



51. Internationale Kurzfilmtage



51st International Short Film Festival



Oberhausen 5.5.-10.5.2005



Festival Katalog Festival Catalogue

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

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

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

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

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

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

Inhaltsverzeichnis Contents

Sponsoren und Partner Sponsors and Partners	4
Dank Acknowledgements	5
Nützliche Informationen Useful Information	6
Vorworte Forewords	8
Archiv, Verleih und Filmmarkt Archive, Distribution and Film Market	12
Institutionelle Partner Institutional Partners	13
Jurys und Preise Juries and Prizes	14
Zeitplan Timetable	16
Internationaler Wettbewerb International Competition	19
Deutscher Wettbewerb German Competition	39
Kinder- und Jugendkino Children's and Youth Cinema	47
Der gefallene Vorhang. Das Ich und das Andere seit 1989	67
The Fallen Curtain. The Self and the Other Since 1989	
MuVi-Preis MuVi Award	139
MuVi-International MuVi-International	145
Józef Robakowski Józef Robakowski	151
Stefan Hayn Stefan Hayn	163
Laura Waddington Laura Waddington	170
Anarchistische GummiZelle AGZ Anarchistische GummiZelle AGZ	175
Mark Lewis Mark Lewis	181
Installation-FICTION-ARTISTS Installation-FICTION-ARTISTS	187
Hochschulfilme aus NRW Films from Film Schools in NRW	191
Preisträger anderer Festivals Award-Winning Films of Other Festivals	193
Produzententag Producer's Day	195
Workshop-Kurzfilm-International Workshop-Short-Film-International	198
Register Indexes	199

Der gefallene Vorhang The Fallen Curtain

Marcel Schwierin: Der gefallene Vorhang. Das Ich und das Andere seit 1989 The Fallen Curtain. The Self and the Other Since 1989	69
Lost Utopia	73
Freitag 6.5.2005, 10:30 Uhr , Friday May 6th 2005, 10:30 am, Lichtburg	
The Falling Curtain	75
Freitag 6.5.2005, 22:30 Uhr , Friday May 6th 2005, 10:30 pm, Lichtburg	
Fear from Rear	79
Samstag 7.5.2005, 17:00 Uhr , Saturday May 7th 2005, 5:00 pm, Gloria	
The Self and the Other	82
Montag 9.5.2005, 22:30 Uhr Monday May 9th 2005, 10:30 pm, Lichtburg	
Thine Inward-Looking Eyes	85
Montag 9.5.2005, 10:30 Uhr Monday May 9th 2005, 10:30 am, Gloria	
Face to Face	89
Samstag 7.5.2005, 22:30 Uhr Saturday May 7th 2005, 10.30 pm, Lichtburg	
The Whole Dam Family	93
Sonntag 8.5.2005, 22:30 Uhr Sunday May 8th 2005, 10.30 pm, Lichtburg	
Gulnara Abikeyeva: Frauenbilder im zentralasiatischen Kino The Images of Women in Central Asian Cinema	97
Our Mom Is a Hero	103
Sonntag 8.5.2005, 10:30 Uhr Sunday May 8th 2005, 10:30 am, Gloria	
The Death of Stalinism	105
Dienstag 10.5.2005, 14:30 Uhr Tuesday May 10th 2005, 2:30 pm, Lichtburg	
Megalomaniac	107
Dienstag 10.5.2005, 12:30 Uhr Tuesday May 10th 2005, 12:30 pm, Gloria	
We	111
Freitag 6.5.2005, 14:30 Uhr Friday May 6th 2005, 2:30 pm, Lichtburg	
The Pride of Creation	113
Montag 9.5.2005, 14:30 Uhr Monday May 9th 2005, 2:30 pm, Lichtburg	
Mila Bredikhina: Die Zehn Gebote der Zoophrenie Ten Commandments of Zoophrenia	115
People Are Looking at You	117
Samstag 7.5.2005, 14:30 Uhr Saturday May 7th 2005, 2:30 pm, Gloria	
Irina Shilova: Der Kurzfilm in der Sowjetunion als erste künstlerische Erfahrung Short Film in the Soviet Union as First Artistic Exercise	121
Anja Casser: All the Universe or Nothing	124
Materialism, Materialism	129
Dienstag 10.5.2005, 10:30 Uhr Tuesday May 10th 2005, 10.30 am, Lichtburg	
Cosmic Science	133
Sonntag 8.5.2005, 12:30 Uhr Sunday May 8th 2005, 12:30 pm, Gloria	
Dank Acknowledgements	137

Der gefallene Vorhang. Das Ich und das Andere seit 1989

The Fallen Curtain. The Self and the Other Since 1989

von Marcel Schwierin

Mit dem Abbau der Grenzzäune in Ungarn ging ein Zeitalter zu Ende, welches die Welt ein halbes Jahrhundert in klar definierte Blöcke geteilt hatte. Während dieser Umbruch in der Einflussosphäre des Ostblocks von existenzieller Dramatik war, vollzog er sich aus der Perspektive des Westens mit einer seltsamen Ruhe, die ihn dafür umso schwerer begreifbar machte. Als Sieger des in den 60er Jahren ausgerufenen 'friedlichen Wettlaufs der Systeme' schien sich der Westen keiner wirklichen Neuordnung unterziehen zu müssen, im Gegenteil, die Kombination aus Demokratie und - mehr oder weniger - sozialem Kapitalismus erschien als einfaches Erfolgsrezept für die ganze Welt.

Der in den 90ern aufgekommene Begriff der Globalisierung nahm das erwünschte Ergebnis dieses Prozesses schon einmal vorweg, gilt aber tatsächlich nur für die internationale Finanzwelt: Für sie gibt es, mit Ausnahme Nordkoreas, tatsächlich keine Grenzen mehr. Kapitalisten, zumindest aber ihr Kapital, sind überall willkommen.

Symbolisch nicht weniger stark wirkte die Einführung des World Wide Web, das im Überschwang der Begeisterung sämtliche Grenzen im 'Globalen Dorf' niederriss und dafür einen 'Cyberspace' errichtete. Wichtiger vielleicht noch als die technische Möglichkeit des schnellen Datenaustausches war jedoch die endgültige Etablierung einer neuen Lingua franca, des Englischen. Damit schien die kulturelle Basis für One World gegeben, der ewige Traum vom Weltfrieden in greifbare Nähe gerückt.

Wirklich wohl scheinen sich viele Menschen mit dieser Zukunftsaussicht jedoch nicht zu fühlen, sei es weil sie argwöhnen, dass der Ausschluss großer Teile der Weltbevölkerung vom Wohlstand des Westens systemimmanent sei und sich daher nie ändern werde, sei es, weil nicht alle nach dem Vorbild der westlichen Welt leben wollen. Die seit dem Zweiten Weltkrieg ohnehin schon deutliche Dominanz der anglo-amerikanischen Kultur empfinden viele als erdrückend.

Der Niedergang des real existierenden Sozialismus scheint auch das Ende einer Jahrhunderte dauernden Utopie zu markieren, die nur noch in Sozialdemokratie und Sozialer Marktwirtschaft als Korrektiven des Kapitalismus überleben. An den 'Sozialismus mit menschlichem Antlitz' oder den 'Dritten Weg' glaubt nur noch eine winzige Minderheit.

So steht die Menschheit am Anfang des dritten Jahrtausends scheinbar alternativlos vor dem Phänomen der Globalisierung. Obwohl sich zwischen dem Individuum und dem Ganzen nach wie vor unzählige Grenzen räumlicher, politischer und kultureller Natur befinden, setzt in der gesamten Welt eine intensive Identitätssuche ein.¹ Religionen, Nationen und Kulturen werden als kollektive Bollwerke gegen den drohenden Ansturm des "Empires" aufgebaut.² Die meisten dieser Bewegungen suchen ihr Heil in der Vergangenheit, wie etwa der gerade im ehemaligen Osten weit verbreitete Nationalismus oder der Islamismus. Für diejenigen, die weder den Verheißungen der Sozialen Marktwirtschaft noch reaktionären Ideologien folgen mögen, beginnt nun eine lange und schwierige Suche nach Alternativen, nach dem Anderen.

Der Blick nach Innen als politischer Blick

Entsprechend war der Kurzfilm in den 90er Jahren von zwei wesentlichen Tendenzen geprägt: dem Blick zurück und dem nach Blick nach Innen.

Mit dem found-footage-Film, auch Archiv- oder Kompilationsfilm genannt, erlebte ein Subgenre des künstlerischen Films einen unglaublichen Aufschwung. Keine Filmdose, keine Kasette oder Sendung, kein noch so entlegenes Bild war vor den Recherche-künstlern sicher. Geschichte wurde auf dem Schneidetisch demontiert und wieder zusammengesetzt - vorwärts, rückwärts, verlangsamert oder beschleunigt. Die propagandistischen Bilder des 20. Jahrhunderts auf dem Seziertisch. Sogar eigene found-footage-Festivals gab es. Doch es scheint, als würde sich die Kraft dieser Auseinandersetzung langsam erschöpfen. Vielleicht ist inzwischen auch einfach alles

The dismantling of the border fences in Hungary marked the end of an era that for half a century had divided the world into clearly defined blocs. Whereas within the sphere of influence of the Eastern bloc this radical upheaval was existentially dramatic, from a Western perspective it took place with a strange calmness that made it all the more difficult to comprehend. As the victor in the 'peaceful race of the systems' proclaimed in the sixties, the West did not seem to have to undergo any real re-formation. On the contrary, the combination of democracy and - more or less - social capitalism appeared to be a simple recipe for success for the entire world.

The concept of globalization that emerged in the nineties anticipated the desired result of this process, but really only applies to the international financial world: as far as it is concerned, there really are no borders anymore, with the exception of North Korea. Capitalists, or at least their capital, are welcome everywhere.

The introduction of the World Wide Web, which in an access of enthusiasm tore down all the borders in the 'global village' and constructed a 'cyberspace' in their stead, had a no less powerful symbolic effect. What may have been even more important than the technical possibility of rapid data exchange, however, was the final establishment of a new lingua franca, English. This seemed to ensure the cultural basis for 'one world'; the eternal dream of world peace had moved within reach.

However, a lot of people do not seem to feel all that happy about this future prospect, perhaps because they suspect that the exclusion of large parts of the world population from the wealth of the West is inherent in the system and will thus never change, perhaps because not everyone wants to live according to the model of the Western world. Many people experience the dominance of Anglo-American culture that has already made itself clearly apparent since the Second World War as oppressive. The demise of real existing socialism also seems to mark the end of a centuries-old utopian concept that lives on only in social democracy and the social market economy as correctives to capitalism. There is now only a tiny minority that believes in 'socialism with a human face' or the 'Third Way'.

At the start of the third millennium, humanity thus stands before the phenomenon of globalization without any alternatives. Even though there are still countless borders of a spatial, political and cultural nature between individuals and the whole, an intensive search for identity is beginning throughout the entire world.¹ Religions, nations and cultures are being built up as collective bulwarks against the threatened onslaught of the 'Empire'.² Most of these movements, such as Islamism or the nationalism that is currently widespread in the former East, seek their salvation in the past. For those who want neither to follow the promises of the social market economy nor reactionary ideologies, a long and difficult search for alternatives, for the Other, has now begun.

The Gaze towards the Inside as Political Gaze

In reflection of this fact, short film in the 90s was characterized by two main trends: looking backwards and looking towards the inside.

With found-footage film, also called archive film or compilation film, a subgenre of artistic film experienced an unbelievable upswing. No film can, no cassette or programme, not even the most out-of-the-way image, was safe from these research artists: History was dismantled and re-assembled on the editing bench -

untersucht, was zu untersuchen war. (Weshalb found-footage auch in diesem Sonderprogramm eine weniger bedeutende Rolle spielt).

Noch deutlicher ist seit den 90ern die Tendenz zur Individualisierung: zentrale Themen sind die eigene Kindheit, das sexuelle Erwachen, psychologische Strukturen. Der Blick auf die Gesellschaft wird persönlich; der Ich-Erzähler, meist vom Filmemacher selbst gesprochen, zu einem dominanten formalen Mittel. Oft genug wurde das als Rückzug aus dem Politischen ins Private oder noch weitergehend, als letzte Form der westlichen Individualisierung kritisiert. Doch was hier künstlerisch verhandelt wird, ist eigentlich soziologische Grundlagenarbeit: Der Nukleus gesellschaftlicher Struktur, das Verhältnis vom Ich zum Anderen, wird neu beleuchtet. Die Reflexion des Selbst weist die vorschnelle Vereinnahmung in kollektive Identitäten zurück und beharrt darauf, dass Identität im Wesentlichen konstruiert und somit auch wandelbar ist, dass jeder Mensch eine Vielzahl von Identitäten besitzt (Physiognomie, Geschlecht, sexuelle Orientierung, Ethnie, Sprache, Nationalität, Region, Stadt, Religion, Beruf, Hobbies, usw.). Im Osten verweist der Blick nach Innen auch auf die vielleicht wesentlichste Ursache des Scheiterns der kommunistischen Utopie: die Fehleinschätzung des Menschen als rationales Wesen. Dabei sind sowohl die westliche Demokratie als auch der Sozialismus Gesellschaftsformen, die aus dem Primat ökonomischer Thesen entwickelt wurden. Jegliche neue Vision einer Gesellschaft, so scheint der Film seit 1989 zu sagen, sollte dagegen nicht in der Analyse von Makrostrukturen, sondern in einer genauen Beobachtung des Menschen und seiner Beziehungen wurzeln.

Der sowjetische Film

Die internationalistische Ausrichtung der Sowjetideologie ließe vermuten, dass die Sowjetunion grundsätzlich an der Überwindung nationaler Kulturen gearbeitet hätte. Tatsächlich jedoch begriff sie sich als Vielvölkerstaat. Entsprechend stark war die Stellung der im ganzen Land verteilten regionalen Filmstudios, die ihre eigene lokale Identität ausdrücklich behalten bzw. erst entwickeln sollten. Was heute in den Nachfolgestaaten manchmal als genuin nationaler Film und Ausdruck nationaler Identität gegen den sowjetischen Internationalismus gefeiert wird, war jedoch in Wirklichkeit immer ein Produkt eines intensiven kulturellen Austausches zwischen dem Zentrum Moskau und den Regionen. Die meisten Filmemacher studierten in Moskau, wo sie mit der nationalen und internationalen Filmkultur vertraut wurden (soweit diese importiert wurde). Mit diesen Einflüssen kehrten sie in ihre Heimatregionen zurück und schufen im Spannungsfeld von regionaler, nationaler und internationaler Kultur einzigartige Filmschulen in Ländern wie Georgien, Armenien, Kasachstan, usw. Somit könnte man die sowjetische Filmkultur als einen Modellfall für das Problem betrachten, das viele heute für das zentrale der Welt halten: das Verhältnis von supranationaler und lokaler kultureller Identität.³

Powers of Ten

Der Film *Powers of Ten* (1977) von dem Designerpaar Charles & Ray Eames ist eine simulierte Kamerafahrt von den inneren Strukturen eines Menschen bis zum Blick auf die Milchstraße. Entworfen wurde er 1968, also kurz vor der ersten Mondlandung des Menschen. Diese stand nicht nur für den sich abzeichnenden amerikanischen Sieg im Wettlauf der Systeme, sondern galt als Hoffnungsschritt für die ganze Menschheit. Diese sollte damit aus den niederen, irdischen Streitigkeiten zu einer höheren Perspektive gelangen: Vom

forwards, backwards, slowed-down or accelerated. The propagandistic images of the 20th century on the dissecting table. There were even some found-footage festivals. But it would seem that the power of this critical examination is gradually peering out. Perhaps it is simply that everything there was to be examined has been examined. (Which is why found footage plays a less important role in this special programme too).

What is even clearer is the trend to individualization since the 90s: central themes include personal childhood experiences, sexual awakening, psychological structures. Society is viewed from a personal perspective; the first-person narrative, mostly spoken by the filmmaker him/herself, has become a dominant formal method. Often enough, this has been criticized as a withdrawal from the political into the private or even as the ultimate form of Western individualization. But what is being artistically negotiated here is actually fundamental sociological work: the nucleus of social structure, the relationship of the Self to the Other, is re-examined. The reflection on the Self rejects any hasty subsumption into collective identities and insists that identity is, in the main, constructed and thus also changeable; that every person possesses a large number of identities (physiognomy, gender, sexual orientation, ethnicity, language, nationality, region, city, religion, profession, hobbies, etc.). In the East, looking towards the inside also indicates the perhaps most decisive cause of the failure of the communist utopia: the false assessment of human beings as rational beings. This, although both Western democracy and socialism are forms of society that were developed primarily from economic theories. Since 1989, film seems to be saying that every new vision of a society should not be rooted in the analysis of macro-structures, but in a precise observation of the human individual and his/her relationships.

The Soviet Film

The internationalist orientation of Soviet ideology would seem to suggest that the Soviet Union on principle worked on overcoming national cultures. But in fact the USSR saw itself as a multiracial state. The status of the regional film studios distributed throughout the country, which were expressly intended to retain or develop a local identity, was correspondingly high. What in the ex-Soviet countries is now sometimes celebrated as genuinely national film and the expression of national identity in opposition to Soviet internationalism, was in reality always the product of an intensive cultural exchange between the centre - Moscow - and the regions. Most filmmakers studied in Moscow, where they became familiar with national and international (as far as this was imported) film culture. They then returned to their native regions with these influences and, under the combined pull of regional, national and international culture, set up film schools in countries like Georgia, Armenia, Kazakhstan, etc. In this way, the Soviet film culture could be seen as a model case of the problem that many people today consider to be the world's main problem: the relationship between supranational and local cultural identity.³

Powers of Ten

The film *Powers of Ten* (1977) by the designers Charles & Ray Eames is a simulated moving shot from the inner structures of a human being to a view of the Milky Way. It was devised in 1968; in other words, shortly before the first person landed on the moon. This event did not only stand for the ever more apparent American victory in the 'race of the systems', but was also seen as a hopeful step for entire humankind. Humanity was to leave behind its primitive, earthly squabbles and arrive at a higher perspective: seen from the moon, humanity can be seen at one glance - as a single unified whole. The *Star Trek* series (from 1966 to today) realized

Mond aus ist die Menschheit mit einem Blick, also als Einheit zu erfassen. Die *Star Trek*-Serie (*Raumschiff Enterprise*, von 1966 bis heute), setzte diese Vision um: Die Anderen waren nun die Außerirdischen, die Menschheit dagegen geeint. Der Wissenschaftsglaube, die Hoffnung, die Probleme der Menschen durch naturwissenschaftliche Erkenntnis verändern zu können, war weniger trennendes als einigendes Moment zwischen Ost und West. Doch die Utopie des Kosmos ist genauso gescheitert wie der Sozialismus, sie hat der Menschheit weder neue Welten erschlossen noch die alte befriedet.

Das Jahr 1968 steht bekanntermaßen auch für die Studentenbewegung, die vielleicht letzte lebendige sozialistische Utopie. 1977, als *Powers of Ten* realisiert wurde, war diese bereits zu Ende; die Protestgeneration hatte zwar keine Weltrevolution geschaffen, aber verkrustete Strukturen aufgelöst und damit die kapitalistische Demokratie ein wenig menschlicher, vor allem aber im Übergang von der Produktions- zur Wissensgesellschaft sehr viel effektiver gemacht. Die Sowjetunion öffnete zwar ebenfalls in den 60er Jahren mit der Tauwetterperiode ein Fenster zur Zivilgesellschaft, blieb aber letztlich dem Autoritären verhaftet. Am deutlichsten lässt sich dieser Prozess in der elektronischen Datenverarbeitung aufzeigen, die wie die Hippiebewegung ihr Zentrum in Kalifornien hatte.⁴ Der damit einhergehenden Produktivitätssteigerung im Westen hatte die Sowjetunion nichts entgegenzusetzen, ebenso wenig den elektronischen Waffensystemen, die die USA zum alleinigen Hegemon machten.^{5/6}

Die doppelte Matrix

Das Sonderprogramm 2005 nimmt eine doppelte Matrix als Grundlage, die die Struktur der Programme durch das komplexe Thema des Ich und des Anderen bestimmt:

Zum einen den sowjetischen bzw. postsowjetischen Kurzfilm, der hier in dreifacher Hinsicht interessant ist: als Ausdruck revolutionärer Utopie, als produktives Spannungsfeld zwischen zentraler und regionaler Kultur sowie in der Darstellung der Perestroika als Umbruch globaler Dimension. Die meisten der 15 Programme gehen von einem (post)sowjetischen Film aus und werden kontrastiert oder ergänzt durch Filme aus dem Westen oder anderen Regionen der Welt. Es ist auch ein Versuch, die Kurzfilmgeschichte von Ost und West gemeinsam zu lesen. Dabei zeigt sich, dass trotz der großen Unterschiede in den Systemen und der grundsätzlich anderen Geschichte die thematischen Gemeinsamkeiten weit größer sind als die Differenzen, besonders nach 1989. Die universale Bildsprache des Films, der von seinen ersten Anfängen an ein Phänomen intensivsten internationalen Austausches war, wäre demnach die eigentliche Lingua franca der Welt.

Zum anderen *Powers of Ten* als Matrix des Blicks: Die Kamerafahrt vom Inneren des Körpers bis hin zur kosmischen Makrostruktur dient als formale Klammer für die Struktur der Programme, die von der inneren, psychologischen Betrachtung (*Thine Inward Looking Eyes*) über die Zweierbeziehung (*Face to Face*) und Familie (*The Whole Dam Family, Our Mom Is a Hero*) bis hin zu nationalen Fragen (*Megalomaniac, We*) und der kosmischen Vision (*Cosmic Science*) reichen.

Darüber hinaus versteht sich das 'Andere' im Untertitel *The Self and the Other* nicht nur im Sinne anderer Menschen, oder genauer Lebewesen (vgl. die Programme *The Pride of Creation* und *People Are Looking at You*), sondern auch als das Andere im Sinne eines Utopischen, noch zu Denkenden, aber immer noch nicht Bestimmbaren.⁷ Entsprechend sind die Programme auch nicht logisch-deduktiv, als Beleg der kuratorischen These aufgebaut, sondern versuchen, die gesellschaftliche Betrachtung so weit und assoziativ wie möglich zu fassen. Die Auswahl der Filme ist dabei einerseits Thema, Subthema (wie Familie oder Tiere) und Matrix geschuldet, andererseits findet sich in jedem Programm ein - nicht gekennzeichnetes - Keywork, von dem ausgehend die anderen Arbeiten ausgewählt wurden.⁸

this vision: the Others were now only extra-terrestrials; humankind was united. The belief in science, the hope of being able to change the problems of humanity by means of scientific knowledge was not so much something that separated East and West as united them. But the utopia of the cosmos failed, just like that of socialism; it neither opened up new worlds to humanity nor brought peace to the old one.

The year 1968 is also associated with the student movement, perhaps the last living socialist utopia. In 1977, when *Powers of Ten* was realized, this movement was already over; the protest generation had not created a world revolution, but it had broken up decrepit structures, thus making capitalist democracy a little more human and, in the transition from a production society to a knowledge society, much more effective. During the political thaw in the 60s, the Soviet Union also opened up a window to civil society, but in the end stayed with its authoritarian structures. This process is shown most clearly in the area of electronic data processing, whose centre, like that of the hippie movement, was in California.⁴ The Soviet Union had nothing to match the associated increase in productivity in the West, nor could it keep pace with the electronic weapons systems that made the USA the sole hegemon of the world.^{5/6}

The Double Matrix

The special programme in 2005 takes as its basis a double matrix that determines the structure of the programmes through the complex theme of the Self and the Other.

On the one hand, there is Soviet and post-Soviet short film, which is of interest here in three regards: as the expression of a revolutionary utopia, as a productive area of conflict between central and regional culture, and in its representation of the perestroika as a radical turning point of global import. Most of the 15 programmes set out from a (post-)Soviet film and are contrasted or supplemented by films from the West or other regions of the world. It is also an attempt to read the history of short film in East and West within a joint context. In the process, it becomes apparent that, despite the great differences between the systems and their fundamentally different histories, the thematic commonalities are much bigger than the disparities, especially after 1989. The universal visual language of film, which was a phenomenon subjected to highly intensive international exchange from the very beginning, would thus seem to be the real lingua franca of the world.

On the other, we have *Powers of Ten* as a matrix of the gaze: the moving shot from inside the body to the cosmic macro-structure serves as a formal framework for the structure of the programmes, which range from inner, psychological observation (*Thine Inward Looking Eyes*), couple relationships (*Face to Face*) and family (*The Whole Dam Family, Our Mom Is a Hero*) to national questions (*Megalomaniac, We*) and the cosmic vision (*Cosmic Science*).

Beyond this, the 'Other' in the subtitle *The Self and the Other* is to be understood not only in the sense of other people, or, to be more precise, living things (see the programmes *The Pride of Creation* and *People Are Looking at You*), but also as the Other in the sense of something utopian, still conceivable, but still not definable.⁷ Accordingly, the programmes are not structured in a logical, deductive way as a proof of the curator's theory, but try to look at society as broadly and associatively as possible. The selection of the films derives on the one hand from the theme, subtheme (like 'family' or 'animals') and matrix; on the other, each programme includes a key work (undesignated) that was used as a basis for selecting the other works.⁸

Insgesamt vier Autorinnen wurden eingeladen, wesentliche Aspekte des Themas in Texten zu beleuchten. Gulnara Abikeyeva beschreibt in *Frauenbilder im zentralasiatischen Kino* die Ambivalenz des zentralasiatischen Kinos zwischen internationalistischer Propaganda und nationaler Identität. Irina Shilova schildert in *Der Kurzfilm in der Sowjetunion als erste künstlerische Erfahrung* die Praxis des (post)sowjetischen Kurzfilms aus russischer Sicht - die durchaus von der westlichen abweicht. Mila Bredikhina, die die Arbeiten ihres Mannes Oleg Kulik theoretisch reflektiert, stellt die *Die Zehn Gebote der Zoophrenia* den zehn anthropozentrischen Geboten entgegen. Anja Casser analysiert in *All the Universe or Nothing* die mediale Geschichte des Blicks in den Kosmos sowie des Gegenblicks auf unseren Planeten zurück.

1 "Unsere Welt und unser Leben werden durch die einander widerstreitenden Tendenzen der Globalisierung und der Identität geprägt." (Manuel Castells, *Die Macht der Identität*, Opladen 2003 [1997], S. 3).

2 Hardt/Negri verweisen ausdrücklich darauf, dass ihre Konstruktion eines "Empire" als historisches Subjekt an keine Nation gebunden sei. Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Frankfurt/M. 2003 (2000).

3 Allerdings sollte dabei nicht vergessen werden, dass die Zensur überwiegend zentral blieb und die Realitäten sowjetischer Bürokratie und Unterdrückung ebenso in den Provinzen bestand. Auch war die immer relative Freiheit und Produktivität der Filmkunst in den verschiedenen Epochen der Sowjetunion sehr unterschiedlich. Ihre Blüte erlebte die regionale Filmkunst in der Tauwetterperiode nach Stalins Tod. Hinzu kommt weiter, dass die Perspektiven auf das Phänomen sehr different sind, was die einen noch als Austausch sehen, ist für andere bereits kulturelle Dominanz. Vgl. hierzu auch Christine Engel (Hg.), *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, Stuttgart/Weimar 1999. Darin besonders: Oksana Bulgakowa, *Die Emanzipation der nationalen Kinematographien*, S. 164 ff. sowie den Text von Gulnara Abikeyeva in diesem Katalog.

4 Die Sowjetunion hatte zwar ebenfalls in den 60ern Produktionssteuerungen mit Großrechnern eingeführt, der Kreativität der kalifornischen Computerindustrie konnte sie jedoch nichts Adäquates entgegensetzen. Zu der bedeutenden Rolle der amerikanischen Hippiegeneration für die Entwicklung des Computers vgl. auch den Dokumentarfilm *Das Netz* von Lutz Dambeck, Deutschland 2004.

5 Das Informationszeitalter als Ursache der ökonomischen Niederlage der Sowjetunion ist eine These von Manuel Castells *Die Krise des industriellen Etatismus und der Zusammenbruch der Sowjetunion*, in: *Jahrtausendwende*, Opladen 2004 (1998).

6 Zwar gab es zwischen den USA und der Sowjetunion keine direkte militärische Konfrontation, aber die Waffensysteme standen sich häufig gegenüber. Am signifikantesten für die Überlegenheit der amerikanischen Waffen ab den 80ern ist wahrscheinlich die Stinger-Rakete, die die sowjetischen Kampfhubschrauber in Afghanistan vom Himmel holte und den letzten sowjetischen Mythos - den der unbesiegbaren Roten Armee - zerstörte. Nach diesem Sieg wiederum glaubten die Taliban, nun auch die USA bezwingen zu können.

7 "Noch im sublimiertesten Kunstwerk birgt sich ein 'Es soll anders sein'. ... Vermittelt aber ist das Moment des Wollens durch nichts anderes als durch die Gestalt des Werkes, dessen Kristallisation sich zum Gleichnis eines Anderen macht, das sein soll. Als rein gemachte, hergestellte sind Kunstwerke, auch literarische, Anweisungen auf die Praxis, derer sie sich enthalten: die Herstellung richtigen Lebens." Theodor W. Adorno, *Engagement* (1963), in: Ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1989, S. 429

8 Eine Kennzeichnung als Keywork würde diese Arbeiten unangemessen hierarchisieren, ich bin aber der Überzeugung, dass es keine Rangfolge in gelungenen künstlerischen Arbeiten gibt. Wie jeder Mensch, so ist auch jedes Werk eine Welt für sich.

Marcel Schwierin

Geboren 1965, Marburg/Lahn. Studium Politologie und Ästhetik. 1987 Abschluss Fotografie am Lette-Verein, Berlin. 1997 Diplom bildende Kunst (Filmklasse) und Medienwissenschaft an der Hochschule für bildende Künste Braunschweig. Meisterschüler von Birgit Hein. Filme seit 1989, u. a. *Die Bilder* (1994). Kuratiert Filmprogramme seit 1993, u. a. für Goethe-Institut ("Deutsch-Russisches Experimentalfilmfestival Moskau" 1995) und Werkleitz-Biennalen. Herausgeber der Internetdatenbank für Experimentalfilm & Videokunst cinovid.org. Sein Dokumentarfilm *Ewige Schönheit - Film und Todessehnsucht im Dritten Reich* läuft zur Zeit in deutschen Kinos.

www.schwierin.de

Altogether four authors were invited to explore important aspects of the theme in essay form. In *The Images of Woman in Central Asian Cinema*, Gulnara Abikeyeva describes the ambivalence of Central Asian Cinema between internationalist propaganda and national identity. Irina Shilova describes in *Short Film in the Soviet Union as First Artistic Experience* the practice of (post-)Soviet short film from a Russian point of view - which differs clearly from the Western one. Mila Bredikhina, who reflects theoretically on the works of her husband, Oleg Kulik, compares the *Ten Commandments of Zoophrenia* with the ten anthropocentric commandments. In *All the Universe or Nothing*, Anja Casser analyzes the media history of the gaze into the cosmos and the counter-gaze back at our planet.

1 'Our world and our life are shaped by the conflicting tendencies of globalization and identity.' (Manuel Castells, *The Power of Identity*, Blackwell Publishing, 1997)

2 Hardt/Negri expressly point out that their construction of an 'Empire' as historic subject is not linked to any nation. Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, 2000.

3 It should not be forgotten, however, that censorship mainly remained central and that the realities of Soviet bureaucracy and oppression also existed in the provinces. In addition, the freedom and productivity of filmmakers in the various epochs of the Soviet Union was always relative and differed greatly. Regional filmmaking reached its peak in the political thaw that followed Stalin's death. What is more, the ways of looking at the phenomenon vary a great deal: what some people see as exchange is for the others already cultural dominance. On this topic see also Christine Engel (ed.), *Geschichte des sowjetischen und russischen Films* (History of Soviet and Russian Film), Stuttgart/Weimar 1999. There, see particularly: Oksana Bulgakowa, *Die Emanzipation der nationalen Kinematographien* (The Emancipation of National Cinematographies), p. 164 ff, and the essay by Gulnara Abikeyeva in this catalogue.

4 The Soviet Union had also begun guiding production using mainframe computers in the 60s, but it could not come up with anything capable of competing adequately with the creativity of the Californian computer industry. For further details on the important role of the American hippie generation in the development of the computer see also the documentary film *Das Netz* by Lutz Dambeck, Germany 2004.

5 The information era as the cause of the economic defeat of the Soviet Union is a theory of Manuel Castells' *The Crisis of Industrial Statism and the Collapse of the Soviet Union*, in: *End of Millennium. The Information Age: Economy, Society and Culture*, Volume III, Blackwell Publishing, 2000.

6 Although there was no direct military confrontation between the USA and the Soviet Union, the weapons systems frequently encountered one another face to face. The Stinger missile has probably been the most significant factor in the superiority of American weapons from the 80s; it brought down the Soviet helicopter gunships in Afghanistan and destroyed the last Soviet myth - that of the invincible Red Army. After this victory, the Taliban then believed they would be able to beat the USA as well.

7 'Even in the most sublimated work of art there is a hidden "it should be otherwise." ... The moment of true volition, however, is mediated through nothing other than the form of the work itself, whose crystallization becomes an analogy of that other condition which should be. As eminently constructed and produced objects, works of art, even literary ones, point to a practice from which they abstain: the creation of a just life.' Theodor W. Adorno, *Commitment*, trans. by Francis McDonagh, 1963

8 Indicating a 'key work' would place these works within an inappropriate hierarchy; I am however of the conviction that successful artistic works have no order of rank. Like every person, every work is a world in itself.

Born in 1965 in Marburg/Lahn. Studied political science and aesthetics. 1987 graduated in photography at the Lette-Verein, Berlin. 1997 diploma in fine arts (film) and media science at the Academy of Fine Arts, Brunswick. Pupil in master class of Birgit Hein. Films since 1989, including *Die Bilder* (The Pictures, 1994). Has curated film programmes since 1993, e. g. for the Goethe Institute ("Deutsch-Russisches Experimentalfilmfestival Moskau" 1995) and Werkleitz biennials. Editor of the internet database cinovid.org for experimental film & video art. His documentary film *Ewige Schönheit - Film und Todessehnsucht im Dritten Reich* (Eternal Beauty - Vision and Death Wish in the Third Reich) is currently being shown in German cinemas.

www.schwierin.de

Lost Utopia Die verlorene Utopie

Der Kapitalismus ist ein Modell, welches weniger erdacht als praktisch über die Jahrhunderte gewachsen ist und erst im Nachhinein theoretische Grundlagen erhielt, was zumindest teilweise erklärt, weshalb er heute als unumstößliches Naturgesetz betrachtet wird. Seine wichtigste theoretische Fundierung durch Adam Smith ist entsprechend unansehnlich und basiert auf einer Todsünde: Die Gier des Einzelnen nach Bereicherung schaffe im Wettbewerb eine optimale Produktivität, die letztlich allen zugute komme.

Der Sozialismus dagegen begann als Utopie in der Folge der Aufklärung Ende des 18. Jahrhunderts. Theoretisch ist er bestechend und hat seine Faszination über die Jahrhunderte nie ganz verloren: die Gesellschaft solle gemeinsam, planmäßig und gerecht über die Ressourcen entscheiden. Im Zentrum stehe nicht der Einzelne, sondern die Gemeinschaft. Nicht Gott, sondern der Mensch selbst sei in der atheistischen Welt für sein Glück verantwortlich. Und mit Hilfe der modernen Wissenschaft sei dieses Glück auch plan- und realisierbar.

Mit der russischen Revolution schien diese Utopie zum ersten Mal Wirklichkeit zu werden. Entsprechend euphorisch war die intellektuelle Elite der jungen Sowjetunion: es galt eine neue Weltordnung zu schaffen, ein Modell, nach dessen Erfolg sich der gesamte Planet wandeln würde.

In *Djim Shvante (Salz für Swanetien)* ist diese Euphorie noch heute spürbar. Ein bitterarmes Dorf, abgeschnitten von der Welt und jedes Jahr am Salz-mangel fast zugrunde gehend, soll durch eine Straße mit der modernen Sowjetmacht verbunden werden. Not und Elend werden für immer ein Ende haben, die unterdrückten und ausgebeuteten Völker Bestandteil der großen Gemeinschaft werden. Die einzigartige Schönheit des Films entsteht aus den Kontrasten zwischen der Ursprünglichkeit und Einfachheit der Motive und der ultramodernen Form experimenteller Montage. *Djim Shvante* ist vielleicht auch das erste Beispiel der sowjetischen Filmgeschichte, in der sich die fruchtbare Spannung zwischen der zentralen Revolutionsästhetik und den traditionellen Bildern Georgiens spiegelt, der ersten Matrix des Sonderprogramms. Gleichzeitig jedoch markiert er im Rückblick auch das Verhaften im Utopischen: die lebensrettende Straße ist bis heute nicht fertig geworden, was bleibt, ist nur der Film.

Artavazd Peleshyan ist einer der bedeutendsten armenischen Filmemacher, der Film *Natschalo (Der Anfang)* seine Abschlussarbeit an der VGIK (die zentrale Moskauer Filmschule für die gesamte Sowjetunion). Ohne Kenntnis der westlichen Montagetradition etwa eines Bruce Conner oder Peter Kubelka kombiniert Peleshyan Archivmaterial der russischen Revolution zu einer fulminanten Montage. Im zweiten Teil geht der Film über die Revolution hinaus und zeigt die Aufbruchseuphorie der Massenbewegungen bis in die 60er Jahre hinein. Die beständigen Wiederholungen, die die Dynamik des Filmes ausmachen, scheinen nur auf den ersten Blick der Montage eines Vertovs oder Eisensteins verpflichtet, sie sind jedoch nach dem von Peleshyan entwickelten System der Distanzmontage geschnitten, welches sich in seiner Radikalität der Form wie ein Manifest des experimentellen Films liest.¹

Marcel Schwierin

¹ Distanzmontage oder die Theorie der Distanz, in: Artavazd Peleschjan, *Unser Jahrhundert*, Bielefeld 2004 (Deutsche Ausgabe)

Capitalism is a model that was not so much theoretically devised. Rather, it has grown up over the centuries on a practical basis, and was given its theoretical underpinning only in retrospect. This at least partly explains why it is today seen as an incontrovertible law of nature. Its most important theoretical basis, provided by Adam Smith, is, accordingly, rather shabby and is based on a mortal sin: in Smith's account, the greed of the individual for wealth creates optimum productivity in competition, to the final benefit of all.

Socialism, on the other hand, began as a utopian idea as a result of the Enlightenment at the end of the 18th century. From a theoretical point of view, it is a tempting concept, and has never completely lost its fascination over the centuries: the whole society should decide methodically and justly how resources are used. The focus is not on the individual, but the community. Not God, but people themselves are responsible for their own happiness in an atheistic world. And, with the aid of modern science, this happiness can be planned and brought about.

The Russian Revolution appeared to see this utopian ideal realized for the first time. The intellectual elite of the early Soviet Union was accordingly euphoric: it wanted to create a new world order, a model whose success would lead to a transformation of the entire planet.

This euphoria can still be felt today in *Djim Shvante (Salt for Svanetia)*. A bitterly poor village that is cut off from the world and almost perishes every winter for lack of salt, is to be connected by road with the modern Soviet power. Need and misery will come to an end, the repressed and exploited people will become part of the larger community. The unique beauty of this film results from the contrast between the naturalness and simplicity of the subjects and the ultra-modern form of experimental montage. *Djim Shvante* is perhaps also the first film in Soviet film history to reflect the fertile tension between the central revolutionary aesthetics and the traditional pictures of Georgia, the first matrix of this special programme. In retrospect, however, it also highlights the purely utopian aspect: the lifesaving road has not been finished to this day. What remains is only the film.

Artavazd Peleshyan is one of the leading Armenian filmmakers. The film *Natschalo (The Beginning)* was his graduating film at the VGIK (the central Moscow film school for the entire Soviet Union). Although not familiar with the Western tradition of montage as practised by Bruce Conner or Peter Kubelka, for example, Peleshyan combines archive material of the Russian Revolution into a brilliant montage. In the second part, the film goes beyond the revolution, showing the optimistic euphoria of mass movements up into the 60s. Only at first glance do the constant repetitions that creates the dynamic energy of the film seem influenced by the montage of filmmakers like Vertov and Eisenstein. However, they are edited according to the system of contrapuntal montage invented by Peleshyan, which, in its formal radicality, reads like a manifesto of experimental film.¹

¹ *Contrapuntal montage, or the theory of distance*, in: Artavazd Peleshyan, *Our Century*, Bielefeld 2004 (English edition)

Natschalo The Beginning

Armenien/UdSSR 1967
10', 35 mm, s/w

Regie Artavazd Peleshyan

Ein philosophisches Essay über die Oktoberrevolution von 1917 und ihren Einfluss auf die Geschehnisse der Welt im 20. Jahrhundert. Unter Einbeziehung von Fotografien, die nach und nach beginnen sich zu bewegen sowie Archivmaterial re-inszeniert Peleshyan die Geburt des Kinos. This is a philosophical essay about the October Revolution of 1917, and its influence on the destiny of the world in the 20th century. Peleshyan reenacts the birth of cinema using still images that gradually start to move, in addition to archive footage.

Bio-/Filmografie *1938, Leninakan, Armenia. Studied cinema at the VGIK in the 1960s. He realized eleven short films from 1964 to 1993. Lives in Moscow.

www.cinovid.org



Djim Shvante Salt for Svanetia

Georgien/UdSSR 1930
58', 35 mm, s/w

Regie Michail Kalatosow

Drehbuch Sergey M. Tretjakov

Zunächst als Spielfilm konzipiert, dann aber als Dokumentarfilm vollendet, ist *Djim Shvante* ein im Westen selten zu sehender Klassiker des jungen sowjetischen Dokumentarfilms - berühmt für seine schönen Bilder und den sensiblen Blick auf das harte Leben in einem abgelegenen kaukasischen Dorf. Die Behörden warfen ihm jedoch vor, im Widerspruch zur Staatsideologie zu stehen. First conceived as a feature film, but then completed as a documentary, *Djim Shvante* is a classic of early Soviet documentary film that has rarely been shown in the West. It is famous for its beautiful images and its perceptive examination of the hard life in a remote Caucasian village. The authorities however claimed that it contradicted state ideology.

Bio-/Filmografie *1903, Tiflis, Russia (now Georgia) - 1973. Feature film director. Best known for *The Cranes Are Flying* (1957) and *Soy Cuba* (1964).

www.imdb.com



The Falling Curtain Der fallende Vorhang

Am 6. Oktober 1989, dem 40. Jahrestag der DDR, wollte ich nach Ostberlin, um die Parade zu filmen, aber man ließ mich nicht über die Grenze, wohl wegen der Demonstrationen und meiner Kamera. Am nächsten Tag rief ich im Ostberliner Reisebüro an und fragte, wann denn die nächste Parade zu erwarten wäre. Der Mann sagte, es würde keine mehr geben. Ich fragte ihn nach den Jahresfeiern für FDJ oder irgendwelchen Persönlichkeiten, irgendeinen Anlass müsse es doch wieder geben. Er fing an zu lachen und sagte: "Nein, es gibt keine Paraden mehr. Nie wieder. Das ist vorbei." Ich legte auf, ohne ihn verstanden zu haben. Einen Monat später, am 9. November, war ich am Checkpoint Charlie. Mir kam die Szenerie unwirklich vor. Ich erinnere mich vor allem an Westler, die den aus dem engen Gang langsam herausquellenden Trabis kumpelig aufs Dach hauten und Grölen mit Bier in der Hand. Die Atmosphäre erinnerte trotz der Kälte an Ballermann. Am nächsten Tag wollte ich endlich meinen Film *Zwei Linien* in Ostberlin drehen, jetzt einen Kameraschwenk am Treptower Ehrenmal, sozusagen eine steingewordene Parade. Ich brauchte noch Blätter an den Bäumen und hatte es deshalb etwas eilig. Am Grenzübergang Sonnenallee stand ich alleine auf der rechten Spur, auf der anderen Seite eine endlose Schlange Ostler, die mir fröhlich einen Vogel zeigten und mir mit Zeichen klar machten, dass ich in die falsche Richtung führe. Ostberlin war an diesem Tag menschenleer.

Obwohl das Ende des Ostblocks Anfang der 80er Jahre durch die polnische Solidarnosc eingeläutet wurde, musste die Entscheidung darüber in Moskau fallen. Gorbatschow war 1985 mit dem Ziel angetreten, die Sowjetunion zu reformieren, nicht, sie abzuschaffen. Die Eigendynamik, die sich dann entwickelte, hat alle überrascht. Manchmal habe ich das Gefühl, dass das Ereignis immer noch nicht so richtig bei den Menschen angekommen ist.

Die Brüder Igor und Gleb Aleinikov gehörten zur ersten Generation unabhängiger Filmemacher in der Sowjetunion, die nicht mehr im Studiosystem arbeiteten, sondern das 'Parallele Kino' gründeten. Ihre Filme verweigerten sich wie der westliche Experimentalfilm der 60er bewusst den professionellen Standards und wurden deshalb nicht nur von offizieller Seite, sondern auch von vielen Filmemachern abgelehnt. In der Demontage sozialistischen Propagandamaterials ist *Traktora (Traktoren)* Teil der in den 90ern stattfindenden Aufarbeitung der Vergangenheit im found-footage. Der Voice-over, der sich von der objektiven Beschreibung bis zur individuellen Obsession steigert, verweist auf die sich abzeichnende Individualisierung des Blicks gegen die kollektive Ideologie.

Knopka (Das Knöpfchen) ist eine zynische Karikatur des Apparatschiks; nicht mehr Ideologie, sondern nur noch Korruption und Dummheit schaffen eine Katastrophe nach der anderen. Die Apparatschiks hatten viel Zeit, sich in der Verwaltung des Landes festzusetzen, es wird wohl auch viel Zeit brauchen, bis die letzten von ihnen verschwunden sind.

Im sowjetischen Kino konnte eine im Westen schon lange ausgestorbene Gattung des Kurzfilms überleben: die Wochenschau. *Chronica demonstratii (Chronik einer Demonstration)* ist eigentlich eine offizielle Dokumentation der Revolutionsfeierlichkeiten. Die jahrzehntelang perfekt vorgetragene Choreografie gerät jedoch aus den Fugen, was der Regisseur mit formalen Mitteln aufnimmt und verstärkt: Die langweiligen Phrasen der Redner werden durch Musik ersetzt. Die festgelegte gesellschaftliche Form und die nicht minder festgelegte filmische Form der Wochenschau werden gemeinsam aufgelöst. Mehr als in jedem anderen mir bekanntem Dokument werden hier Aufbruch und Verunsicherung eines neuen Zeitalters spürbar.

Eine ganz andere Demonstration filmte Bjørn Melhus in *America Sells* am Tag der deutschen Währungsunion. Eine amerikanische Cheerleader-Group feierte hier nicht den Sieg irgendeiner Football-Mannschaft, sondern den

On October 6, 1989, the 40th anniversary of the German Democratic Republic, I wanted to go to East Berlin to film the parade. But I was not allowed over the border, probably because of the demonstrations and my camera. The next day I rang up an East Berlin travel agency and asked when the next parade was likely to be. The man said there would be no more parades. I asked him about the annual celebrations for FDJ (Free German Youth) or various personalities; there had to be some sort of occasion again. He started laughing and said: 'No, there aren't any more parades. Never again. That's all over.' I hung up without having understood him. A month later, on November 9, I was at Checkpoint Charlie. The scene seemed unreal to me. I mostly remember the Westerners who thumped chummily on the roofs of the Trabants that were slowly emerging from the narrow passage, and raucous individuals with beer in hand. Despite the cold, the atmosphere reminded one of Ballermann. The next day I finally wanted to shoot my film *Zwei Linien (Two Lines)* in East Berlin, now a pan shot at the Treptower War Memorial: a parade in stone, so to speak. I needed there to be leaves still on the trees, so I was in a bit of a hurry. At the Sonnenallee border crossing I was the only person in the right-hand lane; on the other side there was an endless queue of Easterners who cheerfully tapped their foreheads at me and explained in sign language that I was driving the wrong way. On this day, East Berlin was deserted.

Although the end of the Eastern Bloc was rung in at the start of the 80s by the Polish Solidarnosc, the decision had to be made in Moscow. Gorbachev had taken office in 1985 with the goal of reforming the Soviet Union, not abolishing it. The momentum that then gathered surprised everyone. Sometimes I have the feeling that many people still haven't really grasped what has happened.

The Brothers Igor and Gleb Aleinikov belonged to the first generation of independent filmmakers in the Soviet Union, who no longer worked within the studio system, but founded the 'Parallel Cinema'. Their films, like Western experimental film in the 60s, deliberately refused to conform to professional standards, and were thus rejected not only officially, but also by many filmmakers. With its dismantling of socialist propaganda, *Traktora (Tractors)* is part of the reassessment of the past in found footage that took place in the 90s. The voiceover, which grows in intensity from objective description to individual obsession, highlights the emerging individualization of the gaze as opposed to the collective ideology.

Knopka (The Button) is a cynical caricature of the apparatchik; it is no longer ideology, but only corruption and stupidity, that creates one catastrophe after the other. The apparatchiks had a lot of time to establish themselves firmly in the country's administrative bodies; and it will probably also take a lot of time for the last of them to disappear.

A genre of short film that has long been extinct in the West was able to survive in Soviet cinema: the newsreel. *Chronica demonstratii (Chronicle of a Demonstration)* is actually an official documentation of the Revolution celebrations. However, the choreography, which worked perfectly for decades, falls apart, a process which the director records and enhances using formal means: the boring phrases of the speaker are replaced by music. The prescribed social form and the no less prescribed cinematic form of the newsreel are both broken up. Here, more than in any other document known to me, can be felt the radical upheaval and uncertainty of a new era.

Sieg eines ganzen Systems und brachte den ökonomisch zurückgebliebenen Ossi beim Verkauf atemberaubend scheußlicher T-Shirts auch gleich das zentrale Vokabular des Kapitalismus bei: "It's cheap. Do you understand cheap?"

Am 3. Oktober 1990, dem Tag der deutschen Einheit, filmte Betina Kuntzsch ihre Version vom Ende der DDR: *Fünfzehn Einheitsstücke* sind individuelle Momentaufnahmen des Verschwindens einer ganzen Geschichte und eines befremdeten Blicks auf die neue politische Symbolik. Bilder der Verlangsamung und der Nachdenklichkeit. Seltsamerweise spielt auch hier wieder ein T-Shirt eine Rolle, die Unterwäsche amerikanischer Soldaten als individuelles Körpertransparent.

Rotraut Pape, die in Kreuzberg in der unmittelbaren Nachbarschaft der Mauer wohnte, begann 1989 mit dem Langzeitprojekt *Die Mauer - Der negative Horizont*. Sie ging mit ihrer Videokamera immer wieder an der Mauer entlang und dokumentiert das Verschwinden dieses Symbols des Kalten Krieges parallel auf vier Screens. Seltsamerweise wird gerade hier, an dem Zerfall einer durch und durch lebensfeindlichen Architektur, spürbar, wie das Ereignis globaler Bedeutung das individuelle Lebensgefühl der Menschen verändert hat. Das eingeschlossene West-Berlin war ein seltsames, aber einzigartiges Gebilde. Kreuzberg als Refugium der alternativen Lebensweisen hätte es vielleicht ohne die schützende Nachbarschaft der Mauer nie gegeben. Das Lebensgefühl der Stadt ist seit ihrem Verschwinden ein vollkommen anderes geworden.

Go West von den Pet Shop Boys übernimmt die totalitäre Ästhetik der Aufmärsche und gibt dem Osten die Richtung vor. Dabei mischt sich die Bewunderung gegenüber der hübsch ornamentierten Masse - die Marschierenden sehen aus wie eine Symbiose aus Soldaten beider Systeme - mit der selbstironischen Betrachtung der Popkultur: Die 'stairways to heaven' führen nicht nur geradewegs in den Himmel, sondern auch ins Nichts.

Der *Amerikanizator* basiert auf einem kulturellem Unterschied: Während in den USA im Kontakt mit Fremden fast jeder ständig zu lächeln scheint (mit Ausnahme aller Uniformierten), ist das Phänomen in Russland fast unbekannt. Im öffentlichen Kontakt wird nicht gelächelt.³ Der *Amerikanizator* scheint ein probates Mittel, den schwermütigen Russen die Welt des 'think positive' und 'cheese' beizubringen.

Marcel Schwierin

1 Ausführlichere Darstellungen des Parallelen Kinos von Gleb Aleinikov und Jevgenij Jufit finden sich im Oberhausener Festival-Katalog 2000.

2 *Go West* war auch der Slogan einer Zigarettenmarke. Nach der Öffnung der Mauer wurden damit an die Grenzübergänge so plakatiert, dass man sie im Osten gut sehen konnte.

3 Als Reisender in Russland braucht man eine Zeit, bis man sich daran gewöhnt hat, dass alle Charme-Versuche an der scheinbaren Gleichgültigkeit des Gegenübers nichts zu ändern vermögen - die allerdings einer umwerfenden Herzlichkeit im privaten Kontakt weicht. Umso erstaunter war ich, als mich bei einer Sichtung eine junge, mir unbekannt Frau grundlos anlächelte. Während ich darüber nachdachte, dass sich doch einiges geändert haben müsse, sprach sie mich an: Sie kam aus San Francisco.

In *America Sells*, Bjørn Melhus filmed a very different demonstration on the day of the German monetary union. An American cheerleader group here celebrates not the victory of some football team, but the victory of a whole system, and, while selling the economically retarded 'Ossi' (East Germans) breathtakingly awful T-shirts, teaches them the central vocabulary of capitalism: 'It's cheap. Do you understand cheap?'

On October 3, 1990, the day of German reunification, Betina Kuntzsch filmed her version of the end of the German Democratic Republic: *Fünfzehn Einheitsstücke* (*Fifteen Pieces of Unity*) consists of individual snapshots of the disappearance of a whole history and the alienated view of the new political symbolism. Pictures of slowing down and reflection. Strangely enough, a T-shirt plays a role here as well: the underwear of American soldiers as an individual body banner.

Rotraut Pape, who lived in Kreuzberg and thus in direct proximity to the Wall, began her long-term project *Die Mauer - Der negative Horizont* (*The Wall - The Negative Horizon*) in 1989. She walks along the Wall with her video camera again and again, documenting the disappearance of this Cold-War symbol on four screens at the same time. Strangely, it is here of all places, through the decay of a completely life-denying piece of architecture, that it becomes tangible how this event of global significance has changed people's individual attitude to life. The enclosed West Berlin was a strange but unique set-up. Kreuzberg, as a refuge for alternative lifestyles, may never have existed without the protective proximity of the Wall. The mood of the city has changed completely since it disappeared.

Go West by the Pet Shop Boys adopts the totalitarian aesthetic of the parades and tells the East which way to go. It combines admiration of the prettily ornamented masses - the marchers look like a symbiosis of soldiers from both systems - with a self-ironic look at pop culture: the "stairways to heaven" do not lead straight to heaven, but also into a void.

The *Amerikanizer* is based on a cultural difference: whereas in the USA almost everyone seems to smile when in contact with strangers (with the exception of all people in uniform), in Russia this phenomenon is almost unknown. No one smiles during public contact.³ The *Amerikanizer* seems to be a good way of teaching the melancholy Russians about the world of 'think positive' and 'cheese'.

1 There are more detailed descriptions of the 'Parallel Cinema' of Gleb Aleinikov and Yevgeny Yufit in the 2000 Oberhausen Festival Catalogue.

2 *Go West* was also the slogan of a cigarette brand. After the Wall was opened, posters bearing these words were put up at border crossings so that they could be easily seen in the East.

3 When travelling in Russia, it takes some time for you to get used to the fact that all attempts to employ charm cannot change the apparent indifference of the person you are talking to. But this indifference is replaced by a fantastic warmth at a private level. I was all the more astounded when, at a screening, a young woman whom I did not know smiled at me without cause. While I was reflecting that things must have changed a great deal, she spoke to me: she came from San Francisco.

Traktora Tractors

UdSSR 1987

12', 35 mm, s/w

Regie Igor & Gleb Aleinikov

Traktor - eines der mächtigsten Symbole des fröhlichen Arbeitens und Lebens in der Sowjetunion. In diesem Film wird dieses Idol zerstört und wiederbelebt. The tractor - one of the most powerful symbols of working and living happily in the Soviet Union. This film destroys and revives this idol.

Bio-/Filmografie Brothers, born in Grozny. Igor: *1962, since 1980 8 mm and 16 mm films, founder (1985) and editor-in-chief of *Cine Fantom* magazine, died in an air accident in 1994. Gleb: *1966, began painting in 1978, performance work in 1984, filmmaking in 1986. Wrote *Cine Fantom* criticism and scripts. Lives in Moscow.

www.cinovid.org



Knopka The Button

Armenien/UdSSR 1990
8', 35 mm, Farbe

Regie Robert Saakjanz

aus dem Archiv

der Internationalen Kurzfilmtage
Oberhausen

Die Gleichgültigkeit der Bürokratie nimmt große Katastrophen wie Tschernobyl und das Erdbeben in Armenien nicht wahr. In ihrem Machtegoismus und ihrer zynischen Verantwortungslosigkeit drückt sie auf das 'Knöpfchen': Die UdSSR geht zugrunde. The indifferent bureaucracy ignores catastrophes like Chernobyl and the earthquake in Armenia. In its cynical irresponsibility it presses the 'Button': The USSR perishes.

Bio-/Filmografie *1950 Baku/Azerbaijan. After studying pedagogics, he began working as an animator. Since 1972 he has worked as a director.
www.animator.ru



Chronica demonstratii Chronicle of a Demonstration

UdSSR 1988
20', 35 mm, s/w

Regie Dmitry Zhelkovsky

Nicht nur die Demonstrationen zu den Revolutionsfeierlichkeiten, auch ihre Dokumentation in den Leningrader Wochenschauen folgten einer exakten Choreografie. Die filmische Dekonstruktion der Veranstaltung in dieser Wochenschau entspricht den Protesten auf der Straße und vermittelt so ein beeindruckendes Bild vom nahen Ende der Sowjetunion. Not only the demonstrations accompanying Revolution celebrations followed an exact choreography, but their documentation in Leningrad newsreels as well. The filmic deconstruction of the event in this newsreel reflects the protests in the streets and thus conveys a striking image of the imminent end of the Soviet Union.

Bio-/Filmografie *1961, lives and works in St. Petersburg. Films: *Leningrad: Three Days in August* (1991), *Sisyphus - His Life on Earth* (1995).
www.cinedoc.nw.ru



America Sells

Deutschland 1990
7', U-Matic (auf Beta SP/PAL),
Farbe

Regie Bjørn Melhus

Der 1. Juli 1990, Tag der deutschen Währungsunion. In der noch existierenden DDR wird mit der DM die freie Marktwirtschaft eingeführt. Über Nacht werden Werbetafeln enthüllt und Schaufenster ausgestattet. Auf dem Berliner Alexanderplatz findet eine Siegesfeier der besonderen Art statt. July 1, 1990, the day of the German monetary union. The free-market economy is introduced to the still existing East Germany along with the deutsche mark. Overnight, advertising billboards are unveiled and shop windows filled with displays. On Alexanderplatz in Berlin, an unusual and triumphal celebration takes place.

Bio-/Filmografie *1966, Kirchheim/Teck, Germany. 1985-87, training in photography and audio-visual techniques in Stuttgart. 1988-97, art studies at the HBK (Academy of Fine Arts) in Brunswick, Germany. Has worked with Super 8 and 16 mm film since 1986, with video and video installations since 1988. Professor at the School of Visual Arts, Kassel.
www.melhus.de



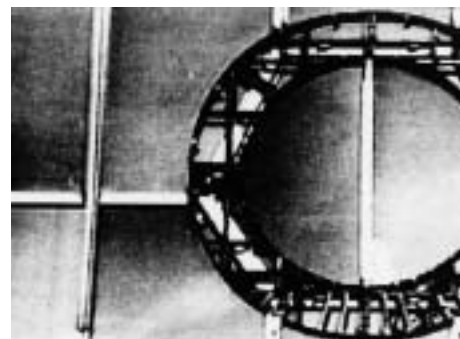
Fünfzehn Einheitsstücke Fifteen Pieces of Unity

Deutschland 1991
3', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Betina Kuntzsch

15 Videopostkarten vom 3.10.1990. Details vom ersten Tag der deutschen Einheit, aufgenommen zwischen Alexanderplatz und Kurfürstendamm. Fifteen video postcards from 3.10.1990. Details of the first day of German re-unification, shot between Alexanderplatz and Kurfürstendamm in Berlin.

Bio-/Filmografie Until 1988, Betina Kuntzsch studied at the Academy of Visual Arts in Leipzig. Since then she has worked in the video medium.
www.cinovid.org



Die Mauer - Der negative Horizont The Wall - The Negative Horizon

Deutschland 1992
11', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Rotraut Pape

Bereits eine Woche nach der Öffnung der Berliner Mauer war ihr Verschwinden absehbar. Ich ging daher am 17. November 1989 mit einer Kamera noch einmal an ihr entlang. Ein paar Monate später dieselbe Strecke: das Kameraauge fest auf die Mauer und auf das, was sie verbarg, gerichtet. Dann wieder im Sommer und ein viertes Mal im November 1990, genau ein Jahr später. One week after the Berlin Wall was opened, its disappearance could be foreseen. So on November 17, 1989 I walked along it once more with a camera. A few months later, the same stretch, the lens directed steadily at the wall and that which it concealed. Then again in summer, and a fourth time in November 1990, exactly one year later.

Bio-/Filmografie *1956, Berlin. Studied fine Arts at the Art Institute in Hamburg. From an early stage, she concentrated on film and video as well as performance and installations. She has made several experimental documentaries for the TV stations arte/3sat/ZDF. Rotraut Pape is professor for film and video in Offenbach.

www.werkleitz.de/~pape



Go West (Pet Shop Boys)

Großbritannien 1993
4', DVD, Farbe

Regie Howard Greenhalgh

Go West ist eine Coverversion des gleichnamigen Village People Songs von 1979. Umgedeutet auf den Zerfall der Sowjetunion, wird in aufwendigen Computergraphiken die Ästhetik totalitärer Aufmärsche wiederbelebt, nur dass die Reise jetzt ins gelobte Land des Pop-Kapitalismus geht. *Go West* is a cover version of the Village People song of this name from 1979. Reinterpreted to reflect the decline of the Soviet Union, the aesthetics of totalitarian march-pasts are revived in lavish computer graphics, and the destination of the journey is now the Promised Land of pop capitalism.

Bio-/Filmografie Howard Greenhalgh directs music videos for Pet Shop Boys, Placebo, Sting and others.

www.petshopboys.co.uk

www.clipland.com



Amerikanizator Americanizer

Russland 1999
1', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Victor Davydov/Studio U-7tv

Die einfachste und am schnellsten verfügbare Methode, absolut glücklich zu werden. The simplest and most readily available method for becoming absolutely happy.

Bio-/Filmografie Studio U-7tv is a distribution and production company for TV programmes, working in the market of the former USSR since 1994.

www.u7tv.ru



Fear from Rear - Why Do Bad Things Happen to Good People?¹

Theorien um Verschwörungen bestechen durch ihre Logik und perfekte Kohärenz. Nirgends bleibt Platz für Zweifel. Stets sind sie der Wirklichkeit überlegen und ziehen sich wie ein Seemannsknoten immer fester zu, je mehr man mit Gegenargumenten an ihnen rüttelt. Sie sind Reaktionen auf Krisen, erscheinen in Zeiten von Verunsicherung und Angst. Aber ihre Verbreitung dient immer auch einem konkreten Zweck: "Feinde" sollen benannt, Personengruppen ausgegrenzt, Machtverhältnisse verschoben werden. Als Michail Gorbatschow 1985 seine Reformen zunächst unter dem Schlagwort der "Uskoreniye" (Beschleunigung) auf den Weg brachte, erhoffte er sich eine Neubelebung der sozialistischen Idee. Das schien nötig, denn es drohte der Kollaps. Partei und Staat wollten mit den Bürgern wieder ins Gespräch kommen, so lautete der Auftrag an die Massenmedien. Viele Geheimnisse kamen nun ans Licht. Falsche Totenscheine, frisierte Statistiken, zerbrochene Biografien, die Zerstörung der Natur, das Ausmaß von Korruption und Kriminalität. Mag es in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit zunächst lindernd gewirkt haben wenn man für Stalin einen posthumen Parteiausschluss fordern konnte², so wurde der Drang nach der Suche nach Schuldigen mit der Zeit immer stärker. Das Angebot reichte von den üblichen Verdächtigen - Bolschewisten, Juden, Imperialisten, Demokraten, kriminelle Banden - bis hin zu surrealen Kandidaten wie dem Teufel oder Außerirdischen, die die Sowjetunion damals häufiger als sonst besucht haben sollen. In einem Interview³ erzählte mir ein junges Paar von der angeblichen Existenz eines unterirdischen Tunnels zwischen Moskau und St. Petersburg. Von extraterrestrischen Wesen angelegt, reisten darin Geschäftsleute in ihren Hubschraubern zwischen den beiden Metropolen. Welchen Vorteil die "Businessmen" aus diesem Verkehrsweg ziehen sollten, blieb unklar, der Nutzen für Olga und Andrey war hingegen evident: Die absurde Schönheit der Geschichte machte ihre enge Plattenbauküche, in der das Gespräch stattfand, für kurze Zeit zum Mittelpunkt einer geschützten und entschleunigten Welt.

Das Fernsehen der Perestroika-Jahre sparte nicht mit Darstellung von Gewalt. Ein besonderes Beispiel ist die Sendung *600 Sekunden*, eines der ersten Nachrichtenmagazine, welches investigativen Journalismus praktizierte. Die Sendung wurde täglich um zehn vor zehn, zunächst lokal und später landesweit, im Leningrader Fernsehen ausgestrahlt. Der Autor, Regisseur und Moderator, Alexander Newzorov verstand es, sein Publikum zu fesseln - mit der Wahrheit, oder dem, was er als solche empfand. Diebe und Mörder zerrte er noch am Tatort vor die Kamera: "Nimm mal das Beil in die Hand." Ein hastiger Schwenk über Diebesgut. Wer sein Eigentum im Fernsehen erkannte, konnte bei einer eingblendeten Telefonnummer anrufen. Eingestreut in die "Kriminalnaja Chronika" wurden Werbeclips für Sicherheitsfirmen, Bilder von segnenden Geistlichen, ein wenig Kultur von den Bühnen der Stadt und am Ende ein Satz über das Wetter. Newzorov unterlegte seine Sujets nicht nur mit suggestiver Musik sondern auch mit beißenden Kommentaren. Der Monarchist und "psychopathische Ultranationalist", wie ihn *Die Zeit* einmal beschrieb, fand kein gutes Wort für die Wirklichkeit der Perestroika. Omnipräsent wie Batman stilisierte er sich zum Gewissen der Stadt, der das Böse zwar nicht verhindern, es aber in allen Details zeigen konnte: "Die 'facts' aus dem Kasten überwältigen die Realität, verwirren sich in ihrer Masse, verweben sich zu Angstbildern und Apokalyptischen Visionen."⁴

Die Lust am Aufdecken von Geheimnissen ist nicht ohne die sowjetische Praxis der Geheimhaltung zu verstehen, die die Wahrnehmung der Wirklichkeit über Jahrzehnte einer massiven Korrektur unterzog. In dem Spielfilm *Vernanda* gerät ein Mann auf der Durchreise in das geheimnisvolle Komplott einer provinziellen Kleinstadt. Das Brot, das er sich an einem Kiosk kauft, entpuppt sich als eine tickende Bombe. Zunächst mehr empört als verängstigt versucht er die Bombe gegen ein echtes Brot zu tauschen. Als er immer tiefer in die Mächenschaften der kleinen Stadt gerät und schließlich die Bombe nur noch loswerden will, rät ihm der Bahnwärter: "Nehmen Sie sie doch mit, als Andenken." "Aber wenn sie hoch geht?" "Was soll's, nichts

Conspiracy theories are made alluring by their logic and perfect coherence. There is no room for the slightest doubt. They are always superior to reality and, like a sailor's knot, the more you try to unpick them with counter-arguments, the tighter they become. They are reactions to crises, appearing during periods of uncertainty and fear. But their propagation always serves a concrete purpose as well: 'enemies' are to be named, certain groups of people excluded, the balance of power shifted. When Mikhail Gorbachev launched his reforms in 1985, at first under the catchword 'Uskoreniye' (acceleration), he hoped that the socialist concept would be revitalized. This seemed necessary, as a collapse appeared imminent. The Party and the state wanted to talk with the citizens again: these were the instructions to the mass media. Many secrets were now revealed. Faked death certificates, manipulated statistics, shattered lives, the destruction of nature, the extent of corruption and criminality. It may at first have been a relief to be able to demand Stalin's posthumous exclusion from the Party² during this examination of the past. But, as time went on, the pressure to find the guilty parties grew stronger and stronger. The spectrum ranged from the usual suspects - Bolsheviks, Jews, imperialists, democrats, criminal gangs - to surreal candidates like the devil or extraterrestrials, who, it is said, visited the Soviet Union more frequently than usual back then. In an interview³ a young couple told me about a subterranean tunnel that allegedly existed between Moscow and St. Petersburg. Built by extraterrestrial beings, it provided a route for business people to travel by helicopter between the two metropolises. It remained unclear how exactly the 'businessmen' benefited from this highway, but the advantage for Olga and Andrei was obvious: for a short time, the absurd beauty of the story made their cramped prefab kitchen, where the interview took place, the centre of a protected and decelerated world.

Television in the years of the perestroika was not sparing in its depictions of violence. One striking example is the programme *600 Seconds*, one of the first news magazines to practise investigative journalism. This programme was broadcast daily by Leningrad television at ten to ten, at first locally and later across the country. Its writer, director and host, Alexander Nevzorov, knew how to capture his audience - with the truth, or what he felt to be the truth. He dragged thieves and murderers in front of the camera at the very scene of the crime: 'Pick up the axe.' A rapid pan shot of stolen goods. If someone recognized their possessions, s/he could ring up the telephone number displayed. The 'Kriminalnaya Chronika' also included a sprinkling of advertising spots for security companies, pictures of clergymen giving blessings, a little culture from the city's theatres and, at the end, a sentence about the weather. Nevzorov not only accompanied his subjects with suggestive music, but also provided acid commentaries. This monarchist and 'psychopathic ultra-nationalist', as the German newspaper *Die Zeit* once described him, did not have a single good word to say about the reality of the perestroika. Omnipresent like Batman, he made himself out to be the city's conscience who, although he could not prevent evil occurring, could at least show it in great detail. 'The "facts" from the box overcome reality, become confused in their sheer mass, interweave to form images of fear and apocalyptic visions.'⁴

This pleasure in uncovering secrets cannot be understood without taking into account the Soviet practice of secrecy, which for decades subjected the perception of reality to a massive 'correction'. In the film *Vernanda*, a man passing through a small provincial city gets caught up in a mysterious conspiracy. The loaf of bread he buys at a kiosk turns out to be a ticking bomb. At first more indignant than frightened, he tries to exchange the loaf for real bread. As he is dragged deeper and deeper into the wheelings and dealings of the town and finally wants nothing more than to be rid of the bomb, the level-crossing attendant advises him:

hält ewig!". Die Stadt Sillamäe, in der der Film gedreht wurde, gehörte bis kurz vor den Dreharbeiten 1988 zur Kategorie geheimer, d. h. "geschlossener" sowjetischer Städte. Da in Sillamäe seit 1946 Uranerz für das sowjetische Atomprogramm aufbereitet wurde, durfte die Stadt mehr als 40 Jahre auf keiner Landkarte erscheinen. Erst vor kurzem wurde sie mit finanzieller Hilfe der EU dekontaminiert.

Ganz unverschlüsselt erscheint die Verschwörung in dem Lehrfilm *Das Gerücht*. Gestützt auf einfallreiche Filmtricks, erklärt der Film seinem deutschen Nachkriegspublikum systematisch, wie ein Gerücht entsteht und welche verheerenden Folgen das für die Betroffenen haben kann. Dargestellt als dichter Nebel umweht bössartiger Klatsch das junge Fräulein Wagner seit ihrer Heimkehr aus dem Urlaub. Eine Postzahlungsanweisung und ein Auslandsbrief sollen Beweise dafür sein, dass Fräulein Wagner für den Osten spioniert. Die rettende Vernunft tritt auf in der Gestalt ihres Vorgesetzten, der an ihre Schuld nicht glaubt, da er die Mechanismen des Gerüchts von A bis Z durchschaut. Während er jovial und ausführlich sein Wissen ausbreitet, muss das erschreckte Fräulein Wagner vor seinem Schreibtisch stehen bleiben. Von harmlosem Tratsch bis hin zu Rufmord und Hexenverfolgung lässt er kein Szenario aus. Am gefährlichsten aber sei das "gedruckte Wort", dessen Verführungskraft sich die Tendenzpresse zu eigen mache. Die Folgen bildet der Film mit dokumentarischen Aufnahmen von Protesten und Straßenkämpfen der 20er und 30er Jahre und infiziert seine aufklärerische Absicht so mit einer wenig subtilen Portion antikommunistischer Propaganda.

Der Dokumentarfilm *Vidimo se u citulii (Das Verbrechen, das Serbien verändert)* zeigt aus nächster Nähe, was man nur im Verborgenen vermuten würde. Seine Protagonisten sind führende Vertreter krimineller Banden in Serbien, die sich mit schwerem Goldschmuck und Waffen behängt vor der Kamera brüsten: "Jeder junge Mann in Serbien träumt davon, für wenigstens fünf Minuten Teil der Gang zu sein". Oder: "'Normalsterbliche' werden in ihrem ganzen Leben nicht das erfahren, was einer von uns an einem einzigen Tag erlebt." Allein in den ersten Jahren des Krieges in Bosnien verdoppelte sich die Zahl der kriminellen Delikte. Waffen waren leicht zu beschaffen und die Aussicht auf ein Leben in Armut und Unsicherheit machte die Entscheidung, sich einer mafiösen Gang anzuschließen, für viele marodierende Jugendliche attraktiv. Dem schnellen unverdienten Reichtum, dem Schutz durch die Gruppe und dem täglichen Kick hatte die Gesellschaft keine überzeugenden Alternativen entgegenzusetzen. Allein drei der Protagonisten haben die Dreharbeiten nicht überlebt. Die Übrigen jedoch mögen heute einflussreiche Geschäftsleute sein.

Christiane Büchner

1 Der Titel verweist auf den Aufsatz *Die verschwörungstheoretische Versuchung oder Why do bad things happen to good people?* von Dieter Groh, *Anthropologische Dimensionen der Geschichte*, Frankfurt/M. 1992

2 Diese Anekdote erzählte mir der *Memorial*-Mitarbeiter Alexander Daniil. Auf seinen Vorschlag hin beließ man es dann bei der Forderung nach einer "ernsten Verwarnung".

3 1993, unveröffentlicht

4 Hubertus F. Jahn, *Mein letzter Abend in Leningrad*, in: *Kursbuch 103*, Berlin 1991, S. 15

Christiane Büchner

Geboren 1965 in Freiburg i. Br., Mitglied der Kommission der Kurzfilmtage seit 2001. Sie recherchiert für die Kurzfilmtage vor allem in Russland, GUS. Christiane Büchner studierte an der Hochschule der Künste Berlin und der Kunsthochschule für Medien Köln. Sie lebt und arbeitet als Autorin, Filmmacherin und Mediengestalterin in Köln. Lehrtätigkeit an der FH Mainz. Seit 1990 realisierte sie zahlreiche Kunst- und Filmprojekte in Moskau und St. Petersburg. Zuletzt den Dokumentarfilm *Das Haus der Regierung*.
buechner@kurzfilmtage.de

'Take it with you as a souvenir.' 'But what if it goes off?' 'So what, nothing is for ever!' Until shortly before the shoot began in 1988, the city of Sillamäe, where the film was made, belonged to the category of secret, i. e. 'closed', Soviet towns. Because uranium ore for the Soviet atomic programme was processed in Sillamäe from 1946, the city was not allowed to be shown on any maps for more than 40 years. It is only recently that it was decontaminated with financial help from the EU.

The conspiracy in the educational film *The Rumour* is completely out in the open. Using some inventive tricks, the film explains systematically to its German post-war audience how a rumour comes into being and what disastrous consequences it can have for those affected. Depicted as thick fog, evil gossip has surrounded the young Miss Wagner since her return from holidays. A postal order and a letter from abroad are seen as evidence that Miss Wagner is spying for the East. Reason - in the form of her superior - prevails; he does not believe she is guilty, as he sees through the mechanisms of the rumour from A to Z. The whole time he is expounding his knowledge in jovial and detailed manner, the frightened Miss Wagner has to stand in front of his desk. He does not leave out a single scenario, from harmless gossip to character assassination and witch hunts. But, he says, the most dangerous thing is the "printed word", whose seductive power is employed by the affiliated press. The film illustrates the consequences with documentary footage of protests and street fighting in the 20s and 30s, thus adulterating its educational intentions with a rather unsubtle portion of anti-communist propaganda.

The documentary film *Vidimo se u citulii (The Crime That Changed Serbia)* shows at close quarters something that one would expect to be hidden. Its protagonists are leading representatives of criminal gangs in Serbia, who, hung about with heavy gold jewellery and weapons, boast to the camera: 'Every young man in Serbia dreams of being part of the gang, if only for five minutes'. Or: 'In their entire life, "normal mortals" will never experience what one of us experiences in a single day.' In the first years of the war in Bosnia alone, the number of criminal offences doubled. Weapons were easy to come by, and the prospect of a life spent in poverty and uncertainty made the decision to join a mafia-like gang attractive for many marauding young people. Society could offer no convincing alternatives to fast, unearned wealth, the protection of the group and the daily kicks. But three of the protagonists were dead by the time the film had been shot. The others may today well be influential businesspeople.

1 The title refers to the essay *Die verschwörungstheoretische Versuchung oder Why do bad things happen to good people?* (The Temptation of Conspiracy Theories or Why do bad things happen to good people?) by Dieter Groh, *Anthropologische Dimensionen der Geschichte*, Frankfurt/M., 1992

2 This anecdote was told to me by Alexander Daniil, who collaborated on *Memorial*. At his suggestion, things did not go any further than a demand for a 'serious warning'.

3 1993, unpublished.

4 Hubertus F. Jahn, *Mein letzter Abend in Leningrad (My Last Evening in Leningrad)* in *Kursbuch 103*, Berlin 1991, p. 15

Born in 1965 in Freiburg i. Br., Germany, member of the selection committee of the International Short Film Festival Oberhausen since 2001. For the festival she focuses her film research on Russia, CIS. Christiane Büchner studied at the Berlin University of the Arts and the Academy of Media Arts, Cologne. She lives in Cologne where she works as author, filmmaker and media designer. She teaches at the FH Mainz. Since 1990 she has realised numerous art and film projects in Moscow and St. Petersburg. Most recently, the documentary *Das Haus der Regierung*.
buechner@kurzfilmtage.de

Filmbeispiele Perestroika TV Examples from Perestroika TV

Russland 1992
10', DV, Farbe

Regie Christiane Büchner

Als Michail Gorbatschow seinen Reformkurs begann, versuchte er die Medien in seine Strategie einzubinden und forderte sie auf, kritisch über alle Bereiche der Gesellschaft zu berichten. Was Glasnost dann aber zu Tage brachte, waren gespenstische Bilder einer gesetzlosen und brutalisierten Realität, die die Menschen paralyisierte und entfremdete. When Mikhail Gorbachev started his reforms he tried to integrate the media into his strategy, asking them to critically report on all areas of society. However, what glasnost brought to light were eerie images of a lawless and brutal reality that paralyzed and alienated the people.



Vernanda

Estland/UdSSR 1988
20', 35 mm, Farbe

Regie Roman Baskin

In der ruhigen Kleinstadt Vernanda gerät ein junger Mann auf der Durchreise in eine unerwartete Verschwörung. Denn das Brot, das er sich an einem Kiosk hinter dem Bahnhof als Proviant gekauft hat, birgt ein überraschendes und sehr gefährliches Geheimnis. A young man passing through the small town of Vernanda gets caught up in an unexpected conspiracy. The bread he bought for the journey at a kiosk behind the train station holds a surprising and very dangerous secret.

Bio-/Filmografie *1954. Studied acting at the Philharmonic in Tallinn, Estonia. Worked as film director and actor at a studio theatre in Tallinn. Apart from his theatre work he has also made films and TV series and worked as an actor.

www.efsa.ee

romanbaskin@hotmail.com



Das Gerücht The Rumour

Deutschland 1951
15', 35 mm, s/w

Regie Ernst Niederreither

Als Fräulein Wagner aus dem Urlaub zurückkehrt, wird sie das Opfer einer bössartigen Verleumdung ihrer Nachbarn. Der Lehrfilm aus dem amerikanischen Re-education-Programm klärt die deutsche Nachkriegsbevölkerung über die Ursachen für das Entstehen von Gerüchten auf und zeigt die unabsehbaren Folgen für die unschuldig Betroffenen. When Miss Wagner comes back from her holidays she becomes the victim of her neighbour's wicked backbiting. This educational film from the American re-education programme informs the German post-war population about the causes of rumours and shows the unforeseeable consequences for the innocent victims.

www.filmportal.de



Vidimo se u citulii The Crime That Changed Serbia

Serbien 1995
35', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Janko Baljak

Als eine Folge des Krieges in Bosnien und auf dem Boden einer zerfallenden Gesellschaft entstehen eine Vielzahl brutal konkurrierender krimineller Banden. Die Protagonisten des Films sind führende Vertreter solcher Gangs. Die Interviews geben einen unerwartet direkten Einblick in die Ziele und das Funktionieren mafiöser Strukturen, die überall im ehemaligen Ostblock dessen Auflösung begleitet haben. The war in Bosnia and a crumbling society has led to the emergence of numerous gangs in brutal competition with one another. The film's protagonists are leading representatives of such gangs. The interviews give an unexpected and direct insight into the objectives and the functioning of the mafia-like structures which have accompanied the dissolution of the former Eastern Bloc.

Bio-/Filmografie *1965 in Belgrade, Yugoslavia. Studied film and television at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade, where he teaches today. Co-founder of the film and television department of the independent radio station B92. His films have won awards at international festivals. Films since 1986 (selection): *Ethnically Clean* (1998), *02:06 - Anatomy of Pain* (2000), *The Dead Kill - Anatomy of Pain 2* (2001). janko@b92.net



The Self and the Other Das Ich und das Andere

Film ist immer ein Blick des Ichs auf die Anderen, eine grundlegende Frage, die unter allen Subthemen des Sonderprogramms liegt. Der Film, beziehungsweise der Chip in der Kamera ist eine Grenze, die die beiden optischen Räume teilt, den hinter der Kamera und den davor. Der Betrachter im Kino wiederum nimmt die Position der Kamera ein, ein inzwischen so alltäglicher Prozess, dass er als solcher meist nicht mehr wahrgenommen wird. Dabei reproduziert die filmische Technik nur das biologische Sehen: Im Alltag ist die Netzhaut Schnittstelle zwischen dem Ich und dem Anderen.¹

So ist die Kinoprojektion auch eine Kommunikation zwischen mehreren Räumen:

- dem Ich hinter der Netzhaut
- dem Kinoraum, doppelt bespielt aus Projektion und Reflexion
- dem einst realen, jetzt nur noch imaginären Raum vor der Kamera
- und schließlich, wenn ein Gefilmter in die Kamera schaut (immer noch ein magischer Ausnahmement), das andere Ich, dessen Grenze wiederum die Iris zu sein scheint.

Dog Duet von William Wegman thematisiert den imaginären Raum hinter der Kamera. Die Hunde, die weniger ihrem Willen als einem Reflex zu folgen scheinen, umschreiben mit ihren Blicken das filmische Rechteck. Gleichzeitig sitzen sie wie ein Spiegel vor dem Publikum, welches den Bewegungen der Hunde so aufmerksam folgt, wie diese dem zunächst nicht sichtbaren Gegenstand.

Vsglyanite na lizo (Schauen Sie in dieses Gesicht) von Pavel Kogan beobachtet Betrachter einer Madonna da Vincis in der Eremitage und erweitert so die Anzahl der imaginären Sehräume um einen Dritten. Die betrachteten Betrachter werden von der Museumsführung aufgeklärt, dass es sich bei diesem Kunstwerk um die Darstellung der idealen Mutter handele. Ihre Gesichter dagegen spiegeln die Vielfalt realer Menschen und ihre sehr unterschiedlichen Reaktionen auf dieses Idealbild. Letztlich sind aber auch diese Bilder sorgfältigst ausgewählt aus Tausenden von Aufnahmen; wie die Madonna selbst ist dieser Film mehr artifizielle als dokumentarische Schönheit.

Denis Beaubois beginnt in seiner Performance *In The Event of Amnesia the City Will Recall* einen Dialog mit Überwachungskameras, mechanischen Augen hinter deren Kontrollmonitoren ein Mensch sitzen kann oder auch nicht. Im Gegensatz zu allen anderen Kameras ist ihre Bestimmung eine rein negative: Sie sollen nicht Schönheit, sondern Verbrechen abbilden. So technisch abstrahiert der Dialog ist, so primitiv sind seine Ergebnisse: Die durch die Maschine vermittelte Kommunikation bedarf einer neuen Sprache.

In *Ein Wunder* dokumentiert Stanislaw Mucha die Reaktionen von Pilgern angesichts einer Marienerscheinung in Polen. Dem Zuschauer vermittelt sich die Erscheinung nur über ihre Beobachter. Deutlich sichtbar wird dabei die kollektive Anstrengung der Autosuggestion, der Glaube, das Unsichtbare doch sehen zu können. Das Auge ist nur Mittler des Lichtes, die scheinbar gesehene Information wird jedoch vom Gehirn erzeugt und ist entsprechend manipulierbar. *Ein Wunder* steht auch für die Rückwendung der postsozialistischen Gesellschaft zur Religion, die nirgends so stark ist wie in Polen.

In dem Essay *In Shanghai* durchwandert Lou Ye seine Heimatstadt wie ein Fremder. Er dokumentiert die schnellen Veränderungen der Stadt, das Gefälle zwischen den reichen, sehr verwestlichten Vierteln und den armen, heruntergekommenen Stadtteilen. Im Zentrum seiner Reflexion steht jedoch die Frage, inwieweit er überhaupt etwas von der Realität wiedergeben kann. Die Menschen in den Straßen Shanghais, ihre Geschichten, sie entziehen sich seiner Erfahrbarkeit: "and maybe nobody would know about them forever."

In *Luuser (Verliererin)* inszeniert sich Kai Kaljo als erfolglose Künstlerin vor imaginärem Publikum (vom Band). Dass das reale Publikum ihre Selbststilisierungen für bare Münze nahm, verweist auf den schmalen Grat zwischen Bewunderung (bei Erfolg) und Verachtung (bei Misserfolg), auf dem sich zeitgenössische Künstler bewegen.

Film is always the I looking at the Others, a fundamental issue that underlies all the sub-themes of this special programme. The film (or the chip in the camera) is a boundary that divides the two visual spaces: the one behind the camera and the one in front of it. Spectators in a cinema take up the position of the camera, a process that has become so everyday that it is mostly no longer perceived as such. Yet the cinematic technique only reproduces biological vision: in everyday life the retina is the interface between the I and the Other.¹

The cinema projection is thus also a communication between several spaces:

- the I behind the retina
- the space of the cinema, containing both projection and reflection
- the once real, and now only imaginary, space in front of the camera
- and, finally, if someone being filmed looks into the camera (still a magical, exceptional moment), the other I, whose boundary seems to be the iris.

Dog Duet by William Wegman engages with the imaginary space behind the camera. The dogs, which seem not so much to follow their will as to obey a reflex, circumscribe the filmic rectangle with their gazes. At the same time, they sit like a mirror in front of the audience, which follows the dogs' movements as attentively as the dogs follow the initially invisible object.

Vsglyanite na lizo (Look at This Face) by Pavel Kogan observes people looking at a Madonna by da Vinci in the Hermitage, thus adding a third imaginary visual space. The viewers thus viewed are told by a museum guide that this art work depicts the ideal mother. However, their faces reflect the variety of real people and their very different reactions to this ideal picture. But these images have also been very carefully chosen from thousands of pictures; like the Madonna herself, this film is more artificial beauty than documentary beauty.

In his performance *In the Event of Amnesia the City Will Recall*, Denis Beaubois begins a dialogue with surveillance cameras, mechanical eyes that can sometimes have someone sitting at their control monitors, and sometimes not. In contrast with all other forms of camera, their purpose is purely negative: they are not meant to show beauty, but crimes. The results of the dialogue are as primitive as the dialogue is technically abstract: the communication mediated through the machine needs a new language.

In *A Miracle* Stanislaw Mucha documents the reactions of pilgrims confronted with an appearance of the Virgin Mary in Poland. The apparition is conveyed to the viewer solely through those watching it. What becomes clearly apparent is the collective effort of auto-suggestion, the belief that one really can see the invisible. The eye is only the mediator of light; the apparently seen information is produced by the brain and can thus be manipulated. *A Miracle* also shows the way post-socialist society has turned back to religion, a trend that is stronger in Poland than anywhere else.

In the essay *In Shanghai*, Lou Ye roams through his home city like a stranger. He documents the rapid changes in the city, the wide gap between the rich, very westernized districts and the poor, run-down parts of the city. His reflections however centre upon the question of to what extent he can depict anything at all of the reality. The people in Shanghai's streets, their stories - they elude his grasp: 'And maybe nobody would know about them forever.'

In *Luuser (A Loser)*, Kai Kaljo presents herself as an unsuccessful artist to an imaginary audience (on tape). The fact that the real audience took her self-stylizations at face value shows the narrow border between admiration (in the case of success) and contempt (in the case of failure) upon which contemporary artists move.

Portraits of elderly people were an important tradition in Soviet short film. But in *Illuzijos (Illusions)*, it is not the leader of a collective farm who is honoured for his merit, but a chronic outsider. As a Jew and a Lithuanian, the author Jokubas Josade was constantly persecuted. His family was murdered by the Nazis. In view of Stalinist anti-Semitism, he destroyed all evidence of his Jewish identity, includ-

Portraits alter Menschen waren eine wichtige Tradition des sowjetischen Kurzfilmes. Jedoch wird in *Iliuzijos (Illusionen)* kein verdienter Kolchosvorsitzender geehrt, sondern ein chronischer Außenseiter. Der Schriftsteller Jokubas Josade war als Jude und Litauer beständiger Verfolgung ausgesetzt, seine Familie wurde von den Nationalsozialisten ermordet. Angesichts des stalinistischen Antisemitismus vernichtete er alle Zeugnisse seiner jüdischen Identität einschließlich seiner eigenen Schriften. "Ich bin einsam seit meiner Jugend. Es scheint, dass keiner mich versteht, niemand teilt meine Auffassungen. Ich spreche wohl anders als die anderen, aber ich weiß nicht warum. Ich glaube, dass ich nicht alles anders sehe als die anderen. Jeder ist eine vom anderen getrennte, ist eine ganz eigene Welt für sich. Niemand kann in den anderen hineinschauen."¹² Josade verleugnet das Scheitern seines Lebens nicht. In einer Welt, in der nur Erfolg zählt und Unglück schamhaft verborgen wird, ist seine Klage wiederum etwas vollkommen Fremdes. So wird er zum tragischen Helden, auf der Erkenntnis der existentiellen Einsamkeit des Menschen beherrschend.

Luuser und *Iliuzijos*, jeweils aus verschiedenen postsowjetischen Republiken, stehen auch für zwei grundsätzliche Richtungen des postsowjetischen Kurzfilms. *Luuser* ist auf Video für eine Kunstausstellung gedreht, ganz in der Tradition der internationalen Videokunst mit der Künstlerin selbst vor der Kamera. *Iliuzijos* dagegen ist ein klassischer Dokumentarfilm auf 35 mm.

Marcel Schwierin

1 Als Kind habe ich mich manchmal erschreckt, wenn ich jemandem aus intimer Distanz zu lange in die Augen schaute. Für einen Moment vergaß ich, wen ich vor mir hatte und sah vor mir nur noch die mir völlig fremde Welt eines Anderen hinter der sich unwillkürlich bewegenden Pupille, eher einem unberechenbaren Tier denn einem mir bekannten Menschen zugehörig.

2 Jewsei Zeitlin, *Lange Gespräche in Erwartung eines glücklichen Todes*, Berlin 2000 [nach Gesprächen mit Jokubas Josade]

ing his own writings. 'I have been lonely since my youth. It seems that no one understands me, no one shares my views. I obviously speak differently than the others, but I don't know why. I think that I don't see everything differently from the others. Everyone is a completely unique world separated from the others. No one can see inside another person.'¹² Josade does not deny that his life has been a failure. In a world where only success matters and misfortune is shamefacedly hidden, though, his lament is something completely alien. In this way, he becomes a tragic hero, insisting on recognition of the fact that every individual is essentially alone.

Luuser and *Iliuzijos*, from two different post-Soviet republics, also represent two fundamental trends in post-Soviet cinema. *Luuser* was made on video for an art exhibition, and very much in the tradition of international video art, with the artist herself in front of the camera. *Iliuzijos*, on the other hand, is a classical documentary shot on 35 mm.

1 As a child I was sometimes startled when I looked into someone's eyes from an intimate distance for too long. For a moment, I forgot who was before me and saw only the completely alien world of an Other behind the involuntarily moving pupil that belonged more to an unpredictable animal than a person known to me.

2 Jewsei Zeitlin, *Lange Gespräche in Erwartung eines glücklichen Todes* (Long Conversations in Expectation of a Happy Death), Berlin 2000 [based on conversations with Jokubas Josade]

Dog Duet

USA 1975

3', Beta SP/PAL, s/w

Regie William Wegman

Am bekanntesten ist William Wegman wohl für seine Weimaraner Hunde-Portraits. In den 1970ern machte er eine Reihe witziger, Performance-basierter Videos. Mit seinem Hund Man Ray in der Hauptrolle zählen diese drolligen Geschichten heute zu den Videoklassikern. (...) In *Dog Duet* definieren die Kopfbewegungen zweier Hunde den imaginären Raum vor und hinter der Kamera. Best known for his portraits of his Weimaraner dogs, William Wegman created a series of comedic, performance-based tapes in the 1970s. Featuring his dog Man Ray, these droll anecdotes remain video classics. (...) In *Dog Duet*, the head movements of two dogs define the imaginary space in front of and behind the camera.

Bio-/Filmografie *1943, Holyoke, Massachusetts, USA. He studied painting at Massachusetts College of Art and University of Illinois. 1970-82 he produced large format Polaroids and videos with his Weimaraner 'Man Ray', later with the successor 'Fay Ray'. Since 1981 he returned to painting. See also the programmes *People Are Looking at You* and *Materialism, Materialism* for more works by William Wegman. www.wegmanworld.com



Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York

Vsglyanite na lizo Look at This Face

UdSSR 1966

10', 35 mm, s/w

Regie Pavel Kogan

Eine versteckte Kamera zeichnet die Reaktionen von Besuchern der Eremitage vor Leonardo da Vincis "Madonna" auf. Zum ersten Mal wird den Zuschauern nicht der aufrechte sowjetische Vorzeigebürger präsentiert, sondern sie werden als echte Menschen mit normalen und sehr echten Emotionen und Reaktionen gezeigt. A hidden camera records the reactions of visitors to the Hermitage whilst they stand in front of Leonardo da Vinci's 'Madonna'. For the first time spectators, rather than being presented as upright models of Soviet citizenship, were shown as real people expressing normal and very real emotions and reactions.

Bio-/Filmografie *1931, Leningrad, USSR. Studied political economics. Numerous documentaries since 1959. He left in 1993 for Israel. See another film by him in the programme *Cosmic Science*. www.cinedoc.nw.ru



In the Event of Amnesia the City Will Recall

Australien 1997
8'30", DV, s/w

Regie Denis Beaubois

Zwölf Orte in Sydney, an denen gut sichtbare Überwachungskameras positioniert waren, wurden für diese Performance ausgewählt. Der Performer trat sofort in Interaktion mit dem elektronischen Auge. Genehmigungen wurden nicht eingeholt. Der Performer tauchte unangekündigt auf und führte seine Aktionen aus. Twelve sites were selected around the city of Sydney where surveillance cameras were prominently placed. Upon arrival the performer engaged with the electronic eye. No permission was sought for the use of these sites. The performer arrived unannounced and carried out his actions.

Bio-/Filmografie *1970 Mauritius. Has worked as video and performance artist in Australia and internationally for the past 11 years. He is a member of performance ensemble GravityFeed and has worked with the Post Arrivalists and Gekidan Kaitaisha.

www.dirtymouse.net



Ein Wunder A Miracle

Polen/Deutschland 1998
7', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Stanislaw Mucha

aus dem Archiv
der Internationalen Kurzfilmtage
Oberhausen

Lassen sich Wunder filmen? Die Kamera zeigt Pilger in einem kleinen Ort Ostpolens, ein Fenster in einem Schulhaus beobachtend, in dem bereits viele die Mutter Gottes zu sehen glauben. Is it possible to film miracles? The camera shows pilgrims watching the window of a school in a small town in the east of Poland, where several people have already believed they have seen the Virgin Mary.

Bio-/Filmografie *1970 in Nowy Targ / Polen. 1989-92 he studied acting in Krakow, 1995-99 film directing at the Academy of Film and Television in Potsdam Babelsberg. Short films and documentaries (*Absolut Warhola, Die Mitte*).

www.strandfilm.com



In Shanghai

Volksrepublik China 2001
17', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Lou Ye

In Shanghai ist eine Auftragsproduktion des Filmfestivals in Rotterdam zum Thema Hafenstädte. Zwischen Wolkenkratzern, Kolonialbauten, Müllhalden und Techno-Tempeln entsteht ein sehr persönliches Porträt einer Stadt, deren mythischen Qualitäten Lou Ye schon in seinem Spielfilm Suzhou River auf unvergleichliche Weise nachgespürt hat. (Andreas Ungerböck) *In Shanghai* is a production commissioned by the film festival in Rotterdam on the subject of seaports. Set amongst skyscrapers, colonial buildings, rubbish heaps and techno temples, it provides a very personal portrait of a city whose mythical qualities have already been explored in unique fashion by Lou Ye in his film *Suzhou River*. (Andreas Ungerböck)

Bio-/Filmografie *1965 in Shanghai, China. Graduated from Shanghai Art School, majored in Cartoon Production. Studied film direction at the Beijing Film Academy and directed several feature films.

www.dreamfactory.cn



Luuser A Loser

Estland 1997
2', Beta SP/PAL, s/w

Regie Kai Kaljo

aus dem Archiv
der Internationalen Kurzfilmtage
Oberhausen

Diese Videoarbeit setzt sich mit der Frage nach Identität im Wechselverhältnis von Selbst- und Fremdwahrnehmung auseinander. "Es sollte eine lustige Arbeit sein ... Es war eine große Überraschung für mich, dass die Leute alles glaubten, was ich über mich sagte, sogar die schlimmste Variante. Jeder könnte das gleiche Video über sich machen." This video examines the question of identity in relation to the perception of the I and the other. 'It was meant to be funny ... It came as a big surprise to me that everyone believed everything I said about myself, even the worst version. Anyone could make the same video about themselves.'

Bio-/Filmografie *1959, Tallinn, Estonia (former USSR). Video-artist (tapes & installations). 1992 Post-graduate studies at the Swedish Royal Academy of Arts. 1983-1990 Tallinn Art University, painting. 1966-1977 Tallinn Musical Secondary School, theory of music.

www.artnet.de



Iliuzijos Illusions

Litauen 1993
21', 35 mm, s/w

Regie Diana & Cornelius
Matuzevicienė

aus dem Archiv

der Internationalen Kurzfilmtage
Oberhausen

Porträt des 82-jährigen jüdisch-litauischen Schriftstellers Jokubas Josade, der bei aller leidgeprüften Erfahrung einen Weg selbstbestimmter Identität zu gehen versucht. Portrait of Jokubas Josade, 82-year-old Jewish Lithuanian author who, in spite of much suffering, attempts to walk a path of self-determined identity.

Bio-/Filmografie Virginija-Diana Matuzevicienė *1948 in Naujamielis, began working as assistant director at Lithuanian Film Studio in 1969.

Bio-/Filmografie Kornelijus Matuzevicius *1944 in Joniskis, joined Lithuanian Film Studio in 1970 after studying cinematography in Moscow.

www@kurzfilmtage.de



Thine Inward-Looking Eyes

Montag 9.5.05, 10:30 Uhr, Gloria

Thine Inward-Looking Eyes Der Blick nach Innen

Dem Zoom in *Powers of Ten* folgend, setzt dieses Programm dort an, wo im eigenen Körper das Andere beginnt, in der Psyche.

Obwohl Marx in seiner Theorie der Menschwerdung durch selbstbestimmte Arbeit die Grundlage für die heutige Idee der Selbstverwirklichung gelegt hat, war der historische Materialismus eine vorpsychologische Theorie, die im Wesentlichen den Menschen als ein Vernunftwesen sah, dessen Bewusstsein primär durch äußere Umstände bestimmt sei. Entsprechend ging die Sowjetideologie von der Formbarkeit des Menschen aus, der Kommunismus war nicht für den heutigen, unvollkommenen Menschen, sondern für den noch zu schaffenden Neuen Menschen bestimmt. In diesem grundlegend falschen Menschenbild lag vielleicht auch die entscheidende Ursache seines Scheiterns: Es scheint, als hätte die Sowjetunion ihre Bürger nie verstanden.

In der hochindividualisierten Welt des Westens dagegen ist die intensive Auseinandersetzung mit dem Selbst programmatisch. Die andauernde Auflösung tradierter gesellschaftlicher Formen (Religion, Nation, Heimat, Familie) einerseits und die permanent steigenden Anforderungen im Beruflichen wie Privaten andererseits verlangen vom Einzelnen eine beständige Selbstreflexion.¹

Thine Inward-Looking Eyes von Thad Povey spielt mit der psychologischen Erwartungshaltung des filmgeschulten Betrachters: Die Blicke der Protagonisten scheinen auf etwas Dramatisches zu verweisen, doch nichts passiert. Der Blick auf den Anderen spiegelt nur den des Selbst.

Dr. Turner's Mental Home verweist auf die Anfang des letzten Jahrhunderts weit verbreitete Angst vor dem unheimlichen Phänomen der eigenen Psyche. Der Leiter der Irrenanstalt ist verrückter als seine Patienten. Psychiater sind hier keine Heilkundigen, sondern Besitzer eines bedrohlichen Geheimwissens, welches ihnen Macht über die Menschen verleiht (die berühmtesten Vertreter dieses Genres sind die Psychiater Caligari und Mabuse).

Facing Reality steht am Anfang einer Entwicklung, die man als mediale Massenpsychologisierung bezeichnen könnte. Vor dem Hintergrund der heilen, amerikanischen Mittelstandswelt werden Ursache, Wirkung und Überwindung psychisch abweichenden Verhaltens möglichst logisch erklärt, auf dass das Unheimliche seinen Schrecken verliere. Was einerseits der - durchaus sinnvollen - Aufklärung zur Erkennung psychischer Probleme dient, wird gleichzeitig zum Zwang individueller Optimierung: Ein Teenager, der nicht zum Abschlussball will ("negativist"), wird zum Problem.

Die sehr persönlichen Auseinandersetzungen in Mike Hoolboom's Filmen stehen exemplarisch für die Entwicklung des Experimentalfilms in den 90ern. Sein Werk kreist um Themen wie Familie, Sexualität und AIDS; formal geprägt durch die Verwendung von Archivmaterial (found-footage) und Voice-over. In *Amy* variiert er seine Herangehensweise: die Biografie ist fiktional, sie wird von einer Schauspielerin gesprochen, der Prozess der Voice-

Following the zoom in *Powers of Ten*, this programme begins where the Other begins in our own bodies: in the psyche.

Although Marx laid the foundations for the present-day idea of self-realization in his theory of becoming human through self-determined work, historical materialism was a pre-psychological theory based essentially on the premise that humans are rational beings whose consciousness is primarily determined by external circumstances. Soviet ideology accordingly assumed that people could be shaped; communism was not for today's imperfect humankind, but for the New Man that had yet to be created. This fundamentally false concept of humankind was perhaps a critical cause of communism's failure: it seems as if the Soviet Union never understood its citizens.

In the ultra-individualized world of the West, however, an intensive engagement with the Self is inevitable. The constant dissolution of traditional social forms (religion, nation, homeland, family) on the one hand and the permanently growing pressures both in professional and private life on the other demand constant self-reflection on the part of the individual.¹

Thine Inward-Looking Eyes by Thad Povey plays around with the psychological expectations of experienced film viewers: the protagonists' gazes seem to betoken something dramatic, but nothing happens. The look at the Other only reflects the gaze of the Self.

Dr. Turner's Mental Home gives an insight into the fear, widespread at the start of the 20th century, of the mysterious phenomenon of the individual psyche. The head of the asylum is madder than his patients. Here, psychiatrists are not healers, but the owners of a threatening secret knowledge that gives them power over people (the most famous representatives of this genre are the psychiatrists Caligari and Mabuse).

Facing Reality is one of the first films in a development that could be called "media mass psychologization". Against the background of the ideal world of the American middle class, the causes, effects and ways of overcoming psychologically deviant behaviour are explained as logically as possible in order to make the uncanny less terrifying. Although this provides some very useful guidance on the recognition of psychological problems, it also produces the obligation of self-optimization: A teenager who doesn't want to attend the graduation ball ('negativist') becomes a problem.

The very personal studies in Mike Hoolboom's films exemplify the development of experimental film in the nineties. His works centre on themes like family, sexuality and AIDS. Formally, they are characterized by the use of archive material (found footage) and voiceovers. In *Amy*, he varies his approach: the biography is fictional, it is spoken by an actress, the process of recording the voiceover is made

over-Aufnahme wird in der Sprecherkabine sichtbar gemacht. Der gelegentliche Blickkontakt zwischen SchauspielerIn und Regisseur (Kamera/Publikum) schafft eine andere Authentizität, die die Grenzen zwischen Dokumentarischem und Fiktionalem verwischt.

Der Animationsfilm *Droga (Der Weg)* von Miroslaw Kijowicz ist eine kurze Parabel über die seltsamen Trans- und Deformationen, die Menschen auf ihrem Weg durchs Leben machen müssen.

Apologies ist eine filmgeschichtlich seltene Arbeit: Anne Robertson, die als "ängstlich obsessiv schizoid-affektiv manisch-depressiv" diagnostiziert ist, präsentiert sich selbst vor der Kamera. Die ununterbrochenen Schuldgefühle, die sie durch alle Lebenslagen vor dem Publikum ausagiert, sind gleichermaßen existentielle Selbstdarstellung wie therapeutischer Prozess. Doch durch dieses extrem Andere hindurch wird auch die Alltäglichkeit solcher Schuldgefühle offenbar (ich zumindest kann mich in dieser Arbeit leicht wiederfinden).

Silver Screen - Shower Scene von Titus Lilien ist ein Video zu der Musik von Felix Da Housecat. Die alpträumartige Szenerie verweist auf den Traum als Boten des Unbewussten ebenso wie auf die so oft beschriebene Nähe zwischen Traum und Film. Was die Protagonistin in den Schrankfächern ihres Unbewussten findet, kann sie nicht mehr verschließen; wer die Pforten zur inneren Hölle einmal geöffnet hat, kann nie mehr zurück: "you will never be home again".

Mathilde ter Heinje arbeitet oft mit lebensgroßen Puppen ihres Selbst. *Mathilde, Mathilde...* verbindet Tonfragmente von drei filmischen Selbstmörderinnen - alle mit dem Namen Mathilde - mit der Ermordung ihres anderen Ichs, der Puppe. Die mediale Durchdringung des Menschen, die den Zuschauer beständig mehrere Identitäten leben lässt und so seine eigene verändert, wird von Mathilde in der Puppe wieder veräußert. Ihre Ermordung ist Antizipation und Abwehr zugleich.

Wednesday Creamy Cake von Yuet-Na Tse verbindet die zeitgenössische psychologische Frage nach Identität mit der klassischen psychoanalytischen Problemstellung um Sexualität und Moral. Die statische Komposition der Bilder - stellvertretend für die nach wie vor rigide Moral und körperliche Distanz in der chinesischen Gesellschaft - wird gebrochen durch das obsessive Voice-over. In Umkehrung zu *Amy* ist es hier eine Künstlerin, die die Frage nach Identität durch einen Jungen stellen lässt.

Marcel Schwierin

1 "Sämtliche Zeitdiagnosen westlicher Gesellschaften, ob sozialwissenschaftlicher, entwicklungspsychologischer, sexualmedizinischer oder familiensoziologischer Provenienz, teilen miteinander einen Kernbefund: Nicht mehr die Sexualität, sondern Identität ist das seelische Hauptproblem unserer Zeit - das Selbstverhältnis der Individuen ist problematisch geworden." (Martin Altmeyer, Helmut Thomä, *Innen, Außen, Zwischen*, in: *Frankfurter Rundschau*, 4.11.2003, S. 19)

visible in the speaker's cubicle. The occasional eye contact between the actress and the director (camera/audience) creates a different authenticity, one that blurs the borders between documentary and fiction.

The animation film *Droga (The Road)* by Miroslaw Kijowicz is a short parable about the strange transformations and deformations that people inevitably undergo on their way through life.

Apologies is a rare work in the context of art history: Anne Robertson, who has been diagnosed as 'anxious obsessive schizoid-affective manic-depressive', presents herself in front of the camera. The uninterrupted feelings of guilt that she acts out in all situations in front of the audience are both an existential self-representation and a therapeutic process. However, this extreme Other helps reveal the everyday nature of such guilt feelings (I, at least, can easily see myself in this work).

Silver Screen - Shower Scene by Titus Lilien is a video to music by Felix Da Housecat. The nightmarish scenery refers to the dream as an envoy of the subconscious, and to the oft-cited proximity of dream to film. The female protagonist can no longer lock away what she finds in the shelves of her subconscious; once the gates to the inner Hell have been opened, there is no return: 'You will never be home again.'

Mathilde ter Heinje often works with lifesized dolls of her Self. In *Mathilde, Mathilde...* she combines sound fragments from three films where women - all called Mathilde - commit suicide, with the murder of her other Self, the doll. The mediatic permeation of the individual, which causes viewers constantly to live several identities, thus changing their own, is re-externalized by Mathilde in the doll. Its murder is both an anticipation and a warding-off.

Wednesday Creamy Cake by Yuet-Na Tse combines the contemporary psychological question of identity with the classical psychoanalytical problem of sexuality and morals. The static composition of the pictures - representing the still rigid morals and physical distance prevalent in Chinese society - is broken up by the obsessive voiceover. As opposed to *Amy*, here it is a woman artist who has the question about identity asked by a boy.

1 'All diagnoses of present-day Western societies, whether coming from the social sciences, developmental psychology, sexual medicine or family sociology, have one fundamental finding in common: identity, and not sexuality, has become the main psychological problem of our time - the self-relationship of individuals has become problematic.' (Martin Altmeyer, Helmut Thomä, *Innen, Außen, Zwischen*, in: *Frankfurter Rundschau*, 4.11.2003, p. 19)

Thine Inward-Looking Eyes

USA 1993

2', 16 mm, Farbe

Regie Thad Povey

Um etwas zu umschreiben, was Lao Tse nicht gesagt hat: Dieser Film ist eine leere Tasse - füllen Sie sie. Ursprünglich war dieser Film Teil der vier-teiligen Reihe *I Smell the Blood of an Englishman*, die sich mit zwei Worten beschäftigt: Mensch und Sein. Die Reihe wurde wieder in ihre vier Filmkomponenten aufgespalten. To paraphrase something Lao Tzu didn't say: This film's an empty cup - You fill it up. This film was originally a part of *I Smell the Blood of an Englishman*, a suite of four films dealing with two words: human and being. The suite has been dissembled back into its four component films.

Bio-/Filmografie The films and installations that I have been making since the mid 1980s are intertwined with my interests in music and engineering. Lives in San Francisco.

www.thadpovey.com



Dr. Turner's Mental Home

Großbritannien 1929
10', 16 mm (auf DV), s/w

Regie Dora Carrington, Beacus
Penrose

Ein niederträchtiger Arzt führt an den Insassen seiner Nervenheilanstalt Experimente durch und reduziert sie somit zu Tieren. Carrington und ihr Liebhaber Penrose machten diesen Film zusammen mit Freunden an einem Wochenende. Den Anstoß dazu könnte H. G. Wells Roman *Die Insel des Doktor Moreau* von 1896 gegeben haben. Der Film wurde zum ersten Mal im Haus von Virginia und Leonard Woolf gezeigt. A wicked doctor experiments on the inmates of his mental home, reducing them to animals. Carrington and her lover Penrose made this film with friends during one weekend. It may have been inspired by H. G. Wells' novel *The Island of Dr Moreau* from 1896. The film had its first showing at Virginia and Leonard Woolf's home.

Bio-/Filmografie Dora Carrington *1893-1932 (suicide). She studied at the Slade School of Art, and was introduced by Mark Gertler to the Bloomsbury group of artists and writers. She painted and made woodcuts for the Hogarth Press. Three collaborations with Penrose in 1929 were her sole excursions into film.

Bio-/Filmografie Beacus [Bernard] Penrose *1903-1988. He was a lifelong sailor/adventurer.

www.tate.org.uk/britain/artists/film



Facing Reality

USA 1954
11', 35 mm (auf Beta SP/PAL),
s/w

Produktion Knickerbocker
Productions

Ein psychologischer Lehrfilm, der an dem Beispiel des Teenagers Mike die wichtigsten psychologischen Abwehrreaktionen darstellt sowie deren Überwindung. An educational film on psychology using the example of teenager Mike to present the most important psychological defensive reactions as well as ways of overcoming them.

www.archive.org (film available online)



Amy

Kanada 2003
17', Beta SP/PAL, Farbe und s/w

Regie Mike Hoolboom

aus dem Archiv
der Internationalen Kurzfilmtage
Oberhausen

“Ich träumte, dass ich den Fernseher anmachte und alle ich waren.” Amy betrachtet Bilder von sich selbst und reflektiert in dem, was sie sieht, unsere eigenen Ängste. 'I had a dream that I turned on the TV and everyone was me.' Amy looks at pictures of herself and reflects our own fears in what she sees.

Bio-/Filmografie *1959, Toronto. He made installations and did performance work from 1978-80 and studied media arts at Sheridan College from 1980-83. He made over 40 films since 1980 (experimental shorts to feature-length dramas).

www.cfmdc.org



Droga The Road

Polen 1971
4', 35 mm s/w

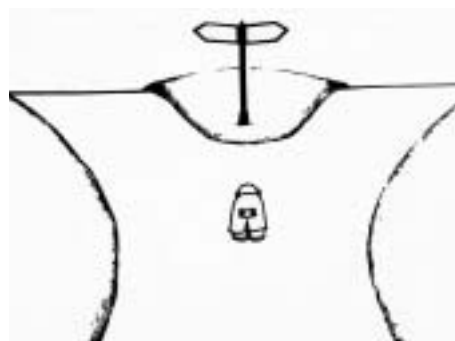
Regie Miroslaw Kijowicz

aus dem Archiv
der Internationalen Kurzfilmtage
Oberhausen

Ein Mann geht seinen Weg - bis dieser sich plötzlich in zwei verschiedene Richtungen gabelt. Der Mann ist unentschlossen, ob er nach links oder rechts weiter gehen soll. Nach langer Überlegung entschließt er sich für beide Richtungen: er teilt sich einfach selbst, so wie der Weg. A man is walking along a path, suddenly this path forks into two directions. The man hesitates, he is not sure whether he should take the left or the right direction. After having thought over this problem for quite a long time, he decides to take both directions, he simply parts himself, like the road.

Bio-/Filmografie *1929, Poland - 1999. He is one of the best known animation directors of Poland. His film *Droga* got awards in Barcelona, Mannheim and Oberhausen.

www.kurzfilmtage.de



Apologies

USA 1990
17', Super 8, Farbe

Regie Anne Robertson

Es begann als filmpraktische Übung bei Erica Beckmann am Massachusetts College of Art: eine Aktion (Apologies) mit zwei Requisiten (Kaffee & Zigaretten) in mehreren Szenen. Ich konnte nicht mehr aufhören! Jahre voller Entschuldigungen (Apologies) gingen vorüber sowie zwei daraus resultierende Nervenzusammenbrüche. Jetzt bin ich meine neurotische Schuld los und entschuldige mich nur noch, wenn es nötig ist, nicht mehr für die trivialen oder automatischen Entschuldigungen. This began as a graduate class exercise with Erica Beckmann at Massachusetts College of Art: one action (Apologies) with two props (coffee & cigarettes) in various scenes. I could not stop! Years of apologies went by and two nervous breakdowns as a result. Now I am stripped of my neurotic guilt and only apologize when necessary, not for the trivial or automatic apology.

Bio-/Filmografie *1949. Bachelor of Arts magna cum laude in Art and Psychology and Master of Fine Arts with honours in filmmaking. About 30 Super 8 films since 1976, several awarded, the longest being *36 hours of diary*.
www.cinovid.org



Silver Screen - Shower Scene (Felix da Housecat)

Deutschland 2001
4', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Titus Lilien

aus dem Archiv
der Internationalen Kurzfilmtage
Oberhausen

Music video

Bio-/Filmografie *1973, lives and works in Berlin; since 1997 music videos. His radical visual ideas are usually met with disapproval by the record companies. Very often his basic idea is all that is left in the end.

www.kurzfilmtage.de



Mathilde, Mathilde...

Deutschland 2000
5', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Mathilde ter Heinje

Ich nehme die filmischen Identitäten dreier anderer Mathildes an (*La Femme d'à côté* 1981, *Noce blanche*, *Le Mari de la coiffeuse*), die alle nach oder während einer Liebesaffäre mit einem älteren Mann Selbstmord begehen. Alle benutzen ihren Tod als Möglichkeit, ihre Liebe ewig wahren zu lassen, da die Realität sie wahrscheinlich zerstört hätte. I take over the film-identities of three other Mathildes (*La Femme d'à côté* 1981, *Noce blanche*, *Le Mari de la coiffeuse*) that commit suicide after or during a love affair with an older man. All of them use their death as a way to try to let their love become eternal, because reality would probably destroy it.

Bio-/Filmografie *1969, Strasbourg, France. Videos and installations. In many of her works Mathilde ter Heinje deals with death as chosen destiny, as a sacrifice for a higher ideal.
www.arndt-partner.de



Wednesday Creamy Cake

Volksrepublik China 2001
10', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Yuet-Na Tse

aus dem Archiv
der Internationalen Kurzfilmtage
Oberhausen

Ein psychoanalytisches Experiment. "Wissen Sie, wer ich bin?" Spannung und Unsicherheit erschaffen eine zweideutige poetische Stimmung, die das Publikum einlädt zu raten, wer die Frage stellt ... Aber es gibt keine Antwort. An experiment in psychoanalysis. 'Do you know who I am?' Suspense and uncertainty generate an ambiguously poetic mood that invites the audience to guess who is asking the questions ... but there is no answer.

Bio-/Filmografie Founder of the 'Kid Dot A Creative' workshop; Studied Creative Media at the City University of Hong Kong; Graduated in Design at the Hong Kong Polytechnic University.



Face to Face Von Angesicht zu Angesicht

Abendfüllende Spielfilme ohne Liebesgeschichte gelten als unverkäufliche Absurdität, so dass Beziehung das am häufigsten behandelte Filmthema überhaupt sein dürfte. Doch der beständig wiederholten Illusion unendlicher Liebe steht eine sehr viel komplexere Realität gegenüber, die von steigendem Anspruch an Selbstverwirklichung und dem größer werdenden Druck der Leistungsgesellschaft bestimmt wird.¹ Es herrscht ein Zwang zum Glücklichein, wem das Leben nicht gelingen will, der wird nicht mehr bedauert, sondern ausgegrenzt. Ein klassischer Double-Bind: Die glückliche Beziehung gehört zum erfolgreichen Leben unbedingt dazu, während andererseits die zur Verfügung stehende Zeit und Energie, sich neben der Selbstverwirklichung auf einen Anderen wirklich einzulassen, immer geringer werden. Die Freiheit, Beziehungen außerhalb tradierter gesellschaftlicher Normen zu gestalten, ist ebenso Zwang, eine für mindestens zwei Menschen funktionierende Form zu finden. Daraus kann eine lebenslange Odyssee werden.

Kolga (Der Regenschirm) verbindet die symbolische Bildsprache des Orients mit Einflüssen der Nouvelle Vague zu einer Liebeskomödie georgischen Humors. Der Aufbruch im Film der 60er Jahre wird in der Leichtigkeit spürbar, mit der sozialistische Realität und sozialistischer Realismus weniger kritisiert als - in der vollkommenen Absurdität der beiläufig gezeigten Arbeit - ignoriert werden. Die Suche nach individuellem Glück ersetzt den kollektiven Aufbau des Kommunismus. Es verwundert nicht, dass Kobakhidzes Filme offiziell auf wenig Gegenliebe stießen, er konnte nur fünf Kurzfilme in der Sowjetunion realisieren und wanderte dann aus.

O Ijubavnim vestina ili film sa 14441 (Über die Kunst der Liebe oder Ein Film mit 14441 Kadern) ironisiert die starren Regeln zwischen den Geschlechtern, die in den traditionellen ländlich-religiösen Milieus genauso galten wie im erstaunlich pruden Sozialismus. Den Frauen einer Schwesternschule und den in ihrer Nähe stationierten Soldaten ist der Umgang durch Konvention untersagt. Die monumentalen Inszenierungen der Menschen in der Landschaft, die an internationale Land-Art erinnern, kontrastieren mit der unmöglich herzustellenden Intimität: Symbol einer hilflosen Gesellschaft.

Eine ganz andere Problematik der Mann-Frau Beziehung beschreibt *Men*. In einer fröhlichen Gewaltorgie prügeln die Frauen den Männern ihren Machismus aus dem Leib.

Umgekehrt dagegen in dem Diary-Haiku *La Forêt de Rambouillet (Der Wald von Rambouillet)*: Während Joël Bartolomeo seine Frau filmt, fordert diese genervt die Aufmerksamkeit ein, die alle Frauen für ihr Äußeres bräuchten (Männer allerdings auch). Wie in seinen anderen Arbeiten thematisiert er damit seine problematische Doppelrolle als Mitglied und Dokumentarist der Familie. Die subtilen Beziehungsmomente stehen im deutlichen Gegensatz zu den medialen Entblößungen der Reality-Shows, die zur Zeit die Fernsehlandschaft überschwemmen.

Die Tiefenpsychologie hat das Selbstbild des Menschen und seiner Beziehungen nachhaltig verändert. Über Ratgeberkolumnen, Literatur und Spielfilme ist sie schon längst in den Alltag eingedrungen. In *Lacan Dalida* steht zwischen Mann und Frau eine der komplexesten psychoanalytischen Theorien über das Ich und das Andere, das Wissen darum macht Beziehungen aber auch nicht immer einfacher.

In *Unser Ausland - Episode Kaminer* warnt Wladimir Kaminer die deutschen Männer, die den ständig wachsenden Anforderungen an eine moderne Beziehung dadurch zu entkommen suchen, dass sie sich in Russland als klassischer - und finanziell potenter - Frauenretter gerieren. Die "Expertinnen" Irina Kotykowa und Katja Potapejko wiederum beschreiben einfach und entlarvend die im Deutschland der Babyboomer-Generation weit verbreitete Beziehungs- und Familienunfähigkeit.

Dem etwas heruntergekommenen Seemann und seiner letzten romanti-

Feature films without a love story are considered to be unmarketable absurdities. Consequently, the theme of relationship is probably the most frequent film theme of all. However, the constantly repeated illusion of unending love is opposed by a much more complex reality informed by increasing demands for self-realization and the growing pressures exerted by our achievement-orientated society.¹ There is a compulsion to be happy; people who do not have successful lives are no longer pitied, but excluded. This is a classic double-bind: a happy relationship is an indispensable part of a successful life, but the demands of self-realization mean people have less and less time and energy to get involved with another person. The freedom to build relationships outside of traditional social norms also forces people to find a form that works for at least two. This can become a lifelong odyssey.

Kolga (The Umbrella) blends the symbolic visual language of the Orient with influences of the Nouvelle Vague to create a love comedy with Georgian humour. The new direction taken by film in the 60s can be felt in the lightheartedness with which socialist reality and socialist realism are not so much criticized - in the complete absurdity of the work that is shown in passing - as ignored. The quest for individual happiness replaces the collective structure of communism. It is not surprising that Kobachize's film met with little official approval. Kobachize was able to make only five short films in the Soviet Union before emigrating.

O Ijubavnim vestina ili film sa 14441 (On the Art of Loving or A Film with 14441 Frames) takes an ironic look at the rigid rules governing relations between the sexes both in traditional rural, religious milieus and in socialism, which was astonishingly prudish. Convention forbids the women at a nurses training school and the soldiers stationed nearby to socialize. The monumental depictions of the people in the landscape, which recall international land art, contrast with the intimacy that cannot be created: a symbol of a helpless society.

Men describes a different problem in the relationship between men and women. In a cheerful orgy of violence, the women beat the machismo out of the men.

The reverse is the case in the diary-haiku *La Forêt de Rambouillet (The Forest of Rambouillet)*. While Joël Bartolomeo is filming his wife, she irritably demands the attention that all women need for their appearance (men, too). As in his other works, he thus highlights his problematic double role as both a member and the documentarist of the family. The subtle aspects of relationship form a stark contrast to the media exposures of the reality shows that are currently deluging the television landscape.

Depth psychology has brought about a profound change in the way people see themselves and their relationships. Agony columns, literature and films have long since made it a part of everyday life. In *Lacan Dalida*, one of the most complex psychoanalytical theories about the Self and the Other is between man and woman, but knowing about such things does not always make relationships easier.

In *Unser Ausland - Episode Kaminer (Germany Outside In - Episode Kaminer)* Vladimir Kaminer warns the German men who try to escape the constantly growing demands of a modern relationship by making themselves out in Russia to be classic - and financially powerful - rescuers of women. The 'experts' Irina Kotykova and Katya Potapeyko, on the other hand, describe in a simple yet revealing way the inability to maintain relationships and families that is so widespread in the Germany of the baby-boomer generation.

schen Begegnung in *Jimmy Jenseits* von Romeo Grünfelder haftet etwas Tragisches an - trotz seiner bewunderungswürdigen Fähigkeit, das eigene Schicksal nicht zu ernst zu nehmen. Man ahnt, dass Beziehungsaufbau im Alter auch für besser Situierte als Jimmy nicht ganz einfach ist.

Die performativen Arbeiten Currans kann man als extreme Versuchsanordnungen menschlicher Beziehungen sehen. *Amami se vuoi* verwandelt eine der romantischsten Beziehungserfahrungen, den Kuss und den damit verbundenen Austausch von Speichel zur Grenzerfahrung, indem er die Distanz zwischen sich und seinem Partner erhöht. Der in den Mund gespuckte Speichel, im Kuss begierig aufgesogen, verwandelt sich durch den kurzen Moment außerhalb des Körpers in ein Abstoßendes. Die sentimentale Hintergrundmusik verweist dagegen beständig auf den ursprünglich erotischen Aspekt.

Marcel Schwierin

1 "Die Utopien des Neuen Menschen werden sukzessive abgelöst von dem Ideal individueller Selbstverwirklichung, was immer das heißen mag. Wissenschaft und Technologie, Massenmedien und ökonomische Zwänge prägen dabei den Menschen der Gegenwart nachhaltiger, als dies ihre Instrumentalisierung durch die Ideologien des Neuen Menschen je vermocht hätte." Daniel Tyradellis, in: *Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts*, Ostfildern-Ruit 1999, S. 265

In *Jimmy Jenseits* by Romeo Grünfelder there is something tragic about the somewhat down-at-heel sailor and his last romantic encounter - despite his admirable ability not to take his own fate too seriously. It would seem that building up relationships in one's old age is not that easy, even for better situated people than Jimmy.

The performative works of Curran can be seen as extreme experiments involving human relationships. In *Amami se vuoi*, he changes one of the most romantic experiences in a relationship, the kiss and the associated exchange of saliva, into a frontier experience by increasing the distance between himself and his partner. By being outside the body for a short moment, the saliva spat into the mouth, which during a kiss is eagerly accepted, is changed into something repellent. The sentimental background music meanwhile highlights the originally erotic aspect.

1 'The utopian concepts of the New Man are being gradually replaced by the ideal of self-realization, whatever that may be. Science and technology, mass media and economic constraints exert a greater formative influence on present-day individuals than their instrumentalization through the ideologies of the New Man could ever have done.' Daniel Tyradellis, in: *Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts*, Ostfildern-Ruit 1999, p. 265

Kolga The Umbrella

Georgien/UdSSR 1966
20', 35 mm, s/w

Regie Michail Kobakhidze

Ein Eisenbahnkontrolleur und seine Liebste leben friedlich am Rande der Eisenbahngleise. Plötzlich fliegt aus dem Nichts ein Schirm in ihr Leben. Sie laufen dem Schirm hinterher und versuchen ihn zu fangen. Es gelingt ihnen auch, doch nur kurz, dann büchst der Schirm wieder aus und verschwindet. A railway controller and his sweetheart live in peace next to the railway tracks. Suddenly, out of nowhere, an umbrella flies into their life. They run after the umbrella, trying to catch it. They actually do for a short moment, but the umbrella slips away and disappears.

Bio-/Filmografie *1939, Tbilisi, Georgia. He studied at the VGIK in the 1950s and was banned from making films in the Soviet Union after directing *The Musicians* (1969). Despite his protests, his career was shattered, and it took twenty years before his work was rediscovered and fêted at international film festivals in the mid-nineties. He now lives in France. His most recent film was made there in 2002: *En Chemin (On the Road)*.

www.cinovid.org



O ljubavnim vestina ili film sa 14441 On the Art of Loving or A Film with 14441 Frames

Jugoslawien 1971
10', 35 mm, Farbe

Regie Karpo Godina

Auf einem Militärübungsplatz in Mazedonien trainieren mehrere tausend Soldaten. In der Nähe des Übungsplatzes liegt eine kleine Stadt, in der mehrere tausend junge Frauen leben. Zwischen den jungen Frauen und Soldaten besteht kein Kontakt. Dieser Film wurde verboten, weil er sich "über die jugoslawische Armee lustig machte". Several thousand soldiers are being trained at an army training area in Macedonia. Near the training area is a small town where a few thousand young women live. There is no contact between the young women and the soldiers. This film was banned because 'it makes fun of the Yugoslav army'.

Bio-/Filmografie *1943, Skopje, Yugoslavia (now Macedonia). Started with amateur filmmaking and studied film in Ljubljana. He has made short films, movies and documentaries, and worked as cameraman (over 100 films in all). In 2002, a retrospective of his short films was shown in Oberhausen.

www.imdb.com



Men

USA 1980
2', 16 mm, Farbe

Regie Cathy Joritz

Eine Reihe von Fantasie-Racheakten in schneller Schnitfolge. Gefundenes Material ergibt zusammen mit eigenen Bildern eine Art Kampf der Geschlechter auf Zelluloid. Die Frauen sind dabei die Triumphierenden. A series of fantasy acts of revenge in quick succession. Found footage is combined with original images to produce a kind of struggle of the sexes on celluloid. Women come out the winners.

Bio-/Filmografie *1959, Kankakke, Illinois, USA. Studied painting, drawing and film at Arts Institute Chicago. Worked as freelance graphic designer. Experimental films since 1981.

www.cinovid.org



La Forêt de Rambouillet The Forest of Rambouillet

Frankreich 1994
2', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Joël Bartoloméo

Im Stil eines passionierten Anthropologen filme ich verschiedene Videosequenzen von realen Situationen, die meinem Alltag so nah wie möglich waren. Obwohl es gelegentlich so aussieht, sind es keine Familienfilme, auch wenn ich bestimmte charakteristische Figuren verwende. Es sind vielmehr Familien-anti-Filme, in denen die in der Luft liegende Spannung auf paradoxe Art und Weise die Beziehung zwischen Macht und Zuneigung wiedergibt. Weitere Videos von J. B. sind in den Programmen *The Whole Dam Family* und *People Are Looking at You* zu sehen. In the style of an amateur anthropologist, I have shot short video sequences showing real-life situations that were as close as possible to my daily existence. Despite appearances, these are not family films, even though I use certain characteristic figures; rather, they are family anti-films, in which the ambient tension paradoxically narrates the relationship between power and ties of affection. For further videos by J. B. see the programmes *The Whole Dam Family* and *People are Looking at You*.

Bio-/Filmografie *1957 in Bonneville, France. Studied at the School of Visual Arts in Geneva and aesthetics/audio-visual film in Paris. Has been working with the video medium since 1981, making self-portraits and family portraits. He lives and works in Saint-Cloud (France).

www.newmedia-art.org, www.alaingutharc.com



Courtesy of Galerie Alain Gutharc, Paris

Lacan Dalida

Frankreich 2000
6', DV, s/w

Regie Pascal Lièvre

Auf der Leinwand singen die Schatten einer Frau und eines Mannes ein Post-Mortem-Karaoke-Stück. Ein Auszug aus Lacans Seminar VII *Transference* (Die Ethik der Psychoanalyse), gesungen zu einer elektronischen Version von *Mourir sur scène*, dessen Original von Dalida stammt. On the screen, the shadows of a man and a woman perform a post-mortem karaoke. An excerpt from Jacques Lacan's 7th seminar, *Transference (The Ethics of Psychoanalysis)*, is sung to an electronic version of the music for *Mourir sur scène*, which was originally sung by Dalida.

Bio-/Filmografie Pascal Lièvre lives and works in Paris. He is a multidisciplinary artist known for his paintings and his videos. His single-channel work has been shown at national and international festivals. Since 1995, his paintings have been exhibited in solo and group exhibitions.

lievrepascal@noos.fr



Unser Ausland - Episode Kaminer Germany Outside In - Episode Kaminer

Deutschland 2002
10', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Dorothee Wenner

In Berlin wohnhafte Ausländer beschreiben mit ihrem speziellen Blick die Besonderheiten der Deutschen und ihrer Kultur und Lebensweisen. Wladimir Kaminer kommt aus Russland, ist Schriftsteller und lebt seit 1990 in Berlin. Siehe das Programm *Materialism, Materialism* für eine weitere Episode. Foreigners living in Berlin describe their own special view of the peculiarities of the Germans and of German culture and lifestyle. Vladimir Kaminer comes from Russia. He is a writer who has been living in Berlin since 1990. See the programme *Materialism, Materialism* for another episode.

Bio-/Filmografie *1961, Stockum, Germany. Studied German and history at Hamburg University. Since 1985 freelance journalist, author and filmmaker - for print media, radio and television. Since 1990 she has been a member of the selection committee of the International Forum of Young Film/Berlin International Film Festival.

www.gesichtzeigen.de/unser_ausland



Jimmy Jenseits

Deutschland 1993
7', 16 mm, Farbe

Regie Romeo Grünfelder

Kamera Volko Kamensky

Jimmy leistet in seinem Wohnzimmer unorthodoxe Trauerarbeit über den nicht vollzogenen Akt zwischenmenschlicher Annäherung. In his living room, Jimmy goes through an unorthodox grieving process triggered by the unconsummated attempt to achieve interpersonal closeness.

Bio-/Filmografie *1968, Germany. He studied film and 3-D design at the Academy of Fine Arts, Hamburg.
www.felderfilm.de



Amami se vuoi

Großbritannien/Niederlande 1994
5', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Michael Curran

In *Amami se vuoi* lebt Curran eine sexuelle Fantasie aus: Er liegt auf einem Tisch, während ein Freund/Liebhaber ihm unablässig in den offenen Mund spuckt. Die lyrische Untermalung auf dem Soundtrack verstärkt die Unruhe des Betrachters. In *Amami se vuoi* Curran acts out a sexual fantasy: he lies on a table while a friend/lover continually spits into his open mouth. The lyrical music of the soundtrack increases the viewer's disquiet.

Bio-/Filmografie *1963, Scotland. He studied sculpture and video at the Camden Institute and Fine Art at Goldsmith's College London, then electronic imaging at Duncan of Jordanstone College, Dundee. He has taught at the Jan Van Eyck Akademie Maastricht.

www.lux.org.uk



The Whole Dam Family

Die von Konservativen immer wieder beschworene "Keimzelle der Gesellschaft" meint die klassische Kleinfamilie aus Eltern und wenigen Kindern, die als Lebensform jedoch nur einen kurzen Augenblick der Menschheitsgeschichte ausmacht. Der Begriff Familie stammt ursprünglich von *famulus* (lat. Haussklave) und umfasste alle dem Haushalt zugehörigen Personen. Die christliche Eheformel: "bis dass der Tod euch scheidet" suggeriert jahrzehntelanges Zusammenleben, durch die bis vor kurzem noch sehr geringe Lebenserwartung starb jedoch meist nach wenigen Jahren einer der Partner. Neuverheiratung zwischen Witwe(r)n machte die Patchworkfamilie auch schon früher eher zur Regel als zur Ausnahme - was in den vielen Stiefelternfiguren der Märchen seinen Ausdruck fand.

Die starke Betonung der Familie ist dennoch ein Wesensmerkmal, welches alle zentralen Ideologien des 20. Jahrhunderts prägt: Das gilt für Kapitalismus und Sozialismus ebenso wie für die Religionen.

Die 68er-Generation versuchte den radikalen Bruch mit diesen fest gefügten Familienvorstellungen in der Hoffnung, dass freie Liebe und freie Erziehung den Menschen vor Unglück und vor allem vor regressiver Gewalt bewahren könnten (so führte Alice Miller Hitlers Entwicklung wesentlich auf seine 'schwarze' Erziehung zurück). Doch auch die freieste aller Erziehungen kann nicht über die gegenseitigen Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse in einer Familie hinwegtäuschen.

Obwohl in jüngster Zeit einige Ansätze die Entwicklung des Menschen wieder auf biologisch-genetische Faktoren zurückzuführen suchen, herrscht doch weitgehend Einigkeit darüber, dass die Familiensituation den wesentlichsten Faktor in der frühkindlichen Prägung darstellt. Was dem Menschen hier begegnet, im Positiven wie im Negativen, begleitet ihn ein Leben lang. Im Kurzfilm der 90er Jahre ist die Erinnerung an diese Prägungen in der Kindheit eines der zentralen Themen und so ist Familie/Kindheit/Jugend in vielen Arbeiten des Sonderprogramms präsent (Povey, Benning, Hoolboom, Yuet-Na Tse, Osipov, Rudnitskaya, Bartoloméo).

The Whole Dam Family and the Dam Dog war Anfang des Jahrhunderts ein ausgesprochen populärer Film - es gibt sogar ein Remake - obwohl nicht wirklich viel zu sehen ist. Die patriarchalische Familie - in ihrem ursprünglichen Sinne mit Köchin - erscheint in ihrer schönsten Ordnung.

Das Selbstporträt Guy Sherwins mit seinen Eltern *Portrait with Parents* zeigt eine klassische Kleinfamilienstruktur (wenn auch hier möglicherweise nur als Ausschnitt). Die Differenz zwischen den Generationen äußert sich nur in dem offensichtlichen Unverständnis der Eltern für die Filmerei ihres Sohnes und ihrem etwas unsicheren Verhalten gegenüber dem neuen Medium, welches aber dennoch deutlich durch ihre Liebe und ihr Vertrauen geprägt bleibt.

Bill Meyers Dokumentation über die *Familie Strassburger, Dresden* ist eine Inszenierung der idealen sozialistischen Familie, auch hier mit Mutter, Vater, Tochter und Sohn.¹ Ihr Loblied auf die vollkommene Gesellschaftsordnung der DDR kurz vor deren Untergang hat etwas Tragisches. Auch im Nachhinein ist nur schwer nachvollziehbar, wie eine einstmals revolutionäre Bewegung so vehement das Hohelied der Kleinbürgerlichkeit sang.

Die Geburt, die Stan Brakhage in *Window Water Baby Moving* filmt, war in jeder Hinsicht ein radikaler Bruch mit den moralischen Vorstellungen der 50er Jahre: Die offene Darstellung von Sexualität, die eigene Familie als filmisches Thema, die Abwendung von der klinischen Medizin. Stan Brakhage wurde für diesen Film nicht nur beschimpft (unter anderem lehnte auch Tarkovsky ihn vehement ab), sondern sogar beschossen.² Gleichzeitig steht der Film für die körperliche Trennung des Babys von der Mutter und der damit einhergehenden, erstmaligen Unterscheidung zwischen dem Ich und dem Anderen.

God Respects Us When We Work - But He Loves Us When We Dance dokumentiert die vollkommen anderen Vorstellungen von Gesellschaftsstrukturen, die die 68er prägten. Die klassische Familie, liebevoll vielleicht nach innen,

The 'nucleus of society' that is so often invoked by conservatives refers to the classic nuclear family consisting of parents and a small number of children. As a way of life, however, this unit has existed only for a short moment in the history of humankind. The word 'family' originally comes from 'famulus' (Lat: domestic slave), and included all people belonging to a household. The Christian marriage formula 'Till death do you part' suggests living together for decades. However, the very low life expectancy that prevailed until recently meant that one of the partners mostly died after a few years. Even in earlier times, remarriage between widows/widowers made patchwork families the rule rather than the exception - something that was expressed in the many step-parent figures in fairytales.

A strong emphasis on the family is nevertheless a characteristic of all central ideologies of the 20th century. This goes for capitalism and socialism as much as it does for religions.

The '68 generation tried to break radically with these rigid concepts of family in the hope that free love and a free upbringing could protect people from unhappiness and even more from regressive violence (Alice Miller, for example, put Hitler's development down to his 'poisonous' upbringing). But even the most liberated upbringing cannot deceive as to the reciprocal balance of power and dependence in a family.

Even though very recently some theories have been trying again to make biological, genetic factors responsible for people's development, there is widespread agreement that the family situation is the most important influential factor in early childhood. What individuals encounter here, whether positive or negative, will accompany them all their lives. The memory of these formative factors was one of the central themes of short film in the 90s. For this reason, family/childhood/youth is present in many of the works in this special programme (Povey, Benning, Hoolboom, Yuet-Na Tse, Osipov, Rudnitskaya, Bartoloméo).

The Whole Dam Family and the Dam Dog was a very popular film at the start of the century - there has even been a re-make - even though there is not really much to see. The patriarchal family - in its original sense with a cook - appears in its purest form.

The self-portrait of Guy Sherwin with his parents, *Portrait with Parents*, shows a classic nuclear-family structure (even if here possibly only some family members are shown). The difference between the generations is evident only in the parents' obvious lack of understanding for their son's film activities and their slightly uncertain behaviour towards the new medium, which nonetheless clearly shows their love and trust.

Bill Meyer's documentation about the *Strassburger Family, Dresden (Familie Strassburger, Dresden)* presents the ideal socialist family, here too with mother, father, daughter and son.¹ There is something tragic about the way they sing the praises of the perfect social order in East Germany shortly before its demise. Even in retrospect it is hard to understand why a once revolutionary movement was so vehement in its glorification of petty bourgeois existence.

The birth filmed by Stan Brakhage in *Window Water Baby Moving* was in every respect a radical departure from the moral concepts of the 50s: the open depiction of sexuality, using one's own family as a film subject, turning away from clinical medicine. This film led to Stan Brakhage's not only being insulted (Tarkovsky, among others, also vehemently disapproved of it), but even shot at.² At the same time, the film shows the physical separation of the baby from the mother and the concomitant first differentiation between the Self and the Other.

God Respects Us When We Work - But He Loves Us When We Dance documents the completely different concepts of social structures that characterized the '68 generation. The classic family, loving towards the inside perhaps, but exclusive towards the outside, was to be broken up in the love-ins. Relationship, family, group, nation, world - all was to become one. The '68 generation created a completely new instrument of political action with its strategy of loving appropriation. To

aber abgrenzend nach außen, sollte in den Love-ins aufgebrochen werden. Beziehung, Familie, Gruppe, Nation, Welt, das sollte eins werden. Mit ihrer Strategie der liebevollen Vereinnahmung schufen sie ein völlig neues Instrument politischen Handelns. Auf junge, fröhliche Menschen mit Blumen im Haar zu schießen, erscheint ausgesprochen schwierig, zumal wenn Kameras vor Ort sind. So zieht sich eine Spur der friedlichen Revolutionen durch die Geschichte: etwa die 'Nelken'-Revolution in Portugal, die 'Singende' in Estland, 'Samtene' in der Tschechoslowakei und Georgien, 'Orangene' in der Ukraine und jüngst wurde die Zedernrevolution im Libanon ausgerufen.³

Die Familie Joël Bartoloméos scheint diese antibürgerlichen Ideen wirklich zu haben: die Kinder toben nackt und ausgelassen herum, nichts erinnert an die Reglements vergangener Zeiten. Ihr Verhältnis zu ihrem eigenen Körper ist offensichtlich unbefangen, ihre Grenzen dürfen und müssen sie selbst austesten. In *Action familière d'hilarité et d'horreur (Family Action – Komik und Horror)* ist interessant zu sehen, wie die Kinder auf die Grenzüberschreitung reagieren: beide beginnen ihre Nacktheit zu verbergen, das weinende Mädchen nimmt ihre Kleidung und geht, der Junge versteckt sich hinter dem Kissen vor dem externen Über-Ich der Kamera. Die Aufteilung der Rollen – Junge als Täter, Mädchen als Opfer – könnte man auch als Bestätigung für angeborene Verhaltensunterschiede sehen (dem widerspräche allerdings wiederum *Le Chat qui dort* im Programm *People Are Looking at You*).

In *Tänään (Heute)* beschreibt Eija-Liisa Ahtila die Reaktion dreier Familienmitglieder auf den Tod des Großvaters. Die formale Trennung in drei Episoden entspricht der Kommunikationslosigkeit zwischen den Protagonisten. Ratlos beschreiben sie sich wie Fremde. Der kurze Moment einer Gemeinsamkeit – ein Familienausflug – wird durch den Unfall des Großvaters beendet. Nur im Symbolischen, dem Pflanzen eines Erinnerungsbaumes, scheint Verständigung möglich. Ahtilas Familienkonstruktion ist die einer vollkommenen Isolation, in der alle Beteiligten gleichermaßen Täter wie Opfer sind und scheinbar von niemanden mehr Kontakt gewünscht wird.

Marcel Schwierin

1 Auf einer DDR-Schulungsfahrt der Jungen Pioniere (West), deren Mitglied ich für eine kurze Zeit war, kam ich als 15-Jähriger 1980 in eine ähnliche Situation: Wir wurden paarweise Gastfamilien zugeteilt, um die Realität der sozialistischen Familie kennen zu lernen. Auch sie schienen mir damals handverlesen, zumindest ließ sich ihnen kein kritisches Wort entlocken, aber ich erfuhr nichts über das Auswahlprozedere. Was immer ich noch an romantischen Gedanken über den Sozialismus hatte, auf dieser Fahrt nahm ich Abschied davon.

2 Stan Brakhage, *Telluride Gold: Brakhage meets Tarkovsky*, *Rolling Stock*, no 6, 1983, p. 11-14 (der Text ist auch online über Suchmaschinen zu finden).

3 Die ebenfalls nach diesen Vorbildern gestalteten westdeutschen Friedensdemonstrationen hatten möglicherweise wesentlichen Einfluss auf die Perestroika. So berichtete der Gorbatschow-Berater Georgij Arbatow 1986 bei einem Symposium in Washington: "Die Friedensbewegung war ein Ausdruck des Bewusstseinswandels, der sich in der westdeutschen Bevölkerung abgespielt hat. Das war ein Faktor für unsere Entscheidung, Michail Gorbatschow als Verfechter eines dezidierten Spannungskurses zum Generalsekretär zu wählen." Zitiert nach Wolfgang Sternstein, *Mit dem Pazifismusbegriff wird Etikettenschwindel betrieben*, *Frankfurter Rundschau*, 20.2.2002

shoot at young, happy people with flowers in their hair seems a very difficult matter, especially when cameras are present. In this way, there is a trace of peaceful revolutions drawn through history: for example, the 'Carnation Revolution' in Portugal, the 'Singing Revolution' in Estonia, the 'Velvet Revolution' in Czechoslovakia and Georgia, the 'Orange Revolution' in Ukraine - and, most recently, the 'Cedar Revolution' in Lebanon.³

Joël Bartoloméos's family seems to have put these anti-bourgeois ideas into action: the children rollick about naked, there is nothing to remind one of the regulations of past eras. Their relationship to their own body is obviously a natural one; they may and must test out their own borders. In *Action familière d'hilarité et d'horreur (An Ordinary Story of Hilarity and Horror)*, it is interesting to see how the children react to the border-crossing: both of them start to hide their nakedness, the crying girl takes her clothes and goes, the boy hides behind the pillow from the external superego of the camera. The division of the roles - the boy as the perpetrator, the girl as the victim - could also be seen to confirm innate behavioural differences (this is however contradicted by *Le Chat qui dort* in the programme *People Are Looking at You*).

In *Tänään (Today)*, Eija-Liisa Ahtila describes the reaction of three family members to the death of their grandfather. The formal division into three episodes corresponds to the lack of communication between the characters. They describe each other helplessly like strangers. The brief moment of togetherness - a family excursion - is ended by the grandfather's accident. Communication seems possible only on a symbolic level, in the planting of a tree in remembrance. Ahtila's family construction is one of complete isolation, in which all those involved are both perpetrators and victims and where contact seems something no one desires any more.

1 In 1980, at the age of 15, during an East German training trip of the Young Pioneers (West), of which I was a member for a short time, I came into a similar situation: we were sent in pairs to host families to learn about the reality of the socialist family. They too seemed to me then to have been carefully selected - at any rate, it was impossible to get a critical word out of them - but I didn't find out anything about the selection procedure. On this trip, I took leave from whatever romantic ideas I had had about socialism.

2 Stan Brakhage, *Telluride Gold: Brakhage meets Tarkovsky*, *Rolling Stock*, no 6, 1983, p. 11-14 (the text can also be found online via search engines).

3 The West German demonstrations for peace that were based on these models may have had an important influence on the perestroika. In 1986 one of Gorbachev's advisors, Georgij Arbatov, said at a symposium in Washington: "The peace movement was an expression of the change in consciousness that had taken place in the West German populace. This was a factor in our decision to choose Mikhail Gorbachev, an advocate of a definite course of détente, as General Secretary." Quoted from Wolfgang Sternstein, *Mit dem Pazifismusbegriff wird Etikettenschwindel betrieben*, *Frankfurter Rundschau*, 20.2.2002

The Whole Dam Family and the Dam Dog

USA 1905
2', 35 mm, s/w

Regie Edwin S. Porter

Einzeln werden die Familienmitglieder vor der Kamera porträtiert; ihre Reihenfolge entspricht der patriarchalischen Hierarchie: Mann, Frau, Sohn, Töchter, Baby, Köchin, Hund. The family members are portrayed one by one in front of the camera in an order corresponding to the patriarchal hierarchy: husband, wife, son, daughter, baby, cook, dog.

Bio-/Filmografie *1869, Scozia, Italy - 1941, New York, USA. Director. He has made more than 100 films, most famous for *The Great Train Robbery*, 1903.

www.loc.gov



Short Film Series - Portrait with Parents

Großbritannien 1975
3', 16 mm, s/w

Regie Guy Sherwin

Eigentlich ist es unmöglich, Guy Sherwins *Short Film Series* eindeutig zu beschreiben (1975-2004, etwa 40 Filme), da der Film weder Anfang, noch Mitte oder Ende hat. Er besteht vielmehr aus einer Reihe drei-minütiger Szenen, die in beliebiger Reihenfolge gezeigt werden können. In *Portrait with Parents* filmt G. S. sich selbst im Spiegel, neben dem links und rechts seine Eltern stehen. It is literally impossible to offer a definitive description of Guy Sherwin's *Short Film Series* (1975-2004, about 40 films), since the film has no beginning, middle or end. It is instead composed of a series of three-minute sections which can be projected in any order. In *Portrait with Parents* G.S films himself in a mirror with his parents standing left and right of it.

Bio-/Filmografie *1948. Studied painting at Chelsea School of Art in the 1960s. He lives in London and teaches at Middlesex University, the University of Wolverhampton and periodically at the San Francisco Art Institute.

www.luxonline.org.uk



Familie Strassburger, Dresden Strassburger Family, Dresden

DDR 1986
20', Video, Farbe

Regie Bill Meyers

Bill Meyers plante ein Projekt über das Alltagsleben in der DDR, um bestehende Feindbilder abzubauen. Sein erstes Interview mit den Strassburgers wurde offiziell vermittelt, der Kameramann war Mitarbeiter der Stasi. Im weiteren Verlauf gelangen ihm zwar auch spontane und kritische Interviews, die jedoch zum Abbruch der Arbeiten führten, so dass das Projekt fragmentarisch blieb. Bill Meyers planned a project on everyday life in communist East Germany to break down hostile misconceptions. His first interview with the Strassburgers was officially arranged; the cameraman worked for the East German secret police (Stasi). Meyers later managed to obtain spontaneous and critical interviews, but these led to the project's being terminated; it remained a fragment.

Bio-/Filmografie *1940. Germanist. From 1974 he travelled frequently in former East Germany (GDR). From the mid-80s, as part of his personal mission to break down hostile misconceptions and with a grant from the Rockefeller Foundation, he made many videos about everyday life in the GDR. For a long while he then toured with his films throughout the USA.

William.Meyers@worldnet.att.net



Window Water Baby Moving

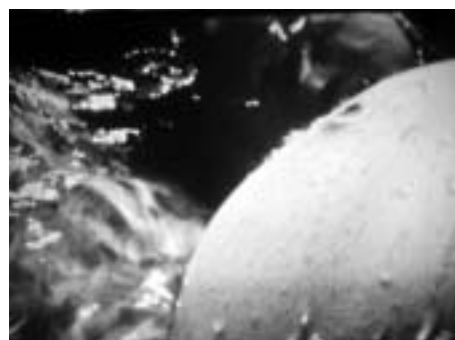
USA 1959
12', 16 mm, Farbe

Regie Stan Brakhage

"(...) Brakhages filmischer Umgang mit der Geburt seiner Tochter (...) ein Bild, so direkt, so erfüllt mit primitiver Verwunderung und Liebe, so sehr jenseits der Zivilisation in seiner Akzeptanz, dass es zu einer Erfahrung wird, die in der Filmgeschichte äußerst selten ist." (Archer Winston, *NY Post*) "(...) Brakhage's treatment of the birth of his daughter (...) a picture so forthright, so full of primitive wonder and love, so far beyond civilisation in its acceptance that it becomes an experience like few in the history of the movies." (Archer Winston, *NY Post*)

Bio-/Filmografie 1933-2003, USA. Stan Brakhage made some 380 films from 1952, making him one of the most productive and important experimental filmmakers in history.

www.cinovid.org



God Respects Us When We Work - But He Loves Us When We Dance

USA 1968
20', 16 mm, Farbe

Regie Les Blank

Wie ein Dokument aus einer Zeitkapsel erscheint dieser Bericht über einen besonderen Höhepunkt der Hippie-/Gegenkulturbewegung der längst vergangenen sechziger Jahre. *God Respects Us* ist ein sensibel gedrehtes Panorama der Aktionen und auch der meditativeren Momente des 1967er Easter Sunday Love-Ins in Los Angeles. A time-capsule report on a specific high point of the hippie/counter-culture movement of the long-ago Sixties, *God Respects Us* is a finely shot panorama of the action and more meditative moments occurring at the Los Angeles 1967 Easter Sunday Love-In.

Bio-/Filmografie *1935, Tampa, Florida, USA. BA in English literature and an MFA in theatre at Tulane University in New Orleans. Since 1967 he makes independent films, often connected to the theme of music.

www.lesblank.com



Action familière d'hilarité et d'horreur An Ordinary Story of Hilarity and Horror

Frankreich 1992
2', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Joël Bartoloméo

Im Stil eines passionierten Anthropologen filme ich verschiedene Videosequenzen von realen Situationen, die meinem Alltag so nah wie möglich waren. Obwohl es gelegentlich so aussieht, sind es keine Familienfilme, auch wenn ich bestimmte charakteristische Figuren verwende. Es sind vielmehr Familien-anti-Filme, in denen die in der Luft liegende Spannung auf paradoxe Art und Weise die Beziehung zwischen Macht und Zuneigung wiedergibt. Weitere Videos von J. B. sind in den Programmen *Face to Face* und *People Are Looking at You* zu sehen. In the style of an amateur anthropologist, I shot short video sequences of a real-life situation, as close as possible to my daily existence. Despite appearances, these are not family films, even though I use certain characteristic figures; rather, they are family anti-films, in which the ambient tension paradoxically narrates the relationship between power and ties of affection. Both videos are part of the series: *À quatre ans je dessinais comme Picasso*. For further videos by J. B. see also the programmes *Face to Face* and *People Are Looking at You*.

Bio-/Filmografie *1957 in Bonneville (France), studied at the School of Visual Art in Geneva and aesthetics/audio-visual film in Paris. Has worked with the video medium since 1981, making self-portraits and family portraits. Lives and works in Saint-Cloud (France).
www.newmedia-art.org, www.alaingutharc.com



Courtesy of Galerie Alain Gutharc, Paris

Performance

Frankreich 1992
1', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Joël Bartoloméo

siehe oben see above

Bio-/Filmografie *1957 in Bonneville (France), studied at the School of Visual Art in Geneva and aesthetics/audio-visual film in Paris. Has worked with the video medium since 1981, making self-portraits and family portraits. Lives and works in Saint-Cloud (France).
www.newmedia-art.org, www.alaingutharc.com



Courtesy of Galerie Alain Gutharc, Paris

Tänään Today

Finland 1996
10', 35 mm, Farbe

Regie Eija-Liisa Ahtila

aus dem Archiv
der Internationalen Kurzfilmtage
Oberhausen

Der Tod des Großvaters wird aus der Perspektive verschiedener Familienmitglieder gezeigt. *Today* besteht aus drei Episoden, die als Installation nebeneinander oder als Film nacheinander gezeigt werden können. The death of the grandfather is shown from the point of view of various family members. *Today* consists of three episodes that can be shown next to each other as an installation or one after the other as a film.

Bio-/Filmografie *1959, Hameenlinna, Finland. Filmmaker, video artist (installations), photographer. Lives in Finland. She has made five films up to now. Her cinematic work is available on DVD.
www.hartware-projekte.de/archiv/inhalt/ahtila.htm, www.cinovid.org



Frauenbilder im zentralasiatischen Kino The Images of Women in Central Asian Cinema

von Gulnara Abikeyeva

Die Veränderungen der Frauenbilder im Kino Zentralasiens sind vergleichbar mit jenen der gesamten Region während der letzten 80 Jahre. Zu Anfang, für kurze Zeit und nur in Dokumentarfilmen wurden Frauen in Harmonie mit der islamischen Lebensweise dargestellt. Dann begann die Sowjetideologie der Bevölkerung ihre Vorstellungen von Frauen aufzuzwingen: Die befreite Frau des Ostens, die ihre "Parandsha" (den traditionellen Schleier) abnimmt, die Arbeiterin, die Heldin und nicht zuletzt die politische Führerin, die eine kommunistische Gesellschaft errichtet. Die Zeit der Unabhängigkeit hat alle positiven Frauenbilder beseitigt und das Pluszeichen unvermittelt durch ein Minuszeichen ersetzt. Ohne Lenin oder Mohammed wurden die Filmheldinnen zu Drogenabhängigen, Prostituierten, Blinden, Stummen und Vergewaltigungsopfern. Das positive und etwas romantisierte Bild der östlichen Frau wurde erschüttert. Gab es überhaupt Konstanten im filmischen Bild der östlichen Frau? Deuten die Veränderungen dieses Bildes auf größere Veränderungen innerhalb der Gesellschaft hin? Worin bestehen diese Veränderungen?

Ehrbare Mütter

Marfua Tokhtakhodzhayeva, Expertin für Genderfragen, beschrieb den gesellschaftlichen Status einer Muslimin im prä-sowjetischen Zentralasien wie folgt: "Die Scharia verlangte die Trennung der Geschlechter und wies Frauen die Rolle der gehorsamen Tochter, geduldigen Ehefrau und ehrbaren Mutter zu. Von einer Frau wurde erwartet, dass sie die Kinder auf- und erzieht, den Haushalt führt und die moralischen und geistigen Grundwerte der Familie aufrecht erhält. Eine Muslimin durfte Lohnarbeit verrichten, indem sie ein Handwerk ausübte, aber nur in Heimarbeit. Nur Männern war es gestattet, außerhalb des Hauses zu arbeiten." Beginnen wir mit der Rolle der ehrbaren Mutter, denn in der Sowjetideologie fanden gehorsame Töchter und geduldige Ehefrauen keine Anerkennung. Das Bild der ehrbaren Mutter dagegen wurde aktiv propagiert. Ich erinnere an das bekannteste Plakat des Zweiten Weltkriegs; darauf stand: "Euer Mutterland ruft Euch!" Ein weiteres Beispiel sind die Filme *Mat (Mother)* von V. Pudovkin oder *Ona zashchishchayet rodinu (She Defends the Motherland)* von F. Ermler. In all diesen Fällen wurde das Bild der Mutter zu einer größeren Metapher Mutter-Erde-Mutterland-Sowjetunion erhoben.

Die Filme Zentralasiens wurden im Tenor der gleichen Ideologie produziert. Zudem waren bis Mitte der 1960er Jahre vorwiegend russische Filmschaffende in den Filmstudios der Sowjetrepubliken tätig. 1963 entstand A. Karpovs Film *Skas o materi (Tale of a Mother)*, die Geschichte einer Frau, die im Zweiten Weltkrieg ihren Sohn verliert, aber in sich die Kraft entdeckt, anderen zu helfen. Die Schauspielerin Amina Umurzakova schuf ein so lebendiges und leidenschaftliches Bild der Mutter, dass der ideologische Aspekt angesichts der künstlerischen Brillanz der Schauspielerin in den Hintergrund rückte. Amina Umurzakova wurde 1964 beim Leningrader Filmfestival als beste Schauspielerin ausgezeichnet und erhielt einen Ehrentitel der Regierung der Sowjetrepublik Kasachstan. In den darauf folgenden Jahren spielte sie immer wieder liebende und weise Mütter. Für das kasachische Kino wurde sie eine ebenso bedeutende Mutterfigur wie Nona Mordukova es für das russische Kino war.

Als einheimische Filmschaffende begannen, eigene Filme zu drehen, setzte eine Veränderung ein. In dem Film *Belye gory (Weiße Berge, 1965)* des kirgisischen Regisseurs Melis Ubukeyev diente die blinde Mutter als Metapher für die Geschichte des kirgisischen Volkes, dem die Möglichkeit genommen war, zu 'sehen' und selbst zu entscheiden. Zwei Jahre später bekräftigte Gennadi Bazarov in *Materinskoye pole (Das Feld der Mutter)* die nationale Metapher Mutter-Mutterland-Kirgisien-Feld der Mutter.

Generell wurden in der Zeit von 1964 bis 1972 Filme gedreht, die vornehmlich auf nationalen Mythen, Epen und Traditionen basierten, und es bil-

The images of women in Central Asian cinema have experienced changes that parallel those of the region during the last eighty years. Originally, for a brief time, only in documentaries, women were presented harmoniously existing in an Islamic lifestyle. Soviet ideology began to force its ideas about women on the population: a liberated woman of the East takes off her 'parandzha' (the traditional veil); a woman-worker; a woman-heroine; and, finally, a woman-leader building a Communist society. The independence period removed all the positive images of women and suddenly replaced the plus sign with the minus one. Without Lenin or Mohammed, film heroines became drug addicts, prostitutes, blind, mute, and victims of rape. It did shake the positive and somewhat romanticized image of Eastern women. Were there any constants in the cinematic image of an Eastern woman? Do the transformations of this image indicate major changes in society? What are these changes?



Skas o materi (Tale of a Mother), 1963, Alexander Karpov

Respectable Mothers

Marfua Tokhtakhodzhayeva, a gender issues specialist, described the social status of a Muslim woman in pre-Soviet Central Asia: 'Sharia demanded segregation of the genders and assigned the roles of submissive daughters, patient wives and respectable mothers to women. A woman was supposed to raise and educate her children, run her home and preserve the moral and spiritual values of her family. A Muslim woman could earn her wages by practicing a craft but only by working in her home. Only men were allowed to work outside of their homes'. Let's start with the role of respectable mother because Soviet ideology did not recognize submissive daughters and patient wives. The image of respected mother, though, was actively perpetuated. Let's recall the most famous poster of the period of the Second World War; it said: 'Your Motherland Is Calling You!' Or another example, the film *Mat (Mother)*, by V. Pudovkin, or *Ona zashchishchayet rodinu (She Defends the Motherland)*, by F. Ermler. In all these cases the image of mother was elevated to the grander metaphor of Mother-Earth-Motherland-Soviet Union.

In the key of the same ideology, the films were made in Central Asia. Moreover, until the mid-1960s, mostly Russian film directors worked at the Republics' film studios. In 1963, the film director A. Karpov made the film *Skas o materi (Tale of a Mother)*, the story about a woman who lost her son during the Second World War but found the strength in herself to help other people. The actress Amina Umurzakova created an image of the mother so piercingly vivid that the ideological aspect vanished into the background of the artistic brilliance of the actress. Amina

dete sich ein nationales Kino heraus. Gleichzeitig wurden nationale Bilder von der Mutter als Mutterland geprägt.

Rebellische Ehefrauen

1934 sah die Welt Frauen aus den zentralasiatischen Sowjetrepubliken in Dziga Vertovs Dokumentarfilm *Tri pesni o Lenine (Three Songs about Lenin)*. Das erste "Lied" glorifiziert eine der wichtigsten Errungenschaften der Sowjetmacht - die Frauen des Ostens, die Anfang der 30er Jahre als Symbol ihrer Befreiung angeblich ihre Schleier ablegten. In Wirklichkeit fand dies erst zwei Jahrzehnte später statt. Interessant für uns ist, wie Dziga Vertov dokumentarisches Filmmaterial manipulierte, um dieses ideologische Ziel zu erreichen. Am Anfang des Films sehen wir eine Frau aus Bukhara/Usbekistan in traditioneller Kleidung, verhüllt vom Kopf bis zu den Zehen. In der nächsten Szene, dem Bau der Eisenbahn, wird uns eine turkmenische Frau in landestypischer Verschleierung gezeigt, bei der nur der untere Gesichtsteil verdeckt ist. Und in der letzten Szene schließlich sehen wir eine kasachische Frau, die ohnehin noch nie einen Schleier getragen hat. Durch die Montage von Frauenbildern unterschiedlicher nationaler Herkunft schuf der Regisseur die Illusion der Emanzipation östlicher Frauen: Nach und nach fielen die Schleier und sie offenbarten der Welt ihre Gesichter.

Mir ist dieser Film als ein Beispiel für eine simple, aber effektive Bildmanipulation in Erinnerung geblieben. Die Sowjetregierung musste befreite Frauen aus dem Osten vorzeigen und tat das auch erfolgreich. Die Regierung musste "rebellierende Ehefrauen" zeigen, die gegen traditionelle Lebensweisen protestierten, und so wurde eine Filmreihe über Ehefrauen in Zentralasien produziert, die ihre feudalistischen Ehemänner verließen, um in Russland zu studieren. Emanzipation war die wichtigste politische Ausrichtung der Bolschewiki.

Die Zentralasien-Expertin Shirin Akiner schreibt: "Ideologisch ging der Kampf für die Emanzipation der zentralasiatischen Frau aus dem russisch-marxistischen Feminismus hervor ... Dafür gab es drei wichtige Gründe. Erstens, eine echte Empörung über soziale Ungerechtigkeit: Aus russischer Sicht kam die Behandlung von Frauen in den traditionellen Gesellschaften Zentralasiens der Sklaverei gleich. Zweitens gab es den politischen Imperativ zur Schaffung eines 'Ersatzproletariats' für den Klassenkampf und einen damit verbundenen Krieg gegen jegliche Religion. Drittens bestand die ökonomische Notwendigkeit, Frauen für die verstaatlichte Produktion zu gewinnen".²

Die ersten in Zentralasien produzierten Filme dienten diesem Propagandazweck. Das erste Filmstudio Zentralasiens wurde in Usbekistan errichtet, und der erste Spielfilm war *Wtoraya zhena (Die zweite Frau, 1927)* unter der Regie des russischen Regisseurs M. Doronin. Der Titel spricht für sich. Der Film rief Frauen dazu auf, das "Ichskari" - das Frauenquartier des usbekischen Hauses - zu verlassen, um frei zu sein. Aus demselben Jahr stammt der Film *Chadra (Schleier)* ebenfalls von einem russischen Regisseur, M. Averbach. Er appellierte an Frauen, ihre Schleier abzulegen.

In anderen Ländern der Region gab es ähnliche Tendenzen. Dieselbe Prämisse wurde von Film zu Film weitergegeben: Eine junge Frau läuft einem Ehemann davon, den zu heiraten sie gezwungen wurde, schließt sich der revolutionären Bewegung an, geht mit Unterstützung des "großen russischen Bruders bzw. der Schwester" nach Russland um zu studieren und kehrt mit einer Berufsausbildung als unabhängige Frau zurück. Beispiele dafür sind die kasachischen Filme *Raikhan (1940)* von M. Levin, *Botagoz (1957)* von E. Aaron; die kirgisischen Filme *Saltanat (1955)* von V. Pronin, *Tyan-Syan Girl (1961)* von A. Ochkin; die tadschikischen Filme *Zumrad (1962)* von A. Rakhmonov und A. Davidson; die turkmenischen Filme *Dursun (1940)* von E. Ivanova-Barkova und viele andere. Alle Filme waren nach Frauennamen benannt. Es handelte sich hierbei offensichtlich um die politische Durchsetzung der Sowjetmacht. Die Filme wurden zunächst von russischen Filmschaffenden gemacht, später dann von Filmschaffenden des jeweiligen Landes. Generell kann man festhalten, dass die Befreiung der Frau und der Protest gegen traditionelle Lebensweisen bis Mitte der 70er Jahre im zentralasiatischen Film präsent waren.

Umurzakova received an award for Best Actress at the Leningrad Film Festival in 1964 and an honorary title from the government of the Kazakh Soviet republic. In the following years Amina Umurzakova played tens of roles of loving and wise mothers. She became as significant a mother character for Kazakh cinema as Nona Mordukova was for Russian movies.

As soon as the national film directors started to direct films, transformations took place. In *Belye gory (White Mountains, 1965)*, by the Kyrgyz film director Melis Ubukeyev, the character of the blind mother was a metaphor for the history of Kyrgyz people, deprived of an opportunity to 'see' and decide for themselves. Two years later, Gennadi Bazarov directed *Materinskoye pole (The Field of Mother)*, in which he reinforced the national metaphor of Mother-Motherland Kyrgyzstan-Field of Mother.

In general, in the period of 1964 to 1972, films based on national myths, epics and traditions were made, and national cinemas were formed. At the same time national images of mother as motherland were formed.

Rebellious Wives

The world saw women of Soviet Central Asia in 1934, in the documentary *Tri pesni o Lenine (Three Songs about Lenin)*, by Dziga Vertov. The first 'song' glorifies one of the most important achievements of the Soviet power - Eastern women who supposedly took off their veils, to signify their liberation in the beginning of the 1930s. In reality this took place two decades later. What is interesting for us is how Dziga Vertov manipulated documentary footage to achieve this ideological goal. At the beginning of the film we see a woman from Bukhara/Uzbekistan traditionally covered from head to toe. In the next scene, of railroad construction, we are shown a Turkmen woman in her traditional veil covering the bottom part of her face. And, finally, in the last scene, we see a Kazakh woman, who had never worn a veil. By editing together the images of women of different nationalities, the film director created an illusion of the emancipation of Eastern women by gradually removing their traditional veils and opening their faces to the world.

I remembered this film as an example of simple but effective image manipulation. The Soviet government needed to demonstrate liberated women of the East, and it did it successfully. The government needed to show 'rebellious wives' protesting against their traditional lifestyle and a series of films about Central Asian wives leaving their feudal husbands and going to Russia to study was produced. Emancipation was the main political direction of the Bolsheviks.

Shirin Akiner, a Central Asian scholar, writes: 'Ideologically, the campaign for the emancipation of Central Asian women grew out of Russian Marxist feminism ... There were three main reasons for this. Firstly, there was genuine horror and disgust at the social injustice: to Russian eyes, the treatment of Central Asian women in traditional society seemed tantamount to slavery. Secondly, there was a political imperative to create a "surrogate proletariat" to engage in the class war and also the related war against religion. Thirdly, there was an economic necessity to draw women into socialized production'.²

The first films made in Central Asia served this purpose of propaganda. The first film studio in Central Asia was opened in Uzbekistan, and the first motion picture was called *Wtoraya zhena (Second Wife, 1927)* and was directed by the Russian director M. Doronin. The title of the film speaks for itself. The film called on women to leave the 'ichkari' - the female quarter of an Uzbek house - and find freedom. In the same year *Chadra (Veil)* was made by another Russian film director, M. Averbach. This film appealed to women to remove their veils.

A similar tendency took place in other countries in the region. The same premise traveled from one film to another: a young girl runs away from a husband, whom she was forced to marry, joins the revolutionary movement, and with support of the 'big Russian brother or sister' goes to Russia to study, then returns to her homeland as an independent professional. These were the following Kazakh films: *Raikhan (1940)* by M. Levin, *Botagoz (1957)* by E. Aaron; Kyrgyz films: *Saltanat (1955)* by V. Pronin, *Tyan-Syan Girl (1961)* by A. Ochkin; Tajik film: *Zumrad (1962)* by A. Rakhmonov and A. Davidson; Turkmen film: *Dursun (1940)* by E. Ivanova-Barkova; and many other films. All films were titled by names of women. It is clear that it was political enforcement of Soviet power. It was realized by Russian film directors at first, and then by the national filmmakers. One can say that the theme of women's liberation and protest against the traditional lifestyle was present in Central Asian cinema until the mid-1970s.

Heroische Töchter

Doch dem nicht genug. Das Sowjetregime verlangte, dass Frauen sich in jeder Hinsicht heroisch verhielten: durch vorbildliche Arbeit in den Fabriken, Rekordernten auf den Feldern, Heldentaten im Krieg. In der Zeit von 1930 bis 1960 war das beliebteste Frauenbild der östlichen Sowjetunion das der jungen, lächelnden Baumwollpflückerin, die Brust geschmückt mit einem Orden für ihre Errungenschaften in der staatlichen Produktion. In Wirklichkeit machte die schlecht bezahlte und ermüdende Arbeit in den Baumwollfeldern die usbekischen Frauen schlichtweg zu Sklavinnen. Von den späten 50er bis zu den späten 70er Jahren veränderte sich der ideologische Trend hin zum Bild der Frau als Facharbeiterin. Natürlich war dies von der Spezialisierung des Landes abhängig: Eine kasachische Frau baute Traktoren, eine turkmenische Frau arbeitete in der Schafzucht und eine tadschikische Frau bestellte das Land. Von 1970 bis 1980 entwickelten sich die Frauen von herausragenden Arbeiterinnen zu Leiterinnen landwirtschaftlicher Kolchosen, so z. B. Urkuya, die Protagonistin des kirgisischen Films *Poklonis ognyu* (*Worship of the Fire*, 1971) von Tolmush Okeyev.

Eine besondere Rolle wurde den Frauen in der Zeit des Zweiten Weltkriegs zugedacht. Während einige Frauen zu den Waffen griffen und im Krieg Heldentaten vollbrachten - *Pesn o Manshuk* (*Song of Manshuk*, 1970) von Majit Begalin, *Alia the Sniper* (1982) von Bolatbek Shamshiyev -, warteten andere auf ihre Ehemänner und gingen zivilen Tätigkeiten nach, wobei sie sehr hart arbeiten und oftmals typische Männerarbeit verrichten mussten - *Nevestka* (*Daughter-In-Law*, 1972) von Khodzhakuli Narliyev, *Odna sredi lyudej* (*Allein unter Menschen*, 1974) von Kamil Yarmatov etc.

Die "heroischen Töchter" waren die vollkommenste Verkörperung der Emanzipation à la Sowjet. Wo waren die einfach nur schönen Frauen, die Geliebten, die glücklichen Ehefrauen? Es gab sie nicht. Es schien, als sei in der sowjetischen Gesellschaft ein Leben ohne heroische Taten oder zumindest ohne die Überwindung von Leid nicht möglich. Das Bild der Frau deckte sich mit dem der Lebensweise.

Romantische Geliebte

Erst im so genannten politischen Tauwetter (*otpepel*) der 60er Jahre entstanden Filme über menschliche Gefühle oder einfache Lebensgeschichten. Und es wurde klar, dass Liebe für uns viel aufregender war als sozialistische Planwirtschaft.

Zwischen 1964 und 1972, dem Ende der Ära Khrushchtschow und dem Beginn des Breschnew-Regimes, begannen die Filmindustrien der einzelnen Sowjetrepubliken zu blühen. Man könnte diese Jahre als die erste Welle der nationalen Selbstfindung des zentralasiatischen Kinos bezeichnen, gut erkennbar an den epischen Filmen dieser Zeit - *Kiz Zhibek* (Kaschstan und Kirgisien, 1971) von Sultan Khodzhikov; *Skasanie o Rustame* (*Die Legende von Rustam*, Tadschikistan, 1971) von Boris Kimyagarov. Die Themen waren episch und patriotisch und handelten von der wahren Liebe. Die beliebtesten Protagonistinnen waren ehrbare Mütter und romantische Geliebte. Die Spielfilme *Nezhnost* (*Zärtlichkeit*, 1966) und *Vlyublyonnyye* (*Die Verliebten*, 1969) von Ilyer Ishmuhamedov waren voller Poesie und Leichtigkeit und wurden zu Symbolen des romantischen Kinos nicht nur in Zentralasien, sondern in der gesamten Sowjetunion.

Diese Zeit war wahrscheinlich die einzige in der Geschichte der Sowjetunion, in der die regionalen Filmstudios ohne zentrale Zensur operierten. In den kulturellen Zentren Moskau und Leningrad entstand das "Otpepel"-Kino und verbreitete sich schnell in die restlichen Republiken; bezeichnend für dieses Kino war das brillante Spektrum der unterschiedlichen ethnischen Kulturen der Sowjetunion. Die Filme stellten nicht nur Volkshelden und -heldinnen dar, sondern auch Weltbild und Philosophie der unterschiedlichen Nationalitäten. Die Ära des "Kirgisischen Wunders" begann 1967 mit dem Film *Materinskoye polye* (*Field of Mother*) von Gennadi Bazarov und endete 1974 mit *Lyutuy* (*The Ferocious*) von Tolomush Okeyev. Der Aufbruch des tadschikischen Kinos begann mit dem Film *Deti Pamira* (*Kinder von Pamir*, 1963) von Vladimir Motil und endete mit dem Film *Rustam i Suhrab* (*Rustam und Suhrab*, 1972) von Boris Kimyagarov. Das turkmenische Kino lancierte der Film *Sostyasanie* (*Wettkampf*, 1964) von Bolat Mansurov, es manifestierte sich vollends mit *Nevest-*

Heroic Daughters

However, this is wasn't enough. The Soviet regime demanded that women act heroically in everything: outstanding labour in factories; record harvests in fields; and exploits in war battles. In the period of 1930-1960 the most popular image of a Soviet Eastern woman was a young smiling cotton picker with a medal for her social labour achievement on her chest. In reality the low-paid and exhausting labour of Uzbek women in cotton fields turned them into slaves. From the late 1950s until the late 1970s, the ideological trend moved to the image of women of skilled labour. Of course, it was dependent on the specialization of the country: a Kazakh woman was a mechanical engineer of tractors; a Turkmen woman helped sheep to deliver offspring; and a Tadjik woman was a farmer. In the period of 1970 to 1980, women turned from outstanding workers into directors of collective farms. For example, Urkuya, the female protagonist of the Kyrgyz film *Polkonis ognyu* (*Worship of the Fire*, 1971) by Tolmush Okeyev.

A special role was assigned to women in the period of the Second World War. Some women took arms and performed bold exploits in battles - *Pesn o Manshuk* (*Song of Manshuk*, 1970), by Majit Begalin, *Alia the Sniper* (1982), by Bolatbek Shamshiyev. Others waited for their husbands and worked very hard in civil occupations, often performing men's work - *Nevestka* (*Daughter-In-Law*, 1972), by Khodzhakuli Narliyev, *Odna sredi lyudej* (*Alone among People*, 1974), by Kamil Yarmatov, etc.

'Heroic daughters' were the most complete embodiment of emancipation a la Soviet. Where were just beautiful women, lovers and happy wives? They were not there. It seemed that in Soviet society a person could not exist without either performing great exploits or at least overcoming adversity. The image of a woman coincided with the image of lifestyle.



Kiz Zhibek, 1971, Sultan Khodzhikov

Romantic Lovers

Only during the Thaw period of the 1960s (*otpepel*) did films about human emotions and simple life stories appear. And it became clear that love excited us much more than socialistic economic planning.

The blossoming of national cinemas took place in the period of 1964 to 1972, the end of Khrushchev's reign and the beginning of Brezhnev's government. These years can be called the first wave of national self-identification in the cinema of Central Asia. It was seen in the epic films of that period - *Kiz Zhibek* (Kazakhstan and Kyrgyzstan, 1971), by Sultan Khodzhikov; *Skasanie o Rustame* (*The Tale of Rustam*, Tadjikistan, 1971), by Boris Kimyagarov. Besides their epic patriotic themes, these films were about true love. Films about respectable mothers and romantic lovers were produced during this period. The motion pictures *Nezhnost* (*Tenderness*, 1966) and *Vlyublyonnyye* (*Lovers*, 1969), by Ilyer Ishmuhamedov, were filled with lyricism and lightness, and became symbols of romantic cinema not only in Central Asia but in the entire Soviet Union.

This is probably the only period in the history of the Soviet Union when the regional film studios operated without central censorship. The "otpepel" cinema originated in the cultural centers of Moscow and Leningrad, and finally spread to the rest of the republics and characterized the brilliant spectrum of the Soviet Union's

ka (*Daughter-In-Law*, 1972) von Khodzhakuli Narliyev. Ob etom goworit wsya mahallya (*Darüber spricht die ganze Mahallja*, 1960) von Shukhrat Abbasov war der populärste usbekische Film dieser Zeit, die mit *Vlyublyonnyye* (*Die Verliebten*, 1969) von Ilyar Ishmukhamedov zu Ende gehen sollte. Und im kasachischen Kino begann die Zeit der Selbstfindung mit *My Name Is Kozha* (1964 - dieser Titel steht für die Aussage "Mein Name ist Kasache") von Abdulla Karsakbayev; sie endete mit *Kiz-Zhibek* (1972) von Sultan Khodzhikov, der viele Jahre lang als Aushängeschild des kasachischen Kinos galt.

In der Zeit von 1964 bis 1972 entstanden meiner Ansicht nach die wichtigsten zentralasiatischen Filme der gesamten Sowjetära. In dieser Zeit wurden auch die leuchtendsten und unvergesslichsten Beispiele von ehrbaren Müttern, treuen Ehefrauen und schönen Geliebten geschaffen.

Als die Ära des politischen Tauwetters in den 70ern zu Ende ging, wurden auch eine Reihe von Melodramen produziert.

Ohne Lenin und Mohammed

Das Ende der Sowjetära und der Beginn der Unabhängigkeit brachte die Bilder der Leinwandheldinnen Zentralasiens etwas in Verwirrung und Unordnung. Das grundlegende Wertesystem von "gut" und "böse" war gekippt worden. Beschämende und inakzeptable Handlungen wie Stehlen und Lügen wurden zur Norm. Verhaltensweisen, die zuvor kritisiert wurden - Gewalt, Betrug, Prostitution etc. -, wurden besonders in den Augen der Jugend zu bewundernswerten Verhaltensmodellen. Natürlich veränderten sich in diesem zerbröckelnden Universum auch die Frauenbilder drastisch.

Die Heldin in *Igla* (*The Needle*, 1988) von Rashid Nugmanov ist drogenabhängig. Die Protagonistin in *Konechnaya ostanovka* (*The Last Stop*, 1989) von Serik Aprimov ist eine Prostituierte. In *Prikosnoveniye* (*The Touch*, 1989) von Amanzhol Aituarov ist die weibliche Hauptfigur eine blinde Waise, während die in *Aiganim* (1989) von Ulzhan Kaldaulovoi stumm und verletzlich ist. Zwei Brüder können sich nicht einigen, wer mit dem Mädchen Elya geht und töten sie in *Razluchnitsa* (*A Woman between Two Brothers*, 1991) von Amir Karakulov. Eine einsame Frau vom Land hat in *Ultugan* (1989) von Edige Bolisbayev das Gefühl, keine Liebe zu verdienen. Und die Heldinnen in *Zhizn-Zhenshchina* (*Life Is a Woman*, 1991) von Zhanna Serikbayeva sind gewalttätige lesbische Strafgefangene. So die typisch weiblichen Rollen im kasachischen Kino dieser Zeit.

Im usbekischen Kino rückte die Unabhängigkeit ein Tabuthema ins Licht der Öffentlichkeit - die grausame Tradition der Selbsttötung von Frauen aus Protest gegen extreme häusliche Gewalt, weit verbreitet nicht nur in Usbekistan sondern auch in Pakistan und Afghanistan. *Do rassweta* (*Until Daybreak*, 1993) von Yusuf Azimov erzählt die Geschichte eines 14-jährigen Mädchens. Vom Sohn des Leiters einer Kolchase vergewaltigt, versucht sie sich selbst zu verbrennen, da sie mit der Schande nicht mehr leben kann. *Mladschaja* (*The Younger Sister*, 1994) von Rano Kubayeva ist die entsetzliche Geschichte einer Frau, für die sich die Selbsttötung als einziger Ausweg aus dem unerträglichen Missbrauch durch ihren Ehemann darstellt. Ein Film, der vielen die Augen geöffnet hat, war das Thema häusliche Gewalt und Missbrauch von Frauen in Usbekistan doch viele Jahre lang ein Tabu.

Auch in tadschikischen Filmen aus zehn Jahren Unabhängigkeit werden Frauen pausenlos missbraucht und erniedrigt. Mira, die Protagonistin in *Kosh Ba Kosh* (*Neues Spiel, neues Glück*, 1993) von Bakhtiyar Khudoinazarov wird von ihrem Vater beim Würfeln verspielt. Die Frau eines Lehrers wird in *Jamshed Usmanovs Parvaz-e zanbur* (*Der Flug der Biene*, 1998) von einem mächtigen und wohlhabenden Nachbarn sexuell belästigt. Und in *Luna Papa* (1998) von Bakhtiyar Khudoinazarov erleben wir die unerträgliche Situation von Mamlakat (tadschikisch für "Mutterland"), die von den Nachbarn gedemütigt und beleidigt wird, weil sie ohne Ehemann schwanger ist.

diverse ethnic cultures. These films depicted not only folkloric heroes but also the entire worldviews and philosophies of the different nationalities. The era of the 'Kyrgyz miracle' began in 1967 with the film *Materinskoye polye* (*Field of Mother*), by Gennadi Bazarov, and ended in 1974 with the film *Lytuty* (*The Ferocious*) by Tolomush Okeyev. The emergence of Tadjik cinema began with the film *Deti Pamira* (*Children of Pamir*, 1963), by Vladimir Motil, and ended with the film *Rustam i Suhrab* (*Rustam and Suhrab*, 1972), by Boris Kimyagarov. Turkmen national cinema was launched with the film *Sostyasanie* (*Competition*, 1964), by Bolat Mansurov, and was manifested in full in the film *Nevestka* (*Daughter-In-Law*, 1972), by Khodzhakuli Narliyev. Ob etom goworit wsya mahallya (*What All Makhalya Is Talking About*, 1960), by Shukhrat Abbasov, was the the most popular Uzbek film of this period, whose close was marked by *Vlyublyonnyye* (*Lovers*, 1969), by Ilyar Ishmukhamedov. And, finally, the period of self-identification in Kazakh cinema commenced with *My Name Is Kozha* (1964 - this title is equivalent to the statement, 'My name is Kazakh'), by Abdulla Karsakbayev, and finished with the picture *Kiz-Zhibek* (1972), by Sultan Khodzhikov, which became the calling card of Kazakh cinema for many years.

I would say that this period of 1964 to 1972 presented us with the most prominent films of Central Asia during the Soviet era. Therefore the brightest and most memorable characters of respected mothers, loyal wives and beautiful lovers were created at that time.

Also, the 1970s produced a series of melodramas as a result of the ideological breakdown of the Thaw period.

Without Lenin and Mohammed

The end of the Soviet period and the beginning of independence brought a sense of confusion and disorder to the images of cinema heroines of Central Asia. The essential system of values, of 'good' and 'bad,' had been toppled. The shameful and unacceptable acts of stealing and lying became a norm of life. Behaviour that used to be criticized - violence, charlatanism, prostitution, etc. - became models of conduct greatly admired by youth. Of course, the images of women significantly changed in this disintegrating universe.

The heroine of *Igla* (*The Needle*, 1988), by Rashid Nugmanov, is a drug addict. The main female character in *Konechnaya ostanovka* (*The Last Stop*, 1989), by Serik Aprimov, is a prostitute. In *Prikosnoveniye* (*The Touch*, 1989), by Amanzhol Aituarov, the female lead is a blind orphan. She is mute and vulnerable in *Aiganim* (1989), by Ulzhan Kaldaulovoi. Two brothers cannot decide who is going to stay with a girl named Elya and they kill her in *Razluchnitsa* (*A Woman between Two Brothers*, 1991), by Amir Karakulov. A lonely country woman feels that she is not worthy of love in *Ultugan* (1989), by Edige Bolisbayev. And, finally, the heroines of *Zhizn-Zhenshchina* (*Life is a Woman*, 1991), by Zhanna Serikbayeva, are violent lesbian convicts. These are the types of female characters in Kazakh films of that period.

Independence brought out in the open a taboo subject in Uzbek films - the cruel tradition of women's self-immolation as their protest against severe abuse in their homes. It is characteristic not only of Uzbekistan but also of Pakistan and Afghanistan. *Do rassweta* (*Until Daybreak*, 1993), by Yusuf Azimov, tells the story of a fourteen year old girl, who was raped by the son of the director of a collective farm, and now tries to set herself on fire, unable to live with her shame. *Mladschaja* (*The Younger Sister*, 1994), by Rano Kubayeva, is the blood-chilling tale of a woman immolating herself as the only solution to end her unbearable abuse by her husband. This film has become an eye opener because the subject of domestic violence and abuse of women has long been taboo in Uzbekistan.

In Tajik films of the independence decade, women are constantly abused and humiliated, too. Mira, the female lead of *Kosh Ba Kosh* (1993), by Bakhtiyar Khudoinazarov, is lost by her gambling father in a dice game. A wife of a teacher is sexually harassed by a powerful and wealthy neighbour in *Parvaz-e zanbur* (*Flight of the Bee*, 1998), by Jamshed Usmanov. And, finally, in *Luna Papa* (1998), by Bakhtiyar Khudoinazarov, the unbearable situation of Mamlakat ('Motherland' in Tajik), who is humiliated and disgraced by her neighbours for being pregnant without a husband.

Female characters did not have much luck in Central Asian cinema of the transitional period. The old moral values were lost and new ones had not yet taken their place. The image of a woman was devalued to point zero. This most likely reflected the real-life situation in the transitional society.

It is clear that the images of women in cinema are certain indicators of a society's well being. Stable periods create images of women as happy mothers and ro-

Während dieser Übergangsphase hatten die Frauen im zentralasiatischen Kino wenig Glück. Alte Moralvorstellungen waren verloren gegangen und noch nicht durch neue ersetzt worden. Das Image der Frau sank auf den Nullpunkt, was sehr wahrscheinlich die reale Lebenssituation von Frauen in der Übergangsgesellschaft widerspiegelte.

Hier wird deutlich, dass Frauenbilder im Film sichere Indikatoren für den Zustand einer Gesellschaft darstellen. Stabile Zeiten schaffen Bilder von Frauen als glückliche Mütter und romantische Geliebte. Totalitäre Systeme kultivieren Bilder von Heldinnen, die Leid überwinden müssen - starke aber einsame Figuren. Übergangszeiten bringen weibliche Opfer hervor: missbraucht, erniedrigt und nutzlos.

Doch die Zeiten ändern sich, und nach und nach werden die Filmbilder von Frauen in Zentralasien wieder restauriert.

Erneut die ehrbare Mutter

Meiner Ansicht nach wurden die Jahre von 1997 bis 1999 zu einem Wendepunkt des zentralasiatischen Kinos. Sechs, sieben Jahre nach der Unabhängigkeitserklärung begannen die nationalen Kulturen sich wieder auf ihre traditionellen ethnischen Wurzeln zu besinnen. Sie taten dies ganz bewusst mittels detaillierter Analysen ihrer nationalen Sichtweisen der Welt. Diese Jahren brachten die besten Filme der Unabhängigkeit hervor: den kirgisischen Film *Beshkempir (The Adopted Son, 1998)* von Aktan Abdikalikov, den usbekischen Film *The Orator (1998)* von Yusup Razikov, die tadschikischen Filme *Parvaz-e zanbur (Der Flug der Biene, 1998)* von Jamshed Usmanov und *Luna Papa (1999)* von Bakhtiyar Khudoinazarov, sowie die kasachischen Filme *Aksuat (1997)* von Serik Aprymov und *Killer (1998)* von Darezhan Omirabiyev. Gleichzeitig wurden wieder positive Frauenbilder geformt. Zuerst kam das Bild der ehrbaren Mutter wieder, das der Hüterin der Familienwerte, der Mutter als Stammesoberhaupt, der Mutter als Mutterland - *Zanamai (1997)* von Bolat Sharip, *Beshkempir* von Aktan Abdikalikov, *Dilhiroj (Der Tanz der Männer, 2002)* von Yusup Razikov, *Zhilama (2003)* von Amir Karakulov, *Fararishtay kifti rost (Angel on the Right Shoulder, 2002)* von Jamshet Usmonov.

In dem kasachischen Film *Zamanai* kehrt eine alte Kasachin mit ihrem kleinen Enkelsohn zurück in ihr Heimatland. Die lange Reise, auf der sie die Berge von China bis Kasachstan überquert, ist erfüllt von Erinnerungen an die 30er Jahre, die katastrophale Zeit der Kollektivierung und der Hungersnot, die sie und ihre Verwandten nur überlebten, indem sie das Land verließen. Nach vielen Jahren erklärt Kasachstan seine Unabhängigkeit, und die alte Dame bringt ihren Enkel zurück in das Land, in das er gehört. Voller Respekt und Bewunderung verspricht sich der Film national-patriotischen Gefühlen. Da ihre Kinder zu einer verlorenen Generation gehören, hat die Großmutter ihren Enkel entführt.

Generell genießt die Anwesenheit dreier Generationen - Großeltern, Eltern und Kinder - innerhalb einer Familie in der zentralasiatischen Kultur große Wertschätzung. Dieses Kontinuum gilt als Beweis für das Überleben der Kultur.

Auch in *Zhilama* geht es um die Idee der Großfamilie, auch wenn es sich um die Simulation einer Familie handelt. Drei Generationen von Frauen - eine Großmutter, eine junge Frau und ein kleines Mädchen - leben zusammen in einem Haus, sind aber nicht blutsverwandt. Die Großmutter ist eine Art Stiefmutter für das kleine Mädchen, der Verbleib der wirklichen Eltern der Kleinen wird nie thematisiert. Die junge Frau könnte zwar ihre Mutter sein, sie ist aber nur eine entfernte Verwandte der Großmutter, die zu Besuch kommt. Das Mädchen ist todkrank, die junge Frau war Opernsängerin, hat aber ihre Stimme verloren, und die Großmutter weiß bei keiner von beiden, wie sie helfen kann. Der Film thematisiert das Getrenntsein der Generationen. Die Vergangenheit (Großmutter) zerfällt, die Gegenwart (die junge Frau) hat keine Stimme, und die Zukunft (das kleine Mädchen) ist dem Tod geweiht. Doch ist die Wahrnehmung dieser Situation an sich schon ein Fortschritt - die richtige Diagnose ist der Anfang jeder Heilbehandlung.

In *Beshkempir* gibt es fünf Frauen. *Beshkempir* ist der Name eines adoptierten Jungen (auch hier wieder das Bild einer Person ohne Blutsverwandte) und bedeutet auf Kirgisisch "fünf Frauen". Diese fünf Frauen vollführen ein Initiationsritual, eine Zeremonie, bei der der Junge adoptiert wird, aber



Razluchnitsa (A Woman between Two Brothers), 1991, Amir Karakulov

romantic lovers. Totalitarian systems cultivate images of heroines overcoming adversity - strong in character but lonesome. Transitional periods result in female victims: abused, humiliated and unneeded.

However, time is changing and, gradually, the cinematic images of Central Asian women are being restored.

Respectable Mothers Again

In my opinion, the period of 1997 to 1999 became a turning point for Central Asian cinema. Six and seven years after the declarations of independence, the national cultures truly started to return to their traditional ethnic origins. They did this consciously with detailed analyses of their national worldviews. These years yield the fruits of the best films of independence: the Kyrgyz film *Beshkempir (The Adopted Son, 1998)*, by Aktan Abdikalikov; the Uzbek film *The Orator (1998)*, by Yusup Razikov; the Tajik films *Parvaz-e zanbur (Flight of the Bee, 1998)*, by Jamshet Usmanov, and *Luna Papa (1999)*, by Bakhtiyar Khudoinazarov; and the Kazakh films *Aksuat (1997)*, by Serik Aprymov, and *Killer (1998)*, by Darezhan Omirabiyev. Positive images of women began to be formed at the same time. First came images of respected mothers as keepers of family moral values, mothers as the heads of tribes, mothers as motherlands - *Zanamai (1997)*, by Bolat Sharip; *Beshkempir (1998)*, by Aktan Abdikalikov; *Dilhiroj (The Dance of Men, 2001)*, by Yusup Razikov; *Zhilama (2003)*, by Amir Karakulov; *Fararishtay kifti rost (Angel on the Right Shoulder, 2002)*, by Jamshet Usmonov.

In the Kazakh film *Zamanai*, an old Kazakh woman illegally returns to her homeland with her little grandson. She walks through the mountains from China to Kazakhstan. Their long journey is filled with memories of the 1930s, the disastrous period of collectivization and mass starvation, when she and her relatives survived by escaping abroad. After many years, Kazakhstan declared its independence and the old lady brought her little grandson back to the land he belongs to. National patriotic feeling is the subject of respect and admiration in the film. Her children are a lost generation and so she kidnapped her grandson from her own children.

In general, the presence of three generations - grandparents, parents and children - in one family is a very important and valued element in Central Asian cultures. This continuum is a token of the survival of the culture.

This three-generation family idea was expressed in *Zhilama*; however, it was only a simulation of a family. Three females - a granny, a young woman and a little girl - live in one house but they are not related by blood. The granny serves as the little girl's foster parent and it is never discussed where her real parents are. The young woman, who could have been her mother, is the granny's distant relative and came to visit her. The girl is terminally ill, the young woman used to be an opera singer but lost her voice, and the granny doesn't know how to help either of them. This is a film about the disconnectedness of the generations. The past (granny) is disintegrating, the present (the young woman) is voiceless, and future (the little girl) is destined to die. However, the realization of the situation is a step forward - a correct diagnosis is the beginning of a treatment.

nicht von einer Familie, sondern von einer ganzen Gemeinschaft. Die fünf Frauen repräsentieren Stammesoberhäupter, und die Existenz der Kirgisen gründet sich auf sie. Interessant ist, dass die Mutterfigur von einer Großmutter dargestellt und der kleine Junge im Grunde von seiner Großmutter adoptiert wird. Als diese stirbt, übernimmt der Junge das Ritual, alle ihre weltlichen Angelegenheiten in ihrem Namen zu regeln. Diese Zeremonie vollführt normalerweise ein Erwachsener, sie dient daher auch als Symbol dafür, dass der Junge nun erwachsen geworden ist. Der Tod der Großmutter, seiner Mutterfigur, beendet gleichsam seine Kindheit.

In *Dilhiroj* übernimmt die Großmutter die Funktion einer weiblichen Gottheit. Sie sagt die wahre Liebe ihrer Enkelin Sanam voraus. Der Name des betreffenden Jungen ist Tashtemir. Trotz der schwierigen Lebensumstände - der Tod von Tashtemirs Großvater, seine Einberufung zur Armee, seine Fahnenflucht und anschließende Inhaftierung - insistiert die Großmutter: "Ihr müsst morgen heiraten, komme was wolle. Selbst wenn ich sterbe ..." Die Großmutter ist der Schutzengel der beiden Liebenden und macht die Hochzeit möglich.

In *Fararishtay kifti rost* spielt die Großmutter eine besondere Rolle. Die Verantwortung für Haus und Familie ruht auf ihren Schultern. Sie zieht ihren Enkelsohn auf, während ihr Sohn - der Vater des Kindes - irgendwo seinen Träumen hinterher jagt. Um den Sohn zur Heimkehr in ihr Dorf zu bewegen, täuscht sie eine Krankheit vor. Der Sohn kehrt zurück, seine moralischen Grundwerte werden nach und nach wieder hergestellt, und er nimmt wieder die Rolle des liebenden Vaters ein. Erst dann stirbt die Großmutter. Man kann sicher sein, dass ihr Sohn gute Taten vollbringen wird, wenn er auf den Engel auf seiner rechten Schulter hört.

Ich glaube, der Prozess der Selbstfindung einer Nation und die Wiederherstellung ihrer kulturellen Welt beginnt mit der Rekonstruktion positiver Bilder. Für Zentralasien ist dies vornehmlich das Bild der Mutter. Und genau diese Bilder tauchen in unseren Filmen wieder auf. Man kann nur hoffen, dass dies das Ende der destruktiven Übergangszeit besiegelt und dass unsere Zukunft Stabilität und ein produktives Leben bereit hält, in dem Frauen Glück und Liebe erfahren und ein aktives Leben führen können.

1. Marfua Tokhtakhodzhayeva, *Between Communist Slogans and the Law of Islam*, Tashkent 2000, S. 30

2. Shirin Akiner, *Contemporary Central Asian Women*, in: *Post-Soviet Women: From The Baltic To Central Asia*, Cambridge University Press 1997, S. 268

Gulnara Abikeyeva

Filmkritikerin aus Kasachstan. Studium und Doktorarbeit an der Moskauer Filmhochschule VGIK, Thema *Interaktion westlicher und östlicher Kultur im Modernen Kino*. Anschließend Rückkehr nach Alma-Ata, wo sie als Chefredakteurin der Filmzeitschrift *Azia-kino* tätig war. Lehrte Filmkritik und Filmgeschichte an der Kasachischen Staatsakademie der Künste. Koordinatorin für das Programm "Kunst und Kultur" bei der Soros Foundation Kasachstan. Dr. Abikeyeva lehrte zudem als Fulbright Stipendiatin in den USA - Bowdoin College, Pittsburgh, Stetson Universities. Sie hat drei Bücher und zahlreiche Artikel geschrieben. In jüngster Zeit gründete sie das Zentrum für Zentralasiatischen Film, wo sie als Leitern tätig ist.

gabikeyev@mail.ru

In *Beshkempir* there are five women. Beshkempir is the name of an adopted boy (the continuing image of a person without blood relatives) and in Kyrgyz it means 'five women.' These five women perform the initiation ritual, the ceremony in which the little boy is adopted not only by a family but also by a whole community. The five women represent tribal heads, and the very existence of the Kyrgyz lies with them. It is interesting to note that the mother figure is represented by a grandmother. And the little boy is practically adopted by his granny. When his granny dies, the little boy performs the ritual of settling all her worldly affairs on her behalf. A grown man usually performs this ceremony and this symbolizes that the little boy has become an adult. The death of the granny, his mother figure, is the time for the boy to grow up.

In *Dilhiroj* a grandmother functions as a female divinity. She foretells the true love of her granddaughter Sanam. The boy's name is Tashtemir. Despite the hardships of life - the death of Tashtemir's grandfather; his army draft; his desertion from the army and ensuing arrest - the grandmother insists, 'You have to get married tomorrow no matter what. Even if I die...' The grandmother serves as a guardian angel for the young lovers and makes the wedding happen.



Beshkempir, 1998, Aktan Abkikalikov

The role of the grandmother in *Fararishtay kifti rost* is very special. The responsibility for home and family lies upon her shoulders. She raises her grandson, while her son - the father of the boy - is off chasing his dreams somewhere. She feigns illness to oblige her son to come back to their village. The son returns, his moral values are gradually restored and he assumes the role of true father to his son. Only then does the grandmother die. One can be sure that her son is going to do good deeds, listening to the angel on his right shoulder.

I think that the process of self identification of a nationality and the restoration of its cultural world begin with the reconstruction of established positive images. For Central Asia this is primarily the image of a mother. And these images start to appear in our cinema. Hopefully, it means that the destructive transitional period came to the end and our future is going to be a stable and productive life, in which women can be happy, active and loved.

1. Marfua Tokhtakhodzhayeva, *Between Communist Slogans and the Law of Islam*, Tashkent 2000, p. 30

2. Shirin Akiner, *Contemporary Central Asian Women*, in: *Post-Soviet Women: From The Baltic To Central Asia*, Cambridge University Press 1997, p. 268

Kazakh film critic. She graduated and received her PhD in VGIK with her dissertation *Interaction of Eastern and Western Cultures in Modern Cinema*. Then she returned to Almaty and published the film magazine *Azia-kino* as editor-in-chief; she taught in the Kazakh State Academy of Arts film criticism and history of cinema; coordinator of the 'Arts and Culture' programme of the Soros Foundation Kazakhstan. Dr. Abikeyeva also taught courses in Bowdoin College, Pittsburgh, Stetson Universities, USA, during her Fulbright scholarship. She is an author of three books and several articles. Now Mrs. Abikeyeva established the Centre of Central Asian Cinema, where she works as a director.

gabikeyev@mail.ru

Our Mom Is a Hero Unsere Mama ist ein Held

Zur Einführung in das Thema Familie siehe den Text zum Programm *The Whole Dam Family*.

Eine paradisische Ruhe strahlen die meisterhaft fotografierten Bilder von *Mys gnedogo Skakuna (Kap des braunen Renners)* aus. Der kirgisische Leuchtturmwärter Kulmat lebt mit seiner Familie auf einem Hof bei seinem Turm. Da dieser inzwischen ohnehin ferngesteuert ist, hat er nicht mehr viel zu tun. So kann er sich um seine Landwirtschaft und - sehr liebevoll - um seine zehn Kinder kümmern. Es scheint, als wäre, weit weg von Moskau, tatsächlich eine Oase der Selbstbestimmung entstanden, in der Landschaft, Familie und frei gewählte Beschäftigung das ermöglichen, was sich zur gleichen Zeit die westlichen Aussteiger erträumten. Dabei war es wohl weniger die sozialistische Überflusgesellschaft, als vielmehr die mangelnde Organisation der Arbeit, die diese Freiräume ermöglichte. Unklar bleibt jedoch das Verhältnis Kulmats zu seiner Frau, die kaum weiter in Erscheinung tritt, weder direkt vor der Kamera, noch mit ihm oder den Kindern.¹

Pershang der Filmemacherin Mahvash Sheikholeslami beschreibt eine Konfliktsituation zwischen zwei iranischen Großfamilien. Die angebliche Ver- und Entführung eines Mädchens führt zur interfamiliären Konferenz (der Männer) und zu einer Zwangsheirat. Es gilt das ehernen Gesetz der Gruppe, der (und noch vielmehr die) Einzelne hat sich unterzuordnen. Die Schönheit der sorgfältig fotografierten Bilder steht in schmerzhaftem Kontrast zu dem unwürdigen Geschehen. Nur in wenigen Einstellungen - etwa der beratenden Frauen untereinander - wird etwas von der Geborgenheit spürbar, die solche Großfamilien haben könnten.

Das patriarchalische Weltbild ist in *Nasha Mama - Geroj (Unsere Mama ist ein Held)* auf den Kopf gestellt. Während Mann und Kind zu Hause warten, ist die Heldin der Arbeit immer unterwegs, entweder an den Webmaschinen oder in propagandistischem Auftrag. Das Bild des Mannes als verantwortlicher Ernährer der Familie wurde in der Sowjetunion abgelöst durch das Bild der starken Frau.² Der Film verweist auf einen Klassiker stalinistischer Propaganda: Alexandrov's *Svetly put (Der lichte Weg)* von 1939, in dem eine Weberin eine ganze Fabrikhalle alleine bedient. Allerdings blieb es auch bei diesem propagandistischen Bild. In das reale Machtzentrum des Politbüros des ZKS drang kaum eine Frau vor, wie man in Sokurov's *Sovetskaja elegija (Sowjetische Elegie)* sehen kann. Die Gleichberechtigung diente wesentlich der Ausbeutung der immer knappen Arbeitskraft.³ Dennoch sind die Bilder dieser Rollenumkehr gleichermaßen selten wie interessant. Die propagandistischen Ausschnitte in *Nasha Mama - Geroj* repräsentieren den verbindlichen sowjetischen Stil, den Sozialistischen Realismus. Fast alle sowjetischen Arbeiten des Sonderprogramms kann man auch als Opposition gegen diese ästhetische Normierung sehen.

Marcel Schwierin

1 Eine aktuelle Relevanz erhalten diese Fragen nach den patriarchalischen Familienstrukturen auch durch die Herrschaft des Akajew-Familienclans, der Kirgisien bis vor kurzem fest im Griff hatte.

2 Das Bild der Frau im sowjetischen Propagandafilm beschreibt Gulnara Abikeyeva in *The Images of Woman in Central Asian Cinema* in diesem Katalog.

3 Ein Vorwurf, den man allerdings ebenso dem Westen machen kann. So wird der relative Erfolg der Frauenemanzipation in den 60er Jahren auch auf den damaligen Arbeitskräftemangel zurückgeführt, wohingegen in den Zeiten der Massenarbeitslosigkeit reaktionäre Frauenbilder zurückkehren, so etwa in der Debatte über das Aussterben der Deutschen.

For an introduction to the theme of 'family', see the text on the previous programme *The Whole Dam Family*

The brilliantly photographed images in *Mys gnedogo Skakuna (Cape of the Brown Flier)* radiate a heavenly tranquillity. The Kirgiz lighthouse-keeper Kulmat lives with his family on a farm near his lighthouse. As it is now remotely controlled, he no longer has very much to do. So he can concentrate on his farming and look after his ten children - which he does very lovingly. It looks as though, far away from Moscow, an oasis of self-determination has been created where the landscape, the family and a freely chosen occupation make possible the lifestyle many people in the West were dreaming of at the time. However, it was probably not so much the socialist affluent society as deficiencies in the organisation of labour that created this freedom. However, Kulmat's relationship to his wife remains unclear; she barely puts in an appearance, neither directly in front of the camera nor with him or the children.¹

Pershang, by the filmmaker Nahyash Sheikholeslami, describes a conflict between two Iranian families. The alleged seduction and abduction of a girl leads to an inter-family conference (of the men) and a forced marriage. The strict law of the group applies to all; everyone (particularly women) has to bow to it. The beauty of the carefully photographed pictures is in painful contrast to the shameful events. Only in a few shots - for example, of the women holding a discussion among themselves - does something of the security that such an extended family can provide become apparent.

In *Nasha Mama - Geroj (Our Mom Is a Hero)*, the patriarchal view of the world is turned upside down. While the husband and child wait at home, the "hero(ine) of work" is always on the move, either at the weaving machines or on propagandistic duties. In the Soviet Union, the image of the man as the responsible breadwinner of the family was replaced by the image of the strong woman.² The film refers to a classic of Stalinist propaganda: Alexandrov's *Svetly put (The Bright Path)* of 1939, where a female weaver runs a whole factory shed on her own. However, things went no further than this propagandistic image. Barely any women managed to penetrate the real centre of power, the CC's politburo, as can be seen in Sokurov's *Sovetskaja elegija Soviet Elegy*. Equal rights mainly served to promote the exploitation of workers, always in short supply.³ Nonetheless, the images of this role reversal are as interesting as they are rare. The propagandistic excerpts in *Nasha Mama - Geroj* represent the obligatory Soviet style, Socialist Realism. Almost all the Soviet works in the special programme can also be seen as opposition to this aesthetic standardization.

1 These questions regarding patriarchal family structures are made relevant by the rule of the Akayev family clan, which until recently had a firm grip on Kyrgyzstan.

2 The image of women in Soviet propaganda films is described by Gulnara Abikeyeva in *The Images of Woman in Central Asian Cinema* in this catalogue.

3 A criticism that can admittedly also be levelled at the West. The relative success of women's emancipation in the 60s is thus attributed partly to the shortage of labour at the time, whereas times of mass unemployment see the return of reactionary attitudes to women, as can be seen in the debate on the dying out of the Germans, for instance.

Mys gnedogo Skakuna Cape of the Brown Flier

Kirgisien/UdSSR 1966
18', 35 mm, s/w

Regie Izja Gersteijn

aus dem Archiv
der Internationalen Kurzfilmtage
Oberhausen

Der Leuchtturmwärter Kulmat geht seit 30 Jahren Abend für Abend zum Leuchtturm, um dort die Lichter anzuzünden. Der Film zeigt weniger seine Arbeit als vor allem seinen Alltag, seine Familie. Im Hintergrund erklingt eine alte kirgisische Legende über ein Zauberross, das angeblich einst den See durchquert hat. For thirty years the lighthouse-keeper has returned to his post every evening. The film shows more about his daily work and his family than it does about his work. An old Kirghizian legend is heard in the background, about the magic horse that is supposed to have crossed the lake.

Bio-/Filmografie *1923, Kiev, Ukraine. In 1941 he and his family were evacuated to Frunse, Kyrgyzstan. In 1942 he started to work in the Tashkent Film Studio (later Kirgisfilm). In his 50-year career he worked his way up from lighting technician to world-famous documentary filmmaker. Since 1997 he has lived in Haifa, Israel.

agexe@rogers.com



Pershang

Iran 2001
13', 35 mm, Farbe

Regie Mahvash Sheikholeslami

aus dem Archiv
der Internationalen Kurzfilmtage
Oberhausen

Das unerwartete Ende einer Ehe in Folge einer alten Tradition. A marriage ends unexpectedly as the result of an old tradition.

Bio-/Filmografie *1946, Malayer, Iran. London Film School. After making four short documentaries, she started her professional career in 1975 as the production and programming manager for a number of TV serials. She has been involved in both teaching cinema and producing movies in cooperation with some of the most famous Iranian filmmakers.

www.iycs-ir.com



Nasha Mama - Geroj Our Mom Is a Hero

UdSSR 1978/89
48', 35 mm, Farbe und s/w

Regie Nikolay Obukhovich

Schwarzweiße Propagandaufnahmen einer gefeierten Heldin der Arbeit werden mit farbigem Material ihrer Familiensituation gegengeschnitten. 1978 wurde der Film verboten, weil er das Leben einer sozialistischen Heldin nicht adäquat wiedergebe. Erst 1989 konnte der Film vollendet und in München uraufgeführt werden. Russische Originalfassung, deutsch übersprochen. Black-and-white propaganda shots of a celebrated "working heroine" are contrasted with colour footage of her family situation. In 1978 this film was banned for not giving an "adequate depiction" of the life of a socialist heroine. It was not until 1989 that the film could be completed and premiered in Munich. Original Russian version, voice-over in German.

Bio-/Filmografie 1936, Leningrad, USSR (now Russia). Studied and worked as stage designer in theatre. Since 1962 cameraman at Lendoc studios. Higher courses for directors in Moscow. Since 1971 documentaries at Lendoc.

www.cinedoc.nw.ru



The Death of Stalinism Der Tod des Stalinismus

Die sozialistische Kollektivideologie war von dem Gedanken an das Gemeinwesen geprägt. Der Einzelne wurde nur als ein möglichst gut funktionierendes Teil betrachtet. Entsprechend stand im Sozialistischen Realismus die Darstellung der Arbeit oder eines besonders verdienten Arbeiters im Mittelpunkt (so wie die Weberin in *Our Mom Is a Hero*).

Alexander Sokurov arbeitete von Anfang an gegen diese Ideologie. Zwar porträtierte er 1978 in seinem Dokumentarfilm *Marija* im offiziellen Auftrag eine "Kolchosbäuerin an der Arbeitsfront", doch lieferte er statt einer Glorifizierung eine sensible, realistische Darstellung des harten sowjetischen Landlebens. Der Film wurde verboten. Erst in der Perestrojka konnte er einen zweiten Teil drehen und den Film vollenden. Nur das verbrieftete Recht auf Arbeit, welches auch für Regisseure galt, ermöglichte es ihm, nach jedem verbotenen Film einen neuen zu drehen.

Die ab 1986 entstehenden Elegien sind ein zentraler Wendepunkt nicht nur im Werk Sokurovs, sondern für den gesamten sowjetischen Kurzfilm. Diese künstlerischen und zugleich politischen Filme konnte er vollenden, die Zensur verlor in der Perestrojka ihre Wirkung. *Sovetskaja elegija* (*Sowjetische Elegie*) ist eine sehr persönliche Aufarbeitung der Sowjetunion: Die langen Friedhofseinstellungen symbolisieren das nahe Ende. Die leise, fast intim verlesenen Namen der sowjetischen Politelite sind tatsächlich eine Elegie, der Tonfall der Stimme verrät nur ihr fundamentales Scheitern, aber nichts von ihrer Rolle im System. Massenmörder und Technokraten des Todes werden in einer Reihe mit Reformern und Opfern genannt (soweit man ZK-Mitglieder wirklich als Opfer bezeichnen kann). Die ausführliche Beobachtung Jelzins vor seiner Zeit als russischer Präsident gibt auch keine Antwort über die Rolle des damaligen Oppositionsführers, sie erscheint mehr als die Frage an eine ungewisse Zukunft, die an Männern wie Jelzin hing. Der Voice-over-Kommentar scheint zwischen den Jahrzehnten zu stehen: Sein Inhalt ist noch sachlich-dokumentarisch, in der Betonung wird er allerdings bereits sehr persönlich, wie später beispielsweise bei Andrej Osipov (siehe unten).

Was bei Sokurov offen und verletzlich erscheint, ist in Švankmajers *Konec Stalinismu v Cechách* (*Der Tod des Stalinismus in Böhmen*) direkte Anklage. Schon der Titel macht deutlich, dass für Švankmajer das System des Stalinismus nicht mit dessen Tod endete, sondern bis zum Fall des Eisernen Vorhangs andauerte. Der Massenmord als brutale Kopfgeburt verweist auf die abstruse verbogenen Theorien, die hinter dem real existierenden Sozialismus standen. Die neuerliche Kopfgeburt in den Farben des Nationalismus formuliert Švankmajer als Warnung vor einer Fortsetzung des Grauens.

Um genau diese geht es in *Et Cetera...* von Andrej Osipov. Er beschreibt Sowjetrussland als eine Veteranengesellschaft. Jede Generation hatte ihren Krieg, zu allen Zeiten mussten junge Männer die existenzielle Erfahrung des Tötens machen. "Vom Krieg kehrt man nicht zurück ... du kannst nur vorwärts gehen" beschreibt die grausame Logik, die Kriege aus Kriegen erwachsen lässt, eine Problematik, die wesentlich das 20. Jahrhundert prägte.¹ Die Sowjetunion entstand nicht nur im ersten Weltkrieg, sondern sie wurde auch durch den Bürgerkrieg geformt.² Aus dem Afghanistan-Krieg wiederum ging Al-Qaida hervor, und die Veteranen beider Seiten treffen sich in Tschetschenien. Das Archivmaterial des anonymen Tötens und Sterbens wird in *Et Cetera...* mit einer sehr persönlichen Erzählform verwebt, in die Textfragmente Saint-Exuperys eingearbeitet sind.³

Marcel Schwierin

The socialist ideology of collectives was shaped by the idea of community. The individual was seen solely as a component part that was to function as well as possible. Accordingly, in socialist realism the focus was on the depiction of work or a worker of particular merit (like the weaver in *Our Mom Is a Hero*).

Alexander Sokurov worked against this ideology from the start. Although in his documentary film *Marija* he was meant officially to portray a 'front-line kolkhoz worker', he delivered, instead of a glorification, a sensitive, realistic depiction of the hardships of rural life in the Soviet era. The film was banned. Only during the perestrojka was he able to make a second part and finish the film. It was only the attested right to work, which also applied to film directors, that made it possible for him to make a new film after one had been banned.

The elegies that he began to make in 1986 are a central turning point not only in Sokurov's work, but for Soviet short film as a whole. These artistic yet political films he was able to finish; censorship lost its power during perestrojka. *Sovetskaja elegija* (*Soviet Elegy*) is a very personal reassessment of the Soviet Union: the long, slow shots of cemeteries symbolize the imminent end. The names of the Soviet political elite, read softly, almost intimately, are really an elegy; the intonation of the voice suggests their fundamental failure, but says nothing about their role in the system. Mass murderers and technocrats of death are named alongside reformers and victims (if you can really call members of the Central Committee victims). The detailed observations of Yeltsin before his time as Russian president also give no answers about the role of the then opposition leader; they seem more like a question asked of an uncertain future, a future which depended on people like Yeltsin. The voice-over commentary seems situated between the decades: its content is objective and documentary in nature, but it is very personal in its emphasis, as is later the case with Andrej Osipov, for example (see below).

Whereas Sokurov's film seems open and vulnerable, Švankmajer's *Konec Stalinismu v Cechách* (*The Death of Stalinism in Bohemia*) is directly accusatory. The title already makes it clear that, for Švankmajer, the system of Stalinism did not end with Stalin's death, but lasted until the fall of the Iron Curtain. Mass murder as a brutal intellectual concept (here born literally straight from the head) highlights the abstruse and twisted theories underlying real existing socialism. Another such intellectual notion, again produced in a "head birth", this time in the guise of nationalism, is presented by Švankmajer as a warning against a continuation of the horror.

This is exactly what *Et Cetera...* by Andrej Osipov is about. He describes Soviet Russia as a society of veterans. Every generation had its war, young men in every era were forced to have the existential experience of killing. 'One couldn't return from war ... you can only go forward' describes the cruel logic that causes wars to be born of wars, a problem that shaped the 20th century fundamentally.¹ The Soviet Union was created not only in the First World War, but was also formed by the civil war.² Al-Qaeda came out of the war in Afghanistan, and the veterans of both sides meet up in Chechnya. The archive material of anonymous killing and dying in *Et Cetera...* is woven together using a very personal narrative form which includes fragments of text by Saint-Exupery.³

1 Die beiden wichtigsten reaktionären Ideologien des 20. Jahrhunderts, der italienische Faschismus und der Nationalsozialismus, wurden von Veteranen begründet. Hitler selbst beschreibt in *Mein Kampf* recht plausibel, wie er durch den Krieg zu einer neuen Weltanschauung fand, die er dann im Frieden nicht mehr verlassen wollte.

2 Die Bolschewiken brauchten im Bürgerkrieg Verbündete in den Regionen und entschieden sich daher gegen ihre eigentliche Überzeugung für ein föderales, auf Nationen aufbauendes System. Wichtiger aber noch ist natürlich die Brutalisierung ihrer Herrschaft, die mit dem Bürgerkrieg einherging.

3 Zur Veteranenproblematik vergleiche auch *Das Verbrechen, das Serbien veränderte* in dem Programm *Fear from Rear*.

1 The two most important reactionary ideologies of the 20th century, Italian fascism and National Socialism, were founded by veterans. Hitler himself describes very plausibly in *Mein Kampf* how the war led him to a new view of the world that he did not want to abandon even in peace.

2 During the civil war, the Bolsheviks needed allies in the regions, and thus - against their convictions - decided on a federal system built up upon nations. But what is still more important is of course the brutalization of their rule that accompanied the civil war.

3 For further details on the 'veteran problem' see *The Crime That Changed Serbia* in the programme *Fear from Rear*.

Sovetskaja elegija Soviet Elegy

UdSSR 1989

37', 35 mm, Farbe

Regie Alexander Sokurov

aus dem Archiv
der Internationalen Kurzfilmtage
Oberhausen

Der Film besteht aus drei Teilen: I. Ein Friedhof. II. 120 Bilder von kommunistischen Führern aus der Geschichte der Sowjetunion, deren Namen leise verlesen werden. III. Lange, ruhige Beobachtungen von Boris Jelzin in seinem Büro und zu Hause (bevor er Präsident wurde). The film consists of three parts: I. A cemetery. II. 120 pictures of communist leaders from the history of the Soviet Union, whose names are quietly read out. III. Long, tranquil shots showing Boris Yeltsin in his office and at home (before he became president).

Bio-/Filmografie *1951, Siberia, USSR (now Russia). Studied history and film at VGIK, Moscow. Films since 1978. All his films were censored up to 1986. He has made more than 40 short films, documentaries and feature films.

www.sokurov.spb.ru



Konec Štalinismu v Cechách The Death of Stalinism in Bohemia

Tschechische Republik/Großbritannien 1990

10', 35 mm, Farbe

Regie Jan Švankmajer

aus dem Archiv
der Internationalen Kurzfilmtage
Oberhausen

In dieser Abrechnung mit totalitären Strukturen wird selbst der Stalinismus endgültig der Lächerlichkeit preisgegeben. So ziehen 40 Jahre Geschichte der CSSR an einem vorüber, und was bleibt, ist der Triumph eines Einzigen, ist der ideelle Sieg des Filmemachers über das System. In this castigation of totalitarian structures, Stalinism itself is exposed to ridicule once and for all. Forty years of the history of the Czechoslovak Socialist Republic pass before the viewer, and what remains is the triumph of a single person, the ideal victory of the filmmaker over the system.

Bio-/Filmografie *1934 Prague, Czechoslovakia (now Czech Republic). 1950-54 College of Applied Arts, Prague. Started as theatre director. Animation films since 1964. Member of the Czech Surrealist Group since 1970.

www.illumina.co.uk/svank



Et cetera...

Russland 2001

24', 35 mm, Farbe und s/w

Regie Andrey Osipov

Es gibt in Russland keine Generation, die nicht wüsste, was Krieg ist. Sieben große Militärkonflikte, sieben blutende Wunden - vom Krieg in Tschetschenien zurück zum Krieg in Japan - werden in Originalaufnahmen gezeigt. Jede entfernt uns ein bisschen mehr von unserer Hoffnung auf eine bessere Zukunft, eine würdige Existenz. There is not a single generation in Russia that does not know all about war. Seven large military conflicts, seven bleeding wounds - from Chechnya back to Japan - presented with original footage. Each one throws us further and further back from our hope for a better future, for a dignified existence.

Bio-/Filmografie *1960, Siberia, USSR. Graduated from Odesskiy Polytechnical Institute in 1982, and from the Higher Courses for scriptwriters and directors (Moscow) in 1995. He lives in Moscow.

www.imdb.com



Megalomaniac

Der Anfang der 90er markierte das Ende eines Systems, unter dem ein Großteil der Menschheit gelebt hat. Man hätte erwarten können, dass diesem grundsätzlichen Wandel eine ebenso grundsätzliche Reflexion gefolgt wäre, wohin die Menschheit nach diesem Schritt gehen will. Aber diese Reflexion ist ausgeblieben. Das vielleicht prägnanteste Beispiel in Deutschland ist dafür der Umgang mit dem Grundgesetz: Ursprünglich wegen der Teilung als Provisorium errichtet, wurde es nach der Wiedervereinigung diskussionslos als gemeinsames Gesetz beibehalten, ebenso wie Fahne und Hymne. Das ist umso erstaunlicher, als sich der Kapitalismus mit der Massenarbeitslosigkeit schon seit Jahrzehnten in einer Krise befindet.

Spürbar wird ein solches Innehalten dagegen im Film der 90er Jahre. Die Künstler verweigern sich nicht nur dem siegreichen Herrschaftssystem (was Kunst gemeinhin tut), sie lassen auch ab von den großen, ideologischen Entwürfen eines Anderen und wenden den Blick nach innen. Das Ende einer der bedeutendsten Menschheitsutopien verlangt eine Reorientierung. Dabei geht es nicht nur - wie schon im Einführungstext zu *Der gefallene Vorhang* beschrieben - um die Bewusstwerdung der eigenen Identität(en) gegen das große Ganze der Globalisierung. Die präzise Beobachtung des Selbst weist auch das politische Handeln in vereinnahmenden Organisationen zurück: Die Menschen sind nicht mehr bereit, sich in starre Zusammenhänge einzuordnen, die nur einen Teil ihrer Identität und Überzeugung ausmachen.¹

So wie vielleicht jeder gesellschaftliche Umbruch wurde auch dieser von einer technischen Innovation begleitet: Dem Aufkommen des 'personal video'. Schon die alten Videosysteme open reel und U-Matic ermöglichten eine individuelle Kontrolle der Technik, doch waren diese Systeme sehr teuer und besonders in der Postproduktion immer noch an Organisationen gebunden. Mit dem Hi8-Videoformat gab es Ende der 80er eine neue Technik, die vergleichsweise preiswert und trotzdem gut genug für Screenings war. Das digitale Video (DV) ab Mitte der 90er machte die Künstler vollkommen unabhängig: Aufnahme und Postproduktion sind jetzt auf preiswertem Home-Equipment möglich, die Qualität reicht für das große Kino aus.²

Als so genannter A-Clip wurde *Newspaper Only* in den Werbeblöcken der Kinos gespielt. Ohne Vorbereitung oder Einweihung sahen die Zuschauer statt Werbeclips politische Filme; so wurde dem Kurzfilm seine ursprüngliche Funktion im Kino zurückgegeben und die A-Clips konnten das Grundproblem des kurzen Formats, die mangelnde Präsenz außerhalb der Festivals, zumindest temporär lösen. Aber auch innerhalb der A-Clips, die vor allem in den ersten Staffeln sehr direkt politisch waren, ist *Newspaper Only* ein Alien. Die Autorinnen stellen sich selbst eine der wichtigsten Fragen der medialen Überflusgesellschaft: Wie weit soll man das Elend außerhalb des eigenen Umfeldes an sich heranlassen, wohl wissend, dass man daran nur sehr begrenzt etwas ändern kann?

Die alte Dame in *Surok* (*Murmeltier*), die so umständlich erst ihre Kleidung, dann die Symbole ihrer politischen Überzeugung ordnet, steht für eine russische Generation, die von der neuen Zeit nichts wissen will. Tatsächlich sind die alten Menschen die Verlierer des Umbruchs, mit der neuen Freiheit können sie nichts mehr anfangen und ihre Renten sind auf das alte Versorgungssystem ausgerichtet. Angesichts von Regalen voller Südfrüchte greifen sie nach einem Kohlkopf oder fünf Kartoffeln. Die Protagonistin dieses Films jedoch wirkt nicht arm, ihre politische Überzeugung scheint eher eine Frage der Haltung, Bestandteil ihres Lebensstils wie ihre Handschuhe zu sein. Darin wirkt sie merkwürdig aristokratisch.³ Formal ist *Surok* eine Beobachtung, wie sie meist nur mit einer kleinen, ständig bereiten Kamera gelingt.

In China begann sich die Videokunst Ende der 80er Jahre zu entwickeln. Die ökonomische Öffnung bei bleibender politischer Repression macht China zu einer Art Zwitterwesen der Systeme, die sich auch im Bewegtbild spiegelt. Während Kinofilme unter strenger Zensur stehen, ist die Videokunst

The start of the 90s marked the end of a system under which a large part of humanity had lived. It could have been expected that this fundamental change would have been followed by equally fundamental reflection upon what direction humankind should take after this step. But this reflection has not taken place. The most striking example of this in Germany is perhaps the way the Constitution has been treated: even though it was originally drawn up as an only temporary measure because of Germany's division, after re-unification it was kept on as the joint law, like the flag and national anthem, without any discussion. This is all the more amazing in view of the fact that capitalism, with its mass unemployment, has been in crisis for decades.

But films of the 90s do tangibly pause to reflect. The filmmakers not only reject the victorious system of rule (something that art normally does); they also abandon the big, ideological projects of an Other and turn their gaze inwards. The end of one of the most important utopian concepts of humankind demands a reorientation. This is not just a matter of becoming aware of one's own identity as opposed to the huge unified whole of globalization, as already described in the introductory text for the programme *The Fallen Curtain*. The precise observation of the Self also leads to a rejection of political activity in all-absorbing organisations: people are no longer willing to take their places in rigid contexts that only take account of a part of their identity and convictions.¹

Perhaps like every social upheaval, this one was also accompanied by a technical innovation: the emergence of the "personal video". The old video systems of open reel and U-Matic had already permitted individual control of technology, but these systems were very expensive and still reliant on organisations, particularly for post-production. The Hi8 video format at the start of the 80s was a new technology that was comparatively cheap but still good enough for screenings. Digital video (DV) from the mid-90s made filmmakers completely independent: shooting and post-production can now be carried out using inexpensive home equipment; the quality is good enough for the big cinema.²

Newspaper Only was shown as a so-called A-clip during cinema advertising blocks. Without any preparation or advance notification, the viewers saw political films instead of advertisements; in this way, the short film regained its original function in cinemas, and the A-clips were able to solve the main problem of the short format - its lack of exposure outside of festivals - on a temporary basis at least. But even within the A-clips, which were very directly political, particularly the first ones, *Newspaper Only* is an alien. The filmmakers ask themselves one of the most important questions to do with the affluent media society: how far should we allow ourselves to be affected by misery outside our own sphere, knowing full well that there is a very limited amount that we can do about it?

The old woman in *Surok* (*Marmot*), who fussily arranges first her clothes, then the symbols of her political convictions, stands for a Russian generation that does not want to have anything to do with the new era. And old people are indeed the losers with these radical changes; they cannot make use of the new freedom, and their pensions are based on the old welfare system. Confronted with shelves full of tropical fruit, they reach for a cabbage or five potatoes. But the protagonist in this film does not seem poor; her political convictions seem rather to be a question of attitude - part of her way of life, like her gloves. This makes her seem strangely aristocratic.³ Formally speaking, *Surok* is an observation of the kind that mostly only succeeds with a small camera that is always at the ready.

In China, video art began to develop at the end of the 80s. The combination of increasing economic openness with continued political repression has made China a sort of hybrid of systems, something which is also reflected in moving pictures. While cinema films are subject to strict censorship, video art is practically free; be-

praktisch frei, sie wird von offizieller Seite mangels Reichweite nicht als bedrohlich eingestuft.⁴ Die chinesische Videokunstszene ist ohne die kleinen, unabhängigen Videoformate nicht vorstellbar, Zhao Liang gehört zu den Künstlern, die immer eine Kamera dabei haben. Der Titel *Quingxi* (Reinigung, aber auch Entgiftung, Läuterung) und das vor- und zurücklaufende Wasser spiegeln subtil die janusköpfige Haltung Chinas zum Kommunismus.

The Revolution Will Not Be Televised offenbart die Schwierigkeiten gesellschaftlicher Veränderungen im Medienzeitalter: "Die Revolution wird dir nicht durch das Schaefer Award Theatre beschert, und weder Natalie Wood und Steve McQueen noch Bullwinkle und Julia werden darin mitspielen. Die Revolution wird deinem Mund kein Sexappeal verleihen. Die Revolution wird keine Knötchen beseitigen. Die Revolution wird dich nicht fünf Pfund leichter aussehen lassen, denn die Revolution wird nicht im Fernsehen ausgestrahlt, Bruder." Auch Revolutionen müssen telegen, sympathisch⁵ und individuell gewinnbringend sein. Die moderne Zweidrittelgesellschaft, in der immer eine Mehrheit zu den Gewinnern zählt, ist anders gar nicht mehr zu radikalen Veränderungen zu bewegen.

Sadie Bennings Arbeiten sind sehr persönliche Videotagebücher, in denen sie schon als Teenager ab 1989 begann, ihre eigene Geschichte aufzuarbeiten, formal konsequent mit einer Spielzeugkamera (Pixelvision). Ihre emotionale Isolation - "in der Schule, mit meinem Vater und in meiner eigenen Kultur war ich am einsamsten" - zwingt sie zu einer offensiven, gleichermaßen politischen wie persönlichen Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Identität. In den 90ern war sie damit - neben anderen - stilbildend. 'First person documentaries' wurden zur dominierenden Form besonders in US-amerikanischer Videokunst und Experimentalfilm.

Zeitgenössische Kriege sind auch Medienkriege, ihre Inszenierung kann über Sieg oder Niederlage entscheiden. Da Aufnahmen vor Ort nur unter Lebensgefahr und mit dem Schutz mindestens einer der Kriegsparteien möglich sind, ist die kritische Berichterstattung meist auf die Reflexion dessen angewiesen, was diese Parteien zur Verfügung stellen. In *Frozen War* liegt der 'technische Nomade' (Corbusier) John Smith in irgendeinem Hotelzimmer und schaut auf ein von einer technischen Panne zensiertes Bild. In seinem Voice-over wird die ganze Ohnmacht des Individuums gegenüber globaler Politik spürbar.

Das Musikvideo *Megalomaniac* fällt aus der üblichen Selbstbeweihräucherung der Szene heraus. "Hey megalomaniac / You're no Jesus / Yeah, you're no fucking Elvis" beschreibt auf der Bildebene nicht nur die Despoten des 20. Jahrhunderts als falsche Propheten, sondern reiht die Band selbst in diesen Reigen ein. So entlarvt das Video die Zweischnidigkeit des Pop, in der mal mehr, mal weniger reflektierte Musiker zu Vorbildern, Gesellschaftskritikern bis hin zu Heilsbringern stilisiert werden.

The Red Flag Flies reinszeniert schreiende Bilder chinesischer Propaganda, ihre Schlagworte werden dagegen im flüsternden Voice-over hinterfragt: "What is Power? ... What is society?" Wie *Sovetskaja elegija* oder *The Nuclear Football* stellt Zhou Hongxiang dem Bestehenden keine Alternativen entgegen, ja versucht nicht einmal, den Finger auf Wunden im Politischen zu legen, sondern beschränkt sich darauf, aus der fast schon intimen Perspektive des Individuums die gesellschaftliche Inszenierung zu betrachten.

Marcel Schwierin

1 Der Rückgang der Gewerkschaften und das Aufkommen loserer Netzwerke wie Attac ist ein Beispiel für diesen Prozess. Allerdings bleibt noch fraglich, ob diese neuen Formen der Interessensvertretung die Durchsetzungskraft der alten erreichen können.

2 "Als 'Videopionier' kenne ich alle Formate, die im Laufe von 30 Jahren Videogeschichte entwickelt worden sind - DV ist die Erfüllung der Versprechen, die vor 30 Jahren begonnen haben." Gerd Conradt, www.schnittpunkt.de/wissen/Fachartikel/DVEediting/Einfuehrung.htm, 26.03.2005

3 Vgl. hierzu auch *Ispytatel* in dem Programm *Materialism, Materialism*

4 Interview Marita Loosen mit Lou Ye am 10.2.2005 in Anwesenheit des Verfassers

5 Wie die 'Blumenrevolutionen', vgl. das Programm *The Whole Dam Family*

cause of its limited scope, it is not officially seen as a threat⁴ The Chinese video-art scene would not be imaginable without the small, independent video formats. Zhao Ling is one of the artists who always have a camera on them. The title *Quingxi* (Clean - but also 'decontamination', 'purification') and the water flowing back and forth subtly reflect China's Janus-faced attitude to communism.

The Revolution Will Not Be Televised reveals the difficulties of social change in the media era: 'The revolution will not be brought to you by the Schaefer Award Theatre and will not star Natalie Wood and Steve McQueen or Bullwinkle and Julia. The revolution will not give your mouth sex appeal. The revolution will not get rid of the nubs. The revolution will not make you look five pounds thinner, because the revolution will not be televised, Brother.' Revolutions also have to be telegenic, attractive⁵ and individually profitable. The modern 'two-thirds society', in which a majority always wins, cannot be motivated at all anymore to undertake radical change.

Sadie Benning's works are very personal video diaries in which she already began in 1989 as a teenager to reappraise her own history - in formally consistent manner with a toy camera (Pixelvision). Her emotional isolation - 'It was at school, with my father and in my own culture where I felt most alone' - forces her to scrutinize her own identity offensively in a manner that is both political and personal. In the 90s, she - along with some others - was a style setter; particularly in US video art and experimental film. 'First-person documentaries' became the dominant form.

Contemporary wars are also media wars; the way they are presented can decide victory or defeat. Because filming on the spot is only possible at risk of one's life and with the protection of at least one of the warring parties, critical reporting is mostly dependent on the reflection on the information these parties make available. In *Frozen War*, the 'technical nomad' (Corbusier) John Smith is lying in some hotel room looking at a picture censored by a technical hitch. In his voice-over, the whole helplessness of the individual in the face of global politics can be felt.

The music video *Megalomaniac* does not fit in with the self-admiration usual in this scene. 'Hey megalomaniac / You're no Jesus / Yeah, you're no fucking Elvis' describes, at the visual level, not only the despots of the 20th century as false prophets, but places the band itself in this company. In this way, the video exposes the double-edged nature of pop, where sometimes more, sometimes less perceptive musicians are elevated to the status of role models, social critics or even saviours.

The Red Flag Flies uses garish images from Chinese propaganda, but questions its catchwords in a whispered voice-over: 'What is power? ... What is society?' As in *Soviet Elegy* or *The Nuclear Football*, Zhou Hongxiang does not propose any alternatives to the existing situation, indeed, he does not even try to pinpoint painful political issues, but limits himself to looking at the social *mise en scène* from the almost intimate point of view of the individual.

1 The decline in unions and the emergence of looser networks like Attac is an example of this process. However, it remains questionable whether these new forms of the representation of interests can attain the power of the old ones.

2 'As a "video pioneer" I know all the formats that have been developed in the course of 30 years of video history - DV is the fulfilment of the promises that began 30 years ago.' Gerd Conradt, www.schnittpunkt.de/wissen/Fachartikel/DVEediting/Einfuehrung.htm, 26.03.2005

3 See also *Ispytatel* in the programme *Materialism, Materialism*

4 Interview Marita Loosen with Lou Ye on 10.2.2005 in the presence of the author

5 Like the 'Flower Revolution', see the programme *The Whole Dam Family*

Newspaper Only

Österreich/USA 2003

1', 35 mm, Farbe

Regie Carola Dertnig, Ulrike Müller

Eine Minute lang fixiert die Kamera die Menschen, die aus der voll besetzten U-Bahn strömen; ihre Tageszeitungen werfen sie in den Newspaper-Only-Container. Der Film war Bestandteil der dritten A-Clip-Staffel, die mit Hilfe der Vorführer in die Werbeblöcke der Kinos geschmuggelt wurde. For one minute the camera focuses on people leaving the packed metro. They throw their newspapers in the newspaper-only-container. The film was part of the third A-clip season which was smuggled into cinema advertising blocks by projectionists.

Bio-/Filmografie Carola Dertnig Studied at the Hochschule für angewandte Kunst, Vienna. 1997-1998 Whitney Independent Study Program, New York. Various solo and group exhibitions. Lives in Vienna and New York. Films (selection): *Dancings with Remote(s)* (1997), *Loveage* (1999), *Revolving Door* (2001).

Bio-/Filmografie Ulrike Müller *1971, Tyrol, Austria. Studied at the Hochschule für angewandte Kunst, Vienna. Whitney Independent Study Program. 1997-2000 Member of the collective Freie Klasse, Vienna. www.aclip.net



Surok Marmot

Russland 1999

3', DV, Farbe

Regie Olga Chernysheva

Demonstration zur Feier der Revolution - eine zufällig fixierte Straßenszene - Bewegung, Menschauflauf, Parolengewirr. Eine Teilnehmerin bleibt plötzlich stehen, als hätte sie alles um sich herum vergessen. Musik: Beethovens "Das Murmeltier", geübt von Olga Chernyshevas Tochter. Demonstrations to celebrate the revolution - a street scene captured by chance - movement, mass gatherings, slogan mix. Suddenly a participant stops as if she was forgetting everything around her. Music: Beethoven 'The Marmot', practiced by Olga Chernysheva's daughter.

Bio-/Filmografie *1962, Moscow. 1986 graduated from Moscow Cinema Academy. 1995-96 graduated from Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam, Netherlands. Lives and works in Moscow. olgacher@online.ru



Quingxi Clean

Volksrepublik China 1997

4', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Zhao Liang

Der Film zeigt die Reinigung einer Mao-Statue. The film shows the cleaning of a statue of Mao.

Bio-/Filmografie *1971, Dandong, Liaoning province, China. 1992 Graduated from Lu Xun Academy of Fine Arts, Sneyang, Liaoning province. Lives in Beijing. *Xiaozhi, bie shuo tai caodan/Jerks Don't Say Fuck* (2000, in Oberhausen archive), *Wuliao Quingnian/Bored Youth* (2000).

www.lightcone.org



The Revolution Will Not Be Televised

Großbritannien 1988

3', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Stuart Baker

In *The Revolution ...* wird der scharfzüngige Text des Gill Scott Heron-Songs 'The Revolution Will Not Be Televised' (1969) mit Hilfe eines Schriftgenerators Zeile für Zeile ins Bild gesetzt. Bakers Video stellt Spekulationen über eine Welt an, wo jegliche Kommunikation zusammengebrochen ist, während er uns gleichzeitig daran erinnert, welche Macht das Fernsehen über uns hat. In *The Revolution ...*, the sharp edged words of Gill Scott Heron's song 'The Revolution Will Not Be Televised' (1969), are relayed line for line using a videotypewriter. Baker's tape speculates upon the idea of a world where communication links have broken down whilst re-iterating the power television has over us.

www.lux.org.uk



Girlpower

USA 1992
15', U-matic (auf Beta SP/PAL),
s/w

Regie Sadie Benning

Sadie Benning schildert ihre persönliche Rebellion gegen Schule, Familie und weibliche Klischeevorstellungen. Dieses Video, von der Undergroundbewegung des "Riot Grrrr!" durchdrungen, verändert die Sichtweise auf weibliche Jugend, weg von traditioneller Passivität und höflicher Fügsamkeit zugunsten radikaler Unabhängigkeit und selbstbestimmter Sexualität. Benning narrates her personal rebellion against school, family and female stereotypes. Informed by the underground "riot grrrr!" movement, this tape transforms the image politics of female youth, against traditional passivity and polite compliance in favour of radical independence and a self-determined sexual identity.

Bio-/Filmografie Sadie Benning is a lesbian videomaker who began making videos when she was 15 years old using a Fisher-Price Pixelvision toy camera. Benning's early works were made in the privacy of her childhood bedroom, using scrawled and handwritten texts from diary entries to record the thoughts and images that reveal the longings and complexities of a developing identity. (Video Data Bank)
www.vdb.org



Frozen War

Großbritannien 2001
11', Beta SP/PAL, Farbe

Regie John Smith

Eine verstörende Erfahrung beim Versuch in einem irischen Hotelzimmer, die Fernsehnachrichten des 8. Oktober anzusehen, führt zu einer spontanen Reaktion auf die Bombardierung von Afghanistan. Dies ist das erste Video der *Hotel Diaries*-Serie, einer Reihe von Videoaufzeichnungen, die zu später Stunde in fremden Hotelzimmern entstanden sind und persönliche Erfahrungen und weltpolitische Ereignisse in einen Zusammenhang bringen. A disorientating experience while attempting to watch the TV news of October, 8th in an Irish hotel room triggers a spontaneous response to the bombing of Afghanistan. This is the first video in the *Hotel Diaries* series, a collection of late night recordings made in foreign hotel rooms which relate personal experiences to contemporary world events.

Bio-/Filmografie *1952, London, UK. Royal College of Art and Science. Over 30 films since 1972. One-person shows at Cork, Oberhausen, Uppsala and Tampere. Professor of Fine Arts at the University of East London.
www.luxonline.org.uk



Megalomaniac (Incubus)

Kanada 2003
6', DVD, Farbe

Regie Floria Sigismondi

Bilder aus Monty Python und den Fotocollagearbeiten von Hanna Hoch entwickeln innerhalb einer Welt von Bewegtbildern ein Eigenleben. Reflexionen über protestierende Massen, animierte Armeen, Diktatoren sowie Inkuben in Engelsflügeln sind nur einige der Motive, die in diesem Clip visualisiert werden. Imagery of Monty Python and the collage photo works of Hanna Hoch made come to life within a world of moving pictures. Reflections of crowds protesting, animated armies, dictators as well as Incubus in angel wings are just some of the visuals we see in this clip.

Bio-/Filmografie *1965, Pescara, Italy. Photography major at Ontario College of Art, Toronto. Fashion photography, music videos. Her most recent projects are photography and sculpture installation exhibitions (New York and Toronto), book publications of/including her photographs (New York, Germany and Italy) and direction of her first film.
www.revolverfilms.com, www.floriasigismondi.com



The Red Flag Flies

Volksrepublik China 2002
25', DV, Farbe

Regie Zhou Hongxiang

Ist die Utopie einer kommunistischen Gesellschaft im modernen China noch lebendig oder wird sie nur künstlich am Leben gehalten? Das Videoessay von Zhou Hongxiang laviert zwischen den Antworten auf jene Fragen und präsentiert ein zeitgenössisches China zwischen kommunistischen Phrasen und kapitalistischer Marktwirtschaft. Is the utopia of a communist society in China still alive or just kept alive artificially? In Zhou Hongxiang's video essay possible answers are interconnected, while presenting today's China as a nation torn between communist rhetoric and capitalist economy.

Bio-/Filmografie *1969, Dongtai, Jiangsu province, China. He graduated from the Huadong Normal University in 1994 and currently teaches at Shanghai Normal University.
dada910@136.com



We Wir

Die Angst vor Identitätsverlust, die die Globalisierung der Welt auslöst, bezieht sich meist auf kollektive Großidentitäten wie Religion, Nation oder Ethnie. Obwohl sie hochgradig konstruiert sind, werden sie als naturwüchsig, gegeben, authentisch wahrgenommen - aus der Perspektive des Individuums betrachtet sind sie das zunächst auch, weil jeder Mensch in sie hineingeboren wird, anders als zum Beispiel in die berufliche Identität. Verleugnet wird dabei vor allem, dass jede dieser Identitäten in sich schon eine Mischform ist und auch nur im beständigen Kontakt mit anderen lebendig bleiben kann. An drei Filmen, die auf verschiedenste Weise das Verhältnis zur nationalen Identität beschreiben, versucht dieses Programm sich der komplexen Materie zu nähern.

Jede Sowjetrepublik hatte ihr eigenes Filmstudio, aber es gab nur eine zentrale Filmschule, die Moskauer VGIK. Praktisch jeder sowjetische Filmmacher, Kameramann oder Filmkritiker durchlief ihre Ausbildung. Die Studenten aus den Republiken sahen im Rahmen der sehr intensiven Schulung ein Panorama der sowjetischen und internationalen Filmgeschichte - sofern sie nicht ignoriert wurde, wie zum Beispiel der Experimentalfilm. Was ursprünglich mal als Kadenschmiede gedacht gewesen sein mag, wurde so zum Zentrum eines einmaligen kulturellen Austausches zwischen internationaler, nationaler und regionaler Kultur. Zumindest im Film scheint sich hier ein Stück Utopie verwirklicht zu haben.

Der Armenier Artavazd Peleshyan hatte schon im Rahmen seiner Ausbildung eine eigene Montagetheorie entwickelt, in *Menk (Wir)* entwirft er mittels dieser eine Darstellung seiner Heimat. "Schon im Filmtitel *Wir* kommt das Bewusstsein eines Menschen zum Ausdruck, der sich als Teil seiner Nation, seines Volkes, der gesamten Menschheit fühlt."¹ Neben den Menschen stellt Peleshyan die sie umgebende Gebirgslandschaft und das tragische Schicksal des bis heute verleugneten Genozids durch die Türken ins Zentrum seines Films. Die Montage aus selbstgedrehtem und Archiv-Material, Nahaufnahmen und Supertotals, die Mischung aus barocker, moderner und armenischer Musik schafft ein komplexes Verweissystem, das aufzuschlüsseln einer genauen Analyse bedürfte. Peleshyan betont, dass sein Film "nicht zur verlogenen Lobpreisung alles Einheimischen, nicht zu Ideen nationaler Exklusivität"² werden dürfe. Immer wenn die Bilder folkloristisch werden könnten, schneidet er etwas Modernes dagegen, so spiegeln sich die von alten Händen angezündeten Kerzen in der modernen Sonnenbrille eines Mädchens. Durch die Verbindung dieser Kontraste gelingt es Peleshyan tatsächlich, seinen hohen Anspruch einzulösen und ein nachvollziehbares Wir-Gefühl zu erzeugen, das auch den nicht-armenischen Betrachter in die imaginäre Gemeinschaft aufzunehmen scheint. Der Pathos wirkt nur auf den ersten Blick befremdlich und verweist dann eher auf die bedrohliche Coolness zeitgenössischer Kulturproduktion. Allerdings war der Film von Zensur betroffen, Peleshyan musste wesentliche Einstellungen herauschneiden, weshalb er selbst den Film für fragmentarisch hält. Dennoch gewann er damit 1970 den Großen Preis von Oberhausen, was aber nichts daran ändern konnte, dass sein Werk bis zur Perestroika kaum rezipiert wurde.

Etwas 20 Jahre später wurde der Konflikt um die überwiegend armenisch besiedelte Region Berg-Karabach in Aserbaidschan zu einem der ersten nationalen Kriegskonflikte der sich auflösenden Sowjetunion. In *Post (Der Posten)* betreibt Vitaliy Manskij die Inbesitznahme eines Landes durch den Blick, beginnend mit einer langen Kamerafahrt durch ein Panzervisier. Eine Schule, bewacht von Soldaten, drinnen lernen die Kinder, was ihr Land ist. Höhepunkt des Films ist eine (montierte) Kamerafahrt von dem kosmischen Blick auf die Erde, der über den Kontinent, das Land, bis zum Detail einer Camouflage-Uniform führt. Der wissenschaftliche Menschheitsblick auf die Erde in *Powers of Ten* wird zum fokussierenden, parzellierenden, besitzergreifenden Blick.³

Der Titel *The Nuclear Football* basiert auf der Theorie, dass der amerikanische Präsident auf all seinen Reisen einen Funkkoffer hinterher getragen bekommt, benannt nach seiner gewölbten Form, mit dem er in jedem Moment den Atom-

The fear of identity loss triggered by the globalization of the world mostly has to do with large collective identities such as religion, nation or ethnicity. Although these identities are extremely constructed, they are perceived as natural, foreordained, authentic. Seen from the point of view of the individual, they are indeed all of these things at first, because every person is born into them, unlike in the case of professional identity, for example. What this view above all disregards, however, is that each of these identities is in itself a mixture and can only continue living in constant contact with others. This programme tries to take a closer look at this complex issue by means of three films that describe the relationship to national identity in very different ways.

Every Soviet republic had its own film studio, but there was only one central film school, the Moscow VGIK. Practically every Soviet filmmaker, cameraman and film critic went through it. As part of their very intensive training, the students from the republics saw a panorama of Soviet and international film history - except for what was ignored, such as experimental film. What may well have once been conceived of as an elite school became a centre for a unique cultural exchange between international, national and regional culture. A piece of utopia seems to have become reality here, at least in the area of film.

The Armenian Artavazd Peleshyan had already worked out a montage theory during his training. In *Menk (We)* he uses it to depict his native country. 'The film title *We* in itself expresses the convictions of a person who feels himself to be part of his nation, his people, of all humanity.'¹ In his film, Peleshyan focuses not only on the people, but also on the mountainous landscape surrounding them and the tragic fate of the genocide by the Turks - denied to this day. The montage of original material and archive footage, close-ups and ultra-far shots, the mixture of Baroque, modern and Armenian music creates a complex system of references that could only be broken down by close analysis. Peleshyan stresses that his film is not to be seen as 'a hypocritical eulogy of everything that is indigenous', or as promoting 'ideas of national exclusivity'.² Whenever the images could start becoming 'folkloric', he contrasts them with something modern; for example, candles lit by old hands are reflected in a girl's modern sunglasses. By joining up these contrasts, Peleshyan manages to achieve his lofty aim and convey a 'we' feeling that seems to take even non-Armenian viewers into the imaginary community. The pathos seems disconcerting only at first glance; after that, it seems rather to highlight the threatening 'coolness' of contemporary cultural production. Admittedly, the film was affected by censorship: Peleshyan had to cut out important shots, which is why he himself considers the film to be fragmentary. Nonetheless, it won him the 'Grand Prize' in Oberhausen in 1970. But this did nothing to change the fact that his work was barely noticed until the perestroika.

Some 20 years later, the conflict surrounding the mainly Armenian-settled region of Nagorno Karabakh in Azerbaijan became one of the first national armed conflicts of the disintegrating Soviet Union. In *Post (The Post)*, Vitaliy Manskij traces the appropriation of a country by means of the gaze, starting with a long moving shot taken through a tank's sights. A school, guarded by soldiers; inside, the children are learning what their country is. The climax of the film is a (montaged) moving shot from a cosmic view of the earth, which moves over the continent, the country, right down to the detail of a camouflage uniform. The scientific gaze of humanity at the earth in *Powers of Ten* becomes a focusing, parcelling, possessive gaze.³

The title *The Nuclear Football* is based on the theory that a radio suitcase, named for its rounded shape, with which the American president can set off an atomic war at any time, is carried after him on all his trips. Korpys and Löffler closely observe the complicated and lengthy rituals associated with state visits, which make it clear that it is not the people involved who matter, but only their function as national representatives. Although their strange behaviour seems ridiculous at first glance, the intensity of the observation forces one to reflect on the real meaning

krieg auslösen kann. Genau beobachten Korpys & Löffler die komplizierten und langwierigen Rituale, die verdeutlichen, dass es bei diesen Besuchen nicht um die beteiligten Menschen geht, sondern nur um ihre Statthalterfunktion des Nationalen. Wirkt das merkwürdige Gebaren auf den ersten Blick nur lächerlich, so zwingt die Intensität der Betrachtung zum Nachdenken über den eigentlichen Sinn dieser weltweit gleichen Formen. Gleichzeitig sieht man in der Gestik der Akteure auch die unterschiedlichen Machtverhältnisse: während sich die Amerikaner selbstbewusst bewegen, wirken die Deutschen gegenüber ihrer jahrzehntelangen Lehr- und Besatzungsmacht linkisch - selbst die deutsche Armee kann nicht mehr beeindruckend marschieren. Die Pazifizierung des ehemals so gefürchteten Militärstaates scheint mehr als gelungen.

Marcel Schwierin

1 Artavazd Peleschjan, *Distanzmontage oder die Theorie der Distanz*, in: Peleschjan, *Unser Jahrhundert*, Bielefeld 2004, S. 85f

2 Ibid. S. 86

3 Vergleiche dazu den Text von Anja Casser in diesem Katalog. Erstaunliche Bildparallelen von Soldaten in Landschaft ergeben sich auch zu Godina's *O ljubavnim vestina ili film sa 14441* im Programm *Face to Face*.

of these rituals, which are the same all over the world. At the same time, the differences in the balance of power can be seen in the gestures of the protagonists: while the Americans move with self-confident ease, the Germans seem awkward when faced by the power that has instructed and occupied them for decades - even the marching of the German army now fails to impress. The pacification of this once so feared military nation seems to have been more than successful.

1 Artavazd Peleschian, *Contrapuntal Montage, or the Theory of Distance*, in: Peleschian, *Our Century*, Bielefeld 2004 (English edition), p. 85f

2 Ibid. p. 86

3 See also the text by Anja Casser in this catalogue. There are also amazing similarities in the images of soldiers in landscapes in Godina's *O ljubavnim vestina ili film sa 14441* in the programme *Face to Face*.

Mènk We

Armenien/UdSSR 1969

25', 35 mm, s/w

Regie Artavazd Peleschyan

aus dem Archiv
der Internationalen Kurzfilmtag
Oberhausen

Armenien ist ein mächtiges, weit ausladendes Gebirge. Kräftige Hände bringen Steine in Bewegung. In den Schluchten donnert das Echo. An großen Trauertagen kommen die Menschen zusammen, um zu feiern. Armenien nimmt Abschied von einem geliebten Schauspieler, von einem großen Dichter. *We* untersucht die Identität und das Schicksal der armenischen Nation. Armenia is a mighty mountain range. Strong hands are moving big rocks. The echo resounds in the canyons. On important days of mourning people gather for celebrations. Armenia says goodbye to a beloved actor, a great poet. *We* explores the identity and the fate of the Armenian Nation.

Bio-/Filmografie *1938, Leninakan (now Gyumri), Armenia, USSR. 1963-68 VGIK (master class L. Christie). He has made 11 short films. Lives in Moscow.
www.cinovid.org



Post The Post

UdSSR 1990

19', 35 mm, Farbe

Regie Vitaliy Manskij

aus dem Archiv
der Internationalen Kurzfilmtag
Oberhausen

Post untersucht visuell die nationalen Abgrenzungen zwischen Armenien und Aserbaidschan. "Dieser Film wurde in Nagorny Karabach gedreht. Heute wäre er in einer der baltischen Republiken gedreht worden. Morgen könnte er in Ihrer Heimat gedreht werden." *Post* is a visual exploration of the national boundaries between Armenia and Azerbaijan. 'This film was shot in Nagorny Karabach. Today it would have been shot in a Baltic State. Tomorrow it could be shot at your home.'

Bio-/Filmografie *1963, Lvov, USSR. VGIK (Medinskiy's studio). He has made about 20 documentaries. He also works as producer for TV and founded an amateur home chronicles archive covering the period from 1945 to 1991.
www.vertov.ru



The Nuclear Football

Deutschland 2004

31', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Andree Korpys & Markus
Löffler

George W. Bush zu Besuch in Berlin 2002. Der Film schildert die Ereignisse auf dem Flughafen Tegel und im Schloss Bellevue, während des 19stündigen Besuchs. Im Zentrum des Films stehen die aufwändige Inszenierung des Staatsempfangs und ein kleiner schwarzer Koffer, der so genannte "Nuclear Football". Auf der Tonspur kommentiert ein beschwörender Flüstergesang die Ereignisse. George W. Bush on a visit to Berlin in 2002. The film shows events at Tegel Airport and in Bellevue Palace during his 19-hour sojourn. The film focuses on the lavishness of the state reception and on a small black suitcase, the so-called 'Nuclear Football'. A whispered invocatory chant comments on the events.

Bio-/Filmografie For over ten years, Andree Korpys (*1966, Bremen) and Markus Löffler (*1963, Bremen) have been conducting research for their projects and films in social and political areas that are characterized by particular functions and security structures or are seen as representative historical topographies.
hbloeffler@yahoo.de, korpys@hotmail.com



The Pride of Creation Die Krone der Schöpfung

Tiere sind ein zentrales Element in der sowjetischen Filmsprache. Die Parallelmontage von Schlachtungen und Polizeigewalt in Eisensteins *Stachka (Streik)* hat ebenso Filmgeschichte gemacht wie die Maden auf dem Fleisch in *Bronenosets Potyomkin (Panzerkreuzer Potemkin)* und die sich per Montage 'erhebenden' Löwen, die die Befreiung des russischen Volkes symbolisieren.

Eine überragende Rolle spielen Tiere auch in dem Werk Artavazd Peleshyan: ein mehrfach wiederholtes und sehr bewegendes Motiv in *Tarva Yeghanakner (Die Jahreszeiten, 1975)* ist ein Abtrieb, bei der die Hirten die Schafe auf den Arm nehmen und mit ihnen den Berg hinabrollen. *Obitateli (Die Bewohner, 1970)* porträtiert nicht die Menschen als Bewohner des Planeten, sondern die Tiere. Hier jedoch sind sie nicht mehr wie im revolutionären Film Symbol für den Menschen oder seine Handlungen, sondern werden als eigenständige Lebewesen wahrgenommen.

In den asiatischen Sowjetrepubliken hing die besondere Stellung der Tiere natürlich auch an der Bedeutung, die sie dort für das reale Überleben hatten.¹ Die stalinistische Zwangskollektivierung der Landwirtschaft ab 1929, die in einer beispiellosen Vernichtung des Viehbestandes endete, tötete in der folgenden Hungersnot Millionen von Menschen. Die beständigen zentralen Fehlplanungen machten eine Eigenversorgung existenziell notwendig.

Umgekehrt wurden die Menschen während der Deportationen selbst wie Vieh behandelt. 1922 schrieb Gorki: "Das russische Volk in den Städten und Dörfern, halb wilde Tiere, dumm, geradezu Furcht einflößend, wird sterben, um einem neuen Menschengeschlecht Platz zu machen."² Die Identifikation mit dem Tier in Film (und Literatur) kann man auch als ein Beharren auf der animalischen Natur des 'alten' Menschen gegen diese unsinnige Ideologie des Neuen Menschen sehen.³

Aus der leidvollen Erfahrung erwächst auch die frühe Erkenntnis, dass der Mensch eben nicht die Krone, sondern nur ein Teil der Schöpfung ist. 1957 lässt Stanislaw Lem in den *Sternstagebüchern* die Aufnahme der Erde in ein interstellares Parlament der Zivilisationen an dem (un)menschlichen Umgang mit den Tieren scheitern.⁴ Es bleibt die Frage, ob eine Menschheit, die Geschöpfe nach dem Grad der Intelligenz in unbedingt schützenswerte (sich selbst) und beliebig quälbare (alle anderen) unterscheidet, jemals eine gerechte Gesellschaft entwickeln kann.

Experiments in the Revival of Organisms zeigt den grausigen Umgang mit Tieren in der Wissenschaft. Ein Herz schlägt frei an Versorgungsschnüren hängend, eine Hundelunge liegt atmend in einer Schale. Am erstaunlichsten ist ein über Apparaturen versorgter Hundekopf, der fast wie ein lebendiger Hund reagiert: er hört, blinzelt, leckt sich sogar die Schnauze. Fragmentiertes Leben. Die großen und sonnendurchfluteten Räume des Laboratoriums sind offensichtlich im Studio gebaut, die einzelnen Handlungen wirken inszeniert. Sie geben dem Frankenstein Szenario eine beruhigende Ordnung zurück und verweisen auf die lichte Zukunft, die von dieser Wissenschaft ausgehen wird.⁵ Im zweiten Teil wird ein Hund zunächst getötet, dann wieder reanimiert. Sein Erwachen wird von Beethovenscher Sinfonik begleitet: der Hymne des Humanismus.

Ganz im Gegensatz dazu montiert Jay Rosenblatt found-footage-Szenen von Katzen in *Nine Lives* als imaginären Traum der Hauskatze "Pinky". So wenig die meisten Menschen das Leid von so genannten 'Nutztieren' interessiert, so emotional sind sie gegenüber ihnen nahe stehenden Haustieren. Die Empathie, die Fähigkeit, sich in fremdes, auch fernes Leid hineinzuversetzen, hat sich seit dem Zweiten Weltkrieg gegenüber Menschen als Leitlinie durchgesetzt, gegenüber Tieren steht sie noch aus.

In Vladimir Tyulkins *Povelitel much (Herr der Fliegen)* wird die seltsame, autarke Kreislaufwirtschaft eines alten Mannes beschrieben. Er hat das eigentliche Problem der Menschheit erkannt, es sind die krankheitsübertragenden und ansonsten nichtsnutzigen Fliegen, die es auszurotten gelte. Um das Übel an der Wurzel zu packen, lockt er Fliegen mit Tierkadavern an und

Animals are a central element in the Soviet film language. The switchback of slaughtering and police violence in Eisenstein's *Stachka (Strike)* made film history, just like the maggots in the meat in *Bronenosets Potemkin (The Battleship Potemkin)* and the 'waking lions' montage, symbolizing the liberation of the Russian people.

Animals play a very prominent role in the works of Artavazd Peleshyan as well: a very moving motif that is often repeated in *Tarva Yeghanakner (The Seasons, 1975)* is a scene of shepherds bringing sheep down from the mountains by picking them up and rolling down the slopes with them. *Obitateli (The Inhabitants, 1970)* does not portray humans as inhabitants of the planet, but animals. But here they are no longer a symbol for people or their actions as in revolutionary film, but are perceived as independent living beings.

In the Asian Soviet republics, the special status of animals naturally had to do with the importance they had for actual survival.¹ The Stalinist enforced collectivization of farms after 1929, which ended with an unprecedented destruction of livestock, killed millions of people in the ensuing famine. The constant central misplanning made it vitally important to be self-sufficient.

On the other hand, during the deportations people were themselves treated like cattle. In 1922, Gorki wrote: 'The Russian people in the cities and villages, half-wild animals, stupid, almost terrifying, will die to make room for a new human race.'² The identification with animals in film (literature) can also be seen as an insistence on the animalistic nature of 'old' man opposed to the nonsensical ideology of the New Man.³

Painful experience also produces the early realization that humans are not the pride of creation, but only part of it. In 1957, in his *Star Diaries*, Stanislaw Lem makes the Earth's (in)human treatment of animals the reason for its not being accepted into an interstellar parliament of civilizations.⁴ The question remains whether humanity, which classes creatures according to their degree of intelligence as being worthy of protection (itself) or tormentable at will (all the others) can ever develop a just society.

Experiments in the Revival of Organisms shows the atrocious treatment of animals in the name of science. A heart beats, suspended on supply tubes; a dog's lung lies breathing in a dish. The most amazing phenomenon is a dog's head, supported by apparatuses, that reacts almost like a living dog: it listens, blinks, even licks its muzzle. Fragmented life. The large, sun-filled rooms of the laboratory are obviously built in a studio; the individual actions seem staged. They give the Frankenstein scenario a comforting orderliness and point towards the bright future that will be born from this science.⁵ In the second part, a dog is first killed, then re-animated. Its reawakening is accompanied by symphonic music of Beethoven: the hymn of humanism.

In complete contrast to this, in *Nine Lives*, Jay Rosenblatt edits found-footage scenes of cats to create an imaginary dream of a pet cat, 'Pinky'. Most people are as emotional towards pets that are close to them as they are indifferent to the suffering of so-called 'working animals'. Empathy, the capability to imagine the suffering of another being, even when it is far removed, has been accepted as a guideline since the Second World War as far as humans are concerned; in the case of animals it has still to come.

verfüttert die dabei entstehenden Maden an seine verschiedenen Tiere, die er liebevoll pflegt, bis sie dann wiederum als Fliegenfangkadaver enden. Diese kleine Hölle auf Erden sieht er als Modell, über das er sich gerne einmal mit dem Generalsekretär der KPdSU, Gorbatschow, unterhalten würde. Der Titel des Films verweist auf die literarische Tradition, die von Jules Vernes Erzählung *Zwei Jahre Ferien* ausgeht. Darin beschreibt Verne Schüler, die nach einem Schiffsunglück eine vernunftbasierte, ideale Gesellschaft errichten. William Goldings Erzählung *Herr der Fliegen* von 1954 nimmt das Motiv der gestrandeten Kinder auf, entwirft aber - sehr viel realistischer - den Aufbau einer Gewaltherrschaft im Miniaturformat. Tyulkins Kirill Ignatjewich Spack, dessen Vater in den 30ern Opfer stalinistischer Säuberungen wurde, führt diese utopischen Ideen in die vollkommene Absurdität seines häuslichen GULAGs. Die Differenz zwischen der liebevollen Pflege seiner Haustiere und dem sinnlosen Massenmord an dem 'Ungeziefer' bildet die Spanne menschlichen Verhaltens gegenüber den Mitgeschöpfen ab. *Povelitel much* berührt viele Aspekte des Sonderprogramms - Porträt alter Menschen, Tiere, zentralasiatisches Kino, Utopie, Perestroika, Vergangenheitsaufarbeitung, Verschwörungstheorien, Selbstversorgung - so dass man ihn als einen Schlüsselfilm für das gesamte Thema bezeichnen kann.

Marcel Schwierin

1 Bei meinen Recherchen zum zentralasiatischen Kino schienen mir Filme, in denen Tiere gar keine Rolle spielen, fast schon die Ausnahme zu sein.

2 Maxim Gorki, *Über die russische Bauernschaft, 1922*, zitiert nach: Manuel Castells, *Die Macht der Identität*, Opladen 2003, S. 93

3 Statt des Neuen Menschen entstand in der Sowjetunion seine Karikatur, der Homo Sovieticus, treffend gezeichnet in *Knopka* (im Programm *Der fallende Vorhang*).

4 Stanislaw Lem, *Sternstagebücher*, Berlin 1982, S. 33f. Zur kosmisch-tierischen Perspektive vgl. auch *Trailblazer in Space* im Programm *Cosmic Science*.

5 In dieser Inszenierung von Wissenschaft wirkt der Film ein wenig wie ein Vorläufer von Kogans *Stolze Demut* (siehe das Programm *Cosmic Science*).

In Vladimir Tulkin's *Povelitel much* (*Lord of the Flies*), an old man's strange, autarkic, cyclic economy is described. He has discovered the real problem of humanity: the disease-carrying and otherwise useless flies have to be exterminated. To tackle the root of the problem, he lures flies using animal cadavers and feeds the resulting maggots to his various animals, which he looks after lovingly until they, too, end up as fly-catching cadavers. He sees this small hell on earth as a model which he would like to talk about some day with the General Secretary of the Communist Party, Gorbachev. The title of the film draws on a literary tradition that starts with Jules Verne's story *A Long Vacation*. In this tale, Verne's describes how pupils set up a rational, ideal society after a shipwreck. William Golding's novel *Lord of the Flies* of 1954 uses the theme of stranded children, but - much more realistically - depicts the establishment of a miniature tyranny. Tulkin's Kirilla Ignatevich Spack, whose father was a victim of Stalinist purges in the 30s, takes these utopian ideas to the completely absurd extreme of his domestic gulag. The contrast between his loving treatment of his domestic animals and the senseless mass murder of the 'pests' covers the range of the behaviour of humans towards their fellow creatures. *Povelitel much* touches on many aspects of this special programme - portrait of old people, animals, Central Asian cinema, utopia, perestroika, reassessment of the past, conspiracy theories, self-sufficiency - it could be called a key film for the entire theme.

1 During my research on Central Asian cinema, it seemed to me that films where animals did not play any role at all were almost the exception.

2 Maxim Gorki, *Über die russische Bauernschaft* (On Russian Peasants), 1922, quoted after: Manuel Castells, *The Power of Identity*, Blackwell Publishers, 1997

3 What was created in the Soviet Union was not the New Man, but his caricature, homo sovieticus, aptly depicted in *Knopka* (in the programme *The Falling Curtain*).

4 Stanislaw Lem, *Star Diaries*, New York. For further details on the cosmic-animalistic perspective, see also *Trailblazer in Space* in the programme *Cosmic Science*.

5 In its staged depiction of science, the film seems a little like a forerunner of Kogan's *Proud Humility* (see the programme *Cosmic Science*).

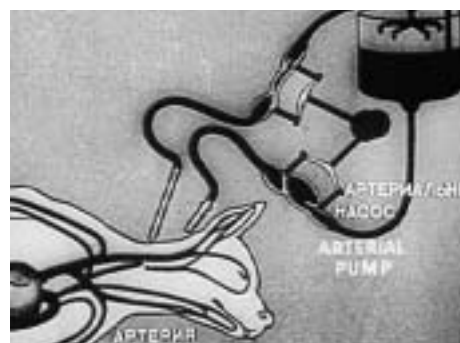
Experiments in the Revival of Organisms

UdSSR/USA 1940
20', 35 mm (auf DV), s/w

Regie D. I. Yashin

Ein verstörender Wissenschaftsfilm, in dem einzelne Hundeorgane mit Maschinen am Leben erhalten werden, sowie ein Hund getötet und wieder reanimiert wird. Der in der Sowjetunion hergestellte Film wurde mit amerikanischem Kommentar und Einführung auch in den USA vertrieben. Aus der Prelinger-Sammlung. Der Film ist online verfügbar. A disturbing science film in which dogs' organs are kept alive by machines, and a dog is killed and re-animated. This film, made in the Soviet Union, was also distributed in the USA with a commentary and introduction in English. From the Prelinger Collection. The film is available online.

www.archive.org



Nine Lives (The Eternal Moment of Now)

USA 2001
2', 16 mm, Farbe und s/w

Regie Jay Rosenblatt

Eine Hauskatze träumt von ihren vergangenen Leben. A domestic cat dreams about her past lives.

Bio-/Filmografie MA in Counseling Psychology, he spent many years working as a therapist, film instructor since 1989 at various schools in the Bay Area, San Francisco. He has been making film since 1981.
www.jayrosenblattfilms.com



Povelitel much Lord of the Flies

Kasachstan/UdSSR 1990
42', 35 mm, Farbe

Regie Vladimir Tyulkin

Eine filmische Metapher auf den Zusammenbruch der Sowjetunion: Kirill Ignatjewich Spack, dessen Vater in den 30ern als Volksfeind erschossen wurde, hat in seinem Hof eine kleine Kopie eines totalitären Staates geschaffen, in dem er die Hauptfigur ist. Die Einwohner sind seine Tiere, die mit ihm zusammen einen autarken Kreislauf des Lebens bilden. This is a filmic metaphor on the collapse of the Soviet Union: Kirill Ignatjewich Spack, whose father was shot in the thirties as an enemy of the people, has created on his farm a small copy of a totalitarian state, where he is the main figure. The civilians of this 'state' are his animals, who create together with the old man an autarkic life circle.

Bio-/Filmografie *1955, Semipalatinsk, Kazachstan. 1982 diploma Leningrad Theatre Institute for theatre, music and cinema. 1987 diploma in physics and mathematics. 1991 two-year course for scriptwriters and directors under Grigorij Tschuchraj. He has made several documentaries, among them *Opyt kresta - Experimentum Crucis* (1996). He has also published poems.
tulkinV@yandex.ru



Die Zehn Gebote der Zoophrenie Ten Commandments of Zoophrenia

von Mila Bredikhina

1. Der Schöpfergeist ist nicht anthropomorph. Die Welt wurde nicht einfach in Gott und Teufel, Mann und Frau, Demokraten und Konservative, Liberale und Radikale unterteilt. Die Welt ist weit vielschichtiger. Robbe und Fledermaus, Ameise und Ameisenfresser, Mensch und Hund teilen sie sich.

2. Wir verlieren diese Welt, und obendrein verlieren wir uns selbst. Der Mensch ist alt, schwach und absolut unmoralisch. Durch seine obsessive Vorstellung von sich selbst als Übermensch ist der Mensch zum Scheitern verurteilt, wenn er es nicht schafft, eine Quelle intellektueller Energie zu finden, um eine neue Moral hervorzubringen; wenn er, demoralisiert durch seine Geschichte, nicht in der Lage sein sollte, endlich seinen eigenen Platz in der realen Welt (der absoluten, unkonventionellen, nicht virtuellen Welt) zu finden. Schließlich wurde die Kategorie Realität in kein einziges philosophisches oder ästhetisches System integriert. Selbst die Wissenschaft operiert nicht mehr mit dieser Kategorie (Ausnahmen sind äußerst selten). Und doch ist es noch nicht zu spät.

3. Es ist der Mensch, der den ersten Schritt hin zur posthumanistischen Moral tun muss, denn er steht bei allen Spezies unbezahlbar hoch in der Schuld (die eigene eingeschlossen).

4. Gerettet wird der Mensch nur, wenn er bescheiden ist und den Stolz auf den Anthropozentrismus verschmäh. Weder der Übermensch noch der Massenmensch, der den Übermensch in sich peinlich zu verbergen sucht, hat eine Zukunft. Die Zukunft ist posthumanistisch. Der Mensch ist nicht der König der Natur oder die Krone der Schöpfung, sondern nur eine aller biologischen Spezies, die unseren Planeten bevölkern, und nicht mal die zahlenmäßig größte (Insekten sind zahlreicher). Und nichts (außer Aggressivität) macht ihn anderen Spezies überlegen.

5. Das Alter Ego des Menschen ist ein in ihm unterdrücktes Tier, ein Wesen, das nicht lügen kann, das das Geheimnis einer harmonischen Existenz in der wirklichen Welt kennt und das nicht um das Problem von Identität weiß. Das Tier ist absolut und seine Identität ist absolut offenkundig. Geschichte, Politik und Kunst sind der klare Beweis dafür, dass der Mensch sich nicht im Gegensatz zu dem Anderen (ebenfalls ein Mensch) konstruieren kann. Der Mensch muss in sich selbst ein nicht-anthropomorphes Anderes finden.

1. The creating spirit is not anthropomorphous. Evidently, the world has not been ultimately divided between God and Devil, between man and woman, between democrats and conservatives, liberals and radicals. The world is much more varied. It is shared by the seal and the bat, the ant and the ant-eater, between man and dog.

2. We are losing this world, and ourselves into the bargain. Man is old, feeble and absolutely immoral. Due to his obsession with the idea of the Superman, man is doomed if he is not able to find the source of intellectual energy to give birth to the new morality, if he, demoralized by his history, is not able to find his own place in the real world (the absolute, unconventional, unvirtual world) at last. Eventually the category of reality has not been integrated into any philosophical or aesthetic system. Even science has given up all operations with this category (exceptions are extremely rare). Yet salvation is still possible.

3. It is precisely Man who must make the first step forward to the post-humanistic moral for he is in an unpayable debt to all species (including his own).

4. Man will be saved by humility and scorn for the pride of anthropocentrism. Neither the Superman, nor the Mass man, eagerly hiding the Superman in himself, have any future. Future is post-humanistic. Man is not the king of nature or the crown of creation, he is but one of the biological species populating our planet, and not the most numerous one (insects are more numerous), and nothing (except aggressiveness) makes it superior to other species.

5. The Alter Ego of Man is an animal suppressed inside him, a creature that cannot lie, that knows the secret of harmonious existence in the real world, and that is ignorant of the problem of identity. The animal is absolute, and its identity is absolutely evident. History, politics, art are a clear testimony of the fact that Man cannot construct himself as opposed to the Other (also a human being). Man has to find a non-anthropomorphous Other in himself.

6. Ein Tier in sich selbst zu lieben, heißt, jedes Wesen, das an unserer Seite lebt und atmet zu verstehen und zu lieben, sei es Mensch oder Hund, Löwe oder Killerwal, Ameise oder Ameisenfresser, Robbe oder Fledermaus. Wir sind alle gleich, wenn wir der Wirklichkeit ins Auge sehen. Nur die Askese des Aufgelöstseins im Anderen und die des unbedingten Willens, den Anderen in uns selbst aufzulösen, könnte den Menschen und die Welt retten.

7. In der Bescheidenheit des Menschen, in seiner Suche nach dem richtigen Platz in der wirklichen Welt steckt ein ungeheurer Impuls an kreativer Energie. Die neue Noosphäre-Kultur wird jedem lebenden Wesen zur Verfügung stehen, denn die neue Kultur wird sich an dem Reflex (nicht der Reflexion) orientieren, sie wird auf der Sprache von Schmerz und Leidenschaft basieren, der einzigen Möglichkeit, den Geruch der Wirklichkeit wahrzunehmen, den der Mensch vergessen hat (etymologisch gesehen bedeutet "noos" die Fähigkeit zu riechen).

8. Botschaft und Ziel der Kunst ist es, eine allumfassende, funktionierende Moral für alle lebenden Wesen zu finden. Kunst ist tot, wenn sie nicht von der Hauptsache spricht, der Moral (und in der Kunst wird schon lange nicht mehr über sie gesprochen). Die Ästhetik als Bereich menschlicher Aktivität ist tot: Heute kann in jeder ästhetischen Geste ästhetische Nutzlosigkeit beobachtet werden. Die Ethik ist ebenfalls tot: Ihre Nutzlosigkeit zeigt sich in jedem Versuch, heute eine menschlich ethische Geste zu zeigen. Nur die Aufhebung der Grenzen zwischen den Spezies könnte die neue Moral und die neue Ästhetik retten.

9. Das Tier denkt, also ist es. "Ich denke, also bin ich" ist der einzige Beweis dafür, dass der Mensch die Lizenz zu Gewalttaten hat. Doch wo ist der Beweis dafür, dass das Tier nicht denken kann? Sie glauben das, bloß weil es nicht Deleuze und Guattari und ihre Strategie, ein Tier zu werden, zitiert? Ein dürftiger Beweis. Jede biologische Spezies hat ihre eigene Kultur und ihre eigenen linguistischen Probleme. Sind wir in der Lage, eine Biene oder eine Ameise zu zitieren, und sind sie weniger erfolgreich beim Aufbau einer Gesellschaft als Sir Thomas More?

10. Die Ausweitung der Moral zu einer speziesübergreifenden Moral ist die Hauptforderung von Liberalismus und Demokratie. Liberale Werte und Demokratie sind die einzigen Errungenschaften der Menschheit, die sie dauernd selbst verzerrt. Diese Verzerrung kann sich durch die Tatsache erklären, dass die Menschen aus den speziesübergreifenden Beziehungen ausgeschlossen sind. Du kannst nicht liberal oder demokratisch innerhalb der eigenen Spezies sein, wenn du andere Spezies ignorierst, unterdrückst oder vernichtest.

Mila Bredikhina

Geboren in Tula; 1979 Abschluss an der Philologischen Fakultät der Universität in Moskau mit dem Spezialgebiet Literaturkritik; zahlreiche Artikel und Kritiken über zeitgenössische Kunst; Zusammenarbeit mit der Regina Galerie, Moskau; Co-Kuratorin von Oleg Kulik: *It's a Better World, Secession, Wien*; 1990-1993 freie Autorin für russische Kunstmagazine (DekArt und Moscow Art Magazine). 1991-1996 verschiedene Kataloge, Bücher und Artikel.
mitlabred@mtu-net.ru



Reservoir Dog, 1995, Oleg Kulik

6. To love an animal inside yourself is to understand and to love everybody who happens to live and breathe side by side with you, be it a human being or a dog, a lion or a killer-whale, an ant or an ant-eater, a seal or a bat. We are equal when we face reality. Only the asceticism of being dissolved in the Other and of the eagerness to dissolve the Other in yourself could save man and the world.

7. In the humility of man, in his search for the real place in the real world, tremendous impulse of creative energy is concealed. The new culture of Noosphere will be available to any living being, because the new culture will be reflex (not reflection) oriented, it will be based on the language of pain and passion, the only possibility of feeling the smell of reality man has forgotten (etymologically, 'noos' is exactly the ability to smell).

8. The message and the objective of art is to find an integral, functioning moral for all living beings. Art is dead when it does not speak of the main thing, of morality (and art has not spoken of it for a long time). Aesthetics as a sphere of human activity is dead: today aesthetical uselessness can be observed in any aesthetical gesture. Ethics are dead too: Their uselessness are observed in any attempt to make a human ethical gesture today. Nothing but the annihilation of interspecies-borders could save the new moral and the new aesthetics.

9. The animal thinks, therefore it exists. 'I think, therefore I exist' is the only proof of human license for outrages. But where is the proof that the animal cannot think? You just think so because it does not quote Deleuze and Guattari and their strategy of becoming an animal? It's not much of a proof. Every biological species has its own culture and its own linguistic problems. Are we able to quote a bee or an ant, and are they less successful in the construction of a society than Sir Thomas More?

10. The expansion of morality to a kind of interspecies morality is the main demand of liberalism and democracy. Liberal values, democracy are the only achievements of humanity that it distorts every minute. This distortion can be explained by the fact that Man is excluded from interspecies-relations. You cannot be a liberal and a democrat within one species when you ignore, repress and annihilate other species.

Born in Tula; in 1979 she graduated from the Philological Department of Moscow University specializing in literary criticism; author of articles and reviews on contemporary art; collaborated with Regina Gallery, Moscow. Oleg Kulik's co-curator: *It's a Better World, Secession, Vienna*; 1990-1993 she worked free lance for Russian art magazines (DekArt and Moscow Art Magazine), 1991-1996 various catalogues, books and articles.

People Are Looking at You Menschen sehen Dich an

Zur Einführung in das Thema Tiere siehe den Text zum Programm *The Pride of Creation*

Der Titel *La Vache qui rumine* (*Die wiederkäuende Kuh*) beschreibt den Film schon vollständig. Trotz der Kürze strahlt die Protagonistin eine Ruhe aus, die nur Tieren eigen ist. Die Erlangung des menschlichen Bewusstseins, in der Bibel als Vertreibung aus dem Paradies erzählt, hat einen hohen Preis: Die Fähigkeit, sich etwas anderes vorstellen zu können, als das was man gerade hat, treibt den Menschen zwar zu permanenter Veränderung seiner Umwelt, gönnt ihm aber auch niemals Ruhe. Vielleicht war dieses Problem niemals stärker als heute. Die Mediengeneration lebt im Dauerfeuer der Illusionen, des idealen Körpers, der vollkommenen Liebe, des unermesslichen Reichtums. Aber auch wer diese (vor allem von der Werbung getragene) Illusion mit kritischem Bewusstsein zurückweist, verschreibt sich dafür im Umkehrschluss oft genug der politischen Utopie einer noch zu schaffenden, unrechtsfreien Welt. Beide Modelle sind für Individuen unerreichbar und schaffen ein beständig defizitäres Lebensgefühl.¹

Die Einzigartigkeit von William Wegmans Werk im Kunstkontext besteht darin, dass sein Mitarbeiter, der Hund Man Ray, fast berühmter ist als er selbst. Tatsächlich beschreibt Wegman eindrucksvoll, dass Man Ray immer genau gewusst habe, was von ihm verlangt wurde.² Die Tapes und Fotografien mit ihm lassen niemals den Verdacht einer Dressur und der damit verbundenen Quälerei aufkommen. Der gegenseitige Respekt ist beständig spürbar, auch in dieser *Spelling Lesson*.

Kinder identifizieren sich hochgradig mit Tieren, sie vereint ihre gemeinsame Artikulations- und Machtlosigkeit. Das verwickelte, kaum durchschaubare Eigenschaftskonglomerat des Menschen lässt sich auf das Tier getrennt übertragen (Elefanten und Löwen für Stärke, Hase für Angst, Eule für Weisheit ...) und überschaubarer machen. Der Hauptnachteil für eventuelle Haustiere liegt darin, dass Kinder mit ihnen, die oft genug als Erweiterung der Plüschtiere herhalten müssen, nicht nur Liebe und Fürsorge durchspielen, sondern auch Erziehung und Macht. Der Titel *Le Chat qui dort* (*Die schlafende Katze*) beschreibt nicht die Realität, sondern den Wunschzustand des Mädchens und verweist so auf das oben skizzierte Grundproblem des Menschen. Als Problemlösung zur Überwindung dieser Differenz zwischen Anspruch und Wirklichkeit erprobt die Kleine erst Zwang, dann Gewalt und Strafe - ein nicht nur bei Katzen ziemlich untaugliches Mittel. Die Katze wiederum, die keine irrealen Ansprüche an Wirklichkeit stellt, nimmt es erstaunlich gelassen hin. Die Wirkung der beobachtenden Kamera, die bei *Action familière d'hilarité et d'horreur* (im Programm *The Whole Dam Family*) einen mäßigen Einfluss auf den Jungen zu haben schien, verkehrt sich hier ins Gegenteil: Als dem Mädchen die Beobachtung bewusst wird, steigert sie, nach kurzem Zögern, die Gewalt.

Mothlight (*Mottenlicht*) von Stan Brakhage ist ein Klassiker des handmade-Films (auch cameraless oder direct film genannt). Die Methode der aufgeklebten Insektenflügel erinnert an Fliegenfallen aus gelemtem Papier und lässt die furchtbare Assoziation aufkommen, der Filmemacher habe den Tieren die Flügel ausgerissen - wie das Kinder ja gerne manchmal tun. Aber die Flügel stammen von bereits toten Insekten, so dass auch hier die Formel stehen könnte, die ab und zu in Kinofilmen auftaucht: "no animals were harmed for this film". In *Mothlight* geht es um die besondere Schönheit der transparenten, biologischen Strukturen und um das flackernde Licht, das man sonst von Motten an Kerzen kennt - als ihr letzter Moment auch ein Verweis auf den Tod.

Dagegen ist *Unsere Afrikareise* die radikale Umdefinition eines Auftrages: Kubelka begleitete eine Jagdgesellschaft auf ihrer Safari. Der Film bezieht seine besondere Eindringlichkeit aus der Spannung zwischen der Schönheit der afrikanischen Natur, dem Eindringen der gleichermaßen grausamen wie

For an introduction to the theme 'Animals' see the text for the programme *The Pride of Creation*.

The title *La Vache qui rumine* (*The Chewing Cow*) is already a complete description of the film. Despite the film's brevity, the protagonist emanates a calm that only animals possess. The attainment of human consciousness, depicted in the Bible as the expulsion from paradise, comes at a high price: the ability to imagine something other than that which one has, motivates human beings permanently to change their environment, but never allows them any rest either. This problem was perhaps never more in evidence than today. The media generation lives under the sustained fire of illusions, the ideal body, perfect love, immeasurable wealth. But even those who, driven by their critical awareness, reject this illusion (promoted mainly by advertising) often enough end up subscribing to the utopian political concept of a legislated world that has yet to be created. Both models are unattainable for the individual and create the constant feeling that something is missing.¹

The unique quality of William Wegman's work in the art context consists in the fact that his collaborator, the dog Man Ray, is almost more famous than him. And, indeed, Wegman vividly describes how Man Ray always knew what was demanded of him.² The tapes and photographs made with him never give rise to the suspicion that he has been trained, with all the torment that entails. The mutual respect can constantly be sensed, in this *Spelling Lesson* as well.

Children identify with animals to a great degree; both are united by their common lack of power and articulative capability. The complex, barely comprehensible conglomerate of characteristics found in humans can be transferred singly to animals (elephants and lions for strength, rabbits for fear, owls for wisdom ...) and thus made more easily understandable. The main disadvantage for any pets - which often enough have to serve as extended soft toys - is that children use them to practise not only the exercise of love and care, but also education and power. The title *Le Chat qui dort* (*The Sleeping Cat*) does not describe the reality of the girl, but her desired state, thus giving an insight into the basic human problem outlined above. As a solution for overcoming this difference between desire and reality, the little girl first tries constraint, then brute force and punishment - a method that is fairly unsuitable not only for cats. The cat, on the other hand, who makes no unreal demands on reality, accepts it all with amazing calmness. The effect of the observing camera, which in *Action familière d'hilarité et d'horreur* (in the programme *The Whole Dam Family*) seemed to have a moderating effect on the boy, is the opposite here: when the girl becomes aware that she is being observed, she hesitates only briefly before increasing her violence.

Mothlight by Stan Brakhage is a classic of the hand-made film (also called cameraless or direct film). The method of stuck-on insect wings reminds one of fly traps made of sticky paper, and gives rise to the terrible association of the filmmaker having torn out the wings from the animals - as children sometimes like to do. But the wings come from insects that were already dead, so that the phrase that occasionally appears in cinema films could be used here as well: 'No animals were harmed for this film.' *Mothlight* is about the special beauty of the transparent, biological structures and the flickering light we also know when moths approach candles - as their last moment also a reference to death.

Unsere Afrikareise (*Our Trip to Africa*), on the other hand, is a radical redefinition of a commission: Kubelka accompanied a hunting party on its safari. The film derives its particular vividness from the tension between the beauty of the African nature, the incursion of the cruel and stupid hunting party and the precise montage by Kubelka, who dissects his clients as they do the helpless animals.

dummen Jagdgesellschaft und wiederum der präzisen Montage Kubelkas, die seine Auftraggeber seziert, wie diese die hilflosen Tiere.

Die 90er Jahre in Russland waren eine Zeit tiefgreifender Verunsicherung: Die alte Gesellschaftsordnung war verschwunden, ohne dass eine neue, besser funktionierende ihren Platz eingenommen hätte. Die Künstler reagierten in extremen Performances auf die Unsicherheit, weshalb im russischen Kunstkontext auch von den "wilden 90ern" gesprochen wird. Es galt sowohl die eigene Angst und das Gefühl der Ohnmacht zu unterdrücken, als auch die Grenzen der neuen Freiheit auszutesten. Oleg Kulik begann in dieser Zeit mit Performances,³ in denen er als Tier auftrat, vorzugsweise wie in *Reservoir Dog* als Hund, einem Tier, das vom Menschen gezüchtet sich in vollkommener Abhängigkeit von ihm befindet und so eine besonders niedrige Stellung in der Hierarchie symbolisiert (Underdog).⁴ Was seine Arbeiten von vielen der anderen "wilden" Performances unterscheidet, ist die Präzision: Man hat tatsächlich den Eindruck, dass Kulik sich wie ein Hund fühlt und bewegt. Ihm ging es in seinen Performances nicht nur um den Schockeffekt, sondern auch um das Anliegen der Anderen, der Tiere, welches seinen deutlichsten Ausdruck in dem Text *Die Zehn Gebote der Zoophrenie* fand, der in diesem Katalog abgedruckt ist.

Menschen haben zu Würmern ein spezielles Verhältnis. Im Gegensatz zu den bisher im Programm abgebildeten Säugetieren haben sie scheinbar nichts mit dem Menschen gemein ("niedere Tiere"). Mehr noch als Fliegen stehen sie für den menschlichen Verfall, sie sind das Bindeglied zwischen uns und der Erde und erinnern daran, dass auch wir irgendwann mal zu Kompost werden. *Wormcharmer* (Wurmverführerin) dreht den daraus entstehenden Ekel in sorgfältig inszenierten Bildern um: Eine adrette englische Hausfrau, deren Sauberkeitswahn auch eine Verleugnung der eigenen Körperlichkeit ist, entwickelt eine übersteigerte erotische Obsession: Sie kriecht durch die Erde, isst Würmer und geht mit ihnen ins Bett.

Die Obsession der Petersburger *Naesdnizy* (Amazonen) sind Pferde. Pferdewernarrte Mädchen gibt es auch in Deutschland, laut dem Psychologen Euler sind Pferde "das größte und letzte Kuschtier, ein Übergangsobjekt zwischen Puppe und Partner".⁵ In Deutschland stammen reitende Mädchen wegen der hohen Kosten meist aus dem gutverdienenden Mittelstand. Doch diese hier sind anders: Unbekümmert reiten sie durch den dichten Metropolenverkehr, ein Bild, welches man ebenso wenig vergessen kann, wie das Pony, das auf Strümpfen durch ein Treppenhaus getrieben wird. Sie sind tough, fast schon brutal, die Reitstunden der Anfängerin erinnern an militärischen Drill. Geld verdienen sie mit Touristen und Kindern, die sie reiten lassen. Wie der Herr der Fliegen (im Programm *The Pride of Creation*) schaffen sie sich eine eigene Welt, in der Geborgenheit und Härte sehr dicht beieinander liegen, auch das ein Bild des zeitgenössischen Russland.

Marcel Schwierin

1 Siehe hierzu auch *Newspaper Only* im Programm *Megalomaniac*

2 Martin Kunz (Hg.), *William Wegman - Malerei, Zeichnung, Fotografie, Video*, Köln 1990

3 Seine Anfänge als Performer beschreibt Oleg Kulik in *Remont art-zine*.

http://csw.art.pl/new/2000/kulik_e.html (8 Juni [2000], Zugriff 20.3.2005)

4 Die hiesigen Hunde kann man in ihrem Verhalten kaum als Underdogs bezeichnen, sie scheinen sich eher als Herren der Straße zu fühlen, aber darin ist Deutschland eine seltsame Ausnahme.

5 Harald Euler zitiert nach Titus Arnu, *Bis zur letzten Minute fest im Sattel*, *Süddeutsche Zeitung*, 11.3.05, S. 20

The 90s in Russia were a time of huge uncertainty: the old social order had disappeared without a new, more functional one having taken its place. Russian artists reacted to this uncertainty in extreme performances, which is why one speaks in the Russian art context of the 'Wild Nineties'. There was a need to suppress one's own fear and feelings of helplessness, but also to test out the limits of the new freedom. At this time, Oleg Kulik began with performances³ in which he appeared as an animal, mostly, as in *Reservoir Dog*, as a dog: an animal that, having been bred by people, is completely dependent upon them, and thus symbolizes a particularly low rank in the hierarchy (underdog).⁴ What sets Kulik's works apart from many other 'wild' performances is their precision: one really has the impression that Kulik feels and moves like a dog. In his performances, he aimed not only to shock, but also to highlight the needs of the Others, the animals. This was expressed most clearly in the text *The Ten Commandments of Zoophrenia*, which appears in this catalogue.

People have a special relationship to worms. In contrast with the mammals depicted in this programme so far, they seem to have nothing in common with humans ('lower animals'). Even more than flies, they stand for human decay; they are the link between us and the soil and remind us that we will also be compost some day. *Wormcharmer* turns the resulting disgust into carefully arranged pictures: a smartly dressed English housewife, whose preoccupation with cleanliness is partly a denial of her own physicality, develops an exaggerated erotic obsession: she crawls through the soil, eats worms and goes to bed with them.

The obsession of the Petersburg *Naesdnizy* (Amazonen) is horses. There are horse-mad girls in Germany, too; according to the psychologist Harald Euler horses are 'the biggest and last soft toy, a transitional object between doll and partner'.⁵ In Germany, girls who ride horses mostly come from the high-income middle class. But these girls here are different: they ride through the dense city traffic without a care in the world, a picture that is as hard to forget as the one of the pony being driven through a stairwell on socks. They are tough, almost brutal; the riding lessons given to the beginner remind one of a military drill. They earn money from tourists and children to whom they give rides. Like the Lord of the Flies (in the programme *The Pride of Creation*), they create a world of their own in which security and harshness lie very close together: this, too, is a picture of contemporary Russia.

1 See also *Newspaper Only* in the programme *Megalomaniac*

2 Martin Kunz (Ed.), *William Wegman - Malerei, Zeichnung, Fotografie, Video* (William Wegman - Painting, Drawing, Photography, Video), Cologne 1990

3 Oleg Kulik describes his beginnings as a performer in *Remont art-zine*.

http://csw.art.pl/new/2000/kulik_e.html, (8 June [2000], accessed 20.3.2005)

4 The dogs in Germany can barely be called underdogs as far as their behaviour is concerned; they seem rather to consider themselves the lords of the street. But Germany is a strange exception in this regard.

5 Harald Euler quoted by Titus Arnu, *Bis zur letzten Minute fest im Sattel* (Firmly in the Saddle to the Last Minute), *Süddeutsche Zeitung*, 11.3.05, p. 20

La Vache qui rumine The Chewing Cow

Frankreich 1970
3', 16 mm, Farbe und s/w

Regie George Rey

Vorher kaute sie wieder, danach kaute sie wieder. Dreiminütiges Standbild von einer wiederkäuenden Kuh, die mit dem Filmemacher spielt und folglich mit dem Publikum. First she chews, then she chews. Standing shot of a chewing cow which plays with the filmmaker and so with the audience too.

Bio-/Filmografie *1942 in Lyon, France. Writer, photographer, founder of the experimental room Le cinéma in Lyon (1976) and programmer at the Lyons Space of Contemporary Art.
www.lightcone.org



Spelling Lesson

USA 1973
1', Beta SP/PAL, s/w

Regie William Wegman

In den 70ern drehte William Wegman eine Reihe von Performance-Videos, deren Hauptrolle er mit seinem Hund Man Ray besetzte. Diese lustigen Anekdoten sind nach wie vor Klassiker der Videokunst. In *Spelling Lesson* korrigiert Wegman die Rechtschreibung von Man Ray. In the 70s William Wegman made a series of performance videos featuring his dog Man Ray. These droll anecdotes remain video classics. In *Spelling Lesson* Wegman is correcting Man Ray's orthography.

Bio-/Filmografie *1943, Holyoke, Massachusetts, USA. He studied painting at Massachusetts College of Art and University of Illinois. 1970-82 he produced large format Polaroids and videos with his Weimaraner 'Man Ray', later with the successor 'Fay Ray'. In 1981 he returned to painting. See also the programmes *The Self and the Other* and *Materialism* for more works by William Wegman.
www.wegmanworld.com



Le Chat qui dort The Sleeping Cat

Frankreich 1992
4', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Joël Bartolomé

"Im Stil eines passionierten Anthropologen filme ich verschiedene Videosequenzen von realen Situationen, die meinem Alltag so nah wie möglich waren. Obwohl es gelegentlich so aussieht, sind es keine Familienfilme, auch wenn ich bestimmte charakteristische Figuren verwende. Es sind vielmehr Familien-anti-Filme, in denen die in der Luft liegende Spannung auf paradoxe Art und Weise die Beziehung zwischen Macht und Zuneigung wiedergibt." Weitere Videos von J. B. sind in den Programmen *The Whole Dam Family* und *Face to Face* zu sehen. 'In the style of an amateur anthropologist, I have shot short video sequences showing real-life situations that were as close as possible to my daily existence. Despite appearances, these are not family films, even though I use certain characteristic figures; rather, they are family anti-films, in which the ambient tension paradoxically narrates the relationship between power and ties of affection.' For further videos by J. B. see the programmes *The Whole Dam Family* and *Face to Face*.

Bio-/Filmografie *1957 in Bonneville, France. Studied at the School of Visual Arts in Geneva and aesthetics/audio-visual film in Paris. Has been working with the video medium since 1981, making self-portraits and family portraits. He lives and works in Saint-Cloud (France).
www.newmedia-art.org, www.alaingutharc.com



Courtesy of Galerie Alain Gutharc, Paris

Mothlight

USA 1963
4', 16 mm, Farbe

Regie Stan Brakhage

Brakhage machte *Mothlight* ohne Kamera. Er klebte nur Mottenflügel und Blüten auf einen klaren Filmstreifen und schickte ihn durch die Kopiermaschine. (Jonas Mekas) Brakhage made *Mothlight* without a camera. He just pasted moth wings and flowers on a clear strip of film and ran it through the printing machine. (Jonas Mekas)

Bio-/Filmografie 1933-2003, USA. With about 380 films since 1952 Stan Brakhage is considered one of the most productive experimental filmmakers in film history.
www.cinovid.org



Unsere Afrikareise Our Trip to Africa

Österreich 1966
13', 16 mm, Farbe und s/w

Regie Peter Kubelka

Obwohl Peter Kubelkas Hang zur Subversion bekannt war, beauftragte ihn eine Reisegruppe, ihre Safari zu dokumentieren. Kubelka arbeitete fünf Jahre an der fantastisch genauen Bild- und Tonmontage, die seine Auftraggeber als Killer ohne jede Sensibilität entlarvt. Although Peter Kubelka's tendency towards subversion was well-known he was commissioned by a party of tourists to document their safari. Kubelka spent five years working on the fantastically precise image and sound montage which reveals his clients as killers who lack any kind of sensitivity.

Bio-/Filmografie *1934, Taufkirchen/Innenviertel, Austria. He has made seven short films since 1952 and is considered one of the key figures of experimental cinema. See also the programme *Materialism, Materialism*.

www.filmvideo.at



Reservoir Dog

Russland 1995
7', DVD, Farbe

Regie Oleg Kulik

Dokumentation einer Performance im Kunsthau Zürich am 30. März 1995. Ursprünglich sollte es ein Protest gegen Kunst als Ware sein. A documentation of a performance at Kunsthau Zürich, 30 March 1995. The initial idea is a protest against art as a commodity.

Bio-/Filmografie *1961, Kiev, Ukraine. 1979 graduated in Kiev Art School and 1982 Kiev Geological Survey College. Lives and works in Moscow.

www.artfacts.net



Wormcharmer

Großbritannien 1998
9', 16 mm, Farbe

Regie Roz Mortimer

In diesem erotischen, witzigen und verstörenden Film gewährt uns eine Hausfrau aus einem Vorort einen Blick hinter die Fassade ihres perfekten Heims und nimmt uns auf eine sagenhafte Reise in die unterirdische Welt der Würmer mit. Eine weibliche Erzählstimme versorgt uns mit Fakten über Würmer, eine Art Kontrapunkt zu der Auseinandersetzung der Frau mit ihrer beengten Situation, ihrer Sexualität und Entfremdung. In this erotic, witty and disturbing film, a suburban housewife peels back the veneer of her perfect home to lead us on a fabulous journey into the subterranean world of worms. A female narrator tells fascinating facts about the worms, contrasting the woman's exploration into her containment, sexuality and alienation.

Bio-/Filmografie Roz Mortimer is an artist, lecturer and filmmaker who lives and works in London. She was a senior lecturer in film and video at the London Institute until leaving to start her own production company, Wonderdog Productions, in 2001.

www.wonder-dog.co.uk



Naesdnizy Amazons

Russland 2003
20', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Alina Rudnitskaya

Amazons geht einem sonderbaren Stadtphänomen nach: Mädchen, die auf der Straße, in öffentlichen Parks oder in Privatwohnungen mit Pferden arbeiten und keine männlichen Wesen in ihrer Gemeinschaft dulden. Stadtamazonen und ihre Lebensweise von einer Außenstehenden beobachtet. *Amazons* is a cinematographic research into a strange urban phenomenon: girls who work with horses in the streets, in public parks or private apartments, and who won't admit any males into their community. City amazons and their inner life as viewed by an outside observer.

Bio-/Filmografie *1976 Zaozernyj, Gebiet Murmansk, Filmregisseurin, Drehbuchautorin. Studierte an der Akademie für Weltraumgerätebau Sankt Petersburg (Ingenieurin/Programmiererin), 1997-2001 Studium als Filmregisseurin an der Kultur- und Kunstuniversität Sankt Petersburg. Sie lebt und arbeitet in Sankt Petersburg.

www.cinedoc.nw.ru



Der Kurzfilm in der Sowjetunion als erste künstlerische Erfahrung

Short Film in the Soviet Union as First Artistic Exercise

von Irina Shilova

Vergleicht man den Kurzfilm mit den kleinen Genres der Literatur - etwa der Erzählung - so ergeben sich sowohl Übereinstimmungen als auch deutliche Gegensätze. Wenn auch nicht aus jeder Erzählung ein Drehbuch entstehen kann, so liegt doch jedem Film ein kurzes, sich zur Verfilmung eignendes Szenarium zugrunde. Dabei stellt das kurze Format nicht nur die verkürzte Variante eines Langfilm-Szenariums dar, sondern ist eine eigenständige Kunstform.

In den verschiedenen filmischen Genres in der Sowjetunion (bzw. ihren Nachfolgestaaten) hat die kurze Form eine unterschiedliche Relevanz: So wurden Animationsfilme bis vor einigen Jahren fast ausschließlich als Kurzfilme realisiert. Ähnlich vorherrschend ist die kurze Form im Dokumentarfilm, der nur in Ausnahmefällen - etwa bei biografischen Epen und Autorenfilmen - abendfüllende Länge erreicht. Im Dokumentarfilm sind momentan zwei gegenläufige Tendenzen zu beobachten. Einerseits passen sich die speziell für das Fernsehen produzierten Filme mehr und mehr den Erfordernissen des Fernsehformats an. Andererseits bildet sich innerhalb der Dokumentarfilmer aber auch eine aktive Opposition von Regisseuren heraus, die sich in der Nachfolge der großen sowjetischen und internationalen Dokumentarfilmtradition begreifen und ihre Autonomie bewahren wollen.

Grundsätzlich wurde der Kurzfilm in der Sowjetunion als Schul- und Diplomfilm definiert, der die Fähigkeit des Absolventen für künftige Langfilmprojekte bezeugen sollte.¹ Weniger häufig wurde er als Experimental- und Avantgardefilm wahrgenommen, mit dem neue Möglichkeiten der Filmsprache erprobt werden konnten. Und nur in sehr seltenen Fällen entschieden sich arrivierte Regisseure, einen bestimmten Stoff in der Kurzform zu realisieren.

Bereits in den 60er Jahren wurde im Filmstudio "Mosfilm" die Produktionsgruppe "Junost" (Jugend) gegründet. Die künstlerische Leitung der Nachwuchsproduktionen übernahmen meist bekannte Regisseure, die auch in der VGIK oder den Hohen Regiekursen lehrten. Mit dem Wechsel in die reale Filmproduktion unterlagen die ehemaligen Studenten einer strengeren Aufsicht durch die Redakteure und den Vorstand der verschiedenen Abteilungen von "Mosfilm" und weiteren an der Produktion beteiligten Studios. Dazu kam die Begutachtung der Filme durch das 1963 gegründete Staatliche Komitee für Kinematografie der UdSSR, das unter anderem Aufgaben der Zensur übernahm.

Über diese Institution gab es viele Anekdoten, etwa den Fall eines Autors, der den naiven Versuch unternahm, die Geschichte eines Verliebten zu erzählen, in der dieser einen in der Sonne funkelnden wertvollen Stein von einem hohen Felsen herunterholen sollte. Weil sich der Stein als simples Schiefergestein entpuppt, wurde der Film schließlich verboten, denn man sah in dieser Geschichte einen versteckten Aufruf zum Angriff auf die kommunistischen Ideale ... Ernster war der Fall des Dokumentarfilmers Alexander Sokurov, der sich grundsätzlich weigerte, zugunsten eines Kompromisses mit Goskino² irgendetwas an seinen Filmen zu verändern.³ Ähnliche Schwierigkeiten hatten auch viele andere talentierte junge Regisseure.

Dennoch sollte man auch erwähnen, dass die oft sehr erfahrenen und professionellen Redakteure in diesen Instanzen nicht nur die künstlerische Intention mit den jeweiligen politischen Vorgaben abglichen, sondern gelegentlich auch Wege zur Realisierung "strittiger" Passagen eröffneten, ohne dass deshalb künstlerische Zugeständnisse gemacht werden mussten. Eventuell führten diese dramaturgischen Beratungen sogar zur künstlerischen Verbesserung der Arbeiten. Die Abschaffung der Redakteurskonferenzen, die während der demokratischen 'Euphorie' der 90er Jahre offen als Zensurinstanz kritisiert wurden, hat alles in allem der russischen Kinematografie nicht den besten Dienst erwiesen.

If we compare short film to the smaller literary genres - for example, the short story - we can find both correspondences as well as significant discrepancies. Although not every story can be made into a screenplay, every film is based on a short scenario suitable for filming. Moreover, similar to the difference between a short story and a novel, the short format is not merely an abbreviated version of a feature film scenario, but rather an art form in its own right.

In the various film genres in the Soviet Union (and its succession states), the relevance of the short form varies: for example, until just a few years ago, animation was almost exclusively realized in the form of a short film. Similarly predominant is the short form of documentary film, which only in exceptional cases - such as biographical epics or auteur films - reaches feature length. At present, two anti-television trends can be observed in documentary film. On the one hand, made-for-television films are increasingly adapted to the special requirements of the television medium. Within the ranks of documentary filmmakers, on the other hand, an active opposition is forming, made up of directors who see themselves as the successors to the great Soviet and international documentary film tradition and wish to preserve their artistic autonomy.

In the Soviet Union short film was defined in principle as a typical film school/graduation project, intended to demonstrate the ability of the graduate to take on future feature film projects.¹ Less frequently, it was perceived as an experimental and avant-garde form, with which new possibilities for cinematic language could be tried out. And, in very rare cases, established directors simply decided to realize certain material in short format.

Already in the 1960s, the production group 'Junost' (youth) was founded in the 'Mosfilm' film studio. Taking charge of the artistic direction of the young filmmakers' productions were usually well-known directors who also taught in the VGIK or led advanced courses in directing. When they switched to real film production, the former students were under stricter supervision by the directors and by the board of the various departments of 'Mosfilm', as well as by the other studios involved in the production. The films were also subject to examination by the USSR State Committee for Cinematography, founded in 1963, whose duties included censorship.

Many anecdotes circulated about this institution; for instance, one about an author who undertook the naïve attempt to tell the story of a man who is in love and tries to obtain a sparkling precious stone that is perched up on a high rock. Because the stone is revealed in the end to be simple slate, the film was banned, as the committee saw in this story a hidden call to subvert communist ideals ... More serious was the case of documentary filmmaker Alexander Sokurov, who categorically refused to change anything in his films as a compromise with Goskino^{2/3}. Similar difficulties were faced by many other talented young directors.

Nevertheless, one should not neglect to mention that some very experienced and professional editors working for these authorities not only weighed artistic intention against the respective political agenda, but occasionally also opened up ways for filmmakers to realize 'controversial' passages without having to make artistic concessions. In some cases, these dramaturgical recommendations even helped to improve the work artistically. The abolition of the editorial conferences, which, during the period of democratic 'euphoria' in the 1990s, were openly criticized as censorship authorities, has not necessarily done a great service to Russian cinematography.

Etwas später als "Junost" entstand im Jahre 1978, ebenfalls bei "Mosfilm", die Abteilung "Debut" (Debüt), in der bis heute junge Regisseure ihre Fähigkeit, einen Langfilm zu drehen, unter Beweis stellen können.⁴

Um nach der Hochschule als Regisseur arbeiten zu können, gab es vor allem im Spielfilmbereich zwei Wege: entweder die Mitarbeit am Set erfahrener Regisseure (die ältere Praxis) oder die Produktion eines Kurzfilms, der dem Regisseur durch Festivalteilnahmen und Auszeichnungen zu Anerkennung verhalf und so den weiteren Weg in die Professionalität ebnete.

Nicht selten debütierten später erfolgreiche Spielfilmregisseure auch mit dokumentarischen Kurzfilmen: Andrej Eshpai *Repetitsija* (Die Probe, 1975), Alexander Sokurov *Marija* (1978), Vadim Gerns *O russkich trojkach* (Über das russische Dreigespann, 1985), Alexej Balabanov *Nastja i Jegor* (Nastja und Jegor, 1989) und andere. Prinzipiell eröffneten Hochschulfilme Möglichkeiten des eigenständigen kreativen Ausdrucks und ästhetischer Experimente, da sie vom kommerziellen Erfolg nicht abhängig waren.⁵

Um Kurzfilme auch im Kino zeigen zu können, wurden "Almanache" aus zwei bis drei Beiträgen verschiedener Regisseure erstellt. (Ein bekanntes Beispiel hierfür sind die Filmtagebücher, die während des Großen Vaterländischen Krieges⁶ erstellt wurden und die in erster Linie aus Kurzspielfilmen bestanden).⁷

Heute lassen sich beim Kurzformat zwei Tendenzen feststellen. Einerseits die Rückkehr zu den Traditionen des sowjetischen Erzählkinos, eine Hinwendung zu einfachen, beinahe naiv zu nennenden Geschichten über Kinder, die Einsamkeit alter Menschen oder anekdotische Alltäglichkeiten, die handwerklich professionell umgesetzt werden und damit ihre Macher für die Produktion von Fernsehserien empfehlen. Andererseits die Versuche, zu einem eigenständigen Autorenstil zu finden, die Tendenz zur Vereinigung des Psychologischen und Metaphorischen im Filmraum und die Offenheit für experimentelle Herangehensweisen und neue Materialien.

Das Anwachsen des russischen Filmmarktes in den letzten Jahren brachte auch einen Bedarf an neuen russischen Regisseuren mit sich. Dieser 'Boom' wirkt sich besonders angesichts der langen Jahre des Stillstands und der mangelhaften Erfahrungen im Bereich der Produktion wohltuend aus und erleichtert den Newcomern den Übergang vom Debüt zum Langfilm.

So zeigen die Kurzfilme des Jahres 2004 ein weites Spektrum künstlerischer Interessen der 'Regie-Anfänger'. *Ključevoe dejstvie* (Schlüssel-Handlung) von Pavel Ruminov erweckte die Aufmerksamkeit der Filmszene nicht nur aufgrund des künstlerisch anspruchsvollen Drehbuchs, sondern auch wegen seiner ungewöhnlichen Form der wieder belebten Exzentrik und der gelungenen Bildgestaltung und Montage. In *Stolichnyj skorjij* (Express in die Hauptstadt) von Artem Antonov erwarten sich Provinz-Mädchen von den vorbeifahrenden Zügen Wunder - hier fällt neben der Geschichte selbst auch die schauspielerische Leistung der jungen Darstellerinnen ins Auge. In zwei sehr unterschiedlichen Dokumentarfilmen, *Mirnaja zhizn* (Friedliches Leben) und *Transformator*, erzählen die Regisseure Antoine Cattin und Pavel Kostomarov vom dramatischen Schicksal der Tschetschenen in einem russischen Dorf. Sie eröffnen mit dem genauen Blick auf die alltägliche Lebenswelt die Sicht auf grundlegende Züge des 'russischen Nationalcharakters'. Alena Polunina erzählt schließlich in ihrem Dokumentarfilm *Da, smert* (Ja, den Tod) über die Gemeinschaft von 'Limonovcy'.⁸ In engem Kontakt mit ihren Protagonisten führt sie eine Art sozial-psychologische Untersuchung durch, die ein besseres Verständnis dieser Protestbewegung ermöglicht. In den Filmen *Ljubov* (Liebe) von Alexander Lomakin und *Svidanije* (Das Wiedersehen) von Julia Kolesnik greifen die Autoren zu einer kammerstückartigen Form, um das Interesse an den inneren Konflikten und Gefühlen ihrer Helden in den Vordergrund zu heben. Marija Melnikova versucht sich in ihrem Film *Noch dlinnoj pshennitzy* (Die Nacht des langen Weizens) an neuen Möglichkeiten des Genre-

Somewhat later than 'Junost', in 1978, the department 'Debut' (Debut) was founded, likewise at 'Mosfilm', in which young directors can still today demonstrate their ability to shoot a feature film.⁴

In order to work as a director following university, there were two possible routes for film students to choose from, particularly in the feature film field: either working on the set of an accomplished director (the older practice) or by making a short film that brings its director recognition through festival participation and awards, paving the way to professional filmmaking.

Not infrequently, feature film directors who later became successful got their start making documentary short films: Andrej Eshpai *Repetitsija* (The Rehearsal, 1975), Alexander Sokurov *Mariya* (1978), Vadim Gerns *O russkich trojkach* (On the Russian Troika, 1985), Alexei Balabanov *Nastja i Jegor* (Nastja and Jegor, 1989) and others. In principle, film school projects opened up opportunities for independent creative expression and aesthetic experiments, since they were not dependent on commercial success.⁵

In order to show short films at the cinema, 'almanacs' of two to three films by different directors were compiled (a well-known example are the film diaries put together during the Great War of the Fatherland,⁶ which were usually short films).⁷

Today, two trends can be found in the short format. One is the return to the traditions of the Soviet narrative cinema, a turn toward simple, one might almost say naïve, stories about children, the loneliness of old people, or everyday anecdotes - finely crafted, professional productions that serve as their director's calling card on the way to producing television series. The other trend comprises attempts to find an independent authoring style, the tendency to unite the psychological and metaphoric in film, and an openness toward experimental approaches and new materials.

The growth of the Russian film market during the past few years also brought with it a demand for new Russian directors. This 'boom' comes as a welcome relief, especially after long years of stagnation and lack of experience in the area of production, and facilitates newcomers' transition from debut to feature film.

Thus, the short films of 2004 manifest a broad spectrum of artistic interests on the part of 'beginning directors'. *Ključevoe dejstvie* (Key Plot) by Pavel Ruminov captured the attention of the film scene not only because of its artistically demanding screenplay, but also due to its unusual revival of eccentric form and its successful imagery and montage. In *Stolichnyj skorjij* (The Capital Express) by Artem Antonov, provincial girls waiting on the tracks expect a miracle to happen when the train goes by - here, not only the story is remarkable, but also the performances of the young actresses. In two very different documentary films, *Mirnaya zhizn* (Peaceful Life) and *Transformator*, directors Antoine Cattin and Pavel Kostomarov relate the dramatic fate of Chechnyans living in a Russian village. With their unblinking view of everyday life, they open up insights into fundamental traits of the 'Russian character'. Finally, Alena Polunina, in her documentary *Da, smert* (Yes, Death), tells of the community of 'Limonovcy'.⁸ In close contact with her protagonists, she conducts a kind of social-psychological study, designed to help us better understand the protest movement. In the films *Ljubov* (Love) by Alexander Lomakin and *Svidaniye* (The Meeting) by Julia Kolesnik, the authors draw on the form of an intimate play in order to focus interest on the inner conflicts and emotions of their characters. In her film *Noch dlinnoj pshennitzy* (Night of the Long Wheat), Mariya Melnikova tries out the new possibilities of genre cinema and experiments with various forms of aesthetic expression for fear. The diversity of these trends in current Russian short film shows the considerable potential of up-and-coming filmmakers.

Kinos und experimentiert mit verschiedenen ästhetischen Ausdrucksformen der Angst. Die Vielfältigkeit dieser Tendenzen im aktuellen russischen Kurzfilm zeigt das Potential des Filmnachwuchses.

Die Auswahl von Debüt-Filmen auf internationalen Festivals erscheint mitunter rätselhaft. Doch sie ermöglicht uns auch, die russischen Filme mit anderen Augen zu sehen. Der Blick aus dem Ausland gibt nicht nur Aufschluss darüber, was heute von den Regisseuren erwartet wird, sondern zeigt hoffentlich auch auf, wohin sich das russische Kino in Zukunft entwickeln kann. Dieser Ausblick ist unverzichtbar, sowohl für die Entwicklung des russischen Kinos, als auch für seine Stellung im internationalen Filmgeschehen.

Übersetzung aus dem Russischen von Nele Saß

1 Beispielhaft für die großen Erfolge des russischen Kurzfilms im Verlauf seiner Geschichte seien die ersten eigenständigen Arbeiten der Regisseure Elem Klimov *Zhenich* (*Der Bräutigam*, 1960), Andrej Tarkovskij *Katok i skripka* (*Die Dampfwalze und die Geige*, 1960), Andrej Konchalovskij gemeinsam mit Evgenij Ostashenko *Malchik i golub* (*Der Junge und die Taube*, 1962), Sergej Solovevs Kino-Novellen *Ot nechevo delat* (*Aus Langeweile*) und *Predlozhenie* (*Der Antrag*), die 1970 auf der Chekhov-Kollektion *Semejnoe shchaste* (*Familienglück*) erschienen, sowie Sergej Ovcharov *Neskladucha* (*Der Unglücksrabe*, 1979) erwähnt.

2 Staatliche Film-Verwaltung, unter deren Dach alle weiteren Verbände, Produktionsgemeinschaften und Institutionen standen. Mit dem Ende von Goskino brach die vollständig staatlich finanzierte Filmindustrie zusammen, bis sich neue Wege der Finanzierung fanden. (Anm. d. Übers.)

3 Alexander Sokurov musste 1979 die VGIK verlassen, da seine Arbeiten als 'formalistisch' und 'anti-sowjetisch' eingestuft wurden. Seine Konflikte mit Goskino setzten sich fort, so dass seine Filme erstmals in den 80er Jahren, der beginnenden Perestroika, öffentlich gezeigt werden konnten.

4 Im Sonderprogramm sind zwei "Debut"-Filme vertreten: *Ispytatel* in dem Programm *Materialism*, *Materialism* sowie *Vernanda* im Programm *Fear From Rear*. (Anm. d. Kurators)

5 Der Erfinder des "Parallelen Kinos" Igor Alejnikov drehte auf diese Weise seinen Film *1981* (1981), Igor Alimpiev *Neproschennyj* (*Der Unentschuldigte*, 1986), Evgenij Jufit als Vertreter des Nekrorealismus *Sanitary-Oborotny* (*Sanitäter-Werwölfe*, 1984).

6 Die offizielle sowjetische Bezeichnung für den 2. Weltkrieg (Anm. d. Übers.)

7 Im klassischen sowjetischen Kurzfilm dominierte eine Länge um 20 bis 30 Minuten. (Anm. d. Kurators)

8 Anhänger der National-Bolschewistischen Partei Russlands, die der Schriftsteller Eduard Limonov Mitte der 90er Jahre gegründet hatte. (Anm. d. Ü.)

Irina Shilova

Geboren 1937; studierte Filmwissenschaft an der VGIK. Sie ist Mitglied des Redaktionskollegiums der Filmzeitschrift *Kinovedtscheskie sapiski*, Vorsitzende der Abteilung für russischen Film des wissenschaftlichen Forschungsinstituts für Filmkunst, Mitglied der Expertenkommission der staatlichen Filmförderung. Sie schreibt für verschiedene Fachzeitschriften wie *Voprosy kinoiskusstwa* (Fragen der Filmkunst), *Iskusstvo kino* (Filmkunst) und veröffentlichte den Sammelband *...I moje kino* (...Und mein Kino). Zurzeit ist sie Professorin an der VGIK; sie lebt und arbeitet in Moskau.

pelican-film@gorkyfilm.ru

The selection of debut films at international festivals sometimes seems puzzling. Yet they also enable us to see Russian films in a new way. The view from abroad not only provides insights into what is expected of directors today, but hopefully also shows in what direction Russian cinema could develop in future. This perspective is indispensable, both for the development of Russian film and for its standing on the international film scene.

1 Exemplary of the great achievements of Russian short film in the course of its history are the first independent works by directors Elem Klimov *Zhenich* (*The Bridegroom*, 1960), Andrei Tarkovskiy *Katok i skripka* (*The Steamroller and the Violin*, 1960), Andrei Konchalovskiy with Evgeniy Ostashenko *Malchik i golub* (*The Boy and the Dove*, 1962), Sergei Solovev's cinematic novellas *Ot nechevo delat* (*Out of Boredom*) and *Predlozhenie* (*The Application*), which were released in 1970 as part of the Chekhov collection *Semejnoe shchaste* (*Family Happiness*), as well as Sergei Ovcharov *Neskladucha* (*The Jinx*, 1979).

2 State Film Administration, under whose aegis stood all other associations, production collectives and institutions. With the end of Goskino, the fully state-funded film industry collapsed, until new financing methods could be found. (translator's note)

3 Alexander Sokurov had to leave the VGIK in 1979, as his works were classified as 'formalist' and 'anti-Soviet'. His conflicts with Goskino continued, so that his films could first be shown publicly in the 1980s with the dawn of perestroika.

4 Two 'debut' films will be screened in the Special Programme: *Ispytatel* in the programme *Materialism*, *Materialism* and *Vernanda* in the programme *Fear from Rear*. (curator's note)

5 The founder of the 'Parallel Cinema', Igor Aleynikov, was in this way able to shoot his film *1981* (1981), Igor Alimpiev *Neproschennyj* (*The Unforgiven*, 1986), Evgeniy Yufit, as representative of necro-realism, *Sanitary-Oborotny* (*Werewolf Orderlies*, 1984).

6 Official Soviet name for the Second World War (translator's note)

7 In classic Soviet short film, the predominant length was 20 to 30 minutes. (curator's note)

8 Members of the National-Bolshevik Party of Russia, founded by writer Eduard Limonov in the mid-1990s (translator's note).

Born in 1937; film studies at VGIK. Member of the editorial board of the film magazine *Kinovedtscheskie sapiski*; chair of the department for Russian film of the scientific research institute for film art; member of the expert committee of the national film subsidy institution. She writes for various magazines e. g. *Voprosy kinoiskusstwa* (Questions of Film Art), *Iskusstvo kino* (Film Art) and published the anthology *...I moje kino* (...And My Cinema). She is a professor at VGIK; lives and works in Moscow.

pelican-film@gorkyfilm.ru

All the Universe or Nothing

von Anja Casser

“Little animals. If we're no more than animals we must snatch each little scrap of happiness and live and suffer and pass - mattering no more than all the other animals do or have done. It is this - or that: all the universe or nothing. Which shall it be? Which shall it be?” (Oswald Cable in *Things to Come*)

Am Ende des britischen Science-fiction-Films *Things to Come* von 1936 gelingt es dem Wissenschaftler Oswald Cable in der Zukunftsstadt “Everytown” im Jahre 2036 eine Rakete zum Mond zu schießen. Der Film endet mit Cables Verteidigung des Fortschritts als notwendige Herausforderung für den zeitgenössischen Menschen, für ihn steht die rastlose Eroberung ferner Planeten außer Zweifel: “But for man, no rest and no ending”.

Vor dem Hintergrund des drohenden zweiten Weltkriegs löst der Film den realpolitischen Konflikt mit der Aussicht auf ein neues “Land”, das eine technologisch-paradiesische Zukunft verspricht. Mit dieser Argumentation definiert *Things to come* einen Eroberungsmythos, der sich bis heute mit der Geschichte der Raumfahrt eng verknüpft und sich in den Weltraumfilmen und -abbildungen als bevorzugtes Thema etabliert.¹ Selbst George W. Bush nutzte im letzten Jahr die Vision einer Mars-Mission, um die Weltraumfahrt als alten Traum von der Einnahme außerterrestrischer Welten zu stabilisieren und von einem existenten Krieg im Irak abzulenken.

Seit den Anfängen der Raumfahrtforschung galt es, ein massenwirksames Bild von der Besetzung fremder Planeten zu schaffen, das sich im gesellschaftlichen Verständnis fest verankern sollte. Lange bevor die Mondlandung tatsächlich realisiert wurde, leisteten die visionären Bilder in Zeitschriften, Magazinen, Science-Fiction-Publikationen und -Filmen einen richtungsweisenden Vorschub und trugen die Weltraumfahrt als “Ära der vorgefertigten Empfindungen”² in die Vorstellungswelt der Öffentlichkeit. Um eine Identifikation zwischen Betrachter und Weltraum als Erfahrungsgegenstand zu ermöglichen, wird die Inszenierung der Wahrnehmung, respektive des Blicks im Bild, häufig als Stilmittel eingesetzt. Das Sehen simuliert ein Verhältnis mit der Wirklichkeit und wird zum fiktiven Ersatz für das reale Ereignis. Dabei kann der Fokus je nach Zielobjekt, Erkenntnisstufe und technischer Entwicklung seine Richtung ändern und bestimmende Aussagen ins Zentrum des Sichtfelds rücken.

Der Blick ins Universum

Bevor neues Terrain erobert wird, ist der menschliche Blick in die weite Ebene eine erste Annäherung an das Objekt. In *Things to come* endet die letzte Szene mit Cables konzentrierter Betrachtung des unendlichen Kosmos und bleibt auf die Anschauung einer Erhabenheit des Fremden konzentriert. Noch ist die Weite des Universums unbestimmt und stellt alle menschlichen Wahrnehmungs- und Vorstellungsgrenzen auf die Probe. Die Argumentation für eine zukünftige Exploration des Weltraums läuft über die Verantwortung des Wissenschaftlers, der Betrachter folgt seinem Blick in den mit Sternen beleuchteten Himmel. Doch noch bleibt die subjektive Erkenntnis auf die “naive Vorstufe des philosophischen Über-die-Welt-Hinausdenkens”³ beschränkt. Bevor sich ein neues Bewusstsein ausbilden kann, muss der Erfahrungsbereich eingegrenzt werden.

“Little animals. If we're no more than animals we must snatch each little scrap of happiness and live and suffer and pass - mattering no more than all the other animals do or have done. It is this - or that: all the universe or nothing. Which shall it be? Which shall it be?” (Oswald Cable in *Things to Come*)

At the end of the 1936 British science-fiction film *Things to Come*, scientist Oswald Cable succeeds in shooting a rocket to the moon from the future city ‘Everytown’ in the year 2036. The film ends with Cable’s defence of progress as a necessary challenge for contemporary humankind. He never for a moment questions our restless drive to conquer far-off planets: ‘But for man, no rest and no ending’.

Against the backdrop of the impending Second World War, the film solves the conflicts in realpolitik with the prospect of a new ‘land’ promising an idyllic technological future. With this argumentation, *Things to Come* defines a myth of conquest that is closely associated with the history of space travel to this very day, and which has established itself as a favourite theme in films and images of outer space.¹ Even George W. Bush used the vision of a Mars mission last year to reaffirm space travel as carrying on the old dream of taking over extra-terrestrial worlds and to distract attention from the real war unfolding in Iraq.

Ever since the early days of aerospace research, there have been efforts to impress the masses with the image of capturing alien planets and to anchor this vision firmly in our social understanding. Long before the moon landing actually took place, the visionary images in newspapers, magazines, science-fiction stories and films ushered in the idea of space travel as an ‘era of prefabricated sensations’² in the imaginations of the public. In order to make it possible for viewers to identify with outer space as part of their experiential world, the dramatization of individual perception, in particular the gaze as shown within an image, is frequently used as a stylistic device. Seeing simulates a relationship with reality and becomes a fictional substitute for the real event. The focus can change direction depending on the object viewed, the current level of knowledge or the latest technical developments, moving the most telling statements into the centre of the field of vision.



Oswald Cable in *Things to Come*, 1936, 89', Regie: William Cameron Menzies, nach einem Drehbuch von H. G. Wells Oswald Cable in *Things to Come*, 1936, 89', directed by William Cameron Menzies, based on a screenplay by H. G. Wells



Frau im Mond, 1928/29, 155', Regie: Fritz Lang, nach einem Drehbuch von Thea von Harbou *The Woman in the Moon*, 1928/1929, 155', directed by Fritz Lang, based on a screenplay by Thea von Harbou

Otto Willi Gail, *Hans Hardts Mondfahrt*, Cover, 1928 Otto Willi Gail, *By Rocket to the Moon. The Story of Hans Hardt's Miraculous Flight*, cover, 1928

Aufrüstung im All, Cover, *Der Spiegel*, Nr. 14, 35. Jahrgang, 1981 *Arming for Battle in Space*, cover, *Der Spiegel*, No. 14, Volume 35, 1981

Die Metaexistenz des Universums ist in *Things to Come* die koloniale Herausforderung für den modernen Menschen. Eine Möglichkeit, die Erfahrung zu konkretisieren und eine direkte Konfrontation mit den fremden Planeten zu inszenieren, war die fiktive Vorwegnahme eines Raumfahrtflugs. In den 20er Jahren mehren sich Bilder von Raketen, die in den Weltraum fliegen. In Fritz Langs Film *Frau im Mond* (1928) führt die Mondexpedition sogar bis zur Landung auf dem Planeten, wo die Besatzungsmitglieder in Bergsteigerkluft - als bezwängen sie einen neuen Gipfel - mit dem Fernglas in die Mondlandschaft blicken. Eine ähnlich harmlose Beobachtungssituation zeigt das Cover des Zukunftsromans *Hans Hardts Mondfahrt*, der im gleichen Jahr wie Langs Film entstanden ist. Auch hier wird der Forscherblick auf den Mond durch Brille und Fernglas geschärft und die menschliche Wahrnehmung durch die technischen Instrumente objektiviert. Die Crew ist noch nicht am Zielort angelangt, aber das Raumschiff gewährleistet einen begrenzten Ort für die Beobachtung des "Außen". Das Raumschiffenster entpuppt sich dabei als geeignetes Stilmittel, um den Erfahrungsbereich einzugrenzen und den Blick zu zentralisieren: Das Universum wird "heranzoomt", und das Fenster ist der "moderne Monitor" in den Kosmos. In sicherem Abstand wird dem Betrachter die fremde Welt wie auf einem Fernsehbildschirm präsentiert.⁴ So harmlos naiv sich die Aussicht in der frühen Abbildung gestaltet, so bedrohend ist die Vision eines *Spiegel*-Covers von 1981, das das Raumschiffenster als Rahmenmotiv nutzt, um den Betrachter in das Innere eines hochtechnologisch ausgerüsteten Raumschiffes zu integrieren. Vor dem politischen Hintergrund des Abschusses eines neuen, wiederverwendbaren Space Shuttles der USA, eröffnet die Abbildung den Blick auf das Schlachtfeld der Zukunft: Die Nationen haben im Weltall aufgerüstet, um sich einen tobenden Krieg im Universum zu liefern. Durch den Einbezug des amerikanischen Piloten wird die gesellschaftliche Angst vor einer Militarisierung des Alls als individueller Albtraum inszeniert.

Was sich in den Abbildungen als stilistisches Rahmenmotiv eignete, nutzte die Raumfahrtforschung als wichtiges Instrument, um den Astronauten die Mondlandung dreidimensional zu simulieren. Dabei konnte der Blick aus dem Raumschiffenster so perfekt imaginiert werden, dass die Fiktion von der Wirklichkeit kaum noch zu unterscheiden war. In Stanislaw Lems Kurzgeschichte *Test* (dt. 1978) verinnerlicht der Pilot Prix während seines Versuchsfluges das konfliktreiche Landungsmanöver auf dem Mond so intensiv, dass ihm der Abbruch schließlich als verblüffende Unwirklichkeit erscheint:

The View out into the Universe

Before new territory is conquered, the human gaze out over the broad plains serves as an initial step to approaching the object. Consequently, the last scene in *Things to Come* ends with Cable's concentrated examination of the endless cosmos, remaining focussed on the observation of a sublime view of the alien world. The expanse of the universe is still unknown, and the challenge puts all of humankind's perceptual and imaginative capabilities to the test. It is up to the scientist to present cogent arguments for the future exploration of outer space, the viewer follows the path of his gaze out into the starry sky. Yet, subjective knowledge is still limited to the 'naive early stage of a philosophical contemplation that goes beyond our own world'.³ Before a new consciousness can come about, man's area of experience must be delimited.

In *Things to Come*, the metaexistence of the universe constitutes a colonial challenge for modern man. One option for making the experience more concrete and dramatizing a direct confrontation with the other planets was the fictional anticipation of space flight. In the 1920s, images of rockets flying through space begin to proliferate. In Fritz Lang's Film *Woman in the Moon* (1928), the expedition even culminates in an actual landing on the moon, where the crew, dressed in mountain-climbing gear as if about to conquer a new summit, peer out over the moon landscape through their telescope. A similarly harmless observation situation is shown on the cover of the futuristic novel *By Rocket to the Moon. The Story of Hans Hardt's Miraculous Flight*, written in the same year that Lang made his film. Here as well, the exploratory gaze out over the moon is given sharper contours by means of spectacles and telescope, with human perception thus objectified through the use of technical instruments. Before the crew has even reached its destination, the spaceship provides a restricted perch from which to observe what is 'out there'. The spaceship's window proves to be a fitting stylistic device for confining the field of experience and centering the gaze. The universe is 'zoomed in' through the window, which becomes the 'modern monitor' framing the view in the cosmos. The alien world is presented to the viewer at a safe distance, just like on the television screen.⁴ Contrasting with the harmless, naïve view in these early images is the menacing vision displayed on the cover of *Spiegel* magazine in 1981, which again uses the spaceship window as framing motif in order to integrate the viewer into a spaceship interior replete with high-tech armaments. Against the political backdrop of the launch of a new, re-usable space shuttle in the USA, the illustration opens up a vista onto the battleground of the future: the earth's nations have armed themselves for carrying out a raging war in outer space. The inclusion of the American pilot presents society's fear of the militarization of space as an individual nightmare.

Die virtuelle Realität der Simulation bietet ein "wunschgemäßes Universum mit phantastischer Ästhetik und überschaubaren Gesetzen."⁵

Die Erde im Visier

Im abgegrenzten Blickfeld des Raumschiffensters blieb die fiktive Vorwegnahme der Weltraum-Erfahrung ein rein imaginiertes und kalkulierbares Erlebnis, das mit der Realität nur wenig zu tun hat. Die spektakulären Bilder hell erleuchteter Planeten und weiter, weihevoller Gesteinslandschaften hatten die kollektiven Erwartungen entsprechend vorgeprägt, aber die Wirklichkeit sah dagegen recht trostlos aus. Erste Fotografien vom Mond, die in die Wohnzimmer der Öffentlichkeit gelangten, zeigten eine raue, kalte und unbewohnbare Umgebung. Für die Astronauten wurden das Raumschiff und die Bedingungen im Weltraum nicht zu einem gemütlichen Abenteuer, sondern zu einer belastenden Probe für die physische und psychische Stabilität.

Allerdings gab es ein Motiv, das sich in umgekehrter Blickrichtung als umso faszinierender darbot: Der Blick auf die Erde war der gewinnende Rückbezug des Menschen auf seinen Ursprung und die machtvolle Geste einer Überschaubarkeit der eigenen Existenz.

Die ersten Fotografien der Erde entstanden aus der größtmöglichen Entfernung des Mondes und zeigen den Planeten als leuchtend blaue Kugel in der Weite des schwarzen Universums. Der distanzierte Blick zur Erde entspricht dem sehnsuchtsvollen Bedürfnis, das vorher der Unendlichkeit des Weltraums entgegengebracht wurde. Der Heimatplanet ist in umgekehrter Richtung wieder zum Objekt menschlicher Hoffnungen, Wünsche und Interessen geworden. Die Abbildung zeigt den Blick über die Mondfläche zum Erdplane-



Zeitungsausschnitt, Quelle unbekannt Newspaper clipping, source unknown

© Deutsches Museum München, CD_56106



Raumfahrtfunktionär Dr. Floyd in 2001: *Odyssee im Weltraum*, 1968, 143', Regie: Stanley Kubrick
Aerospace official Dr. Floyd in 2001: *A Space Odyssey*, 1968, 143', directed by Stanley Kubrick

ten und verdeutlicht die bewusste Überzeichnung des erhabenen Moments. Das erkennende Subjekt ist hinter die Kamera getreten und der Betrachterstandpunkt fällt mit dem Ort der Fotoaufnahme zusammen.

In vielen Zukunftsvisionen einer Kolonialisierung des Weltraums taucht die Erde als Folie des Geschehens auf, wie beispielsweise beim Nahkampf-szenario des Spiegel-Covers oder im Hintergrund der Raumstation in Stanley Kubricks 2001: *Odyssee im Weltraum*. Allerdings hat sich die romantische Distanz bereits in eine rationale Nähe verwandelt: Wie vorher der Mond, erscheint nun der blaue Planet im Fenster zum Universum.

What used to work in the illustrations as a stylistic framing device was used in aerospace research as an important tool for simulating the moon landing for astronauts in three dimensions. The remarkable thing is that the view from the spaceship window has been imagined so perfectly, that fiction can hardly be distinguished from reality. In Stanislaw Lem's short story *Test* (German edition, 1978), pilot Prix internalizes the difficult moon-landing manoeuvre so intensively during his test flight, that the abrupt end of the simulated exercise strikes him as bewilderingly unreal. The virtual reality of the simulation offers a 'universe just as one desires it, with fantastic aesthetics and comprehensible laws'.⁵

The Earth in Our Sights

In the limited field of vision offered by the spaceship window, the fictional anticipation of the experience of outer space remained a purely imagined and calculated exercise, which had little to do with reality. The spectacular images of brightly lit planets and broad, solemn, rocky landscapes had imprinted themselves on collective expectations, and the reality that followed looked quite bleak. The first photographs of the moon's surface that made their way into people's living rooms showed a raw, cold and uninhabitable environment. For the astronauts, the spaceship and the conditions in space were not a cosy adventure, but rather a stressful test of their physical and psychic stability.

However, there was one motif that looked even more fascinating from the other side: the view of the earth as seen from outer space was the awarding reconfirmation for humankind of its origins, and a powerful gesture evoking the clear outlines of our own existence.

Kein Film hat die Vorstellungen einer zukünftigen Raumfahrt am Vorabend der ersten Mondlandung so perfekt inszeniert wie Kubricks *2001: Odyssee im Weltraum*. Die Menschen haben das Weltall und die Planeten bereits umfassend besiedelt, Raumschiffe und -stationen schweben einsam auf der Umlaufbahn des heimatlichen Planeten. Auf seiner Reise zum Mond spricht der Raumfahrtfunktionär Dr. Floyd im "Erdpanoramaraum" mit seiner Tochter, während sich im Fenster die Erdscheibe dreht. Das Zitat der Erde ist die beruhigende Versicherung der menschlichen Existenz in der einsamen Weite des unwirtlichen Weltraums.

Was Kubrick hier als doppelten Blick durch Fenster und Monitor für einen Kontakt zum Heimatplaneten vorwegnimmt, hatte in der Raumfahrttechnik die humanistische Perspektive längst verlassen. Die Technik als Instrument zur Optimierung des menschlichen Sichtbereiches generierte einen weiteren Schritt im Wahrnehmungsprozess, vom Fokus des Fensters über die Dokumentation der Fotografie zum scannenden Blick der Satellitenkameras, der sich einer subjektiven Komponente endgültig entledigte. Bereits in den 50er Jahren wurden Beobachtungssatelliten zum wichtigen Instrument der Feindüberwachung des Kalten Krieges. Neben den militärischen Interessen zeigten die Aufnahmen aus dem Orbit allerdings auch, wie fragil und verletzlich die Erde im Weltraum erschien. Der erste euphorische Anblick des Planeten verwandelte sich schnell in das Bedürfnis einer lückenlosen Kontrolle zivilisatorischer, klimatischer und geologischer Prozesse. Der menschliche Blick aus dem Weltraum hatte sich auf technischer Ebene potenziert: Das Auge der Kamera ermöglichte eine totalitäre Erfassung der Erdoberfläche, für die der Mensch nur noch als Beobachteter oder als Rezeptor fungierte.

Die Darstellung eines gläsernen Satellitenmodells eröffnet die Einsicht in eine komplexe, technische Apparatur; einzig die Hand, welche den Erdsatelliten wie eine Trophäe präsentiert, macht deutlich, wer als Schöpfer des Objektes brilliert.

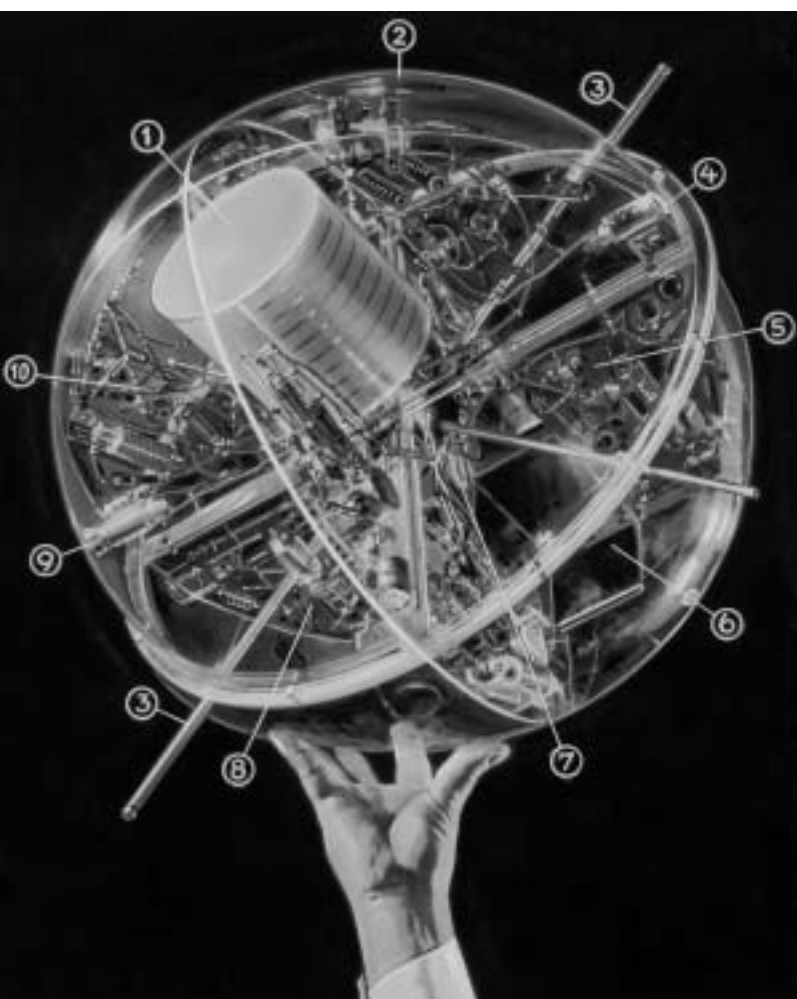
The first photographs of the earth were taken from as far away as possible, from the moon, and showed the planet as a glowing blue ball in the vast expanse of the black universe. This distanced view of the earth corresponds with the former longing for the infinity of outer space. Conversely, our home planet becomes once again the object of human hopes, wishes and interest. The illustration shows the vista looking out over the moon's surface toward the earth, evoking the deliberate exaggeration of the sublime moment. The observing subject has disappeared behind the camera and the observational viewpoint thus converges with the location from which the photo was taken.

In many futuristic visions, a colonization of space turns the earth into a background foil, such as in the dogfight scenario depicted on the *Spiegel* cover, or as seen in the window of the space station in Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey*. Here, however, the romantic distance has already been transformed into rational proximity: just as it was previously seen from the moon, the Blue Planet now appears in the window out onto the universe.

No film managed to dramatize the vision of future space travel on the eve of the first moon landing as perfectly as Kubrick's *2001: A Space Odyssey*. Humans have already extensively settled outer space and its planets, and spaceships and space stations float solitarily along their orbits around the home planet. On his trip to the moon, aerospace official Dr. Floyd speaks with his daughter in the 'Earth Panorama Room', while in the window behind him, the earth slowly rotates. This depiction of the earth is the calming reassurance of human existence in the lonely expanse of the inhospitable universe.

What Kubrick anticipates here as a double view through window and monitor for contact with the home planet, had already long abandoned its humanist perspective. Technology as instrument for optimizing the human field of vision generated a further step in the perceptual process, from the focus through the window, through the documentation provided by photography, to the scanning eye of a satellite camera, which finally dispenses entirely with a subjective component. As early as the 1950s, observation satellites had already become an important tool for enemy surveillance during the Cold War. In addition to the objects of military interest, however, the photos taken from orbit also showed just how fragile and vulnerable the earth looks in the context of space. The first euphoric human view of the planet quickly turned into a need for complete control of civilizational, climatic and geological processes. The human view back from space had been exponentially raised on the technological level: the eye of the camera enabled a totalitarian registration of the earth's surface, and humans' only remaining role is as the one observed or as the receptor.

The illustration of a glass satellite model opens up the view into a complex technical apparatus; only the hand holding up the earth satellite like a trophy indicates who the brilliant creator of the object really is.



Modell eines Erdsatelliten Model of an earth satellite

© Deutsches Museum München, CD_56107

Der visuell vorinszenierte Blick in das Universum führte zum desillusionierenden Erlebnis im Weltraum und einem euphorischen Blick zurück auf die Erde. Doch auch diese Ansicht wurde im Laufe ihres technisierten Prozesses jeglicher mit ihr verbundenen Imagination und Vorstellung enthoben: Die Satellitenoptik schafft eine neue Realität, die sich jenseits des menschlichen Wahrnehmungshorizonts konkretisiert.

Was bleibt, ist die Vision einer prozessualen Erschließung neuer Territorien, die durch die Visualisierungen der Medien fortwährend angetrieben wird. So berichtete die *Bild-Zeitung* vom 24. März 2005 über die erfolgreiche Jagd der NASA nach bislang unbekanntem Planeten unter dem Titel "Der erste Blick in die Unendlichkeit". Die Infrarotstrahlen eines modernen Weltraumteleskops erlauben erstmals, die Lichterscheinungen fremder Planetenkörper zu "sehen": Immer wieder konkretisiert sich der Blick in ferne Welten als rhetorisches Motiv, um spektakuläre Raumeroberungen in naher Zukunft fiktiv einzuleiten und sogleich die Notwendigkeit technischer Innovation für ihre Realisierbarkeit zu propagieren.

1 Zur kolonialistischen Perspektive im Science-Fiction-Film vgl. Menningen 1975, S. 7: "Die irdischen Besucher bewegen sich auf den fernen Planeten in einer bekannten Rolle: Sie kommen als Pioniere, Aufklärer, Missionare, Eroberer, Entwicklungshelfer."

2 Tom Wolfe, zit. in: Asendorf 1997, S. 324

3 Peter Sloterdijk, zit. in: Sachs 1994, S. 307

4 Im gleichen Jahr wurden in Berlin die ersten Fernsehübertragungen der Öffentlichkeit präsentiert.

5 Bernd Flessner, *Archäologie im Cyberspace*, in: Lem 1996, S. 9

Literaturverzeichnis

- Cristoph Asendorf, *Super Constellation, Flugzeug und Raumrevolution*, Springer-Verlag Wien 1997.
 Stanislaw Lem, *Die Entdeckung der Virtualität*, Frankfurt/M. 1996 (dt. Erstausgabe 1978)
 Jürgen Menningen, *Filmbuch Science Fiction*, Köln 1975
 Wolfgang Sachs, *Satellitenblick, Die Ikone vom blauen Planeten und ihre Folgen für die Wissenschaft*, in: *Technik ohne Grenzen*, hg. v. Ingo Braun/Bernward Joerges, Frankfurt/M. 1994, S. 305-346

Anja Casser

Geboren 1973 in Münster. Kunsthistorikerin und freie Kuratorin. Zuletzt war sie Stipendiatin des Forschungsinstituts am Deutschen Museum, München. Anja Casser arbeitet zur öffentlichen Bildsprache und Bildpolitik technischer Visionen im 20. Jahrhundert. Sie lebt zurzeit in München und Berlin.
 anjacasser@web.de

The pre-visualised view out into the universe led to the disenchanting experience in outer space and a euphoric gaze back upon the planet earth. But in the course of the increasing technologization of the process, all the imagination and perceptions connected with this gaze were displaced as well: satellite optics created a new reality, one that becomes concrete beyond the human perceptual horizon.

What remains is our vision of a procedural conquering of new territories, a vision that continues to be driven forward by the images in the media. Thus, the *Bild* newspaper reported on 24 March 2005 on NASA's successful quest to discover unknown planets under the headline 'The First View into Infinity'. The infrared rays of a modern space telescope make it possible for the first time to 'see' the light emitted by distant planets: Time and again, the view into far-off worlds becomes concrete as a rhetorical motif used to fictionally initiate spectacular space conquests in the near future, and to instantly propagate the necessity of technical innovation for their realization.

1 On the colonialist perspective in science-fiction film, see Menningen 1975, p. 7: 'The earthly visitors to the remote planets take on a familiar role: they come as pioneers, educators, missionaries, conquerors or development workers'.

2 Tom Wolfe, quoted in Asendorf 1997, p. 324

3 Peter Sloterdijk, quoted in Sachs 1994, p. 307

4 In the same year that the book was published, the first television broadcast was presented to the public in Berlin.

5 Bernd Flessner, *Archäologie im Cyberspace*, in Lem 1996, p. 9

List of references

- Cristoph Asendorf, *Super Constellation, Flugzeug und Raumrevolution*, Springer-Verlag, Vienna, 1997
 Stanislaw Lem, *Die Entdeckung der Virtualität*, Frankfurt/M., 1996 (first published in German 1978)
 Jürgen Menningen, *Filmbuch Science Fiction*, Cologne, 1975
 Wolfgang Sachs, *Satellitenblick, Die Ikone vom blauen Planeten und ihre Folgen für die Wissenschaft*, *Technik ohne Grenzen*, ed. by Ingo Braun/Bernward Joerges, Frankfurt/M. 1994, pp. 305-346

Born 1973 in Münster. Art historian and free-lance curator. Recently scholarship holder of the research institute at Deutsches Museum, Munich; currently working on the public visual language and visual politics of 20th century technological visions. Anja Casser is presently living in Munich and Berlin.
 anjacasser@web.de

Materialism, Materialism

In einem sind sich Kapitalismus und Sozialismus immer einig gewesen: Reichtum ist die Grundvoraussetzung des Glücks. Der friedliche Wettlauf der Systeme, der in den 60ern als Alternative zum Krieg ausgerufen wurde, war im Grunde nichts anderes als ein sportlicher Wettkampf: Sieger sollte das System sein, dessen Menschen am Ende mehr besitzen. Diese seltsame Idee hat funktioniert, das Ergebnis ist bekannt. Nach Marx sollte der Überfluss irgendwann dafür sorgen, dass die Menschen frei werden zu tun, was immer sie tun möchten: der selbstbestimmte Mensch (der entsprechende Begriff der Westens wäre der aus der Psychologie stammende der Selbstverwirklichung). Dieser Zustand ist jedoch nie eingetreten. Die Sieger, die westlichen Demokratien, sind zwar reich wie nie zuvor, jedoch tun sie sich unendlich schwer damit, diesen Reichtum gerecht zu verteilen. Durch die Massenarbeitslosigkeit und die damit verbundene Armut von Millionen wird der Druck im Kessel gehalten, niemand soll sich allzu sicher fühlen.¹ Dies ist umso erstaunlicher, als dass der relativ neue Zweig der Glücksforschung davon ausgeht, dass Reichtum nur bis zu einem gewissen Grad glücklich mache und dieser schon längst erreicht sei.² Eine ähnliche Kritik äußert auch der Islam an unserer Weltordnung, sie sei rein materialistisch und die einzig anerkannten Werte seien die der Wertpapiere. Doch wie diese auch im Westen verbreitete Kritik in ein Anderes, in die Idee einer vernünftigeren Weltordnung jenseits der alten Ideologien zu überführen sei, darauf gibt es bisher keine Antwort, zumindest keine, die eine Mehrheit überzeugen könnte.

Ispytatel (Testpilot) beschreibt das im Westen weitgehend unbekannte Phänomen der reichen, stalinistischen Oberschicht. Mitten im Sozialismus hatte sich ein Lebensstil etabliert, der sich von denen bürgerlicher Herrschaftsschichten kaum unterschied. Das System funktionierte nicht über Geld, sondern über Privilegien: Riesige Wohnungen, Limousinen, feine Gesellschaften, Dienstpersonal, oft sogar das tägliche Essen wurden kostenlos zur Verfügung gestellt.

Die in den 60ern beginnende Entwicklung zu einem allgemeinen Wohlstand beschreibt der Film *Angela - Die neue Sicherheit* am Beispiel einer jungen Verkäuferin. Der Film betont ihre Alltäglichkeit, nichts fällt wirklich aus dem Rahmen, aber in ihrem expliziten und aktiven Kulturinteresse ist sie auch keineswegs stumpf. "Angela: jung, hübsch, intelligent" wiederholt der Kommentator ein ums andere Mal, als könne er diese neue Generation einfach nicht fassen.

Long Weekend - XTC ist das Porträt der Techno-Generation, ein konzentriertes Abbild der Spaßgesellschaft, deren Hauptsorge es ist, sich am Wochenende gründlich zu amüsieren. Um keinen Moment der kostbaren Jugendzeit zu verpassen, müssen Drogen für das Durchhaltevermögen sorgen.

Der Deutschen liebste Kind wird in *Unser Ausland - Episode Tullah* aus afrikanischer Perspektive beschrieben. Dabei kehrt Dorothee Wenner den üblichen Blick auf die Anderen um, nicht der Westen guckt mitleidig auf den unterentwickelten Süden und die von dort kommenden Migranten, sondern diese analysieren unsere Kultur. Selten wurde die quasispirituelle Ersatzfunktion des Konsums treffender beschrieben.

Anthony Discenza setzt in *Suspension* Bildstreifen von Werbeschönheiten zu neuen Gesichtern zusammen. Das jeden Tag vorgeführte aber unerreichbare Ideal ergibt ein sich wandelndes Bild, welches, seiner ursprünglichen Identität(en) beraubt, beständig neue entwickelt: immer wieder erfährt der Betrachter in den videotechnischen Clones Momente der Individualität, ja

There is one thing capitalism and socialism always agreed upon: wealth is the fundamental prerequisite of happiness. The peaceful race between the systems that was started in the 60s as an alternative to war was basically no different than a sports competition: the winner was to be the system whose people possessed more in the end. This strange idea worked; we know the result. According to the Marxist account, affluence was at some stage to ensure that people were free to do whatever they wanted: the self-determined individual (the corresponding word in the West would be one from psychology: self-realization). This situation has, however, never materialized. The winner, the Western democracies, are rich as never before, but they have enormous problems distributing this wealth on a just basis. The mass unemployment and the associated poverty of millions keeps the pressure inside the boiler; no one is meant to feel too safe.¹ This is all the more amazing in view of the fact that specialists from the relatively new field of happiness research have come to the conclusion that only a certain degree of wealth makes people happy, and that this degree has long since been reached.² This is similar to the criticism that Islamic critics, for example, level at our world order, claiming that it is purely materialistic, with the only recognized values being those of stocks and shares. But up to now there has been no answer to the question of how this criticism, widespread in the West as well, can be translated into something else, into the idea of a more rational world order beyond the old ideologies - at least, no answer that could convince a majority.

Ispytatel (Test Pilot) describes the phenomenon, largely unknown in the West, of the rich, Stalinist upper class. Right in the very midst of socialism, a lifestyle had become established that barely differed from that of bourgeois ruling classes. The system did not function via money, but via privileges: huge apartments, limousines, elegant parties, staff - often even daily food was provided free of charge.

The trend towards a general state of wealth that arose in the 60s is described by the film *Angela - Die neue Sicherheit (Angela - The New Security)*. It uses the example of a young shop assistant. The film stresses her normality; there is nothing really strikingly different about her. But she is also by no means dull in her explicit and active cultural interests. 'Angela: young, pretty, intelligent', the commentator continually repeats, as if he simply cannot understand this new generation.

Long Weekend-XTC is a portrait of the techno-generation, a concentrated depiction of the fun society, where the main concern is to have a really good time on the weekend. To make sure not a single moment of valuable youth is missed, drugs have to provide the necessary staying power.

In *Unser Ausland - Episode Tullah (Germany Outside In - Episode Tullah)*, the Germans' favourite child - the automobile - is described from an African point of view. Here, Dorothee Wenner reverses the normal direction of the gaze at the Others; here, it is not the West looking sympathetically at the underdeveloped south and the migrants who come from there, but the latter analyze our culture. The function of consumption as a quasi-spiritual substitute has seldom been more pointedly described.

In *Suspension*, Anthony Discenza puts together images of advertising beauties to form new faces. This ideal, presented every day but unachievable, produces a changing image that, deprived of its original identity/identities, constantly develops new ones: again and again, the viewer experiences moments of individuality, even of eye contact, in these clones created by video technology. The other-worldly atmosphere draws on the canon of science fiction, the future. In the cosmetic operations that have become ever more frequent, the pre-determined identity of a particular body, which is in itself difficult to change, also becomes a - costly - design element.

des Blickkontaktes. Der sphärische Ton verweist auf den Kanon des Science-Fiction, des Künftigen. In den zunehmenden Schönheitsoperationen wird die an sich nur schwer veränderliche Identitätsvorgabe des eigenen Körpers ebenfalls zum - teuren - Gestaltungselement.

Dichtung und Wahrheit ist eine Sammlung von Werbefilm-Outtakes. Obwohl Peter Kubelka im Gegensatz zu seinen früheren Arbeiten in das Material nicht weiter eingreift, steht der Film in der Tradition der seriellen Dekonstruktion filmischer Illusion. In den endlosen Proben und Wiederholungen, die von Take zu Take absurder werden, entlarvt sich das Material selbst, ohne dass es eines weiteren Eingriffes Kubelkas bedürfte.

William Wegman stellt in *Deodorant* persönlich sein Lieblingsprodukt vor und erklärt dem Betrachter während der Nutzung detailliert, warum er dieses allen anderen vorzieht.

Die kommunistische Symbolik des Langen Marsches nutzt die gleichnamige Gruppe nun zur Distribution von Kunst. *Fake Advertising* verweist auf die zügige Kommerzialisierung Chinas in den 90ern, ein Prozess, der für die künstlerische Arbeit in China schon problematischer ist als die Zensur.³ Für den Film in der ehemaligen Sowjetunion gilt das in noch größerem Maße: Trotz der staatlichen Reglements war es möglich, Filme zu produzieren, die im Westen unter dem Hinweis auf mangelnde Publikumswirksamkeit niemals finanziert worden wären.

Isgnanje iz raja (Vertreibung aus dem Paradies) nimmt die Versprechungen der Werbung wörtlich. McDonald's ist das Paradies und im Paradies darf man bekanntlich nackt herumlaufen und sich nehmen, was immer man möchte. Das schmerzhaftende Ende des Traums erinnert wie so viele Arbeiten des Sonderprogramms an die Brutalität der postsowjetischen Gesellschaft.

Marcel Schwierin

1 Seit über 20 Jahren wird die Arbeitslosigkeit von allen deutschen Regierungen mit dem immer gleichen Mittel, nämlich Steuererleichterungen für Besitzende und dem immer gleichen Ergebnis, nämlich noch mehr Arbeitslosigkeit, bekämpft. Es fällt schwer zu glauben, dass dahinter noch ein ernsthafter Wille zu ihrer Beseitigung stünde, schließlich leben die mächtigen Großunternehmen sehr gut mit ihr, die Arbeitnehmer kuschen und die Gewinne steigen.

2 "So sind in den reichen Nationen trotz enormer Steigerung des Wohlstands in den letzten fünf bis sechs Jahrzehnten die Menschen nicht so viel glücklicher geworden wie ihr Besitz verheißend müsste. Ja es heißt sogar, dass wir den kritischen Punkt 'ausreichenden Wohlstands' in Deutschland schon Anfang der 60er Jahre erreicht haben. Denn seither bleibt der Prozentsatz der Glücklichen bei uns ungefähr konstant, obwohl in den nachfolgenden Jahrzehnten der Besitz kräftig gewachsen ist." Prof. Dr. med. Volker Faust, *Glück - Glücklichein - Glücksgefühle*, Zentrum für Psychatrie der Universität Ulm o. J., www.psychosoziale-gesundheit.net/psychohygiene/glueck.html, 29.11.2004

3 "In den 80er Jahren war es der politische, heute ist es vor allem der wirtschaftliche Druck." Qiu Zhijie interviewt von Inke Arns, *Die Geschwindigkeit der Bilder in China ist der unseren sehr ähnlich - ein Gespräch über Video und neue Medien in der VR China*, [1998], www.v2.nl/~arns/Texts/Media/china-dt.htm, 29.11.2004

Dichtung und Wahrheit (Poetry and Truth) is a collection of outtakes from advertising films. Although Peter Kubelka does not manipulate the material further (in contrast to his earlier works), this film belongs to the tradition of the serial deconstruction of cinematic illusion. In the endless rehearsals and repeats, which become more absurd with every take, the material reveals its true character by itself without needing any further intervention by Kubelka.

In *Deodorant*, William Wegman personally presents his favourite product. While applying it, he explains to the viewer in detail why he prefers it to all others.

The communist symbolism of the Long March is now used by the group of the same name to distribute art. *Fake Advertising* look at the rapid commercialization of China in the 90s, a process that is more problematic for artistic work in China than censorship.³ This is even more true of film in the former Soviet Union: despite state rules, it was possible to produce films that would never have been financed in the West, on the grounds that they 'lacked public appeal'.

Isgnanje iz raja (Expulsion from Paradise) takes literally the promises of advertising. McDonald's is paradise, and in paradise, as we know, you are allowed to run around naked and take whatever you want. The painful end of the dream recalls, like so many works in this special programme, the brutality of post-Soviet society.

1 For over 20 years, all German governments have fought unemployment with the same means, i. e. tax reductions for the rich; and with the same result, i. e. even more unemployment. It is difficult to believe that there is still any real will to get rid of it - after all, companies still manage very well; the employees are backing down, and profits are growing.

2 "Despite an enormous increase in wealth in the past five or six decades, people in the rich nations have not become as happy as their property promises to make them. It has even been said that we in Germany already reached the critical point of "sufficient wealth" at the start of the sixties. For the percentage of happy people in Germany has remained approximately constant since then, even though wealth has grown immensely in the decades that have followed." Prof. Volker Faust, *Glück - Glücklichein - Glücksgefühle* (Happiness - Being Happy - Feeling Happy), Centre of Psychiatry at Ulm University, www.psychosoziale-gesundheit.net/psychohygiene/glueck.html, 29.11.2004

3 "In the 80s it was political pressure, now it's mainly economic pressure." Qiu Zhijie interviewed by Inke Arns, *Die Geschwindigkeit der Bilder in China ist der unseren sehr ähnlich - ein Gespräch über Video und neue Medien in der VR China* (The Speed of Images in China Is Very Similar to Ours - An interview on video and new media in the People's Republic of China [1998], www.v2.nl/~arns/Texts/Media/china-dt.htm, 29.11.2004

Ispytatel Test Pilot

UdSSR 1987

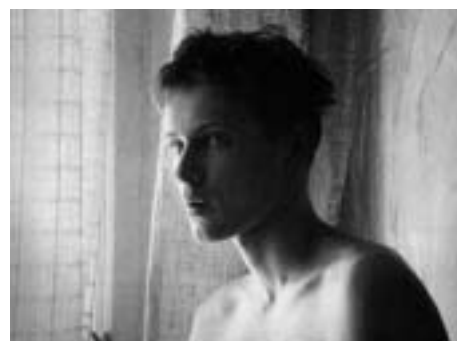
25', 35 mm, Farbe

Regie Ivan Dykhovichny

Ispytatel spielt im Russland der 50er Jahre. Als der Vater des Protagonisten, ein berühmter Testpilot, stirbt, muss sein Sohn lernen, mit diesem Verlust umzugehen und den Schmerz zu überwinden. *Ispytatel* is set in 1950s' Russia. When the father of the protagonist, a famous test pilot, dies his son has to learn to live with the loss and to overcome the pain.

Bio-/Filmografie *1947, Moscow. Director, screenwriter, actor. 1969 trained as an actor at the Schtschukin Academy of the Moscow Vachtangov Theatre. 1970-1980 actor at the Taganka Theatre in Moscow. 1982 university course for screenplay and directing with Eldar Ryazanov. Author and presenter of the TV programme *Ulovka 22* (Kniff 22).

www.imdb.com



Angela - Die neue Sicherheit Angela - The New Security

Schweiz 1967
5', 35 mm, s/w

Regie Carlo Révay, André Picard

Nüchtern, kühl, geprägt von einem starken Wunsch nach Geborgenheit, nach Sicherheit: Zürichs Warenhaus-Verkäuferinnen. Angela hat ihre Sicherheit gefunden: In der Familie, die sie zu gründen im Begriff steht, vor allem aber im Gesellschaftsleben. Ein Film aus den Filmarbeitskursen an der Kunstgewerbeschule Zürich, der ersten Schweizer Filmbildung. Matter-of-factly, coolly, marked by a strong desire for security: Zurich department store assistants. Angela has found her security: in the family that she is about to start, but above all in her social life. A film from the film work courses of the Kunstgewerbeschule Zurich, Switzerland's first training institution in film.

Bio-/Filmografie Carlo Révay After his training in film he only sporadically realised own film projects and worked as author for slide shows. **Bio-/Filmografie André Picard** Changed to Swiss TV; as commissioning editor he initiated shows like *Zischtigclub* and the series *Motel*.

www.memoriav.ch



Long Weekend - XTC

Deutschland 1992
3', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Rotraut Pape

Das Leben beginnt am Freitagnachmittag: Wochenende! Wir trafen uns erstmal bei mir, so um sieben oder acht, und hörten Musik. Und dann packte einer sein Speed aus und wir zogen uns alle 'ne Line rein, um gut drauf zu kommen. Und dann holten wir noch jemanden ab. Und dann warfen wir alle eine halbe E ein, dann ging der Spaß erst richtig los. Life begins on Friday afternoon: weekend's coming up! First we met at my place around 7 or 8 and we listened to some tapes. And then someone brought out some speed and we all did a line to get us going. And then we went to pick someone else up. And there we all took half an E and that's where the fun really started.

Bio-/Filmografie *1956, Berlin. Studied Fine Arts at the Art Institute of Hamburg. She concentrated early on film and video as well as performance and installations. She realized several experimental documentaries for the TV stations arte/3sat/ZDF. She is professor for film and video in Offenbach.

www.werkleitz.de/~pape



Unser Ausland - Episode Tullah Germany Outside In - Episode Tullah

Deutschland 2002
10', DV, Farbe

Regie Dorothee Wenner

In Berlin wohnhafte Ausländer beschreiben mit ihrem speziellen Blick die Besonderheiten der Deutschen und ihrer Kultur und Lebensweisen. Augustine Thullah kommt aus Sierra Leone. Er arbeitet seit 18 Jahren als Kfz-Mechaniker in einer Kreuzberger Werkstatt. Siehe das Programm *Face to Face* für eine weitere Episode. Foreigners living in Berlin describe the peculiarities of the Germans, their culture and way of life applying from their own perspective. Augustine Thullah is from Sierra Leone. For 18 years he has been working as a motor mechanic in a garage in Kreuzberg. For further episodes see also the programme *Face to Face*.

Bio-/Filmografie *1961, Stockum, Deutschland. Studium Germanistik und Geschichte an der Universität Hamburg. Seit 1985 freischaffende Journalistin, Autorin und Filmemacherin - für Printmedien, Radio und Fernsehen. Seit 1990 ist sie Mitglied im Auswahlkomitee des Internationalen Forums des Jungen Films/Berlinale.

www.gesichtzeigen.de/unser_ausland



Suspension

USA 1997
8', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Anthony Disenza

Suspension ist eine Videocollage aus Hunderten von Modelgesichtern, die alle direkt in die Kamera sehen: bildfüllende Gesichter aus Zeitschriftenwerbung, ohne Text. Aufgenommen, abgefilmt, neu montiert ergeben sie ein leicht mutierendes Image zusammengebastelter Schönheit. Es scheint, als erinnere sich das Video an jedes Gesicht, das man je begehrt hat oder selbst hat sein wollen. Suspension is a video collage of hundreds of models' faces, all staring directly to camera: full-face images from magazine advertisements, devoid of text. They have been filmed, refilmed and edited into a softly mutating image of cut and paste beauty. It's as if the video has remembered every face the viewer has ever desired or desired to be.

Bio-/Filmografie *1967, New York. Studio Arts Center International, Florence, Italy, spring 1989. Wesleyan University, Middletown, CT - BA, Studio art, 1990. California College of Arts and Crafts, Oakland/San Francisco, CA - MFA, Film/Video, 2000.

www.cclarkgallery.com and www.artincontext.org



Dichtung und Wahrheit Poetry and Truth

Österreich 1996-2003
13', 35 mm, Farbe

Regie Peter Kubelka

Für *Dichtung und Wahrheit*, Kubelka's erstem Film nach 26 Jahren, hat er Rohmaterial aus drei österreichischen Werbefilmen zusammengestellt. **Gesammeltes Material - Gathered Film, nennt er diese Methode. In dem Programm *People Are Looking at You* läuft ein weiterer Film Kubelka's.** For *Dichtung und Wahrheit*, Kubelka's first film after 26 years, he compiled raw material from three Austrian advertising films. Gathered film is what he calls this method. Another film by Kubelka will be shown in the programme *People Are Looking at You*.

Bio-/Filmografie *1934, Taufkirchen/Innenviertel, Austria. He has made seven short films since 1952 and is considered one of the key figures of the experimental cinema.

www.filmvideo.at



Deodorant

USA 1972
1', Beta SP/PAL, s/w

Regie William Wegman

Deodorant ist Teil der Performance basierten Videoserie *Reel 3*, eine parodistische Verkaufsdemonstration. *Deodorant* is a part of the performance-based tapes series *Reel 3*, parodic sale demonstration.

Bio-/Filmografie *1943, Holyoke, Massachusetts, USA. He studied painting at Massachusetts College of Art and University of Illinois. 1970-82 he produced large format Polaroids and videos with his Weimaraner 'Man Ray', later with the successor 'Fay Ray'. Since 1981 he returned to painting. See also the programmes *The Self and the Other* and *People Are Looking at You* for more works by William Wegman.

www.wegmanworld.com



Fake Advertising

VR China 2001
5', DV, Farbe

Regie Long March Group

Kurze, absurde Werbeclips, zum Beispiel Oil of Olaz als Heilmittel gegen schwere Verbrennungen oder Damenbinden für das chinesische Ballet. Short, absurd advertising clips, presenting e. g. Oil of Olaz as a cure for serious burns or sanitary towels for the Chinese ballet.

Bio-/Filmografie The Long March Group has been organized by the Chinese curator Lu Jie, who lives in New York. The project's aim is "to take both contemporary Chinese and international art to a sector of the Chinese public that has rarely, perhaps never, been exposed to such work (...) Specifically, we will bring art to the people who live along the route of Mao Zedong's Long March..." (Lu Jie)

www.longmarchspace.com



Isgnanje iz raja Expulsion from Paradise

Russland 2004
2', DVD, Farbe

Regie Andrey Ustinov, Natalya Nikolaeva

Dokumentation einer Aktion, die am 1. Mai 2002 bei McDonald's in St. Petersburg stattfand. Die Aktion galt der internationalen linken Bewegung. Die Vorlage lieferte die bildliche Geschichte. Nackte Künstler wandelten durch den "Garten McDonald's" wie Adam und Eva und labten sich an den Früchten auf den Tablett der Gäste. This is the documentation of an action that took place in McDonald's in Saint-Petersburg on the 1st of May 2002. The action was devoted to the international left movement. The action was scripted as a remake of the Bible story. The naked artists were wandering through 'McDonald's gardens' like Adam and Eve enjoying its fruits, taking food from the visitors' tables.

Bio-/Filmografie Andrey Ustinov *1975 in Luga, Russia. Studied Media Art and New Technologies in St. Petersburg and is now living in Germany.

Bio-/Filmografie Natalya Nikolaeva *1976 in Murmansk. Studied History of Arts and Art in St. Petersburg, lives and works in St. Petersburg.

www.globus.com



Cosmic Science

Obwohl der Blick ins Weltall zunächst wesentlich militärisch geprägt war, hatte er etwas Einziges: Allein die Vorstellung 'Anderen' zu begegnen, ließ die auf der Erde so unüberbrückbaren Unterschiede verblassen. Die technisch bis heute kaum überwindbaren Schwierigkeiten der Raumfahrt und die Einsamkeit der wenigen Menschen im All schufen die Fantasien einer geeinten Menschheit. In den Wochenschauen der British Pathe lässt sich diese Entwicklung nachvollziehen: *Aiming High* von 1957 beschreibt den zweiten Sputniksatelliten, der die Hündin Laika ins All schoss: "Aber ein Satellit, der Hunde tragen kann, kann auch Wasserstoffbomben tragen". In *Death of a Russian Spaceman* zehn Jahre später wird dagegen der friedliche Aspekt betont: "Gagarin ebnete den Weg für die ganze Menschheit". Angesichts des Todes amerikanischer und sowjetischer Astronauten fordert der Kommentar ein gemeinsames Vorgehen im All: "Könnten all diese Männer durch bessere internationale Zusammenarbeit noch am Leben sein?"

Trailblazer in Space von 1961 erinnert daran, dass die ersten Erdbewohner im All keine Menschen waren. Der Raumflug von Laika brachte nicht nur die wissenschaftliche Erkenntnis, dass Säugetiere im All überleben können, sondern schuf eine weltweite Empathie mit dem kleinen Tier im weiten Raum: "Gebete wurden für die Hündin gesprochen, und die Menschen wurden angehalten, jeden Tag eine Schweigeminute einzulegen, 'in der sie ihrer frühen und sicheren Rückkehr auf die Erde gedachten'." Als die Weltöffentlichkeit realisierte, dass für die Kreatur keine Rückkehr vorgesehen war, schlugen die Wellen der Empörung hoch. Die Sowjetunion erzählte Märchen eines friedlichen Entschlafens nach vielen Tagen im All, erst 2002 wurde zugegeben, dass Laika schon nach wenigen Stunden in Panik starb. Es ist auffällig, dass von späteren Missionen alle Wochenschauen ausführlich die sichere Rückkehr ihrer tierischen Reisenden zeigten, die Überlebenden sahen sich mit riesigen Pressekonferenzen konfrontiert und bekamen sogar Orden.³

Den Blick von der Erde ins All thematisiert *Gordoe Smirenije (Stolze Demut)*. Die sehr schönen, spielfilmartig gestalteten Bilder erinnern an Science-Fiction, die Form, in der die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit dem Kosmos überwiegend stattfindet. Die ruhigen Kommentarstimmen sind typisch für den sowjetischen Dokumentarfilm der 60er Jahre, nichts Aufgeregtes, nichts Propagandistisches haftet dem Ton an. Der Titel verweist den Blick ins All auf die Menschen selbst zurück: Stolze Demut statt Eroberungsdrang gegenüber der unfassbaren Weite.

Weniger bescheiden dagegen die Autowerbung *A Wonderful New World of Fords*. Das Versprechen des Weltalls schien eine ganze Generation zu elektrisieren. So schreibt Robin Banks: "Dies wurde zu einem Zeitpunkt gedreht, da wir zum Mond flogen, eine Zeit, in der wir uns vor der 'roten Gefahr' fürchteten und in der alles, was mit Weltraum und der Zukunft zu tun hatte (wie auch alles Nukleare und Düsengetriebene) 'in' war. Diese Werbung fängt ihre Entstehungszeit auf perfekte Art und Weise ein ... Es war der Anfang eines neuen Jahrzehnts." Die Gestaltung der Autos betont ihre Aerodynamik, die bis heute bestimmt, was als 'futuristisches' Design gilt.

Powers of Ten ist ein einzigartiger Film, der in einer simulierten Kamerafahrt die ganze Spanne menschlicher Perspektive auszuloten sucht. So stellt er das Verhältnis des Menschen zu seinen verschiedenen Lebensräumen dar, was übersetzt zur formalen Matrix des Sonderprogramms *Der gefallene Vorhang* wurde.⁵ Nur der kleinste Teil der kosmischen Fahrt basiert auf Fotografien, alles andere musste als Trick hergestellt werden. Solche Ansichten waren dem Menschen verschlossen - und sind es überwiegend heute noch.

Zwar sind die Ausflüge des Menschen ins Weltall nach wie vor extrem mühselig und nur von begrenztem Nutzen,⁶ aber mit der Satellitentechnik wurde ein revolutionäres Potenzial geschaffen. *A Citizens Summit* war eine Live-Schaltung zwischen den Gästen eines Studios in Leningrad und in Seattle, gewissermaßen eine Erweiterung des roten Telefons zwischen den Staatsober-

Although space was at first viewed mainly under the military aspect, there was something about looking at it that united people: just the idea of encountering 'Others' made the irreconcilable differences on the earth pale in comparison. The technical difficulties of space travel, still barely surmountable even today, and the loneliness of the few people in space created fantasies of a united humanity. This development can be traced in the newsreels of the British Pathe company: *Aiming High* from 1957 described the second Sputnik satellite, which launched the dog Laika into space: 'But a satellite that can carry dogs can also carry H-bombs'. In *Death of a Russian Spaceman* ten years later, however, the aspect of peace is stressed: 'Gagarin made the footpath for all mankind'. Reflecting on the deaths of American and Soviet astronauts, the commentator calls for a joint space effort: 'Could all these men still live with better international cooperation?'

Trailblazer in Space from 1961 reminds us that the first earth-dwellers in space were not humans. Laika's space flight not only scientifically demonstrated that mammals can survive in space, but created worldwide empathy with this small animal in the wide expanse of space: 'Prayers were said for the dog and people were asked to observe a minute's silence each day 'with special thoughts for her early and safe return to Earth'.² When the world realized that the animal was not intended to return, there was a huge wave of indignation. The Soviet Union made up stories about the dog's having peacefully fallen asleep after many days in space. Not until 2002 was it admitted that Laika had died of panic after only a few hours. It is striking that all newsreels showed the safe return of animal travellers from later missions in detail; the survivors had to face huge press conferences and even received medals.³

Gordoe Smirenije (Proud Humility) examines the view from the earth into space. The very beautiful, movie-like images remind one of science fiction, the main form of social engagement with the cosmos. The calm voices of the commentators are typical of Soviet documentary films of the 60s; their tone is not in the least excited, not at all propagandistic. The title refers the gaze into space back to humanity: Proud Humility instead of the desire to go forth and conquer in the face of the incomprehensible expanses.

The car advertisement *A Wonderful New World of Fords*, on the other hand, is less modest. The promise of the universe seems to electrify an entire generation. Robin Banks, for example, writes: 'This was filmed at a time when we were going to the moon, a time we were scared of death of the "Red Menace", and anything space-aged and futuristic (as well as anything "atomic" or "jet") was in. This ad perfectly captures the time at which it was filmed ... this was the beginning of a new decade.'⁴ The car's design emphasizes its aerodynamics, which even today determine what is seen as 'futuristic' design.

Powers of Ten is a unique film that tries to explore the entire spectrum of the human perspective in a simulated moving shot. It depicts the relationship of humankind to its various habitats, which, translated, became the formal matrix of the special programme *The Fallen Curtain*.⁵ Only the smallest part of the cosmic trip is based on photographs. Everything else had to be produced as tricks. Views like these were inaccessible to humankind - and for the most part they still are today.

Human excursions into the universe are still extremely arduous and of only limited benefit,⁶ but satellite technology created a revolutionary potential. *A Citizens Summit* was a live TV link between guests in a studio in Leningrad and in Seattle: so to speak an extension of the "red telephone" between the heads of state. While this programme has been practically forgotten in the West, in the former Soviet

häuption. Während die Sendung im Westen praktisch vergessen ist, ist sie in der ehemaligen Sowjetunion immer noch sehr bekannt, auch wegen ihres oft abstrusen Charakters. Sie mag aber in der Perestroika eine wichtige Rolle gespielt haben. Vladimir Pozner beschreibt in dem Dokumentarfilm *Revolution on Air*, dass die Bürger der Sowjetunion zum ersten Mal live ein Publikum sahen, das offensichtlich keine Angst hatte, frei zu sprechen.⁷

Doch was immer auch der Mensch an Technik erfinden mag, die eigentlichen Probleme der Kommunikation löst sie nicht. In *Manual* haucht eine Frauenstimme melodramatische Liebesschwüre vom Tonband. Das Gesicht eines verzweifelten Mannes. Schalter aus unzähligen Filmen werden umgelegt, doch ein Kontakt gelingt nicht. Die Technik, die dem Menschen Wohlstand, Freiheit und Glück bringen sollte, sie wird hier zum Symbol seiner existenziellen Einsamkeit.

Instabile Materie war ursprünglich als experimenteller Dokumentarfilm über HERA gedacht, einem acht km langen, unterirdischen Teilchenbeschleuniger. Was die faszinierendsten Bilder in der Vorstellungskraft auslöst, war für die Kamera kaum interessant. So begann Jürgen Reble sein Material selbst durch chemische Prozesse zu bearbeiten. Der fertige Film ist nur auf den ersten Blick abstrakt. In Wirklichkeit changiert er zwischen den ursprünglichen Bildern, die nur noch schemenhaft zu erkennen sind und den leuchtenden, fast schon mehrdimensional wirkenden Farbstoffen, so dass der Betrachter nie ganz sicher ist, in welche Dimension er eigentlich schaut, Mikro- oder Makrokosmos. Darin vereinigt er nicht nur die beiden Endpole des Films *Powers of Tens* - und damit auch des gesamten Sonderprogramms - sondern er verweist auch auf ein grundsätzliches Problem der Darstellung: Die vielleicht entscheidenden Zukunftswissenschaften, wie Nanotechnologie, Gen- und Hirnforschung, liegen im Mikrobereich und können nicht abgebildet werden. Wenn immer wieder konstatiert wird, dass die zeitgenössische Gesellschaft keine Antwort auf die Frage nach ihrer eigenen Zukunft habe, so mag es auch daran liegen, dass besonders in der Gen- und Hirnforschung noch Erkenntnisse zu erwarten sind, die das Bild des Menschen ähnlich fundamental verändern könnten, wie es die Psychoanalyse Anfang des letzten Jahrhunderts tat. Intellektuelle und Künstler stehen diesem Prozess eher ohnmächtig gegenüber. Vielleicht wird eine neue gesellschaftliche Utopie erst möglich, wenn diese Erkenntnisse zum einen überhaupt erst gewonnen, zum anderen so weit aufgearbeitet sind, dass sie in den allgemeinen Diskurs einfließen können.⁸

Marcel Schwierin

1 Diese Wochenschauen konnten wir aus Lizenzkostengründen nicht zeigen, sie sind aber als Preview kostenlos im Netz unter www.britishpathe.com einzusehen.

2 *Daily Herald Newspaper* November 1957, www.spacedog.biz/gscfiles/gscgazscript.htm, 20.10.2004

3 *Space Monkeys Meet Press* und *Outer Space Monkey Survivor Receives Medal of Honour*, beide unter www.britishpathe.com.

4 Review auf archive.org zu dem Film vom 20.6.2004

5 Siehe auch den Einführungstext zum Sonderprogramm

6 In den 60ern träumte man davon, das Problem der Überbevölkerung im All zu lösen. Die internationale Raumstation kann allerdings zur Zeit mangels Transportkapazitäten nur zwei Menschen gleichzeitig beherbergen.

7 *Revolution on Air*, Deutschland 2004, www.broadview.tv. Der Film vertritt weiterhin die These, dass die Live-Bilder des sowjetischen Panzereinsatzes gegen litauische Demonstranten 1991 wesentlich zu dem Scheitern der Gewalt und dem Ende der Sowjetunion beigetragen haben. Stimmt man dem zu, hätte sich der Erfolg des Sputnik, der den sowjetischen Sieg im Wettlauf der Systeme bringen sollte, als Phyrus-Sieg erwiesen.

8 Die seltsame Schiefelage der aktuellen Debatte um den "Freien Willen" als Resonanz auf neurophysiologische Tests dürfte wohl eher darin begründet sein, dass die beteiligten hochspezialisierten Forscher nicht nur die Erkenntnisse ihres Faches präsentieren, sondern allzuoft auch gleich selbst die philosophischen und soziologischen Schlüsse daraus ziehen.

Union it is still very well-known, partly because of its often abstruse character. But it may have played an important role in the perestroika: in the documentary film *Revolution on Air*, Vladimir Pozner describes how the citizens of the Soviet Union saw for the first time live a public that obviously was not frightened of speaking out freely.⁷

But whatever humankind may invent in the way of technology, it does not solve the real problems of communication. In *Manual*, a woman's voice whispers melodramatic vows of love from a tape. The face of a desperate man. Switches from countless films are turned on, but no contact is made. The technology that was to bring people wealth, freedom and happiness here becomes a symbol of their existential loneliness.

Unstable Matter was originally conceived as an experimental documentary film about HERA, an 8 km long subterranean particle accelerator. Although it triggered extremely fascinating images in the imagination, for the camera it was barely of interest. So Jürgen Reble began to manipulate his material himself using chemical processes. The finished film only seems abstract at first glance. In reality it fluctuates between the original images, which can be seen only in outline, and the glowing dyes, which almost seem multidimensional, so that viewers are never quite sure into which dimension they are actually looking, a microcosmos or macrocosmos. By this means it not only brings together the two end poles of the film *Powers of Ten* - and thus of the entire special programme -, but also highlights a fundamental problem of representation: the scientific disciplines that may well play a decisive role in the future, like nanotechnology, genetic research and brain research, are in the 'micro' sphere and cannot be depicted. If it is true, as is often remarked, that contemporary society has no answer to the question of its own future, this may be partly because insights are still expected, especially in genetic technology and brain research, that will fundamentally change the image of humankind, in much the same way as psychoanalysis did at the start of the last century. Intellectuals and artists tend to remain powerless in the face of this process. Perhaps a new utopian concept of society will only become possible when these insights have been gained and then so assimilated that they can become part of general discourse.⁸

1 Because of the cost of licenses, we were not able to show these newsreels. However, they can be viewed as a preview on the Internet, free of charge, at: www.britishpathe.com.

2 *Daily Herald Newspaper* November 1957, www.spacedog.biz/gscfiles/gscgazscript.htm, 20.10.2004

3 *Space Monkeys Meet Press* and *Outer Space Monkey Survivor Receives Medal of Honour*, both at www.britishpathe.com.

4 Review at archive.org on this film from 20.6.2004

5 Also see the introductory text on the special programme

6 In the 60s, people dreamt of solving the problem of overpopulation in space. The International Space Station can however at present only accommodate two people at a time owing to a lack of transport capacity.

7 *Revolution on air*, Germany 2004, www.broadview.tv. The film still supports the theory that the live images of Soviet tanks being used against Lithuanian demonstrators in 1991 contributed decisively to the failure of power and the end of the Soviet Union. If one agrees with this, the success of the Sputnik, which was meant to bring about Soviet victory in the competition between the systems, has turned out to be a Pyrrhic victory.

8 The strangely troubled state of the current debate on 'free will' in reaction to neuro-physiological tests could well be because the highly specialized researchers involved do not only present the findings from their area, but all too often themselves draw the philosophical and sociological conclusions from them.

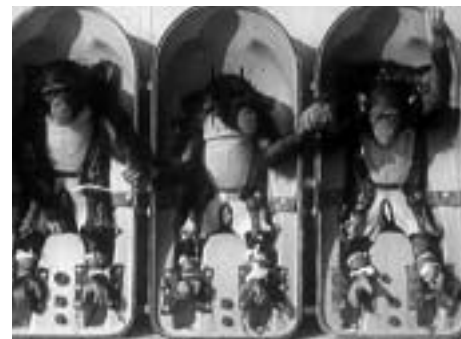
Trailblazer in Space

USA 1961
9', 35 mm (auf DV), s/w

Produktion Telenews

Die Wochenschau dokumentiert den 18-minütigen Weltraumflug des Schimpansen "Ham" in der Mercury-Redstone 2 Mission vom 31. Januar 1961. This newsreel records in detail the saga of Ham, a little chimp's 18-minute ride through the heavens as part of the Mercury-Redstone 2 mission of 31 January 1961.

www.archive.org (available online)



Gordoe Smirenije Proud Humility

UdSSR 1965
18', 35 mm, s/w

Regie Pavel Kogan

Eine populäre Aufarbeitung der Geschichte des Pulkovsky Observatoriums, der Kislovodsky Sternwarte und der Radioastronomie im Allgemeinen. Der Filmkommentar stammt von dem berühmten Science-Fiction-Autor Boris Strugatsky, der an diesem Observatorium tätig war. This film is a popular presentation of the histories of the Pulkovsky Observatory, the Kislovodsky astronomical station, and radio astronomy in general. The film's commentary is provided by the famous science-fiction author Boris Strugatsky, who worked at this observatory.

Bio-/Filmografie *1931, Leningrad, USSR. Studied political economics. Numerous documentaries since 1959. He left in 1993 for Israel. See another film by him in the programme *The Self and the Other*.

www.cinedoc.nw.ru



A Wonderful New World of Fords

USA 1960
3', 35 mm (auf DV), Farbe

Produktion Ford

Eine Ford-Werbung, in der neue Kompaktwagen (z. B. der "Ford Galaxy") mit Futurismus und den Grenzen des Weltalls in Verbindung gebracht werden. This is a Ford commercial linking new compact cars (e. g. 'Ford Galaxy') to futurism and the space frontier.

www.archive.org (available online)



Powers of Ten

USA 1977
9', 35 mm, Farbe

Regie Charles & Ray Eames

***Powers of Ten* untersucht die relative Größe der Dinge vom Mikrokosmos bis zum Kosmos. Ausgangspunkt ist die Luftaufnahme eines Mannes in einem Park in Chicago. Von dort geht es zu den äußeren Grenzen des Universums direkt über ihm und wieder zurück in die mikroskopische Welt in der Hand desselben Mannes.** *Powers of Ten* explores the relative size of things from the microscopic to the cosmic. The film travels from an aerial view of a man in a Chicago park to the outer limits of the universe directly above him and back down into the microscopic world contained in the man's hand.

Bio-/Filmografie Charles and Ray Eames are best known for their groundbreaking contributions to architecture, furniture design, industrial design and manufacturing. The legacy of this husband and wife team includes more than 75 films that reflect the breadth and depth of their interests.

www.powersof10.com



© 2005 Eames Office LLC (www.eamesoffice.com)

A Citizens Summit - Trailer & Excerpt

USA/UdSSR 1985/86

2'+12', Video (auf DV/PAL), Farbe

Regie Phil Donahue, Vladimir

Pozner

Diese "Weltraumbrücken" beinhalteten eine Satellitenverbindung zwischen Seattle und Leningrad und wurden in den USA und der UdSSR landesweit ausgestrahlt. Gruppen von Amerikanern unterhielten sich mit Gruppen von Sowjetbürgern. Unterstützt wurde das Projekt von Gorbatschow. Am *Citizens Summit II - Women to Women (1986)* nahmen nur Frauen teil. These 'space bridges' involved a satellite link between Seattle and Leningrad, and were broadcast nationwide in the US and the USSR. Groups of Americans conversed with groups of Soviet citizens. The project was supported by Gorbachev. *A Citizens Summit II - Women to Women (1986)* was female only.

Bio-/Filmografie Vladimir Pozner *1934, Paris, France. 1940 he moved with his family to New York City, 1948 to East Berlin, 1952 to Moscow. 1958 MA in biology, Moscow University. He has worked for several print media. In 1970 V. P. started to work for TV & radio as a commentator. He has written several books and hosted several TV shows. Lives in Moscow.

Bio-/Filmografie Phil (Phillip) John Donahue *1935, Cleveland, Ohio, USA. University of Notre Dame, BBA, 1957. Began career as announcer; news director; morning newscaster; hosted Conversation Piece, phone-in talk show; 1967-1996 *The Phil Donahue Show*. Numerous Emmy Awards. P.D., *My Own Story*, New York 1980.



Manual

Deutschland 2002

10', Beta SP, Farbe

Regie Christoph Girardet, Matthias

Müller

aus dem Archiv

der Internationalen Kurzfilmtage

Oberhausen

Manual verbindet Bilder einer überkommenen Technologie aus amerikanischen Fernsehserien der 60er Jahre mit der weiblichen Stimme aus einem Hollywood Melodram. Absolute Distanz trifft auf übersteigerte Emotion ...

Combines close-ups of redundant technology gleaned from 60s US sci-fi television series with a female voice from a 40s Hollywood melodrama. *Manual* makes absolute detachment clash with magnified emotion ...

Bio-/Filmografie Christoph Girardet *1966, Langenhagen, Germany. Studied at the Academy of Fine Arts, Brunswick; since 1987 videos and video installations; numerous festivals and exhibitions worldwide. 1991 *Schwertkampf*, 1997 *Release*, 2001 *Scratch* (in Oberhausen 2002); 7:48, 2002 *Absence*; 2004 *FICTION ARTISTS*.

Bio-/Filmografie Matthias Müller *1961 in Bielefeld; studied at the Bielefeld University and the Academy of Fine Arts, Brunswick; since 1980 work with film, video and photography, numerous festivals and exhibitions worldwide; 1990 *Home Stories*; 1994 *Alpsee*; 1998 *Vacancy*; 2000 *Nebel*; 2001 *Phantom* (alle in Oberhausen).

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

www.cinovid.org



Instabile Materie Unstable Matter

Deutschland 1995

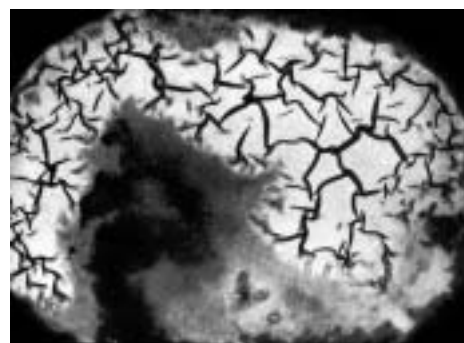
18', 16 mm, Farbe

Regie Jürgen Reble

Angeregt durch die physikalische Grundlagenforschung im Elementarteilchenbereich entstand diese audiovisuelle Expedition ins Reich der Materie. Der bizarre Formenreichtum kleinster Partikel, treibend in der Filmemulsion, wird gegen das Licht gehalten. Inhalt sind vorwiegend Salze in kristalliner Form, angereichert mit Farbstoffen, die direkt in der Filmemulsion zwischen Resten von Bildern verteilt wurden. This audiovisual expedition into the kingdom of matter was inspired by pure physical research in the area of elementary particles. The bizarre wealth of forms created by tiny particles drifting in the film emulsion is held against the light. The contents are mainly crystalline salts with dyes added that were spread directly into the film emulsion between picture remnants

Bio-/Filmografie *1956, Düsseldorf, Germany. 1979-89 : Member of the film group Schmelzdahin. Since 1992 collaboration with sound artist Thomas Köner in films, performances and installations. Since 1993 teaches in workshops on the chemical treatment of film. Since 1997 visual arrangements for concerts of Porter Ricks. Lives in Bonn.

www.filmalchemist.de



Dank Acknowledgements

Ein besonderer Dank gilt Christiane Büchner, ohne deren Mithilfe als Subkuratorin, Russlandexpertin, Übersetzerin und Managerin in Russland das Programm so hätte nicht entstehen können.

An dem Sonderprogramm haben mitgearbeitet: Luc-Carolin Ziemann als Organisationsleitung; Julia Gavrillo als Rechercheuse/Subkuratorin in Russland, Nele Saß als Subkuratorin in Deutschland sowie Irina Golubeva als Assistenz der Organisation und natürlich das Oberhausen Team (siehe S. 6-7).

Our special thanks go to Christiane Büchner. Without her help as sub-curator, Russia expert, translator and manager in Russia the programme would not have been possible in this form.

The following people assisted with the special programme: Luc-Carolin Ziemann as head of organisation; Julia Gavrillo as researcher/sub-curator in Russia, Nele Saß as sub-curator in Germany, Irina Golubeva as organisation assistant and, of course, the Oberhausen team (see p. 6-7)

Für kostenlose Aufführungsrechte danken wir besonders: Special thanks to the following for free performance rights:

www.archive.org (Rick Prelinger)
 US-Embassy, Berlin
 Global American Television (Ed Wierzbowski)
 Michail Kalatosov, Moskau
 Kino International, New York (Jessica Rosner)

Herzlicher Dank gilt weiterhin: Additional warm thanks to:

Gulnara Abikeyeva, Alma Ata
 Ernest Abdyzhaparov, Bishkek
 Eija-Liisa Ahtila, Helsinki
 Gleb Aleinikov, Moskau
 Armenian Association of Film-Critics and Cinema-Journalists (Mikayel Stamboltsyan)
 arte, Strasbourg (Maija-Lene Rettig)
 arte, Baden-Baden (Marita Loosen, Daniela Thiel)
 Balkan Black Box Festival (Maria Wischniewski, Manuel Zimmer)
 Bauhaus Dessau (Kathrin Kolleck)
 Denis Beaubois, Redfern/Australien
 Viktoria Belopolskaya, Moskau
 Bundesarchiv/Filmarchiv Berlin
 Bibliothek der Universität der Künste, Berlin
 broadview.tv (Julia Melchior)
 Anja Casser, München
 DEFA Film Library, University of Massachusetts (Hiltrud Schulz)
 Alexander Deriabin, Moskau
 Deutsches Filminstitut, Wiesbaden
 Eames Office, Santa Monica (Bernadine Styburski)
 Electronic Arts Intermix, New York
 Estonian Film Foundation, Tallinn (Karlo Funk)
 European Media Art Festival, Osnabrück (Ralf Sausmikat)
 Federal Agency for Culture and Cinematography, Moskau
 (Konstantin Gavryushin, Sergey Lazaruk, Olga Mjasnikova)
 Film Festival Rotterdam (Chris Schouten)
 Filmmuseum Moskau (Naum Kleiman)
 Footagefarm.co.uk (Stella Waltemade)
 Freunde der deutschen Kinemathek, Berlin
 (Marian Stefanowski, Stefanie Schulte Strathaus, Gabriele Wegner, Karl Winter)
 Alexander Gersteijn (Toronto) und Izja Gersteijn (Haifa)
 Go East Festival, Wiesbaden (Swetlana Sikora)
 Goethe-Institut Moskau (Anna Koukes)
 Goethe-Institut München (Detlef Gericke-Schönhagen)
 Gosfilmofond, Moskau (Nikolay Borodachov, Vladimir Dimitriev)
 Alain Gutharc, Paris
 Philipp Hinz, Berlin
 Zhou Hongxiang, Beijing
 Nikolaj Izwolov, Moskau
 Int. Kurzfilmtage Oberhausen (Lars Henrik Gass, Gaby Gehlen, Kristina Henschel, Tim Jones, Birgit Konopatzki, Volker Köster, Sabine Niewalda, Kathrin Mundt, Macha Rohner, Christian Schön, Herbert Schwarze, Carsten Spicher, Petra Sprenger, Melanie Piguel, Jennifer Taylor-Gaida, Fei Zhou)

Int. Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm (Ilo v. Seckendorff, Barbara Wurm)
 Kino in der Brotfabrik, Berlin (Claus Löser)
 Andrzej Klamt, Wiesbaden
 Heike Kraemer, München
 Natalie Kreis, Berlin
 KurzfilmAgentur Hamburg (Axel Behrens)
 Tamara Kudrian, Yerevan
 Bettina Lange, Berlin
 Library of Congress, Washington (Mike Mashon)
 Light Cone, Paris (Yann Beauvais, Christophe Bichon, Claire Gausse, Sophie Laurent)
 Lux, London (Jackie Holt, Mike Sperlinger)
 Museum of Broadcast Communications, Chicago (Madeline Mancini)
 Video Data Bank, Chicago
 Video Forum, Neuer Berliner Kunstverein (Katja Albers, Kathrin Becker)
 Revolver Films, Toronto (Niva Chow)
 Risk Film Studio, Moskau (Ljudmila Karabanova, Natalia Zheltuchina)
 Andreas Schmid, Berlin
 Miroslava Segida, Moskau
 Sergej Semljanuchin, Moskau
 Sixpack Films, Wien (Gerald Weber)
 Ineke Smits, Rotterdam
 Alexander Sokurov, St. Petersburg
 Steidl-Verlag, Göttingen
 St. Martins Film & Video Study Centre (David Curtis, Steven Ball, Lara Thompson)
 St. Petersburg Documentary Film Studio and Archive (Sergey Gelver, Jelena Romanova, Victoria Yevdokimova)
 Nasrin Tabatabai, Rotterdam
 Tamara Tarasova, Moskau
 Tbilisi International Film Festival (Gaga Chkheidze)
 Vladimir Tyulkin, Alma Ata
 Uzbekkino Cinema Agency (Oksana Pyrova)
 VGIK, Moskau (Alexander Novikov, Oleg Shukher, Tatjana Storchak)
 Wand 5 e.V. (Ulrich Wegenast)
 Werkleitz Gesellschaft, Halle (Jörg Drefs, Marcie Jost, Angelika Richter, Monika Stoesser, Peter Zorn)
 Jochen Wisotzki, Berlin
 Florian Wüst, Berlin
 Li Zenhua, Beijing
 Zentrales Dokumentarfilmarchiv Krasnogorsk, Moskau (Elena Kolikova, Ludmila Zapriagaeva)