturfestival muss den Mut, aber auch die Fähigkeit und Bereitschaft haben, auch kontroverse Diskussionen auszuhalten und sich mit den unterschiedlichen Meinungen zu beschäftigen.

In diesem Jahr wurden knapp 4.900 Kurzfilme aus aller Welt bei den Internationalen Kurzfilmtagen für die Wettbewerbe eingereicht. Wieder einmal können wir feststellen: Das Interesse von Filmemacherinnen und Filmemachern steigt. Nicht nur die großen Filmnationen kennen und schätzen es. Auch Länder mit weniger bekannter Filmkultur wie Kolumbien, Kasachstan oder Thailand sind diesmal neu dabei. Und welcher Ort könnte eine bessere Plattform sein für ein Filmgenre, das - eben wegen seiner kurzen Form - flexibel reagiert, sich beständig verändert und nah am Geschehen agiert?

Hier in Oberhausen bietet sich die Gelegenheit, durch das Fenster des Kurzfilms einen Blick in die Ferne zu werfen - zum Beispiel in den Nahen Osten, nach Südamerika oder nach Südostasien.

Kurzfilme eignen sich besonders gut für den Einstieg ins Filmemachen. Die Internationalen Kurzfilmtage waren seit jeher an der Förderung des filmischen Nachwuchses interessiert und beteiligt. Für viele junge Filmemacherinnen und Filmemacher bietet Oberhausen die erste Gelegenheit, ihre Filme international zu präsentieren oder über den Filmmarkt einen Einkäufer zu finden. Mit dem Programm "Starthilfe" präsentiert das Festival darüber hinaus seit nunmehr sechs Jahren Studentenfilme von den nordrhein-westfälischen Filmhochschulen in Köln und Dortmund. Mit dem 2002 erfolgreich eingeführten Produzententag bieten sie darüber hinaus eine Plattform, auf der ProduzentInnen und NachwuchsfilmemacherInnen die ersten Kontakte knüpfen können.

In vielerlei Hinsicht bildet das Festival den Mittelpunkt eines Netzwerkes zwischen den Kulturen der Welt, zwischen Alt und Jung, zwischen Nachwuchs und Filmindustrie - und natürlich vor allem, mit wachsendem Erfolg, zwischen Kurzfilm und Publikum. In diesem Sinne wünsche ich dem Festival, den FilmemacherInnen und dem Publikum, dass viele neue Knoten geknüpft werden mögen!

**Dr. Michael Vesper
Minister für Städtebau und Wohnen,
Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen**

It is to be feared that the Iraq war will still be going on when the 49th International Short Film Festival Oberhausen takes place. It is obvious that the Festival will not escape untouched by the events. The Festival has a tradition of not closing itself off to the reality surrounding it, of being political. This is why the war will most certainly be on the agenda inside as well as outside the cinema; and that is how it should be.

I welcome the fact that the inevitable debate will not be overshadowed by bans or exclusions, and that there will be an open discussion. An international cultural festival, of all things, must have the courage, ability and willingness to countenance controversial discussions and deal with differences of opinion.

This year there have been almost 4,900 entries from all over the world for the short film competitions at the International Short Film Festival. And once again we can observe a growing interest on the part of filmmakers. It is not only the great film nations that know and appreciate this Festival; countries with lesser-known film cultures, like Colombia, Kazakhstan or Thailand, are now also among them for the first time. And what better platform could there be for a genre which - precisely because of its short length - can react flexibly, change continuously, and remain abreast of current events?

Here in Oberhausen, there is an opportunity to cast a look at far-away places through the window of short film - for example, the Middle East, South America or Southeast Asia.

Short films are also a particularly good way of getting started in the film business. The International Short Film Festival has always been interested in actively promoting new talents. Oberhausen offers many up-and-coming filmmakers the first opportunity to present their films internationally or to find buyers via the film market. Moreover, for the last six years the Festival has presented student films from nearby film schools in Cologne and Dortmund in the program "Starthilfe". The Producers' Day, which was successfully launched in 2002, provides another platform for young producers and up-and-coming filmmakers to make their first contacts.

In many respects, the Festival constitutes the centre of a network linking up the cultures of the world, old and young, new talents and the industry - and, of course, with growing success, short film and its audience. I therefore wish the Festival, the filmmakers, and the audience a good 'networking' experience!

**Dr. Michael Vesper
Minister of Urban Development and Housing,
Culture and Sport of North Rhine-Westphalia**



Grußwort der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien

A Greeting from the State Minister of Culture and Media

Das älteste Kurzfilmfestival der Welt hat sich erstaunlich jung und verblüffend frisch gehalten. Vielleicht liegt es einfach daran, dass der Kurzfilm kaum alterniert, weil er stets auf der Höhe seiner Zeit sein muss, darauf aus ist, schnell zu reagieren. Vielleicht bleibt er in Bewegung, weil er dem ästhetischem Wandel unterworfen ist und auf veränderte Wahrnehmungsperspektiven zu reagieren hat. Mit ihren programmatischen Präsentationen ermutigen die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen ein ganzes Genre, neue Wege zu wagen, moderne Techniken auszuprobieren und aktuelle Medien zu nutzen. Sie geben dem filmischen Nachwuchs eine Chance.

Mit seinen experimentellen Möglichkeiten und seiner Funktion als Medium der Entdeckungen kann der Kurzfilm Einfluss nehmen auf die sich verändernde kulturelle Filmlandschaft. Es kommt nicht von ungefähr, dass sich viele Kinoregisseure zunächst der kleinen Form annahmen und die Produktion der Filmhochschulen ständig wächst. Deshalb legt die Filmförderung der Bundesregierung so großen Wert auf das Entstehen und das Verbreiten knapper filmischer Werke. Dies wird auch so bleiben.

Im vergangenen Jahr fand sich ein "Runder Tisch Kurzfilm" zusammen, der Empfehlungen unterbreitete, wie die Kurzfilmförderung verbessert werden kann. Das Ergebnis, das die neuen Entwicklungen des Genres berücksichtigte, fand allgemein viel Zustimmung.

Das neue Reglement für den Deutschen Kurzfilmpreis, der das Kernstück der Kurzfilmförderung des Bundes darstellt, konnte erweitert werden. Es schließt nunmehr auch Videoproduktionen ein, in denen viel kreatives Potential schlummert. Um künstlerische Eigenständigkeit zu bewahren, wurde die reglementierte Laufzeit auf dreißig Minuten ausgedehnt. Zusätzlich kann für eine hervorragende Produktion, die zwischen 30 und 78 Minuten umfasst, ein Sonderpreis vergeben werden. Mit dieser Auszeichnung soll erreicht werden, dass das schwierige Längenformat nicht unbeachtet im Nirgendwo verschwindet. Die neuen Regeln gehen auch darauf ein, dass die kurze Form eigentlich den einzig gemeinsamen Nenner für Spiel-, Animations- und Dokumentarfilme bedeutet.

Der Bund will jene unterstützen, die künstlerisches Neuland betreten, die nach Alternativen suchen und den Zuschauer überraschen. Wie groß das Interesse am Kurzfilm tatsächlich ist, zeigt die ständig zunehmende Resonanz in Filmkunsttheatern, Kommunalen Kinos und auf Filmfesten. Es sind nicht wenige, die sich diesem schnellen Genre widmen.

Dafür sind die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen eine wichtige Orientierung. Und dazu wünsche ich ihrer diesjährigen Ausgabe viel Erfolg.

Despite its age, the world's oldest short film festival is looking remarkably young and incredibly fresh. This might be due to the fact that short film doesn't grow old, because it has to stay up-to-date, because it wants to be able to react quickly. Maybe it keeps going because it is subject to aesthetic change and has to be able to react to shifting modes of perception. With its programmatic presentations, the International Short Film Festival Oberhausen encourages a complete genre to venture onto new paths, try out new technologies, and make use of current media. It gives new film talents a chance.

With its experimental potential and its function as a medium of discovery, short film has the ability to influence the changing cultural film-landscape. It is no accident that many cinema directors started their career with the short form. And short film production at film schools is constantly growing. That is why the Federal Government's policies on film subsidization attach such great importance to the development and distribution of short works. And it will stay that way.

Last year a "short-film round table" was organized to make recommendations on improving the subsidization of short film. The outcome, which takes the latest developments in the genre into account, was met with general approval.

As a consequence, it was possible to extend the new regulations for the German Short Film Award, the heart of the Federal Government's short film subsidy measures, to include video productions, which are often a source of creative potential. In order to maintain artistic autonomy, the maximum film length was extended to 30 minutes. Additionally, an outstanding production of between 30 and 78 minutes may be presented with a special award. This award is meant to make sure that films with a difficult length will not vanish unnoticed into thin air. The new regulations also take into account that the short form is in fact the only common denominator for fiction, animation, and documentary films.

The Federal Government wishes to support those who break new artistic ground, who look for alternatives, and surprise the audience. The great interest in short film is demonstrated by the constantly growing number of viewers in art house theatres and at film festivals. There are quite a few people who devote themselves to this fast genre.

Here, the International Short Film Festival Oberhausen provides an important point of orientation. I wish you every success at this year's edition.

Dr. Christina Weiss
Staatsministerin beim Bundeskanzler

Dr. Christina Weiss
State Minister to the Federal Chancellor

Pressemeldung Kurzfilmtage, 21.03.03: Die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen verurteilen die aggressive Politik der Regierungen von Großbritannien, Italien, Spanien und den USA, die sich über das Völkerrecht hinwegsetzen und dabei den Tod zahlloser Unschuldiger in Kauf nehmen. Das älteste und größte Kurzfilmfestival der Welt hat im Lauf von nunmehr fast 50 Jahren viele bedeutende Künstler aus der ganzen Welt entdeckt und vorgestellt. Die Arbeit unseres wie jedes anderen internationalen Festivals ist auf Völkerverständigung hin ausgerichtet. Daher haben sich die Kurzfilmtage entschlossen, keine offiziellen Vertreter der Regierungen Aznar, Berlusconi, Blair und Bush auf dem Festival zu dulden. – dpa, 21.03.03: Kurzfilmtage Oberhausen: Hausverbot für Kriegsbefürworter. Die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen haben offiziellen Vertretern der kriegsbefürwortenden Staaten für das Festival in diesem Jahr Hausverbot erteilt. Weder bei der Eröffnung noch bei der Preisverleihung würden Kulturgesandte der Länder USA, Großbritannien, Spanien und Italien geduldet, teilten die Organisatoren am Freitag mit. Damit protestiere das Festival, das sich bewusst für Völkerverständigung einsetze, gegen eine Kriegspolitik, die den Tod zahlloser Unschuldiger in Kauf nehme. – dpa, 21.03.03: [...] (Berichtigung: In der vierten Zeile des ersten Absatzes muss es richtig heißen: offizielle Vertreter der Regierungen (nicht: Kulturgesandte). Damit wird präzisiert, dass ausschließlich Regierungsvertreter vom Kulturfestival ausgeschlossen sind.) – dpa, 21.03.03: [...] Der nordrhein-westfälische Kulturminister Michael Vesper (Grüne) kritisierte diese Entscheidung scharf und forderte die Organisatoren des Festivals auf, das Hausverbot zurückzunehmen. "Ich habe kein Verständnis für das Hausverbot", sagte er der dpa. "Damit bewirken die Organisatoren das Gegenteil von dem, was sie erreichen wollen." Man müsse zwischen den Regierungen und den Völkern unterscheiden, die mehrheitlich gegen den Irakkrieg seien. Gerade von Kulturschaffenden erwarte er, dass sie fähig seien zu differenzieren. – Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.03.03: Kriegsfreie Festivalzone. Hausverbote für Alliierte in Oberhausen. Was Hollywood recht ist, ist Oberhausen billig. Zur Verleihung der Oscars werden keine Schauspieler eingeladen, die sich gegen den Irakkrieg ausgesprochen haben, und die Internationalen Kurzfilmtage in Oberhausen haben gestern offiziellen Vertretern der den Krieg befürwortenden Staaten für das diesjährige Festival (1. bis 6. Mai) Hausverbot erteilt. Kulturgesandte aus den Vereinigten Staaten, Großbritannien, Spanien und Italien würden nicht geduldet, tönt es aus dem Ruhrgebiet. Damit will das Festival, das sich als Forum für Völkerverständigung versteht, gegen eine Politik protestieren, die den Tod Unschuldiger in Kauf nimmt. – Neue Ruhr Zeitung, 22.03.03: Kommentar. Kurzschluss beim Kurzfilm. Jörg Bartel. Dass unter den Waffen die Musen zu schweigen hätten, könnte den Waffenträgern so passen. Für Kulturträger ist das inakzeptabel; gerade wenn zwischen Politikern und Staaten das Reden aufgehört hat, sind einzelne Künstler und ihre Künste immer wieder Übersetzer, Verständiger, Brückenbauer. Und viele empfinden das mit Recht als ihre vornehmste Aufgabe. Darum macht die Ankündigung der Oberhausener Kurzfilmtage sprachlos, nicht nur, weil auf deutschem Boden Sippenhaft auch aus den lautersten Motiven heraus tabu ist: Offiziellen Vertretern der den Krieg befürwortenden Nationen Hausverbot zu erteilen, das ist der grobe Gestus der Politik, nicht der Kultur, der bornierten Macht und nicht des Geistes. Es ist zudem ein unorigineller, abgeschmackter, zutiefst provinzieller Akt – eines internationalen Kulturfestivals unwürdig. – General-Anzeiger Bonn, 22.03.03: Protest-Kultur. Der Krieg hat begonnen, und die Intelligenz meldet sich amerikakritisch zu Wort. [...] Mitunter gehen die Geistesmenschen aber zu weit – über zivilisatorische Grenzen hinweg. Die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen, berichtet die Deutsche Presse-Agentur, haben offiziellen Vertretern der Regierungen "kriegsbefürwortender Staaten" für das Festival in diesem Jahr (1. bis 6. Mai) Hausverbot erteilt. Weder bei der Eröffnung noch bei der Preisverleihung würden offizielle Vertreter aus den USA, Großbritannien, Spanien und Italien geduldet. Damit protestiere das Festival gegen eine Kriegspolitik, die den Tod Unschuldiger in Kauf nehme. Was steckt hinter dieser Art von Kollektivschuld spruch? Verblendung oder schon Fanatismus, Wut oder schon Wahn? In jedem Fall ein Geist, der es aufgegeben hat zu diffe-



Press report, Short Film Festival, 21.03.03: The International Short Film Festival Oberhausen denounces the aggressive policies of the governments of Great Britain, Italy, Spain and the USA, which have led them to disregard international law and condone thousands of innocent deaths. In the almost 50 years of its existence, the oldest short film festival in the world has discovered and promoted many artists from all over the world. Our work, as that of any other international festival, is aimed at promoting international understanding. We have thus decided not to tolerate the presence of any official representatives of the Aznar, Berlusconi, Blair and Bush administrations at our festival. – dpa, 21.03.03: Short Film Festival Oberhausen: Ban on war supporters. The International Short Film Festival Oberhausen has banned official representatives of countries that support the war from attending the festival this year. The organizers announced on Friday that cultural envoys from the countries USA, Great Britain, Spain, and Italy would not be tolerated at the opening or at the award ceremony. They said that the Festival worked to promote international understanding and thus wanted to protest against a warlike policy that condoned countless innocent deaths. – dpa, 21.03.03: [...] (Correction: In the fourth line of the first paragraph it should read: official representatives of the governments (not "cultural envoys"). This is to make it clear that only governmental representatives are excluded from the festival.) – dpa, 21.03.03: [...] The Culture Minister of North Rhine-Westphalia, Michael Vesper (Green Party), sharply criticized this decision, calling on the festival organizers to retract their ban. "I am not in sympathy with this ban", he told dpa. "With it, the organizers will achieve the opposite of what they want." He said one had to differentiate between the government and the normal population, which was mostly against the war in Iraq, and that those involved with culture in particular should be able to distinguish between the two. – Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.03.03: War-free festival zone: Ban for the coalition nations in Oberhausen. What's sauce for Hollywood is sauce for Oberhausen. No actors will be invited to the Oscars who have spoken out against the Iraq war, and the International Short Film Festival in Oberhausen yesterday banned official representatives of nations supporting the war from attending this year's festival (1-6 May). Cultural dignitaries from the United States, Great Britain, Spain, and Italy would not be tolerated, was the message from the Ruhr area. The festival, which sees itself as a forum for promoting better international understanding, aims to protest against a policy that condones innocent deaths. – Neue Ruhr Zeitung, 22.03.03: Commentary. Short circuit in short film. Jörg Bartel. If the muses had to remain silent in the face of war, it would certainly suit the warring parties. But for cultural institutions, it is unacceptable; when dialogue has ceased between politicians and nations, individual artists and their art are called upon to be translators, mediators, bridge-builders. And, rightly, many feel this to be their noblest duty. So the announcement made by the Oberhausen Short Film Festival leaves one speechless, and not only because it is taboo on German soil to make an entire group liable for the fault of the few, even from the purest of motives: to impose a ban on official representatives from nations that support the war is a vulgar gesture of politics, not of culture, of bigoted power, and not of the intellect. It is, what is more, an unoriginal, fatuous, profoundly provincial act – unworthy of an international festival of culture. – General-Anzeiger Bonn, 22.03.03: Protest culture. The war has begun, and intellectuals are critical of America. [...] But sometimes the intelligentia goes too far – and crosses civilized limits. The German Press Agency (dpa) reports that the International Short Film Festival has banned official representatives of governments of "nations that support the war" from attending this year's festival

renzieren, der nicht mehr unterscheiden mag zwischen Individuen und Nationen. So tief sollte die Kultur nicht sinken. Dietmar Kanthak. - Berliner Zeitung, 24.03.03: Tagebuch. Rückfall ins Gute. Von Harald Jähner. [...] Inzwischen haben auch die Veranstalter der Internationalen Kurzfilmtage in Oberhausen gehandelt. Sie haben offiziellen Vertretern der den Krieg befürwortenden Staaten für das Festival Hausverbot erteilt. Dänische, spanische und italienische Kulturminister oder Filmbeauftragte sind damit ein Fall für den Hausmeister und seine Ordnungsdienste. Das berührt schon merkwürdig bei einem Filmfest, das sich auf seinen Diskussionsgeist immer viel eingebildet hat. Mit der Quatschbude Oberhausen ist nun Schluss; der Geist des Haus- und Sprechverbots hält die Kurzfilmtage sauber. Die engagierte Öffentlichkeit Deutschlands - vom Philosophen Sloterdijk kürzlich "Sensibleria" genannt - droht im Konformismus zu versinken. Regierung, Volk und Intelligentsia - alle scheinen sich einig. Selbst der notorisch mürrische Grass ist stolz, ein Deutscher zu sein. Welch ein Rückfall ins Gute! Vor einem Jahr waren Deutschlands Intellektuelle noch stolz, mit der Zustimmung für den Afghanistan-Einsatz der Bundeswehr den moralischen Rigorismus losgeworden zu sein. In Afghanistan lernte Deutschland das Abwägen zwischen Böse und Weniger-Böse, wenn das Gute durch Warten nicht zu haben ist. Nun haben es die Amerikaner geschafft, dass wir in Macht und Gewalt wieder nichts als das Fiese, Egoistische sehen. Das ist keine wirklich erregende Position, besonders wenn sie von allen geteilt wird. Deshalb meldet sich der deutsche Intellektuelle im Augenblick nur lustlos zu Wort und lässt sich, wie diesmal auf der Buchmesse, möglichst wenig aus der Ruhe bringen. Bis auf ein paar kritische Worte zur Friedensbewegung von Wolf Biermann, Wolfgang Hilbig und György Konrad macht man ungerührt Kunst. Am besten, wie in Oberhausen, ohne die anderen. - Der Tagesspiegel, 24.03.03: Matthies meint. Suppengrün zum Kommentar: [...] Kulturoffizielle in vorbeugender Sippenhaft - ein schönes Beispiel für den Geist der Völkerverständigung, den wir auch in Thailand finden, wo ein Hotelier keine US-Bürger mehr aufnimmt. Hier noch ein prägnanter Slogan: Deutsche, kauft nicht bei Amerikanern! Klingt irgendwie vertraut, nicht wahr? - Pressemeldung 3sat, 25.03.03: [...] Nach Abstimmung mit den 3sat-Partnern - ORF, SF, DRS, ARD - erklärt 3sat-Chef Dr. Gottfried Langenstein: "Gerade in schwierigen Zeiten hat die Kultur eine bedeutende Brückenfunktion. Sie darf sich nicht am Stacheldrahtziehen zwischen Völkern beteiligen. Im Gegenteil, sie muss alles daran setzen die Konfrontation durch eine Allianz des Geistes aufzuheben. Sollten die Organisatoren der Oberhausener Kurzfilmtage bei ihrem Hausverbot bleiben, wird sich 3sat aus dem Festival zurückziehen." [...] - Scala. Das Kulturmagazin auf WDR 5, 26.03.03: [...] Gewiss, man darf die Friedensstrategien der deutschen Kulturschaffenden in ihrer weltgeschichtlichen Wirkung nicht überschätzen: Weder hat Albrecht bisher durch intensives Konzertieren den irakischen Diktator von der blutigen Unterdrückung seines Volkes abgebracht noch hat Gass vermocht, durch Abspielen von Kurzfilmen wesentlich zur Sicherheit Israels beizutragen, doch darum geht es unseren Helden ja auch nicht. So wie bis jetzt noch keine Friedensdemo hierzulande zu irgendeiner irakischen Einrichtung gezogen ist, so ist die Tapferkeit der Albrechts und Gassens ausschließlich gegen die kapitalistische Supermacht im Westen gerichtet. [...] - Die Zeit, 03.04.03: Das Letzte. [...] Es kämpfe hinfort ein jeglicher an seinem Platz: die Oberhausener gegen die kriegsbefürwortenden Staaten, die kriegsbefürwortenden Staaten gegen den Fußball, die Bad Segeberger Ärztekammer gegen ihre Betroffenheit und der ZEIT-Redakteur gegen die Fliegen. "Hugh!", sagte in solchen Fällen Winnetou. FINIS -

(1-6 May). Official representatives from the USA, Great Britain, Spain, and Italy would not be tolerated at the opening or the award ceremony. Organizers said the Festival was protesting against an aggressive policy that condoned innocent deaths. What causes this sort of collective "guilty" verdict? Blindness - or fanaticism? rage - or madness? At any rate, a state of mind that has given up making distinctions, that no longer cares to differentiate between individuals and nations. Culture should not sink so low. Dietmar Kanthak. - Berliner Zeitung, 24.03.03: Diary. Relapse into goodness. By Harald Jähner. [...] The organizers of the Short Film Festival in Oberhausen have now also acted. They have banned official representatives of countries that support the war from attending the festival. This makes Danish, Spanish, and Italian culture ministers a case for the caretaker and his staff. This seems strange for a film festival that has always been proud of its spirit of discussion. Oberhausen is now no longer a place for idle talk; the Short Film Festival will be kept clean by the spirit of bans on attendance and speech. The politically engaged public of Germany - which the philosopher Sloterdijk recently called the "sensibleria" - seems to be sinking into conformity. The government, the people, and the intelligentsia - all seem unanimous. Even the notoriously surly Grass is proud to be German. What a relapse into goodness! A year ago, Germany's intellectuals were still proud of having got rid of a too rigorous moral stance when the deployment of German troops in Afghanistan was approved. In Afghanistan, Germany learnt to weigh up evil and less evil, in cases where waiting does not produce good. Now the Americans are making us once more see nothing but nastiness and egoism in power and force. There is nothing really exciting about this attitude, particularly when it is shared by everyone. That is why German intellectuals are speaking out without enthusiasm, and not getting worked up, like at this year's book fair. Except for a few critical words on the peace movement from Wolf Biermann, Wolfgang Hilbig, and György Konrad, people continue to produce art unmoved. If possible, as in Oberhausen, without the others. - Der Tagesspiegel, 24.03.03: Matthies' Opinion. A garnish to the commentary: [...] Cultural dignitaries temporarily made liable on a collective basis - a good example of the spirit of international friendship, one we also find in Thailand, where a hotelier is refusing to take in US citizens. Here's another catchy slogan: Germans, do not buy from Americans! Sounds familiar, doesn't it? - Press report 3sat, 25.03.03: [...] After consultation with 3sat's partners - ORF, SF, DRS, ARD -, 3sat director Dr. Gottfried Langenstein announced: "Particularly in difficult times, culture has an important bridge-building function. It must not take part in the aggressive tug-of-war between the nations. Instead, it must try to offset the confrontation through an alliance of like minds. If the organizers of the Oberhausen Short Film Festival insist on their ban, 3sat will withdraw from the festival." [...] - Scala. The culture magazine program on WDR5, 26.03.03 [...] Certainly, the effect on the course of world history had by the peace strategies of German producers of culture should not be overestimated: Albrecht's intensive concertizing has not deterred the Iraqi dictator from oppressing his people, nor has Gass managed to contribute in greatly to the security of Israel by showing short films, but that is not what our heroes want. Just as no peace demonstration in this country has targeted any Iraqi institution, the bravery of Albrecht and Gass is directed solely against the capitalist superpower in the West. [...] - Die Zeit, 03.04.03: The Last Word. [...] Everyone should fight where they are from now on: the Oberhauseners against the states supporting the war, the states supporting the war against athlete's foot, the Bad Segeberger Medical Council against their "sadness", and the ZEIT journalist against the flies. "How!" is what Winnetou said in such cases. FINIS -

Dr. Lars Henrik Gass
Festivalleiter
Internationale Kurzfilmtage Oberhausen

Dr. Lars Henrik Gass
Festival Director
International Short Film Festival Oberhausen

Institutionelle Partner Institutional Partners

der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen of the International Short Film Festival Oberhausen

Argentinien Argentina

Goethe-Institut Buenos Aires; Universidad del Cine, Buenos Aires

Australien Australia

Australian Film, Television and Radio School, Sydney

Belgien

Argos, Brüssel

Bulgarien Bulgaria

National Film Center, Sofia

VR China

Hong Kong Arts Centre; Videotage, Hongkong; City University of Hong Kong; Beijing Film Academy; BizArt, Shanghai; He Xiangning Art Gallery, Shen Zhen

Dänemark Denmark

Dansk Filminstitut, Kopenhagen; Filmkontakt Nord, Kopenhagen

Deutschland Germany

Aufbaustudium Film - Filmwerkstatt und Universität Hamburg; Bergische Universität, Wuppertal; Café Transatlantik, Oberhausen; City O. Management, Oberhausen; Deutsche Film- und Fernsehakademie, Berlin; Bauhaus Universität Weimar; Filmakademie Baden-Württemberg, Ludwigsburg; Film-Bibliothek im Filmmuseum, Berlin; Filmbüros der Länder; Filmtheater Betriebe H. Pesch & Co. OHG, Oberhausen; Goethe-Institut Inter Nationes, 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; Kulturschock, Oberhausen; Kunsthochschule für Medien Köln; KurzFilmAgentur, Hamburg; Stadt Oberhausen, Dez. 4/Bereich 1-4/Schule; TMO, Oberhausen; Werkleitz Biennale, Tornitz

Estland Estonia

Estonian Film Foundation, Tallinn

Finnland Finland

The Finnish Film Foundation, Helsinki

Frankreich France

ARTE, Straßburg; Fearless Medi@terranée, Marseille; Festival international du court métrage, Clermont-Ferrand; Rencontres Cinématographiques - Festival tous courts, Aix-en-Provence; Uni-france Film, Paris; Vidéochroniques, Marseille

Griechenland Greece

Greek Film Centre, Athen; International Short Film Festival Drama

Großbritannien Great Britain

British Council - Films, TV & Video Department, London; London Film and Video Development Agency, FVDA; LUX, London

Indien

PSBT, Neu Delhi; National Institute of Design, Ahmedabad; Film & Television Institute of India, Pune

Indonesien Indonesia

Konfiden (Komunitas Film Independen), Jakarta

Iran Iran

DEFC, Teheran; Iranian Young Cinema Society, Teheran

Irland Ireland

Murphy's International Cork Film Festival

Island Iceland

Islandic Film Fund, Reykjavik

Italien Italy

Invideo, Mailand; Torino International Film Festival

Japan Japan

CG-ARTS Kyokai, Tokio; Eiga Bi Gatsuko (The Film School of Tokyo); International Animation Film Festival Hiroshima; Kyoto Student Film Festival; Kyoto University of Art and Design; Mito Short Film & Video Festival; Nippon Kogakuin (Nippon Engineering College), Tokio; Pia Film Festival, Tokio; Seika Universität, Kyoto

Jugoslawien Yugoslavia

Belgrad Film Festival

Kanada Canada

Festival Int. Nouveau Cinéma Nouveaux Médias, Montréal; Giv, Montréal; National Film Board of Canada, Montreal; Ottawa International Animation Festival; Téléfilm Canada, Montréal; V-Tape, Toronto; Video Out Distribution, Vancouver; Vidéographe, Montréal; Videopool, Winnipeg

Kolumbien Colombia

Cinamateca Distrial, Bogotá; Goethe-Institut Bogotá

Kroatien Croatia

International Festival of New Film Split

Kuba Cuba

Deutsche Botschaft, Havanna; EICTV, Havanna; Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Havanna

Lettland Latvia

National Film Center of Latvia, Riga

Libanon Lebanon

ALBA, Beirut; IESAV, Beirut

Litauen Lithuania

Goethe-Institut Vilnius; Kunsthochschule Vilnius; Litauisches Filmstudio, Vilnius; Litauische Musikakademie, Vilnius

Marokko Morocco

Festival du court métrage méditerranéen de Tanger

Neuseeland New Zealand

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

Filmschule Lillehammer; Goethe Institut Oslo; Norsk Film Institutt, Oslo

Österreich Austria

Austrian Film Commission, Wien; Hochschule für angewandte Kunst, Wien; Hochschule für Film und Fernsehen, Wien; Sixpack Film, Wien

Polen Poland

Etudia Film Festival, Krakau

Russland Russia

Cinefantom, Moskau; Höhere Regiekurse, Moskau; Lenfilm-Studio für Dokumentarfilme, St. Petersburg; Nadeshda Studio, Jekaterinburg; VGIK, Moskau

Schweden Sweden

Svenska Filminstitutet, Stockholm

Schweiz Switzerland

Agence Suisse du court métrage, Lausanne; Internationales Filmfestival Locarno; Solothurner Filmtage

Singapur Singapore

Goethe Institut Singapur; Singapore International Film Festival

Slowakische Republik Slovakian Republic

Kunstakademie, Bratislava; Soros Center, Bratislava; VSMU, Bratislava

Südkorea South Korea

Busan Asian Short Film Festival; Indiestory, Seoul; Mirovision, Seoul

Thailand Thailand

Thai Film Foundation, Bangkok

Ungarn Hungary

Filmunio, Budapest; Hungarian Filmweek, Budapest

USA USA

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

Venezuela Venezuela

CNAC, Caracas

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

Rosa Barba (Köln), Christel Baridon (Marseille), Klaus Benken (Berlin), Chicca Bergonzi (Lausanne), Heinrich Blömeke (Neu Delhi), Christian Boros (Wuppertal), Kathrin Brinkmann (Mainz), Andrés Burbano (Bogotá), Claudio Caldini (Buenos Aires), Stavros Chassapis (Athen), Philip Cheah (Singapur), Inge Classen (Mainz), Rocco Clein (Köln), Sabina Eremeeva (Moskau), Gareth Evans (London), Manfred Feddeler (Oberhausen), Matthias Franzmann (Erfurt), Reinhard Frind (Oberhausen), Susanne Funderich (Oberhausen), Karlo Funk (Tallinn), Tina Funk (Berlin), Daniel Gasenzer (Essen), Nicole Gingras (Montreal), Barbara Häbe (Straßburg), Christian Hanussek (Berlin), Christian Höller (Wien), Matthias Hörstmann (Köln), Theda Kluth (Düsseldorf), Wolfgang Kral (Düsseldorf), Sylvain Levesque (Montreal), David Levine (New York), Bojana Makavejev (Belgrad), Olga Mjasnikova (Moskau), Olaf Möller (Köln), Rosi Mohrmann (Oberhausen), Folco Nähter (Bogotá), Susan Oxtoby (Ontario), Heike Paschetag (Oberhausen), Jürgen Pesch (Oberhausen), Claudia Prado (Mexico City), Józef Robakowski (Łódź) Petra Rockenfeller (Oberhausen), Klaus-Martin Schmidt-Waldbauer (Oberhausen), Daniel Schranz (Oberhausen), Sergej Semljanuchin (Moskau), Irma Simanskyte (Vilnius), Hajo Sommers (Oberhausen), Luis Carlos Sotelo (Bogotá), Michael Urban (Oberhausen), Ian White (London), Akram Zaatar (Beirut), Željimir Žilnik (Novi Sad).

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

Gulnara Abikeyeva, Kasachstan Kazakhstan



1979-1984 B.A. Filmwissenschaft und Filmkritik an der Moskauer Filmhochschule VGIK; 1988-1990 Doktor der Kunst an der VGIK Moskau; 1984-87 Literaturredakteurin des staatlichen kasachischen Filmstudios; 1992-94 Chefredakteurin des staatlichen kasachischen Filmstudios; 1992-94 Chefredakteurin des *Asia-Kino*-Magazins in Kasachstan; 1994-95 Autorin und Produzentin der Fernsehendung *Asia-Kino präsentiert*; 2002 Gastprofessur an der University of Pittsburgh; seit 1997 Professorin an der Kasachischen Staatsakademie der Künste (benannt nach T. Dzurgenev); seit 1997 Programmkoordinatorin, Soros Foundation Kasachstan; ausgewählte Publikationen: *Central Asian Cinematography, 1990-2001, Alma Ata 2001.*

1979-1984 Bachelor of film research and film critic, VGIK (All-Union Institute of Cinema), Moscow, Russia; 1988-1990 Doctor of Arts, VGIK, Moscow, Russia; 1984-87 literary editor, Kazakh-film studio; 1992-94 editor-in-chief, *Asia-Kino* magazine, Kazakhstan; 1994-95 author and producer of the TV program *Asia-Kino presents*; 2002 visiting assistant professor, University of Pittsburgh; 1997-present professor, Kazakh State Academy of Arts named after T. Dzurgenev; 1997-present program coordinator, Soros Foundation Kazakhstan; selected publication: *Central Asian Cinematography, 1990-2001, Almaty 2001.*

Claudio Caldini, Argentinien Argentina



geboren 1952 in Buenos Aires; seit 1970 Experimentalfilmschaffender; Studium am Centro Experimental des Instituto Nacional de Cinematografía, Argentinien; Studium des Modernen Tanzes (nach Mary Wigman) bei Rolf Gelewsky, Brasilien; Filmseminare bei Werner Nekes und Werner Schroeter am Goethe Institut Buenos Aires; Musiker traditioneller indischer Musik (Hindustani); Komponist elektronischer Musik; Lichtgestaltung beim Theater; Dozent des CIEVIC (Centro de Investigación y Experimentación en Cine y Video), Buenos Aires; Film und Video-Kurator im Museum für Moderne Kunst, Buenos Aires.

born in 1952 in Buenos Aires; since 1970 experimental filmmaker; studied at the Centro Experimental des Instituto Nacional de Cinematografía, Argentina; studied Modern Dance (Mary Wigman) under Rolf Gelewsky, Brazil; film seminars by Werner Nekes and Werner Schroeter at the Goethe Institut Buenos Aires; musician of traditional Indian music (Hindustani); composer of electronic music; theatre lighting designer; lecturer at CIEVIC (Centro de Investigación y Experimentación en Cine y Video), Buenos Aires; film and video curator at the Museum for Modern Art, Buenos Aires.

Connie Lam Suk Yee, VR China People's Republic of China



Leiterin der Film- und Videoabteilung des Hongkong Arts Centre; sie arbeitet sehr eng mit unabhängigen und visuellen KünstlerInnen in Hongkong zusammen, unterstützt und promoted sie; ihre vielen verschiedenen Tätigkeitsbereiche umfassen u. a. Aufgaben in administrativen und finanziellen Bereichen des Kunstbetriebs; außerdem tätig als Festivalkuratorin, Jurymitglied bei Videowettbewerben, Videoregisseurin, Vorstandsmitglied unabhängiger Filmemacherorganisationen, Beraterin einer Reihe von KünstlerInnengruppen; Connie Lam ist sehr stark in der Hongkonger Kunstszene verwurzelt; Videografie: 1997 *Love Diary I*; 1998 *I Am a Woman; Our Virtual Memory.*

Manager of the "Film and Video" division of the Hong Kong Arts Centre; she works very closely with Indies and visual artists in Hong Kong; her many different roles include art administrator, fundraiser for art organizations, festival curator, juror for video competition, video-maker, promoter of independent film and video, board member of independent filmmaker organizations, and advisor to a number of visual art groups; Connie has a strong commitment to the art scene of Hong Kong; videography: 1997 *Love Diary I*; 1998 *I Am a Woman; Our Virtual Memory.*

Cecilia Lundqist, Schweden Sweden



geboren 1972 in Eskilstuna, Schweden; 1994-99 University College of Arts, Crafts and Design, Art Department, Stockholm; 1999-2000 Royal College of Art, Video Department, Stockholm; ihre Animationsvideos wurden weltweit gezeigt; ihre Videoarbeiten sind zum Beispiel im Museum für Moderne Kunst in Stockholm vertreten; zurzeit lebt und arbeitet sie in Stockholm; ausgewählte Videos: 1997 *Trim*; 1999 *Souvenir; Rebus*; 2000 *Absolutely Normal; Beware of Playing Children*; 2001 *C; Emblem*; 2003 *Smile*; ausgewählte Einzelausstellungen: YEANS artspace, Göteborg, Schweden; Index, Stockholm, Schweden; Museum für Moderne Kunst c/o Artnode, Zeitgenössische Filme & Videos, Schweden.

born 1971 in Eskilstuna, Sweden; 1994-99 University College of Arts, Crafts and Design, Art Department, Stockholm; 1999-2000 Royal College of Art, Video Department, Stockholm; artist working with animated videos which have been screened at numerous occasions worldwide; is represented with video works for instance at the Museum of Modern Art in Stockholm; currently living and working in Stockholm; selected videos: 1997 *Trim*; 1999 *Souvenir; Rebus*; 2000 *Absolutely Normal; Beware of Playing Children*; 2001 *C; Emblem*; 2003 *Smile*; selected solo exhibitions: YEANS artspace, Gothenburg, Sweden; Index, Stockholm, Sweden; Museum of Modern Art c/o Artnode, Contemporary Film & Video, Sweden.

Jury des Ministeriums für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen
 Jury of the North Rhine-Westphalia Government Ministry of Urban Development and Housing, Culture and Sport

Theda Kluth Köln, **Ronald Herzog** Bielefeld, **Michael Kohler** Bochum, **Susanne Reck** Berlin, **Barbara Schweizerhof** Berlin

Jury der Internationalen Filmkritik (FIPRESCI) Jury of the International Film Critics (FIPRESCI)

Bernard Bastide Paris, **Sibylle Darendorf** Berlin, **Sasa Radojević** Belgrad

Ökumenische Jury Ecumenical Jury

Manfred Burger Hamburg, **Markus Buss** Dreieich, **Waltraud Verlaquet** Fayence, **Astrid Polz-Watzenig** Graz, **Eberhard Streier** Essen

Kino Jury Cinema Jury

Hans-Jörg Blondiau Brühl, **Patrick Gratian** Marseille, **Ute Mader** Leverkusen

Jurys des Kinder- und Jugendfilmwettbewerbs Juries of the Children's and Youth Film Competition

Katharina Drescher 10 Jahre, **Junisa Hull** 11 Jahre, **Nadine Jansen** 10 Jahre, **Gerrit Placinski** 10 Jahre, **Luca Zimmermann** 9 Jahre
Lisa-Marie Becker 12 Jahre, **Malta Bloch** 14 Jahre, **Jana Erlenkamp** 13 Jahre, **Mona Gabler** 14 Jahre, **Kai Lander** 14 Jahre

Deutsche Jury German Jury

Ralf Rückauer



geboren 1970 in Karlsruhe; Redakteur und verantwortlich für das Laboratorium "quantum" der Redaktion *Das kleine Fernsehspiel* im ZDF; Entwicklung innovativer Sendeformate für ZDF und 3sat. born in 1979 in Karlsruhe, Germany; in charge of the "quantum" laboratory, *Das kleine Fernsehspiel*, at the German public TV station ZDF; development of innovative program formats for ZDF and 3sat.

Nicolaus Schafhausen



geboren 1965 in Düsseldorf; seit 1998 Direktor des Frankfurter Kunstvereins; seit 2003 freier Kurator für das Nordic Institute for Contemporary Art, nifca, Helsinki; Künstler und Berater. born in 1965 in Düsseldorf; since 1998 director of the Frankfurter Kunstverein; since 2003 freelance curator at the Nordic Institute for Contemporary Art, nifca, Helsinki; artist and advisor.

Stefanie Schulte-Strathaus



geboren 1969; seit 1992 bei den Freunden der Deutschen Kinemathek in Berlin, dort seit 1994 Programmleiterin im Kino Arsenal; seit 2002 Mitglied im Auswahlkomitee des Internationalen Forums des Jungen Films. born in 1969; since 1992 working with the Friends of the German Film Archive in Berlin, since 1994 program director at the Arsenal Cinema; since 2002 member of the selection committee of the international forum of new cinema.

Preise Awards

Die Internationale Jury vergibt folgende Preise: The International Jury will award the following prizes:

- den **Großen Preis der Stadt Oberhausen**, dotiert mit € 7.500, the Grand Prize of the City of Oberhausen (€ 7,500),
- **zwei Hauptpreise**, dotiert mit jeweils € 3.500, two Principal Prizes (€ 3,500 each),
- den **ARTE-Preis für einen europäischen Kurzfilm**, dotiert mit € 2.500, the Arte Prize for a European short film (€ 2,500),

Die Jury des Ministeriums für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen vergibt einen Preis, dotiert mit € 2.500. The Jury of the North Rhine-Westphalia Government Ministry of Urban Development and Housing, Culture and Sport will award a prize (€ 2,500).

Die Jury der FIPRESCI (Jury der Internationalen Filmkritik) vergibt einen Preis, dotiert mit € 1.500. The Jury of the FIPRESCI (Jury of International Film Critics) will award a prize (€ 1,500).

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

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

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

Die Jury des deutschen Wettbewerbs vergibt folgende Preise: The Jury of the German Competition will award the following prizes:

- den **Preis für den besten Beitrag des Deutschen Wettbewerbs**, dotiert mit

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

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

Die MuVi-Jury vergibt folgende Preise für das beste deutsche Musikvideo: The MuVi-Jury will award the following prizes for the best German music video:

- den **1. Preis**, dotiert mit € 2.500, the 1. Prize (€ 2,500),
- den **2. Preis**, dotiert mit € 1.500, the 2. Prize (€ 1,500),
- den **3. Preis**, dotiert mit € 1.000, the 3. Prize (€ 1,000).

Die MuVi-Preisgelder werden von Diebels gestiftet. The prize money for the MuVi is donated by Diebels.

Der MuVi-Online Publikumspreis für das beste deutsche Musikvideo, dotiert mit € 500, wird ebenfalls von Diebels gestiftet. The prize money for the MuVi Online Audience Award, amounting to € 500, is also donated by Diebels.

Preise und Prämien sind für die RegisseurlInnen bestimmt. The awards and premiums will be given to the film directors.

Zeitplan Timetable

Lichtburg

Gloria

Star

Andere Orte

1. Mai 2003, Donnerstag Thursday

8.30				
10.30			Kinder- und Jugendkino: "Anders sein" (ab 8 Jahre)	
14.30			Kinder- und Jugendkino: "Anders sein" (ab 12 Jahre)	
17.00		Preisträger anderer Festivals		Studio: 16.30-21.00 film<lokal> Costa Vece, "La fin du monde"
19.30	Eröffnung			
21.00				Empfang im Ebertbad

2. Mai 2003, Freitag Friday

8.30	Kinder- und Jugendfilmwettbewerb 1 (8-10 Jahre)			
10.30	re<lokal>isierung 1: Ici et ailleurs	Kinder- und Jugendfilmwettbewerb 2 (14-16 Jahre)		
11.00			Kinder- und Jugendkino: Sonderprogramm (ab 3 Jahre)	Studio: 11-24.00 film<lokal> Costa Vece, "La fin du monde"
12.30	Internationaler Wettbewerb 1: Geschichtsunterricht Claudio Caldini	Marina Gržinić/Aina Šmid 1: The Zero Before the One		
14.30		re<lokal>isierung 2: Displacing Time and Space		
17.00	MuVi International	re<lokal>isierung 3: War. Local Traces		
20.00	Internationaler Wettbewerb 2: Stromausfall	Marina Gržinić/Aina Šmid 2: The Zero Before the One - C'est la guerre		
22.30	Dušan Makavejev 1	Wiederholung Internationaler Wettbewerb 1		
23.00				Party im Ebertbad mit DJ Kazi Lenker, DJ DSL und VJane annahd

3. Mai 2003, Samstag Saturday

10.30	Deutscher Wettbewerb 1	Wiederholung Internationaler Wettbewerb 2	Kinder- und Jugendkino: "Anders sein" (ab 6 Jahre)	
11.00				Studio: 11-24.00 film<lokal> Thomas Steffl, "Helikopter"
12.30	Internationaler Wettbewerb 3: Aus dem Bilderbuch	re<lokal>isierung 4: Heute leben wir		
14.30	Deutscher Wettbewerb 2	Dušan Makavejev 2	Kinder- und Jugendkino: "Anders sein" (ab 10 Jahre)	
17.00	MuVi-Preis	re<lokal>isierung 5: Vermessung des Territoriums		
20.00	Internationaler Wettbewerb 4: Die lieben Verwandten	Münchner Gruppe 1		
22.30	re<lokal>isierung 6: Experimente mit der Wahrheit	Wiederholung Internationaler Wettbewerb 3		
23.00				Lounge, im Pavillon der Luise-Albertz- Halle: Musik mit Niobe und Thomas Meinecke

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

Lichtburg

Gloria

Star

Andere Orte

4. Mai 2003, Sonntag Sunday

10.30	Deutscher Wettbewerb 3	Wiederholung Internationaler Wettbewerb 4	Wiederholung Kinder- und Jugendkino: Sonderprogramm (ab 3 Jahre)	
11.00				Studio: 11-24.00 film<lokal> Albert Weis, "disposition"
12.30	Internationaler Wettbewerb 5: Zeitprägung	re<lokal>isierung 7: Middle East: Many Stories		
14.30	Internationaler Wettbewerb 6: Deorganisiert	re<lokal>isierung 8: Not-quite/Not right	Kinder- und Jugendkino: MuVi (ab 14 Jahre)	
17.00	Deutscher Wettbewerb 4	Wiederholung Internationaler Wettbewerb 5		
20.00	Internationaler Wettbewerb 7: Bei sich	re<lokal>isierung 9: Podiumsdiskussion mit den KuratorInnen		
22.30	Münchner Gruppe 2	Wiederholung Internationaler Wettbewerb 6		
23.00				Lounge, im Pavillon der Luise-Albertz-Halle: Musik mit Peggy Förster und Lars Henrik Gass

5. Mai 2003, Montag Monday

8.30	Kinder- und Jugendfilmwettbewerb 3 (10-12 Jahre)		Produzententag:	
10.30	Kinder- und Jugendfilmwettbewerb 4 (12-14 Jahre)	re<lokal>isierung 10: Eine zentripetale Bewegung	10.30 Begrüßung 10.45-11.30 Einführung 11.30-12.00 Digital Imaging am Set 12.00-12.30 Postproduction Workflow	Studio: 11-24.00 film<lokal> Markus Schinwald, "Diarios"
11.00			12.30-13.00 Interaktive Zukunft und digitale Archive 16.30-17.00 Kalkulieren mit HD 17.00-19.00 Diskussion 20.00 Kurzfilmprogramm mit aktuellen HD-Produktionen	
12.30	Internationaler Wettbewerb 8: Tiefenschärfe	re<lokal>isierung 11: Abgrenzung - Eingrenzung - Ausgrenzung		
14.30	14.30-16.30 Produzententag	Wiederholung Internationaler Wettbewerb 7		
17.00	Starthilfe: Hochschulfilme aus NRW	re<lokal>isierung 12: Zur Relokalisierung des Schreckens Dušan Makavejev 3		
20.00	Internationaler Wettbewerb 9: Hin und weg			
22.30	re<lokal>isierung 13: Die Haut des filmischen Körpers	Wiederholung Internationaler Wettbewerb 8		
23.00				Lounge, im Pavillon der Luise-Albertz-Halle: Bernd Friedmann

6. Mai 2003, Dienstag Tuesday

8.30	Kinder- und Jugendfilmwettbewerb 5 (5-7 Jahre)			
10.30	re<lokal>isierung 14: Politics Economics	Kinder- und Jugendfilmwettbewerb 6 (14-16 Jahre)		
11.00				Studio: 11-24.00 film<lokal> Dominique Gonzales-Foerster, "Sturm"
12.30	Internationaler Wettbewerb 10: Lagebericht	re<lokal>isierung 15: Unsichtbare Grenzen		
14.30	re<lokal>isierung 16: Fenster zur Welt	Wiederholung Internationaler Wettbewerb 9		
17.00	Wiederholung MuVi-Preis und MuVi International Preisverleihung	Wiederholung Internationaler Wettbewerb 10		
20.00				

Archiv der Kurzfilmtage Archive of the Festival

Seit Ende der 50er-Jahre kaufen die Kurzfilmtage Filmkopien aus den Wettbewerben an. Durch die kontinuierliche Sammlung über nunmehr vier Jahrzehnte ist ein einzigartiger Schatz von derzeit über 1.200 Filmkopien und Videos entstanden.

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

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

Since the end of the 50s the festival has been buying prints from the competition programs. The continuous collection of films over a period of four decades has led to a unique treasure holding more than 1,200 films and videos.

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

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

Bitte wenden Sie sich an Please contact

Carsten Spicher
Fon +49-208-825-2319
Fax +49-208-825-5413
spicher@kurzfilmtage.de

Kurzfilmtage Verleih Film Distribution of the Festival

Der Verleih der Kurzfilmtage bietet für nicht-gewerbliche Vorführungen in der ganzen Welt über 200 Titel an.

Jährlich werden diese um rund 40 neue Titel aus den Wettbewerben des jeweiligen Festivals erweitert, hinzu kommen Beiträge aus den Sonderprogrammen und die MuVi-Rolle, die sämtliche für den MuVi-Preis nominierten Clips umfasst. Es können einzelne Titel oder aber komplette Programme ausgeliehen werden. Wir beraten Sie gerne bei der Auswahl und stellen auch Programme nach Ihren Vorstellungen zusammen. Die Vorführungen können auf Wunsch von einem Mitglied der Auswahlkommissionen vorgestellt werden, das Filmprogramm kann so um Einführungen und anschließende Diskussion erweitert werden. Das jährliche Verleihprogramm finden Sie auf unserer Website; es kann auf Anfrage auch versandt werden.

The distribution of the International Short Film Festival Oberhausen offers more than 200 titles for non-profit screening worldwide.

Every year we purchase about 40 new titles from the current festival competitions for distribution as well as contributions from the Special Programs and the MuVi reel which comprises, all current MuVi Award nominees. It is possible to book individual films or complete programs. On request, members of the Festival's Selection Committee will accompany and introduce the films adding introductions and subsequent discussions to the film programs. The annual distribution program is available on our website and will also be sent out to you on request.

Bitte wenden Sie sich an Please contact

Melanie Piguel
Fon +49-208-825-2652
Fax +49-208-825-5413
info@kurzfilmtage.de

Der Filmmarkt The Film Market

Der Filmmarkt befindet sich in diesem Jahr im NH Hotel in fußläufiger Nähe zu den anderen Festivalorten. Im Filmmarkt stehen alle Videokassetten, die eingereicht und nicht zurückgefordert wurden, zur individuellen Sichtung zur Verfügung. Der Filmmarkt gibt akkreditierten Fachleuten die Möglichkeit, aus den ca. 4.800 eingesandten Filmen und Videos, entsprechend den spezifischen Anforderungen von Sendern, Festivals, Verleihern u. ä., zu sichten und anhand der Kontaktadressen des Kataloges für ihre Arbeit auszusuchen. Detaillierte Register erleichtern die Suche. Als ein weiterer Service steht der Filmmarktkatalog online das ganze Jahr über passwortgeschützt für Fachleute zur Verfügung.

This year, the film market can be found at the NH Hotel in walking distance to the other festival venues. At the film market all video tapes which have been submitted and not requested back are made available for individual viewing. The film market offers accredited experts and industry representatives the opportunity to select from approximately 4,800 films and videos according to the specific demands and selection criteria of TV channels, distributors and festivals etc. by using the contact addresses in our catalogue. Detailed indexes facilitate the search. As an additional service during the year, an online film market catalogue is available to industry representatives and experts. It can be accessed only by password.

Bitte wenden Sie sich an Please contact

Hilke Doering
Fon +49-208-825-2899
Fax +49-208-825-5413
doering@kurzfilmtage.de

Internationaler Wettbewerb

International Competition



Zahlen und Tendenzen Trends and Figures

3661 Beiträge wurden zum Internationalen Wettbewerb der Kurzfilmtage eingereicht. Die Einreichungen kamen aus 76 Ländern. Aus dieser Vielzahl wurden 70 Beiträge aus 37 Ländern für den Internationalen Wettbewerb ausgewählt, darunter eine deutsche Produktion.

Im diesjährigen Internationalen Wettbewerb der Kurzfilmtage sind wieder viele kleinere Filmnationen vertreten. Mit je einem Film dabei sind zum Beispiel Kasachstan, Tschechische Republik, Südafrika und Albanien. Nach einer deutlichen Steigerung 2002 ist die Zahl der Filme aus Lateinamerika auch 2003 wieder gestiegen. Unter den sieben Beiträgen aus dieser Region sind auch Filme aus Ländern wie Peru oder Kolumbien, in denen unter sehr schwierigen Bedingungen wenige Kurzfilme produziert werden. Spitzenreiter ist in diesem Jahr wieder Großbritannien mit 8 Beiträgen, gefolgt von den USA und Frankreich mit je 6 Filmen.

Die Kurzfilmtage zeigen in diesem Jahr sieben Welturaufführungen und 20 internationale Premieren; 32 Beiträge werden erstmals in Deutschland zu sehen sein.

Die in den vergangenen Jahren bereits absehbare Tendenz hin zu Videoformaten hat sich in diesem Jahr nochmals massiv verstärkt, so sind nur noch 23 Beiträge in Filmformaten zu sehen, die übrigen Beiträge wurden auf Video produziert. Von diesen sind bereits gut die Hälfte digitale Formate. 36 Beiträge sind kürzer als zehn Minuten, 17 dauern zwischen zehn und 20 Minuten, und eine ungewöhnlich hohe Zahl von 17 Beiträgen ist über 20 Minuten lang.

Auswahlkommission Selection Committee

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

3661 films have been submitted for the International Competition of this year's International Short Film Festival Oberhausen. Entries came from 76 different countries. From this large number, 70 films from 37 countries were selected for the International Competition, including one German production.

Again a noticeable number of films in this year's international competition comes from smaller film nations. Represented with one film each are, for example, Kazakhstan, the Czech Republic, South Africa and Albania. Following a clear rise in 2002, the number of entries from Latin America has again increased in 2003. The seven contributions from this region include films from countries like Peru or Colombia where only a handful of short films are produced and this under extremely difficult conditions. With eight films, Great Britain has taken the lead again followed by the USA and France with six films each.

There will be seven world premieres and 20 international premieres. 32 of the films will be shown for the first time in Germany.

A trend that became visible already last year has been confirmed again: only 23 contributions were shot on film, all the others are video productions, more than half of them in digital formats. 36 films are ten minutes or less, 17 contributions are between ten and 20 minutes, and 17 films, an unusually high number of contributions, are longer than 20 minutes.

Geschichtsunterricht History Lessons Freitag 2.5.03 12.30 Uhr Lichtburg

Conversation de salon Living Room Conversation Unterhaltung im Wohnzimmer

Frankreich 2002
8', Beta SP/PAL, Farbe
arabisch mit dt. Untertiteln

Regie Danielle Arbid
Schnitt Tina Baz
Kamera Isabelle Razavet
Produktion Movimento Production
40, rue Paradis
F-75010 Paris
Fon +33-1-424 601 66
Fax +33-1-424 602 70
E-Mail info@movimento.fr

Internationale Erstaufführung
International Premiere

"Zehn Jahre nach dem Krieg im Libanon treffen sich vier Frauen im Wohnzimmer meiner Mutter. Sie sprechen vom Krieg, so wie sie über ihre Diäten sprechen ..." "Ten years after the war in Lebanon four women meet in my mother's living room. They talk about the war like they talk about their diets ..."



Bio-/Filmografie
geboren 1970 in Beirut; studierte Literatur und Journalismus in Paris; sechs Jahre Tätigkeit als Journalistin für Printmedien; seit fünf Jahren beschäftigt sie sich in Spiel- und Dokumentarfilmen mit dem Nahen Osten; 1998 *Raddeem*; 1999 *Le passeur*; 2000 *Seule avec la guerre*; 2002 *Etrangère*; *Aux frontières*.

Black Spring Schwarzer Frühling

Frankreich/Belgien/Luxemburg
2002
26', Beta SP/PAL, Farbe
englisch

Regie, Drehbuch, Kamera Benoît Dervaux
Schnitt Jean Thomé
Darsteller Serge Anagonou, Simone Gomis, Georgette L. K. Lobe u. a.
Produktion Derives
E-Mail derives@skynet.be
Produktion Heure d'Été Production
E-Mail summertime.films@wanadoo.fr
Int. Vertrieb Idéale Audience
International
6, rue de l'Agent Bailly
F-75009 Paris
E-Mail scott@ideale-audience.com

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Black Spring hinterfragt die Art und Weise, wie wir afrikanische Körper in Bewegung wahrnehmen. Wie können wir die vielen Klischees überwinden, die durch unsere rein westliche Sichtweise von Afrika entstehen? *Black Spring* questions our way of looking at African bodies in movement. How can we surpass the numerous clichés that arise from our purely Western perception of Africa?



Bio-/Filmografie
geboren 1966; 1990 Studium an der École supérieure artistique "Institut des Arts de Diffusion", Louvain-La-Neuve, Section Image Promotion; 1994 *Gigi et Monica*; 1996 *Gigi, Monica ... & Bianca*; 2000 *La devinière*; 2001 *A Dimanche*.

Cows Rinder

Argentinien 2002
4', Beta SP/PAL, Farbe
englisch

ein Video von Gabriela Golder
Int. Vertrieb Heure Exquise
Guillaume Demeys
Le Fort - Av. de Normandie - BP 113
F-59370 Mons-en-Baroeul
Fon +33-3-204 324 32
Fax +33-3-204 324 33
E-Mail exquise@nordnet.fr
<http://www.exquise.org>

Welturaufführung
World Premiere

25. März 2002, Rosario, Argentinien. Ca. 400 Menschen schlachteten Rinder, die ein Transportlaster kurz zuvor bei einem Unfall auf der Straße verloren hat. March 25th, 2002, Rosario, Argentina. About 400 people slaughtered the cows that some minutes before had spread on the asphalt when the truck transporting them had an accident.



Bio-/Filmografie

geboren 1971 in Buenos Aires; Filmstudium an der Filmhochschule in Buenos Aires; Aufbaustudium an der Universität von Santiago de Compostela, Spanien; 1999-2000 M.A. in Hypermedia am CICV Pierre Schaeffer, Paris; seit 2002 Entwicklung eines Installationsprojekts an der KHM, Köln; zahlreiche Videoinstallationen und Festivalteilnahmen weltweit; 1994 *La invencion minima*; 1995 *Apuntes de vuelo*; 1996 *Mujer, pajaros y ojos en el paisaje*; 1996 *Lettre 1*; 1997 *Es todo*; 1998 *Postal 1*; 1999 *Tras los ojos de las niñas serias*; 2000 *Insisto*; *En memoria de los pajaros*; 2001 *Possible*.

Zeno Writing Die Schriften des Zeno

Südafrika 2002
12', Beta SP/PAL, s/w
englisch

ein Video von William Kentridge
Produktion William Kentridge
Int. Vertrieb William Kentridge
72 Houghton Drive, Houghton
ZA-2198 Johannesburg
Fon +27-11-728 4379
Fax +27-11-483 3246
E-Mail wkenr@netactive.co.za

Der Film ist ein Postskriptum zu dem Theaterstück "Confessions of Zeno" nach einem Roman von Italo Svevo. Wie schon der Roman und das Theaterstück macht auch der Film unsere verzweifelten Versuche zunichte, einer instabilen Welt eine Ordnung auferlegen zu wollen und Trügerisches und Unsinniges verstehen und kontrollieren zu wollen. The film is a postscript to the theatre piece "Confessions of Zeno" based on the novel by Italo Svevo. Like the novel and the theatre piece, the film renders oblique our desperate attempts to write an unstable world into order, to comprehend and to control what is treacherous and nonsensical.



Bio-/Filmografie

geboren 1955 in Johannesburg; 1976 Abschluss des Studiums in Politik und Afrikanistik an der University of the Witwatersrand; 1976-78 Studium an der Art Foundation in Johannesburg; Arbeit am Theater als Schauspieler, Ausstatter und Regisseur; Teilnahme an Festivals, Gruppen- und Einzelausstellungen weltweit; Filmauswahl: 1991 *Mine*; 1994 *Felix in Exile*; *Geography of Memory*; 1996 *History of the Main Complaint*; 1997 *Weighing ... and Wanting*; *Ubu Tells the Truth*; 1999 *Shadow Procession*, *Sleeping on Glass*; *Stereoscope* (in Oberhausen 2000); 2001 *Medicine Chest*.

No te quiero I Don't Love You Ich liebe dich nicht

Peru 2002
2'30", DV/PAL, Farbe
spanisch mit engl. Untertiteln

ein Video von Juan Diego Vergara Ormeño
Int. Vertrieb Juan Diego Vergara Ormeño
José Payan 580-584, Pueblo Libre
PE-Lima 21
Fon +51-1-463 7460
Fax +51-1-241 0934
E-Mail juandiegovergara@yahoo.com
<http://www.visiondenegocios.com.pe/juandiegovergara/>

Eine Unterhaltung mit einem schizophrenen Patienten. A conversation with a schizophrenic patient.



Biografie

1991-1993 Institute of Communications John Logie Baird; 1996-2001 Hochschule der Künste, Lima; verschiedene Einzel- und Gruppenausstellungen.

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

The Red Flag Flies Die rote Flagge weht

China 2002
35', DV/PAL, Farbe
chinesisch mit engl. Untertiteln

Regie, Kamera Zhou Hongxiang
Schnitt Yingjie Gu
Produktion 910 Image Studio
Fon +86-21-645 148 00
E-Mail data910@sina.com

Mit symbolträchtigen und metaphorischen Bildern wird versucht, den Fanatismus einer von Generälen geprägten Ära darzustellen. With its symbolized and metaphoric images, the movie tries to present the fanaticism of an era characterized by generals.



Biografie

geboren 1969 in Dongtai, China; 1994 Abschluss an der Huadong Universität; lehrt zurzeit an der Universität von Shanghai; zahlreiche Ausstellungs-beteiligungen weltweit.

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

O NOME E O N.I.M. Names and Numbers Namen und Nummern

Portugal 2003
25', 35 mm, Farbe
portugiesisch mit engl.
Untertiteln

Regie, Drehbuch Inês Oliveira
Schnitt Rui Movnes
Animation Rui Neto
Kamera Daniel Neves
Produktion Take 2000
rua Columbano Bridelo Pinteiro 718° A
P-1070-061 Lissabon
Fon +351-21-722 1760
Fax +351-21-722 1769
E-Mail take2000@mail.telesac.pt

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Jedes Jahr zieht die portugiesische Armee Tausende von Bürgern zum Militärdienst ein. Um 22 Uhr gehen in den Quartieren die Lichter aus. "Hey! Bist du noch wach? Die Typen machen dich kaputt, hörst du? Ich meine, ich kenne dich zwar nicht, aber für mich bist du wie ein Bruder." Every year the Portuguese army recruits thousands of citizens to constitute the national service. At 10 pm lights are killed in the quarters. "Hey! Are you awake? Those guys are fucking you up, you hear me? I mean, I don't know you man, but to me you're like a brother."



Biografie
geboren 1976 in Lissabon; Kunst- und Filmstudium, letzteres mit Schwerpunkt Ton; beschäftigt sich beruflich in erster Linie mit Tonschnitt.

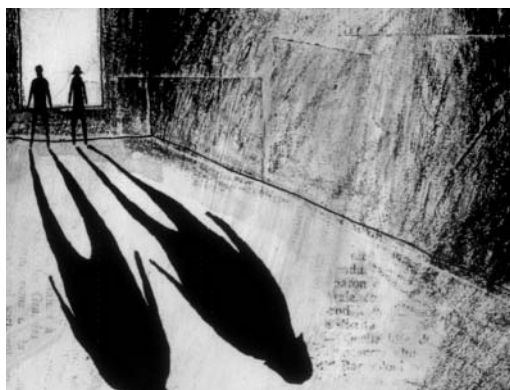
Insult to Injury Dumme gelaufen

Frankreich 2002
4'30", Beta SP/PAL, Farbe
ohne Text

ein Video von Seb Cazes
Musik The Butchies
Produktion Presse à grumeaux
Int. Vertrieb Presse à grumeaux
20, rue Jules Ferry
F-32000 Auch
Fon +33-5-620 516 50
E-Mail presseagrumeaux@wanadoo.fr

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein Mädchen lernt eine andere Mädchen kennen und verliebt sich in sie. Unglücklicherweise muss sie damit zurecht kommen, dass das andere Mädchen heterosexuell und ihre eigene Umgebung homophob ist. A girl meets another girl and falls in love with her. Unfortunately, she has to cope with the other girl being heterosexual and with homophobic attitudes among the people around her.



Bio-/Filmografie
geboren 1975 in Auch; 1995 Diplom in bildender Kunst; 1995-98 staatl. Diplom in bildender Kunst im Bereich Kommunikation an der Kunsthochschule von Angoulême; Schwerpunkt Comics und Illustrationen; 1999 Mitbegründer des Verbands "Presse à grumeaux"; einige seiner Illustrationen wurden publiziert; Gruppenausstellungen; *The Night All the Cats Died*.

No me importa que se mueran las jirafas I Don't Care If Giraffes Die Es interessiert mich nicht, wenn die Giraffen sterben

Argentinien 2002
20', DV/PAL, Farbe
spanisch

Regie, Drehbuch Gustavo Sidlin
Schnitt Gustavo Sidlin, Esteban Corti
Animation Cueyo Roto
Kamera Juan Manuel Seoane
Darsteller Trinidad Viturro, Ana Heilern, Galit Feuz
Produktion Cueyo Roto
Producciones
Rosario Palma
Membrillar 265 7D
RA-Buenos Aires CP 1406
Fon +54-11-461 318 33
E-Mail alutiel@yahoo.com.ar

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Die 16-jährige Julieta singt in einer Punk-Riot-Rock-Band, die sie zusammen mit ihrer Freundin Cecilia gegründet hat. Julieta liebt Ceci, auch wenn zwischen den beiden nicht mehr alles so ist wie früher. Julieta sucht nach Cecilia, um ihr ein Geschenk zu machen. Julieta is a 16-year-old girl who sings in the Punk Riot Rock Band she founded together with her friend Cecilia. Julieta loves Ceci and even though things are not like they used to be between them. Julieta is looking for Cecilia because she wants to give her a present.



Bio-/Filmografie
geboren 1978 in Buenos Aires; Filmstudium an der TEBA; Taller Escuela Buenos Aires; Tontechniker und Musiker; interessiert sich besonders für Experimente im audio-visuellen Bereich sowie das Verhältnis von Film und den anderen Künsten; 2000 *End*.

Telega

Ukraine 2001
15'30", 35 mm, s/w
russisch/ukrainisch mit engl.
Untertiteln

Regie Shery Shahvorostov, Andriy Gunishev, Dmytro Tyajlov
Drehbuch Gunishev, Tyajlov, Shahvorostov
Schnitt Gunishev, Cherkas
Musik Zagrebnyk
Kamera Tyajlov
Darsteller Pavel'ko, Makarchenko, Golovkov, Oleksiy, Bugayov u.a.
Produktion Gunishev, Tyajlov, Shahvorostov
Int. Vertrieb Andriy Gunishev
Bereznyakovskaya 2, ap.85
UA-02152, Kiev
Fon +380-44-550 0274
E-Mail telega01@i.com.ua

Welturaufführung
World Premiere

Angry Kid: Swollen

Großbritannien 2002
1', Beta SP/PAL, Farbe
englisch

Regie Darren Walsh
Musik Stuart Gordon, Will Hodge
Kamera Mark Chamberlain
Produktion Aardman Animations
Int. Vertrieb Aardman Animations
Emma Scott
Gas Ferry Road
GB-Bristol BS1 6UN
Fon +44-117-984 8485
Fax +44-117-908 8486
E-Mail emma.scott@aardman.com

Anolit

Norwegen 2002
25', 35 mm, Farbe
norwegisch mit engl. Untertiteln

Regie Stefan Faldbakken
Drehbuch Harald Rosenløw Eeg, Stefan Faldbakken
Schnitt Per-Erik Eriksen
Musik Tommy Tee, u.a.
Kamera Marius Johansen Hansen
Darsteller Axel Hennie, Ane Dahl-Torp, Jan Gunnar Røise u.a.
Produktion Friland AS
Asle Vatn, Christian Fredrik Martin
Int. Vertrieb Norwegian Film Inst.
Toril Simonsen
PO Box 482 Sentrum
N-0105 Oslo
Fon +47-22-474 500
E-Mail torils@nfi.no
<http://www.nfi.no>

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

In diesem patriotischen, ukrainischen Film geht es um die Generation der 90er-Jahre. Der Film zeigt Material, das bei ethnographischen Expeditionen gesammelt wurde. This patriotic Ukrainian film is about the generation of the 1990s. The film shows material collected on ethnographic expeditions.



Biografie Shery Shahvorostov
24 Jahre alt; geboren in Dnjeprpetrovsk; Studium am Staatlichen Ukrainischen Institut für Theaterkunst Karpenko-Karjiv Kyiv.

Die Sache mit den Ingwerplätzchen und sein Kumpel mit dem fetten Gesicht geben einer weiteren langweiligen Reise die nötige Würze. The ginger nut job and his fat faced pal spice up another dull journey with fun and inflammation.



Bio-/Filmografie
Kunst- und Designstudium; Abschluss in Animationsfilm in Farnham; Werbespots und experimentelle Kurzfilme; arbeitet mit Pixilation; *Oozat*; *Angry Kid* besteht aus fünf Episoden.

Stefan beschließt, nicht zur Beerdigung seines Vaters zu gehen. Warum soll er sich von jemandem verabschieden, den er nie gekannt hat? Gemeinsam mit seinen beiden Freunden geht er der üblichen Freitagabendroutine nach: An der Tankstelle herumlungern und sich fragen, wo die beste Party steigt ... Stefan decides not to attend his father's funeral, as he sees no reason in saying goodbye to someone he has never met. He joins his two friends in their Friday night routine, cruising around the small town, hanging around at the local gas station wondering where to party ...



Bio-/Filmografie
geboren 1972; 1995 B.A. in Philosophiegeschichte und Medienwissenschaft an der Universität von Oslo; 1999 Abschluss am Dramatiska Institutet, Stockholm; Produktionsleiter, Regieassistent und Produzent bei mehreren Kurz- und Spielfilmproduktionen; 2000 *Contained*; 2001 *The Cosmonaut*.

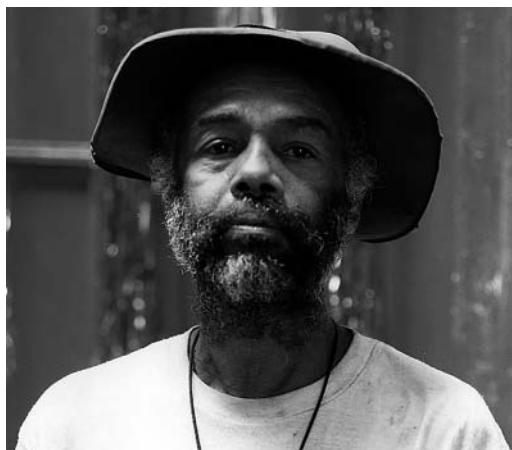
Aus dem Bilderbuch Picture Book Images **Samstag 3.5.03 12.30 Uhr Lichtburg**

À margem da imagem On the Fringes of São Paulo: Homeless Am Rand der Bilder

Brasilien 2002
15', 35 mm, Farbe
portugiesisch mit engl.
Untertiteln

Regie Evaldo Mocarzel
Drehbuch Evaldo Mocarzel, Maria Cecília Loschiavo dos Santos
Schnitt Marcelo Moraes
Kamera Carlos Ebert
Produktion SP Filmes de São Paulo
Malu Oliveira
Isabel de Costela 181
BR-05445-010 São Paulo
Fon +55-11-381 583 96
Fax +55-11-381 477 89
E-Mail spfilmes@spfilmes.com.br

Ein Dokumentarfilm über das Leben von Obdachlosen in Sao Paulo. Im Stadtzentrum finden sie Sachen, die von Büros, Banken und Geschäften weggeworfen wurden. Damit schaffen sie sich ihre eigene "Architektur" und eine eigene Kultur. The documentary film shows the daily life of homeless people living in several regions of São Paulo, but mainly downtown. In this area, they can find goods and materials thrown away by offices, banks and stores with which they have been able to create their own "architecture" and culture.



Bio-/Filmografie
geboren 1960 in Niterói, Brasilien; 1982 Abschluss in Journalismus und Film an der Universidade Federal Fluminense in Rio; Produzent und Redakteur verschiedener Rock-Specials und Werbespots; schreibt seit zehn Jahren für verschiedene Zeitungen; 1999 Filmseminar an der New York Film Academy; 1999 *Retratos no Parque*.

00:00:15;00

Kanada 2002
4', DV/NTSC, s/w
englisch

ein Video von Nikki Forrest
Int. Vertrieb Vidéo-graphie
460, rue Sainte-Catherine Ouest
Local 504
CDN-Montreal QC H3B 1A7
Fon +1-514-866 4720
Fax +1-514-866 4725
E-Mail info@videographie.qc.ca
http://www.videographie.qc.ca

Internationale Erstaufführung
International Premiere

00:00:15;00 ist ein Experimentalfilm. 15 Sekunden Filmmaterial wurden 15 mal bearbeitet und wiederholt. Diese Struktur soll die Wiederholungs- und Übungsprozesse des Gedächtnisses widerspiegeln. *00:00:15;00* is an experimental video based on 15 seconds of footage which has been processed and repeated 15 times. This structure is intended to mirror the processes of repetition and rehearsal which are part of memory.



Bio-/Filmografie
geboren 1964 in Edinburgh; 1985 B.F.A. in Malerei an der Universität von Saskatchewan; 1987-91 Programmkoordinatorin des "AKA Artists Centre" in Saskatoon; 1989-91 Gründungsmitglied und Produzentin bei "Video Vérité"; seit 1991 lebt sie in Montreal, wo sie kürzlich ihren M.F.A. in Open Media an der Concordia University abgeschlossen hat; Videos und Installationen; Ausstellungen und Festivalteilnahmen weltweit; 1989 *Anima/Animus*; 1990 *Imagined Self*; 1995 *Static*; 1997 *Shift*; 1999 *Stra-vaig/Errance*; 2001 *My Heart the Rockstar* (in Oberhausen 2001).

Die große jiddische Liebe The Great Yiddish Love

USA 2002
15', 16 mm, s/w
jiddisch mit engl. Untertiteln

ein Film von Diane Nerwen
Darsteller Marlene Dietrich, Zarah Leander
Produktion Diane Nerwen
135 Devoe St. #2L
USA-Brooklyn NY 11211
Fon, Fax +1-718-384 3791
E-Mail nerwen@earthlink.net

Schauplätze des Films sind Berlin und die Lower East Side in New York. Darstellerinnen sind die freiwillig im Exil lebende Marlene Dietrich und ihr von den Nazis geförderter Ersatz Zarah Leander. Ein Film über Verführung, Liebe und Betrug, zusammengestellt aus Hollywoodstreifen, UFA-Produktionen und jiddischen Filmen der 30er- und 40er-Jahre. Set in Berlin and in New York's Lower East Side, the film stars self-exiled Marlene Dietrich and her Nazi-endorsed replacement Zarah Leander. It is a story of seduction, love and betrayal that has been reassembled from Hollywood, UFA and Yiddish films from the 30s and 40s.



Bio-/Filmografie
lebt und arbeitet in New York; Medienkünstlerin und Dozentin; ihre Arbeiten wurden international gezeigt; 1991 *Without Mental Reservation*; *Light Sweet Crude*; *The Warden Threw a Party*; 1992 *Pre-existing Conditions*; 1993 *Ajax for Life*; *Gasp*; 1995 *Kept*; 1996 *Under the Skin Game*; 1998 *Dissing D.A.R.E.: Education As Spectacle*; 1999 *Spank*; 2000 *In the Blood*.

Shizukana Ichinichi/Kanzenban A Silent Day Ein stiller Tag

Japan 2002
20', DV/NTSC, Farbe
ohne Text

Regie, Drehbuch, Schnitt Takashi Ito
Musik Takashi Inagaki
Darsteller Marika Abe
Produktion Kyoto University of Art and Design
Takashi Ito
2-116 Uryuyama, Kitashirakawa
J-Sakyo-ku, Kyoto 606-8271
Int. Vertrieb Image Forum
Hiroyuki Ikeda
2-10-2 Shibuya, Shibuya-ku
J-Tokyo 150-0002
Fon +81-3-576 601 16
Fax +81-3-546 600 54
E-Mail info@imageforum.co.jp
http://www.imageforum.co.jp

"Der Film *Ein stiller Tag* von 1999 handelt von einem Mädchen auf der Schwelle zwischen Leben und Tod. Er ist gleichsam ein Spiegelbild meiner damaligen inneren Zerissenheit. Drei Jahre sind seitdem vergangen, und als ich mir den Film noch einmal angeschaut habe, hatte ich eine Idee: Warum mache ich nicht einen Film über ein Mädchen, das versucht, einen Film mit dem Titel *Ein stiller Tag* zu machen? ..." (Takashi Ito) "The film *A Silent Day* from 1999 depicts a girl wavering between death and life. The film reflects my own unstable state of mind at the time. Three years have passed, and as I looked at this work, I had an idea: What if I made a story about a girl trying to make a film entitled *A Silent Day?* ..." (Takashi Ito)



Bio-/Filmografie
geboren 1956 in Fukuoka; Studium an der Kyushu University of Art and Design; heute Professor an der Kyushu University of Art and Design; 1981 *Spacy*; 1982 *Thunder*; 1995 *Zone* (in Oberhausen 1996); 1996 *Gi-Souchi "M"* (in Oberhausen 1997); 1997 *Monochrome Head* (in Oberhausen 1998); 2001 *Dizziness* (in Oberhausen 2002).

Olen Deer Hirsch

Russland 2002
3'30", DV/PAL, Farbe
ohne Text

Regie, Schnitt, Kamera Victor Alimpiev, Sergey Vishnevsky
Drehbuch Victor Alimpiev, Sergey Vishnevsky
Musik Erik Satie
Darsteller Ludmila Alimpieva;
Sergey Vishnevsky
Produktion Victor Alimpiev, Sergey Vishnevsky
Int. Vertrieb Victor Alimpiev,
Sergey Vishnevsky
Izmaylovsky Bulvar
RUS-3716 Moskau
Fon +7-095-461 9469
E-Mail alimpiev@hotmail.com

Ein Mann kommt nach der Arbeit nach Hause und fühlt sich unwohl. A man goes home after work and feels uneasy.



Biografie Victor Alimpiev
Graphikdesignstudium an der Kunstakademie der Pädagogischen Universität V. I. Lenin und am "Open Society Institute" in Moskau sowie an der Hochschule der Künste in Göteborg, Schweden; zahlreiche Publikationen, Einzel- und Gruppenausstellungen.
Biografie Sergey Vishnevsky
geboren 1969 in Moskau; Graphikdesignstudium an der Kunstakademie der Pädagogischen Universität V. I. Lenin und am "Open Society Institute" in Moskau; zahlreiche Publikationen, Einzel- und Gruppenausstellungen.
gemeinsame Filmografie
1999 *Oleg*; *I'm Throwing the Ground*; 2002 *I Give You Flowers*.

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Dansa med dvärgar Dance with Dwarfs Mit Zwergen tanzen

Schweden 2002
13'30", DV/PAL, Farbe
schwedisch mit engl. Untertiteln

Regie Emelie Carlsson Gras
Drehbuch Christina Sikström
Schnitt Emelie Carlsson Gras, Torgug Schunnesson, Olivier Gras
Musik Carl Linnqman, Fredrik Fahlman, Kingdom Scum u.a.
Kamera Mattias Staley
Darsteller Sara Lindh, Ivan Mattias Petersson, Kejo J. Salmela
Produktion Filmpool Nord AB
Int. Vertrieb Filmpool Nord AB
Kronan A2
S-97534 Luleå
Fon +46-920-434 000
Fax +46-920-434 085

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein Mädchen arbeitet in einer Elefantenfabrik. Sie träumt von einem tanzenden Zwerg. A girl works in an elephant factory. She is dreaming of a dancing dwarf.



Biografie
Studium an verschiedenen Film- und Kunsthochschulen in Schweden und Paris; lebt und arbeitet zurzeit in Paris; Experimentalfilme, Videoinstallationen und kürzere TV-Dokumentationen.

Trenzas y sandalias Braids and Sandals Zöpfe und Sandalen

Mexiko 2002
4', DVCAM/NTSC, Farbe
spanisch mit engl. Untertiteln

ein Video von Julia Barco
Produktion Julia Barco
Aptdo. Postal 21-197
MEX-04000 Mexiko D.F.
E-Mail jxbarco@prodigy.net.mx

Welturaufführung
World Premiere

Der Titel bezieht sich auf zwei der Elemente, die man für diese traditionelle Verwandlung benötigt. The title refers to two of the elements necessary for this traditional transformation.



Biografie
Studium an der Universität von Cornwell, M.A. in bildender Kunst am MIT; seit 1988 Videos; Stipendiatin des Rockefeller and MacArthur Film/Video/Multimedia Fellowship.

I Am a Boyband Ich bin eine Boyband

Kanada 2002
5'30", DV/PAL, Farbe
englisch

ein Video von Benny Nemerofsky
Ramsay
Europ. Vertrieb Netherlands Media Art Institute
Montevideo/Time Based Arts
Keizersgracht 264
NL-1016 EV Amsterdam
Fon +31-20-623 7101
Fax +31-20-624 4423
E-Mail joke@montevideo.nl
www.montevideo.nl
Weltvertrieb V Tape
401 Richmond Street West, Suite 452
CDN-Toronto, Ontario M5V 3A8
Fon +1-416-351 1317
E-Mail distribution@vtape.org
http://www.vtape.org

Was sind die Zutaten für eine Boyband - eingängige Musik, Tanzbewegungen und natürlich vier attraktive Typen, die alle unterschiedlich aussehen ... Eine geklonte Boyband nimmt ein elisabethanisches Madrigal auf, um dem Herzeleid über eine verlorene Liebe Ausdruck zu verleihen. What are the ingredients for a boyband - a cute tune, dance moves and of course four handsome hunks, each with their own look ... A cloned boyband co-opts an Elizabethan madrigal to express its heartbreak over lost love.



Bio-/Filmografie
geboren 1973 in Montreal; Bild- und Medienkünstler; lebt und arbeitet in Toronto und Berlin; Festivalteilnahmen weltweit; derzeit Artist-in-Residence im Künstlerhaus Büchsenhausen in Innsbruck, wo er sein erstes Langfilmprojekt produziert; 1998 *White*; 2000 *Je changerais d'avis* (in Oberhausen 2001); 2001 *Forever Young*; 2002 *My Heart the Countertenor*; *Live to Tell*.

Die lieben Verwandten Family Matters Samstag 3.5.03 20.00 Uhr Lichtburg

Mallory

USA 2002
16'30", 16 mm, s/w
englisch

Regie, Drehbuch, Schnitt Stanley Cho
Musik Aaron Ianis
Kamera Louis Zee
Darsteller Mabel Ko, Stanley Cho, Alex Kahl
Produktion Stanley Cho
S. Robertson Bl. 1976
USA-Los Angeles, CA 90034
Fon +1-310-836 5402
Fax +1-818-505 9845
E-Mail stanleycho@hotmail.com

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Milo und Mallory verbindet mehr als der Umstand, dass sie Geschwister sind. Sie teilen ein Geheimnis. Milo and his sister Mallory share a simple, yet sincere relationship that hinges on a secret.



Biografie
lebt und arbeitet in Los Angeles, Kalifornien.

Plus que deux More Than Two Mehr als zwei

Belgien 2002
26', 35 mm, Farbe
französisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Yves Cantraine
Schnitt Matyas Veress
Musik Martiens Go Home, Glen Morantin
Kamera Crystal Fournier
Darsteller Eddy Letexier, Fabrice Rodriguez, Monique Fluzin, Hanna Bardos, Raymond Lescot, Bamina Liberatore, José Bourguignon
Produktion Need Productions
Int. Vertrieb Need Productions
Nathalie Meyer
109 rue du Fort
B-1060 Brüssel
Fon +32-2-544 0945
Fax +32-2-534 7637
E-Mail need-prod@skynet.be
http://www.needproduktions.com

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein Haus in einer kleinen Industriestadt im 20. Jahrhundert. Der Vater stirbt. Erst waren sie zu viert, jetzt zu dritt, dann zu zweit, dann ... A house in a small industrial town in the 20th century. The father dies. They were four; now three; then two; then ...



Bio-/Filmografie
geboren 1957; 1976-1980 Studium der Germanistik an der Freien Universität Brüssel; 1981-1982 M.A. in Film an der Universität von New York; 1982-1996 Lehrauftrag am HEB/ISTI in Brüssel; Gründungsmitglied des Animationsstudios "Les Mots Bleus"; Mitarbeit in der belgischen Kinemathek in Brüssel; 1987 *Vanité*; 1995 *Cérémonie*; 1997 *Ma vie avec Baptiste*; 1999 *Le planeur*; 2002 *Rien*; 2003 *Speculoos*.

Lonely Boy Der einsame Junge

Großbritannien 2002
1'30", Beta SP/PAL, Farbe
englisch

Regie, Animation Becalelis Brodskis
Drehbuch Jonathan Lewis
Produktion Presence Films
Alan Dewhurst
66A Great Titchfield street
GB-London W1W 70J
E-Mail Alan@presencefilms.com
Int. Vertrieb Becalelis Brodskis
Flat B, 109 Wilberforce rd
GB-London N4 2SP
Fon +44-207-734 5646
E-Mail bbrodskis@doctorpuss.com

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein bewegendes Portrait über die Einsamkeit. Die Geschichte eines Mannes, der sich von den Menschen seiner Umgebung entfremdet hat und sein Leben in vollkommener Einsamkeit lebt. A moving portrait of loneliness. The story of a man who is estranged from those around him and lives out his life utterly alone.



Bio-/Filmografie
geboren 1968; aufgewachsen in Frankreich, Spanien und Marokko; lebt und arbeitet in London; 1991 Abschluss an der Norwich School of Art; Schwerpunkt Bildhauerei und Druck; 2001 M.A. in Animation am Royal College of Art; Zusammenarbeit mit unabhängigen Filmemachern und Mitarbeit bei kleineren surrealistischen Musicals; 1997 *The Line*; 2000 *Shade of the Fig Tree*; 2000 *The Pulse*; 2001 *The Father, the Ram, My Dad and Me* (in Oberhausen 2002).

Vrohi Rain Regen

Griechenland 2002
21', 35 mm, Farbe und s/w
griechisch mit engl. Untertiteln

Regie Syllas Tzoumerkas
Drehbuch Syllas Tzoumerkas, Youla Bountali
Schnitt Panos Voutsaras
Musik 2 by Bukowski
Kamera Panayotis Theofanopoulos
Darsteller Amalia Moutoussi, Nicos Kouris, Yannis Dalianis u. a.
Produktion Greek Film Centre, Town Film Co.
Int. Vertrieb Greek Film Centre
Paola Starakis
Panepistimiou 10
GR-10671 Athen
Fon +30-210-364 6532
E-Mail paola.starakis@gfc.gr

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Die Versicherungsvertreterin Anna Karamani erwartet die Rückkehr ihrer Tochter aus den Ferien und die ihres Sohnes von einer Geschäftsreise. An dem Tag, an dem beide zurückkommen sollen, erhält sie einen Anruf von einer nordgriechischen Polizeiwache. Anna Karamani, an insurance agent, is waiting for her daughter to return from her vacation and for her son to return from a business trip. The day they are expected to be back she receives a phone call from a police station in Northern Greece.



Bio-/Filmografie
geboren 1978 in Thessaloniki; 1996-99 Filmregie an der L. Stavros Filmschule; 1996 Theaterstudium an der Universität von Athen; 1999-2000 Theater- und Filmstudium am Institut Media en Re/presentatie an der Universität Utrecht; Regieassistent, Drehbuch und Regie für Theater und Film; 1998 *Kalothanati*; 2000 *The Devouring Eyes*.

"a richtige yoach" Pure Soup Eine richtige Suppe

Israel 2002
5'30", BETA SP/PAL, s/w
hebräisch mit engl. Untertiteln

ein Film von Dalit Bekerman
Darsteller Golda Shor, Yehuda Bekerman, Tova Bekerman, Avi Bekerman, Ronit Bekerman, Dalit Bekerman, Lior Bekerman, Nolla
Produktion Camera Obscura
Yael Eylat
Rival 5
IL-Tel Aviv
Fon +972-3-636 8444
E-Mail eylalat@camera.org.il
http://www.camera.org.il

"a richtige yoach" ist ein animierter Dokumentarfilm in vier Teilen. Ein typisches Abendessen im Kreis der Familie. Jeder Teil des Films beschreibt einen Gang des Menüs. "a richtige yoach" is a documentary animation film which is divided into four parts. The film shows a typical family dinner, each part describes a course of the meal.



Bio-/Filmografie
1992-96 Diplom in Film und Video an der Technicum High School; 1999-2002 Abschluss am Fachbereich Digitale Medien, Schwerpunkt Animation und Postproduktion an der Camera Obscura School of Art; arbeitet als Digital-Media-Designerin, Web-Designerin und freiberuflich im Bereich 3D-Modeling; *Beyond*; *High Noon*.

Pieni elokuva sisaruussuhteista Sibling Relations Geschwisterbeziehungen

Finland 2001
20', 35 mm, Farbe
finnisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Pia Andell
Schnitt Tuuli Kuitinen
Musik Kerko Koskinen
Kamera Ulla Horst, Pia Andell
Produktion Production House Ltd.
Finland
Outi Limnell
Höyläämötie 18 A
FIN-00380 Helsinki
Fon +358-9-229 3260
E-Mail limnell@productionhouse.fi
<http://www.productionhouse.fi>
Int. Vertrieb Finnish Film
Foundation
Marja Pallassalo
Kanavakatu 12
FIN-00160 Helsinki
Fon +358-9-622 030 21
E-Mail marja.pallassalo@ses.fi
<http://www.ses.fi>

Der Film beschäftigt sich mit den Regeln, die innerhalb der Familie durch die Reihenfolge der Geburt festgelegt werden, sowie mit den daran geknüpften Erwartungen und Einstellungen. Würde unser Leben anders verlaufen, wenn wir in einer anderen Reihenfolge geboren wären? The film deals with the dictates of law created by birth order, expectations and attitudes that surround us in our families. Would our lives be different if we were born into a different slot among our siblings?



Bio-/Filmografie
geboren 1964 in Turku; derzeit Produktionsberaterin bei der Finnischen Filmstiftung; M.A. in Bildender Kunst, Universität der Industriekunst, Helsinki; M.A. in Sozialwissenschaften, Universität Tampere; Studium an der FEMIS, Paris; 1992 *Kaksi tapaa lähestyä kotia*; 1994 *Elämä kaksosena*; 1995 *Cinema Paris 1937 eli viattomuus vaarassa*; 1996 *Père Lachaise – Nekropolis*; 1997 *Isoisä Durovin Ihme-maa*.

Glosa Gloss Glosse

Tschechische Republik 2001
1', 35 mm, Farbe
englisch

Regie, Drehbuch, Animation
Marketa Placha
Schnitt Jiri Krska
Kamera Michal Kudlacek
Produktion Private Film School Zlin
Int. Vertrieb Private Film School
Zlin
Eva Zachova
Filmová 174
CZ-76179 Zlin
Fon +42-57-759 2460
Fax +42-57-759 2404
E-Mail zachova@skola.ateliery.cz

Sie konnte sich schon nicht mehr an ihre Jugend erinnern ... She could hardly remember her youth ...



Bio-/Filmografie
geboren 1974 in Znojmo, Tschechische Republik; Abschluss am Fachbereich Architektur der Universität in Bratislava; Abschluss in Grafikdesign/Animationsfilm an der Zlin Filmschule; Filmregisseurin und Grafikerin; 2002 *Solo Mutant*; 2003 *Tluchorovi the Poet is Coming*.

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Eating for Two Für zwei essen

Großbritannien 2001
3', 35 mm, Farbe
englisch

Regie, Drehbuch Steve Smith
Musik Martyn Jacques
Animation Steve Smith, Paul Tuersley
Darsteller Timothy Spall, Janice Webb
Produktion Sherbet
Jane Colling
112-114 Great Portland Street
GB-London WIN 5PE
Fon +44-20-763 664 35
Fax +44-20-743 632 21
E-Mail jane@sherbet.co.uk
<http://www.sherbet.co.uk>
Int. Vertrieb Channel 4
International
124 Horseferry Road
GB-London SW1P 2TX
C4sales@channel4.co.uk

Diese Neuauflage der Weihnachtsgeschichte spielt in einem Fish-and-Chips-Shop an der Südküste Englands. Mary will unbedingt ein Kind, doch Joe scheint ihr diesen Wunsch nicht erfüllen zu können. Als Joe leichtfertig um ein Wunder bittet, wird Mary tatsächlich schwanger. Wird er sich mit der Möglichkeit abfinden können, dass Gott seine Frau geschwängert hat? *Eating for Two* is a re-telling of the Nativity, positioning Mary and Joe in a fish and chips shop somewhere on the south coast. Mary is desperate for a child, a child that Joe seems unable to give her. When Joe flippantly asks for a miracle, he gets just that. Mary becomes pregnant, and Joe has to come to terms with the possibility that his wife was impregnated by God.



Bio-/Filmografie
1999 Abschluss am Royal College of Art; zahlreiche Projekte in London, u. a. Werbespots, interaktive Arbeiten und musikbasierte Animationen; seine Arbeiten sind beeinflusst von klassischen Cartoons und stilisierten Kunstanimationen; 1996 *Self*; 1998 *L'etat des choses*; 1999 *Last Best Friend*.

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Zwischen jetzt und später Between Now and Later

Schweiz 2002
6'30", Beta SP/PAL, Farbe
ohne Text

ein Video von Claudia Schmid
Darsteller Jennifer Kuhn
Produktion Hochschule für
Gestaltung und Kunst Luzern
Sentimatt 1
CH-6003 Luzern
Fon +41-41-228 5460
Fax +41-41-410 8081
twyss@hgk.fhz.ch
http://www.hgk.fhz.ch
Int. Vertrieb Claudia Schmid
Voltastr. 23
CH-6003 Luzern
Fon +41-41-310 6823
E-Mail claschmid@hotmail.com

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Eine Videocollage aus eingefrorenen und wieder aufgetauten Bildsequenzen. Im Luftsprung innehalten, sich in der Schweben suhlen, verweilen, sich pflegen und erfrischen. Der Moment scheint gedehnt. Das innere Erleben kehrt nach außen. Die Pausentaste gedrückt und wieder losgelassen. Zeit zu schauen - mit Fahrtwind in den Haaren. A video collage made from frozen and unfrozen sequences of pictures. Pausing in mid-air, floating, lingering, grooming and refreshing oneself. The moment appears to be extended. The inner experience turns outward. The pause button is pushed and released again. Time to look - with the wind in your hair.



Bio-/Filmografie
geboren 1973 in Bern, lebt und arbeitet in Luzern; Studium an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Luzern; 1995-2002 Gestalterische Grundausbildung, Spezialisierung im Fachbereich Video; 1998 *Rundsicht* (Co-Regie); 2000 *Ich bin unbeschreiblich schön*; 2001 *Loops (1-4)*; 2001 *drunter und drüber*; *Luftlinien*.

Portret Portrait Porträt

Russland 2002
28', 35 mm, s/w
ohne Text

Regie, Drehbuch, Schnitt Sergej
Loznitsa
Kamera Pavel Kostomarov
Produktion St. Petersburg
Documentary Film Studios
Krukov Kanal 12
RUS-190068 St. Petersburg
Fon +7-812-114 5312
Fax +7-812-114 3304
E-Mail cinedoc@comset.net

Eine Sammlung von Porträts von Menschen in der russischen Provinz. Aber nicht nur ... This film is a collection of portraits of people from the Russian provinces. But not only ...



Bio-/Filmografie
geboren 1964 in Baranowitschi, Weißrussland; 1986 Abschluss in angewandter Mathematik an der Technischen Universität Kiew; 1987-91 Forschung im Bereich Künstliche Intelligenz, Fachbereich Kybernetik; 1991-96 Kamerastudium an der Staatlichen Filmhochschule; 2000 Stipendiat des europäischen Nipkow-Programms; lebt seit 2001 in Deutschland; 1996 *Today We Are Going to Build a House* (in Oberhausen 1996); 1998 *Life. Autumn*; 2000 *The Halt*; 2001 *The Settlement*.

Dos hermanos Two Brothers Zwei Brüder

Kolumbien 2002
6', DV/NTSC, Farbe
spanisch mit engl. Untertiteln

ein Video von Juan Manuel
Echavarría
Produktion Juan Manuel Echavarría
Int. Vertrieb Juan Manuel
Echavarría
Thomas St. 56
USA-New York 10013
Fon +1-212-406 5014
Fax +1-212-406 5349
E-Mail fotojme@aol.com

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Zwei Brüder singen. Sie schreiben, dass sie ein brutales Massaker miterlebt haben. Two brothers sing songs. They write that they have witnessed a brutal massacre.



Biografie
geboren in Medellín, Kolumbien; 1978-82 Leiter der Kulturabteilung am Center El Castillo Medellín, Kolumbien; mehrere Publikationen und Features sowie zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen weltweit, u. a. in USA, Argentinien, Deutschland, Dänemark, Spanien und Brasilien.

Kevin

Kanada 2002
8'30", DVCAM/PAL, Farbe
englisch

ein Video von Monique Moublow
Int. Vertrieb Vidéographe
Sylvie Roy
460, rue Sainte-Catherine Ouest
Local 504
CDN-Montreal QC H3B 1A7
Fon +1-514-866 4720
Fax +1-514-866 4725
E-Mail info@videographe.qc.ca
http://www.videographe.qc.ca

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Du taugst nichts. Du taugst nichts. Du taugst nichts, mein Schatz. You're no good. You're no good. Baby you're no good.



Bio-/Filmografie
geboren 1971 in Hamilton, Ontario; 1992 B.F.A. am Nova Scotia College of Art and Design; die meisten ihrer Videos bewegen sich im Bereich der Performance-Kunst; ihre Performances und Videoarbeiten wurden bei verschiedenen Ausstellungen gezeigt; 1994 *Liabilities: Part 1*; *Liabilities: Part 2*; 1996 *Joan and Stephen*; 1998 *Three Waltzes*; 2000 *Sleeping Car* (in Oberhausen 2000); 2002 *Having Coffee with No One*.

Un hombre feliz A Happy Man Ein glücklicher Mann

Uruguay 2002
6', Beta SP/PAL, Farbe
spanisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Schnitt Carlos A. Morelli
Kamera Pablo Banchemo
Kamera Javier Hayrabedian
Darsteller Juancho Saravi
Produktion C.V. Producciones
Carlos A. Morelli
Lauro Müller 1976 901
ROU-11200 Montevideo
Fon +598-2-411 2181
Fax +598-2-418 5967
E-Mail violin@adinet.com.uy

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein unbekannter Erzähler erzählt uns in nur drei Minuten die unglückliche Geschichte der aufbrausenden Ehebrecherin Sofia, des großen und gutaussehenden russischen Matrosen Kunm, der einen Anker auf den Arm tätowiert hat, und des armen Luis, dessen Phantasie es ihm ermöglicht, sich wie ein glücklicher Mann zu fühlen. In three minutes, an unknown narrator tells the unfortunate story of Sofia, an adulterous and furious woman; Kunm, a big and handsome Russian sailor who wears an anchor tattoo on his arm and Luis, a poor man whose imagination allows him to feel like a happy man.



Bio-/Filmografie
1989-98 private Geigenausbildung bei einem berühmten Künstler aus Uruguay; 1995 UNESCO-Stipendium für Musik; 1995-98 Student der Escuela Municipal de Musica "Vicente Ascone"; 1995-2001 Abschluss in Kommunikationswissenschaft an der Ort Universität, Uruguay; Mitglied verschiedener Jugendphilharmonieorchester; 1998 *A quien corresponde*; 2001 vierteilige Dokumentarfilmreihe für das Fernsehen zum Thema Gesundheit und Entwicklung; 2002 *Alguien debe morir*.

Uit/Zicht A Dutch Day Ein holländischer Tag

Niederlande 2002
18', DV/PAL, Farbe
niederländisch mit engl. Untertiteln

ein Video von Jan Ketelaars, Paul van den Wildenberg
Darsteller Duro Toomato
Produktion Stichting Terrain Vague
Film
Belleamystraat 5
NL-3514 EL Utrecht
Fon +31-30-273 0721
E-Mail stvf@wanadoo.nl

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Ein düsterer Himmel, heftiger Regen über dunklen Feldern; am Horizont ein riesiger Deich und irgendwo dahinter die Weite der grauen See. In dieser nasskalten Umgebung lebt ein einsamer Mann in einem Wohnwagen. Er kommt aus einem anderen Land, ist allein mit sich. Um sich die Zeit zu vertreiben, lauscht er dem Regen und schreibt einen Brief an die Welt da draußen. Gloomy skies, gusts of rain over dark fields. At the horizon a massive dike and somewhere behind it the spaciousness of a grey sea. In this wet environment lives a lonely man in a house trailer. He is of foreign descent, alone with his presence. He is killing time listening to the clattering of the rain and writing a letter to the outside world.



Biografie Jan Ketelaars
Studium an der Vrije Academie, Den Haag; Regie, Schnitt und Produktion verschiedener Dokumentationen und kurzer Experimentalfilme; lehrt an der HKU, Fachbereich Kunst, Medien und Technologie in Hilversum.
Biografie Paul v. d. Wildenberg
Studium an der Filmakademie Amsterdam; Regie bei verschiedenen Dokumentarfilmen; Programmlektor für Kunst beim Staatlichen Niederländischen Fernsehen; lehrt an der HKU, Fachbereich Kunst, Medien und Technologie in Hilversum.
gemeinsame Filmografie
1984 *Stad*; 1992 *Terrain Vague*; 1996 *Thuis*; 1999 *De belgische Vulkan*; 2001 *Wasteland - The Hill and the Pit*.

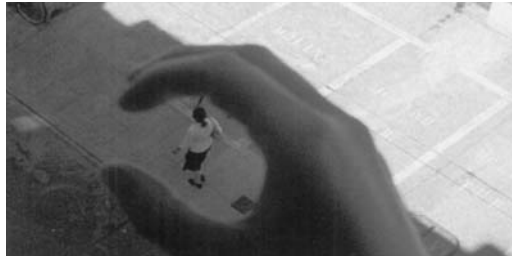
La marelle Heaven and Hell Himmel und Hölle

Schweiz 2002
7', 16 mm, Farbe
französisch

Regie, Schnitt Vania Aillon
Kamera Cedric Fluckiger, Museng Fischer
Darsteller Magnolia Papastratis, Dir Dra
Produktion ESBA
Zoya Anastassova
Ecole Supérieure des Beaux Arts
Rue Général Dufour 2
1202 Genf
Fon +41-22-317 7820
zoya.anastassova@edu.ge.ch

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Die Nicht-Begegnung zweier Frauen unterschiedlicher Generationen, die im gleichen Viertel leben, ja sogar im gleichen Haus. Eines Tages wird Jeanne's Einsamkeit durch ein paar an die Wand geschriebene Wörter unterbrochen. Als die Schrift wieder entfernt wird, bleiben dennoch einige der Wörter haften. The non-encounter between two women of different generations who live in the same neighbourhood, in the same building. A few words written on the wall change Jeanne's solitary existence. The writing is erased but some words remain.



Bio-/Filmografie
geboren 1974 in Locarno; 1993 Diplom in Literaturwissenschaften; 1996 Soziologiestudium an der Universität Grenoble; seit 1997 Studium an der École Supérieure des Beaux Arts; seit 2000 Mitglied des unabhängigen Filmlabors "Zentralab"; 2001 kulturelle Veranstaltungen im Fachbereich Film der Universität Genf; 1998 *L'homme qui disparaît*; 1999 *L'argent n'a pas d'idées*; 2000 *Clan destin*; 2001 *Off*.

Deorganisiert De-organised Sonntag 4.5.03 14.30 Uhr Lichtburg

Human Radio

Großbritannien 2001
9', Beta SP/PAL, s/w
englisch

Regie, Schnitt Miranda Pennell
Musik Andy Cowton
Kamera Mary Farbrother
Produktion Lux
David Z. Obadiah
3rd Floor, 18 Shacklewell Lane
GB-London E8 2EZ
Fon +44-207-503 3980
Fax +44-207-503 1606
E-Mail info@lux.org.uk
http://www.lux.org.uk

Selbstvergessen tanzen Menschen im Sommer des Jahres 2001 in ganz privaten Momenten durch ihre Wohnzimmer oder durch die Straßen Londons. Die Kombination aus beobachteten Details und theatralischer Erfindungsgabe macht diesen Film zu einer Studie über ganz gewöhnliche Momente alltäglicher Verwandlungen. People dance in private moments of personal abandon, in living-rooms across London during the summer of 2001. Combining observational detail with theatrical invention, this is a film about ordinary moments of everyday, imaginative transformation.



Bio-/Filmografie
lebt und arbeitet in London; Ausbildung zur Tänzerin im Martha Graham Centre, New York und in Amsterdam; Beschäftigung mit Film, Video, Fotografie, Performance; Regie bei Werbefilmen und Musikvideos; ihre Filme wurden weltweit ausgestrahlt; in ihren jüngsten Arbeiten beschäftigt sie sich mit Bewegung und Choreographie im Alltag; Filmauswahl: 1995 *Lounge*; 1997 *Habit*; 1998 *Night Work* (in Oberhausen 1999); 2001 *Tattoo*; 2003 *Magnetic North*.

Pustynja The Desert Die Wüste

Russland 2002
19', Beta SP/PAL, s/w
russisch/französisch mit engl.
Untertiteln

Regie, Drehbuch Tania Detkina
Schnitt Nina Romanova, Olga Laboskina
Kamera Dobrynia Morgachev, Oleg Odonovich
Darsteller Masha Budarova, Julia Gerasimenko
Produktion Tania Detkina
Int. Vertrieb Tania Detkina
Prosp. 60-Letiia Oktjabria, 16-3-4
RUS-117036 Moskau
Fon, Fax +7-095-126 8805
E-Mail tdetkina@ctv-tv.ru

Welturaufführung
World Premiere

Liebe und Neid. Julia ist dazwischen. Love and envy. Julia is in between.



Bio-/Filmografie
geboren 1964 in Moskau; Abschluss in Medienkunst am Moskauer Institut für Architektur; 2001 Abschluss in Drehbuch und Regie an der VKSIR; Mitbegründerin der "Cloud Commission" und des "Moscow WWW Art Center"; bis 1998 war sie als Video- und Medienkünstlerin tätig; 2002-03 Produzerin in der Marketingabteilung von CTC TV-Network 1992 *Oblachnaia commissiia pechataet knigu*; 1995 *Bats*; 1997 *Plushevye igrushki-shpiony*; 1998 *Chetyre vazjnyh navyka*; 2001 *Sidet 'v shkafu* (in Oberhausen 2002).

Sans-titre_dramas_brefs Without Title_Short Dramas Ohne Titel_Kurze Dramen

Belgien 2002
7'30", Beta SP/PAL, Farbe
französisch

ein Video von Isabelle Henry
Produktion Atelier Jeunes Cinéastes (AJC)
Int. Vertrieb Atelier Jeunes Cinéastes (AJC)
Valérie Berteau
109, rue du Fort
B-1060 Brüssel
Fon +32-2-534 4523
Fax +32-2-534 7637
E-Mail info@ajcnet.be
http://www.ajcnet.be

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Reduziert zu bloßen Figuren ohne eigene Identität sind die Personen "praktisch identisch". Jede spielt eine kleine, aber unbestimmte Rolle und simuliert dabei nur eine Reihe von unterschiedlichen Signalen. In einer isolierten Welt der gestelzten Dialoge und leeren Worte können sie nur schreien, murmeln, stöhnen, schnarchen oder Grimassen ziehen. The characters are "practically identical", reduced to models whose personal identity is brushed aside. They merely simulate a series of different signals, each playing a small but undefined role. In an isolated world, with stilted dialogue and empty words, they only cry out, murmur, groan, snore and pull faces.



Biografie
geboren 1970; 1990-92 Diplom in Kommunikation und Werbung, Verdun; 1992-95 Abschluss in Bildender Kunst, Schwerpunkt Fotografie an den Universitäten von Amiens und Straßburg; 1997-2002 Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuels La Cambre, Schwerpunkt Fotografie in Brüssel; mehrere Gruppenausstellungen.

Nadeul-yi One Day Out Ausflug

Südkorea 2001
15', 16 mm, Farbe
koreanisch mit engl. Untertiteln

ein Film von Sun-Kyung Kim
Darsteller Yung-ok Jung, Mi-yung Kim
Produktion Kyungsung University
110-1, Daeyeon-Dong, Nam-Gu
ROK-Pusan
Int. Vertrieb Indiestory Inc.
Louise Kwak
5th Floor, BolJae Bldg. 228,
WonSeo-dong, JongRo-gu
ROK-Seoul 110-280
Fon, Fax +82-2-743 6051
E-Mail songfish@indiestory.com
http://www.indiestory.com

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

An einem glühendheißen Sommertag geht eine Mutter mit ihrer im neunten Monat schwangeren Tochter auf Wohnungssuche. Im Laufe dieses kurzen und eher unglücklichen Ausflugs lernen die beiden Frauen einander verstehen. It's a sweltering hot summer day. A mother and her daughter, who is nine months pregnant, are looking for a flat. In the course of this short and unhappy trip the two women come to understand each other.



Biografie
geboren 1977; Abschluss in Film- und Theaterwissenschaft an der Universität von Kyungsung.

Glow in the Dark (January-June) Leuchten in der Dunkelheit (Januar-Juni)

USA 2002
6', 16 mm, Farbe
ohne Text

ein Film von Rebecca Meyers
Int. Vertrieb Rebecca Meyers
5551 S.Kimbark #12
USA-Chicago, IL 60637
Fon +1-773-947 8860
E-Mail keeblebear@aol.com

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Heizkörper klingen, während Sphären und Cypridina leuchten. Ein ins Licht gehaltener Gummiball wird zu einem Schneekristall. Rausgucken, wenn die Sonne weg ist. Heimische wissenschaftliche Experimente und andere Versuche, um im Dunkeln mit der Kamera sehen zu können. Radiators clang while spheres and cypridina phosphoresce. A rubber ball held up to light becomes a snowy crystal. Looking out and up when the sun is down. Home science experiments and other attempts to see with the camera in the dark.



Bio-/Filmografie
lebt in Chicago; 1997 B.A. an der Cornell University in Englischer Literatur und Film; M.F.A. in Film an der University of Iowa; Gründerin und Leiterin von *Light Reading*, einer monatlichen Experimental-filmreihe in Iowa City; macht Filme und lehrt Film bei den Chicago Filmmakers; 1999 *From Boys to Rollercoasters*; 2000 *How to Sleep (Winds)* (in Oberhausen 2001); 2001 *Night Light and Leaping*.

Mozaiku Mosaic Mosaik

Japan 2001
14'30", DV/NTSC, Farbe
japanisch

Regie Yasunori Ikeda, Masakazu Saito
Animation Masakazu Saito
Kamera Yasunori Ikeda, Masakazu Saito
Darsteller Iomohiko Saito, Koki Yamada, Shoko Inada
Int. Vertrieb Yasunori Ikeda, Masakazu Saito
Roke-Tyo 1-76-1
JP-503-0014 Ogoki-GIFU
Fon +81-90-358 4801
E-Mail saito01@iama.ac.jp
E-Mail ikeda02@iama.ac.jp

Welturaufführung
World Premiere

Wir leben in einer geheimnisvollen Welt. We are living in a mysterious world.



Bio-/Filmografie Masakazu Saito
geboren 1976; seit 2000 Studium am Institute of Advanced Media Arts and Sciences; Videokunst, Installationen, Performances; 2000 *R* (mit Rintaro Teshima); 2001 *Vibgyor*; 2002 *A Piece of Sessession # 01*; *A Piece of Sessession # 02*; *A Piece of Sessession # 03*; 2003 *A Piece of Sessession # 04*.

Bio-/Filmografie Yasunori Ikeda
geboren 1976 in Japan; Videokünstler; 2000 Abschluss an der International Academy of Media Arts and Sciences; studiert zurzeit am Institute of Advanced Media Arts and Sciences; 2000 *Karaena* (Co-Regie); 2001 *Tamafure ver.0*; 2002 *Relief* (Co-Regie); *Tamafure ver.1.2*; *Tamafure ver.1.4*.

Amor de Lohn

Niederlande 2002
20', Beta SP/PAL, s/w
ohne Text

Regie, Drehbuch Susan Turcot
Schnitt Susan Turcot, Anja Neraal
Musik Juliana Hodkenson, Roger Turner
Kamera Martina Radnan
Darsteller Johnny de Philo, Olivier Foulon, Susan Turcot u. a.
Produktion Jan van Eyck Academie Academie Plein 1
NL-6211 KM Maastricht
Fon +31-43-350 3737
Int. Vertrieb Susan Turcot
Lancaster Rd. 34
GB-London W11 1QR
Fon, Fax +44-207-221 3188
E-Mail s.turcot@gmx.de

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Eine Serie von Filmen über Mystiker im 13. Jahrhundert, die der Kirche die Stirn boten, indem sie sich auf ihre eigenen Kräfte besannen, um auf direktem Wege göttliche Eingebungen zu erlangen. A series of films about 13th century mystics who challenged the church and found their own direct line to inspiration by receiving and transmitting from their own sources.



Bio-/Filmografie
arbeitet international als visuelle Künstlerin; Zusammenarbeit mit der Galerie Arndt & Partner in Berlin; 1989 *A priori*; 1994 *La place est vide*; 2001 *Kanne*; *Cake Hole*.

Listless Ohne Listen

Kanada 2002
6', DV, Farbe
englisch

Regie, Drehbuch, Schnitt Laurel Swenson
Musik Brooks Moser
Kamera Gyasi Bourne, Laurel Swenson
Int. Vertrieb 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
<http://www.videoinstudios.com>

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Sie fühlt sich überfordert. Sie hat so viel zu erledigen. Sie macht eine Liste. Der Film besieht sich ihr ganz normales Chaos und ihre Versuche, dieses zu beseitigen. Etwas unsicher, aber durchaus willig, wenn auch mit einer gewissen unterschwelligem Angst, nimmt sie ihren Platz in einer auf Leistung ausgerichteten Gesellschaft ein. She feels overwhelmed. She has so many things to do. She makes a list. *Listless* mulls over the all too familiar states of chaos and focus during her daily work regime. She is an uneasy, though willing, participant, with an underlying anxiety of our achievement fixated existence.



she keeps making lists

Bio-/Filmografie
Videokünstlerin, unabhängige Grafikerin und Illustratorin; lebt und arbeitet in Vancouver; ihre Videoarbeiten wurden auf internationalen Festivals gezeigt; im Auftrag des Canada Council arbeitet sie derzeit an einer neunteiligen Videoreihe mit dem Titel *Sitting Still: a Body of Anxiety, Technology and Hope*; *How To Be a Recluse (7 Easy Steps)* (in Oberhausen 1999); *Fistfull*; *Marking the Mother: Tattoos*; *Mothers and How We All Break the Rules of Motherhood*.

Bei sich Close to Home Sonntag 4.5.03 20.00 Uhr Lichtburg

A Day Out With Gordy Ein Ausflug mit Gordy

USA 2001
26', Beta SP/PAL, Farbe
englisch

Regie, Drehbuch Danika Kohler
Schnitt Wayde Faust
Musik Adam Griffin
Kamera Mike Thomas
Darsteller Nicolas Coster, Ronnie Claire Edwards, Betty Ann Conard, Tantoo Cardinal u. a.
Produktion IPO Productions
14636 Sutton St.
USA-Sherman Oaks CA 91403
Fon +1-818-995 8095
E-Mail danika98@mac.com

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Flo rastet aus, als Harry, Flos Ehemann seit 40 Jahren, beim Zurücksetzen des Wagens die Katze überfährt, nur weil beide es eilig haben, zum Abendessen zu kommen. Die Ereignisse überstürzen sich, als eine Obdachlose die Tüte mit der toten Katze aus dem Wagen stiehlt. Flo freaks out when Harry, her husband of 40 years, backs his car over her beloved cat Gordy as the couple is speeding to their dinner. Events turn bizarre when a homeless woman pilfers the bag containing the kitty's corpse from the car.



Biografie
geboren in Missoula, Montana; aufgewachsen in Kalifornien; Schauspielstudium an der San Francisco State University; Schauspielunterricht am American Conservatory Theatre in San Francisco; 1992 Schwarzweißfotografie in Paris; 1994 B.A. in Schauspiel an der University of Southern California; arbeitet als Schauspielerin in experimentellen Theaterproduktionen und diversen Filmen.

Wallace and Gromit: The Snoozatron

Großbritannien 2002
2', Beta SP/PAL, Farbe
englisch

Regie Christopher Sadler, Loyd Price
Schnitt Andrew Ward
Musik Julian Nott
Animation Merlin Crossingham, Andy Symanowski, Ian Whitlock
Kamera Andy McCormack
Produktion Aardman Animations
Int. Vertrieb Aardman Animations
Emma Scott
Gas Ferry Road
GB-Bristol BS1 6UN
Fon +44-117-984 8485
Fax +44-117-984 8486
E-Mail emma.scott@aardman.com

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Wenn man so viel Käse isst wie Wallace, kann es schon mal zu Einschlafproblemen kommen. Doch das löst er mit dem "Snoozatron", einem einfachen Apparat gegen Schlaflosigkeit. Für Wallace ist dieser Apparat der Höhepunkt der Präzisionstechnik. Gromit sieht seinen Part innerhalb des Kreislaufs der Maschine als eine Pflicht an, auf die er gern verzichten würde ... Getting to sleep can be a problem when you eat as much cheese as Wallace. His solution is the "Snoozatron", a simple device to aid the restless insomniac. For Wallace the machine is a triumph of precision engineering. For Gromit, his part in the machine's cycle is a regular chore he could do without ...



Biografie Christopher Sadler
geboren 1970; 1993 B.A. in Grafikdesign an der University of the West of England, Bristol; seit 1994 Animationsfilme, darunter Werbespots, Kinderserien und diverse andere Film- und Fernsehproduktionen.

Biografie Loyd Price
seit 1996 Animationsfilme, Werbespots und andere Produktionen für Aardman Animations; Zusammenarbeit mit Tim Burton in San Francisco; 1996 gab er zwei Kurse für Trickfilmer an der University of the West of England; Supervising Animator bei *Chicken Run*.

Jealousy Eifersucht

Spanien 2002
10', 35 mm, Farbe
englisch

Regie, Drehbuch Dania Saragovia
Schnitt Valerio Bonelli
Musik Lee Rinaldo
Kamera Natasha Braier
Darsteller Nolan Hemmings, Branka Katic, Rupert Wickham
Produktion Voodoo Productions
Txell Sabartes
Alegre de Dalt 55, 2C
E-08024 Barcelona
Fon +34-93-285 0229
Fax +34-93-210 5866
E-Mail txell@voodoo productions.net

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein Mann beobachtet besessen seine Frau und den Nachbarn. Seine Paranoia ist die Grundlage dieses Films: Szenen werden wiederholt und verändert, sie überschneiden sich und entwickeln sich weiter. Verschiedene Motive tauchen auf, während der Mann sich bemüht seinen Verdacht zu begründen oder fallen zu lassen. A man's obsessive vision of his wife and their neighbour. His paranoia is the basis of the film: repetition and variation of scenes, overlapping and evolving; different motifs coming to the surface in the man's effort to either ground or dispel his suspicion.



Biografie
geboren 1970 in Kolumbien; 1992 Abschluss in Architektur und Kunst an der Rhode Island School of Design, USA; 1992-95 Tätigkeit als Architektin in Spanien und den USA; seit 1997 Art Director bei verschiedenen Musikvideos und Werbespots.

Saturday Night Frayeur Saturday Night Fright Der Horror eines Samstagabends

Frankreich 2002
13', 35 mm, Farbe
französisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Nathalie Serrault
Schnitt Didier Ranz
Musik Ron Aspery
Kamera Jean-Pierre Sauvaire
Darsteller Marie-Hélène Lentini, Philippe Spiteri
Produktion Caroline Production
7, rue de L'industrie
F-92230 Gennevilliers
Fon +33-1-479 907 33
E-Mail caroline.production@wanadoo.fr

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Was ist das Gegenteil von "in der Küche gestanden"? "Vor dem Fernseher gesessen!"
"What's the opposite of "stood in the kitchen"? "Sat in front of the telly!"



Bio-/Filmografie
Autorin, Filmemacherin und Schauspielerin; 1993 *Canailles* (Co-Regie); 1998 *Facile*.

Eivighetens Campingplass Eternity's Campground Campingplatz der Ewigkeit

Norwegen 2001
9', 35 mm, Farbe
norwegisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Schnitt Runar Hodne
Kamera Vibeke Tandberg, Kåre Sponberg
Darsteller Gard Eidsvold, Turid Gunnes
Produktion dBUT
Int. Vertrieb Norwegian Film Institute
Toril Simonsen
Dronningensgt. 16
N-0105 Oslo
Fon +47-22-474 500
E-Mail torils@nfi.no
<http://www.nfi.no>

Internationale Erstaufführung
International Premiere

An einem warmen Julitag in einem ruhigen Vorort. Ein Ehemann repariert das tropfende Abflussrohr unter der Spüle. Seine Frau trinkt Kaffee und versucht, sich mit ihm zu unterhalten. On a warm day in July in a quiet suburb. A husband repairs a leaky pipe under the sink. His wife drinks coffee and tries to make conversation.



Bio-/Filmografie
geboren 1970; B.A. in Kunstgeschichte; 2000 Abschluss in Regie, National College of Dramatic Art, Oslo; 1989 Gründung von "dBUT productions"; seit 1993 Musikvideos, Werbespots, Fernsehbeiträge und Spielfilme; 1997 *Happy Birthday*.

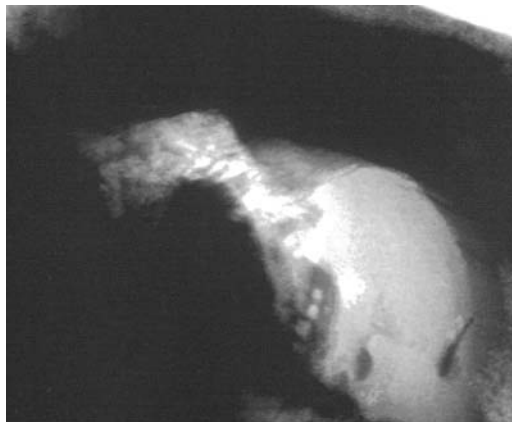
L'étreinte Embraces Umarmung

Frankreich 2003
8', DV/PAL, Farbe und s/w
ohne Text

Regie, Drehbuch, Kamera Robert Cahen
Schnitt Thierry Maury
Musik Francisco Ruiz de Infante
Animation Bernard Bats
Produktion Boulevard de Productions
2 chemin Goeb 2
F-67000 Straßburg
Fon +33-388-458 484
Int. Vertrieb Heure exquise
Au Normandie BP 113
F-59370 Mons-en-Baroeul
Fon +33-3-204 324 32

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Aus Licht entsteht Bewegung. Schwarz und Weiß fungieren in diesem Film als Mittel der Offenbarung. Ein Geflecht aus Liebe, Lust und Tod. Erscheinen, Verschwinden, der Rhythmus des Atems: Wir hören die Zeit, wie sie unsere Eindrücke im Vorbeigehen verschmelzen lässt und wieder löst. Light creates movement. The black and the white function as revealing matter. Meshes of love, desire and death. Apparition, disparition, breathing rhythms: we hear the time that passes connecting and disconnecting our impressions.



Bio-/Filmografie
geboren 1945 in Valence; lebt und arbeitet in Mühlhausen und Paris; 1971 Abschluss in Musikwissenschaft, Paris; Filme ab 1993: *La notte delle Bugie*; *Voyage d'hiver* (in Oberhausen 1994); 1995 *Sept visions fugitives* (in Oberhausen 1995); 1997 *Corps flottants* (in Oberhausen 1998); 1998 *Compositeurs à l'écoute*; 2001 *Canton la Chinoise*.

She'elot shel poel met Questions of a Dead Worker Fragen eines toten Arbeiters

Israel 2002
19', 16 mm, Farbe
hebräisch mit engl. Untertiteln

Regie Aya Somech
Drehbuch Dror Mishani
Schnitt Aya Somech, Noa Ben-Hagay
Musik Avi Vaknin
Kamera Shay Peleg, Ido Soskolni
Darsteller David Ohayon, Yom-Tou Bana, Alex Ansky
Produktion Tel-Aviv University
Int. Vertrieb Tel-Aviv University
Ramat Aviv
IL-Tel Aviv
Fon +972-3-640 9008
Fax +972-3-640 9935
E-Mail barequet@yahoo.com

Ein Bauarbeiter entführt seinen Boss, um sein Manifest der sozialen Gerechtigkeit auf dem Dach eines Gebäudes zu verlesen. Ein paar junge Filmemacher suchen eine Wohnung. Eine Gruppe von arabischen Arbeitern isst zu Mittag. Wessen Erzählung ist es? A construction worker kidnaps his boss in order to read his manifest of social justice on the roof of the building. A couple of young filmmakers are looking for a flat. A group of Arab workers are eating their lunch. Whose narrative is it?



Biografie
geboren 1974; studierte zwei Jahre Jura und Literatur an der Hebräischen Universität in Jerusalem; seit drei Jahren Studium der Film- und Theaterwissenschaft an der Universität von Tel Aviv.

Tiefenschärfe Deep Focus Montag 5.5.03 12.30 Uhr Lichtburg

Paralleluniversen

Deutschland 2002
27'30" Min., 35 mm, Farbe
deutsch/englisch/spanisch mit dt.
Untertiteln

Regie Carolin Schmitz, Heike Mutter
Schnitt Rita Schwarze
Kamera Hajo Schomerus
Produktion Kunsthochschule für Medien Köln
Int. Vertrieb Kunsthochschule für Medien Köln
Ute Dilger
Peter-Welter-Platz 2
D-50676 Köln
Fon +49-221-201 893 30
Fax +49-221-201 8921
E-Mail dilger@khm.de
http://www.khm.de

Paralleluniversen ist ein Film über eine eigene Welt, in der es den Versuch gibt, unsere ganze Welt zu erklären, die sich wiederum als Welt in einer noch viel größeren Welt, dem Universum, befindet, das sich laut einer Theorie als Paralleluniversum neben einem zweiten Universum befindet. *Paralleluniversen* is a film about a particular world and the attempt to explain our entire world which again is only a world within another, much bigger world, the universe, which according to theory forms a parallel universe next to another universe.



Biografie Heike Mutter
geboren 1969 in München; 1990-1995 Studium Kommunikationsdesign an der Fachhochschule für Gestaltung Pforzheim; 1995-96 Studium der Medienkunst an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe; seit 1996 Studium der Medienkunst an der Kunsthochschule für Medien Köln; zahlreiche Gruppen- und Einzelausstellungen.

Bio-/Filmografie Carolin Schmitz
geboren 1967 in Wiesbaden; 1989-92 Ausbildung zur Buchhändlerin; 1997-2002 Studium an der Kunsthochschule für Medien 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).

Triumph of Fragility Der Triumph des Zerbrechlichen

Russland 2002
5', DV/PAL, Farbe
ohne Text

ein Video von Factory of Found Clothes
Int. Vertrieb Factory of Found Clothes
Oranienbaumskaja 20/15
RUS-197000 St. Petersburg
Fon +7-812-235 3207
E-Mail tsaplya@fezaprospects.com

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Eine Videodokumentation über eine künstlerische Performance mit weißen Kleidern in Petersburg. Video documentation about an art performance with white dresses in Petersburg.



Bio-/Filmografie
die postfeministische Künstlerinnengruppe "Factory of Found Clothes" wurde 1995 von Olga Egorova (Tsaplya) und Natalja Persina-Yakimanskaya (Gluklya) gegründet; die Arbeit der Gruppe ist eine Kombination aus Performancekunst, Umweltprojekten, situationistischen Aktionen, Video- und Audioaufnahmen und direkten Kontakten; 1997 *Notes for Ideal Sweetheart*; *Play for Gymnasium Girl*; 2002 *Stories about White Dresses: Triumph of Fragility* und *Immersion*.

The World Turned Upside Down Verkehrte Welt

Großbritannien 2001
9', 16 mm, Farbe
ohne Text

ein Film von Jayne Parker
Produktion Jayne Parker
Int. Vertrieb Jayne Parker
32 Elaine Grove
GB-London NW5 4QH
Fon +44-207 267 8145
E-Mail jayne.parker@virgin.net

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein episodischer Tanz bizarrer Inversionen und Umkehrungen zwischen Menschen und Hunden. Tanzen die Hunde für die Menschen oder die Menschen für die Hunde? *The World Turned Upside Down* is an episodic dance of bizarre inversions and reversals between people and dogs. Are the dogs performing for the people or are the people performing for the dogs?



Bio-/Filmografie
geboren 1957 in Nottingham; 1980 B.A. in Bildhauerei am Canterbury College of Art; 1980-82 H.D.F.A. an der Slade School of Fine Art; ihre Arbeiten wurden in Kunst-Kontexten, im Fernsehen und auf internationalen Filmfestivals gezeigt; 1984-98 Dozentin am Goldsmiths College und der Slade School of Fine Art; Filmauswahl: 1982 *Snig*; 1989 *K*; 1991 *The Pool*; 1993 *Cold Jazz*; 1995 *Crystal Aquarium* (Großer Preis der Stadt Oberhausen 1997); 1997 *The Whirlpool*; 2000 *Strong Women*; *Blues in B-flat*; *Projection 1*; *591/2 Seconds*; 2001 *Reprise*.

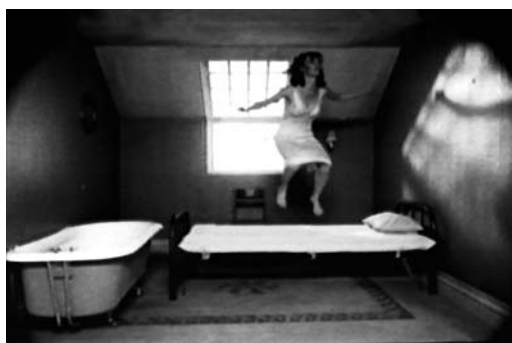
Regarding Schauen

Kanada 2002
4'30", DV/PAL, s/w
englisch

Regie, Drehbuch Phillip Barker
Schnitt Jeff Bessner
Musik Tom Third
Kamera Luc Montpellier
Darsteller Severn Thompson, David Fox
Produktion Fill in the Blanks
Phillip Barker
Int. Vertrieb Phillip Barker Inc.
225 Macdonell Ave
CDN-Toronto, ON M6R 2A4
Fon +1-416-534 0381
E-Mail pbarker@passport.ca
<http://www.passport.ca/~barkfilm>

Welturaufführung
World Premiere

Ein Vater bringt seiner Tochter einen Besucher mit, den sie sehr gern mag. A father brings his daughter a visitor she likes very much.



Bio-/Filmografie
Filmemacher, Installationskünstler und Produktionsdesigner; zahlreiche internationale Festivalteilnahmen und Preise; 1996 *A Temporary Arrangement* (in Oberhausen 1996); *I Am Always Connected*; 1999 *Soul Cages* (in Oberhausen 2000).

Vacances Holiday Ferien

Belgien 2002
14', DV, Farbe
ohne Text

ein Video von Nicolas Dufranne
Darsteller Nicolas Dufranne, Agnès Magoga
Produktion Nicolas Dufranne
Int. Vertrieb Nicolas Dufranne
139, Avenue H. Jaspar
B-1060 Brüssel
Fon +32-494-356 267
E-Mail nicolasdufranne@hotmail.com

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Ein anscheinend glückliches Paar mit Kind macht sich auf eine Reise, deren Ziel dem Publikum zunächst verborgen bleibt. Unterwegs haben sie einen Autounfall, bei dem der Mann stirbt. Die Frau und die Tochter führen die Reise allein fort. Plötzlich wird klar, dass die Geschichte sich ständig wiederholt. A couple with a child, happy at first sight, sets out on a journey whose goal and destination remain unknown for the viewer. Later on in the course of the trip there is a car accident and the man dies. The woman and her daughter continue on their way together. Suddenly it becomes clear that the story keeps repeating itself.



Bio-/Filmografie
geboren 1977; 1996-2001 Fotografiestudium an der Ecole Supérieure des Arts Visuels de la Cambre in Brüssel; 2000 *Untitled*; 2001 *Moi, mon frère, la fille*.

Thriller

Finnland 2002
8', 35 mm, Farbe
ohne Text

Regie, Drehbuch, Schnitt Salla Tykkä
Musik Halloween Theme by Carpenter
Kamera Samuli Saastamoinen
Darsteller Anni Urho, Janne Hyytiäinen, Vilma Melasniemi
Produktion Five Years Production LTD
Pikkupurontie 2
FIN-00880 Helsinki
Fon +358-40-726 7413

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein Mädchen stößt im grauen Alltag eines Herbstes auf dem Land an die Grenzen der Kindheit. A young girl who lives in the greyness of an autumn countryside is testing the boundaries of childhood.



Bio-/Filmografie
geboren 1973 in Helsinki; lebt und arbeitet in Helsinki; zahlreiche Festivalteilnahmen international; 1999 *Power*; 2000 *Lasso*; 2003 *Cave*.

In utero

Frankreich/Italien 2002
10'30", 35 mm, Farbe
italienisch mit engl. Untertiteln

Regie, Kamera Ila Bêka
Schnitt Tiro Sniakaj
Musik Ghedalia Tazartes
Darsteller Vincenzo Caputo, Elena Degan, Nathalie Chkroun, Francesco Pappalardo, Francesco Guidicini, Giuseppe Pappalardo
Produktion Ila Bêka
Int. Vertrieb Ila Bêka
153 rue de Belleville
F-75019 Paris
Fon +33-6-898 830 36
E-Mail ilabeka@hotmail.com

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Die spirituelle Reise eines Mannes auf der Suche nach Identität findet in seiner eigenen Gedankenwelt statt. Eine umgekehrte Reise ins Innere des Unbewussten führt ihn tief in die Gebärmutter, den einzigen Ort einer möglichen Wiedergeburt. The spiritual journey of a man in search of his identity travelling within his mind. A reverse trip into the entrails of the unconscious, leading him deep into the womb, the only place of a possible rebirth.



Bio-/Filmografie
1994 Abschluss in Architektur am Istituto Universitario d'Architettura in Venedig; 1994-95 Postgraduiertenstudium in Film und Architektur; Spezialisierung auf Drehbuch unter Vincenzo Cerami; 1987-94 Universität Architecture IUAV in Venedig; zahlreiche Festivals und Wettbewerbe; 1999 *Bonsai*; 2000 *Millimetragés*; *Trois court-métrages en numérique*; 2001 *Millimetragés*; *Shorts*.

Hin und weg Carried Away Montag 5.5.03 20.00 Uhr Lichtburg

Managua Rap

Dänemark 2002
12', Beta SP/PAL, Farbe
spanisch mit engl. Untertiteln

Regie Anna-Maria Kantarius
Schnitt Kalle Bjerløv
Kamera Linda Wassberg
Produktion Two frogs on a table productions
Int. Vertrieb Two frogs on a table productions
Anna-Maria Kantarius
Skodsborgg. 5, st, th
DK-2200 Kopenhagen N
Fon +45-272 150 57
E-Mail aka@filmskolen.dk

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Eine musikalische Reise mit Nica Klan, einer Gruppe junger Rapper aus Managua. Sie sind die wahren Poeten unserer Zeit, und sie haben im Chaos der Metropole ihren eigenen Platz gefunden. Voller Stolz erzählen sie uns zum Rhythmus der Großstadt ihre Geschichten. Through a musical journey we follow Nica Klan, a group of young rappers from Managua, Nicaragua. They are the living poets of our time and they have found their space in the chaos of the big city. Accompanied by the rhythm of the city they tell their stories with pride.



Filmografie
2001 *Late at Night – Early in the Century*.

Lucena

Kuba 2003
15', DV/PAL, Farbe
spanisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Ana Luísa Figueira
Schnitt Juana New
Musik Tiago Rocha, Alberto Bermudes
Kamera Ana Luísa Figueira, Marc Rovira
Produktion EICTV
Ana Luísa Figueira
Car. Vereda Nueva Km 4 1/2
C-San Antonio de los Baños
E-Mail nana@eictv.org.cu
<http://www.eictv.cu>

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Die Geschichte einer jungen Kubanerin. Wir erfahren etwas über ihr Leben, ihre Sensüchte und ihre Beziehung zu der Person hinter der Kamera. The story of a young Cuban woman called Lucena. We find out about her life, her desires and the relationship between her and the person behind the camera.



Bio-/Filmografie
geboren 1980 in Campinas, Brasilien; dreijährige Ausbildung zur Ergotherapeutin; besuchte drei verschiedene Filmschulen, unter anderem die internationale Film- und Fernsehschule EICTV in Kuba, wo sie derzeit ihren Abschluss als Dokumentarfilmregisseurin macht; unterschiedliche Tätigkeiten bei vielen Spiel- und Dokumentarfilmen; 2001 *Anna and the Clown*; 2002 *Goz (Changing Her Wheel)*; 2003 *Consented Portraits – "Fotos Consentidas"*.

Kiss on an Empty Stomach Kuss auf leeren Magen

Indien 2002
4', Beta SP/PAL, Farbe
englisch

ein Video von Ananya Roy
Darsteller Yasoda Ramesh, Bharani v. Setlur, Bhaskar R., Mriganko
Produktion National Institute of Design
Int. Vertrieb National Institute of Design
Arun Gupta
Paldi
IND-380007 Ahmedabad
Fon +91-79-663 9692
Fax +91-79-662 1167
E-Mail guptarun@nid.edu
<http://www.nid.edu>

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Ein sich nach Liebe verzehrendes Mädchen isst andauernd. Denn im Gegensatz zu Liebe ist Essen immer verfügbar. Sie kann es kontrollieren und mit anderen teilen - besser als ihre Gefühle. A girl in search of love eats constantly, since food unlike love is readily available, and she can control and share it with others more easily than her feelings.



Bio-/Filmografie
24 Jahre alt; Studium der Film- und Videokommunikation am Staatlichen Institut für Design in Ahmedabad, Indien; *Kiss on an Empty Stomach* ist ihr zweites Projekt.

Foreigners Fremde

Großbritannien 2002
27'30, 16 mm, Farbe
koreanisch mit engl. Untertiteln

Regie Kyo Sup Song
Schnitt Ioannis Chalkiadakis
Musik Bradley Miles
Kamera Tanja Koop
Produktion National Film and Television School
Int. Vertrieb National Film and Television School
Karin Farnsworth
Station Road, Beaconsfield
GB-HP9 Beaconsfield - Bucks
Fon +44-1494-731 457
Fax +44-1494-678 622
E-Mail festivals@nftsfilm-tv.ac.uk

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein Portrait von vier in Großbritannien lebenden Koreanern. Alle fühlen sich physisch wie emotional eingengt von den Umständen dieses Lebens in einem fremden Land. Anhand des universellen Themas der Isolation versucht der Film der Einsamkeit des Fremdschins auf den Grund zu gehen. *Foreigners* portrays the lives of four Koreans living in Britain. All of them trapped, both physically and emotionally, by the circumstances of living in a foreign land. The loneliness of being foreign is examined through the universal theme of human isolation.



Bio-/Filmografie
geboren in Südkorea, Studium an der National Film & Television School; besonderes Interesse an innovativen Formen des Dokumentarfilms; arbeitet für mehrere Produktionsfirmen in Seoul; *On The Bench; A Biography; I Can't Cry; Foreigners* ist sein Abschlussfilm.

Rehy the Fox Rehy der Fuchs

Irland 2002
7', 35 mm, Farbe
englisch

ein Film von Naomi Wilson
Int. Vertrieb Cork Film Festival
Una Feely
Washington St., 10
IRL-Cork
Fon +353-21-427 1711
Fax +353-21-427 5945
E-Mail info@corkfilmfest.org
http://www.corkfilmfest.org

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Eine uralte Geschichte von der Halbinsel Loop Head über einen Fuchs, der alle anderen austrickst. Erzählt wird sie mit Sandzeichnungen, deren Sand aus dieser Landschaft stammt. An ancient tale from the Loop Head peninsula, of a fox who outwits all those around him, told in drawings made of sand from the landscape itself.



Bio-/Filmografie
1988 Abschluss an der NCAD; zehnjährige Tätigkeit in New York im Bereich Film- und Videoproduktion; Dokumentationen für PBS Television, Lehrfilme für die Cornell University; Co-Produzentin von Aktionsvideos und Installationen für Paper Tiger TV; zahlreiche Ausstellungen und Festivalteilnahmen weltweit; *Twilight*.

Kis apokrif Little Apocrypha Kleines Apokryph

Ungarn 2002
5', 35 mm, s/w
ungarisch mit engl./dt. Untertiteln

Regie, Schnitt Kornél Mundruczó
Drehbuch Kornél Mundruczó,
Victória Petrányi
Kamera András Nagy
Darsteller Balogh Edmond
Produktion Com Art Film
Victória Petrányi
Királyok 174
H-1039 Budapest
Fon +36-309-005 961
E-Mail comart@freemail.hu

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein Junge vervielfacht sich. In einer Kirche beichtet er sein Problem einem Pfarrer. Er geht in den Wald, um seine Individualität wiederzufinden. Aber er verirrt sich. A boy multiplies himself. He goes to a church to confess his problem to a priest. Then he goes to the forest to regain his individuality. But he gets lost.



Bio-/Filmografie
geboren 1975 in Budapest; Schauspieler und Regisseur; 1998 Schauspieldiplom an der Ungarischen Akademie für Film und Drama; seit 1998 Regiestudium an der Ungarischen Akademie für Film und Drama; 1998 *Wolf 7031; It Never Expires*; 1999 *Haribo-Haribál; Red Moon*; 2000 *This I Wish and Nothing More*; 2001 *AFTA - Day after Day* (Arte Preis in Oberhausen 2001); 2002 *Pleasant Days; Jeanne d'Arc on the Nightbus Nr. 78*.

Kyz urlau To Steal a Girl Ein Mädchen stehlen

Kasachstan 2002
26', DV/PAL, Farbe
kasachisch mit russ./engl. Untertiteln

ein Video von Erlan Nurmuhambetov
Produktion Kadam
Al-Farabi, 16
KZ-Alma Ata
E-Mail limara@ok.kz
Int. Vertrieb Kadam
65, rue de la Mare
F-75020 Paris
Fon +33-1-479 754 69
E-Mail alouamerve@wanadoo.fr

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Ein junger Mann beschließt zu heiraten, doch die Hochzeit wird vereitelt. A young man decides to marry, but his wedding is going to be thwarted.



Bio-/Filmografie
geboren 1974 in Sovkhoz Abai, Kasachstan; 1996-2002 Abschluss in Dramaturgie an der Staatlichen Kunstakademie in Alma-Ata; Videoclips für das "People's Cinema"; 1998 *About Love and Boots; The Salary*; 1999 *Pyatnisha*; 2000 *Voskresenie* (in Oberhausen 2001); 2001 *V Parish*.

Tahawolat Transitions Wendepunkte

Ägypten 2002
22', DV/PAL, Farbe
arabisch mit engl. Untertiteln

ein Video von Hassan Khan
Produktion Hassan Khan
Int. Vertrieb Hassan Khan
2 Farouk Tharwat St.
Ard-El-Golf
Heliopolis
ET-Kairo 11341
Fon +20-2-794 9319
E-Mail hassankhan@cairoartindex.org
http://www.hassankhan.com

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Eine Verstrickung von Begegnungen mit vier jungen Leuten aus Kairo, die sich alle an einem Wendepunkt in ihrem Leben befinden. Der Film untersucht den Diskurs einer vielschichtigen Stadt und legt dabei Themen wie Klasse, Gender, Sehnsüchte und Süchte offen. A web of encounters with four young Cairenes at moments of transitions in their lives. Class, gender, aspirations and addictions are stripped bare in this inspection of discourse in a differentiated city.



Bio-/Filmografie
lebt und arbeitet in Kairo; arbeitet mit audiovisuellen Medien in den Bereichen Video und Installation; komponiert Musik für Theaterproduktionen und zeitgenössischen Tanz; zahlreiche Festivalteilnahmen weltweit; 1995 *Lungfan*; 1997 *Do You Want To Fight?; Do Not Be Afraid!*; 1997-98 *Hof*; 1998 *This Is the Political Film; Fuck This Film; The Experiment*; 2000 *Cosmetic Surgery*; 2001 *Sometime/Somewhere Else*; 3 *Stories About Men and Women*; *Six Questions to Lebanese Persons* (in Oberhausen 2002).

In a Waken

USA 2002
2'30'', Beta SP/PAL, Farbe
ohne Text

Regie, Schnitt, Kamera Anney Bonney
Musik John Cage
Darsteller Anthony de Marc
Produktion Anney Bonney Videos
Int. Vertrieb Anney Bonney
46 Walker St.
USA-New York, NY 10013-3514
Fon, Fax +1-212-431 595 7169
E-Mail anneybonne@aol.com

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein Schlaflied über die Infrastruktur in Downtown New York als indirekte Suche nach der Vertikalen. Einen Mann, ein ganz normaler verrückter New Yorker, verschlägt es an einen Ort/in einen Zustand zwischen Trauma, Schlaf, Wachen und Bewusstsein. The lullabye of Downtown infrastructure remastered as an oblique search for the vertical. A man, your normal NYC paranormal, is hurtled into a space/state between trauma, sleep, waking and awareness.



Bio-/Filmografie
seit den späten 70er-Jahren Experimentalfilme; 1992 Mitbegründerin von Antenna TV; 1995 Co-Kuratorin für Performances für *The Kitchen*, bis 1999 Tätigkeit als Performance/Video-Kuratorin und Media Director; seit 2000 Dozentin für Videokunst Video Art am Purchase College, State University of New York; zahlreiche internationale Festivalteilnahmen; *Suspended Frequencies*; *Shaded Bandwidths*; *Cascade*; *Tantric Transformations*; *Skylapse Sonata*.

Lift Aufzug

Großbritannien 2001
24'30'', Beta SP/PAL, Farbe
englisch

Regie, Kamera Marc Isaacs
Schnitt Russell Crockett
Produktion Dual Purpose
Productions
Int. Vertrieb Channel 4 Television
124 Horseferry Road
GB-London SW1P 2TX
c4sales@channel4.co.uk

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Der Filmemacher Marc Isaacs richtet sich im Aufzug eines Londoner Hochhauses ein. Langsam gewöhnen sich die Bewohner an ihn und vertrauen ihm ihre Sorgen und Nöte an. Ein humorvolles und bewegendes Portrait einer vertikalen Gemeinschaft. Filmmaker Marc Isaacs sets himself up in a London tower block lift. The residents come to trust him and reveal the things that matter to them, creating a humorous and moving portrait of a vertical community.



Bio-/Filmografie
geboren in London; 34 Jahre alt; 1995 Produktionsassistent bei Dokumentarfilmen, u. a. für Channel 4 und die BBC; nach *Lift* führte er bei zwei weiteren BBC-Dokumentationen über die Subkultur des Ladendiebstahls Regie; *Travellers*.

Invisible Cities Unsichtbare Städte

USA 2001
6', DV/NTSC, Farbe
englisch

ein Video von Julio Soto
Produktion Julio Soto
Int. Vertrieb Julio Soto
114 Gates Ave. Ap. 2
USA-Brooklyn NY 11238
Fon +1-646-342 5609
E-Mail jsotogur@yahoo.com

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Man stelle sich eine postapokalyptische Metropole vor. Innenräume voller Kletterpflanzen, Wasser und umherfliegender Mücken. Eine allmächtige Kamera, die allgegenwärtig durch ein surreal anmutendes Stadtbild fährt. Verlassene Gebäude, verfallene Stadtkerne, leere Städte, die Natur übernimmt den Raum ... Imagine a post-apocalyptic generic urban centre. Imagine interiors covered with vines, water, vegetation, and flies swarming around. Imagine an omnipotent camera, ubiquitous, panning and dollying through urban landscapes of surreal imagery. Abandoned buildings, ruined urban centres, deserted cities, nature taking over every space around ...



Biografie
geboren 1973 in Madrid; 1991-94 Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca, Spanien; 1995 Vestlandets Kunstakademi in Bergen, Norwegen; 1995-96 Studium an der Königlichen Dänischen Akademie der Künste in Kopenhagen; 1996 Kunststudium an der Universidad de Salamanca; 1997 Studium am Royal College of Fine Arts in Stockholm; 1997-99 M.A. Fine Arts am Pratt Institute, New York; zahlreiche Festivalteilnahmen und Gruppenausstellungen weltweit.

A Room with a View in the Financial District Zimmer mit Aussicht im Finanzdistrikt

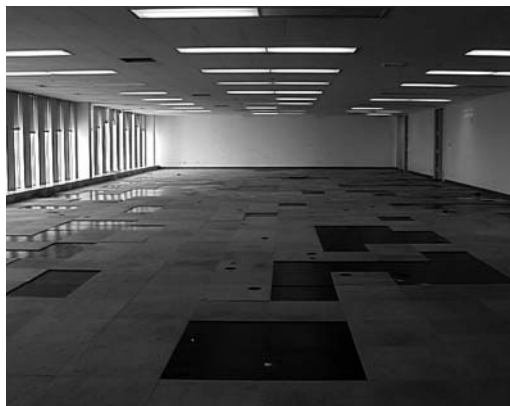
Österreich 2002
5', Beta SP/PAL, Farbe
englisch

ein Video von Carola Dertnig
Int. Vertrieb Sixpack Film
Neubaugasse 45/13
PO Box 197
A-1071 Wien
Fon +43-1-526 099 00
Fax +43-1-526 0992
E-Mail office@sixpackfilm.com
http://www.sixpackfilm.com

Internationale Erstaufführung
International Premiere

“Entstanden im Sommer 2001 im World Trade Center während eines Artist-in-Residence Stipendiums. Momentaufnahmen verlassener dotcom-Büros, Überreste eines Arbeitsalltags und Spuren von Meetings.” (Rike Frank)

“Created in summer 2001 at the World Trade Center with an artist-in-residence scholarship. Empty dotcom offices, the debris from a workday and traces of meetings.” (Rike Frank)



Bio-/Filmografie

lebt in Wien und New York; 1986-91 Studium an der Hochschule für angewandte Kunst, Wien; 1997-98 Whitney Independent Study Program, New York; diverse Einzel- und Gruppenausstellungen; Film- auswahl: 1995 *I don't wanna know your name*; 1997 *Dancing with Remote(s)*; 1998 *Byketrouble*; 1999 *Lo-veage*; 2001 *Revolving Door*.

Exit Ausgang

Albanien 2002
30', DV, s/w
albanisch mit franz. Untertiteln

Regie, Drehbuch Blerta Zeqiri,
Lendita Zeqiraj
Schnitt Yll Gitaku
Kamera Lendita Zeqiraj
Produktion Blerta Zeqiri, Lendita Zeqiraj
Int. Vertrieb Blerta Zeqiri, Lendita Zeqiraj
3, allée Raoul Dufy
F-93420 Villepinte
Fon +33-1-486 160 28
E-Mail zlendita@hotmail.com

Welturaufführung
World Premiere

Das Schicksal dreier Männer, die sich während des Kosovo-Krieges in einer Wohnung in Prishtina versteckt halten. Die Schrecken des Krieges und der Mangel an Informationen wirken sich unterschiedlich auf die emotionale Befindlichkeit der drei Freunde aus. The destiny of three men, hidden in a flat in Prishtina, during the war in Kosovo. As a consequence of the lack of information and the horror of the war the three friends go through different emotional states.



Biografie Blerta Zeqiri

geboren 1979 in Prishtina; 1997-99 Studium der Dramaturgie an der Universität von Prishtina; Filmstudium an der Universität Paris 8; Songwriter und Komponistin einer Rapband; seit 2000 Drehbuchautorin.

Biografie Lendita Zeqiraj

geboren 1972 in Prishtina; seit 1991 Mitglied bei KAFA; 1994-95 Chefredakteurin des Kunst- und Kulturmagazins "n'Art"; 1996-98 Gründung und Leitung der Kunstgalerie "n'Art"; 1997 M.A. in Malerei an der Akademie für bildende Künste; 2001 Studium in Kunstphilosophie an der Universität Paris 8.



64, rue Philippe le Bon
B-1000 Brussels
Telefon +32-2-280 1376
Telefax +32-2-230 9141
cefc@skypro.be
www.eurofilmfest.org

EUROPEAN COORDINATION OF FILM FESTIVALS

The European Coordination of Film Festivals, a European Economic Interest Group (EEIG), is composed of 160 festivals of different themes and sizes, all aiming to promote European cinema. All member countries of the European Union are represented as well as some other European countries.

The Coordination develops common activities for its members, through co-operation, with the aim of promoting European cinema, improving circulation and raising public awareness.

The members pay a fee that finances these activities, the members also contribute financially to specific projects. Other sources of financing are private and public grants, particularly from the European Union.

Besides these common activities, the Coordination encourages bilateral and multilateral co-operation among its members.

The Coordination ensures that the issues affecting film festivals are highlighted when the European Parliament makes policy decisions. The Coordination distributes a report to these institutions, and in addition to other international organisations, on film festival matters.

The Coordination has produced a code of ethics, which has been adopted by all its members, to encourage common practise in professional practises.

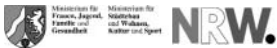
The Coordination is also an information centre and a place for festivals to meet.



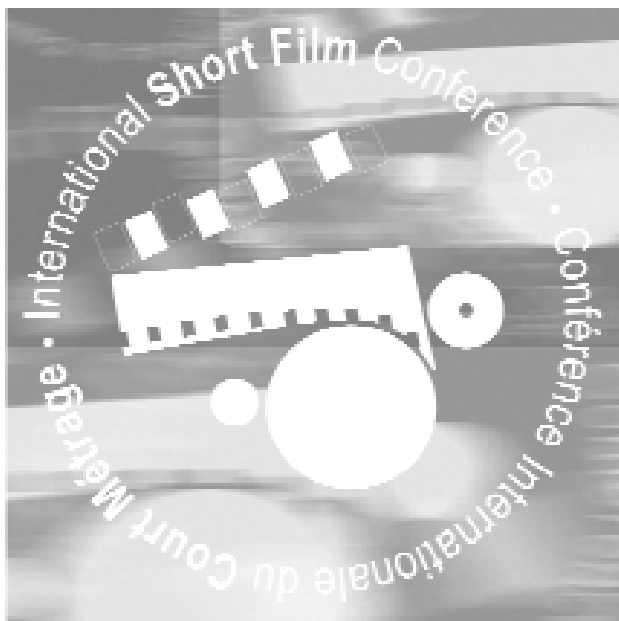
**Gemeinsam für attraktive
und anspruchsvolle Kinder-
und Jugendfilmprogramme**

im landesweiten Verbund
der Kinderfilmfeste
in Nordrhein-Westfalen

- Information
- Koordination
- Organisation



- Wenn Sie mehr über das „netzwerk kinderfilmfeste nrw“ erfahren wollen,
- nehmen Sie Kontakt mit einem Netzwerkpartner auf
 - oder schauen Sie im Internet unter www.kinderfilmfeste-nrw.de
- Bielefelder Kinder- und Jugendfilmfest
tel 0521 / 56 077 966
- Kinderfilmfest Bonn
tel 0228 / 24 99 661
- Coesfelder Kinder- und Jugendfilmwoche
tel 02541 / 93 92 23
- Detmolder Kinder- und Jugendfilmfest
tel 05231 / 6 67 02
- KinderKinoFest Düsseldorf
tel 0211 / 8 99 81 05
- Kölner Kinderfilmfest
tel 0221 / 12 00 93
- Internationales Kinder- und Jugendfilmfest Marl
tel 0171 / 5 47 94 41
- KinderFilmFest Münster
tel 0251 / 591 39 19 + 39 96 026
- Kinder- und Jugendkino der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen
tel 0208 / 825 26 52
- Kinderfilmtage im Ruhrgebiet
tel 0208 / 80 00 99



International Short Film Conference Conférence Internationale du Court Métrage

The ISFC is:

- connecting people and institutions in the short film world
- providing information on short film world wide
- promoting short film
- the only international organisation dealing with short film
- a members organisation

Please check our website at: www.isfc.de

Deutscher Wettbewerb

German Competition

Zahlen und Tendenzen Trends and Figures

1040 Beiträge wurden zum Deutschen Wettbewerb der Kurzfilmtage eingereicht, was einer Steigerung von fast zehn Prozent entspricht (2002: 951 Filme). Aus dieser Vielzahl wurden 30 Beiträge für den Deutschen Wettbewerb ausgewählt. Darunter befinden sich neun 35-mm-Filme, drei 16-mm-Filme, ein Super-8-Film sowie 17 Videoproduktionen. Von den Filmhochschulen kommen sieben Arbeiten, weitere vier kommen von Kunsthochschulen und Universitäten. Die Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, die Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf", Potsdam-Babelsberg, die Hochschule für Fernsehen und Film München und die Bauhaus Universität Weimar sind mit jeweils zwei Beiträgen am stärksten vertreten. Geografisch konzentriert sich die Auswahl deutscher Filme auf Berlin mit zehn Beiträgen und Nordrhein-Westfalen (fünf Beiträge). Niedersachsen und Hamburg stellen jeweils drei Beiträge.

19 Beiträge sind kürzer als zehn Minuten, acht dauern zwischen zehn und 20 Minuten, und drei haben eine Laufzeit von über 20 Minuten.

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

Auswahlkommission Selection Committee

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

There were 1040 entries for the German Competition of this year's International Short Film Festival Oberhausen. This represents an increase by ten percent (2002: 951 films). From this large number, 30 works were selected for the German Competition. These include nine 35 mm films, three 16 mm films, one Super 8 film and 17 video productions. Seven works come from film schools, four from art schools and universities. The German Film and Television Academy Berlin, the Academy for Film and Television "Konrad Wolf", Potsdam-Babelsberg, the Academy for Television and Film Munich and Bauhaus University are most strongly represented, with two entries each. Geographically, the selection of German films concentrates on Berlin (ten entries) and North Rhine-Westphalia (five entries). Lower Saxony and Hamburg are represented with three entries each.

19 of the films are shorter than ten minutes, eight run for between ten and 20 minutes, and three are longer than 20 minutes.

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

Programm 1 Samstag 3.5.03 10.30 Uhr Lichtburg

Q

Deutschland 2002
15'30", Beta SP/PAL, Farbe
deutsch/englisch

Regie, Drehbuch, Schnitt, Animation Oliver Husain
Musik Sergej Jensen, Roman Flügel, Jörn Elling Wuttke
Kamera Daniel Kohl
Darsteller Whins Thinamparampil u. a.
Produktion Oliver Husain
Int. Vertrieb Oliver Husain
Mörfelder Str. 80
D-60598 Frankfurt/Main
Fon +49-69-962 331 79
Fax +49-69-962 331 81
E-Mail oliver@husain.de
<http://www.husain.de>

Real gefilmte Menschen, in ihrer alltäglichen Kleidung und Verfassung, werden in eine computergenerierte Deko-Welt eingesetzt, die ihrerseits öffentlichen Räumen nachgebildet ist. Die Menschen stehen geduldig für etwas an. Das Warten wird leicht gemacht, Angestellte kümmern sich um reibungslose Unterhaltung. Real people in ordinary clothes and in their ordinary moods are embedded in a computer generated designer-world adopted from public spaces. Patiently, the people are queueing up for something. Waiting is facilitated by members of the staff taking care of entertainment.



Bio-/Filmografie

geboren 1969 in Frankfurt/Main; 1990-91 Fine Arts an der Baroda University in Gujarat, Indien; 1992-98 Film und Media Arts an der Hochschule für Gestaltung; zahlreiche Ausstellungen und Performances; Film- und Videoauswahl: 1994 *International Lifestyle*; 1996 *Echtzeit (Sensorama)*; 1998 *Star-Escalator (Sensorama)* (MuVi-Preis in Oberhausen 1999); 1999 *Ron & Leo: Funky People (Blaze)*; 2000 *Beau mot plage (Isolée)*; *Dettifoss*; 2001 *Ponydoku: Vergiftet (Jan Delay)*.

Spielzeug Toy

Deutschland 2003
2'30", DV/PAL, Farbe
deutsch

Regie, Drehbuch, Schnitt, Kamera Bin Chuen Choi
Musik Peter Suart, The Breeders
Darsteller Ken
Produktion Bin Chuen Choi
Int. Vertrieb Bin Chuen Choi
Brunnenstr. 39
D-10115 Berlin
Fon, Fax +49-30-443 080 36
E-Mail binchuen@hotmail.com

Anhand der Puppe Ken wird reflektiert, wie zerbrechlich das Glück der Konsumgesellschaft ist. A reflection on the fragility of happiness in consumer societies shown at the example of the doll Ken.



Bio-/Filmografie

geboren 1967 in Hong Kong; 1992-99 Studium der bildenden Kunst an der UdK Berlin; 1999 Abschluss als Meisterschüler; seit 1999 Studium der Experimentellen Filmgestaltung an der UdK Berlin; 1998 *Fisch und Angler*; *Toy Store*; 2000 *Jedes Mal nehme ich 9 kg zu, wenn ich in Hong Kong bin*; *Im Reis der Zeichen* (in Oberhausen 2001); 2001 *Old Choi's Film* (in Oberhausen 2002).

Welturaufführung
World Premiere

Envelope: Affectionately

Deutschland 2002
14', Beta SP/PAL, Farbe
englisch

Regie, Drehbuch Masayo Kajimura
Schnitt Sylva Holeksova
Kamera Masayo Kajimura, Saskia Wendland
Produktion Masayo Kajimura
Int. Vertrieb Masayo Kajimura
Lausitzerstr. 45
D-10999 Berlin
Fon +49-30-616 273 87
E-Mail masayokajimura@hotmail.com

Welturaufführung
World Premiere

Welche Geschichten erzählen wir? Und wie werden wir zu Erzählungen? Wie konstituieren sich Erinnerung(en) und Geschichte(n) unserer Wirklichkeit? Das Ritual des Kimono, der Lachsfang der Lil'wat, Bilder von Fremden an einem anderen Ort, Stimmen, die die Bilder überlagern. Which stories do we tell? And how do we turn into stories? How do memory and (hi)story constitute our reality? The ritual of wearing the kimono, the Lil'wat's salmon fishing, images of the other in different locations, voices which overlap the images.



Bio-/Filmografie
geboren 1976 in Berlin als Tochter japanischer Eltern; Studium der Kulturwissenschaften und Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin; mehrere Aufenthalte in Japan und Kanada; Tätigkeit als Journalistin; 2000 *Yellow* (New York); 2001 *Suitcases*.

Belly Dance Bauchtanz

Deutschland 2002
4', Beta SP/PAL, Farbe
ohne Text

Regie Katja Trojer
Schnitt, Kamera Andreas Pichler
Darsteller Katja Trojer, Susi Wisiak
Produktion Traffic
Andreas Pichler
Chorinerstr. 52
D-10435 Berlin
Fon +49-179-523 7908
E-Mail pichlerandy@hotmail.com

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Zwei Frauen veranstalten seltsame Riten um ein Schwimmbad. Two women perform strange rites around a swimming pool.



Biografie
geboren 1970 in Bozen, Italien; bereits als Kind war sie Tänzerin am Tanztheater Homunculus in Wien; Choreographie für *Send Me a Postcard*.

Integration

Deutschland 2002
1'30'', DV/PAL, Farbe
ohne Text

ein Video von Siegfried Koepf
Darsteller Lewent Apak, Franz van der Grinten, Siegfried Koepf, Bolko Schweinitz, Stefan Sittner
Produktion Siegfried Koepf
Int. Vertrieb Siegfried Koepf
Lintgasse 22
D-50667 Köln
Fon +49-221-257 7946
E-Mail s.koepf@uni-koeln.de

Fünf Männer spielen Integration. Five men playing integration.



Bio-/Filmografie
geboren 1958 in Stuttgart; studierte Klavier, Komposition und Elektronische Komposition an der Musikhochschule Köln; seit Anfang der 90er-Jahre verschiedene Experimental-Videos; sein Werk umfasst neben Kompositionen auch Videos, Musikmaschinen, Computerprogramme, Print-Editionen und Produktionen verschiedener Genres mit internationalen Künstlergruppen; zahlreiche Preise und Auszeichnungen; seit 2000 Dozent für Musiktheorie und Komposition an der Musikhochschule Köln; 2002 *Science Fiction 5*.

Paštas an Marcel

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

ein Video von Agnieszka Jurek
Produktion Agnieszka Jurek
Int. Vertrieb Agnieszka Jurek
E-Damm 80 A
D-30167 Hannover
Fon +49-511-169 0890
E-Mail agnieszka@bbm-ww.de
<http://www.colonium.de>

Welturaufführung
World Premiere

Das Bild von der Jakobsleiter, vom Aufstieg ins Licht, zählt zur Urgeschichte des Zeitbildes, ist der Anfang der Paläontologie des Films. In dieser postkartenförmigen Episode treiben wir mit den Augen eines Radiergummis durch die leeren Produktionsräume der litauischen "Prawda". The image of Jacob's ladder, of the ascent to light, belongs to the pre-history of time images. It marks the beginning of the palaeontology of film. In this episode we are floating through the deserted production halls of the Lithuanian "Prawda" with the eyes of an eraser as it were.



Bio-/Filmografie
geboren 1971 in Posen, Polen; lebt seit zehn Jahren in Deutschland; Filmstudium an der FH Hannover; 1996 *Sisyphos*; 1998 *Grillgespräche*; 1999 *Lu und Nils*; 1995-2000 *Und da war ich eine Edelkommunistin*; 72 *Artefakte* (in Zusammenarbeit mit Carsten Aschmann); 2002 *BBM-Kiev* (in Zusammenarbeit mit Carsten Aschmann); 2003 *Does That Hurt You*.

Laufender Mann Walking Man

Deutschland 2002
11'30", 16 mm, s/w
ohne Text

Regie, Drehbuch, Schnitt Johanna Pauline Maier
Kamera Marion Neumann
Darsteller Gert Linkner, Björn Jung
Produktion HFF München
Int. Vertrieb HFF München
Daniel Sponsel
Frankenthaler Str. 23
D-81539 München
Fon +49-89-689 5442
E-Mail daniel.sponsel@hff-muenchen.de
http://www.hff-muc.de

Welturaufführung
World Premiere

Eine alltägliche Situation: Ein Mann eilt durch die Straße. Er nimmt nur einen Teil dessen wahr, was er sieht. An everyday situation: A man is rushing through the streets noticing only part of what he sees.



Bio-/Filmografie
geboren 1976 in Berlin-Friedrichshain; 1985 Ausreise in die BRD; 1986-99 Studium der Philosophie, Sinologie, Theologie und Religionswissenschaften an der Humboldt-Universität zu Berlin; 1999-2001 Studium an der Universität Peking und der Pekinger Filmakademie; seit 2001 Studium Dokumentarfilm an der Hochschule für Fernsehen und Film München; 2000 *Einander gegenüber*; 2001 *Alter Mann*; 2002 *Nach dem Endspiel*.

Dortoka uhartea Turtle Island Insel der Schildkröten

Deutschland 2002
16'30", 35 mm, Farbe
baskisch mit engl. Untertiteln

Regie Maru Solores
Drehbuch Maru Solores, Ruty Rehmet
Schnitt Bettina Böhler, Maru Solores
Musik Xabier Montoia
Kamera Frank Amann
Darsteller Ane Ormazabal, Egoitz Laso, Gerardo Romero, Javier Gurrutxaga, Maiken Beitia
Produktion dffb Deutsche Film- und Fernsehakademie
Int. Vertrieb dffb Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin
Cristina Marx
Potsdamer Str. 2
D-10785 Berlin
Fon +49-30-257 591 52
Fax +49-30-257 591 62
E-Mail c.marx@dffb.de
http://www.dffb.de

Ein Wesen stürzt vom All auf die Erde in der Nähe einer Insel. Das Wesen entpuppt sich als Ainhoa, ein zehnjähriges Mädchen, das unter chronischem Asthma leidet und allein zur Insel geschwommen ist. Ainhoa stellt sich vor, sie sei ein Alien. Das "Alien" erobert die einsame Insel und sendet Zeichen an seinen Planeten, um abgeholt zu werden. A creature from outer space comes to earth, landing next to an island that looks something like a petrified tortoise. Her name is Ainhoa, a ten-year-old girl who suffers from chronic asthma and who has taken on the personal challenge of spending a night alone on the island pretending she is an extraterrestrial who has discovered it for the first time.



Bio-/Filmografie
geboren 1968 in Donostia-San Sebastián, Baskenland, Spanien; 1988-91 Ausbildung an der Medienschule für Film und Video in Andoain, Gipuzkoa; 1991-94 Produktionsassistentin bei ETB, baskisches Fernsehen; seit 1994 lebt sie in Berlin; Kurzfilme seit 1995; seit 1996 Regiestudium an der dffb; *Dortoka uhartea* ist ihr Abschlussfilm.

Programm 2 Samstag 3.5.03 14.30 Uhr Lichtburg

Manual

Deutschland/Großbritannien 2002
10', Beta SP/PAL, Farbe
englisch

ein Video von Christoph Girardet, Matthias Müller
Produktion Christoph Girardet, Matthias Müller
Int. Vertrieb Christoph Girardet, Matthias Müller
Voltmerstr. 71
D-30165 Hannover
Fon +49-511-388 1323
E-Mail girardet@freenet.de

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Manual verbindet Bilder einer überkommenen Technologie aus amerikanischen Fernsehserien der 60er-Jahre mit der weiblichen Stimme aus einem Hollywood Melodram. Absolute Distanz trifft auf übersteigerte Emotion. Combining close-ups of redundant technology gleaned from 60s US sci-fi television series with a female voice of a 40s Hollywood melodrama. *Manual* makes absolute detachment clash with magnified emotion.



Bio-/Filmografie C. Girardet
geboren 1966 in Langenhagen; Studium an der HBK Braunschweig; seit 1987 Videos und Videoinstallationen; zahlreiche Festivalteilnahmen und Ausstellungen weltweit; 1991 *Schwertkampf*; 1997 *Release*; 2001 *Scratch* (in Oberhausen 2002); 7-48; 2002 *Absence*.

Bio-/Filmografie M. Müller
geboren 1961 in Bielefeld; Studium an der Universität Bielefeld und der HBK Braunschweig; seit 1980 Beschäftigung mit Film, Video und Fotografie; zahlreiche Festivalteilnahmen und Ausstellungen weltweit; 1990 *Home Stories* (in Oberhausen 1991); 1994 *Alpsee* (in Oberhausen 1995); 1998 *Vacancy* (in Oberhausen 1999); 2000 *Nebel* (in Oberhausen 2001); 2001 *Phantom* (in Oberhausen 2002).

gemeinsame Filmografie
1999 *Phoenix Tapes* (in Oberhausen 2000); 2002 *Beacon*.

Kalkheim

Deutschland 2002
9', 35 mm, Farbe
ohne Text

Regie Tobias Kipp
Kamera Sven Lützenkirchen
Darsteller Olaf Müller, Ede Gellner, Matthias Beranek, Tobias Wöllmner, Karl-Heinz Ludwig, Maria Hermann, Walter Hermann, Fernando Blumenthal, Phillip Jülich
Produktion sonnendeck.tv, Bauhaus-Universität Weimar
Int. Vertrieb sonnendeck.tv
Marc Olff
Pfeifferstr. 11
D-99423 Weimar
Fon +49-3643-259 253
E-Mail sonnendeck@post.com
<http://www.sonnendeck.tv>

Kalkheim handelt von den Momenten, die man erlebt und sofort wieder vergisst. Fünf passionlose Begebenheiten in einer ganz gewöhnlichen Reihenhaussiedlung namens Kalkheim. Fünf kurze Geschichten von kalkköpfigen Wesen, die für einen Augenblick aus ihrem alltäglichen Anwender-Dasein gerissen werden, um dann unverändert dorthin zurückzukehren. *Kalkheim* deals with those moments that you experience and forget again within a minute. Five passionless moments in a common suburb called Kalkheim. Five short tales about chalk-headed beings, that are pushed out of their every-day-life for a few seconds and return there without having changed.



Bio-/Filmografie
geboren 1976 in Mar; 1997-2002 Studium der Visuellen Kommunikation an der Bauhaus-Universität Weimar; 2000 Studium an der Ecole Supérieure d'Art Visuel in Genf; 1999 Mitgründer der Künstlergemeinschaft "www.zeichner.net"; 2000 Gründung der Produktionsfirma "sonnendeck.tv"; 1998 *Das Ikarus Syndrom*; 1999 *Premiere-World*; *Love Beat*; 2000 *La naissance d'un cosmonaute*; *Amsterdam*; *A to B*; 2001 *Water Gal*; *SonnemondSterne*; 2002 *Gorgeous Birds*.

Transitions

Deutschland 2002
4'30", Beta SP/PAL, Farbe
ohne Text

ein Video von Kai Zimmer
Int. Vertrieb Kai Zimmer
Marienburgerstr. 22
D-10405 Berlin
Fon +49-30-440 487 08
E-Mail info@kaizimmer.de

Autos fahren ab oder kommen an, "establishing shots" von Häusern oder Hospitälern etablieren den neuen Ort des Geschehens. Cars depart or arrive; establishing shots of houses or hospitals create a new place of action.



Bio-/Filmografie
geboren 1964 in Kiel; lebt und arbeitet in Berlin; seit 1988 Beschäftigung mit Videos; seit 1990 Festival- und Ausstellungsbeteiligungen; Filmauswahl: 1990 *Ihr seid Sprachgefügel*; *One Minute in America*; 1995 *TVoyeur*; *Seven Minutes in America*; 1996 *Three Minutes in America*; *Two Minutes in America*; 1997 *Cameo Cases*; 1998 *Life Is Grand*; 1999 *No Questions*; 2000 *End of the Story*; 2001 *Le tour invisible*.

Auto Center Drive

Deutschland 2003
28', 16 mm, Farbe
englisch

Regie, Drehbuch, Schnitt, Animation, Darsteller Bjørn Melhus
Kamera Mike Jarmon
Produktion Bjørn Melhus
Int. Vertrieb Bjørn Melhus
Christinenstr. 29
D-10119 Berlin
Fon +49-30-484 962 71
E-Mail melhus@aol.com
<http://www.melhus.de>

Der Film spielt auf verschiedenen Ebenen. Neben einer sehr persönlichen, metaphorischen Erzählung, geht es vor allem um die Konstruktion und Dekonstruktion des Egos. In der westlichen Kultur ist das ICH eine Selbsterfindung, die immer wieder auf medialen Projektionen beruht, wie auch der suburbane Umraum zunehmend einem Drehbuch zu folgen scheint. The film plays at different levels. In addition to a very personal, metaphoric narration, it deals above all with the construction and deconstruction of the ego. In Western culture the ego is an invention based on media projections, just as the suburban surroundings seem to increasingly follow a script.



Bio-/Filmografie
geboren 1966 in Kirchheim/Teck; 1988-97 Studium der freien Kunst, Film- und Videoklasse an der HBK Braunschweig; 1997-98 DAAD-Jahresstipendium am California Institute of the Arts Los Angeles; 1998 Förderstipendium des Braunschweigischen Vereinigten Kloster & Studienfonds; 1999 Gastlehrauftrag für Video an der Bauhaus-Universität Weimar; 1999/2000 Atelierstipendium des Kunstvereins Hannover; 2001-02 New York-Stipendium des Landes Niedersachsen am ISCP; 1991 *Das Zauberglas*; 1995 *Weit Weit Weg*; 1997 *No Sunshine* (in Oberhausen 1998); 2000 *Good Morning New World*; 2001 *The Oral Thing*.

California

Deutschland 2003
1', Super 8, Farbe
deutsch

ein Film von Stefan Möckel
Produktion Stefan Möckel
Int. Vertrieb Stefan Möckel
Cyriaksring 4
D-38118 Braunschweig
Fon +49-531-826 67
E-Mail stefan.moeckel@wolfsburg.net

Ein Kino wird renoviert. A cinema is being renovated.



Bio-/Filmografie
geboren 1958; 1977-82 Mathematik- und Sportstudium; unterrichtet Mathematik, Musik und Kunst an einer Realschule; zahlreiche Festivalteilnahmen im In- und Ausland; Super-8-Filme ab 2002: *Halloween*; *Uhrfilm*; *Die vier Tenöre*; *Hinter der blauen Schicht*; *Amerikanisches Ei*; *Scary's Muffin*; *Das Loch*; *Bilderreisen I-MM*; *Geist*; *Die Mumie*; *Soldat Soldat*; *Airbubbles and Holes*; *Unser Dorf soll schöner werden*; *Zauberdrehung*; *Super-8-Filmer*; *Siegfried*; *Das ewige Licht leuchtet überall*; *Driving to San Francisco*; *Der winkende Mann*; *Let's Dance*; *Die Parade*.

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

To the Happy Few

Deutschland 2003
4'30", 16 mm, Farbe und s/w
ohne Text

ein Film von Thomas Draschan,
Stella Friedrichs
Produktion Thomas Draschan
Int. Vertrieb Thomas Draschan
Kranichsteinerstr. 9
D-60598 Frankfurt/Main
E-Mail thomas@draschan.com

Kosmische Explosion unbewusster Ereignisse oder umgekehrt. Summarische Darstellung aller denkbaren Verbindungen zwischen Bildern und Tönen. A cosmic explosion of involuntary events or vice versa. A summary description of all conceivable connections between images and sounds.



Bio-/Filmografie T. Draschan
geboren 1967 in Linz; 1987 Studium der Theaterwissenschaft und Publizistik an der Universität in Wien; 1992 Filmstudium an der staatl. Hochschule für bildende Künste Frankfurt/Main; 1995 Studium an der Cooper Union N.Y.; 2000 Geschäftsführer des Hessischen Filmbüros; Filmauswahl: 1992 *Schwimmen*; 1993 *Bettina*; *Ich I*; 1994 *Ich II-X*; 1995 *N.Y. 1-4*; 1997 *In Nepal (Nitsch)*; 2000 *Metropolen des Leichtsinns*; 2002 *Yes? Dul? Ja?*

Biografie S. Friedrichs
1968 geboren in Frankfurt/Main; 1990-1995 Studium der Soziologie, Frankfurt/Main; seit 1995 Texterin in verschiedenen Frankfurter Werbeagenturen.

Wetka

Deutschland 2002
9'30", 35 mm, Farbe
deutsch

Regie, Schnitt Patrick Lambertz
Drehbuch Patrick Lambertz,
Torsten Lüders
Kamera Torsten Lüders
Darsteller Marius Frey, Iris Würigler,
Ina Vollmer
Produktion HFF "Konrad Wolf",
Potsdam-Babelsberg
Int. Vertrieb HFF "Konrad Wolf",
Potsdam Babelsberg
Uta Eberhardt
Marlene-Dietrich-Allee 11
D-14482 Potsdam
Fon +49-331-620 2564
Fax +49-331-620 2596
E-Mail distribution@hff-potsdam.de
http://www.hff-potsdam.de

Er kann der Vergangenheit nicht entfliehen. Ausgelöst durch die Geräusche vorbeifahrender Züge taucht die Erinnerung an Wetka, eine geliebte und unerreichbare Frau, immer wieder in seinen Gedanken auf. Realität und Wahn vermengen sich. Ein Kreislauf des Schmerzes, der sich durch Medikamente nur kurzfristig unterbrechen lässt. He cannot escape the past. The sound of passing trains keeps evoking memories of *Wetka*, a loved woman beyond his reach. Reality and delusion mix. A cycle of pain for which medication can only bring short-term relief.



Bio-/Filmografie
geboren 1972 in Aachen; bis 1995 Schauspieler am Aachener Off-Theater; 1995-99 Mitarbeit an diversen Kurz- und Spielfilmprojekten als Regieassistent, Drehbuchautor, Fotograf; 1996-99 Mitarbeit bei "Road Movies Filmproduktion" und Wim Wenders Produktion, Berlin; seit 1999 Regiestudium an der Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf", Potsdam-Babelsberg; 1996 *Jeder für sich*; 1997 *Begegnung*; 1998 *Das Licht unter Bäumen*; 1999 *Reixdag*; 2000 *Gleisarbeiter*; 2001 *Les Olivettes*; *An einem schönen Tag ...*; 2002 *Blauer Nachmittag*.

Programm 3 Sonntag 4.5.03 10.30 Uhr Lichtburg

Guerra alle pietre War against the Stones Krieg den Steinen

Deutschland 2002
10'30", 35 mm, Farbe
italienisch mit engl. Untertiteln

ein Film von Andreas Teuchert
Produktion dffb Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin
Int. Vertrieb dffb Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin
Cristina Marx
Potsdamer Str. 2
D-10785 Berlin
Fon +49-30-257 591 52
Fax +49-30-257 591 62
E-Mail c.marx@dffb.de
http://www.dffb.de

Auf einem steinigen Grundstück im Süden Italiens versucht ein Vater seinem Sohn beizubringen, wie man Trockenmauern errichtet. Dieser beobachtet schwitzend die scheinbar mühelosen und genauen Handgriffe des Vaters und sieht ein, dass jedes Handwerk volle Hingabe braucht, wenn etwas Schönes daraus entstehen soll. On a stony building site in the south of Italy a father tries to show his son how to build a dry wall. While watching his father's seemingly effortless and precise movements the son realizes that each trade requires complete devotion in order to create something beautiful.



Bio-/Filmografie
geboren 1970 in Tübingen; Literatur- und Geschichtsstudium an der dffb; Kurzfilme seit Anfang der 80er-Jahre; 1998 zweimonatige Hospitantz bei Huillet/Straub; 1995 *Der letzte Vietcong*; 1998 *Die Musik seid ihr, Freunde!*; 1999 *Schatten-sprechen*.

Schläfer Sleeper

Deutschland 2003
7', Beta SP/PAL, Farbe
deutsch

Regie Christine Sohn, Robert Bosshard, Friedhelm Schrooten
Schnitt, Kamera Tom Briele
Darsteller Schrooten, Bosshard
Produktion Agentenkollektiv
Schrooten/Bosshard GbR
Int. Vertrieb Agentenkollektiv
Schrooten/Bosshard GbR
Friemersheimer Str. 3
D-47229 Duisburg
Fon +49-2065-415 41

Zwei Schläfer im Frühherbst des Aufstands. Two sleepers in the fall of rebellion.



Bio-/Filmografie Christine Sohn
geboren 1957 in Speyer; freie Schauspielerin, Regisseurin und Autorin; Studium an der HdK Berlin; 1998 Gründung der "Kranich-Produktion für Theater, Film und Literatur"; seit 2001 Zusammenarbeit mit dem "Agentenkollektiv"; 1998 *Alte Liebe in Hochfeld*.
Bio-/Filmografie Agentenkollektiv
seit 1984 Filmautoren, Produzenten, Regisseure und Darsteller; 1986 *Eine Stadt verliert die Fassung*; 1994 *Seilfahrten; relativ extrem*; 1995 *King Arndt der Letzte*; 1996 *Anonyme Autonome*; 1998 *Flüchtige Erscheinung*; 2000 *Nachweis der Erleuchtung*; 2002 *Jericho-Verschönerung*.

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Der warme qm #3

Deutschland 2003
6', DV/PAL, Farbe
deutsch

Drehbuch, Regie, Schnitt Tatjana Sarah Greiner, Tim Albert Voss
Kamera Jens Förster, Tatjana Sarah Greiner, Tim Albert Voss
Produktion Tatjana Sarah Greiner, Tim Albert Voss
Int. Vertrieb Tatjana Sarah Greiner, Tim Albert Voss
c/o Voss
Turner Str. 16
D-20357 Hamburg
E-Mail tim.voss@gmx.de

Das Eis fängt an zu schmelzen. Nur eine leichte Wendung. Der Boden löst sich auf, ich habe den warmen Quadratmeter gefunden. Ich bin nicht mehr der Einzige. The ice is beginning to melt. Just a small change. The floor is beginning to dissolve, I have found the warm square metre. I'm not the only one anymore.



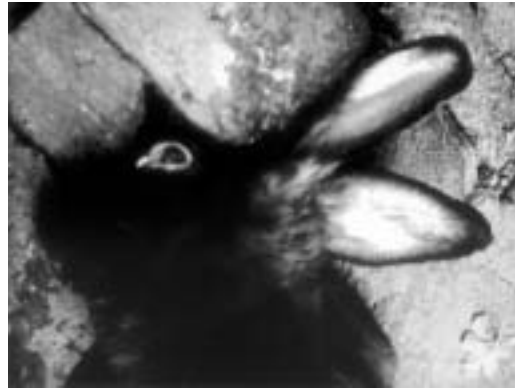
Bio-/Filmografie A. Voss
geboren 1968 in Singen; lebt in Hamburg; seit 1999 Student der Visuellen Kommunikation an der HfBK Hamburg; Mitbetreiber des Kunstraums "Hinterconti" in Hamburg; mehrere Musikclips u. a. *Lali Puna, Barbara Morgenstern, Helgoland*; verschiedene Installationen und Ausstellungsprojekte; 1998 *Try and Error*; 1999 *Ich – Glitzerleiter*; 2000 *Glück und Rehe*.
Bio-/Filmografie T. S. Greiner
geboren 1970 in Hamburg; seit 1998 Studentin der freien Kunst an der HfBK Hamburg; seit 1999 Betreiberin des Ausstellungsraums "Taubenstrasse 13" in Hamburg; seit 2002 Mitglied der Künstlerinnen Gruppe "IRONMAIDEN" und Mitherausgeberin des gleichnamigen Heftes; 1998 *Die Locke*; 1999 *Tanzerin; Tischläufer*.

Das Leben einer Schildkröte im Nahen Osten A Tortoise's Life in the Middle East

Deutschland 2002
8'30", DV/PAL, Farbe und s/w
hebräisch/deutsch/französisch
mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Schnitt, Kamera Felice Wonnenberg
Musik Vassilios Kokkas
Produktion Rotating Rabbit Films
Int. Vertrieb Rotating Rabbit Films
Felice Wonnenberg
Lachmannstr. 1
D-10967 Berlin
Fon +49-179-121 4748
Fax +49-30-698 182 22
E-Mail rotatingrabbitfilms@yahoo.de

Die Kindheitserzählung eines Palästinensers, der neidisch wurde auf die scheinbar so gut geschützten Schildkröten und ihnen den Krieg erklärte, steht den Äußerungen eines Israelis gegenüber, der die Fragen seiner deutschen Freundin für einen Film über Terrorattentate nicht mehr erträgt. The childhood memories of a Palestinian who was so jealous of the apparently so well protected turtles that he declared war on them is juxtaposed to the statements of an Israeli who can no longer bear the questions his German girlfriend keeps asking him for a film about terror attacks.



Bio-/Filmografie
geboren 1975 in Köln; 1994-2000 studierte Englisch und bildende Kunst in Köln und Berlin; 1998-99 Studium der bildenden Künste an der Accademia di Belle Arti Bologna, Italien; 1999/2000 Kunstlehlerin an der German International School in Singapur und Jarkarta; 2000 M.A. in bildender Kunst an der HdK Berlin; seit 2001 Studium der Kunsterziehung an der UdK Berlin und Anglistik an der FU Berlin; 2002 Studium an der Wimbledon School of Art, London; 1998 *Komm doch, meine Kleine ...*; 2000 *On the Edge of Swans* (in Oberhausen 2001); 2001/02 *Essere felice – mind-stills; Le piège à gazelle* (in Oberhausen 2002)

Pa Tak Pu Tuc

Deutschland 2002
4', Beta SP/PAL, s/w
deutsch, englisch, französisch

ein Video von Hanna Nordholt, Fritz Steingrobe
Darsteller George Demeny, Hanna Nordholt
Produktion Hanna Nordholt, Fritz Steingrobe
Int. Vertrieb Hanna Nordholt, Fritz Steingrobe
Vereinsstr. 32
D-20357 Hamburg
Fon, Fax +49-40-430 1321
E-Mail hanna-fritz@t-online.de

"Tape my head and mike my brain ..." Eine Hommage an drei Schriftsteller und ihr Verhältnis zu Tonaufzeichnungsgeräten. "Tape my head and mike my brain ..." A tribute to three writers and their relationship with sound recording devices.



gemeinsame Filmografie (Auswahl)
1985 *Die Konsequenz in der Herrenmode*; 1988 *Bi mekaar; Situation Normal*; 1989 *Interview*; 1990 *Möchte jemand einen Keks*; *Gloria*; 1991 *Radio Radio*; 1992 *Headquarter*; 1998 *Das dritte Fenster*; 1999 *Love Bugs*; 2003 *YO LO VI*.

Auf historischer Mission On a Historic Mission

Deutschland 2002
9', DV/PAL, Farbe
deutsch

Regie, Drehbuch, Schnitt, Kamera Andreas Hell
Musik Milch, Knarf Rellöm
Darsteller Andreas Hell, Luise Neugebauer, Juri Friedrich Neugebauer
Produktion Andreas Hell
Int. Vertrieb Andreas Hell
Windscheidstr. 29
D-04277 Leipzig
Fon +49-341-303 9890
E-Mail a.hell@gmx.net

Der Erzähler liest seinem kleinen Sohn eine Gutenachtgeschichte vor. In dieser ist von einer Republik die Rede, in der alle Menschen fröhlich waren und keine Rückenschmerzen hatten. Damals gab es keine Götter, dafür aber viele Helden. Und es wollte auch jeder ein Held werden. The narrator is reading a bedtime story to his little son. The story is about a republic, in which all people were happy and never had any back problems. At that time there were no gods, but a lot of heroes. And everybody wanted to be a hero.



Biografie
geboren 1972 in Jena; Beschäftigung mit Fotografie und Super-8-Filmen; Studium der Kulturwissenschaft, Kommunikations- und Medienwissenschaft an der Universität in Leipzig; autodidaktisches Arbeiten mit Animation und Videoinstallationen.

One Minute Silence Schweigeminute

Deutschland 2003
2', DV/PAL, Farbe
ohne Text

ein Video von Arne Scheuermann
Produktion Arne Scheuermann
Int. Vertrieb Arne Scheuermann
Liebigstr. 149
D-50823 Köln
Fon +49-221-170 6591
E-Mail film@arnescheuermann.de
http://www.planktonfilm.com

Welturaufführung
World Premiere

Die Form eines Flügelaltars: Der erste und der letzte Akt sind zusammen so lang wie der Mittelteil. Sie decken eine Minute Schweigen zu. The form of a triptych: the first and the last act together are as long as the middle part. They cover up one minute of silence.



Bio-/Filmografie
geboren 1973 in Flensburg; Studium Kommunikationsdesign; seit 2000 Lehraufträge zur Entwicklung und Vermittlung experimenteller Filmformen an der Universität Wuppertal; Veröffentlichungen zur Filmtheorie; lebt in Köln; Filmauswahl: 1995 *Frühstück*; 1997 *Dienstagsliebe*; *Film 003*; 1999 *Das einfache Meer*.

Paralleluniversen

Deutschland 2002
27'30", 35 mm, Farbe
deutsch/englisch/spanisch mit dt.
Untertiteln

Regie Carolin Schmitz, Heike Mutter
Schnitt Rita Schwarze
Kamera Hajo Schomerus
Produktion Kunsthochschule für Medien Köln
Int. Vertrieb Kunsthochschule für Medien Köln
Ute Dilger
Peter-Welter-Platz 2
D-50676 Köln
Fon +49-221-201 893 30
Fax +49-221-201 8921
E-Mail dilger@kfm.de
http://www.kfm.de

Paralleluniversen ist ein Film über eine eigene Welt, in der es den Versuch gibt, unsere ganze Welt zu erklären, die sich wiederum als Welt in einer noch viel größeren Welt, dem Universum, befindet, das sich laut einer Theorie als Paralleluniversum neben einem zweiten Universum befindet. *Paralleluniversen* is a film about a particular world and the attempt to explain our entire world which again is only a world within another, much bigger world, the universe, which according to theory forms a parallel universe next to another universe.



Biografie Heike Mutter
geboren 1969 in München; 1990-95 Studium Kommunikationsdesign an der Fachhochschule für Gestaltung Pforzheim; 1995-96 Studium der Medienkunst an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe; seit 1996 Studium der Medienkunst an der Kunsthochschule für Medien Köln; zahlreiche Gruppen- und Einzelausstellungen.
Bio-/Filmografie Carolin Schmitz
geboren 1967 in Wiesbaden; 1989-92 Ausbildung zur Buchhändlerin; 1997-2002 Studium an der Kunsthochschule für Medien 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)*.

Programm 4 Sonntag 4.5.03 17.00 Uhr Lichtburg

Mein Erlöser My Saviour

Deutschland 2003
14'30", 35 mm, Farbe
deutsch mit engl. Untertiteln

Regie Athanasios Karanikolas
Schnitt Monika Weber
Kamera Felix Leiberger
Darsteller Jonathan Richter, Frank Büttner, Knabenchor Berlin
Produktion Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf", Potsdam-Babelsberg
Int. Vertrieb Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf", Potsdam-Babelsberg
Uta Eberhardt
Marlene-Dietrich-Allee 11
D-14482 Potsdam
Fon +49-331-620 2564
Fax +49-331-620 2596
E-Mail distribution@hff-potsdam.de
http://www.hff-potsdam.de

Im metaphorischen Körper eines Kindes versteckt sich das verletzte und blutlose Individuum. Es entdeckt die Natur der Macht über das Leben des Anderen und über den eigenen Tod, und wehrt sich gegen die Utopie der Erlösung durch die Kunst. Ist die Anwesenheit eines strafenden Vaters grausamer als seine absolute Abwesenheit? Ist die Angst schrecklicher als die Hoffnung? In the metaphorical body of a child hides a wounded and bloodless individual. It discovers the nature of power over the life of the other and its own death, and rejects the utopia of redemption through art. Is the presence of a punishing father more cruel than his absolute absence? Is fear more terrible than hope?



Bio-/Filmografie
geboren 1967 in Thessaloniki; 1992 Abschluss in Fotografie an der Parsons School of Design, New York; 1996 Akademiebrief in Fotografie und Video an der Kunstakademie Düsseldorf; 2000 Filmregie an der Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf", Potsdam-Babelsberg; 1998 *What Is British Art*; 2000 *The Forest*; 2001 *Nothing Remains But the Memory of Tenderness*; *Eine Tüte Eis*; 2002 *S*.

Poetry Clips 2002: Drogen

Deutschland 2002
1'30", Beta SP/PAL, Farbe
deutsch

ein Video von Wolfgang Hoge Kamp,
Rolf S. Wolkenstein
Produktion Spokenword
Int. Vertrieb Spokenword
Bürkner Str. 11
D-12047 Berlin
Fon, Fax +49-30-690 426 04
E-Mail hokekamp@snafu.de

Welturaufführung
World Premiere

Poetry Clips bedeutet: Poeten und Slammer, die ihre Texte oder ihren Free Style in einem dafür ausgesuchten Ambiente vortragen. Poetry Clips haben einen artifiziellen Rahmen. Poetry Clips sind keine abgefilmten Liveacts von Poetry Slams. Poetry Clips kann jeder machen und doch ist es Kunst. Poetry clips means: poets and slammers reciting their texts or freestyle in an appropriate ambience. Poetry clips have an artificial framework. Poetry clips are not recorded live-acts of poetry slams. Although everyone can do poetry clips they are art.



Bio-/Filmografie R. Wolkenstein
geboren 1958; 1981-83 Gründung und Leitung von "ARGONAUT e.V."; 1982-86 Studium an der dffb; 1981-89 zahlreiche Film-, Video- und TV-Produktionen; 1989-98 Gründung und Leitung der Dreher / Wolkenstein GbR - Film und Fernsehproduktion; seit 1999 freier Autor und Regisseur; Filmauswahl: 1981 *Homo Saphires*; 1982 *Der Tanz Mechanik*; *Hüpfen 82*; 1986 *Shooter*; *OSC*; *RIFF*; 1992-98 *Lost in Music*; 1994-95 *Freestyle*; 1999 *Fernsehzauber - Aktenzeichen XY*; 2002 *Scout* (Pilotfilm).

Biografie W. Hoge Kamp
1993 Gründung des ersten Poetry Slam in Deutschland; seit 2000 Arbeit als Cutter und Redakteur für das "Berliner-Fenster"; 2000/01 erste Poetry Clips; Gründung des Labels Spokenword; seit 2002 Tutor für das Literarsche Colloquium Berlin; Zusammenarbeit mit der Literaturwerkstatt Berlin; 2002 Spokenwordfestival Berlin.

Sommerhitze Heat

Deutschland 2003
16'30", 35 mm, Farbe
deutsch

Regie, Drehbuch Katja Fredriksen
Schnitt Tobias Peper, Katja Fredriksen
Musik Tigerbeat
Kamera Bettina Herzner
Darsteller Laura Henseler, Jeff Fischer, Emilia Blumenberg, Dieter Vonau
Produktion Hochschule für bildende Künste Hamburg
Lerchenfeld 2
D-22081 Hamburg
http://www.hfbk-hamburg.de

Welturaufführung
World Premiere

Sommerhitze ist die episodenhafte erzählte Geschichte mehrerer Bewohner einer Kleinstadt während der Sommerferien. Die Stadt ist wie ausgestorben, die Straßen gähnen vor Langeweile, und die Einwohner wissen nichts mit sich anzufangen. The episodically narrated story of several residents of a small town during summer vacation. The town is like a ghost town, the streets are yawning out of boredom, and the residents don't know what to do with themselves.



Bio-/Filmografie
geboren 1972 in Gütersloh; Berufsausbildung zur Fotografin; 2003 Diplom in visueller Kommunikation an der Hochschule für bildende Künste Hamburg, Schwerpunkte: inszenierter Film, Dramaturgie, Fotografie; 1998 *Fast nur schneller*; 2000 *Straße/Außen/Tag*.

Jule

Deutschland 2002
15'30", Beta SP/PAL, Farbe
deutsch

ein Video von Alexander Thümmeler,
Dirk Peuker
Darsteller Juliane Krause, Marie Susan Zeise
Produktion Bauhaus-Universität Weimar
Geschwister-Scholl-Str. 8
D-99421 Weimar
Fon +49-3643-580
Int. Vertrieb Dirk Peuker
Gleimstr. 38
D-10437 Berlin
Fon +49-30-443 288 57
dirkgelb@gmx.de

Die Studie eines Mädchens und dessen verzweifelte Sehnsucht nach Liebe. The study of a girl and her desperate longing for love.



Biografie Dirk Peuker
geboren 1970 in Friedrichroda; seit 1998 Studium der visuellen Kommunikation an der Bauhaus-Universität Weimar; seit 2002 außerdem in der Klasse narrativer Film an der UdK Berlin.

Biografie Alexander Thümmeler
geboren 1976 in Zwickau; seit 1997 Studium der visuellen Kommunikation an der Bauhaus-Universität Weimar; seit 1994 Beschäftigung als Kameraassistent und freier Kameramann.

gemeinsame Filmografie
2001 *Inspektion*

Neulich 3 Recently 3

Deutschland 2002
6', 35 mm, s/w
deutsch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Musik, Animation, Kamera Jochen Kuhn
Schnitt Olaf Meltzer
Produktion Jochen Kuhn
Int. Vertrieb Jochen Kuhn
Richard Wagner Str. 1
D-71638 Ludwigsburg
Fon +49-7141-926 183
E-Mail jochen.kuhn@freenet.de
http://www.jochenkuhn.de

Dies ist der dritte Teil einer Reihe kurzer Film-Notizen zu Begebenheiten des täglichen Umgangs. In Neulich 3 wird der Autor unfreiwillig Zeuge einer zeitgenössischen Liebesaffäre. This is the third of a series of short films treating events from everyday life. In *Recently 3* the author is an involuntary witness of a contemporary love affair.



Bio-/Filmografie
1997-80 Kunststudium in Hamburg; 1981-82 DAAD-Stipendium in Rom; seit 1972 Beschäftigung mit Film, Malerei, Drehbüchern, Filmmusik und Fotografie; seit 1985 diverse Lehrtätigkeiten; seit 1991 Professor an der Filmakademie Baden-Württemberg; zahlreiche Ausstellungen und Festivalteilnahmen weltweit; Filmauswahl: 1980 *Der lautlose Makabra*; 1986 *Kurz vor Schluss*; 1987 *Hotel Acapulco*; 1988 *Robert Langner Biografie*; 1989 *Lob des Anrufbeantworters*; 1990 *Die Beichte*; 1992 *Silvester* (Großer Preis in Oberhausen 1993); 1998/99 *Fisimatenten*; 1999 *Neulich 1*; 2000 *Neulich 2* (in Oberhausen 2001).

Borscht Folge 25: Die geheimen Rituale der Neuköllner

Borscht - Part 25: The Secret Rituals of the People of Neukölln

Deutschland 2002
3'30", DV/PAL, Farbe
deutsch

Regie, Darsteller Thomas Kleine
Drehbuch Knud Kohr
Schnitt, Kamera Astrid Menze
Musik Wolfgang Köhler
Produktion Safran Films
Norbert Kleemann
Int. Vertrieb Safran Films
Thomas Kleine
Kiefholzstr. 2
D-12435 Berlin
Fon +49-30-532 174 01
Fax +49-30-532 174 02
E-Mail kleine@safranfilms.de
<http://www.safranfilms.de>

Horst Borscht ist Privatdetektiv. Hierin liegt seine Berufung und seine Tragik. Er hat nämlich überhaupt kein Talent. Einziger Ausweis seiner Professionalität sind der Trenchcoat und der Hut. Wie Philip Marlowe führt er eine desolante Existenz. Aber im Gegensatz zum Genrehelden der 40er-Jahre kann Borscht nicht viel gegen das Böse tun. Horst Borscht is a private eye. This is his vocation and his tragedy. Because he hasn't got any talent. The only signs of his profession are his trench coat and his hat. Like Philip Marlowe he leads a desolate life. But in contrast to the hero of the 40s he can't do much about the evil.



Biografie

1981-86 Musikstudium und Schauspielkurse an der Hochschule der Künste Berlin; 1986 Gründung einer Theatergruppe, mit dieser zahlreiche Produktionen und Tournées im In- und Ausland; ab 1991 Produktion von Videos und Kurzfilmen; Teilnahme an nationalen und internationalen Festivals; ab 1992 Moderation u. a. für die ARD: *Die goldene Eins* sowie für SFB und NDR: *Kurzfilm-Magazin*; 2000 Schauspieler und Moderator der Comedy-Serie *Geld sucht Borse*; Gründung der Safran Films und Licensing GmbH; ab 2001 Produzent und Schauspieler der Comedy-Internetserie *Borscht*.

Die Schläfer The Sleepers

Deutschland 2003
37', 16 mm, Farbe
ungarisch mit dt. Untertiteln

ein Film von Andreas Bolm
Darsteller Malovecz Ildikó,
Malovecz Ferenc, Berecz Sándor
Produktion Ciulei Films
Int. Vertrieb Ciulei Films
Thomas Ciulei
Kaulbachstr. 68 A
D-80539 München
Fon, Fax +49-89-395 178
E-Mail thomas@ciuleifilms.com

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ildi und Feri, ein Ehepaar Ende 60, leben in einem verfallenen Landschloss im Süden Ungarns. Abgeschnitten von der Außenwelt, im wortlosen Miteinander, ist ihre Liebe nur noch als Erinnerung lebendig. Tage und Nächte trennen sich durch das Ritual des Gewecktwerdens und Schlafengehens. Ihr Alleinsein führt die Schläfer zu Gesprächen mit Pflanzen und Tieren. Ildi and Feri, a married couple in their late 60s, live on a dilapidated country estate in the south of Hungary. Closed off from the rest of the world they spend their days in silence. Their love is but a memory. The rituals of waking up and going to bed separate the days from nights. Loneliness makes the sleepers talk to plants and animals.



Bio-/Filmografie

geboren 1971 in Köln; 1993 Ausbildung zum Sound-recording Engineer in Manchester; Studium der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft an der Freien Universität Berlin; 1997 einjähriges Studium an der Filmhochschule FAMU in Prag; seit 1999 Student der Dokumentarabteilung der Hochschule für Fernsehen und Film München; 1997 *Gradually We Hit the Target*; 1998 *Ivana*; 2000 *Rózsa*.

Kinder- und

Jugendfilmwettbewerb

Children's and Youth Film

Competition

Wir haben sie gesehen. We've seen them all.

Mehr als 400 Filme, die aus den Einreichungen des Internationalen und Deutschen Wettbewerbs für den Kinder- und Jugendfilmwettbewerb in Frage kamen.

Dabei sind wir durch 52 Länder gereist, haben einige Geburtstage und mehrfach Weihnachten gefeiert, konnten mehrere erste Lieben erleben, mussten uns trennen, streiten und versöhnen. Wir waren in der Schule, beim Sport, am Strand, im Wald, hatten Ferien, mussten arbeiten, haben gegessen, geschlafen, geweint und gelacht.

Dafür haben wir drei ganze Tage gebraucht und am Ende sechs Programme im Kinder- und Jugendfilmwettbewerb zusammengestellt. Zu diesen werden Filmemacherinnen und Filmemacher aus aller Welt zu Gast sein, um ihre Filme mit dem Publikum zu diskutieren und auch ein bisschen zu zittern, denn aus diesen Programmen wird die Kinder- und Jugendjury auch in diesem Jahr wieder zwei Gewinnerfilme auswählen.

Und hier gibt es Rekordzahlen: mehr als 200 Oberhausener Kinder und Jugendliche haben sich beworben. Zehn konnten wir auswählen und zwei Juries zusammenstellen, die während des Festivals einiges zu diskutieren, fragen und bewerten haben.

Und sie wissen, worüber sie sprechen, denn mit Hilfe der Trickboxx des KI.KA sind sie selbst zu Filmemacherinnen und Filmemachern geworden. Ihr Film ist als Trailer der meistgespielte im diesjährigen Kinder- und Jugendkino.

Jurykinder erkennt man an grübelnden Blicken und Notizmappen. Sie nach Film-Tipps zu fragen lohnt sich nicht. Bis zur offiziellen Preisverleihung am 6. Mai haben sie Schweigen gelobt. Dann allerdings werden sie als Höhepunkt ihrer Arbeit die beiden mit jeweils 1.000 € dotierten Preise verliehen.

Die Sonderprogramme am 1. Mai und am Wochenende haben vorher aber noch einiges zu bieten: Mit den Aller kleinsten möchten wir den vielleicht ersten Kinobesuch mit einem Animationsfilmprogramm feiern, die Älteren laden wir zum zweiten Mal zu einer Auswahl von herausragenden Musikvideos ein. Vier Programme zum Thema "Anders sein" widmen sich dem Anderen, dem Fremden, dem Besonderen. Mit einer Mischung aus Spiel-, Animations- und Dokumentarfilmen, Gewinnerfilmen der letzten Jahre und Erstaufführungen hoffen wir nicht nur auf Toleranz, Mut und Selbstvertrauen, sondern auch auf eine ganze Menge Spaß.

Auswahlkommission Selection Committee

Dunja Briese, Hilke Doering, Christiane Orywal, Herbert Schwarze, Götz Trautmann

The more than 400 films submitted for the International and German competitions qualifying for the Children's and Youth Film Programme.

We travelled through 52 countries, celebrated several birthdays and quite a few Christmas parties, saw first loves, had to leave, argue, make up. We were in school, doing sports, on the beach, in the forest, on holiday, had to work, ate, slept, cried, and laughed.

It took us three full days to come up with the six programs of the Children's and Youth Film Competition. And we have invited filmmakers from all over the world to discuss their films and quiver with us. Once again two winners will be selected from those programs by a Children's and Youth Jury. And here we have an all-time-high: more than 200 children and teenagers from Oberhausen applied to be in the jury. We could only choose ten and they will have a lot to discuss, ask and judge during the festival.

And they sure know what they are talking about as they became filmmakers themselves when they worked with the Trickboxx of the Children's Channel (KI.KA). Their trailer will be the most frequently screened film of the Children's and Youth Film Competition.

Jury children can be recognized by their broody look and their notepad. And don't bother asking them for film tips. Up until the official award ceremony on Mai 6th they promised not to say a word. That's when they will present the two awards amounting to 1,000 € each, the highlight of their work.

The special programs to be screened on Mai 1st and over the weekend have also got a lot to offer. For the little ones we chose an animation program to celebrate their first visit to a cinema, the older kids will for the second time be able to see a selection of outstanding music videos. The four programs on the subject of "Being different" will look at things that are different, strange, special. With a mixture of fiction, animation, documentary and winning films from the last couple of years we compiled a program that will hopefully not just promote tolerance, courage and self-confidence but also be a lot of fun.

Programm 1 Freitag 2.5.03 8.30 Uhr Lichtburg

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

My Elephant Mein Elefant

Thailand 2002
10', DV/PAL, Farbe
thailändisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Songyos Sugmakanan
Schnitt Nithiwat Tarathorn
Kamera Niramol Ross
Darsteller Maliwan Wannapakae, Thamrongkul Gongpanya
Int. Vertrieb Thai Film Foundation
Chalida Uabumrunjit
P.O. Box 6
Putthamonthon Post Office
THA-Nakornpathom 73170
Fon +66-2-615 5137
Fax +66-2-888 3086
E-Mail thai@film@ji-net.com
<http://www.thai@film.com>

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Es war einmal ein Junge, der einen Elefanten traf. Der Elefant trifft die Lehrerin. Once upon a time there was a boy who met an elephant. The elephant meets the teacher.



Biografie
geboren 1973 in Bangkok; Film- und Fotografiestudium an der Chulalongkorn University; zahlreiche Werbespots; *My Elephant* ist sein erster Kurzfilm.

Angry Kid: Piss

Großbritannien 2002
1', Beta SP/PAL, Farbe
englisch

Regie Darren Walsh
Musik Stuart Gordon, Will Hodge
Kamera Mark Chamberlain
Produktion Aardman Animations
Int. Vertrieb Aardman Animations
Emma Scott
Gas Ferry Road
GB-Bristol BS1 6UN
Fon +44-117-984 8485
Fax +44-117-984 8486
E-Mail emma.scott@aardman.com

Eine holprige Autofahrt ist zu viel für eine volle Blase. A bumpy car journey proves too much for a bottomless bladder.



Bio-/Filmografie
Kunst- und Designstudium; Abschluss in Animationsfilm in Farnham; Werbespots und experimentelle Kurzfilme; arbeitet mit Pixilation; *Oozat*; *Angry Kid* besteht aus fünf Episoden.

Houdinis Hund Houdini's Hound

Norwegen 2003
13', 35 mm, Farbe
norwegisch

Regie, Drehbuch Sara Johnson
Schnitt Inge Lise Langfeldt
Musik Ståle Kaspersen
Kamera Odd Reinhardt Nicolaysen
Darsteller Jo Mikkel Sjaastad, Klara Amanda Felicia Døving
Produktion Friland AS
Int. Vertrieb The Norwegian Film Institute
Toril Simonsen
Filmens hus, Box 482
Dronningens gate 16
N-0105 Oslo
Fon +47-22-474 500
Fax +47-22-474 597
E-Mail torils@nfi.no
<http://www.nfi.no>

Ein Mädchen und ein Junge spielten am Strand. Er war ihr Sklave, eifrig bemüht, ihr alles recht zu machen. Ein Hund verschwand und der Junge auch. Ihre in Tränen aufgelöste Herrin erfüllte sie beide mit Freude. A girl and a boy played on the beach. He was her slave, eager to please her. A dog disappeared and so did the boy. Their master in tears gave them both joy.



Bio-/Filmografie
geboren 1970; Studium der Literatur, Fotografie und Medien; 2000 Abschluss in Regie an der norwegischen Filmschule; zahlreiche Festivalteilnahmen; führte Regie bei zwei Episoden der Fernsehserie *The Family* für SVT und war eine von mehreren RegisseurInnen des Filmprojekts *Utopia – Nobody Is Perfect in the Perfect Country*; *In Spite of Ourselves*; 2001 *Hormoner og andre demoner* (in Oberhausen 2002).

Woolly Wolf Wolliger Wolf

Großbritannien 2002
4'30'', 35 mm, Farbe
ohne Text

Regie, Drehbuch, Schnitt, Animation, Kamera Vera Neubauer
Musik Peter Brewis
Int. Vertrieb S4C
Parc Ty Glas, Llanishen
GB-Cardiff, Wales CF4 5DU
Fon +44-129-207 474 44
Fax +44-129-207 544 44
E-Mail gwydian_griffiths@s4c.co.uk

Rotkäppchen lässt sich nicht von dem Wolf auffressen. Little Red Ridinghood doesn't let herself be eaten up by the wolf.



Bio-/Filmografie
geboren in Prag; studierte Kunst in Prag, Düsseldorf, Stuttgart und Filmregie in London; lehrte Film und Animation u. a. an der St. Martin School of Art in London; 1971 *Cannon Fodder*; 1972 *Animation-Allegation*; *Genetics*; *Vision On*; 1973 *Pip and Bessie*; 1976 *Fate*; 1978 *Animation for Live-Aktion*; 1981 *The Decision*; 1984 *The World of Children*; 1986 *Mid Air*; 1987 *The Mummy's Curse*; 1988 *Passing on*; 1990 *Don't Be Afraid*; 1993 *Live T.V.*; 1995 *The Lady of the Lake* (in Oberhausen 1996); 1996 *Wheel of Life*; 1999 *The Dragon and the Fly*; *I Dance*; *La luna*; 2002 *Hooked*.

Little Hands Kleine Hände

Dänemark 2002
16', Beta SP/PAL, Farbe
englisch

Regie, Drehbuch Katrine Talks
Schnitt Dominic Coke
Musik Laurent Saxi George
Kamera Joe Russell
Produktion Danish Film Institute
Gothersgade 55
DK-1123 Kopenhagen
Fon +45-337 434 00
Fax +45-337 434 45
E-Mail dfi@dfi.dk
Int. Vertrieb Katrine Talks

Der Film bietet einen Einblick in die Welt gehörloser Kinder in einem Freizeitzentrum in Dänemark, das sie nach der Schule aufsuchen. Wir beobachten ihre Spiele und Streitigkeiten an einem Ort, wo sie sich ohne Probleme in ihrer eigenen Sprache - der Gebärdensprache - verständigen können. The film offers a glimpse into the world of deaf children at a Danish recreation centre where they meet after school. We follow their games and controversies in a place where they can communicate without barriers in their own language - sign language.



Bio-/Filmografie
geboren 1977 in Kopenhagen; aufgewachsen in England und Dänemark; 2000 B.A. Animationsfilm; *A Life in the Day of a Dog*.

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Tornehekken The Hedge of Thorns Die Dornenhecke

Norwegen 2002
13', 35 mm, Farbe
norwegisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Animation,
Kamera Anita Killi
Schnitt Pål Gengenbach
Musik Hege Rimestad
Produktion Trollfilm AS
Anita Killi
Int. Vertrieb The Norwegian Film
Institute
Toril Simonsen
Filmens hus, Box 482
Dronningens gate 16
N-0105 Oslo
Fon +47-22-474 500
Fax +47-22-474 597
E-Mail torils@nfi.no
http://www.nfi.no

Florian und Malene sind beste Freunde. Jeden Tag spielen sie zusammen an einem kleinen Bach. Eines Tages bricht Krieg aus, und sie dürfen nicht mehr zusammen spielen, da ihre Familien nicht auf der gleichen Seite sind. Florian and Malene are best friends. Every day they play down by the creek. When war breaks out the children aren't allowed to play together anymore, because their families are on opposite sides.



Bio-/Filmografie
geboren 1968 in Stavanger, Norwegen; 1988-90 National College of Art and Design; 1990-92 Animation am MRDH District College; 1996 Abschluss in Animation; Gründerin des Animationsstudios "Trollfilm AS"; animierte Werbespots und Mitarbeit an Dokumentarfilmen; 1992 *Glassballen*; 1996 *Lavrasiid Aigi*.

Programm 2 Freitag 2.5.03 10.30 Uhr Gloria

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

Weichei Babysitting an Egg

Deutschland/Frankreich 2002
8'30", 35 mm, s/w
deutsch

Regie, Drehbuch Bernd Lange
Schnitt Iris Allmendinger
Kamera Ulle Hadding
Darsteller Tom Schilling, Anna Brüggemann, Max Mauff
Produktion Filmakademie Baden-Württemberg GmbH
Katja Siegel
Mathildenstr. 20
D-71638 Ludwigsburg
E-Mail siegelkatja@web.de
http://www.filmakademie.de

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Rockos Freundin Carla ist schwanger. Sie will abtreiben, denn ein Kind würde für sie alles verbauen. Doch Rocko glaubt an sich und Carla und träumt von einer eigenen Familie. Carla bezweifelt, dass Rocko seine Versprechungen hält: "Du kannst ja noch nicht mal einen Tag auf ein rohes Ei aufpassen!" Rocko's girlfriend Carla is pregnant. She wants to get an abortion, because having a child means to abandon her plans. But Rocko has confidence in himself and Carla and dreams of having his own family. Carla doubts that Rocko will keep his promises: "You can't even care for a raw egg, not even for a day!"



Bio-/Filmografie
geboren 1974; Drehbuchstudium an der Filmakademie Baden-Württemberg; *Juli*; *Militärisches Sperrgebiet*.

El segundo juego de llaves The Second Set of Keys Der zweite Schlüsselbund

Kuba/Norwegen 2002
3', DV/PAL, Farbe
spanisch

ein Film von Ana Luisa Sánchez
Produktion Universitetet i Bergen
Ana Luisa Sánchez, Damarys Martínez
Fosswinkelsgt. 6
N-5161 Laksevag
Fon +47-5-532 2827
Fax +47-5-558 9149

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Ein Mädchen ist traurig und duscht, die Freundin kommt mit dem Zweitschlüssel in die Wohnung. A girl is sad and takes a shower. Then her girlfriend comes in, she has a second set of keys.



Bio-/Filmografie
Abschluss in Drehbuch im Rahmen des Erweiterungsprogramms der Universität Bergen an der Internationalen Film- und Fernsehschule in Havanna, Kuba; 1997/98 Produktion, Ton und Schnitt einer einstündigen Sendung über die "GramaDanse Modern Dance Company" für Canal Once, Panamas Bildungfernsehen; 2002 *Ana sin el mar* (Co-Regie); 2003 *Fábula alemana en rojo*; *El francés me encanta*.

15

Singapur 2002
25', 35 mm, Farbe
mandarin mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Royston Tan
Schnitt Jeff Steven
Musik Desmond Yu
Kamera Lim Ching Leong
Darsteller Vynn Soh, Melvin Chen
Produktion Royston Tan
Blk 511
Serangoon North Ave. 4
#05-324
SGP-Singapur 550511
Fon +65-962-369 30
E-Mail roystone@pacific.net.sg
http://www.zhaowei.com

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

15 skizziert die Missgeschicke dreier Teenager am Rande der Gesellschaft Singapurs. Vom System aufgegeben, suchen sie in der Unterschicht Singapurs, im Milieu der Ausgestoßenen und Außenseiter, nach Antworten auf ihr zielloses Leben. 15 charts the misadventures of three teenagers on the fringe of Singaporean society. Abandoned by the system they seek answers to their aimless existence among the misfits and outsiders of Singapore's underclass.



Bio-/Filmografie
26 Jahre alt; ausgezeichnet mit dem National Arts Council's Young Artist Award für junge Künstler; zahlreiche Festivalteilnahmen und Preise weltweit; arbeitet zurzeit an einer Langfilmversion von *15*; *Remains*; *Erase*; *Adam.Eve.Steve*; *Kisses*; *Senses*; *Sons*; *Mother*; *Hock Hiap Leong*.

Ma maman My Mother Meine Mutter

Belgien 2002
25', 35 mm, Farbe
französisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Iao Lethem
Schnitt Aude Grillon
Musik Basement Bitch
Kamera Tommaso Giorilli
Darsteller Cécile Lethem
Produktion Artemis Production
60, rue Gallait
B-1030 Brüssel
Fon +32-2-216 2324
E-Mail
sylvie@artemisproductions.com
http://www.artemisproductions.com

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Missverständnisse und der Generationskonflikt machen die Beziehung zwischen Julie, 17, und ihrer Mutter immer schwieriger. Julie ist wütend. Schließlich wirft sie ihrer Mutter Dinge an den Kopf, die sie eigentlich gar nicht so meint. Aber was passiert, wenn das, was sie gesagt hat, Wirklichkeit wird? Things are getting worse between Julie, 17, and her mother because of misunderstandings and the generation's conflict. Julie is angry. She ends up telling her mother things she does not really mean to say. But what happens if her words come true?



Bio-/Filmografie
1998 Soziale Kommunikation an der IHECS, Fachbereich Presse/Information; 1999 London International Film School (LIFS); Assistententätigkeit für "la 7TA", "Armand Productions", "Latcho Drom", "Michel de Wouters Productions", "Vent d'Est" u. a.; *Pssst !; In between the Sheets*.

Spin Flaschendreihen

Großbritannien 2002
10', 35 mm, Farbe
englisch

Regie, Drehbuch Cath Le Couteur
Schnitt Lisa Gunning
Musik Nick Ryan
Kamera Tom Townend
Darsteller Julian Morris, Ryan Dabner
Produktion Shooting People
Jess Search
Hedingham Close 27
GB-London N1 8UA
Fon, Fax +44-207-688 0762
E-Mail cath@easynet.co.uk
http://www.shootingpeople.org
Int. Vertrieb Short Film Bureau
74 Newman Street, 4th floor
GB-London W1T 3EL
Fon +44-207-636 2499
Fax +44-207-636 2400
E-Mail marni@shortfilmbureau.com
http://www.shortfilmbureau.com

Eine spannende Geschichte über den Hedonismus von Teenagern. Sie handelt von dem Spiel Flaschendreihen. An adrenaline charged tale of teenage hedonism that cascades around a game of spin-the-bottle.



Bio-/Filmografie
1998 Gründerin des unabhängigen Filmemachernetzwerks "Shooting People"; 2000 Abschluss an der National Film and Television School, London; sie arbeitete u.a. als Kameraassistentin für Mike Figgis' *Hotel*; 2000 *174* (Co-Regie); 2001 *Starched; Pleasure Wheel; Hotel Lamp*.

No me importa que se mueran las jirafas I Don't Care If Giraffes Die Es interessiert mich nicht, wenn die Giraffen sterben

Argentinien 2002
20', DV/PAL, Farbe
spanisch

Regie, Drehbuch Gustavo Sidlin
Schnitt Gustavo Sidlin, Esteban Corti
Animation Cueyo Roto
Kamera Juan Manuel Seoane
Darsteller Trinidad Viturro, Ana Heilern, Galit Feuz
Produktion Cueyo Roto Producciones
Rosario Palma
Membrillar 265 7D
RA-1406 Buenos Aires
Fon +54-11-461 318 33
E-Mail alutiel@yahoo.com.ar

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Die 16-jährige Julieta singt in einer Punk-Riot-Rock-Band, die sie zusammen mit ihrer Freundin Cecilia gegründet hat. Julieta liebt Ceci, auch wenn zwischen den beiden nicht mehr alles so ist wie früher. Julieta sucht nach Cecilia, um ihr ein Geschenk zu machen. Julieta is a 16-year-old girl who sings in the Punk Riot Rock Band she founded together with her friend Cecilia. Julieta loves Ceci even though things are not like they used to be between them. Julieta is looking for Cecilia because she wants to give her a present.



Bio-/Filmografie
geboren 1978 in Buenos Aires; Filmstudium an der TEBA, Taller Escuela Buenos Aires; Tontechniker und Musiker; interessiert sich besonders für Experimente im audio-visuellen Bereich sowie das Verhältnis von Film und den anderen Künsten; 2002 *End*.

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

Pirouette

Kanada 2002
10', 35 mm, Farbe
ohne Text

ein Film von Tali
Produktion National Film Board of
Canada
Int. Vertrieb National Film Board of
Canada
Madeleine Bélisle
3155 Côte de Liesse
CDN-St. Laurent QC H4N 2N4
Fon +1-514-283 9439
Fax +1-514-496 1895
E-Mail m.belisle@nfb.ca
http://www.onf.ca/animation

Deutsche Erstausführung
German Premiere

Wenn wir das sind, was wir essen, dann erleben wir eine Identitätskrise. Denn der Weg der Nahrung vom Bauernhof auf den Teller ist schon merkwürdig. Eine alte Frau hat ein ganz unkompliziertes Verhältnis zu ihren Tieren: Sie liebt sie, sie tötet sie und isst sie. Stadtmenschen sind zunächst fasziniert, dann ekeln sie sich vor der Intimität der alten Frau zu ihrer Nahrung. If we are what we eat, then we are having an identity crisis. Because food's journey from farm to plate is a strange one. An old woman has a simple relationship with her animals: she loves them, kills them, eats them. In town, people are first fascinated, then repulsed, by the intimacy between the old woman and her food.



Bio-/Filmografie
geboren 1964 in Buckingham, Québec; Grafikdesign am Dawson College in Montreal; Kunst und Kommunikation an der Kunsthochschule in Toulouse und Perpignan; arbeitet mit geistig Behinderten; zahlreiche Festivalteilnahmen weltweit; 1997 *Under the Weather*.

200 Dirhams

Frankreich/Marokko 2002
14', 35 mm, Farbe
arabisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Laila Marrakchi
Schnitt Sarah Anderson
Musik Fawzy Al-Aiedy
Kamera Béatrice Mizrahi
Darsteller Abdelfatah Sail, Jamal Lahouissi, Omar Chanbod
Produktion Lazennec Tout Court Productions
Int. Vertrieb Lazennec Tout Court Productions
Stephanie Carreras
5, rue Darcey
F-75017 Paris
Fon +33-1-530 441 20
Fax +33-1-530 441 01
E-Mail lazennectoutcourt@wanadoo.fr

Dieser Film erzählt die Geschichte Alis. Er ist ein junger Schäfer, der auf dem Land in Marokko lebt. Als er eines Tages mit seiner Schafherde an der neuen Autobahn vorbeizieht, findet er einen 200-Dirham-Schein. Wie ein Geschenk des Himmels wird dieser Geldschein sein Leben ändern ... The film tells the story of Ali, a young shepard, who lives in the Moroccan country side. One day, walking along the new freeway with his sheep he finds a 200-Dirham-bill. Like a gift from heaven, this bill will change his life ...



Bio-/Filmografie
geboren 1975; 1993-96 Studium an der ESRA, Schwerpunkt Film; 1998-2000 M.A. in Film und audiovisuelle Medien, Université de Saint-Denis, Paris VIII; 2000-01 DEA Film und audiovisuelle Medien, Université de Censier, Paris III; zahlreiche Festivalteilnahmen international; 2000 *L'horizon perdu*; 2001 *Femme en royaume chérifien*; *Derrière les portes du Hammam*.

Gömd Hidden Versteckt

Schweden 2002
8', 35 mm, Farbe
schwedisch

Regie Hanna Heilborn, David Aronowitsch, Mats Johansson
Animation Jonas Moberg, Flemming Borgen
Musik Jonas Bohlin, Story Sound
Produktion Story AB
Virkesvägen 2A
S-12030 Stockholm
Fon +46-8-156 280
E-Mail david@story.se
Int. Vertrieb Swedish Film Institute
Petter Mattson
PO Box 27126
S-10252 Stockholm
Fon +46-8-665 1100
E-Mail petter.mattson@sfi.se
http://www.sfi.se

Gömd basiert auf einem Interview mit dem zwölfjährigen Giancarlo. Er ist ein Flüchtling und lebt versteckt in Schweden. Giancarlo kommt aus Peru und hat in Schweden keine Aufenthaltserlaubnis. Er beschreibt, wie es ist, wenn man versteckt lebt und sich immer von der Polizei und anderen verfolgt fühlt. *Gömd* is based on an interview with twelve-year-old Giancarlo. He lives as a hidden refugee in Sweden. Giancarlo is from Peru and hasn't got a permit to stay in Sweden. He describes what it is like to live in hiding and to always feel persecuted by the police and others.



Biografie Hanna Heilborn
geboren 1968; Filmemacherin und Drehbuchautorin; 1994 New York Film School; 1994-98 Drehbuchstudium am Dramatiska Institutet; 2000 Co-Produzentin der Hörfunkdokumentation *Mariam Mariam*; lehrt derzeit Dramaturgie an einer der führenden Designschulen Stockholms; Mitinhaberin der Produktionsfirma "Story AB".

Si y'en a qu'ça dérange?! So What?! Na und?!

Frankreich 2003
8', 35 mm, Farbe
französisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Fanny Jean-Noël
Schnitt Laure Henri
Musik Thierry Côté
Kamera Olivier Banon
Darsteller Margot Uignau, Lise Lamétrie
Produktion Freshline Productions
Fanny Jean-Noël
rue J. Bonal 94 Bis
F-92250 La Garenne Colombes
Fon +33-1-478 053 70
E-Mail fannyjnoel@hotmail.com
Int. Vertrieb Unifrance
4, Villa Bosquet
F-75007 Paris
Fon +33-1-475 395 80
Fax +33-1-470 596 55
E-Mail info@unifrance.org

Wenn die Schule aus ist, macht Zébula, was sie will. Pass auf, dass du ihr nicht in die Quere kommst! When school is out, Zébula does what she wants. Make sure you don't get into her way!



Bio-/Filmografie
zahlreiche Festivalteilnahmen weltweit; 1999 *Somewhere Else*.

One Lokman

Belgien 2002
11', DV/PAL Farbe
bengalisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Kamera Out of Focus Group
Schnitt Laurent Vanlouchee, Out of Focus Group
Produktion Polymorfilms
Int. Vertrieb Polymorfilms
Laurent Van Lancker
43, rue des Chartreux
B-1000 Brüssel
Fon +32-2-537 8569
E-Mail contact@polymorfilms.be
<http://www.polymorfilms.be>

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Out of Focus, die Filmemacher dieses Film, sind eine Gruppe unterprivilegierter Jugendlicher aus Bangladesch, die verschiedene Medien benutzen, um ihre Umgebung und die Ungerechtigkeiten zu zeigen, mit denen sie tagtäglich konfrontiert sind. Dieser Film handelt von dem neunjährigen Musiker Lokman. Er erzählt von seinem Alltag in der Stadt Dhaka. Out of Focus, the filmmakers of this film, are a group of underprivileged young people from Bangladesh who use different media in order to represent the environment they live in and the inequalities they face every day. This film is a portrait of nine year old Lokman, a musician who tells us about his daily life in Dhaka.



Bio-/Filmografie
Out of Focus entstand im Rahmen von "drik" (Sanskrit für Vision/Sicht), einer Gruppe von Fotografen, die sich auch um Menschenrechtsbelange in Bangladesch kümmern; die Filmemacher arbeiten seit fünf Jahren mit "drik" und haben in dieser Zeit unterschiedliche Medien (Fotografie, Video, Text) kennen gelernt. Info: www.drik.net/outoffocus

Le combat The Fight Der Kampf

Schweiz 2002
9', 35 mm, Farbe
französisch mit dt./engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch, Schnitt Fernand Melgar
Kamera Camille Cottagnoud
Produktion Climage, Fernand Melgar
Int. Vertrieb Climage
Maupas 8 bis
CH-1004 Lausanne
Fon +41-21-648 3561
Fax +41-21-646 2787
E-Mail climage@worldcom.ch

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Im Umkleieraum einer Sporthalle bereitet sich Randy, ein Jugendlicher, auf seinen ersten Boxkampf vor. Er tritt in der Kategorie Fliegengewicht an. In the stadium's changing room Randy, a teenager, prepares for his first boxing match. He is going to fight in the flyweight category.



Bio-/Filmografie
geboren 1961 in Tanger als Kind spanischer Eltern; lebt seit 1963 in Lausanne; Autodidakt; seit 1985 unabhängiger Filmemacher und Produzent; seit 1996 Cutter für Jacqueline Veuve; gelegentliche Lehraufträge an der ECAL, Fachbereich Film; 1992 *La mort du prince*; 1993 *Album de famille*; 1998 *Classe d'accueil*; 2000 *L'arrivée*; 2001 *La visite*; *L'apprentissage*.

Premier amour First Love Erste Liebe

Belgien 2001
8', Beta SP/PAL, Farbe
französisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Bernard Garant
Schnitt Marie-Hélène Dozo
Kamera Alain Marcoen
Darsteller Bruno Mura, Robin Rees, Eugénie de Haspe, Adeline Moreau
Produktion Dérives
Int. Vertrieb Dérives
13, quai de Gaulle
B-4020 Lüttich
Fon +32-4-342 4939
Fax +32-4-342 6698
E-Mail derives@skynet.be

Pol ist zehn. Er ist in Justine verliebt, aber er kann es ihr nicht sagen. Pol hat einen Rivalen: Simon, den Justine vorzieht. Um Pol aus dem Rennen zu werfen, versucht Simon ihn vor Justine zu demütigen. Pol is ten. He is in love with Justine, but he isn't able to let her know. Pol has a rival: Simon whom Justine prefers. To put Pol out of the running, Simon tries to humiliate him in front of Justine.



Bio-/Filmografie
geboren 1966; 1987 Studium der Geschichte an der Universität de Liège; 1990 Abschluss in Kunst und Kommunikationswissenschaft; 1990 ein Semester an der Universität de Paris III, Film und audiovisuelle Medien; 1990-1997 verschiedene Anstellungen als Dozent für Geschichte; 1990 *Baisers perdus*.

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

Nazad naprijed To & Fro Hin und her

Bosnien-Herzegowina 2002
8', 35 mm, Farbe
bosnisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Jasmila Zbanich
Schnitt Miralem Zubčević
Musik Igor Čamo
Kamera Christine A. Maier
Darsteller Sara Đurić, Sasa Đurić, Fatima Fazlagić, Marija Tabori u.a.
Produktion Deblokada
Int. Vertrieb Deblokada
Zlatan Imamović
Himze Polouine 31
BIH-71000 Sarajewo
Fon, Fax +387-33-668 559
E-Mail deblok@bih.net.ba

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Eine bosnische Familie wurde zu Beginn des Krieges aus ihrer Heimat vertrieben und suchte Zuflucht in Deutschland. Nach dem Krieg kehren sie in ihre Heimat zurück. Ihr Haus liegt in Schutt und Asche, aber sie versuchen ein normales Leben zu führen. A Bosnian family was expelled from their home at the beginning of the war and sought refuge in Germany. Now, after the war, they return home. They find their house in ruins, but they try to organize a normal life.



Bio-/Filmografie
geboren 1974 in Sarajevo; Abschluss an der Akademie der Darstellenden Künste in Sarajevo; 1996 Schauspielengagement bei der amerikanischen Theatertruppe "Bread and Puppet"; 1996-97 Teilnahme an der Imaginary Academy Groznanj in Kroatien; 1995 *Autobiography*; 1997 *After, After*; 1998 *Love Is ...*; *We Light the Night*; 1999 *Waiting for the Return of Mrs. Vildana*; 2000 *Red Rubber Boots* (in Oberhausen 2001).

Le petit théâtre mécanique The Little Mechanical Theatre Das kleine mechanische Theater

Belgien 2002
7'30", 35 mm, Farbe
französisch mit engl. Untertiteln

Regie William Henne
Drehbuch Lamya Amrani, Simon Elst, Laurence Leplae, William Henne
Schnitt William Henne, Mathieu Gély, Nicolas Soquette
Animation William Henne, Nicolas Soquette, Alexandra Pons
Musik Gaspard Van Ginterdaele
Kamera Nicolas Soquette
Produktion Zorobabel
Rue de la Victoire 132
B-1060 Brüssel
Fon, Fax +32-2-538 2434
E-Mail zorobabel@hotmail.com

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

In einem Einkaufszentrum führt ein mechanisches Theater eine mit Musik unterlegte Komödie nach dem Märchen "Hänsel & Gretel" auf. In a shopping centre a mechanical theatre performs a musical comedy based on the fairy tale "Hänsel & Gretel".



Filmografie
1997 *Tout jeune garçon ...*; 2000 *Barbe bleu*; 2003 *Le complot de famille*.

Les galets The Pebbles Kieselsteine

Belgien 2002
11', 35 mm, Farbe
französisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Micha Wald
Schnitt Gervaise Deneuve
Musik Ivan Georgier
Kamera J.P. de Zaeytijd
Produktion To Do Today
Van Haesebrouck
Av. du Prince Héritier 202
B-1200 Brüssel
Fon +32-2-732 9000
Fax +32-2-732 9010
E-Mail to.do.today@skynet.be
Int. Vertrieb La Big Family
Nathalie Meyer
42, rue dethy
B-1060 Brüssel
Fon +32-475-200 675
E-Mail labigfamily@myrealbox.com

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Der Film spielt in den 40er-Jahren irgendwo im Osten Polens. Der siebenjährige Elias, sein Bruder Schmulek und Mandeleh, beide zehn, verbringen die meiste Zeit am Flussufer, wo sie Steine übers Wasser hüpfen lassen und raufen. Schmulek ist der Kopf der Bande und Elias sein Prügelknabe, was sich ändert, als dieser die Leiche eines Rabiners vorbeischwimmen sieht. Somewhere in Eastern Galicia (Poland), in the early 40s, Elias, seven years old, his brother Schmulek and Mandeleh, both ten years, spend most of their time by a river, bouncing stones off the water and squabbling. Schmulek is the head of the gang and Elias his punch-bag ... Until Elias discovers the body of a rabbi drifting with the flow.



Bio-/Filmografie
geboren 1974 in Brüssel; 1996 Abschluss am Institut National Supérieur des Arts du Spectacle; NSAS, Brüssel; 1999 Abschluss in Informations- und Kommunikationswissenschaft an der Freien Universität Brüssel (ULB); 1999 *La nuit tous les chats sont gris*; *Redouan*; *Kozari*.

Insult to Injury Dumm gelaufen

Frankreich 2002
4'30", Beta SP/PAL, Farbe
ohne Text

ein Video von Seb Cazes
Musik The Butchies
Produktion Presse à grumeaux
Int. Vertrieb Presse à grumeaux
20, rue Jules Ferry
F-32000 Auch
Fon +33-562-051 650
E-Mail presseagrumeaux@wanadoo.fr

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein Mädchen lernt ein anderes Mädchen kennen und verliebt sich in sie. Unglücklicherweise muss sie damit zurechtkommen, dass das andere Mädchen heterosexuell und ihre eigene Umgebung homophob ist. A girl meets another girl and falls in love with her. Unfortunately, she has to cope with the other girl being heterosexual and with homophobic attitudes among the people around her.



Bio-/Filmografie
geboren 1975 in Auch; 1995 Diplom in bildender Kunst; 1995-98 staatl. Diplom in bildender Kunst im Bereich Kommunikation an der Kunsthochschule von Angoulême; Schwerpunkt Comics und Illustrationen; 1999 Mitbegründer des Verbands "Presse à grumeaux"; einige seiner Illustrationen wurden publiziert; Gruppenausstellungen; *The Night All the Cats Died*.

More Death Poem Noch ein Todesgedicht

Kanada 2001
4', DV/NTSC, Farbe
englisch

ein Video von Joe Hiscott
Int. Vertrieb Groupe intervention vidéo
5505 Blvd. St-Laurent, #3015
CDN-Montreal, QC H2T 1S6
Fon +1-514-271 5506
Fax +1-514-271 6980
E-Mail giv@videotron.ca

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Kinderreime und Bilder von Totenritualen in Indien erzeugen widersprüchliche Gefühle. Rhyming, childlike poetry juxtaposed with death imagery in India evokes strange yet curious ponderings.



Bio-/Filmografie
Videomacherin, Künstlerin, Forscherin; lebt und arbeitet in Montreal; 1998 *Day at the Club*; 2000 *Stella*; *My Heart the Dentist*; 2001 *Something Somehow*; *Death Poem*.

Train train Medina In der Medina

Belgien 2001
7', Beta SP/PAL, Farbe
ohne Text

Regie, Drehbuch Mohamadou N'Doye
Schnitt Sébastien Pirotte
Animation Mohamadou N'Doye, Aude Choppin
Kamera Aude Choppin
Produktion Atelier Graphoui Geneviève Antoine
Int. Vertrieb Atelier Graphoui
11, rue de la Rhétorique
B-1060 Brüssel
Fon +32-2-537 2374
Fax +32-2-537 2767
E-Mail graphoui@skynet.be

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Eines Tages stiehlt jemand Sand von einem Strand, um sich damit ein Haus zu bauen. In der Medina geht es drunter und drüber. Kommunikation wird Teil des Chaos. Schließlich bricht alles zusammen. Respektlosigkeit gegenüber der Erde und den Mitmenschen führt zu einer Katastrophe, die alles auslöscht. One day, somebody steals sand from the beach in order to build his house. In the Medina things get muddled up. Communication is part of the chaos. Until one day everything collapses. The lack of respect for the earth and the others brings about a catastrophe that erases everything.



Biografie
geboren 1973 in Sangalkam, Senegal; Bildhauer; 1999 Abschluss an der Kunsthochschule von Dakar, Fachbereich Bildhauerei; zahlreiche Festivalteilnahmen international.

Merle

Deutschland 2002
11', 35 mm, Farbe
deutsch

Regie, Drehbuch Johannes Schmid
Schnitt Tom Kohler
Musik Michael Heilrath
Kamera Susanne Kellermann
Darsteller Stella Welter, Paul Herwig, Laura Ettel u. a.
Produktion schlicht und ergreifend (Budweg/Schmid GbR)
Bavariafilmplatz 7
D-82031 Geiselgasteig
Fon +49-89-649 811 38
Fax +49-89-649 813 38
E-Mail
info@schlichtundergreifend-film.de
www.schlichtundergreifend-film.de
Int. Vertrieb Matthias-Film
Gänseheidstr. 67
D-70184 Stuttgart
vertrieb@matthias-film.de

Merle ist 14 Jahre alt und steckt mitten in der Pubertät. Zwar hat sie ihren Körper inzwischen so einigermaßen auf die Reihe bekommen, als jedoch plötzlich der neue Englischlehrer in gelben Gummistiefeln auftaucht, scheint auch ihr Kopf verrückt zu spielen ... Merle is 14 years old and in the middle of puberty. She has more or less accepted the physical changes of her body, but when the new English teacher shows up in yellow boots, her mind seems to go crazy, too ...



Bio-/Filmografie
geboren 1973; Studium der Theater- und Filmwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte in Erlangen und München; seit 1996 freier Regisseur und Regieassistent am Theater und beim Film; 2000 Mitbegründer der Filmproduktionsfirma "schlicht und ergreifend"; 1996 *Sternenzug*; 1997 *Frost*; *Abseits*; 1998/99 *Halbdrei*; 2001 *Flügelisch* (in Oberhausen 2002).

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

Kaki Cats Katzen

Lettland 2002
7', 35 mm, Farbe
ohne Text

Regie, Animation Dace Rīdūze
Drehbuch Maris Putnins
Musik Martins Brauns
Kamera Peteris Trups
Produktion Animacijaz Brigāde
Int. Vertrieb Animacijaz Brigāde
Maris Putnins
Smerla Str. 3
LV-1006 Riga
Fon +371-752 0770
E-Mail ab.studiza@mail.bkc.lv

Nächtliche "Katzenmusik" stört den Schlaf des Rentners. Der Lärm wird unerträglich, so dass der alte Mann die Rettungsmannschaft alarmiert. Die lässt ihr Abendessen stehen und ist sofort zur Stelle. Cat's "songs" late at night disturb the old age pensioner's sleep. The noise is getting intolerable and the old man calls the rescue team. They arrive immediately not even finishing their supper.



Bio-/Filmografie
geboren 1973; 1988-92 Handwerkschule Riga, Fachbereich Textil; 1992-96 Institut für Pädagogik und Erziehung, Riga, Fachbereich Visuelle Kunst und Schultheater; 1994-96 Creative Director am Kulturzentrum des Ministeriums für Erziehung und Wissenschaft; seit 1997 Zeichnerin/Trickfilmerin beim Filmstudio Animacijaz Brigāde; 1999-2001 M.A. in Pädagogik am psychologischen Institut der Universität von Lettland; 2000 *Up and Down*; 2002 *Firefly*.

Les fourmis de ma grand-mère My Grandmother's Ants Die Ameisen meiner Großmutter

Frankreich 2002
5', Beta SP/PAL, Farbe
ohne Text

Regie, Drehbuch, Animation
Châitane Conversat
Schnitt Estelle Dehame
Musik Patricia Dallio
Kamera Thierry Molley
Produktion La Poudrière
Int. Vertrieb La Poudrière
Annick Teninge
12, rue Jean Bertin
F-26000 Valence
Fon +33-4-758 208 08
Fax +33-4-758 208 07
E-Mail poudriere.films@wanadoo.fr

Jeden Tag trifft eine alte Dame ihre besten Freunde: Ameisen. Every day, an old lady meets her best friends: ants.



Bio-/Filmografie
geboren 1973 in Haute Marne; 1996 Abschluss (Diplom) bildende Kunst; 2000/02 Ausbildung an der Ecole de la Poudrière in Valence, dort entstanden folgende Filme: *Jacadi*; *Gélatine*.

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Namuamitabul Christmas Weihnachten

Südkorea 2002
16', 16 mm, Farbe
koreanisch

Regie, Drehbuch Kwan-Ho Park
Schnitt Jin-Young Moon
Kamera Byung-Hoon Choi
Darsteller Dong-Ho Shin, Hyun-Jeong Cha, Kyung-Sik Lee u. a.
Produktion Yong-Suk Jang, Kyung-Sik Lee, Dae-Hee Lim
Int. Vertrieb Indiestory Inc.
5th Floor BoJae Bldg. 228, WonSeo-dong, JongRo
ROK-110-280 Seoul
Fon +82-2-743 6051
Fax +82-2-742 6051
E-Mail indiestory@indiestory.com
http://www.indiestory.com

An Heiligabend wird ein junger Mönch von seiner Freundin in eine Kirche eingeladen. Der Abt erlaubt ihm nach einigem Zögern zur Weihnachtsmesse in die Kirche zu gehen. Als der Pfarrer dem besonderen Gast ein Geschenk gibt, zeigt der junge Mönch auf den Weihnachtsbaum, als ob er lieber diesen hätte ... On Christmas Eve, a young monk who lives faraway in the mountains is invited to church by his girlfriend. The abbot reluctantly allows him to go to the church for the Christmas ceremony. When the minister offers the special guest a gift, the young monk points at the Christmas tree, as if he wanted it instead ...



Biografie
geboren 1977 in Seoul; Student der Film- und Theaterwissenschaft an der Dankook Universität.

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

L'odeur du chien mouillé The Smell of Wet Dog Geruch nach nassem Hund

Frankreich 2002
6', 35 mm, Farbe
ohne Text

Regie, Drehbuch, Animation Eric Montchaud
Schnitt Gwen Mallauran
Musik Pierre Bastien
Kamera Nadine Buss
Produktion Eric Montchaud
52, rue Jean-Pierre Timbaud
F-75011 Paris
Fon +33-1-480 682 55
E-Mail emontchaud@wanadoo.fr

Ein kleines Mädchen mit Hundehoren lebt zwischen einer Eiersammlung und einem autoritären Tier. A little girl with dogs' ears spends her life between a collection of eggs and an authoritarian animal.



Bio-/Filmografie
Zeichner, Regisseur; Animationsfilmstudium an der Ecole de la Poudrière, École du Film d'Animation Valence; zahlreiche Festivalteilnahmen weltweit; *Les animaux*.

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

De olifant en de slak The Elephant and the Snail Der Elefant und die Schnecke

Niederlande 2002
6'30", 35 mm, Farbe
englisch

Regie, Animation Christa Moesker
Musik Fay Lousky
Produktion Phanta Vision Film International
Int. Vertrieb Phanta Vision Film International
Maaïke Benschop
Prinsengracht 611
NL-1016 HT Amsterdam
Fon +31-20-626 0255
Fax +31-20-638 7756
E-Mail maaïke@phantavision.com
http://www.phantavision.com

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein Elefant trifft im Wald auf eine Schnecke. Plötzlich fängt es an zu regnen. Da lädt die Schnecke den Elefant in ihr Haus ein. Dieser akzeptiert die Einladung, obwohl das Haus viel zu klein für ihn ist. One day in the middle of a forest, an elephant meets a snail, just as it begins to rain. The snail invites the elephant to come inside her house. The elephant accepts her invitation although the snail's house is much too small.



Bio-/Filmografie

geboren 1967; Grafikdesignstudium; 1993-97 Werkstattseminare am Niederländischen Institut für Animationsfilm; 1993 *Op je gezondheid*; 1997 *Sientje* (in Oberhausen 1998); sowie Lieder für die Sesamstraße; 1994 *Wie ben ik*; 1996 *Op twee wielen*; *Miertje*; 1998 *Brillen*; *Tijger*.

Kolme pukkia Three Goats Drei Ziegen

Finnland 2001
4', 35 mm, Farbe
ohne Text

Regie Heikki Prepala
Produktion The Finnish Film Foundation
K 13 Kanavakatu 12
FIN-00160 Helsinki
Fon +358-9-663 217
Fax +358-9-662 048
E-Mail kino@kinoproduction.fi

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Drei Ziegen wollen über eine Brücke. Unter der Brücke steht ein Monster, das großen Hunger hat. Three goats want to cross a bridge. Under the bridge is a monster which is very hungry.



Bio-/Filmografie

Trickzeichner für Kinderanimationsfilme; Comics und Cartoons für Zeitungen und Magazine; Film- auswahl: 1969 *Kössi Kenguru poh-jolassa*; 1981 *Paapero auttaa Pikku Kirppusta*; 1983 *Askelet*; *Nauris*; 1985 *Ukko ja akka*; 1987 *Taika-hattu*; 1989 *Pullapoika*; 1992 *Veljeni Rumilus*; 1994 *Lentävä possu*; 1995 *Tohelo ukkeli*; 1997 *Plumps!*; 2000 *Yhä ylöspäin*; 2003 *Uninen kurpitsa*.

Programm 6 Dienstag 6.5.03 10.30 Uhr Gloria

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

Flood Flut

Großbritannien 2002
15', 35 mm, Farbe
englisch

Regie, Drehbuch Clío Barnard
Schnitt Alistair Reid
Kamera David Luther
Darsteller Samantha Grey, Dermot Keaney
Produktion Frigid Films
Rebekah Wray Rogers
Saville Mount
GB-Leeds LS7 3HZ
Fon +44-113-200 7022
E-Mail frigid@clara.net

Polly ist eine Teenagerin und entdeckt gerade ihre Sexualität. Ihr Vater zieht sich mehr und mehr zurück. Polly trauert dem Verlust der körperlichen und emotionalen Intimität nach, die beide bisher verbunden hat. Polly is a teenager discovering and experimenting with sex. Her father is becoming increasingly withdrawn, and Polly mourns the loss of physical and emotional intimacy between them.



Bio-/Filmografie

abgeschlossenes Studium in bildender Kunst; Postgraduiertenstudium in Electronic Imaging; lehrt Filmtheorie an der University of Kent in Canterbury und Time Based Media am Kent Institute of Art and Design; kleinere Regiearbeiten für MTV, Channel Four und VHI; zahlreiche Festivalteilnahmen weltweit; 1988 *Dirt and Science*; 1995 *Hermaphrodite Bikini*; *Colour Bar*; 1997 *Headcase*; 1998 *Hardcut*; *Random Acts of Intimacy*; 2000 *Lambeth Marsh*.

Swing Kinnhaken

Kanada 2002
4', DV, Farbe
englisch

ein Video von Laurel Swenson
Int. Vertrieb Video Out Distribution
1965 Main St.
CDN-Vancouver BC V5T 3C1
Fon +1-604-872 8449
Fax +1-604-876 1185

Internationale Erstaufführung
International Premiere

Swing ist eine bewegte Reaktion auf die erschreckende Tatsache, dass unsere Welt für Mädchen immer noch ein gefährlicher und ekelhafter Ort ist. Die Videomacherin spielt mit unserer Verletzlichkeit, unserer Wut und unseren lächerlichen Versuchen, uns zur Wehr zu setzen. Mädchen sind und bleiben Mädchen. *Swing* is a quivering response to the cold hard fact that our world continues to be a dangerous and poisonous place for girls. In *Swing* the video-maker wheels around with our vulnerability, our anger and our sucker punches. After all, girls will be girls.



Bio-/Filmografie

Videokünstlerin, unabhängige Grafikerin und Illustratorin; lebt und arbeitet in Vancouver; ihre Videoarbeiten wurden auf internationalen Festivals gezeigt; im Auftrag des Canada Council arbeitet sie derzeit an einer neunteiligen Videoreihe mit dem Titel *Sitting Still: a Body of Anxiety, Technology and Hope*; *How To Be a Recluse (7 Easy Steps)* (in Oberhausen 1999); *Fistfull*; *Marking the Mother: Tattoos*; *Mothers and How We All Break the Rules of Motherhood*.

Far West Wilder Westen

Frankreich 2002
18', 35 mm, Farbe
französisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Pascal-Alex Vincent
Schnitt Muriel Breton
Musik Clément Béquart
Kamera Sylvia Calle
Darsteller Julien Gauthier, Jean Haas, Gilles Guillain, Tony Granger, Alexis Michalick, Cloe Berthier
Produktion Local Films
Int. Vertrieb Local Films
45, rue des Orteaux
F-75020 Paris
Fon +33-1-449 370 73
Fax +33-1-449 370 33
E-Mail localfilms@free.fr

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Eric muss seine Ferien bei seinem Großvater auf dem Land verbringen. Er richtet sich auf eine schlimme Zeit ein. Dann beschließen seine durchgeknallten Freunde Koko und Mika auch noch, ihm unangemeldet einen Besuch abzustatten ... Eric must spend his holidays on the French countryside, at his grand father's farm. It seems that it will be a hard time for him. Besides, his outrageous friends, Koko and Mika, decide to join him without letting him know ...



Bio-/Filmografie
geboren 1972 in Montargis; Filmstudium in Paris; Regisseur zahlreicher Dokumentarfilme für die französische Armee; 1998 gründet er seine eigene Produktionsfirma Omedeto; heute leitet er die Filmabteilung "Alive", die über ein großes Archiv mit japanischen Filmklassikern verfügt; 1994 *A quatre mains*; 1998 *Thomas Trebuché*; 2001 *Les résultats du bac*.

Ski Jumping Pairs Paarskispringen

Japan 2002
5'30'', Beta SP/PAL, Farbe
japanisch mit engl. Untertiteln

ein Video von Riichiro Mashima
Produktion Riichiro Mashima
#308, 1-1-1, Omori-honcho, Ota-ku
J-Tokio 143-0011
Fon +81-3-345 816 74
Fax +81-3-345 816 75
E-Mail masm@sannet.ne.jp
<http://www.jump-pair.com>

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Eine neue Disziplin bei den Olympischen Spielen 2006 in Turin. Ein Bericht über das Paarskispringen. Weiter, schöner, dynamischer. Eine neue Ära im Skispringen. A new discipline at the Torino Olympic Games in 2006. A report about pair ski jumping. More distant, more beautiful, more dynamic. A new era in ski jumping.



Bio-/Filmografie
geboren 1972; 1997 M.A. in Industriedesign an der Universität von Chiba, Japan; 1998-2001 Entwickler bei Fukuoka Jisho Co., Ltd.; 2001 Digital Hollywood Fukuoka Computer School; seit 2002 Produzent und Regisseur bei Produce on Demand Co., Ltd.; zahlreiche Festivalteilnahmen international; 2001 *Scramble*.

Un peu beaucoup A Little Much Ein bisschen viel

Österreich 2002
31', 35 mm, Farbe
deutsch

Regie, Drehbuch Marie Kreutzer
Schnitt Ulrike Kofler
Musik Ernst Tiefenthaler, Martin Tiefenthaler
Kamera Dani Purer
Darsteller Pauline Reiner, Oliver Roszkopf, Barbara Braun
Produktion Filmakademie Wien
Karin Macher
Metternichgasse 12
A-1030 Wien
Fon +43-1-711 552 902

Melanie ist ein stilles Mädchen mit ernststen Augen. Als ihre heimliche Liebesgeschichte mit Georg ein abruptes Ende findet, verwandelt sich ihre Traurigkeit schnell in sprachlose Wut, mit der sie eine Zeit lang leben kann. Aber nur eine Zeit lang. Melanie is a quiet girl with a solemn look in her eyes. When her secret love affair with Georg comes to a sudden end, her sadness turns into speechless anger which she can bear for a while. But only for a while.



Bio-/Filmografie
geboren 1977 in Graz; 1995-97 Studium der Germanistik und Romanistik in Graz und Wien; seit 1997 Buch- und Dramaturgiestudium an der Filmakademie Wien; journalistische Tätigkeit und Veröffentlichung mehrerer Kurzgeschichten; 1997 *Verfolgung*; *Ice Cream Man*; 1998 *Die Trauer und die Größe*; *Vamonos*; 1999 *Thanksgiving*; 2000 *Cappy leit* (Preis der Jugendjury in Oberhausen 2001).

geeignet für Kinder ab 8 Jahre recommended for children from 8 years onward

From Far Away Von weit her

Kanada 2000
6', Beta SP/PAL, Farbe
englisch

Regie, Animation Shira Avni,
Serene El-Haj Daoud
Drehbuch Sugith Varughese
Schnitt Gordon Hashimoto
Musik Normand Roger
Produktion Michael Fukushima, NBF
Int. Vertrieb Nat. Film Board of
Canada
Madeleine Bélisle
3155 Côte de Liesse
CDN-St. Laurent QC H4N 2N4
Fon +1-514-283 9439
E-Mail m.belisle@nfb.ca
<http://www.onf.ca/animation>

Die Geschichte von Saoussan, einem jungen Mädchen, das Schwierigkeiten hat, sich an eine neue Umgebung zu gewöhnen, nachdem sie ihr vom Krieg gebeuteltes Land verlassen musste. *From Far Away* appelliert an die Kräfte in uns allen, uns anzupassen und einen Neuling willkommen zu heißen. This story tells of Saoussan, a young girl struggling to adjust to a new world after being uprooted from her war-torn homeland. *From Far Away* speaks to the power within us all to adapt and to welcome a newcomer.



Little Hands Kleine Hände

Dänemark 2002
16', Beta SP/PAL, Farbe
englisch

Regie, Drehbuch Katrine Talks
Schnitt Dominic Coke
Musik Laurent Saxi George
Kamera Joe Russell
Produktion Danish Film Institute
Gothersgade 55
DK-1123 Kopenhagen
Fon +45-337 434 00
E-Mail dfi@dfi.dk
Int. Vertrieb Katrine Talks

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Der Film bietet einen Einblick in die Welt gehörloser Kinder in einem Freizeitzentrum in Dänemark, das sie nach der Schule aufsuchen. Wir beobachten ihre Spiele und Streitigkeiten an einem Ort, wo sie sich ohne Probleme in ihrer eigenen Sprache - der Gebärdensprache - verständigen können. The film offers a glimpse into the world of deaf children at a Danish recreation centre where they meet after school. We follow their games and controversies in a place where they can communicate without barriers in their own language - sign language.



Lutning Leaning Backwards Zurücklehnen

Schweden 1994
2', 35 mm, Farbe
schwedisch

Regie, Drehbuch Eva Lindström
Animation Lotta Geffenblad, Gun
Jacobson, Eva Lindström
Produktion Eva Lindström Bild
Int. Vertrieb Swedish Film Institute
Petter Mattson
PO Box 27126
S-10252 Stockholm
Fon +46-8-665 1100
E-Mail petter.mattson@sfi.se
<http://www.sfi.se>

Ein Junge und ein Mädchen wetteifern, wer sich am weitesten zurücklehnen kann. Wer gewinnt? A boy and a girl want to find out who is best at leaning back. Who is going to win?



Jāntārpiņš Firefly Glühwürmchen

Lettland 2002
12', 35 mm, Farbe
ohne Text

Regie Dace Rīdūze
Produktion Animācijas Brigade
3, Smerļa
LV-1006 Rīga

Der Sommernachtsball rückt näher. Otis braucht eine Tanzpartnerin, aber sein schwaches Licht wirkt nicht gerade anziehend. The summer night dance is approaching. Otis needs a dancing partner, but his weak light isn't very attractive.



Mens du står utenfor Outside - Looking in Wenn du draußen bist

Norwegen 2001
9'30", 35 mm, Farbe
norwegisch

Regie Nina F. Grünfeld
Schnitt Sophie Hesselberg
Kamera Philip Øgaard
Darsteller Maren Eikli Hiorth,
Andrea Fostervold, Hildegun Riise u. a.
Produktion The Norwegian Film Inst.
Toril Simonsen
Filmens hus, Box 482
Dronningens gate 16
N-0105 Oslo
Fon +47-22-474 500
E-mail torils@nfi.no
<http://www.nfi.no>

Lise und Camille sind neun Jahre alt. Sie sind Nachbarkinder und die besten Freundinnen, bis ... Lise nicht zu Camilles Geburtstagsfeier eingeladen wird. Sie kann es nicht ertragen. Also schreibt und verschickt sie einen bösen anonymen Brief. Lise and Camille are nine years old. They live next door to each other and are best friends until ... Lise is no longer welcome to Camilla's birthday party. She can't stand the pain. She writes and delivers a hate letter.



Jääkarhu soitti kerran afrikkaan A Polar Bear Calls Africa Ein Eisbär telefoniert nach Afrika

Finnland 1997
4', 35 mm, Farbe
ohne Text

Regie, Animation Ismo Virtanen,
Mariko Härkönen
Drehbuch Ismo Virtanen
Schnitt S. Heikkilä
Musik Ismo Virtanen
Int. Vertrieb Lumifilm Ltd
Rauhankatu 7 E 38
FIN-00170 Helsinki
Fon +358-9-622 5882
<http://www.lumifilm.fi>

Ein Eisbär telefoniert nach Afrika. Ein Gorilla antwortet. Die beiden kommen miteinander ins Geschäft. A polar bear calls Africa. A gorilla answers the phone. They start doing business.



Der größte Rekord aller Zeiten An All-Time Record

Deutschland 2000
1', Beta SP, Farbe
deutsch

Regie, Drehbuch Jan Martin Scharf
Musik Andreas Grodzik
Animation Jordi Moragues
Kamera Robert Staffl
Darsteller Fabio Martorana, Lukas Schran, Lisa Niebach u. a.
Produktion Kunsthochschule für Medien Köln
Peter-Welter-Platz 2
D-50676 Köln
Fon +49-221-201 890
<http://www.khm.de>

Der kleine, dicke Lukas und seine Freunde veranstalten ein Wettrennen auf der Wasserrutschbahn. Weil er so dick ist, wird er von seinen Freunden gehänselt. Doch er kennt einen Geheimtrick, der dafür sorgt, dass seine Freunde den Tag nie vergessen werden. Lukas is small and fat. When his friends organize a race on the water slide they tease him because he is too fat. Fortunately, he knows a secret trick that will make them never forget that day.



Sonderprogramm 2 "Anders sein" "Being Different" Donnerstag 1.5.03 14.30 Uhr Star

geeignet für Jugendliche ab 12 Jahre recommended for teenagers from 12 years onward

Mogłem być człowiekiem I Could Have Been Human Ich hätte menschlich sein können

Polen 2000
15', 35 mm, Farbe
polnisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Barbara Medajska
Schnitt Dariusz Ksionek
Kamera Przemysław Niczyporuk
Produktion Polish National Film School, Green Studio
PL-90-323 Łódź
Fon +48-42-674 8088
E-Mail swzfilm@nazurek.nan.lodz.pl

Die tragische und bewegende Geschichte eines Obdachlosen aus Schlesien, der am untersten Rand der Gesellschaft lebt. A tragic and touching story of the fate of a homeless man from Silesia living the lowest level of life.



Wide-eyed Große Augen

Kanada 2000
8', 35 mm, Farbe
englisch

Regie, Drehbuch Jane Kim
Schnitt Paul Fox
Musik Dexter Bonaparte
Kamera Christopher Ball
Produktion Jane Kim
Int. Vertrieb Jane Kim
513 Crawford Street
CDN-Toronto M6G 3J9
Fon +1-416-536 4529
E-mail janeroo@ican.net

Julie, ein 16-jähriges koreanisch-kanadisches Mädchen, macht sich Gedanken über ihr Aussehen. Um dem westlichen Schönheitsideal zu entsprechen, ist sie besessen davon, eine Schönheitsoperation am Augenlid durchführen zu lassen. Ihre jugenhafte Schwester Jean, die mit Schönheitsidealen noch nichts anzufangen weiß, erntet ihren Spott. Julie, a 16-year-old Korean-Canadian, is concerned about the way she looks. In an attempt to meet the ideal western standards of beauty, she's obsessed with double eyelid surgery and taunts her young tomboyish sister Jean.



Les galets Pebbles Kieselsteine

Belgien 2002
10', 35 mm, Farbe
französisch mit engl. Untertiteln

Regie, Drehbuch Micha Wald
Schnitt Gervaise Deneuve
Musik Ivans Georgier
Kamera J.P. de Zaeytjij
Produktion To Do Today
Van Haesebrouck
Ave. du Prince Heitier 202
B-1200 Brüssel
Int. Vertrieb La Big Family
Nathalie Meyer
42, rue Dethy
B-1060 Brüssel
Fon +32-475-200 675
E-Mail labigfamily@myrealbox.com

Der Film spielt in den 40er-Jahren irgendwo im Osten Polens. Der siebenjährige Elias, sein Bruder Schmulek und Mandeleh, beide zehn, verbringen die meiste Zeit am Flussufer, wo sie Steine übers Wasser hüpfen lassen und raufen. Schmulek ist der Kopf der Bande und Elias sein Prügelnabe, was sich ändert, als dieser die Leiche eines Rabbiners vorbeischwimmen sieht. Somewhere in Eastern Galicia (Poland), in the early 40s, Elias, seven years old, his brother Schmulek and Mandeleh, both ten years, spend most of their time by a river, bouncing stones off the water and squabbling. Schmulek is the head of the gang and Elias his punch-bag, until Elias discovers the body of a rabbi drifting with the flow.



Your Turn Du bist dran

Australien 1999
7', 16 mm, Farbe
englisch

Regie Greg Woodland
Produktion Luminous Films
17 Neutral St.
AUS-North Sydney NSW 2060
E-Mail luminous@ozemail.com.au

Nach einem Basketballspiel wird Jones Opfer von Sticheleien. Als diese in körperliche Gewalt übergehen, findet Jones eine ungewöhnliche Lösung. After a basketball match Jones becomes the victim of snide remarks. When they turn into physical violence Jones comes up with an unusual solution.



Celebration Das Fest

USA 2002
4', 35 mm, Farbe
englisch

Regie Daniel Stedman
Produktion The L Films
Daniel Stedman
70 Washington St. Suite 503
USA-Brooklyn, NY 11201
Fon +1-718-596 1103
E-Mail daniel@thelifilms.com
<http://www.thelifilms.com>

Ein 6-Jähriger feiert sein "coming-out" mit Eltern und Freunden. A six-year-old boy celebrates his coming out (of the closet) party with his family and friends.



Gfrasta Brats Gören

Österreich 1998
11', 35 mm, Farbe
deutsch

Regie, Drehbuch Ruth Mader
Schnitt Julia Pontiller, Christoph Dydak
Musik Dieter Draxler
Kamera Christoph Hochenbichler
Darsteller Martina Stojan, Nicole Salge, Gerlinde Artmann, Eveline Koller
Produktion Austrian Film Commission
Ruth Mader
Stiftgasse 6
A-1070 Wien
Tel +43-1-526 332 30
E-Mail office@afc.at
<http://www.afc.at>

In einer Vorstadtsiedlung wissen drei Mädchen nichts mit sich anzufangen. Da kommt ihnen die naive Außenseiterin Manuela gerade recht. Sie merken zu spät, dass sie zu weit gegangen sind. Three suburban girls don't know what to do with themselves. The naive outsider Manuela is just the person they want. Too late they realize that they've gone too far.



Def

Großbritannien 2003
14', 35 mm, s/w
englisch

Regie, Drehbuch Ian Clark
Schnitt Ian Davies
Kamera Caitlan Buchmann
Darsteller Mathew Royce, David Ellington, Simon Dixon u. a.
Produktion Salad Films Ltd.
12 Gander Hill, Haywards Heath
GB-West Sussex RH16 10X
Fon +44-1932-770 151

Der gehörlose Tony aus Yorkshire träumt davon, Rapper zu werden. Während sein Freund Mike und er von anderen Kindern seines Häuserblocks belächelt werden, träumt er davon, als gehörloser M.C. "Ice Finga" aufzutreten. Doch schon bald wird ihm klar, dass er dem Spott etwas entgegenzusetzen muss. Tony, a deaf boy from Yorkshire, dreams of becoming a rapper. While the other kids on his estate make fun of him and his friend Mike, Tony retreats into a fantasy of performing as deaf M.C. "Ice Finga". When his musical aspirations are derided, he soon realizes he must prove himself.



Deutsche Erstaufführung
German Premiere

geeignet für Kinder ab 3 Jahre recommended for children from 3 years onward

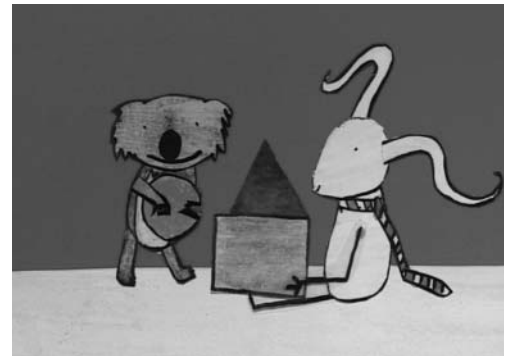
Kiva päivä A Nice Day Ein schöner Tag

Finnland 2002
3', Beta SP/PAL, Farbe
finnisch

Das Koalakind schläft heute bei seinem Freund, dem Häschen. The koala-kid goes for a sleepover at the bunny's house.

Regie, Drehbuch, Animation,
Kamera Stella Kosenius
Schnitt Tuomas Heimala, Sami Abajon-Nurmisuo
Musik Sami Abajon-Nurmisuo
Produktion Sininen Verstas, Studio Animo
Int. Vertrieb Sininen Verstas, Studio Animo
Annankatu 19
FIN-00300 Helsinki
Fon +358-9-310 814 14
E-Mail laura.palosaari@edu.hel.fi

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Ludovic: Magic in the Air Ludovic: Magie liegt in der Luft

Kanada 2001
12', 35 mm, Farbe
englisch

Die Blätter an den Bäumen leuchten in bunten Farben. Es ist Herbst. Unter der liebevollen Aufsicht seines Vaters spielt Ludovic im Park. Ein Teddybär, der etwas älter ist als er, kommt auf ihn zu. Ludovic denkt erfreut: "Er will mit mir spielen!" Aber stattdessen stößt der große Teddybär ihn einfach um und läuft weg. The trees are laden with brightly coloured leaves. It's autumn. Under his father's loving eye, Ludovic is playing in the park. A teddy bear, a little older than himself, comes towards him. Ludovic happily thinks: "He wants to play with me!" But instead the big teddy bear knocks him down and runs away.

Regie, Animation, Kamera Co Hoedeman
Drehbuch Co Hoedeman, Marie-Francine Hébert
Musik Daniel Lavoie
Produktion National Film Board of Canada
Jean-Jaques Leduc
Int. Vertrieb National Film Board of Canada
Madeleine Bélisle
3155 Côte de Liesse
CDN-St. Laurent QC H4N 2N4
Fon +1-514-283 9450
E-Mail m.belisle@nfb.ca
<http://www.onfjeunesse.ca/ludovic>

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



The Helpful Friends Hilfreiche Freunde

USA 2001
1', DV/NTSC, Farbe
englisch

Eine Ente und eine Spinne helfen einander in schwierigen Situationen und zeigen, wie gut es ist, Freunde zu haben. A duck and a spider help each other out in difficult situations. They realize how good it is to have friends.

Regie, Schnitt Eva-Lee Baird
Drehbuch Daniel Slutsky
Animation Antonia Forika, Daniel Slutsky
Kamera Matthew Diaz
Produktion Media Department of Community School District Six
4360 Broadway 519
USA-New York, NY 10033
Fon +1-917-521 3722

Deutsche Erstaufführung
German Premiere



Yhä ylöspäin Up Up Up Hoch, hoch, hoch

Finnland 2000
6', 35 mm, Farbe
ohne Text

Gussy, das Känguru, möchte ins Weltall. Sein Freund Eli der Fant eilt auf Rollerskates zu Hilfe. Doch Eli schafft es allein nicht und bittet andere Freunde um Unterstützung. Immer mehr Freunde kommen dazu, um Gussy zu helfen. Gussy the Kangaroo is trying to reach space. His friend Eli the Fant roller-skates to help Gussy. Eli has to call for more help and soon lots of friends arrive and help Gussy.

Regie, Drehbuch, Animation Heikki Prepula
Schnitt Matt Markkanen
Musik Tapio Nykänen
Produktion Heikki Prepula
Fon +358-15-230 801
E-Mail heikki.prepula@pp.inet.fi
Int. Vertrieb The Finnish Film Foundation
Kanavakatu 12
FIN-00160 Helsinki
Fon +358-9-622 030 21
E-Mail marja.pallassalo@ses.fi

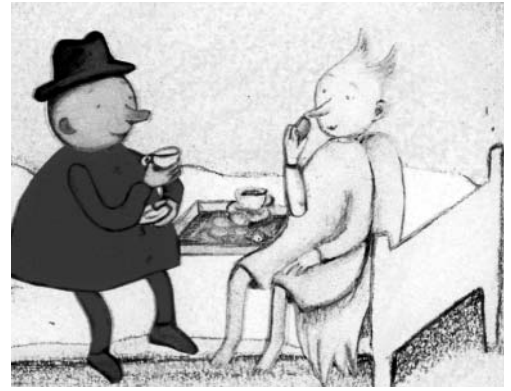


Först var det mörkt In the Beginning It Was Dark Am Anfang war es dunkel

Schweden 1999
11', 35 mm, Farbe
schwedisch

Ein kleiner Mann entdeckt die Welt. A little man discovers the world.

Regie, Drehbuch Anna Höglund,
Gun Jacobson
Schnitt Héléne Berlin
Musik Magnus Andersson
Kamera, Animation Jonas Adner
Int. Vertrieb Swedish Film Institute
Petter Mattson
PO Box 27126
S-10252 Stockholm
Fon +46-8-665 1100
E-Mail petter.mattson@sfi.se
<http://www.sfi.se>



Le trop petit prince The Prince Who Was Too Small Der zu kleine Prinz

Frankreich 2001
7', 35 mm, Farbe
ohne Text

Der kleine Prinz macht sich an den Hausputz und sieht, dass die Sonne einen Fleck hat. Sie zu putzen ist aber gar nicht so einfach, denn sie will hoch hinaus. While doing the spring-cleaning the little prince discovers that there is a spot on the sun. Trying to clean it is not so easy, though, as it wants to rise high into the sky.

Regie, Drehbuch, Animation Zoia Trofimova
Schnitt Hervé Guichard
Musik Evgueni Galperine
Produktion Folimage
6, allée Jean Bertin
F-26000 Valence
E-Mail folimage@wanadoo.fr



Sonderprogramm 4 "Anders sein" "Being Different" Samstag 3.5.03 10.30 Uhr Star

geeignet für Kinder ab 6 Jahre recommended for children from 6 years onward

Grethe Grimrian The Ugly Girl Das hässliche Mädchen

Dänemark 1997
7', 35 mm, Farbe
dänisch mit engl. Untertiteln

Grethe hat sehr große Ohren. Die sind gelb und haben rote Flecken. Aber große Ohren können auch gute Seiten haben! Grethe has very big ears. They are yellow with red dots. But big ears can be useful too!

Regie Peter Hausner, Søren Tomas
Musik Nils Kaufmanas
Animation Trine Laier, Yukko Sakuhara, Karla Nielsen u. a.
Produktion Angel Films
Stockholmsg. 43
DK-2100 Kopenhagen
Int. Vertrieb Danish Film Institute
Gothersgade 55
DK-1123 Kopenhagen
Fon +45-337 434 00
E-Mail dfi@dfi.dk

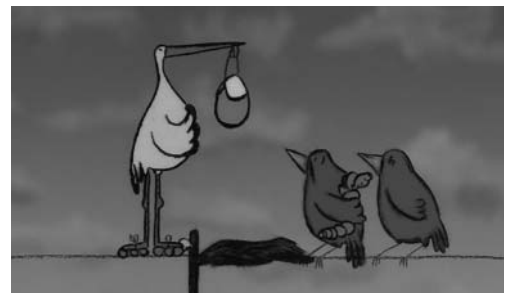


Les voltigeurs The Trapeze Artists Die Trapezkünstler

Schweiz 2002
6', 35 mm, Farbe
ohne Text

Eine Vogelhochzeit mit einem Storch, der keine Eier bringt und einer hungrigen Katze. A bird's marriage, a stork that doesn't bring eggs and a hungry cat.

Regie, Drehbuch, Schnitt, Animation, Kamera Isabelle Favez
Musik Bratsch
Produktion Swiss Effects
Thurgauerstr. 40
CH-8050 Zürich
Fon +41-1-307 1010
E-Mail info@swisseeffects.ch
<http://www.swisseeffects.ch>



Murr - gi, Wild Welcome Stürmische Begrüßung

Lettland 1999
6', 35 mm, Farbe
ohne Text

Entfernte Verwandte aus der Stadt - die Katzenfamilie - besuchen den Tiger. Doch schon bald versucht er sie loszuwerden. The tiger's distant relatives from the city - the cat family - arrives to visit him. But soon he tries to get rid of them.

Regie Nils Skapáns
Produktion Animācijas Brigāde
3, Smerla
LV-1006 Rīga



Lotte Primaballerina

Deutschland 1999
25', 16 mm, Farbe
deutsch

Regie Marc-Andreas Bochert
Drehbuch Elke Roessler
Schnitt Antonia Bergmiller
Musik Martin Stock
Kamera Uwe Mann
Int. Vertrieb Hochschule für Film
und Fernsehen "Konrad Wolf",
Potsdam Babelsberg
Uta Eberhardt
Marlene-Dietrich-Allee 11
D-14482 Potsdam
Fon +49-331-620 2564
E-Mail distribution@hff-potsdam.de
<http://www.hff-potsdam.de>

Lotte hat sich in den Kopf gesetzt, wie eine Elfe zu tanzen. Einige Dinge könnten dagegen sprechen. Lotte is determined to dance like a fairy. But the odds might be against her.

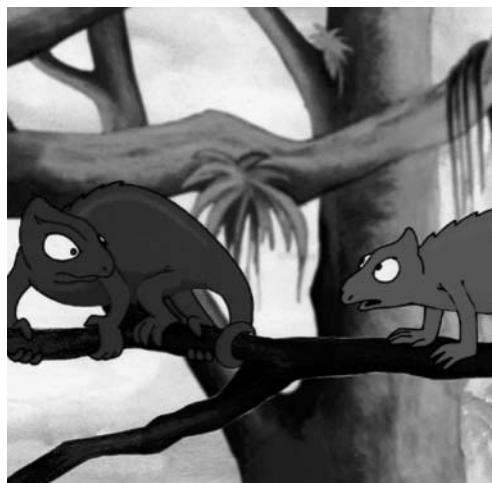


Anders Artig Somehow Different

Deutschland 2002
6', 35 mm, Farbe
ohne Text

Regie, Drehbuch Christina Schindler
Musik Rainald Hahn
Animation Herdis Albrecht, Ulf Grenzer
Produktion Christina Schindler
Trickfilmproduktion
An den Waldseen 40
D-16767 Germendorf
Fon +49-3301-537 577
E-mail schindler-trickfilm@t-online.de
Int. Vertrieb Matthias Film
Gänsheidestr. 67
D-70184 Stuttgart
Fon +49-711-240 512
E-Mail vertrieb@matthias-film.de
www.matthias-film.de

Schon beim Schlüpfen stellen die Chamäleons fest: Einer von ihnen ist irgendwie anders. Nicht nur, dass er seine Farbe nicht seiner Umgebung anpassen kann, er verhält sich auch nicht so, wie man es von ihm erwartet. Right after hatching the chameleons notice that one of them is somehow different. Not only that he can't adapt his colour to the environment. He is behaving completely differently from what is expected from him.



Banco

Frankreich 1999
4', 35 mm, Farbe
ohne Text

Regie Patrick Bossard
Schnitt Charlotte Teillard d'Evry
Musik Jacky Souly
Kamera Christophe Serrare
Darsteller Michel Cremades,
Clément Chebli
Produktion Les Films à Fleur de Peau
Int. Vertrieb Les Films à Fleur de Peau
16 bis, rue d'Odessa
F-75014 Paris
Fon +44-1-453 033 44

Der Reichtum fordert die Armut heraus, das Kind spielt mit dem Erwachsenen, und die Moral verschlägt ihnen die Sprache. Prosperity challenges poverty, the child plays with the adult and morality renders them speechless.



Sonderprogramm 5 "Anders sein" "Being Different" Samstag 3.5.03 14.30 Uhr Star

geeignet für Kinder ab 10 Jahre recommended for children from 10 years onward

Cousin

Australien 1998
4', 16 mm, Farbe
englisch

Ein Film von Adam Benjamin Elliot
Int. Vertrieb Adam Benjamin Elliot
Pty Ltd.
Flat 2, 1A Kingsley Street
AUS-3184 Elwood / Victoria
E-Mail adamelliot@iprimus.com.au

Erinnerungen an einen Cousin, seinen besonderen Arm und Einkaufswagen. Memories of a cousin, his special arm, and his trolley.



Fly Cherry Flieg Cherry

USA 2002
14', Beta SP/PAL, Farbe
englisch

Regie Jessica Sharzer
Drehbuch Michele Greene
Schnitt Tatiana S. Riegel
Kamera Andrij Parekh
Produktion Power Up
Cristal Rivera-Mitchel
8899 Beverly Blvd. 501
USA-Los Angeles, CA 90048
Fon +1-310-271 4708
E-Mail joinpowerup@aol.com

Deutsche Erstaufführung
German Premiere

Ein junges Mädchen aus Oklahoma sehnt sich nach einem besseren Leben. In der Kleinstadt, in der sie wohnt, gilt Cherry als Außenseiterin, von der Mutter und der Schwester fühlt sie sich zurückgewiesen. Am liebsten würde sie all dem entfliehen. Plötzlich kommt Hilfe von ungeahnter Seite. Eine alte Dame aus der Nachbarschaft zeigt ihr, welche Möglichkeiten sich durch Hoffnung, Träume und Phantasie eröffnen. A young girl in Oklahoma longs for a bigger life. A misfit in her small town, and dismissed by her mother and sister, she is determined to escape her environment. The little girl learns about the possibilities that come with hope, dreams and imagination from an unlikely source, an older neighbor lady whom her family thinks is crazy.



De dag dat ik besloot Nina te zijn The Day I Decided to Be Nina Der Tag, an dem ich beschloss Nina zu sein

Niederlande 2000
15', Beta SP/PAL, Farbe
niederländisch mit engl.
Untertiteln

ein Video von Ingeborg Jansen
Produktion Lemming Film b.v.
Kromme Mijdrechtstraat 110
NL-1017 LD Amsterdam
Fon +31-20-661 0424
E-mail lemming@lemmingfilm.com

Der elfjährige Guido ist nicht gerne ein Junge. Er hasst Fußball und spielt lieber mit Puppen oder quatscht mit den Mädchen aus seiner Klasse. Alles in allem wäre er lieber ein Mädchen. Guido is an eleven-year-old boy who doesn't like being a boy. He abhors soccer and prefers to play with dolls and chat and giggle with the girls in his class. All in all, he'd rather be a girl.



Naja goes to school Naja geht in die Schule

Indien 1999
8', Beta-SP/PAL, Farbe
englisch

Regie Shilpa Ranade
Produktion Whitehorsefilms
49 Highworth Rd.
GB-N11 2SN London
Int. Vertrieb Channel 4 TV
Worldwide
124 Horseferry Rd.
GB-SW1P 2TX London
C4sales@channel4.co.uk

Naja bewirbt sich um ein Stipendium für eine Landwirtschaftsschule. Ihre Eltern haben nicht genug Geld und der Schulleiter meint, dass eine Landwirtschaftsschule nichts für Mädchen sei. Naja applies for a scholarship for an agricultural college. Her parents don't have the money, and the principal thinks that agriculture is not for girls.



Gelée précoce Early Frost Früher Frost

Frankreich 1999
17', 35 mm, Farbe
französisch

Regie, Drehbuch Pierre Pinault
Schnitt Jeanne Moutard
Musik Hélène Blazy
Kamera Florence Levasseur
Darsteller Amandine Sroussi,
Serpentine Teyssier u. a.
Int. Vertrieb Gloria Films
Production
65, rue Montmartre
F-75002 Paris
Fon +33-1-422 142 11
E-Mail mel@gloriafilms.fr

Caroline führt ein gewöhnliches Leben, bis sie erfährt, dass ihr Kaninchen Pitou schwul ist. Das Zusammenleben mit ihren Eltern wird schwierig, denn die kennen nur eine Lösung für das Problem. Caroline leads an ordinary life until she learns that her rabbit Pitou is gay. This discovery causes problems in the relationship with her parents as they can think of just one way to solve the problem.

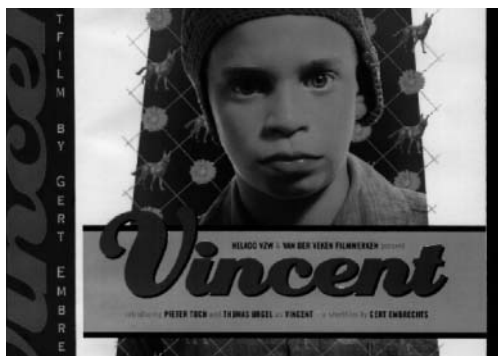


Vincent

Belgien 2001
4', 35 mm, Farbe
niederländisch

Regie Gert Embrechts
Produktion HeLaDo vzw.
Venusstr. 13 Bus 1
B-200 Antwerpen
E-Mail gert@helado.be

Vincent ist zehn Jahre alt. In dieser seltsamen Welt sucht er nach jemandem, der gut zu ihm passt. Vincent is ten years old. He is looking for someone to get along with in this strange world.



geeignet für Jugendliche ab 14 Jahre recommended for teenagers from 14 years onward

Betty Ford (Alter ego)

Deutschland 2002
3'30", Farbe

Regie Husain Berger Klöfkorn
Label Klang Elektronik
Produktion Oliver Husain, Michel Klöfkorn
Schwarzburgstr. 28 HH
D-60318 Frankfurt/Main
Fon +49-69-264 086 32
E-Mail korn19@gmx.net



Untitled () (Sigur Rós)

Kanada 2003
7', Farbe

Regie Flóra Sigismondi
Label Fat Cat/Pias Recordings
Produktion Revolver Film
53 Ontario Street
CDN-Toronto, ON M5A 2V1
Fon +1-416-869 0420
E-Mail info@revolverfilms.com



Leaving Home (International Pony)

Deutschland 2002
4', Farbe

Regie Zoran Bihac
Label Four Music
Produktion Flaming Star
Gerberstr. 7
D-70178 Stuttgart
E-Mail zoranbihac@aol.com
<http://www.zoranbihac.com>



In This World (Moby)

Schweden 2002
3'30", Farbe

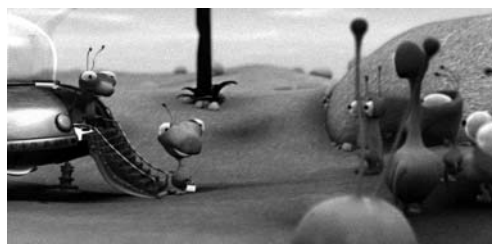
Regie Stylewar
Label mute
Produktion JFA



Sunday (Moby)

Schweden 2003
3'30", Farbe

Regie Stylewar
Label mute
Produktion Refused TV
8010 Hollywood Blvd.
USA-Los Angeles CA 90046
Fon +1-323-650 2245
E-Mail cathy@refused.tv



Club der schönen Mütter (Fehlfarben)

Deutschland 2002
4', Farbe

Regie Mathias Vielsäcker, Christoph Mangler
Label Wonder / K7
Produktion Blowfilm
Kastanienallee 79
D-10435 Berlin
Fon +49-30-440 4020
E-Mail info@blowfilm.com
<http://www.blowfilm.com>



Poor Leno (Röysköpp)

Großbritannien 2001
4', Farbe

Regie Sam Arthur
Label Astralwerks
Produktion Rose Hackney Barber
Productions
5/6 Kingly Street
GB-London W1B 5PG
Fon +44-207-734 7080



Shoot the Dog (George Michael)

Großbritannien 2002
5'30", Farbe

Regie Giles Pilbrow, Tim Searle,
Georgia Pritchett
Label Universal
Produktion 2DTV Ltd.
E-Mail mail@2dtv.co.uk
<http://www.2dtv.co.uk>



The Revolution Will Not Be Televised (Gil Scott-Heron)

Großbritannien 2002
2'30", Farbe

Regie Julian House @ intro
Label Canongate Books
Produktion Intro
35 Little Russel Street
GB-London WC 1A 2HH
E-Mail intro@intro-uk.com
<http://introwebsite.com>



Linkup feat. K-Ross (Phoneheads)

Deutschland 2002
3', s/w

Regie Markus Bader
Label Infracom
Produktion Markus Bader
Textorstr. 51
D-60594 Frankfurt/Main
E-Mail mcb@wolke7.org



Breakaway (DJ Mehdi)

Frankreich 2002
3', Farbe

Regie E. Arkhipoff, Laurent Fetis
Label delabel



re<lokal>isierung

re<local>ization

re<lokal>isierung	Lars Henrik Gass, Bady Minck, Katrin Mundt	77
	Ici et ailleurs	Bady Minck 78
	Vancouver 1997	Lisl Ponger 81
	Displacing Time and Space	Viola Shafik 82
	War. Local Traces	Madeleine Bernstorff 86
	Heute leben wir	Ian White 90
	Local Non-Sites, Non-Local Sites	Christian Höller 92
	Vermessung des Territoriums	Bady Minck 97
	Experimente mit der Wahrheit	Mark Nash 100
	Middle East: Many Stories	Catherine David 104
	Genua 2001	Lisl Ponger 106
	Not-quite/Not-right	Marina Gržinć 107
	Podiumsdiskussion	Panel discussion 110
	A Centripetal Movement?	Claudio Caldini 110
	Abgrenzung - Eingrenzung - Ausgrenzung	Bady Minck 114
	Wien 2002	Lisl Ponger 116
	Zur Relokalisierung des Schreckens	Tobias Wendl 117
	Die Haut des filmischen Körpers	Bady Minck 118
	Politics Economics	Bady Minck 121
	Paralleluniversen der Medien	Lydia Haustein 122
	Unsichtbare Grenzen	Pimpaka Towira 127
	Fenster zur Welt	Bady Minck 130
	film<lokal>	Markus Heinzelmann 133
	La fin du monde	Costa Vece 138
	Helikopter	Thomas Steffl 139
	disposition	Albert Weis 140
	Diarios	Markus Schinwald 141
	Sturm	Dominique Gonzalez-Foerster 142

von Lars Henrik Gass, Bady Minck, Katrin Mundt

Je größer die Einheiten werden, in denen man denkt, lebt und arbeitet, desto stärker, so scheint es, wird der Wunsch nach Orientierung und Identität, dem Lokalen. Auch der Film behauptet darin seinen jeweils lokalen Ort, geografisch, politisch und ästhetisch. Diese ihm eigene Abgrenzung mag radikal und emanzipatorisch oder traditionell und folkloristisch sein. Je spezifischer aber deren Formen und Referenzen sind, desto stärker stellt sich die Frage, wie sie verstanden werden will und kann.

In einer Zeit, in der Diskussionen über die Globalisierung Konjunktur haben, interessiert sich re<lokal>isierung für die Regionalisierung, d. h. weniger für den Aspekt, wie spezifische soziale, politische oder ästhetische Strategien im Zuge der Globalisierung sich verändern oder nivelliert werden, sondern mehr für die Frage, wie sie sich, im Gegenteil, gegen diese Tendenz abgrenzen, sei es durch eine eigenwillige Formensprache, durch eine neue lokale Orientierung oder durch fundamentalistische Positionen.

Die Regionalisierung vollzieht sich unter anderem im 'Privaten' und in den an der 'Natur' oder am 'Menschen' orientierten Bewegungen: dem Nein zu gentechnisch veränderten, anonymen Konsumgütern, der Konjunktur der Bioware, deren Herkunft sich lückenlos nachweisen lässt, usw. Politisch schlägt sich diese Entwicklung in den Programmen der neuen außerparlamentarischen Linken ebenso nieder wie in der populistischen Demagogie rechter und rechtsextremer Parteien.

Oftmals wollen gerade die besonders stark 'kulturell geerdeten' Werke dem fremden Auge dissident und neuartig erscheinen. Bei näherer Betrachtung stellen sie sich aber häufig als politisch konservativ oder künstlerisch substanzlos dar. Man müsste also nicht nur fragen, ob sich die schöpferischen Momente in künstlerischer und politischer Hinsicht progressiv oder konservativ, radikal oder folkloristisch verhalten, sondern auch, ob das kulturell Singuläre im Auge des Betrachters liegt, wo es entweder als Oase der Authentizität oder als religiöse bzw. ethnische Bedrohung empfunden wird. Wie und wo artikuliert sich die Kunst (oder der Film) außerhalb der (lokalen) Kontexte, wie will Kunst außerhalb dieser Kontexte überhaupt verstanden werden, und wie wird sie 'tatsächlich' verstanden? In dem Maße, in dem Kunst sich mit spezifischen sozialen und politischen oder so genannten 'kulturellen' Verhältnissen auseinandersetzt, stellt sich immer die Frage nach dem Grad ihrer 'globalen' Lesbarkeit. Das versetzt die Kunst heute in neue Widersprüche.

Denn im 21. Jahrhundert ist die Kunst zum Teil eines weltumspannenden Betriebs geworden, der auf der Suche nach immer neuen und immer entlegeneren Produkten und Namen das spezifische Anliegen der Kunst, ihren eigenen, unteilbaren Standort zu behaupten, weniger denn je vertritt. Im Gegenteil, um Kunst heute verkaufen zu können, wird ihr immer öfter der soziale und historische Ursprung genommen. Alles, was auf ihre Herkunft verweist, droht durch die Form der globalisierenden Präsentation zum Verschwinden gebracht zu werden. Gleichzeitig ist eine Gegenbewegung erkennbar, eine Wiederverortung von Kunst - wobei die Ausformungen dieser stark verorteten Kunst nicht selten vom internationalen Kunstbetrieb aufgenommen und global nivelliert werden.

Diese Bewegungen erscheinen nur auf den ersten Blick paradox, denn das Lokale kann man als eine Art 'Erfindung' des Globalen lesen, so wie das Globale sich erst in Abgrenzung zum Lokalen definiert. Das Lokale ist also konstitutiver Bestandteil des Globalen, und nicht sein Gegenteil. re<lokal>isierung versteht sich als Dokumentation dieser Dialektik: eine Versammlung von sich differenzierenden und zugleich artikulierenden Werken aus verschiedenen 'kulturellen' Territorien, die in ihrer Gesamtheit als Programm ein vernetztes Bild der Lokalisierung ergeben. re<lokal>isierung ist die Konstruktion von Relationen, die Bewertung der Differenzen zwischen den lokalen Begebenheiten - also die Herstellung eines neuen 'globalen' Zusammenhangs.

re<lokal>isierung untersucht vor allem die individuellen Strategien der Abgrenzung, die 'lokalen' Referenzen und Zeichensysteme - sei es po-

The larger the units become in which we think, live and work, the more our desire seems to grow for orientation and identity, for the local. Films, too, establish and maintain their respective location, geographically, politically, and aesthetically. Each particular delimitation may be radical and emancipatory, or traditional and folkloric. But the more specific its forms and references are, the more one is forced to ask how they are meant to be, and can be, interpreted.

At a time when discussions about globalization are in full swing, re<local>ization will focus on regionalization, that is, not so much on how specific social, political or aesthetic strategies change or are levelled out in the course of globalization, but more on how they, on the contrary, cut themselves off from this tendency, whether through unconventional forms, a new local orientation, or fundamentalist viewpoints.

This regionalization takes place, among other things, in the 'private sphere' and in movements that take their bearings from 'nature' or 'people': the rejection of genetically-manipulated, anonymous consumer goods, the boom in organic produce whose provenance can be fully traced, etc. On a political level, this development finds expression both in the agendas of the new extra-parliamentary left and in the populist demagoguery of right-wing and right-wing extremist parties.

It is often the works that are the most 'culturally earthed' that seem dissident and unconventional to the outside view. When examined more closely, however, they frequently turn out to be politically conservative or deficient in artistic substance. We should, therefore, ask not only whether the artistic elements are progressive or conservative, radical or folkloric in an artistic and political regard, but also whether the cultural uniqueness is only in the eye of the beholder, where it is felt either as an oasis of authenticity or as a religious or ethnic threat. How and where does art (or film) articulate itself outside of (local) contexts, how is art to be understood at all outside of these contexts, and how is it 'really' understood? When art examines specific social and political or so-called 'cultural' conditions, the question always arises as to the degree of its 'global' readability. This involves art today in new contradictions.

For, in the 21st century, art has become a part of a global enterprise that, on the look-out for new and ever more out-of-the-way products and names, represents less than ever art's specific animus - maintaining its own indivisible location. On the contrary, if art is to be sold today, it increasingly tends to be stripped of its social and historical origins. Its current globalizing presentation threatens to obscure every indication of its provenance. At the same time, a countermovement is discernible, a relocation of art. However, the manifestations of this strongly localized art are often subsumed and globally standardized by the international art business.

These movements appear paradoxical, but only at first glance, for the local can be read as a sort of 'invention' of the global, just as the global is only defined in contrast to the local. The local is thus a constituent element of the global, but not its opposite. re<local>ization sees itself as a documentation of this dialectic: a collection of works from different 'cultural' territories that simultaneously differentiate and articulate themselves, and that, when presented together in a program, provide a networked picture of localization. re<local>ization is the construction of relationships, the evaluation of differences between various local formations - in other words, the production of a new 'global' context.

re<local>ization will examine, above all, individual strategies of

litisch, sozial, historisch, ästhetisch, geografisch, usw. -, die Auflösung der Grenzen zwischen künstlerischem und politischem Handeln, aber auch den Entwurf von Gegenwelten oder einer neuen Kartographie, die Auseinandersetzung mit der nächsten Umgebung oder mit dem eigenen Körper und der eigenen Geschichte, die ironische Brechung, die Ethnographie des Nächsten, die Expedition zu Orten, die ganz nahe sind und dennoch lange nicht beachtet wurden.

re<lokal>isierung kann bedeuten:

die Nähe zu erkunden oder die Ferne zu spiegeln,
das Vergangene und dessen Orte erneut zu untersuchen,
die Verstrickung in das Lokale zu bezeugen,
die Verwurzelungen des Eigenen aufzuzeigen,
das Ganze in seinen Fragmenten zu betrachten,
die eigenen und fremden Tiefen zu erforschen,
etwas mitzuteilen, das sich nicht mitteilen möchte.

“re” steht außerhalb der <Stadtmauern> der Lokalisierung. Es kann auch als Kürzel für ‘regarding’, also ‘betrifft’ gelesen werden oder für einen Prozess der Erneuerung, der Wiederholung. Die aggressiv-eckige Paranthese (statt der üblichen runden) steht für Abschottung, grenzt also bildlich das Wort <lokal> ab. Sie verkörpert die Stadtmauer, die den Ort erst zum Ort macht. Nur die Eingrenzung macht sichtbar, wie der Rahmen das Bild.

differentiation, ‘local’ references and systems of signs - whether politically, socially, historically, aesthetically, geographically, etc. -, and the dissolution of borders between artistic and political action. But it will also look at the projection of counter-worlds or of a new cartography, the exploration of one’s immediate surroundings or one’s own body and history, ironic mutation, the ethnography of what is nearest, the expedition to places that are very close but have not been noticed for a long time.

re<local>ization can mean:

exploring what is close or reflecting what is remote,
re-examining the past and its locations,
testifying to involvement in the local,
showing one’s own roots,
looking at an entirety in its constituent fragments,
probing one’s own depths and the depths of others,
communicating something that does not want to be communicated.

“re” stands outside the <city walls> of localization. It can also be read as an abbreviation for ‘regarding,’ or as standing for a process of renewal, of repetition. The aggressively angular parenthesis (instead of the usual round brackets) stands for isolation, visibly delimiting the word <local>. It embodies the city wall that makes a location in the first place. Only the border makes this visible, just as a frame makes a picture visible.



re<lokal>isierung “Ici et ailleurs” Freitag 2.5.03 10.30 Uhr Lichtburg

Zusammengestellt und präsentiert von Bady Minck

Curated and presented by Bady Minck

Ici et ailleurs

Exil, Emigration, Flucht; Fernweh, Träume, Jenseits: Was ist das Eigene, was das Andere, und wie wird es konstruiert? Wie entsteht die Idee, wie entstehen die Bilder von Heimat und Fremde, von Hier und Dort? Welche Wünsche und Hoffnungen, welche Ängste generiert die Differenz zwischen dem Vertrauten und dem Unbekannten? Und was geschieht, wenn das Fremde zum Teil des Eigenen oder das Eigene fremd geworden ist oder zu werden droht?

“Ici et ailleurs” erzählt vom Ort der Realität und jenem der Sehnsucht: einem Ort, an dem alles besser wird, an dem man Arbeit, die verlorene Mutter, das gelobte Land oder die geliebte Schwester finden kann. Die hier versammelten Filme erzählen von Menschen auf der Reise, Menschen auf der Flucht, von Fremde, Heimat und Exil; von der umgedrehten Sehnsucht, jener nach den Orten und Menschen, die man verlassen oder verloren hat – und von den “remains of the days”, den Überresten, Erinnerungen und Bruchstücken der Vergangenheit, die im Bewusstsein, im Unbewussten und in der Realität immer vorhanden bleiben werden.

Exile, emigration, flight; wanderlust, dreams, the Beyond: what is one's own, what is the Other, and how are they constructed? How does the idea, how do the images of home and the foreign, of Here and There, arise? What desires and hopes, what fears are generated by the difference between the familiar and the unknown? And what happens when the foreign becomes part of that which is one's own or one's own has become or threatens to become foreign?

“Ici et ailleurs” is about the location of reality and that of yearning: a place where everything will be better, where one can find work, a lost mother, the Promised Land or a beloved sister. The films gathered here tell of people on journeys, of people fleeing, of foreign parts, home, and exile; and of the opposite yearning, that for the places and people that one has left or lost – and of the “remains of the days”, the remnants, memories, and fragments of the past that will always persist in the subconscious and reality.

Mariage Blanc

Österreich/Marokko 1996
5', 16 mm

Regie Gustav Deutsch

Ein junger Marokkaner auf der Suche nach einer Frau – einer Frau, die ihn heiraten möchte, einer Frau aus einem EU-Land, die dem Protagonisten des Films die Pforten Europas öffnen würde. Ein tragisch-ironischer Kommentar zur europäischen Migrationspolitik. A young Moroccan is looking for a woman – a woman who wants to marry him, a woman from a country of the European Union, a woman who will open the gates to Europe for him. A tragically ironic commentary on European immigration politics.



Passagen Passages

Österreich 1996
12', 35 mm

Regie Lisl Ponger

Eine Frau steht alleine an der Reling eines Passagierschiffs und blickt in die Ferne. Sie erinnert sich – für uns – an eine Ankunft in New York, an ein junges Paar in Chinatown, an Hausboote in Shanghai ... Unter und über den fragmentarischen Erinnerungsbildern liegen Töne und Geräuschketten von Reisen, und parallel dazu entspinnt sich eine Montage verschiedener Erzählungen von Menschen, die einmal aus Wien geflüchtet oder in Wien angekommen sind. A woman standing alone at the railing of a passenger liner looking into the distance. To our benefit she evokes different memories – an arrival in New York, a young couple in Chinatown, houseboats in Shanghai ... The fragmentary memories are layered with sounds and noises from different journeys and open up a parallel thread with a montage of different stories by people who have once fled Vienna or arrived there.



L'enfant de la Ciotat The Child of la Ciotat

Frankreich 1995
17', 35 mm

Regie Arnaud Debrée

Ein einsamer Bahnwärtersbub filmt vorbeifahrende Züge und führt sich die Filme immer wieder vor. Jahre zuvor hat einer dieser Züge seine Mutter für immer mitgenommen. Als der Junge eine Filmrolle entdeckt, auf der die Mutter zu sehen ist, imaginiert er sich selbst in den Film hinein – in ein cinematographisches "Ailleurs", hin zu seiner Mutter. The lonely son of a level crossing attendant films passing trains and then watches them again and again. Many years ago, one of these trains took his mother away for ever. When the boy discovers an old reel with footage of his mother he imagines himself into the film – into a cinematographic "ailleurs", to be with her.



Hus House

Großbritannien 1998
8', 16 mm

Regie Inger Lise Hansen

In der kalifornischen Wüste dekonstruiert sich ein Haus selbst. Der letzte verbliebene Hausteil, die Tür, kundschaftet die Gegend aus und wählt einen besseren Standort. Dort baut sich das Haus aus eigener Kraft wieder auf. Ein Film über Zeit und Entwicklung, über Zerfall, Aufbau und reale Relokalisierung. In the Californian desert a house is deconstructing itself. The last part that's left of the house, the door, starts exploring the surroundings to find a better place. There, the house reconstructs itself again. A film about time and development, about decay, reconstruction and true relocation.



Domovina Homeland

Österreich 1990
10', 16 mm

Regie Goran Rebić

Als in Rumänien die Revolution ausbricht, fährt Goran Rebić mit dem Auto von Wien in die Vojvodina – in das Land seiner Eltern und der Träume seiner Kindheit, in ein Land, in dem Rebić zu Hause und doch nicht daheim ist. When the revolution broke out in Romania, Goran Rebić took his car and went from Vienna to Vojvodina – the land of his parents and of the dreams of his childhood, a region where Rebić feels at home and yet not at home.



Feizhou Laowai The Stranger from Africa

Kongo 1998
13', 35 mm

Regie Joseph Kumbela

Der afrikanische Student Lulu lebt in Beijing bei seiner chinesischen Freundin – im Spannungsfeld der kulturellen Differenzen, dem voyeuristischen Blick auf ihn als den Anderen ausgesetzt. African student Lulu lives with his Chinese girlfriend in Beijing where he is constantly exposed to the tensions of cultural difference and the voyeuristic look upon himself as a stranger.



Lá e cá

Brasilien 1995
25', 35 mm

Regie Sandra Kogut

Tuquinho Batista lebt in einem ärmeren Viertel von Rio und träumt von einer anderen Stadt, in der ihre Schwester lebt – und in der einfach alles besser sein soll ... Tuquinho Batista lives in a poor neighbourhood in Rio. She dreams of the city where her sister is living and where everything is supposed to be better ...



Bady Minck

Künstlerin, Filmemacherin und Kuratorin. Erstlokalisierung in Luxemburg, Studium der Bildhauerei und des experimentellen Films an der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Filme u.a. 1988 *Der Mensch mit den modernen Nerven*, 1996 *Mécanomagie*, 2003 *Im Anfang war der Blick*. Film-schauen & Ausstellungen u. a. in: Centre Pompidou Paris, Kunsthalle Wien, Weltausstellung Lissabon, Kunsthalle Fribourg, Museum of Fine Arts Houston. Einladungen zu Filmfestivals u. a. in Cannes, Berlin, Locarno, Toronto, New York, Rotterdam. Filmpreise u. a. in London, New York, Frankfurt, Saarbrücken, Wien, Rom. Als Kuratorin tätig für Batofar Paris, Akademie der Künste Berlin, Festival Fantoche Zürich, Universität Istanbul, Filmcasino Wien und Cinémathèque Luxembourg.

Bady Minck <bady.minck@netbase.org> www.badyminck.com

Artist, filmmaker and curator. Initial localization in Luxembourg, relocation in Vienna; sculpture and experimental film studies in Vienna. Films include 1988 *Der Mensch mit den modernen Nerven* (The Human with Modern Nerves), 1996 *Mécanomagie*, 2003 *Im Anfang war der Blick* (In the Beginning was the Gaze). Exhibitions and retrospectives at the Centre Pompidou Paris, Kunsthalle Vienna, the World Exposition in Lisbon, Kunsthalle Fribourg, Museum of Fine Arts, Houston, among others. She has participated in film festivals in Cannes, Berlin, Locarno, Toronto, New York, Rotterdam and received awards in London, New York, Frankfurt, Saarbrücken, Vienna, Rome. She curates programs for Batofar Paris, the Academy of Arts, Berlin, the Festival Fantoche, Zurich, Bogacici University, Istanbul, Filmcasino Vienna, and Cinémathèque Luxembourg.

Bady Minck <bady.minck@netbase.org> www.badyminck.com



Passagen



Passagen

Vancouver - Genua - Wien. Aus den Reisenotizen von Lisl Ponger

Vancouver - Genoa - Vienna. Notes from Lisl Ponger's Travel Diary

Vancouver 1997

Vancouver's Queen Elizabeth Park ist einer der beliebtesten Hochzeitsorte der Stadt. Lisl Ponger fotografierte als Touristin an jener Stelle, an der sich Vancouver's Brautpaare bevorzugt selbst fotografieren lassen.

Vancouver's Queen Elizabeth Park is one of the city's most popular wedding places. Lisl Ponger took tourist pictures at the spot where most of Vancouver's newly weds prefer to have their wedding photographs taken.



© Lisl Ponger

Lisl Ponger

geboren 1947 in Nürnberg; lebt zurzeit in Wien; zahlreiche Fotoarbeiten und Filme; Teilnahme an internationalen Filmfestivals; Einzelausstellungen (Auswahl): 1999 Ethnografisches Museum Genf; 2002 AK Galerie, Wien; Gruppenausstellungen (Auswahl): 2001 "Du bist die Welt", Künstlerhaus Wien; 2002 documenta XI, Kassel; "Double Bind" ATA Galerie, Sofia; "Organisational Forms", Galerie Skuc, Ljubljana; "Handlungsanweisungen" Projekt Space Kunsthalle, Wien.

Lisl Ponger <lisl.ponger@utanet.at

born in 1947 in Nuremberg; currently living in Vienna; numerous photographic works and films; participation in international film festivals, individual exhibitions (selection): 1999 Ethnografisches Museum Geneva; 2002 AK Galerie, Vienna; group exhibitions (selection): 2001 "Du bist die Welt", Künstlerhaus Vienna; 2002 documenta XI, Kassel; "Double Bind" ATA Gallery, Sofia; "Organisational Forms", Gallery Skuc, Ljubljana; "Handlungsanweisungen" Project Space Kunsthalle, Vienna.

Lisl Ponger <lisl.ponger@utanet.at

re<lokal>isierung "Displacing Time and Space" Freitag 2.5.03 14.30 Uhr Gloria

Zusammengestellt und präsentiert von Viola Shafik

Curated and presented by Viola Shafik

Arabische Kurzfilme: Entgrenzende Einschließlichkeit Arab Short Films: Borderless Inclusiveness

Im medialen welt-öffentlichen Alltag hören sich Binarismen wie lokal-global, traditionell-modern, Ich und der Andere mehr als gewöhnlich an, so gewöhnlich, dass ihre Kritik oder gar Dekonstruktion schwer fällt. Doch Binarismen sind nicht nur hier und heute üblich. Die nach-koloniale Kultur der meisten arabischen Länder war unmittelbar nach der Entlassung in die - heute längst wieder fraglich gewordene - nationale Unabhängigkeit von einem unitaristischen, nationalistischen Anti-Kolonialismus bestimmt. Im Zuge dessen stellte man Modernismus und Fortschrittsgläubigkeit der so genannten einheimischen Tradition entgegen. Was sich nicht zur Herstellung und Symbolisierung der neu geschaffenen imaginären nationalen Gemeinschaft eignete bzw. den Idealen des zivilisatorischen (als ob man vorher nicht bereits zivilisiert gewesen wäre!!!) und technischen Fortschritts entsprach, wurde kurzerhand abgewertet oder völlig entsorgt.

Der Film, das dazumal modernste künstlerische Medium, eignete sich dazu hervorragend und drückte in all seinen Sparten post-koloniale Ambivalenzen aus. Agit-Prop der nationalen Befreiung (Algerien, Palästina) und arabisch-sozialistischer Realismus der Entrechteten (Ägypten, Syrien, Algerien) entstanden in den 1950er- bis in die frühen 70er-Jahre hinein. Die darin verfestigten binären Vorstellungen von Ost und West, Tradition und Moderne, Arm und Reich, Fundamentalismus und "Aufklärung" leiteten ein Jahrzehnt später fast unbemerkt in den ebenso scheinbaren lokal-globalen Gegensatz über.

Wo eine lineare Festschreibung der Geschichte es den "jungen" Nationen ermöglichte, sich in die Erbfolge früherer goldener Zeitalter zu setzen, gerann kulturelle Identität entweder zur Folklore oder zum Mythos, dessen stereotypisierte Bilder die reale Vielfalt zu einer Einheit verschmelzen sollten. Erst mit der Niederlage gegen Israel 1967 und weiteren militärischen sowie politischen Debakeln dissoziierte sich zumindest der so genannte arabische Autorenfilm, von manchen auch als "neuer arabischer Film" titulierte, von den großen nationalistischen Entwürfen. Er begann sich im "Lokalen", d. h. im Regionalen, Familiären und in der individuellen Biografie nach Bezügen zu einer alltäglichen, wenn auch nicht weniger umfassenden und brisanten Wirklichkeit umzusehen. Der Rückzug aufs Lokale als anti-nationalistische, aber unvermindert anti-koloniale Reaktion brachte eine neue Einschließlichkeit mit sich, die es Regisseure wie dem Palästinenser Michel Khleifi mit seinen Werken wie etwa dem Dokumentarfilm *Das fruchtbare Gedächtnis* (1980) oder dem Langspielfilm *Die Hochzeit von Galiläa* (1987) erlaubte, Besatzung und Kolonialismus vom "Entweder-Oder" in ein "Und-Auch"-Verhältnis zu rücken.

Im Unterschied zu den aufwändigen Filmen der Generation Khleifis, deren Herstellung kaum ohne europäische Finanzierung möglich gewesen wäre, sind die im vorliegenden Programm vorgestellten Kurzfilme als tendenziell unabhängig zu betrachten. Einen wichtigen Katalysator für diese Unabhängigkeit bildet die Technik, der Umstieg auf das elektronische Medium, insbesondere digitales Video. Während *Mémoire ocre* (Marokko 1991) von Daoud Aoulad Syad Anfang der 90er noch in alter Manier vom deutsch-

In everyday public media life around the world, binarisms such as local-global, traditional-modern, Self and Other sound extremely normal; so normal, in fact, that it is hard to criticize them, let alone deconstruct them. But it is not just here and today that binarisms are common. The post-colonial culture of most Arab countries, after they had attained national independence - an independence that has long since become questionable once more -, was coloured by a unitarian, nationalistic anti-colonialism. Modernism and belief in progress were set against the so-called native tradition. Anything that could not be used to help build and symbolically underpin the newly created, imaginary national community, or that did not correspond to the ideals of civilizatory (as if these countries had not been civilized before!!!) and technical progress was summarily denigrated or disposed of completely.

Film, in those days the most modern artistic medium there was, was eminently suited to these purposes, and all its different forms were used to express post-colonial ambivalences. Agit-prop promoting national liberation (Algeria, Palestine) and the Arab socialist realism of the oppressed (Egypt, Syria, Algeria) was made from the 1950s up to the early 1970s. A decade later, the binary concepts of East and West, tradition and modernity, rich and poor, fundamentalism and "enlightenment" that were reinforced by these films were transformed almost unnoticeably into the equally illusory local-global antithesis.

In cases where a linear interpretation of history allowed these "young" nations to see themselves as the inheritors of former golden ages, cultural identity turned into either folklore or myth, whose stereotyped images were intended to reduce the real complexity to form a unified whole. Only after the defeat at the hands of Israel and other military and political debacles did the so-called Arab film d'auteur (which many also called "New Arab Film") dissociate itself from the big nationalistic projects. Filmmakers began to look in a local context - i. e. in regional and familial settings and in their own life stories - for references to an everyday reality that was no less comprehensive and controversial. This retreat to the local as an anti-nationalistic but undiminishedly anti-colonialist reaction produced a new inclusiveness that enabled directors such as the Palestinian Michel Khleifi, in works like the documentary film *Fertile Memory* (1980) or the feature film *Wedding in Galilee* (1987), to shift occupation and colonialism from an "either-or" relationship to one of "and-also".

In contrast to the costly films of Khleifi's generation, which could barely have been produced without European financial support, the short films presented in this program can broadly be seen as autonomous. An important catalyst for this autonomy has been technology, that is, the change to the electronic medium, particularly digital video. Whereas *Mémoire ocre* (Morocco, 1991) by Daoud Aoulad Syad

französischen Sender Arte produziert und auf Celluloid gedreht wurde, sind die vorgestellten Werke neueren Datums auf Video, oder im Falle von *Interview mit einer Hausfrau* (Ägypten 2001), sogar ganz auf Mini-DV produziert.

Diese neue Welle elektronischen Filmschaffens nahm im Nachbürgerkriegs-Libanon ihren Anfang. Die frisch eingerichteten Fernsehsender, allen voran Future TV, profitierten von den zurückkehrenden oder dagebliebenen jungen Talenten wie Akram Zaatari und Mohamed Soueid, die ihrerseits ihren TV-Produktionen einen bisher ungekannten experimentellen Charakter verliehen. Darüber hinaus ermutigten die geringeren Produktionskosten des elektronischen Mediums auch andere junge libanesischen Medienkünstler verschiedener religiöser und ethnischer Provenienz, sich der Erfahrung des Krieges in Eigenregie oder mit geringer Unterstützung anzunehmen. Das Vakuum des Krieges wurde mit neuen Ideen gefüllt, wie die der "Arab Image Foundation", gegründet u. a. von Fouad Khoury, Akram Zaatari und Walid Raad, die mit ihren Photosammlungen in den zeitgenössischen visuellen Traditionen der arabischen Welt nach Inspiration suchten.

Video wurde auch in anderen, vergleichsweise ärmeren arabischen Regionen wie Ägypten und Palästina als Chance erkannt. In Palästina sorgten in erster Linie nationale und internationale kulturelle sowie politische Stiftungen für einen Boom. Gleichzeitig schufen sich Filmemacher/innen wie Azza Al-Hassan oder Raed Andoni durch die Anschaffung einer eigenen Mini-DV-Ausrüstung selbst eine Produktionsbasis. Dasselbe gilt für die gerade in der Entstehung begriffene Videokunstszene Ägyptens, wo die Anwendung von Mini-DV im Fall von Sherif El-Azma, Hassan Khan, Wael Shawky und Shadi El-Noshokaty erstmals die Grenze zwischen Video-Installation, Experimentalfilm und Dokumentarfilm verwischt und damit neue Horizonte für eine "entgrenzende Einschließlichkeit" eröffnet.

Die im vorliegenden Programm zusammengefassten Filme neigen mit ihrem teilweise erheblich experimentellen Charakter auch in anderer Hinsicht zur Einschließlichkeit. Im Gegensatz zum "neuen arabischen Film" dehnen sie sich, wie man sehen wird, zum Globalen aus und weichen dabei das Damals und Heute, Hier und Dort auf. Die filmischen Mittel, die dies erlauben, sind vor allem auf der Ebene der Montage zu finden, d. h. im Durchbrechen raum-zeitlicher Kontinuität bzw. Linearität zu Gunsten von Simultaneität und Gleichwertigkeit.

was produced at the start of the nineties by the German-French TV station Arte in the old way, on celluloid film, the more recent works shown here are on video or even, as is the case with *Interview with a Housewife* (Egypt, 2001), completely on mini-DV.

This new wave of electronic film production began in Lebanon following the civil war. The newly established TV stations, above all Future TV, benefited from the young talents that returned or had stayed on, like Akram Zaatari and Mohamed Soueid, who gave their TV productions an unprecedentedly experimental character. On top of this, the cheaper production costs involved in using the electronic medium encouraged other young Lebanese media artists coming from various religious and ethnic backgrounds to make films about their war experiences either independently or with a minimum of help. The vacuum caused by the war was filled with new ideas, like those of the "Arab Image Foundation", initiated by Fouad Khoury, Akram Zaatari, Walid Raad and others, who, with their photo collections, sought inspiration in the contemporary visual traditions of the Arab world.

The chance offered by video was also recognized in other, comparatively poorer Arab regions, such as Egypt and Palestine. In Palestine, national and international foundations, both cultural and political, brought about a boom. At the same time, filmmakers like Azza Al-Hassan and Raed Andoni acquired their own mini-DV equipment, thus giving themselves a basis for independent production. The same is true of the video art scene in Egypt, which is just starting off; here, the use of mini-DV by Sherif El-Azma, Hassan Khan, Wael Shawky, and Shadi El-Noshokaty is blurring the border between video installation, experimental film, and documentary film for the first time, and opening up new horizons for a "borderless inclusiveness".

The films brought together in this program, with their sometimes extremely experimental nature, tend towards inclusiveness in another regard as well. In contrast to the "New Arab Film", they reach out, as will be seen, to the global, softening the contrasts of Then and Now, Here and There in the process. The cinematic means that make this possible are chiefly to be found at the editing level, that is, in a disruption of spatio-temporal continuity or linearity, leading to a concomitant increase in simultaneity and equality.

El-Zanzoun

Libanon 2000
21', Beta SP/PAL

Regie Amani Abou Alwan

Das Durchbrechen raum-zeitlicher Kontinuität bzw. Linearität zu Gunsten von Simultaneität und Gleichwertigkeit wird an diesem Film besonders deutlich. Für das Porträt einer jungen Libanesin, die an Arteriosklerose leidet, schneidet die Filmemacherin unbekümmert unterschiedliche Interviewsituationen ein und derselben Person durcheinander, mischt Bilder und Befindlichkeiten vor und hinter der Kamera ungeachtet räumlicher Zusammenhänge. Diese Vermischung erzeugt einen Eindruck von ausgedehnter Gegenwart, die die historische Linearität der zugrunde liegenden biografischen Erzählung konterkariert und bricht und dabei Raum für spontane Emotionalität lässt. The interruption of space-time continuity or linearity in favour of simultaneity and equal value becomes very clear during this film. In a carefree manner the director edits different interview settings with one and the same person, mixing images and sentiment in front of and behind the camera, disregarding spatial contexts and thus drawing the portrait of a young Lebanese woman suffering from arteriosclerosis. This mixture creates the impression of an extended, presence, which thwarts the historical linearity that lies at the bottom of any biographical narration, creating space for spontaneous emotionality.



Interview with a Housewife

Ägypten 2001
7', DV/PAL

Regie Sherif El-Azma

Wie kein anderes Medium scheint das Fernsehen die Grenzen des Außen und Innen, Globalen und Lokalen, Öffentlichen und Privaten zu definieren. Sherif El-Azma platziert seinen Film an genau dieser Grenze mit einer Reihe von Interviewsequenzen, die er mit seiner Mutter im elterlichen Heim führt. Ihr Gesicht, in den Rahmen der Mattscheibe gesperrt, wird mit dem weißen Rauschen ihres defekten Fernsehers konterkariert. Nicht nur ihre Abhängigkeit vom Fernsehen eröffnet sich in dem Interview – unter dessen kurzfristigem Verzicht sie leidet –, sondern auch ihre passive, auf das Haus beschränkte Existenz, ausgerichtet auf den nur selten aus dem Ausland zurückkehrenden Gatten. In dieser Hausfrauenexistenz verkehrt sich das Fenster nach Draußen zu einem Gefängnis des Inneren. Like no other media TV seems to define the borders between outside and inside, global and local, public and private. Sherif El-Azma situates his film exactly at this border with a row of interview sequences, which he recorded with his mother in his parents' home. Her face, locked inside the frame of the flat screen, is thwarted with the white noise of her faulty television set. Not only her dependency from television is communicated during the interview – she suffers from having to do without it even for a short while – but also her passive existence which is reduced to the house and focused on the husband who rarely returns from abroad. In this housewife's existence the window to the outside turns into a prison of the inside.

Enahoum kanoo honna They Were Here

Syrien 2000
8', Beta SP/PAL

Regie Ammar Al-Beik

Enahoum kanoo honna von Ammar Al-Beik erzeugt ebenso wie der neun Jahre ältere *Mémoire ocre* Gleichzeitigkeit bzw. einen Bruch mit linearer Geschichtlichkeit. Als Mittel zum Zweck dient ihm der fast vollständige Verzicht auf Synchronton. Die lebendigen Töne füllen den leeren, toten Raum eines stillgelegten Bahngeländes und tragen damit seine menschliche Vergangenheit in die Gegenwart. Like *Mémoire ocre*, which is nine years older, *Enahoum kanoo honna* by Ammar Al-Beik creates simultaneity or an interruption of linear history. The rare use of synch sound serves as a means to an end. The living sounds fill the empty, dead space of a derelict railway line, thus carrying the human past into the present.



Mémoire ocre Ochre Memories

Marokko 1991
16', Beta SP/PAL

Regie Daoud Aoulad Syad

Eine ähnliche Strategie wie *Enahoum kanoo honna* verfolgt auch Aoulad Syad in *Mémoire ocre*. Bei ihm hebt der ununterbrochene Fluss atmosphärischer Töne, wie Radioübertragungen, Gespräche oder die Rufe der Bettler in den Straßen, die fotografischen, scheinbar touristisch-pittoresken Standbilder des mittelalterlichen Marrakesch in eine mediale Gegenwart. Dabei legt er einen wohltuenden Schleier auf die vom marokkanischen Touristenfilm stereotypisierend deformierte Wahrnehmung. Aoulad Syad applies in *Mémoire ocre* a similar strategy as in *Enahoum kanoo honna*. In this video the continuous flow of atmospheric sounds, like radio broadcasts, conversations or the calls of the beggars in the streets, lift the still-like, seemingly touristic-picturesque freeze-frames of medieval Marrakech into a mediated present. In this process he covers a perception of the place that has been stereotyped and deformed by the Moroccan tourist film with a soothing veil.



Al-Makan The Place

Palästina 1999/2000
7', Beta SP/PAL

Regie Azza Al-Hassan

Verschiebung bzw. Untergrabung räumlicher Kontinuitäten besitzt im Falle der palästinensischen Filme eine besondere Konnotation. Azza Al-Hassan beschreibt in ihrem Film ihre Rückkehr nach Ramallah, (von wo sie mittlerweile erneut vertrieben wurde und wo – Ironie des Schicksals – die Kopien desselben Films von den einmarschierenden Israelis zerstört wurden). Die Bilder ihrer Rückkehr, quasi im Anflug durch atemberaubende Luftaufnahmen visualisiert, enden im verlassenen Haus ihrer Großeltern. Die im Bild festgehaltenen Spuren der verschwundenen Bewohner vermitteln im Zusammenspiel mit dem aus dem Off gesprochenen Kommentar die Diskrepanz von Vergangenheit und Gegenwart ebenso wie die Ambivalenz des Begriffs "Heimat". The shift in and undermining of spatial continuities has a specific connotation in the case of Palestinian films. Azza Al-Hassan describes in her film her return to Ramallah (meanwhile she has been expelled from there again and - isn't it ironic - the copies of the same film have been destroyed by invading Israelis). The pictures of her return, visualized through breathtaking aerial shots from the approaching plane, end up in the deserted home of her grandparents. The traces of the disappeared inhabitants which are recorded in the picture combined with the voice over commentary communicate the discrepancy of past and present as well as the ambivalence of the notion of "home".



Cyber Palestine

Palästina 2000
16', Beta SP/PAL

Regie Elia Suleiman

Bedeutungsverschiebungen in Bezug auf mittlerweile mythisch aufgeladene Begriffe erzeugt auch Elia Suleiman in seinem Film. In Anlehnung an die Verkündung von Christi Geburt erhalten zu Beginn des Films ein junges Paar, Josef und die schwangere Maria aus Nazareth (heute Israel) via Internet die Aufforderung, sich nach Bethlehem (heute besetzte Gebiete) zu begeben. Die Ironie ergibt sich nicht nur aus der Transposition der biblischen Geschichte in die Jetzt-Zeit, sondern auch aus der Biografie des Filmemachers, der selbst ein christlicher Araber aus Nazareth ist. Durch seine eigenwillige Aneignung und Interpretation des religiösen Texts erhebt sich im zeitgenössischen Kontext für den eingeweihten Betrachter die wichtige Frage, wer hier eigentlich wo zu Hause ist – Juden, Christen, Moslems, Araber, Israelis? In his film Elia Suleiman creates a shift in meaning in relation to notions which have meanwhile acquired mythical status. Based on the Proclamation of the Nativity of Christ in the beginning of the film, a young couple, Josef and pregnant Maria from Nazareth (today Israel), receive via Internet the call to go to Bethlehem (today occupied territories). The irony does not only derive from the transposition of the biblical story into the present but also from the biography of the filmmaker who is himself a Christian Arab from Nazareth. Through his wilful appropriation and interpretation of the religious text the question that poses itself to a knowing observer within a contemporary context is: who is at home here after all - Jews, Christians, Moslems, Arabs, Israelis?



Viola Shafik

geboren 1961 in Deutschland; Dr. phil.; studierte Filmwissenschaft und Islamwissenschaft an der Universität Hamburg; Tätigkeit als Filmkuratorin; heute unabhängige Filmemacherin und Filmwissenschaftlerin; lehrt Film an der Amerikanischen Universität in Kairo; Autorin zahlreicher Studien über das arabische Kino, z. B. *Arab Cinema. History and Cultural Identity*, AUC Press 1998; arbeitet zurzeit an *Popular Egyptian Cinema. Gender, Class and Nation*; Kurzfilme und Videos: *Das Innere des Granatapfels* (1987); *Irakische Künstler in Deutschland* (1991); *Shajarat al-laymun/The Lemon Tree* (1993); *Umm al-nur wa banattiha/The Mother of Light and Her Daughters* (1998); *Musim zar' al-banat/Planting of Girls* (1999); *Reise einer Königin/The Journey of a Queen* (2003).

Viola Shafik <vshafik@menanet.net>

born in Germany in 1961; Dr. phil.; studied Cinema and Middle Eastern Studies in Hamburg; worked as a film curator; now independent filmmaker and film scholar; teaches Cinema Studies at the American University in Cairo; author of numerous studies on Arab cinema and of *Arab Cinema. History and Cultural Identity*, AUC Press 1998; works currently on *Popular Egyptian Cinema. Gender, Class and Nation*; short films and videos: *Inside the Pomegranate* (1987); *Iraqi Artists in Germany* (1991); *Shajarat al-laymun/The Lemon Tree* (1993); *Umm al-nur wa banattiha/The Mother of Light and Her Daughters* (1998); *Musim zar' al-banat/Planting of Girls* (1999); *The Journey of a Queen* (2003).
Viola Shafik <vshafik@menanet.net>

Zusammengestellt und präsentiert von Madeleine Bernstorff

Curated and presented by Madeleine Bernstorff

War. Local Traces

Kriege als krisenhafter Ausdruck der Konflikte zwischen lokalen und globalen Interessen bilden den Ausgangspunkt dieses Kurzfilmprogramms, das von verschiedenen Aufzeichnungsformen und Ausprägungen einer filmischen Politik der Erinnerung handelt. Die Mechanismen der "Neuen Kriege" spielen dabei eine wichtige Rolle. Die russische Journalistin Anna Politovskaja schreibt in ihrer Reportage über den Tschetschenienkrieg: "Zu Beginn des dritten Kriegsjahres ist unübersehbar, dass die Banditengruppen, die Nacht für Nacht die Ruinen durchkämmen, eine unheilige Allianz krimineller Interessen gebildet haben. Verbrecher aus den Reihen der Tschetschenen im Verbund mit ihresgleichen aus den Reihen der Armeeeingehörigen, die hier im 'Kampfeinsatz' sind. Ideologische und nationale Abgrenzung, die Zugehörigkeit zu verfeindeten kriegsführenden Seiten – das ist ihnen mehr als egal ... Ich muß mich aufführen wie der Kundschafter einer dritten Seite, der sich im Lager zweier vormaliger Feinde wiederfindet, die plötzlich gemeinsame Sache machen."¹ Die Konflikte stellen sich zwar oft dar als von lokalen und regionalistischen Interessen geprägt, letztlich werden sie aber grundsätzlich auf dem Rücken der (regionalen) Zivilbevölkerung ausgetragen.

"Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lag das Verhältnis von militärischen zu zivilen Opfern bei 8:1. Heute, mit den Kriegen der neunziger Jahre hat sich diese Relation beinahe umgekehrt."² In den vorgestellten Filmen werden destruktive Ereignisse nicht als Spektakel, als "wartainment" inszeniert. Die FilmemacherInnen halten sich fern von den Kriegsschauplätzen, für einige ist der Krieg eher das "Nachdemkrieg". "Ein Krieg läßt sich sehr leicht beginnen, unvergleichlich schwerer ist es, danach all der Ungeheuer Herr zu werden, die er hervorgebracht hat."³ Die Filme erkunden, wie sich die Erlebnisse, der Verlust der zivilisatorischen Regulative, die Traumata im Leben, in Körpern und Gesichtern von Beteiligten niedergeschlagen haben, und sie sprechen vom Tod. Unterschiedliche dokumentarische, experimentelle und fiktionale Positionen, viele von ihnen geprägt von mageren Ressourcen und einer eher fragmentarischen Wahrnehmung erzeugen mit ästhetischer Distanz Unmittelbarkeit, Nähe und Anteilnahme.

Wars as the critical expression of conflicts between local and global interests form the program's starting point. It deals with various forms of documentation and expression within cinematic politics of remembrance. The mechanisms of the so-called "new wars" play an important role. In her article on the war in Chechnya, the Russian journalist Anna Politovskaya writes: "At the beginning of the third year of war, it is not to be ignored that the gangs of bandits combing the ruins night after night have formed an unholy alliance of criminal interests. Criminals from the ranks of the Chechens have joined forces with their counterparts from the ranks of the army, who are on a "combat mission" here. Ideological and national differences, the fact that they belong to different sides at war with one another – all this doesn't matter to them in the least... I have to behave like a scout from a third side who finds herself in the camp of two former enemies who are suddenly making common cause with one another."¹ The conflicts often purport to be influenced by local and regionalistic interests but, in the final analysis, they are basically waged at the expense of the (regional) civilian population.

"At the start of the 20th century, the proportion of military to civilian victims was 8:1. Nowadays, in the wars of the nineties, this ratio has almost been inverted."² In the films presented in this program, destructive events are not presented as spectacles, as "wartainment". The filmmakers keep away from the theatres of war; for some of them, the war is rather the "post-war". "A war can be started very easily; it is incomparably more difficult in the aftermath to cope with all the monsters that it has produced."³ The films explore the marks left on the lives, bodies, and faces of those involved by the experiences, the loss of the regulating agents of civilization, the traumas. And they speak of death. Different documentary, experimental, and fictional approaches, many of them coloured by meagre resources and a rather fragmentary mode of perception, produce directness, closeness and sympathy with aesthetic objectivity.

1 Anna Politovskaja: *Tschetschenien – Die Wahrheit über den Krieg*, Köln 2003, S. 112 f

2 Mary Kaldor: *Neue und alte Kriege*, Frankfurt/Main 2000, S. 18

3 Politovskaja, S. 112

1 Anna Politovskaja: *Tschetschenien – Die Wahrheit über den Krieg*, Köln 2003, p. 112 f

2 Mary Kaldor: *Neue und alte Kriege*, Frankfurt/Main 2000, p. 18

3 Politovskaja, p. 112

Dos hermanos Two Brothers

Kolumbien 2002
6', Beta SP/PAL

Regie Juan Manuel Echavarría

Der Künstler Juan Manuel Echavarría arbeitet seit einigen Jahren als Fotograf und widmet sich der künstlerischen Darstellung der alles beherrschenden Gewalt in seinem Heimatland Kolumbien. Seit 100 Jahren herrscht dort fast ununterbrochen Krieg.* *Dos hermanos* verwendet die einfachste dokumentarische Form: Zwei Brüder in Großaufnahme, ihre Gesichter bildfüllend, singen nacheinander ihre selbst verfassten Dankeslieder, die davon künden, wie sie ein Massaker der Paramilitärs überlebt haben. Sie waren denunziert worden, zur Guerrilla zu gehören. Der Kontext erschließt sich über die Texte, die Stimmen, die Inbrunst. Am Schluss ruht die Kamera noch einen Moment auf der Bewegung des Gesichts, dem Zittern, das nachbebt und nachlebt: Hört zu, seht hin, hier sind wir, wir danken und wir leben noch. Juan Manuel Echavarría had been working as a photographer for a few years and dedicated his work to the artistic depiction of the all out violence that rules his home country Colombia. For a hundred years now it has been suffering from a war which never really stopped.* *Dos hermanos* applies the most simple of documentarist techniques: Two brothers in a big shot, their faces full frame, they take turns in singing their self-composed songs of gratitude, announcing how they survived the massacres by the paramilitary. They had been denounced as being members of the guerrilla. The context is communicated through the lyrics, the voices, the intensity. At the end, the camera rests for a while on the movement of the face, the shiver, reverberating, re-experiencing: Listen, look, here we are, we are grateful and we are still alive.



*Siehe dazu u. a. Dario Azzellini: *Konfliktverschärfung durch Drogenökonomie. Der Krieg der Reichen gegen die Armen in Kolumbien in: medico-Report 24/Ungeheuer ist nur das Normale*, Frankfurt/Main 2002, S.113 ff *See: Dario Azzellini: *Rising conflict through drug economy. The war of the rich against the poor in Colombia*, in: *medico-Report 24/Monstrous Is only What Is Normal*, Frankfurt 2002, p 113 f

Itsembatsemba, Rwanda un génocide plus tard One Genocide Later

Frankreich 1996
13', 35 mm

Regie Eyal Sivan/Alexis Cordesse

Der Genozid in Ruanda (Itsembatsemba), 100 Tage im Frühjahr 1994. Militär und Miliz ermordeten 700.000 Tutsis. Der Fotograf Alexis Cordesse begab sich zwei Jahre später nach Ruanda. Ein Fotofilm in schwarz/weiß. Der Ton stammt von den Orten, die die Fotografien zeigen: Grabungsgereusche von den Exhumierungen, spielende Kinder, religiöser Gesang, ein Kinderlied, in dem sich *coupable* (schuldig) auf *cadavre* (Leiche) reimt. Und zwischendurch auf der Tonspur Aufnahmen des Radio RTLM, "das freundliche Radio", das seit 1991 mit Hilfe des Regimes dazu beitrug, eine gesellschaftliche Gruppe, die Tutsis, zum Sündenbock zu erklären und mit "christlichen" Parolen zu deren Vernichtung aufzustacheln. Der Film wurde von "Médecins sans frontières" produziert - Beispiel für einen gelungenen NGO-Spot. Die Position des Chronisten und Outsiders geht einher mit einer präzisen Montage der bruchstückhaften Bilder von den Auswirkungen des Genozids, welche die Hetz-Rhetorik des Radiosenders nicht illustrativ bebildert. The genocide in Rwanda (Itsembatsemba), a hundred days in the spring of 1994. Military and militia forces murder 700,000 Tutsis. Photographer Alexis Cordesse went to Rwanda two years after the event. The black-and-white movie consists of stills. The sound originates in the places depicted by the photographs: digging noises from the exhumation, playing children, religious chants, a nursery rhyme, in which 'coupable' (guilty) rhymes with 'cadavre' (dead body). And in between on the sound track one finds recordings from the radio broadcasting station RTLM, "the friendly radio", which has since 1991 with support from the government added its share to the discreditation of one community, the Tutsis who were declared the scapegoats. With "Christian" parables the listeners were encouraged to extinguish them. The film was produced by "Médecins sans frontières" - an example of a successful NGO-Spot. The position of the chronicler and outsider is accompanied by a precise montage of fragmented images of the results of the genocide, which do not illustrate the hateful rhetoric of the radio station.



La dérive Drifting

Frankreich 1997
8', 16 mm

Regie Philippe Welsh

Der Filmemacher Philippe Welsh kommt aus dem Umkreis des progressiven französischen Produktionshauses Lardux. Sein Film *La dérive* zeigt einen jungen afrikanischen Mann, der in einem Schilfkahn durch eine dschungelartige Gegend paddelt, der Fluss geleitet ihn in eine post-industrielle Hafengegend. Die Bewegungen des Protagonisten zur Kamera hin sind gleichzeitig statisch und grotesk, an einem Métro-Eingang bewegt er sich wie ein Untoter durch die Menschenmenge. Im Off hören wir Fragmente seiner Geschichte als höchster General, dann als König der Terroristen. Der Nachspann dieser "afrikanischen Fabel" konstatiert, dass eine noch xenophobere Regierung gewählt und die Befestigungsanlagen um Paris mit Kontrollposten verstärkt würden, während sich die Menschen in den Vorstädten bewaffnen. Der Film stellt einen mysteriösen Zusammenhang zwischen Bürgerkriegsökonomien, Migration und repressiver europäischer Abschottungspolitik her und aktualisiert das situationistische Motiv des *dérivé*//Umherstreunens//Strandens. Auf fiktive und suggestive Weise werden die Wechselwirkung von Bedrohungsszenarien zwischen den Ländern des Südens und denen des Nordens thematisiert. The filmmaker Philippe Welsh is part of the progressive French production house Lardux. His film *La dérive* shows a young African man who paddles with a reed-punt through a jungle-like area. The river leads him into a post-industrial harbour landscape. The movements of the protagonist towards the camera are at the same time static and grotesque. At the entrance to the Métro he moves like a living dead through the crowd. Off screen we hear fragments of his story as the highest General, then as the king of the terrorists. The post-script of this "African fable" states that an even more xenophobic government was elected and the fortress around Paris had been enforced by control posts, while the people in the suburbs arm themselves. The film draws a mysterious connection between civil war economies, migration and repressive European politics of exclusion, and at the same time updates the situationist motif of *dérivé* (drifting off). In a fictitious and suggestive manner the interaction of threatening scenarios between the countries of the South and the North are tackled.



Who Hangs the Laundry? Washing, War and Electricity in Beirut

Island 2001
20', Beta SP/PAL

Regie Hrafnhildur
Gunnarsdóttir/Tina Naccache

Who Hangs the Laundry? Washing, War and Electricity in Beirut ist ein DV-Gespräch mit der libanesischen Aktivistin Tina Naccache: "Leute, die keinen Krieg erlebt haben, denken, dass Krieg herrscht, wenn Bomben fallen und Menschen getötet werden. Das ist nicht Krieg, das ist nur der Anfang vom Krieg ..." Wie sieht der Alltag zehn Jahre nach dem Bürgerkrieg aus? Die Protagonistin führt durch ihre Wohnung, zeigt, wie sie wann mit welchen Wasserresten welche Wäsche wäscht, wann der Strom aus welcher Quelle wegbleibt. Sie zeigt uns Schrapnell-Einschläge, wann welcher Generator zum Einsatz kommt und wie der Computer funktioniert, wenn er Stromschwankungen unterworfen ist. Sie erwähnt ihr Engagement für illegalisierte Hausarbeiterinnen aus Asien, womit sie implizit globale und lokale Bewegungen beschreibt. *Who Hangs the Laundry? Washing, War and Electricity in Beirut* is a DV-conversation with the Lebanese activist Tina Naccache: "People who've never experienced war think that war automatically means bombs falling and people dying. This is not war, this is only the beginning of war ...". What does everyday life look like ten years after civil war? The protagonist leads us through her flat, shows how she washes with used water and which laundry she does, when the power supply is cut off. She shows the traces of shrapnel entries, when which generator is used, how the computer works when the power supply is unsteady. She mentions her involvement for illegal domestic workers from Asia, describing implicitly global and local movements.



Protokoll einer Recherche I/Soldaten Protocol of a Research I/Soldiers

Deutschland 2001
20', Beta SP/PAL

Regie Tamara Trampe/Johann
Feindt

Protokoll einer Recherche I/Soldaten ist Recherchematerial für einen langen Dokumentarfilm: Tamara Trampe und Johann Feindt haben im Juni 2001 über den Kontakt zum Komitee der Soldatenmütter in Moskau vier junge Tschetschenien-Rückkehrer getroffen. Sie erzählen von der Diskrepanz zwischen öffentlicher Wahrnehmung und individueller Erfahrung, von ihrer überrumpelten Naivität und dem Preis, den sie alle auf unterschiedliche Weise bezahlt haben. "Sergej verlor seine Hand, Vadim seine Unbeschwertheit und Kirill bewegt sich zwischen den Welten. Nur einer ist davongekommen, oder vielleicht doch nicht? ... Keiner kehrt zurück wie er ging." Klare, einfache Kadrierungen, Porträts, dazwischen der Gang einer Mutter ins Krankenhaus, in die neurologische Abteilung. Dort besucht sie ihren Sohn, der bei den Tschetschenen gefangen war: "Seine Augen sehen absolut ins Leere." Das Danach ist aus den Gesichtern der jungen Männer, ihren Augen, ihren Erzählungen zu lesen: das, was an Traumatisierung gesellschaftlich zur Wirkung kommt, wie es in den Alltag einsickert. Die Tabuisierung des Tschetschenienkrieges in der russischen Gesellschaft scheint durch die Gespräche mit den ehemaligen Wehrpflichtigen hindurch. Ähnlich wie *Dos hermanos* hat der Film die neue, nichtstaatliche Form von Kriegen als Hintergrund, in denen "Warlord"-Ökonomien und wirtschaftlich begründete De- und Reterritorialisierungen sich gegenseitig bedingen. *Protocol of a Research I/Soldiers* consists of research footage for a long documentary. In June 2001 Tamara Trampe and Johann Feindt met four young Russians returned from the war in Chechnya whom they managed to contact through the committee of soldiers' mothers in Moscow. They talk about the discrepancy between public perception and individual experience, about how they have been taken by surprise in all their naivety and about the price they all paid respectively. "Sergej lost his hand, Vadim his easy going manner and trust, Kirill moves between worlds. Only one got by, or maybe he didn't? ... No one returns the way he left." Clear and simple framing, portraits, in between the route of a mother into the hospital, to the neurological department. There she visits her son, who had been imprisoned by the Chechens: "His eyes are absolutely blind to his surroundings." The traces can be read in the faces of the young men, their eyes, their narration: how their traumatization leaves its traces in society, how it drips into everyday life. The taboo of the Chechen war within Russian society shines through the conversation with those, who had been drafted for the army. Like *Dos hermanos* the film uses a new, non-governmental form of war as a background during which the "warlord"-economies and economically founded de- and re-territorialization are interdependent.



Frozen War

Großbritannien 2001
11', Beta SP/PAL

Regie John Smith

John Smiths Video *Frozen War* ist die einzige Arbeit in diesem Programm, die sich explizit mit der Medialisierung von Krieg beschäftigt. In einem Hotelzimmer in Irland, die zweite Nacht der Bombardierung von Afghanistan: "Um 1 Uhr 41. Ich sehe mir dieses Bild an und dieses Bild erzeugt eine Angst in mir, eine Unsicherheit bezüglich des Ortes, wo ich lebe, und diese Unsicherheit und Angst entstehen einfach durch die Tatsache, dass ein Bild auf dem Fernsehschirm eingefroren ist." (...) "This is really really strange ..." Der Filmemacher ist mit einem statischen, seit zehn Minuten eingefrorenen Fernsehbild der BBC konfrontiert und reflektiert im Off darüber, was nun wohl in Afghanistan geschieht, was in London los ist und warum sich die Bilder nicht mehr bewegen. Die große Beunruhigung. Könnte dieses eingefrorene Bild den Moment darstellen, wenn der BBC-Sender in die Luft gesprengt wird?" John Smiths' video *Frozen War* is the only work in this program which explicitly deals with the media aspect of war. Shot in a hotel room in Ireland during the second night of the bombardment of Afghanistan: "It is 1:41 am. I am looking at this picture and this picture produces fear inside of me, an insecurity related to the place where I live and this insecurity and the fear occur simply because of the fact that an image is frozen on the TV-screen. This is really really strange ..." The filmmaker is confronted with a static freeze-frame on TV by the BBC. Off screen he reflects about what might be happening in Afghanistan, what was going on in London and why the images have stopped moving? The great insecurity. Could this frozen frame depict the moment, when the BBC broadcasting station was blown up?"



Dank an: Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW, Boris Schafgans, Petra Geist und Jochen Becker. Thanks to: Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW, Boris Schafgans, Petra Geist and Jochen Becker.

Madeleine Bernstorff

Filmkuratorin und Autorin; Auswahlkommission Kurzfilm beim Festival des Osteuropäischen Films Cottbus seit 1999; Kurzfilmtage Oberhausen seit 2000; Mitbegründerin des Sputnik-Kinos, Berlin; Filmreihen u. a.: *Frauen in Hosen/Hosenrollen im Film*, Mabel Normand, Alice Guy, Suffragettenfilme, Kritik der Stadtentwicklung (baustop.randstadt - 1998, bignes? 1999/2001), Filme von Migrantinnen; Filmprogramme in der Shedhalle, Zürich; Filmreihe zu Neuen Kriegen im Prater Berlin, Dezember 2002: *Low Intensity Wars//Less Lethal Weapons?*; Retrospektive Trinh T. Minh-ha 1995, Babette Mangolte 2000, Joyce Wieland 2002.; Mitherausgeberin von Trinh T. Minh-ha, Filme, Texte, Gespräche; Super-8-Filme; Filmkritiken für *taz*, *woz* und *jungleworld*; Mitbegründerin von Blickpilotin e.V. Madeleine Bernstorff <madeleinebernstorff@gmx.net>

Film curator and author; since 1999 member of the selection committee short film of the Festival of Eastern European Film Cottbus; since 2000 member of the selection committee of the International Short Film Festival Oberhausen; co-founder of the Sputnik Kino; Berlin; curator of various film series: *Frauen in Hosen/Hosenrollen im Film* (women in drag films), Mabel Normand, Alice Guy, Suffragettenfilme (suffragette films), Kritik der Stadtentwicklung (Critique of urban development): *baustop.randstadt* - 1998, bignes? 1999/2001, Filme von Migrantinnen (films by migrant women); film programs at the Shedhalle, Zurich; film series on new wars at the Prater Berlin, December 2002: *Low Intensity Wars//Less Lethal Weapons?*; retrospectives: Trinh T. Minh-ha 1995, Babette Mangolte 2000, Joyce Wieland 2002; co-editor of Trinh T. Minh-ha, Filme, Texte, Gespräche; super 8 films; film reviews for the newspapers *taz*, *woz* and *jungleworld*; co-founder of Blickpilotin e.V.

Madeleine Bernstorff <madeleinebernstorff@gmx.net>



Itsembatsemba, Rwanda un génocide plus tard



Itsembatsemba, Rwanda un génocide plus tard

Zusammengestellt und präsentiert von Ian White

Curated and presented by Ian White

Heute leben wir Today We Live

Lokale Ebene kontra staatliche Ebene; Kriegsfall und aufkommender Modernismus schaffen Gemeinschaft. Revolution: Dokument als Erziehung der Idee, die es in Aktion aufzeichnet. Gemeinschaft ist der unteilbare Ort, das vertraute Terrain des Staates, zur Befindlichkeit geworden. Der unteilbare Ort ist das Kino als finaler Schauplatz, unser Lokal.

"Jedes Element eines Anagramms verhält sich zum Ganzen so, dass keines verändert werden kann, ohne dass sich dies auf die jeweilige Reihe und somit auch auf das Ganze auswirkt. Und umgekehrt verhält sich das Ganze zu jedem Teil so, dass die Logik des Ganzen nicht gestört wird, ob man nun horizontal, vertikal, diagonal oder sogar rückwärts liest, sie bleibt immer erhalten. (...) In einem Anagramm existieren alle Elemente in einem simultanen Verhältnis zueinander. Folglich kommt darin nichts zuerst und nichts zuletzt, nichts ist Zukunft und nichts Vergangenheit, nichts ist alt und nichts neu (...) außer vielleicht das Anagramm selbst."

Aus dem Vorwort zu *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, Maya Deren, 1946.

A pattern of local work is set against a pattern of the State constructing community through the emergency of war and emergent modernism. Revolution: document as education of the idea it records in action. Community is the indivisible location, the State's own home ground made a state of mind. The indivisible location is the cinema as the final locale, our local.

"Each element of an anagram is so related to the whole that no one of them may be changed without effecting its series and so effecting the whole. And, conversely, the whole is so related to every part that whether one reads horizontally, vertically, diagonally or even in reverse, the logic of the whole is not disrupted, but remains in tact. (...) In an anagram all the elements exist in a simultaneous relationship. Consequently, within it, nothing is first and nothing is last; nothing is future and nothing is past; nothing is old and nothing is new (...) except, perhaps, the anagram itself."

From the preface to *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, Maya Deren, 1946.



Today and Tomorrow

Großbritannien 1936
20', 35 mm

Regie Ruby Grierson

Obwohl die Arbeit von Ruby Grierson, ihrer Schwester Marion und Mary Fields von großer Bedeutung war, wurde sie von der ihrer männlichen Kollegen in der britischen Dokumentarfilmszene überschattet. In diesem Film schlägt Grierson vor, die Langeweile der Arbeitslosigkeit durch die Bereitstellung von Gemeindezentren erträglicher zu machen. (BFI Katalog). Ein Überblick über staatliche Strategien gegen die Krise der Industrialisierung und Massenarbeitslosigkeit (Aufbau von Kooperativen, strukturierte Freizeitangebote, ländliche Gemeinschaften): Die Regierung entwickelt ein Gefühl der Nachkriegsverantwortung (aus heutiger Sicht "Zwischenkriegsverantwortung"). The work of Ruby Grierson, her sister Marion, and Mary Field was significant but has been overshadowed by their male counterparts in the British Documentary Movement. In this film, Grierson proposes that the boredom of unemployment could be alleviated by the provision of community centres. (BFI catalogue). An overview of government strategies (development of co-operatives, structured leisure, rural communities) facing the crisis of industrialisation, mass unemployment: the government develops a sense of post-war (now "between the wars") responsibility.

Raising a Resister

Großbritannien 2003
15', Beta SP/PAL

Regie Emma Hedditch

Der Nachweis von Gefühlen; Handeln, ein Gefühl von Optimismus und Hoffnung; Psychologie und Freundschaft - was sind die Bedingungen für Selbstvertrauen, Befangenheit etc. Wie erzieht man Mädchen, bringt ihnen bei, mutig und fordernd zu sein? Das Ganze bewegt sich ständig zwischen Gefühlen von Vermögen und Unvermögen. Der wieder gefundene Beweis. Der Beweis dafür, dass es diese Gefühle gab. Der Akt des Wiederfindens, der agiert. In einem sublimen Raum, der das Videomaterial des Lambeth Women's Project (unterlegt mit einem Voice-over von Marina Vishmidt) umgibt, widersetzen sich Beobachtungen und Strategien jeglicher akzeptablen sprachlichen Beschreibung und entweichen in einen privaten Raum, der öffentlich gemacht wurde, wo sie zu einem immensen, unermesslichen Politikum werden. Eine Version dieser Arbeit wurde im Rahmen von FAG, Cubitt Gallery, London 2002, gezeigt, sie entstand in Zusammenarbeit mit Jimmy Robert und Ian White. Proof of feelings; to make action, feel optimism and hope; psychology, friendship - what are the conditions for self-confidence, self-consciousness etc; how to raise a girl, or even encourage girls to be brave, and defiant. The whole thing constantly moves between the feeling of possibility and non possibility. A recovery of proof, proof that these feelings existed. The act of recovery, that acts. In a liminal space, formed around video footage from the Lambeth Women's Project (and a voice-over performed by Marina Vishmidt) observations and strategies slip beyond, beneath an acceptable language of description, to a private space made public, to an immense, immeasurable personal politics. A version of this was shown at FAG, Cubitt Gallery, London 2002, a collaborative project with Jimmy Robert and Ian White.

Today We Live: A Film of Life in Britain

Großbritannien 1937
23', 35 mm

Regie Ruby Grierson & Ralph Bond

Dieser Dokumentarfilm kennzeichnet ein weiteres Reifestadium des realistischen Films, er stellt größere Zusammenhänge dar. Er zeigt, wie Frauen aus South Cerney, Gloucestershire, und Bergarbeiter des Rhonda Valley in ihren Gegenden Gemeindezentren aufgebaut haben. (BFI Katalog) Während der Kapitalismus entsetzlich ins Schwanken gerät (Wall Street Crash), arbeiten die Gemeindezentren zusammen und demonstrieren Demokratie in Aktion. Marking another stage in the maturity of the realist film and broadening its references, this documentary shows how the women of the South Cerney Gloucestershire and the miners of the Rhonda valley set up community centres in their areas. (BFI catalogue) Working together as capitalism horrifically falters (Wall Street Crash), community centres are democracy in action.

Chartham Court

Großbritannien 2002
8', 16 mm

Regie Jimmy Robert

Ein Tag in und um einen Council Estate in Brixton, London, in dem ich ein paar Jahre gewohnt habe. Mir eröffnete der Film die Möglichkeit, meine Nachbarn kennen zu lernen, und sie konnten mit seiner Hilfe ihre gegenseitige Anerkennung zum Ausdruck bringen. Damals waren die Bewohner gerade damit beschäftigt, eine Mietervereinigung zu gründen. Ich glaube, wir sind uns damals darüber klar geworden, dass sich die Dinge nur so entwickeln, wie wir sie gerne hätten, wenn wir sie selbst in die Hand nehmen. Chartham Court liegt im Herzen von Brixton, und doch war es irgendwie möglich, den Straßen des Stadtteils zu entfliehen. Ein Blick aus dem Hochhaus genügte. Am Rande des Schauspiels verbinden sich die Individuen zu einem lyrischen Ganzen - trotz allem diskret - als Korrelaten zueinander wie auch zu einer vielsagenden Stadt, für die sie samt ihrer Behausung die kleinste aller Metaphern bilden: die eines Filmemacher-Malers und einer Gemeinschaft. Zuerst aufgeführt im "Brixton Studio", The Photographers' Gallery, London 2002. A day in and around a council estate in Brixton, London, where I lived over a few years. Making this film was a means to meet my neighbours and for them, a way to acknowledge each other. At the time, people in the building were just starting to organise a tenants' association. I think we began to realize that if we wanted things to be done regarding the way we lived, we had to tackle obstacles ourselves. Chartham Court is in the heart of Brixton yet somehow one managed to escape its streets just gazing out from the tower. On the edge of performance, individuals are bound into a lyrical whole, discreet against the odds, correlates of both each other and an allusive city for which they, and their dwelling, provide the most minimal of metaphors: that of a filmmaker-painter's and of a community. First shown at "Brixton Studio", The Photographers' Gallery, London 2002.

Archive Project

Peru/Großbritannien 2001-2003
15', Beta SP/PAL, 16 mm

Regie Melissa Castagnetto

Wenn man sich daran macht, ein Archiv zu ergründen, auf das man zufällig gestoßen ist oder das sich noch im Aufbau befindet, spielen Unvertrautheit, Distanz und der Reiz des Unbekannten eine wichtige Rolle. Suche und Aufbau werden eins: Suche ist schon Aufbau. Die Idee des Vergessens und Wiederfindens – sich an etwas annähern, das über Generationen vergessen war und wieder gefunden wurde und plötzlich Eingang in die Geschichte der eigenen Person findet. Wie kann man Gegenwart dokumentieren, sie festhalten? Die Arbeit basiert auf Normal-8-Material, das die Künstlerin auf einer Reise in ihr Heimatland Peru gefunden hat. Später zeigte sie es im Schlafzimmer ihrer Wohnung in South London nacheinander verschiedenen Personen (Giles, Emma Hedditch, Greg Pope) und zeichnete ihre Gespräche und Reaktionen auf Video auf. Vergangenheit kartografiert als Gegenwart, die Gegenwart wird zu ihrem eigenen Archiv, Beziehungen zwischen dem Bildhaften und der Realität, Überreste einer kollektiven Geschichte in einem kollektiven Prozess erneuert. Uraufführung im Rahmen der "Convulsive Initiatives", Century Gallery, London 2002, kuratiert von Marina Vishmidt. The whole exercise was elaborating on the unfamiliarity, distance, excitement of the unknown that comes with approaching an archive that is found or an archive-in-emergence, collapsing the search and the production: search is already production. The idea of forgetting and rediscovering – approaching something that was forgotten and rediscovered between generations and collapsing it into the history of one's personal process. How to document the present, how to hold it? Based on standard-8 footage found during a trip home to Peru that was shown to successive viewers (Giles, Emma Hedditch, Greg Pope) in the artist's south London bedroom with their conversations and responses recorded on video. Maps of the past as present, the present as its own archive, the relations between the pictorial and the real, remnants of a collective history made new as collective process. First shown at "Convulsive Initiatives", Century Gallery, London 2002, curated by Marina Vishmidt.

Ian White

Ian White ist derzeit als Filmkurator in der Whitechapel Art Gallery, London, tätig. Ansonsten schreibt er Kritiken über Film- und Videokunst für das *Art Review Magazine* und *Art Monthly*. Nebenbei arbeitet er als Kurator an verschiedenen unabhängigen Projekten. Von 1999-2000 war er Kinokurator des Lux Centre in London. Seine jüngsten Projekte umfassten eine David-Wojnarowicz-Retrospektive für das London Lesbian and Gay Film Festival 2002, eine John-Smith-Retrospektive für die Kurzfilmtage Oberhausen 2002, Ways of Seeing: Turner Prize Film Program, Tate Britain, London 2002; FAG, Cubitt, London 2002, mit Jimmy Robert und Emma Hedditch. Zu seinen eigenen Arbeiten gehören *Oedipus Rex: a Concept Symphony*, ICA, London 2000; *Dennis Cooper's Inside Out*, Nightbird Festival, London 2000; *The Neon Gainsborough*, Neon Gallery, London 2003.

Ian White <ianwhite_temp@yahoo.co.uk>

Ian White is currently Adjunct Film Curator at the Whitechapel Art Gallery, London, he is a columnist on artists' film and video for *Art Review magazine* and a contributor to *Art Monthly* magazine, as well as working on various independent curatorial projects. From 1999-2000 he was Cinema Curator at The Lux Centre, London and recent projects include a David Wojnarowicz retrospective for the London Lesbian and Gay Film Festival 2002; a John Smith retrospective for Oberhausen Short Film Festival 2002; Ways of Seeing: Turner Prize Film Program, Tate Britain, London 2002; FAG, Cubitt, London 2002, with Jimmy Robert and Emma Hedditch. His own work includes *Oedipus Rex: a Concept Symphony*, ICA, London 2000; *Dennis Cooper's Inside Out*, Nightbird Festival, London 2000; *The Neon Gainsborough*, Neon Gallery, London 2003.

Ian White <ianwhite_temp@yahoo.co.uk>

Local Non-Sites, Non-Local Sites: Instabile Orte an globalisierten Schauplätzen

Local Non-Sites, Non-Local Sites: Fractured Locations in Globalized Settings

von Christian Höller

"Sites" sind in den letzten Jahren wieder zu einem beliebten und gleichzeitig umstrittenen Thema geworden. Ob in Ökonomie-, Cultural Studies- oder Kunst-Diskursen, die Auseinandersetzung um Status und Funktion von Orten, Lokalitäten, Plätzen hat eine Brisanz gewonnen, der sich nur schwer im Rahmen herkömmlicher Paradigmen beikommen lässt. In der Kunst war es die Konjunktur von neo-konzeptuellen, kontextkritischen und aktivistischen Ansätzen, die die Relevanz von Ortsbezogenheit enorm steigern ließ. Gerade aber für künstlerische Eingriffe an einem bestimmten Ort stellt sich die dringliche Frage, auf welcher Vorstellung von »site« solches Arbeiten überhaupt aufbauen kann; ob "sites" nicht immer schon von negativen Abgüssen, medialen Verschiebungen, Pars-pro-toto-Inszenierungen – kurz: von "nonsites" – durchsetzt sind. Dahinter steckt das grundlegende Problem, was an solchen Durchdringungen überhaupt noch "lokal" zu nennen ist.

Örtlichkeit und Globalität

Spricht man heute von der Bedeutung eines bestimmten Ortes, so stößt man schnell auf ein augenscheinliches Paradoxon: Der Status einer be-

In recent years, "sites" have become a popular and likewise controversial issue. Whether in economic discourses, cultural studies or art, the discussion of the status and function of sites, locations and places has had an explosive effect which can hardly be contained within the framework of conventional paradigms. In art, it was the boom of neo-conceptual, context critical and activist approaches which triggered a renewed interest in site specificity. But precisely for artistic interventions at specific locations, the pressing question arises, on which concept of "site" these works can ultimately be based; whether "sites" have not always been based on negative moulds, medial distortions or pars-pro-toto stagings. Behind this lies the more fundamental problem of what, if anything, can be called "local" in these complex overlaps.

Locality and Globality

When speaking today of the meaning or status of a particular site, one quickly confronts an obvious paradox. The question of

stimmten "site", egal ob es sich dabei um einen Stadtteil, eine so genannte "neighborhood", eine suburbane Zone oder das Umland urbaner Ballungen handelt, scheint im Doppel von postulierter Singularität und wachsender Generalität gefangen zu sein. Diese Schere, die sich ausgehend von der Frage nach dem Lokalen auftut, umspannt demnach zweierlei: zunächst das Phänomen einer zunehmenden Internationalisierung, sei es von kulturellem Austausch oder Transfer (wiewohl dies missverständlicherweise einen Handel mit konkret umrissenen Einheiten suggeriert), von ökonomischen Flüssen, egal ob damit Finanzkapital, Geld, Waren oder Arbeitskräfte gemeint sind, oder schlicht und einfach von bestimmten medialen Bilderwelten und Image-Repertoires, die der "unterhaltungsindustrielle Komplex" vermehrt in Umlauf setzt; dem steht die wachsende Bedeutung einzelner lokaler "Standorte" gegenüber, eine Folge der internationalen "Zeit-Raum-Verdichtung", welche die Rede von örtlichen - ökonomischen oder kulturell-historischen - Profilen auf den Plan ruft.¹ Profitable Wirtschaftsstandorte, europaweit neu erstandene Kulturstädte, museal aufbereitete Geschichtsschauplätze, schließlich die immer krasserer Unterschiede zwischen vereinzelt "Hochkulturzonen" und den sie umgebenden "Zwischenräumen" sind die auffälligsten Symptome dieser paradoxen Dynamik, deren neoliberaler Deckmantel seit einiger Zeit den Namen "Globalisierung" trägt.

In der aktuellen Theoriebildung werden die Folgen dieser Zeit-Raum-Verdichtung meist entweder als zunehmende Homogenisierung - als vereinheitlichende Amerikanisierung, McDonaldisierung, Disneyifizierung oder Hollywoodisierung - oder aber als zunehmende Aufspaltung des Lokalen beschrieben. Dagegen spricht der Anthropologe Arjun Appadurai, der eine Alternative zu diesen beiden Modellen sucht, von einer dialektischen Bewegung innerhalb des Prozesses der Globalisierung selbst. Diese Doppelbewegung, die aus den "disjunktiven Strömen" von Medien, Migration, Finanzkapital, Technologien und Ideologemen resultiert², führt laut Appadurai zur konstanten Produktion von spezifischen Örtlichkeiten - oder des Lokalen im Allgemeinen -, aber auch zu einer kontinuierlich dagegen anarbeitenden Auflösungstendenz. Konkrete Örtlichkeiten bleiben zwar - etwa für das globale Finanzkapital, wie Saskia Sassen immer wieder betont³ - von entscheidender Bedeutung, simultan dazu verlieren geografische bzw. "räumlich-materielle" Grenzen aber für bestimmte soziale Schichten immer mehr ihren Barrikaden- oder Wallcharakter: "Orte im Sinn von sicheren Plätzen für alltägliche Tätigkeiten mögen zum Teil verschwunden sein - man denke an bestimmte Arten des 'öffentlichen Raums' in den modernen Metropolen -, während gleichzeitig aber andere Formen des virtuellen Raums zumindest für die privilegierte globale Klasse verfügbar werden."⁴

Appadurai versucht diese Gegenläufigkeit so zu lösen, dass er "die Gleichsetzung von Örtlichkeit mit lokal umrissener Gemeinschaft ('neighborhood') und die Reduktion von Lokalitäten auf bloß geografische Orte" einer grundlegenden Revision unterzieht. Gegenüber den beiden Extremen in Bezug auf die Ausdifferenzierung kultureller Räume (im Prinzip ja ein absurdes Ansinnen!), dem "model of the entirely local" und dem "model of totalised globality"⁵, treten demnach verstärkt die Übergangsmomente hervor, deren Relevanz mit dem "Auseinanderdriften" von Örtlichkeiten und geografischen Orten steigt. Zwischenräume - oder Frakturen - zwischen einer territorial fixierten Ortsspezifität und einer tendenziell ungebundenen Globalität tun sich dort auf, wo die Zuordnung von Orten/Plätzen als lokal und von Räumen als global nicht mehr länger greift. Lässt sich der globale Raum mittlerweile gleichsam auch als Ort bewohnen - etwa vom internationalen Jet-Set -, so kann man im Gegenzug an einen lokalen Kontext wie an einen Raum, z. B. an einen einschränkenden oder diskriminierenden Raum, gebunden sein. Wichtig sind in diesem Zusammenhang die neuen Formen der Verräumlichung und Verzeitlichung, die sich innerhalb der aufgezeigten Doppelbewegung auftun. Neue Formen, mittels derer die "Zeit-Raum-Verdichtung" als ebenso distanzierend wahrgenommen wie kulturelle Ungleichzeitigkeiten als räumlich komprimiert erfahren werden können.

Das Lokale selbst - entgegen aller Fetischisierung bzw. vorzeitiger Verabschiedung - ist nicht mehr als räumlich abgrenzbarer Kontext, sondern eher als verzweigtes Kommunikationssystem zu verstehen. Und ge-

the local - whether it concerns a city district, a so-called "neighborhood," a suburban zone or the land surrounding urban concentrations - opens up a sort of scissor spanning two things: first, the phenomenon of increasing internationalization and generalization, be it from cultural exchange or transfer (although this misleadingly suggests a trade of concretely outlined units), from economic flows, whether this means financial capital, goods or labor, or simply from certain medial imageries which are increasingly set into circulation by the "entertainment-industrial complex." Opposite this stands the increasing significance and particularization of single local "sites," precisely as a result of international "space-time compression" and evoked by the rhetoric of site profiles, be they economic or cultural-historical.¹ Profitable economic sites, newly arisen cultural cities throughout Europe, museum-like reconstructed historical sites, and finally the increasingly crass differences between scattered "high culture zones" and their surrounding, often forgotten "in-between spaces" are the most evident symptoms of this paradoxical dynamic, whose neo-liberal disguise has for some time now carried the name "globalization."

In current theoretical debates, the results of this space-time compression are most often described as an increasing homogenization, as unifying Americanization, McDonaldisation, Disneyfication or Hollywoodization, but also as an increasing splintering of the local. In opposition to this, the anthropologist Arjun Appadurai who looks for an alternative to these two (extreme) models has uncovered a dialectical movement within the process of globalization itself. This double movement, resulting from the "disjuncture" of different spheres - "ethnoscapes, mediascapes, technoscapes, financescapes, and ideoscapes" as he calls them² - leads to the constant production of specific localities, or the local in general, but also to a tendency for disintegration continually working against this. Although concrete localities remain decisively significant, for example for global financial capital, as Saskia Sassen has repeatedly pointed out³, geographic or "spatial-material" borders are more and more losing their barricade or wall character for certain social classes: "Sites in the sense of secure locations for the practices of everyday life, may have largely vanished. Also, as certain kinds of 'public space' vanish in the modern metropolis, other forms of virtual space may become available, at least for the privileged global classes."⁴

Appadurai tries to resolve this conflict by subjecting "the equivocation of localities with a locally outlined neighborhood and the reduction of localities to mere geographic sites" to a fundamental revision. As opposed to the two extremes in the differentiation of cultural domains - the "model of the entirely local" and the "model of a totalised globality"⁵ - the transitional and differentiating moments become more evident and their relevance increases with the "drifting apart" of localities and geographic sites. In-between spaces - or fractures - of a territorially fixed locality and a tendentially unbound globality open up where the classification of sites/places as local and spheres/spaces as global no longer holds. As global space has become a site virtually able to be lived in, by the international jet-set for example, one can in turn be bound to a local site as if to a contextual space, for example as a space of restriction and discrimination. Important in this setting are the new forms of spatiality and temporality which open up within the outlined double movement: new forms, by means of which "space-time compression" is perceived as alienating, just as the non-simultaneity of different cultural spheres can sometimes be experienced as spatially condensed.

So the local, contrary to all fetishizing or abrupt dismissals, is no longer to be understood as a specifically bordered-off context but rather as a branched-out communication system. And

rade in dieser Hinsicht ist es nicht mehr territorial beschränkt, so wie es dies vielleicht einmal war. Entgegen aller Lamenti über die Zerstörung des Lokalen – ob durch Hollywood, Disney, Wal-Mart, Nike oder McDonalds – geht es also um die entschiedene Reformulierung von »sites« als medialen, aber auch historischen und ökonomischen Konfigurationen, wobei gerade diese Einzelaspekte nicht länger deckungsgleich oder homolog erscheinen müssen.

“Translokalitäten” und “Glokalisierung”

Gehen wir einen Schritt weiter: Appadurai behauptet, dass die Verbindung zwischen Imagination und Sozialem heute in hohem Maß deterritorialisiert und global sei. Diese Deterritorialisierungsbewegung erzeugt etwas, was er als “diasporische Öffentlichkeit” oder “translokale Gemeinschaft” bezeichnet. Eine kurze Charakterisierung solch medial erzeugter, translokaler Kontextstrukturen lässt auf Anhieb ihre inhärente Gegenläufigkeit erkennen: “Wenn türkische GastarbeiterInnen in Deutschland türkische Filme sehen, KoreanerInnen in Philadelphia die Olympischen Spiele 1988 in Seoul über Satellitenempfang mitverfolgen und pakistanische TaxifahrerInnen in Chicago Kassetten mit in Pakistan oder im Iran aufgenommenen Predigten hören, dann sehen wir, wie bewegte Bilder auf deterritorialisierter ZuseherInnen treffen.”⁶

Teilöffentlichkeiten und Gemeinschaftsbildungen sind dieser Argumentationslinie zufolge drei entscheidenden Faktoren ausgesetzt, deren Zusammenspiel oder besser: Kräftemessen das Lokale fortwährend produziert, ohne es damit aber an einen fixen, territorialen Ort zu binden. Zunächst ist dies das wachsende Bestreben moderner Nationalstaaten, alle lokalen Zusammensetzungen und darin enthaltenen (migratorischen, abtrünnigen) Zonen ihrer Definitions- und Verfügungsgewalt zu unterstellen; Zugehörigkeiten und Allianzen also entgegen der in diesen Zonen selbst praktizierten, diasporischen Imaginationsarbeit national festzulegen und disziplinierend, oft aber auch schlichtweg repressiv, zu regulieren. Dem steht – zweitens – die zunehmende Abkoppelung von Territorialität (also geografischem Kontext), subjektiver Imaginationsarbeit und deren weitläufigerer sozialer Einbettung gegenüber. Signifikant erscheint in dieser Hinsicht etwa die arbeitsmäßige, familiäre, geschäftliche und auch touristische Mobilität, die neue, dislozierte Formen von Gemeinschaft und nicht-mehr- bloß-lokale Örtlichkeiten erzeugt, “welche zwar in bestimmter Hinsicht einem Nationalstaat angehören, in einer anderen Hinsicht aber Translokalitäten sind.”⁷ Drittens wird dies noch durch die anhaltende Erosion der Beziehungen zwischen geografisch fixierten und virtuellen “neighborhoods” kompliziert. Symptomatisch dafür ist die wachsende globale Klasse der “virtuellen Intelligentsia”, deren Funktion in Bezug auf lokale oder in ihren Territorien “festsitzende” Gruppierungen durchaus mobilisierend und medial verstärkend, also selbst wieder generativ sein kann. Kurzum, das Lokale erscheint immer mehr als komplex überlagertes Bezugsfeld, in dem der “Kampf” zwischen den Bilderwelten von Nationalstaaten, unsteten, deterritorialisierten Gemeinschaften, global distribuierten Massenmedien und nicht zuletzt – was in Bezug auf regionale Kulturstädte wichtig erscheint – lokalen historischen Zeichenrepertoires ausgetragen wird.

Zunächst scheint es angebracht, noch einmal auf die eingangs erwähnte Problematik von Homogenisierung/Auslöschung versus Heterogenisierung/Fetischisierung zurückzukommen. So verfehlt es nämlich ist, konkrete Örtlichkeiten und globale Zusammenhänge wie zwei Pole einander gegenüberzustellen,⁸ so wenig wird damit auch der übergreifenden und vor allem differenzierenden Wirkung des Global-Lokal-Zusammenspiels Rechnung getragen. In der jüngeren Theoriebildung hat dies dazu geführt, dass – etwa beim Soziologen Roland Robertson – von “Glokalisierung” die Rede ist, sobald ortsbestimmende und ortsauflösende Prozesse näher betrachtet werden: das heißt, von der “Gleichzeitigkeit und wechselseitige[n] Durchdringung dessen, was traditionellerweise als das Globale und das Lokale oder – in abstrakterer Form – als das Universelle und das Partikuläre bezeichnet wurde.”⁹ Davon ausgehend lässt sich behaupten, dass “Glokalisierungsprozesse” ganz bestimmte Effekte, und zwar synthetisierende

exactly in this sense, it is no longer territorially limited, as it perhaps once was. In the face of all lamentation on the destruction of the local, whether by Hollywood, Disney, Wal-Mart, Nike or McDonalds, what is at stake is a decisive reformulation of “sites” as medial, but also historical and economic configurations – whereby these individual aspects no longer have to appear homologous or congruent.

“Translocalities” and “Glocalization”

To move one step further: Appadurai also claims that today, the connection between the imaginative and social is, to a great extent, de-territorialized and global. This movement of de-territorialization creates something which he describes as “diasporic public spheres” or “trans-local communities.” A brief characterization of such medially created, trans-local context structures allows for immediate recognition of their inherent opposition: “As Turkish guest workers in Germany watch Turkish films in their German flats, as Koreans in Philadelphia watch the 1988 Olympics in Seoul through satellite feeds from Korea, and as Pakistani cabdrivers in Chicago listen to cassettes of sermons recorded in mosques in Pakistan or Iran, we see moving images meet deterritorialized viewers.”⁶

Public spheres and community formations are confronted with three decisive factors whose interaction or, more precisely, power struggles continually produce the local, without however binding it to a fixed territorial site. Initially, this is the growing effort of modern nation states to subordinate all local structures and the zones (migratory, renegade) contained therein, under their definitional and regulatory power; to nationally determine affiliations and alliances opposed to the diasporic imagination work practiced in these zones, and to regulate this, disciplinarily and often simply repressively. Opposed to that – secondly – stands the increasing de-coupling of territories (geographical contexts), the subjective work of imagination and a more far-flung social embedment. In this regard, what appears significant are the increasingly mobile configurations of labor, family, business and also tourists which these new dislodged forms of community and no-longer-merely local sites create – configurations “that belong in one sense to particular nation-states, but that are from another point of view what we might call ‘translocalities.’”⁷ Thirdly, this is further complicated by the incessant erosion of the relationship between geographically fixed and virtual/electronic “neighborhoods”. Symptomatic of this is the growing global class of a “virtual Intelligentsia,” whose function in relation to local groupings, or those “stuck” in their territory, can be medially reinforcing on a world-wide scale. In short, the local appears ever more as a complex overlapped field of reference in which a “clash” is carried out between the world of images from nation states, de-territorialized communities, globally distributed mass media and also, of no small significance – local historical symbol repertoires.

At this point, it seems appropriate to return to the problematic mentioned at the beginning, viz that of: homogenization/extinguishing vs. heterogeneity/fetishizing of sites. As inappropriate as it is to contrast concrete sites and global contexts as two opposite poles⁸, just as infrequently are the overlapping and differentiating effects of the global-local interaction taken into account. In recent theory this has even led to a talk of “glocalization” – for example by the sociologist Roland Robertson – which occurs as soon as site-determining and site-dissolving processes are looked at more closely. “Glocalization,” in short, means a “simultaneity and reciprocal penetration of that which traditionally has been defined as the global and the local or – in a more abstract form – as the universal and the particular.”⁹ Taking that as a starting point, it is possible to maintain that “glocalization-

und gleichzeitig differenzierende, nach sich ziehen: Sie sind kontextproduzierend, ohne Kontexte ausschließlich lokal erscheinen zu lassen; sie sind kontext- und identitätsdiversifizierend, ohne dadurch eine radikale Lokaltätsaufsplitterung zu befördern; und sie sind kontextdurchdringend, ohne in jedem einzelnen Fall dieselbe Art von Durchdringung zu produzieren. Und sie können, in noch größerem Maßstab betrachtet, bereits existierende Polaritäten – Reich und Arm, „Touristen“ und „Vagabunden“¹⁰, wie Zygmunt Bauman es ausgedrückt hat – um ein Vielfaches potenzieren.

Site als Prozess

Dass das Lokale, so über-territorial, medial-verzweigt und mitunter diasporisch-virtuell es sich darstellt, konstitutiver, ja durchdringender Bestandteil des Globalen und eben kein letztes, schützenswertes weil noch unkolonisiertes Refugium ist, dies wird auch an einem anderen Phänomen deutlich. Wie Robertson es ausdrückt – „(weil) zahllose Belege dafür sprechen, dass selbst 'kulturelle Botschaften', die direkt aus 'den USA' stammen, unterschiedlich aufgenommen und interpretiert werden – dass 'lokale' Gruppen die Kommunikation des 'Zentrums' auf unterschiedlichste Weise 'aufnehmen' [...]. Zweitens müssen wir uns darüber im Klaren sein, dass die angeblichen Hauptproduzenten 'globaler Kultur' – wie z. B. CNN in Atlanta oder Hollywood in Los Angeles – ihre Produkte zunehmend für einen differenzierten globalen Markt konzipieren (den sie zum Teil selbst erzeugen). Hollywood versucht beispielsweise mit einer gemischten, 'multinationalen' Besetzung und einer Vielzahl 'lokaler' Settings zu arbeiten, wenn es [...] gezielt auf ein weltweites Publikum ausgerichtet ist. Drittens spricht viel dafür, dass scheinbar 'nationale' symbolische Ressourcen zunehmend für weltweiten Konsum und differenzierte Interpretationen zur Verfügung stehen [...]“¹¹

Darin zeichnet sich schließlich auch ein radikal verändertes Kontextverständnis ab: Gegenüber der stabilen Konzeption eines Bedeutung generierenden und -garantierenden Bezugsrahmens tritt verstärkt die „bewegliche“ Sichtweise eines dynamisch verstandenen – gleichermaßen produzierenden wie produzierten (und damit nicht unveränderlichen) Kontextamalgams hervor. Gegenüber der Version eines lokal einheitlichen, territorial geschlossenen Gefüges schiebt sich ein überlagerter und verzweigter Kontextbegriff in den Vordergrund. Und gegenüber einer rein örtlich ausgelegten Konzeption drängt sich ein medial gestreutes und topografisch nicht mehr klar verortbares Konstrukt auf. Kurzum, Kontexte, als nicht-mehr-bloß-lokale und auch-nicht-mehr-stabile, lassen sich selbst immer weniger als konkrete Örtlichkeiten – oder, wie oben ausgeführt, als „neighborhoods“ – fassen, sondern eher als kontinuierliches Neuentstehen und gleichzeitige Auflösungstendenz von örtlichen Konfigurationen. Als produktives „Werden“, das virtuelle, imaginäre und symbolische Komponenten genauso beinhaltet wie realpolitische, ökonomische und soziale.

Dieses neue Verständnis lässt sich so zusammenfassen, dass „site“ als gänzlich andere Form von Kontext figuriert, als dies bislang überwiegend angenommen wurde. Oder wie Lawrence Grossberg ausführt: „nicht mehr als Ort, sondern als das Entstehen von Orten und Räumen. Diese Theorie – der Produktion von Kultur durch ein räumliches Werden [...] – beruht auf einem Begriff von Identifikation und Zugehörigkeit, der Ort und Identität voneinander abkoppelt.“¹² Im Hinblick auf kritische Praktiken könnte das heißen, dass ihr Potential sich nicht in der beliebten „Thematisierung“ bzw. Sichtbarmachung einer örtlichen Gegebenheit samt ihrer symbolischen Schichten und Schnittstellen erschöpft; vielmehr sollte dieses Potential generell darin liegen, das Arbeiten an bestimmten Plätzen – oder von konkreten Positionen aus – als transformativen Akt zu betrachten, aus dem diese Position selbst, zusammen mit ihrer Eingebettetheit und Topografie, verändert hervorgeht; Identität und Zugehörigkeit also nicht mehr als dem Lokalen vorausgesetzt zu betrachten, sondern als wechselseitig und mehrpolig Bestimmungstücke, die in ein gemeinsames „Werden“ eingebunden sind.

Wenn dies vorderhand plausibel erscheint, nämlich dass Zugehörigkeit („belonging“) keine Frage von entweder Globalität oder Lokalität mehr

processes“ carry with them very particular effects, which are indeed synthesizing and at the same time differentiating. They are context-producing, without allowing contexts to appear as exclusively local; they are context and identity-diversifying, without likewise promoting a radical splintering of locations; and they are context-penetrating, without producing the same type of penetration in each individual case. They can also, considered on an even larger scale, dramatically multiply already existing social polarities – rich and poor, „tourists“ and „vagabonds“ – as Zygmunt Bauman has pointed out.¹⁰

Site as Process

That the local, as supra-territorial, medially branched and diasporic-virtual as it appears, is a constituting component of the global and precisely not the last uncolonized refuge worthy of protection, is visible in still another phenomenon. As Robertson puts it – „countless instances attest to the fact that even 'cultural messages' which come directly from 'the USA' are absorbed and interpreted differently, that 'local' groups 'absorb' the communication from the 'center' in the most diverse ways. (...) Second, we must be clear that the supposed main producers of 'global culture' – such as, e. g. CNN in Atlanta or Hollywood in Los Angeles – increasingly conceive their products for a differentiated global market (which they themselves partially create). Hollywood attempts, for example, to work with a mixed, 'multinational' cast and a multitude of 'local' settings, if it is structured (...) to aim for a worldwide audience. Third, there is a lot of evidence that seemingly 'national' symbolic resources are increasingly available for world wide consumption and diverse interpretations (...)“¹¹

In that, a radically changed understanding of context emerges: in contrast to the stable concept of a meaning-generating and guaranteeing frame of reference, the „flexible“ view of a dynamic – equally producing and produced (and therefore not unchangeable) – context amalgamation steps in. In contrast to the version of a locally and territorially closed structure, an overlapping and branched concept of context becomes evident. And in contrast to a purely local conception, a medially scattered construct imposes itself. In short, contexts allow themselves less and less to be grasped as concrete locations, rather, they are – from today's perspective – the continual emergence and likewise dissolution of local configurations. Contexts, in this sense, are a productive „becoming,“ which contains virtual, imaginative and symbolic components just as much as the „real“ political, economic and social.

This new understanding can be summarized in that a „site“ is configured as a completely different form of context than what has generally been assumed until now. Or, as Lawrence Grossberg explains: „not as place, but as the becoming of place and space. This theory – of the production of culture through a spatial becoming (...) – depends upon a notion of identification and belonging which can disarticulate place and identity.“¹² With regard to critical artistic practices, that could mean that their potential is not exhausted in the nowadays popular „thematising“ or making-visible of a local condition including its symbolic levels and sections; but much more, their potential lies in the work at specific places as a transformative act, from which a once-taken position, together with its embeddings and topography, emerges altered. Thus, identities and affiliations are no longer presupposed by the local, but rather reciprocal and multipoled determiners which are bound together in a common „becoming.“

If this seems initially plausible, namely that „belonging“ is no longer a question of globality or locality, but rather touches upon overlapping systems of alliance and reference, then this also sheds some light on the problem of artistic „sites.“ Thus, many recent works on the problem of site-specific art production assume that genealogical or conceptual reworkings cannot exclusively refer to a territorially and temporally set locality or institution.¹³ „Sites“ – such as

ist, sondern auf überlagerten Allianz- und Bezugssystemen beruht, so wirft dies noch ein weiteres Licht auf die Problematik künstlerischer "sites"... So gehen viele neuere Arbeiten zur Problematik von ortsspezifischer Kunstproduktion davon aus, dass sich genealogische oder konzeptuelle Aufarbeitungen nicht ausschließlich auf eine territorial und zeitlich genau festlegbare Lokalität oder Institution beziehen können.¹³ "Sites" – etwa innerstädtische (Problem-)Zonen, Schauplätze dissidenter Bewegungen oder selbst kunsthistorisch relevante Interventionsorte – erscheinen heute in dem Maß "funktional" oder "entgrenzt", in dem ihre historischen, aber auch medialen und sozial bestimmenden/bestimmten Dimensionen über die Grenzen eines konkreten Hier und Jetzt hinausweisen. Womit ortsbezogene Ansätze demzufolge konfrontiert sind, sind weniger der äußere, ohnehin nie klar fassbare oder "einfrierbare" Bezugsrahmen einer örtlichen Spezifik, sondern vielmehr die Koppelungen, Grenzen und Widerstände innerhalb dieser verzweigten Bezugssysteme selbst. Erst wenn eine Örtlichkeit in diesem Sinne als nicht-mehr- bloß-lokal, als ebenso kontextdurchdringend wie kontextdurchdrungen, schließlich als medial genealogisiert und translokal verschaltet erkannt ist, erst dann können diese Praktiken das reduktive Ortsverständnis, das immer noch viele kontext- und site-bezogene Arbeiten dominiert, langsam überwinden.

Eine ausführliche deutsche und englische Version dieses Textes ist erschienen in: *Sharawadgi*, hg. von Christian Meyer und Mathias Poledna, übersetzt von Lisa Rosenblatt und Charlotte Eckler, Köln: Walther König 1999, S. 169-198.

1 Vgl. dazu David Harvey: *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge US & Oxford UK 1990, S. 295 f. sowie Lawrence Grossberg: *The Space of Culture, the Power of Space*, in: *The Post-Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*, hg. von Iain Chambers und Lidia Curti, London, New York 1996, S. 170

2 Vgl. Arjun Appadurai: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, London 1996, S. 33

3 Vgl. ihre zuletzt erschienenen Bücher *Losing Control? Sovereignty in an Age of Globalization*, New York 1996, besonders S. 9 ff. sowie *Globalization and Its Discontents. Essays on the New Mobility of People and Money*, New York 1998, hier besonders S. xix ff. und 182 ff

4 Arjun Appadurai: *Auf freiem Fuß. Interview von Anette Baldauf und Christian Höller*, in: *springerin – Hefte für Gegenwartskunst*, Bd. IV, Heft 3 (September 1998), S. 21

5 Grossberg 1996, S. 172

6 Appadurai 1996, S. 4

7 Ibidem, S. 192

8 Vgl. Roland Robertson: *Glokalisierung. Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit*, in: *Perspektiven der Weltgesellschaft*, hg. von Ulrich Beck, Frankfurt/Main 1998, S. 200; vgl. weiterführend Arif Dirlik: *The Global in the Local* sowie Mike Featherstone: *Localism, Globalism, and Cultural Identity*, beide in: *Global/Local. Cultural Production and the Transnational Imagery*, hg. von Rob Wilson und Wimal Dissanayake, Durham, London 1996

9 Robertson 1998, S. 201

10 Zygmunt Bauman: *Glokalisierung oder: Was für die einen Globalisierung, ist für die anderen Lokalisierung*, in: *Das Argument* 217 (1996), S. 659 ff

11 Robertson 1998, S. 213

12 Grossberg 1996, S. 177

13 Vgl. James Meyer: *Der funktionale Ort*, in: *springerin – Hefte für Gegenwartskunst*, Bd. II, Heft 4 (Dezember 1996), S. 44 – 47 sowie Renée Green: *Site-Specificity Unbound*, in: *springerin – Hefte für Gegenwartskunst*, Bd. IV, Heft 1 (März 1998), S. 18 – 21. Zur Beziehung zwischen künstlerischer Praxis und der Produktion städtischer Identität vgl. Miwon Kwon: *Für Hamburg. Öffentliche Kunst und städtische Identitäten*, in: *Kunst auf Schritt und Tritt*, hg. von Christian Philipp Müller und Achim Könneke, Hamburg 1997, S. 94-109; zur drohenden Instrumentalisierung ortsspezifischer "öffentlicher Kunst" vgl. Rosalyn Deutsche: *Uneven Development. Public Art in New York City*, in: *the same: Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge US & London UK 1996, S. 68 ff. sowie in Miwon Kwon: *Ein Ort nach dem anderen. Bemerkungen zur Site Specificity*, in: *O.K. – Ortsbezug: Konstruktion oder Prozeß?*, hg. von Hedwig Saxenhuber und Georg Schöllhammer, Wien 1998, S. 17 – 39

inner city (problem) zones, scenes of dissident movements or even art historical sites of interest – nowadays appear abundantly "functional" or "unbound," to the extent that their historical, but also medial and social determining/determined dimensions point beyond the borders of a concrete here and now. What site-related approaches are thus confronted with are less the outer, never clearly graspable or "freeze-able" frames of reference of a local specificity, but rather the multiple links, borders and resistances within this branched reference system itself. Thereby, critical practices should be able to slowly overcome the reductive understanding of site which still dominates many context and site related works – but only if the notion of site is recognized as no-longer-merely-local, but as context-intersecting, and in the end, as medially genealogized and trans-locally framed.

An extended German as well as English version of this paper was published in the book/catalogue *Sharawadgi*, ed. by Christian Meyer and Mathias Poledna, translated by Lisa Rosenblatt and Charlotte Eckler, Cologne: Walther König 1999, pp. 169-198.

1 Cf. David Harvey: *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge US & Oxford UK 1990, p. 295 f. as well as Lawrence Grossberg: *The Space of Culture, the Power of Space*, in: *The Post-Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*, ed. by Iain Chambers and Lidia Curti, London, New York 1996, p. 170

2 Cf. Arjun Appadurai: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, London 1996, p. 33

3 See her books: *Losing Control? Sovereignty in an Age of Globalization*, New York 1996, especially pp. 9 ff and *Globalization and Its Discontents. Essays on the New Mobility of People and Money*, New York 1998, here particularly p. xix ff. and 182 ff

4 Anette Baldauf und Christian Höller: *Auf freiem Fuß. Interview with Arjun Appadurai*, in: *springerin – Hefte für Gegenwartskunst*, Vol. IV, No. 3 (September 1998), p. 21

5 Grossberg 1996, p. 172

6 Appadurai 1996, p. 4

7 Ibidem, p. 192

8 Cf. Roland Robertson: *Glokalisierung. Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit*, in: *Perspektiven der Weltgesellschaft*, ed. by Ulrich Beck, Frankfurt/Main 1998, p. 200; cf. also Arif Dirlik: *The Global in the Local* and Mike Featherstone: *Localism, Globalism, and Cultural Identity*, both in: *Global/Local. Cultural Production and the Transnational Imagery*, ed. by Rob Wilson and Wimal Dissanayake, Durham, London 1996

9 Robertson 1998, p. 201

10 Zygmunt Bauman: *Glokalisierung oder: Was für die einen Globalisierung, ist für die anderen Lokalisierung*, in: *Das Argument* 217 (1996), p. 659 ff

11 Robertson 1998, p. 213

12 Grossberg 1996, p. 177

13 See: James Meyer: *Der funktionale Ort*, in: *springerin – Hefte für Gegenwartskunst*, Vol. II, No. 4 (Dezember 1996), pp. 44-47 as well as Renée Green: *Site-Specificity Unbound*, in: *springerin – Hefte für Gegenwartskunst*, Vol. IV, No. 1 (March 1998), pp. 18-21. On the relationship between art practice and the production of urban identities, see: Miwon Kwon: *Für Hamburg. Öffentliche Kunst und städtische Identitäten*, in: *Kunst auf Schritt und Tritt. Public Art is everywhere*, ed. by Christian Philipp Müller und Achim Könneke, Hamburg 1997, pp. 94-109; on the threatening instrumentalization of site specific "public art" see: Rosalyn Deutsche: *Uneven Development. Public Art in New York City*, in: *the same: Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge US & London UK 1996, p. 68 ff. as well as Miwon Kwon: *Ein Ort nach dem anderen. Bemerkungen zur Site Specificity*, in: *O.K. – Ortsbezug: Konstruktion oder Prozeß?*, ed. by Hedwig Saxenhuber und Georg Schöllhammer, Vienna 1998, pp. 17 – 39

Christian Höller

Redakteur und Mitherausgeber der Zeitschrift *springerin – Hefte für Gegenwartskunst* (www.springerin.at); freier Autor und Übersetzer; zahlreiche Publikationen, u. a. in *Texte zur Kunst*, *Spex* und *springerin*; Redaktion des *springerin*-Sammelbandes *Widerstände: Kunst – Cultural Studies – Neue Medien* (Wien/Bozen: Folio Verlag 1999); Kurator des Sonderprogramms "Pop Unlimited? Imagetransfers und Bildproduktion in der aktuellen Popkultur" bei den 46. Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen, Mai 2000; Herausgeber des Sammelbandes *Pop Unlimited?* (Wien: Verlag Turia + Kant 2001); seit 2001 Betreuung des Programmschwerpunkts "Techno-Visionen" beim Verein Medienturm, Graz (www.medienturm.at); 2002/2003 Gastprofessor am CCC-Programm der École supérieure des beaux-arts in Genf. Christian Hoeller <choeller@i-one.at>

Co-editor and editorial journalist of the magazine *springerin – Hefte für Gegenwartskunst* (www.springerin.at); freelance author and translator; numerous publications, e. g. in *Texte zur Kunst*, *Spex* und *springerin*; editor of the *springerin*-anthology *Widerstände: Kunst – Cultural Studies – Neue Medien* (Wien/Bozen: Folio Verlag 1999); curator of the special program "Pop Unlimited? Image Transfers and Image Production in Contemporary Pop Culture" at the 46th Internationale Short Film Festival Oberhausen, May 2000; editor of the anthology *Pop Unlimited?* (Vienna: Turia + Kant 2001); since 2001 in charge of the program special "Techno-Visionen" at the Verein Medienturm, Graz (www.medienturm.at); 2002/2003 visiting professor at the CCC-Program of the École supérieure des beaux-arts in Geneva. Christian Hoeller <choeller@i-one.at>

re<lokal>isierung "Vermessung des Territoriums" Samstag 3.5.03 17.00 Uhr Gloria

Zusammengestellt und präsentiert von Bady Minck

Curated and presented by Bady Minck

Vermessung des Territoriums Surveying the Territory

Ein Programm zur Frage der Differenz zwischen dem eigenen und dem fremden Territorium, zu den filmischen Methoden der Vermessung von urbanen wie ländlichen Gebieten und zur Beobachtung und Überwindung der dazwischen liegenden Distanzen.

Ulrich Sappoks Standbild-Wanderungen durch Deutschland (1985 West-, 1991 Ostdeutschland) und Oskar Fischingers 1927 erfolgte filmische Reise von München nach Berlin; Zbigniew Rybczynski's waghalsige *Tour de force* durch Lodz und Morten Skalleruds zwölf Monate lang dauernde, 50.000-fach beschleunigte Einzelbildfahrt an einer norwegischen Seenlandschaft entlang; Pip Chodorov's nonchalantes Flanieren durch Paris und Hans Scheugls roher Spaziergang durch Wien-Hernals; Renate Kordons Körperfahrt durch den eigenen Wohnraum und Takashi Ito's bedrohlich präzise Lebensraum-Abtastung *Grim*. Seit es das Kino gibt, sind Filmschaffende mit ihrer Kamera aufgebrochen, um urbane und ländliche Territorien zu vermessen. In der Umkreisung, im Durchwandern und in der Beschleunigung verändert das Vertraute sein Gesicht und öffnet dem Fremden, dem Kinzuschauer, neue Einblicke in die Strukturen und Prozesse regionaler und lokaler Einheiten, gleich, ob es sich dabei um Städte, Straßen, Landschaften oder Wohnungen handelt.

A program exploring the question of the difference between one's own and foreign territory, on cinematic methods of surveying urban and rural areas, and on the observation and overcoming of the distances between them.

Ulrich Sappok's freeze-frame travels through Germany (1985 West Germany, 1991 East Germany) and Oscar Fischinger's cinematic journey from Munich to Berlin in 1927; Zbigniew Rybczynski's daredevil *Tour de force* through Lodz and Morten Skallerud's twelve-month-long single-frame trip, speeded up 50,000 times, alongside a Norwegian lake landscape; Pip Chodorov's nonchalant strolls through Paris and Hans Scheugl's rough walk through the district of Hernals in Vienna; Renate Kordon's body trip through her own living room and Takashi Ito's menacingly precise exploration of living space, *Grim*: ever since cinema was invented, filmmakers have set off with their cameras to survey urban and rural areas. Circled, traversed, and speeded up, the familiar changes its face, giving the Other, the cinema viewer, new insights into the structures and processes of regional and local units, whether these be cities, streets, landscapes, or domiciles.

Deutschlandreise 1 & 2 A Journey through Germany 1 & 2

Deutschland 1985/1991
4', 16 mm

Regie Ulrich Sappok

In zwölf Bildern um die deutsche Welt: Uli Sappok versammelt in *Deutschlandreise 1* Fotoaufnahmen, auf denen jeweils ein Detail einer deutschen Stadt zu sehen ist. Ortstafeln und Fotos von Stadtfragmenten aus Hamburg, Bonn oder München reihen sich in einer klaren filmischen Struktur hintereinander. Sind es nur die Städtenamen, die suggerieren, dass der Film an verschiedenen Orten gedreht worden ist? Hat die Filmkamera vielleicht in Wahrheit nie das Sappok'sche Wohnzimmer verlassen? *Deutschlandreise 2* übernimmt das Gestaltungsprinzip des ersten Films und lässt den Blick über die zerfallene Mauer hinweg in den Osten des Landes schweifen. In twelve images around the German world: In *Deutschlandreise 1* Uli Sappok compiles photographs each showing a detail of a German city. Town signs and city fragments from Hamburg, Bonn or Munich strung up in a row form a clear film structure. Is it only the city names that suggest that the film has been shot at different locations? Has the camera in reality perhaps never left Sappok's living room? While maintaining the structural principles of the first film *Deutschlandreise 2* lets the gaze wander beyond the collapsed wall into the Eastern part of the country.



München-Berlin Wanderung Wandering from Munich to Berlin

Deutschland 1927
3', 16 mm

Regie Oskar Fischinger

Mit freundlicher Genehmigung von
Courtesy of
Deutsches Filmmuseum
Frankfurt/Main

Dieses filmische Tagebuch hält in archaischen Schwarz-Weiß-Bildern einen Fußmarsch durch Deutschland fest: Oskar Fischinger verdichtet mithilfe der Einzelbild- und Zeitrafferschaltung Aufnahmen von Bauernfamilien, Kindern und Tieren zu drei intensiven Kinominuten. In archaic black-and-white pictures this film journal traces a walk through Germany: with the help of stop-motion and accelerated motion techniques Oskar Fischinger creates three intensive film minutes packed with images of peasant families, children and animals.



Året gjennom Børfjord A Year along the Abandoned Road

Norwegen 1991
11'30", 35 mm

Regie Morten Skallerud

Morten Skalleruds 70-mm-Kamera umkreiste in zwölf Monaten eine skandinavische Seenlandschaft: Winter, Frühling und Sommer, Polarnächte, die Sonne und der Schnee ziehen zur ätherischen Musik Jan Gabareks am Auge des Betrachters vorüber, 50.000fach beschleunigt rast die Zeit vorbei, während der Aufnahmeapparat - und mit ihm der Zuschauer - die an der Oberfläche rasant mutierende Landschaft durchwandert. Within 12 months Morton Skallerud's 70 mm camera surrounded a Scandinavian lake district: accompanied by Jan Gabarek's ethereal music winter, spring and summer, polar nights, the sun and the snow are passing by the viewer's eye; in a 50,000-fold acceleration time is racing by while the recording apparatus - and with it the viewer - is strolling through a landscape that keeps changing its appearance at breakneck speed.



Wien 17, Schumanngasse

Österreich 1967
3', 16 mm

Regie Hans Scheufl

So wie *Året gjennom Børfjord* folgt dieser 1967 entstandene Film einer Straße: der Schumanngasse in Wien. Hans Scheufl vermisst diese Gasse mit der Kamera, indem er sie in ihrer gesamten Länge ab-fährt, ab-bildet, und in filmischen Laufmetern registriert. Just like *Året gjennom Børfjord* this film from 1967 follows a road, the Schumanngasse in Vienna. Hans Scheufl surveys this gesture with the camera by tracing the road in its entire length, and recording it in film meters.



Oj, nie moge sie zatrzymac! Oh, I Can't Stop!

Polen 1975
10', 35 mm

Regie Zbigniew Rybczynski

Bei Zbigniew Rybczynski scheint die Vermessung der Stadt, anders als bei Scheufl, außer Kontrolle zu geraten: der Filmemacher jagt mit der Handkamera durch das urbane Environment von Lodz, in der Pixillation wird sein Hochgeschwindigkeits-Sturmlauf durch Straßen, Gärten, Häuser und Wohnzimmer ins Groteske beschleunigt. In contrast to Scheufl, Zbigniew Rybczynski's survey of the city seems to have gotten out of control: with a hand-held camera the filmmaker is racing through the urban environment of Lodz; in the pixillation his high-speed race through streets, gardens, houses and living rooms becomes so fast that it seems grotesque.



Raumfahrt Space Travel

Österreich 1989
5', 16 mm

Regie Renate Kordon

Die Filmemacherin als Raumfahrerin, als Kosmonautin, deren Kamera wie auf einer Umlaufbahn durch den Ort des All-Tags gleitet, um dessen Koordinaten abzutasten. Renate Kordons Territorium ist ihre Wohnung, ein geschützter Bereich, in dem Bolex und Filmoptik autonom auf Spurensuche gehen. Kordon durchmisst den Wohnraum mit dem Körper, rutscht an den Wänden und an den Kanten des Bodens entlang: eine Bestandsaufnahme, die sich Zentimeter für Zentimeter vorantastet. The filmmaker as an astronaut, as a cosmonaut whose camera is gliding through the places of everyday life as if scanning the coordinates of an orbit. Renate Kordon's territory is her apartment, a protected space where Bolex and film optics autonomously take off to pick up a trail. Kordon surveys the room with her body gliding along walls and the edges of the floor, taking stock centimetre by centimetre.



Grim

Japan 1985
7', 16 mm

Regie Takashi Ito

Das eigene Appartement als Ausgangspunkt einer seriellen Studie der Wahrnehmung von Alltag und Nähe. Takashi Ito tastet seine Wohnung akribisch ab, analysiert und inspiziert die strukturelle Konfiguration des Raumes und dessen Verhältnis zu den vorhandenen Objekten, deren Oberflächen wie Häute von den Objekt-Körpern abgelöst und wie Geister des Materials in den Raum projiziert werden. Ito's own apartment serves as the starting point of a serial study on the perception of daily routine and closeness. Meticulously Takashi Ito scans his flat, analyzes and examines the structural configuration of the space and how it relates to the objects within it. Coming off like the skins of the object-bodies surfaces are projected into the room like the spirits of the material.



Numéro 4 Number 4

Frankreich 1989
4', Super 8

Regie Pip Chodorov

Ein lässiger, unbeschwerter Spaziergang durch Paris, ein cinematografisches Flanieren über Straßen und Boulevards: Pip Chodorovs *Numéro 4* operiert an der Schnittstelle von Stillstand und Bewegung, von Film und Fotografie. A relaxed and light-hearted walk through Paris, a cinematographic stroll through streets and boulevards: Pip Chodorov's *Numéro 4* operates at the interface of standstill and movement, film and photography.



Hernals

Österreich 1967
11', 16 mm

Regie Hans Scheugl

Die Wiener Vorstadt, revisited: Hans Scheugl bewegt sich mit Kamera und Mikrophon durch seinen Wohnbezirk Hernals, schaut auf Häuserfronten, lauscht Gesprächen und schleicht hinter BewohnerInnen her, um sie (scheinbar) unbeobachtet zu beobachten. Mit zwei Kameras zugleich gedreht, setzt *Hernals* Fragmente derselben, aus verschiedenen Blickpunkten gedrehten Ereignisse in eine spannungsreiche Beziehung: Teile jeder Einstellung werden in der Montage verdoppelt, laufen zweimal ab, in leicht verschobener oder axial entgegengesetzter Perspektive. Scheugl verortet die Stadt in jeder einzelnen Filmbewegung: "Zeit als Riß zwischen Abbild und Bild, Zeit, die Raum schafft" (Peter Weibel). The suburbs of Vienna revisited: with a camera and a microphone Hans Scheugl walks through his neighbourhood Hernals, looking at rows of houses, listening to conversations, and stalking the inhabitants, trying to observe them (seemingly) unobserved. Shot simultaneously with two cameras *Hernals* puts fragments of the same events that were filmed from different points of view into a gripping relationship: in the montage parts of each take are doubled, appearing twice - either in a slightly shifted or in an axially opposite perspective. Scheugl locates the city in every single movement of the film: "Time as rupture between image and frame, time that creates space." (Peter Weibel)



Box

Japan 1982
8', 16 mm

Regie Takashi Ito

Ein mehrdimensionales Delirium, streng choreografiert: In der Projektion von Stadtlandschafts-Einzelkadern auf die Oberflächen eines imaginären, sich drehenden Würfels durchstößt Takashi Ito die Grenzen zwischen flacher Abbildung und dreidimensionaler Wahrnehmung und stellt dabei die Logik des menschlichen Raum-Bewusstseins fundamental in Frage. Takashi Ito's Stadtvermessung findet in extrem verdichteter Form statt: Das urbane Gefüge wird, in der Fotografie flach geworden, auf den Würfel geworfen und in dessen Außenhaut komprimiert. A multi-dimensional delirium, strictly choreographed: single frames of urban landscapes are projected onto the surfaces of an imaginary rotating cube. Takashi Ito breaks through the borders between flat pictures and three-dimensional perception fundamentally questioning the logic of human space perception. Takashi Ito's urban survey is extremely dense: flattened in the photographs the urban structure is thrown upon the cube and compressed in its outer skin.



Nowa książka A New Book

Polen 1975
10', 35 mm

Regie Zbigniew Rybczynski

Die Leinwand als Raster, in neun gleich große Bildfenster geteilt: Die Akteure durchqueren die Bilder wie die Stationen eines Brettspiels, ziehen von einem lokalen Fenster zum nächsten, wandern durch die Stadt und den Film – von links oben nach rechts unten und wieder zurück. *Nowa książka* zerlegt das urbane Territorium fein säuberlich in seine lokalen Einzelteile, die Einheit der Zeit trifft auf einen delokalisierten, aber dennoch kontinuierlichen Raum, dessen Einzelteile, einem Puzzle ähnlich, in ihrer Gesamtheit wieder ein Ganzes ergeben. Den Grund für die Wanderung des Protagonisten erfährt der Zuschauer erst im letzten Film-Teil: Die Reise durch die Stadt und über die Leinwand war umsonst. Wie in einem Brettspiel springt der "Läufer" wieder an den Ausgangspunkt zurück ... The screen as pattern divided into nine windows of equal size: the actors move across the images like pieces on a board game, going from one local window to the next, wandering through the city and the film – from the left top corner to the right bottom corner and back. *Nowa książka* cuts the urban territory neatly up into its local units, the unity of time meets with a delocalized but continuous space whose component parts make up a whole like the parts of a jigsaw puzzle. It's only in the last part of the film that the viewer finds out the reason for the protagonist's walk: the journey through the city and across the screen was a waste of time. Like in a game of chess the 'bishop' jumps back to the starting point ...



re<lokal>isierung "Experimente mit der Wahrheit" Samstag 3.5.03 22.30 Uhr Lichtburg

Zusammengestellt und präsentiert von Mark Nash

Curated and presented by Mark Nash

Experimente mit der Wahrheit Experiments With Truth

Der Titel meines Beitrags zum diesjährigen Sonderprogramm der Kurzfilm-tage, re<lokal>isierung, stammt von einer der Plattformen der Documenta11.¹ In seinem Buch *Eine Autobiographie oder die Geschichte meiner Experimente mit der Wahrheit* untersuchte Mahatma Ghandi, "wie sich das komplexe Zusammentreffen von Wahrheit, Gerechtigkeit und Repräsentation während der post-kolonialen Wende in Indien und Süd-Afrika darstellte"². Auf dieser Plattform haben wir versucht, seine kritische Untersuchung auf ethnische, religiöse und sektiererische Konflikte zu übertragen.

Diese Themen lassen sich in der Filmauswahl des Programms wiederfinden. Kanwar's Film handelt vom Attentat auf Ghandi. Narkevičius bearbeitet die Geschichte der ethnischen Spannungen zwischen Litauern und Russen, während Boseley den Verlust ethnischer und kultureller Identität in den Gemeinschaften der australischen Ureinwohner untersucht. Auch Masharawi (Palästina), Al-Dibs (Syrien) und Samadian (Iran), die alle im Nahen Osten oder dessen näherer Umgebung leben, arbeiten, wenn auch nur vermittelt und indirekt, über aktuelle ethnische und religiöse Konflikte.

Kunstwerke sind immer dann von besonderem Interesse, wenn sie bei ihren Erkundungen einen indirekten und dabei doch sehr persönlichen Weg einschlagen, und ich würde gerne vermeiden, dass die Filme dieses Programms als einfache Reflexionen über das Soziale und Politische in der Kultur betrachtet werden. Ich habe mich vielmehr bemüht, gerade solche Arbeiten auszuwählen, die ein breites Spektrum ästhetischer Strategien abdecken, das vom Spielfilm bis zum Cinema Verité reicht. Ein Teil der Regisseure versteht sich selbst hauptsächlich als Filmemacher, die anderen sehen sich vor allem als Künstler. Vier von ihnen, Masharawi, Kanwar, Narkevičius und Samadian haben auch im Kontext von Kunstinstallationen ausgestellt. Einen gemeinsamen Nenner bildet dabei die Vorführung auf einem einzelnen Monitor bzw. im Kino.

Welche Rolle die Anwendung des bewegten Bildes im Kunstkontext spielt, habe ich bereits an anderer Stelle erörtert.³ Die in diesem Programm versammelten Arbeiten sollen die vielschichtige Natur von Film- und Videoarbeiten in unterschiedlichen Kontexten illustrieren und uns auf diese Weise anregen, die Stärken und Grenzen von Kunstinstallationen und Kinovorführungen zu erkunden.

The title of my contribution to the special program in this year's Oberhausen Short Film Festival, re<lokal>ization, is adopted from one of the platforms in Documenta11.¹ In his *An Autobiography or the Story of My Experiments With Truth* Mahatma Ghandi investigated "the complex intersection between truth, justice and representation that presented itself at the time of the postcolonial transition in India and South Africa."² Our attempt in that platform was to expand his critical enquiry to encompass ethnic, religious and sectarian conflicts.

These issues are not hard to find in the films chosen for this program. Kanwar's film deals with the assassination of Ghandi himself. Narkevičius reflects the history of tensions between ethnic Lithuanians and Russians, and Boseley explores the loss of ethnic and cultural identity in Australian aboriginal communities. Issues of ethnic and religious conflict today also inform if only allusively and indirectly the work of Masharawi (Palestine), Al-Dibs (Syria) and Samadian (Iran) all of whom live in or around the Middle East.

Works of art however are invariably interesting to the extent that they take an indirect and indeed personal route in their explorations and I would not want the films in this program to be seen as simple mediations of the social and political in the cultural. Indeed I have been careful to select works dealing with a wide range of aesthetic strategies from fiction, to verite documentary with both directors who see themselves as primarily filmmakers and those who see themselves as artists. Four, Masharawi, Kanwar, Narkevičius and Samadian have also exhibited in art installation contexts. A common denominator concerns the single screen-format and the cinema exhibition.

I have tried to discuss the role of moving image practices in an art context elsewhere.³ The works on show in this program illustrates I hope the multivalent nature of film and video work in differing contexts, and in so doing encourages us to examine the strengths and limitations of the art installation and cinema exhibition forms.

In meiner Filmauswahl habe ich versucht, Arbeiten von Künstlern und Filmemachern zu berücksichtigen, die ich während meiner Arbeit für die Documenta11 kennen gelernt habe. Ihre Arbeit ist eindeutig durch die Orte geformt, an denen sie leben (in der so genannten Zweiten oder Dritten Welt), aber das Thema des Ortes wird in den individuellen Arbeiten auf sehr unterschiedliche Weise angegangen. Narkevičius verwendet ein gut ausgestattetes, lokales Filmarchiv als Bühne für seine Diskussionen über die Entstehung Litauens in einem neuen Europa nach dem Kalten Krieg. Seine Bilder erkunden die Nostalgie für eine andere Welt, die sich außerhalb der Marktgesetze befindet, und die wir, zumindest für den Augenblick, als utopisch wahrnehmen. Die Protagonisten in Masharawi's Film sind auf doppelte Weise 'heimatlos' – sie warten darauf, in das Flüchtlingscamp zurückzukehren, wo sie auf das 'Recht zur Rückkehr' an einen Ort des Ursprungs warten werden, den sie noch nicht einmal besuchen konnten. Samadian's Film zeigt einen zeitgenössischen, urbanen Iran, der sich immer weniger den Einschränkungen durch die religiöse Ideologie unterwerfen möchte. Die strikte Regulierung sexueller Begegnungen fördert in Al-Dibs' Film paradoxerweise ein Szenario kinematisierten Begehrens, eines, das sowohl in der arabischen Welt wie auf dem indischen Subkontinent wieder erkannt wird. Für die Protagonisten von Boseley's Film ist der lokale Raum der Aborigines tatsächlich ein globaler Raum, der Raum einer "first nation", ausgelöscht vom europäischen Raum der australischen Siedler. Kanwar beharrt auf dem Gedächtnis Ghandis an genau dem Ort, wo es bewahrt, geschützt und ausgelöscht wird.

In ihrem Einführungssatz vollziehen Lars Henrik Gass, Bady Minck und Katrin Mundt eine Reihe interessanter und verführerischer Bewegungen, mit denen sie die Opposition zwischen dem Globalen und dem Lokalen, die in den meisten kulturellen Diskursen vorherrscht, als Vereinfachung verwerfen. Stattdessen beharren sie auf einem Begriff des Lokalen als oppositionell und widerständig gegenüber den Verlockungen der globalen Netzwerke, der internationalen Kunstwelt und des Kreislaufs der Filmfestivals. Ich denke, dass unsere Erfahrung, ja, unser Projekt auf der Documenta11 hier aufklärerisch wirken kann. Wir haben es uns eindeutig zur Aufgabe gemacht, die internationale Kunstwelt und das Publikum solcher Mega-Ausstellungen an die Bedeutung und die Ernsthaftigkeit der Künstler zu erinnern, die heute in einem internationalen Zusammenhang arbeiten. Rückblickend wird deutlich, dass viele dieser Künstler anschließend leicht in den internationalen Ausstellungsmarkt integriert worden sind. Zumindest die Hälfte von ihnen wurde seitdem in New York gezeigt. Was jedoch auch deutlich wurde, war das mangelnde Interesse unter Nordamerikanern, sich an den kritischen und kulturellen Debatten zu beteiligen, in die diese Arbeiten eingebettet sind. Deshalb bin ich besonders neugierig auf Arbeiten, die sich einer leichten Assimilation widersetzen.

Oberhausen ist, wie die Organisatoren ausgeführt haben, 'eines der ältesten und berühmtesten Filmfestivals der Welt'. Es ist selbst Teil des internationalen Kreislaufs, in dem sich die Filme bewegen. Wie die Pflanzenjäger des neunzehnten Jahrhunderts bereisen Festivalorganisatoren die Welt auf der Suche nach neuen, interessanten und ungewöhnlichen Arbeiten. Das ist die Aufgabe der Programmgestalter eines Filmfestivals, das, ähnlich wie die Kunstaussstellung, Teil der globalen Prozesse ist, durch die Differenz nicht nur erzeugt, sondern auch verwaltet wird. Wie auch immer, unsere Strategie als Kuratoren und Programmgestalter sollte es sein, Wege zu finden, die 'Fremdheit' der jeweiligen Arbeit zu bestärken (um einen Begriff des russischen Formalismus zu übernehmen), so dass sie, selbst wenn sie zwischen dem Lokalen und dem Globalen zirkuliert, dennoch etwas von ihrer Alterität bewahrt und auf diese Weise immer auch <lokal> bleibt.

In my selection I have tried to present work by filmmakers and artists whom I encountered while working on Documenta11. Their work is clearly inflected by their location (in what used to be called the second and third worlds) but this issue of location is raised very differently in the individual works. Narkevičius uses a rich local film archive to stage his discussions about the emergence of Lithuania into a new post-cold war Europe. His images explore nostalgia for an alternative world, outside of market forces, which we see at least for now as utopian. The protagonists of Masharawi's film are doubly displaced, waiting to return to the refugee camps from where they will wait for 'the right of return' to an originary locality they have never been able to visit. Samadian's film presents a contemporary urban Iran, one which is increasingly unwilling to submit to the constraints of religious ideology. In Al-Dibs' film the strict regulation of sexual encounters paradoxically facilitates a scenario of cinematised desire, one that would be recognised across the Arab world and the Indian subcontinent. For the protagonists of Boseley's film the aboriginal local is in fact the global, first nation-space erased by European (settler Australian) space. Kanwar insists on the memory of Ghandi in the very location it is enshrined, protected and erased.

In their introductory essay Lars Henrik Gass, Bady Minck and Katrin Mundt perform an interesting and seductive series of moves, rejecting the prevalent opposition of global and local in much cultural discourse as too simplistic and insisting instead on a notion of the <local> as oppositional and resistant to the blandishments of global networks and international art world and film festival circuit. I think our experience, indeed our project in Documenta11 can be informative here. We certainly set ourselves the task of reminding the international art-world and the public for such mega-exhibitions of the range and seriousness of artists working today in an international context. In retrospect it is clear that many such artists were subsequently easily incorporated into the international exhibition market. At least half have been subsequently shown in New York already. However what was also clear was the lack of North American interest in the critical and cultural debates in which these works were embedded. So I'm particularly curious as to work which resists such easy assimilation.

Oberhausen, as the organisers have pointed out, is 'one of the oldest and most renowned film festivals in the world.' It is itself part of the international circuit through which films circulate. Its organisers travel the world like nineteenth century plant hunters looking for new interesting and different work. This is the task of film festival programmers. In other words the film festival, like the art exhibition is very much part of global processes through which difference is both created and managed. However our strategy as curators and programmers should be to find ways of reinforcing the 'strangeness' of the work (to adapt a term from Russian formalism) so that even when it is cycled between the local and the global it nevertheless preserves something of its alterity, so that it is always also <local>.

1 *Experimente mit der Wahrheit: Justiz im Übergang und die Prozesse der Wahrheit und Versöhnung*, Documenta11_Plattform 2, Deutschland: Hatje Cantz 2002; der Workshop fand in Den Haag, Niederlande und Neu Delhi, Indien statt.

2 *Ibidem*, S. 15

3 Mark Nash: *Art and Cinema: Some Critical Reflections*, in: *Documenta11_Katalog*, Deutschland: Hatje Cantz: 2002, S. 129-136

1 *Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation*, Documenta11_plattform 2, Germany: Hatje Cantz 2002; a workshop and conference held at The Hague, Netherlands and in New Delhi, India.

2 *Ibidem* p. 15

3 Mark Nash: *Art and Cinema: Some Critical Reflections*, in: *Documenta11_Catalogue*, Germany: Hatje Cantz 2002, pp. 129-136

The Market

Polen 1970
6', 35 mm

Regie Józef Robakowski

Robakowski's Film- und Videoarbeiten umfassen ein breites Spektrum an Projekten vom Konzeptionellen bis zum Absurden, die viel von dem groben Humor der mittlerweile aufgelösten britischen YBA-Bewegung vorwegnehmen. Er hat außerdem im Tagebuchformat gearbeitet - in *Z mojego okna* (Aus meinem Fenster) (der auf diesem Festival gezeigt wird) hat er ein persönliches Archiv geschaffen, in dem er die politischen Veränderungen in Osteuropa reflektiert, so wie sie von seinem Fenster aus zu erkennen sind. Auf ganz ähnliche Weise dokumentiert *The Market* den großen offenen Markt im Lodz der frühen 70er-Jahre, wo er die Bewegungen der Teilnehmer so pixilliert, dass sie in der ironischen Verfremdung wie Arbeiterbienen in einem Bienenstock wirken. Robakowski's video and film work comprises a wide range of projects from conceptual to absurdist, anticipating much of the rough humour of the now defunct British YBA movement. He has also worked in diary form - in *Z mojego okna* (*From My Window*) (shown elsewhere in this festival) he created a personal archive reflecting the political changes in Eastern Europe as seen from his window. In a related move, *The Market* documents the large open market in Lodz in the early 1970s, pixellating the movement of participants so that they appear ironically like a hive of worker bees.



Ya leil ya ein Ô nuit, ô regard

Syrien 1999
12', 35 mm

Regie Nidal Al-Dibs

Die Geschichte einer sexuellen Leidenschaft, wie sie in einer Gesellschaft gelebt wird, die den Austausch zwischen Männern und Frauen streng reglementiert. Dieser Film findet eine elegante Lösung, um die Barrieren, die zwischen den männlichen und weiblichen Charakteren stehen, zu überwinden, indem er einen Dialog zwischen ihren Fantasien erschafft, die zwar meilenweit voneinander entfernt stattfinden, aber durch das Medium Kino zusammengeführt werden können. A story of sexual passion as lived in a society with strict codes regulating the exchanges between men and women. This film finds an elegant solution to the barriers which separate the male and female characters, creating a dialogue between their fantasies which take place miles apart but which are able to be brought together through the medium of cinema.



Waiting

Palästina 2002
15', DV

Regie Rashid Masharawi

Waiting entstand, während Masharawi vorübergehend in Jordanien festsaß und darauf wartete, dass Israel seine Grenzen zur palästinensischen Enklave öffnete. Er machte dieses vorübergehende Eingesperrtsein zum zentralen Motiv seines Films, in dem Schauspieler zu einem Vorsprechen zusammenkommen, bei dem sie die Tätigkeit des Wartens mit Hilfe einer Method-Acting-Übung, die direkt aus Strasbergs Actors Studio stammen könnte, improvisieren sollten. Während die Schauspieler der Motivation bedürfen und meist überagieren, ermutigt Masharawi sie, die emotionalen Fähigkeiten zu entwickeln, die notwendig sind, um die Tätigkeit zu verkörpern und darzustellen, die so viel Zeit der Palästinenser in Anspruch nimmt - Warten ohne klares Wissen über oder eine Erwartung an den Ausgang. *Waiting* was shot while Masharawi was temporarily delayed in Jordan, waiting for Israel to open the borders to the Palestinian enclave. He made this temporary confinement the central motif of this film in which actors assembled for an audition have to improvise the activity of waiting in a method exercise which might be straight out of Strasberg's Actors Studio. Whereas the actors require motivation and tend to overact, Masharawi encourages them to develop the emotional resources necessary to embody and re-present this activity which takes up so much of Palestinian time - waiting with no clear knowledge or expectation as to the outcome.



To Remember

Indien 2003
8', Beta SP/PAL

Regie Amar Kanwar

To Remember ist ein Porträt des Birla-Hauses in Neu Delhi, Indien – des Orts, an dem Ghandi am 30. Januar 1948 von Nathuram Godse umgebracht wurde. Godse war Mitglied der RSS, einer nationalistischen Hindu-Partei. Die RSS ist ein Vorläufer der BJP, jener Partei, die zurzeit die indische Bundesregierung stellt. Inzwischen ist das Birla-Haus eine Galerie und ein Schrein, der täglich Hunderte von Besuchern anzieht. Im Haus gibt es keinen Hinweis auf den Attentäter, und tatsächlich ist es verboten, seinen Namen zu nennen, damit die verstörende Verbindung zwischen der BJP und dem Fundamentalismus der RSS nicht allzu deutlich wird. Das ist der Grund, warum der Film so still ist, warum er neben dem Foto von Godse auch eine Litanei der durch Fundamentalisten angestifteten Gräueltaten aufgenommen hat. *To Remember* is a portrait of Birla House in New Delhi, India – the site of Ghandi's assassination on January 30th 1948 at the hands of Nathuram Godse, a member of the RSS, a Hindu Nationalist party which is a forerunner of the BJP, the current party in the Federal Government in India. Birla House has become a gallery and shrine attracting hundreds of visitors daily. There is no reference to the assassin in the house and indeed it is forbidden to mention his name, to avoid drawing attention to the disturbing connection between BJP and RSS fundamentalism. Hence the film's silence, and its inclusion both of a photograph of Godse as well as a litany of current fundamentalist inspired atrocities.



Energy Lithuania

Litauen 2000
17', Beta SP/PAL

Regie Deimantas Narkevičius

Energy Lithuania erforscht am Beispiel der litauischen Erfahrung die jüngste Geschichte der Perestroika in der Sowjetunion, indem zeitgenössisches Material mit Archivaufnahmen aus der sowjetischen Periode kombiniert wird. Er konzentriert sich auf das Modernisierungsbeispiel der Elektrifizierung und beschwört das Leben in der neuen "Elektrischen Stadt" der 50er- und 60er-Jahre herauf, die den Optimismus und das modernistische Ethos verkörperte, die von der technologischen Revolution Litauens ausgingen. Diese Bilder werden kontrastiert mit der internationalistischen Sinnlichkeit einer Salsa-Tanzklasse – zweifellos ein Beitrag zur kubanisch-litauischen Solidarität. Das Scheitern der sozialistischen Utopien und die darauffolgenden sozialistischen Aufstände, in denen die ehemals dominante sowjetische Minderheit in den baltischen Staaten marginalisiert wurde, durchdringt die melancholische Reflexion des Films über das zeitgenössische Litauen. (2001 repräsentierte Narkevičius Litauen auf der Biennale in Venedig.) *Energy Lithuania* explores the recent history of perestroika in the Soviet Union through the Lithuanian experience by mixing contemporary material with archiv from the Soviet period. Narkevičius focuses on the modernizing example of electrification evoking the life of the new "Electric City" of the 1950s and 60s, the embodiment of optimism and Modernist ethos from which the technological revolution of Lithuania was to be inaugurated. This is contrasted with the internationalist sensuality of a Salsa class, doubtless a contribution to Cuban-Lithuanian solidarity. The failure of these socialist utopias and the consequent social upheavals which marginalized the former dominant Soviet minority in the Baltic States informs the films melancholic reflection on contemporary Lithuania. (Narkevičius represented Lithuania in the 2001 Venice Biennale.)



Shit Skin

Australien 2002
13', 35 mm

Regie Nicholas Boseley

Ein fiktionales Porträt der Beziehung zwischen einer Aborigine-Frau und ihrem Enkel. Luke nimmt Nina, die während der berüchtigten Kampagne für ein "Weißes Australien" aus ihrer Familie gerissen wurde, mit auf die Suche nach ihren Verwandten im Zentrum Australiens. Der Film kontrastiert die Leichtigkeit und das Selbstbewusstsein einer urbanen, ethnisch gemischten Generation mit dem Schmerz und den verdrängten Erinnerungen einer verlorenen Generation. (Der Spielfilm von Philip Noyce *Rabbit-Proof Fence*, 2002, thematisiert dasselbe Problem, allerdings aus einer liberalen Hollywood-Perspektive.) *Shit Skin* ist Teil einer Reihe von Kurzfilmen, die vom "Indigenous Unit" der Australian Film Commission in Auftrag gegeben wurde. A fictional portrait of a relationship between an indigenous grandmother and grandson. Luke takes Nina who was snatched from her aboriginal family during the period of Australia's infamous 'white Australia' policy to find her relatives in central Australia. The film contrasts the ease and confidence of an urban mixed-race generation with the pain and repressed memories of a lost generation. (Philip Noyce's feature *Rabbit-Proof Fence*, 2002, addresses the same subject but from a liberal Hollywoodian perspective) *Shit Skin* is of a group of short films commissioned by the Indigenous Unit of the Australian Film Commission.



Tehran, saat-e 25 Tehran, the 25th Hour

Iran 1999
22', Beta SP/PAL

Regie Seifollah Samadian

Samadians Arbeit The White Station (1999), die auf der Documenta11 zu sehen war, ist ein filmisches Haiku über eine einsame Frau, die in einem Schneesturm wartet. Gedreht wurde von einem Hochhaus in Teheran. Tehran, saat-e 25 beginnt in demselben Appartement, wo eine Männergruppe das iranische Qualifikationsspiel für die Weltmeisterschaft 1998 verfolgt. Dann verlässt die Kamera das Appartement, um den Ausbruch der Freude auf den Straßen zu dokumentieren. Samadian ist daran interessiert, jene Gesten einzufangen, die einen Gegendiskurs konstituieren. Normalerweise sind die Frauen durch die religiöse Ideologie eingeschränkt, hier jedoch können sie vor der Kamera schreien und gestikulieren, um ihre Mannschaft zu unterstützen; der gesamte Verkehr in Teheran scheint stillzustehen, und jeder Wagen wird zu einer Bühne der Feierlichkeiten. Samadian's work The White Station (1999) shown in Documenta11 is a filmic haiku of a lone woman waiting in a snowstorm and was shot from a Tehran hi-rise. Tehran, the 25th Hour also begins in the same apartment, where a group of men are watching Iran qualify for the 1998 World Cup. The camera then exits the apartment to witness the eruption of joy in the streets. Samadian is interested in catching those gestures which constitute a counter discourse - usually constrained by religious ideology, here women shout and gesture support for the team to the camera; the whole of Tehran appears gridlocked as each car becomes a stage of celebration.



Mark Nash

lebt und arbeitet in London; Gastdozent für Visual und Environmental Studies an der Harvard University in Cambridge, Massachusetts, USA; lehrt Filmgeschichte und -theorie an der School of Architecture, Art and Design an der University of East London; außerdem Tätigkeit als Filmproduzent, insbesondere in Zusammenarbeit mit Isaac Julien bei *Frantz Fanon, Black Skin White Mask* (1996); Co-Kurator (Film) bei "The Short Century" und Co-Kurator bei der Documenta11.

Mark Nash <marknash@earthlink.net>

lives and works in London; visiting lecturer in Visual and Environmental Studies at Harvard University, Cambridge, Mass., USA; Senior lecturer in Film History and Theory, School of Architecture, Art and Design, University of East London; he has worked as a film producer in particular with Isaac Julien on *Frantz Fanon, Black Skin White Mask* (1996); he was the co-curator (film) for "The Short Century" and was a co-curator for Documenta11.

Mark Nash <marknash@earthlink.net>

re<lokal>isierung "Middle East: Many Stories" Sonntag 4.5.03 12.30 Uhr Gloria

Zusammengestellt und präsentiert von Catherine David

Curated and presented by Catherine David

Middle East: Many Stories

Dieses Programm zeigt zeitgenössische Kurzfilme aus der arabischen Welt, fernab von den sattem bekannten Nachrichtenclips voller Gewalt oder von Reportagen, die von allzu einfachen Konzepten und Darstellungen geprägt sind. Es präsentiert sehr persönliche und unkonventionelle Bildwelten, die eine Vorstellung von der politischen und kulturellen Komplexität des Nahen Ostens vermitteln.

This program shows contemporary short films from the Arab world, far removed from the familiar news clips full of violence or from reports marked by simplistic ideas and representations. It presents very personal and unconventional images that give viewers an idea of the political and cultural complexity in the Middle East.

Il y a tant de choses encore à raconter There Are So Many Things Still to Be Told

Syrien 1997
49'30", Beta SP/PAL

Regie Omar Amiralay

Einige Monate vor dem Tod des Dramaturgen Saadallah Wannous überlässt sein Freund Omar Amiralay ihm das Wort. Das Resultat ist ein Zeitzeugnis ihrer Generation, des israelisch-arabischen Konflikts, der auch das Kernstück des Films bildet. Diese letzten Worte des verstorbenen Autors wiegen schwer, genau wie seine Desillusion. A few month prior to the death of dramaturge Saadallah Wannous, his friend Omar Amiralay gives him the opportunity to speak. The result is the testimony of a generation, of the Israeli-Arab conflict which is also at the core of this film. The late author's last words weigh heavy, as does his disillusion.



tabla dubb n°9

Ägypten 2002
3'30", DV

Regie Hassan Khan

Mit freundlicher Genehmigung von
Courtesy of
Galerie Chantal Crousel

tabla dubb n°9, ein Einkanal-Video, ist ein kurzes Segment aus *tabla dubb*, funktioniert aber auch unabhängig davon. Die audiovisuelle Performance *tabla dubb* versucht mit Hilfe von Videosequenzen eines Streifzugs durch verschiedene Orte der Stadt (Kairo) den Punkt zu finden, wo *Tabla* und elektronische Musik aufeinander treffen. In dieser Arbeit werden zwei Zeiträume, zwei Raumkonfigurationen übereinander gelegt. Es wird eine Angstvorstellung dokumentiert. Eine Spur geschaffen. Eine Psycho-Geografie in den Raum geworfen, die letztlich unerklärt bleibt. Hypnose als Strategie. Die Bilder werden begleitet vom Remix einer Lesung aus *El borda* (ein Gedicht, das von der Weitergabe des Mantels des Propheten handelt und zu seinem Geburtstag vorgetragen wird). Die Rezitation handelt von der Gegenwart. Ein Moment aus dem Archiv. *tabla dubb n°9*, single channel video, is a short segment that works also independently of *tabla dubb* - an audiovisual performance mixing music exploring the meeting point between the *tabla* and electronica with video sequences that arise out of investigating different spaces in the city (Cairo). In this work two sets of time, two configurations of space are collapsed unto each other. A haunting is documented. A trace created. A psycho-geography suggested but never explained. Hypnosis as strategy. A reading from *El borda* (a poem charting the transfer of the prophet's mantle through time, chanted on the occasion of his birth), heavily remixed, accompanies the piece. The recitation is about presence. A moment from the archive.



Cinema Fouad

Libanon 1993
42', Beta SP/PAL

Regie Mohamed Soueid

Der syrische Transvestit Khaled El-Kurdi lebt in Beirut. Zu Hause lebt er wie eine Frau, auf der Straße wie ein Mann. Khaled El-Kurdi, a Syrian transvestite, lives in Beirut spending his time at home as a woman and his street life as a man.



Catherine David

geboren 1954 in Paris; Studium der Literaturwissenschaft, Linguistik und Kunstgeschichte an der Sorbonne, Paris; Chefkuratorin an verschiedenen französischen Museen; 1982-92 für die Sammlungen zuständige Kuratorin am Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris; 1990-94 Kuratorin an den Galeries Nationales du Jeu de Paume, Paris; Programmatorin für Filme und Videos (Cinéma Marginal Brésil, Cinémas d'Israël, Gordon Matta-Clark, etc.); 1994-97 Leiterin der Documenta X, Kassel; 1999 Programmatorin für Filme und Videos der "Antropofagia", Biennale de São Paulo; seit 2002 Leiterin des Witte de With, center for contemporary art in Rotterdam, Niederlande.

Catherine David <info@wdw.nl>

born in 1954 in Paris; study of French literature, linguistics and history of art, Sorbonne, Paris; chief curator at several national museums; 1982-92 curator of the collections department at the Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris; 1990-94 curator at the Galeries Nationales du Jeu de Paume, Paris; programmation of films and videos (Cinéma Marginal Brésil, Cinémas d'Israël, Gordon Matta-Clark, etc.); 1994-97 director of Documenta X, Kassel; 1999 programmation of films and videos "Antropofagia", Biennale de de São Paulo; since 2002 director of Witte de With, center for contemporary art in Rotterdam, The Netherlands.

Catherine David <info@wdw.nl>

Vancouver - Genua - Wien. Aus den Reisetexten von Lisl Ponger

Vancouver - Genoa - Vienna. Notes from Lisl Ponger's Travel Diary

Genoa 2001

Aus der 20 Fotos umfassenden Serie "Sommer in Italien", ausgestellt auf der Documenta11.

Einige Wochen nach dem G8-Gipfel reiste Lisl Ponger nach Genua, um für ein österreichisches Nachrichtenmagazin die Haftprüfungsverhandlung der seit den Demonstrationen gegen den Gipfel inhaftierten VolxTheaterKarawane zu fotografieren. Dabei reiste Ponger auf den Spuren der VolxTheaterKarawane: von Wien über Slowenien nach Genua und vor das Gefängnis. In Genua selbst unternahm Lisl Ponger eine Spurensuche: In der gesperrten, roten Zone der Stadt hatte die Polizei in den Tagen vor den Demonstrationen alle Kanaldeckel versiegeln lassen. Noch Wochen nach dem Gipfel konnte man anhand der Markierungen genau nachvollziehen, wo die Polizeibarrikaden rund um die gesperrte rote Zone gestanden hatten. Die Fotos der Serie entstanden unter anderem an jenem Ort, an dem der Demonstrant Carlo Giuliani erschossen worden war.

From the 20-picture photo series "Summer in Italy", exhibited at Documenta11.

A few weeks after the G8 summit, Lisl Ponger travelled to Genoa. An Austrian news magazine had commissioned her to take pictures of the PublixTheatreCaravan's hearings for release from pre-trial detention; they had been in police custody since the summit. Ponger traced the journey of the PublixTheatreCaravan: from Vienna via Slovenia to Genoa and to the prison. In Genoa she took up another trail: in the days prior to the summit the police had sealed all manhole covers within the city's closed red zone. Weeks after the summit, the marks still showed where the police had put up its barricades around the red zone. Some of the pictures were taken at the place where Carlo Giuliani, one of the demonstrators, was killed.



Rote Zone, Genua 2001 © Lisl Ponger



Rote Zone, Genua 2001 © Lisl Ponger



Piazza Kennedy, Genua 2001 © Lisl Ponger

Zusammengestellt und präsentiert von Marina Gržinić

Curated and presented by Marina Gržinić

Not-quite/Not-right Nicht-Ganz/Nicht-Recht

Die Video-Film-Auswahl, die ich vorschlage, versucht die Bedeutung der re<lokal>isierung erneut als eine Situation des Übergangs zu beschreiben, wobei das Lokale als etwas dazwischen zu betrachten ist – eine "Situation permanenter Instabilität", die genau zwischen das geschoben wurde, was Homi Bhabha mit dem Begriffspaar "Nicht-Ganz/Nicht-Recht" umrissen hat. Das Lokale handelt von der Verwirrung der Grenzen, und diese Verwirrung verlangt von uns mehr denn je eine besondere *Verantwortung*, vor allem im Umgang mit Reproduktionstechniken wie Video, digitalem Film und Computer-Technologie.

Die Arbeit von Maria Klonaris und Katerina Thomadaki stellt wichtige Fragen nach Geschlecht, Reproduzierbarkeit, Gleichheit und Differenz. Klonaris und Thomadaki provozieren normalerweise sowohl Konfrontation als auch Kontakt zwischen visualisierten Körpern und dem Körper des Zuschauers. Innerhalb von Konfrontation/Kontakt wartet etwas "Monströses" darauf, umgekehrt, re-visualisiert, re-imaginiert zu werden. Klonaris und Thomadaki erschaffen einen immersiven mentalen Raum, in dem der menschliche Körper – intersexuell oder feminin – dem äußeren Raum begegnet. Die Arbeit handelt unverhohlen vom Verhältnis zwischen Blick/Leinwand[Bildschirm]/Bild/Spiegel. Der Blick als Konzept steht im Mittelpunkt, um die psychische Verbindung des Subjektes mit dem kinematischen Apparat zu beschreiben. Wovon wir in Klonaris' und Thomadakis Arbeit Zeugen werden, ist nicht ein Vorgang, in dem die Verzerrungen und Veränderungen des Körpers kommentiert werden, sondern ein Vorgang, in dem sie vor unseren Augen *aufgeführt* werden, chiffriert in vielschichtigen Medien, angefangen bei der Fotografie. Dieser Weg ist eine Suche nach der Position des Menschlichen innerhalb sexueller, physischer, politischer, sozialer und spiritueller Beziehungen; betrachtet man ihre Entblößungen, so entsteht eine enge Verknüpfung zu physischer Präsenz und spiritueller Regeneration: Geburt und Tod, Schmerz und Lust. Die Arbeit von Klonaris und Thomadaki zeigt die Unmöglichkeit, das Erinnerte wiederherzustellen; wir können die Erinnerung nur konstruieren, immer und immer wieder, durch Sehnsucht und Abwesenheit, mit Fehlern und innerhalb der Fiktion(en) – was hier konstruiert wird, ist eine nie dagewesene Interpretation des (Post)Humanen.

Das Unheimliche, Exil und Migration, Erinnerung und Verlust sind die beständigsten Themen in ihrer Arbeit. Das Ergebnis ist das, was Rosi Braidotti als einen nicht-nachhaltigen Körper bezeichnet. Dabei handelt es sich nicht um den kybernetischen Körper, der dem Fortschritt und der Kapitalmaschine zuarbeitet, sondern um den, folgt man Braidotti, "Körper als beeindruckende Anordnung des nicht einheitlichen Subjekts, das im Werden begriffen ist." Das Neudenken des (post)industriellen Menschen durch die neuen Technologien kann theoretisch re-artikuliert werden durch Braidottis Infragestellung dessen, was wir sind, und vor allem dessen, was wir werden wollen!

Sandra Lahires *Johnny Panic* handelt von Modellen und Taktiken der Anfechtung. Mit den Mitteln des Avantgardefilms und der Visualität der schönen Künste konfrontiert die Arbeit den Film mit dem Kapital und dem Globalen sowie der modernistischen Konstruktion von Raum und Zeit durch den Film. Sandras "Johnny" versucht nicht uns zu unterhalten, sondern entwickelt Formen subtilen Widerstands innerhalb des "zivilisatorischen" modernistischen Filmwissens. Dass die Wahrheit über die Vergangenheit nur im Prozess der Erstarrung sichtbar werden kann, ist die großartige Lektion, die wir von dem Film lernen können. Was wir hier vorfinden, ist die Überlappung von Vergangenheit und Gegenwart – unter Ausschluss der Zukunft. *Johnny Panic* (2000) ist außerdem ein Warnsignal vor Sandra Lahires (1950 – 2001) vorzeitigem Tod. Der wichtigste Punkt des Films ist die Unterscheidung zwischen dem Subjekt des Artikulierten und dem Subjekt der Artikulation, und es – sie, natürlich! – ist in Figur/Agent/Schauspieler der Sekretärin von Johnny Panic exzellent porträtiert.

The special video-film selection I propose tries to re-inscribe the meaning of re<lokal>ization as an intermediary situation, where the local is to be seen as something in-between. It is a "situation" of "permanent instability" precisely squeezed in between what Homi Bhabha describes as not-quite/not-right. The local is about the confusion of boundaries; and today, this confusion demands from us, even more than ever, that we take *responsibility*, especially when using the technology of reproduction: video, digital film and computer technology.

Maria Klonaris' and Katerina Thomadaki's work addresses important questions of gender, reproducibility, equality and difference. Klonaris' and Thomadaki's work tends to provoke both a confrontation and contact between visualized bodies and the spectator's body. Within this confrontation/contact, some sort of "monstrosity" is waiting to be reversed, re-imagined, re-imagined. Klonaris and Thomadaki create an immersive mental space, where the human body – intersexual or female – meets with the outer space. The work deals overtly with the relation between gaze/screen/image/mirror. Here the gaze as a concept is central to the description of the subject's psychic engagement with the cinematic apparatus. What we witness in Klonaris' and Thomadaki's work is not a process of commenting on the body, on distortions and alterations, but a process of *performing* them in front of our eyes; encoding them in multi-layered media from photography on. The path is a query about the position of the human within sexual, physical, political, social, spiritual relationships; looking into its exposures, a deep relationship to physical presence and spiritual regeneration is constructed: birth and death, pain and lust. Klonaris' and Thomadaki's work shows an impossibility to recuperate memory; we can only construct it, again and again, through desire and absence, with errors and within fiction(s) – what is constructed here is an unprecedented interpretation of (post)humans.

The uncanny, exile and migration, memory and loss are the most persistent figures in their work. The result is the non-sustainable body, as Rosi Braidotti would say. This is not the cybernetic body that is part of the function of progress and the capital machine but, according to Braidotti, "a body as a powerful figuration of the non-unitary subject in becoming." The rethinking of the (post)industrial human through new technology can be theoretically re-articulated in line with Braidotti, and her questioning not simply of what we are, but rather of what we want to become!

Sandra Lahire's *Johnny Panic* is about contestational models and tactics. Using the tools of the avant-garde film and fine-arts visuality, the work confronts film with capital and the global, and with film's modernistic construction of space and time. Sandra's "Johnny" does not aim to amuse us, but to develop forms of subtle resistance within the film's "civilizational" modernistic knowledge. The great lesson we can learn from the film is that the truth about the past can become visible only in the process of its becoming deep-frozen. What we have here is the overlap of past and present, without a future. *Johnny Panic* (2000) is also a premonitory sign of Sandra Lahire's (1950-2001) premature death. The most important point in the film is the distinction between the subject of the enunciated and the subject of enunciation, and it – her, of course! – is excellently portrayed in the figure/agent/actor of Johnny Panic's secretary.

Peggy Ahwesh's Film greift die 70er-Jahre-Realität der amerikanischen Filmindustrie auf. Die Bedeutung der "nekrophilen 8 mm Pornoproduktionen" werden auf zwei Ebenen neu entworfen: als Found Footage und als Transgression der sexuellen Grenzen. Ahwesh's Colorierung ist kein formaler Gestus, durch den das gefundene Bild neu gelesen und verortet wird, um so dem Sex eine tiefere phänomenologische Bedeutung zu verleihen; vielmehr versteht man auf diese Weise die Möglichkeiten, die jeder Filmaufzeichnung zu eigen sind: der Todestrieb, der obsessiv an filmischen Akten saugt. Der politische und ethische Diskurs wird hier mit der Praxis verbunden, mit einer Geste, die nicht in den sexuellen Flüssigkeiten gräbt, sondern - ähnlich dem Abschürfen oder dem Lecken an der Filmemulsion -, in der (Farbe der) Zeit, innerhalb einer lokalisierbaren Situation von Sklaverei, Lust, Fesselung ...

In Zvonka Simcic's Arbeit geht es immer um die machtvollen Techniken, mit denen der Körper durch einfache konzeptionelle (sich ereignende) Erfindungen reinen Genusses und sozialer Restriktionen diszipliniert wird. In der Arbeit mit dem Ei, das am Körper entlangrollt, wird die Haut als ultimative Projektionsleinwand präsentiert, genau so, wie es von Dr. Hannibal im *Schweigen der Lämmer* verkündet wurde. Simcic streut Zweifel in die subversive Kraft der Geschlechterpolitik, die nur mit vorgefertigten Geschlechterrollen spielt. Was heute nötig ist, ist die doppeldeutige Identifikation von Geschlecht und Sex. Die Arbeit ist in ihrer Einfachheit faszinierend und verwandelt eine "bitter-süße" Reise in eine sehr persönliche, auto-voyeuristische Sexreise.

Davide Grassi's Arbeit stellt die Frage, inwieweit der Körper in der Krise, der kranke, marginalisierte Körper, Probleme im Bereich der Repräsentation hervorruft und genuines soziales Engagement unterläuft. Sind wir bereit, uns dem Tod und wirklichen Schmerzen zu stellen? Grassi's Videoarbeit überflutet den Fernsehmonitor mit heftigen, mit Blut verschlüsselten Aktionen. Der radikale Performancekünstler Ron Athey (öffentlich als HIV-positiv eingeführt) gibt eine Aufführung, deren Szenario sowohl "fantastisch oder unwirklich" erscheint als auch minderwertig und erschreckend. Die Geschichte führt uns eine nahe Zukunft des Körpers vor, in der er einzig auf die fleischlichen Empfindungen fokussiert sein wird, die durch die Kunst, die Ästhetik und die Lust gewährt werden. Die Arbeit ist eine Kombination obsessiver Fantasien und einer wirklichen Liebe für Blut. Die Musik von Bast ist so effektiv, dass sie ab einem bestimmten Zeitpunkt zu einer schwindelerregenden Erweiterung von Athey's Aufführung wird.

Peggy Ahwesh's film takes the 70s reality of "necrophilic 8 mm porno productions" by the American film industry, and rewrites its meaning on two levels: as found footage and as a transgression of sexual boundaries. Ahwesh's colouring is not a formal gesture of re-reading the locality of the found image to give a deeper phenomenological meaning to sex, but aims to understand the possibilities that are immanent in any film recordings: the death drive that obsessively sips on film acts. The political and ethical discourse is here connected with praxis, with a gesture of digging, not in sexual fluids but - almost as if through an abrasion or licking of the film emulsion - in the (colour of) time within a local situation of slavery, lust, bondage ...

In Zvonka Simcic's work, everything revolves around powerful techniques of disciplining the body through simple conceptual (happening) inventions of pure pleasure and social restrictions. In the work with the egg, scrolling down the body, the skin is presented as the ultimate projection canvas, as Dr. Hannibal announces in *The Silence of the Lambs*. Simcic calls into doubt the subversive force of a gender politics that plays only on pre-fixed gender roles. What is necessary today is the ambiguous identification of gender and sex. The work is fascinating in its simplicity, bringing a "bitter-sweet" travel into a very personal auto-voyeuristic sex journey.

Davide Grassi's work questions how much the body in crisis, the sick, marginalized body, provokes problems today within the field of representation and subverts genuine social engagement. Are we ready to face death and real pain? Grassi's video work engulfs the TV screen with vivid actions encoded in blood. Performed by the cult radical performer Ron Athey (publicly introduced as being HIV-positive) the scenery seems both "fantastic or unreal" and trashily horrifying. The story deals with a near future of the body that will be focused completely on the carnal sensations afforded by art, aesthetics and lust. The work is a combination of obsession fantasies and a true love for blood. The music by Bast is effective to the point that it brings about an absolutely vertiginous amplification of Athey's performance.

Requiem pour le xx^e siècle Requiem for the 20th Century

Frankreich/Griechenland 1994
14', Beta SP/PAL

Regie Maria Klonaris/Katerina Thomadaki

In *Requiem* wird die Figur des Hermaphroditen mit Found Footage aus den Wochenschauen des Zweiten Weltkriegs konfrontiert. Auf diese Weise ist die Figur nicht mehr nur eine mythologische, sondern wird in einen authentischen Zeugen der Brutalität des vergangenen Jahrhunderts verwandelt. Es ist wichtig, dass der Hermaphrodit im Video die Augen verbunden hat, und nur so ist es ihr/ihm möglich, sich den Schrecken des Jahrhunderts von Angesicht zu Angesicht zu stellen. Die französische Ikonographin Marie-José Mondzain führt in ihrem Essay über die Arbeit von Klonaris und Thomadaki aus, dass die verbundenen Augen bedeutsamer wurden als das Thema des Hermaphroditen, denn diese Blindheit ist das Zeichen einer Welt, der wir uns nicht mehr stellen können. In *Requiem*, the figure of the hermaphrodite is confronted with found footage from newsreels of the Second World War. As such, this figure is no longer merely a mythological one, but is changed into an authentic witness of the brutality of the last century. What is important is that, in the video, the hermaphrodite is blindfolded: only so can s/he be confronted face to face with the horrors of the century. As Marie-José Mondzain, the French iconologist, argued in her essay on Klonaris' and Thomadaki's work, the blindfolded eyes become much more important than the theme of the hermaphrodite, as this "blindness" is the sign of a world that we can no longer face.



Johnny Panic

Großbritannien 2000
46', 16 mm

Regie Sandra Lahire

Der Film unterbricht/unterläuft zwei klassische Ebenen der Narration: den Ton und die Handlung. Die audiovisuelle Mixtur ist Haupterzähler des Filmes, und statt einer Handlung bekommen wir nur Situationen geboten. Der französische Philosoph Dominique Chateau schrieb in seiner Hommage an Sandra Lahires Experimentalfilmarbeit, dass im Gegensatz zu ihren anderen Filmen der "Ballast der Realität" (um mit Bazin zu sprechen) umgekehrt wird durch eine Geste des Widerstands gegenüber dem synchronisierten Ton, oder eher der synchronisierten Sprache. Die "Sekretärin" von Johnny Panic spricht, aber "ihre Figur ist verschwommen oder von der Seite zu sehen, ihr Mund bleibt im Schatten." The film disrupts/subverts two classical levels of narration: sound and plot. The audio-visual mixture is the prime narrator in the film, and instead of a plot, we only get situations. As the French philosopher Dominique Chateau wrote in his homage to Sandra Lahire's experimental film work, in contrast to her other films, "the ballast of reality" (to use Bazin's words) is put upside down through a gesture of resistance to synchronized sound, or rather synchronized speech. Johnny Panic's "secretary" speaks, but "her figure is blurred or seen from the side, or her mouth is in shadow."



Broken H-h-hea-egg

Slowenien 2000
1', Beta SP/PAL

Regie Zvonka Simcic

Das Video handelt von einer Frau, deren zartes erotisches Spiel mit einem Eidotter metaphorisch die Erschaffung des Universums symbolisiert. Die Gebärmutter des Universums ist eine weibliche Gebärmutter; daher ist der universelle Körper ein weiblicher Körper; ihre Haut kann eine Leinwand sein und ihr Körper formt Territorien endlosen Vergnügens und konzeptueller Untersuchungen. This video is about a woman whose tender, erotic play with a yolk metaphorically symbolizes the creation of the universe. The womb of the universe is a female womb; therefore, the universal body is a female body; her skin can be a canvas and her body shapes territories of endless pleasure and conceptual investigations.



The Color of Love

USA 1994
10', 16 mm

Regie Peggy Ahwesh

8-mm-Found-Footage-Pornomaterial aus den 70er-Jahren wird durch Ahwesh in ein farbenfrohes Gedicht erotischen Vergnügens verwandelt. Die Tangomusik auf der Tonspur betont die exquisite Erotisierung des pornografischen Materials noch stärker, das durch die Berührung mit einem filmischen Pinsel verwandelt wurde. Ahwesh's intervention turns 8 mm porn found footage from the 1970s into a colourful poem of erotic pleasures. The sound track of tango music underlines even more deeply the exquisite eroticization of the pornographic materials, changed by the touch of a "filmic" brush.



Ron's Story

Slowenien 2001
4'30", Beta SP/PAL

Regie Davide Grassi

Ron's Story ist ein Video über die Arbeit des Performancekünstlers Ron Athey aus Los Angeles. Unter Verwendung unterschiedlicher visueller Materialien, die nach den Performances von Athey in Ljubljana in der Zeit von 1996 bis 2001 gedreht wurden, konstruiert Grassi ein ausdrucksstarkes Artefakt aus Schmerz, Schicksal und Tod. Die Musik ist von dem TechNet-Duo Bast aus Ljubljana und verstärkt den düsteren Kontext einer medialisierten Zukunft auf exzellente Weise. Ron's Story is a video based on the work of the Los Angeles performer Ron Athey. Using various visual materials shot after the performances that Athey gave in Ljubljana between 1996 and 2001, Grassi constructs a powerful artefact of pain, fate and death. The music by Ljubljana's TechNet duo Bast excellently amplifies the dark context of a mediated future.



Marina Gržinić

Marina Gržinić, geboren 1958 in Rijeka, Kroatien; lebt und arbeitet in Ljubljana; Doktor der Philosophie; Forschungsaufträge am philosophischen Institut ZRC SAZU (Wissenschaftliches Forschungszentrum der Slowenischen Akademie für Wissenschaft und Kunst) in Ljubljana; freischaffende Medientheoretikerin, Kunstkritikerin und Kuratorin; ihr jüngstes Buch: *Fiction Reconstructed Eastern Europe, Post-Socialism and the Retro-Avant-Garde* (Wien: Edition Selene in Zusammenarbeit mit *springerin*, Wien, 2000). Marina Gržinić und Aina Šmid arbeiten seit 1982 als Videokünstlerinnen zusammen. Zu ihren gemeinsamen Arbeiten zählen mehr als 30 Videokunstprojekte, ein Kurzfilm und diverse Video- und Medieninstallationen, Dokumentarfilme und Fernsehproduktionen. Im Laufe ihrer gemeinsamen Medienkunsttätigkeit wurden ihre Videoarbeiten und -installationen auf über 100 internationalen Videofestivals gezeigt.

Marina Gržinić <margrz@zrc-sazu.si>

Marina Gržinić; born in 1958 in Rijeka, Croatia; lives and works in Ljubljana; is a doctor of philosophy and works as a researcher at the Institute of Philosophy at the ZRC SAZU (Scientific and Research Center of the Slovenian Academy of Science and Art) in Ljubljana; she is also active as a freelance media theorist, art critic and curator; her most recent book is *Fiction Reconstructed Eastern Europe, Post-Socialism and the Retro-Avant-Garde* (Vienna: Edition Selene in collaboration with *springerin*, Vienna, 2000). Marina Gržinić and Aina Šmid have been collaborating in the field of video art since 1982. They have worked together on more than 30 video art projects, and made a short film and numerous video and media installations, video documentaries and television productions. In their collaborative media work, Gržinić and Šmid have presented and exhibited their video works and video installations at more than 100 video festivals world-wide.

Marina Gržinić <margrz@zrc-sazu.si>

re<lokal>isierung Podiumsdiskussion Sonntag 4.5.03 20.00 Uhr Gloria

Podiumsdiskussion mit den KuratorInnen von re<lokal>isierung und film<lokal>, moderiert von Georg Schöllhammer.

Panel discussion with the curators of re<local>ization and film<local>, presented by Georg Schöllhammer

re<lokal>isierung "Eine zentripetale Bewegung?" Montag 5.5.03 10.30 Uhr Gloria

Zusammengestellt und präsentiert von Claudio Caldini

Curated and presented by Claudio Caldini

Eine zentripetale Bewegung? A Centripetal Movement?

"Rückkehr ist die Bewegung des Tao"

(Lao-Tse: *Tao Te King*)

"The motion of the way is to return"

(Lao-Tse: *Tao Te King*)

Es geht nicht darum, zu den Ursprüngen zurückzukehren. Die Aufmerksamkeit hat sich dem <Lokal>en zugewandt: der Vorherrschaft des Kleinen. Trotzdem projiziert man Geschichte auf weltallgroße Koordinaten. Man kann die sozialen Instrumente, die Identität und Verschiedenheit schaffen und wieder erschaffen, nicht unerforscht lassen. Die zentripetale Bewegung der re<lokal>isierung kann in Bezug auf die komplementäre zentrifugale Ausdehnung verstanden werden.

It is not a matter of returning to origins. The <local> has become the focus of attention. The supremacy of the small. Despite this, history is being projected onto coordinates on a cosmic scale. The social instruments that create and re-create identity and difference cannot be left unexplored. The centripetal motion of re<local>ization can be seen in relation to the complementary process of centrifugal expansion.

In Zonen und Sektoren fragmentierte Städte, die sich bis in nicht enden wollende Vororte ausdehnen. Mutierte ländliche Gegenden. Ständige Migrationsbewegungen. Die flache Geometrie repräsentiert nicht mehr die Erdoberfläche. Die Sphäre der Zeit hat - für immer? - das, was wir Geografie nennen, verändert.

Cities, fragmented into zones and sectors, that run into unending suburbs. Mutated rural areas. Constant migratory movements. The surface of the earth can no longer be represented by flat geometry. The sphere of time has changed - for ever? - that which we call geography.

"Die Globalisierung und Deterritorialisierung, wie sie das Empire bewirkt, sind tatsächlich der Lokalisierung und Reterritorialisierung nicht entgegengesetzt, sondern setzen mobile und modulierende Zyklen von Differenzierung und Identifizierung ein."

"The globalization and deterritorialization brought about by the empire are, in fact, not opposed to localization and reterritorialization, but employ mobile and modulating cycles of differentiation and identification."

(Michael Hardt und Antonio Negri: *Empire*)

(Michael Hardt and Antonio Negri: *Empire*)

Außen und Innen, Zentrum und Peripherie: Diese Kurzfilme zeigen entweder beides, oder sie heben einen der beiden Aspekte hervor. *Ressonancia* und *as i went out one morning ...* spielen respektive in Buenos Aires und New York. Der eine Film fängt die Geräusche des Finanzzentrums, des kulturellen und politischen Zentrums einer Stadt an der Peripherie ein; der andere zieht es vor, still die Peripherie der Stadt im Zentrum zu betrachten. Der erste betont die Verstopfung dieses Zentrums und fragt, was für eine Art von Ort die Stadt ist. Er beobachtet perplex den neuen symbolischen Standort imperialer Macht, einen Raum, dessen Eroberung noch nicht abgeschlossen ist. Im zweiten Film lässt der Filmemacher, ein New Yorker, der die Peripherie als Wohnort wählt, die Kamera ohne eine einzige Frage durch eine ruhige, gewaltlose Bronx wandern und ficht damit die Gültigkeit anderer, in den Medien üblicher Bilder an, als ob dieser Wandel im Innern des Empire schon stattgefunden hätte.

Outside and inside, centre and periphery: these short films either show both of these aspects or emphasize just one of them. *Ressonancia* and *as i went out one morning ...* are set in Buenos Aires and New York respectively. The first film captures the sounds of the financial hub, the cultural and political centre of a city on the periphery, the other prefers to quietly study the periphery of a city at the centre. The first one stresses the congestion of this centre and asks what sort of a place the city is. It bemusedly observes the new symbolic location of imperial power, a space whose conquest is not yet complete. In the second film, the filmmaker, a New Yorker who has chosen to live at the periphery, allows the camera to roam, without a single question, through a peaceful, non-violent Bronx, thus challenging the validity of other pictures commonly shown in the media, as if this change in the interior of the empire had already taken place.

Ein anderer städtischer Konflikt wird in der komödiantischen Obses-

Another kind of urban conflict becomes apparent in the theatrical obsession in *El guante* (The Glove); this film shows a stereotyped view

sion in *El guante* (Der Handschuh) deutlich; der Film zeichnet ein Stereotyp der wirtschaftlichen Globalisierung als Katastrophe. Ein Individuum, das die Charakteristika eines Bewohners eines Mittelschichtviertels von Buenos Aires zur Schau stellt, hört dennoch Ray Coniff, den deutlichen Beweis für eine Globalisierung *avant la lettre*. Er ist im ontologischen Sinne ein Mann "ohne Eigenschaften"; gegenüber dem Außen nimmt er vor allem eine Verweigerungshaltung ein. Die Hand ist das Hauptwerkzeug, wenn es um die Beherrschung des <Lokal>en im Sinne von Natur und Arbeit geht, und Hand wird er nicht anlegen. Widerstand ist zwecklos, denn die Herstellung von Unterdrückung ist nicht <lokal>isierbar. Als Folge wird er dominiert, und er trägt zu dem Werk bei, das ihm das Außen auferlegt. Er gibt die Befehle des die City dominierenden Finanzkapitals weiter und setzt sie um. Die Ironie scheitert, da die kleinen <lokal>en DiktatorInnen nicht repräsentiert werden. Obwohl er bis hin zu einer suizidalen Geste Widerstand leistet, bändigt ihn das Außen erneut. Vielleicht werden hier Kräfte geweckt, die größer sind als die der individuellen Verweigerung.

Das Nomadentum spiegelt in dem Wunsch nach Mobilität die Suche nach besseren Möglichkeiten wider und ist die Sabotage an und das Desertieren von der <lokal>en Unterdrückungspolitik. In *Heroica* schreibt eine Gruppe von Frauen aus verschiedenen lateinamerikanischen Ländern, die alle in der Metropole Buenos Aires wohnen, Geschichte neu. Sie legen die <lokal>en Identitäten (in diesem Fall die nationalen), die im 19. Jahrhundert erfunden wurden, ab und ersetzen sie durch eine neue "Postnation", in der die einzigen HeldInnen sie selbst sind. In ihrer Erzählung erobern sie die Stadt, schaffen neue Beziehungen zwischen den Geschlechtern und untereinander. Während dieser Reise erobern sie ihren eigenen Körper und das Spiel zurück - fast wie ein politischer Kunstgriff, der wissenschaftlich geschieht.

Ein weiteres paradigmatisches Beispiel des Nomadentums zeigt der Video-Clip von Pablo Rodríguez Jáuregui, in dem der Instrumentalist und Komponist Fernando Kabusacki - der seine Ausbildung in Europa gemacht hat, sich heute an einer Wegkreuzung befindet und sich Grenzen konsequent verweigert - die Quellen der Weltmusik und der Technologie in einem <lokal>en Rhythmus, dem "Chacarera" zusammenfügt und auf diese Weise den Planeten erobert: *El globo rojo* (Der rote Ballon).

"Vom Standpunkt der Etymologie aus wäre Utopia der Nicht-Ort", sagt Ricardo Pons, und sein Kurzfilm *Sudtopia* formuliert eine Analogie zwischen den normalen Utopien anarchistischer MigrantInnen und dem Gebrauch der rudimentären Technologie des Molotovcocktails und denen der neuen Gleichheit, die aus der Nutzung des Netzes entsteht. Und doch, auch wenn die geografische Karte verschwunden oder annulliert worden ist - weil sie zu anerkannt war, wie Paul Virilio sagen würde -, tauchen neue Wege ohne Außen und Innen auf, ohne die Möglichkeit der re<lokal>isierung Vergessen ist der anatomische Körper, das Territorium ist auf Pixel reduziert. Die digitale Botschaft, die wie das in früheren Kämpfen vergossene Blut wieder rot ist, verbreitet sich über das Netz, um vor dem Betrug des egalitären Entwurfs zu warnen und in diesem neuen Gebilde die Gültigkeit (?) oder das Überleben der Utopie neu zu installieren.

Eine Parabel aus Tausendund einer Nacht ist María Florencia Alvarez' Vorwand, um den Blick auf eine Bühne und auf SchauspielerInnen zu re<lokal>isieren, die sonst nur aus anthropologischen Gründen herangezogen werden. *Sobre la tierra* (Auf der Erde), der <lokal>isierteste dieser Kurzfilme, steuert Ideen zu Eigentum und Gerechtigkeit bei und zieht dabei die Vision einer alten Gesellschaft heran.

Los inocentes (Die Unschuldigen), ein Animationsfilm ohne postmoderne Züge, entdeckt den Mythos der Sirenen neu. Die re<lokal>isierung führt diesmal zu einem Archetyp von universellem Wert. Der Strand und die kreisende Sonne unterstreichen den anhaltenden Symbolcharakter dieses archaischen Raums, in dem ein weiteres Mal die Frage nach der sexuellen Befindlichkeit gestellt wird.

Die zentripetale Bewegung deutet also eher auf einen Wahrnehmungswechsel hin als auf einen Rückeroberungsimpuls oder auf eine geografische Verlagerung; sie ist dieses Mal gegen die Folgsamkeit und Eingliederung einer in Normen funktionierenden Kultur gerichtet, die uns als Wahlfreiheit verkleidet zu einer sterilen Ziffer der programmatischen Anonymität macht.

of economic globalization as catastrophe. An individual displaying all the characteristics of a resident from a middle-class area of Buenos Aires nonetheless listens to Ray Coniff: an indubitable proof of "globalization" before the concept was even invented. In the ontological sense, he is a man "without qualities"; his main attitude towards the outside is one of abnegation. Hands are the main tool when the local, in the sense of nature and work, is to be mastered, and he will not dirty his. There is no point in resistance, as the production of oppression is not <local>izable. As a result, he is dominated, and he helps in the work that the outside imposes on him. He passes on or carries out the orders of the financial capital that rules the city. The irony fails, as the small <local> dictators are not represented. Although he resists to the point of a suicidal gesture, the outside brings him under control once more. Perhaps forces are being awakened here that are greater than those of individual rejection.

In its tendency towards mobility, nomadism reflects the search for better opportunities; it means the sabotage of and desertion from <local> politics of oppression. In *Heroica*, a group of women from different Latin-American countries, all living in the metropolis of Buenos Aires, rewrite history. They discard <local> identities (in this case, national ones) that were invented in the 19th century, replacing them with a new "post-nation" in which the only heroines are they themselves. In their story, they conquer the city, and create new relationships between the sexes and each other. During this journey, they reconquer their own bodies and the game - almost like a political trick that occurs deliberately.

Another paradigmatic example of nomadism is shown in the video clip by Rodríguez Jáuregui, in which the instrumentalist and composer Fernando Kabusacki - who trained in Europe, is now at a crossroads, and consistently refuses to accept boundaries - combines the sources of world music and technology in a <local> rhythm, the "Chacarera", and in this way conquers the planet: *El globo rojo* (The Red Balloon).

"From an etymological point of view, utopia means a non-location", says Ricardo Pons, and his short film *Sudtopia* formulates an analogy between the normal utopias of anarchistic migrants and the use of the crude technology of the Molotov cocktail, and those based on the new equality that arises from the use of the internet. And yet, even though the geographical map has disappeared or lost its validity - because it was too accepted, as Paul Virilio would say -, new paths without an outside or inside are emerging, ones that do not provide the possibility of re<local>ization. The anatomical body is forgotten, the territory is reduced to pixels. The digital message, which, like the blood spilled in previous conflicts, is again red, spreads over the Net to warn about the deceptiveness of the egalitarian project and to reinstall in this new structure the validity (?) or survival of the utopia.

A parable from The Arabian Nights is María Florencia Alvarez's pretext for re<local>izing the view of a stage and actors, which are otherwise only cited for anthropological reasons. *Sobre la tierra* (Upon the Earth), the most <local>ized of these short films, provides ideas on property and justice, invoking the vision of an old society.

Los inocentes (The Innocent), an animation film without post-modern characteristics, rediscovers the myth of the Sirens. This time, the re<local>ization leads to an archetype of universal value. The beach and the orbiting sun emphasize the symbolic character of this archaic space, in which the question of sexual conditions is raised once more.

The centripetal motion thus indicates a change in perception, rather than an impulse to reconquer or a geographical shift; this time, it is directed against the obedience and conformity demanded by a culture that functions according to norms and, under the guise of giving us freedom of choice, makes us a sterile number in its programmatic anonymity.

Ressonancia

Argentinien 2002
15', DV/PAL

Regie Lara Arellano

Eine Erkundung von Buenos Aires durch sein Sound-Universum. An exploration of Buenos Aires city through its sound universe.



El globo rojo The Red Balloon

Argentinien 2002
2', Beta SP/PAL

Regie Pablo Rodríguez Jáuregui

Der Gitarrist und Komponist Fernando Kabusacki, der in Europa, Japan und Argentinien ausgebildet wurde und auch dort gearbeitet hat, verrät uns sein persönliches Verhältnis zur folkloristischen Musik Argentiniens - der Chacarera. *El globo rojo*, ein Musikvideo von Pablo Rodríguez Jáuregui, bringt dessen Bewunderung für Kabusacki zum Ausdruck, mit dem er seit mehr als zehn Jahren zusammenarbeitet. Freimütig kommentiert er sein Leben als Wandermusiker. Guitarist and composer Fernando Kabusacki, formed and actually working in Europe, Japan and Argentina, gives his personal approach to local folkloric music - chacarera. *El globo rojo*, video clip for the web by Pablo Rodríguez Jáuregui, expresses his admiration for Kabusacki with whom he has been working for more than ten years. Candidly he comments the musician's itinerant life.



Sobre la tierra Upon the Earth

Argentinien 2001
9', Beta SP/PAL

Regie Maria Florencia Alvarez

Zwei Kinder aus La Puna Jujena, einer Wüstengegend im Nordwesten Argentiniens, beide aus verschiedenen Richtungen kommend und mit einer Tasche in der Hand, begegnen sich in einem verlassenen Haus. Zu ihrer Überraschung wird aus den zwei Taschen plötzlich eine. Daraufhin geraten die beiden Kinder in einen endlos scheinenden Kampf um ihre Habseligkeiten. Eine alte Frau kommt vorbei und will den beiden helfen, indem sie die Richterin spielt. Als sich zeigt, dass in der Tasche nichts von dem ist, was die Kinder behauptet haben, fängt der Streit erneut an. Keines der Kinder möchte etwas behalten, was nicht ihm gehört. Two kids from La Puna Jujena, a desert in the northwest of Argentina, come from different roads. Each one brings a bag. One morning, in an abandoned house, they meet. To their surprise, what were before two bags is now one bag. This brings the two kids to what seems endless fight for whatever belongs to them. An old woman comes along and plays judge. When the bag shows not to have what either of the kids claimed, another fight starts. Neither of them wants to keep what does not belong to them.



Heroica

Argentinien 1999
10', Beta SP/PAL

Regie Silvina Cafici/Gabriela Golder

Frauen aus Peru, Bolivien und Paraguay berichten über ihre Erfahrungen als Arbeitsmigrantinnen in Buenos Aires. A group of women from Perú, Bolivia and Paraguay talk about their experiences being working immigrants in Buenos Aires.



El guante The Glove

Argentinien 2001
10', DV/PAL

Regie Juan Pablo Zaramella

Die Geschichte eines Mannes, der auf geheimnisvolle Weise auserkoren wird, eine Schachtel mit einem Handschuh zu erhalten. Von diesem Moment an wird er Teil eines Plans, der sein Leben für immer verändern könnte. It is the story of a man who is mysteriously chosen to receive a strange box with a glove inside. From that moment on he becomes a part of a plan that may change his life forever.



Sudtopía

Argentinien 2000
5', S-VHS/PAL

Regie Ricardo Pons

Vom Standpunkt der Etymologie aus wäre Utopie der Nicht-Ort. Nichts schiene einer Zivilisation näher, die auf den Informationsnetzen aufbaut und deren Konzept die Nichtexistenz von geografischen Bezugspunkten und das Verschwinden des Kardinalen und der Entfernungen ist. Aber das Kommunikationsnetz ist nicht an sich eine utopische Konstruktion. Es ist lediglich vom geografischen Standpunkt aus ein Nicht-Ort (oder alle Orte gleichzeitig, was gleichbedeutend ist). Wird in diesem Jahrhundert eine Generation anarchistischer Hacker entstehen, die nicht nur ihre persönliche Befriedigung und die ihrer kleinen Bezugsgruppe sucht, sondern Utopien produziert, deren Vehikel positive Aktionen im Netz sind? From the point of view of etymology Utopia would be the non-place. Nothing seems closer to a civilization built on information networks whose concept is the non-existence of geographical reference points as well as the disappearance of cardinal numbers and distances. However, the communication network in and of itself is not a utopian construction. It's a non-place only from a geographical point of view (or all places at once, which means the same). Will this century create a generation of hackers which does not only look for its own satisfaction and its small reference group but which produces Utopias whose vehicles are positive actions on the net?



Los inocentes The Innocent

Argentinien 2002
4', Beta SP/PAL

Regie Arte Proteico

Das Meer hat schon Pinguine, Schildkröten und Fische an den Strand gespült. Heute: eine nackte Frau. The sea has already washed ashore penguins, turtles and fish. Today: a naked woman.



as i went out one morning ...

USA 2000
9', 16 mm

Regie Richard Shpuntoff

The Hunt Point Morning Series besteht aus drei kurzen Erzählungen über den morgendlichen Alltag in einem Armenviertel der Bronx. Die Kurzfilme sind persönliche Geschichten: subjektive Zeugnisse von Menschen, Orten und Dingen, die mir wichtig sind. Ich wollte einfach nur das Leben darstellen, wie ich es sehe. Gleichzeitig sind die Filme eine Antwort auf die Masse von Nachrichten und Reportagen, die Orte wie die Bronx und die Menschen, die dort leben, karikieren. Solche Berichte haben immer irgendein Ziel; sie versuchen, eine ganze Welt in einige Minuten Objektivität zu pressen und ihr Publikum von einer vorgefassten Meinung zu überzeugen. Die Trilogie versucht genau das Gegenteil: Das Publikum wird eingeladen, in einer offenen Welt herumzustreunen, ohne zu einem Urteil zu kommen. (Richard Shpuntoff) *The Hunt Point Morning Series* consists of three short stories about morning routine in a poor part of the Bronx. The short films are personal stories: subjective accounts of people, places and things that are important to me. I just wanted to show life as I see it. At the same time, the film is a response to the mass of news and reports that caricature places like the Bronx and the people who live there. Those reports always have the same aim; they try to press a whole world into a few minutes of objectivity and convince their audience of a biased opinion. The trilogy is trying the exact opposite. The audience is invited to stroll around in an open world without making judgments. (Richard Shpuntoff)



Zusammengestellt und präsentiert von Bady Minck

Curated and presented by Bady Minck

Abgrenzung - Eingrenzung - Ausgrenzung Delimitation - Containment - Exclusion

Im Prinzip des Lokalen liegt die Tendenz begründet, sich von anderen Lokalen abzugrenzen - eine Tendenz, die martialisch verstärkt, ästhetisch gebrochen oder in einem Nebeneinander sich abgrenzender, aber gleichberechtigter Lokal-Teile eines globalen Ganzen aufgelöst werden kann. Am Anfang des Programms steht Paula Wesselys propagandistischer Monolog aus dem NS-Film *Heimkehr* (1941), in dem die deutsche Sprache, das deutsche Volk und der deutsche Boden schicksalhaft miteinander verknüpft werden. Roland Klicks neo-veristische Kurzfilm *Ludwig* erzählt von der deutschen Provinz der 60er-Jahre, von Verzweiflung und den brutalen Ausgrenzungsstrategien der Jugend im Dorf. Jan Švankmajers 1968 entstandener Film *Zahrada* (Der Garten) ist eine bedrohliche und zugleich ästhetisch äußerst faszinierende Metapher für die kommunistische Diktatur und ihren Uniformierungs- und Unterwerfungsdrang. Im Gegensatz dazu schildert Karpo Godina in *Zdravi ljudi za rasonodu* (Die Litanei der heiteren Leute, 1971) die fröhlich multikulturell strukturierte Vojvodina und ihre Bewohner. *A Season Outside* (1997) schließlich ist ein Film über die Grenzregion zwischen Indien und Pakistan, über die Menschen verschiedener Orte und Nationen - die Grenze erscheint als Scheideweg, an dem Länder, Zeit-zonen, menschliche Schicksale definiert und determiniert werden.

The tendency to disassociate oneself from other local contexts is based on the principle of the local - a tendency that can be resolved either in a martially reinforced or aesthetically refracted form, or in a juxtaposition of separate, yet equal local parts of a global whole. The program starts with Paula Wessely's propagandistic monologue from the Nazi film *Heimkehr* (Coming Home, 1941), in which the German language, the German people, and German soil are fatefully bound together. Roland Klick's "neo-veristic" short film *Ludwig* tells about life in the German countryside in the sixties, about despair and the brutal strategies of exclusion employed by the village youth. Jan Švankmajer's film *Zahrada* (The Garden), made in 1968, is an alarming, yet aesthetically fascinating metaphor for the communist dictatorship and its urge towards uniformity and repression. In contrast, in *Zdravi ljudi za rasonodu* (*The Litany of Happy People*, 1971), Karpo Godina describes Vojvodina, a happily multi-cultural region, and its inhabitants. Finally, *A Season Outside* (1997) is a film about the border region between India and Pakistan, about people from different places and nations - the border functions as a crossroads where countries, time zones, and human destinies are defined and determined.

Heimkehr. Wien 1941/1996 Coming Home. Vienna 1941/1996

Österreich 1996
5', 35 mm

Regie Institut für
Evidenzwissenschaft. Caroline
Weihs/Michael Domes

Ein Found-Footage-Film, der schauern macht: Österreichs große Burgschauspielerin Paula Wessely hält im 1941 entstandenen Spielfilm *Heimkehr* eine ekstatische Brandrede im Sinne der Eingliederung der deutsch besiedelten Gebiete Osteuropas in das Deutsche Reich. Ein glühender, an der Grenze zur Hysterie treibender Monolog, der nicht nur den Anschluss Österreichs, sondern auch den gesamten Ostfeldzug Hitlers in fünf verstörenden Kinominuten legitimiert. A found footage film that makes you shudder: in the film *Heimkehr* (Coming Home) from 1941 Paula Wessely, Austria's great Burgtheater actress, holds an ecstatic and inflammatory speech in favour of the annexation of those areas of Eastern Europe that were populated by Germans. In five disturbing cinema minutes this ardent, almost hysterical monologue manages to not only legitimize the Anschluss of Austria but the whole of Hitler's Eastern Europe campaign.



Ludwig

Deutschland 1963/64
16', 35 mm

Regie Roland Klick

Ein lakonischer, schmerzhafter Film über den Alltag auf dem Land, über die Rituale der dörflichen Männerclique und die Methoden und Funktionsweisen der Ausgrenzung. Roland Klicks markantes Regiedebüt (mit Otto Sander in der Titelrolle des im Steinbruch arbeitenden Außenseiters) oszilliert zwischen Rossellini, Pasolini und Rainer Werner Fassbinder und bleibt im wörtlichen Sinne hart am Boden der Realität. A quiet and agonizing film about the daily routine in the countryside, the rituals of male cliques in the village and the methods and mechanisms of exclusion. Roland Klick's distinct directing debut (with Otto Sander in the title role of the outsider working in the quarry) oscillates between Rossellini, Pasolini and Rainer Werner Fassbinder, keeping firm on the bottom of reality.



Zahrada The Garden

ČSSR 1968
16', 35 mm

Regie Jan Švankmajer

Ein Gartenzaun aus Menschen, ein freundlicher Funktionär mit einem paradoxen Geheimnis: *Zahrada* ist ein gleichermaßen politisches wie surrealistisches Werk. Švankmajers ironische Parabel auf die Unterdrückungsmechanismen totalitärer Systeme ist gerade deshalb erschreckend, weil Repression und Ausgrenzung hier im freundlichen Mantel höflicher Konversationsfloskeln auftreten und das Los der Versklavten ein selbst gewähltes zu sein scheint. A garden fence made of people, a friendly bureaucrat with a paradox secret: *Zahrada* is a political as well as a surrealist work. The terrible thing about Švankmajer's ironic parable about the mechanisms of suppression in totalitarian systems is that repression and isolation appear in the guise of polite but meaningless conversational phrases, and the fate of the enslaved seems to have been chosen by themselves.



Zdravi ljudi za razonodu The Litany of Happy People

Jugoslawien 1971
15', 35 mm

Regie Karpo Godina

Das skurril-ironische Portrait der vielen Völker, die seit Jahrhunderten die Vojvodina besiedeln: Karpo Godina besingt in leuchtend farbigen Tafelbildern das Zusammenhalten in einer Region, in der der jugoslawische Bruderkrieg nie geführt wurde, weil aus der Vielfalt der Sprachen und Kulturen kein Hass entstehen wollte. The bizarre-ironic portrait of the many peoples who have been living in Vojvodina for centuries: in bright and colourful panel paintings Karpo Godina sings the praise of the unity of a region in which the Yugoslav fratricidal war never took place because due to the variety of languages and cultures hatred wasn't willing to breed there.



A Season Outside

Indien 1997
30', Beta SP/PAL

Regie Amar Kanwar

Gedreht an der konfliktbeladenen Grenze zwischen Indien und Pakistan, folgt *A Season Outside* der Reise eines Menschen durch die Schatten der Vergangenheit – durch vergangene Generationen, Grenzen und Zeitzonen. Trennung und Abgrenzung bestimmen sein Leben, er wandert wie ein Nomade über das Land und untersucht dabei die hoffnungsvollen Träume und kaum vernarbten Wunden der namenlosen Menschen verschiedener Orte und Nationen. Shot at the conflict ridden border between India and Pakistan, *A Season Outside* traces the journey of a person through the shadows of the past - through past generations, borders and time zones. His life is determined by separation and segregation. Like a nomad he wanders the land and explores the hopeful dreams and the barely scarred wounds of nameless people of different places and nations.



Zdravi ljudi za razonodu



Zdravi ljudi za razonodu

Vancouver - Genua - Wien. Aus den Reisetnotizen von Lisl Ponger

Vancouver - Genoa - Vienna. Notes from Lisl Ponger's Travel Diary

Wien 2002

Das inszenierte Foto wurde für den Jahreskalender der Minderheitenorganisation der österreichischen Grünen aufgenommen. Die im Ständer ausgestellten Postkarten basieren auf einer Fotoreise Lisl Pongers zu verschiedenen Wiener Religionsgemeinschaften.

A staged photograph taken for the calendar of the Austrian Greens' minority organization. The picture postcards exhibited in the rack are based upon Lisl Ponger's photo journey to different religious communities in Vienna.



© Lisl Ponger

Zur Relokalisierung des Schreckens. Horrorvideos aus Ghana und Nigeria

On the Relocalization of Horror. Horror Videos from Ghana and Nigeria

Seit dem Siegeszug der Videotechnologie in den 1990er-Jahren hat Afrika einen ungeheuren Boom in der Produktion lokaler Low-Budget-Filme erlebt. In Ghana kommen jährlich an die 50 neue Titel auf den Markt. In Nigeria sind es bereits über 500, und so mancher Titel erreicht hier eine Verkaufsauflage von 300.000 Stück. Von der akademischen, mit Afrika befassten Filmwissenschaft noch immer ignoriert, ist ein neues Leitmedium für die Transkription und Relokalisierung globaler Bilderströme entstanden: ein Hybrid, in dem sich eine immer komplexer werdende filmische Mythologie der Moderne artikuliert. Dass dabei das Genre-Crossover, die Vermischung zweier oder mehrerer Genres, selbst zum beherrschenden Genre wurde, ist kaum verwunderlich. Die Filme übertragen ihre Stoffe nicht nur aus anderen medialen Gattungen ("Radio Trottoir", Theater, Heftchen-Literatur), sie zitieren nicht nur andere lokale Filme, sondern zunehmend auch außerafrikanische Filme, teils indem sie Motive und Ikonografien borgen und weiterentwickeln, teils indem sie direkt zitieren, oder sich in vieldeutigen Anspielungen ergehen. Dem Betrachter erschließt sich eine zutiefst fantastische und synkretistische Bilder- und Mythenwelt, die ihre Anleihen aus lokalen Hexen- und Geistergeschichten ebenso bezieht wie aus lateinamerikanischen *telenovelas*, Hindi-Liebesfilmen, Actionthrillern aus Hong Kong oder den Klassikern des euroamerikanischen Horrorkinos. Globalisierung und Relokalisierung des Okkulten scheinen keine Grenzen mehr zu kennen. Im Zentrum stehen der Schrecken und die Frage nach dem Bösen und Monströsen.

Es dominieren die Gestaltwandler: Hexen, die sich in Tiere verwandeln (*End of the Wicked*, 1999), friedlose Untote (die nachts ihren Gräbern entsteigen, um Rache zu üben), verschrobene Dörfler, die rituelle Tötungen begehen, weil ihre tumben Götter das von ihnen verlangen (*Agbako – In the Land of 1000 Demons*, 1999), oder die dem Kannibalismus fröhnen (*I Hate My Village*, 1999). Erzählt wird von machtbessenen Häuptlingen und korrupten Geschäftsmännern, die sich satanischen Geheimbünden anschließen und Gelderzeugungsrituale abhalten (*Blood Money*, 1997; *Magic Money*, 1998), von falschen Pastoren, die sich im Bund mit dem Teufel auf Kosten ihrer Gemeinde bereichern (*Endtime*, 1999). Die Monster, denen die Protagonisten in den Videos begegnen, sind der Alltagsanthropologie entweder voraus, oder sie durchkreuzen, übersteigen und leugnen sie. Dabei spielen die Entwürfe alternativer Reproduktionsparadigmen und ihre verbotene Umsetzung (auch der "Tabubruch" im Sinne von Prince!) eine wichtige Rolle. Und doch liegt auch im afrikanischen Horrorfilm die von den Monstern ausgehende Faszination gerade darin, dass sie als "verbotene Mischungen", als *interstitial beings*, die lokal-kulturellen Kategorien sprengen.²

Ein Unterschied zwischen Afrika und Europa könnte darin liegen, dass europäische Zuschauer in der Regel nicht glauben, dass sie Opfer vergleichbarer schrecklicher Verwicklungen werden können, während das afrikanische Publikum das in der Regel sehr wohl für möglich hält. Paranormale Entitäten haben in den Kosmologien Afrikas nicht nur eine lange Vorgeschichte, sondern auch eine hartnäckige Präsenz, und damit sind wir auch wieder beim Problem der Moderne, bzw. der Diskussion um alternative Modernen in Afrika.³ In keinem anderen Medium offenbaren sich die Brüche und inneren Widersprüche der Moderne so deutlich wie im Videokino: Dämonisierung der Tradition, Warenfetischismus, Glorifizierung der Konsumgesellschaft, Verstrickung der modernen Städter in okkulte Praktiken. Mitunter lässt sich hier eine unverhohlene Kritik an den bestehenden Zuständen herauslesen; immer aber offenbart sich der Schrecken, der in der postkolonialen Ära mit der Moderne verbunden ist.

Since the triumphal advance of video technology in the 1990s, Africa has experienced an enormous boom in the production of local low-budget films. In Ghana, around 50 new titles are put on the market every year. In Nigeria, the number is already over 500, and many films here have sales figures reaching 300,000. Although still ignored by film scholars specializing in Africa, a new medium of production has arisen for the transcription and relocalization of global image streams: a hybrid in which is articulated an ever more complex cinematic mythology of modernity. It is barely surprising that, in the process, the genre crossover, a combination of two or more genres, has itself become a leading genre. The films take their material not only from other sections of the media ("Radio Trottoir", theatre, pulp novels), they do not only quote other local films but, to an increasing extent, films from outside of Africa as well. They do this partly by borrowing and developing motifs and iconographies, and partly by direct quotation or employing ambiguous allusions. The viewer enters upon a profoundly fantastic and syncretic world of images and myths that draws on local stories of witches and ghosts as well as Latin American *telenovelas*, Hindi love films, action thrillers from Hong Kong, or the classics of Euro-American horror cinema. The globalization and relocalization of the occult seem to know no bound(arie)s. The focus is on horror and the question of the evil and the monstrous.

Characters who can change their shape preponderate: witches who turn themselves into animals (*End of the Wicked*, 1999), the undead (who are unable to find peace, and come out of their graves at night to take revenge), eccentric villagers who carry out ritual killings because their stupid gods demand it (*Agbako – In the Land of 1000 Demons*, 1999), or who indulge in cannibalism (*I Hate My Village*, 1999). The films are about power-hungry chieftains and corrupt businessmen who join secret satanic societies and hold rituals to create money (*Blood Money*, 1997, *Magic Money*, 1998), or false parish priests in league with the devil, who get rich at the expense of their flock (*Endtime*, 1999). The monsters that the protagonists encounter in the videos are either in advance of everyday anthropology, or thwart, transcend and deny it. The invention of alternative paradigms of reproduction and their forbidden realization play an important role (also the "breaking of taboos" as described by Prince!). But, in African horror movies as well, the monsters derive their fascination precisely from the fact that they go beyond the bounds of local, cultural categories as "forbidden mixtures", as *interstitial beings*.²

One difference between Africa and Europe could be that European viewers do not, as a rule, believe that they could become victims of similarly terrible occurrences, while the African audience, as a rule, thinks it is very possible. Not only do paranormal entities have a long tradition in the cosmologies of Africa: the belief in them persists even today. This brings us again to the problem of modernity, and the discussion about alternative modernities in Africa.³ In no other medium are the ruptures and inherent contradictions of modernity revealed more clearly than in video film: demonization of tradition, product fetishism, glorification of the consumer society, the involvement of modern city people in occult practices. Sometimes, an open criticism of existing conditions can be surmised here; but what is always apparent is the horror that is associated with modernity in the post-colonial era.

- 1 Stephen Prince: *Dread Taboo and the Thing. Towards a Social Theory of Horror Film*, in: *Wide Angle* 10/3 (1988)
- 2 Noell Carroll: *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York/London: Routledge 1990
- 3 Jean und John Comaroff (Hg.): *Modernity and Its Malcontents. Ritual and Power in Postcolonial Africa*, Chicago: University of Chicago Press 1993

- 1 Stephen Prince: *Dread Taboo and the Thing. Towards a Social Theory of Horror Film*, in: *Wide Angle* 10/3 (1988)
- 2 Noell Carroll: *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York/London: Routledge 1990
- 3 Jean und John Comaroff (Ed.): *Modernity and Its Malcontents. Ritual and Power in Postcolonial Africa*, Chicago: University of Chicago Press 1993

Tobias Wendl

geboren 1957; Kulturanthropologe und Filmemacher; arbeitete und lehrte an den Universitäten von Paris, München und Köln; seit 2001 Direktor des Iwalewa-Hauses der Universität Bayreuth; Publikationen u. a.: *Snap Me One! Studiofotografen in Afrika*, München: Prestel 1998 (mit Heike Behrend); *Frontiers and Borderlands, Anthropological Perspectives*, Frankfurt/Main: Lang 1999 (mit Michael Rösler) sowie *Afrikanische Reklamekunst*, Wuppertal: Peter Hammer 2002; Filme u. a.: *Mami Wata der Geist der weißen Frau* (mit Daniela Weise, 1988, 45 Min., 16 mm); *Future Remembrance – Photography and Image Arts in Ghana* (mit Nancy du Plessis, 1998, 54 Min., Video) sowie *Ghanaian Video Tales* (60 Min., Video, erscheint 2003).
Tobias Wendl <Tobias.Wendl@uni-bayreuth.de>

born in 1957; cultural anthropologist and filmmaker; worked and lectured at universities in Paris, Munich and Cologne; since 2001 director of the Iwalewa-Haus at the University Bayreuth; publications incl. *Snap me One! Studiofotografen in Afrika*, München: Prestel 1998 (with Heike Behrend), *Frontiers and Borderlands, Anthropological Perspectives* Frankfurt: Lang 1999 (with Michael Rösler) and *Afrikanische Reklamekunst*, Wuppertal: Peter Hammer 2002; Films incl. *Mami Wata der Geist der weißen Frau* (with Daniela Weise, 1988, 45 min., 16 mm); *Future Remembrance – Photography and Image Arts in Ghana* (with Nancy du Plessis, 1998, 54 min., video) and *Ghanaian Video Tales* (60 min., video, to be published in 2003).
Tobias Wendl <Tobias.Wendl@uni-bayreuth.de>



re<lokal>isierung "Die Haut des filmischen Körpers" Montag 5.5.03 22.30 Uhr Lichtburg

Zusammengestellt und präsentiert von Bady Minck

Curated and presented by Bady Minck

Die Haut des filmischen Körpers The Skin of the Cinematic Body

24 "lokale" Bilder ergeben eine Sekunde des Ganzen, eine globale Filmsekunde. Im Zentrum dieses Programms stehen Werke, die eine Reise quer durch die verschiedenen Häute des Zelluloids unternehmen, hinein in das Herz des filmischen Körpers. Das Einzelbild erscheint hier als das per se Lokale, das Zentrifugalzentrum des Films: Nachdem die Blickkamera die Epidermis des Filmmaterials abgetastet hat, dringt sie durch die (perforierten) Poren in die subkutanen Zonen kinematographischer Bewegung vor, um dort den Gesetzen des Einzelkaders auf den Grund zu gehen. Bei Takashi Ito wird der lokale Raum in Einzelbildern ins Unendliche erweitert, Shizuko Tabata stellt mit ihrem eigenen Körper eine Figur der Gegenwart und gleichzeitig der Zukunft dar, Gary Beydler mutiert starre Fotos zu bewegtem Film, Tim Macmillan friert die Zeit im Moment der Bewegung ein, und Siegfried A. Fruhauf blickt durch die Perforation des Films auf das gefundene Material. Hiebler/Ertl setzen die Reise durch das Filmmaterial auf einer anderen Ebene fort: *Komakino* dringt in den Körper von Videoüberwachungsmaterial und in den menschlichen Körper selbst ein – so wie Marie Menken in ihrer Spermien-Beobachtung *Hurry Hurry*. Im Finale des Programms gleitet Pipilotti Rist mit der Kamera über menschliche Häute und Haare, um in *Pickelporno* die Grenze zwischen Körperinnenwelten, der Körperoberfläche und der Außenwelt aufzulösen.

Twenty-four "local" pictures make up one second of the whole, a global film second. This program focuses on works that take a journey through the different skins of the celluloid, right into the heart of the filmic body. The individual frame appears here as the local per se, the centrifugal centre of the film: after the camera has scanned the epidermis of the film, it penetrates into the subcutaneous zones of cinematographic motion through the (perforated) pores in order to explore there the laws of the single frame. In Takashi Ito's film, the local space is extended endlessly in single frames, Shizuko Tabata represents a figure of the present and, simultaneously, the future with her own body, Gary Beydler transforms immotile photographs into moving film, Tim Macmillan freezes time at the instant of motion, and Siegfried A. Fruhauf looks through the perforation of the film at the found material. Hiebler/Ertl continue the journey through the film stock on another level: *Komakino* penetrates into the body of video surveillance material and into the human body itself – like Marie Menken in her observation of sperm, *Hurry Hurry*. In the finale of the program, Pipilotti Rist lets the camera glide over human skin and hair, dissolving the border between the interior of the body, the surface of the body, and the outside world in *Pickelporno*.

Spacy

Japan 1981
9', 16 mm

Regie Takashi Ito

Eine Turnhalle als Ausgangspunkt einer unendlichen Kamerafahrt, die auf seriellen Fotografien aufbaut. *Spacy* ist ein labyrinthisches Spiel mit den Dimensionen: Kaum ist der Zuschauer davon überzeugt, durch dreidimensionale Räume geführt zu werden, wird ihm durch das Decouvrieren der fotografischen Einzelbilder, die in ihrer seriellen Folge Bewegung erzeugen, die Illusion geraubt. Eine virtuose Hommage an Escher, Moebius und die schwindelerregenden Möglichkeiten des filmischen Apparats. A gym as the starting point of an infinite tracking shot based on serial photographs. *Spacy* is a labyrinth-like play with dimension: as soon as the viewer is convinced that he/she is being led through three-dimensional spaces, he/she is disillusioned by the discovery of stills generating motion through a serial sequence. A virtuous homage to Escher, Moebius, and the staggering possibilities of film.



three minutes out

Japan 2000
3', Beta SP/PAL

Regie Shizuko Tabata

Bilder im Bild, miteinander verknüpft, einander beeinflussend: In jeder Einstellung von *three minutes out* wird die darauf folgende antizipiert, indem ein Foto der nächsten Einstellung in das Bild gehalten wird. Im seriellen Loop der Standbilder und in deren Metamorphose wird der Ursprung des Films im Einzelkader sichtbar. Images within an image, linked to one another, influencing one another: in *three minutes out* each shot anticipates the next as a photograph of the next take is always shown in the previous one. Within the single frame the serial loop of the stills and their metamorphosis reveal the origin of the film.



Pasadena Freeway Stills

USA 1974
6', 16 mm

Regie Gary Beydler

Fotogramme einer Straße verwandeln sich Kader für Kader zu bewegten Filmbildern - und beginnen, wie die Fahrzeuge auf dem Freeway, selbst zu fahren: Film als auto-mobiles Raum/Zeit-Diagramm. Frame by frame the photographs of a street change into moving images - like cars on a freeway they start to 'drive' themselves. Film as an auto-mobile space/time diagram.



Crofton Road SE 5

Großbritannien/Deutschland 1990
5', 16 mm

Regie Gerd Gockell

Eine cinematographische Collage, eine rasante Fotofahrt durch die Straßen Londons, um ein Haus herum, durch Gänge, über Treppen: die Orte der "Crofton Road" werden in Mehrfachbelichtungen, Bildteilungen, vor gemalten Hintergründen und in der partiellen Nutzung der Leinwand aufgelöst und neu lokalisiert. A cinematographic collage, a rapid photo ride through the streets of London, around a house, through passages and ducts, up and down stairs: multi exposure, split screens, painted backdrops, and the partial use of the screen dissolve and re-localize the places on "Crofton Road."



Elsewhere

Deutschland 1999/2000
5'30", DV/PAL

Regie Egbert Mittelstädt

Ein Essay über das Stillstehen der Zeit in einem bewegten Raum: In der Tokioter Schnellbahn erstarrt die Vergangenheit in Standbildern, während der Ort der Gegenwart in Bewegung gerät. An essay about time standing still in a moving space: in the suburban railway of Tokyo the past freezes in stills while the present place starts moving.



Ferment

Großbritannien 1999
4', 35 mm

Regie Tim Macmillan

Der Herzanfall eines Mannes wird zum Auslöser eines einzigartigen Stillstandsexperiments: In der Zusammenschaltung hunderter Fotoapparate entsteht eine simultane, atemberaubende Kamerafahrt in Time-Slice-Technik, die den Betrachter in dreidimensionalen Freeze Frames durch Straßen, Häuser und Zimmer führt. Wie bei Dornröschen bleibt die Zeit stehen, und der Zuschauer bewegt sich durch den eingefrorenen Raum. The heart attack of a man triggers off a unique standstill experiment: the connection of hundreds of (photo) cameras generates a simultaneous, breathtaking moving shot in time-slice-technique leading the viewer in three-dimensional freeze frames through streets, houses and rooms. As in *Sleeping Beauty* time stands still and the viewer moves through frozen spaces.



Exposed

Österreich 2001
9', 16 mm

Regie Siegfried A. Fruhauf

Ein Found-Footage-Film über den Voyeurismus des narrativen Kinos, der durch die Perforationslöcher des Zelluloids blickt und dabei die im Originalmaterial agierenden menschlichen Körper in Beziehung zum Körper des Films, dem Filmmaterial, setzt. A found footage film about the voyeurism of narrative cinema. A view through the perforation holes of celluloid relates the human bodies acting on the original material of the film to the body of the film itself, the material.



Komakino

Österreich 1996
6', 35 mm

Regie Sabine Hiebler/Gerhard Ertl

Zur Relokalisierung der Überwachung: Bilder aus Kontrollapparaten, die in Supermärkten, Banken und auf Autobahnen installiert sind, treffen auf endoskopische Aufnahmen aus dem Innersten der Welt - aus Kanalsystemen, Speiseröhren und den Schlingungen menschlicher Gedärme. On the re-localization of surveillance: pictures from surveillance machines installed in supermarkets, banks and above motorways meet endoscopic footage from the inner world - sewage systems, gullet, and human intestines.



Hurry Hurry

USA 1957
3', 16 mm

Regie Marie Menken

Der Körper des Menschen als Körper des Films, genau beobachtet unter dem Mikroskop: Spermien schwimmen auf der Suche nach dem Ei über die Leinwand, in der Tonspur verstärkt vom bedrohlichen Kampflärm realer Bombardements. The human body as filmic body, meticulously scanned under the microscope: sperms swimming across the screen searching for the ovum, accompanied by the threatening battle sound of real bombardments.



Pickelporno

Schweiz 1992
13', 16 mm

Regie Pipilotti Rist

Pipilotti's Kamera gleitet über die Haut zweier Liebender, erinnert sich (uns) dabei an Farben und Duft von Früchten und Blumen, an die Frische von Wasser, an die Wollust von Feuer und Lava, an die Geheimnisse der Unterwasserwelt und an die unendlichen Weiten des Weltalls. *Pickelporno* ist eine Entdeckungsreise, die über Hautoberflächen und Körperlandschaften führt - der visuelle Ausdruck einer Leidenschaft, die tief im Körper des Menschen, der Natur und des Films selbst verwurzelt ist. Pipilotti's camera is gliding over the skin of two lovers remembering (reminding us of) colours and fragrances of fruit and flowers, the freshness of water, the voluptuousness of fire and lava, the secrets of the underwater world, and space, the final frontier. *Pickelporno* is a voyage of discovery across the surface of the skin and body landscapes - the visual expression of a passion, rooted deep inside the human body, nature, and the film itself.



Zusammengestellt und präsentiert von Bady Minck

Curated and presented by Bady Minck

Politics Economics

Handelsketten, globale und regionale, haben ihren Ausgangspunkt an exakt lokalisierbaren Orten - während die Entscheidung über die Frage "arm oder reich" im Regelfall nicht dort gefällt wird, wo ihre Konsequenzen zu spüren sind. Von der Fabrikation japanischer Plateauschuhe über ein afghanisches Straßenkino und einen traditionellen Weber aus Burkina Faso zur Herstellungsgeschichte jener senegalesischen Koffer, die, aus alten Getränkedosen gefertigt, in einem Akt umgedrehter Globalisierung in die USA exportiert werden; vom Hurdes-Tal der bitterarmen spanischen Provinz der 30er-Jahre auf die Insel der Blumen im Brasilien des Jahres 1989: "Politics Economics" untersucht Grundlagen und Struktur globalisierter Wirtschaftspolitik, thematisiert die (speziell im Lokalen) destruktive Wirkung kapitalistischer Logik, beleuchtet die Strategien, mit denen in den verschiedenen Teilen der Welt Menschen mit den Gegebenheiten der Globalisierung mehr oder weniger zu leben gelernt haben - und zeigt, wie das Kino die Strukturen hinter dem Entstehen von Armut und Abhängigkeit sichtbar machen kann.

Sales routes, global and regional, begin at places whose location can be exactly defined - whereas the question of "poor or rich" is not, as a rule, decided in the place where the consequences of this decision are felt. From the manufacture of Japanese platform shoes, an Afghani street cinema, and a traditional weaver from Burkina Faso, to the story of the Senegalese suitcases made of old drink cans that, in an act of reversed globalization, are exported to the USA; from the Hurdes Valley in the bitterly impoverished Spanish provinces of the thirties to the Island of Flowers in the Brazil of 1989: "Politics Economics" examines the basis and structure of globalized economic politics, interrogates the destructive effects of capitalist logic (especially in local contexts), sheds light on the strategies with whose help people in various parts of the world have more or less learnt to live with the conditions brought about by globalization - and shows how cinema can expose the structures behind the creation of poverty and dependence.

Au Japon. Fabrication de getas Shoe Production in Japan

Frankreich/Japan 1911
6', 35 mm

Produktion Pathé

1911 gedreht, zeigt dieses anonyme Dokumentarfilm-Fragment einen Straßenhandwerker, der traditionelle japanische Schuhe anfertigt. Shot in 1911, this anonymous documentary fragment shows a craftsman in the street making traditional Japanese shoes.



Cinema

Schweiz/Afghanistan 1972
3', 35 mm

Regie Sebastian C. Schröder

Ein kurzer, prägnanter Film über ein mit Sonnenenergie betriebenes, von begeisterten Kindern umlagertes Straßenkino in Kabul. A short and snappy film about a street cinema in Kabul which is run on solar energy and always be-leaguered by a crowd of enthusiastic children.



Issa le tisserand Issa the Weaver

Burkina Faso 1984
20', 16 mm

Regie Idrissa Ouedraogo

Issa le tisserand erzählt die Geschichte eines traditionellen Webers in Burkina Faso, der von seiner Arbeit nicht mehr leben kann, weil die importierten Second-Hand-Kleider aus dem Norden der Welt billiger und erfolgreicher sind als seine Webarbeiten. Er ist gezwungen, sich dem System und der Ästhetik der globalisierten Kleiderproduktion zu unterwerfen, um überleben zu können. Issa le tisserand tells the story of a traditional weaver in Burkina Faso who can no longer make a decent living because the second-hand clothes that are imported from the northern part of the world are much cheaper and more popular than the ones he makes. In order to survive he is forced to submit to the system and the aesthetics of the global textiles industry.



Diplomate à la tomate

Senegal 1989
12', 16 mm

Regie Samba Felix Ndiaye

Im Zentrum dieses Dokumentarfilms steht eine Manufaktur in Dakar, in der aus alten Tomaten-, Bier- und Coladosen neue, hippe Aktenkoffer konstruiert werden – die in Europa und den USA reißenden Absatz finden. This documentary focuses on a factory in Dakar where old tins of tomato, beer and coke are recycled to make new, trendy briefcases which sell like hotcakes in Europe and the USA.



Las Hurdes

Spanien 1932
27', 16 mm

Regie Luis Buñuel

Eine Reise durch die Wirklichkeit Westspaniens: Luis Buñuel filmt zunächst in La Alberca, einem wohlhabenden Dorf mit Feudalcharakter, 100 km von Salamanca entfernt, und dann in Las Hurdes, einer bitterarmen Ortschaft im Nachbartal, deren Einwohner ausnahmslos gegenüber La Alberca tributpflichtig sind und täglich ums Überleben kämpfen. A journey through the reality of western Spain: Luis Buñuel starts filming in La Alberca, a rich village in feudal style, 100 kilometres away from Salamanca, and then in Las Hurdes, a poverty-stricken place in the adjoining valley, the inhabitants of which are without exception tributary to La Alberca and are therefore fighting for survival every single day of their lives.



Ilha das Flores Island of Flowers

Brasilien 1989
12'30", 35 mm

Regie Jorge Furtado

Der Relokalisierungsfilm par excellence: Auf der brasilianischen Insel der Blumen geht es den Blumen besser als den Schweinen, den Schweinen besser als den Männern und den Männern besser als den Frauen und Kindern. Ein intelligentes Manifest wider die Wegwerfgesellschaft, das Konzept des Wegwerfmenschen und die menschenverachtenden Auswirkungen des kapitalisierenden Warenverkehrs. The perfect re-localization film: the flowers on the Brazilian Island of Flowers are better off than the pigs, the pigs better off than the men, and the men better off than the women and children. An intelligent manifesto against a throwaway society, the concept of throwaway people, and the inhumane and degrading effects of capitalizing commodity exchange.



Paralleluniversen der Medien. Globale Bilder – Lokale Kunst Parallel Media Universes. Global Images - Local Art

von Lydia Haustein

Unsere Vorstellung von Globalität entscheidet sich heute in den alltäglichen Bilderwelten. Medienbilder prägen zeitgenössische Identitätskonstruktionen und bestimmen die öffentlichen politischen, religiösen oder philosophischen Diskurse. Sie schieben das statische, stille, ikonische Bild beiseite und befördern "grenzenlos" offene Werke, die alle möglichen visuellen Felder der Kultur infiltrieren. Angesichts einer globalen Öffentlichkeit, die vom Fernsehen und seinen bewegten Bildern inszeniert wird, übernimmt das Manipulationspotential bewegter Bilder das des gesprochenen oder geschriebenen Wortes. Die Komplexität der Technik, nicht die der Bilder, nimmt in den verschiedenen "schnellen" Systemen der globalen Kommunikation, aber auch im Film und in der Videokunst, zu. Politische oder ökonomische Agitation sucht immer weniger das rational denkende Individuum anzusprechen, sondern programmierte Massen, die sie mit einheitlichen Bildern statt mit Argumenten überzieht. Bezüglich der Rahmenbedingungen von Massenphänomenen sah schon Le Bon intuitiv das Wesen der modernen spektakulären Kultur voraus, das Guy Debord sieben Jahrzehnte später als "Spektakel" bezeichnen sollte. Le Bon entwirft in seinen politischen Überlegungen eine Vision, in der der Begriff der Masse nicht im Sinne einer tatsächlichen physischen Ansammlung von Menschen an einem bestimmten Ort zu verstehen ist, sondern im Sinne einer psychologischen oder kulthafter Einheit, die heute in den Medienbildern ihre größten Erfolge feiert. Der Ort des ständigen Aus- und Verhandlungsprozesses ist die

Our notion of globality is decided today in everyday images. Media images influence contemporary identity constructions and determine political, religious, and philosophical public discourses. They push aside the static, still, iconic image and foster "borderless," open works that infiltrate all kinds of visual fields of culture. With a global public sphere now rendered by television and its moving pictures, the manipulative potential of the spoken or written word has been taken over by moving images. In the various "fast" systems of global communication, but also in film and video art, it is the technology that is growing in complexity, not the images. Political or economic agitation is aimed less and less at rational individuals, and instead addresses the programmed masses, which it floods with standardized images rather than reasoned arguments. While considering the basic conditions of mass phenomena, Le Bon already intuitively foresaw the nature of the modern "spectacular culture," something Guy Debord, seven decades later, was to call "spectacle." In his political ideas, Le Bon develops a vision in which the term "masses" does not denote a real and physical gathering of people in one particular place, but a psychological or cult-like standardized unit that, today, celebrates its greatest successes in media images. The place where the continuous negotiation process occurs is media communication, which is all too often charged with

mediale Kommunikation, die allzu oft mit affektiven Vorstellungen über "Uns" und die "Anderen", über das Eigene und das Fremde aufgeladen wird.

Offizielle Zahlen sprechen davon, dass heute 250 Menschen über die Hälfte der weltweiten Besitztümer verfügen. Sie beherrschen mit wenigen gigantischen Medienkonzernen die Bilder der Massenkulturen, sichern sich wie Bill Gates weltweite Bildrechte im großen Stil und vermögen dann die Klaviatur der Medien perfekt zu intonieren. Die Videokünstlerin Candice Breitz gibt diesbezüglich in ihrer Arbeit *Karaoke* (2000) zu bedenken, dass mit "We are the World"-Universalismus oder "Benetton-Utopismus" mehr auf dem Spiel steht als ein gemeinsamer Konsum, der viele gesellschaftliche Werte durch perfektes "branding" ausklammert.¹

Wahrnehmung

Mit der Hervorhebung des vielgestaltigen Charakters von Visualität wirkt das Bildverständnis zeitgenössischer Künstler auf die postkoloniale Theoriebildung ein, die auch für eine medienanthropologische Begründung des globalen Cyberspace wichtig erscheint. Roland Robertson hat in seinem Buch *Globalization* von 1992 richtig erkannt, dass die Globalisierung es ermöglicht, das Partikulare universell und das Universelle partikular werden zu lassen.² Aus der Distanz von etwas mehr als zehn Jahren ließe sich Robertsons These dahingehend spezifizieren, dass das komplexe Leben der spätmodernen Gesellschaften jeden Betrachter von Kunst dazu auffordert, den lokalen Kontext im globalen Zusammenhang zu analysieren – und umgekehrt. Dabei sollte man sich allerdings hüten, nicht wieder in die Falle westlichen Denkens zu tappen, wie dies etwa, stellvertretend für viele andere, der berühmte Kunstwissenschaftler Peter Burke tut. Er hebt in seiner Untersuchung über den "kulturellen Austausch" die Folgen der Globalisierung für die Kultur hervor.³ Dabei beschränkt er sich allerdings ausschließlich auf die Folgen für die westliche Kultur und unterlässt es aufzuzeigen, dass die westlichen Sprachbilder und Symbole keineswegs universale Gültigkeit haben.

Der Radikalität der globalen Bilderfahrung, die den üblichen Werkbegriff der Kunst schon längst aus den Angeln gehoben hat, kann die neue Bildwissenschaft bis heute nicht folgen. Dies umso mehr, als sich gezeigt hat, wie westliche Institutionen Kunstwerke nach ihren Spielregeln generieren, die vom nichtwestlichen Betrachter keineswegs immer als solche gesehen werden. Ein Kunstwerk braucht wie ein Zeichen einen ikonologischen Kontext, um verstanden zu werden oder um überhaupt Kunstwerk zu sein.

Im Dialog der Kulturen konstruiert die Kunsttheorie immer noch einen Gegensatz von westlicher und nichtwestlicher Kunst. Insbesondere die Kunstgeschichte ist gefragt, ihren vorherrschenden wirren Exotismus aufzugeben, der im Umkreis einer unkritischen Primitivismusdebatte immer noch Essentialismen und widersprüchliche anthropologische, soziologische und ästhetische Diskussionen über "das Andere" produziert. Postmoderne, Feminismus, Multikulturalismus, Postkolonialismus oder Globalismus, die das Vokabular der sozialen, politischen und kulturellen Veränderungen der Gegenwart analysiert und geprägt haben, sollten wie die Diskussionen von Jean-François Lyotard, Linda Hutcheon, Edward Said, Fredric Jameson, Homi Bhabha oder Gayatri Spivak nicht nur in die neue kulturelle Praxis, sondern auch in die akademischen Diskurse Einzug halten.

Die feinen Unterschiede

Die Bilderreservoirs, die Migranten und nomadische Künstler als Erinnerung mit sich tragen, rücken in den letzten Jahren in den Fokus der Aufmerksamkeit. So kann etwa der Kameruner Blaise Bang die Probleme von Rassismus, Gewalt, Alkoholismus, Prostitution und AIDS erstmals aus der Distanz beschreiben, nachdem er Afrika verlassen hat. Stacheldraht und Gitterfenster wandeln sich zu Symbolen für das Gefangensein des Menschen in seiner Existenz und zeigen ihn in den Grenzen seiner Freiheit.

Bezeichnete Paul Gilroy in seiner berühmten Streitschrift *Black Atlantic* die kulturübergreifenden Handelswege der vergangenen Jahrhunderte als wichtigsten Faktor von kultureller Identitätsbildung, so organisieren

emotional concepts about "Us" and "the Others," the native and the foreign.

Official figures tell us that 250 people now own more than half of all property worldwide. With a few gigantic media corporations, they control the images of the mass cultures, secure international image copyrights in a big way, like Bill Gates, and are then in a perfect position to work the entire gamut of the media. In her work *Karaoke*, the video artist Candice Breitz draws attention to the fact that there is more at issue in "We-are-the-World" universalism or "Benetton utopism" than joint consumption which excludes many social values through perfect "branding".¹

Perception

With its emphasis on the varied character of visuality, the concept of image held by contemporary artists impacts on post-colonial theorization, which also seems important for an explanation of global cyberspace based on media anthropology. In his book *Globalization* (1992), Roland Robertson rightly recognizes that globalization allows the particular to become universal and the universal to become particular.² A little more than ten years later, Robertson's theory could be made more specific by saying that the complex life of late modern societies calls on those viewing art to analyze the local context within the global one – and vice versa.³ However, one should avoid falling again into the trap of a Western manner of thinking, as the famous art researcher Peter Burke – as one example among many – does. In his analysis of the "cultural exchange", he stresses the consequences of globalization for culture. However, he limits himself solely to the consequences for Western culture, and omits to show that Western discursive images and symbols by no means possess universal validity.

Even today, the new image science cannot keep up with the radical global experience of images that long ago completely revolutionized the conventional work-concept of art – all the more so, because it has become apparent how Western institutions generate art works according to rules that are not always considered as such by non-Western viewers. Like a sign, an art work needs an iconological context to be understood, or even to constitute an art work at all.

Within the dialogue of the cultures, art theory still constructs a difference between Western and non-Western art. Art historians in particular need to abandon their confused exotism that, in the context of an uncritical debate on primitivism, still produces essentialisms and contradictory anthropological, sociological, and aesthetic discussions about "the Other". Postmodernism, feminism, multiculturalism, post-colonialism or globalism, which have analyzed and dominated the vocabulary of the social, political and cultural changes of the present day, should, like the discussions by Jean-François Lyotard, Linda Hutcheon, Edward Said, Fredric Jameson, Homi Bhabha or Gayatri Spivak, not only be taken up by the new cultural practice, but also by academic discourses.

The subtle differences

The image stores that migrants and nomadic cultures carry with them as memories have become a focus of attention over the past few years. For example, Blaise Bang from Cameroon can only describe the problems of racism, violence, prostitution, and AIDS from a distance, after he has left Africa. Barbed wire and barred windows turn into symbols of the imprisonment of the human individual within his own existence, and show him inside the limits of his freedom.

Whereas Paul Gilroy, in his famous polemic *Black Atlantic*, called the cross-cultural trade routes of the past centuries the

sich heute die Transfers von identitätsstiftenden Bildern in den Medien.⁴ Im Gegensatz zu den herkömmlichen Medien ermöglichen die digitalen interaktiven Medien Kommunikationsräume, die nicht mehr an eine körperliche Präsenz gebunden sind. Sie führen uns vor, wie die Grenzen der Kunst zwischen einer vermeintlichen Materialität der lokalen Lebenswelt und der globalen Imagination verschwimmen.⁵

Digitale Bilder als Informationsträger erzeugen vor allem in Afrika neue Wahrnehmungsweisen und Erinnerungsmedien und setzen damit Veränderungen in Gang, wie sie sich ähnlich auch in Europa vollzogen haben. Das Schlagwort "Crossover" als global fluktuierende Strategie, das in der zweiten Hälfte der 90er-Jahre seine glanzvolle Karriere in Europa feierte, breitet sich schnell über den Kontinent aus. Prägende Samplings, die enge Verbindung von Popmusik, Bildkunst und Subkultur⁶, verändern visuelle Welten in zahlreichen afrikanischen Ländern noch einmal enorm. Das globale Bildsystem speist sich aus den verschiedenen MTV-Sendern ebenso wie aus der Mode- und Werbeindustrie, und zwar auf allen Ebenen – vom Design über die fotografische Präsentation bis zu den Extravaganzen des Laufstegs und der Music-Clips. Implantierte Bilder, Motive und Symbole wirken auf die zeitgenössische Literatur und den popkulturellen Alltag, dessen visuelle Veränderung mit der Medienerfahrung Hand in Hand geht.⁷ In den Entwürfen und Selbststilisierungen der afrikanischen Musikvideo-Kultur (MTV Afrika) konzentrieren sich internationale Ikonen wie Nelson Mandela, Michael Jackson oder der "HipHop-König Africaa Bambaataa". Vor allem in der afro-amerikanischen Jugendkultur spielen Videoclips, die ihn thematisieren, eine wichtige Rolle. In den Internetcafés, die natürlich auch in Afrika boomen, werden diese Clips heruntergeladen und verbreitet.

Authentizität

Ihre auf den jeweiligen Kontinent ihrer Verbreitung zugeschnittenen Stil- und Formsprachen formen exemplarisch jenen geheimnisvollen Ort mit, den Homi Bhabha den "Dritten Ort" nennt. Das Aufeinanderprallen von verschiedenen kulturellen Einflüssen findet laut Bhabha vor allem jenseits nationaler Identitäten in jenem Zwischenraum "in-between" statt, der den gesellschaftlichen Status so genannter Minderheiten kennzeichnet und von dem ausgehend eine Geschichte erinnert, erzählt oder geschrieben werden könne. Seine grundlegende These zeigt, dass es in Zeiten rasanter Veränderungen unmöglich ist, sich einer kulturellen Authentizität zu versichern. Bhabha bezeichnet diesen Vorgang ausdrücklich nicht als Verlust sondern bewertet das Phänomen kultureller Hybridität im Sinne einer positiven Utopie.⁸

Die gesellschaftliche Artikulation von Differenz, von der er spricht, ist seiner Meinung nach aus der Minderheitenperspektive ein komplexes, fortlaufendes Verhandeln, welches versucht, kulturelle Hybriditäten zu autorisieren, die in Augenblicken historischen Wandels aufkommen. Bhabha veranschaulicht in seiner Analyse, dass die Bewohner des "Dritten Ortes" kulturelle Authentizität als "Exotensehnsucht" eines westlichen Publikums ablehnen. Hierin sieht er auch die Begründung für die Entstehung der distanzierten ironischen Bildsprachen asiatischer, indischer oder afrikanischer Künstler.

Eindrückliche Fotoserien südafrikanischer Lebensrealitäten von Santu Mofokeng, Ruth Motau oder David Goldblatt stellen dann auch die Auswirkungen postmoderner Unterhaltungsindustrien in den Fokus der Aufmerksamkeit. Die politische Sichtweise der Künstler ermöglicht, den Prozess des kulturellen Austauschs mit seiner unaufhörlichen Dynamik und seinen vielfältigen Ausrichtungen eher als Angelegenheit des permanenten Aushandelns denn der einseitigen Einflussnahme zu verstehen. Künstler wie das "Raqs Media Collective" benutzen dafür Internetplattformen wie "SaraiNet" als Präsentationsorte ihrer Interventionen im urbanen und globalen Kontext.

Einen anderen Weg der persönlichen Befragung und der Reflexion der Kulturen im eigentlichen Sinne mit den Themen Rassismus, Identität und Globalisierung schlägt Ingrid Mwangi mit ihrer Videoarbeit *Neger* (1999) vor. Das Werk der jungen Künstlerin zeigt ihre Auseinandersetzung mit dem Aussehen als "Neger" sowie den stereotypen Vorstellungen von Exotik. Künstler wie sie, die zwischen der Welt, die sie verlassen haben, und

most important factor in the development of cultural identity, these days the transfer of identity-defining images is organized in the media.⁴ In contrast to the traditional media, the digital, interactive media allow spaces of communication that are no longer tied to a physical presence. They show us how the borders of art between the supposed materiality of the local life-world and the global imagination become blurred.⁵

Particularly in Africa, digital images as carriers of information produce new modes of perception and media of memory, and thus set in motion transformations similar to those that have taken place in Europe as well. The catchword "crossover" as a globally fluctuating strategy, which had a glorious career in Europe in the second half of the nineties, is spreading fast across the continent. Formative samplings, the close connections between pop music, visual art, and sub-culture,⁶ are causing visual worlds in many African countries to undergo an enormous change once more. The global system of images is sustained by the different MTV channels, as well as by the fashion and advertising industry, at all levels: from design and photographic presentation to the extravagances of the catwalk and music clips. Implanted images, motifs, and symbols impact on contemporary literature and on everyday pop-cultural life, whose visual transformation proceeds conjointly with the media experience.⁷ The designs and self-stylizations of African music-video culture (MTV Africa) focus on international icons like Nelson Mandela, Michael Jackson, or the "hip-hop king Africaa Bambaataa". Especially in the Afro-American youth culture, video clips about him play an important role. In Internet cafés - which are also flourishing in Africa, of course - these clips are downloaded and distributed.

Authenticity

Their stylistic and formal language, tailored to whatever continent they are being distributed on, help shape the mysterious location that Homi Bhabha calls the "third space." According to Bhabha, the collision of different cultural influences takes place chiefly outside of national identities, in the "in-between" space that characterizes the social status of so-called minorities and that can be used as a point of departure for remembering, narrating, or writing history. His basic theory shows that, in times of rapid change, it is impossible to secure cultural authenticity. Bhabha expressly does not refer to this process as one of loss, but sees the phenomenon of cultural hybridity in the sense of a positive utopia.⁸

In his opinion, the social articulation of difference of which he is speaking is, from the point of view of the minorities, a complex, ongoing process of negotiation aimed at authorizing the cultural hybridities that emerge in moments of historical change. In his analysis, Bhabha demonstrates that the inhabitants of the "third space" reject cultural authenticity as a "desire for the exotic" on the part of a Western audience. He sees this as also being behind the formation of the detached, ironic imagic languages used by Asian, Indian, or African artists.

Striking series of photographs by Santu Mofokeng, Ruth Motau or David Goldblatt showing the realities of life in South Africa draw attention also to the consequences of post-modern entertainment industries. The political approach of the artists makes it possible to see the process of cultural exchange, with its unceasing energy and its many different forms, as a process of permanent negotiation rather than of one-sided influence. Artists like the "Raqs Media Collective" use Internet platforms like "SaraiNet" as venues for presenting their interventions in the urban and global context.

In her video work *Neger* (1999), Ingrid Mwangi proposes another method of personal interrogation and the reflection of the cultures in the real sense with the themes of racism, identity and globalization. This young artist's work shows her exploration of what it is to look like a "nigger" and of stereotype concepts of the exotic. Artists like her, who move back and forth between the world they have left and the "third space" they have themselves chosen, inevitably tear media images from their traditional contexts. For her film *Out of Blue* (2002), made for Documental1, Zarina Bhimji, who has lived in England since 1974, even returned to Uganda in order to confront herself with the im-

dem selbstgewählten "dritten Ort" pendeln, lösen Medienbilder zwangsläufig aus ihren traditionellen Kontexten. Für ihren Film *Out of Blue* (2002), der für die Documenta11 entstanden ist, kehrt auch Zarina Bhimji, die seit 1974 in England lebt, nach Uganda zurück, um sich selbst mit der Unmöglichkeit zu konfrontieren, über das zu berichten, was geschehen ist. Bhimji entfernt sich vom Uganda ihrer Kindheit, von seiner Architektur, seinen Flughäfen und Friedhöfen, den Militärbaracken, Arrestzellen und Gefängnissen aus der Zeit von Idi Amins Terrorregime. Mit ihren sorgsam komponierten Bildern flicht Zarina Bhimji ein Netz aus erinnerten und gegenwärtigen Bildern, die im Gefüge von Zeit und Raum sowie den Erfahrungen härtester Wirklichkeit an unser Bewusstsein appellieren.⁹

Pascal Tayou oder Bili Bidjocka zeigen in Malerei und Installationen kulturelle Metaphern, die von ihren ursprünglichen Bezügen durchdrungen sind, ohne jedoch einem wie immer gearteten Bild von "Afrikanität" zu entsprechen. Ihre "Bilder" stammen stattdessen aus Versatzstücken eines lokalen Labyrinths der Entwurzelung. Kendell Geers macht seit den späten achtziger Jahren auf oft kontroverse Weise sichtbar, wie die Bilder der lokalen Kultur ihren Ort in einer globalen Kunstpraxis finden. Mit Hilfe reduzierter Eingriffe in institutionelle Rahmenbedingungen deutet Geers in seinen raumfüllenden Installationen ein breites Spektrum symbolischer und konkreter Handlungen sowohl als Gesten direkten politischen Widerstands im Lokalen als auch als Aneignungsversuche konzeptueller Traditionen der Moderne im Globalen. Der Künstler versucht, den westlichen Kunstbegriff zu unterlaufen und dennoch die direkte Beteiligung des Betrachters zu gewinnen. Seine Arbeit für die Documenta11, *Suburbia* (1999), zeigt eine Serie von Fotografien, die die Absperrungen und Sicherheitsvorkehrungen privater Wohnhäuser in Johannesburg dokumentieren, "wo sich Menschen dadurch beschützen, dass sie Gefängnisse errichten, in denen sie sich zu einer lebenslänglichen Haftstrafe verurteilen, die sie Freiheit nennen" (Geers).¹⁰ "Huit Facettes", ein Kollektiv bildender Künstler aus Senegal, spitzt den Konflikt "global" versus "lokal" dahingehend zu, dass es prozessuale soziale Aktionen in Form von Workshops in die "globale" Kunstwelt überträgt und dabei die Vielfalt individueller Zeitlichkeiten zwischen den Welten bestehen lässt.

Die zeitgenössischen Künstler entgehen so der Vereinnahmung durch westliche Kulturwissenschaftler, die die Ströme der Globalisierung nur in eine Richtung fließen sehen, nämlich von West nach Ost oder vom Zentrum in die Peripherien. Die Tatsache, dass sich internationale Kunstwerke weder stilistisch noch national verorten lassen und durch den Antagonismus von Einheit und Chaos bestimmt sind, entmacht die fragwürdigen Kategorien einer rein westlichen Kunstgeschichte. Die kulturelle Praxis sucht bewusst Klischees ihrer traditionellen Heimatorte auf, um sie anschließend ironisch zu brechen und mit westlichem "Kulturgut" zu vermischen. Die Künstler integrieren nicht nur einfach Lokales in das Globale, sondern potenzieren die Kraft lokaler Ausdrucksformen und exportieren Wissen, indem sie sich die Mechanismen der globalen Moderne nutzbar machen. Sie weisen den westlichen Ethnozentrismus zurück und enthalten sich gleichzeitig einer Ablehnung der Moderne im Namen des Antikolonialismus. So ging es auch der Documenta11 unter Enwezor nicht darum, "Kulturen zu visualisieren", sondern sich der sehr viel interessanteren Frage zuzuwenden, wie man heute "mit kulturellen Differenzen umgehen kann". Natürlich impliziert Enwezor in seinen Ausführungen die Metapher einer Kultur in Bewegung, der das Dauerhafte fehlt, die wie die Migration synonym geworden ist mit der Artikulation und der Überschreitung kultureller Grenzen.¹¹

Kino als kultureller Gedächtnisort

In seiner direkten Auseinandersetzung mit der sozialen Wirklichkeit überträgt das afrikanische Kino die Funktionen traditioneller kultureller Gedächtnisorte auf neue Symbolwelten. Letztere reaktivieren verschüttetes historisches Bewusstsein und verdeutlichen mit Anspielungen auf traditionelle Formen ihren Verlust für die Gegenwart. Das Kino dokumentiert die Erfahrung eines Medienwandels, der das Zusammenleben grundsätzlich irritiert und neues Licht auf gelebte Traditionen wirft. In fast allen afrikanischen Ländern werden neben westlichen Ikonen und Hollywood-Zitaten

possibility of reporting on what has happened. Bhimji distances herself from the Uganda of her childhood, from its architecture, its airports and cemeteries, the military barracks, detention cells and prisons from the time of Idi Amin's regime of terror. With her carefully composed images, Zarina Bhimji weaves a net of remembered and contemporary pictures that appeal to our consciousness within the structure of time and space and experiences of the harshest reality.⁹

In their paintings and installations, Pascal Tayou and Bili Bidjocka show cultural metaphors that are permeated by their original references without corresponding to any picture of "Africanness." Instead, their "pictures" are fragments from a local labyrinth of rootlessness. Since the late eighties, Kendell Geers has been revealing, in an often controversial way, how images of local culture find their place within a global artistic practice. By means of reduced interventions in institutional contexts, Geers interprets, in his room-filling installations, a broad spectrum of symbolic and concrete actions both as gestures of direct political resistance in a local context and as attempts at appropriation of conceptual traditions of modernity in a global one. The artist tries to circumvent the Western concept of art, while still winning the direct participation of the viewer. His work *Suburbia* (1999), for Documenta11, shows a series of photographs that record the barriers and security measures employed in private homes in Johannesburg, "where people protect themselves by putting up walls in which they condemn themselves to a life imprisonment they call freedom" (Geers).¹⁰ "Huit Facettes," a collective of artists from Senegal, highlights the conflict of "global" versus "local" by transferring processual social actions in the form of workshops into the "global" world of art, thus retaining the variety of individual chronologies between the worlds.

Contemporary artists thus elude being taken over by Western cultural studies experts who see globalization as flowing only in one direction, namely, from West to East or from the centre to the periphery. The fact that international works of art cannot be localized either stylistically or nationally and are determined by the antagonism of unity and chaos makes invalid the questionable categories of a purely Western art history. The cultural practice deliberately takes up clichés of its traditional locational roots in order to subject them to ironic diffraction and blend them with Western "cultural assets." The artists do not just integrate the local into the global, but use the mechanisms of global modernity to increase the power of local forms of expression and export knowledge. They reject Western ethnocentrism but, at the same time, abstain from rejecting modernity in the name of anti-colonialism. Thus, the Documenta11 under the curatorship of Enwezor was not about "visualizing cultures;" instead, it addressed the much more interesting question of how "to deal with cultural differences" today. Of course, in his explanations, Enwezor implied the metaphor of a culture in motion that lacks permanency, and that, like migration, has become synonymous with the articulation and the transgression of cultural borders.¹¹

Cinema as a place of cultural memory

In its direct engagement with social reality, African cinema transfers the functions of traditional places of cultural memory to new worlds of symbols. These latter reactivate submerged historical awareness and use allusions to traditional forms to make clear how these have been lost to the present day. The cinema documents the experience of a media transformation that fundamentally disrupts coexistence and casts a new light on lived traditions. In almost all African countries, the great symbols and stars of Indian cinema are admired alongside Western icons and Hollywood quotes. For example, Jean-Pierre Bekolodeals from Cameroon reflects on the meaning of the flood of Western images

auch die großen Stars und Symbole des indischen Kinos verehrt. So denkt der Kameruner Jean-Pierre Bekolodeals über die Bedeutung westlicher Bilderfluten im afrikanischen Kontext nach und lehnt nationalistisch geprägte Varianten des afrikanischen Kinos ab. Er reflektiert die neuen und anderen Arten des Zusammenlebens, die in den Mythen, Kulturen und der Religiosität machtvollen Potentiale entfalten. Ob die afrikanische Kunst und der Film überhaupt Gegenbilder zu den westlich inspirierten hervorbringen können oder sollen, fragt Nwachukwu Ukadike skeptisch in seiner Publikation *Black African Cinema*. Manthia Diawaras große Untersuchung *African Cinema – Politics and Culture* demonstriert, wie die Ikonographie amerikanischer Filme schon in die Inszenierung afrikanischer Studiofotografie Einzug hielt und die interne Struktur des kulturellen Gedächtnisses sich der westlichen Medien annähert.¹²

Der Versuch, autonome oder dokumentarische Bilder zu entwickeln, motiviert die ersten Ansätze von Videokunst in Afrika, wie sie mit der senegalesischen "Le Groupe Amos" auf der Documenta11 vertreten war.¹³ "Le Groupe Amos" thematisiert das Dilemma, inwieweit man für das einheimische Publikum produzieren kann, ohne die internationale Kunstinfrastruktur aus den Augen zu verlieren. Mit ihrer Kraft, Originalität und dem Willen zur Teilhabe an einer technischen Zukunftskultur kritisieren aber auch sie den speziell im Westen verbreiteten Exotismus, der im Zuge der Globalisierung zwar ein neues Gesicht erhält, aber im Kern in einer ethnozentristischen Kategorisierung verhaftet bleibt.¹⁴

Enträumlichung als zentrale Kraft der Moderne fordert Filmemacher wie bildende Künstler zu neuen Modellen heraus. Beide beschäftigen sich mit "lokalen" Identitäten und universalen Voraussetzungen ihrer Tätigkeit. Die notwendige Verbindung von lokalen Identitätsmustern und moderner Weltbürgerschaft interpretieren die Künstler als wichtigste Herausforderung. Die Frage nach der Inszenierung kultureller Identität in den Medien wird zeitgenössischen Künstlern deshalb weltweit zur kritischen Diskursmöglichkeit, die das heterogene Gewebe der globalen Medienwelt analytisch durchdringt und sich keineswegs auf das Lokale beschränkt.¹⁵

within the African context and rejects variants of African cinema with a national tendency. He reflects the new and different kinds of coexistence that are developing a powerful potential in myths, cults, and religiosity. Can or should African art and film produce counter-images to those that are Western-inspired? asks Nwachukwu Ukadike sceptically in his publication *Black African Cinema*. Manthia Diawara's wide-ranging analysis *African Cinema – Politics and Culture* demonstrates how the iconography of American films has already entered African studio photography and how the internal structure of the cultural memory is drawing closer to that of Western media.¹²

The attempt to develop autonomous or documentary images is the motivating force behind the first efforts in the field of video art in Africa, as represented by the Senegalese "Le Groupe Amos" at Documenta11.¹³ "Le Groupe Amos" addresses the dilemma of to what extent it is possible to produce for the local audience without losing sight of the international art infrastructure. With their energy, originality, and will to participate in a technological future culture, they also, however, criticize the exotism that is prevalent especially in the West, which, in the course of globalization, has been given a new face, but at heart still cleaves to ethnicistic categorization.¹⁴

The central force of modernity, despatialization, is a challenge for both filmmakers and artists. Both are concerned with "local" identities and the universal prerequisites for their activities. The artists see the necessary combination of local patterns of identity with modern "world citizenship" as being their most important task. Among contemporary artists all over the world, the issue of the presentation of cultural identity in the media has therefore become an opportunity for a critical discourse that analytically penetrates the heterogeneous structure of the global media world, and is by no means limited to the local.¹⁵

1 Vgl. Candice Breitz: *Karaoke 2000*, in: *Das Lied von der Erde*, Ausst.-Kat. Kassel 2000, S. 52f.

2 Vgl. Roland Robertson: *Globalization. Social Theory and Global Culture*, London 1992

3 Vgl. Peter Burke: *Kultureller Austausch*, in: *Burke: Kultureller Austausch*, Frankfurt/Main 2000, S. 9-40; vgl. auch Joachim Matthes (Hg.): *Zwischen den Kulturen? Die Sozialwissenschaften vor dem Problem des Kulturvergleichs*, Göttingen 1992

4 Vgl. Paul Gilroy: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge 1992

5 Elisabeth Bronfen/Benjamin Marius: *Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte* (1997), in: Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius und Therese Steffen (Hg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen, S. 1-30

6 Vgl. Bd. 134 des Kunstforums International (Mai bis September 1996) oder *Make it Funky – Crossover zwischen Musik, Pop, Avantgarde und Kunst*, Köln 1998

7 Vgl. Nwachukwu Frank Ukadike: *African Video-Films: An Alternative Reality*, in: *Correspondence. An International Review* 1, Fall 2001, S. 1 - 11; vgl. auch Ders.: *African Video*, in: Imruh Bakari und Mbye B. Cham (Hg.): *African Experiences of Cinema, Reclaiming Images of Women in Films from Africa and the Black Diaspora*, London 1996, S. 14

8 Vgl. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, London/New York 1994

9 Vgl. hier die offizielle Website der Documenta11: www.documenta11.de

10 Ibidem

11 Vgl. Jan Engelmann (Hg.): *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies Reader*, Frankfurt/Main 1999

12 Manthia Diawara: *Talk of the Town: Seydou Keita*, in: Olu Oguibe/Okwui Enwezor (Hg.): *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, London 1999, S. 236 f.

Dieser neuen Tendenz steht eine Typologie der Selbsterfindung gegenüber, wie sie an der über hundertjährigen Geschichte der Fotografie in Afrika abzulesen ist. Die Fotografen Francis K. Honny und James K. Bruce Vanderpuye gehörten wie Nelson Ankruma, Akuamoah Boateng, John Wallace, Gavin, Noha M. Haddad, Nii Yemo Nunu oder Philip Kwame Apagya zu den Ersten, die eine Inszenierung ihres Alltags wagten.

13 Luigi Zanzi, *Disegni Animati: Considerazioni sull'opera fotografica di Philip Kwame Apagya*, in: Kean Etro (Hg.): *Disegni Animati*, Mailand 2000, S. 20

14 <http://www.ib/grip/afri/amos.html>

1 Cf. Candice Breitz: *Karaoke 2000*, in: *Das Lied von der Erde*, exhibition cat. Kassel 2000, p. 52 f.

2 Cf. Roland Robertson: *Globalization. Social Theory and Global Culture*, London 1992

3 Cf. Peter Burke: *Kultureller Austausch*, in: *Burke: Kultureller Austausch*, Frankfurt/Main 2000, pp. 9-40; cf. also Joachim Matthes (Ed.): *Zwischen den Kulturen? Die Sozialwissenschaften vor dem Problem des Kulturvergleichs*, Göttingen 1992

4 Cf. Paul Gilroy: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge 1992

5 Elisabeth Bronfen/Benjamin Marius: *Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte* (1997), in: Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius und Therese Steffen (Ed.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen, pp. 1-30

6 Cf. Vol. 134 of the Kunstforum International (Mai to September 1996) or *Make it Funky – Crossover zwischen Musik, Pop, Avantgarde und Kunst*, Köln 1998

7 Cf. Nwachukwu Frank Ukadike: *African Video-Films: An Alternative Reality*, in: *Correspondence. An International Review* 1, Fall 2001, pp. 1 - 11; cf also: *African Video*, in: Imruh Bakari and Mbye B. Cham (Ed.): *African Experiences of Cinema, Reclaiming Images of Women in Films from Africa and the Black Diaspora*, London 1996, p. 14

8 Cf. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, London/New York 1994

9 Cf. the official Website of Documenta11: www.documenta11.de

10 Ibidem

11 Cf. Jan Engelmann (Ed.): *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies Reader*, Frankfurt/Main 1999

12 Manthia Diawara: *Talk of the Town: Seydou Keita*, in: Olu Oguibe/Okwui Enwezor (Ed.): *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, London 1999, p. 236 f. This new tendency is opposed by a typology of self-invention that can be seen throughout the over one hundred-year-old history of photography in Africa. The photographers Francis K. Honny and James K. Bruce Vanderpuye, like Nelson Ankruma, Akuamoah Boateng, John Wallace, Gavin, Noha M. Haddad, Nii Yemo Nunu, and Philip Kwame Apagya, were among the first that dared to depict their everyday life.

Lydia Hausteин

seit vielen Jahren Lehraufträge für Kunstgeschichte, Ethnologie und Medientheorie in Göttingen, Karlsruhe und Berlin, unterrichtet zurzeit als Professorin an der HfG Weißensee, Berlin; nach langjährigen Forschungsreisen rund um den Globus dann Leiterin des dreijährigen internationalen Forschungsprojekts "Globale Ikonen - Inszenierung kultureller Identität in den Medien" (gefördert von der Volkswagen-Stiftung); Überlegungen zur "Videokunst" wurden soeben im Beck-Verlag München unter dem gleichnamigen Titel veröffentlicht; Veröffentlichungen von Texten zur zeitgenössischen Kunst durch die Akademien der Wissenschaften in Kopenhagen und Wien sind in Vorbereitung; weitere Forschungsschwerpunkte: "Cultural Heritage - National Heritage".

Lydia Hausteин <lydiahausteин@web.de>

spent many years teaching history of art, ethnology and media theory at the Universities of Göttingen, Karlsruhe and Berlin; currently professor at the HfG Weißensee, Berlin; after many expeditions around the world she became the director of a three-year research project called "Global icons - how cultural identity is rendered in the media" (funded by the Volkswagen Foundation); her thoughts on "Videokunst" (video art) were published only recently by Beck Verlag Munich under the same title; the publication of texts on contemporary art funded by the academies of science in Copenhagen and Vienna is in progress; other research topics: "Cultural Heritage - National Heritage."

Lydia Hausteин <lydiahausteин@web.de>

re<lokal>isierung "Unsichtbare Grenzen" Dienstag 6.5.03 12.30 Uhr Gloria

Zusammengestellt und präsentiert von Pimpaka Towira

Curated and presented by Pimpaka Towira

Unsichtbare Grenzen Invisible Boundaries

Kürzlich, es war genau einen Tag vor dem chinesischen neuen Jahr, machten Berichte über anti-thailändische Unruhen in der kambodschanischen Hauptstadt Schlagzeilen und schockierten sowohl mich als auch viele andere ThailänderInnen. Die Unruhen waren eine Reaktion auf Berichte einiger kambodschanischer Zeitungen, die behaupteten, ein thailändischer Soapstar habe gesagt, Kambodschas wichtigste kulturelle Stätte, der Angkor Wat Tempel, gehöre zu Thailand.

Auf dem Titelfoto einer Zeitung war ein Khmer-Student mit brennender thailändischer Flagge in der Hand abgebildet, und ich konnte den Hass in seinen Augen sehen - den Hass einer Nation. Plötzlich gingen mir viele Fragen durch den Kopf. "Wie kann so etwas heutzutage überhaupt noch passieren?" Und dann wurde mir klar, dass es in allen benachbarten Ländern hinter der sichtbaren Grenze immer auch eine unsichtbare Grenze gibt.

Es scheint, als habe die Schaffung von Hightechinformationssystemen in der modernen Welt die Entfernungen zwischen verschiedenen Territorien verringert. Wir merken gar nicht, dass wir ständig dem Eindruck unterliegen, zur gleichen Zeit am selben Ort zu leben - mit anderen Worten, in einer grenzenlosen Welt. Geografisch ist es einfacher geworden, territoriale Grenzen zu überschreiten. Wer wir sind, wie wir aussehen, was für eine Sprache wir sprechen, definiert sich auf lokaler Ebene. Was wir dabei nicht bedacht haben, ist, dass die Erinnerungen der Vergangenheit und der sich verändernde Raum wiederum eine Grenze markieren, eine Grenze jenseits von Raum und Zeit, eine Grenze, an der sich viele Gefühle teilen - eine ungesehene Grenze, verborgen tief im Inneren eines jeden Individuums.

"Wenn Geografie Geschichte ist, welche Art von Gefühlen bewirken Veränderungen auf der Landkarte bei den Menschen, die dort leben? Wie verhält sich das physische 'Leben' an einem bestimmten Ort zu dem 'Erleben' innerer Erfahrungen, von Gefühlen und Erinnerungen?" (Minato Chihiro: *Where the Invisible Lives*, in: *Serendipity: Photography, Video, Experimental Film and Multimedia Installation from Asia* (2000), S. 120).

In diesem Programm möchte ich das Publikum dazu einladen, anhand von vier Kurzfilmen von vier KurzfilmregisseurInnen aus Singapur, Malaysia, Thailand und Vietnam diese Beziehungen auf verschiedenen Ebenen zu ergründen.

Recently, one day before Chinese New Year, I, like other Thai people, was shocked by front page reports that anti-Thai riots had ripped through the Cambodian capital. The rioting had been sparked by several Cambodian newspapers alleging that a Thai TV soap star had said that the Angkor Wat temple complex, Cambodia's top cultural icon, belonged to Thailand.

Looking at the front page photo of a Khmer student cheerfully brandishing a burning Thai flag, I could see hatred in his eyes - the hatred of a nation. Questions surged through my mind. "How could something like this happen in this day and age?" And then I realized that there is an invisible boundary behind the visible border line between neighbouring countries.

It seems that in the modern world, the creation of high-tech information systems has diminished the distance between territories. Without noticing, we think that we live at the same time, and in the same space - in other words, that there is no boundary. Geographically, we can cross territorial borders more easily. Locally, we have identified who we are, what we look like, what kind of language we speak. But we haven't taken into account that there is a line drawn through past memories and shifting space, a line beyond time and space, a line dividing many feelings - an unseen line hidden deep within each individual.

"If geography is history, what sorts of memories are created for the people living there by the changing map? What is the relationship today between 'living' physically in a certain place and 'living' in terms of inner experiences, including feeling and memory?" (Minato Chihiro: *Where the Invisible Lives*, in: *Serendipity: Photography, Video, Experimental Film and Multimedia Installation from Asia* (2000), p. 120).

In this program, I would like to invite viewers to explore these relationships on different levels through four short films created by four filmmakers from Singapore, Malaysia, Thailand and Vietnam.

Lost

Malaysia 2002
10', DV/PAL

Regie Amir Muhammad

2001 wurden mehr als 270.000 malaysische Personalausweise als verloren gemeldet. Dies ist die Geschichte von einem. More than 270,000 Malaysian identity cards were reported missing in the year 2001. This is the story of just one.



15

Singapur 2002
25', 35 mm

Regie Royston Tan

15 basiert auf den Lebensgeschichten dreier unsicherer Jugendlicher, die sich in einer schnelllebigen Gesellschaft auf der Suche nach Identität und Akzeptanz befinden. Das Gefühl des Ausgestoßenseins und der Selbstzerstörung sowie das Verlangen nach weltlichen Vergnügungen sind nichts als Versuche, die eigenen Unsicherheiten zu betäuben. Die Konsequenzen sind für die Teenager oft schmerzlich. Gewalt und Dekadenz dienen als Belohnung, um die eigenen Probleme und gesellschaftlichen Zwänge erträglicher zu machen. Der Kurzfilm, bei dem die Jugendlichen sich selbst spielen, eröffnet dem Publikum eine Seite von Singapur, die vielen bisher unbekannt war. In Singapur wurde 15 verboten. 15 is inspired by the true-life accounts of three troubled youths searching for their self-identity and acceptance in a fast moving society. Feeling ostracized, self-destructive and seeking worldly pleasures are but advents of numbing these teens' innate insecurities. Often, the consequences for these teens are painful. Violence and decadence are compensatory 'rewards' to relieve themselves of their troubles and societal pressures. A short film acted by the real teens themselves, shows the audience a slice of Singapore many have yet to see. 15 has been banned in Singapore.



Mae ya nang Like the Relentless Fury of the Pounding Waves

Thailand 1995
30', DV/PAL

Regie Apichatpong Weerasethakul

Thailand. An einem heißen Tag erfüllte in einer Kleinstadt eine mysteriöse Radiosendung den Äther. Leben verfangen sich im Hörspiel, den Bildern und dem Film. Dieser experimentelle Dokumentarfilm untersucht auf beschauliche Art und Weise Schwerpunktverschiebungen in Bild und Ton. Die Radiowellen werden von einem Ort zu vielen anderen übertragen und senden so ein melodramatisches Hörspiel aus: Die Meeressäugin - "Seit Jahren wartet sie darauf, sich mit ihrem Geliebten zu vereinen, der einen Schiffsbug beschützt, in dem ihr Geist wohnt." Im Film geht es nicht um die Betonung des Gegensatzes zwischen dem Alltag und den Illusionen des Radios, vielmehr werden Zeit- und Gedächtniswelten nebeneinander gestellt. Fortbewegung (das Auto, das Schiff, das vorbeifliegende Flugzeug) dient dem Film dabei als verbindendes Element, welches beide Welten durchläuft. Thailand, it was a hot day in a small town where a mystic radio filled the air. Lives were trapped in the time of the radio play, of the photograph, and of the film. This experimental documentary leisurely examines the shifting focus of image and sound. The radio waves are transmitted from one place to many others, delivering a melodramatic play, the Sea Goddess - "She has waited for centuries to reunite with her lover who has been protecting a ship's bow, which her spirit inhabits." The film does not intend to emphasize the contrast between the everyday-life and the radio's illusion. Rather, it juxtaposes the time and the memory worlds. The transportation (the car, the ship, the passing plane) in this film is the vehicle that runs through both worlds.



Cover Girl: A Gift from God

Vietnam/USA 2000
18', VHS

Regie Nguyen Tan Hoang

Sie ist mit göttlichem Talent gesegnet und besitzt die unheimliche Eigenschaft, in perfektem Vietnamesisch zu singen. Perfekt imitiert sie die wunderschönen Kadenzen der Sprache und die schwierigen Töne, wobei sie den Liedern ihren ganz eigenen melancholischen Stil verleiht. Dalena, eine blonde, blauäugige, typische weiße Amerikanerin ist gleichzeitig ein vietnamesischer Popstar. Das Video lenkt das Augenmerk auf die unterschiedliche Rezeption Dalenas durch ihre vietnamesisch-amerikanischen Fans und tut sie somit nicht einfach als ein weiteres Beispiel kultureller Aneignung ab. Gezeigt werden Videoclips, Konzertaufnahmen und Interviews. Im Kontext vietnamesisch-amerikanischer Musikproduktion und des entsprechenden Musikkonsums – ein Kontext, der sich durch das Recycling eines prä-1975-Musicalrepertoires auszeichnet – ermöglicht die Innovation "Dalena" vietnamesischen Musikfans in Amerika einen entspannteren Umgang mit dem Assimilationsdruck, dem sie ständig unterliegen, und reflektiert gleichzeitig ihren Wunsch, die Erinnerung daran aufrechtzuerhalten, was es heißt, VietnamesInnen zu sein und in Amerika zu leben. A gift from God, she possesses the uncanny ability to sing in perfect Vietnamese. She mimics its beautiful cadences and difficult tones and imbues the songs with her very unique signature and melancholy style. Dalena is a blond-haired, blue-eyed, all-American white woman who is also a Vietnamese American pop star. The video resists a simple dismissal of Dalena as yet another instance of cultural appropriation by focusing attention on the complex reception of Dalena by Vietnamese American fans. Using clips from music videos, concert performances, and actual interviews, within the context of Vietnamese-American musical production and consumption – a context marked by a recycling of a pre-1975 musical repertoire – the novelty and innovation of the star-text "Dalena" allows overseas Vietnamese music fans to negotiate the pressures of assimilation and reflects their desire to preserve a memory of what it means to be Vietnamese while living in America.



Pimpaka Towira

Pimpaka Towira wurde 1967 geboren. Sie ist bislang die einzige thailändische Filmregisseurin, die internationale Anerkennung erlangt hat. Seit 1988 hat sie eine Reihe von experimentellen Kurzfilmen gemacht, bei denen es meist um Frauenthemen geht, darunter *Mae Nak*, die Dekonstruktion des bekannten thailändischen Geistermythos "Mae Nak Phra Kanong". Der 1997 produzierte Film wurde beim Image Forum Festival 1998 mit einem Spezialpreis der Jury ausgezeichnet. Im Mai 2001 wurde Pimpaka Towira von den 47. Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen als Jurymitglied eingeladen. Beim 4. Bangkok Film Festival war sie Programmdirektorin. 2003 wurde ihr Spielfilmdebüt *One Night Husband* im Forum der Berlinale gezeigt. Außerdem ist sie als Filmkritikerin, Filmkuratorin und Filmdozentin tätig.

Pimpaka Towira <pmpka@yahoo.com>

Born in 1967, Pimpaka Towira is the only Thai female director to achieve international recognition. Since 1988 she has made a number of experimental short films, mostly depicting women's issues, including, *Mae Nak*, a deconstruction of the popular Thai ghost story "Mae Nak Phra Kanong." Produced in 1997, *Mae Nak*, went on to win a Special Jury Prize at the Image Forum Festival in 1998. Towira was also invited to be a member of the international jury for the 47th International Short Film Festival Oberhausen in May 2001. She was the program director for the 4th Bangkok Film Festival 2001. In 2003, her debut feature, *One Night Husband*, was screened in the International Forum of New Cinema at the Berlin International Film Festival 2003. Apart from filmmaking, she has worked as a film critic, a film curator and a film lecturer.

Pimpaka Towira <pmpka@yahoo.com>

Zusammengestellt und präsentiert von Bady Minck

Curated and presented by Bady Minck

Fenster zur Welt Window on the World

Das Fenster als filmischer Rahmen, als Beobachtungs- und Forschungsstation, als Symbol der Grenze zwischen öffentlichem und privatem Raum. Die Fensterscheibe wird zur Schnittstelle zwischen dem lokalen Unbewegten und dem lokal oder global Bewegten, zwischen der Innen- und Außenwelt, zwischen Vertrautem und Fremdem, dem Eigenen und dem Anderen. Die Kamera funktioniert als Aufzeichnungsgerät, das in einem bestimmten Radius die ablaufenden Ereignisse und deren Struktur dokumentiert. Während David Rimmer auf eine New Yorker Pizzeria blickt, Kurt Kren eine deutsche Landschaft im Wechsel der Jahreszeiten beobachtet und Joyce Wieland von ihrem Loft aus eine belebte Straße erfasst, kommentiert Józef Robakowski den Platz vor seinem Wohnhaus in Lodz: Bilder der unmittelbaren Nachbarschaft, die in der Langzeitbeobachtung, in der Gegenüberstellung, im Schnitt und in der Verfremdung das Vertraute, Alltägliche im Rhythmus der Kader auflösen. Bei Hieronim Neumann kippt der Blick, die Kamera gleitet an den Wänden eines Hauses entlang, um voyeuristisch die BewohnerInnen durch die Fenster zu beobachten und in die geschützten Innenräume selbst einzudringen; Hans Scheuگل setzt die Kamera hinter der Windschutzscheibe eines Autos postiert – ebenfalls in Bewegung, und nicht nur sie: der Innenraum selbst beginnt zu fahren, gleitet als Raumkapsel durch den öffentlichen (globalen) Raum. In Uli Sappoks *Der narrative Film* wird die Glasscheibe zur Mattscheibe und das Fenster zur Oberfläche des TV-Bildschirms, der die Ereignisse des globalen Dorfes in die Wohnzimmer überträgt: ein ultimatives, mediales Fenster zur Welt, ein Fenster, das wie kein anderes das Spannungsverhältnis von Innen und Außen verkörpert.

Lange vor der Erfindung der drahtlosen Bildübertragung, und im Gegensatz zum französischen Königshof (wo Louis XIV im Bett Ministeratssitzungen abhielt), waren die Habsburger die Vorreiter einer Trennung von privatem und öffentlichem Leben, von Repräsentationsraum und Rückzugsgebiet – eine Lebensart, die im restaurativen Biedermeier des 19. Jahrhunderts zum Gebot aller BürgerInnen der k.-u.-k.-Monarchie wurde. Ist das Biedermeier tot oder, im Gegenteil, lebendig wie selten zuvor? Zeugt der globale Siegeszug von Fernsehen, Internet und Satellitentechnik vom Ende oder nur von der Verschiebung der konstruierten Differenz zwischen öffentlich und privat?

The window as a filmic frame, as an observation and research station, as a symbol of the boundary between public and private space. The windowpane becomes an interface between local motionlessness and local or global motion, between the interior and exterior world, between the familiar and the foreign, the native and the Other. The camera functions as a recording device that documents events and their structure within in a specific radius. While David Rimmer looks at a New York pizzeria, Kurt Kren observes a German landscape in the changing seasons, and Joyce Wieland monitors a bustling street from her loft, Józef Robakowski comments on the square in front of his house in Lodz: pictures of his immediate neighbourhood, which, subjected to long-term observation, contrastive juxtaposition, editing, and alienation, lose their familiar, everyday aspect in the rhythm of the frames. In Hieronim Neumann's film, the gaze is reversed; the camera glides along the walls of a house, voyeuristically observing the residents through the windows and even penetrating into the sheltered interiors; Hans Scheuگل also sets the camera in motion (behind the windscreen of a car) – and not just the camera: the interior itself starts to move, glides as a space capsule through the public (global) space. In Uli Sappok's *Der narrative Film*, the pane of glass becomes a focusing screen and the window the surface of a TV screen that relays events from the global village into sitting rooms: an ultimate, medial window on the world, a window that embodies the tension between inside and outside like no other.

Long before the invention of wireless image transmission, and in contrast to the French royal court (where Louis XIV used to hold meetings with his ministerial council from his bed), the Habsburgs were the pioneers of a division between private and public life, the official sphere and the sphere of retreat – a way of life that became a precept for all citizens of the "imperial and royal" (k. u. k.) monarchy in the restorative Biedermeier of the 19th century. Is Biedermeier dead or, on the contrary, as alive as it has ever been? Does the global triumph of television, internet, and satellite technology mean the end of the constructed difference between public and private, or only a shift in it?

1933

Kanada 1967
4', 16 mm

Regie Joyce Wieland

Joyce Wielands Blick aus dem Fenster ihres New Yorker Lofts: Die Aufnahmen einer belebten Straße werden in einem nahezu unmerklichen Loop wiederholt, wobei die Zahl 1933 in das Bild kopiert wird – ein Film über das Verhältnis von Raum und Zeit. Joyce Wieland's view from the window of her New York loft: footage from a busy street repeated in an almost unnoticeable loop, with the date 1933 being copied onto the film – a film about the relationship between time and space.



Real Italian Pizza

Kanada 1970/71
13', 16 mm

Regie David Rimmer

Eine acht Monate lang dauernde Beobachtung jener Pizzeria in Manhattan, die vis à vis von David Rimmers Atelier liegt: die Straße im Schnee, im Sonnenschein, am Tag und in der Nacht; in Pixillation und Doppelbelichtung, belebt und verlassen. The observation of a pizza place in Manhattan opposite David Rimmer's studio over a period of eight months: the street covered in snow, in sunlight, during the day and at night; in pixillation and double exposure, lively and deserted.



31/75 Asyl

Österreich 1975
8'30", 16 mm

Regie Kurt Kren

Ein Film in doppelter Fenstertechnik, aus dem Hausfenster und dem Maskenfenster heraus fotografiert. Kurt Kren hielt sich 1975 einige Monate im Saarland auf, und um die Unbewegtheit des ländlichen Lebens zu überwinden, entwickelte er eine komplizierte Film-Maske mit 21 Fenstern, die er vor seine Kamera spannte. Jeden Tag öffnete er einige Maskenfenster und schloss andere wieder, bis sich die Einheit von Ort und Zeit aufzulösen begann: Das Filmbild zeigt gleichzeitig Sommer und Winter, Regen, Sonnenschein und Schnee. A film shot with a double window technique: through the window of a house and a matte window. In 1975, Kurt Kren spent some time in the Saarland, a region in the West of Germany, and in order to overcome the inertia of life in the country side he developed a complicated film matte with 21 windows which he stretched over his camera. Every day, he opened some of the matte windows while closing others until the unity of time and place seemed to dissolve itself: the image shows summer and winter, rain, sunshine and snow, all at once.



Window

Australien 1978/79
3', 16 mm

Regie Paul Winkler

Re<lokal>isierung im Sinne von Zurück zum Ursprung, zum Entstehungsmoment des Films: *Window* wurde für das Filmfestival Oberhausen realisiert, das mehrere FilmemacherInnen eingeladen hatte, einen Dreiminutenfilm zum Thema "Fenster" zu drehen. Eine Frau bügelt (oder besser: ihre repetitiven Bewegungen lassen das Bügeln erahnen) und blickt dabei immer wieder aus dem Fenster. Die Kamera zeigt die Frau von verschiedenen Standpunkten aus und umkreist sie solange, bis das Fenster geöffnet wird ... Re<local>ization in the sense of back to the origins, to the moment the film was made: *Window* was made for the International Short Film Festival Oberhausen which had invited several filmmakers to make a three minute film on the subject "window". A woman is ironing (or rather, it's her repetitive movements that give us the idea she is ironing) and keeps looking out of the window. The camera shows the woman from different points of view and keeps circling her until someone opens the window ...



Blok The Apartment Building

Polen 1982
9', 35 mm

Regie Hieronim Neumann

Wohnblock-Alltag: Ereignisse verbinden sich, die Kamera entfesselt sich ...
The daily routine in a housing estate: events link up, the camera unleashes ...



(Calcutta) GO

Österreich 1993
9', 16 mm

Regie Hans Scheugl

Noch entfesselter: nicht nur die Kamera fährt, der ganze Innenraum fährt mit. Eine sehr flüssige Autofahrt durch eine lange und belebte Straße in Kalkutta. Even more out of control: not just the camera moves, the whole interior space is moving. A very fluid drive along a long and lively street in Calcutta.



Franziska

Österreich/Deutschland 1996
6', 16 mm

Regie Thomas Draschan

Film im Film, drei Mal: das Super-8-Fenster im 16-mm-Fenster im real gefilmten Fenster – durch das Fenster im Fenster im Fenster wird eine junge Frau beim Teetrinken beobachtet. A film within a film, three times: the super 8 frame within the 16 mm frame within a real window frame – through the window in the window in the window we watch a young woman drinking tea.



Der narrative Film The Narrative Film

Deutschland 1988
4', 16 mm

Regie Ulrich Sappok

Eine vom Filmmacher selbst kommentierte Found-Footage-Collage zur Lage der Welt, aus TV-Nachrichtensendungen reflexiv zusammengesetzt. With a found footage collage reflexively compiled from TV news reports the filmmaker himself comments on the state of the world.

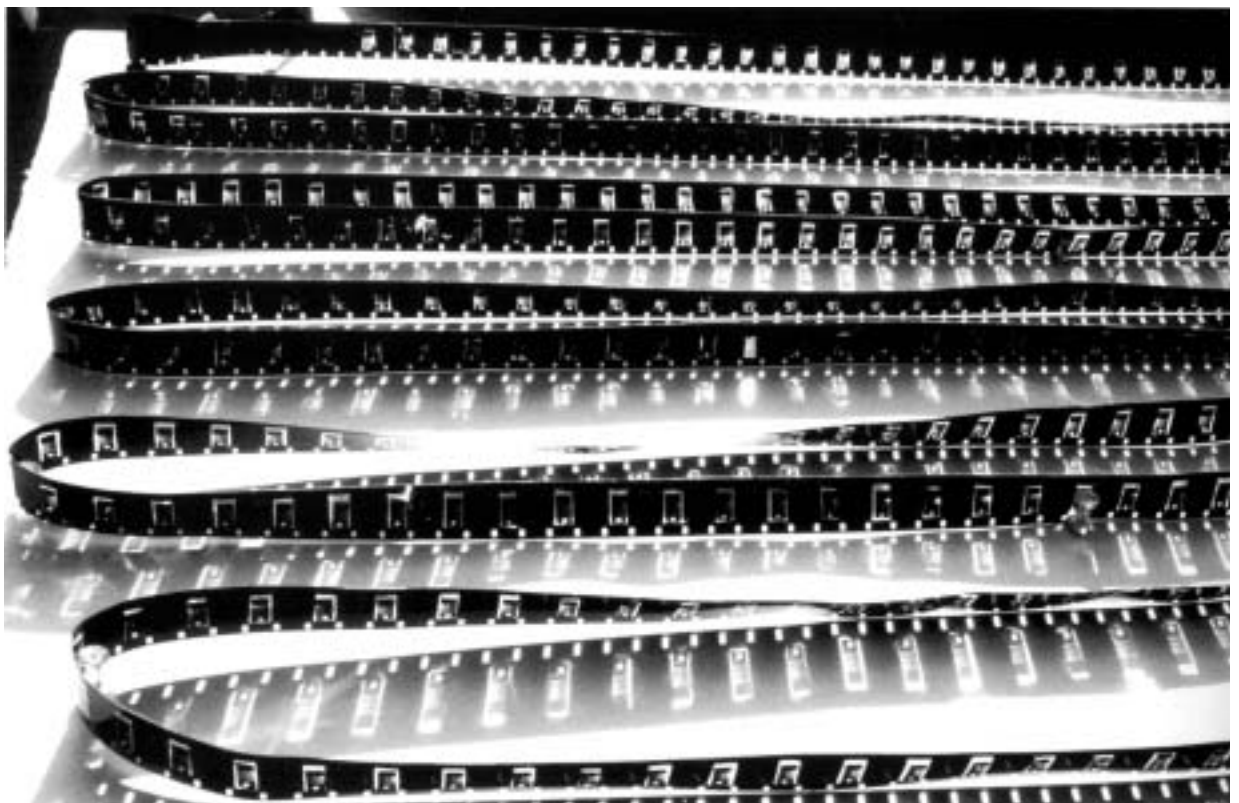


Z mojego okna From My Window

Polen 1999
20', Beta SP/PAL

Regie Józef Robakowski

Ein Fenster-Tagebuch, erstellt über eine Zeitspanne von 20 Jahren, das die Veränderungen des Platzes vor Robakowski's Wohnhaus in Lodz dokumentiert und kommentiert. A window journal made over a period of 20 years, showing the changes of a square in front of Robakowski's house in Lodz, documented and commented on.



Franziska

Eine Kooperation mit dem Siemens Arts Program
Zusammengestellt von Markus Heinzelmann

In cooperation with the Siemens Arts Program
Curated by Markus Heinzelmann

Fünf ortsspezifische Installationen mit Film von Dominique Gonzalez-Foerster, Markus Schinwald, Thomas Steffl, Costa Vece und Albert Weis

Five site-specific installations with film by Dominique Gonzalez-Foerster, Markus Schinwald, Thomas Steffl, Costa Vece and Albert Weis

film<lokal>

Im *Nachruf auf einen Spion* lässt der Romanautor Eric Ambler eine Nebenfigur der Handlung, den jugendlichen amerikanischen Hotelgast Warren Skelton, über die merkwürdige Atmosphäre seines französischen Ferienortes sagen: "Ich weiß nur, daß ich mich genauso fühle, wie ich mich als kleiner Junge bei Einbruch der Dunkelheit gefühlt habe. Es ist wie im Kino, wenn die Lichter langsam verlöschen und man darauf wartet, dass der Film anfängt."¹ Da Ambler den Amerikaner mit einer Portion Sympathie ausgestattet hat, fällt es dem Leser nicht schwer, sich einzufühlen und ein wenig in diese aufregende Stimmung vor dem Beginn eines Films einzutauchen.

Wie alle Romane Amblers, die kurz vor Beginn des Zweiten Weltkriegs geschrieben wurden, handelt auch dieser von der unfreiwilligen, häufig zufälligen Verstrickung des Individuums in die internationalen Ränkespiele um politische Macht und private Vorteile. Ein kleiner Schritt, ein zufälliges Wort, ein Wink oder eine Unterlassung können jederzeit zu Katalysatoren einer Handlungskette werden, die weit über den lokalen Rahmen hinaus katastrophale Wirkungen zeitigt. Die Hauptfigur des Buches, Josef Vadassy, ein junger, in Paris tätiger Sprachenlehrer, der ein paar erholsame Urlaubstage in einem noblen Strandhotel in der Nähe Toulons verbringen will, ist gebürtiger Ungar mit abgelaufenem jugoslawischem Pass. Sein Vater und sein Bruder sind in den politischen Wirren nach dem Ersten Weltkrieg wegen ihres sozialistischen Engagements von der jugoslawischen Polizei erschossen worden. Eine Abschiebung des Staatenlosen in das autoritär regierte Königreich würde dessen sichere Verhaftung und wahrscheinlich auch dessen Tod bedeuten. Mit diesem Druckmittel kann ihn der französische Nachrichtendienst zwingen, alles daranzusetzen, einen Spion zu enttarnen, von dem man nur weiß, dass er im selben Hotel abgestiegen ist. Skelton ist einer der verdächtigen Gäste.

Als der Amerikaner jene beiläufigen Sätze über das Kino spricht, ist die Lage Vadassys verzweifelt. Ihm bleiben nur noch wenige Stunden zur Identifikation jener Person, deren Verhaftung die Vernichtung seiner Existenz verhindern könnte. Wieso also baut der Autor in dieser angespannten Situation jene scheinbar sinnlose, retardierende Passage über die sentimental Erinnerungen eines Hotelgastes ein?

Ambler nutzt mit seinem Einschub auf raffinierte Weise die Kategorie des Dunklen, die Heide Schlüpmann kürzlich als "das vielleicht am wenigsten beachtete Moment des Kinos"² beschrieben hat. Das Dunkel im Kino erzeugt eine Erfahrung des Grauens, das den einzelnen Zuschauer mit der Menge der Kinobesucher verbindet: "Es ist ein abstraktes Dunkel – ähnlich abstrakt wie die Helligkeit des Bewusstseins –, und es verschiebt das Dunkel der äußeren Welt des Filmemachers auf das innere Dunkel des Publikums."³

Schon Siegfried Kracauer hat in seiner *Theorie des Films*⁴ dieses Dunkel als ein Moment der Hoffnung beschrieben, das den Betrachter motivieren kann, sein individuelles Grauen durch eine Hinwendung zum Mitmenschen zu transzendieren. "Der Ausgang aus dem Kino geschieht in veränderter Haltung: keine Flucht, kein Rückzug, sondern die Suche nach einer wirklichen Menschheit – dem Humanen, der 'family of men', wie Kracauer schreibt."⁵ Ambler instrumentalisiert dieses Dunkel, indem er eine doppelte Bewegung einführt: Skelton animiert den Leser dazu, sich in das Grauen des Dunkels einzufühlen, und spricht zugleich ein Gefühl an, das auch die Hauptfigur Vadassy immer wieder beschleicht. Dieser will – je weiter der Roman voranschreitet, desto intensiver – aus der Ausweglosigkeit der Situation ausbrechen und seinen Mitmenschen wieder ohne Lüge und Verstellung offen begegnen können. Indem Ambler die Kinoperspektive innerhalb des Romans

in *Epitaph for a Spy* by Eric Ambler, a minor character, the youthful American hotel guest Warren Skelton, speaks about the strange atmosphere of the French resort: "What I do know is that here I feel like I used to feel in the dusk when I was a kid. It's like being in a movie when they're dimming the lights and you're waiting for something to flash on the screen."¹ Since Ambler gave his American character a sympathetic turn, it is not hard for the reader to feel the same way and to sink a little bit into this anticipatory mood before the beginning of a film.

Like all of Ambler's novels, which were written shortly before the outbreak of World War II, this one is also about individuals becoming involuntarily, often coincidentally mixed up in international intrigues for political power and personal advantage. A small step, a word dropped, a wink, or an omission might at any time become the catalyst for a series of actions that have catastrophic results reaching far beyond the local context. The book's main character, Josef Vadassy, a young language teacher in Paris who wants to get a few days' rest in a luxury beach hotel near Toulon, is a native Hungarian with an expired Yugoslavian passport. Because of their socialist activities, Vadassy's father and brother were shot by Yugoslavian police during the political confusion after the First World War. If the stateless Vadassy were to be deported to the authoritarian kingdom, it would mean his certain arrest and probable death. Holding this over his head, the French government's intelligence agency forces him to try to unmask a spy. The only thing known about the mysterious spy is that he is staying in the same hotel. Skelton is one of the suspected guests.

When the American makes his casual statement about the cinema, Vadassy's plight is desperate. He has only a few hours left to identify the person whose arrest might save his life from destruction. So why, in this tense situation, does the author build in such an apparently senseless, decelerating passage about the sentimental memories of a hotel guest?

Ambler's insertion cleverly employs the notion of darkness, which Heide Schlüpmann recently described as "perhaps the least regarded moment of cinema."² The darkness in the cinema creates a sense of horror, which connects the individual audience member with everyone else in the theater. "It is an abstract darkness, as abstract as the brightness of consciousness, and it turns the darkness of the filmmaker's external world into the internal darkness of the audience."³

In his *Theory of Film*,⁴ Siegfried Kracauer has described this darkness as a moment of hope, which can motivate the viewer to turn to his fellow men in order to transcend his individual horror. "One leaves the cinema with a changed attitude: it is neither an escape nor a retreat, but the search for real humanity, the human, the 'family of men'.⁵ Ambler utilizes this darkness by introducing a double maneuver: Skelton animates the reader's sense of the horror of darkness and at the same time, addresses a feeling that always haunts the main character, Vadassy. The longer the novel goes on, the more desperately he wants to get out of a seemingly hopeless situation, so that he can once again meet his fellow men without lying or pretense. Because Ambler turns this cinematic perspective into the reader's point of view, the reader develops that transcendence, which Kracauer says is manifested when one comes into contact with one's fellow human beings. Furthermore, the reader also experiences an intensified feeling that even in a local context, apparently meaningless acts (as in the cinema or a novel) can, in a larger context, develop exponential mean-

auf den Blickwinkel des Lesers überträgt, entwickelt dieser die von Kracauer beschriebene mitmenschliche Transzendenz; darüber hinaus erlebt er ein gesteigertes Gefühl dafür, dass auch im lokalen Kontext scheinbar unbedeutende Handlungen (wie im Kino oder im Roman) in einem größeren Zusammenhang für Dritte eine exponentiell wachsende Bedeutung entwickeln können. Aus Mitgefühl wird Verantwortung.

Wäre die Weltbürgerschaft, die Michael Hardt und Antonio Negri zuletzt in *Empire. Die neue Weltordnung eingefordert haben*,⁶ in der Zeit zwischen den Weltkriegen politische Realität gewesen, hätte der kleine staatenlose Lehrer Vadassy nicht mit der Drohung seiner Abschiebung in ein Land, das ihn verfolgen und sein Leben bedrohen würde, erpresst werden können. Negri und Hardt haben mit *Empire* die pointierteste aktuelle Kritik globaler Ordnung vorgelegt. Dabei ist ihre Kritik in den Grundzügen durchaus zuversichtlich formuliert. Sie beschreiben eine nachproletarische Macht, die in der Lage ist, politisch zu handeln: die Menge (*multitude*). "Das Handeln der Menge wird zuallererst dann politisch, wenn es sich unmittelbar und in angemessenem Bewusstsein gegen die zentralen Unterdrückungsaktionen des Empire richtet. Es geht darum, die imperialen Initiativen zu erkennen und zu attackieren und es ihnen somit fortwährend unmöglich zu machen, die Ordnung wiederherzustellen; es geht darum, die Grenzen und Segmentierungen, die der neuen kollektiven Arbeitskraft auferlegt werden, zu überschreiten und niederzureißen; es geht darum, diese Widerstandserfahrungen zu sammeln und sie konzentriert gegen die Nervenzentren der imperialen Befehlsgewalt einzusetzen."⁷ Bei dem relativ abstrakt beschriebenen Empire handelt es sich in der Theorie Negris und Hardts um jene global handelnden Interessengruppen, die versuchen, mittels der Dominanz der Biopolitik auch die lokalen Lebensformen zu beherrschen. Die Autoren folgern daraus: "Um was es tatsächlich geht, wäre gerade die *Produktion von Lokalität*, das heißt, nach den sozialen Maschinen zu fragen, in denen als lokal begriffene Identitäten und Unterschiede geschaffen und erhalten werden."⁸ Alle lokalen Kämpfe wirken unmittelbar auf die globale Ebene, da die Vernetzungshierarchien der neuen Weltordnung flach, das heißt horizontal geordnet sind. Allerdings warnen Negri und Hardt eindrücklich: "Die linke Strategie, gegen die Globalisierung Widerstand zu leisten und das Lokale zu verteidigen, ist gleichzeitig schädlich. Denn in vielen Fällen ist das, was als lokale Identität auftreten mag, weder selbstgewählt noch selbstbestimmt, sondern fördert und unterstützt die imperiale kapitalistische Maschine."⁹ Relokalisierung bedeutet also eine gefährliche Gratwanderung, die nur gelingen kann, wenn Globalität wie Lokalität als Handlungsgrundlagen akzeptiert und ihre Vernetzung und Wechselwirkungen erkannt werden.

Ein weniger positives Bild von den Handlungsmöglichkeiten des Einzelnen im Bewusstsein seiner Stellung innerhalb der Menge, als Kracauer, Negri und Hardt es zeichnen, hat Vilém Flusser 1979 in seinem Aufsatz *Filmerzeugung und Filmverbrauch* entworfen.¹⁰ Flusser betrachtet das Kino als einen Ort zur Programmierung der Zuschauer. Das Neue an der Situation des Kinos ist, dass die Filme nicht mehr als Code zwischen Mensch und Welt vermitteln, wie es ihrer traditionellen historischen Funktion entspräche, sondern die Welt als Rohmaterial benutzen, damit diese zwischen den künstlichen Bildern und den Menschen vermittele. Die Manipulation, die der geschnittene und montierte Filmstreifen darstellt, dient also nicht einer Veränderung der Geschichte, sondern zielt ausschließlich darauf ab, Bilder herzustellen. Geschichte geschieht nur, um als Komposition von Geschichte zu ihrer Bedeutung zu gelangen und gesendet zu werden. "Damit wird nicht nur jedes Engagement an der Geschichte überholt und verwandelt sich in Engagement an Technobildern, sondern alle historischen Werte – zum Beispiel die des Humanismus – brechen wie Kartenhäuser zusammen."¹¹ Der Filmproduzent wäre – in der Terminologie Negris und Hardts – der Sphäre des Empire zuzurechnen, denn sein Interesse zielt allein auf die Verwertung der Welt und den Versuch, die Geschichte als Potenzialität stillzulegen. Flussers Zuschauer verlässt das Kino nicht im Bewusstsein der Mitmenschlichkeit, sondern als "linienförmig geknetete Masse".¹² "Man kann sich von der Herrschaft des Apparates nicht befreien, indem man Produktionsapparate zerbricht oder Filmstreifen verbrennt, denn die Zentren des Apparates bleiben davon unberührt und sind unzugänglich.

ing for a third party. Compassion turns into responsibility.

If world citizenship, most recently called for by Michael Hardt and Antonio Negri in *Empire*,⁶ had been political reality between the world wars, the insignificant, stateless teacher Vadassy would not have been threatened with deportation to a country in which he would be persecuted and his life threatened. No one would have been able to blackmail him. In *Empire*, Negri and Hardt have set before us the most pointed current critique of global order, although the essential features of their critique are carefully formulated. They describe a post-proletariat power that is capable of acting politically: the multitude. The action of the multitude becomes political primarily when it begins to confront directly and with an adequate consciousness, the central repressive operations of the Empire. It is a matter of recognizing and engaging the imperial initiatives and not allowing them continually to reestablish order; it is a matter of gathering together these experiences of resistance and wielding them in concert against the nerve centers of imperial command.⁷ When talking about the somewhat abstractly described Empire, Negri and Hardt's theory means those globally active interest groups that attempt to rule people in local regions via dominating biopolitics. The authors come to the following conclusion: "What needs to be addressed, instead, is precisely the *production of locality*, that is, the social machines that create and recreate the identities and differences that are understood as the local."⁸ All local battles have a direct effect upon the global level, since the networked hierarchies of the new world order are flat, meaning horizontally arranged. Nonetheless, as Negri and Hardt emphatically warn, "this Leftist strategy of resistance to globalization and defense of locality is also damaging because in many cases what appear as local identities are not autonomous or self-determining but actually feed into and support the development of the capitalist imperial machine."⁹ The process of recreating locality also means walking a fine line. It can only be successful when both globalism and localism are accepted as foundations for action, and their interconnection and interplay are recognized.

A less positive image of the possible actions of the individual who is conscious of his position in the multitude, as Kracauer, Negri, and Hardt call it, was described by Vilém Flusser in his 1979 essay *Filmerzeugung und Filmverbrauch*.¹⁰ Flusser regards the cinema as a place where the audience is programmed. What is new about the situation of the cinema is that films no longer act as a code that transmits between the human and his world, which was their traditional historical function. Instead, film uses the world as raw material and the world plays the role of middleman between artificial images and humanity. Thus, the edited film manipulates in a way that not only alters history, but also aims at nothing but the production of images. History only occurs in order to attain meaning as (and to be broadcast as) a composition of history. "Thus, not only is every engagement with history overtaken and turned into an engagement with technological images, but all historical values – for example, that of humanism – collapse like a house of cards."¹¹ The film producer must be understood as part of the Empire, to use Negri and Hardt's terminology, because he is solely interested in exploiting the world and stopping the potential power of history. Flusser's audience does not leave the cinema with a consciousness of their position as fellow human beings, but as a "simple, moulded mass."¹² "One cannot free oneself of the rule of the apparatus by breaking machines or burning films, because the center of the apparatus remains untouched and is inaccessible. It follows that the cinema is a place that quite reasonably excludes the revolution. That is also part of its intent."¹³ The media philosopher not only sees this counter-revolutionary program at work in commercial, mainstream productions, but also in documentary film, the so-called "political" film, and the realistic film. From Flusser's point of view, the desire to put a halt to the potential power of history has discredited all of the different kinds of cinema altogether.

Between these extremes – Kracauer's field of revolutionary possibilities and Flusser's counter-revolutionary aggregate – is the narrow cinematic discourse that focuses more on the cinema and its conditions and less on the productions shown there. Without wanting to judge this discourse between hope and damnation, the five artists in film<lokal> decided to take a productive, parasitic position within this framework. First of all, that meant that the artists had to take a serious look at the site itself, the locale, as an architecturally and functionally defined space, and then work on a specific installation there. The installations contain elements of film, whether they are simulations of film, as in Gonzalez-Foerster's and Schinwald's works, ready-mades, as in Vece's work, live images, as in Weis's work, or the classic video projection, as in Steffl's work. In addition, the works react to the festival visitors' expectation that they will see films in repertoire. During the festival, the previous day's installation will quickly be dismantled in the morning and a new work assembled. This process, which is similar to changing a reel of film, is clearly different from the usual method of presenting an art show. Here, the

Das Kino ist demnach ein Ort, welcher die Revolution vernünftigerweise ausschließt. Das liegt auch in seiner Absicht.¹³ Und dieses gegenrevolutionäre Programm sieht der Medienphilosoph nicht alleine in den kommerziellen Mainstreamproduktionen am Werk, sondern auch im Dokumentarfilm, dem so genannten engagierten Film und dem realistischen Film. Die Stilllegung von Potenzialität hat aus seiner Sicht alle bestehenden Formen des Kinos diskreditiert.

Zwischen diesen Polen, dem revolutionären Möglichkeitsfeld Kracauers und dem konterrevolutionären Allover Flussers, bewegt sich der schmale Diskurs über das Kino, soweit er von dem konkreten Ort und seinen Bedingungen und weniger von den Inhalten der dort gezeigten Produktionen handelt. Ohne diesen Diskurs zwischen Hoffen und Verdammnis entscheiden zu wollen, haben sich die fünf Künstler, die an dem Beitrag *film<lokal>* mitwirken, entschlossen, im Rahmen dieses Feldes eine produktiv parasitäre Position einzunehmen. Das bedeutet zuerst, dass die eingeladenen Künstler den Ort selbst, das Filmlokal, als architektonisch und funktional definierten Raum ernst nehmen und dort jeweils eine spezifische Installation erarbeiten. Diese Installationen beinhalten Elemente des Films, seien es Simulationen von Film wie bei Dominique Gonzalez-Foerster und Markus Schinwald, Ready-Mades wie in der Arbeit von Costa Vece, Livebilder wie bei Albert Weis oder die klassische Videoprojektion wie im Werk von Thomas Steffl. Außerdem reagieren die gezeigten Arbeiten auf die Erwartungen der Festivalbesucher, ein ständig wechselndes Programm vorgeführt zu finden. In den Morgenstunden eines jeden Festivals wird in kurzer Zeit die Installation des Vortages abgebaut und eine neue Arbeit eingerichtet. Dieses Verfahren, das dem Einlegen einer Filmrolle in den Projektor ähnelt, hebt sich deutlich von der gängigen Einrichtungs- und Ausstellungspraxis im Kunstbetrieb ab. Die Künstler erzeugen auf diese Weise eine Situation, die auf die traditionelle Rhetorik der kinematographischen Aufführungsweise anspielt. Das Setting im Kino, die konzentrische Anordnung der Sitzreihen mit ihrer Ausrichtung auf eine zentrale Bühne, erinnert genauso wie herkömmliche Bezeichnungen des Ortes als "Lichtspielhaus", "Filmtheater" oder "Filmbühne" an das Schauspiel als vermeintliche Wurzel des Films. Die künstlerischen Installationen reaktivieren die Grundlagen dieser trügerischen Rhetorik, indem sie - vergleichbar mit der Anwesenheit der Schauspieler auf der Theaterbühne - das konkrete Werk als "Sender" der Botschaft wieder in das Setting integrieren. Eine ortsspezifische Installation ist im Gegensatz zur autonomen Skulptur, dem gerahmten Bild oder dem ubiquitären Film immer einzigartig. In dieser Hinsicht gleicht sie der Aufführung eines Theaterstücks, da jede Vorstellung für sich einen eigenen Charakter entwickelt, der nicht identisch reproduzierbar ist.

Die Anwesenheit des Senders vor Ort und die Unwiederholbarkeit der Situation provozieren beim Besucher eine deutlich andere Einstellung als beim Publikum eines Kinofilms. Dabei ist es weniger die Furcht, eine einmalige Konstellation unzureichend wahrzunehmen - denn auch den Beitrag zu einem Kurzfilmfestival wird man nur in den seltensten Fällen mehrere Male und an verschiedenen, leicht zugänglichen Orten projiziert finden -, als vielmehr die Gegenwart des Senders, die den Besucher nachhaltig irritiert. Sobald er den Raum betritt, sind Sender, Empfänger und Botschaft an einem Ort und *nur an diesem Ort* miteinander vereinigt. Jetzt macht, um es im Rekurs auf die Klage Flussers zu formulieren, eine Revolution wieder Sinn. Gegen Sender und Botschaft kann aufbegehrt, die Installation kann zerstört werden. Thomas Steffl hat diesen Vorgang in einer älteren Arbeit mit dem Titel *Modell Homburg* (2000)¹⁴ provoziert. In einem Ausstellungsraum befand sich eine Leinwand, auf die ein Bild projiziert wurde, das eine rasante Fahrt durch eine Art Kanal zeigte, der rechts durch eine hohe Wand begrenzt war und links über einen kleinen Rand den Blick in ein diffuses Hintergrundlicht freigab. Erst eine Hutschachtel, die in einem anderen Teil des Raums platziert war, ermöglichte die Decodierung der Szene: In der Schachtel rotierte ein Hut - das *Modell Homburg* -, während eine fest im Innern montierte Kamera ein Livebild der verborgenen 'Handlung' übertrug. In dem Bemühen, die lokale Herkunft des Bildes, seinen Sender, zweifelsfrei zu orten, haben zahlreiche Besucher versucht, die Hutschachtel zu öffnen und damit das Kunstwerk zu zerstören. Dabei richtete sich ihre Ag-

artists create a situation that alludes to the traditional rhetoric of cinematographic presentational methods. The cinema setting and the concentric seating arrangements facing a central stage, remind us (as do common descriptions of the cinema as a "movie theater" or "playhouse") that the theater is supposedly the root of film. The artists' installations relativize this deceptive rhetoric by reintegrating the work itself into the setting, making it the "sender" of the message - something comparable to the presence of actors on the stage. Unlike autonomous sculpture, the framed image, or the ubiquitous film, a site-specific installation is always unique. In this respect, it is like the presentation of a play, where every performance develops its own character that can never be exactly reproduced.

The presence of the sender on the site and the inability to repeat the situation arouses a completely different attitude in the visitor than the attitude of an audience in the cinema. This has less to do with the fear that one will not be able to sufficiently perceive a unique constellation, because it is also difficult to see a film at a short film festival more than once, in places that are easy to find. Instead, the presence of the sender has a lasting, disturbing effect upon visitors. As soon as someone enters the space, sender, receiver, and message are united in one place - *and only in this one place* ... Now, reformulating Flussers' complaint, a revolution makes sense again. There can be a revolt against the sender and the message; the installation can be destroyed. Thomas Steffl instigated this process in a previous work entitled *Modell Homburg* (2000).¹⁴ He set up a screen in a gallery, upon which an image was projected that showed a fast trip through a kind of canal, which was cut off by a high wall on the right side, but on the left side, offered a view of a diffuse background light beyond a small barrier. A hatbox placed in another part of the room made it possible to decode the scene. A Homburg hat rotated inside the hatbox, while a camera mounted on the inside of the hat transmitted a live image of the 'action.' Attempting to locate the source of the image - the sender - many visitors tried to open the hatbox, which would have destroyed the work. Yet their aggressiveness was not directed toward the poetic work of art. Instead, it was directed at the feeling of helplessness caused by their inability to discover the origin of the ordinary television and film images and the sense that the sender was manipulating them.

Of course, it is possible to positively formulate the process of reactivating the cinematic sender by describing it as a reconquered site for action, as potential regained. Whereas after determining the source of the image, *Modell Homburg* leads the visitor back to the projected image, Dominique Gonzalez-Foerster's *Séance de Shadow*,¹⁵ an installation that has been realized several times, gives the viewer an even longer-lasting feeling for personal movement in space. It strengthens the visitor's consciousness of his own radius of action as well as of his personal life and its extension into the future. Gonzalez-Foerster covers all of the walls and the ground of the space with a bright-colored lining, thus minimizing almost all of the narrative references. If the visitor takes a few steps into the room, he activates photoelectric barriers, which turn on the floodlights that are installed in the outer edges of the floor. Suddenly the visitor recognizes his shadow on the walls and begins to watch how his shadow changes as his body moves. He creates and controls his own film, an enlarged reproduction of himself.

Although it might seem so at first glance, the installations by Gonzalez-Foerster and Steffl are not a throwback to the Expanded Cinema of the 60s. Expanded Cinema was the



Thomas Steffl: *Modell Homburg*, 2000, Filminstallation (Hutschachtel)

gressivität offenbar nicht gegen das poetische Kunstwerk, sondern war von dem ohnmächtigen Gefühl geleitet, den Ursprung der Bilder im Fernseh- und Kinoalltag üblicherweise nicht überprüfen zu können und damit der Manipulation durch die Sender hilflos ausgeliefert zu sein.

Man kann den Vorgang der Reaktivierung des Senders im Kino natürlich auch positiv formulieren, indem man ihn als wiedergewonnenen Handlungsspielraum, also als zurückeroberte Potenzialität beschreibt. Während das *Modell Homburg* den Besucher nach der Vergewisserung der Quellen des projizierten Bildes wieder zum Bild selbst zurückführt, vermittelt Dominique Gonzalez-Foersters mehrfach realisierte Installation *Séance de Shadow*¹⁵ dem Betrachter umso nachhaltiger ein Gefühl für die persönlichen Spielräume der Bewegung im Raum. Sie stärkt auf diese Weise sein Bewusstsein für den eigenen Handlungsradius, die persönliche Biografie und deren Fortschreibung in die Zukunft. Gonzalez-Foerster gestaltet die Wände und den Boden des Raums flächendeckend mit einer farbig-hellen Auskleidung und minimiert auf diese Weise nahezu sämtliche erzählerischen Referenzen. Bewegt sich der Besucher einige Schritte in den Raum hinein, aktiviert er über Lichtschranken Scheinwerfer, die an den äußeren Kanten des Bodens angebracht sind. Plötzlich erkennt der Besucher seinen Schatten an den Wänden und erprobt die fließende Veränderung des Bildes, das sein bewegter Körper konturiert. Er erzeugt und kontrolliert seinen eigenen Film als vergrößertes Abbild seiner selbst.

Die Installationen von Gonzalez-Foerster und Steffl rekurren, obwohl es auf den ersten Blick den Anschein haben mag, nicht auf das Expanded Cinema der 60er-Jahre. Expanded Cinema war der Versuch, das Kino selbst zu erweitern, indem es als Environment gestaltet und synästhetisch aufgeladen wurde. Die Beiträge zu film<lokal> aber gründen ihre Position genau auf die Abgrenzung zum Kino, obwohl sie sich seinen Bedingungen bisweilen mimetisch annähern. Die Installation von Markus Schinwald belegt dies gerade durch ihre minimale Abweichung von den Praktiken des Expanded Cinema. Seine Arbeit bezieht sich formal auf Chris Markers Film *La Jetée* aus dem Jahr 1962 (veröffentlicht 1964). *La Jetée* besteht aus einer Abfolge von Foto-Stills, deren virtuose Komposition den Eindruck konstanter Bewegung vermittelt. Schinwald führt diesen Effekt auf seinen ursprünglichen Impuls zurück und wirft mit zwei Überblendprojektoren jeweils 80 Diapositive im Cinemascope-Format auf die Leinwand, so dass die Illusion eines Films entsteht. Der 'Film' ist mit einem Off-Ton und einem Soundtrack unterlegt, der das Geräusch der Diaprojektoren aufnimmt und rhythmisiert. Die Bildsequenzen erzeugen einen schwer zu decodierenden, hybridisierten *Clash of Cultures*: Schinwald zeigt Fotografien von kulturell und religiös charakteristischen Situationen, die er an vermeintlich 'untypischen', die spontane geografische Zuordnung des Bildes falsifizierenden Orten aufgenommen hat. Zugleich installiert er Versatzstücke von Ethnodekor im Kinoraum. Schinwalds Patchwork nimmt die kulturell zersplitterte Gemengelage ernst, wie sie typisch für Oberhausen, das Ruhrgebiet und den gesamten nachmodernen urbanen Raum ist, und parodiert zugleich den Versuch, Lokalität künstlich auszufällen und zu kultivieren. Die Ortsgebundenheit der Installation bildet dabei den größtmöglichen Kontrapunkt zur potenziellen Globalität des Films.

Der Schweizer Künstler Costa Vece hat in den vergangenen Jahren eine Reihe von Installationen realisiert, in denen er gebrauchte Pappkartons verwendet hat, um Lounges, Bars, Chill-out-Räume oder andere höhlenartige Architekturen zu bauen. Er thematisiert mit dieser Werkgruppe die Flüchtigkeit von Zirkulation und Konsumtion im weltweiten Kreislauf der Waren. Diese 'sekundäre Migration' der Produkte ist – als Auslöser und Wirkung zugleich – eng verbunden mit der eigentlichen Migration der Menschen. In den örtlichen Verpackungslagern der Einkaufsmärkte und aus industriellen Altpapiercontainern seiner Ausstellungsorte aufgelesen, dokumentieren die Pappen mit ihren Auszeichnungen, Produktionsnachweisen und Kontrollmarken einige Knotenpunkte im Netzwerk globalen Handels. Indem Vece diesen unterirdischen Strom an seinem Mündungspunkt sichtbar macht und die Kartons in einen neuen künstlerischen Kontext überführt, visualisiert er auch die Energien, die in seinem Verlauf für Herstellung, Transport und Verwertung eingesetzt werden, bevor sie im Rauch der Müllverbrennung verloren gehen.



Dominique Gonzalez-Foerster: *Séance de Shadow III*, 1999, Installation

attempt to expand the cinema itself by turning it into an environment, charging it with synaesthesia. However, the works in film<lokal> are based precisely in their disassociation from the cinema, even though they mimetically approach its conditions from time to time. The installation by Markus Schinwald proves this exactly through its minimal divergence from the practices of Expanded Cinema. His work formally refers to Chris Marker's 1962 film *La Jetée* (released 1964). *La Jetée* consists of a series of still photographs whose masterful composition conveys an impression of constant movement. Schinwald takes this effect back to its original impulse, using two projectors to superimpose eighty slides in Cinemascope on the screen, creating the illusion of a film. The 'film' has a soundtrack and off-camera sound, which takes up the noises of the slide projectors and turns them into rhythms. The sequence of images creates a hybrid clash of cultures that is difficult to decode. Schinwald shows photographs of characteristic cultural and religious situations, which he took at seemingly 'untypical' sites that would spontaneously falsify the geographical location of the image. At the same time, he installs 'replacement pieces' of ethnic decor in the cinema space. Schinwald's patchwork is serious about the cultural shards typical for Oberhausen, the Ruhr area and the entire postmodern urban space, and simultaneously, it parodies the attempt to artificially precipitate and cultivate locality. Thus, the installation's connection to its location is the greatest counter-argument to the potential globalism of film.

In recent years, Swiss artist Costa Vece has realized a series of installations that feature lounges, bars, chill-out rooms, or other types of cave-like architecture made out of used cardboard boxes. In this group of works, his theme is the fast circulation and consumption of goods worldwide. Both instigator and result at the same time, this secondary 'migration' of products is closely connected with the actual migration of human beings. Found in local supermarket warehouses and industrial recycling containers, the cardboard's descriptions, product information, and control markings display several intersections in the global business network. Because Vece makes it possible to see this subterranean power at the point of confluence and also transfers the cartons to a new, artistic context, he visualizes the energy used during the processes of manufacture, transportation, and utilization – before the boxes go up in smoke at the dump.

On the other hand, Albert Weis's *disposition*, conceived for film<lokal>, is concerned with a reactionary reflex toward the fusion of societies: namely, the exaggerated desire for control and surveillance. The video sequences, which he shot with an infrared camera in Oberhausen, using significant local sites such as the unemployment office, the square in front of the train station, a trade school, or a shopping area known as "Centro," create the feeling that one is being pursued, hunted. At the same time, the color aesthetics are disturbing: fascination and horror hold their own against each other. This polarization is a hallmark of the dilemma in current society. The unstoppable media mixture of public and private spheres, as well as the aestheticization of daily life, including politics, have led to a creeping acceptance of extensive media penetration and its accompanying control over the private sphere. Doesn't this sound like a good deal? After all, it promises entertainment and security. Weis simply confirms a social "disposition," which prefers to delegate control over one's own image.

At this point, it becomes especially clear how very much the notion of employing media to halt potentiality in favor of a safe condition is not only passively accepted, but has

Albert Weis beschäftigt sich dagegen in seiner Arbeit *disposition*, die er für film<lokal> konzipiert hat, mit einem reaktionären Reflex auf das Zusammenwachsen der Gesellschaften: dem übersteigerten Wunsch nach Kontrolle und Überwachung. Die Videosequenzen, die er in Oberhausen an lokalen Kristallisationspunkten wie dem Arbeitsamt, dem Bahnhofsvorplatz, einer Berufsschule oder dem Shopping-Areal "Centro" mit einer Infrarotkamera aufgenommen hat, erzeugen das Gefühl von Verfolgung und Jagd. Zugleich irritieren sie durch ihre ansprechende Farbästhetik. Faszination und Grauen halten sich eigentümlich die Waage. Dieser Zwiespalt kennzeichnet das Dilemma der aktuellen Gesellschaft: Die ungebremste mediale Vermischung von Öffentlichem und Intimem sowie die Ästhetisierung des Alltags einschließlich der Politik haben zu einer schleichenden Akzeptanz von expansiver medialer Durchdringung und der damit einhergehenden Kontrolle des Privaten geführt; aber ist dies nicht ein fairer Handel, der Entertainment und Sicherheit verspricht? Albert Weis stellt lediglich eine gesellschaftliche "disposition" fest, die Kontrolle über das eigene Bild zu delegieren.

An diesem Punkt wird besonders deutlich, wie sehr die Stilllegung von Potenzialität zugunsten eines abgesicherten, medial vermittelten *Zustandes* nicht nur passiv erduldet wird, sondern zu einem wesentlichen *Ziel* von Teilen der Gesellschaft geworden ist. Geschichte stellt eine Bedrohung dar, und ihre Verwandlung in ein Materiallager für das filmische Bild bedeutet eine Entlastung des Individuums. Flussers Skeptizismus scheint voll und ganz bestätigt. Andererseits gibt es noch immer das Dunkel im Kino und das Dunkel in denjenigen Arealen, in denen Kontraste nur mehr mit Hilfe von Wärmebildern gemessen werden können. Es bildet den Motor des Grauens, das in der Lage ist, einen Impuls zu Mitmenschlichkeit und Veränderung auszulösen. Und schließlich zählt auch noch das imaginierte Dunkel, in das Eric Ambler seine Leser aus der sonnenbeschienebenen Idylle eines französischen Ferienortes entführt hat. "Wenn die Lichter langsam verlöschen", kommt es darauf an, an welchem Ort und in welcher Begleitung man sich befindet.

(Markus Heinzelmann)

- 1 Eric Ambler: *Epitaph for a Spy*, London 1938; dt.: *Die Stunde des Spions*, Frankfurt/Main 1963, neu übers.: *Nachruf auf einen Spion*, Zürich 1979; hier zitiert nach der Ausgabe Zürich 2002, S. 267
- 2 Heide Schlüpmann: *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*, Frankfurt/Main und Basel 2002, S. 113
- 3 *Ibidem*, S. 114
- 4 Siegfried Kracauer: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York 1960; dt.: *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main 1964
- 5 Schlüpmann 2002, S. 119
- 6 Michael Hardt und Antonio Negri: *Empire*, Cambridge, Massachusetts 2000; dt.: *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt/Main 2002; hier insbesondere S. 403-407 der deutschen Ausgabe
- 7 *Ibidem*, S. 406
- 8 *Ibidem*, S. 59
- 9 *Ibidem*
- 10 Vilém Flusser: *Filmerzeugung und Filmverbrauch* (1979), in: Vilém Flusser: *Medienkultur*, hg. von Stefan Bollmann, Frankfurt/Main 1997, S. 89-102
- 11 *Ibidem*, S. 101
- 12 *Ibidem*, S. 97
- 13 *Ibidem*, S. 99
- 14 Thomas Steffl: *Modell Homburg*, 2000, Filminstallation; abgebildet in: *Thomas Steffl. Baumgrenze*, Ausst.-Kat. lothringer13/halle München, Frankfurt/Main 2001 (o. S.)
- 15 Dominique Gonzalez-Foerster: *Séance de Shadow III* (1999); abgebildet in: *Malerei ohne Malerei*, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig, Berlin 2002, S. 109-111



Costa Vecce: *The City of Dream and Hope*, 2001, Installationsansicht

actually become an important aim in parts of our society. History represents a threat, and changing it into a storehouse of material for film images means that the individual is exonerated. Flusser's skepticism appears to be completely and fully affirmed. On the other hand, there is still the darkness of the cinema and the darkness in those areas, whose contrasts can only be measured with the help of warm images. It is the motor of horror that is capable of stimulating an impulse in people which forces them to reach out to their fellow human beings, makes them change. And finally, we must also include the imaginary darkness, where Eric Ambler has kidnapped his reader from the sunny idyll of a French resort. It depends upon where one is and who one's companion is "when they're dimming the lights."

(Markus Heinzelmann)

Translated from German by Allison Plath-Moseley

- 1 Eric Ambler: *Epitaph for a Spy*, London 1938, p. 237
- 2 Heide Schlüpmann: *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*, Frankfurt/Main und Basel 2002, p. 113
- 3 *Ibidem*, p. 114
- 4 Siegfried Kracauer: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York 1960
- 5 Schlüpmann 2002, p. 119
- 6 Michael Hardt and Antonio Negri: *Empire*, Cambridge, Massachusetts 2000, pp. 396-400
- 7 *Ibidem*, p. 399
- 8 *Ibidem*, p. 45
- 9 *Ibidem*
- 10 Vilém Flusser: *Filmerzeugung und Filmverbrauch* (1979), in: Vilém Flusser: *Medienkultur*, ed. by Stefan Bollmann, Frankfurt/Main 1997, pp. 89-102
- 11 *Ibidem*, p. 101
- 12 *Ibidem*, p. 97
- 13 *Ibidem*, p. 99
- 14 Thomas Steffl: *Modell Homburg*, 2000, film installation; for pictures, see *Thomas Steffl: Baumgrenze*, exhibition catalog, lothringer13/halle Munich, Frankfurt/Main 2001
- 15 Dominique Gonzalez-Foerster: *Séance de Shadow III* (1999); for pictures, see *Malerei ohne Malerei*, exhibition catalog, Museum der bildenden Künste Leipzig, Berlin 2002, pp. 109-111

La fin du monde

2003, Pappkartons, Sperrholz, Spielfilme, Projektoren 2003, cardboard boxes, plywood, films, projectors

Costa Vece baut für die Installationsreihe film<lokal> einen Leuchtturm aus Sperrholz und Pappkartons. Von seiner Spitze aus projiziert der Künstler ausgewählte Spielfilme in den Raum hinein und bestrahlt – in einer gegenläufigen Bewegung – auch die Wände des Turms. Das Material für seine Arbeit beschafft sich Costa Vece von Einkaufsmärkten und gewerblichen Produktionsanlagen vor Ort in Oberhausen. Die bereits gebrauchten und aussortierten Kartons tragen die Spuren und Auszeichnungen ihrer globalen Produktionsorte, Reisewege und Verwendungen. Durch ihre Umwidmung in ein Kunstwerk werden sie aus der anonymen Sphäre der Warenzirkulation herausgerissen und in einen sinnlichen lokalen Kontext überführt.

Das romantische Bild des Leuchtturms spielt auf die Situation des Kinos selbst an: Der Leuchtturm ist – wie das Kino – ein gigantischer Projektionsapparat, der große Entfernungen überbrückt und weite Sehensräume öffnet. Sowohl die architektonische Landmarke als auch der klandestine technische Apparat senden einen Leitstrahl aus, der Orientierung im unwägaren Dunkel verspricht. Indem Vece die beiden Bilder miteinander verschmilzt, verwandelt er das Kino in ein großes Meer und sein Publikum in navigierende Seefahrer.

For film<lokal>, Costa Vece builds a lighthouse installation out of plywood and cardboard boxes. Selected films are projected from the top of the lighthouse into the room, which in turn light up the walls of the lighthouse in a counterclockwise movement. Vece finds the material for his work from local stores and factories in Oberhausen. The used boxes, earmarked as refuse, carry the traces and signs of their global production sites, journeys, and use. In rededicating them to art, they are torn away from the anonymous world of circulating goods and placed in a tangible local context.

The romantic image of the lighthouse alludes to the situation of the cinema itself. Like the cinema, the lighthouse is a gigantic projection apparatus that can cover great distances and open up horizons of longing. Both the architectural landmark and the clandestinely technical apparatus send out a guiding light that promises to provide a sense of orientation in uncertain darkness. In blending the two images, Vece changes the cinema into a great ocean and its audience into sailors who navigate in it.

Translated from German by Allison Plath-Moseley

Costa Vece, geboren 1969 in Herisau (CH), lebt und arbeitet in Zürich.

Costa Vece, born 1969 in Herisau (CH), lives and works in Zurich.



© Costa Vece

Helikopter

2003, Rückprojektion, Holzrahmen, Pergamentfolie, 2 Beta-Video-Filme, Monitor 2003, reflected projection, wooden frames, parchment screen, 2 Beta videos, monitor

Thomas Steffl hat für seinen Beitrag zwei Filme angefertigt, die zwei verschiedene Hubschrauber zeigen, die jeweils über eine Dauer von 13 Stunden mit kreisenden Rotorblättern auf einem Rasenstück bzw. vor einem Waldrand stehen. Während der eine Film im Innern des Kinos als Großprojektion auf einer Pergamentleinwand zu sehen ist, empfängt der andere Film den Besucher bereits als beiläufige Monitorpräsentation im Eingangsbereich vor dem Kino.

Indem Steffl den Helikopter, Sinnbild für Ortsungebundenheit, Mobilität und Globalität, mit laufendem Motor über viele Stunden hinweg unbewegt am Boden hält, erzeugt er ein äußerst zwiespältiges Bild. Der Eindruck gefesselter Potenzialität verwandelt sich dabei mit der Dauer der Betrachtung in Faszination über das sensible Mikroklima, das der gewaltige Apparat durch seine optische, akustische und vor allem ventilatorische Präsenz erschafft. Die zahlreichen Muster, die der Luftdruck als sanft bewegte Bilder in die Wiesen und Bäume schreibt, entwickeln ihre eigene irritierende Schönheit. Das Publikum gerät so in ein schwer aufzulösendes Dilemma: Entweder es empfindet den Hubschrauber als störendes Element in einer natürlichen Ordnung, oder es betrachtet ihn als organisierende Kraft in einer ästhetischen Konstellation nach eigenen Gesetzen.

Thomas Steffl has made two films, each featuring a different helicopter filmed for thirteen hours: one on a lawn, the other at the edge of a forest. The blades of both helicopters rotate the entire time. While one of the films is projected in large format on a parchment screen inside the cinema, the visitor has already seen the other film when passing by a monitor presentation in the lobby of the cinema.

Because the helicopter symbolizes liberation from place, mobility, and globalism, grounding it for many hours with a running motor creates an extremely ambivalent image. Thus while watching, the first impression of restrained potential changes over time into a fascination with the sensitive microclimate created by the optical, acoustic (and especially) ventilating presence of the machine. The numerous patterns - gently moving images, which the air pressure inscribes into the meadow and trees - develop their own troublesome beauty. The audience finds itself in a difficult dilemma: either it feels that the helicopter is a disturbing element in a natural order, or it regards it as an organizational power in an aesthetic constellation that acts according to its own laws.

Translated from German by Allison Plath-Moseley

Thomas Steffl, geboren 1970 in München (D), lebt und arbeitet in München.

Thomas Steffl, born 1970 in Munich (D), lives and works in Munich.



© Thomas Steffl



disposition

2003, Videoinstallation mit Liveprojektion, Infrarotkamera, Leinwand, Spiegelfolie, 3 Videobänder, 4 Projektoren

2003, video installation with live projection, infrared camera, screen, mirror foil, 3 video tapes, 4 projectors

Albert Weis hat für seine Arbeit *disposition* eine Reihe von prägnanten und stark frequentierten Orten in Oberhausen ausgewählt und dort mit einer Infrarotkamera eine Serie von Aufnahmen gemacht. Die Bilder zeigen eine schemenhafte, aus Schwarz-Weiß-Tönen komponierte Stadtlandschaft, in der die Wärmeabstrahlung von zufällig passierenden Menschen in Gestalt farbig hervorgehobener Fragmente aufscheint. Im Kinoraum werden sie in kurzen Sequenzen auf mehrere den Raum umspannende Leinwände projiziert. Zugleich kann sich der Besucher selbst auf einem Livebild, das vor Ort im Kino aufgenommen wird, und auf Spiegelfolien wiedererkennen, die zwischen die umlaufenden Leinwände gespannt sind.

Der Künstler spielt mit dem Titel der Arbeit nicht allein auf das geläufige Verständnis von "disposition" im Sinne von "Lagebeschreibung" an, sondern auch auf die medizinische Lesart als Begriff für die Anfälligkeit für Krankheiten. Das ästhetisch aufbereitete Bild vom Lokalen, dem Bahnhofsvorplatz, dem Bert-Brecht-Haus oder einer Einkaufspassage in Oberhausen, steht bei ihm daher immer unter dem Vorbehalt des Pathologischen: Als schleichendes Gift durchdringt der übersteigerte Wunsch nach lückenloser Überwachung den öffentlichen Raum und verändert unmerklich das Verhalten der Menschen, die ihn tagtäglich bevölkern.

Albert Weis, geboren 1969 in Passau (D), lebt und arbeitet in Berlin.

For his work *disposition*, Albert Weis has selected a series of vital, often frequented places in Oberhausen and filmed them with an infrared camera. The film features a shadowy urban landscape composed in black-and-white tones, where the heat rays given off by occasional passers-by appear as emphatically colorful fragments. In the cinema, the pictures are projected in short sequences onto several screens. At the same time, the visitor can see two images of himself, one via a live camera filming onsite, and the other projected onto mirrored foil hung between the screens.

The title of the work does not simply allude to the common understanding of "disposition" in the sense of a customary attitude or mood, but also to the medical interpretation of the word as having a tendency toward illness. Thus, the aesthetically processed image of the sites - the square in front of the train station, the Bert Brecht House, or a shopping area in Oberhausen - are always accompanied by a pathological reservation. The exaggerated desire to have the public space under absolute surveillance is like a seeping poison that inconspicuously changes the behavior of the people who inhabit the space on a daily basis.

Translated from German by Allison Plath-Moseley

Albert Weis, born 1969 in Passau (D), lives and works in Berlin.



© Albert Weis



Diarios

2003, Diaprojektion, 2 Diaprojektoren mit Diakarussell, Schwarz-Weiß-Dias, Soundtrack 2003, slide projection, 2 carousel slide projectors, black-and-white slides, soundtrack

Die Arbeit von Markus Schinwald bezieht sich formal auf Chris Markers Film *La Jetée* aus dem Jahr 1962. Allerdings treibt er Markers Strategie, einen Spielfilm allein aus Standfotografien zu entwickeln, konsequent auf die Spitze: Schinwald verzichtet gänzlich auf das Medium Film und erzählt seine Geschichte mit Hilfe von Diapositiven, die er durch geschickte Überblendung in einen fließenden Rhythmus überführt. Das Werk verliert damit - im Gegensatz zur industriell genormten Kopie des Kinofilms - seine unmittelbare und problemlose Verwendbarkeit im weltweiten Netz der Lichtspielhäuser. Es muss mühsam installiert und auf den konkreten Ort abgestimmt werden.

Auch in der Wahl der Schauplätze und Kulissen unterläuft Schinwald die Erwartungen und Vorurteile des Publikums. Er zeigt kulturell bzw. religiös besonders signifikante Orte und Gebäude, die dazu herausfordern, eine traditionelle geografische Zuordnung vorzunehmen. Allerdings sind die Aufnahmen an Orten entstanden, an denen durch Migration und Zuzug eine offene Topografie entstanden ist, die es auch ehemals fremden Kulturen ermöglicht hat, sich architektonisch zu repräsentieren. Schinwald parodiert auf diese Weise ein konservatives Verständnis von Lokalität, das auf festen geografischen Zuschreibungen beharrt, um eine exklusive kulturelle Authentizität zu garantieren.

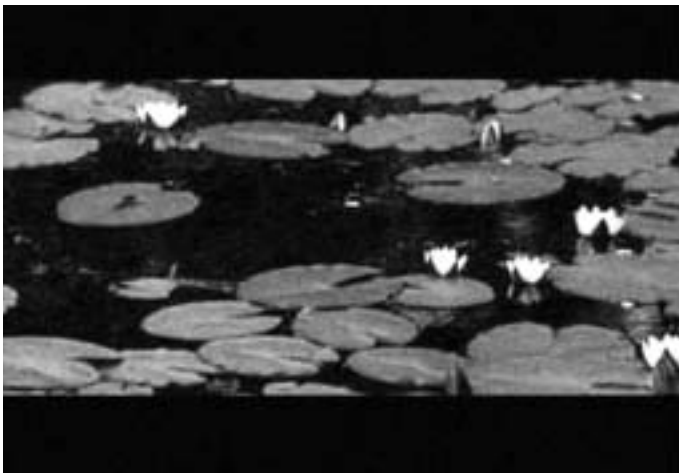
Markus Schinwald's work formally refers to Chris Marker's 1962 film *La Jetée*. However, Schinwald takes Marker's strategy of creating a film solely out of still photographs to an extreme. Schinwald does away entirely with the medium of film, telling his story instead with the help of slides. Through clever superimposition, the slides circulate in a flowing rhythm, so that - unlike an industrially standardized film copy - the work can no longer be shown directly and easily in the worldwide cinema network. It must be carefully installed and coordinated to fit the site.

Schinwald also subverts the audience's expectations and prejudices in his choice of sites and stages. He shows culturally or religiously significant sites and buildings that challenge one to rework traditional geographic order. However, the photographs have been taken at places where migration and immigration have created an open topography where it is now possible for previously foreign cultures to represent themselves architecturally. Thus Schinwald parodies a conservative understanding of locale, which insists upon established geographical allocations in order to guarantee exclusive cultural authenticity.

Translated from German by Allison Plath-Moseley

Markus Schinwald, geboren 1973 in Salzburg (A), lebt und arbeitet in Wien.

Markus Schinwald, born 1973 in Salzburg (A), lives and works in Vienna.



© Markus Schinwald



Sturm

1996, Installation, 2 Standventilatoren, Stroboskoplampe, 2 Starflashlampen, Discman, CD mit Sturmgeräusch, Tisch, Verstärker, 2 Boxen, Scheinwerfer mit blauer Folie auf Stativ, Videokamera auf Stativ, mittelgroßer Monitor, Rolluntersatz, großer Monitor, Sammlung FER 1996, installation, 2 ventilators, strobe lamp, 2 Starflash lamps, Discman, CD with storm sound effects, table, amplifier, 2 loudspeakers, floodlight with blue filter on a tripod, video camera on a tripod, medium-size monitor, board on wheels, large monitor, FER collection

Dominique Gonzalez-Foerster macht den Besucher ihrer Installation *Sturm* zum Hauptdarsteller seines eigenen Films. Während eine Stroboskoplampe und Geräusche von einem CD-Player die optischen und akustischen Begleitphänomene eines Sturms simulieren, zeichnet eine Kamera den sich im Raum bewegendem Besucher auf. Auf mehreren Monitoren kann dieser den Illusionsgehalt des Bildes überprüfen und sein eigenes Verhalten gegenüber dem Set kontrollieren. Auch die Anordnung der Geräte wird nirgendwo kaschiert, so dass die technischen Abläufe für das Publikum transparent und nachvollziehbar sind.

Dominique Gonzalez-Foerster wendet sich mit dieser Arbeit gegen eines der Grundgesetze großindustrieller Filmproduktion. Während der international adressierte Film die sozialen, politischen und technischen Bedingungen seiner Produktion verschleierte, macht die Künstlerin die lokalen Konditionen sichtbar und überantwortet dem Betrachter darüber hinaus wesentliche Teile der Kontrolle und Gestaltung des Bildes.

Dominique Gonzalez-Foerster turns the visitor to her installation *Storm* into the main character in his or her own movie. While a strobe lamp and sound effects from a CD player simulate the optical and acoustic phenomena that accompany a storm, a camera films the visitor moving in the room. The visitor can check out the illusionary content of the image and control his own behavior on the set. There is no attempt to hide the equipment, so that the audience can see and understand the technical processes.

In this work, Gonzalez-Foerster turns against one of the basic rules of big industrial film production. Whereas a film made for international distribution veils the social, political, and technical conditions of its production, the artist makes the local conditions visible and even more, gives the visitor a great deal of control in shaping the image.

Translated from German by Allison Plath-Moseley

Dominique Gonzalez-Foerster, geboren 1965 in Straßburg (F), lebt und arbeitet in Paris.

Dominique Gonzalez-Foerster, born 1965 in Strasbourg (F), lives and works in Paris.



© Dominique Gonzalez-Foerster

Bady Minck und Katrin Mundt danken: Bady Minck and Katrin Mundt would like to thank:

Amour fou

Eni Brandner

Pip Chodorov

Alexander Dumreicher-Ivanceanu

Janine Euvrard

Claire Gousse, Lightcone

Christian Höller

Georges Homsî, IESAV

Volker Köster

Martina Kudlacek

Armelle Laborie, Momento

Jeanick Le Naour, Cinémathèque Afrique

Rashid Masharawi, Cinema Production Center

Irit Neidhardt

Eliane Raheb

Usha Reber

Nicole Rebmann

Marc Ries

Nicolas Schmerkin

Dietmar Schwärzler, Sixpack Film

Raafat Sharkas, Damaskus Film Festival

Mike Sperlinger, LUX

Nathalie Viot, Galerie Chantal Crousel

Thomas Worschech, Deutsches Filmmuseum Frankfurt/Main

MuVi-Preis

MuVi Award



Zahlen und Tendenzen - Fünf Jahre MuVi-Preis Trends and Figures - Five years MuVi Award

Zehn deutsche Musikvideos der Produktionsphase 2002/2003 wurden aus 214 eingereichten deutschen Musikvideos – bislang die höchste Anzahl an Einreichungen – für Preise in Höhe von € 2.500, 1.500 und 1.000 nominiert.

Das Reglement des Preises sieht u. a. vor, dass Regie und/oder Produktion in Deutschland ansässig sein müssen und das Musikstück auf einem in Deutschland käuflich erwerbenden Tonträger vorliegen soll. Berücksichtigt werden auch im Musikfernsehen nicht ausgestrahlte Musikvideos. Acht der zehn nominierten Arbeiten sind bis zum Zeitpunkt der Auswahl nicht auf Rotation gelaufen, sondern – wenn überhaupt – in einzelnen Musiksendungen ausgestrahlt worden. Das musikalische Spektrum der Kandidaten ist vielfältig und artikuliert sich in den verschiedensten Facetten von 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 Diebels, INTRO und Tracks (ARTE) die Möglichkeit zu einem Online-Voting für den MuVi-Publikumspreis an. In diesem Jahr wird erstmals ein Preisgeld für das Gewinnervideo in Höhe von € 500 auf dem Festival vergeben. Alle MuVi-Preise werden von Diebels gestiftet. Die Kurzfilmtage kaufen die nominierten Musikvideos für das Archiv an. Derzeit stehen die MuVi-Rollen der Festivaljahre 1999 bis 2002 für den nicht-kommerziellen Verleih im Format Beta SP/PAL zur Verfügung und finden ihr Publikum von Frankfurt bis Jakarta.

Das Festival dankt Rocco Klein, Tina Funk sowie den einreichenden Musiklabels für die freundliche Unterstützung.

Auswahlkommission Selection Committee

Lars Henrik Gass, Hans-Christian Grimm und Jessica Manstetten

MuVi-Jury

Holger Liebs



© Regina Schmeken

geboren 1966; Kunsthistoriker und Journalist; Arbeit als Freelancer für WDR, taz, Die Zeit, Frieze, Texte zur Kunst, Frame, Architectural Digest u. a.; seit 2001 Redakteur für Kunst, Fotografie und Design der Süddeutschen Zeitung; Zahlreiche Buch- und Katalogbeiträge über Foto, Videokunst, Malerei und Architektur, zuletzt Die Bühne gehört dir – Big Brother, Minimal Art, Dataveillance und True Fiction, in: On Stage, Ausstellungskatalog des Kunstvereins Hannover, 2002.

born in 1966; art historian and journalist; freelance journalist for WDR, taz, Die Zeit, Frieze, Texte zur Kunst, Frame, Architectural Digest a.o.; since 2001 art photography and design editor for the Süddeutsche Zeitung; numerous articles in books and catalogues on photography, video art, painting and architecture; most recently in Die Bühne gehört dir – Big Brother, Minimal Art, Dataveillance und True Fiction, in: On Stage, exhibition catalogue of the Kunstverein Hannover, 2002.

Thomas Meinecke



© Eva Leitolf

geboren 1955 in Hamburg; Schriftsteller, Journalist, Musiker (Freiwillige Selbstkontrolle/FSK), Produzent und seit 1985 Radio-Discjockey (BR 2 Zündfunk); als Chronist der 70er- und 80er-Jahre war zunächst die 1978 von ihm und seiner Band gegründete Zeitung Mode Verzweiflung Forum für seine skurrilen Zeitgeiststudien, später u. a. Die Zeit und eigene Werke; Bibliografie: 1986 Mit der Kirche ums Dorf; 1996 The Church of John F. Kennedy; 1998 Mode & Verzweiflung; Tomboy; 1999 Holz; 2001 Hellblau.

born 1955 in Hamburg, writer, journalist, musician (Freiwillige Selbstkontrolle/FSK), producer, and since 1985 radio DJ (BR 2 Zündfunk); in the magazine Mode Verzweiflung (fashion desperation) which he founded together with his band in 1978 he published his bizarre studies of Zeitgeist as a chronicler of the 70s and 80s; later he published his writings in e. g. Die Zeit and his own works; bibliography: 1986 Mit der Kirche ums Dorf; 1996 The Church of John F. Kennedy; 1998 Mode & Verzweiflung; Tomboy; 1999 Holz; 2001 Hellblau.

Floria Sigismondi



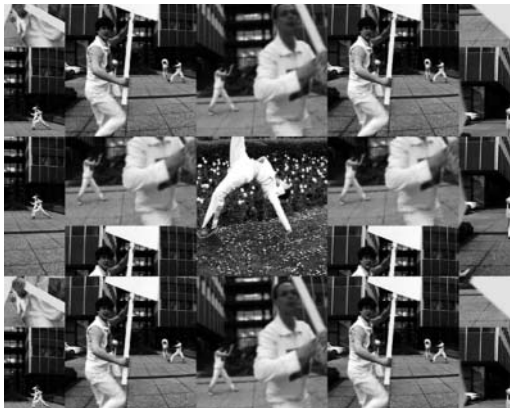
geboren 1965 in Pescara, Italien; studierte Malerei und Grafik am Ontario College of Art and Design, Kanada; arbeitete als Modefotografin, dann Wechsel ins Regiefach; Ausstellungen in New York und Toronto; Veröffentlichungen ihrer Fotos in eigenen und Sammelbänden (New York, Deutschland, Italien); Zusammenarbeit mit KünstlerInnen wie David Bowie, Marilyn Manson, Tricky, Leonard Cohen, und Björk; Sammelausstellungen u. a. mit Cindy Sherman, Rebecca Horn, Vanessa Beecroft, Tony Oursler, Donald Lipski, Francesco Clemente und Joel-Peter Witkin.

born 1965 in Pescara, Italy; studied painting and illustration at the Ontario college of Art and Design, Canada; worked as a fashion photographer; changed to directing; exhibitions in New York and Toronto; book publications of/including her photographs (New York, Germany, Italy); musical artists Floria has worked with include David Bowie, Marilyn Manson, Tricky, Leonard Cohen, and Björk, among others; group exhibitions with Cindy Sherman, Rebecca Horn, Vanessa Beecroft, Tony Oursler, Donald Lipski, Francesco Clemente, and Joel-Peter Witkin.

Betty Ford (Alter ego)

Deutschland 2002
3'30", Farbe

Regie, Drehbuch, Kamera, Schnitt Husain Berger Klöfkorn
Animation Husain, Preyer, Klöfkorn
Label Klang Elektronik
Produktion Oliver Husain, Michel Klöfkorn
Schwarzburgstr. 28 HH
D-60318 Frankfurt/Main
Fon +49-69-264 086 32
Fax +49-69-489 816 43
E-Mail korn19@gmx.net



Bio-/Filmografie

Anna Berger: geboren 1975
Michel Klöfkorn: geboren 1967
Oliver Husain: geboren 1969;
Klöfkorn/Husain 1998 *Star-
Escalator (Sensorama)* (Gewinner
MuVi-Preis in Oberhausen 1999).

Club der schönen Mütter (Fehlfarben)

Deutschland 2002
4', Farbe

Regie, Drehbuch, Schnitt Mathias
Vielsäcker, Christoph Mangler
Kamera Hungrey Eye
Darsteller Charlotte Roche
Label Wonder / K7
Produktion Blowfilm
Kastanienallee 79
D-10435 Berlin
Fon +49-30-440 4020
E-Mail info@blowfilm.com
<http://www.blowfilm.com>



Biografie Christoph Mangler

geboren 1974 in Leutkirch; 1995-99
Studium der audiovisuellen Me-
dien an der HDM Stuttgart,
Schwerpunkt Film, Computer-
animation und Videotechnik; seit
1999 Regisseur bei Blowfilm; 2001
Dissertation an der HDM Stuttgart.

Biografie Mathias Vielsäcker

geboren 1975 in Karlsruhe; 1995-
2001 Studium der audiovisuellen
Medien an der HDM Stuttgart,
Schwerpunkt Film, Computer-
animation und Fotografie; seit
1998 Regisseur für Musikvideos
bei Blowfilm und freiberuflicher
Cutter.

gemeinsame Videos (Auswahl)

Fressen oder gefressen werden
(Tristan); *Zehn Rap Gesetze* (Cur-
se); *Nix zu verlieren* (Keilerkopf);
Lass uns doch Freunde sein (Cur-
se); *Beginner* (Amleset).

It Never Was You (Thomas Brinkmann)

Deutschland 2003
4', Farbe

ein Video von Sandeep Mehta
Darsteller In Jung Jun, Geraldo Li
Label max.E
Produktion Kunsthochschule für
Medien Köln
Ute Dilger
Peter-Welter-Platz 2
D-50676 Köln
Fon +49-221-201 893 30
Fax +49-221-201 8921
E-Mail dilger@khm.de
<http://www.khm.de>



Bio-/Filmografie

geboren 1970 in Geislingen; 1990-
1997 Chemiestudium an den Uni-
versitäten Wuppertal, Köln, Edin-
burgh & Saõ Paulo; 1997 Abschluss
Diplom-Chemiker an der Univer-
sität Köln; seit 1999 Studium an
der Kunsthochschule für Medien
Köln in der Fächergruppe Fernse-
hen/Film; 2000 *Genesis*; 2001 *hihi*;
Drei; 2002 *A Good One*; *Der Fuß-
fetischist*.

Linkup feat. K-Ross (Phoneheads)

Deutschland 2002
3', s/w

ein Video von Markus Bader
Label Infracom
Produktion Markus Bader
Textorstr. 51
D-60594 Frankfurt/Main
Fon +49-69-962 003 68
E-Mail mcb@wolke7.org



Bio-/Filmografie

geboren 1972 in Frankfurt/Main;
1994-97 Architekturstudium an
der Technischen Universität Cott-
bus; 1997-98 Auslandsstudium an
der Technischen Universität in
Graz, Schwerpunkt Architektur
und Film; 1999-2000 Arbeit als
freier Produzent, Cutter und Re-
gieassistent; seit 2001 freier Re-
gisser; Videoauswahl: 2000 *Sin-
gle*; 2001 *Take What You Want*
(Taxi); *Nachtgestalten* (Schwarzer
Humor); *Thinkin'bout It* (Total Jim);
2002 *Do You See the Light* (Snap
vs. Plaything); *Canticle* (Metz);
Quiet Nights (RE:JAZZ); 2003 *Was
wollt ihr tun* (Dope Beats).

Love Supreme (Turntablerocker)

Deutschland 2002
4'30", Farbe

Regie Zoran Bihac
Drehbuch Zoran Bihac,
Turntablerocker
Label Four Music
Produktion Flaming Star
Zoran Bihac
Gerberstr.7
D-70178 Stuttgart
E-Mail zoranbihac@aol.com
http://www.zoranbihac.com



Bio-/Filmografie
geboren 1965; lebt in Stuttgart und Barcelona; Bühnenbildstudium an der Kunstakademie in Stuttgart; erste Videos und Cartoons für E-rotic, dann u. a. für Freundeskreis, Fanta 4, Gentleman, Sensunik, Laibach, Storm und Rammstein; Werbefilme u. a. für Nike, Coca Cola, Fanta, San Miguel; eigene Musikvideoproduktion "Flaming Star".

Mein Sein (Virginia Jetzt!)

Deutschland 2002
4', Farbe

Regie, Drehbuch Benjamin Quabeck
Kamera David Schultz
Schnitt Tobias Haas
Darsteller Julia Hummer, Sonja Rogusch
Label Blickpunkt Pop
Produktion Virginia Jetzt!
Gabelsbergerstr. 7
D-10247 Berlin
E-Mail mathias@virginia-jetzt.de



Bio-/Filmografie
geboren 1976 in Wuppertal; 1988-95 mehrere Kurzfilmprojekte, hauptsächlich Splatter- und Animationsvideos; 1996-2002 Regiestudium an der Filmakademie Baden-Württemberg; Tätigkeit als freier Cutter, Filmemacher und Autor; 1996 *Wind*; *Weird Wire*; 1997 *Die wenigsten wissen das*; *Höhlenangst*; 1998 *Ertränkte Angst*; *Grafenzeit*; 1999 *4000 Teile*; 2001 *Nichts Bereuen*; *Mädchenkonzert*; *Drei Wünsche*; 2002 *Verschwende Deine Jugend*; *Ich hab Musik dabei*.

Midnight Black Earth (Bohren & Der Club of Gore)

Deutschland 2002
5', Farbe

Regie, Drehbuch Mark Sikora
Kamera Jochen Schmitz
Schnitt Stephan Faber
Label Wonder
Produktion Mark Sikora
Aachener Str. 33
D-50674 Köln
Fon +49-221-252 471
E-Mail marksikora@gmx.net



Bio-/Filmografie
geboren 1968; ab 1990 freier Autor für *Spex*; von 1997-2002 verantwortlicher Redakteur und Produzent der Viva-Formate *Wah* und *Zwobot*; Illustrationen und Plattencover u. a. für Napalm Death, Cryptic Slaughter, Macabre, Zap und für das eigene Bandprojekt Wald; 2000 *Prowler (Bohren & Der Club of Gore)* (Gewinner MuVi-Preis in Oberhausen 2000).

minimal tunesia (agf)

Deutschland 2003
4', Farbe

ein Video von Anna Wagner
Label nbi
Produktion Anna Wagner
Husemannstr. 4
D-10435 Berlin
Fon +49-30-440 516 81
E-Mail nbi@snafu.de



Biografie
geboren 1975 in Berlin; 2000 Abschluss Diplom-Design; arbeitet seit 2000 als Multimediagrafikerin; Labelpräsentationen deutschlandweit; zahlreiche Installationen, Fotoausstellungen und Festivaleilnahmen; 2003 Video für *White Buildings* (nbi 05).

Perpendicular/Vector (Anti-Pop Consortium)

Deutschland 2002
4', s/w

Regie, Drehbuch, Schnitt Markus Wambsganss
Kamera Kolja Raschke
Animation Lillevän, Markus Wambsganss
Darsteller Meret Becker, Jürgen Plot
Label Warp Records
Produktion Kaliber 16
Köpenicker Str. 41
D-10179 Berlin
E-Mail scopitone@gmx.de



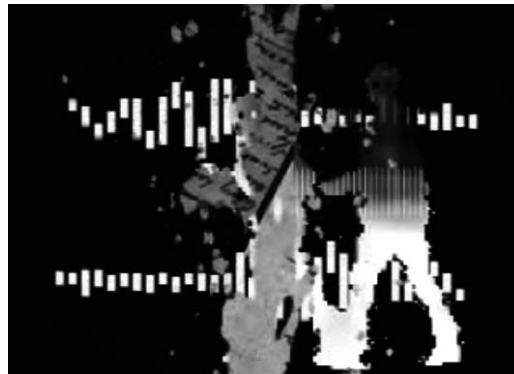
Bio-/Filmografie

1998-2002 Studium der Mediengestaltung an der Bauhaus-Universität Weimar; 2000 Mitgründer von Kaliber 16; *Rumble in der Old-School Disko (Kirmes)*; *Love Beat (Yoshinori sunahara)* (zusammen mit sonnendeck.tv).

Tesla (Tarwater)

Deutschland 2002
4'30", Farbe

ein Video von Lillevän
Label Kitty-Yo Int.
Produktion Lillevän
Schlegelstr. 11
D-10115 Berlin
E-Mail lillevan@lillevan.com
<http://www.lillevan.com>



Biografie

geboren 1965 in Schweden; studierte Politik und Filmwissenschaften; Projekte und gemeinsame Arbeiten mit Rechenzentrum (Berlin mit Marc Weiser), Zbigniew Karkowski (Sensorband, Tokio), Zeitblom (Berlin), Christine Hill (New York, Tokio), Tarwater (Berlin); zahlreiche Performances, Livescratchings und Videoarbeiten in Europa, USA und Japan, u. a. Charles Wilp Night (in Oberhausen 2001); arbeitet zurzeit an einem Doppelalbum für Mille Plateaux.

Ein neuer Underground? A New Underground? **MuVi International 2002-2003**

von Lars Henrik Gass

Die Suche nach innovativen Musikvideos hat sich seit dem vergangenen Jahr nicht einfacher gestaltet, im Gegenteil. In Deutschland hat sich jetzt endlich auch der Verlust jeder Auswertungsmöglichkeit für solche Arbeiten auf den verschiedenen Rotationen bemerkbar gemacht. Nur zwei der für den MuVi-Preis ausgewählten Musikvideos haben es auf die Rotation geschafft. Damit stellt sich freilich auch die Frage nach der Zukunft dieser Formate. Einerseits sind die interessanten Musikvideos mit den großen Budgets nahezu vollständig verschwunden. Künstler mit bestimmten Verkaufszahlen und bestimmten visuellen Ansprüchen gehen dazu über, mit relativ einfachen Mitteln ihre Clips zu gestalten (Björk, George Michael). Andererseits entstehen offenbar Musikvideos ohne großen Ehrgeiz im Hinblick auf das Musikfernsehen. Dieses Auseinanderdriften von Musikvideo und Musikfernsehen erscheint uns neu, selbst wenn es seit einiger Zeit absehbar war.

Die Zeit der großen künstlerischen Entwürfe, die vor dem Hintergrund einer florierenden Musikindustrie möglich war, ist nun beendet. Immerhin bleibt es bei dem Befund aus dem letzten Jahr: Verschiedene Künstler (Björk, The Prodigy, Sigur Rós), Regisseure (Michel Gondry, Spike Jonze, Roman Coppola) und Produktionsfirmen (The Directors Bureau, Oil Factory, Partizan, Le Village), die in Oberhausen in den letzten Jahren immer wieder vertreten waren, setzen ihre Arbeit unbeirrt auf hohem Standard fort. Popmusik auf einem bestimmten Niveau erneuert sich fortlaufend auch in ihrer visuellen Kultur. Dabei werden durchaus ungewöhnliche Wege beschritten, preiswertere Produktionsweisen und auch neue Anschlüsse an alte filmische Verfahren gesucht. Die Nähe zur Kunst war keineswegs nur das Potential bei Chris Cunningham, der seit nunmehr zwei Jahren keine neue Arbeit der Öffentlichkeit mehr vorgestellt hat. Auch Regisseure wie Daniel Pflumm oder Max Philipp Schmid bewegen sich selbstverständlich im Kunstbetrieb. Von anderen weiß man, dass sie Musikvideos überhaupt nur noch als einen Nebenschauplatz ansehen (Gondry, Jonze, Wong Kar-Wai). So darf man also erwarten, das Musikvideo werde sich auch weiterhin aus einer Art Underground heraus, der keineswegs politisch motiviert ist und nach einer Sichtbarkeit geradezu verlangt, ästhetisch regenerieren. Das Musikvideo, das sein Entstehen dem Musikfernsehen verdankt, hat sich von diesem emanzipiert und wird in Zukunft ganz selbstbewusst ein neues Genre der zeitbasierten Medien bilden.

Die Krise der Musikindustrie rührte nicht zuletzt her aus der unzureichenden Regeneration von innovativen Formaten und einer Ignoranz gegenüber den minoritären Öffentlichkeiten, die sich an eine Musik binden. So besteht heute die zugegebenermaßen vage Hoffnung, dass sich durch ein solches Underground-Werden des Musikvideos und durch das Internet (und den damit einhergehenden neuen Formen des Austauschs) auch die Musik, die in den letzten beiden Jahren der Krise mehr noch als je zuvor von der Standardisierung gefährdet war, wird neu formieren können.

Ausgewählt habe ich gemeinsam mit Hans-Christian Grimm und Jessica Manstetten. Für Rat und Tat danke ich Rocco Clein (Köln), Russel Curtis (London), Tina Funk (Berlin), Christian Höller (Wien) und David Levine (New York), ohne deren großzügige Unterstützung dieses Programm nicht möglich geworden wäre.

The search for innovative music videos has not become any easier since last year; in fact, the contrary is the case. In Germany, the loss of any chance to evaluate such works in the various rotations on music television has at last made itself felt as well. Only two of the music videos nominated for the MuVi Award made it into rotation schedules. This admittedly raises the question of the future that lies in store for these formats. On the one hand, interesting music videos with large budgets have almost completely disappeared. Artists with definite sales figures and definite visual criteria are beginning to make their clips using relatively simple means (Björk, George Michael). On the other hand, there are music videos being made that apparently have few ambitions with regard to music television. The way music video and music television are drifting apart seems to us to be a new development, even if we have seen it coming for some time.

The era of the great artistic projects, which was made possible by a flourishing music industry, is now over. The result is the same as last year. Various artists (Björk, The Prodigy, Sigur Rós), directors (Michel Gondry, Spike Jonze, Roman Coppola) and production companies (The Directors Bureau, Oil Factory, Partizan, Le Village), whose works have frequently been shown in Oberhausen over the past few years, continue, undeterred, to work at a high standard. At a certain level, pop music keeps on renewing itself in its visual culture as well. In the process, it goes up some unconventional roads, while looking for cheaper production methods and new applications for old cinematic methods. Chris Cunningham, who has not presented any new works publicly for two years, has not been the only one to demonstrate a proximity to art: directors like Daniel Pflumm and Max Philipp Schmid also move freely within the art scene. In the case of others, one knows they only consider music videos as a secondary arena of expression (Gondry, Jonze, Wong Kar-Wai). It is thus to be expected that the music video will continue to regenerate itself aesthetically by drawing on a sort of underground that is completely unpolitical in its motivation and almost demands visibility. The music video, which owes its existence to music television, has emancipated itself and will in future form a self-confident, new genre within the time-based media.

The crisis in the music industry was not least due to the inadequate regeneration of innovative formats and an ignorance with regard to minority audiences that identify with a particular sort of music. Today, we can thus cherish the - admittedly - vague hope that this increasingly "underground" aspect of music video, together with the internet and the new forms of exchange that it produces, will lead to new formations in the field of music as well, which has been threatened more than ever by the process of standardization in the last two years of the crisis.

I selected the works together with Hans-Christian Grimm and Jessica Manstetten. I would like to thank Rocco Clein (Cologne), Russel Curtis (London), Tina Funk (Berlin), Christian Höller (Vienna), and David Levine (New York) for their help and advice. Without their generous assistance, this program would not have been possible.

amphibious

The Test (Chemical Brothers)

Großbritannien 2002
6', Farbe

Regie Dom & Nic
Label Virgin
Produktion Oil Factory

Die Popkultur bedient sich beim Buch der Bücher: Eine moderne Version von Jonas und dem Walfisch. Aber Jonas ist ein junges Mädchen, und im Walfisch ist es einfach wunderbar. Farbige Quallentänze, die unendliche Schwerelosigkeit des Wassers, der Ausflug in eine magische, wundersame Landschaft. Am Ende landet 'Jona' in der Disco, Tempel der Moderne mit garantierter Massenextase. Pop culture meets bible: a modern version of Jonah and the Whale. Only that Jonah is a girl, and inside the whale it is just wonderful. Colourful jellyfish dances, the infinite weightlessness of water, a trip into a magic and strange landscape. In the end, 'Jona' is stranded in a discotheque, temple of modernism, ecstasy of the masses guaranteed.



It's in Our Hands (Björk)

USA 2002
4', Farbe

Regie Spike Jonze
Label One Little Indian Rec.
Produktion Vincent Landay

Popkultur, insbesondere sofern sie von Björk verkörpert wird, ist fasziniert von einer neuen Legitimität, einer Ursprünglichkeit, die ihr fehlt. Björk hat ihre Musik immer geologisch verstanden, wie einen archaischen Prozess, anti-intellektuell im Grunde. Ihre ausgeprägte visuelle Intelligenz hat sie aber davor bewahrt, sich selbst als etwas Bildloses zu inszenieren. Spike Jonzes Amphibien eskortieren die Sängerin auf ihrem Weg in die Unterwelt. Pop culture, especially when embodied by Björk, is fascinated by any kind of new legitimacy, originality that it itself lacks. Björk has always understood her music in geological terms, like an archaic process, anti-intellectual, in fact. However, her distinct visual intelligence has stopped her from staging herself as an imageless object. Spike Jonze's amphibians escort the singer on her way to the underworld.



Untitled () (Sigur Rós)

Kanada 2003
7', Farbe

Regie Floria Sigismondi
Label Fat Cat/Pias Recordings
Produktion Revolver Film

Die Schule ist aus, doch draußen gibt es keine Luft zum Atmen mehr. Irgendeine nukleare Katastrophe lässt Asche vom Himmel regnen und taucht die Welt in rotes Licht. Die kindliche Anpassungsfähigkeit ist groß, mit Gasmasken lassen sich auch Schneemänner aus Asche bauen. Eine Science-Fiction-Elegie, mit den Protagonisten von morgen in einer Welt, in der wir nicht leben wollen. School is over, but you can't breathe outside. Some kind of nuclear catastrophe makes ashes rain from the sky, everything appears in red light. The adaptive capacities of kids are great; wearing gasmasks you can use the ashes to even build a snowman. A science fiction elegy with the protagonists of tomorrow within a world we do not want to live in.



amorphous

Honkahonk for Budonkadonk (Double Horizontal)

USA 2003
5', Farbe

Regie Dewey Ambrosino, Rick Morris
Label holdingcompany, inc.
Produktion Bang Bang Studio

Ein anamorphotischer, phallischer Körper organisiert den Rhythmus der Triebe: Essen & Ficken. Zum hämmernden Technosound nimmt sich die Assemblagetechnik seltsam diskursiv aus. Und man begreift: Das dialogische Sprechen der Stimmen führt hier wieder etwas von der ursprünglichen Funktion der Musik ein, die Sprache einmal mit der Musik verbunden hatte. An anamorphic, phallic body organizes the rhythm of desire: eating & fucking. Accompanied by hammering techno sounds the assemblage technique seems strangely discursive. And you realize: the dialogical speech of the voices re-introduces something of the original function of the music that used to link language with music.



Baby's Got a Temper (The Prodigy)

Großbritannien 2002
4'30", Farbe

Regie Traktor
Label XL Recordings
Produktion Traktor

Verschwörung in der Popkultur: Die Band spielt heimlich und inkognito. Und zum richtigen Sound gibt das richtige Publikum auch die richtige Milch. Die verkauft man dann teuer ans andere Publikum da draußen. Denn diese Milch macht high und süchtig, und das Lebenselixier ist knapp. Ein Clip über die wundersame Verbindung von Musik- und Lebensmittelindustrie. A conspiracy within pop culture: the band is playing secretly and incognito. To the right sound the right audience will give the right milk which you will then sell for a fortune to the other audience out there. Because this milk makes you high, it's addictive, a rare elixir of life. A music clip about the strange connection between music and the food industry.



Black Milk (Knut & Silvy)

Schweiz 2002
4', Farbe

Regie Max Philipp Schmid, Beat Brogje
Label make up/RecRec, EFA
Produktion freihändler

Ursprünglich als Begleitung der Live-Konzerte gedacht, gewinnt das Video eine eigenständige, fast orchestrale Qualität. Hier walidet eine strenge Logik der Sachlichkeit in der Behandlung der Details. Und man gewinnt davon eine Idee, dass dieses Video auf der großen Leinwand noch unendlich viel besser wird als es auf dem Bildschirm bereits ist. Conceived as a background video for live concerts, the clip takes on an autonomous, almost orchestral quality. All details are handled with the strict logic of objectivity/realism. And one gets an idea auf how much better still than on a monitor screen this video is going to look on the big screen.



ambitious

Six Days (DJ Shadow)

China/USA 2003
4', Farbe

Regie Wong Kar-Wai
Label Urban/Def Jam
Produktion Anonymous Content

Natürlich erwartet uns 'Hong Kong' Action, die die Volksrepublik nicht so einfach assimilieren kann. "The possession of anything begins in the mind". Bruce Lees Zitat am Ende des Clips ist Programm: Mann und Frau zwischen Lust und Schmerz, Kult und Qual, Kopf und Körper. Allein ist man zusammen, und zusammen ist man allein. Of course, we can expect the thrill of 'Hong Kong' action the People's Republic cannot assimilate that easily. "The possession of anything begins in the mind." Bruce Lee's quotation at the end of the clip is programmatic: man and woman between desire, pain, cult and agony, mind and body. You are alone together and together alone.



Otec (Para)

Slowakei 2002
3'30", Farbe

Regie Patrik Pašš
Label Warner
Produktion Barbora Vallová

Die Animationstechniken des Ostens finden sich nun in der Popkultur wieder: eine düstere, morbide Welt animalischer Triebe und Verhältnisse. Im Osten hat man in der Kunst niemals derart idealistisch zwischen dem Schönen und dem Grausamen entschieden wie im Westen. Patrick Pašš' Musikvideo ist ein Fundstück von einer Reise nach Split, das ferner liegt als Musikindustrie zu reichen scheint. Eastern animation techniques reappear in pop culture: a gloomy and morbid world governed by brutish drives and cruel relationships. In the East nobody made this kind of idealistic distinction between the beautiful and the brutal as we know it from the West. Patrick Pašš's music video is a discovery made during a journey to Split which is much further away than any place the music industry might ever reach.



Dead Leaves and the Dirty Ground (The White Stripes)

Frankreich 2002
3', Farbe

Regie Michel Gondry
Label XL Recordings/Beggars Group
Produktion Partizan

Gondry visualisiert den heiligen Geist der Erinnerung, blass aber überdimensional. Es gibt kein klares Bild, das Linearität und Eindeutigkeit verspricht, Vergangenheit und Gegenwart konstituieren das Jetzt: die Party und der Tag danach. Die Konstruktion der Erinnerung vollzieht sich in der Gegenwart, als sichtbar gemachte Gehirntätigkeit. Gondry visualizes the holy spirit of memory, dim but larger than life. There is no clear picture that promises linearity and unambiguity; the past and the present constitute the now: the party and the day after. Memory is constructed in the here and now, brain activity made visible.



Funky Squaredance (Phoenix)

USA 2002
9'30", Farbe

Regie Roman Coppola
Label Source/Astralwerks
Produktion The Directors Bureau

Dies ist mit Sicherheit einer der ungewöhnlichsten Clips der letzten Jahre, und er war niemals im Musikfernsehen zu sehen. Er dokumentiert seine Entstehung als Endprodukt von der ersten E-Mail bis hin zu autobiografischem Material und organisiert das Ganze als einen audiovisuellen Zettelkasten. Der Anlass wird zum Ausgangspunkt einer Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbstverständnis als Künstler im Kollektiv und in der Industrie. Certainly one of the most unusual clips of the last few years, which has never been broadcast on music TV. It documents its production process, the final product as it was conceived from the first e-mail up to the auto-biographical footage and organizes the entire collection like an audio-visual pin board. The occasion turns into the starting point for a discourse on the image being an artist within the collective and within the industry.



Europäischer Hof (Klaus Kotai/Daniel Pflumm)

Deutschland 2002
5', Farbe

Regie Daniel Pflumm
Label Elektro Music Department
Produktion Daniel Pflumm

Formen, Farben und Konsistenzen aus dem Werbealltag, die Essenz ihrer Verführungskunst. Fließen, Aufeinandertreffen, Verschmelzen, Trennen. Eine konzentrierte Collage visueller Sinneseindrücke, ohne die ihr auferlegten Kaufbotschaften. Digitalisierte Freude herrscht überall: glatt, glatter, am schönsten! Shapes, colours and consistencies from the everyday life of advertising, the essence of its art of seduction. Flow, encounter, melting, separation. A densely focused collage of visual impressions on the senses, without the message to shop. Digitized happiness rules everywhere: slick, slicker, most beautiful!



Lettre Anonyme (Etienne Charry)

Frankreich 2002
2', Farbe

Regie Etienne Labroue
Label Tricatel
Produktion Le Village

Hier wird ernst gemacht mit dem Illustrationsgebot. Die Musik verschwindet gehorsam in der Übereinstimmung zwischen den Dingen und den Wörtern und wird zum Kalauer. Der Künstler als Hampelmann der Sprache. Diese Erkenntnis rührt her von Lettrismus und Situationismus, bien sûr. Here we mean business with the offer for illustration. The music obediently disappears within the agreement between the objects and the words and turns into a practical joke. The artist as the jumping jack of language. This insight has its origins in Lettrism and Situationism, bien sûr.

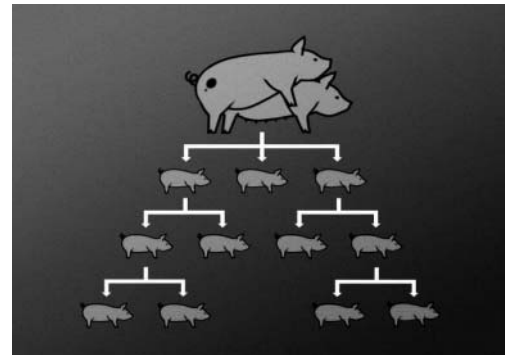


Itsu (Plaid)

Frankreich 2002
3'30'', Farbe

Regie Pleix
Label Warp Records
Produktion Pleix

Die Konsumgesellschaft und ihre Hysterie: Absatzanalysen in der oberen Etage und heimliche lüsterne Blicke von Arbeitskollege zu Arbeitskollege. Es gehört zusammen, was zusammen gehört. Statistiken und sexuelle Fantasien im Büro, hintenrum und hämisch. Denn Macht macht geil, oder doch frigide? Und irgendwie fantasielos. Consumer society and its hysteria: sales analyses on the top floor and secret, lusty glances from colleague to colleague. What goes round comes round. Statistics and sexual fantasies in the office, behind the back, spiteful. Because power makes you horny - or rather frigid? And somewhat devoid of imagination.



The Revolution Will Not Be Televised (Gil Scott-Heron)

Großbritannien 2002
2'30'', Farbe

Regie Julian House @ intro
Label Canongate Books
Produktion Intro

Oder doch? Das Rapstück ist übrigens von 1989 und galt eher der unterdrückten Black Community. Es bleibt übertragbar: Zurzeit präsentiert sich der sinnlose Krieg in tele-fantasmatischen Bildern, von denen kein Zuschauer mehr weiß, aus welchem Kontext sie stammen. Die Fernsehmaschine ist autark geworden, Spekulation alles, was dem Zuschauer noch bleibt. Or will it? By the way, this rap piece dates back to 1989 and referred to the suppressed Black Community. It can be transferred, though: currently, the pointless war presents itself in tele-fantasmatic images, and no-one among the audience can tell which context they derive from. The TV machinery has become autonomous; speculation is all that is left for the viewer.



Shoot the Dog (George Michael)

Großbritannien 2002
5'30'', Farbe

Regie Giles Pilbrow, Tim Searle,
Georgia Pritchett
Label Universal
Produktion 2DTV Ltd.

Der Clip zur amerikanisch-britischen Achse des Guten. Klarer Fall: Weder Politik noch Musikfernsehen waren amused von dieser politischen Unverschämtheit. George Michael tritt in Szene als Störenfried der Arschkriecherei. Und daneben gibt's viele versteckte Zitate für Kenner der Popkultur. The clip on the American-British Axis of Good. Its a clear cut case: neither politics nor the music stations were amused by this political insolence. George Michael enters the set as the challenge of brown-nosing. In addition there are many hidden quotes for insiders of pop culture.



Specials

Specials



Die Kinder beobachten uns The Children Are Watching Us

Eine Skizze zur Dechiffrierung des Kurzfilmœuvres von Dušan Makavejev A blueprint for decoding the short films of Dušan Makavejev

von Mirosljub Stojanović

Dušan Makavejev, geboren am 13. Oktober 1932, ist der im Ausland wohl renommierteste jugoslawische Filmautor, in seiner Heimat aber zweifellos der umstrittenste.

Fruchtbaren Boden für seine Reputation als Meister des Exzesses sahen viele in erster Linie (wenn auch nicht ausschließlich) in der Destruktion der ideologischen (parteilpolitischen) Gegebenheiten seines eigenen Landes sowie in den permanenten ideologischen Verwundungen, die er seinem übermächtigen Gegner, dem Staat, immer wieder beizubringen wusste. Dieser sicherlich bekannteste Aspekt von Makavejevs Schaffensdrang mag eine Begleiterscheinung sein, die sich noch dazu vorteilhaft in Bezug auf ein sensationslüsternes Publikum auswirkt, für einen seriösen Zugang zu seinem Werk sagt er allerdings zu wenig aus.

Ein möglicher Zugang zu Makavejevs Œuvre bietet sich vielleicht aus der Perspektive einer "Kritik des Intellektuellen Films" an, wäre der Film allein nicht ein zu kleiner Rahmen für den faszinierenden Hintergrund dieses Mannes, dessen Gelehrsamkeit den filmischen Kontext nicht nur beeinflusst hat, sondern von seiner einzigartigen Filmsprache inkorporiert wird.

Was diesen Punkt betrifft, sind bedeutende Belgrader Intellektuelle der Meinung, dass Makavejev besser schreibt, als er Regie führt, während andere die Ansicht vertreten, er sei am luzidesten, wenn er spricht ... Wie so viele Belgrader Intellektuelle seiner Generation und seiner Herkunft konnte er es leicht mit jedem intellektuellen Sparring-Partner aufnehmen – was bei der Betrachtung seines akademischen Werdegangs nicht verwunderlich ist: Nach einem abgeschlossenen Psychologiestudium schreibt er sich 1955 an der Akademie für Theaterkunst in der Klasse des legendären jugoslawischen Theaterwissenschaftlers Prof. Hugo Klein ein. Seine ersten Filme hatte er bereits 1953 (also mit 21) im "Kinoklub Belgrad" gemacht, um gleich darauf Artikel und Filmkritiken für die wichtigsten jugoslawischen Kulturperiodika und -fachblätter zu schreiben. Als Autor zweier Bücher und einer Komödie, als Fernsehredakteur und Dozent an den Universitäten von Harvard (1977-79 und 1994-97) und Columbia hat Makavejev mit seinem späten politischen Engagement (siehe sein Beitrag zur Vivisektion des balkanischen Wahnsinns) jene Beständigkeit gezeigt, die der Moral der Intellektuellen durch die Inanspruchnahme ihres Rechts auf Mutation und politische Konversion so oft versagt bleibt ...

Makavejev war das Wunder des serbischen Filmschaffens: Atypisches wird typisch, Nationales wird international, und da, wo in den Filmen Ratluk gegessen wird, muss man mit den Serben ernsthaft rechnen.

Nach unzähligen Anerkennungen und Preisen (Silberner Bär in Berlin, Louis-Buñuel-Preis in Cannes, Silver Hugo in Chicago etc.) hat Makavejev die volle Reife seines Schaffens erreicht. Wollte man sein Werk jedoch lediglich von dem Zeitpunkt an beurteilen, an dem er begann, Langfilme zu drehen (auch wenn es sich dabei nicht unbedingt um typische Langfilme handelt), würde man einen wichtigen Beitrag zur Filmgeschichte völlig außer Acht lassen, den neben ihm auch andere große Filmemacher mit ihren Kurzfilmen geleistet haben.

Wie soll man sich eine Meinung über diese Größen bilden, wenn man die kurze Form geradezu nonchalant ignoriert und somit die Handschrift und Poesie dieser Autoren um ein Dutzend Filme schmälert?

Ohne sie wäre für Filmemacher wie Tarkowski, Polanski, Scorsese, Pjer Eteks, Rosselini, Sokurov u. a. der Schritt auf das Piedestal des Kinos sicherlich später gekommen. Und sie als bloße Lehrstücke zu interpretieren, würde dem für dieses Genre so charakteristischen Geist der Antizipation in keinem Fall gerecht.

Dušan Makavejevs Kurzfilme scheinen mir da keine Ausnahme zu sein, auch wenn dahinter die ganze Legende des Kinoklubs Belgrad steht, der ein Sprungbrett in der Karriere so vieler Filmemacher war. Allerdings befinden sich seine Filme im Unterschied zu denen der meisten seiner Kolle-

Probably the most highly acclaimed Yugoslav film author on the international scene, back home Dušan Makavejev, born October 13th 1932, is without a doubt the most controversial.

For many it was the destruction of his own country's ideological (party political) framework in particular (though not exclusively) that provided fertile ground for his reputation as master of excess, as well as the permanent ideological injuries he managed to inflict on his favourite adversary, the state. This, certainly the best-known aspect of Makavejev's creative urge, is probably a by-product, though one that is certainly of advantage with regard to an audience hungry for sensation; but it tells us too little to help in any serious analysis of his work.

One possible approach to Makavejev's oeuvre may be from the quarter of a "critique of intellectual film", but film alone would provide a much too narrow framework within which to view the fascinating background of a man whose erudition not only informs the filmic context, but is also incorporated into a unique film language.

In this respect, eminent Belgrade intellectuals believe that Makavejev is better at writing than at directing; others find him at his most lucid when he speaks ... Like so many Belgrade intellectuals of his generation and family background, he is a match for any intellectual sparring partner. This is not surprising considering his academic background: after finishing his studies in psychology in 1955, he entered the Academy of Theatrical Art, where he enrolled in the class of legendary Yugoslav drama theorist Professor Hugo Klein. In 1953 (at the age of 21), he had already started making films at the "Belgrade Cinema Club", before moving on to write articles and film reviews for the most important Yugoslav cultural periodicals and journals. As the author of two books and a comedy, TV editor and lecturer at the universities of Harvard (1977-79 and 1994-97) and Columbia, Makavejev's later political involvement (for example, his contribution to the vivisection of the Balkan madness) is characterized by a consistency that is often lacking in the moral standards of intellectuals, who claim the right to mutation and political conversion ...

Makavejev was the miracle of Serbian filmmaking: atypical becomes typical, national becomes international, and where Ratluk is served in films, you have to seriously reckon with the Serbs.

After receiving numerous international awards (Silver Bear in Berlin, Louis-Buñuel-Award in Cannes, Silver Hugo in Chicago etc.), Makavejev's creative work is now at its peak of maturity. But if we were to judge his work only from the time he started making feature films (although they are not necessarily typical of the genre), we would neglect the important contribution to film history that he and other great filmmakers have made with their short films.

How are we to judge those important figures if we nonchalantly ignore the short form, thus leaving out a dozen or so films that also express the style and poetry of these filmmakers?

For Tarkowski, Polanski, Scorsese, Pjer Eteks, Rosselini, Sokurov etc., the step up onto the pedestal of cinema would have come much later without them. And seeing these films as mere apprentice works would in no way do justice to the distinctive spirit of anticipation so typical for the genre.



Nova domača životinja

gen heute nicht im Besitz des Kinoklubs oder der serbischen bzw. kroatischen Produktionshäuser; er selbst hat die Rechte an all seinen Werken. Wer erwartet, dass diese Filme heutzutage *harmlos* geworden sind, wird vom Gegenteil überrascht: Sie wirken nicht nur unverbraucht, sondern sind zum Teil sogar inspirierend.

Pedagoška bajka (Pädagogisches Märchen), zum Beispiel, war für mich eine Offenbarung, denn Makavejevs offensichtliche Neigung zu einem mit ideologischer Semantik voll gefropften Surrealismus führt in diesem Film zu erstaunlichen Ergebnissen.

Man sollte diese Filme unbedingt in Serie sehen, denn einige der darin instrumentalisierten Obsessionen des jungen Makavejev werden erst in der Wiederholung wirklich deutlich, wodurch die Filme sich radikal von der Realität distanzieren, die sie zu repräsentieren scheinen. Überraschend ist dabei nicht so sehr das Spektrum der Möglichkeiten, die der Widerstand in Bezug auf eigene strategische Ziele entdeckt, sondern vielmehr die Geschicklichkeit, mit der Makavejev seine Symbolik in einem Bereich einsetzt, der sonst mit Paranoia behaftet ist. Seine Begegnung mit dem damaligen jugoslawischen Alltag wirkt sich vorteilhaft aus für die diskrete, rein makavejevische Art der visuellen Umsetzung, die immer Gefahr läuft, die Angemessenheit der Metapher auszulöschen, die nur markiert und nicht potenziert.

Mit Erfolg, und vor allem viel Humor, bestand der frühe Makavejev darauf, durch Konversionen und Transpositionen der filmischen Realität gewisse Defekte, Unebenheiten und Sprünge sichtbar zu machen, wie z. B. in *Parada*, wo wir am Ende des Films eine riesige Fahne sehen, deren leichtes Flattern als Anspielung auf die Flatterhaftigkeit, sprich Instabilität der staatlichen Symbole gedeutet werden kann.

Bestimmte formale Freiheiten verweisen auf die Romantik, so z. B. die Freiheit, mit der er manipuliert und mystifiziert. Besonders auffällig in seinen Filmen ist die häufige Anwesenheit von Kindern. Dieser (Miss)brauch ist auf das Verlangen nach einem Krokri zurückzuführen, das nicht den freudischen Mustern entspricht. Hält man sich Makavejevs eigentliche Zielsetzung vor Augen, ist diese Auffälligkeit meiner Meinung nach bedenkenwert.

Die Kinder stehen bei Makavejev weder für das Paradigma der Unschuld, noch sind sie Transmissionsriemen eines unpolitischen Räderwerks, das sie vor jeglicher Kritik der Erfahrung bewahrt. Im Gegenteil, die Kinder sind, obgleich auf diese Art manipuliert, ein deutliches Kennzeichen für Makavejevs ideologische Prophylaxe, d. h. er bedient sich ihrer, um sich vor ideologischen Interpretationen zu schützen. Insofern gebraucht er sie als eine Art Schutzschild, der den Blick, der alles sieht, in die Irre führt.

So ist den Kindern in seinen Filmen alles erlaubt, was den Erwachsenen verboten ist. Sie gähnen während der Sitzungen des Betriebsrats – das Mädchen Maja in *Što je to radnički savjet?* (Was ist das, der Betriebsrat?). Sie durchbrechen die Barrikaden mit eisensteinischer Ausdruckskraft und suchen in *Dole plotvi* (Nieder mit den Zäunen) neue Wege der Freiheit. In *Pedagoška bajka* nehmen sich die etwas älteren Kinder die Freiheit, im Klassenraum ein Nickerchen zu halten, ohne auch nur darüber nachzudenken, dass der eifrige Lehrer mit den Prinzipien eines NKVDlers (Geheimdienstlers) ihren Traum als unmoralisch diskreditieren könnte.

Ein paar Kinder aus Makavejevs früheren Schwarz-Weiß-Zeichentrickfilmen und einige der Spielfilme sträuben sich Jahre später vehement gegen das Erwachsenwerden. So treffen wir einige von ihnen in Plastiksäcken wieder, wie sie in den letzten Sequenzen von *Slatkog filma* (Süßer Film) zu neuem Leben erwachen ...

Makavejev hat mir gegenüber einmal erwähnt, dass er gar nicht weiter über all die Kinder und die Art ihrer Instrumentalisierung nachgedacht habe, dafür sei er sich der Rolle der Tiere in seinem komplexen filmischen Œuvre sehr bewusst ... In Bezug auf die Häufigkeit bestimmter Themen sind die Tiere also seine Favoriten – eine Vorliebe, die in einem seiner höchst barock anmutenden, surrealen Drehbücher einige Jahrzehnte später in Form des manikürten Schweins ihren Höhepunkt findet (*Hole in the Soul*). Allerdings war es diesem Tier nicht vergönnt, zu verschwinden...

In den Kurzfilmen finden wir eine subtile Ausdifferenzierung der Symbole, wobei die Tiere eine ganz andere Aufgabe übernehmen, siehe z. B. das



Parada

In this respect, Dušan Makavejev's short films are no exception, even though they are synonymous with the legendary Belgrade Cinema Club, stepping stone in the career of so many. Though, in contrast to most of his colleagues who started making films in the Cinema Club and whose films are now the property of the Cinema Club or Serb or Croat production companies, he still holds the rights to all of his works. Today, they will probably be considered innocent. Yet they are surprisingly fresh, in some cases even inspiring.

Pedagoška bajka (Educational Fairy-Tale), for instance, was a real eye-opener for me, as Makavejev's obvious predilection for a kind of surrealism loaded with ideological semantics leads in this film to remarkable results.

These films should be watched in sequence, because some of the obsessions the young Makavejev instrumentalizes in them only become really clear through repetition, which has the effect that the films distance themselves radically from the very reality they seem to represent. What is surprising is not the range of possibilities that resistance discovers in terms of its own strategic objectives but the sophistication with which Makavejev uses his symbolism in a field that is usually marked by paranoia. His encounter with the everyday life in Yugoslavia of the time is of benefit to the unobtrusive, purely Makavejevan methods of visual realization, which are constantly in danger of quashing the adequacy of the metaphor, which only signifies, and does not enhance.

Successfully, and above all humorously, Makavejev in his early years insisted on converting and transposing film reality to reveal certain defects and flaws, for example, in *Parada* (Parade), where we see a huge flag at the end of the film, whose slight flapping may be interpreted as alluding to the instability of the system.

He takes certain formal liberties that draw on Romanticism, such as his free use of manipulation and mystification. Conspicuous in this respect is the frequent presence of children. Their (ab)use derives from a desire for a blueprint that contrasts with Freudian patterns. If one bears in mind what Makavejev was in fact trying to do, this conspicuousness, it seems to me, is noteworthy.

For Makavejev the children neither represent the paradigm of innocence, nor do they act as a transmission belt for an apolitical gearing wheel that shields them from all criticism of experience. On the contrary: although manipulated in this way, the children are a clear sign of Makavejev's ideological prophylaxis, i.e. he uses them in order to protect himself from ideological interpretation, as a kind of shield to deter the all-pervasive eye.

The children in his films are free to do all the things adults are not allowed to do. They yawn during the meetings of the worker's council (the girl Maja in *Što je to radnički savjet?* (What Is a Worker's Council)). They break through the barricades with Eisensteinian expressiveness, and look for new ways to freedom in *Dole plotvi* (Down with the Fences). In *Pedagoška bajka*, the slightly older kids take the liberty of having a nap in class, without even considering that the ambitious teacher with the principles of a NKVD secret agent might discredit their dream as immoral.

Some of the children in Makavejev's early black-and-white animations and in several of his feature films will later refuse to grow up. And we meet some of them again packed in polythene bags as they wake up to new life in the last sequences of *Slatkog filma* (Sweet Movie) ...

In a private conversation, Makavejev once told me that he hadn't really thought about all those children and the way he had instrumentalized them, but that he was quite aware of the role animals played in his complex film opus ... As far as the abundance of particular subjects is concerned, animals are clearly his favourite – a preference that culminates in the manicured pig in *Hole in the Soul*, one of the screenplays that he wrote a few decades later, which come across as extremely baroque and surreal. Unfortunately, in this case the animal was not allowed to disappear ...

In the short films we detect a subtle sophistication of the symbols, whereby the animals take on a completely different task, e. g. the slaughtered horse in *Nova domača*

geschlachtete Pferd in *Nova domača žvotinja* (Das neue Haustier): Die Tiere sind oft so zahlreich, dass sie Gefahr laufen, die Menschen gänzlich aus dem Filmkader zu verdrängen.

Obwohl der Franzose Georges Franju in seinem genialen Film *Le sang des bêtes* (Das Blut der Tiere) mit den grotesken Vorurteilen über die Brutalität der Tiere, die niemals an das Heranreichen könnte, was der Mensch ihnen antut, gründlich aufgeräumt hatte, wandte sich Makavejev ebenfalls, wenn auch mit klinischer Künstlichkeit, dieser tödlichen Ketzerei zu.

Sowohl manche der Kinder wie auch manche der Tiere, die in seinen Geschichten eine Rolle spielen, ereilt das Schicksal, dass sie einfach verschwinden. Warum das Schlachten dabei so häufig als Methode gewählt wurde, bleibt eines der großen, wenn auch völlig unerforschten und ungeklärten Motive Makavejeps.

Um dem auf den Grund zu gehen, sind seine faszinierenden kurzen Arbeiten ein absolutes Muss. Gleichzeitig liefern sie eine Einführung in seine Langfilme, in denen systematischer, mit Genuss und ohne Hintergedanken geschlachtet wird ...

Parallele Realitäten Parallel Realities

von Dušan Makavejev

Eines schönen Tages wurde ich offiziell unsichtbar gemacht. Der vierte meiner Spielfilme wurde in Jugoslawien zunächst verboten, dann aus dem offiziellen Register aller produzierten Filme gelöscht. Die Erklärung lautete wie folgt: "der Film war nicht fertig gestellt und wird auch niemals fertig gestellt werden." Das Dokument wurde unterzeichnet vom Vorsitzenden der Filmemachergewerkschaft der serbischen Vojvodina und dem Sekretär der Parteizelle der Filmemachergewerkschaft. Was sie mehr irritierte als alles andere, war die Tatsache, dass der Film bereits in über 20 Ländern im Kino lief. Man erhob Anklage und drohte mir mit drei Jahren Gefängnis. Im Januar 1973 erschien mir im Bett der Pferdekopf in Gestalt von drei Schrauben des Vorderrads meines VW Käfers, nicht angezogen und pedantisch unter der Radkappe belassen, was ein merkwürdiges Abschiedsgeräusch machte. Die Produktion meiner nächsten sechs Filme dauerte zwanzig Jahre, die letzten davon unter den eigenartigen Bedingungen eines unerklärten Kriegs. Ein Film entstand in Kanada, Frankreich, Deutschland und Holland. Ein anderer in Schweden und der nächste in Australien. Wenn man an interessanten Orten mit guten Mitarbeitern amüsante Filme dreht, wird einem bewusst, dass alle Filmemacher und Filmliebhaber im selben Land leben - dem Land der Filme. Nichtsdestotrotz ließ mich die physische Realität meines Geburtslandes nicht los. Über die Situation in Jugoslawien und meinen Status dort befragt, pflegte ich zu antworten, man habe mich zu Zwangsarbeit im Ausland verurteilt.

Einer meiner Filme begann mit einem sizilianischen Anarchistenlied, in dem folgende Zeile vorkommt: "Die ganze Welt ist unser Land, Freiheit ist unser Gesetz." Mein altes Land behauptete von sich selbst, ein soziales Experiment zu sein, gleich aber eher einer Mischung aus Gefängnis und Zirkus. Filmarbeit qualifiziert für alle möglichen Überraschungen - parallele Realitäten, das Zusammenspiel zwischen Chaos und Ordnung, Praxis und Größenwahn, Korruption und Verletzlichkeit. Während des Schnitts, d. h. zwischen dem Roh- und dem Endschnitt, durchlaufen Filme große Veränderungen: Szenen und Schauspieler landen am Boden, Titel ändern sich, warum nicht auch Länder? Ex-Jugoslawien könnte man als Schnittkatastrophe bezeichnen - eine Aneinanderreihung von Rohschnitten in den Händen inkompetenter Cutter und verängstigter Regisseure. Dieses inzwischen nicht mehr existierende Land, das ich immer noch als das meinige ansehe, hat zombieähnliche morphologische Krampfstände durchlebt. Während der letzten zehn Jahre bestand Ex-Jugoslawien zeitweilig aus 16 neuen, legalen oder halb-legalen Einheiten. Mittlerweile sind es sechs bis acht, darunter fünf volle Mitglieder der Vereinten Nationen.

Inmitten dieses Prozesses erhielt ich in Paris einen Brief von John Archer von der BBC Schottland. Archer schwebte ein wundervolles Projekt

žvotinja (New Domestic Animal): sometimes there are so many animals that they threaten to push the people out of the film frame.

Although the French filmmaker Georges Franju had already vehemently countered the grotesque prejudices about the brutality of animals in his great film *Le sang des bêtes* (Blood of the Beasts), showing that it could never attain the same level as that of men towards them, Makavejev too devoted his attention to this fatal heresy, albeit with a psychiatric artificiality.

Many of the children, as well as some of the animals that feature in his narratives suffer the fate of simply disappearing. Why slaughter was so often chosen as a method remains one of Makavejev's great themes, one that has never been researched or explained.

If one wants to fully explore these aspects, his fascinating short films are a definite must. At the same time they serve as an introduction to his long films, in which the slaughter is carried out more systematically, with greater relish and without ulterior motives ...

Once upon the time I was officially made invisible. A fourth feature film of mine was banned in my native Yugoslavia, then wiped from the official Register of produced films. The attached decision stated: "Film was not finished and will never be finished." This document was signed by the President of the Filmmakers Union of the Vojvodina region of Serbia and the Secretary of the Party Cell of the Filmmakers Union. What irritated them more than anything was the fact that the film was already playing in more than 20 countries. I was indicted and threatened with three years in jail. The horse's head appeared in my bed in January of 1973 in the form of three screws from the right front wheel of my VW bug, unbolted and pedantically left under the wheel's hubcap, producing a strange farewell noise. Twenty years were needed for my next six films to be produced, the last two in the strange conditions of an unannounced war. One film was made in Canada, France, Germany and Holland. Another one was made in Sweden and the next one in Australia. Making amusing films in interesting places, with good collaborators, makes you realize that filmmakers and film lovers all live in the same country - the Country of Movies. Still, the physical reality of my birthplace was haunting me. When asked about the situation in Yugoslavia and my status there, I used to answer that I was sentenced to forced labor abroad.

One of my films starts with a Sicilian anarchist song that includes the line: "The whole world is our country, our law is freedom." My old country claimed to be a social experiment; it looked more like a mix of prison and circus. Working in film qualifies you for all sorts of surprises - parallel realities, interplay between chaos and order, praxis and megalomania, corruption and vulnerability. In editing, between rough and fine cuts, films go through wild transformations: scenes and actors end up on the floor, titles change, why not countries? You could explain ex-Yugoslavia as an editing disaster - a chain of rough cuts in the hands of incompetent editors and frightened directors. This now defunct country, that I still consider my own, was going through zombie-like morphological convulsions. At certain points during the last 10 years, ex-Yugoslavia consisted of 16 new legal or semi-legal units. It is now down to between six and eight, five of which are full members of the United Nations.

This process was in full swing when I received a letter in Paris from John Archer, of the BBC Scotland. Archer conceived of the wonderful "Director's Place" project, giving free reign to the film-

mit dem Titel "Director's Place" vor, in dem er jedem der von ihm ausgewählten Filmregisseure die Möglichkeit geben wollte, diesen wie auch immer gearteten imaginären oder realen Ort frei nach den eigenen Vorstellungen darzustellen. Das war der Anstoß für meinen Film *Hole in the Soul* (1994). Mit den Dreharbeiten begann ich auf dem Dach meines Geburtshauses im Zentrum von Belgrad, dort, wo ich vor hunderten von Jahren Theaterstücke für Kinder aufgeführt hatte, zumindest war es mir so lang vorgekommen. Wir filmten auch ganz in der Nähe meines Hauses auf dem Dach einer der größten orthodoxen Kathedralen. Dort gab es einen gigantischen leeren Raum, durch den Fledermäuse und Falken flogen und der von einem 14 Meter hohen Kreuz gekrönt wurde, das mit 26.000 Blättern reinen Goldes überzogen war.

Ein paar Bildsprünge weiter befinden wir uns auf dem Sunset Boulevard in Los Angeles. "Wer weiterhin Filme machen will, landet früher oder später auf überlebensgroßen Boulevards," sagt der Erzähler (ich selbst). "Bei diesem Boulevard zum Beispiel führte Billy Wilder Regie. Ich sehe mich selbst die weiße Treppe hinunter gehen, direkt in einen Krankenwagen hinein, vorbei an Erich von Stroheim, in einem Pool mit dem Gesicht nach unten erfolgreich und tot im Wasser treibend."

Als in einem Kino um die Ecke mein Film *Sweet Movie* (1975) gezeigt wurde, traf mein Team auf eine Dame, die den Boden des Kinos reinigte, indem sie die verschütteten Popkornreste auffraß. Es handelte sich dabei um ein weibliches Schwein namens Scout mit manikürten pinkfarbenen Klauen und einem Ohrring – eine zahme weiße Sau, die am gleichen Tag geboren war wie Joseph Stalin. Sowohl ich als auch der Kameramann Sasha Calzatti, der Jahre später mit dem berühmten Sergej Urussevskij an Mikhail Kalatozovs Meisterwerk *Wenn die Kraniche ziehen* (1957) mitarbeitete, fanden das komisch. Vom Sunset Boulevard geht es zurück zu einem echten Sonnenuntergang am Ufer der Sava, die unter wunderschönen Brücken durch Belgrad fließt, während die berühmte alte Brücke von Mostar von unserem Kollegen, einem kroatischen Filmemacher, der zufällig auch ein Armeegeneral ist und somit jede Menge schwerer Geschütze unter seiner Regie hatte, in die Luft gesprengt wird. Unterdessen frage ich zwei buddhistische Priester, eine Frau und einen Mann: "Wenn man aus einem Menschen ein Stück herauschneidet, in meinem Fall die Gallenblase, spiegelt sich dann die im Körper hinterlassene Leere in einem entsprechenden Loch in der Seele wieder?" Sie antworten mit wunderschönem Glockengeläut und einem Lied in einer seltsamen Sprache.

Zurück in Belgrad sitze ich mit einem Rockstar namens Rambo Amadeus in einem schmalen Boot, und fahre die Sava hoch und runter, wobei wir irgendwann in eine Szene geraten, die im Film nicht drin ist, die ich aber dennoch erwähnen möchte, da diese Ausgabe von *Afterimage* sich mit Balkanfilmen beschäftigt. Es ist 1994. In einem alten verlassenen Belgrader Hafen fahren wir an einem Wohnwagen vorbei, in dem sich Harvey Keitel befindet. Harvey spielt einen Regisseur vom Balkan. Das könnte auch ich sein. Ich bin es aber nicht, es ist das Alter Ego meines Kollegen und Leidensgenossen Theo Angelopoulos. Ganz in der Nähe, in Richtung Donau, steht Theo A. stumm und wütend unter der Wintersonne (er wollte bewölktetes Wetter). Mir wird klar, dass wir noch nie einen Film gesehen haben, bei dem das Drehteam am Set eines anderen Films vorbeikommt. Ein paar hundert Meter weiter flussaufwärts sehen wir von unserem Boot aus hoch über uns im Himmel eine Zigeunerkapelle eine Brücke überqueren. Wir rufen vom Fluss zu ihnen hinauf und fordern Musik – wir sind vom Fernsehen, verdammt! Zigeuner, ein kluges und flinkes Volk, erfreuen uns mit wunderbarer Musik.

Im letzten und einem der elegantesten Bildsprünge – serbische Zigeuner spielen laut und vergnügt am Sunset Boulevard – betrachten das Schwein Scout und ich, überlebensgroß, den Stern von Greta Garbo und gehen dann weiter zum Grauman's Chinese Theatre, um uns die Abdrücke von Shirley Temples Händen anzusehen. Director's Place, Land der Filme, nirgendwo.

makers selected by himself to present whatever this real or imaginary place could be. This is how my film *Hole in the Soul* (1994) was initiated. I started the film on the roof of the house I was born in, in downtown Belgrade, where I had staged children's theater pieces, it seemed to me, a few hundred years ago. We also filmed nearby, on top of one of the biggest Orthodox cathedrals, containing gigantic empty space through which bats and hawks fly, crowned by a 14-meter-high cross covered with 26,000 leaves of pure gold.

In a few light jump cuts we find ourselves on Sunset Boulevard in Los Angeles. "If you keep making movies, sooner or later you will find yourself on Boulevards that are Bigger than Life," says the narrator (myself). "This Boulevard, for instance, was directed by Billy Wilder. So, I see myself going down the white stairs, straight into an ambulance, passing by Erich von Stroheim, and floating in the pool, face down, successful and dead."

In a theater around the corner, at the screening of my film *Sweet Movie* (1975), my crew met a lady who was cleaning the theater floor by eating the spilled popcorn. She was an adult female pig named Scout, with manicured pink hooves and an earring – a white pet sow born on the same day as Joseph Stalin. It sounded funny both to me and to the cinematographer Sasha Calzatti, who worked years ago with the famous Sergej Urussevskij on Mikhail Kalatozov's masterpiece, *The Cranes Are Flying* (1957). From Sunset Boulevard we went back to a real sunset at the Sava River, which flows through Belgrade under beautiful bridges, while the famous Old Bridge in Mostar gets blown into pieces by our colleague, a Croatian filmmaker who also happens to be an army general with plenty of heavy fire power under his directorial control. Meanwhile, on the West Coast in a Berkeley garden, I ask a couple of Buddhist priests, a man and a woman: "When they carve out from you a piece, a gall bladder in my case, is the void in the body mirrored by a corresponding hole in the soul?" They answer by ringing beautiful bells and singing in a strange language.

Back in Belgrade, I am in a small boat with a rock star, Rambo Amadeus, drifting up and down the Sava River, entering at some point a scene that was not included in film but has to be mentioned because this issue of *Afterimage* deals with films in the Balkans. In an abandoned old Belgrade harbor, in 1994, we pass by a trailer with actor Harvey Keitel in it. Harvey plays a film director from the Balkans, someone that could be me, but is actually an alter-ego of my colleague and my brother in suffering, director Theo Angelopoulos. Nearby, toward the Danube, Theo A. is silent and furious under the winter sun (he wanted cloudy weather). It dawns on me that we have never seen a film in which the crew in motion enters another film's set. Half a mile up the river we see from our boat, high in the sky, a Gypsy brass band crossing the bridge. We scream from the river and demand music—we are from TV, damn it! Gypsies, a people smart and fast, oblige us with wonderful music.

In the last and one of the most elegant jump cuts, with Serbian Gypsies still playing loud and jolly, back on the Sunset, me and the pig Scout, Bigger than Life, visit the Greta Garbo star and walk to the Grauman's Chinese to visit traces of Shirley Temple's hands left in the wet concrete. Directors' Place, Country of Movies. Nowhere.

First published in *Afterimage Magazine*, January 2001

Reprinted with kind permission

Slikovnica pčelara Beekeeper's Scrapbook

Jugoslawien/Kroatien 1958
9', 35 mm, Farbe

Regie Dušan Makavejev
Drehbuch Vasko Popa
Schnitt Kleopatra Harisijadeš
Musik Dušan Radić
Kamera Oktavian Miletić

Auf slowenischen Bauernhöfen werden die Eingänge zu den Bienenstöcken mit witzigen und surrealen Zeichnungen versehen. Mit Texten des Dichters Vasko Popa. Comical and surreal drawings mark the entrances into beehives on farms in Slovenia. Texts by the poet Vasko Popa.



Prokleti praznik Damned Holiday

Jugoslawien/Kroatien 1958
10', 35 mm, Farbe

Regie Dušan Makavejev
Drehbuch Vasko Popa
Schnitt Lida Branis
Musik Dušan Radić
Kamera Oktavian Miletić

Bizarre Volkskunst auf zentralerbischen Dorffriedhöfen. Behauene Sandsteingrabsteine sind mit lebendigen Farben angemalt: Tote Soldaten werden in Uniform dargestellt, Lehrer mit aufgeschlagenen Büchern, Federn und Tinte, Säufer mit Wein und Spieler mit Spielkarten. Mit Texten von Vasko Popa. Bizarre folk art in the village cemeteries in central Serbia. Carved sandstone tombs are painted in living colors. Dead soldiers are drawn in their uniforms, teachers represented with open book, pen and ink, drunks with wine, and gamblers with playing cards. Texts by the poet Vasko Popa.



Što je to radnički savjet? What Is a Worker's Council?

Jugoslawien/Kroatien 1959
12', 35 mm, s/w

ein Film von Dušan Makavejev

Ein kleiner Junge und ein kleines Mädchen besuchen eine Schokoladenfabrik. Sie lernen, wie der Strich in den berühmten Schokoladenriegel "505 mit Strich" kommt und entdecken, dass Arbeiter noch eine zweite Aufgabe haben: die Kontrolle des Produktionsprozesses. A little boy and girl visit a chocolate factory. They follow how the line is inserted in the famous "505 with a line" candy, and discover that workers have a second job: controlling the production.



Eci, pec, pec One Potato, Two Potato ...

Jugoslawien/Serbien/Montenegro
1951
10', 35 mm, s/w

Regie Dušan Makavejev
Drehbuch Dušan Makavejev, Mica
Hažić
Schnitt Marko Babac
Musik Vojislav Kostić
Kamera Vladeta Lukić
Darsteller Mija Aleksić

Ein satirischer Sketch über die Versuchungen eines Buchhalters. Satirical sketch about the temptations of an accountant.



Pedagoška bajka Educational Fairy-Tale

Jugoslawien/Serbien/Montenegro
1961
10', 35 mm, s/w

Regie Dušan Makavejev
Drehbuch Vlada Bulatović-VIB
Schnitt Marko Babac
Kamera Vladeta Lukić
Darsteller Mija Aleksić

Eine Parodie auf Schneewittchen, die sich der Sprache der kommunistischen Bürokratie bedient. Der Text basiert auf einer Vorlage des Satirikers Vlada Bulatović-VIB. Gesprochen von dem berühmten Schauspieler Mija Aleksić. A parody of the fairy-tale Snow White, using the language of the communist bureaucracy, told by the famous actor Mija Aleksić. Based on a text by the satirical writer Vlada Bulatović-VIB.



Osmjeh 61 Smile 61

Jugoslawien/Bosnien 1961
14', 35 mm, s/w

Regie, Drehbuch Dušan Makavejev
Schnitt Marko Babac
Kamera Bakir Tanović

Ein Tag im Leben einer freiwilligen Jugendbrigade, die mit dem Bau der Straße der "Brüderlichkeit und Einheit" beschäftigt ist. Trotz der vielen Auszeichnungen (beste Regie, beste Kamera, Preis des Zentralkomitees der Sozialistischen Jugend, lobende Erwähnung für die Produktion) wurde der Film von einigen Funktionären aufs Schärfste kritisiert. A day in the life of a voluntary youth brigade building the "Brotherhood-Unity" highway. In spite of many awards (best direction, best camera, Central Committee of Socialist Youth Award, Production Excellence Mention) the film was ferociously criticized by some officials.



Parada Parade

Jugoslawien/Serbien/Montenegro
1962
11', 35 mm, s/w

Regie, Drehbuch Dušan Makavejev
Schnitt Marko Babac
Kamera Aleksandar Petković

Der Film zeigt die Vorbereitungen zur Mai-Parade in Belgrad. Der Film wurde sofort verboten, und zwar mit der Begründung er sei "beleidigend und ironisch", wahrscheinlich, weil er aufhört, bevor die eigentliche Parade losgeht. Nach einigen kosmetischen Schnitten wurde das Verbot aufgehoben. The film shows the preparations of a First of May Parade in Belgrade. The film was immediately banned as "offensive and ironic" probably because it ends before the beginning of the actual parade. After some cosmetic cuts the ban was lifted.



Dušan Makavejev 2 Samstag 3.5.03 14.30 Uhr Gloria

Dole plotovi Down with the Fences

Jugoslawien/Kroatien 1962
13', 35 mm, s/w

Regie Dušan Makavejev
Drehbuch Staša Jelić
Schnitt Marko Babac
Musik Mihajlo Živanović
Kamera Aleksandar Petković

Dieser Film wurde 1960 unter Tito von einer Frauenorganisation in Auftrag gegeben, um in der Öffentlichkeit ein Bewusstsein für die Notwendigkeit von Kinderspielflächen zu schaffen. Kinder klettern und springen über Zäune oder krabbeln durch die Löcher darin. Rein zufällig wurde der Film nach der Errichtung der Berliner Mauer fertig gestellt. Bei Vorführungen in Oberhausen und in den Babelsberger Filmstudios traf er auf ein begeistertes Publikum. The film was commissioned by a women's organisation in Tito's Yugoslavia in 1960 to raise the public awareness about the need for children's playgrounds. Children climb and jump the fences and crawl through the holes in them. By pure accident, the film was completed after the raising of the Berlin Wall. The film was exceptionally well received at screenings both in Oberhausen and at Babelsberg Studios.



Nova domaća životinja New Domestic Animal

Jugoslawien/Serbien/Montenegro
1964
9', 35 mm, s/w

Regie Dušan Makavejev
Drehbuch Momčilo Ilić, Dušan Makavejev
Schnitt Marko Babac
Musik Petar Bergamo
Kamera Branco Perak

Die Modernisierung treibt die Bauern dazu, sich Autos an- und ihre Zugtiere abzuschaffen. Die Autos finden Platz in den verwaisten Ställen. Dokumentarfilm mit einem Anflug von Traurigkeit, Humor und Horror. Modernization is pushing farmers into acquiring cars and disposing of their draught animals. The cars are finding their place in abandoned stables. Documentary with touches of sadness, humor and horror.



I Miss Sonja Henie

Jugoslawien/Serbien/Montenegro
1972
16', 35 mm, Farbe

Ein Film von Karpo Godina, Dušan Makavejev, Miloš Forman, Tinto Brass, Paul Morrissey, Buck Henry und Frederick Weisman
Darsteller Dobriša Stojnić, Branko Milićević

Eine Sammlung dreiminütiger Beiträge unterschiedlicher Filmemacher gedreht in Belgrad. Allen Filmemachern standen am Set eine feste 35-mm-Kamera und zwei Schauspieler zur Verfügung. Die einzige Bedingung war, dass der Satz: "I Miss Sonja Henie" darin vorkommt. A compilation of the three-minute contributions by different filmmakers produced in Belgrade. Each of the participants was given a fixed 35 mm camera and two actors on the set. The only obligatory part of the film was the sentence: "I Miss Sonja Henie".



Hard Day's Night

Deutschland 1992
3', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Dušan Makavejev
Kamera Richard Leacock, Valerie Lalonde

Ein kurzer Einblick in die Arbeit einer europäischen Filmjury, fotografiert vom Meister des Direct Cinema Richard Leacock, produziert von den European Film Awards. A short insight into the work of a European film jury, shot by the master of Direct Cinema, Richard Leacock. Produced for European Film Awards.

Dreaming (Teil von) Danish Girls Show Everything

Dänemark/Jugoslawien 1996
4', VHS, Farbe

Regie, Drehbuch Dušan Makavejev
Musik Tony Adzy-Nikolof
Kamera Victor Buchler

Ein sehr kurzes Essay über die Frage: Wie sehen die Tiere uns? Experimente mit Straußen auf einem Laufband in einem Labor der Harvard University werden Bildern von zwei Hennen und einem Kätzchen gegenübergestellt, die im Jahre 1991 Zeugen schrecklicher Ereignisse in einem kroatischen Dorf werden. Very short essay on the question: how do the animals see us? The juxtaposition of experiments with ostriches running on a moving belt in a Harvard laboratory and the horror that two hens and a kitten witnessed in a Croatian village in the year 1991.



Pećat The Seal

Jugoslawien/Serbien/Montenegro
1955
12', 16 mm, s/w

Regie, Drehbuch Dušan Makavejev
Kamera, Schnitt Marko Babac
Darsteller Jovan Ćirilov, Mila Radosavljević

Ein Toter wartet in einem Leichenschauhaus auf den Amtsarzt, der seinen Tod bestätigen soll. Unterdessen erzählt er uns von seinem Leben und der Bedeutung offizieller Stempel. A dead man in the morgue is expecting an official doctor to verify his death, in the meantime he tells us about his life and the importance of official seals.



Antonijevo razbijeno ogledalo Anthony's Broken Mirror

Jugoslawien/Serbien/Montenegro
1956
11', 16 mm, s/w

Regie, Drehbuch Dušan Makavejev
Schnitt Marko Babac
Kamera Aleksandar Petković, Voja Lukić
Darsteller Dragan Ivkov

Ein einsamer Mann unterhält sich mit der Puppe im Schaufenster eines Schneiders. Sobald sie allein sind, wird sie lebendig. Lonely man communicates with the manequin in a tailor's shop window. Whenever they are alone she comes to life.



Spomenicima ne treba verovati Do Not Believe in Monuments

Jugoslawien/Serbien/Montenegro
1958
9', 16 mm, s/w

Regie, Drehbuch Dušan Makavejev
Schnitt Marko Babac
Kamera Voja Lukić

Ein Mädchen versucht einen Mann aus Bronze zum Leben zu erwecken. Er reagiert nicht. A girl tries to bring a bronze man to life. He does not respond.



Vesela klasa Swinging Working Class

Jugoslawien/Serbien/Montenegro

1968

13', 35 mm, s/w

Regie, Drehbuch Bojana Marijan

Schnitt Ivanka Vukasović

Kamera Milorad Jakšić Fandjo

Im Geiste der 68er-Jahre besucht Bojana Marijan eine Motorenfabrik und bringt die Arbeiter dazu, in Liedern und Gedichten von ihrem Leben, ihren Träumen und Sorgen zu erzählen. Ein außerordentlich geistreicher und liebenswerter Film. In the spirit of 1968 Bojana Marijan visits a motor factory and gets its workers to talk about their lives, dreams and worries through songs and poems. A film of unique wit and warmth.



Hole in the Soul

Großbritannien 1994

52', Beta SP/PAL, Farbe

Regie, Drehbuch Dušan Makavejev

Schnitt Mirjana Kicović

Musik Zoran Simjanović

Kamera Radoslav Vladić, Les Blank,

Peter Lang, Alexander Calzatti

Darsteller Raša Popov, Rambo

Amadeus, Dennis Jakob, Vlada

Mijanović, Milena Dravić, Eva Ras,

Anita Mančić, Gary Burstein,

Monique Montgomery

Produktion Bojana Marijan

Ein mittellanger Film, entstanden im Auftrag der BBC Schottland als Teil der Reihe "Director's Place". Autobiografie und Meditation über eine zerstörte nationale Identität im Stil eines typischen idiosynkratischen Making of (produziert von der Co-Autorin seines Lebens Bojana Marijan). Makavejev durchforscht seine Vergangenheit und Gegenwart und liefert uns dabei einen kurzen, slapstickartigen Lebenslauf seiner Person. In einer Unterhaltung mit einem Arzt fragt der Regisseur, ob die chirurgische Entfernung eines Körperteils ein Loch in der Seele hinterlässt. "Darauf hatte er keine Antwort," erinnert sich Makavejev ironisch, "obwohl er Psychiater war." Wenn ein Stück aus dem Gemeinwesen entfernt wird, meint er, hinterlässt das in der Seele einer Nation ein Loch. Medium length piece commissioned for BBC Scotland "Director's Place" series. Part autobiography, part meditation on a devastated national identity, in a typically idiosyncratic featurette (produced by a "co-writer of his own life" Bojana Marijan). Makavejev surveys his past as well as the present, providing a brief, slapstick curriculum vitae. In a conversation with a doctor, the director wonders whether a piece surgically removed from the body would leave a hole in the soul. "He could not answer", remembers Makavejev with irony, "though he was a psychiatrist". When a piece is removed from the body politic, he implies, a hole is left in the soul of the nation.



One Sister and Many Brothers

Frankreich 1994

4', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Dušan Makavejev

Schnitt, Kamera, Animation Chris

Marker

Filmemacher unter sich. Fotografiert, geschnitten und animiert von Chris Marker. A filmmakers' gathering. Shot, edited and animated by Chris Marker

Biografie Dušan Makavejev Biography Dušan Makavejev

1932 in Belgrad geboren; **1938/1939** englischer Kindergarten, Belgrad, Kinderreime, Collagen; **1941/1944** Kindheit unter deutscher Besatzung; **1950** Kinoklub Beograd, Amateurfilme; Filmkritiker, in der Woche Student; **1955** Abschluss in Psychologie an der Universität von Belgrad; Akademie Theater, Belgrad, *Das Bad* von Majakowski, Co-Regie; **1959** Abschluss an der Akademie für Theaterkunst, Belgrad; Militärdienst in der psychologischen Abteilung des Zentralen Militärkrankenhauses, Belgrad; **1960** Teilnahme an der UNESCO Konferenz "Film in Education" in Oslo, der weltweit ersten Konferenz zu diesem Thema; **1958-1964** Regie bei zwölf Dokumentarfilmen in Belgrad, Sarajevo, Zagreb und Ljubljana, darunter: *Smile 61* und *Parada*; *Parada* nach Neuschnitt erlaubt; **1958** Experimentalfilm *Don't Believe in Monuments*, fünf Jahre verboten; **1962** *New Man on the Flower Market*; Belgrad Akademie Theater, (Co-Autor mit Raša Popov), die erste Aufführung war auch die letzte; **1964** Hochzeit mit Bojana Marijan, Dichterin, Filmemacherin, Künstlerin, Casting Director, Sound Track Supervisor, Filmproduzentin und allgemeine Antriebskraft; **1965** *Man Is Not a Bird*, Spielfilm mit Milena Dravić, Janez Vrhovac, Boris Dvornik, Roko, the Magician; Kritikerwoche, Cannes; Bester Regisseur, Atlanta Film Festival, **1974**; 'Die 10 Besten Filme des Jahres' New York Times, **1974** (Bosley Crowter);

1932 born, Belgrade; **1938/1939** English Kindergarten, Belgrade, nursery rhymes, collages; **1941/1944** childhood under German occupation; **1950** Kinoklub Beograd, amateur films; Film critic, weekly Student; **1955** graduated Psychology Belgrade University; Academic Theatre, Belgrade, *The Bath* by Maiakovski, co-director; **1959** graduated Academy of Dramatic Arts, Belgrade; military service in Psychology Department, Central Military Hospital, Belgrade; **1960** attended UNESCO International Conference "Film in Education" in Oslo, first in the world on the



'Die 10 Besten Filme des Jahres' Village Voice, 1974 (Andrew Sarris); 1967 *Love Affair or the Case of the Missing Switchboard Operator*, Spielfilm mit Eva Ras, Milena Dravić; 1968 *Innocence Unprotected*, Spielfilm mit Dragoljub Aleksić, Silberner Bär, Berlin, FIPRESCI-Preis Berlin, Bester Film Chicago, Head of Pallanca, Acapulco, Oktober-Preis, Stadt Belgrad, Silberne Arena, Pula; 1968/69 Kommunikationsstudien, Ford Foundation, USA 9 Monate; 1971 *WR: Mysteries of the Organism*, Spielfilm, gedreht in Jugoslawien und USA, mit Milena Dravić, Ivica Vidović, Tuli Kupferberg, Jackie Curtis, Jagoda Kaloper und dem Geist von Joseph Stalin; L'Age d'Or Preis der Cinematheque Royale du Belgique für "Filme in der Tradition der revolutionären Poesie Luis Buñuels"; 'Regisseur des Jahres' International Film Guide, 1972; 'Die 20 Filme des Jahrzehnts', International Film Guide, 1981; der Film *WR* wurde die nächsten 16 Jahre nicht in Jugoslawien gezeigt; 1972 *Miss Sonja Henie*, Film von Karpo Godina, Dušan Makavejev führte bei einem Segment Regie, außer ihm noch sieben andere internationale Regisseure; 1973 verlässt er Jugoslawien nach Androhung einer Gefängnisstrafe für die "Beleidigung der höchsten Behörden des Landes", Makavejev nennt es "verurteilt zu Zwangsarbeit im Ausland"; 1974 *Sweet Movie*, Spielfilm, Kanada/Frankreich/Deutschland mit Carole Laure, Ana Prucnal, Pierre Clementi, John Vernon, Otto Muehl, Marpessa Dawn, mouse Leonid; 1976 Podiumsredner bei einer Konferenz zur 200-Jahr-Feier der USA: "200 Years of America - What Difference Does It Make?" Smithsonian, Washington DC; 1975/78 lehrt Film an der New York University, McGill University, Montreal, Kanada, Harvard University; 1978 Director's Vocabulary Project: Non-verbal Bergman; 1981 *Montenegro*, Spielfilm, Schweden, mit Susan Anspach, Erland Josephson, Svetozar Cvetković, Per Oskarsson, Bora Todorović, Patricia Gelin; Wettbewerb, Cannes; Bester Film, Sao Paolo Film Festival; 1982/1984 Columbia University, Filmemachen; 1983 Sundance Film-Workshop, Utah, Source Person; 1985 *Coca-Cola-Kid*, Spielfilm, Australien, mit Eric Roberts, Greta Scacchi, Chris Haywood, Rebecca Smart, Wettbewerb Cannes; 1988 Gründungsmitglied der Europäischen Filmakademie und des Europäischen Filmpreises, Berlin; *Manifesto (For a Night of Love)*, Spielfilm mit Eric Stoltz, Camila Sjöberg, Rade Šerbedžija, Simon Callow, Alfred Molina, Gabrielle Anwar, Enver Petrović, Tanja Bošković, Chris Haywood; Großer Preis, Gujón, Spanien; 1991 Professor, Leiter der European Summer Film School, Belgrad; 1992 *Bürgerkrieg und Film in Jugoslawien (12')* BBC2; *Death Lovers*, Rede im Belgrader Zirkel, übersetzt und veröffentlicht in folgenden Sprachen: ungarisch, tschechisch, französisch, italienisch, englisch (erschienen in *The Other Serbia*); Citizen's First Book, Corax Drawings, erschienen in *Republika*, Co-Redakteur; 1993 *Bloody Bosnia*, Channel 4, 20 Sendungen, Berater; 1994 Entwicklung von New York Stories 2 (Segment über neue jugoslawische/albanische Migranten in NYC, für Zoetrope Pictures (Projekt wurde später fallengelassen)); 1994 *Gorilla Bathes at Noon*, Spielfilm mit Svetozar Cvetković, Alexandra Rohmig, Petar Božović, Anita Mančić, Eva Ras; FIPRESCI-Preis, Berlin; 1994-1997 Regiekurs für Fortgeschrittene, Harvard University; 1997 Hoops-Preis für "student/teacher excellence": Entire History of Louisiana Purchase, Josh Oppenheimer Filmautor, D. Makavejev, Mentor, Harvard University; 1995 *Hole in the Soul*, BBC Scotland, mit Rambo Amadeus, Monique Montgomery, dem Schwein Scout, Eva Ras, Raša Popov, Milena Dravić; 1997/98 Guggenheim Fellow Mediaprojekte: *Movie (There Is No Motion in Motion Pictures!)* und *Medvedkin Train in the Pocket*; 2000 *Retrospektive Balkanfilm (1940-1980)*, 80 Spielfilme, Venedig Filmfestival, Berater; Retrospektiven in: Reykjavik, Uherske Hradiste, Tschechische Republik (2001), Santa Fe University, Brooklyn Academy of Music, New York (2000), Tokyo, Nagoya, Kyoto, Harvard Film Archive, American Museum of Moving Image, Astoria, New York (1995), Schwedisches Filminstitut, Stockholm, American Film Institute, Los Angeles (1993) Dom Kino, Moskau, Ungarisches Filminstitut, Budapest (1990) Midnight Sun Film Festival, Soddankilla, Finnland (1987), Cankarjev Dom, Ljubljana (1986), Sao Paolo, Brasilien (1981) Rotterdam (1980).

subject; 1958-1964 directed twelve documentary films in Belgrade, Sarajevo, Zagreb and Ljubljana, among them: *Smile 61* and *Parada*; *Parada* allowed after re-editing; 1958 experimental film *Don't Believe in Monuments*, banned five years; 1962 *New Man on the Flower Market*, Belgrade Academic Theatre, (co-written with Raša Popov), first show was the last as well; 1964 married Bojana Marijan, poet, filmmaker, artist, casting director, sound track supervisor, film producer and generally driving force and inspiration; 1965 *Man Is Not a Bird*, feature film with Milena Dravić, Janez Vrhovac, Boris Dvornik, Roko, the Magician; Critic's Week, Cannes; Best Director, Atlanta Film Festival, 1974; '10 Best Films of the Year' New York Times, 1974 (Bosley Crowter); '10 Best Films of the Year' Village Voice, 1974 (Andrew Sarris); 1967 *Love Affair or the Case of the Missing Switchboard Operator*, feature film with Eva Ras, Milena Dravić; 1968 *Innocence Unprotected*, feature film with Dragoljub Aleksić, Silver Bear, Berlin, FIPRESCI Award Berlin, Best Film Chicago, Head of Pallanca, Acapulco, October Award, City of Belgrade, Silver Arena, Pula; 1968/69 Communication Studies, Ford Foundation, USA 9 months; 1971 *WR: Mysteries of the Organism*, feature film, shot in Yugoslavia and USA, with Milena Dravić, Ivica Vidović, Tuli Kupferberg, Jackie Curtis, Jagoda Kaloper and the Ghost of Joseph Stalin; L'Age d'Or Award by Cinematheque Royale du Belgique for "Film made in the tradition of the revolutionary poetry of Luis Buñuel"; 'Director of the Year' International Film Guide, 1972; '20 Films of the Decade', International Film Guide, 1981; film *WR* was not shown in Yugoslavia for the next 16 years; 1972 *Miss Sonja Henie*, film by Karpo Godina, Dušan Makavejev directed a segment, with seven international directors; 1973 left Yugoslavia under the threat of jail for "offending highest authorities in the nation", Makavejev calls it "sentenced to forced labor abroad"; 1974 *Sweet Movie*, feature film, Canada/France/Germany with Carole Laure, Ana Prucnal, Pierre Clementi, John Vernon, Otto Muehl, Marpessa Dawn, mouse Leonid; 1976 panel speaker, USA bicentennial conference: "200 Years of America - What Difference Does It Make?" Smithsonian, Washington DC; 1975/78 teaches film at New York University, McGill University, Montreal, Canada, Harvard University; 1978 Director's Vocabulary Project: Non-verbal Bergman; 1981 *Montenegro*, feature film, Sweden, with Susan Anspach, Erland Josephson, Svetozar Cvetković, Per Oskarsson, Bora Todorović, Patricia Gelin; competition, Cannes; Best Film Sao Paolo Film Festival; 1982/1984 Columbia University, Film Making; 1983 Sundance Film Workshop, Utah, Source Person; 1985 *Coca-Cola Kid*, feature film, Australia, with Eric Roberts, Greta Scacchi, Chris Haywood, Rebecca Smart, competition, Cannes; 1988 founding member, European Film Academy and European Film Awards, Berlin; *Manifesto (For a Night of Love)*, feature film with Eric Stoltz, Camila Sjöberg, Rade Šerbedžija, Simon Callow, Alfred Molina, Gabrielle Anwar, Enver Petrović, Tanja Bošković, Chris Haywood; Grand Prix, Gujón, Spain; 1991 professor, director, European Summer Film School, Belgrade; 1992 *Civil War and Film in Yugoslavia (12')* BBC2; *Death Lovers*, speech at Belgrade Circle, translated and published in Hungarian, Czech, French, Italian, English (published in *The Other Serbia*); Citizen's First Book, Corax Drawings, published by *Republika*, co-editor; 1993 *Bloody Bosnia*, Channel 4, TV UK, 20 programs, Advisor; 1994 Developing, New York Stories 2 (Segment on Yugoslav/Albanian new immigrants in NYC, for Zoetrope Pictures, project abandoned); 1994 *Gorilla Bathes at Noon*, feature film with Svetozar Cvetković, Alexandra Rohmig, Petar Božović, Anita Mančić, Eva Ras; FIPRESCI Award, Berlin; 1994-1997 Advanced Film Making course, Harvard University; 1997 Hoops Award for student/teacher excellence: Entire History of Louisiana Purchase, Josh Oppenheimer film author, D. Makavejev, mentor, Harvard University; 1995 *Hole in the Soul*, BBC Scotland, with Rambo Amadeus, Monique Montgomery, pig Scout, Eva Ras, Raša Popov, Milena Dravić; 1997/98 Guggenheim Fellow Media projects: *Movie (There Is No Motion in Motion Pictures!)* and *Medvedkin Train in the Pocket*; 2000 *Retrospective of Balkan films (1940-1980)*, 80 feature films, Venice Film Festival, Advisor; Retrospectives: Reykjavik, Uherske Hradiste, Czech Republic (2001), Santa Fe University, Brooklyn Academy of Music, New York (2000), Tokyo, Nagoya, Kyoto, Harvard Film Archive, American Museum of Moving Image, Astoria, New York (1995), Swedish Film Institute, Stockholm, American Film Institute, Los Angeles (1993) Dom Kino, Moscow, Hungarian Film Institute, Budapest (1990) Midnight Sun Film Festival, Soddankilla, Finland (1987), Cankarjev Dom, Ljubljana (1986), Sao Paolo, Brazil (1981) Rotterdam (1980).

Filmografie

Langfilme Feature Films

- 1965 *Covek nije tica (Man Is Not a Bird)*
1967 *Ljubavni slucaj ili tragedija sluzbenice PTT (Love Affair or the Case of a Missing Switchboard Operator)*
1968 *Nevinost bez zastite (Innocence Unprotected)*
1971 *WR: Misterije organizma (WR: Mysteries of the Organism)*
1974 *Poltifuck (Segment in the Wet Dreams)*
Sweet Movie
1981 *Montenegro*
1985 *Coca-Cola Kid*
1988 *Manifesto (For a Night of Love)*
1992 *Gorilla Bathes at Noon*
1994 *Hole in the Soul*
1996 *Dreaming (Segment von Danish Girls Show Everything)*

Kurzfilme Short Films

- 1953 *Yatagan Mala*
1955 *Pečat (The Seal)*
1956 *Antonijevo razbijeno ogledalo (Anthony's Broken Mirror)*
1958 *Spomenicima ne treba verovati (Don't Believe in Monuments)*
Slikovnica pčelara (Beekeeper's Scrapbook)
Prokleti praznik (Damned Holiday)
Boje sanjaju (Colors Are Dreaming)
1959 *Što je to radnički savjet? (What Is a Worker's Council)*
1961 *Eci, pec, pec ... (One Potato, Two Potato ...)*
Pedagoška bajka (Educational Fairy-Tale)
Osmjeh 61 (Smile 1961)
1962 *Film o Knjizi A.B.C. (The Film about the Book)*
Parada (Parade)
1962 *Dole plotovi (Down with the Fences)*
1963 *Miss Yugoslavia*
1964 *Nova domača životinja (New Domestic Animal)*
Nova igracka (New Toy)
1972 *Segment von I Miss Sonja Henie*
1994 *One Sister and Many Brothers*

Utopia Suicide Speed Lane: Rien ne va plus

Der Kern der Münchner Gruppe: Klaus Lemke, Rudolf Thome, Max Zihlmann The core of the Munich Group: Klaus Lemke, Rudolf Thome, Max Zihlmann

von Olaf Möller

Niemand kann so ganz genau sagen, wer nun eigentlich in der Münchner Gruppe war: Ihr Kern bestand aus Klaus Lemke, Rudolf Thome und Max Zihlmann, da sind sich alle einig, vor allem die drei, die sogar mal eine Produktionsgesellschaft gemeinsam gegründet hatten; und ohne Jean-Marie Straub & Danièle Huillet wäre da wohl nur wenig gelaufen, auch das ist klar, und dass der Eckhart Schmidt, auch wenn er sehr schnell seine eigenen Wege ging, ganz essentiell dazugehört, das würde auch niemand bestreiten. Dann aber: Peter Nestler, der 1965 das Protestschreiben gegen die Auswahlkommission und -kriterien von Oberhausen - das, laut einem milde lächelnden Thome, Zweite Oberhausener Manifest - mitunterzeichnete, ist eigentlich ein Einsamer des deutschen Kinos, zudem ein Dokumentarist, dessen Filmschaffen aber, ganz cinephysisch, alles Entscheidende teilt mit dem von Lemke/Thome/Zihlmann/Schmidt/Straub & Huillet - was man hingegen von May Spils & Werner Enke, Roger Fritz, Martin Müller und Veith von Fürstenberg, Maran Gosov, und Marquard Bohm, bei aller Liebe und Verehrung bloß bedingt behaupten kann, eher noch von Rainer Werner Fassbinder; ganz sicher aber gar nicht von Wim Wenders, wegen dem - und Mathias Weiß, und Gerhard Theuring - wurde die Gruppe ja noch nachgerade umbenannt in Münchner Sensibilisten, was wie weinerliche Weicheier klingt, und nix zu tun hat mit der kernig-charmanten Bürgerlichkeit eines Thome oder der fetzigen Attitude eines Lemke. Weinerlichkeit: viel zu lang und sperrig, wir nehmen einfach nur den Wein, und Niklaus Schilling, wie Max Zihlmann Schweizer, ohne dessen Kameraarbeit, des öfteren im Verbund mit Hubs Hagen, die Münchner Gruppe ein anderes Gesicht gehabt hätte, dessen eigenes Kino aber so total anders ist als das, was Lemke/Thome/Zihlmann & Umfeld so (damals) mach(t)en, dass man sich heute nur noch schwer vorstellen kann, regelrecht vergegenwärtigen muss, dass Schilling ein essentielles Mitglied dieser Gruppe, ihrer konzentrischen Kreise war. Man könnte auch noch über Karin Thome nachdenken, über Rüdiger Nüchtern, über Wolfgang Limmer, oder die Rolling Stones, doch das würde zu weit führen - sicherlich sollte man aber noch Karin Thomes Cinegenie erwähnen, sowieso das von so vollkommenen Münchner Modellen wie Enke, Bohm, und Elke Haltaufderheide, ohne den coolsten von allen zu vergessen, Klaus Lemke, dessen Performances im Kino nur übertroffen werden von denen, mit denen er Tag für Tag durchs Leben geht, etwa zum Fischessen auf der Leopoldstraße, und die ihn dazu bringen, Wahrheit dicht zu spinnen, brillant zu re/konstruieren.

Und: Robert van Ackeren machte zeitgleich in Berlin Filme, die wie vergletscherte, grausame Münchner Filme wirken - so wie das Amerikanische Kino ist auch die Münchner Gruppe eine Geisteshaltung: Da ist eine deutsche Flapsigkeit bei Gosov, bei Müller und Fürstenberg wie bei Spils & Enke, die selbst dem poppigen Lemke fremd ist, dito der Hang zum Modischen bei Gosov oder Fritz, der nichts zu tun hat mit dem Gefühl des Augenblicks, der Gegenwärtigkeit, den so klar in ihrer Zeit wie Umwelt verankerten Arbeiten eines Rudolf Thome - Filme wie Zeitblasen -, ganz zu schweigen von Max Zihlmanns Sinn für Ironie, die 'was anderes ist als die Frotzeligkeiten einer Spils. Jenseits dessen, vergeistigter, weil handwerklicher betrachtet: Da ist ein Sinn für innere Balance, ein bei aller Ironie ganz ernster ästhetischer Pragmatismus des dekorlosen Notwendigen in den Werken von Lemke/Thome/Zihlmann, der was anderes ist als die professionelle Läufer-Flüssig-Rundheit bei Gosov oder Spils, deren Bilder auch immer etwas Prophylaktisches, Pragmatisches haben, im Gegensatz zu den gerecht gezogenen Kadern bei Thome oder Lemke; oder die Musik, die bei Gosov kommt wie in einem Beatschuppen, oppressiv, während sie bei Thome und Lemke Teil des Raums wird wie auch Teil des Zeitflusses. Bei ersteren gehören sie zur Warenwelt der Geschichten, bei letzteren zum wahren Leben, weil sie schön ist; und nicht zu vergessen: Die Schauspieler und

No one can really say exactly who was in the Munich Group. Its main core consisted of Klaus Lemke, Rudolf Thome, and Max Zihlmann, everyone agrees on that, at any rate these three, who even once founded a joint production company; and without Jean-Marie Straub and Danièle Huillet nothing much would have happened, that's certain, too, and the fact that Eckhardt Schmidt, even if he soon started doing his own thing, formed an essential part of it, no one will argue with that. But then: Peter Nestler, who in 1965 co-signed the declaration of protest against the selection committee and selection criteria in Oberhausen - which Thome, with a gentle smile, calls the Second Oberhausen Manifesto -, is actually a loner in German cinema, but at the same time a documentary filmmaker whose works, cinephysically, have all the same decisive characteristics as those of Lemke/Thome/Zihlmann/Schmidt/Straub & Huillet - something that, with all due respect and admiration, can be said to only a limited extent of the works of May Spils & Werner Enke, Roger Fritz, Martin Müller und Veith von Fürstenberg, Maran Gosov, and Marquard Bohm. It is more the case with Rainer Werner Fassbinder, but not at all with Wim Wenders, because of whom - and Mathias Weiss, and Gerhard Theuring - the group was renamed "Münchener Sensibilisten" (Munich Sensitivists), which sounds like whiny sissies and has nothing at all to do with the robustly charming middle-class approach of a Thome or the crazy attitude of a Lemke. Whininess: much too long and unwieldy, we'll just take the w(h)ine, and Niklaus Schilling, Swiss like Max Zihlmann, without whose camera work - often together with Hubs Hagen - the Munich Group would have looked different, whose own films are so totally at variance with what Lemke/Thome/Zihlmann and Co. were and are making that it is hard these days to imagine - you really have to make an effort - that Schilling was an essential member of this group, of its concentric circles. One could also consider Karin Thome, Rüdiger Nüchtern, Wolfgang Limmer, or the Rolling Stones, but that would be going too far - but one should certainly mention Karin Thome's cinematic genius, as well as that of such perfect Munich models as Enke, Bohm, and Elke Haltaufderheide, without forgetting the coolest of them all, Klaus Lemke, whose performances in cinema are only surpassed by those with which he goes through life on a day-to-day basis, like eating fish in Leopoldstraße, and which make him produce close-spun truth, brilliant re/constructions.

And: at the same time, Robert van Ackeren was also making films in Berlin that seem like glaciated, cruel Munich films - like American cinema, the Munich Group is a mental attitude: in the works of Gosov, Müller and Fürstenberg, Spils & Enke, there is a German brashness that is foreign even to Lemke, for all his trendiness, the same goes for the fashional tendencies in the works of Gosov or Fritz, which has nothing to do with the feeling of the moment, of the now, with the works of Rudolf Thome, which are so anchored in their time and setting - films like bubbles of time -, not to mention Max Zihlmann's sense of irony, which is different from the teasing of Spils. Beyond this, more cerebral because of their more craftsmanlike approach: in the works of Lemke/Thome/Zihlmann there is a sense of inner balance, a serious, aesthetic pragmatism of the unadorned essential despite all their irony, a pragmatism that is something other than the professional slick roundness of Gosov or Spils, whose images always also have something prophylactic, pragmatic about them, in contrast to the justly measured frames of Thome or Lemke; or the music, which in Gosov's films is like in a beat club, oppressive, while with Thome and Lemke it becomes part of the space and part of the flow of time. In the former

das Sprechen bei Lemke/Thome/Zihlmann, das viel mit dieser sinnstiftenden Diktion bei Straub gemein hat wie auch dem Sprechen als physischem Akt von großer Schwere bei Peter Nestler. Die Burschen und Mädels in den Filmen mögen zwar oft genug Sprüche klopfen, das tun sie aber mit einem ausgeprägten Bewusstsein für den Akt des Sprechens selbst. Sie verspritzen nicht bloß Coolheiten wie Esprit, so wie's die Typen bei Gosov oder Spils tun.

Man hat damals die Filme nur bedingt ernst genommen, wohl weil man glaubte, dass Große Kunst mit Großen Themen einherginge, oder auch, weil man dem Fröhlichen der Filme - von den Wüstheiten Gosovs über die Swinging Munich'ness Enkes & Spils' bis zu den Subtilitäten Thomes - nicht so recht traute, wohl weil man das subversive Potential dieses Kinos ahnte und fürchtete, von seiner kommerziellsten, politisch schwierigsten Ecke (Schmidt, Fritz) bis hin zu seiner sperrigsten, politisch zwar genehmen, doch formal wenig kommoden Fraktion (Nestler, Straub & Huillet) - da ist ein antiautoritäres Moment in der Form, selbst Erfahrenes, selbst Angeeignetes, dem Eigenen Entsprechendes - etwas Gleiches, das dem bürgerlichen Hierarchiensinn der Oberhausener wie der Altbranche suspekt war. *Die Versöhnung* heißt Rudolf Thomes erster Film, mit den Worten "Nicht versöhnt" beginnt der Titel des zweiten Films von Straub & Huillet: Streben und Sein steckt in diesem Nebeneinander.

Klaus Lemke, Rudolf Thome, und Max Zihlmann sind Autodidakten, Amateure. Das Filmemachen haben sie dadurch gelernt, dass sie an das Kino geglaubt haben, dass sie von den Filmen, die sie gesehen und geliebt haben, auch gelernt haben, und das immer noch tun.

Eigentlich erzählt einem Klaus Lemkes *Kleine Front* alles, was man über die Münchner Gruppe wissen muss: Ein paar Jungs gehen ins Kino, sehen sich Howard Hawks' *Hatari* an und suchen dann den Film in der Wirklichkeit, wenn man so will, in den vietnamesischen Wäldern hinter München, mit Fischen statt Großwildjagden und ohne Elsa Martinelli aber der Aussicht auf zwei Schwedinnen, was auch in sofern gut wäre, weil die sicherlich wissen, wie man Fisch zubereitet, aber sicherheitshalber geht man noch mal zurück ins Kino, zu *Hatari* um zu sehen, ob man auch nichts übersehen hat.

Die wahren Meisterwerke sind jene Filme, zu denen man zurückkehren kann: Von denen wiederum verändern sich einige, scheint's, mit dem Alter, wo man sich doch nur selbst verwandelt, und damit der Blick auf die Dinge, was beruhigend ist, während andere gleich bleiben, doch man findet immer wieder etwas Anderes, Neues in ihnen, was etwas Tröstliches haben kann. Ein Wesentliches ist ihnen gemein: Eine schöne moralische Autorität, deren Größe jene Freiheit ist, die sie dem Zuschauer gibt.

Zu den Werken von Klaus Lemke, Rudolf Thome und Max Zihlmann kann man immer wieder zurückkehren, sie empfangen einen, unverändert, und geben einem immer wieder etwas Anderes ab von all dem, was sie haben, diese Filme des utopischen Teilens. Vor allem: Sie lassen einen atmen in ihren Räumen, sie machen einen sehen durch die Klarheit ihrer Bilder, die Entschlacktheit der Sprache, die luzide Weise ihres Denkens, ihrer Bewegungen, ihrer inneren Notwendigkeit - und sie belästigen einen nicht mit irgendwelchen Absichten, stattdessen sind sie voller Ideen, auch spinnerter und überraschender.

Und das über Filme, die so einfach sind und oft fröhlich, in denen entspannte Frauen sich wohlgenut Männer erwählen (*Galaxis*) oder in denen ein Neider ein Paar irgendwie nervt (*Henker Tom*): Filme, in denen es ständig darum geht, wie man sich gibt, und deren Wesenheit oft darin liegt, wie einer geht oder eine guckt, Filme, in denen es also darum geht, wie Menschen miteinander umgehen, weshalb es, durchaus konsequenterweise, oft ums Heiraten geht oder zumindest um die Lebensgefährtenwahl - vor allem aber, immer wieder, um das Kino.

Lemke, Thome, und Zihlmann machen Amerikanisches Kino: Sie machen Filme wie Ford oder Hawks oder Rossellini oder der junge Godard. Filme über das moderne Leben (was etwas Anderes ist als aktuell zu sein, oder kontemporär), immer anders in den Umgangsformen und immer vergleichbar in den Gefühlen - der cinemoralische Raum wird zwischen diesen Polen ausgemessen, -geschritten -, ein Kino, das gegenwärtig ist, aus Filmen, die Geschichten erzählen dadurch, dass man den Figuren folgt und ihnen glaubt, an sie glaubt, und die man dann, andersrum, auch die seltsam-

case it forms part of the stories' consumerist splendour, in the latter it belongs to true life, because it is beautiful; and not to be forgotten: the actors and the speech in the works of Lemke/Thome/Zihlmann, which has a lot in common with the meaningful diction in Straub's films, and with speech as a physical act of great weight in those of Peter Nestler. It may often be that the guys and girls in the films are full of smart talk, but they nonetheless are very aware of the act of speaking itself. They don't just spout cool wise-cracks as a form of esprit, like the characters in Gosov and Spils' films.

The films were not taken completely seriously back then, probably because it was thought that Big Art should deal with Big Themes, or because the films' cheerfulness seemed suspicious - from the wildness of Gosov to the swinging "Munichness" of Enke & Spils to the subtleties of Thome - probably because the subversive potential of this cinema was suspected and feared, from its most commercial, politically difficult corner (Schmidt, Fritz), to its most awkward, politically acceptable, yet formally rather uncomfortable faction (Nestler, Straub & Huillet) - there is an anti-authoritarian element in the form, self-experienced, self-appropriated, corresponding to self - a similarity that was suspicious to the middle-class hierarchical thought of both the Oberhauseners and the old school. Rudolf Thome's first film is called *Die Versöhnung* (The Reconciliation), the title of Straub and Huillet's second film begins with the words "Not reconciled": in this juxtaposition resonates both aspiration and essence.

Klaus Lemke, Rudolf Thome, and Max Zihlmann are auto-didacts, amateurs. They learnt to make films by believing in cinema, by learning from the films that they saw and love, and they still do.

Actually, Klaus Lemke's *Kleine Front* (Small Front) tells us all we need to know about the Munich Group: a couple of youngsters go to the pictures, see Howard Hawks' *Hatari*, and then look for the film in reality, if you want to put it like that, in the Vietnamese woods beyond Munich, with fishing instead of big-game hunting, and without Elsa Martinelli, but with two Swedish girls in the offing, which would be good because they are sure to know how to cook fish, but to be on the safe side the lads go back to the cinema to see *Hatari*, to see if they had missed anything.

The true masterpieces are the films which one can return to: some of these seem to change with age, however, although it is only we who change, and our view of things, which is reassuring; whereas others stay the same, but one always finds something different, new in them, which has something comforting about it. They all have one essential feature in common: a moral authority whose greatness consists in the freedom it gives the viewer.

We can keep coming back to the works of Klaus Lemke, Rudolf Thome, and Max Zihlmann, they welcome us, unchanged, and give us each time something different from their store, these films of utopian sharing. Most of all, they allow us to breathe in their spaces, they make us see through the clarity of their images, their pared-down language, the lucid cast of their thought, of their movements, their inner necessity - and they don't load us down with intentions; instead, they are full of ideas, including crazy and surprising ones.

And this by means of films that are so simple, and often happy, in which relaxed women cheerfully choose men *Galaxis* (Galaxy) or in which an envious person somehow gets on a couple's nerves *Henker Tom* (Hangman Tom): films that are always concerned with how people behave, and whose meaning often depends on how a man walks or a woman casts a glance, films about the way people interact, which is why they are often about marrying or at least about the choice of a partner. But above all, they are always about cinema.



Galaxis

Lemke, Thome, and Zihlmann make American cinema: they make films like Ford or Hawks or Rossellini or the young Godard. Films about modern life (which is different from their being topical or contemporary), always different in manner and always similar in emotion content - the cine-moral space is measured, paced out between these poles - a kind of cinema that is present, made up of films that tell stories by making viewers follow the characters and believe them, believe in them, while they, on the other hand, can do the strangest, most abstruse, mad, spaced-out things, because they are not hampered, by realism or psychological logic - which are anyway just means of oppression, constraint - from taking off and discovering that everything could be different.

Lemke, Thome, and Zihlmann do not want to make films that resemble life, but they

sten, abseitigsten, verrücktesten, entrücktsten Sachen machen lassen kann, weil man sie nicht durch solche Hemmschuhe wie Realismus oder psychologische Stimmigkeit – eh nur ein Mittel der Unterdrückung, Verpöcherung – am Abheben hindert, und der Entdeckung, dass alles anders sein könnte.

Lemke, Thome und Zihlmann wollen keine Filme machen, die so sind wie das Leben, sondern sie wollen so leben wie in den Filmen, die sie lieben: Sie wollen nicht das Kino herabziehen, sondern das Leben erhöhen. Und damit auch den Zuschauer: denn Filme machen sie, aus ihren Leben.

Für Peter Nau, in Dankbarkeit und Freundschaft und in Memoriam Alberto Farassino, Kollege, Freund, Cinephage.

Olaf Möller ist Kölner, Autor und Kurator
shosuke@web.de

want to live the way people do in the films they love: they do not want to drag cinema down, but elevate life. And the viewer, too – because they make films of their lives.

For Peter Nau in gratitude and friendship, and in memoriam Alberto Farassino, colleague, friend, and cinephage.

Olaf Möller, Cologne author and curator
shosuke@web.de

Überleben in den Niederlagen Survival in the Midst of Defeat

von Rudolf Thome

Nachdem ich im Februar 1962 für den Bonner *Generalanzeiger* ein paar Filmkritiken geschrieben hatte, schrieb ich an die Zeitschrift *Filmkritik* und fragte, ob ich auch für sie Kritiken schreiben dürfe. Sie antworteten mir freundlich mit "ja". Und auf dem Briefumschlag ihres Antwortschreibens klebte ein grüner Aufkleber mit dem Text "Papas Kino ist tot". Ich war beeindruckt, denn ich hatte von dem Manifest der Oberhausener Rebellen in der Zeitung gelesen (gebt uns 5 Millionen und wir machen davon 10 Filme) und zog mit meiner Frau (wir hatten gerade geheiratet) von Bonn nach München.

Ein paar Monate später drückte mir an der Uni jemand ein Flugblatt in die Hand. Es war eine Einladung zu einer kostenlosen Vorführung von Kurzfilmen eben jener Regisseure, die das Oberhausener Manifest unterzeichnet hatten. Es waren Filme von Kluge, Reitz, Schamoni (Peter), Senft, Houwer und Strobel-Tichawsky. Ich war neugierig und ging am Nachmittag ins Arri-Kino. Die meisten der Filme waren wunderschön fotografiert und das hat mich schon damals nicht sonderlich beeindruckt.

Wieder ein halbes Jahr später lernte ich Eckhart Schmidt kennen. Ich hatte gerade eine 8-mm-Kamera gekauft, um meine Frau und meinen gerade geborenen Sohn Harald zu filmen. Ich sprach mit ihm darüber, was für eine Art von Kurzfilmen man jetzt in diesem Augenblick eigentlich machen müsste. Wir suchten nach Geschichten, die unser Lebensgefühl ausdrücken könnten. Wir waren uns einig, daß es ganz einfache, alltägliche Geschichten sein müssten. Wir schrieben beide Kritiken für die *Süddeutsche Zeitung* und für die im Frühjahr 1963 neugegründete Zeitschrift *Film* und entdeckten durch die Filme von Godard und die *Cahiers du Cinéma* das amerikanische Kino. Wir schockierten unsere Kritikerkollegen, indem wir Filmen wie Premingers *Kardinal* vier Sterne gaben. Max Zihlmann, der auch bei *Film* Kritiken schrieb, stieß zu uns. Und im Sommer 64 fingen wir dann an, nach einem Drehbuch von mir den Kurzfilm *Die Versöhnung* zu drehen, in 8 mm.

Alles in allem haben die Dreharbeiten etwa vier Monate gedauert. Ich bekam Krach mit Eckhart Schmidt. Wir trennten uns. Klaus Lemke, der als Regieassistent beim Theater gearbeitet und sogar schon einen Kurzfilm gedreht hatte (Zihlmann und ich haben ihn gesehen, so eine Art Märchen von einem Mädchen, das mit einer Krone durch die Stadt läuft), kam statt diesen zu uns. Er schlug vor, den ganzen Film nocheinmal zu drehen. In 16 mm. Ich gab meinem Herzen einen Stoß und opferte alles Geld, das ich vom Erbe meiner Mutter übrig hatte: 5000 DM. Wir schrieben das Drehbuch noch einige Male gründlich um, besetzten die Hauptrollen neu und stellten den Film schließlich soweit fertig, daß er im Frühjahr in Oberhausen laufen konnte.

Vorher sahen noch Michel Delahaye von den *Cahiers du Cinéma*, den wir in einer Vorführung eines Kurzfilms von Roland Klick aufgegabelt hatten, und Jean-Marie Straub unseren Film. Wir waren entsetzlich gespannt, was Delahaye dazu sagen würde. Aber der sagte nichts, als die Vorführung fer-

Having written a few film reviews for the Bonner *Generalanzeiger* in February 1962, I wrote to the magazine *Filmkritik* and asked if I could write reviews for it as well. They kindly answered "yes". On the reply envelope, there was a green sticker with the slogan "Papa's Cinema is Dead." I was impressed, because I had read about the manifesto put out by the Oberhausen rebels in the newspaper (give us five million and we'll make ten films with it), and moved from Bonn to Munich with my wife (we had just married).

A few months later, someone at the uni pushed a leaflet into my hand. It was an invitation to a free screening of short films by the same directors who had signed the Oberhausen Manifesto. There were films by Kluge, Reitz, Schamoni (Peter), Senft, Houwer, and Strobel-Tichawsky. I was curious and went to the Arri Cinema that afternoon. Most of the films had wonderful photography, and that didn't impress me very much at all even back then.

Half a year later I got to know Eckhart Schmidt. I had just bought an 8-mm camera to film my wife and my new-born son, Harald. I talked with him about what sort of short films should be being made at that moment. We were looking for stories that expressed our philosophy of life. We agreed that they had to be simple, everyday stories. We were both writing reviews for the *Süddeutsche Zeitung* and for the magazine *Film*, which was launched in the spring of 1963, and discovered American cinema through Godard's films and the *Cahiers du Cinéma*. We shocked our fellow critics by giving films like Preminger's *The Cardinal* a four-star rating. Max Zihlmann, who also wrote reviews for *Film*, joined us. And in the summer of '64, we started to shoot the short film *Die Versöhnung* (The Reconciliation) in 8 mm with a script I had written.

Shooting the film took about four months, all in all. I quarrelled with Eckhart Schmidt. We went our different ways. Klaus Lemke, who had worked as an assistant director in theatre and had even made a short film (Zihlmann and I saw it, a sort of fairy tale about a girl who runs through the city wearing a crown), joined us instead. He suggested making the film again. On 16 mm. I plucked up courage and sacrificed the rest of the money I had inherited from my mother: 5,000 marks. We completely rewrote the script several times, chose different actors for the main roles, and finally had the film ready enough to be able to be shown in Oberhausen in the spring.

Before that, Michel Delahaye from the *Cahiers du Cinéma*, whom we had got to know at a screening of a short film by Roland Klick, and Jean-Marie Straub saw our film. We were terribly anxious about what Delahaye would have to say. But he said nothing when the film was over. But Straub said: "C'est un film très bon." Back then, we didn't yet

tig war. Dafür sagte Straub: "C'est un film très bon." Wir wußten das damals noch nicht zu schätzen. Aber von da an war Straub unser Freund und Berater in all den vielen kritischen Situationen, die noch kommen sollten. Von der Oberhausener Jury wurde der Film abgelehnt und auch Atlas-Film, die den Film kaufen wollten, sagten plötzlich, daß sie ihn nur kauften, wenn wir ihn neu synchronisierten. Wir haben das (unterstützt von Straub) abgelehnt. Immerhin hat Atlas dann das Aufblasen des Films bezahlt.

In Oberhausen kam noch Nestler, der ein Freund von Straub war, zu uns und wir machten, um für unsere Filme wenigstens eine mitternächtlche Vorführung zu bekommen, ein gemeinsames Flugblatt, so eine Art neues Oberhausener Manifest. Das natürlich gegen die etablierten Oberhausener gerichtet war, gegen deren Forderung nach einem gesellschaftlich relevanten Film, in dem wir nur einen modischen Aufguß des alten deutschen Problemfilms der fünfziger Jahre sahen. Wir wollten ein Kino, das so aussah wie die Filme von Hawks und von Godard. Ein Kino, das Spaß macht. Ein Kino, das einfach war und radikal. Wir bekamen schließlich unsere Vorführung und auch die Quittung der Oberhausener Kritik. In deren Augen waren die Filme nichts als dilettantisch und banal. Nur Enno Patalas in der *Filmkritik* begann sie zu mögen.

Lemke, Zihlmann und ich gründeten 1965 eine kleine Filmproduktion, die wir, weil Max Zihlmann Alexandra Stewart liebte, "Alexandra-Film" nannten. Wir drehten den ersten Kurzfilm von Max Zihlmann *Frühstück in Rom* (das Geld bekam Zihlmann von seinen Eltern) und suchten einen Produzenten für den ersten Kurzfilm von Klaus Lemke *Kleine Front*. Wir fanden Franz Seitz. Wir waren so beschäftigt mit diesen Kurzfilmen, mit dem Leben und mit dem Ins-Kino-Gehen, daß wir von dem Geldregen, der inzwischen auf unsere Kollegen niederging, überhaupt nichts mitbekamen.

1966 finanzierte mir Franz Seitz, weil ich Lemkes *Kleine Front* an Atlas verkauft hatte, meinen zweiten Kurzfilm *Stella*. Eine sehr freie Version von Goethes *Stella*. Seitz wollte ihn nachsynchronisieren, als er fertig war. Aber Straub, der bei der Abnahmevorführung dabei war, sagte zu Seitz, daß das, was er schlecht finde (den Originalton), gerade gut sei. Die FSK ging sogar soweit, den Film zu verbieten. Erst durch das Gutachten eines Universitätsprofessors bekam ich den Film frei. Die FSK fand, daß er *entsittlichend* wirke. Straub sagt, er habe Tränen in den Augen gehabt, als er ihn zum erstenmal gesehen habe.

Ich fing an, mit dem Studieren aufzuhören, und arbeitete in einer BauSparkasse als Kreditsachbearbeiter. Im Frühjahr 1967 hatte ich Rob Houser so weit, daß er sich bereit erklärte, den nächsten Kurzfilm *Galaxis* zu finanzieren. Er wollte, daß die Männer in diesem Film (der ja im Jahre 2000 spielt) Miniröcke tragen. Das war damals gerade Mode. Ich sagte, wenn er darauf bestünde, würde ich den Film nicht machen. Gottseidank hat Houser nicht darauf bestanden. Der Film bekam kein Prädikat von der Filmbewertungsstelle und war somit unverkäuflich. Volker Schlöndorff hatte er so gefallen (?), daß er ihn als Vorfilm zu *Mord und Totschlag* haben wollte. Aber damit war es nun nichts. Immerhin lernte Klaus Lemke, der darin eine der männlichen Hauptrollen spielte, dadurch wenigstens Dieter Geissler und Monika Zinnenberg kennen. Daraus entstand dann das Basisteam für Lemkes ersten langen Spielfilm *48 Stunden bis Acapulco*. Lemke wollte mich als Produktionsleiter und ich hatte Lust, einmal nach Acapulco fahren zu dürfen und sagte zu. Ich machte den Drehplan und die Kalkulation. Aber drei Tage vor Drehbeginn fand Lemke, daß ich mich zu sehr für Christiane Krüger interessierte (mit der ich mich vielleicht etwas zu lange über die Dreharbeiten zu *Hatari!* von Howard Hawks unterhalten hatte) und feuerte mich. Ich jedoch hatte gelernt, wie einfach es ist, einen richtigen großen Spielfilm zu machen und machte mich unverzüglich an die Arbeit. Mit Max Zihlmann zusammen schrieb ich das Drehbuch zu *Supergirl*. Ich hatte auch sofort einen Verleih (den von Lemkes Film) und dieser hatte den Film, noch bevor das Drehbuch fertig war, an ca. 200 Kinos vermietet. So wie das damals noch üblich war. Leider mochte der Verleih hinterher das Drehbuch nicht. Ihm war die Geschichte viel zu normal. Wenn *Supergirl*, das Mädchen von einem anderen Planeten, wenigstens Flossen zwischen den Zehen gehabt hätte oder so etwas Ähnliches!

Ich kaufte mir einen uralten Ford 17 M-Cabriolet und wurde Regieassistent bei Elfe Pertramer's *Fensterl zum Hof*. In meiner Freizeit schrieb ich

know how much that meant. But from then on, Straub was our friend and adviser in the many critical situations that were to come. The film was rejected by the Oberhausen jury, and Atlas Film, which had wanted to buy it, suddenly said that they would only do so if we redubbed it. We refused (with Straub's support). At least Atlas then paid for the film to be enlarged.

In Oberhausen, Nestler, a friend of Straub, came to us, and we wrote a joint leaflet, a sort of new Oberhausen Manifesto, so we could at least get our films shown in a midnight slot. Of course, it was directed against the established Oberhausen crowd, and against their call for socially relevant cinema, which we saw as being just a fashionable rehash of the old German "problem film" of the fifties. We wanted cinema that looked like the films of Hawks and Godard. Cinema that was fun. Cinema that was simple and radical. In the end, we got our screening - and the reaction of the Oberhausen critics. In their eyes, the films were nothing but amateurish and banal. Only Enno Patalas in *Filmkritik* started liking them.

In 1965, Lemke, Zihlmann and I founded a small film production unit that we called "Alexandra Film", because Max Zihlmann loved Alexandra Stewart. We made the first short film by Max Zihlmann, *Frühstück in Rom* (Breakfast in Rome) - Zihlmann got the money for it from his parents -, and looked for a producer for the first short film by Klaus Lemke, *Kleine Front* (Small Front). We found Franz Seitz. We were so busy with these short films, with life, and with going to the cinema that we didn't notice the money that had started to rain down on our colleagues.

In 1966, Franz Seitz financed my second short film, *Stella*, because I had sold Lemke's *Kleine Front* to Atlas. It was a very free version of Goethe's *Stella*. Seitz wanted to dub it when it was finished. But Straub, who was there at its acceptance screening, told Seitz that what he (Seitz) didn't like (the original sound) was actually good. The FSK even went so far as to ban the film. The film was only made free for release after it was examined by a university professor. The FSK thought that it was damaging to morals. Straub said he had tears in his eyes the first time he saw it.

I started to discontinue my studies and worked in a building society as a loans adviser. In the spring of 1967, I had got Rob Houser to the stage where he said he would finance my next short film, *Galaxis* (Galaxy). He wanted the men in this film (which is set in the year 2000) to wear mini skirts. That was the fashion at the times. I said that if he insisted I wouldn't make the film. Thank God, Houser didn't insist. The film was not given any rating by the film evaluation board, so it couldn't be sold. Volker Schlöndorff liked it

so much (?) that he wanted it as a supporting film for *Mord und Totschlag* (*A Degree of Murder*). But now that all came to nothing. At least Klaus Lemke, who played one of the main roles in it, got to know Dieter Geissler and Monika Zinnenberg. That was the basic team for Lemke's first long feature film, *48 Stunden bis Acapulco* (48 Hours to Acapulco).



48 Stunden bis Acapulco

Lemke wanted me as production manager. I wanted the chance of going to Acapulco, and said I'd do it. I worked out the shooting schedule and the budget. But three days before shooting started, Lemke began to think I was too interested in Christiane Krüger (perhaps I had talked too long with her about the shooting of *Hatari!* by Howard Hawks), and fired me. But I had learnt how easy it is to make a really big feature film, and started work without delay. Together with Max Zihlmann, I wrote the script for *Supergirl*. I found a distribution straightaway (the one for Lemke's film), and it hired out the film to about 200 cinemas before the script was even finished: that was the way things were done back then. Unfortunately, the distribution then didn't like the script. The story was much too normal for them. If only *Supergirl*, the girl from another planet, had at least had webbing between her toes or something like that!

I bought myself an ancient Ford 17 M convertible and became assistant director for Elfe Pertramer's *Fensterl zum Hof* (Window on the Courtyard). In my spare time I wrote a new script for a short film: *Jane erschießt John, weil er sie mit Ann betrügt* (Jane shoots John because he is cheating on her with Ann). A woman wanted to give me three thousand marks for it. But just when she should have given me the money (or some of it), she told me that her little daughter had had such a bad fall that her front teeth were broken, and that she now needed all the money to have her daughter's teeth fixed. I was pretty

ein neues Kurzfilmdrehbuch: *Jane erschießt John, weil er sie mit Ann betrügt*. Eine Frau wollte mir dreitausend Mark dafür geben. Aber als es dann soweit war, daß sie mir das Geld (oder einen Teil davon) hätte geben müssen, erzählte sie mir, daß ihre kleine Tochter so unglücklich hingefallen sei, daß ihre Vorderzähne abgebrochen seien und daß sie jetzt alles Geld für die Zahnreparatur ihrer Tochter brauche. Ich war ziemlich verzweifelt, denn ich hatte mein Team bereits zusammen. Ich hörte, daß Lemke aus Nizza zurückkommen würde (er hatte dort mittlerweile seinen zweiten Spielfilm *Negresco* abgedreht), und beschloß, ihn vom Flughafen abzuholen. Lemke freute sich darüber, und ich fragte ihn, ob er mir das nicht gebrauchte Restnegativmaterial von *Acapulco* für einen Kurzfilm geben könnte. Ich fuhr mit Lemke nach Hause und nahm die Filmrollen gleich mit. Später bekam ich von Straub noch Reste von dessen Bach-Film. Wenigstens hatte ich nun genug Negativmaterial. Ich drehten den Kurzfilm dann im Dezember 67, ohne einen Pfennig Geld, in Cinemascope. Das Geld, das im Film vorkommt, hat mir Max Zihlmann jedesmal leihen müssen. Das Geld, das ich wirklich ausgeben mußte, wie für Benzin fürs Auto, habe ich mir fünfmarkweise von Freunden leihen müssen.

Als der Film abgedreht war, sagte Arri plötzlich, daß sie die Muster nicht herausgäben, wenn ich sie nicht bezahlte. Ich unterschrieb zwei Wechsel und bekam die Muster. Zusammen mit Danièle Huillet konnte ich den Film schneiden (sie ist eine wunderbare Cutterin). Mitte Januar 1968 war der Film fertig, und es war gleichzeitig der erste Wechsel fällig. Straub schenkte mir tausend Mark, die ihm Truffaut geschenkt hatte, und ich konnte den Wechsel bezahlen. Gleichzeitig gab es eine private Vorführung von seinem Bach-Film im Theaterkino. Straub wollte unbedingt meinen Kurzfilm als Vorfilm dazu zeigen. Ich meinte, daß die beiden Filme – schon wegen der Musik – doch nicht zueinander passen würden. Straub sagte, die beiden Filme hätten doch etwas miteinander zu tun (wenigstens war es teilweise das gleiche Negativmaterial), und ich gab nach. Alle drei Verleihchefs, die anwesend waren, wollten hinterher den Kurzfilm kaufen. Ich brauchte sofort Geld und verkaufte ihn an die Constantin-Film.

Zwei Monate später bekam ich das Prädikat "Besonders wertvoll" und damit automatisch von der Filmförderungsanstalt circa 30 000 DM. Alle meine Freunde sagten, daß ich jetzt wohl bald meinen ersten Spielfilm machen würde.

Zuerst veröffentlicht in: *Filme* (Berlin), Nr. 1, Februar 1980, S. 20-23

Abdruck mit freundlicher Genehmigung

Attacke Lemke Lemke Attack

von Klaus Lemke

Film in München vor 67 waren Enno Patalas und seine Doktors von der *Filmkritik*, die Filme aus Prag und Warschau verschrieben, die wunderbarerweise zu dem Sozio-Unsinn passten, den sie sich gerade in Münster anstudiert hatten; die "Oberhausener" tanzten willig zu Ennos Dritte-Welt-Walzer, bekamen aber dafür noch nicht mal gute Kritiken, weil die Polen immer noch eine gute Idee politisch korrekter waren; da war Topmeinungsführer Dieter Roos, der in der *Süddeutschen* mit gewichtigen Kritiken glänzte, die wie Grabsteine aus Zement auf uns lasteten; und es gab die *Cahiers du Cinéma*, die Ford, Hawks und Walsh feierten, amerikanische Regisseure, die in der *Filmkritik* weitgehend als Postfaschisten niedergemetzelt wurden. Die Filme dieser Regisseure liefen in Off-Kinos wie dem "Türkendolch" in der Türkenstraße gleich neben dem "Bungalow", wo es das billigste Bier gab und die größten Angeber der Stadt wie Thome, Wenders, Zihlmann, Enke, Fürstenberg, Müller und Lemke, die stoned und besoffen nach der fiesen Authentizität dieser amerikanischen Filme gierten, in denen endlich Attitüde über das Narrative triumphierte. Eines Tages würden wir auch solche anti-intellektuellen Filme machen; und das Leben und der Film würden uns vor lauter Begeisterung aus der Hand fressen; bis wir dann später merkten, dass wir auf die Art selbst zum Futter wurden.

desperate, because I had already got my crew together. I heard that Lemke was about to come back from Nice (in the meantime he had made his second film *Negresco* there), and decided to pick him up from the airport. Lemke was pleased, and I asked him whether he couldn't give me the unused negatives from *Acapulco* for a short film. I drove Lemke home and took the film reels with me there and then. Later, Straub gave me leftovers from his Bach film. At least I now had enough negatives. I made the short film in December '67, without a penny, in Cinemascope. Max Zihlmann had to lend me the money seen in the film. I had to borrow the money I really had to spend, like for petrol for the car, from friends, five marks at a time.

When the film was finished, Arri suddenly said that they wouldn't hand over the rushes if I didn't pay for them. I signed two bills of exchange and got the rushes. I was able to edit the film together with Danièle Huillet (she's a wonderful cutter). The film was finished in mid-January, 1968, and the first bill of exchange was due at the same time. Straub gave me a thousand marks that Truffaut had given him, and I was able to pay the bill. At the same time, there was a private screening of his Bach film in the Theater cinema. Straub really wanted to show my short film as a supporting film. I said that the two films wouldn't go together, alone because of the music. Straub said that the two films did have something to do with each other (at least they partly used the same negatives), and I gave in. All three distribution owners who were there wanted to buy the film afterwards. I needed money straightaway and sold it to Constantin Film.

Two months later I was given the rating "Besonders wertvoll" (Of special value), and thus automatically received about 30,000 marks from the Institute for Film Promotion. All my friends said that I would soon probably make my first feature film.

First published in *Filme* (Berlin), Nr. 1, February 1980, pp. 20-23

Reprinted with kind permission

Before 67, film in Munich that was Enno Patalas and his doctors from the *Filmkritik*, who distributed films from Prague and Warsaw which wondrously fitted in with the socio-nonsense that they had just learned in Münster; the "Oberhausen lot" was dancing willingly to Enno's Third-World waltz, yet didn't even get good reviews because the Poles were still a good deal more politically correct; there was top opinion leader Dieter Roos, who impressed in the *Süddeutsche* with his reviews which weighed down on us like gravestones made of cement; and there were the *Cahiers du Cinéma* celebrating Ford, Hawks, and Walsh, American film directors, who were virtually massacred in the *Filmkritik* as being post-fascist. Films by those directors were shown at off-cinemas like the "Türkendolch" in the Türkenstraße right next to the "Bungalow" where they had the cheapest beer and the biggest show-offs in town, such as Thome, Wenders, Zihlmann, Enke, Fürstenberg, Müller, and Lemke; stoned and pissed they craved for the nasty authenticity of these American films in which attitude had finally triumphed over the narrative. One day we, too, would be making such anti-intellectual films; and life and film would enthusiastically be eating out of our hands; until we realized later on that this way we were becoming fodder ourselves.

Auszug aus einem Interview mit Klaus Lemke Excerpts from an Interview with Klaus Lemke

Das Gespräch führte Olaf Möller The interview was conducted by Olaf Möller

Frage: Wie bist Du, der ja eigentlich vom Theater kam – was man sich heute kaum noch vorstellen kann – und auch nicht über Film geschrieben hat, in diesen Cinephilen-Zirkel geraten?

Klaus Lemke: Ich wollte damals die *Filmgeschichte* vom Enno Patalas lesen, und ging deshalb in die Uni-Bibliothek, um sie mir zu leihen – und da lernte ich den Eckhart Schmidt kennen, der arbeitete nämlich da in der Ausleihe. Wir kamen ins Gespräch und der Schmidt gewann den Eindruck, ich sei Beleuchter – was ja auch nicht falsch war, meine Tätigkeit als Regieassistent am Theater bestand ja im Wesentlichen darin, auszuleuchten, Requisiten auf die Bühne zu stellen, und so was. Und dann hat der Schmidt seinen ersten Film gedreht, irgendwas Apokryphes, und wir trafen uns auf der Straße, er meinte, "Du bist doch Beleuchter, ich drehe gerade einen Film, hast du Lust mitzumachen?", und dann bin ich mit ihm gegangen, hab' so'n paar Lampen aufgestellt, 'n bisschen die Kabel rumgetragen, so getan, als ob – und da war ich beim Film.

Rückblickend kann ich mir auch nicht mehr erklären, was ich eigentlich beim Theater gesucht hatte. Naja, es fing alles mit einer Frau an: Ich war 19, machte gerade mein Abitur, und verliebte mich in eine Schauspielerin, die Elke Haltaufderheide – Wahnsinn, eine echte Theaterschauspielerin! Und irgendwie rutschte ich dann auch in das Theater rein, begann so als hinterletzte Aushilfe und arbeitete mich dann zum Regieassistenten hoch.

Nun, über den Schmidt lernte ich dann den Thome und den Zihlmann kennen: Schmidt, Thome, Zihlmann waren damals schon so eine Art Team – aus dem dann das Team Lemke, Thome, Zihlmann wurde, mit dem Schmidt kamen wir ab 'nem bestimmten Punkt nämlich nicht mehr so gut klar. Ich hatte dann die Wahl zwischen Schmidt und Thome – das war für mich die Wahl zwischen zwei verheirateten Männern, was ich zum Kotzen fand, aber der Thome war irgendwie chaotischer verheiratet, und deshalb ging ich mit dem.

Thome ist so einer, der war immer verheiratet, der hatte immer 'n Kind, und immer 'n Auto, 'ne Stereoanlage – der Thome ist in dieser Hinsicht völlig wahnsinnig, der ist immer der erste, egal ob bei CDs oder beim Internet, hatte aber nie Geld, zumindest damals nicht. Am wichtigsten war das Auto: Der Thome ist der geborene Autofahrer, ganz französisch, gefährlich, immer volle Power – der Film *Henker Tom* verdankt seinen Namen dem Thome, den nannten wir nämlich so, Henker Tom, weil der so angeberisch raste. Thome war überhaupt derjenige, der immer alles abbekam, auch bei den Frauen, und den wollten wir bei aller Liebe immer vergiften.

Außerdem war die Entscheidung für Thome auch eine für's Saufen – außer Schmidt haben wir nämlich alle ständig gesoffen. Das ganze Filmmachen, das war auch nichts anderes als ein Vorwand für Große Fresse und ständiges Saufen von einem Haufen Versager, die mit ihrem elternfinanzierten Studium nicht zu Potte kamen und zu oft *Außer Atem* gesehen hatten.

Für uns war *Außer Atem* wahr, so wie auch die amerikanischen Filme wahr waren, schieß auf's Gemachte: So lebten die Leute in Paris, so lebten die Leute in Amerika, und so wollten wir auch leben, und wenn wir am Ende draufgehen, dann ist das auch OK. Wir waren da auf 'nem ganz harten Suizidal-Trip. Das ist der Boden, aus dem wir kamen: Wir wollten uns umbringen, durch Saufen und Filme. (...)

Frage: Thome, Zihlmann, und du müsst ja zusammen ein eher bizarres Gespinnst gewesen sein: Euch drei in einem Zimmer kann man sich heute kaum vorstellen.

K.L.: Wir hatten mal gelesen, dass da drei, die man sich auch nicht zusammen in einem Zimmer vorstellen kann, nämlich Godard, Chabrol und Truffaut, ganz prima miteinander auskamen – hatten zusammen in den *Cahiers du Cinéma* geschrieben, sich jeden Abend besucht, wenn sie nicht ins Kino gingen, und so – was nicht stimmte, wie wir ja mittlerweile wissen. Wir haben das aber geglaubt, weil wir an diese französischen Übergötter glauben wollten. Und deshalb haben wir uns miteinander benommen.

Dazu kam in der Zeit der Kurzfilme natürlich noch ein Über-Übergott: der Straub: der war weltberühmt, bekam Briefe von Godard und manchmal

Question: Originally you started off in theatre – somewhat hard to imagine from today's perspective. You didn't write about film, either – so what made you join a bunch of cinephiles?

Klaus Lemke: I wanted to read the *Filmgeschichte* (History of Film) by Enno Patalas, so I went to the library at the university to borrow it, and that's where I met Eckhart Schmidt, who was working in the lending department. We started talking, and Schmidt got the impression I was a lighting technician, which wasn't all that wrong; my job as director's assistant mainly entailed lighting, organising props on stage and so on. And then Schmidt was shooting his first film, something apocryphal, and we met in the street and he said: "Listen, you're a lighting technician, aren't you? I'm shooting a film right now; feel like helping out?" And so I went along, set up a few lamps, lined up some cable, pretended a bit – and there I was, in the movie business.

Looking back, I can't really explain even to myself anymore just what I was looking for in theatre. Well, actually, it all started with a woman: I was 19, just graduated from school, and fell in love with an actress, Elke Haltaufderheide – unbelievable, a real stage actress! And somehow I got involved in theatre myself, starting as a gofer and slowly working up to being assistant director.

Well then, through Schmidt I got to know Thome and Zihlmann: Schmidt, Thome, and Zihlmann were already a sort of team – which then turned into the team Lemke, Thome, Zihlmann, because after a time we started having our problems with Schmidt. So I had to choose between Schmidt and Thome – that left me with the choice between two married men, which made me sick – but Thome was a bit more chaotic in his marriage, so I went for him.

Thome is the kind of guy who was always married, who always had some kind of child, and always had a car, a sound system – Thome is totally mad in that respect, he's always the first, never mind whether it be CD systems, or the Internet; but he never had any money, at least not in those days. The most important thing was the car: Thome was born to drive, very French, dangerous, always full speed – the film *Henker Tom* (Hangman Tom) owes its name to Thome, because that's what we called him, Hangman Tom, because he was such a show off, racing around. Thome was a real sunny boy, getting the best of everything, with the women too, and we were always wanting to poison him, for all that we loved him.

Choosing Thome was also choosing booze. Because, except for Schmidt, all of us were heavy boozers. All this film stuff was nothing but an excuse to show off and get pissed; we were a bunch of losers who couldn't cope with the university study our parents were paying for, and who had watched *À bout de souffle* too often.

For us, *À bout de souffle* was the truth, just like American movies were for real, fuck the fiction bit: this was how people lived in Paris, this was how people lived in the States and this is how we wanted to live, even if it meant dying when it came down to it – that would be OK too. We were riding it hard and fast to suicide. This was the soil we were rooted in: we wanted to kill ourselves, with booze and films. (...)

Q: Thome, Zihlmann and you must have been one bizarre crew: one can hardly imagine the three of you in one room.

K.L.: We had read that three guys one couldn't imagine in one room either – Godard, Chabrol and Truffaut – got on pretty well – they wrote *Cahiers du Cinéma* together, visited each other every evening they didn't spend at the movies, and so on – now we all know that wasn't true. But we believed in it, because we wanted to believe in those French gods. And so that's why we all behaved with one another.

On top of that, in those days of short films there was the god of all gods: Straub: he was world-famous, received letters from Go-

auch 'n Päckchen französischen Kaffee, und bei dem waren wir dann immer wieder zu Gast, in seiner Wohnung in der Schwanthaler Straße, direkt über einem Kino, und da haben wir nach dem Kino gegessen, und dann hat der Straub hin und wieder so einen maoistischen Satz in die Runde geworfen, und keiner von uns wusste, was der jetzt eigentlich wollte.

Wir haben ja auch nicht gewusst, was die von den *Cahiers* eigentlich wollten: Wir konnten zwar alle 'n bisschen französisch, aber wirklich verstanden haben wir das nicht, aber wir haben dran geglaubt, und den Straub haben wir sowieso nicht verstanden, der war aber völlig faszinierend, total irre, mit dieser irren Frau - mit der der Thome dann geflirtet hat (hab' ich dir ja schon mal erzählt): Der Thome hatte vor nichts Angst; ich bin mir völlig sicher, dass sich der Thome in Madame Straub verknallt hatte - während Max sich jeden Film von Straub in jeder Vorführung angeguckt hat.

Wenn wir uns dann von den Straubs verabschiedet hatten, sind wir in die nächste Kneipe Saufen gegangen - das durfte der Straub aber nicht wissen, der durfte nicht wissen, dass wir Top-Alkoholiker waren. Erst später ist uns aufgegangen, dass der Straub wahrscheinlich auch 'n Alkoholiker war, wir konnten uns aber auch nicht vorstellen, dass Leute, die so maoistisch und protestantisch wie die Straubs waren, auch so drauf sein konnten.

Frage: Und wie habt ihr dann im Suff gedreht?

K.L.: Cowboy, wir haben doch nur mit anderen Alkoholikern gearbeitet, die genauso wenig Ahnung von all dem hatten wie wir - wir wussten doch absolut gar nichts, wir waren doch Amateure, wir wussten doch noch nicht mal, dass es so was wie Optiken gibt, die man wechseln kann.

Der Kameramann, mit dem wir des öfteren gearbeitet hatten, der Hubs Hagen, den kannten wir nur, weil der 'ne süße Freundin und 'n tolles Auto hatte - und so 'ne französische 16-mm-Kamera, da dachten wir, der könnte das, aber der hatte auch keine Ahnung. Deswegen haben wir ja auch meistens mit Laien und Amateuren als Darstellern gearbeitet: Die merkten wenigstens nicht, dass wir keine Ahnung haben, und haben uns in Ruhe gelassen. Wir haben im Prinzip nur mit Leuten gearbeitet, die genauso blöd waren wie wir. Bei den Dreharbeiten zu *Die Versöhnung* schaute der Schlöndorff vorbei, keine Ahnung, wo der her kam, und der begann dann gleich, voller IDHEC-Terror, das Set richtig einzurichten - und da sind wir gegangen, weil wir jeden gehasst haben, der was konnte - und der Schlöndorff konnte was -, und haben dann so lange gesoffen, bis der Schlöndorff weg war.

Wir waren völlig unprofessionell, aber das haben wir als Haltung verteidigt: Wir haben immer gesagt, es könnte ja was daraus werden. Denn: Wenn man so lebt wie in den amerikanischen Filmen, arm, versoffen, und ohne Freundin, dann frisst einem das Leben aus der Hand, dann geht sogar *Der Mann mit dem goldenen Arm* gut aus, auf eine männliche Art. Wir wollten uns verzaubern, und die Welt gleich mit.

Frage: Der Thome und der Zihlmann meinen beide, dass du der dominante Faktor am Set gewesen wärst, weil du der einzige warst, der dieses Gefühl von Filmemachen ausstrahlte.

K.L.: Die Filme von Hawks und Boetticher und all diesen Leuten, die liefen damals ganz normal im Kino: Das war keine Kunst, das war Leben. Für uns waren diese Filme einfach wahr, das waren Dokumentationen darüber, wie's sein könnte.

Und dann war da die Sprache, wie die Leute in diesen Filmen redeten, was wir natürlich aber auch erst wirklich merkten, als wir die Sachen im Original sahen: Wir wollten aus dem Deutschen auch so was Lebendiges machen wie dieses Amerikanisch der Filme - das hat mich mein ganzes Leben lang beschäftigt: Wie komm' ich aus diesem Kerker der deutschen Sprache raus, muss man Deutsch so sprechen, wie wir's zumindest im Kino tun; das war ja das, was mich an dem Straub so faszinierte: wie der redete, dem seine Sprache; und Heidegger, ich hab' das natürlich alles nicht verstanden, ich bin ja doof, aber die Sprache Heideggers, die hat eine Kraft, die knallt, die hat einen Sog wie amerikanisches Kino. Das alles war ganz anti-intellektuell, ganz vom Gefühl her, uns hat die Sprache der Väter angekotzt, und wir wollten gucken, was man vom Deutschen noch retten, was man damit anstellen kann. Wenn der Enke da in *Kleine Front* Vietnam im Wald spielt und vor sich hin murmelt, dann ist das was, das hatte man im deutschen Kino so

dard and sometimes even a parcel with French coffee, and we kept on visiting him in his flat in Schwanthaler Strasse, right above a cinema, so we sat there after the show, and Straub would come out every so often with one of those Maoist sentences, and none of us really knew what he was about, actually.

And we really didn't have a clue about what those guys from *Cahiers* wanted, either: we all knew a little bit of French, but we never truly understood any of this; however, we believed in it and we didn't understand Straub at all, but he was utterly fascinating, completely great, with a wonderful wife - Thome was always flirting with her (as I told you before): Thome knew no fear at all; I'm absolutely certain that Thome was in love with Madame Straub - while Max looked at every screening of every Straub movie there was.

When we said goodbye to the Straubs we went to the next pub to get pissed - but Straub wasn't to know, we didn't want him to find out that we were first-class alcoholics. Only later did we realise that in all likelihood Straub was an alcoholic too, but we couldn't imagine then that people who were Maoists and Protestants, like the Straubs, could be like that, too.

Q.: And what was it like shooting when you were drunk?

K.L.: You know, Cowboy, we only worked with alcoholics who didn't have a clue, either - we knew fuck all, we were pure amateurs, we didn't even know there was such a thing as prime lenses which you could change.

The cameraman we were working with regularly, Hubs Hagen - we only knew him because of his sweet girlfriend and the cool car - had this French 16 mm camera, and so we simply assumed he knew what he was doing, but he hadn't a clue either. This is why we mostly worked with amateur actors - at least they didn't notice that we didn't know anything, so they left us alone. In principle we only worked with people as thick as ourselves. When we were shooting *Die Versöhnung* (The Reconciliation), Volker Schlöndorff dropped in, no idea where he came from, and he began right away, complete IDHEC-terror, to furnish the set properly - so we left, because we hated everyone who was good - and Schlöndorff was good - so we drank ourselves legless until Schlöndorff was gone.

We were utterly unprofessional, but defended our attitude: we always said it could turn into something. After all, if you live like in an American movie, poor, drunk, without a girlfriend, then life will be sunny side up, then even *The Man with the Golden Arm* will have a happy ending, in the same manly manner. We wanted to be enchanted, and with us, the whole world.

Q.: Thome and Zihlmann both agreed that you were the dominant figure on set, since you were the only one who gave the feeling of real film-making.

K.L.: The films by Hawks, and Boetticher, and all those guys were shown at the movies as a matter of course: that wasn't art, it was life. For us, those films were simply true, documentaries about how things could be.

And then there was the language people spoke in those films, something which we only realised when we watched them in the original language version: we wanted to turn the German language into something as alive and real as the American language was in those movies - this has preoccupied me for my entire life: How can I escape the dungeon of the German language, do you have to speak German in that manner, the way we do it in the cinema? That was what fascinated me about Straub: the way he talked, his language; and Heidegger - of course, I didn't understand all of it, I'm rather stupid after all, but the language of Heidegger, there was a power, it rocked, it had its own fascination, like American cinema. This was all anti-intellectual, entirely emotional; we were sick of the language of our fathers and we wanted to find out what was to be salvaged from the German language, what one could do with it. So when Enke played Vietnam in the forest in *Kleine Front* (Small Front) and mumbled to himself, it was something unheard of in German cinema. It was amateurish, but it was authentic, and that really got to people back then. Then, after getting off to a

noch nicht gehört. Das war zwar laienhaft, aber es war echt, und das hat die Leute damals getroffen. Ich hab' dann den Fehler gemacht, nach diesen schönen Kurzfilm-Anfängen bei meinem ersten Langfilm, *48 Stunden bis Acapulco* inszenatorisch streng zu werden, und dann kam der *Negresco-Dreck*, und danach stand ich da und dachte, was soll das jetzt eigentlich - warum sollte man nicht Deutsch so sprechen können wie Dean Martin in *Rio Bravo*, und das hab ich dann in so Sachen wie *Rocker* gemacht.

Frage: Eine von den Sachen, die du ja brillant beherrschst, ist ja dieses Verdichten und Rumschmeißen von Worten, Sätzen: Die Dinge sind in sich wahr, erzählen aber auch noch von was ganz anderem - die Sprache deiner Filme erfindet sich oft scheinbar selber in den Filmen - das ist ja eine sehr stilisierte Sprache, das ist alles extrem kunstvoll gebaut, auch wenn das so frozzeitig flott wirkt.

K.L.: Beim Theater, bei Kortner, wurde das Wort gefeiert, das wurde untersucht und dessen Bedeutung wurde sich unterworfen. Im amerikanischen Kino funktioniert Sprache aber anders, da wurde was ganz anderes gefeiert, und das sollte man auch im Deutschen feiern können.

Bei den Kurzfilmen und den ersten Langfilmen habe ich noch mit einer recht klassischen Methode der Schauspielerführung und der Textarbeit herumgefuhwerkelt, so richtig mit Arbeit am Text und Bedeutung heraus-holen und so, obwohl der Max ja Dialoge geschrieben hat, die man ganz einfach sagen musste, die man gerade nicht interpretieren durfte, aber da sind wir dann ja auch immer irgendwie hingekommen. Wir waren richtige Inszenatoren, das ist uns erst später aufgegangen - an unseren Filmen waren die Geschichten originell, und sonst nichts.

Aber das war noch nicht das, was ich haben wollte. Bei meinen späteren Filmen habe ich mit einer ganz anderen Methode gearbeitet, so einer Art Halbimprovisation: Ich habe den Schauspielern keine Dialoge zum Lernen gegeben, sondern denen kurz vor dem Dreh immer in indirekter Rede gesagt, was sie sagen sollen, dann müssen die nämlich in ihrem Kopf die Sprache verarbeiten und nicht bloß Sätze wiedergeben, dann müssen die die Sprache auf sich selbst beziehen, und das kommt dann ganz frisch, wenn die loslegen.

Je berühmter die Schauspieler waren, desto schwieriger war alles, und als die Fürstenberg da stand, da war alles tot. Und ich brauchte wieder Leben, und da bin ich dann nach Hamburg gegangen, da ist dann *Rocker* entstanden, der hat mich total beeindruckt, mein eigener Film - den ich auch im Vollsuff gedreht habe -, wie die Leute da so stehen und einfach reden, wie da plötzlich mal wieder Realität ist, an die man wie ein Junge glauben kann.

Frage: Jetzt, jenseits des Sozialen: Wie seit ihr eigentlich im Hinblick auf eure Filme miteinander umgegangen - habt ihr euch darüber gestritten, das ist besser als das, und so und so sollten Filme gemacht werden?

K.L.: Der Thome hat von uns die besten Kurzfilme gemacht, die sind alle vier großartig, genial, viel besser als meine, ausgenommen *Kleine Front*. Hab' ich damals nicht so gesehen. Damals hab' ich aber auch gedacht, der Thome macht viel zu intellektuelle Filme, im Gegensatz zu meinen, die ja anti-intellektuell waren. Wir haben gar nicht gedacht, dass wir etwas Ähnliches machen würden: Thome war eher so'n Themen-Typ, und ich war bloß so hauruck und haudrauf, und so kamen wir uns nicht in die Quere. Davon abgesehen kannte ja auch kaum einer die Filme, schrieb ja auch kaum wer drüber, da stand ja nirgendwo "Der Thome ist besser als der Lemke", oder so was - wir kannten keine Eifersüchteleien untereinander, weil keiner uns kannte, und das war eigentlich schön so, weil wir einfach für uns unseren Unsinn machen konnten.

Frage: Thome empfand das aber nicht so ...

K.L.: Das stimmt, aber der wollte auch immer was werden, der wollte nicht mit einem abgebrochenen Studium dastehen, mit einer gescheiterten Ehe und was weiß ich, und irgendwas musste doch mal klappen - Max und ich hatten's da einfacher, wir hatten nämlich gar nichts und wir kannten auch noch gar nichts, wir hatten da bloß unsere Liebeleien - Thome hatte es härter und er war auch der härtere Kämpfer, wir hatten's leichter, wir waren bloß Komplettalkoholiker. (...)

good start with short film, I made the mistake of being too strict on the formal level with my first feature length film *48 Stunden bis Acapulco* (48 Hours to Acapulco). Then came the *Negresco* shit, and there I was thinking, what is this all about, why shouldn't we be able to speak German the way Dean Martin talks in *Rio Bravo*? So I did that in films like *Rocker*.



*Negresco*****

Q.: One of the things you have mastered brilliantly is creating density, turning words, sentences around: the things are true in themselves, but in fact they are really talking about something completely different - the language of your films seems to invent itself throughout the film - a very stylized language, extremely artistic in its construction, even if it seems so easy-going.

K.L.: In the theatre, with Kortner, the word was celebrated, it was explored and everything was subjected to its meaning. In American cinema, however, language worked differently; something entirely different was celebrated here, and that should be possible in German, too.

In the short films and the first feature films, I fumbled around with a rather classical method of acting and language technique, and worked properly with text, extracting its meaning and so on, even though Max wrote dialogues that had to be simply spoken, which weren't supposed to be interpreted at all; but somehow we always found a way around it. We thought dramatically, something which we really understood much later - the stories were what was original about our films, and nothing else.

But that wasn't what I was really after. In my later films, I used a completely different method, a kind of semi-improvized technique. I didn't supply the actors with any dialogues to memorize, but used indirect speech to tell them what I expected them to say shortly before shooting, so they had to process the language inside their heads, and not just repeat sentences; they had to relate the language to themselves, so it always sounds fresh when they get going.

The more famous the actors were, the more difficult it all was, and when Fürstenberg showed up, it all went dead. I needed some life again, so I went to Hamburg, where *Rocker* was made. It really impressed me, my own film - which I shot completely drunk - just to see the people hanging out, simply talking, how a reality has returned which one can finally believe in again, like a little boy.

Q.: Now, beyond the social aspect of it all: How did you deal with each other with regard to your films - did you argue about them, like: this is better than that and this is how films should be made?

K.L.: Thome made the best shorts, all four of them are great, works of genius, much better than mine, except for *Kleine Front*. I didn't see it like that, then. But in those days I also thought Thome's films were far too intellectual compared to mine, which were anti-intellectual. We didn't think we were doing something so similar: Thome was more concerned with the issues, while I was just going for it, and so we didn't get in each other's way. Besides, hardly anyone knew the films, hardly anyone was writing about them, you couldn't read anywhere "Thome is better than Lemke", or something like that - we weren't jealous of each other, because no one knew us and it was actually quite nice like that, because we were simply free to produce our own nonsense.

Q.: Well, it wasn't quite like that for Thome ...

K.L.: That's true, but he always wanted to become someone, he didn't want to end up having not completed his studies and with a failed marriage, whatever - and there simply had to be something which really worked out - it was easier for Max and me because we had nothing, we didn't know anything, we just dabbled - it was harder for Thome and he fought harder, too; it was easier for us, we were nothing but utter boozers. (...)

Auszug aus einem Interview mit Rudolf Thome Excerpts from an Interview with Rudolf Thome

Das Gespräch führte Olaf Möller The interview was conducted by Olaf Möller

Frage: Beginnen wir mit den Anfängen und damit einer Definitionsfrage: Wer gehörte jetzt eigentlich zur "Münchener Gruppe"? Das ist ja – anders etwa als die "Oberhausener" – eine erst nachträglich angeklatschte Bezeichnung, die viele Leute auf viele Arten und Weisen definieren, und damit auch den Charakter des Kinos, das in diesem Zusammenhang geschaffen wurde.

Rudolf Thome: Die Bezeichnung "Münchener Gruppe" gab es ja schon relativ früh – aus der Münchener Gruppe wurden dann aber irgendwann die Münchner Sensibilisten, was ich als Schimpfwort empfand; wann das genau umschlug, weiß ich nicht mehr – könnte sein, als der Wenders dazu kam.

Damals, 1965 in Oberhausen, sind wir ja schon als Münchener Gruppe aufgetreten, incl. einem, wenn man so will, zweiten Oberhausener Manifest. Die Autoren und Unterzeichner dieses Manifests waren Klaus Lemke, Max Zihlmann, und ich (man verzeihe mir diese etwas unhöfliche, aber zum Programm passende Anordnung), sowie Peter Nestler und Jean-Marie Straub und Danièle Huillet; Straub war natürlich unser Anführer. Zu diesem Zeitpunkt gab es von mir *Die Versöhnung*, dann Max Zihlmanns ersten und einzigen Film, *Frühstück in Rom*, sowie einen Film vom Nestler, ich weiß aber nicht mehr, welchen, *Aufsätze* vielleicht. Wir hatten im Prinzip gegen die Ablehnung unserer Filme protestiert. Der damalige Festivalleiter, der Hoffmann, hat uns dann einen Vorführtermin nachts um eins gegeben, da kamen vielleicht fünfzig Leute oder so, viele davon mit Bierflaschen – darüber waren wir natürlich nicht sonderlich glücklich ... Und da liefen dann die Filme; und darüber wurde natürlich geschrieben – das Presseecho war ziemlich deprimierend, wir wurden als "stümperhaft" und "amateuristisch" bezeichnet; der einzige ermutigende Text, an den ich mich erinnern kann, kam von Enno Patalas in der *Filmkritik*.

Wir haben trotzdem weiter gemacht. Wir, Lemke/Thome/Zihlmann, der engere Kreis der Münchener Gruppe, hatten die Vereinbarung getroffen, dass wir unsere Filme zusammen machen; bei den ersten drei Arbeiten von uns steht da auch "Ein Film von" und dann kommen da unsere Namen. Jeder von uns hatte dabei so seine Spezialisierung: Lemke war mehr für die Regie verantwortlich – der war ja mal Regieassistent am Theater, in Düsseldorf, schien also von uns allen davon am meisten zu verstehen –, Zihlmann schrieb das Buch, und ich kümmerte mich um die Organisation, war also mehr der Produzent. Nebenher: Von Klaus habe ich damals unglaublich viel über Schauspielereführung gelernt, wofür ich ihm bis heute unendlich dankbar bin – das ging soweit, dass ich ihm dann später, speziell bei seinen Fernsehfilmen, immer wieder vorgeworfen habe, "Klaus, warum machst du eigentlich nicht selber das, was du mir beigebracht hast?!"

Nun ja, wir haben also unsere Filme gemacht, und über die Jahre sammelte sich um uns eine Gruppe von noch jüngeren Leuten: Da hat man dann vielleicht auch den Maran Gosov zur Münchener Gruppe gezählt oder die May Spils – die Verbindung gab's ja auch, via Werner Enke, der ist ja in einigen Filmen vom Klaus Lemke, und dann natürlich den Wim Wenders. Wir gingen damals fast jeden Abend in den Bungalow, eine Kneipe direkt neben dem Türkendolch-Kino. Da hing auch, z. B., der junge Fassbinder rum, dessen erste Kurzfilme stark von Lemke beeinflusst sind (finde ich; zumindest kannte er die); kann sein, dass man den auch noch dazugezählt hat, weiß ich aber nicht.

Frage: Und was war mit Eckhart Schmidt?

R.Th.: Der gehörte streng genommen natürlich auch dazu, der eigentliche Kern ganz am Anfang waren ja Eckhart Schmidt und ich. Wir arbeiteten beide für die *Süddeutsche Zeitung* wie für die damals neu entstandene Zeitschrift *Film* – darüber habe ich auch den Zihlmann kennen gelernt –, d. h. wir schrieben Filmkritiken. Getroffen hatten Schmidt und ich uns aber in der Uni-Mensa, wo der Schmidt Aufsicht machte bei der Zeitungsausgabe oder so was; und da kamen wir ins Gespräch, so unter Kollegen derselben Zeitung, und diskutierten darüber, was für Filme man machen müsste, heutzutage. Klar war, dass wir nicht so was machen wollten wie die Oberhausener, also so bewusst gesellschaftskritisches und/oder superästhetisches, kunstvolles Kino, sondern dass wir einfache, alltägliche Geschichten erzählen wollten. Während der Dreharbeiten der ersten, noch mit ganz anderen Schauspielern und auf 8 mm realisierten Fassung von *Die Versöh-*

Question: Let's start at the very beginning, that is with a question of definition: who was actually part of the "Munich Group", because, unlike with the "Oberhausen Group", the name – which many people define in many different ways, just like the character of the cinema that was created in this context – was given to you much later?

Rudolf Thome: The name "Munich Group" existed quite early – though the Munich Group at some point became the Munich Sensibilists (Münchener Sensibilisten), which I felt to be derogatory; I can't remember when exactly that happened – maybe when Wenders joined.

In 1965, in Oberhausen, we already appeared as the Munich Group, together with a second Oberhausen Manifesto, if you want to call it that. The authors and signatories of this manifesto were Klaus Lemke, Max Zihlmann and me (please forgive me for this rather impolite order but it fits the program), as well as Peter Nestler, Jean-Marie Straub and Danièle Huillet; Straub, of course, was our leader. By that point I had made *Die Versöhnung* (The Reconciliation), Max Zihlmann had made his first and only film *Frühstück in Rom* (Breakfast in Rome) and there was one by Nestler, though I'm not sure which one, maybe *Aufsätze* (Essays). We had basically protested about our films being rejected. So the then festival director, Hoffmann, gave us a screening at one in the morning, and there were about fifty people, most of them with beer bottles – which we weren't very happy about, of course ... So they showed the films and people wrote about them – the press response was rather depressing, we were called "incompetent" and "amateurish"; the only encouraging text I remember was one by Enno Patalas in the magazine *Filmkritik*.

We nevertheless continued to make films. We, Lemke/Thome/Zihlmann, the inner circle of the Munich Group, had decided to make our films together; and in the first three films, the opening titles had "A film by", followed by our names. We all specialized in something: Lemke was mainly into directing – he used to be assistant director with a theatre in Düsseldorf and seemed to know more about directing than the rest of us. Zihlmann wrote the screenplays, and I took charge of the organization, so I was more like a producer. By the way: Klaus really taught me a lot about working with actors which I am still really grateful for – to the extent that later on I kept on nagging him, especially with his television dramas, "Klaus, why don't you ever do the things you taught me?!"

Well, we made our films and after a while a group of even younger people started hanging out with us: so people might have counted Maran Gosov as part of the Munich Group, or May Spils – there was actually a connection here, via Werner Enke, who appeared in some of Klaus Lemke's films, and then, of course, Wim Wenders. At the time, we were going almost every night to a pub called Bungalow, right next to the Türkendolch Cinema. Fassbinder, for instance, used to hang out there when he was young, and his early short films are heavily influenced by Lemke (I think; at least, he had seen them); it might well be that he was counted as one of us, too, though I'm not sure.

Question: What about Eckhart Schmidt?

R.Th.: Strictly speaking, he was part of the group as well; at the very beginning, the core members were Eckhart Schmidt and me. We were both working for the *Süddeutsche Zeitung* and for the then newly published magazine *Film* (that's how I met Zihlmann); that is, we both wrote film reviews. But I had met Schmidt at the university canteen where he was in charge of distributing newspapers or something like that; and since we were working for the same paper we got talking and discussed what kinds of films we thought should be made nowadays. It was clear that we didn't want to do what the Oberhausen Group did, this kind of consciously socio-critical and/or highly aesthetic, very artistic cinema. Instead, we wanted to tell simple, ordinary stories. During the shooting of the first version of *Die Versöhnung* – the one with different actors shot on Super-8 – Schmidt and I fell out so badly that we had to go separate

nung haben der Schmidt und ich uns dann so verkracht, dass wir uns trennen mussten. Genau da tauchte der Klaus Lemke auf der Bildfläche auf, es gab noch ein kurzes Gerangel zwischen Schmidt und mir darum, zu wem denn der Lemke jetzt geht, na, und der Lemke hat sich dann für Zihlmann und mich entschieden, und der Schmidt war draußen. Lemke meinte dann als erstes, dass wir das alles doch noch mal neu drehen sollten, und zwar auf 16 mm. (...)

Frage: Wie groß war der reale Einfluss der *Cahiers du Cinéma* bei Ihnen und den anderen? So als cinephiler Fetisch fliegt die ja immer wieder in ihrer aller Filme von damals herum, nur: War das mehr so ein Zeitgeistmoment oder ...?

R.Th.: Oh nein, das war sehr viel mehr, das merke ich bis heute. Als ich anfang, über Film zu schreiben, und mich informieren wollte, was es denn überhaupt so alles gibt auf der Welt, da habe ich die *Cahiers* gelesen wie eine Bibel. Bis heute bestimmen gewisse Sätze, die ich damals gelesen habe, mein ganzes Denken und Handeln. Da gab's z. B. mal eine Diskussion über große und kleine Filme, große und kleine Themen - ich weiß, dass ich niemals einen Oscar bekommen werde und auch keinen Goldenen Bären und noch nicht mal einen Bundesfilmpreis, weil ich keine großen Filme mit großen Themen mache - ich verfilm' doch keine Themen -, wenn einer was Tagespolitisches wissen will, soll er die Zeitung lesen, ich mache Filme!

Frage: Die dann aber auch schon einen Bezug zur tagespolitischen Wirklichkeit haben dürfen, siehe etwa den Joschka-Zögling in *Paradiso – Sieben Tage mit sieben Frauen*. Nun gut, die *Cahiers* ...

R.Th.: Genau. Die haben das alles bei mir verursacht. Und ich habe ja nicht nur deren Texte gelesen, sondern auch die Filme der Nouvelle Vague-Regisseure gesehen - das waren ja alles auch keine Themen-Filme.

Wogegen wir - und sicherlich, zugegebenermaßen, auch die Oberhausener - damals ankämpften, waren ja diese deutschen Problemfilme: Diese Werke, in die wir mit der ganzen Schule reingehen, und danach einen Aufsatz schreiben mussten. Dieser Problemfilm, das war der wahre Feind: Das waren ja keine Filme, das war weiß der Kuckuck was, aber das waren definitiv keine Filme. Wir wollten Kino, keine Problemfilme. In dieser Tradition stehe ich heute noch; und heute merke ich, dass diese Filme wieder kommen, zwar ein bisschen verändert, aber doch derselbe Murks. Die Leute wollen das wieder, das man ihnen sagt, was richtig und was falsch ist; Kino erkennt ja kaum noch wer.

Außerdem sind meine Filme völlig unpsychologisch, was auch so ein Problem für viele ist - im Übrigen auch für die Schauspieler, ich krieg' ja längst nicht jeden Schauspieler, den ich haben will ... (...)

Frage: Wie war eigentlich die Zusammenarbeit zwischen Ihnen, Lemke und Zihlmann? Sie sind ja allesamt sehr unterschiedliche, fast gegensätzliche Typen. Und wie war das mit Zihlmanns Drehbüchern: Hat der die von sich aus geschrieben und Ihnen zum Verfilmen vorgelegt, haben Sie die bei ihm in Auftrag gegeben, haben Sie diese Sachen gemeinsam im Bungalow oder sonstwo entwickelt?

R.Th.: Letzteres, zumindest bei meinen Filmen (wie Lemke mit Zihlmann gearbeitet hat, weiß ich nicht). Diese ersten drei Kurzfilme haben wir noch so richtig zusammen geschrieben - *Die Versöhnung* war zwar von mir, hat sich aber, dank Zihlmanns Arbeit, zwischen den zwei Fassungen fundamental verändert; *Stella* war auch Zihlmann ... die Kurzfilme hat im Prinzip Zihlmann alleine geschrieben. Bei den langen Spielfilmen haben wir zwar gemeinsam das Exposé geschrieben, Zihlmann hat dann aber alleine das Drehbuch geschrieben (ich war alldieweil mit der Produktionsseite beschäftigt) - ich hab' mir dann jeden Abend durchgelesen, was er da so geschrieben hat, was dazu gesagt, und durch meine Kommentare schließlich das weitere Schreiben beeinflusst.

Frage: Zihlmann hat also nie ein Projekt angeschoben?

R.Th.: *Detective* entwickelte sich aus einem abgebrochenen Zihlmann-Drehbuch: Das hatte er für sich geschrieben und nach zwölf Szenen beiseite gelegt, weil er fand, dass das einem Godard-Film (keine Ahnung, welchem) zu sehr ähnelte. Und dieses Fragment hatten wir dann weiterentwickelt. Das war aber auch das einzige Projekt dieser Art.

Frage: Wie hat das aber nun zwischen Ihnen dreien funktioniert?

R.Th.: Ich weiß es nicht. Wir waren ja fast ein Jahr lang von morgens bis abends, vom Frühstück bis zum letzten Bier zusammen ... Ich kann jetzt

ways. And that's when Klaus Lemke appeared on the scene. Schmidt and I then had another short fight about who Lemke was to work with, and when Lemke decided to work with Zihlmann and me, Schmidt was out. The first thing Lemke said was that we had to do everything again on 16 mm. (...)

Q.: How much influence did the *Cahiers du Cinéma* really have on you and the others? You can see them lying around as some sort of cinephile fetish in all of your films of that time. The question is: were they some sort of Zeitgeist motif ...?

R.Th.: Oh no, they were much more than that, I still realize that today. When I started writing about films and wanted to find out what exactly there was on offer, the *Cahiers* were like a bible to me. Certain sentences which I read then still determine my thoughts and actions. There was for instance a discussion on big and small issues - I know that I will never get an Oscar or a Golden Bear or even the Federal Film Award because I don't make big films on big issues - I'd never make a film on a topical issue - if people are interested in day-to-day politics they can read the paper: I make films!

Q.: Which may, however, refer to current political issues, just think of the Joschka [Fischer] protégé in *Paradiso – Sieben Tage mit sieben Frauen* (Paradiso - Seven Days With Seven Women). But let's get back to the *Cahiers* ...

R.Th.: Exactly. They were the reason for everything. And I didn't just read their articles, I also saw the films of the Nouvelle Vague directors - none of them was a topical film.

What we were fighting against at the time - and so were the Oberhausener lot, admittedly - were those German "problem films": the kind of works we went to see with the whole school and had to write an essay about afterwards. Problem films, they were the real enemy. They weren't really films, they were God knows what, but they definitely weren't films. We wanted cinema, not problem films. I still see myself in that tradition; and today I realize that those films are coming back, slightly changed but still the same rubbish. People want to be told again what's right or wrong; cinema has become almost unrecognizable.

Apart from that, my films lack psychology, which is another problem for many people - incidentally for many actors as well, I'm far from getting all the actors I want ... (...)

Q.: What was the cooperation like between you, Lemke, and Zihlmann? You are all quite different, almost opposite. And what about Zihlmann's screenplays: did he write them of his own accord and give them to you to make a film or did you commission him to write them? Did you work on those things together at the Bungalow or elsewhere?

R.Th.: The latter, at least as my films are concerned (I don't know how Lemke and Zihlmann worked). Those first three short films were written by the three of us together - *Die Versöhnung* was initially my work but thanks to Zihlmann's contribution it changed fundamentally between the two versions; *Stella* was also Zihlmann's work ... the short films were, in fact, written by Zihlmann alone. With the feature films, we wrote the outline of the plot together, and Zihlmann wrote the actual screenplay (I was busy with the production side) - every night I looked at what he had written and made my comments, which then influenced what he wrote after that.

Q.: So Zihlmann never actually initiated a project?

R.Th.: *Detective* (Detectives) came out of an aborted Zihlmann screenplay: he had written it for himself and put it aside after twelve scenes because he saw too much resemblance to a Godard film (no idea which one). We took this fragment and developed it. But that was the only project of this kind.

Q.: And how did this work out between the three of you?

R.Th.: I don't know. For almost a year, we were together from morning till night, from breakfast till the last beer ... Of course, I can only speak for myself but I have always admired Lemke, he was a born film director, unflappable, elegant, running round like Godard with dark glasses and everything - I could have worn dark glasses, too, but it simply wouldn't have been the same! Lemke really played the director. As I

natürlich nur für mich sprechen, aber: Ich habe den Lemke immer bewundert, er war einfach der geborene Filmregisseur, souverän, elegant, lief wie Godard mit einer dunklen Brille rum, einfach alles – ich hätte mir auch eine dunkle Brille aufsetzen können, doch das wäre nicht das gleiche gewesen! Lemke hat sich selbst als Regisseur inszeniert. Wie gesagt, ich habe sehr viel von Lemke gelernt – Lemke hat z. B. immer gesagt: “Die Schauspieler müssen immer alles sehen können, du musst ihnen sagen, was sie machen sollen”, dann aber auch: “Wenn du mal nicht weißt, wie eine Szene funktionieren soll, dann zeig’s ihnen nicht, das dürfen die nicht wissen, tu einfach so, als wüsstest du es”, und das wiederum habe ich nie gemacht, ich mache meinen Schauspielern nie vor, dass ich etwas weiß, wenn ich ‘was nicht weiß. Lemke konnte allen was vormachen – nach zwei Drehtagen glaubte ihm jeder, dass das jetzt der größte Film aller Zeiten würde! Naja, und bei mir war das halt nicht so, das war schon ein Problem.

Mein Rückhalt in dieser Gruppe war der Straub – ohne Straub hätte ich das Filmemachen damals drangegeben. Straub war ja für uns drei der liebe Gott. Wenn Straub gesagt hat, “Das ist gut, und das ist nicht gut”, dann war das auch so. Und der Straub hat meine Filme ja immer besonders gemocht. (...) Frage: Haben Sie alle noch untereinander Kontakt?

R.Th.: Nein. Zihlmann hatte für mich Mitte der 80er noch einmal ein Drehbuch geschrieben, *Tarot*, danach brach der Kontakt ab; mit Lemke habe ich das letzte Mal vor etwa zehn Jahren telefoniert, wegen eines Kontakts. Wir hatten uns halt auseinandergeliebt, gingen verschiedene Wege: Klaus machte nach dem *Negresco*****-Desaster ja gigantisch Karriere mit seinen Fernsehspielen, ging seinen eigenen Weg, während Max und ich noch bei meinen ersten Langfilmen zusammengearbeitet haben – dann habe ich aber auch einen Rappel bekommen und musste plötzlich anders Filme machen, da gibt’s ja einen klaren Bruch zwischen *Fremde Stadt* und *Made in Germany und USA*. Da war was zu Ende.

said, I learned a lot from Lemke – for instance, Lemke used to say: “The actors must always be able to see everything. You have to tell them what to do.” But he'd also say: “If at one point you don't know how a scene is going to work, don't let them know it; they mustn't find out, just act as if you knew.” And that is something I never did, I never fool my actors into believing that I know something if I don't. Lemke was able to fool everyone. After two days of shooting everybody believed him that this was going to be the greatest film of all times! Well, I couldn't do that, that was a problem.

Straub was the one in the group who gave me the most support – without Straub I would have given up filmmaking. For the three of us, Straub was God. When Straub said “That's good, and that isn't”, that's the way it was. And Straub always particularly liked my films. (...)

Q.: Are you still in contact with each other?

R.Th.: No. In the mid 80s, Zihlmann wrote one more screenplay for me, *Tarot*; after that the contact broke off; I last spoke to Lemke on the phone about ten years ago, it was about a contact. We had simply drifted apart, had gone separate ways: After the *Negresco*****-disaster, Klaus' career in television drama really got going, he went his own way, while Max and I were still working on our first feature film. But at some point I also realized that I needed to make a break, make films in a different way. So there is a clear break between *Fremde Stadt* (Alien City) and *Made in Germany und USA*. That was finished.



Jane erschießt John, weil er sie mit Ann betrügt

Auszug aus einem Interview mit Max Zihlmann Excerpts from an Interview with Max Zihlmann Das Gespräch führte Olaf Möller The interview was conducted by Olaf Möller

Frage: Wie sind Sie als Schweizer eigentlich in München gelandet?

Max Zihlmann: Das klingt vielleicht ein bisschen verrückt, aber ich hatte mir hier gute Chancen für eine Filmkarriere erhofft – so als Zwischenstation nach Hollywood, vielleicht. Nach Frankreich ging ja nicht, wegen der Sprache, und da war München dann das nächstliegende. Ich dachte, ich könnte über's Drehbuchschreiben zum Kino kommen. Noch in der Schweiz hatte ich die *Cahiers du Cinéma* entdeckt und das hat mich schon sehr stark beeinflusst – die mochten dieselben Filme wie ich, und in meiner Umgebung nahm die sonst keiner so recht ernst, diese kommerziellen Regisseure wie Hawks und Hitchcock. Man kann nicht sagen: Ich war voll auf deren Linie, ich kannte die Filme, über die die da schrieben, ja oft gar nicht, aber ich las das, und das hat mich sofort angesprochen, da hab' ich direkt gedacht: Ja, das ist es! Um die Filme selbst dann zu entdecken, musste ich auch erst mal von Luzern nach Zürich ziehen, da liefen die dann in einem kleinen Kino am Stadtrand. Da gab's dann immer diese schönen Doppelprogramme: Z. B. ein Film von Nicholas Ray und dazu vielleicht ein Film von Anthony Mann, und dann noch andere Sachen dazu – und das Tolle daran war, dass man damals sitzen bleiben konnte, oder man schlich sich halt wieder rein ...

In der Schweiz hatte ich damals noch keinen Hawks-Film gesehen, zumindest nicht bewusst, nur in den *Cahiers* darüber gelesen – als ich später einen sah, war das natürlich toll. Die *Cahiers* waren einfach auch ein Katalysator. Und überhaupt, das war so toll, wie die über die Filme geschrieben, und wie die die analysiert haben.

Frage: Wie sind sie von den *Cahiers* aus dann ausgerechnet zum Drehbuchschreiben gekommen – der Drehbuchautor hatte bei denen doch bloß eine sekundäre Relevanz.

M.Z.: Ach, ich hatte vorher schon alles Mögliche geschrieben, Theaterstücke und so, und da ich zum Film wollte, lag es nah, dass ich erst mal das mache, was ich eh schon kenne, und dann Regisseur werde. Aber da wurde ja auch nie was draus.

Question: So how did you, as a Swiss, end up in Munich?

Max Zihlmann: This might sound a little mad, but I was hoping I'd have a good chance of getting into the movie business here – a sort of stepping stone to Hollywood, maybe. France was not an option because of the language, and so Munich seemed the best bet. I thought I could get into movies by writing scripts. I had discovered *Cahiers du Cinéma* in Switzerland already, and that had a strong influence on me – they liked the same films as I did and no one seemed to take commercial directors like Hawks and Hitchcock seriously. You can't say I was totally on their wavelength; most of the time I didn't even know the films they wrote about, but I read them and it appealed to me, and I thought right away: Yes, that's it! To discover those films for myself, I first had to move from Lucerne to Zurich, where they were being shown in a little theatre in the suburbs. They had lots of nice double bills: a film by Nick Ray and after that maybe a film by Anthony Mann, and then other stuff with it – and the great thing about it was that you could just stay in your seat, or you simply sneaked back in ...

In Switzerland I hadn't seen a film by Hawks, at least not consciously, I had only read about them in the *Cahiers* – when I saw one later, it was great, obviously. The *Cahiers* were the catalyst. And it was simply great the way they wrote about films and how they analyzed them.

Q.: So how did reading the *Cahiers* get you into writing scripts? After all, the writer was only of secondary importance to them.

M.Z.: Well, I had been writing all sorts of stuff before, stage plays and so on, and since I wanted to be in the movies, it seemed the right idea to start from what I knew already and do directing later. But it never turned out like that.

Frage: Warum eigentlich? Frühstück in Rom ist doch wunderbar, so häßt's weitergehen können.

M.Z.: Ich hab' gemerkt, dass ich das nicht kann - mir hat *Frühstück in Rom* auch nie gefallen. Ich kann nicht mit Schauspielern umgehen, ich wusste überhaupt nicht, was ich denen sagen soll, die hingen völlig in der Luft. Und da ist die Ingrid Caven drin, die heute so eine Diva ist ... Ich hab' auch nicht die Autorität, die man als Regisseur braucht, ich kann auch dieses Manipulieren beim Drehen nicht, das ist mir alles fremd; das habe ich bei dem Dreh damals gemerkt.

Es gab dann noch mal ein Buch, *Südraum*, nach einer Kurzgeschichte von Robert Louis Stevenson - über einen Revolutionär, der untergetaucht ist; eine schöne, einfache Geschichte - das hatte ich geschrieben und gedacht, das könnte ich auch selber verfilmen, doch das ergab sich dann nicht.

Frage: Vor all dem kam aber erst mal die Filmkritik.

M.Z.: Filmkritiker war ich ja eigentlich nie: Ich hab' alle paar Wochen mal einen Text für die *Film* geschrieben, aber damit ist man ja noch kein Filmkritiker, man schreibt halt über Filme - Filmkritiker ist man, wenn man für eine Tageszeitung schreibt, so wie der Thome bei der *Süddeutschen Zeitung*.

Frage: Und wie war der Übergang von dem, was sie da an Autorenerfahrung hatten weiter hin zum Drehbuchschreiben - so diese Kochbücher für Dreiakt-Suppen und Plotpoint-Schwitzen gab's ja damals noch nicht ...

M.Z.: Ich hab' mal zum Spaß vor ein paar Jahren so ein Buch gelesen, da stand das dann alles drin, Plotpoint und so - Aha, dachte ich mir, das ist das, was ich die ganze Zeit mache, und jetzt weiß ich, wie das heißt. Das ist doch das Pferd vom Schwanz aufzäumen. Also, ich mein', das ist doch eigentlich ganz platt: Am Anfang bringt man was Spannung rein, sonst passiert ja nichts, am Ende bringt man noch mal was Spannung rein, und in der Mitte hängt's ein bisschen durch.

Frage: Sie gehörten ja schon von Anfang an, schon zu Eckhart Schmidts Zeiten, zur Münchner Gruppe - wer gehörte da, Ihrer Definition nach, sonst noch dazu?

M.Z.: Meiner Meinung nach gab's die Münchner Gruppe gar nicht - d. h. es gab keine Gruppe. Das einzige Gruppenartige, was wir je zusammen gemacht haben, war diese Flugblattaktion in Oberhausen.

Der Klaus, der Rudolf und ich hatten uns halt zusammengetan, weil wir fanden, wir könnten zusammen Filme machen, und das haben wir dann ja auch - und erst später tauchte dieser Begriff auf, in irgendwelchen Kritiken und so; von uns zumindest kam er sicherlich nicht. Der Schmidt hat ja ziemlich schnell nach uns schon seine eigene Karriere verfolgt, der Klaus dann auch, und der Thome hat weiter meine Bücher verfilmt.

May Spils und Wim Wenders und wer da noch so alles genannt wird, die haben wir natürlich gekannt, aber die waren schon was anderes als wir, der Wenders war ja auf der Filmhochschule, hat anständig was gelernt, nicht wie wir blutigen Amateure.

Frage: Und Straub?

M.Z.: Den Straub haben wir kennen gelernt und waren ganz fasziniert von ihm: Der kam ja aus Frankreich, und der kannte Truffaut, Godard etc., und der mochte auch dieselben Filme wie wir - aber der machte ja ganz andere Sachen als wir, das haben wir aber erst nach und nach begriffen - der ist ja ein Planet für sich. (...)

Frage: Wie entstanden eigentlich Ihre Drehbücher?

M.Z.: Als es für den Klaus an der Zeit war, seinen ersten Spielfilm zu drehen, wollte der das mit dem Rob Houwer als Produzenten machen, so eine wilde Abenteuergeschichte, im Libanon, ausgerechnet; und daraus wurde nichts. Und da ist er dann zum Berling gegangen, zum großen Peter Berling, und hat ihm quasi dieselbe Geschichte noch mal angedreht, etwas anders, und das war eben *48 Stunden bis Acapulco* - den dann am Ende aber der Dieter Geißler produziert hat; das Drehbuch haben der Klaus und ich wirklich gemeinsam geschrieben - Klaus hat getippt, und ich hab' ihm gesagt, was er schreiben soll. Und bei Thome war es so, dass der die Drehbücher im Endeffekt Wort für Wort so, wie ich sie ihm gegeben habe, auch verfilmt hat - *Supergirl* hab' ich nach einem Treatment von ihm geschrieben, wobei die Idee zu dem Ganzen aber eigentlich vom Niklas Schilling kam. Bei *Supergirl* saß der Thome die meiste Zeit dabei, wenn ich schrieb, und wenn mir dann mal nichts einfiel und wir redeten so, dann ist er Bier holen gegangen, und wenn er zurückkam, hatte ich eine Szene geschrie-

Q.: But why? *Frühstück in Rom* (Breakfast in Rome) is wonderful, things could have gone on like that.

M.Z.: I realized I wasn't any good at it - I never really liked *Frühstück in Rom*, either. I don't know how to handle actors, I didn't know how to talk to them, they were left out in the lurch.

And there was Ingrid Caven, who is quite a diva today ... and I never had enough authority to be a director, I can't manipulate people during shooting; it's foreign to me, something I realized during the shoot.

There was another book, *Südraum* (Southern Room), based on a short story by Robert Louis Stevenson - about a revolutionary who went underground; a beautiful, simple story - I wrote it and thought I could direct it myself, but it never happened.

Q.: But before all this came the reviews.

M.Z.: Well, I was never actually a critic: I wrote an article every few weeks for *Film*, but that didn't make me a critic, I was just writing about films - you're a critic when you're writing for a daily, like Thome for the *Süddeutsche Zeitung*.

Q.: And what was it like to get into scriptwriting based on the experience you had had so far as an author - in those days, there weren't any of those recipe books around for "three-act soups" and "plot-point roux".

M.Z.: I did read a book like that a few years ago just for fun, and it had all of that in it: plot-point and so on - aha, I thought to myself, that's what I've been doing all this time and now I can put a name to it. But that's putting the cart before the horse, really. Well, what I mean is, it's really pretty uninspired: at the beginning you put in a little suspense, otherwise nothing happens, and at the end you add a little more suspense, and in between, it all sags a bit.

Q.: You were part of the Munich Group from the very beginning, in the days of Eckhart Schmidt - who else would you say belonged to the group?

M.Z.: From my point of view there was no such thing as a Munich Group - in fact, there wasn't a group at all. The closest we ever came to behaving like a group was to publish that flyer in Oberhausen.

Klaus, Rudolf, and I had joined forces because we believed we could make films together, which we did in the end - and the name only came up later, in some review or other; it certainly didn't come from any of us. After us, Schmidt pretty much immediately took up his own career, then Klaus as well, and Thome continued to turn my books into films.

May Spils and Wim Wenders and all the others people mention, we knew them of course, but they were different from us, Wenders even went to film school, and really learnt something, not like us amateurs.

Q.: What about Straub?

M.Z.: We met him and were utterly fascinated: He came from France, he knew Truffaut, Godard and so on, and he liked the same movies than we did - but the stuff he did was completely different from ours, something we only gradually realized - he is a planet right by himself. (...)

Q.: How did you actually come up with your scripts?

M.Z.: When it was time for Klaus to shoot his first fiction feature, he wanted to do it with Rob Houwer as the producer, some kind of wild adventure story in Lebanon, of all places; nothing came out of it. And then he went to Berling, to the great Peter Berling, and he sold him more or less the same story again, a little different, and that was *48 Stunden bis Acapulco* (48 Hours to Acapulco) - which in the end was produced by Dieter Geißler; Klaus and I really did write the script together - Klaus did the typing and I told him what to write. And Thome used the scripts word for word, the way I gave them to him - I wrote *Supergirl* based on a treatment by him, but the original idea came from Niklas Schilling. When I wrote *Supergirl*, Thome was sitting next to me most of the time while I was writing, and whenever I couldn't think of anything we just talked, then he'd go out for a beer and by the time he got back I would have written a sequence and he'd say, "Great!". And with *Detektive* (Detectives) it was like this: I had started it, but just didn't know how to go on, so I put it aside; then Thome said: "We're going to make that film", so I continued writing the script after all - it's actually got two storylines, there's a break in the middle when Walter Rilla comes onto the scene, and something completely different starts.

Q.: Exactly those kinds of breaks - in this case, the zest or confidence or coolness or sheer



Detektive

ben, und er sagte dann "Toll!". Und bei *Detektive* war es so, da hatte ich was angefangen, wusste aber irgendwann nicht mehr, wie es weitergehen soll, und hab's weggelegt; der Thome hat dann gesagt, "Wir machen den Film", und da hab' ich das Drehbuch halt doch weitergeschrieben – im Endeffekt sind das ja zwei Geschichten, da gibt's in der Mitte, wenn der Walter Rilla auftaucht, einen Bruch, da fängt was ganz anderes an.

Frage: Genau diese Art von Brüchen – in diesem Fall die Lust/Selbstsicherheit/Gelassenheit/Hinterfotzigkeit, so einen Bruch bestehen zu lassen, nicht so lange dran herumzuhobeln, bis alles passt, bloß dass das, was so gut war, damit auch weg ist – finde ich so bewunderungswürdig und inspirierend an ihren Drehbüchern – die Schlusswendung in *Fremde Stadt*, wenn die im Prinzip sagen, "Ach, lass uns doch einfach das Geld teilen. – Ja, klar, prima!", da war ich sprachlos, als ich den das erste Mal sah.

M.Z.: So etwas könnte ich heute gar nicht mehr schreiben – noch nicht mal wegen der TV-Formelhaftigkeit, das ist ein anderes Problem, sondern weil ich über die Jahre allerhand dazugelernt habe über die Menschen – die Figuren in meinen Filmen klopfen doch nur Sprüche, auch wenn die Sprüche schön sind, aber sie sagen nichts über sich. Heute weiß ich einfach mehr über die Menschen, über Beziehungen ... Das war damals eine ganz suizidale Phase, bei uns allen – leben habe ich erst später gelernt. Ich würde deshalb heute so etwas nicht mehr schreiben wollen. Ich könnte so etwas Utopisches – denn das ist es natürlich – heute aber auch nicht mehr schreiben.

Frage: So ein Moment des Utopischen zieht sich ja durch die gesamte Münchner Gruppe ...

M.Z.: Ich habe damals einen Satz von mir gegeben, der hieß: "Kunst ist die Distanz zwischen der Realität und der Utopie" – das klingt ganz schön, wobei ich nicht weiß, ob ich den Satz selbst überhaupt so richtig verstanden habe. Wir haben Filme darüber gemacht, wie wir gerne leben wollten, so als Haltung – da gibt's auch schnellen Reichtum und schöne Frauen, das löst sich am Ende aber auch wieder auf. Die Haltung war wichtig. Entscheidend dafür war, für mich, der Marquard Bohm – *Detektive* und *Rote Sonne* hatte ich speziell für ihn geschrieben, ohne ihn wäre ich nicht auf die Ideen zu diesen Büchern gekommen: der Bohm hatte nämlich genau diese Haltung in der Art, wie er sich gab, nach der wir gesucht haben – wie der alles in den Wind schlägt, und so.

Ende der 60er habe ich dann ziemlich viel herumexperimentiert, und dabei sind mir die Utopien langsam abhanden gekommen. *Fremde Stadt* ist für mich von diesem Gefühl durchzogen, ist auch ein sehr gebrochener Film. Frage: Wie kam es dann eigentlich zu dem Ende ihrer Dreierbande – und zu dem Thome-Nachklapp *Tarot*, einem wunderschönen, sehr unterschätzten Film.

M.Z.: Das ist für mich ja sein bester Film, von seinen Verfilmungen meiner Bücher, meine ich – *Rote Sonne* ist halt der Kultfilm geworden, aber *Tarot* ... der ist schon toll. Thome und ich lieben beide *Die Wahlverwandtschaften*, den wollten wir gleich am Anfang adaptieren. Zuerst haben wir ja *Stella* gemacht; dann hat der Thome so eine Phase gehabt, wo er die Geschichten per Improvisation erarbeitet hat, und einer von diesen Filmen war *Tagebuch*, da hatte ich nichts mit zu tun; und in den 80ern tauchte der Thome dann mal wieder in meinem Leben auf und meinte, wir sollten doch mal wieder was zusammen machen, und das, was uns dann zusammenzog, waren *Die Wahlverwandtschaften* – der Dreh war, dass mir plötzlich klar wurde, dass die Figuren Filmschaffende sein sollen, und das passte perfekt.

Um auf die Ausgangsfrage zurückzukommen: Für mich war die Zeit mit Thome zu Ende, als er nach Berlin ging und begann, diese langen Improvisations-Filme zu machen. Und mit Lemke ging's halt nach dem *Negresco*****-Desaster zu Ende. Ich hatte da ein Drehbuch geschrieben, das war ganz gut, und dann begann der Berling in Saint Tropez wieder Produzent zu spielen, großes Kino und so: der besorgte die Ira von Fürstenberg und den Gérard Blain, und Klaus und ich schrieben auf seinen Befehl dann auch das Drehbuch mal um, aber irgendwann merkten wir, dass wir das einfach nicht wollten, wir hatten unseren Weg verloren – da habe ich zum Klaus gesagt, "Komm', Klaus, wir fahren nach Hause", und dann sind wir in den Fahrstuhl gestiegen und runtergefahren, und dann ist uns der Autoschlüssel aus der Hand gerutscht und durch einen Rost so einen Schacht heruntergefallen, und da konnten wir nicht mehr weg und mussten den Film machen.

cheek just to leave the script the way it is, not filing until everything fits, just taking what's all right, getting it over and done with – that's what I admire and find so inspiring about your scripts – the final twist in *Fremde Stadt* (Alien City), when they basically say, "Aw, let's just split the money. – Yeah, OK, great!": I was utterly speechless the first time I saw that.

M.Z.: I couldn't write something like that nowadays – not just because of TV formulas, that's another matter, but because over the years I have learned a lot more about people – the protagonists in my films are just loudmouthed the whole time, and even if their one-liners are pretty smart, they don't say anything about themselves. Today I simply know more about people, about relationships ... It was a pretty suicidal phase for all of us – I only learned how to live a lot later. I wouldn't want to write like that anymore, now. I couldn't write anything as utopian as that – because that's what it was, of course – anymore these days.

Q.: A utopian element can be found throughout the Munich Group ...

M.Z.: Back then, I said something like this: "Art is the distance between reality and utopia" – that sounds all right, although I don't even know whether I really understood it myself. We made films about how we would like to live, about an attitude – there were also schemes for making a quick buck, and pretty women, but in the end that all dissolves again. It was the attitude that counted. For me, Marquard Bohm played an important role – I had written *Detektive* and *Rote Sonne* (Red Sun) especially for him, and without him I wouldn't have been inspired to write those scripts in the first place: because Bohm showed this attitude in the way he behaved, exactly what we were looking for – how he couldn't care less about anything.

Towards the end of the 60s I did a lot of experimenting, and gradually lost many of my utopian ideas. *Fremde Stadt* for me has a lot of this feeling, it is also a very broken-up film.

Q.: So how did this threesome break up? And how did Thome come to make *Tarot*, that beautiful, utterly underrated film?

M.Z.: If you ask me, that's his best movie – of the films he made from my scripts, I mean. *Rote Sonne* turned out to be a cult movie, but *Tarot* ... it really is a great film. Thome and I both love *Wahlverwandtschaften* (Elective Affinities); we both wanted to do an adaptation of that from the beginning. First we did *Stella*; then Thome had this period when he developed his stories through improvisation. One of those films was *Tagebuch* (Diary), which I had nothing to do with; and in the 80s Thome turned up in my life again and said we should do something together. What really made us connect again was *Wahlverwandtschaften* – the twist was that all of a sudden I realized that the protagonists should be in the movies, and it fitted perfectly.

To return to your first question: my days with Thome were over when he went to Berlin to begin shooting those long, improvised movies. And with Lemke it was over after the disaster with *Negresco*****. I had written a script, which was okay, and then Berling began playing at producing again in Saint Tropez, big cinema and so on: he got Ira von Fürstenberg and Gérard Blain on board, and Klaus and I re-wrote the script again under his supervision, but eventually we realized that wasn't at all what we wanted, we had lost our way – so I said to Klaus: "C'mon Klaus, we're going home" and we took the elevator down, but when we reached the car, our car keys fell into a gutter, so we couldn't leave any more and ended up having to make the film.



Rote Sonne

Frühstück in Rom

BRD 1965
17', 35 mm, s/w

Regie, Drehbuch Max Zihlmann
Kamera Josef Hierlinger
Darsteller Ingrid Caven, Lutz
Bajohr, Eckhart Schmidt, Klaus
Lemke
Produktion Alexandra-Film

Lukas will Sandra heiraten. Sie treffen sich in einem Café und erörtern das Wesen der Ehe. Auch sein Freund, das Kino und einige aufschlussreiche Zeitungsartikel können etwas dazu beitragen.

Lukas wants to marry Sandra. They meet in a café and discuss the nature of marriage. His friend, the cinema and a few conclusive newspaper clippings can contribute something.

Die Versöhnung

BRD 1964
18', 35 mm, s/w

Regie Rudolf Thome
Drehbuch Klaus Lemke, Max
Zihlmann, Rudolf Thome
Schnitt Klaus Lemke, Max Zihlmann,
Rudolf Thome
Kamera Max Zihlmann
Darsteller Hans Hirschmüller,
Wanda Menzel, Ulli Neumeister,
Klaus Lemke

Wirklich eine einfache, alltägliche Geschichte: ein Mann holt eine Zeitung, frühstückt gelangweilt mit seiner Frau, geht auf's Oktoberfest und trifft eine junge Frau, die ihn durch ihr Selbstbewusstsein verwirrt zurücklässt, er kommt nach Hause, die Frau, im durchsichtigen Negligee, lustlos: "Ich dachte, du würdest später kommen." (...) *Die Versöhnung* hat vier deutlich voneinander abgesetzte Teile: der Gang zum Zeitungskiosk, das Frühstück, die lange Sequenz auf dem Oktoberfest, die Heimkehr. Vier Teile, durch abrupte Schnitte nebeneinander gestellt, das sind drei Zeitsprünge, drei Ellipsen: eine Welt in Ausschnitten zeigen. (Karlheinz Oplustil)

Really a very straightforward, every day story: a man gets his newspaper, is bored while he eats his breakfast with his wife, attends the Oktoberfest, meets a young woman, whose easy self-confidence leaves him confused, returns home, the woman, in a see-through negligee, passionless: "I thought you'd be home later." (...) *Reconciliation* consists of four very separate parts: the walk to the newsagent, the breakfast, the long sequence at the Oktoberfest, the return home. Four parts, cut abruptly next to each other, three time lapses, three ellipses, a world shown in fragments. (Karlheinz Oplustil)

Stella

BRD 1966
14', 35 mm, s/w

Regie Rudolf Thome
Drehbuch Max Zihlmann, Rudolf
Thome
Schnitt Gisela Grischow
Kamera Hubs Hagen, Horst Acher
Darsteller Les Olvedi, Liliith Ungerer
Produktion Franz Seitz

Eine sehr freie Version von Goethes *Stella*. Ein junges Ehepaar, mit schicken Berufen, etwas Geld, lässigen Umgangsformen. (...) Was die Geschichte in Gang gebracht hat - die Affäre des Mannes - ist woanders passiert, hier wirkt sie sich nur aus. Man sieht Reaktionen und Konsequenzen. (...) Der erste Film Rudolf Thomes mit Originalton. Mehrere Versprecher kommen vor, das macht nichts: die Realität in der Fiktion. Ein Dokumentarfilm nach einem Text, den Max Zihlmann und Rudolf Thome geschrieben haben. (Karlheinz Oplustil)

A very free adaptation of *Stella* by Goethe. A young couple, fancy jobs, a little money, cool manners. (...) The engine of the story - the man having an affair - has taken place some place different, here we only witness the results. One can observe reactions and consequences. (...) The first synch sound movie by Rudolf Thome. A few times the actors language slips, but that doesn't matter: reality within fiction. A documentary based on a text written by Max Zihlmann and Rudolf Thome. (Karlheinz Oplustil)

Galaxis

BRD 1967
13', 35 mm, s/w

Regie Rudolf Thome
Drehbuch Max Zihlmann, Rudolf
Thome
Kamera Hubs Hagen, Niklaus
Schilling
Darsteller Karin Roth, Annette
Radlinger, Monika Zinnenberg, Klaus
Lemke, Dieter Geissler
Produktion Rob Houwer

Die Bewohner eines fremden Planetensystems haben die Erde um 1 1/2 Millionen Männer beraubt. Nun teilen die Frauen der Erde die verbliebenen Männer unter sich auf. (...) Zwei Männer auf dem Weg zum Bewerbungsgespräch. Desinteressierte Frauen in Miniröcken. (...) Zu lesen sind: Sätze. Zu sehen sind: Menschen und wie sie gekleidet sind; Gegenstände und wie sie geformt sind; und eine Wohnung und wie sie eingerichtet ist. Das eine weist ins 21. Jahrhundert. Das andere präsentiert etwas vom Leben: 1968. (Norbert Grob)

The inhabitants of an alien solar system have stolen 1,5 million men from planet earth. Now the women share those men left behind. (...) Two men on their way to an interview. Disinterested women wearing mini-skirts. (...) One can read: sentences. One can see: people, the way they're dressed; props and the way they're shaped; and a flat and how it is furnished. This is pointing towards the 21st century. The rest depicts a part of life: 1968. (Norbert Grob)



Stella



Galaxis

Jane erschießt John, weil er sie mit Ann betrügt

BRD 1964
18', 35 mm, s/w

Regie, Drehbuch Rudolf Thome
Schnitt Danièle Huillet
Kamera Hubs Hagen, Niklaus Schilling
Darsteller Elke Haltaufderheide (= Elke Hart), Alf Brustellin, Eva-Maria Ott, Marquard Bohm
Produktion Rudolf Thome

Uraufführung 1968 in Oberhausen

Jane hat John erschossen, weil er sie mit Ann betrog. Love. Money. Death. Neun Jahre nach *Außer Atem*, 15 Jahre vor *System ohne Schatten*, also in schwarzweiß und Ultrascope.

Jane has shot John because he betrayed her with Ann. Love. Money. Death. Nine years after *Breathless*, 15 years before *System without a Shadow*, therefore in black and white and Ultrascope.

Münchner Gruppe 2 Sonntag 4.5.03 22.30 Uhr Lichtburg

Kleine Front

BRD 1965
23', 35 mm, s/w

Regie Klaus Lemke
Drehbuch Klaus Lemke, Max Zihlmann
Kamera Hubs Hagen
Darsteller Werner Enke, Hein Klopp, Horst Söhnlein
Produktion Franz Seitz

Uraufführung 1965 in Oberhausen

Mein erster Film. Und gleich sofort drei Jungs zwischen Größenwahn und scheinbar falsch verstandenem amerikanischen Kino. Werner Enke als Belmondo. (Klaus Lemke)

My first film. And right away three guys between megalomania and a seemingly misunderstood American cinema. Werner Enke as Belmondo. (Klaus Lemke)

Henker Tom

BRD 1966
10', 35 mm, s/w

Regie, Drehbuch, Schnitt Klaus Lemke
Kamera Hubs Hagen, Niklaus Schilling
Darsteller Werner Enke (Tom), Sabine A. Wengen
Produktion Huber Schonger

So genannt nach Rudolf Thome, damals noch ohne Akzent, - Thome, der Henker Thome, der Henker Tom - wegen seiner Gefährlichkeit am Steuer. (Klaus Lemke)

Named after Rudolf Thome, then without accent, - Thome, the executioner Thome, the executioner Tom - because he was such a dangerous driver. (Klaus Lemke)

Flipper

BRD 1966
10', 35 mm, s/w

Regie, Drehbuch Klaus Lemke
Kamera Hubs Hagen, Horst Acher, KAS, Niklaus Schilling
Musik Joe Haider Trio
Darsteller Kathrin Sachsenberg, Les Olvedi, Nico Vogler, Horst Acher
Produktion Peter Berling/Klaus Lemke

Das musste sein. Flippern und dumm rumstehen, als gäb's nichts Besseres auf der Welt. Das konnten wir. Die Fortsetzung der anti-intellektuellen Attitüde aus dem ersten Film. (Klaus Lemke)

It was a must. Playing pinball and hanging out as if there was nothing more important in the world. And we were good at it. The sequel of the first film's anti-intellectual attitude. (Klaus Lemke)

Duell

BRD 1966
12', 35 mm, s/w

Regie, Schnitt Klaus Lemke
Drehbuch Klaus Lemke, Max Zihlmann
Musik INMUS
Kamera Hubs Hagen, Horst Acher, KAS, Niklaus Schilling
Darsteller Lotti Ohnesorge, Les Olvedi
Produktion Peter Berling

Musste nicht sein. (Klaus Lemke)

Wasn't a must. (Klaus Lemke)



Jane erschießt John,
weil er sie mit Ann betrügt



Kleine Front

Haus am Meer

BRD 1966
10', 35 mm, s/w

Regie, Drehbuch, Schnitt Klaus
Lemke

Kamera Hubs Hagen, Niklaus
Schilling

Darsteller Elke Haltaufderheide (=
Elke Hart), Peter Wortmann

Produktion Peter Berling

Uraufführung 1967 in Oberhausen

**Spielt der an der Côte d'Azur? In dem verlassenen Haus, wo ich beim Tram-
pen öfters geschlafen habe? Eigene Treppe zum Meer runter. (Klaus Lemke)**

Set at the Côte d'Azur? In the abandoned house where I
used to crash when hitchhiking? Private steps to the beach.
(Klaus Lemke)

Biografie Klaus Lemke Biography Klaus Lemke

“1940 geboren. Abitur in Düsseldorf. Nach der Lektüre von Kerouacs *On the Road* irgendein Studium in Freiburg abgebrochen. Asphaltarbeiter in Berlin. Filmkritiker in München. In den Sechzigern gab es keine Filmförderung – es war einfach, Filme zu drehen. Mein erster Film musste in Acapulco sein, weil dort Dean Martin war. Der zweite mit dem Howard Hawks-Darsteller Gerard Blain in Nizza. Ein Film mit Brigitte Bardot wurde nicht gedreht, weil mein Produzent Peter Berling das Geld dafür beim Poker mit BB verspielte. Zum Glück. Es kamen Hamburg und die Hell's Angels und Iris Berben. Nachdem Hamburg mit *Rocker* und *Paul* erobert war, gelang mir dasselbe nochmal in München mit Cleo Kretschmer und Wolfgang Fierek. Dann gelang mir einige Zeit nichts mehr richtig. Der Filmapparat war wie ein Grabstein auf meinen Geschichten. Mit dem Aufkommen von Video ein neuer Start 1999 mit *Running Out of Cool* – über ein paar sex- und film-süchtige Jugendliche, die Kamera, Besetzung und Story für ihren ersten Film zusammenklauen. Wie ich damals bei *Kleine Front* und *Henker Tom* mit Werner Enke.” (Klaus Lemke)

“Born 1940, graduated in Düsseldorf. After reading Kerouac's *On The Road* he quits his studies in Freiburg. Works in Berlin as a builder, later as critic in Munich. There was no film funding in the sixties – it was easy to make films. My first film had to take place in Acapulco, because Dean Martin was there, together with the second Howard Hawks actor Gerard Blain in Nice. A film with Brigitte Bardot hadn't been shot because my producer Peter Berling lost the money for it playing poker with BB. Lucky coincidence. After that there was Hamburg, and the Hell's Angels and Iris Berben. After Hamburg was conquered with *Rocker* and *Paul*, I managed the same again in Munich with Cleo Kretschmer and Wolfgang Fierek. Then for I while nothing really worked out for me. The film apparatus rested on my stories like a tombstone. When video came up I made a new start in 1999 with *Running Out of Cool* about a few adolescents who are addicted to sex and films, so they steal the camera, cast and story for their first film. Like I did then, with *Kleine Front* and *Henker Tom* with Werner Enke.” (Klaus Lemke)



Filmografie

1965 *Kleine Front*, Kurzspielfilm

1965/66 *Drei*, Kurzfilm, Material verbrannt

1966 *Henker Tom*, Kurzfilm

Flipper, Kurzfilm

Duell, Kurzspielfilm

Haus am Meer, Kurzfilm

1966/67 *Portät Hannes Messemer*, TV-Porträt

1967 *48 Stunden bis Acapulco*, Spielfilm

1967/68 *Negresco***** – *Eine tödliche Affäre*, Spielfilm

1969 *Brandstifter*, TV-Film

1970 *Mein schönes kurzes Leben*, TV-Film

1971 *Liebe so schön wie Liebe*, Spielfilm

1971/72 *Rocker*, TV-Film

1973 *Sylvie*, TV-Film

1974 *Paul*, TV-Film

1974/75 *Teenager-Liebe*, TV-Film

1975 *Idole*, TV-Film

1976/77 *Die Sweethearts*, TV-Film

1977 *Moto-Cross*, TV-Film

1977/78 *Amore*, TV-Film

1978/79 *Ein komischer Heiliger*, Spielfilm

Der Allerletzte, TV-Film

1979 *Arabische Nächte*, Spielfilm

1980 *Flitterwochen*, Spielfilm

1981 *Wie die Weltmeister*, Spielfilm

1982/83 *Der Kleine*, Spielfilm

1985/86 *Bibos Männer*, Spielfilm

1987/88 *Zockerexpress*, Spielfilm

1988/89 *Ein verhexter Sommer*, TV-Film

1992/93 *Die Ratte*, Spielfilm

1994 *Das Flittchen und der Totengräber*, Spielfilm

1998 *Rasta-basta*, Spielfilm

1999 *Running Out of Cool*, Spielfilm

2001 *Die Leopoldstraße kills me*, TV-Film

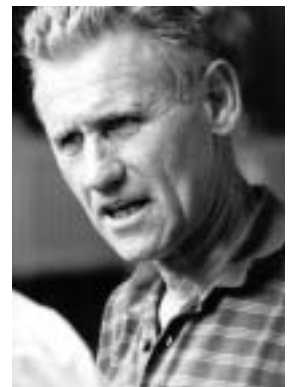
Never Go to Goa, Dokumentation

2002 *Last Minute Jamaika*, Spielfilm

Biografie Rudolf Thome Biography Rudolf Thome

1939 in Wallau/Lahn (heute Biedenkopf) geboren; 1960 Abitur an der Christlichen Internatschule Gaienhofen (Bodensee); ab 1960 Studium der Germanistik, Philosophie und Geschichte in München und Bonn; 1962 nach einer Parisreise erste Filmkritiken im *Bonner Generalanzeiger*; dann Umzug nach München; Kritiken für *Filmkritik* und *Film*, dann auch für die *Süddeutsche Zeitung*; 1964 erster Kurzfilm zusammen mit Max Zihlmann und Klaus Lemke; ab 1965 Geschäftsführer des Clubs Münchner Filmkritiker; Kredit-sachbearbeiter der Bausparkasse Neue Heimatstatt; die Arbeit an einer Dissertation über Albert Paris Güterslohs Roman *Sonne und Mond* wird abgebrochen; 1968 erster langer Spielfilm; 1973 Umzug nach Berlin; Filmkritiken für den *Tagesspiegel* und *Hobo* und Arbeit für die Freunde der deut-

born 1949 in Wallau/Lahn (today Biedenkopf); graduated 1960 from a Christian Boarding School in Gaienhofen (Bodensee); after 1960 studies in German Literature, Philosophy and History in Munich and Bonn; 1962 after a journey to Paris first film reviews for the *Bonner Generalanzeiger*; then move to Munich; reviews for *Filmkritik* and *Film*, later also for *Süddeutsche Zeitung*; 1964 first short film together with Max Zihlmann and Klaus Lemke; from 1965 on managing director of the Club of Film Critics in Munich; loan management consultant for the building Society Neue Heimatstatt;



schen Kinemathek; 1977 Gründung der moanafilm GmbH; 1981 Gildepreis für den zweitbesten deutschen Film *Berlin Chamissoplatz*; 1989 Preis der Internationalen Filmkritik in Montreal für den besten Film *Der Philosoph*; 1993 Gründung der Verleihfirma Prometheus; 2000 Silberner Bär für das Darstellerensemble in *Paradiso – Sieben Tage mit sieben Frauen*.

Filmografie

1964 *Die Versöhnung*, Kurzfilm
 1966 *Stella*, Kurzfilm
 1967 *Galaxis*, Kurzfilm
 1968 *Jane erschießt John, weil er sie mit Ann betrügt*, Kurzfilm
Detektive, Spielfilm
 1969 *Rote Sonne*, Spielfilm
 1970 *Supergirl*, Spielfilm
 1972 *Fremde Stadt*, Spielfilm
 1974 *Made in Germany und USA*, Spielfilm
 1975 *Tagebuch*, Spielfilm
 1979 *Beschreibung einer Insel*, Spielfilm
 1980 *Hast du Lust, mit mir einen Kaffee zu trinken*, Kurzfilm
Berlin Chamissoplatz, Spielfilm
 1983 *System ohne Schatten*, Spielfilm

quits work on a dissertation about Albert Paris Gütersloh's novel *Sonne und Mond*; 1968 first long fiction movie; 1973 move to Berlin; film reviews for *Tagesspiegel* and *Hobo* and work for the Freunde der deutschen Kinemathek; 1977 founding of moanafilm GmbH; 1981 Guild Award for the second-best German film *Berlin Chamissoplatz*; 1989 award by the International Film critics Association in Montreal for the best movie for *Der Philosoph*; 1993 founding of distribution company Prometheus; 2000 Silver Bear for the best actors' ensemble in *Paradiso – Sieben Tage mit sieben Frauen*.

1984 *Zwei Bilder*, Kurzfilm
 1985 *Tarot*, Spielfilm
 1987 *Das Mikroskop*, Spielfilm
 1988 *Der Philosoph*, Spielfilm
 1989 *Sieben Frauen*, Spielfilm
 1991 *Liebe auf den ersten Blick*, Spielfilm
 1992 *Die Sonnengöttin*, Spielfilm
 1994 *Das Geheimnis*, Spielfilm
 1997 *Just Married*, Spielfilm
 1998 *Tigerstreifenbaby wartet auf Tarzan*, Spielfilm
 1999 *Paradiso – sieben Tage mit sieben Frauen*, Spielfilm
 2000 *Venus talking*, Spielfilm
 2002 *Rot und Blau*, Spielfilm
 2003 *Frau fährt, Mann schläft (geplant)*

Biografie Max Zihlmann Biography Max Zihlmann

Max Zihlmann, geboren 1936 in Luzern (Schweiz) (...). Nach der Handelsmatura in Luzern 1955 Beginn eines Jura-Studiums an der Universität Zürich, das er nach drei Semestern abbricht. Während des Studiums häufig Kinobesuche; vor allem die Filme von Howard Hawks, Nicholas Ray, Anthony Mann, Robert Aldrich und die Lektüre der *Cahiers du Cinéma* über starken Einfluß auf ihn aus.

Im Herbst 1958 geht Zihlmann für ein Jahr an die School of Film Technique in London, "an der es ohne Eigeninitiative nicht allzuviel zu lernen gibt." Es entsteht ein erster 16-mm-Film (*The Thief*). 1959 Umzug nach München, wo Zihlmann zeitweise als freier Lektor tätig ist (Kindler Verlag u. a.). Er verfaßt rund ein Dutzend Hörspiele, schreibt Filmkritiken für die zunächst in München verlegte Zweimonatsschrift *Film* (Redaktion: Hans Dieter Roos) – erstmals in der Juni/Juli-Ausgabe 1963. Hier lernt er Eckhart Schmidt, Klaus Lemke und Rudolf Thome kennen. Mit Lemke übersetzt er die Dialoge aus Godards *Bande à part* (*Die Aussenseiterbande*, 1964) für den Abdruck in *Film*. (...) In den folgenden Jahren arbeitet er kontinuierlich als Drehbuchautor für Lemke und Thome. (...)

Zihlmanns Buch zu *Fremde Stadt* ist 1972 zunächst seine letzte Arbeit für Thome; erst 1985, bei der von der Kritik gelobten Goethe-Adaption *Tarot* (nach *Die Wahlverwandtschaften*) arbeiten sie erneut zusammen. Eine 1971 mit *Furchtlose Flieger* einsetzende Arbeitsbeziehung Zihlmanns mit dem Produzenten und Regisseur Veith von Fürstenberg hat bis in die 90er-Jahre Bestand; neben gemeinsamen Drehbüchern (*Ein bisschen Liebe*; *Tristan und Isolde*; *Smaragd*) stellen sie 1976 die deutsche Synchronfassung zu Martin Scorseses *Mean Streets* her (Buch: Zihlmann, Regie: Fürstenberg).

Max Zihlmann, seit 1986 verheiratet mit Eva Pampuch, lebt in München.

Max Zihlmann, born 1936 in Lucerne, Switzerland. (...) Graduates from school for economics; quits law studies after 3 terms at the university of Zurich. Visits the cinema regularly during his studies; mainly the films of Howard Hawks, Nicholas Ray, Anthony Mann, Robert Aldrich and the reading of *Cahiers du Cinéma* leave a strong influence on him.

In autumn 1958 Zihlmann attends the School for Film Technique in London "where you don't learn much unless you teach yourself." First 16 mm film (*The Thief*). 1959 move to Munich, where he works as a freelance editor (Kindler Verlag among others). He writes a dozen radio plays, writes film reviews which are first published in the bimonthly *Film* (publishing editor: Hans Dieter Roos) – his first articles appear in June/July edition 1963. Here he meets Eckhart Schmidt, Klaus Lemke and Rudolf Thome. Together with Lemke he translates the dialogues from Godard's *Bande à part* (*Band of Outsiders*, 1964) for print in *Film*. (...) Over the following years he continuously works as a script writer for Lemke and Thome. (...)

Zihlmann's script for *Fremde Stadt* is his last work for Thome for a while; only in 1985 they co-operate again for the much renowned adaptation of Goethe's *Tarot* (based on: *Die Wahlverwandtschaften*). 1971 Zihlmann begins his working relationship with the producer and director Veith von Fürstenberg, which continues into the nineties; besides scripts (*Ein bisschen Liebe*; *Tristan und Isolde*; *Smaragd*) they write together, they also co-operate on the German dubbed language version of Martin Scorsese's *Mean Streets* (script: Zihlmann, director: Fürstenberg).

Max Zihlmann is married to Eva Pampuch since 1986 and lives in Munich.

Zuerst veröffentlicht in: *Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, hg. von Hans-Michael Bock, edition text + kritik
 Abdruck mit freundlicher Genehmigung

First published in: *Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, ed. by Hans-Michael Bock, edition text + kritik
 Reprinted with kind permission

Filmografie

1958 *The Thief*, Kurzfilm
 1965 *Frühstück in Rom*, Kurzfilm

Gržinić & Šmid: Karl Marx & Coca-Cola

von Marina Gržinić

In den 80er-Jahren versuchten wir, einen Ort zu identifizieren, an dem sich die Ideen des Sozialen und Politischen und die sozialistische Ideologie begegneten. In den 90er-Jahren konzentrierten wir uns auf Ideen, die das westliche System der Ästhetik/Ethik/Visualität unterlaufen. In Slowenien waren Kunst und Pornographie noch immer verboten, die Tradition der Körperkunst fand keine Nachahmer. Pornocodes, Thrillerelemente und offen formulierte politische Vorhersagen (1990 kündigt das Video *Bilocation* die Teilung Ex-Jugoslawiens und den Balkankrieg an) sind die Basiselemente unserer Arbeit.

In dem Video *Augenblicke der Entscheidung* (Gržinić/Šmid, 1985) "leiht" sich eine der beiden Darstellerinnen mit Hilfe von Videoeffekten das Gesicht der Hauptdarstellerin aus dem slowenischen Film, der mit dem selben Titel in den 50er-Jahren unter der Regie von Frantisek Cap entstanden war (Cap war ein tschechischer Filmregisseur, der in den 50er-Jahren nach Slowenien kam und einen der wichtigsten Filme der slowenischen Filmgeschichte drehte). Die Geschichte des Films wird innerhalb des Videobildes fortgesetzt und um zusätzliche Darsteller und ikonographische Elemente ergänzt. Durch das Hervorheben der weiblichen Hauptrolle aus Caps Partisanenfilm wird das Drama in eine melodramatische Liebesgeschichte verwandelt, die durch Doppelrollen, Bluescreen-Effekte und künstliche Reminiszenzen (biographische, historische, politische, künstlerische) aus dem Privatleben von Gržinić/Šmid sowie Verweise auf M. Duras ermöglicht wird. Verkündet der Vorgang, einen Film in ein Video einzusetzen, ein bestimmtes Schicksal des Films und, in einem etwas allgemeineren Sinn, die Treue des Films, wie sie vom Blickpunkt des Videos zu sehen ist? Unsere Positionen in *Augenblicke der Entscheidung* stellen die Bildwelten kritisch dar, die im öffentlichen kulturellen Leben des Sozialismus verboten waren, genauso wie es verboten war, dass Frauen in der Öffentlichkeit miteinander über Sex, Liebe und Tod sprechen.

Die erste Sequenz des Videos *Die Achse des Lebens* (Gržinić/Šmid, 1987) zeigt einen verlockenden weiblichen Körper, der genau oberhalb der Büste abgeschnitten wird. Plötzlich beginnt das Blut zu spritzen: rot, dick, klebrig und "real" – zunächst ausgehend von dem Grad von Realität, den die Transformation des statischen Bildes von Blut gestattet, bis zu dem, der aus Körper und Bildschirm herausquillt.

Der Körper – mit seinem lächelnden Gesicht – windet sich nicht aus Horror, sondern in sinnlichem Entzücken. Tatsächlich ist der Charakter gefangen von seinem Vergnügen und keucht im Rhythmus des herausspritzenden Blutes. Diese "blutige Madonna"-Sequenz enthält Anspielungen auf die Popikone Madonna wie auch auf Caravaggios *Judith und Holofernes* (1598). Der Körper ist zugleich heroisch überhöht und stigmatisiert. Im kommunistischen Kontext besetzte der Körper verschiedene Positionen, von der des Fremden (*corpus alienum*) bis zu einer, die direkt mit dem Verbrechen in Verbindung gebracht wurde (*corpus delicti*). Hier werden wir Zeuge zweier Methoden medialer Visualisierung, die versuchen, das Medium Video mit der Hoch- und Massenkultur zu kreuzen. Das Video bezieht sich auf die Dialoge und Subtexte der stalinistischen Säuberungsprozesse und auf die Periode des Kalten Krieges, wie sie in der Ästhetik und Mythologie der amerikanischen Pop Art und dem Hyper-Realismus visualisiert wurde. In dem Video werden Edward Ruscha's *Hollywood* (1968) und *The Loner* (1969) von Gerald Lang referenzialisiert. Die Subversion entsteht durch einen Text der stalinistischen Geheimpolizei, der Ruscha's Werk von einem des Hyper-Realismus in eines des Realsozialismus verwandelt (Ruscha's Arbeit funktioniert jetzt als sozialistisches Poster). Die Verwendung einer Reproduktion von Robert Cottinghams Bild *F.W.* (1975) repräsentiert eine Hommage an den urbanen amerikanischen Hyper-Realismus, und die urbane amerikanische Landschaft der 60er- und 70er-Jahre des vergangenen Jahrhunderts wird zur Kulisse für eine hartgesottene, kommunistische Detektivgeschichte.

In the 80s we tried to identify where ideas concerning the social and political met the socialist ideology, in the 90s we focused on ideas that subvert the Western system of aesthetics/ethics/visuality. In Slovenia, art and pornography were tacitly forbidden, the body-art tradition never came to life. Porno codes, thriller situations and overtly formulated political predictions (as in the video *Bilocation* of 1990, which prophesied the splitting of ex-Yugoslavia and the war in the Balkans), are the basic elements of our work.

In the video *Moments of Decision* (Gržinić/Šmid, 1985), one of the two actresses "borrows", by means of video effects, the face of the actress who played the leading role in the 1950's Slovenian motion picture of the same title directed by Frantisek Cap (a Czech film director who moved to Slovenia in the 50s and made one of the most important films in Slovenian film history). The story of the film thus continues within the video image, with the introduction of live acting and new iconographic elements. By exposing the female character from Cap's partisan movie, the drama is transformed into a melodramatic love story by means of double acting, blue-key effects and artificial reminiscences (biographical, historical, political, artistic) from Gržinić/Šmid's private life and references to M. Duras. Surely the process of "keying" a film into a video actually proclaims some sort of concrete destiny for film and, in a more general sense, the fidelity of film as seen from the viewpoint of video? Our positions in *Moments of Decision* critically depict imageries forbidden in public cultural life under socialism, just as women were forbidden to talk to each other in public about sex, love or death.

The first sequence of the video *The Axis of Life* (Gržinić/Šmid, 1987) features an alluring female body, cut off just above the bust. Suddenly, blood starts spurting out: red, thick, sticky and "real" – at least to the degree permitted by the transformation from the static image of blood to one which overflows from the body and the screen.

The body, with its smiling face, is not convulsed with horror, but with sensuous delight. The character is actually seized with pleasure, and gasps rhythmically as the blood spurts out. This "Bloody Madonna" sequence contains references to the pop icon Madonna, as well as to Caravaggio's *Judith and Holofernes* (1598). The body is heroically exposed and stigmatized at one and the same time. In the communist context, the body occupied different positions, from an alien position (*corpus alienum*) to one directly associated with crime (*corpus delicti*). Here, we are witnessing two methods of media visualization, which also attempt to intersect the video medium with high and mass culture. The video refers to the dialogues and subtext of the Stalinist purge processes, and to the period of the Cold War as visualized in the aesthetics and mythology of American Pop Art and hyper-realism. References in the video are Edward Ruscha's *Hollywood* (1968) and *The Loner* (1969) by Gerald Lang. The subversion is produced by the Stalinist secret-police text, changing the reading of Ruscha's work from hyper-realism to socialist realism. (Ruscha's work now functions as a socialist poster). The use of a reproduction of Robert Cottingham's picture *F.W.* (1975) represents a homage to American urban hyper-realism, and again, the American urban landscape of the 1960s and 70s is transformed into a setting for a hard-boiled communist detective story.

In the video *Axis of Life*, Gržinić/Šmid used parts of their own black-and-white 16 mm film *At Home* (made in 1986) as historical references. The script of *At Home* is based on the diaries of the Slovene writer Edvard Kocbek. It is the story of a man and his role in World War II. The film evokes at least three themes: the longing for a "home", the

In dem Video *Achse des Lebens* haben Gržinić/Šmid Teile ihres eigenen 16-mm-Schwarzweißfilms *Zuhause* (der 1986 entstand) als historische Referenzen verwendet. Das Drehbuch für *Zuhause* basiert auf den Tagebüchern des slowenischen Schriftstellers Edvard Kocbek. Es erzählt die Geschichte eines Mannes und seiner Rolle im Zweiten Weltkrieg. Der Film bearbeitet mindestens drei Themen: Die Sehnsucht nach einem "Zuhause", die Unmöglichkeit, wirklich und wahrhaftig geliebt zu werden und die Unvermeidbarkeit des Todes. Die Hauptreferenzen in diesem Film waren für Gržinić/Šmid Sequenzen aus Alfred Hitchcocks *Frenzy*, *Psycho* etc. und insbesondere der berühmte Kameratricks in *Frenzy*, als die Kamera in einer ununterbrochenen Einstellung das Treppenhaus hinauf- und hinuntergleitet und damit verkündet, dass ein Mord begangen wurde. Diese Sequenz wird in dem Film *Zuhause* zunächst sorgfältig rekonstruiert und dann im Video *Achse des Lebens* dekonstruiert.

Zuhause verwendet die Ästhetik und Ikonographie des Realsozialismus der 50er-Jahre und spielt gleichzeitig damit, eine Hommage an Hitchcock zu sein. Die Faszination der klassischen Filmgenres (z. B. der Detektivgeschichte, dem Science Fiction- und dem Horrorfilm) wird auf die Videomythologie übertragen. "Zuhause" steht für die unmöglichen Reflektionen des Hitchcockschen Suspenses. *Augenblicke der Entscheidung*, *Zuhause* und *Achse des Lebens* bilden zusammen eine Trilogie, die drei spezifische Perioden der slowenischen (wie auch der so genannten osteuropäischen) Geschichte und Kunst darstellt. Diese Perioden korrespondieren wie folgt: *Augenblicke der Entscheidung* - die Vergangenheit der sozialistischen Länder, die geprägt war durch die Vorkriegs-Bourgeoisie sowie der Krieg in den 40er-Jahren; *Zuhause* steht für die bleiernen 50er-Jahre mit ihrem Gegenstück, das von Hitchcock verkörpert wird; und *Achse des Lebens* handelt von den bleiernen 70ern, die sich im amerikanischen Hyper-Realismus und der Pop Art spiegeln.

Der Ort, an dem viele dieser Videoarbeiten entstanden sind, war in der Struktur des sozialistischen Systems nicht klar auszumachen; häufig waren es die Schlaf- oder Badezimmer in Privatwohnungen.

Die Stellung des Körpers in Bezug zu Geschichte und Theorie des sogenannten post-sozialistischen Zusammenhangs kann in *Bilocation* (Gržinić/Šmid, 1990) sehr genau erfasst werden. *Bilocation* ist der simultane Wohnsitz von Körper und Seele an zwei unterschiedlichen Orten. Der Begriff eignet sich nicht nur hervorragend, um den Vorgang auf das Videomedium zu übertragen, sondern auch, um die Geschichte in Beziehung zum Körper zu beschreiben. In *Bilocation* wird dokumentarisches Originalmaterial, das 1989 vom slowenischen Fernsehen während des "Bürgerkriegs" im Kosovo gedreht wurde (Kosovo war ein Territorium im Süden des ehemaligen Jugoslawien, erschüttert durch nationale Unruhen und Konflikte zwischen der albanischen und serbischen Bevölkerung), der imaginären Welt synthetischer Videobilder gegenübergestellt. Das dokumentarische Material, das bisher nicht im nationalen Fernsehen zu sehen gewesen ist, wird in das Bild einer Balletttänzerin eingestanz (z. B. in ihre Augen eingesetzt, in ihre Eingeweide inkrustiert, usw.). In *Bilocation* wird der Körper vorbereitet und einbalsamiert, ähnlich wie ein Körper für eine sozialistische Parade vorbereitet wurde oder, ein anderes Beispiel, wie ein zum Tode verurteilter Mann, bevor er zur Hinrichtung geführt wird. Es ist, als würde der Höhepunkt einer Parade nicht in der Aufregung bestehen, die sie hervorruft, sondern in den einbalsamierten, glasierten und als Opfer verkleideten Körpern. Aber es ist nicht nur das; die Art, wie der Körper in *Bilocation* dargestellt wird, zeigt, dass der Körper im Video nichts anderes als die Video-Auflösung ist.

Von wir im Medium Video Zeuge werden, ist der Akt der Inbesitznahme von Dokumenten, Fotografien, Bildern, Gesichtern und Körpern, die ständig als Typen, Stereotypen und Prototypen produziert werden.

Durch die elektronischen und digitalen Prozesse der Veredelung* erfüllt sich das Schicksal des Videomediums, das sich in den 90er-Jahren auf einen völlig veränderten politischen und künstlerischen Kontext bezieht. Videoarbeiten identifizieren sich mit dem Zeitgeist des Balkankrieges der 90er-Jahre. Die Dokumentaraufnahmen des Krieges sind mit einer Schicht aus konstruiertem, fiktionalem Material überzogen. Statt der einfachen Identifikation mit einem Dokumentarfilm über unsere derzeitige Si-

possibility of being truly loved, and the inevitability of death. The main references for Gržinić/Šmid in this film were sequences from Alfred Hitchcock's *Frenzy*, *Psycho*, etc., and, in particular, the famous camera trick in *Frenzy* where the camera, in one continuous take, travels up and down the staircase and tells us that the murder has been committed. This sequence is first carefully reconstructed in the film *At Home*, and then deconstructed in the video *Axis of Life*.

At Home applies the aesthetics and iconography of the 1950s' socialist realism, while at the same time paying homage to Hitchcock. The fascination with classical film genres (e.g., the detective story, science fiction, and the horror movie) is transferred to video mythology. *At Home* represents the impossible reflections of Hitchcockian suspense. *Moments of Decision*, *At Home* and *Axis of Life* together form a trilogy depicting three specific periods of Slovenian (as well as so-called Eastern European) history and art. These periods correspond as follows: *Moments of Decision* - the pre-WWII bourgeois past of socialist countries, and war during the 1940s; *At Home* - the leaden 1950s, with their antipode in Hitchcock; and *Axis of Life* - the leaden 1970s, mirrored in American hyper-realism and Pop Art.

The location of many of these video works was not a place clearly visible within the structure of the social system; rather, it was a bedroom or bathroom in a private apartment.

The position of the body in relation to history and theory in the so-called post-socialist context can be precisely grasped with *Bilocation* (Gržinić/Šmid, 1990). *Bilocation* is the simultaneous residence of body and soul in two different places. The term is perfect for delineating the process of the video medium, and for describing history in relation to the body. In *Bilocation*, original documentary footage shot by TV Slovenia during the "civil war" in Kosovo in 1989 (a territory in the south of the former Yugoslavia, racked by national unrest and conflicts between its Albanian and Serb populations) has been used and juxtaposed with the imaginary world of synthetic video images. The documentary footage, which had not been shown previously on national TV, is superimposed on the image of a ballet dancer (e.g., inserted into her eye, encrusted in her intestines, etc.). In *Bilocation*, the body is prepared and embalmed in a similar way to that in which a body was prepared for a socialist parade, or, for example, when a man is condemned to death, before he is taken to the scaffold. It is as if the culmination of every parade was not the excitement it aroused, but might just as well be a body - embalmed, glazed, and made up as a victim. However, it is not only this; the way the body is presented in *Bilocation* clearly shows that the body in video is only the video resolution.

What we witness in the video medium is the act of taking possession of documents, photographs, images, faces and bodies, which are constantly produced as types, stereotypes and prototypes.

Using an electronic and digital process of encrustation, a concrete destiny for the video medium - which in the 1990s relates to an entirely changed political and artistic context - is realized. Video works identify with the *zeitgeist* of the war in the Balkans in the 1990s. The documentary shots of the war are encrusted with constructed fictional material. Instead of simply identifying with a documentary about our present situation, the structures of electronic processes offer paradoxes and non-linear editing. Peace conferences to stop the war in Bosnia-Herzegovina seemed to be constructed with equal skill, but without resolution. Through video and the processes of re-appropriation, such as recycling different histories and cultures, a multicultural hybrid aesthetic condition is provided. This is an attempt to create empathy where apathy reigns, and to create anxiety without ecstasy.

The video *Three Sisters* (Gržinić/Šmid, 1992) presents a different visualization of the classic play by Anton P. Chekhov, and relates to a radically altered political and artistic context. It can also be understood as an attempt to discuss the disintegration of communism, as well as racism, nationalism, and the new political machinery of free-market capitalism. It contains, for instance, a remake of a famous

tuation ermöglichen die Strukturen der elektronischen Prozesse Paradoxien und nicht-linearen Schnitt. Friedenskonferenzen zur Beendigung des Krieges in Bosnien-Herzegowina wurden scheinbar mit gleichwertigem Geschick, aber ohne Auflösung [Resolution] konstruiert. Durch Video und die Prozesse der Wiederaneignung sowie das Recycling verschiedener Geschichten und Kulturen wird ein multikultureller, hybrider ästhetischer Zustand geschaffen. Dies ist der Versuch, Einfühlung zu erzeugen, wo Apathie herrscht, und Angst ohne Ekstase zu erzeugen.

Das Video *Drei Schwestern* (Gržinić/Šmid, 1992) präsentiert eine anders geartete Visualisierung des Klassikers von Anton P. Chechov und bezieht sich auf einen radikal veränderten politischen und künstlerischen Kontext. Es kann auch als Versuch gelesen werden, die Desintegration des Kommunismus genauso wie des Rassismus, Nationalismus und der neuen politischen Maschinerie eines Kapitalismus der freien Märkte zu diskutieren. Das Video enthält zum Beispiel das Remake einer berühmten Benetton-Werbung. Es untersucht außerdem die Beziehung zwischen Chechov und Eisenstein (Verweise auf *Panzerkreuzer Potemkin*) sowie zwischen Chechov und De Palma (Verweise auf den Film *Die Unberührbaren*).

In *Drei Schwestern* wird der letzte Akt des Ungehorsams vom stereotypischen transvestitischen Körper begangen (derselbe wie die Heldin aus Lilians Cavanis *Night Porter*). Am Ende des Videos sagt sie: "Ich werde leben". *Drei Schwestern* handelt von der Position der Frauen, den Rollen zwischen Männern und Frauen und von religiösem Rassismus.

In *Labyrinth* (Gržinić/Šmid, 1993) betrachten wir die Gegenüberstellung künstlich konstruierter, surrealistischer Bildwelten, basierend auf den Werken von Magritte (z. B. *Junges Mädchen isst einen Vogel*, *The Heart of the Matter*, *Die Liebenden* etc.) und Dokumentaraufnahmen von den Flüchtlingslagern in Ljubljana, wo die bosnischen Flüchtlinge leben. Wir werden Zeuge eines verstörenden psychologischen Spieles, das zwischen einer Stripptänzerin und dem Publikum ausgetragen wird.

In *Luna 10* (Gržinić/Šmid, 1994) wird das Videobild als Hypertext ausgestellt - mit versteckten Punkten vergangener und heutiger Geschichte. Die Masse an neuen Technologien liefert uns strahlende Hochglanzbilder. Andererseits ermöglicht uns die VHS-Technologie eine fast verwundete Oberfläche des elektronischen Bildes herzustellen. Fehler im Bild sind wie ein Fingerabdruck des Films, oder ein Kratzer oder Narben auf der Haut: der Beweis, dass das Bild existiert. Einen Fehler zu machen bedeutet, einen Ort in der Zeit zu besetzen. Ein Fehler ist wie eine Wunde im Bild, es ist wie ein Fehler im Körper. Es ist eine Situation, in der wir einen offenen Augenblick herstellen, eine Lücke, einen Bruch, in die wir nicht nur einen vollständigen Körper einfügen können, sondern auch die Interpretation.

Über die Fliegen auf dem Marktplatz (Gržinić/Šmid, 1999) befasst sich mit der Idee des europäischen Raums - geteilt, geopfert. Zwei wichtige filmästhetische Herangehensweisen werden hier gegeneinander ausgespielt: Bergman vs. Godard. Eddie Constantine in dem Film *Alphaville* (Jean-Luc Godard) - die Abenteuer von Lemmy Caution, der noch vor James Bond von Alkohol, Frauen und Action abhängig war - wird in diesem Video re-inszeniert und der berühmten Schachszene aus *Det sjunde inseglet* (*Das siebte Siegel*, Ingmar Bergman, 1956) gegenübergestellt, in der der Tod versucht, die Partie zu gewinnen. In *Über die Fliegen auf dem Marktplatz* sind alle szenischen Elemente, von der schauspielerischen Pose bis zur Kameraperspektive, identisch mit Bergmans Film, aber statt von Bergmans Schauspielern wird die Schachpartie von den Reinkarnationen von Giulietta Masina aus Fellinis *La strada* und Szabos *Mephisto* ausgeführt. Der Tod wird durch Mephisto ersetzt, der dem Tod einen neuen Pfad durch die doppelten Persönlichkeiten und ritualisierte Symbolismen eröffnet.

Persönlichkeiten wie Mia Farrow aus *Rosemary's Baby*, Mafia-Embleme und der Boxer Jack Dempsey besetzen die Nebenrollen in diesem Video. Der Kapitalismus der USA handelte immer von Dämonen, der Mafia und dem Sport. Das Tempo in *On The Flies of the Market Place* erwächst elliptisch aus Halluzination, Schizophrenie, Apathie, sexuellen Frustrationen, etc., bis es sich plötzlich in einem stummen Ende verliert. Wir finden uns in den Kadavern aus Costa Gavras Film *Missing* (1982) wieder. Die theoretische Matrix, die in diesem Video entwickelt wird, ist eine verdrehte Subversion des Godard-Films *Masculin féminin* von 1966. 1999 (man beachte

Benetton commercial. It also explores the relationship between Chekhov and Eisenstein (referring to *Battleship Potemkin*), and between Chekhov and De Palma (referring to the film *The Untouchables*).

In *Three Sisters*, the last act of disobedience perpetrated by the stereotypical transvestite body (the same as the heroine of Lilians Cavanis's *Night Porter*) is her line at the end of the video: "I shall live." *Three Sisters* touches on the issues relating to the position of women, the roles between men and women, and religious racism.

In *Labyrinth* (Gržinić/Šmid, 1993), we view the juxtaposition of artificially constructed surrealist imagery based on Magritte's work (e.g., *Young Girl Eating a Bird*, *The Heart of the Matter*, *The Lovers*, etc.), and documentary footage from the refugee camps where Bosnian refugees live in Ljubljana. We witness a disturbing psychological game played out between the striptease dancer and the audience.

In *Luna 10* (Gržinić/Šmid, 1994), the video picture is displayed as hypertext with hidden spots of past and present-day history. The mass of new technology today gives us completely shiny, glossy images. VHS technology, on the other hand, allows us to produce an almost wounded surface to the electronic image. Mistakes in the image are like a fingerprint on the film, or a scratch or scars on the skin: the evidence of the existence of the image. To make a mistake is to find a place in time. A mistake is like a wound in the image, it is like an error in the body. It is a situation in which we produce an open moment, a gap, a hiatus, where we can insert not only a proper body, but an interpretation.

On the Flies of the Market Place (Gržinić/Šmid, 1999) deals with the idea of the European space, divided, sacrificed. Two important approaches in the aesthetics of film production are set one against the other: Bergman vs. Godard. Eddie Constantine in the film *Alphaville* - the adventures of Lemmy Caution (by Godard), who was addicted to alcohol, women and action before James Bond - is re-staged in this video and put in relation to the reconstruction of the famous chess-game scene from *Det sjunde inseglet* (*The Seventh Seal*) (1956) - by Bergman, where death is trying to win the game. In *On the Flies of the Market Place*, all the elements of the scene, from the poses of the actors' bodies to the angle of the camera, are the same as in the Bergman film, but instead of the Bergman actors, a reincarnation of Giulietta Masina from Fellini's *La strada* and Szabo's *Mephisto* are playing chess. Death is replaced by Mephisto, giving a new path to death through double personalities and ritualistic symbolism.

Personalities such as Mia Farrow from *Rosemary's Baby*, mafia emblems and the boxer Jack Dempsey also have small parts in this video. The USA's capitalism was always about demons, the mafia and sport. The tempo in *On the Flies of the Market Place* grows elliptically from hallucination, schizophrenia, apathy, sexual frustrations, etc., before suddenly being eclipsed in a mute end. We find ourselves in the cadavers of Costa Gavras' 1982 film *Missing*. The theoretical matrix developed in the video is a twisted subversion of the film *Masculin féminin* by Godard, made in 1966. In 1999 (please note the twisted number game as well) we have a new proposal: the female side is represented by the Eastern Europeans or "the monsters matrix", and the male side is represented by Western Europeans or "the scum of society matrix".

The myths of science fiction are pressed into psychedelic paths and we can develop at least three fiction paradigms: the work done by Gržinić/Šmid in the 80s is political fiction, space fiction is developed in *Bilocation*, *Three Sisters* and *Luna 10*; but the horror (vacui) is reserved for *On the Flies of the Market Place*.

The children of Karl Marx and Coca-Cola: Gržinić and Šmid are drowned in citations, mixtures of styles, documentaries and death. Our work is also the story of the location of theory and identities, because it is crucial not to forget our own complicity in apparatuses of exclusion and inclusion that are constitutive in what may count as the theory/technology of writing and the politics of making videos.

auch das Spiel mit den verdrehten Nummern) machen wir einen neuen Vorschlag: die weibliche Seite wird durch die Osteuropäer oder auch "die Matrix des Monsters" und die männliche Seite wird durch die Westeuropäer oder "die Matrix des gesellschaftlichen Abschaums" repräsentiert.

Die Mythen der Science Fiction werden in die psychedelischen Pfade gepresst, und wir können mindestens drei fiktionale Paradigmen entwickeln: die Arbeit von Gržinić/Šmid in den 80er-Jahren ist politische Fiktion, in *Bilocation*, *Drei Schwestern* und *Luna 10* wird Raump fiktion entwickelt; aber der Horror (Vacui) ist *On The Flies of The Market Place* vorbehalten.

Die Kinder von Karl Marx und Coca-Cola: Gržinić und Šmid werden von Zitaten, Stil-Mixturen, Dokumentationen und Tod überflutet. Unsere Arbeit ist auch die Geschichte der Verortung von Theorie und Identität, denn es ist wesentlich, unsere eigene Komplizenschaft im Apparat von Ausschluss und Einschluss nicht außer Acht zu lassen, die das begründen, was als die Theorie/Technologie des Schreibens und die Politik der Video-Produktion betrachtet werden kann.

* der hier verwandte Begriff "encrusted", der z .B. in der Schmuckherstellung für "vergoldet" steht, lässt sich nur schwer vollständig ins Deutsche übertragen. Gemeint ist, dass das Kernbild mit wahlweise anderen Bildern, Effekten, Ebenen überzogen, verdeckt, verändert wird, dabei aber ein Kernbild bestehen bleibt. (Anmerkung der Übersetzerin)

Marina Gržinić/Aina Šmid 1 "The Zero Before the One" Freitag 2.5.03 12.30 Uhr Gloria

Zgodba o metulju I. The Butterfly Story I.

Slowenien 1994/95
8', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Marina Gržinić/Aina Šmid

Die Schmetterlingsgeschichte I. ist ein Videoreisebericht, der mit Bildern, visuellen Assoziationen und Toneffekten nach China führt. In diesem Video begegnet der Betrachter Mao Tse-tungs Frau (bekannt als Mitglied der Viererbande im China der kulturellen Revolution). Der Betrachter wird mit Mao Tse-tungs erotischen Träumen konfrontiert (Herr Tse-tung hat eine Liebesaffäre mit Theda Bara, dem ersten Femme-Fatal-Stereotyp des Films) und wird einem der bekanntesten chinesischen Rebellen aus den 80er-Jahren vorgestellt (dieses Found Footage wurde von Gržinić/Šmid vertont, kontextualisiert und animiert). Unsere Träume, sehr weit zu gehen und aus den Dimensionen unserer selbst als Nichts zu entfliehen, sind hier mit Umkehrungen von Zeit in Raum und Raum in Zeit ausgeführt. *The Butterfly Story I.* is a video travelogue about China consisting of images, visual associations and sound effects. In this video, the viewer meets Mao Zedong's wife (who was known as one of the members of the "Gang of Four" in China at the time of the Cultural Revolution). We are also confronted with Mao Zedong's erotic dreams (Mr. Zedong has a love affair with Theda Bara, the first femme-fatale stereotype in film) and introduced to one of the best-known Chinese rebels of the 80s (Gržinić/Šmid added sound and context to this found footage, and made him walk). Our dreams of going somewhere far away, of escaping the dimensions of ourselves as nothingness are fulfilled here by reversals of time in space and space in time.



A³ - Apatija, Aids in Antarctica/Zgodba o metulju II. A³ - Apathy, Aids and Antarctica/The Butterfly Story II.

Slowenien 1995
9'30", Beta SP/PAL, Farbe

Regie Marina Gržinić/Aina Šmid

A³ - Apathie, Aids und Antarktik ist die Geschichte von Fragilität, Sexualität, Monstrosität und geografischer Verwirrungen. "Alles - Überall" lautete der Slogan der 90er-Jahre, eine Verwirrung von Körpern, Konzepten und Strategien, eine gewissermaßen aus der Spur geratene Situation für das Subjekt. Und plötzlich befinden wir uns in allen Medien, in allen Körpern, an allen nur möglichen Orten gleichzeitig, aber dieser tödliche Tanz ist nicht unschuldig. *A³ - Apathy, Aids and Antarctica* is a story of fragility, sexuality, monstrosity, and geographical confusions. "Everything, everywhere" is the slogan of the 90s, a confusion of bodies, concepts and strategies, a kind of out-of-joint situation for the subject. And we find ourselves in all media, in all bodies, in all possible spaces at once; but this deadly dance is not innocent.



Trenutki odločitve Moments of Decision

Slowenien 1985
13', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Marina Gržinić/Aina Šmid
Darstellerinnen Marina Gržinić/Aina Šmid
Produktion Cankarjev dom, Ljubljana; koproduziert von SKUC-Forum, Ljubljana und Marjan Osolc Max, Ljubljana

Das Video *Augenblicke der Entscheidung* ist die Rekonstruktion eines Partisanenfilms, der unter demselben Titel in den frühen 50er-Jahren von dem tschechischen Filmregisseur Frantisek Cap gedreht wurde. Durch die Hervorhebung der Rolle der führenden Heldin in Caps Partisanendrama funktioniert das Video wie ein Liebesmelodram. Das Video ist auch im Zusammenhang der aktuellen Forschung im Bereich der Schönen Künste von Bedeutung, da es ausgewählte Bilder aus der Nazikunst-Periode in Deutschland zitiert und Schlüsselwerke aus der Geschichte der slowenischen Kunst der 30er-Jahre des vergangenen Jahrhunderts wiederverwertet. The video *Moments of Decision* is a reconstruction of the partisan film of the same title, which was directed by Czech film director Frantisek Cap in the early 50s. By emphasizing the role of the leading heroine in Cap's partisan film drama, the video functions as a melodrama about love. The video is significant also in the context of current research in the field of the fine arts, as it cites selected images from the "Nazi Kunst" period in Germany and re-uses some of the key paintings in Slovenian art history from the 1930s.



Postsocializem + Retroavantgarde + Irwin Postsocialism + Retroavantgarde + Irwin

Slowenien 1997
22', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Marina Gržinić/Aina Šmid
Produktion TV Slovenia

Das Video basiert auf dem philosophischen Text *Kartographie des Postsozialismus* von Marina Gržinić, der eine Art philosophisch-mediale Reflexion (Traktate) über die kulturell-künstlerischen und politischen Räume der post-sozialistischen Periode darstellt. Dabei geht es um das Territorium, das einst als Ex-Jugoslawien bekannt war. Die drei Künstler/Kunstgruppen stammen aus Ljubljana (IRWIN), Zagreb (Mladen Stilinovic) und Belgrad (der Künstler, der nur unter seinem falschen Namen "Kasimir Malevich" bekannt ist). Mit ihren Kunstprojekten und ihrer Beziehung zur sozialistischen und post-sozialistischen Ideologie kodierten sie auf besondere Weise das Territorium Ex-Jugoslawiens. Retroavantgarde ist die ästhetische und soziale Bewegung, die von diesen Künstlern produziert wurde. Das Video integriert exklusives historisches Dokumentarmaterial (von 1986). Neben einigen bedeutenden slowenischen Schauspielern, die in dem Video auftreten, übernehmen zwei wichtige Philosophen – der Slowene Slavoj Žižek und der Deutsch-Österreicher Peter Weibel (schauspielernd und sprechend) – eine wesentliche Rolle. This video is based on the philosophical text *Mapping Post-Socialism* by Marina Gržinić, a kind of philosophical-media reflection (tractate) on the cultural, artistic and political space of the post-socialist period in the region once known as ex-Yugoslavia. Three artists/art groups coming respectively from Ljubljana (IRWIN), Zagreb (Mladen Stilinovic) and Belgrade (the artist known only by his fake name of "Kasimir Malevich") encoded the ex-Yugoslavian territory in a specific way with their artistic projects and with their relation to the socialist and post-socialist ideology. Retroavantgarde is the aesthetic and social movement produced by these artists. The video integrates some exclusive historical documentary materials (from 1986). As well as the major Slovenian actors in this video, two important philosophers – the Slovenian Slavoj Žižek and the German/Austrian Peter Weibel – play an important role, both talking and acting.



Os življenja Axis of Life

Slowenien 1987
6', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Marina Gržinić/Aina Šmid
Darstellerinnen Marina Gržinić/Aina Šmid
Produktion Max-BRUT, Ljubljana, koproduziert von SKUC-Forum, Ljubljana

Im Kontext von Ästhetik und Mythologie der 80er-Jahre wird eine beinahe traditionelle Detektivgeschichte aktualisiert. Die urbane Landschaft Amerikas aus den 60er- und 70er-Jahren wird in den Hintergrund für eine sozialistische Detektivgeschichte verwandelt. Die Filminserts stammen aus dem dreißigminütigen Schwarzweißfilm *Doma (Zuhause, 30', 16 mm)*, der 1986 von Gržinić/Šmid gedreht wurde. Almost a traditional detective story, this video is actualized in the context of the aesthetics and mythology of the 80s. The 60s-70s American urban landscape is changed into a setting for a socialist detective story. The film's inserts are taken from the black-and-white film *Doma (At Home, 30', 16 mm)* by Gržinić/Šmid, made in 1986.



Transcentrala Neue Slowenische Kunst State in Time

Slowenien 1993
20', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Marina Gržinič/Aina Šmid
Produktion TV Slovenia

Ein dokumentarisch/künstlerisches Projekt über die Bewegung Neue Slowenische Kunst (NSK; Laibach, IRWIN, Cabinet Noordung) in Ljubljana. Die Kernmitglieder von NSK werden integriert, und gemeinsam bereisen wir die Struktur eines "utopischen" NSK-Staates – dem Staat in der Zeit. Das Video *Transcentrala* gleicht einer virtuellen Explosion des "rotierenden Hakenkreuzes"; Splitter dieser Explosion führen uns in die tiefsten Schichten der NSK-Bewegung, durchdrungen und gesättigt nicht nur von "Blut und Schlamm", sondern auch von den abwegigsten Utopien, Visionen und Strategien am Ende des Jahrtausends. (Im Internationalen Wettbewerb der Kurzfilmtage 1994) A documentary/artistic project about the Neue Slowenische Kunst (NSK) movement (Laibach, IRWIN, Cabinet Noordung) in Ljubljana. It involves core members of the NSK. Together with them, we travel into the structure of the "utopian" NSK state, a "state in time". The video *Transcentrala* is like a virtual explosion of the "rotating swastika"; splinters of this explosion take us into the very innards of the NSK movements, saturated not only with "blood and mud", but also with the most ludicrous utopias, visions, strategies of the end of the millennium. (In the International Competition of the International Short Film Festival Oberhausen in 1994)



Marina Gržinič/Aina Šmid 2 "The Zero Before the One: C'est la guerre" Freitag 2.5.03 20.00 Uhr Gloria

Bilokacija Bilocation

Slowenien 1990
12'30", Beta SP/Pal, Farbe

Regie Marina Gržinič/Aina Šmid
Produktion TV Slovenia

Bi-Lokation bedeutet die Ansiedlung von Körper und Seele an zwei unterschiedlichen Orten zur selben Zeit – simultan. Es ist der perfekte Begriff für die Darstellung der Prozesse, die im Video-Medium vor sich gehen, und auch um die Hölle und die blutige Geschichte des Kosovo zu beschreiben, einem Territorium im Süden Jugoslawiens (Serbiens); der Kosovo ist ein Ort, der von nationaler Unordnung und Konflikten zwischen Albanern und dort ansässigen Serben bedroht wurde. Dokumentarisches Originalmaterial vom "Bürgerkrieg" im Kosovo 1989 (Albaner kämpfen für ihre Grundrechte gegen die serbische, nationalistische Hegemonialmacht), das vom slowenischen Fernsehen aufgezeichnet, aber (damals) nicht veröffentlicht wurde, wird der imaginären Welt des synthetischen Videobildes gegenübergestellt. Die Texte im Video stammen aus Roland Barthes Buch *Fragmente eines Liebesdiskurses*. Bilocation means the residence of the body and soul in two different places at the same time – simultaneously. It is the perfect term for delineating the processes going on in the video medium and for describing the hell and bloody history of Kosovo, a region in the south of Yugoslavia (Serbia); Kosovo is a place which has been menaced by national disorders and conflicts between the Albanians and Serbians who live there. Original documentary material from the "civil war" in Kosovo in 1989 (Albanians fighting for basic civil rights against the nationalistic and hegemonic Serbian power) made by TV Slovenia, but never shown publicly (at that time) has been used and juxtaposed with the imaginary world of synthetic video images. The text used in the video is from Roland Barthes' book *A Lover's Discourse*.



Tri sestre Three Sisters

Slowenien 1992
28', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Marina Gržinič/Aina Šmid
Produktion Slovensko mladinsko gledališče Ljubljana und TV Slovenia

Ein klassischer Text des großen russischen Schriftstellers Anton P. Chechov über Soldaten und Ethik wird vom Anfang des vergangenen Jahrhunderts in die heutige Zeit versetzt. Die Dokumentaraufnahmen vom Krieg in Kroatien, einer der Republiken Ex-Jugoslawiens, werden in eine imaginäre Videogeschichte integriert, die über Kriege, Geschichte, Liebe und Größe spricht. A classic text about soldiers and ethics by the great Russian writer of the beginning of the 20th century, Anton P. Chechov, is transposed into our time. Documentary footage of the war in Croatia, one of the republics in ex-Yugoslavia, is used and integrated in an imaginary video story about war, history, love, and hate.



Labirint Labyrinth

Slowenien 1992
11'30", Beta SP/PAL, Farbe

Regie Marina Gržinić/Aina Šmid
Produktion TV Slovenia

Hysterische und hektische Tanzbewegungen werden einer surrealistischen, künstlich konstruierten Bildwelt gegenübergestellt, die auf Magrittes Bildern und Dokumentaraufnahmen aus den Flüchtlingszentren/Lagern für Bosnier in Ljubljana basiert. Kernelement der Videoarbeit ist die Installation des Körpers in den traumatischen Orten der äußeren und inneren Welt. Die Architektur des Elends und der Benachteiligung: Flüchtlingslager, Zoologische Gärten, Räume mit Widerständen und gefundenen Bildern usw. formen ein besonderes Territorium, das den Körper, die Psyche und das Gedächtnis der Tänzer zu endgültigen Lösungen zwingt. Hysterical and hectic dance movements are juxtaposed with surrealistic, artificially constructed imagery based on that of Magritte, and documentary footage of the refugee centres/camps where Bosnian refugees lived in Ljubljana. The crucial element of this video work is the installation of the body in traumatic places of the outer and inner world. The architecture of misery and deprivation: refugee camps, zoological gardens, rooms with odd and found images etc., form a specific territory that forces the body, psyche and memory of the dancers to final solutions.



Luna 10

Slowenien 1994
10'30", Beta SP/PAL, Farbe

Regie Marina Gržinić/Aina Šmid
Produktion TV Slovenia

Das Video basiert auf dem Essay *Der Raum des Realen und der Virtuelle Raum* von M. Gržinić. Inserts der neo-avantgardistischen Filme von Emir Kusturica, Zivojin Pavlovic und Želimir Žilnik, die in der sogenannten jugoslawischen Filmperiode der 70er- und 80er-Jahre entstanden sind, werden wiedergelesen, überarbeitet und neu kodiert in einer Videoerzählung, die über die Rolle der Medien im Krieg in Bosnien-Herzegowina nachdenkt - in Zeiten der weltweiten Internet-Kommunikation, der Cyborg-"Geschichten" und Computer-Netzwerke. Wenn es stimmt, dass wir alle Teil eines gigantischen Hypertextes sind, kodiert durch adaptierte und gekürzte CD-ROM-Geschichten, warum versuchen wir dann nicht auch, das Videobild als Hypertext darzustellen, der eben auch die versteckten Stellen unserer Geschichte und Gegenwart zeigt. (Im Internationalen Wettbewerb der Kurzfilmwoche 1995) The video is based on the essay *The Space of the Real and Virtual Space* by M. Gržinić. Inserts from neo-avant-garde films made during the so-called Yugoslav film period of the 70s-80s by Emir Kusturica, Zivojin Pavlovic and Želimir Žilnik are re-read, re-worked, re-coded in a video story contemplating the role played by the different media in the war in Bosnia and Herzegovina in the era of world internet communications, cyborg "stories" and computer nets. If it is true that we are all part of a giant hypertext, coded by adapted and shortened CD-ROM histories, then why not try to display the video picture as hypertext, but one which shows the hidden spots of our history and present-day situation. (In the International Competition of the International Short Film Festival Oberhausen 1995)



O muhah s tržnice On the Flies of the Market Place

Slowenien 1999
7', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Marina Gržinić/Aina Šmid
Produktion Theater Presernovo
Gledališce, Kranj, Slowenien und
VPK Ljubljana

Dieses Video basiert auf dem philosophischen Text *Spektralisierung Europas* von M. Gržinić. Das Video handelt von der Idee eines geteilten und geopfertem europäischen Raumes. In einer beispielhaften, visuell konstruierten Welt der Fakten und Emotionen, unter Verwendung von Dokumenten aus Büchern und Magazinen, stellt das Video die Frage der Neu-Lesung des europäischen Raumes: Ost- und Westeuropa. Durch Verweise auf Geschichte, Philosophie (Kant) und Künste vertieft das Video die Idee Osteuropas als den unteilbaren Rest sämtlicher europäischer Gräueltaten. Osteuropa ist ein Stück Dreck und das blutige Symptom des politischen, kulturellen und epistemologischen Scheiterns dieses Jahrhunderts. This video is based on the philosophical text *Spectralization of Europe* by M. Gržinić. It deals with the idea of the European space, divided, sacrificed. In an exemplary, visually constructed world of facts and emotions, using documents from books and magazines, the video raises the question of re-reading the European space: East and West Europe. With references to history, philosophy (Kant) and the arts, the video elaborates the idea of Eastern Europe as the indivisible remainder of all European atrocities. Eastern Europe is a piece of shit and the bloody symptom of the political, cultural and epistemological failures of this century.



Marina Gržinić und Aina Šmid arbeiten seit 1982 als Videokünstlerinnen zusammen. Zu ihren gemeinsamen Arbeiten zählen mehr als 30 Videokunstprojekte, ein Kurzfilm und diverse Video- und Medieninstallationen. Hinzu kommen verschiedene Dokumentarfilme und Fernsehproduktionen sowie eine interaktive CD-ROM für das ZKM in Karlsruhe (1997). Im Laufe ihrer nunmehr 20-jährigen gemeinsamen Medienkunsttätigkeit wurden ihre Videoarbeiten und -installationen auf über 100 internationalen Videofestivals gezeigt, einige davon wurden mit bedeutenden Preisen ausgezeichnet.

Marina Gržinić and Aina Šmid have been collaborating in the field of video art since 1982. They have worked together on more than 30 video art projects, and made a short film and numerous video and media installations. In addition, they have directed several video documentaries and television productions, and realized an interactive CD-ROM for the ZKM, Karlsruhe (1997). In their 20 years of collaborative media work, Gržinić and Šmid have presented and exhibited their video works and video installations at more than 100 video festivals world-wide, and have received several major awards for their video productions.

Marina Gržinić, geboren 1958 in Rijeka, Kroatien; lebt und arbeitet in Ljubljana; Doktor der Philosophie; Forschungsaufträge am philosophischen Institut ZRC SAZU (Wissenschaftliches Forschungszentrum der Slowenischen Akademie für Wissenschaft und Kunst) in Ljubljana; freischaffende Medientheoretikerin, Kunstkritikerin und Kuratorin; Veröffentlichung hunderter von Artikeln und Essays sowie mehrerer Bücher; ihr jüngstes Buch: *Fiction Reconstructed Eastern Europe, Post-Socialism and the Retro-Avant-Garde* (Wien: Edition Selene in Zusammenarbeit mit *springerin*, Wien, 2000).

Marina Gržinić, born in 1958 in Rijeka, Croatia; lives and works in Ljubljana; is a doctor of philosophy and works as a researcher at the Institute of Philosophy at the ZRC SAZU (Scientific and Research Center of the Slovenian Academy of Science and Art) in Ljubljana; she is also active as a freelance media theorist, art critic and curator; Marina Gržinić has published hundreds of articles and essays and several books. Her most recent book is *Fiction Reconstructed Eastern Europe, Post-Socialism and the Retro-Avant-Garde* (Vienna: Edition Selene in collaboration with *springerin*, Vienna, 2000).

margrz@zrc-sazu.si

margrz@zrc-sazu.si

Aina Šmid, geboren 1957 in Ljubljana, Slowenien; lebt und arbeitet in Ljubljana; lehrt Kunstgeschichte; Herausgeberin einer Zeitschrift für Design und Architektur in Ljubljana.

Aina Šmid, born in 1957 in Ljubljana, Slovenia; lives and works in Ljubljana; professor of art history; works as editor of a design/architectural magazine in Ljubljana.

Gemeinsame Videografie (Auswahl)

Shared Videography (selection)

- 1985 *Trenutki odločitve (Moments of Decision)*, Video
- 1987 *Os živiljenja (Axis of life)*, Video
Doma (At home), 16 mm
Gola pomlad (Bare Spring), Video
Deklica z oranžo (The Girl with Orange), Video
- 1989 *Zed (Thirst)*, Video
- 1990 *Bilokacija (Bilocation)*, Video
Moscow Portraits, Video und Videoinstallation
- 1991 *Sejalec (The Sower)*, Video und Videoinstallation
- 1992 *Tri sestre (Three sisters)*, Video
- 1993 *Zenska, ki nenehno govori (The Woman Who Constantly Talks)*, Video
Labirint (Labyrinth), Video und Video-Performance
Transcentrala (Neue Slowenische Kunst State in Time), Video und Videoinstallation
- 1994 *Rdeci ceveljčki (Red Shoes)*, Video
Luna 10, Video und Videoinstallation (The Butterfly Effect of Geography)
- 1994/95 *Zgodba o metulju (The Butterfly Story)*, Video und Videoinstallation (The Butterfly Effect of Geography)
- 1995 *A³ – Apatija, Aids in Antartika (A³ – Apathy, Aids and Antarctica)*, Video und Videoinstallation (The Butterfly Effect of Geography)
Irwin, CD-ROM, Modell 2000, Computergrafik/-animation
- 1996 *Os živiljenja (Axis of Life)*, www site, <http://www.ljudmila.org/quantum.east/>
- 1997 *Postsocializem + Retroavantgarda + Irwin*, Video
Troubles with Sex, Theory and History, interaktive CD-ROM, Artintact 4, ZKM, Karlsruhe,
Dan D (Day D), Video
Zvezdogled (Stargazer), Video
Luna Park, interaktive Videoinstallation, produziert von ICC Biennale, Tokio
- 1999 *O muhah s tržnice (On the Flies of the Market Place)*, Video
Net.Art.Archive, www site <http://www.zrc-sazu.si/net.art.archive/> und Multimedia-interaktive Installation
- 2001 *Silence, Silence, Silence*, Video



links Aina Šmid, rechts Marina Gržinić
© Andrea Artz

Subjekt werden: Natur und Geschichte im Kino Claudio Caldinis Becoming a Subject: Nature and History in Claudio Caldini's Cinema

von Andrea Molfetta

Etwas zu finden, womit [das Reale, die Geschichte] interpretiert werden kann, um deren innere Beschaffenheit zu zeigen: d. h., einen Grad an (physischer und psychischer) Materialisierung zu erreichen, der sich sowohl diesseits als auch jenseits der Kontur der Realität bewegt, die durch die bildliche Verhaftung vorgegeben wird. (...) Ein Kino, das radikalere Kräfte haben mag, als diejenigen, die es bis hierher gebracht haben.

(Raymond Bellour)

Anfangs beschäftigte sich Claudio Caldini in seinen Filmen auf formale und abstrakte Weise mit der Darstellung von Emotion in Raum und Zeit. Dann drang er mit seiner Arbeit Stück für Stück tiefer in den Bereich der subjektiven Erfahrung vor, insbesondere dadurch, dass er den Film als Analogon des Wahrnehmungs-, Emotions- und Denkprozesses konstruierte. Später brachten ihn seine poetischen Forschungen dazu, intensiver mit der Wahrnehmung des Einzelnen vor dem Hintergrund seiner Lebensumstände und seiner Geschichte zu arbeiten. Im Laufe der Zeit ging er dazu über, die stumme und fragmentierte, dunkle und flüchtige Achse zu deuten: das Subjekt.

Das experimentelle Filmschaffen Caldinis macht den audiovisuellen Strang zu Erinnerung, entfesselt einen psychischen Puls, der Atmung, die vorsprachlich stattfindet, ehe das Denken in die vorgegebene Form der Sprache gepresst wird. "Körper-Sprache, vor der Sprache", würde Bellour sagen.

Der Schritt hin zum elektronischen Bild hat den ästhetischen Stil seiner Filme - weiterhin stabil und organisch - sehr beeinflusst. Textur und Farbe, das visuelle Geräusch, der ausgefeilte und schnelle Schnitt, das alles bildet die Grundlage der Vorstellung Caldinis von Film als Analogie des Denkens, der Erinnerung; hier wird durch das Kino Realität formuliert. Eine durch Subjektivität und Eindrücke durchlässige Realität, voller Emotionen, die sich geordnet darstellt, wie ein Syllogismus, ohne dadurch mehr zu wollen, als uns seine ganz eigene Wahrnehmung eines Geschehens zu zeigen.

In seinem neuesten Film *Un nuevo día* erzählt er von der Entführung und dem Verschwinden von Tomás Sinovcic im Jahre 1976, einem Kollegen und Mitglied der Gruppe Contra-Cine. Wie ist diese Erzählung? In den Filmen, die er zeigt, trifft Caldini sich selbst wieder: Der Autor in der Natur, die Zeitdokumente, sein Manuskript. Die Sammlung aneinander gereihter Fragmente verfolgt die Spur eines Subjekts, dessen einzige Ausdrucksform in der Artikulation dessen besteht, was die Welt über ihn hergibt.

Die Emotion ist eine konstituierende Kraft des Kinos, eine Emotion ohne Struktur und Zeit, formbare Materie, modelliert, essentiell für die Theorie des Kinos. Dieser Artikel möchte zeigen, dass die Filmografie Claudio Caldinis der Ausdruck dieser reinen Emotion ist, ohne Text oder Geschichte. Die Substanz seines Blicks auf die Vergangenheit, das Auge des Erinnerens in der ersten Person, ein direkter Ausdruck, der an den Körper des anderen appelliert, von Subjekt zu Subjekt und ständig kreisend im nicht abreißen Strom der Eindrücke und Gefühle. Laut Deleuze und Guattari entspringt die Emotion aus einer Reise von der Wahrnehmung zur Handlung. In unserem Fall dominiert die Kamera (der Blick) Caldinis mit ihrem Handeln diese Beziehung und spielt gleichzeitig die Rolle eines starken Projektors/Hypnotiseurs. Die frontale Kamera ist das erste narrative Element, das den Verlauf der Emotionen potenziert.

In *A través de las ruinas* (1982) ist der Blick subjektiv: Der Blickwinkel der Narration ist explizit in der Kamera verortet. Dieser Blick hat eine feste Gestalt angenommen: Er blinzelt, er ist vom Licht geblendet, er hat Wahrnehmungsblitze. In der zweiten Sequenz des Films wird dementsprechend der Schnitt schneller und einem Blinzeln sehr ähnlich.

To find a manner of interpreting [the real, the history] to show their inner nature: i.e., to reach a degree of (physical and psychological) materialization that is situated both this side of and beyond the contour of reality imposed by the photographic apprehension (...) a cinema that may have more radical powers than those that have brought it thus far. (Raymond Bellour)

In his first films, Claudio Caldini focused on the representation of emotion in space and time in a formal and abstract manner. Little by little, he went deeper into the area of subjective experience, in particular by constructing film as an analogy of processes of perception, emotion, and thought. Later, his poetic investigations led to his working more intensively with the perception of individuals against the background of their personal circumstances and history. In the course of time, he began to interpret the mute and fragmented, dark and ephemeral axis that constitutes the subject.

Caldini's experimental films turn the audiovisual trace into memory, unleash a psychological pulse, respiration, taking place before language sets in, before thought is pressed into the moulds of language. "Body-language, before language", Bellour would say.

The step to the electronic image has greatly influenced the aesthetic style of his films, which remains stable and organic. Texture and colour, visual sound, the refined and quick cuts: all of this forms the basis of Caldini's concept of film as an analogy of thought, of memory; here, reality is formulated through cinema. A reality that is permeated by subjectivity and impressions, full of emotion; that is depicted in an ordered fashion, like a syllogism, without any other intention than that of showing us his completely personal perception of an event.

In his latest film, *Un nuevo día*, he tells the story of the abduction and disappearance in 1976 of Tomás Sinovcic, a colleague and member of the group Contra-Cine. What is this story like? In the films that he shows, Caldini re-encounters himself: the author in nature, the historical documents, his manuscript. This collection of strung-together fragments follows the traces of a subject whose only form of expression consists in the articulation of what the world reflects of him.

Emotion is a constituent power of cinema, emotion without structure and time, shapeable material, shaped, essential for the theory of cinema. This article aims to demonstrate that Claudio Caldini's filmography is the expression of this pure emotion, without text or history. The substance of his view on the past, the eye of memory in the first person, a direct expression that appeals to the body of the other, from subject to subject, and constantly circling about in the unceasing current of sensations and feelings. Deleuze and Guattari say that emotion arises from a journey from perception to action. In our case, it is Caldini's camera (the gaze) that dominates this relationship through its operations, playing at the same time the role of a strong projector/hypnotist. The frontal camera is the first narrative element that potentiates the course of the emotions.

In *A través de las ruinas* (1982), the gaze is subjective: the narrative viewpoint is explicitly located in the camera. This gaze has taken on a physical form: it blinks, is blinded by the light, has flashes of perception. In the second sequence of the film, the rhythm of the cuts accelerates accordingly, which suggests this blinking.

It is impossible to take in this subjective gaze, close to "narrative speech", this living gaze, this narration of the most elementary sort, as "natural", transparent, or identificatory. This is owing to the im-

Es ist unmöglich, diesen subjektiven, lebendigen, dem "narrativen Sprechen" nahe stehenden Blick, diese Narration elementarster Art, als "natürlich", transparent oder identifizierend aufzunehmen. Dies aufgrund der Doppelbelichtungen und Überblendungen, die eine Distanz zum Betrachter schaffen und ihn zum Nachdenken über das Thema der Aussage als etwas von ihm Verschiedenes anregen. Diese Distanz entsteht, wenn die in den Bildern enthaltene Analogie in Bezug zu einem mentalen Prozess tritt und dabei rein subjektive Bilder gleicher Natur entstehen lässt. In diesem Moment erkennt das Subjekt – die Betrachtenden –, dass der Blick in der Kamera einen Körper angenommen hat und als Protagonist agiert (als reiner Mittler) zwischen Betrachtenden und Diegese, was deutlich macht, dass sowohl die Einstellungen als auch die Bewegungen der Kamera psychologisiert worden sind.

Seine Bilder unterteilen sich also in zwei Arten: Die mentalen und die betrachtenden Bilder. Bei dieser Art Kino leitet sich die Emotion nicht aus der Geschichte ab (narrative Abfolge, semantische Ebene), sondern aus der syntaktischen Organisation. Die Kamera übertritt die klassische Distanz: Obwohl sie weiter im Bereich einer gewissen Transparenz arbeitet, ergündet sie willentlich die innere Grenze des Subjekts und betritt dabei den Bereich des offen Halluzinierenden. Die zeigende Kamera kappt den Bezug zur Referenz und tritt in eine Dynamik von Auftauchen/Verswinden der Bilder ein, die sich gleichzeitig vervielfachen, wobei sie sich gegenseitig verdunkeln oder immer synthetischere Bedeutungen befriedigen.

Die Filmzerzählung übernimmt in diachroner Weise die Umwandlung und übertrifft damit die Malerei und die Fotografie: Sie ist Zeit-Bild. Das Kino ist nicht länger a-modale Wahrnehmung (nur Darstellung, Gefühl und aufmerksame Untätigkeit), sondern führt eine neue Gestalt ein, die die Komponenten zerlegt, um sie neu zusammenzusetzen. Eine Form, die sich der fotografischen Analogie widersetzt, nicht nur durch die Überwindung der Bewegungslosigkeit, sondern weil die Erzählung zur Darstellung andauernder Interaktion wird. Das Kino unterliegt zwei Arten von Druck, die es in diese Richtung lenken: Einerseits Druck aus dem eigenen Innern – Dekonstruktivismus – und andererseits Druck durch das elektronische Medium, das sich bemüht zwischen den Bildern zu arbeiten, *Zwischen-Bilder*. Im Verlauf dieser Veränderung definiert das Subjekt seine Arbeit sowohl als SchaffendeR als auch als BetrachtendeR neu.

In *Un nuevo día* (2001) ist das Bild Struktur, ein Schritt von schwarz-weiß zu der sehr eigenen Farbpalette von Super 8. Das Bild ist voller Kontraste: Das schriftliche Material über die Entführung steht, dynamisch und beweglich, vor einem weißen Hintergrund absolut im Vordergrund. Die Bilder besitzen eine materielle Dichte, wir wissen, dass es authentische Bilder sind, Beweise. Wir könnten sie nicht in Frage stellen, sie sind ein schlagkräftiges Zeugnis. Und sie sind stumm. Die Person, die diese eigenartige und politisierte Geschichte denkt, lässt sie verstummen. Die Stille eröffnet diesem Subjekt die Möglichkeit, vor der Geschichte zu stehen, und es beobachtet sie ernst. Es ist der Raum für das Selbstbildnis, schwarz-weiß, nur von einem einzigen Geräusch belebt, dem der Maschine. Es ist der Raum für Natur als gegenwärtige Umgebung, lebendig, *aktuell*.

Wenn die reflektierende Distanzierung des Dokumentarfilms von einem Subjekt hergestellt wird, handelt es sich um den so genannten performativen Darstellungsmodus. Die reflektierende Distanzierung ist eine Form der Wiederherstellung des direkten, appellativen und kritischen Bezugs der AutorInnen zu den Betrachtenden – und nicht zur Realität als Ganzem –, die Betrachtenden werden nach ihren Meinungen und Überzeugungen gefragt. Bei dem performativen Darstellungsmodus der Realität, verschiebt sich die Textautorität hin zu den Betrachtenden, sie sind das einzige Subjekt mit der Fähigkeit *eine* und nicht *die* Interpretation vorzunehmen.¹

Der subjektive Raum entsteht in der Art von Dunkelheit, die langsam ablaufende Bilder umgibt. Das Subjekt entsteht wie ein konischer Schatten, wie ein einzigartiger Schutzschild, von dem aus die Geschichte unseres Landes beobachtet, gefühlt und erinnert wird. In diesem Sinne stellt sich das Subjekt an die Stelle des Betrachters, der ebenfalls im Dunkeln bleibt, die subjektive Gestaltung der Äußerung. Es gibt eine Abmachung,

pressions and superimpositions, which put the viewers at a distance and make them reflect on the subject that is expressing something here, someone who is different from them. This distancing arises when the analogy of the images establishes itself in relation to a mental process, generating purely subjective images of the same nature. At this moment, the viewer subject realizes that the gaze in the camera has taken on a bodily presence and is acting as a protagonist (a mere intermediary) between the viewers and diegesis, showing that both the shots and the movements of the camera have been psychologized.

His images can thus be divided into two sorts: mental images and viewed images. In this type of cinema, the emotion is not derived from the storyline (narrative sequence, semantic level), but from the syntactic organization. The camera oversteps the classical distance: although it continues to operate in the area of certain transparency, it deliberately penetrates the inner border of the subject, thus entering the area of the openly hallucinatory. The revelatory camera cuts the connection to the reference and enters into a dynamic process of appearance/disappearance of the images, which at the same time reproduce themselves, mutually darkening one another or satisfying ever more synthetic meanings.

The film narrative takes up the transformation in diachrony, and thus surpasses painting and photography: it is a time-image. Cinema is no longer amodal perception (solely depiction, feeling, and attentive inaction), but introduces a new element that takes components apart before putting them back together again. A form that runs counter to the photographic analogy, not only through the overcoming of motionless, but because the narration becomes a depiction of continuous interaction. The cinema is subject to two forms of pressure that push it in this direction: on the one hand, pressure from inside itself – deconstructivism – and, on the other, pressure from the electronic medium, which tries to work between the images, *in-between images*. In the course of this transformation, the subject redefines his/her work both as creator and as viewer.

In *Un nuevo día* (2001), the image is structure, one step from black and white to the very individual palette of colours offered by Super 8. The image is full of contrasts: the written material about the abduction can be seen, dynamic and mobile, in front of a white background, absolutely in the foreground. The images have a material density: we know they are authentic, pieces of evidence. We could not cast doubt on them, they are a powerful testimony. And they do not speak. They are silenced by the person who thinks this unusual and politicized story. The silence allows this subject to stand in front of the story, and to observe it in a serious manner. It is the space for a self-portrait, black and white, animated only by a single noise, that of the machine. It is the space for nature as a present environment, living, now.

When the reflective distancing of the documentary film is produced by a subject, it is the so-called performative form of representation. The reflective distancing is a way to restore the direct, appellative and critical relationship of the filmmaker to the viewers – and not to reality as a whole –, who are asked about their opinions and convictions. In the performative way of depicting reality, the authority of the text devolves upon the viewers; they are the only subject with the ability to come up with *a* and not *the* interpretation.¹

The subjective space is created in the sort of darkness that surrounds images that run by slowly. The subject arises like a conic shadow, like a strange refuge from where the history of our country is observed, felt, and remembered. In this sense, the subject puts itself in the position of the viewer, who also remains in the dark, the subjective form of the utterance. There is an agreement, the autobiographical agreement between the narrator and the readers of this film: the narrator is himself a protagonist, he narrates in the first person; and he is the one who pushes the identification with the person watching, as author and viewer, from a subjective point of view. Lejeune says that anonymity is impossible as long as the autobiographical agreement exists. So this film shows us a memory that encourages us to reflect ac-

die auto-biographische Abmachung zwischen dem Erzähler und dem Leser dieses Films: der Erzähler ist selbst Protagonist, er erzählt in der ersten Person; und er ist es, der die Identifikation mit dem, der schaut vorantreibt, als Autor und Betrachter, von einem subjektiven Blickwinkel aus. Lejeune meint, dass Anonymität unmöglich ist, solange die autobiographische Abmachung besteht. Dieser Film zeigt uns also eine Erinnerung, die uns zu einer aktiven, nicht zu einer gedenkenden Reflexion einlädt. Der Film erinnert sich, indem er einen Auszug aus Sinneseindrücken und Emotionen der Vergangenheit für die Gegenwart zuspitzt. Obwohl die Filme Caldinis die Aktualität nur durch Aufnahmen von sich und der Natur illustrieren, ist offensichtlich, dass das Selbstbildnis dialektisch als Bezugspunkt der Rückkehr zur Gegenwart dient, von wo aus wir Geschichte schreiben. Dies impliziert eine epistemologische Vorstellung vom Filmschaffen als etwas, das uns vor allem in die Lage versetzt, das Leben jenseits unserer eigenen Erfahrung beständig zu dokumentieren. Diese ästhetische Vorstellung fängt lieber ein, hütet und erinnert, als sich anzunähern und auszutauschen. Das Wissen wird in dieser Dichtkunst individuell aus der Beobachtung gezogen, und so wird das Kino zu einem Instrument im Dienste der Erinnerung. Dieses deutliche und klare Bewusstsein der Beziehung zwischen Leser und Text schafft ein extrem situatives Wissen, das Wissen um die Rolle, die der Text im interpretativen Feld spielt. Dieses Genre-Bewusstsein ist im südamerikanischen Dokumentarfilm neu und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Form und den politischen Wert des Diskurses.

1 Beim expositiven Darstellungsmodus bleibt die Textautorität in Form der Off-Stimme beim Erzähler. Beim interaktiven Darstellungsmodus verschiebt sich die Textautorität hin zur Beziehung zwischen denen, die filmen und denen, die gefilmt werden, da diese Interaktion interpretiert wird.

tively, not commemoratively. The film remembers by taking an excerpt from feelings and emotions of the past and intensifying them for the present. Although Caldini's films illustrate the present only by means of pictures of himself and nature, it is obvious that the self-portrait acts dialectically as the point of reference of the return to the present, from where we write history. This implies an epistemological concept of filmmaking as something that puts us in a position to continually document life beyond our own experience. This aesthetic concept prefers to capture, protect and remember than to draw near and enter a process of exchange. In this poetry, knowledge is drawn individually from observation; cinema thus becomes an instrument in the service of memory. This definite and clear awareness of the relationship between reader and text creates a knowledge that is extremely dependent on the situation, the knowledge about the role that the text plays in the interpretative field. This awareness of genre is something new in the field of South American documentary film, and draws attention to the form and political value of the discourse.

1 In the expository form of representation, the textual authority remains, in the form of an off-screen voice, with the narrator. In the interactive form of representation, the textual authority shifts to the relationship between those filming, and those who are filmed, because this interaction is interpreted.

Claudio Caldini Freitag 2.5.03 14.30 Uhr Lichtburg

Un nuevo día A New Day

Argentinien 2001
10'30", S-VHS/PAL, Farbe

Regie Claudio Caldini
Drehbuch Silvina Cafici

Erinnerung an die Arbeit des 1976 von der Militärdiktatur ermordeten argentinischen Filmemachers Tomás Sinovcic. In memory of the work of the filmmaker Tomás Sinovcic, killed by the Argentinean military dictatorship in 1976.



Heliografía Heliography

Argentinien 1993
5', Single 8 (auf Beta SP/PAL),
Farbe

Regie, Kamera, Ton Claudio Caldini

Die Kontinuität Körper-Maschine-Repräsentation-Bewegung in der Auto-reflexion des fahradfahrenden Kameramanns, dessen Schatten auf die Landschaft fällt. The continuity of body-machine-representation-movement in the auto-reflection of the cycling cinematographer whose shadow is cast upon the landscape.



Ventana Window

Argentinien 1975
4', Single 8, Farbe

Regie, Kamera, Musik Claudio
Caldini

Studie einer rhythmischen Bewegung von Lichtlinien im Bild mittels Überblendungen. A study on the rhythmic movement of light lines in the image by means of dissolves.



Film Gaudí

Argentinien 1975
7', Single 8, Farbe

Regie Claudio Caldini

Das Labyrinth und die visuellen Codes des von dem katalanischen Architekten Antoni Gaudí entworfenen Güell-Parks (1914) werden durch die Bild-für-Bild-Darstellung und die bewegliche Kamera dechiffriert. The labyrinth and visual codes of Güell Park (1914) created by Catalan architect Antoni Gaudí are decoded using frame-for-frame representation techniques and a moving camera.



Baltazar

Argentinien 1975
4', Single 8, Farbe

Regie Claudio Caldini

Blick, Körper und Bewegungen eines Kindes am Strand. In der Kamera geschnitten. Look, body and movements of a child on the beach. Edited in the camera.



Ofrenda Gift

Argentinien 1978
3', Super 8, Farbe

Regie Claudio Caldini

Dynamische räumliche Komposition, Studium der Flora, choreographische Illusion, hingebungsvolles Gedicht. Dynamic space composition, analysis of flora, choreographic illusion, devoted poem.



Vadi-Samvadi

Argentinien 1981
8', Super 8, Farbe

Regie, Kamera, Darsteller Claudio
Caldini
Mitarbeit Adrián Dorado, Graciela
Labato

Die Grammatik der indischen Musik scheint ein Mikrointervall in der filmischen Raum-Zeit zu suchen. Dadurch, dass der Mittelpunkt der pflanzlichen Formen identisch ist mit dem Bildmittelpunkt, wird eine hypnotische Wirkung erzielt, noch gesteigert durch die Animation mittels Zoom. The grammar of Indian music seems to be looking for a micro interval within cinematographic space-time. The centre of the vegetable forms coincides precisely with the centre of the frame, creating a hypnotic effect which is enhanced by the animation achieved by zooming in and out.



A través de las ruinas Through the Ruins

Argentinien 1982
7', Single 8, Farbe

Regie, Kamera, Ton Claudio Caldini

Ein dunkles, unterbewusstes Gedicht des Unterbewusstseins über Isolation und Zuflucht in Kriegszeiten. A dark, subconscious poem of the subconscious on isolation and refuge in times of war.

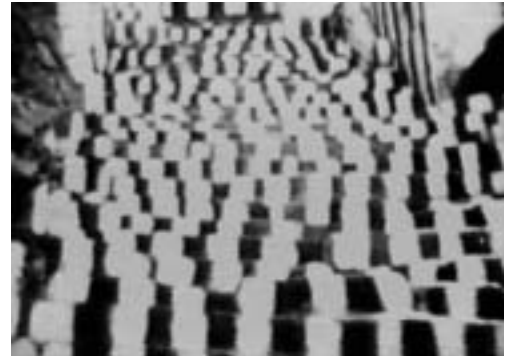


Templo Cerrado Closed Temple

Argentinien 1982
3', Super 8, Farbe

Regie Claudio Caldini

Der geometrisch wirkende Schutzheilige ist auf die steinernen Treppenstufen eines Tempels gemalt, eingefangen in einem hartnäckigen Aufstieg. The geometrically looking patron saint painted on the stone steps of a temple, caught in persistent ascent.



El devenir de las piedras The Emergence of Stones

Argentinien 1988
14', Super 8, Farbe und s/w

Regie, Musik Claudio Caldini

Drei Studien: eine Frau läuft einen Weg hinab, der von üppigem Grün gesäumt ist; der Sonnenaufgang am Horizont der Stadt wird zu einer dynamischen Feier; eine nackte weibliche Figur hält den exstatischen Moment des Sonnenuntergangs fest. Three studies: a woman runs down a path lined by luxuriant green; the sunrise at the city's horizon turns into a dynamic celebration; a naked female figure captures the ecstatic moment of the sunset.



Biografie Claudio Caldini Biography Claudio Caldini

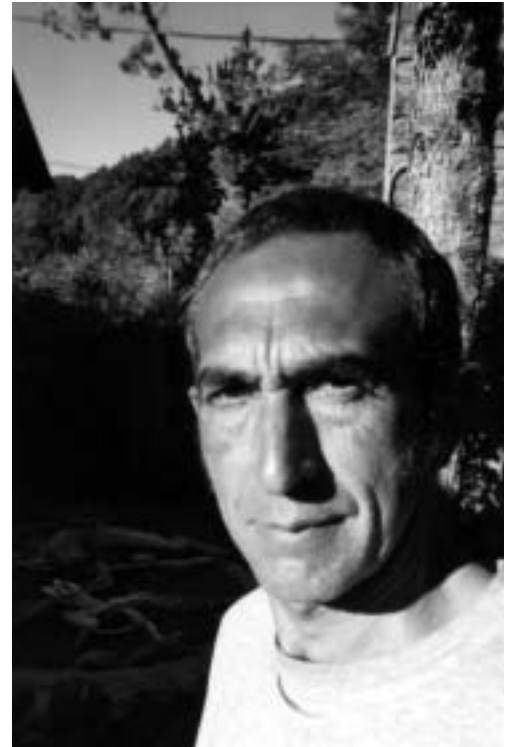
geboren 1952 in Buenos Aires; seit 1970 **Experimentalfilmschaffender**; Studium am Centro Experimental des Instituto Nacional de Cinematografía, Argentinien; Studium des Modernen Tanzes (nach Mary Wigman) bei Rolf Gelewsky, Brasilien; Filmseminare bei Werner Nekes und Werner Schroeter am Goethe Institut Buenos Aires; Musiker traditioneller indischer Musik (Hindustani); Komponist elektronischer Musik; Lichtgestaltung beim Theater; Dozent des CIEVIC (Centro de Investigación y Experimentación en Cine y Video), Buenos Aires; Film und Video-Kurator im Museum für Moderne Kunst, Buenos Aires.

born in 1952 in Buenos Aires; since 1970 experimental filmmaker; studied at the Centro Experimental des Instituto Nacional de Cinematografía, Argentina; studied Modern Dance (Mary Wigman) under Rolf Gelewsky, Brazil; film seminars by Werner Nekes and Werner Schroeter at the Goethe Institut Buenos Aires; musician of traditional Indian music (Hindustani); composer of electronic music; theatre lighting designer; lecturer at CIEVIC (Centro de Investigación y Experimentación en Cine y Video), Buenos Aires; film and video curator at the Museum for Modern Art, Buenos Aires.

Filmografie

Alle Filme wurden in Argentinien produziert. All films were produced in Argentina.

- 1970 *Límite*, 17', Super 8, Farbe
- 1971 *5 Aspectos* 5, 15', Super 8, Farbe
Animación 1 y 2, 7', Super 8, Farbe
- 1972 *Escalera*, 3', Super 8, s/w
Ella es un Arco Iris, 5', Super 8, Farbe
- 1975 *Film-Gaudí*, 7', Single 8, Farbe
Baltazar, 4', Single 8, Farbe
Ventana, 4', Single 8, Farbe
- 1976 *Tras jornadas del color y la forma*, 24', Super 8, Farbe
Vadi-Samvadi, 12', Super 8, Farbe
Aspiraciones, 10', Super 8, Farbe
- 1977 *2das jornadas del color y la forma*, 24', Super 8, Farbe
Macbeth, 20', Super 8, Farbe
Almuerzo en la hierba, 12', Super 8, Farbe und s/w
- 1978 *Ofrenda*, 3', Super 8, Farbe
Cuarteto, 20', Super 8, Farbe und s/w
- 1980 *Edgardo Giménez, desde el comienzo*, 20', Super 8, Farbe und s/w
- 1981 *Vadi-Samvadi*, 8', Super 8, Farbe
Gamelán, 12', Super 8, s/w
Un enano en el jardín, 30', Super 8, Farbe
- 1982 *A través de las ruinas*, 7', Single 8, Farbe
La escena circular, 10', Super 8, Farbe
Templo cerrado, 3', Super 8, Farbe
Rolf Gelewski, danzas espontáneas, 15', Super 8, s/w
- 1988 *El devenir de las piedras*, 14', Super 8, Farbe und s/w
- 1990 *Simulacro*, 3', Beta SP/PAL, Farbe
Escuela de payasos, 3', Super 8, Farbe
- 1992 *Consecuencia*, 3', Beta SP/PAL, Farbe
- 1993 *Heliografía*, 5', Beta SP/PAL, Farbe
- 1996 *Estudio al Estilo Veneciano*, 60', S-VHS
- 1998 *Antología fantasma*, 40', Super 8
- 2001 *Un nuevo día*, 10'30'', Super 8, Farbe



Starthilfe

Alle Jahre wieder am Festivalmontag stellen sich in Oberhausen Absolventen der Fachhochschule Dortmund und der Kunsthochschule für Medien Köln mit ihren Abschlussarbeiten dem neugierigen Publikum. Alles wie gehabt? Nicht ganz!

Die Fördertätigkeit des Filmbüro NRW, das sechs Jahre lang mit dem Wissenschaftsministerium NRW den so genannten "Studententopf" gefüttert hat, wurde auf die Filmstiftung NRW übertragen. So wird die Filmstiftung zukünftig gern auf diese Art den filmischen Nachwuchs fördern und die "Starthilfe"-Präsentation als Plattform für die Präsentation hoffnungsvoller neuer Talente nutzen.

Michael Wiedemann, Filmstiftung NRW

Year after year, on the Monday of the Festival, graduates of the Dortmund Fachhochschule and the Cologne Academy of Media Arts present themselves and their films to a curious audience. Is everything the same this year? Not quite!

The Filmstiftung NRW has now taken over the subsidizing role of the Filmbüro NRW, which, together with the NRW Ministry for Science and Research, fed the student "kitty" for six years. The Filmstiftung will be happy to continue supporting the next generation of filmmakers in this way and to use the "Starthilfe" event as a platform for launching promising new talents.

Michael Wiedemann, Filmstiftung NRW

Hochschulfilme aus NRW Montag 5.5.03 17.00 Uhr Lichtburg

Spring Jump

Deutschland 2002
7', 35 mm, Farbe
deutsch

Regie, Drehbuch, Schnitt Oliver Held

Musik Eckimas & Proppe
Kamera Dany Schelby, Markus Schött, Marc André Hupfeld, Saschko Frey

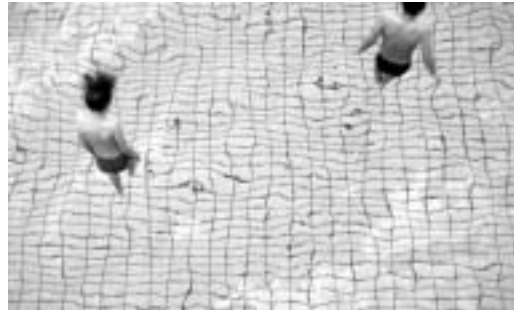
Darsteller M. Venghaus, K. Moser, S. Fernkorn u. a.

Produktion Kunsthochschule für Medien Köln

Int. Vertrieb Kunsthochschule für Medien Köln

Ute Dilger
Peter-Welter-Platz 2
D-50676 Köln
Fon +49-221-201 890
Fax +49-221-201 8917
dilger@khm.de

Der neunjährige Franz ist auf den Sprungturm geklettert, um sich selbst zu beweisen, dass er kein Angsthase ist. Er wird heute zum ersten Mal in seinem Leben vom Fünfmeterbrett springen. Mit Hilfe modernster Computertechnik erleben wir Franz' Ängste hautnah und werden Zeuge eines menschlichen Schicksals. Nine-year-old Frank has climbed the diving platforms to prove to himself that he is no scare-dy-cat. Today, he is going to jump from the five-m-platform for the first time in his life. Using state of the art computer technology the filmmakes us experience Franz' fears graphically.



Bio-/Filmografie

geboren 1970 in Aachen; Studium der freien Kunst an der Kunstakademie Münster; seit 1993 Arbeit als Videokameramann, Regisseur und AVID-Cutter; seit 1994 Lehrtätigkeit im Bereich Computerschnitt und Filmgestaltung; 1999 Konzeption und Moderation der Reihe "Filmemacher NRW"; 1999-2001 Aufbaustudium Film und Fernsehen an der KHM Köln; seit 2000 Lehrauftrag an der Uni Siegen; Filmauswahl: 1993 *Aufgedreht; Budapest*; 1994 *Weil*; 1995 *Sperrsitze*; 1996 *Haider*; 1998 *Stille Weiher*; 2000 *T-scheck*; 2001 *Vögel*.

Letzte Bahn Last Train

Deutschland 2002
10', 35 mm, Farbe
deutsch

Regie, Drehbuch Tom Uhlenbruck

Schnitt Petra Gräwe

Kamera Rudi Kurth
Darsteller Birthe Wolter, Wolfgang Häntsch, Daniel Wiemer, Michael-Che Koch, Karin Graf, Gino Klein

Produktion Kunsthochschule für Medien Köln

Int. Vertrieb Kunsthochschule für Medien Köln

Ute Dilger
Peter-Welter-Platz 2
D-50676 Köln
Fon +49-221-201 890
Fax +49-221-201 8917
dilger@khm.de

Ein Blick genügt, und ich sag dir, wer du bist - davon ist die 17-jährige Nathalie überzeugt. Mit ihrer selbstbewussten Art kommt Nathalie beim Warten auf die letzte U-Bahn mit dem älteren Wollie ins Gespräch. Zwischen den beiden entwickelt sich eine zarte Freundschaft. One look, and I tell you who you are - 17-year-old Nathalie is convinced of that. In her self-assured manner, Nathalie starts talking to the much older Wollie while waiting for the last train.



Bio-/Filmografie

geboren 1967 in Köln; 1988-93 Studium der freien Kunst an der Kunstakademie Düsseldorf; 1999-2001 Postgraduierstudium Fernsehen/Film an der KHM Köln; seit 1993 Arbeit als Produktionsassistent, Aufnahmeleiter, Regieassistent und Storyboard-Zeichner bei zahlreichen Spielfilmen; 1992 *Ralf oder die Rache der Gefühle*; 1994 *Sandy Bird - einem Mythos auf der Spur*; 1998 *Madonna ist Löwe*; 1999 *Kaffee x Café; Monte Carlo* (die letzten drei Filme in Zusammenarbeit mit Franz Müller); 2001 *Freitagnacht* (Episodenfilm unter der Leitung von Wolfgang Becker).

Gnome Sweet Gnome

Deutschland 2002
4', 35 mm, Farbe
englisch

ein Film von Teresa Diehm

Musik David Bowie

Produktion Kunsthochschule für Medien Köln

Int. Vertrieb Kunsthochschule für Medien Köln

Ute Dilger
Peter-Welter-Platz 2
D-50676 Köln
Fon +49-221-201 890
Fax +49-221-201 8917
dilger@khm.de

Schon mal einen Gnom am Bein kleben gehabt? Und was tun, wenn sich das Problem verdoppelt? Denn ein Gnom kommt selten allein ... Have you ever tried to get rid of a gnome? And what would you do, if the problem doubles? But as we all know: The one who laughs last, laughs best ...



Biografie

geboren 1971 in Mühlacker; 1996-2002 Studium an der KHM Köln; 1999/2000 Austausch am Arts Institute at Bournemouth, England; seit 2002 Tätigkeit als freie Animatorin, Set- und Characterdesignerin für Zeichentrick- und 3-D-Computeranimationen bei verschiedenen Fernsehproduktionen.

Heim The Home

Deutschland 2002
19', 35 mm, Farbe
deutsch

Regie Matthias Schellenberg
Drehbuch Peter Bösenberg
Schnitt Sandra Trostel
Kamera Istvan Imreh
Darsteller Shenja Lacher, Karin Nennemann, Armin Dallapiccola, Sybille Schedwil, Axel Werner u. a.
Produktion Kunsthochschule für Medien Köln
Int. Vertrieb Kunsthochschule für Medien Köln
Ute Dilger
Peter-Welter-Platz 2
D-50676 Köln
Fon +49-221-201 890
Fax +49-221-201 8917
dilger@khm.de

Heim erzählt die Geschichte von Moritz, der in einem Heim aufgewachsen ist und dieses plötzlich und unfreiwillig verlassen muss. Da er noch nie alleine "draußen" war, bleibt er zunächst einfach vor dem Heim stehen, was nicht nur die anderen Heimbewohner, sondern auch die Heimleitung irritiert. *Heim* tells the story of Moritz who has grown up in a children's home and is suddenly faced with having to leave. As he has never been "outside" on his own he decides to stay outside of the building for a while which irritates both the other children and the director of the institution.



Bio-/Filmografie
geboren 1967 in Konstanz; 1991-95 Architekturstudium in Aachen; seit 1997 Studium an der KHM Köln; 1995-98 Gründung von "E", Agentur für Multi Media Design; zahlreiche Projekte und Ausstellungen international; seit 1999 freier Cutter beim WDR, Köln; 1998 *BMB Theme: Liège*; 1998/99 *Fotoherzblut*; 1999 *Die Unruhe: Ein Kuß für Hanna*; 2000 *Fight Me*; 2001 *Die Tasche* (in Oberhausen 2001).

Ich und das Universum Me, Myself and the Universe

Deutschland 2003
14', 35mm, Farbe
deutsch

Regie, Kamera Hajo Schomerus
Schnitt Dora Vajda
Musik Geeta Dutt
Darsteller Sabine Fortwängler, Volker Kratz, Norbert Buhl, Fritz Waffenschmidt
Produktion Fachhochschule Dortmund, Busse und Halberschmidt Filmproduktion
Colonia Media Label 131
Max-Ophüls-Platz 2
D-44139 Dortmund
Fon +49-231-911 2422
Fax +49-231-911 2415
<http://www.fh-dortmund.de>
Int. Vertrieb Busse und Halberschmidt Filmproduktion
Kurze Str. 2
D-40213 Düsseldorf
Fon +49-211-862 8598
email buhafilm@web.de

Eine klassische Tragödie: der Konflikt des Einzelnen mit sich und dem großen komplexen Gefüge des Universums. Eine Stewardess und die Sitzreihen in der Flugzeugkabine, ein riesiger Braunkohlebagger, ein Möbelgeschäft an der vielbefahrenen Durchfahrtsstraße und ein kleiner Ausblick auf das Jenseits. A classical tragedy: the individual's struggle with the self and the complex structure of the universe. An incessant battle with aircraft seats, an arduous day in a humongous excavator in an open-cast coal mine. The pursuit of better business for a furniture showroom on a city's heavy-traffic artery. In the end, there is a glimpse of the hereafter. At last.



Biografie
geboren 1970 in Hannover; Diplomstudium an der Fachhochschule Dortmund; einjähriger Studienaufenthalt in Japan; Auslandsstudium am Film and Television Institute of India und am Anthology Film Archive New York; Tätigkeit als Kameramann bei zahlreichen Filmen.

Der Breite Weg The Broad Way

Deutschland 2001
30', 35 mm, Farbe und s/w
Sprache

Regie, Schnitt Britta von Heintze
Drehbuch Britta von Heintze, Grischa Schaufuß
Musik Reznicek
Kamera Grischa Schaufuß
Produktion Fachhochschule Dortmund, Schaufuß und Heintze Filmproduktion
Max-Ophüls-Platz 2
D-44139 Dortmund
Fon +49-231-911 2422
Fax +49-231-911 2415
<http://www.fh-dortmund.de>
Int. Vertrieb Grischa Schaufuß
Thaerstr. 44
D-10249 Berlin
Fon, Fax +49-30-420 884 13
E-Mail gschaufuss@aol.com

Der Breite Weg ist eine der Hauptstraßen im Stadtzentrum Magdeburgs. Der "Nordabschnitt" des Breiten Weges wurde in den 60er-Jahren zum modernen, sozialistischen Wohn- und Einkaufszentrum Magdeburgs aufgebaut. Heute, nach der deutschen Wiedervereinigung, ist der Nordabschnitt ein verwaister Ort im Herzen des Magdeburger Stadtzentrums. *Der Breite Weg* is one of the main streets in Magdeburg city. In the 1960s the north section of "Breiter Weg" was re-constructed in a modern (communist) architecture. After the german reunification the north section has become an abandoned area.



Biografie
geboren 1970 in Magdeburg; 1999 Diplom im Fach Ausstattungs-Design an der Hochschule für Gestaltung Hamburg; 2003 Diplom im Fach Regie an der Hochschule für bildende Künste Hamburg; diverse Arbeiten als freie Künstlerin im Bereich Videokunst.

Lock Picking

Deutschland 2002
15'30", 35 mm, Farbe
deutsch

Regie, Drehbuch Scott Kirby
Schnitt Darius Simaifar
Musik Zack Settel
Kamera Timm Lange
Darsteller Camilla Renschke, Rainer Ewerriem, Alexander Wipprecht
Produktion Fachhochschule Dortmund, Timm Lange
Colonia Media Label 131
Max-Ophüls-Platz 2
D-44139 Dortmund
Fon +49-231-911 2422
Fax +49-231-911 2415
<http://www.fh-dortmund.de>

Eine junge Frau trifft auf einen Entfesselungskünstler, der ihr hilft ihre versteckten Talente als Fassadenkletterin und Bäckerin des verführerischsten Gebäcks zu entdecken. A young woman meets an escape artist who helps her to discover her hidden talents as a cat bugler and baker of the finest pastry.



Bio-/Filmografie
geboren 1962 in Detroit, USA; 1980-84 Studium an der UCLA Film School; 1986 Umzug nach Berlin; arbeitete als Regieassistent u. a. mit Wim Wenders, Caroline Link und Wolfgang Becker; 1980 *Walls*; 1983 *Shatter*; 1984 *Off Spring*; 1990 *Children of the Cold War*; *Lunchtime on the Lusitania*.

Bester Nordischer Film, Nordisk Panorama in Oulu 2002; Bester Kurzfilm und Gewinner des Publikumspreises, Göteborg Film Festival 2002

Malcom

Schweden 2002
18', 35 mm, Farbe
schwedisch mit engl. Untertiteln

Regie, Kamera Baker Karim
Drehbuch Alexander Karim
Schnitt Michal Leszczykowski
Musik Nathan Larson
Produktion Memfis Film AB
Lars Jönsson
Int. Vertrieb Swedish Film Institute
Ulla Aspögren
PO Box 27126
S-10252 Stockholm
Fon +46-8-665 1100
Fax +46-8-666 3698
E-Mail ulla.aspögren@sfi.se

Malcom wohnt in einer Pension, treibt sich auf der Straße herum und hält sich mit dem Verkauf von Überschussware über Wasser. Er hat den Kontakt zu seinem Sohn verloren, ist einsam und apathisch. Doch dann erhält er eine Einladung zur Geburtstagsparty seines Sohnes. Malcom lives in a common lodging house, roaming the streets and managing to get along by selling surplus stock products. He has lost touch with his son and is lonely and apathetic. Then one day he receives an invitation to his son's birthday party.



Goldene Palme, Festival International du Film Cannes 2002; Bestes Drama, "Golden Orange" Film Festival in Antalya, Türkei 2002

Eső után After Rain Nach Regen

Ungarn 2002
4', 35 mm, Farbe
ohne Text

ein Film von Péter Mészáros
Produktion Magikon Film Gyártó
Péter Mészáros
E-Mail magikon@freemail.hu
Int. Vertrieb Magyar Filmunió
Enikő Kiss
Városligeti fasor 38
H-1068 Budapest
Fon +36-1-351 7760
Fax +36-1-352 6734
E-Mail eniko.kiss@filmunio.hu

Die Geschichte einer Flucht und einer traurigen Rückkehr. A story about an escape and a sad return.



Gattopardo di domani d'Argento, Kodak Preis für den besten Kurzfilm, 55. Internationales Filmfestival von Locarno 2002; "Tralci di Trevignano" Preis für den besten Kurzfilm, 4. La Cittadella del Corto, Trevignano 2002; Nachwuchspreis Suisse/SSA, 37. Solothurner Filmtage 2002

Swapped Getauscht

Schweiz 2001
10', 35 mm, Farbe
englisch mit dt./frz. Untertiteln

Regie Pierre Monnard
Drehbuch Pierre Monnard, Jarran Bragg
Schnitt Thomas Urbye
Musik Philipp Schweidler
Kamera Jarran Bragg
Darsteller Nathan Potter, Staegg Mills
Produktion Pierre Monnard
Int. Vertrieb Pierre Monnard
Le Tilleul 6
CH-1618 Châtel-St-Denis
Fon +41-79-448 7044
Fax +41-21-948 9043
E-Mail pierremonnard@mysunrise.ch

William bekommt ein gutes Angebot: Er tauscht zwei Goldfische gegen seinen Vater. Seine Mutter ist nicht begeistert und schickt ihn und seine kleine Schwester Marge los, ihren Vater wieder einzutauschen, was schwieriger ist, als man denkt. William gets a good deal: he exchanges two goldfish for his father. His mother isn't exactly pleased. She sends him off with his little sister Marge to get their father back. But this exchange proves to be more difficult than they thought.



Goldener Bär, Berlinale 2003; Bester Kurzfilm, 5. Festival des Slowenischen Films in Portorož

(A)torzija (A)torsion

Slowenien 2002
15', 35 mm, Farbe
bosnisch mit engl. Untertiteln

Regie Stefan Arsenijević
Drehbuch Abdulah Sidran
Schnitt Janez Bricelj
Musik Vinci Vogue Anžlovar, Žare Princič
Kamera Vilko Filač
Darsteller Davor Janjić, Amir Glamočak, Emina Muftić u. a.
Produktion Studio Arkadena d.o.o.
Brodišče 23
SLO-1236 Trzin
Fon +386-1-562 1627
Fax +386-1-562 1628
E-Mail arkadena@arkadena.si
Int. Vertrieb Slovenian Film Fund
Miklošičeva 38
SLO-1000 Ljubljana
Fon +386-1-431 3175
Fax +386-1-430 6250
E-Mail tanika.sajatovic@film-skad.si

Während der von 1992 bis 1995 andauernden dreieinhalbjährigen Belagerung von Sarajewo war die einzige Verbindung der einfachen Leute zur Außenwelt ein Tunnel, den sie unterhalb der Startbahn des Flughafens gegraben hatten. Sie nannten ihn "den Tunnel", aber er ähnelte mehr einem Abwasserkanal - gut genug für Tiere, aber nicht für Menschen. Könnte dieser Tunnel reden, hätte er Tausende von traurigen Geschichten zu erzählen. During the three and a half years siege of Sarajevo from 1992 to 1995, the only connection of Sarajevo's ordinary people with the outside world was a tunnel which they secretly dug out under the runway of Sarajevo airport. People called it "the tunnel", but it looked more like an underground gutter - fitting for animals, not for humans. If this tunnel could speak, it could tell thousands of sad stories.



Großer Preis des Tampere International Short Film Festival 2003

The Projectionist Der Vorführer

Australien 2002
15', 35 mm, Farbe
ohne Text

Regie, Drehbuch, Schnitt Michael Bates
Musik Sergei Rachmaninov
Kamera Anthony Jennings
Darsteller Russell Garbutt
Produktion Much Ado Pty Ltd
Int. Vertrieb Much Ado Pty Ltd
Anna Messariti
PO Box 93
AUS-Randwick NSW 2031
Fon +61-2-932 676 15
Fax +61-2-926 484 49
E-Mail muchado@dragon.net.au

Ein Filmvorführer verlässt das alte, leere Kino, in dem er viele Jahre gearbeitet hat. Gerade hat er seinen letzten Film vorgeführt. Als er durch die dunklen Straßen der Stadt geht, hat er plötzlich eine gespenstische Erscheinung: Bilder aus seiner Vergangenheit werden auf leere Mauern und Fenster projiziert. A projectionist leaves the old, empty cinema where he has worked for many years. He has just projected his last film. As he passes through darkened city laneways, we witness a gallery of ghostly visions: projections seemingly from his past life; spectres of loved ones and visions cast upon walls and empty windows.



Grand Prix und Prix de la Jeunesse des Festival du court métrage Clermont-Ferrand 2003

De beste går først United We Stand Gemeinsam sind wir stark

Norwegen 2002
9', 35 mm, Farbe
norwegisch mit engl. Untertiteln

Regie Hans Petter Moland
Drehbuch Erlend Loe
Schnitt Sophie Hesselberg
Kamera Gaute Gunnari
Darsteller Ole Jørgen Nilsen, Trond Høvik, Elin Sogn
Produktion Motlys AS
Int. Vertrieb Norwegian Film Institute
Toril Simonsen
PO Box 482 Sentrum
N-0105 Oslo
Fon +47-22-474 500
E-Mail torils@nfi.no
<http://www.nfi.no>

Acht "Oldtimer" treffen auf eine Frau, die im Sumpf stecken geblieben ist. Dieser Kurzfilm wurde von der norwegischen Arbeiterpartei inspiriert und ist Teil eines Spielfilms mit dem Titel *Most People Live in China*. Eight "old-timers" come across a young woman stuck in a swamp. A short film inspired by the Arbeiderpartiet (the Labour Party), and a part of the feature film *Most People Live in China*.



Kurzfilmpreis der Jury des Sundance Film Festival 2003; Publikumspreis des ResFest 2002 in San Francisco

Terminal Bar

USA 2002
22', DVCAM/NTSC, Farbe
englisch

Regie, Schnitt, Animation Stefan Jan Nadelman
Musik Dick Zved, Steve Rossiter, Michael Reid
Kamera Sheldon Nadelman
Produktion Stefan Jan Nadelman
Int. Vertrieb Stefan Jan Nadelman
Sterling 327
USA-Brooklyn 11238 NY
Fon +1-718-638 3393
E-Mail stefan@inch.com
<http://www.touristpictures.com>

Terminal Bar ist eine Foto-Doku über eine der heruntergekommensten, verdrecktesten Bars im Manhattan der 70er-Jahre. *Terminal Bar* is a photo-driven documentary of one of the grittiest, filthiest bars in Manhattan during the 1970s.



2. Produzententag der Internationalen Kurzfilmstage: Ist HD erwachsen geworden?

2. Producers' Day at the International Shortfilm Festival Oberhausen: Has HD Grown Up?

Immer mehr ProduzentInnen und RegisseurInnen beschäftigen sich mit der Frage "24p-HDCAM Video oder 35 mm?", bevor sie in Produktion gehen. Die Frage, ob Film oder Video, ist nicht neu, durch die Einführung von HDCAM hat sie jedoch eine neue Dringlichkeit erlangt. Es scheint so, als könne man nun endlich beides haben: Filmlook sowie die beinahe makellose Kinokopie auf der einen und Drehverhältnis und Produktionsaufwand eines Video-Drehs auf der anderen Seite. Ist die Zukunft des Filmemachens wirklich ganz und gar rosarot?

Hält die neue Technologie, was sie verspricht? Was kann HDCAM wirklich? Wo liegen die Grenzen des Materials, welche Vorteile bieten sich im Vergleich zum herkömmlichen Filmmaterial?

Mit dem diesjährigen Produzententag wollen wir nicht die Diskussion analog vs. digital neu aufleben lassen, sondern den Entwicklungsstand zusammenfassen, vorhandene Möglichkeiten aufzeigen und Kriterien finden, die die Wahl des jeweils geeigneten Workflows erlauben. Techniker, Wissenschaftler, Produzenten und Filmemacher werden von ihren Erfahrungen berichten, die Technologie selbst sowie einzelne Filmprojekte vorstellen und darlegen, welche ästhetischen und produktionstechnischen Parameter zur Formatentscheidung geführt haben. Anhand der Ergebnisse, den Film- und Videobeispielen, kann jede/r für sich beurteilen, ob das Medium den Ansprüchen des Publikums bereits gewachsen ist, ob die ästhetische und emotionale Vielschichtigkeit des Kinos im HD-Format erhalten bleibt.

Einführung

Benedikt Wiedenmann, Filmproduzent, Krausser & Ko, München

Benedikt Wiedenmann ist bei der TaurusMediaTechnik in den Bereichen der Produktion und Postproduktion tätig, arbeitet als freier Filmproduzent und ist an der Konzeption und Umsetzung von Pilot- und Testprojekten mit Hauptfokus auf digitale Technologien beteiligt.

Digital Imaging am Set

Hendrik Vogt, Band Pro, München

Hendrik Vogt stellt die Kameratechnik anhand der Sony HD 900 vor und berichtet von seinen Erfahrungen in den letzten zwei Jahren in Deutschland und den USA. Was verändert sich am Set, wenn das Herzstück der Kamera nicht mehr aus Optik und Mechanik besteht, sondern aus einem Computer? Entwickelt sich das neue Berufsbild eines Programmierers, der den Kameraassistenten ersetzt? Und wie zuverlässig sind die "Settings", die über die Qualität der Masterbänder entscheiden?

Postproduction Workflow am Beispiel des Avid DS-HD

Günter Fritz, Avid, Hallberg-Moos

Avid Technology liefert als Marktführer für nonlineares Editing anerkannte Standards und innovative Lösungen für die Bereiche Film, Video, Audio, 3D- und 2D-Animation, Special Effects, Streaming Media und Media Netzwerke (Shared Storage).

Interaktive Zukunft und digitale Archive

Andrea Windisch, Leiterin des ZDFdokukanals, Mainz

Welche Formate wollen die Sender? Wann wird HD zum Sendeformat? Welche anderen digitalen Formate werden von den Sendern getestet und eingesetzt? Besteht die Zukunft des Fernsehen in der Festplattenkamera - einem 'Fernsehen ohne Bänder'? Auch die Frage der digitalen Speichermedien wird immer dringlicher: D5 oder Voodoo? Festplatten oder doch die DV-CAM-Kassetten, auf denen das ZDF-Archiv derzeit angelegt wird?

Aufnahmen mit Film oder Digital Video - informiert wählen

Dr. Hans Kiening, Arri Image Analysis, München

Als Referenzfilm wird *Circle of Love* gezeigt. Dem Drehbuch für diesen Film lag ein Anforderungskatalog an das Material zugrunde. Auflösung, Lichtin-

More and more producers and directors are confronted with the choice between HD-CAM digital video and 35 mm film stock before they shoot the next movie. The problem of having to choose between film and video is not a new one, however, it has gained a certain urgency since HD-CAM has been successfully introduced to the market. It seems as if, finally, one can have it all: film look and a nearly faultless print on the one hand; shooting ration and production cost of a video shoot on the other. Is the future of filmmaking all rosy?

Will the new technology deliver its promises? What are the possibilities of HDCAM after all? What are the limitations of the format, which advantages are gained in comparison with traditional film stock?

This year's Producers' Day will not resurrect the old discussion of analogue versus digital, but report on the latest state of technological development, introduce the possibilities and search for the criteria, which enable the producer to decide for an appropriate workflow. Technicians, scientists, producers and filmmakers report their experiences, introduce the technology they chose for their projects and explain which aesthetic and technical parameters have influenced their decision for the format. The examples of film and video screened during the day will enable every attendant to judge for him/herself on the medium, whether or not it will live up to the expectations of the audience, and whether the aesthetic and emotional intensity of the cinema will be preserved.

Introduction

Benedikt Wiedenmann, film producer, Krausser & Ko, Munich

Benedikt Wiedenmann works at Taurus Media Technology in the depts. of production and postproduction. He also works as an independent film producer and participated in development and production of pilots and sample projects focusing on digital technology.

Digital Imaging on set

Hendrik Vogt, Band Pro, Munich

Hendrik Vogt introduces the camera technology, using the Sony HD 900, and reports the experiences he collected over the last two years in Germany and the US. What happens on set when the heart of the camera consists not any longer of optical and mechanic devices, but of a computer? Will there be a new job description: programmer instead of camera assistant? And just how reliable are the "settings" which determine the quality of the master tape?

Post Production Workflow with Avid DS-HD

Günter Fritz, Avid, Hallberg-Moos

Avid Technology provides non linear editing suites of professional standard, as well as innovative solutions for the areas of film, video, audio, 3D- and 2D-animation, special effects, streaming media and media networking (shared storage).

Interactive Future and Digital Archive

Andrea Windisch, Head of the ZDF documentary channel, Mainz

Which formats will be broadcast standard? When will HD be defined as broadcast standard? Which other digital formats are tested and employed by the TV-stations? Will the future of TV be marked by hard disc cameras - a 'TV Without Tape'? The question of storage media gains more urgency: D5 or Voodoo? Hard disc or DV-CAM tape, the current standard of the ZDF archive?

The Choice between Film and Digital Video

Dr. Hans Kiening, Arri Image Analysis, Munich

The film *Circle of Love* will be screened for technical reference. The script for the film is based on a catalogue of requirements of what the

intensität und Tiefenschärfe, aber auch die subjektive Wahrnehmung – das waren die Kriterien, nach denen 16 mm, 35 mm, 65 mm und 24p-HDCAM in diesem Kurzfilm getestet wurden. Die Ergebnisse können in den verschiedenen Ausbelichtungen demonstriert, verglichen und beurteilt werden.

Subjektive Wahrnehmung im Kino

Dr. Jens Faber, Heinrich Hertz Institut, Berlin

Welche Faktoren bestimmen die subjektive Wahrnehmung im Kino? Welche Auswirkungen hat der Formatwechsel auf die emotionale Wirkung der jeweiligen Arbeit? In einer Studie hat das Heinrich Hertz Institut untersucht, ob und wie das Testpublikum auf die Unterschiede zwischen Film- und Videoausbelichtungen reagiert.

Kalkulieren mit HD

Martin Kegel und Arndt Podevin, Produktionsmanager

Was verändert sich, was bleibt gleich und in welchen Bereichen besteht die akute Gefahr der Kostenexplosion? Gerade wenn eine Technologie wie HD noch in den Kinderschuhen steckt, gehen die Produktionen das Risiko unvorhergesehener Mehrkosten ein. Welche Sicherheitsmargen (in Geld, aber vor allem auch: Zeit!) sollte man einkalkulieren, um heil durch die gesamte HD-Strecke zu kommen?

Filmausschnitte und anschließende Diskussion mit den Filmteams

Russian Ark

Russland/Deutschland 2002
96', Spielfilm

Regie Alexander Sokurov

Kamera/Steadicam-Operator Tilman Büttner

Produktion Andrei Deryabin (The Hermitage Bridge Studio); Jens Meuer, Karsten Stotter (Egoli Tossell Film); Ko-Produzent: Kopp Film, Berlin

Russian Ark ist der erste Kinofilm, der in einer vollkommen ununterbrochenen Einstellung gedreht wurde. Dafür versammelten sich in den prunkvoll ausgestatteten Räumen der Eremitage in St. Petersburg über 2.000 Schauspieler und Statisten in historischen Originalkostümen, drei Orchester und ein Ballett. Der Kameramann Tilman Büttner und Vertreter der Produktion werden nicht nur über die Erfahrungen während der Dreharbeiten sprechen, sondern auch darüber, ob die Zukunft des Kinos nicht auf der Festplatte zu suchen ist – womit sich die digitale Produktionskette von der Aufnahme über die Postproduktion bis zum Abspielen schließen würde.

Anwesend: Tilman Büttner, Katrin Ritter

Seit 1991 ist Tilman Büttner freier Kameramann und Steadicam-Operator.

Er ist Mitbegründer und Gesellschafter der Kopp Film GmbH.

Katrin Ritter ist PR- und Marketingleiterin bei Kopp Film.

Die große Stille

Deutschland 2003
ca. 100', Dokumentarfilm

Regie/Kamera Philip Gröning

Für *Die große Stille* drehte Philip Gröning insgesamt vier Monate in einem Karthäuserkloster in Frankreich – allein. Er wird über seine Erfahrungen bei der Arbeit mit HD unter extremen Bedingungen berichten. Und was ihn dazu veranlasste, bestimmte Sequenzen auf 35 mm und Super 8 zu drehen.

Anwesend: Philip Gröning

Philip Gröning arbeitet seit 1992 als Regisseur, Produzent und Autor und ist seit 2001 Lehrbeauftragter an der Filmakademie Baden-Württemberg.

Zusammen

Deutschland 2003
14', Imagefilm

Regie Alice Agneskirchner

Kamera Anthony Dod Mantle

Produktion produktion 2 | schöne filme

Postproduktionssupervisor Cornelis Harder

footage has to deliver in terms of resolution, intensity and depth of field. But also subjective perception was one of the test criteria when the film was shot on 16 mm, 35 mm, 65 mm and 24p-HDCAM. The result can be compared and judged on film transfer.

Subjective Perception in the Movie Theatre

Dr. Jens Faber, Heinrich Hertz Institute, Berlin

Which factors determine subjective perception in the cinema? How does the choice of format influence the emotional impact of the respective work? The Heinrich Hertz Institute has studied the reaction of audiences to the different film and video projections.

Budgeting with HD

Martin Kegel and Arndt Podevin, production management

What's new and where are the danger zones of run-away cost explosion? Whenever technology is newly introduced to the market, production companies run the risk of unforeseen costs. Which additional funds (time and money) should be included in the planning?

Film Excerpts and Discussion with Film Teams

Russian Ark is the first cinema movie consisting of one uninterrupted shot. The exquisitely furnished rooms of the Eremitage in St. Petersburg served as location for 2,000 actors and extras in historical costume, three orchestras and a ballet. The cameraman Tilman Büttner and representatives of the production will not only report on their experiences during the shooting but also about the future of the cinema on hard disc – closing the circle from recording, via post production to screening.

Guest lecturers: Tilman Büttner, Katrin Ritter

Tilman Büttner works as a freelance cameraman and steadicam-operator. He is co-founder and partner of Kopp Film GmbH.

Katrin Ritter is in charge of public relation and marketing for Kopp Film.

Philip Gröning shot this film alone. He spent four month in a Carthusian monastery and will report about the extreme experiences and why he decided to shoot certain sequences on 35 mm and Super 8.

Guest: Philip Gröning

Philip Gröning works as director/producer and writer since 1992. Since 2001 he works as a lecturer for directing at the Film Academy Baden-Württemberg.

Zusammen ist ein Imagefilm im Doku-Soap-Format, der auf unterhaltsame und informative Weise der Frage nachgeht, wie bei VW Autos produziert werden und wer eigentlich die Menschen sind, die sie herstellen. Er ist konzipiert für die 70-mm-Projektion im Kuppelkino der Volkswagen Autostadt. Das Team wird über die besonderen Umstände des Projekts und ihre Erfahrungen mit HD beim Pitching, bei der Kalkulation, am Drehort und während der Postproduktion sprechen.

Anwesend: Alice Agneskirchner, Jörg Schulze

Alice Agneskirchner arbeitet seit 1994 als freie Autorin und Regisseurin und hat zahlreiche Dokumentarfilme für Kino und Fernsehen realisiert.

Jörg Schulze leitet seit 1999 "produktion 2 | schöne filme" zusammen mit Michael Dörfler.

Together is an image film with formal elements of a docu-soap, which tries to investigate how cars are produced at VW and who are the people who do it. It is conceived for a 70 mm projection at Volkswagen Autostadt. The team will talk about the experiences during pitching, budgeting, on set and during post-production.

Guests: Alice Agneskirchner, Jörg Schulze

Alice Agneskirchner works as a freelance director and writer since 1994 and has made a number of documentaries for cinema and television.

Jörg Schulze heads 'produktion 2 | schöne filme' since 1999, together with Michael Dörfler.

Vakuum

Deutschland 2003
54', Science Fiction

Regie/Buch Thomas Gramp

Kamera Michael Gsell

Produktion/Buch Cosima Lange

Visual Effects Dominique Schuchmann

Vakuum ist ein Abschlussprojekt der Bereiche Regie, Produktion und Filmmusik an der Filmakademie Baden-Württemberg. Die 'gläserne Welt' der Zukunft wurde mit einem aufwändigen FX-Konzept hergestellt, was im Zentrum der Diskussion über diesen Film stehen wird.

Anwesend: Cosima Lange

Cosima Lange, deren Abschlussfilm im Bereich Produktion *Vakuum* ist, arbeitet als freie Produktionsleiterin, Herstellungsleiterin und Producerin.

Vakuum is a graduation film for the departments direction, production and film music at the Film Academy of Baden-Württemberg. The 'opaque world' of the future was created supported by sophisticated special effects software, which will be at the centre of the debate about this film.

Guest: Cosima Lange

Cosima Lange graduates as producer with this film and works as freelance production manager, executive producer and producer.

Das Tagungsprogramm wird ergänzt durch ein Kurzfilmprogramm aus aktuellen HD-Produktionen.

The agenda will be completed by a short film program with current HD films.

Workshop Kurzfilm International Workshop Short Film International

Im Rahmen der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen veranstalten das Medienzentrum Oberhausen, das Medienzentrum Rheinland/Landes- und Stadtbildstelle und die Landesarbeitsgemeinschaft für lokale Medienarbeit/Sektion Jugend und Film eine bundesweite Tagung für Pädagogen, bei der Filme aus dem aktuellen Programm der Kurzfilmtage vorgestellt und auf ihre Relevanz im Hinblick auf die Bildungsarbeit diskutiert werden. Neben den Filmemachern aus aller Welt, LehrerInnen aller Fachrichtungen und Schulstufen nehmen auch Vertreter diverser Filmverlage teil, die über den Ankauf von Filmen für die Bildungsarbeit entscheiden.

In the framework of the International Short Film Festival Oberhausen, the Media centre of the city of Oberhausen, the Medienzentrum Rheinland/Landes- und Stadtbildstelle and the Landesarbeitsgemeinschaft für lokale Medienarbeit/section youth and film are holding a nationwide conference for pedagogues. Films from this year's program of the festival will be presented and discussed with regard to their relevance for education. In addition to international filmmakers, teachers of all subjects and levels, representatives of various film distributors will participate and decide on the purchase of films for educational purposes.

Programmänderungen vorbehalten.

Changes of program reserved.

Organisation:

Götz Trautmann, Medienzentrum Oberhausen
Hermann-Albertz-Str. 110
D-46045 Oberhausen
Fon +49-208-201 222/223
Fax +49-208-201 223
E-mail: trautmann@medienzentrum-oberhausen.de
Fon (privat) +49-208-672 548
E-mail: goetz.trautmann@t-online.de

Lucena

Ana Luísa Figueira, Kuba 2003

Foreigners

Kyo Sup Song, Großbritannien 2002

Managua Rap

Anna-Maria Kantarius, Dänemark 2002

**Club der schönen Mütter
(Fehlfarben)**

Mathias Vielsäcker, Christoph Mangler, Deutschland 2002

Betty Ford (Alter ego)

Husain Berger Klöforn, Deutschland 2002

**Linkup feat. K-Ross
(Phoneheads)**

Markus Bader, Deutschland 2002

Mein Sein (Virginia Jetzt!)

Benjamin Quabeck, Deutschland 2002

Love Supreme (Turntablerocker)

Zoran Bihac, Deutschland 2002

Kyz urlau

Erlan Nurmuhambetov, Kasachstan 2002

Conversation de salon

Danielle Arbid, Frankreich 2002

Black Spring

Benoit Dervaux, Frankreich/Belgien/Luxemburg 2002

Neulich 3

Jochen Kuhn, Deutschland 2002

Ma maman

Iao Lethem, Belgien 2002

Train train Medina

Mohamadou N'Doye, Belgien 2001

Si y'en a qu'ça dérange?!

Fanny Jean-Noël, Frankreich 2003

Namuamitabul

Kwan-Ho Park, Südkorea 2002

De olifant en de slak

Christa Moesker, Niederlande 2002

Un peu beaucoup

Marie Kreutzer, Österreich 2002

Angry Kid: Piss

Darren Walsh, Großbritannien 2002

Nazad naprijed

Jasmila Zbanich, Bosnien-Herzegowina 2002

Anolit

Stefan Faldbakken, Norwegen 2002

Integration

Siegfried Koepf, Deutschland 2002

À margem da imagem

Evaldo Mocarzel, Brasilien 2002

Lift

Marc Isaacs, Großbritannien 2001

Auf historischer Mission

Andreas Hell, Deutschland 2002

Saturday Night Frayeur

Nathalie Serrault, Frankreich 2002

She'elot shel poel met

Aya Somech, Israel 2002

The World Turned Upside Down

Jayne Parker, Großbritannien 2001

A Day Out With Gordy

Danika Kohler, USA 2001

Uit/Zicht

Jan Ketelaars, Paul van den Wildenberg, Niederlande 2002

Paralleluniversen

Carolin Schmitz, Heike Mutter, Deutschland 2002

Poetry Clips 2002: Drogen

Wolfgang Hoge Kamp, Rolf S. Wolkenstein, Deutschland 2002

Wallace and Gromit: The Snoozatron

Christopher Sadler, Loyd Price, Großbritannien 2002

In utero

Ila Bëka, Frankreich/Italien 2002

Pieni elokuva sisaruussuhteista

Pia Andell, Finnland 2001

Un hombre feliz

Carlos A. Morelli, Uruguay 2002

In This World (Moby)

Stylewar, Schweden 2002

Leaving Home (International Pony)

Zoran Bihac, Deutschland 2002

Black Milk (Knut & Silvy)

Max Philipp Schmid, Beat Brogle, Schweiz 2002

**Dead Leaves and the Dirty Ground
(The White Stripes)**

Michel Gondry, Frankreich 2002

The Test (Chemical Brothers)

Dom & Nic, Großbritannien 2002

Baby's Got a Temper (The Prodigy)

Traktor, Großbritannien 2002

Shoot the Dog (George Michael)

Giles Pilbrow, Tim Searle, Georgia Pritchett, Großbritannien 2002

Register

Indexes



Originaltitel

Original Title

00:00:15:00 25
15 57, 128
1933 130
200 Dirhams 59
31/75 Asyl 131

A³ - Apatija, Aids in Antarc-
ca/Zgodba o metulju II. . . 187
À margem da imagem. 24
"a richtige yoach" 27
A través de las ruinas. 196
Al-Makan 85
Amor de Lohn. 32
Anders Artig 71
Angry Kid: Piss. 56
Angry Kid: Swollen. 24
Anolit 24
Antonijevo razbijeno ogledalo 163
Archive Project 92
Året gjennom Børfjord. 98
as i went out one morning 113
(A)torzija 201
Au Japon. Fabrication
de getas 121
Auf historischer Mission 48
Auto Center Drive 46

Baby's Got a Temper
(The Prodigy) 152
Baltazar 195
Banco 71
Belly Dance 44
Betty Ford (Alter ego) . . 73, 148
Bilokacija 189
Black Milk (Knut & Silvy) . . 153
Black Spring 21
Blok 131
Borscht Folge 25:
Die geheimen Rituale
der Neuköllner 51
Box 99
Breakaway (DJ Mehdi) 74
Breite Weg, Der 199
Broken H-h-hea-egg 109

(Calcutta) GO 131
California 46
Celebration 68
Chartham Court 91
Cinema. 121
Club der schönen Mütter
(Fehlfarben) 73, 148
Color of Love, The. 109
combat, Le. 60
Conversation de salon 21
Cousin 71
Cover Girl:
A Gift from God 129
Cows. 22
Crofton Road SE 5 119
Cyber Palestine 85

Dag dat ik besloot Nina
te zijn, De. 72
Dansa med dvärgar 26
Day Out With Gordy, A. 32
De beste går først 201
Dead Leaves and the Dirty
Ground (The White Stripes). 153
Def 68
dérive, La 87
Deutschlandreise 1 & 2. 97
devenir de las piedras, El . . . 196
Diplomate à la tomate 122
Dole plotovi 162
Domovina 79
Dortoka uhartea. 45
Dos hermanos 29, 86
Dreaming 163
Duell 181

Eating for Two. 28
Eci, pec, pec 161
El-Zanzoun 83
Elsewhere 119
Enahoum kanoo honna 84
Energy Lithuania. 103
enfant de la Ciotat, L' 79
Envelope: Affectionately 44
Esó után. 200
étrainte, L' 34
Europäischer Hof (Klaus
Kotai/Daniel Pflumm). . . . 154
Evighetens Campingplass . . . 33
Exit. 39
Exposed 120

Far West 65
Feizhou Laowai. 80
Ferment 120
Film Gaudí. 195
Flipper 181
Flood 64
Fly Cherry. 72
Foreigners 37
Först var det mörkt. 70
fourmis de ma grand-mère, Les. 63
Franziska 132
From Far Away. 66
Frozen War. 89
Frühstück in Rom 180
Funky Squaredance (Phoenix) . 153

Galaxis 180
galets, Les 61, 68
Gelée précoce 72
Gfrasta. 68
globo rojo, El 112
Glosa 28
Glow in the Dark
(January-June) 31
Gnome Sweet Gnome 198
Gömd 59
Grethe Grimrian. 70
Grim 99
große jiddische Liebe, Die . . . 25

größte Rekord aller
Zeiten, Der. 67
guante, El 113
Guerra alle pietre. 47
Hard Day's Night 163
Haus am Meer 182
Heim 199
Heimkehr. Wien 1941/1996 . . 114
Heliografía 194
Helpful Friends, The. 69
Henker Tom 181
Hernals. 99
Heroica 112
Houdinis Hund 56
Hole in the Soul 164
hombre feliz, Un. 30
Honkahonk for Budonkadonk
(Double Horizontal) 152
Human Radio 30
Hurdes, Las. 122
Hurry Hurry 120
Hus 79

I Am a Boyband 26
I Miss Sonja Henie. 162
Ich und das Universum 199
Ilha das Flores 122
In a Waken 38
In This World 73
In utero 36
inocentes, Los 113
Insult to Injury. 23, 62
Integration. 44
Interview with a Housewife . . 84
Invisible Cities 38
Issa le tisserand 121
It Never Was You
(Thomas Brinkmann) 148
It's in Our Hands (Björk). . . . 152
Itsembatsemba, Rwanda un
génocide plus tard. 87
Itsu (Plaid) 154

Jääkarhu soitti kerran
afrikkaan 67
Jane erschießt John, weil er sie
mit Ann betrügt 181
Jäntärpinš. 66
Jealousy. 33
Johnny Panic 109
Jule 50

Kaki 63
Kalkheim 46
Kevin 29
Kis apokrif 37
Kiss on an Empty Stomach. . . 36
Kiva päivä. 69
Kleine Front. 181
Komakino 120
Kolme pukkia 64
Kyz urlau 37

Lá e cá. 80
Labirint 190
Laufender Mann 45
Leaving Home
(International Pony) 73
Leben einer Schildkröte im
Nahen Osten, Das 48
Lettre Anonyme
(Etienne Charry). 154
Letzte Bahn 198
Lift 38
Linkup feat. K-Ross
(Phoneheads). 74, 148
Listless. 32
Little Hands 56, 66
Lock Picking 199
Lonely Boy 27
Lost. 128
Lotte Primaballerina. 71
Love Supreme
(Turntablerocker) 148
Lucena 36
Ludovic: Magic in the Air 69
Ludwig 114
Luna 10 190
Lutning. 66

Ma maman 58
Mae ya nang 128
Malcom. 200
Mallory. 26
Managua Rap 36
Manual 45
marelle, La 30
Mariage Blanc. 79
Market, The 102
Mein Erlöser. 49
Mein Sein
(Virginia Jetzt!) 149
Mémoire ocre. 84
Mens du står utenfor 66
Merle 62
minimal tunesia (agf) 149
Mogłem być człowiekiem . . . 67
More Death Poem. 62
Mozaiku 32
München-Berlin Wanderung . . 98
Murr-gi, Wild Welcome 70
My Elephant 55

Nadeul-yi 31
Naja goes to school 72
Namuaimitabul 63
narrative Film, Der 132
Nazad naprijed 61
Neulich 3 50
No me importa que se
mueran las jirafas 23, 58
No te quiero. 22
Nova domača životinja 162
Nowa książka 100
nuevo día, Un 194
Numéro 4 99

O muhah s tržnice 190
O NOME E O N.I.M. 23
odeur du chien mouillé, L' . . . 63
Ofrenda. 195
Oj, nie moge sie zatrzymac!. . . 98
Olen 25
olifant en de slak, De. 64
One Lokman 60
One Minute Silence 49
One Sister and Many Brothers 164
Os živiljenja 188
Osmjeh 61 162
Otec (Para) 153

Pa Tak 48
Parada. 162
Paralleluniversen. 34, 49
Pasadena Freeway Stills 119
Passagen 79
Paštas an Marcel 44
Pečat. 163
Pedagoška bajka 161
Perpendicular/Vector
(Anti-Pop Consortium). . . . 149
petit théâtre mécanique, Le. . 61
peu beaucoup, Un. 65
Pekelporno 120
Pieni elokuva
sisaruussuhteista 28
Pirouette 59
Plus que deux. 27
Poetry Clips 2002: Drogen . . 50
Poor Leno (Röysköpp) 74
Portret. 28
Postsocializem +
Retroavantgarda + Irwin 188
Premier Amour. 60
Projectionist, The. 201
Prokleti praznik. 161
Protokoll einer Recherche /
Soldaten 88
Pustynja 31

Q 43
Raising a Resister 91
Raumfahrt 98
Real Italian Pizza 130
Red Flag Flies, The. 22
Regarding. 35
Rehy the Fox 37
Requiem pour le xxe siècle. . . 108
Ressonancia. 112
Revolution Will Not Be Televised
(Gil Scott-Heron), The 74, 154
Ron's Story. 109
Room with a View in the Financial
District, A 39

Sans-titre_drames brefs 31
Saturday Night Frayeur 33
Schläfer 47
Schläfer, Die 51
Season Outside, A 115

segundo juego de llvas, El	57	W aiting	102
She'elot shel poel met	34	Wallace and Gromit:	
Shit Skin	104	The Snoozatron	33
Shizukana Ichinichi/ Kanzenban	25	warme qm #3, Der	48
Shoot the Dog (George Michael)	74, 154	Weichei	57
Si y'en a qu'ça dérange?!	60	Wetka	47
Six Days (DJ Shadow)	153	Who Hangs the Laundry? Washing, War and Electricity in Beirut	88
Ski Jumping Pairs	65	Wien 17, Schumanngasse	98
Slikovnica pčelera	161	Wide-eyed	67
Sobre la tierra	112	Window	131
Sommerhitze	50	Woolly Wolf	56
Spacy	119	World Turned Upside Down, The	35
Spielzeug	43	Y a leil ya ein	102
Spin	58	Yhä ylöspäin	69
Spomenicima ne treba verovati	163	Your Turn	68
Spring	198	Z mojega okna	132
Stella	180	Zahrada	115
Što je to radnički savjet	161	Zdravi ljudi za razonodu	115
Sudtopía	113	Zeno Wiriting	22
Swapped	200	Zgodba o metulju I	187
Swing	64	Zwischen jetzt und später	29
T ahawolat	38		
Tehran, saat-e 25	104		
Telega	24		
Templo Cerrado	196		
Tesla (Tarwater)	150		
Test (Chemical Brothers), The	152		
Thriller	35		
To the Happy Few	47		
To Remember	103		
Tornehekken	57		
Train train Medina	62		
Transcentrala	189		
Transitions	46		
Trenutki odločitve	188		
Tenzas y sandalias	26		
Terminal Bar	201		
three minutes out	119		
Today and Tomorrow	91		
Today We Live: A Film of Life in Britain	91		
Tri sestre	189		
Triumph of Fragility	34		
trop petit prince, Le	70		
U it/Zicht	30		
Untitled () (Sigur Rós)	73, 152		
V acances	35		
Vadi-Samvadi	195		
Ventana	195		
Versöhnung, Die	180		
Vesela klasa	164		
Vincent	72		
voltigeurs, Les	70		
Vrohi	27		

Länder Countries

Afghanistan

Cinema 121

Ägypten

Interview with a Housewife .. 84

Tahawolat 38

Albanien

Exit 39

Argentinien

A través de las ruinas 196

Baltazar 195

Cows 22

devenir de las piedras, El ... 196

Film Gaudí 195

globo rojo, El 112

guante, El 113

Heliografía 194

Heroica 112

inocentes, Los 113

No me importa que se

mueran las jirafas 23, 58

nuevo día, Un 194

Ofrenda 195

Ressonancia 112

Sobre la tierra 112

Sudtopía 113

Templo Cerrado 196

Vadi-Samvadi 195

Ventana 195

Australien

Cousin 71

Projectionist, The 201

Shit Skin 104

Window 131

Your Turn 68

Belgien

Black Spring 21

galets, Les 61, 68

Ma maman 58

One Lokman 60

petit théâtre mécanique, Le .. 61

Plus que deux 27

Premier Amour 60

Sans-titre _dramas brefs... 31

Train train Medina 62

Vacances 35

Vincent 72

Bosnien

Osmjeh 61 162

Bosnien-Herzegowina

Nazad naprijed 61

Brasilien

À margem da imagem 24

Ilha das Flores 122

Lá e cá 80

Burkina Faso

Issa le tisserand 121

VR China

Red Flag Flies, The 22

Six Days (DJ Shadow) 153

ČSSR

Zahrada 115

Dänemark

Dreaming 163

Grethe Grimrian 70

Little Hands 56, 66

Managua Rap 36

Deutschland

Anders Artig 71

Auf historischer Mission ... 48

Auto Center Drive 46

Belly Dance 44

Betty Ford (Alter ego) .. 73, 148

Borscht Folge 25: Die geheimen

Rituale der Neuköllner ... 51

Breite Weg, Der 199

California 46

Club der schönen Mütter

(Fehlfarben) 73, 148

Crofton Road SE 5 119

Deutschlandreise 1 & 2 97

Dortoka uhartea 45

Duell 181

Elsewhere 119

Envelope: Affectionately ... 44

Europäischer Hof (Klaus

Kotai/Daniel Pflumm) ... 154

Flipper 181

Franziska 132

Frozen War 89

Frühstück in Rom 180

Galaxis 180

Gnome Sweet Gnome 198

größte Rekord aller

Zeiten, Der 67

Guerra alle pietre 47

Hard Day's Night 163

Haus am Meer 182

Heim 199

Henker Tom 181

Ich und das Universum ... 199

Integration 44

It Never Was You

(Thomas Brinkmann) ... 148

Jane erschießt John, weil er

sie mit Ann betrügt. 181

Jule 50

Kalkheim 46

Kleine Front 181

Laufender Mann 45

Leaving Home

(International Pony) 73

Leben einer Schildkröte

im Nahen Osten, Das 48

Letzte Bahn 198

Linkup feat. K-Ross

(Phoneheads) 74, 148

Lock Picking 199

Lotte Primaballerina 71

Love Supreme

(Turntablerocker) 148

Ludwig 114

Malcom 200

Manual 45

Mein Erlöser 49

Mein Sein (Virginia Jetzt!) .. 149

Merle 62

minimal tunesia (agf) 149

München-Berlin Wanderung .. 98

narrative Film, Der 132

Neulich 3 50

One Minute Silence 49

Pa Tak 48

Paralleluniversen 34, 49

Paštas an Marcel 44

Perpendicular/Vector

(Anti-Pop Consortium) .. 149

Poetry Clips 2002: Drogen .. 50

Protokoll einer Recherche I/

Soldaten 88

Q 43

Schläfer 47

Schläfer, Die 51

Sommerhitze 50

Spielzeug 43

Spring 198

Stella 180

Tesla (Tarwater) 150

To the Happy Few 47

Transitions 46

Versöhnung, Die 180

warme qm #3, Der 48

Weichei 57

Wetka 47

Finnland

Jääkarhu soitti kerran

afrikkaan 67

Kiva päivä 69

Kolme pukkia 64

Pieni elokuva

sisaruusuhteista 28

Thriller 35

Yhä yöspäin 69

Frankreich

200 Dirhams 59

Au Japon. Fabrication

de getas 121

Banco 71

Black Spring 21

Breakaway (DJ Mehdi) 74

Conversation de salon 21

Dead Leaves and the Dirty

Ground (The White Stripes) 153

dérive, La 87

enfant de la Ciotat, L' 79

étreinte, L' 34

Far West 65

fourmis de ma grand-mère, Les 63

Gelée précoce 72

In utero 36

Insult to Injury 23, 62

Itsembatsemba, Rwanda

un génocide plus tard ... 87

Itsu (Plaid) 154

Lettre Anonyme

(Etienne Charry) 154

Namuamitabul 63

Numéro 4 99

odeur du chien mouillé, L' ... 63

One Sister and Many Brothers 164

Requiem pour le xxe siècle .. 108

Saturday Night Frayeur ... 33

Si y'en a qu'ça dérange?! ... 60

trop petit prince, Le 70

Weichei 57

Griechenland

Requiem pour le xxe siècle .. 108

Vrohi 27

Großbritannien

Angry Kid: Piss 55

Angry Kid: Swollen 24

Archive Project 92

Baby's Got a Temper

(The Prodigy) 152

Chartham Court 91

Crofton Road SE 5 119

Def 68

Eating for Two 28

Ferment 120

Flood 64

Foreigners 37

Hole in the Soul 164

Human Radio 30

Hus 79

Johnny Panic 109

Lift 38

Lonely Boy 27

Poor Leno (Röysköpp) 74

Raising a Resister 91

Revolution Will Not Be

Televised (Gil Scott-Heron),

The 74, 154

Shoot the Dog

(George Michael) ... 74, 154

Spin 58

Test (Chemical Brothers),

The 152

Today and Tomorrow 91

Today We Live: A Film of

Life in Britain 91

Wallace and Gromit:

The Snoozatron 33

Woolly Wolf 56

World Turned Upside

Down, The 35

Indien

Kiss on an Empty Stomach .. 36

Naja goes to school 72

Season Outside, A 115

To Remember 103

Iran

Tehran, saat-e 25 104

Irland

Rehy the Fox 37

Island

Who Hangs the Laundry?

Washing, War and

Electricity in Beirut 88

Israel

“a richtige yoach” 27

She'elot shel poel met 34

Italien

In utero 36

Japan

Au Japon. Fabrication

de getas 121

Box 99

Grim 99

Mozaiku 32

Shizukana Ichinichi/

Kanzenban 25

Ski Jumping Pairs 65

Spacy 119

three minutes out 119

Jugoslawien

Antonijevo razbijeno

ogledalo 163

Dole plotovi 162

Dreaming 163

Eci, pec, pec 161

I Miss Sonja Henie 162

Nova domača životinja ... 162

Osmjeh 61 162

Parada 162

Pečat 163

Pedagoška bajka 161

Prokleti praznik 161

Real Italian Pizza	130	dag dat ik besloot Nina te zijn, De	72	In This World	73	Syrien	Ya leil ya ein	102
Regarding	35	olifant en de slak, De	64	Lutning	66	Enahoum kanoo honna	84	
Swing	64	Uit/Zicht	30	Schweiz		Thailand		
Untitled () (Sigur Rós)	73, 152	Norwegen		Black Milk (Knut & Silvy)	153	Mae ya nang	128	
Wide-eyed	67	Anolit	24	Cinema	121	My Elephant	55	
Kazachstan		Året gjennom Børfjord	98	combat, Le	60	Tsjechische Republiek		
Kyz urlau	37	De beste går først	201	marelle, La	30	Glosa	28	
Kolumbien		Evighetens Campingplass	33	Pickelporno	120	Ungarn		
Dos hermanos	29, 86	Houdinis Hund	56	Swapped	200	Esó után	200	
Kongo		Mens du står utenfor	66	voltigeurs, Les	70	Kis apokrif	37	
Feizhou Laowai	80	segundo juego de Ilvas, El	57	Zwischen jetzt und später	29	Ukraine		
Kroatien		Tornehekken	57	Senegal		Telega	24	
Dole plotovi	162	Österreich		Diplomate à la tomate	122	Uruguay		
Prokleti praznik	161	31/75 Asyl	131	Serbien		hombre feliz, Un	30	
Slikovnica pčelera	161	(Calcutta) GO	131	Antonijevo razbijeno ogledalo	163	Terminal Bar	201	
Što je to radnički savjet	161	Domovina	79	Eci, pec, pec	161	USA		
Kuba		Exposed	120	I Miss Sonja Henie	162	as i went out one morning	113	
Lucena	36	Franziska	132	Nova domača životinja	162	Celebration	68	
segundo juego de Ilvas, El	57	Gfrasta	68	Parada	162	Color of Love, The	109	
Lettland		Heimkehr. Wien 1941/1996	114	Pečat	163	Cover Girl: A Gift from God	129	
Jāntārpīnš	66	Hernals	99	Pedagoška bajka	161	Day Out With Gordy, A	32	
Kaķi	63	Komakino	120	Spomenicima ne treba verovati	163	Fly Cherry	72	
Murr-gi, Wild Welcome	70	Mariage Blanc	79	Vesela klasa	164	Funky Squaredance (Phoenix)	153	
Libanon		Passagen	79	Singapur		Glow in the Dark (January-June)	31	
El-Zanzoun	83	peu beaucoup, Un	65	15	57, 128	große jiddische Liebe, Die	25	
Litauen		Raumfahrt	98	Slowakei		Helpful Friends, The	69	
Energy Lithuania	103	Room with a View in the Financial District, A	39	Otec (Para)	153	Honkahonk for Budonkadonk (Double Horizontal)	152	
Luxemburg		Wien 17, Schumanngasse	98	Slowenien		Hurry Hurry	120	
Black Spring	21	Palästina		A ³ - Apatija, Aids in Antarctica/ Zgodba o metulju II.	187	In a Waken	38	
Malaysia		Al-Makan	85	(A)torzija	201	Invisible Cities	38	
Lost	128	Cyber Palestine	85	Bilokacija	189	It's in Our Hands (Björk)	152	
Marokko		Waiting	102	Broken H-h-hea-egg	109	Mallory	26	
200 Dirhams	59	Peru		Labirint	190	Pasadena Freeway Stills	119	
Mariage Blanc	79	Archive Project	92	Luna 10	190	Six Days (DJ Shadow)	153	
Mémoire ocre	84	No te quiero	22	O muhah s tržnice	190	Vietnam		
Mexiko		Polen		Os življenja	188	Cover Girl: A Gift from God	129	
Tenzas y sandalias	26	Blok	131	Postsocializem + Retroavantgarda + Irwin	188			
Montenegro		Market, The	102	Ron's Story	109			
Antonijevo razbijeno ogledalo	163	Mogłem być człowiekiem	67	Transcentrala	189			
Eci, pec, pec	161	Nova knjizka	100	Trenutki odločitve	188			
I Miss Sonja Henie	162	Oj, nie moge sie zatrzymac!	98	Tri sestre	189			
Nova domača životinja	162	Z mojego okna	132	Zgodba o metulju I.	187			
Parada	162	Portugal		Spanien				
Pečat	163	O NOME E O N.I.M.	23	Hurdes, Las	122			
Pedagoška bajka	161	Russland		Jealousy	33			
Spomenicima ne treba verovati	163	Olen	25	Südafrika				
Vesela klasa	164	Portret	29	Zeno Writing	22			
Niederlande		Pustynja	31	Südkorea				
Amor de Lohn	32	Triumph of Fragility	34	Nadeul-yi	31			
		Schweden						
		Dansa med dvärgar	26					
		Först var det mörkt	70					
		Gömd	59					

Regisseure Directors

- Ahwhesh, Peggy 109
Aillon, Vania 30
Al-Beik, Ammar 84
Al-Dibs, Nidal 102
Al-Hassan, Azza 85
Alimpiev, Victor 25
Alvarez, Maria Florencia 112
Alwan, Amani Abou 83
Ambrosini, Dewey 152
Andell, Pia 28
Arbid, Danielle 21
Arellano, Lara 112
Arkhipoff, E. 74
Aronowitsch, David 59
Arsenijević, Stefan 201
Proteico, Arte 113
Arthur, Sam 74
Avni, Shira 66
- B**
Bader, Markus 74, 148
Baird, Eva-Lee 69
Barco, Julia 26
Barker, Philip 35
Barnard, Clio 64
Bates, Michael 201
Bêka, Ila 36
Bekermann, Dalit 27
Berger 73, 148
Besely, Nicholas 104
Beydler, Gary 119
Bihac, Zoran 73, 149
Bochert, Marc-Andreas 71
Bolm, Andreas 51
Bond, Ralph 91
Bonney, Anney 38
Bossard, Patrick 71
Bossard, Robert 47
Brass, Tinto 162
Brodskis, Becalelis 27
Brogue, Beat 153
Buñuel, Luis 122
- C**
Cafici, Silvina 112
Cahen, Robert 34
Claudio Caldini, ... 194, 195, 196
Cantraine, Yves 27
Carlsson Gras, Emelie 26
Castagnetto, Melissa 92
Cazes, Seb 23, 62
Cho, Stanley 26
Chodorov, Pip 99
Choi, Bin Chuen 43
Clark, Ian 68
Conversat, Chaïtane 63
Coppola, Roman 153
Cordesse, Alexis 87
Couteur, Cath Le 58
- D**
Debré, Arnaud 79
Dertnig, Carola 39
Dervaux, Benoît 21
Detkina, Tania 31
- Deutsch, Gustav 79
Diehm, Teresa 198
Dom & Nic, 152
Draschan, Thomas 47, 132
Dufranne, Nicolas 35
- E**
Echavarria,
Juan Manuel 29, 86
El-Azma, Sherif 84
El-Haj Daoud, Serene 66
Elliot, Adam Benjamin 71
Embrechts, Gert 72
Erlt, Gerhard 120
- F**
Factory of Found Clothes, .. 34
Faldbakken, Stefan 24
Favez, Isabelle 70
Feindt, Johann 88
Fetis, Laurent 74
Figueira, Ana Luísa 36
Fischinger, Oskar 98
Forman, Milos 162
Forrest, Nikki 25
Fredriksen, Katja 50
Friedrichs, Stella 47
Fruhauf, Siegfried A. 120
Furtado, Jorge 122
- G**
Garant, Bernard 60
Girardet, Christoph 45
Gockell, Gerd 119
Godina, Karpo 115, 162
Golder, Gabriela 22, 112
Gondry, Michel 153
Greiner, Tatjana Sarah 48
Grassi, Davide 109
Grierson, Ruby 91
Grünfeld, Nina F. 66
Gržinić, Marina 187, 188, 189, 190
Gunishev, Andriy 24
Gunnarssóttir, Hrafnhildur .. 88
- H**
Hansen, Inger Lise 79
Härkönen, Mariko 67
Hausner, Peter 70
Hébert, Francine 69
Hedditch, Emma 91
Heilborn, Hanna 59
Heintze, Britta von 199
Held, Oliver 198
Hell, Andreas 48
Henne, William 61
Henry, Buck 162
Henry, Isabelle 31
Hiebler, Sabine 120
Hiscott, Joe 62
Hoang, Nguyen Tan 129
Hodne, Runar 33
Hoedeman, Co 69
Hogekamp, Wolfgang 50
Höglund, Anna 70
Hongxiang, Zhou 22
House @ intro, Julian ... 74, 154
Husain, Oliver 43, 73, 148
- Ikedo, Yasunori 32
Institut für Evidenzwissenschaft,
Caroline Weihs/
Michael Domes 114
Isaacs, Marc 38
Ito, Takashi 25, 99, 119
- J**
Jacobson, Gun 70
Jansen, Ingeborg 72
Jáuregui, Pablo Rodríguez .. 112
Johnson, Sara 56
Johansson, Mats 59
Jonze, Spike 152
Jurek, Agnieszka 44
- K**
Kajimura, Masayo 44
Kantarius, Anna-Maria 36
Kanwar, Amar 103, 115
Kar-Wai, Wong 153
Karanikolas, Athanasius ... 49
Karim, Baker 200
Kentrige, William 22
Ketelaars, Jan 30
Khan, Hassan 38
Killi, Anita 57
Kim, Jane 67
Kim, Sun-Kyung 31
Kipp, Tobias 46
Kirby, Scott 199
Kleine, Thomas 51
Klick, Roland 114
Klöforn 73, 148
Koepp, Siegfried 44
Kogut, Sandra 80
Kohler, Danika 32
Konaris, Maria 108
Kordon, Renate 98
Kosenius, Stella 69
Kren, Kurt 131
Kreutzer, Marie 65
Kuhn, Jochen 50
Kumbela, Joseph 80
- L**
Labroue, Etienne 154
Lahire, Sandra 109
Lambertz, Patrick 47
Lange, Bernd 57
Lemke, Klaus 181, 182
Lethem, Iao 58
Lillevæn 150
Eva Lindström, 66
Loznitsa, Sergej 28
- M**
Macmillan, Tim 120
Mader, Ruth 68
Maier, Johanna Pauline 45
Makavejev, Dušan
161, 162, 163, 164
Mangler, Christoph ... 73, 148
Marrakchi, Laïla 59
Marijan, Bojana 164
Masharawi, Rashid 102
Mashima, Riichiro 65
Mdajska, Barbara 67
- Mehta, Sandeep 148
Melgar, Fernand 60
Melhus, Bjørn 46
Menken, Marie 120
Mészáros, Péter 200
Meyers, Rebecca 31
Mittelstädt, Egbert 119
Mocarzel, Evaldo 24
Möckel, Stefan 46
Moesker, Christa 64
Molland, Hans Petter 201
Mondruczó, Kornél 37
Monnard, Pierre 200
Montchaud, Eric 63
Morelli, Carlos A. 30
Morissey, Paul 162
Morris, Rick 152
Moumblow, Monique 29
Muhammad, Amir 128
Müller, Matthias 45
Mutter, Heike 34, 49
- N**
N'Doye, Mohamadou 62
Naccache, Tina 88
Nadelmann, Stefan Jan 201
Narkevičius, Deimantas 103
Ndiaye, Samba Felix 122
Ramsay, Benny Nemerofsky . 26
Nerwen, Diane 25
Neubauer, Vera 56
Neumann, Hieronim 131
Noël, Fanny Jean 60
Nordholt, Hanna 48
Nurmuhambetov, Erlan 37
- O**
Oliveira, Inês 23
Ormeño, Juan Diego Vergara 22
Out of Focus Group 60
- P**
Park, Kwan-Ho 63
Parker, Jayne 35
Pašš, Patrick 153
Pennell, Miranda 30
Peuker, Dirk 50
Pflumm, Daniel 154
Pilbrow, Giles 74, 154
Pinaud, Pierre 72
Placha, Marketa 28
Pleix 154
Ponger, Lisl 79
Pons, Ricardo 113
Prepula, Heikki 64, 69
Price, Loyd 33
Pritchett, Georgia 74, 154
- Q**
Quabeck, Bejamin 149
Quedraogo, Idrissa 121
- R**
Ranade, Shilpa 72
Rebić, Goran 79
Riđuce, Dace 63, 66
Rimmer, David 130
Rist, Pipilotti 120
Robakowski, Józef ... 102, 132
- Robert, Jimmy 91
Roy, Ananya 36
Rybczynski, Zbigniew ... 98, 99
- S**
Sadler, Christopher 33
Saito, Masakazu 32
Samadian, Seifollah 104
Sánchez, Ana Luisa 57
Sappok, Ulrich 97, 132
Saragovia, Dania 33
Scharf, Jan Martin 67
Schellenberg, Matthias 199
Scheuermann, Arne 49
Scheuigl, Hans 98, 99, 131
Schindler, Christina 71
Schmid, Claudia 28
Schmid, Johannes 62
Schmid, Max Philipp 153
Schmitz, Carolin 34, 49
Schomerus, Hajo 199
Schröder, Sebastian C. 121
Schrooten, Friedhelm 47
Searle, Tim 74, 154
Serreault, Nathalie 33
Shahvorostov, Shery 24
Sharzer, Jessica 72
Shpuntoff, Richard 113
Sidlin, Gustavo 23, 58
Sigismondi, Floria 73, 152
Simcic, Zvonka 109
Sivan, Eyal 87
Skallerud, Morten 98
Skapáns, Nils 70
Šmid, Aina ... 187, 188, 189, 190
Smith, John 89
Smith, Steve 28
Sohn, Christine 47
Somech, Aya 34
Song, Kyo Sub 37
Solares, Maru 45
Soto, Julia 38
Stedman, Daniel 68
Steingrobe, Fritz 48
Stylewar 73
Sugmakanan, Songyos 55
Suleiman, Elia 85
Švankmajer, Jan 115
Swenson, Laurel 32, 64
Syad, Daoud Aoulad 84
- T**
Tabata, Shizuko 119
Tali 59
Talks, Katrine 56, 66
Tan, Royston 57, 128
Teuchert, Andreas 47
Thomadaki, Katerina 108
Thomas, Søren 70
Thome, Rudolf 180, 181
Thümmler, Alexander 50
Traktor 152
Trampe, Tamara 88
Trofimova, Zoia 70
Trojer, Katja 44
Turcot, Susan 32

- Tyajlov, Dmytro 24
 Tykkä, Salla 35
 Tzoumerkas, Syllas 27
- Uhlenbruck, Tom** 198
- Vielsäcker, Mathias** ... 73, 148
 Vincent, Pascal Alex 65
 Virtanen, Ismo 67
 Vishnevsky, Sergey 25
 Voss, Tim Albert 48
- Wagner, Anna** 149
 Wald, Micha 61, 68
 Walsh, Darren 24, 56
 Wambsganss, Markus 150
 Weerasethakul, Apichatpong 128
 Weisman, Frederick 162
 Welsh, Philippe 87
 Wieland, Joyce 130
 Wildenberg, Paul van den ... 30
 Wilson, Naomi 37
 Winkler, Paul 131
 Wolkenstein, Rolf S. 50
 Wonenberg, Felice 48
 Woodland, Greg 68
- Zaramella, Juan Pablo** 113
 Zbanich, Jasmila 61
 Zeqiraj, Lendita 39
 Zeqiri, Blerta 39
 Zihlmann, Max 180
 Zimmer, Kai 46
- Produktionen**
 Productions
- 2DTV Ltd. 74, 154
 910 Image Studio 22
- Aardman Animations** 24, 33, 56
 Agentenkollektiv
 Schrooten/Bosshard GbR . 47
 Agnieszka Jurek. 44
 Alexandra-Film 180
 Andreas Hell. 48
 Angel Films. 70
 Animacijaz Brigade . . 63, 66, 70
 Anney Bonney Videos. 38
 Anonymous Content 153
 Arne Scheuermann. 49
 Artemis Production 58
 Atelier Graphoui Geneviève
 Antoine 62
 Atelier Jeunes Cinéastes
 (AJC!) 31
 Austrian Film Comission ... 68
 Ateliers Graphoui Geneviève
 Antoine 62
- Bang Bang Studio** 152
 Barbora Vollová 153
 Bauhaus-Universität
 Weimar 46, 50
 Bin Chuen Choi 43
 Bjørn Melhus 46
 Blerta Zeqiri 39
 Blowfilm 73, 148
 Bojana Marijan 164
 Boulevard de Productions ... 34
 Busse und Halberschmidt
 Filmproduktion. 199
- C.V. Producciones** 30
 Camera Obscura 27
 Cankarjev dom 188
 Caroline Productions 33
 Christina Schindler
 Trickfilmproduktion 71
 Christoph Girardet,
 Matthias Müller 45
 Ciulei Films 51
 Climate 60
 Com Art Film 37
 Cueyo Roto Producciones . 23, 58
- Daniel Pflumm** 154
 Danish Film Institute ... 56, 66
 dBut 33
 Deblokada 61
 Dérives 60
 dffb Deutsche Film- und
 Fernsehakademie Berlin 45, 47
 Diane Nerwen 25
 Dual Purpose Productions ... 38
- EICTV** 36
 Eric Montchaud 63
 ESBA (Ecole Supérieure
 des Beaux Arts) 30
 Eva Lindström Bild 66
- Fachhochschule Dortmund** . 199
 Fill in the Blanks 35
 Filmakademie Baden-
 Württemberg GmbH 57
 Filmakademie Wien 65
 Filmpool Nord AB 26
 Five Years Production LTD. ... 35
 Flaming Star. 49, 73
 Folimage. 70
 Franz Seitz 180, 181
 freihändler 153
 Freshline Productions 60
 Frigid Films 64
 Filand AS 24, 56
- Greek Film Centre,**
 Town Film Co. 27
 Gunishev, Tyajlov,
 Shahvorostov 24
- Hanna Nordholt,**
 Fritz Steingrobe 48
 Hassan Khan. 38
 Heikki Prepula 69
 HeLaDo vzw. 72
 Heure d'Été Production 21
 HFF München 45
 Hochschule für bildende
 Künste, Hamburg 50
 Hochschule für Film und
 Fernsehen "Konrad Wolf",
 Potsdam Babelsberg . . 47, 49
 Hochschule für Gestaltung
 und Kunst Luzern. 29
 Hubert Schonger 181
- Ila Bêka** 36
 Intro 74, 154
 IPO Productions 32
- Jan van Eyck Academie** 32
 Jane Kim. 67
 Jayne Parker 35
 Jochen Kuhn. 50
 Juan Manuel Echavarría. 29
 Julia Barco 26
 Julia Soto 38
- Kadam** 37
 Kaliber 16 150
 Kunsthochschule für Medien
 Köln 34, 49, 67, 148, 198, 199
 Kyoto University of Art
 and Design 25
 Kyungsung University 31
- La Poudreire** 63
 Lazennec Tout Court
 Productions 59
 Le Village 154
 Lemming Film b.v. 72
 Les Films à Fleur de Peau ... 71
 Lillväan 150
 Local Films 65
 Luminous Films 68
- Lux 30
- Magyar Fimunió** 200
 Marjan Osole 188
 Markus Bader 74, 148
 Masayo Kajimura 44
 Max-BRUT 188
 Media Department of
 Community School
 District Six 69
 Memphis Film AB Lars Jönsson. 200
 Michael Fukushima, NBF 66
 Motlys AS 201
 Movimento Production 21
 Much Ado Pty Ltd 201
- National Film Board**
 of Canada 59, 69
 National Film and Television
 School 37
 National Institute of Design . 36
 Need Productions 27
 Nicolas Dufranne 35
- Oil Factory** 152
 Oliver Husain 43
 Oliver Husain,
 Michel Klöfkorn 73, 148
- Partizan** 153
 Pathé 121
 Peter Berling 181, 182
 Peter Berling/Klaus Lemke . 181
 Phanta Vision Film 64
 Pierre Monnard 200
 Pleix 154
 Polymorfilms 60
 Power Up 72
 Presence Films 27
 Presse à grumeaux 23, 62
 Private Film School Zlin. 28
 Production House Ltd. 28
- Refused TV** 73
 Revolver Film 73, 152
 Riichiro Mashima 65
 Rob Houwer 180
 Rose Hackney Barber 74
 Rotating Rabbit Films 48
 Royston Tan 57
 Rudolf Thome 181
- Safran Films** 51
 Salad Films Ltd. 68
 Schaufuß und Heintze
 Filmproduktion. 199
 schlicht und ergreifend 62
 SCUC-Forum 188
 Sherbet 28
 Shooting People 58
 Siegfried Koepf 44
 Sininen Verstas, Studio Animo . 69
 Slovensko mladinsko
 gledališce Ljubljana 189
 sonnendeck.tv, 46
- SP Filmes de São Paulo 24
 Spokenword 50
 St. Petersburg Documentary
 Film Studios 29
 Stanley Cho 26
 Stefan Jan Nadelmann 201
 Stefan Möckel 46
 Stichting Terrain Vague Film . 30
 Story AB 59
 Studio Arkadena d.o.o. 201
 Swiss Effects 70
- Take 2000** 23
 Tania Detkina 31
 Tatjana Sarah Greiner,
 Tim Albert Voss 48
 Tel-Aviv University 34
 The Directors Bureau 153
 The Finnish Film Foundation . 64
 The L Films 68
 The Norwegian
 Film Institute 66
 Theater Presernovo
 Gledališce 190
 Thomas Draschan 47
 Tim Lange 199
 To Do Today 61, 68
 Traffic 44
 Traktor 152
 Trollfilm AS 57
 TV Slovenia 188, 189
 Two frogs on a table
 productions 36
- Universitetet i Bergen** 57
- Victor Alimpiev,**
 Sergey Vishnevsky 25
 Video Out Distribution 64
 Vincent Landay 152
 Virginia Jetzt! 149
 Voodoo Productions 33
 VPK Ljubljana 190
- Whitehorsefilms** 72
 William Kentridge 22
- Yong-Suk Jang, Kyung-Sik**
 Lee, Dae-Hee Lim 63
- Zorobabel** 61

www.kurzfilmtage.de

