



Der Deutsche Experimentalfilm
der 90er Jahre
The German Experimental Film
of the 1990's



**Der Deutsche Experimentalfilm
der 90er Jahre
The German Experimental Film
of the 1990's**





Goethe-Institut, München 1996

Herausgeber / Editors: Dr. Bruno Fischli, Carola Ferber

Katalogkoordination / Catalogue Coordination: Ralf Sausmikat

Text / Written by: Jochen Coldewey

Übersetzung / Translation: Martin Robinshaw

Satz / Composition: Dieter Lindemann

Gestaltung / Layout: Ralf Sausmikat

Umschlagmotiv / Cover Motif: ›Afterbirth‹ von/by Caspar Stracke

Druck / Printed by: Steinbacher Druck, Osnabrück

Technische Koordination / Technical Coordination: Inter Nationes, Ulrich Hartleib, Bonn

Inhalt / Content

- 6 Vorbemerkung
 Preliminary Note
- 7 Einleitung
 Introduction
- 17 Programmbeschreibungen
 Programme Description
- 31 Programm I
 Die Mauer, die Wende, der Umbruch
 The Wall, the New Era, the Revolution
- 49 Programm II
 (Found-Footage-)Material, Struktur, Form, Animation
 (Found-Footage-)Material, Structure, Form, Animation
- 73 Programm III
 Gefühl und Härte
 Feeling and Severity
- 87 Programm IV
 Entdeckungen und Rückbezüge
 Discoveries and Reflections
- 93 Programm V
 Wunden, Wunder und Visionen
 Wounds, Wonders and Visions
- 102 FilmemacherInnen
 Filmmakers
- 103 Filmverzeichnis
 Filmregister

Vorbemerkung

Das vorliegende Filmpaket und diese Begleitbroschüre befassen sich mit der Situation experimenteller Filmarbeit in Deutschland in den Jahren 1990 bis 1995. Die Zusammenstellung der fünf Filmprogramme erfolgte mit der Zielsetzung, einen, wenn auch subjektiven und notgedrungen unvollständigen, so doch im Ansatz repräsentativen Überblick zur jüngsten Geschichte des Experimentalfilms in Deutschland zu geben. Dabei stehen Meisterwerke neben solchen Filmen, bei denen es nicht um Perfektion, sondern um zusätzliche Aspekte, persönliche Handschriften oder innovative Formen der Experimentalfilmarbeit geht.

Aufgrund der zeitlichen Beschränkung konnten leider keine Langfilme aufgenommen werden. So mußten etwa jüngere Werke von Heinz Emigholz, Birgit Hein, Peter Sempel, Christoph Schlingensief, Klaus Wyborny u. a. unberücksichtigt bleiben. Auch wurde die Auswahl auf reine Filmarbeiten beschränkt, da die Berücksichtigung der auch in Deutschland explosionsartigen Zunahme von Video- und Medienkunstproduktionen auf neuen Bildträgerformaten den zeitlichen Rahmen und die Übersichtlichkeit gesprengt hätten.

Dieses Filmpaket knüpft vielmehr an die Reihe früherer Filmpakete des Goethe-Instituts an, in denen die Entwicklungen des deutschen Avantgarde- und Experimentalfilmschaffens von den 20er Jahren bis zum Ende der 80er Jahre dokumentiert sind.

Der nachfolgende Text behandelt in groben Zügen die Entwicklungen experimenteller Film- und Medienarbeiten in Deutschland, um insbesondere den Hintergrund zu beleuchten, vor dem die in dieser Broschüre dokumentierten Experimentalfilme der 90er Jahre entstanden sind. Die Ordnung der darauffolgenden Filmbeschreibungen entspricht ihrer Zuordnung zu den fünf Programmteilen des Filmpaketes.

Preliminary Note

The collection of films in question and the brochure that you have before you take German experimental film between 1990 and 1995 as their subject. The compilation of five film programmes has been compiled with the aim of presenting a realistic and representative overview of the most recent history of experimental film in Germany, even though, due to the force of circumstances, it is somewhat subjective and incomplete. In this case, masterpieces are to be found next to films which are not concerned with perfection, but more so deal with alternative points of view, personal styles or innovative forms of experimental film.

Due to restraints of time, it was unfortunately not possible to include any long films. For this reason more recent work from Heinz Emigholz, Birgit Hein, Peter Sempel, Christoph Schlingensief, Klaus Wyborny, and several others, remain disregarded. The process of selection has also remained restricted to pure film work, for any consideration of productions related to the explosive increase in video and media arts in terms of new picture formats, equally apparent in Germany, would have ruptured the constraints of time and affected transparency.

This collection of films has its roots more in the earlier series of film collections from the Goethe Institute, in which the development of German avant-garde and experimental film production, from the 1920's up to the end of the 1980's, is documented.

The following text is a rough review on the development of experimental film and media work in Germany, but in rather more broad strokes; this in order to develop a concentrated background, from which the experimental films of the 1990's documented here, has developed. The order of the following series of film descriptions relates to their order in the five different programme sections within the whole collection.

Einleitung

Die Experimentalfilmgeschichte verläuft seit nunmehr über 100 Jahren als eine Subgeschichte des Films, von der die größere Öffentlichkeit nach wie vor wenig Notiz nimmt, deren Werke jedoch wesentliche Beiträge zur Entwicklung des Films als eigenständiger Kunstform sowie der Filmsprache und Filmästhetik geleistet haben.

Der experimentelle Charakter dieser Filme zeichnet sich dadurch aus, daß die Filme, weitestgehend unabhängig von den kommerziellen Strukturen des Filmmarktes, als freie, eigenständige künstlerische Arbeiten entstanden und entstehen, die weniger eine vorfilmische Realität abbilden und deren Geschichten erzählen, als vielmehr eine eigene, filmkünstlerische Realität schaffen. Indem der Experimentalfilm gleichzeitig die Eigengesetzlichkeiten des Mediums reflektiert, begibt er sich auf eine Metaebene und dekonstruiert von dort aus Zeit und Raum in einem immer wieder innovativen und persönlichen Prozeß des Umgangs mit Bildern und Tönen.

Dabei können die Motive und Inhalte sowie die Arbeitsweisen der Filmemacher und Filmemacherinnen völlig unterschiedlicher Natur sein. Das Verbindende ist der experimentelle Zugang zum Medium Film, die Differenz zum Kino des Mainstreams. Insofern umfaßt der Hilfsbegriff Experimentalfilm sowohl auf der historischen als auch auf der filmästhetischen Achse sehr heterogene Einzelwerke, Strömungen und Phasen wie den Avantgardefilm, den Absoluten Film, Surrealistischen Film, Poetischen Film, Bereiche des Animations- und Trickfilms, den Unabhängigen Film, den Underground Film, das Expanded Cinema, den Strukturellen Film, Materialfilme und Found-Footage-Filme etc.

Experimentalfilme erreichen in der Regel ebensowenig ein großes Publikum, wie dieses die Experimentalfilme überhaupt erreichen kann. Denn aufgrund der Programmpolitik in den gewerblichen Kinos, die längst als Durchlauferhitzer für schnellebige kommerzielle Produktionen fungieren, und der zunehmenden Quotenpolitik der Fernsehanstalten sind experimentelle Filme nur selten zu sehen. Um so wichtiger und

Introduction

The history of experimental film stretches back for more than one hundred years, as a sub-history of film itself, however little noticed by the large majority of the general public, the work done here has made a substantial and important contribution to the development of film as an independent art form, including the language of film and film aesthetics.

The experimental nature of these films is characterised by their being almost entirely independent of the commercial structure of the film market, being created and existing as free, self-determining forms of artistic work, which have little to do with the portrayal of pre-film realities or a recounting of their stories, and more to do with the individual creation of a film-artistic reality. Since experimental films simultaneously derive their own legitimacy at the same time as reflecting it, they become transposed onto a metalevel, from this point deconstructing time and space in a continually innovative and personal process of association with images and sound.

The motives and contents, including the filmmaker's working method, may often be of a wholly different nature. The bond however, is the experimental approach to the medium film and the intrinsic lack of relationship to mainstream cinema. Both on the historic and the film-aesthetic axes, the term experimental film includes very heterogeneous single works, waves and phases, such as the avant-garde, the film of the absolute, surrealist film, poetic film, areas of animation and cartoon film, the independent film, underground film, the expanded cinema, structural film, material film and found-footage film, etc.

As a rule experimental film reaches just as limited a part of a large audience as experimental film can possibly reach. Due to the commercial cinemas programming policies, which have long since functioned as a funnel for swiftly moving commercial productions, and the incremental quota policies of the television companies, experimental films are only seldom to be seen. All the more important and meritorious are those cultural

verdienstvoller ist es, daß kulturelle Organisationen, wie einige Festivals in Deutschland mit den ihnen z.T. angeschlossenen Verleihinitiativen oder das Goethe-Institut mit seinen weltweiten Partnern, eine kontinuierliche Öffentlichkeit für kulturell und künstlerisch anspruchsvolle, experimentelle Filme schaffen und erhalten.

Ein wesentlicher Grund für die mangelnde Popularität experimenteller Filme liegt zum Teil auch in ihnen selbst begründet, da sie vielfach in Form, Gestaltung und Länge, Inhalt, Ästhetik und Intention starke Differenzen zu anderen filmischen Werken aufweisen, mit Sehgewohnheiten brechen, (visuelle) Tabus verletzen und thematisieren, das sinnliche Wahrnehmungsvermögen fordern, oft genug auch überfordern.

Die Qualität einzelner Experimentalfilme zu bestimmen und zu bewerten fällt schwer. Sinnvoll ist es, vom Werk auf die Intention des Autors/der Autorin Rückschlüsse zu ziehen, um dann zu beurteilen, ob und wie dies gelungen ist. Im Gegensatz zum Spielfilm, der erzählen und unterhalten will und dies mittels Psychologie, Spannungsbögen, Suspense und Plot erreichen kann, treten Motivation und Intentionen experimenteller Filme weniger deutlich zutage.

Ein Experimentalfilm kann sich, vergleichbar einem Tafelbild oder einem Musikstück, natürlich auch allein schon durch seine Anmutungsqualitäten vermitteln und erschließen. Er kann einen intellektuellen Nerv oder einen politischen oder ästhetischen Zeitgeist treffen und so Interesse, Sympathie, Erkenntnis, Zustimmung oder gute Unterhaltung erzielen. Außerhalb der engeren Zielgruppe von Festivalbesuchern, Freunden, Kritikern und Kuratoren ist dies jedoch schwierig.

So, wie sich Kunstwerke mit einigem kunstwissenschaftlichen oder kunstgeschichtlichen Hintergrundwissen dem interessierten Betrachter erschließen, ist es für den Umgang mit Experimentalfilmen hilfreich, einige Vorkenntnisse über die Geschichte, Themen und Arbeitsweisen experimenteller Filme zu haben, um sie genießen zu können. Nicht zuletzt diesem Ziel dient diese Broschüre.

organisations, such as several festivals in Germany with their immediate attachments to lending initiatives, or the Goethe Institute, with its world-wide network of partners, which build and maintain continuing levels of publicity for cultural and artistically challenging experimental films.

One of the essential reasons for the failing popularity of experimental film lies partially on its own door-step, in that, opposed to other forms of film, experimental film frequently throws up strong differences in form, structure, length, content, aesthetics, and aim, whilst breaking with visual custom, and violating (visual) taboos, thus relating themes which make large demands on the sensory powers of the observer, which are often enough just too demanding.

Determining and evaluating the quality of a single experimental film is difficult. What remains significant, however, is to draw conclusions about the intentions of the author from the film itself, and then to judge whether this has been achieved or not. In contrast to feature films, the main purpose of which is to recount and entertain, achieving this by means of psychology, tension, suspense, and plot, the intentions and the motivations of an experimental film remain intrinsically less apparent.

Just as a landscape or a piece of music does, and even alone through its quality of elegance, an experimental film may be capable of mediating and disclosing. It can hit an intellectual nerve or stir up a political or intellectual zeitgeist, thus developing interest, sympathy, recognition, acceptance, or even just be good entertainment. Outside a narrow target audience of festival visitors, friends, critics, and curators, this does, however, remain difficult.

Just as the appreciation of a work of art is heightened by knowledge regarding its scientific or art historical background, so too is it helpful for the audience to possess a certain breadth of knowledge about the history, thematics and working methods of experimental film to be able to appreciate it fully. Last but not least this is the aim of this brochure.

Traditionen und Tendenzen

In der Experimentalfilmgeschichte, nicht nur in Deutschland, können rückblickend Entwicklungszyklen ausgemacht werden, die sowohl von den Strömungen der jeweils zeitgenössischen Kunst, als auch von den gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Rahmenbedingungen bestimmt wurden. Der Experimentalfilm als Subgeschichte des Films hat dabei auch historisch bedingte Brüche, wie etwa den zweiten Weltkrieg, erfahren, die u. a. dafür verantwortlich sind, daß es kaum formale, ästhetische und chronologisch geradlinige Entwicklungen gibt, sondern zahlreiche zyklische Neuanfänge.

Aussagen wie: »Das haben Sie ja in den 20er Jahren schon alles gemacht«, sind oft nicht falsch, jedoch weniger abwertend zu verstehen, hält man sich vor Augen, daß die nachfolgenden Generationen zwar mit zeitgenössischen Mitteln, aber ähnlicher Intention auch vergleichbare Resultate liefern, die dennoch in ihrem Kontext immer wieder neu und innovativ sind, da sie gemeinsam gegen den Mainstream schwimmen, ohne den Anspruch auf Avantgarde zu erheben. Die Differenzierung der neuen Medien und Kommunikationstechnologien eröffnet zudem heute ein sehr viel breiteres Spektrum experimenteller Arbeitsfelder als je zuvor, was eine einheitliche Kategorisierung nahezu unmöglich macht und bereits Mitte der 80er Jahre zu Begriffsneuschöpfungen wie der Medienkunst führte.

Der Avantgardefilm der 20er Jahre hatte einen wesentlichen Ursprung darin, daß nach den Schrecken des ersten Weltkrieges nicht nur die politischen und sozialen Systeme, die Wertordnungen und Moralvorstellungen in Frage gestellt wurden, sondern auch bildende Künstler nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten suchten. Einige erweiterten ihre grafischen und malerischen Arbeiten um die Faktoren Zeit, Raum und Bewegung. Die Erprobung des Mediums Film bot sich an, wobei es sich

Traditions and Tendencies

Retrospective cycles of development can be identified within the history of experimental film, and not just in Germany, which are clarified by both the flow of present contemporary art, as well as social, political and cultural conditionalities. Experimental film, being a sub-history of film, experiences historically dependent breaks in this relation, as in the case of the Second World War, which, amongst other things, are responsible for the all but total lack of formal, aesthetic and chronological, linear development, whilst being the catalyst for a multitude of cyclical rebirths.

Comments like: they already did that in the 1920's, are often not incorrect, but may be understood in less demeaning terms when focusing with the knowledge that subsequent generations produced comparable results but with similar intentions, whilst using contemporary methods. Within their context, however, they nevertheless consistently produced the new and innovative, commonly swimming against the mainstream, without having pretensions towards the avant-garde. What is more, the differentiation in new media and communications technologies today, is opening up a much broader spectrum of experimental working fields that ever before. This in turn makes it just about impossible to define a uniform categorisation, and by the middle of the 1980's had led to new forms of terminology, such as the media-arts.

The avant-garde films of the 20's retain their essential origins in the horrors of the First World War, following which existing political and social systems, including the value systems and moral attitudes were placed in question, with fine artists searching for original methods of expression. As a result, several broadened out their graphic and artistic work to encompass the factors of time, space and movement. Trying out film as a medium simply offered itself up, whereby this had less to do with realistic filming in the first instance, and much more with

zunächst nicht um Realaufnahmen, sondern vielfach um animierte Bilder und Rollenbilder handelte, um die Bewegungen von Formen, Farben und Licht. Die ersten und bekanntesten Vertreter dieser neuen Filmkunst waren in Deutschland Walther Ruttmann, Hans Richter und Viking Eggeling sowie Oskar Fischinger. Eggelings Rollenbilder, Fischingers Einzelbildaufnahmen feiner Wachsschnitte, die Scherenschnitte Lotte Reinigers oder die reflektorischen Farblichtspiele von Kurt Schwerdtfeger, die am Bauhaus in Weimar entstanden und einer komplizierten Apparatur aus sich verschiebenden Filtern, Masken und Linsen bedurften, sind frühe Formen experimenteller Filmarbeit im Deutschland der 20er Jahre.

Die Blüte der deutschen Filmavantgarde der 20er Jahre, zu der neben den zuvor Genannten auch Filme von László Moholy Nagy, Guido Seeber, Werner Graef u. a. dazu beitrugen, den Film als eigenständige Kunstform, jenseits des Zwangs der Reproduktion von Wirklichkeit und Narration, zu etablieren, wurde durch die politische und ästhetische Zäsur der Nazizeit jäh beendet. Experimentelle Kunstformen bekamen den Stempel »entartet«, sie wurden verfemt, mit all den persönlichen Konsequenzen, die sich daraus für die Künstler und Künstlerinnen ergaben.

Bis auf wenige Ausnahmen in den 50er Jahren (Herbert Vesely, Ottmar Domnick u. a.), konnte erst wieder in den 60er Jahren an die frühe Filmavantgarde angeknüpft werden. Nach dem Oberhausener Manifest 1962, in dem junge Filmemacher Papas Kino für tot erklärten und erstmals Filmfördermittel für Nachwuchsproduktionen einforderten, war eine stetige Zunahme experimenteller Filme, mit Werken von Jean-Marie Straub, Franz Josef Spieker, Wolfgang Ramsbott, Helmut Herbst, Vlado Kristl u. a., zu verzeichnen.

Im Zuge des politischen und kulturellen Aufbruchs (Studentenrevolution, Befreiung von sexuellen Tabus) um 1968 erlangten die unter dem Einfluß des New American Cinema und des

animated paintings and Rollenbilder (reels of paintings), and the motion of form, colour and light. The first and most well known representatives of this new form of film art in Germany were Walther Ruttmann, Hans Richter, and Viking Eggeling, as well as Oskar Fischinger. Eggeling's Rollenbilder, Fischinger's single frame exposures of delicate wax cuts, the scissor cuts from Lotte Reiniger or the reflective colour play of Kurt Schwerdtfeger's work, created at the Bauhaus in Weimar, and which required a complicated apparatus consisting of adjustable filters, masks and lenses, are all examples of early forms of experimental film work in the Germany of the 1920's.

The heyday of the German film avant-garde in the 1920's, which in parallel to the aforementioned films, also saw contributions from László Moholy Nagy, Guido Seeber, Werner Graef and others, helped in establishing this form of film as an independent art form, whilst going beyond the compulsion to reproduce reality and derive narratives. This period abruptly came to an end as a result of the rough political and aesthetic caesura of the Nazi era. Experimental arts forms became stamped as depraved, were subsequently outlawed, and carried all the personal consequences for the artists as we know them today.

Apart from a few exceptions in the 1950's, (Herbert Vesely, Ottmar Domnick, amongst others), a renewal of links to earlier avant-garde film first became possible in the 1960's. After the Oberhausen Manifesto of 1962, in which young filmmakers declared »Daddy's cinema is Dead«, and for the first time demanded public funding for the new generation of productions, a continual increase in the number of experimental films, with works from Jean-Marie Straub, Franz Josef Spieker, Wolfgang Ramsbott, Helmut Herbst, Vlado Kristl, and others, can be recorded.

In the course of the political and cultural departure of 1968, (the student revolution, the freeing-up of sexual taboos), the films that originated under the influence of the New

Undergroundfilms entstandenen Filme von W. & B. Hein, Werner Nekes und Dore O., Heinz Emigholz, Bastian Clevé, Klaus Wyborny, Helmuth Costard u. a. größeres Publikumsinteresse, insbesondere im Umkreis studentischer Filmclubs. Auch entstanden in diesen Jahren zahlreiche Mischformen zwischen Dokumentar- und Experimentalfilmen, die vom Publikum als gleichrangige Ausdrucksformen zur Gesellschaftskritik verstanden wurden. Bald jedoch zogen sich Dokumentaristen und Experimentalfilmmacher wieder in ihre eigenen Lager und auf ihre unterschiedlichen Intentionen und Arbeitsweisen zurück. Das breite öffentliche Interesse an experimentellen Filmen, auch auf den Festivals, nahm Anfang der 70er Jahre deutlich in dem Maße ab, in dem sich der Experimentalfilm realpolitischen Themen und Bezügen entzog.

Ende der 70er Jahre geriet die Strömung des Strukturellen Films, der in puristischer, intellektueller und akademischer Weise den Materialcharakter des Zelluloids, die Montage, das Verhältnis von Abbild und Wirklichkeit und die übrigen Eigengesetzlichkeiten des Mediums reflektierte, gänzlich in die Krise.

Erst Anfang der 80er Jahre war in Deutschland eine neuerliche, erstaunliche Blüte des experimentellen Films zu verzeichnen. Eine nahezu unübersehbare Anzahl von experimentellen Filmen wurde produziert von einer neuen Generation zumeist junger und unbekannter Filmemacher und Filmemacherinnen.

Zu diesem Boom trugen neben dem Zeitgeist der Alternativ- und Gegenkultur der frühen 80er Jahre die sich entwickelnde kulturelle Filmförderung und die sich sprunghaft verbessernde Ausbildungssituation an den Film- und Kunsthochschulen bei.

So entstanden z. B. in den Experimentalfilmklassen an den Hochschulen für Bildende Künste in Braunschweig und Hamburg sowie an der Deutschen Film- und Fernsehakademie in Berlin zahllose Produktionen von hohem künstlerischen Niveau, die auf in- und ausländischen

American Cinema and the underground film from W. & B. Hein, Werner Nekes, Dore O., Heinz Emigholz, Bastian Cleve, Klaus Wyborny, and Helmuth Costard, as well as several others, attracted a larger public interest, particularly within the circle of student film clubs. In addition to this, a great variety of mixed forms between documentary and experimental came to fruition during this period, which were understood by the viewing public as an equitable form of social criticism. But it did not take very long before the documentarists and experimental filmmakers withdrew to their own camp, and returned to their different objectives and methods of work. The broader public interest in experimental film, including festivals, fell off in considerable terms at the beginning of the 70's, with experimental film taking leave of themes and relations referring to realistic politics.

At the end of the 70's, the flow of structural films which, in the first instance, reflected the material character of celluloid, montage, the relationship between image and reality, and the remaining individual characteristics of the medium in a purist, intellectual and academic manner, came full circle.

It was first possible to record a renewed and astounding blossoming in experimental film in Germany at the beginning of the 80's. A nearly incomprehensible number of experimental films were produced by a new generation of mostly young and unknown filmmakers. In parallel to the zeitgeist of the alternative and counter-cultural movement in the early 1980's, the developing growth in cultural film support, and the rapid improvement in the number of training facilities at the academies of film and art carried towards this boom.

Countless productions of great artistic niveau came to fruition in this way, as, for example, within the experimental film classes at the Academies of Fine Arts in Braunschweig and Hamburg, as well as the Academy of Fine Arts in Berlin, with these subsequently being premiered at domestic and overseas festivals. Several estab-

Festivals prämiert wurden. Zudem wurden einige arriviertere Experimentalfilmmacher/innen auf Professuren in den zahlreichen Filmklassen in Deutschland berufen.

Aber auch außerhalb der Hochschulen boomte die Experimentalfilmszene, und dies nicht nur in den Subkulturen der Großstädte, wie in Berlin mit seiner starken Super-8-mm-Szene, in der sich das Lebensgefühl, die Ängste, die Obsessionen und die Kraft einer ganzen Jugendkultur widerspiegelten.

Dem Einsatz von Alf Bold, dem jung verstorbenen, unermüdlichen Förderer des Experimentalfilms, ist es im wesentlichen zu verdanken, daß auch die Filmfestspiele in Berlin innerhalb ihrer Forumssektion Programmplätze für den Experimentalfilm öffneten, was einem internationalen Ideenaustausch, auch zwischen den Filmmachern/innen, sehr förderlich war.

Entscheidend für die breite öffentliche Resonanz des Experimentalfilms im Deutschland der 80er Jahre wurden jedoch weniger die etablierten Filmfestivals, sondern die zahlreichen alternativen Veranstaltungsorte, Szenekneipen, Kulturzentren, besetzten Häuser, Super-8-mm-Kinos und junge, neue Festivals, wie der seit 1981 in Osnabrück jährlich stattfindende Experimentalfilm Workshop, der sich bald zum internationalen Mekka des Experimentalfilms entwickelte. Aufgrund der medientechnologischen und medienpolitischen Entwicklungen wurde das Osnabrücker Festival konzeptionell erweitert und wird seit 1988 als Europäisches Medienkunst Festival veranstaltet.

Konnten wir somit in den 80er Jahren noch einen Boom experimenteller Filmarbeiten in Deutschland konstatieren, dessen formales, inhaltliches und gesellschaftliches Spektrum vom Bruch mit dem Strukturellen Film der 70er Jahre über die Neue Narration, den politischen Experimentalfilm, die Genialen Dilettanten, den Super-8-Film als ästhetische Kategorie, den Experimentalfilm von Frauen, den erweiterten Medieneinsatz internationaler Künstlergrup-

lished experimental filmmakers of both sexes were appointed to professorships in the great number of film classes in Germany.

But the experimental film scene also enjoyed a boom outside the academy gates, beyond the existing sub-culture, in the larger towns and cities such as Berlin, with its strong Super-8-mm scene, which served to reflect existential emotions, fears, obsessions and strengths of the whole youth scene.

The engagement of Alf Bold, who until his death at a young age was a tireless supporter of experimental film, is most worthy of our respect for his catalytic role in opening up programme places for experimental film within the Forum section at the 'Filmfestspiele Berlin.' This was subsequently highly conducive to the promotion of an international exchange of ideas between filmmakers.

The deciding factor for the broad public resonance within the experimental film scene in the Germany of the 80's has less to do with established film festivals and more with the large selection of alternative venues, scene pubs, culture centres, occupied houses, Super-8-mm-cinemas and new and young festivals, such as the Experimental Film Workshop which has been taking place annually in Osnabrück since 1981 and quickly developed into the international mecca for experimental film. As a result of media technological and media political developments, the festival in Osnabrück was conceptually enlarged, and has been presented as the European Media Art festival since 1988.

As a consequence, we are able to confirm a boom in experimental film work in the 80's, with its formal, contextual, and societal spectrum spanning from its original break with the structural film of the 70's, right up to the New Narration, the political experimental film, the highly gifted dilettantes, Super-8-film as an aesthetic category, experimental film by women, and the broader media involvement of international groups of artists and projects, with its additional role acting as a breeding ground for avant-garde

pen und Projekte bis hin zum Experimentalfilm als Steinbruch der filmischen Avantgarde reichte, so klang dieser Boom Ende der 80er Jahre merklich ab.

Die Gründe hierfür waren vielschichtig: Zum einen wurden sie durch die rasanten medientechnologischen und medienpolitischen Entwicklungen und Veränderungen ausgelöst, die auch auf seiten der Künstler und Künstlerinnen einen Generationswechsel bewirkten, zum anderen hatten sich einige der zuvor genannten Strategien experimenteller Filmarbeit überlebt.

Eine homogene Subkultur gab es nicht mehr, die Alternativbewegung war weitestgehend von der Gesellschaft und ihren politischen Parteien assimiliert worden, die Feminismusdebatte abgeklungen. Das politische Interesse richtete sich im Inneren auf die Probleme der Vereinigung beider deutscher Staaten nach dem Fall der Mauer und nach außen auf den politischen, militärischen und wirtschaftlichen Umbruch in Osteuropa.

Die Industrie produzierte keine Super-8-Filme mehr, die Künstlergruppen wandten sich der Musik oder den neuen Medien zu, und die Postmoderne hatte sich dem Prinzip der Beliebbarkeit unterworfen. MTV dominierte die Jugendkultur, und der Begriff ›Avantgarde‹ fand sich allenfalls noch in der Werbung für Konsummittel wieder.

Der Boom experimenteller Medienproduktionen verlagerte sich zunächst in den Bereich der Videokunst mit ihren Monotapes und Installationen sowie zunehmend auch auf neue digitale Felder, wie das der Computeranimation und interaktiven Medien.

Auch technische Innovationen auf dem Gebiet des (perforierten) Films und der analogen Videotechnik waren bereits Ende der 80er Jahre ausgereizt oder - zumindest, was ihre technologischen Aspekte angeht - weitgehend erforscht und auch für formale Innovationen der Filmmacher nicht mehr sonderlich attraktiv, wenngleich bis heute das Auflösungsvermögen des 16-mm- und 35-mm-Films elektronisch nicht zu

film. But this boom broke off perceptibly at the end of the 80's.

The reasons for this are varied. In the first instance, being caused by sweeping developments and changes in media technology and media politics, which led to the formation of a generation gap within the ranks of the artists themselves, and in the second instance, due to some of the previously mentioned strategies within experimental film work which became defunct.

An homogeneous sub-culture did not exist anymore, with the alternative movement largely being hauled in and assimilated by society and the political parties, and the feminist debate fading away. Political interest directed itself internally towards problems regarding the unification of both German states after the fall of the wall, and externally towards the political, military and economic revolution in Eastern Europe.

The industry was not producing any Super-8-films anymore, the artistic groups turned towards music or the new media, and the post modernists relegated themselves to the principle of popularity. MTV dominated youth culture, and, at best, the term avant-garde only found representation in advertising for consumer goods.

The boom in experimental media productions shifted next into the field of video art, with its mono tapes and installations, and increasingly into the new digital fields, such as computer animation and interactive media.

Even technical innovations in both the (perforated) film sector and analogue video technology had consequently lost their impetus or had been - at least from the point of view of technology - extensively researched and were not particularly attractive as formal innovations to the filmmakers any more. However, and as is still the case today, the reproductive quality of 16-mm- and 35-mm-film cannot be matched electronically and as a result still serves as the original material for many video productions, such as TV advertising spots, music videos and HDTV programmes.

A series of filmmakers and video artists are

erreichen ist und daher weiterhin Film als Ausgangsmaterial vieler Videopostproduktionen, z. B. von TV-Werbespots, Musikvideos und HDTV-Programmen, dient.

Eine Reihe von Filmemachern und Videokünstlern beschäftigte sich mit der Entwicklung interaktiver Präsentationsformen, z. B. auf CD-ROM, die das individuelle Filmerlebnis oder die Verknüpfung und selektive Steuerung von Bildern, Geschichten, Informationsflüssen erlauben.

Elektronische Bildspeicher, digitale Bild- und Tonaufzeichnungen, die digitale Postproduktion, der Einsatz von Schnittcomputern im semiprofessionellen wie Amateurbereich eröffneten auch den Künstlern eine ungeahnte Fülle kreativer Möglichkeiten der Bildgestaltung und mit diesen die Reflexion der Eigengesetzlichkeiten neuer Medien, die Kritik der Determinanten der Informationsgesellschaft und die Etablierung einer neuen, ungemein vielschichtigen Kunstform, der Medienkunst.

Die Medienkunst bildete nunmehr einen Gegenpol zu populären Erscheinungsformen medientechnologischer Innovationen, wie wir sie etwa in den Bereichen des Musikvideos, der TV-Logos und dem exzessiven Einsatz von Paintboxen und digitalen Effektmischern der TV-Produzenten kennen, durch die sich alle Bilder drehen, kippen und bewegen lassen, ohne daß eine inhaltliche Motivation augenfällig würde.

Wohl kein Ereignis zuvor hat die Verknüpfung von Kriegs- und Medientechnologie so eindringlich ins Bewußtsein gebracht wie der Golfkrieg im Januar 1991. Eine erschreckende Parallelität wurde deutlich: Während einerseits Filmemacher und Medienkünstler mit immer perfekteren technologischen Mitteln die Grenzen visueller Darstellungen und Effekte erforschen, werden gleichzeitig einige dieser ästhetischen, technologischen Erfindungen im Bereich vision-research für militärische Zwecke nutzbar und z. B. in den kamera- und lasergesteuerten Bomben eingesetzt.

Die Int. Kurzfilmtage Oberhausen widmeten

now engaged in the development of interactive forms of presentation, e.g. using CD-ROM, which allows the link-in to, and the selective control of images, narratives and flows of information.

In both the semi-professional and amateur sectors, the use of electronic image banks, digital image and sound recording systems, digital post-production, and editing computers, has led to an unanticipated wealth of creative potential in image design, even for the artist. This has allowed an unfolding of the individual nature of the new media, brought criticism of the decision makers within the information society, and ultimately the creation of a new and extraordinarily manifold form of art, the media arts.

The media arts are now in the position to form a reciprocal pole to the popular state of media-technological innovation, as we know it in the music video sector, or in the production of TV logos, and the excessive use of paintboxes and digital effect mixers by TV producers, where all the images can be rotated, tipped or set in motion, without any apparent and recognisable contextual motive.

Hardly any previous event has been so abruptly forced into the common consciousness, via the link up between war and media technology, as the Gulf War of January 1991. A shocking parallel became clear: whilst on the one side, filmmakers and media artists were researching the border areas of visual presentation and effects, employing ever more perfect technological means, several of these aesthetic, technological devices were simultaneously being applied for military purposes, in the field of vision research, with these being utilised in camera and laser controlled bombs today.

As a way of presenting the interchangeability between war, cinema, speed, computer animation, vision-research and virtual-reality, the International Short Film Festival in Oberhausen decided to dedicate a comprehensive film symposium to this contradiction in 1991, within a forum of discussion set against the background of the

diesem Widerspruch 1991 ein umfangreiches Filmsymposium, um die Wechselbeziehungen zwischen Krieg, Kino, Geschwindigkeit, Computeranimation, vision-research und virtual-reality vor dem Hintergrund des Golfkrieges und seiner medialen, ästhetischen und technologischen Verwandtschaft zur Kunst zu diskutieren.

Wenngleich diese Dichotomie kaum auflösbar zu sein scheint, ist doch zu unterscheiden zwischen der oftmals unkritischen Aneignung neuer Technologien durch Teilbereiche der angewandten Kunst, die z. B. weite Felder der Computergrafik und Computeranimation prägt, und den kritischen Adaptionen der Künstler, die in der Hinterfragung ihrer Mittel mit künstlerischer Intention und Authentizität adäquate mediale Ausdrucksformen für die kritische Reflexion unserer, von der Bewußtseinsindustrie geprägten Wirklichkeit finden.

Die deutsche Medienkunstszene umfaßt seit Ende der 80er Jahre Film-, Video-, Installations-, Holographie-, Multimedia- und Computerkünstler/innen, darunter auch Produzenten/innen und Autoren/innen alternativ-innovativer TV-, Radio-, Satelliten-, Mail Box-, Interaktions- und Performanceprojekte sowie Künstler/innen aus Grenzbereichen der elektronischen Musik.

Der Werkcharakter und der Avantgardebegriff wurden in Frage gestellt, ebenso die Ausschließlichkeit der jeweils medienspezifischen sprachlichen Mittel.

Das Feld der Medienkunst weitet sich permanent aus. Spätprogramme des Fernsehens und Sonderveranstaltungen auf Festivals oder Galerien und Ausstellungen sind nicht mehr der alleinige soziale Ort der Präsentation.

Zahlreiche Filmfestivals haben dieser Entwicklung längst Rechnung getragen und ihr Programmangebot entsprechend erweitert. Neue Medienkunstfestivals wurden gegründet.

Die meisten Festivals sind sich dabei ihrer mediengeschichtlichen Herkunft bewußt. Der Film- und Kinokultur, die es zu schützen und zu beleben gilt, blieb breiter Raum im Programm vorbehalten. Die Festivals wurden weder Mes-

Gulf War and its medial, aesthetic and technological relationship with art.

Even though this dichotomy hardly appears resolvable, a choice needs to be made between the often uncritical appropriation of new technologies by sections of the applied arts, which in turn, for example, influence the broader fields of computer graphics and computer animation, and the critical adaptation by artists, who as a result of the questioning analysis of their devices using artistic intention and authenticity, discover admissible medial forms of expression for a critical reflection of our reality, influenced by the consciousness industry.

Since the end of the 80's, the German media arts scene has embraced film, video, installation, holography, multimedia, and computer artists of both sexes, including producers and authors of alternative-innovative TV, radio, satellite, mail box, interaction and performance projects, including artists from the fringe areas of electronic music.

The character of work as well as the term avant-garde have been placed in question, just as the exclusivity of each media specific medium of communication.

The field of the media arts is broadening out continually. Late programmes on television and special presentations at festivals, or in galleries and at exhibitions, no longer count as the sole, individual, social fora for presentation.

Countless film festivals have long since accommodated themselves to present circumstances, and are correspondingly broadening out their programme of events. New media art festivals are being created.

In this relation, most festivals remain conscious of their media historic roots. The film and cinema culture, something worthy of preservation and animation, has retained a broad spectrum of potential within the programme. Neither have the festivals been transformed into exhibitions of electronic art, or even markets for future technologies. More so, there is an attempt to build bridges in cases where the genre gap, or the

sen der elektronischen Kunst, noch Märkte der Zukunftstechnologien. Es wurde vielmehr versucht, dort Brücken zu schlagen, wo Genre-grenzen oder Berührungängste zwischen den alten und neuen Medien eine gemeinsame Arbeit an einer von kritischem Geist gestalteten Medienkultur behindern konnten.

Freiräume für Medienkunstproduktionen haben sich in Programmnischen der privaten Fernsehanstalten ebenso wie im Internet aufgetan.

Begleitet und vorangetrieben wurde die Entwicklung durch die zahlreichen Gründungen von Kunst- und Technologiezentren und die Einrichtung neuer medienbezogener Studiengänge an deutschen Hochschulen und Kunstakademien.

In der Erforschung, Vermittlung und Präsentation der Wechselbeziehungen zwischen Kunst, Technologie und Gesellschaft werden - nach dem ungehemmten Aufbruch in die neuen Medienwelten - zunehmend auch Fragen nach einer Ökologie der neuen Medien und der Medienkompetenz gestellt, die sicherlich auch die künstlerische Ausbildung betreffen.

In der Auseinandersetzung mit den Materialien - und dazu gehören neben Film immer mehr auch die elektronischen und immateriellen Medien - kann sich die ästhetische Phantasie, die den klassischen Avantgarde- und Experimental-film belebt hat, weiterentwickeln, genauso wie in den Grenzbereichen der Genres zwischen Spiel-, Dokumentar- und Experimentalfilm und den vielfältigen neuen Möglichkeiten des Fernsehens oder in den virtuellen Welten der Netze und des Cyberspace.

Denn letztendlich ist es eine Frage des ästhetischen Potentials, der Phantasie, Kreativität und Kritikfähigkeit der Künstler und Künstlerinnen im Umgang mit den Kommunikationssystemen ihrer Zeit, die die Zukunft experimenteller Film- und Medienarbeiten bestimmen werden.

Welches kreative Potential der Experimental-film der 90er Jahre im Umfeld der Medienkunst entwickelt hat, mögen die nachfolgend näher beschriebenen Filmprogramme verdeutlichen.

fear of contact between the old and new media, may hinder the common effort towards a new media culture permeated with critical spirit.

The potential in media art production has expanded into niche programming at the private television companies, and of course within Internet.

This development has been accompanied by and pushed forward via the setting up of a large number of art and technology centres, as well as the creation of new media related courses at German colleges and academies.

Increasingly so - and following the unrestricted departure into the new media world - a growing number of questions regarding an ecology of the new media and media competence, which are also affecting artistic training, are being put forward as part of the research, communication and presentation of the interrelationship between art, technology and the society.

In the discussion regarding materials - and as a part of this, the ever increasing range of electronic and immaterial media which are being used in addition to film - the aesthetic imagination which has breathed life into experimental film and the avant-garde may develop further. This in the same way as the twilight areas between feature, documentary and experimental film, and in the variety of new possibilities within television, or in the virtual world of the Net and in Cyberspace.

For ultimately, it is a question of aesthetic potential, and of the artists' imagination, of their creativity and ability to receive and accept criticism, in association with the communications systems of their age, which will determine the future of experimental film and media work.

The level of creative potential, which the experimental film of the 90's has aspired to, within the field of the media arts, will become much clearer in the following more detailed description of the film programmes.

Programmbeschreibungen

Programme Description

Die Mauer, die Wende, der Umbruch (Programm I)

Im Herbst 1989 fiel die Berliner Mauer und mit ihr die Grenze zwischen West- und Ostdeutschland, die über 40 Jahre lang nicht nur eine politische und soziale, sondern auch eine kulturelle Barriere darstellte, die auch mit den Mitteln der Kunst nur selten zu überbrücken war. Das gilt insbesondere auch für den Experimentalfilm, der in der ehemaligen DDR eine völlig unbedeutende Rolle spielte und nie Bestandteil der offiziellen Filmpolitik oder des Kulturaustausches war. Auch unter den sogenannten Regalfilmen, die zu DDR-Zeiten der Zensur zum Opfer gefallen waren, fand sich später wenig Experimentelles.

Gleichwohl gab es Mitte der 80er Jahre vereinzelte Initiativen, die es ermöglichten, experimentelle (Super-8-mm-)Filme aus der DDR im Westen zu zeigen. Diese Filme stammten von bildenden Künstlern und aus dem Umfeld der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR in Babelsberg (HFF Babelsberg) sowie dem DEFA-Trickfilmstudio in Dresden, aber auch von Mitarbeitern des Fernsehens der DDR, da diese mit der entsprechenden Film- und Videotechnik arbeiten konnten, die der allgemeinen Bevölkerung nicht zugänglich war. Experimentalfilme aus der DDR unterschieden sich von im Westen entstandenen Werken sowohl in ihrer etwas konventionelleren Ästhetik als auch bezüglich ihrer Intentionen und Themen, die häufig realpolitische Bezüge aufwiesen mit mehr oder weniger verdeckter Staats- und Gesellschaftskritik.

Die Filme entstanden entweder mit privaten Mitteln im Super-8-mm-(Amateurfilm-)Format oder mit Unterstützung der Hochschule bzw. der Studios im 35-mm-(Kinofilm-)Format. Während in der westlichen Welt Experimentalfilme in der Regel auf dem kostengünstigen 16-mm-Film gedreht wurden, fand sich dieses Filmformat in der ehemaligen DDR und im ehemaligen Ostblock kaum, es wurde dort nicht

The Wall, the New Era, the Revolution (Programme I)

In the Autumn of 1989 the Berlin Wall came down, and with it the border between West and East Germany, a situation not just representing a political and social barrier for over 40 years, but also a cultural one, and one, which even using artistic means, could in no way be bridged. This related to experimental film in particular, which in the former GDR played an altogether unimportant role receiving no representation as a constituent part of the official film policy or cultural exchange. Even amongst the so called Regalfilme, (films taken out of circulation and placed into stock), which were to become a victim of the censor during the GDR regime, little in terms of experimental film could be found later on.

Notwithstanding this, by the middle of the 80's, solitary initiatives had sprung into existence enabling experimental films, (Super-8-mm), from the GDR to be shown in the west. These films were made by fine artists at the Academy of Fine Arts in Babelsberg, (HFF Babelsberg), and the DEFA animation studio in Dresden, and by co-workers in television in the GDR, these being able to work with a corresponding film and video technology not available to the general public. Experimental film from the GDR can be differentiated from work originating in the west, not just in terms of its somewhat conventional aesthetic, but also with regard to its intentions and themes, which frequently demonstrated realist political themes with a more or less hidden criticism of the state and society.

The films were either made on Super-8-(amateur film-)format, using private money, or 35-mm-(cinema film-)format, supported by a corresponding film academy or studio. Where in the western world experimental film was usually made on the less expensive 16-mm-format, this film-format could hardly be found in the former GDR or Eastern Block, not being manufactured here, with it having to be imported in exchange for hard currency. The same was applicable for

produziert und hätte gegen Devisen importiert werden müssen. Gleiches gilt für die Filmprojektoren und somit die Abspielbasis möglicher unabhängiger Filme. Die ehemalige DDR verfügte zwar über ein dichtes Netz von (staatlichen) Filmclubs, diese waren aber in der Regel mit transportablen 35-mm-Kofferprojektoren russischer Bauart ausgerüstet.

Auffällig war jedoch, daß auch in der DDR das Bedürfnis bestand, mit dem Medium Film experimentell künstlerisch zu arbeiten. Dies war insbesondere der Fall, als durch den Zusammenbruch des totalitären Staatsapparates gesellschaftliche und mit ihnen künstlerische Freiheiten quasi über Nacht entstanden. So reflektierten einige Filmemacher aus Ost- und Westdeutschland die Zeit des politischen und gesellschaftlichen Umbruchs 1989/90 mit experimentellen filmischen Mitteln. Hiervon handelt der erste Programmblock dieses Filmpakets.

Das Monument (1990) von Klaus Georgi und Lutz Stützner ist eine eindrucksvolle Parabel für scheinbar unumstößliche Gesetze und politische Leitlinien in totalitären Systemen, die nur von ganz oben per Dekret oder eben mittels eines banalen Telefonanrufs geändert werden können. Ein gutes Beispiel für die entwaffnende Kraft des Zeichentrickfilms. Die Autoren waren lange Jahre am DEFA-Trickfilmstudio in Dresden tätig, wo diese Filmform wie auch in anderen Staaten des ehemaligen Ostblocks einen sehr hohen Stellenwert genoß.

In *Dokument 89* (1990), von Fayd Jungnickel während des Umbruchs gedreht, kommt das beobachtende Staunen über die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen zum Ausdruck, von denen zum größten Teil auch die Filmemacher überrascht wurden. Drehbücher und Konzepte gab es nicht, die Ereignisse überschlugen sich, die Filmstudenten der HFF-Babelsberg nahmen die Kameras unter den Arm und wollten dabeisein.

Eine weitere Parabel ist der in Westdeutschland gedrehte Zeichentrickfilm *Die Kreuzung* (1991) von Raimund Krumme, der zwar keinen

film projectors and, in relation, the opportunity to show potentially independent films. The former GDR did dispose of a broad and concentrated network of (state) film-clubs, but as a rule, these were equipped with 35 mm portable case projectors of Russian construction.

What did remain apparent however, was the real demand in the GDR for working with film as a medium for experimental art. This was especially the case in terms of the artistic freedom which came into existence overnight following the collapse of the totalitarian state. Several filmmakers from West and East Germany mirrored the period of political and social revolution of 1989/90 with experimental film material in this way. As a part of the film series here, the first programme set deals with this topic.

Das Monument, (1990), from Klaus Georgi and Lutz Stützner, is an impressive parable concerning the apparently irrevocable laws and political directrix of the totalitarian system, which could only be changed by decree from above, or as the result of a banal telephone call. A good example of the disarming power of animation film were the long serving authors employed at the DEFA animation studios in Dresden, where this form of film enjoyed a very high status. This was also the case in other states within the former Eastern Block.

In Fayd Jungnickel's *Dokument 89*, (1990), filmed during the revolution, the apparent amazement concerning the real political and social changes found expression, and in the large part also came as a surprise to the filmmakers themselves. Here scripts and concepts did not exist, just a series of incidents which stumbled over one another, with the students at the HFF in Babelsberg grabbing their cameras in the rush to take part.

Another parable is the animation *Die Kreuzung*, (1990), from Raimund Krumme, filmed in West Germany. Although it retains no direct relation to the revolution in the GDR, it simultaneously, and probably almost perfectly and masterfully, illustrates the difficulties when presented with the

direkten Bezug zum Umbruch in der DDR hatte, gleichwohl perfekt und meisterhaft verdeutlicht, welche Schwierigkeiten sich auftun, wenn plötzlich mehr als eine Richtung eingeschlagen werden kann.

Zeitverläufe (1990) von Ulrich Lindner ist ein surrealistischer, sehr lyrischer, von der Fotografie dominierter Essay über den Balanceakt eines Seiltänzers, der noch nicht weiß, auf welcher Seite des Seils er zu Fall kommen wird. Somit auch ein Kommentar zur Stimmungslage jener Tage in der ehemaligen DDR.

Oliver Becker drehte mit *Deutschland Halluzination* (1990) einen experimentellen und sehr dynamischen Dokumentarfilm, der die Veränderungen im Alltag, etwa in einem Ostberliner Kaufhaus zu Zeiten der Währungsunion, thematisiert.

Wie die Ruhe nach dem Sturm wirkt *Färblein* (1990-92) von Bärbel Freund und Rainer Bellenbaum, denn er zeigt uns die Pastellfarben des DDR-typischen Designs, die wie nach einem Gewitter erstrahlen, um sehr bald jedoch schon für immer zu verblassen. Ein ethnologischer, ikonologischer Blick auf die ehemalige DDR.

In *Die Beichte* (1990) vom Animationsfilmemacher Jochen Kuhn gedreht, wird Erich Honecker, der langjährige DDR-Staatsratsvorsitzende, zur Rechenschaft gezogen.

Herberts Melodie, 1990 von Joachim Bode ohne thematischen Bezug zum Zusammenbruch der DDR entstanden, ist gleichwohl ein Film, der diesem Programmblock einen besonderen Aspekt hinzufügen kann. Die klaustrophobische Enge des Gewölbes, in dem zwei ungleiche Charaktere zusammentreffen, beschwört ein Unheil herauf. Unfähig, aufeinander einzugehen, die Bedürfnisse und Entfaltung des anderen zu respektieren, kommt es zum Zusammenbruch des häuslichen Friedens mit tödlichem Ausgang. Der Film ist in diesen thematischen Bezug gestellt, insofern ein - zugegeben etwas überzogener - Verweis auf die Schwierigkeiten der beiden deutschen Gesellschaften, die plötzlich und unerwartet in einem Boot sitzen.

opportunity to go in more than one direction presents itself.

Zeitverläufe, (1990), from Ulrich Lindner is a surrealistic and very lyrical essay dominated by its photography concerning the balancing act of a tightrope walker, who is still unaware on which side of the tightrope he is going to fall. In this relation it works as a commentary on the daily mood of affairs in the former GDR.

With *Deutschland Halluzination*, (1990), Oliver Becker created an experimental and very dramatic documentary film thematising the transformations in every day life around an East Berlin store at the time of the currency union.

Like the quiet after the storm, *Färblein*, (1990-1992), from Bärbel Freund and Rainer Bellenbaum shows us the pastel colours of typical GDR design, which sparkling like the aftermath of a storm, are fated to quickly fade to eternal insignificance. An ethnological and iconological view of the former GDR.

In *Die Beichte*, (1990), from the maker of animated films, Jochen Kuhn, Erich Honecker, the long term state president of the former GDR, is finally called to account.

At the same time, *Herberts Melodie*, (1990), from Joachim Bode, a film with no direct thematic relation to the collapse in the former GDR, lends a particular perspective to this part of the programme. The claustrophobic confines of a vault, where two people of different character meet, foretells of trouble to come. Incapable of accepting one another as they are, and by doing so respecting the needs and desires of the other, it ends in the collapse of domestic peace with deadly consequences. In this thematic relation, the film becomes relevant to the extent that - and even when remaining somewhat hidden - it acts as an indicator of the difficulties apparent in both German societies, which are both suddenly and unexpectedly made to sit in the same boat.

(Found-Footage-)Material, Struktur, Form, Animation (Programm II)

Das Verhältnis von Abbild und Wirklichkeit, Raum und Zeit, Licht und Farbe, Perspektive und Bewegung der Kamera sowie die Montage und Grammatik des Films waren in ihrer ästhetischen Vielfalt von den frühen 20er Jahren bis heute Gegenstand formal-ästhetischer Experimente der Filmkünstler, die nach den Eigengesetzlichkeiten des Mediums jenseits einer konventionell linearen Narration des Films suchten. In diesen Filmen blickt man häufig nicht durch das transparente Zelluloid wie durch ein Fenster, das eher ein Schaufenster ist, in die Welt, sondern das Filmmaterial selbst wird zum Objekt der Bearbeitung und Betrachtung.

Dies kann auch auf spielerische Art erfolgen, wie in dem Film *Gardine Sing Sing* (1993) von Johannes Przygodda, in dem in der Tradition von Stan Brakhage (z. B. *Mothlight*, USA 1963) der Filmstreifen direkt mit Objekten, in diesem Fall Stoffetzen, beklebt wurde. Ein ähnliches Interesse am Filmmaterial offenbart sich in *The Flamethrowers* (1990), in dem Filmmaterial in der Form eines internationalen Kettenbriefes von mehreren Filmemachern und Filmemacherinnen behandelt, ergänzt und verfremdet wurde.

Dieser Film sowie *Ein bewährter Partner* (1993) von Jürgen Reble basieren zudem auf Found-Footage, also gefundenem bzw. gesuchtem Filmmaterial, das vom Filmemacher verändert, interpretiert, bearbeitet, ergänzt oder verfremdet wird. Diese Art, mit bereits belichtetem, fremdem Filmmaterial zu experimentieren, ist nicht neu. So überarbeitete Bruce Conner (z. B. in *A Movie*, USA 1958 und *Report*, USA 1965) Spielfilmszenen und Ausschnitte aus Wochenschauen. Aber wie das New American Cinema sich Anfang der 60er Jahre auf europäische Entwicklungen bezog, ist es wegen des oft zyklischen Verlaufs der Experimentalfilmgeschichte nicht verwunderlich, daß Found-Footage als Arbeitsgrundlage in den 80er und 90er Jahren bei vielen

(Found-Footage-)Material, Structure, Form, Animation (Programme II)

From the early 1920's right up to the present day, the relationship between imagery and reality, space and time, light and colour, and perspective and movement, both in relation to the camera and montage and grammar of film, has remained a consistent element in the formal-aesthetic experiments of film artists while searching for the individual nature of this medium beyond the conventional lyrical narration. In these films one does not tend to view things through transparent celluloid, like one would look through a window, - which is primarily a window to the world - but the film material itself becomes the object of the working process and the act of viewing.

This can also take place in a playful way, of course, such as in the film *Gardine Sing Sing*, (1993), from Johannes Przygodda. Here strips of film are glued, in this case, with small pieces of cloth in the tradition of Stan Brakhage, (e.g. *Mothlight*, USA, 1963). A similar interest in film material is demonstrated in the film *The Flamethrowers*, (1990), where the film material is treated like an international chain-letter, it being processed, augmented and manipulated by several filmmakers.

Furthermore, this film and the film *Ein bewährter Partner*, (1993), from Jürgen Reble are both based on found-footage, in terms of found or searched for film material which is altered, interpreted, processed, augmented or manipulated by the filmmaker. This method of working with already exposed extraneous film material is nothing new. Bruce Conner (e.g. in *A Movie*, USA 1958 and *Report*, USA, 1965), reworked scenes from feature films and excerpts from weekly report programmes in this way. In the same way that the New American Cinema developed ties to European developments at the beginning of the 60's, it is not surprising, and due to the frequently cyclical nature of development in the history of experimental film, that found-footage generated

deutschen Experimentalfilmern wie Cathy Joritz, Klaus Telscher, Matthias Müller, Schmelzdahin, Stefan Sachs, Jürgen Reble u. a. ein neues Interesse weckte. Diese Aneignungen, diese Zitate, kennt auch die Postmoderne. Zudem findet diese Arbeitsweise heute durch den Verlust jeglichen Copyrights im Internet eine Entsprechung, auch hier werden Textbausteine und Bilder, ganze Filmsequenzen kopiert, ergänzt, verfremdet und neu publiziert. Die Überarbeitung von Found-Footage ermöglicht es, Dinge zu hinterfragen, den Blick auf scheinbar Banales zu schärfen oder neue Sinnzusammenhänge herzustellen bzw. der Bilderflut Einheit zu gebieten. Weitere Beispiele für diese Arbeitsweise finden sich in diesem Filmpaket bei *Give Aids the Freeze* (1991) von Cathy Joritz, der bereits auf ihren Found-Footage Film *Negative Man* (1985) zurückgeht, und in *Sleepy Haven* (1993) von Matthias Müller, schließlich auch in *La Reprise* (1995) von Klaus Telscher.

Mit den Eigengesetzlichkeiten der filmischen Bewegungsillusion befaßt sich *Crofton Road SE.5* (1995) von Gerd Gockell. Einzelne Fotoabzüge aus 16-mm-Filmsequenzen werden animiert und mit Hilfe der Einzelbildschaltung wieder von der Filmkamera bis auf volle Bildgeschwindigkeit beschleunigt. Ohne die Qualität des Werkes zu schmälern, ist auch dies kein wirklich neues, sondern eher ein wiedergefundenes Verfahren, denn z. B. in *Pasadena Freeway Stills* (USA, 1974) hatte Gary Beydler bereits auf ähnliche Weise vorgeführt, wie sich aus der Beschleunigung einzelner Fotos wieder eine gewohnte Film- und Wahrnehmungsgeschwindigkeit einstellt.

Ebenfalls mit Einzelbildschaltungen bzw. dem Stopptrick operiert Deborah Phillips, die an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig studierte. In ihrem Film *Bread* (1994) animiert sie Brotkrümel und verleiht ihnen ein Eigenleben. In *Das ist das Haus vom Nikolaus* (1992) begnügt sich Lutz Garmsen nicht mit der Animation von Brotkrümeln auf einer Tischplatte. Vielmehr erschafft er eine

new interest as a basis for work amongst many German experimental filmmakers, such as Cathy Joritz, Klaus Telscher, Matthias Müller, Schmelzdahin, Stefan Sachs, and Jürgen Reble, and many others, during the 80's and 90's. Adaptations and quotations such as these are equally well known to the post-modernists. As an extension to this, and resulting from the loss of copyright within Internet, this method of working has found its equivalent today, with segments of text and images, or even whole film sequences being copied, augmented, manipulated and re-published. Re-working found-footage enables a certain questioning of the relationship of things, whilst intensifying the view of things apparently banal, at the same time as imposing new sensory interrelationships or contextual imagery flows. Further examples of this method of working can to be found in this series of films in *Give Aids the Freeze*, (1991), from Cathy Joritz, which has its origins in the found-footage film, *Negative Man*, (1985), in *Sleepy Haven*, (1993), from Matthias Müller, and finally in *La Reprise*, (1995), from Klaus Telscher.

Crofton Road SE.5, (1995), from Gerd Gockell is concerned with the individual nature of the illusion of movement in film. Single photo prints extracted from 16-mm-sequences are animated and re-accelerated to full picture speed using the film camera with the aid of single frame exposure. Without reducing the quality of the work, even this presents us with nothing new, but more so represents a process of rediscovery, which, for example, Gary Beydler, demonstrated in a similar way in *Pasadena Freeway Stills*, (USA, 1974). Here he demonstrated how accustomed film speed, and the speed of perception, can be reproduced through the acceleration of individual photos.

Deborah Phillips who studied at the Academy of Fine Arts in Braunschweig worked in this manner with single frame exposure and the stop trick. In her film *Bread*, (1994), she animates bread crumbs breathing life into them. In *Das ist das Haus vom Nikolaus*, (1992), Lutz Garmsen is not satisfied with the animation of simple bread crumbs lying on a table. He creates a micro world where we

kleine Welt, an deren Entstehung wir, staunenden Kindern gleich, teilhaben können.

Mit dem Untergang der Welt befaßt sich Philip Hunt in seinem surrealistischen Animationsfilm *Ah Pook Is Here* (1994), der an der jungen Filmakademie in Ludwigsburg entstand. Bildet in diesem Film ein Text von William S. Burroughs die Grundlage einer synästhetischen Beziehung zwischen Bild und Ton, so ist es in Kirsten Winters *Clocks* (1995) eine experimentelle Musikkomposition, auf der die filmische Arbeit nicht nur aufsetzt, sondern die kongenial in Bilder, Formen, Farben und Strukturen transformiert wird. Dieser Film, wie viele andere im Programm, entstanden mit finanzieller Unterstützung einer der deutschen Länder-Filmförderungen, basiert auf einer musikalischen Performance der Australierin Elena Kats-Chernin, die anlässlich der Multimediale, dem Medienkunstfestival des Zentrums für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe, aufgeführt wurde.

Ein gestandener Meister der Trick- und Animationstechniken ist der Hamburger Filmprofessor Franz Winzentsen, der eine Reihe kleiner Episoden zu seinem zweiteiligen *Porzellanladen* (1995) fügt. In ähnlicher Episodenform verknüpft Hans Joachim Hofmann, der u. a. bei Klaus Telscher in Bremen studierte, mehrere kleine experimentelle Stücke zu seinen *Three Tiny Poems* (1996), die in der Originallänge zehn Stücke umfassen. Diese Verknüpfung kurzer Filme zu einem längeren Werk ist nicht untypisch für experimentelle Filmarbeiten. Auch *Zimmer 22* (1995) von Martin Hansen ist als Teil eines abendfüllenden Films mit Real- und Trickaufnahmen über ungewöhnliche, surreale Ereignisse in einem Hotel angelegt.

Einige namhafte deutsche Experimentalfilmmacher, deren Werke allein schon aufgrund ihrer Länge nicht in dieses Filmpaket aufgenommen werden konnten, haben abendfüllende Experimentalfilme produziert. Erinnert sei an die zahlreichen Langfilme im 35-mm-KinofORMAT von Werner Nekes wie sein Meisterwerk *Uliisses* (1982). Nekes, inzwischen Pro-

are allowed to partake in the creative process with the fascination of captivated children.

In the surrealistic animation film *Ah Pook is here*, (1994), which was conceived at the Film Academy in Ludwigsburg, Philip Hunt takes the end of the world as his subject. Where in this film the basis for a synthetic relationship between image and sound is developed via a text from William S. Burroughs, in Kirsten Winter's *Clocks*, (1995), a composition of experimental music acts as the device which not only delineates the structure of the film, but also brings out the congenial in its image, form, colour and structure. This film, which like many others in the programme, came to fruition with the aid of the funding from one of the German ›Länder-Filmförderung,‹ (regional funding for film), is based on a musical score from the Australian Elena Kats-Chernin, which was performed on the occasion of the Multimediale, the media art festival at the Centre for Art and Media Technology in Karlsruhe.

An acknowledged master of cartoon and animation film technique is the Hamburg based film professor, Franz Winzentsen, who has arranged a series of short episodes into his two part *Porzellanladen*, (1995). Hans Joachim Hofmann, who, amongst others, studied under Klaus Telscher in Bremen, has also linked several short experimental scenarios using a similar episodic form into his *Three Tiny Poems*, (1996), which, in its original length, comprises ten pieces. This method of joining short films together to make a longer work is not untypical of experimental film work. *Zimmer 22*, (1995), from Martin Hansen, is, as a part of an evening's entertainment, filled with real and trick episodes concerning unusual and surreal events which take place in a hotel.

Several well known German experimental filmmakers, whose works could not be included in this film series alone for the reason of length, have produced evening length films. The great variety of long films in 35 mm cinema format from Werner Nekes, such as his masterpiece *Uliisses*, (1982) may stick in the mind to this effect. Nekes, in the

fessor an der Hochschule für Kunst und Medien in Köln, ist wohl der international bekannteste deutsche Experimentalfilmemacher, wenngleich in einem Atemzug zu nennen mit Birgit Hein, Heinz Emigholz und Klaus Wyborny, die bereits in den 70er Jahren reüssierten und auch in den frühen 90er Jahren experimentelle Langfilme produzierten.

Ebenfalls abendfüllend und gleichwohl experimentell arbeitet der Hamburger Peter Sempel, der früh begann, bereits seine Super-8-mm-Filme wie *Der wilde Rabe* (1984/85), nach Edgar Allen Poe, auf Spielfilmlänge zu drehen. Peter Sempel reist seit Jahren persönlich mit seinen Filmen durch die internationalen Off-Kinos. 1995 hat er ein langes Porträt über den New Yorker Experimentalfilmpapst Jonas Mekas erstellt und arbeitet derzeit an Werken über die zwei Rockgrößen Nina Hagen und Nick Cave.

Auch das *Enfant terrible* des Deutschen Films, Christoph Schlingensief, kommt vom Experimentalfilm. Sein Metier sind weniger die Bildgestaltung oder Filmsprache, es ist vielmehr die intensive Film- und Theaterregie, in der er seine Schauspieler (u. a. Alfred Edel, Udo Kier sowie den Filmkritiker und Staatsanwalt Dietrich Kuhlbrodt) zu wahren Exzessen treibt; etwa in *100 Jahre Adolf Hitler - Die letzte Stunde im Führerbunker* (1988/89) oder *Das Deutsche Kettensägenmassaker* (1990). - Der letztgenannte Film, eine bitterböse Kain-und-Abel-Variante auf die deutsche Wiedervereinigung, hätte dem ersten Programmblock dieses Filmpakets alle Ehre gemacht, ihn jedoch aufgrund seiner Länge gesprengt.

Derartige Langfilme bilden gleichwohl Ausnahmen, denn in der Regel sind Experimentalfilme, auch deutsche, kurz. Die kurze Form kommt der stringenten und im Detail aufwendigen Arbeitsweise, aber auch den Distributionsmöglichkeiten dieser Filme entgegen, deren größte Öffentlichkeit sich auf Kurzfilmfestivals und in Fernsehnicos findet, also jenseits des klassischen Kinoabends.

meantime professor at the Academy of Art and Media in Cologne, is in no doubt the most internationally well known German experimental filmmaker, although, in this respect, he should also be named alongside the likes of Birgit Hein, Heinz Emigholz and Klaus Wyborny, who first presented their work in the 1970's, whilst producing long experimental films in the early 90's.

Equally lengthy and nonetheless experimental is the work of the Hamburg filmmaker Peter Sempel, who began early with building his Super-8-mm-films, such as *Der Wilde Rabe*, (1984/85), made after the style of Edgar Allen Poe, up to feature film length. Peter Sempel has been travelling around the international fringe cinema scene for years now with his films. In 1995 he made a long portrait about the New York master mind of experimental film Jonas Mekas, and at the moment he is working on projects about the two great names of rock and roll, Nina Hagen and Nick Cave.

The *«enfant terrible»* of German film, Christoph Schlingensief also has his roots in the experimental film scene. His metier is less the creation of image or the language of film and more an intensity of film and theatre direction in which he drives his actors, (amongst others, Alfred Edel, Udo Kier, as well as the film critic and public prosecutor Dietrich Kuhlbrodt), to real extremes as, for example in *100 Jahre Adolf Hitler - Die Letzte Stunde im Führerbunker*, (1988/89), or *Das Deutsche Kettensägenmassaker*, (1990). - The last film, a extremely wicked adaptation of the Cain and Abel story would have lent great prestige to this film series, but, due to the reasons of length, had to dropped.

Long films of this type do remain the exception to the rule, with experimental, even German, film generally remaining short. The short form, whilst complying to the restrictions laid down by a stringent and detailed working method, and to the rules of distribution for films of this nature, finds its largest audience at short film festivals and within the niche television markets, and as such extend beyond the bounds of classical evening cinema entertainment.

Gefühl und Härte (Programm III)

Bereits Anfang der 80er Jahre entstanden im Zuge feministischer Diskurse zahlreiche Experimentalfilme von Frauen, in denen tradierte Geschlechterrollen hinterfragt wurden. Die Zeitschrift *Frauen und Film*, an der Filmwissenschaftlerinnen und Filmemacherinnen mitwirkten, versammelte hierzu den theoretischen Unterbau. Mit der *Feminale* in Köln entstand ein eigenes Frauenfilmfestival. Wenngleich die Aktualität und Kraft dieser politisch und filmgeschichtlich wichtigen Entwicklung in den 90er Jahren deutlich nachließ, ist die Auseinandersetzung mit frauenspezifischen Themen und einer weiblichen Filmästhetik nach wie vor Gegenstand zahlreicher experimenteller Filme.

Hierzu zählt die Arbeit von Rosi Schneider Mohammed, die in *Requiem für Requisiten* (1993) einen sehr privaten Blick auf die Dinge, an denen Erinnerungen und persönliche Geschichte haften, entwirft. Schonungsloser gewährt Annette Frick in *Amor ohne Psyche* (1992) den Einblick ins Private, Tabuisierte, aber auch hier sind es die nur scheinbar banalen Dinge, an denen Bedeutung haftet, die Assoziationen auslösen. Sehr unmittelbar thematisiert Mariola Brillowska in ihrem handkolorierten Comicfilm *Grabowski* (1990) die Themen Sexualität, Tod und Männerphantasien. Auf dem zuvor genannten Frauenfilmfestival wurde u. a. aus feministischer Sicht die Forderung erhoben, daß, als Gegengewicht zum männlichen Blick, auch Frauen pornographische Filme drehen sollten. M. Brillowska hat hierzu ihren, wenngleich affirmativen Beitrag wohl schon mehrfach geleistet.

Die filmische Auseinandersetzung mit tradierten Geschlechterrollen und die spezifische Ästhetik, die diese experimentellen Filme von Frauen aufweisen, finden oftmals formale, inhaltliche und ästhetische Entsprechungen in Filmen von Männern, die das Thema Homosexualität beinhalten.

Feeling and Severity (Programme III)

Right at the beginning of the 80's a large number of experimental films made by women began to feature as a result of the feminist discourse of the time, in which the traditional role of the sexes was placed under the microscope. The newspaper, 'Frauen und Film,' (Women and Film,) where women film scientists and filmmakers played an intrinsic working role, developed the related theoretical foundation. With the 'Feminale' in Cologne, a film festival for women was also created. Even when the actuality and power of the development of the 90's, both important in terms of the politics and the history of film, clearly dropped off, the discussion relating to themes specific to women and the female film aesthetic, still remained the basis for a great variety of experimental films.

The work of Rosi Schneider Mohammed, who in her *Requiem für Requisiten*, (1993), cast a long and private look at the things grafted onto reminiscence and personal experience is relevant here. Annette Frick affords a merciless look at the private and forbidden in *Amor ohne Psyche*, (1990), but here as well, it is the apparently banal things in life onto which meaning is grafted which throw up associations. Mariola Brillowska thematises the subjects of sexuality, death and male fantasy in a very direct manner in her hand-coloured comic film, *Grabowski*, (1990). At the previously mentioned women's film festival the opinion was raised that women should also make pornographic film expressing the feminist point of view as a counter-balance to the male viewpoint, and in this respect M. Brillowska has certainly already made a number of positive contributions.

The discussion relating to film concerning the traditional role of the sexes, and the specific aesthetic that experimental films such as those made by women exhibit, often finds corresponding formal, contextual and aesthetic parallels in films made by men which may be seen to contain homosexual themes.

Hierzu gehören die Filme von Michael Brynntrup ebenso wie die von Matthias Müller, wenngleich beide sehr gegensätzlich arbeiten. M. Brynntrup hat in seinen zahlreichen Filmen sowohl experimentell das Medium reflektiert, als auch sich selbst immer wieder als Darsteller eingebracht. Er erzählt in seinen Filmen wie *Narziß und Echo* (1990) kurze Geschichten und Anekdoten, die durchaus unterhalten und amüsieren sollen. Gleichzeitig ist ihm die atmosphärische Stimmungslage, die er durch Gesten, Requisiten und Musik erzeugt, oftmals wichtiger als die Narration. Auch M. Brynntrup liebt Episodenfilme, die wie sein *Jesus - Der Film* (1986) sogar mit Hilfe zahlreicher Freunde entstanden. Der kurzen Form verhaftet, arbeitet er auf längere Werke hin, was ihn nicht hindert und den zahlreichen Festivals entgegenkommt, bis zur Fertigstellung des Hauptwerkes die kurzen Einzelstücke zu veröffentlichen.

Ein wahres Meisterwerk schwuler Filmkunst liegt mit *Sleepy Haven* (1993) von Matthias Müller vor. M. Müller arbeitet darin mit Found-Footage aus dem Hafenmilieu, bezieht sich mit der Liebe der Matrosen auf Faßbinders *Querelle* (1982) und Jean Genets *Un Chant d'Amour* (F, 1950). Aber M. Müller gelingt es nicht nur in diesem Film, eine sehr eigene Filmsprache zu entwickeln, die auch den Materialcharakter des Zelluloids einbezieht. Seine Montage und die Variationen, in denen er Bildsequenzen wiederholt und verfremdet, schaffen zusammen mit der einfühlsamen Tongestaltung eine sehr dichte Atmosphäre, die in der Regel hinter keinem seiner filmischen Vorläufer zurücksteht. Matthias Müller hat in den späten 80er und frühen 90er Jahren bereits ganz entscheidende Spuren im deutschen Experimentalfilm hinterlassen und neue Standards gesetzt. Er arbeitet konsequent mit dem klassischen Filmmaterial, schöpft dessen gestalterische und ästhetische Möglichkeiten voll aus, entwickelt sie weiter und widersteht (bisher) den digitalen Verlockungen der Zukunft.

Michael Brynntrup's films, as well as those from Matthias Müller, are included here, even when they both work in very contrasting ways. M. Brynntrup, in his many films, reflects the medium experimentally, whilst regularly casting himself in acting roles. In his films he relates short stories and anecdotes, such as in *Narziß und Echo*, (1990), which are designed to be wholly amusing and entertaining. At the same time, the atmosphere of mood which he develops through his use of gestures, props and music, is often more important to him than the narrative content. M. Brynntrup also loves film episodes, and as in the case of *Jesus - Der Film*, (1986), made with the help of a large number of friends. The short form having been considered, he is now working up to longer pieces of works, which does not hinder him in any way, numerous festivals being obliging in presenting his shorter pieces until the major work reaches its final form.

Sleepy Haven, (1993), from Matthias Müller is a true masterpiece of gay film art. M. Müller works here using found-footage taken from the milieu of port life, relating this the love found between sailors in Faßbinder's *Querelle*, (1982), and Jean Genet's, *Un Chant d'Amour*, (F, 1950). M. Müller has not just managed to develop a very individual language in this film, which in this case blends in the material character of the celluloid. His montage, and the variety with which he repeats and manipulates sequences of images, creates a very dense atmosphere, along with a sensitivity in the character of the sound, which in the main is in no way inferior to any of his preliminary film work. By the late 80's and early 90's, Matthias Müller had already made a decisive mark upon German experimental film, developing altogether new standards. He works with consequence using classical film material, taking its creative and aesthetic potential to the full extreme, even developing it beyond this, while (until now), still resisting the digital seduction of the club.

Entdeckungen und Rückbezüge (Programm IV)

Während beim Drehen von Spiel- und Dokumentarfilmen in der Regel der größte Aufwand bereits vor der Kamera betrieben wird und die Filmentwicklung sowie der Schnitt den Arbeitsprozeß lediglich abrunden, wird bei einer Vielzahl von Experimentalfilmen ein sehr viel größeres Gewicht auf die Postproduktion gelegt. Dies betrifft nicht nur den Umgang mit Found-Footage, sondern auch mit selbst belichtetem Kameramaterial, das z. B. durch spezielle Entwicklungstechniken und Laborarbeiten in einem künstlerischen Prozeß gestaltet werden kann.

So hat Christoph Janetzko bei vielen seiner Filme höchstes Augenmerk gerade jenen Arbeitsschritten gewidmet, die sonst von fremder Hand als Dienstleistung verrichtet werden. In seinen frühen Werken wie *Change* (1981); *SN* (1984); *SI* (1985) oder auch *On Ludlow in Blau* (1987) ist das, was die Kamera aufnimmt, weniger spektakulär, als das, was durch die intensive Bearbeitung und Verfremdung erst entsteht. Man sieht Solarisationen, Mehrfachbelichtungen, Farbeffekte, sich überlappende Wiederholungen von Sequenzen etc. In seinem Film *SI* (1984) hat er sogar weitestgehend auf Abbilder verzichtet und das Filmmaterial selbst zum Gegenstand seiner künstlerischen Betrachtung erhoben, wobei der Zuschauer nicht mehr durch die Kamera auf die Welt schaut, sondern mit der Bildebene, den Projektionslöchern und Randstreifen vertraut gemacht wird. Durch die Meisterschaft, die Janetzko im Umgang mit Filmmaterial entwickelt hat, wurde ihm offensichtlich deutlich, daß weiteres Neuland hier kaum zu entdecken ist. Folgerichtig hat er in *Sisom* (1995) die inzwischen weit fortgeschrittenen digitalen Bearbeitungsmöglichkeiten eingesetzt. Das von ihm in Thailand gedrehte Filmmaterial aus dem Alltag buddhistischer Mönche wurde digitalisiert, bearbeitet, dramatisiert und einzelbildweise wieder auf Film ausbelichtet. Entstanden ist ein sehr dichtes

Discovery and Reflection (Programme IV)

In filming feature and documentary film, the greatest amount of effort, as a rule, goes into the work carried out using the camera, with both the film processing and editing functions merely rounding off the work in process. In a large number of experimental films, however, a great deal more emphasis is placed on post-production. This relates both to the use of found-footage, as well as self-exposed camera material, which by way of example, necessitates the application of special developments techniques and laboratory work, as a part of the artistic process.

Christoph Janetzko has been granted the highest degree of respect in this regard, and particularly in relation to those working steps which would have otherwise would been carried out externally by a service company. In his early works, such as *Change*, (1981), *SN* (1984), *SI*, (1985), or even *On Ludlow in Blau*, (1987), the material recorded by the camera is much less spectacular than the results of the ensuing intensive processing and manipulation work. Here one can see solarisation, multiple exposure, coloured effects, and overlapping sequential repeats. In his film *SI*, (1984), he even extensively abandons the use of images and raises the film material itself to the object of his artistic observations, whereby the viewer does not actually consider the world through the eye of the camera, but becomes acquainted with picture strata, projection holes and border lines. As a result of the mastery developed by Janetzko in relation to his use of film material, it has become quite clear to him that hardly any new discoveries exist which need to be made. Conclusive to this, in *Sisom*, (1995), he applied recent advances in digital processing. The material he filmed in Thailand concerning the daily life of Buddhist monks has been digitised, processed, dramatised and finally re-exposed onto film in single frame technique. This has created a very dense piece of work, which via the use of the equally complex

Werk, das in der ebenfalls aufwendigen Klangmontage einen zunehmenden Abstraktionsprozeß hoher ästhetischer Qualität durchläuft.

Klaus Telscher, ein weiterer Meister experimenteller Filmgestaltung, ist in *La Reprise* (1995) an einen Ort zurückgekehrt, der eng verbunden ist mit der Geschichte der Avantgarde. In der kubistischen Villa de Noailles, errichtet zwischen 1924 und 1933 auf einem Hügel oberhalb der französischen Mittelmeerstadt Hyères, drehte Man Ray bereits 1928 seinen Film *Les Mystères du Château du Dé*. Auch Luis Buñuel schrieb hier 1930 das Drehbuch für seinen im selben Jahr unter Mitarbeit von Salvador Dalí realisierten Film *L'Âge d'Or*, der vom Vicomte Charles de Noailles und dessen Gattin Marie-Laure finanziert wurde. Die Villa war Anfang der 30er Jahre Treffpunkt vieler avantgardistischer Künstler u. a. aus dem Kreis der Surrealisten. Wie schon zuvor bei Man Ray, so dienen auch in Klaus Telschers Film die strenge kubistische Architektur des Gebäudes, die dort ungewöhnlichen Lichtverhältnisse und Schattenwürfe nicht nur als Set, als Rahmen und Hintergrund für die agierenden Personen, sondern sind selbst Gegenstand des filmischen Interesses. Telscher rekonstruiert Avantgardegeschichte. Er zitiert Filmsequenzen und Zwischentitel aus Man Rays *Les Mystères du Château du Dé* ebenso wie Töne aus Jean Luc Godards *Le Mépris* von 1963 oder Texte des Architekten und Bühnenbildners Rob Mallet-Stevens, der die Villa entwarf.

Telschers Film ist eine Mischform aus Dokumenten, Found-Footage und einer Erzählhandlung, in der ein Fotograf sich auf die Suche nach der bewegten Geschichte des inzwischen leerstehenden Hauses macht und dabei auf zwei Frauen trifft, die dieser Geschichte entsprungen zu sein scheinen. Zu allererst ist es jedoch ein collagierter Experimentalfilm, der mit experimentellen Bildgestaltungen von Stimmungen und Gefühlen erzählt, von der Sehnsucht nach Liebe, von Distanz und Nähe, vom mediterranen Licht sowie von der eigenen filmgeschichtli-

sound-montage, filters through in an increasing process of abstraction which retains great aesthetic quality.

Klaus Telscher, another master of experimental film design, journeys back to a place very closely connected to the history of the avant-garde in his film *La Reprise*, (1995). In 1928, Man Ray made his film *Les Mystères du Château du Dé*, in the cubist Villa de Noailles, built, between 1924 and 1933, on a hill above the Mediterranean town of Hyères. Luis Buñuel even wrote the script here, in 1930, for his film, *L'Âge d'Or*, conceived in the same year with the co-operation of Salvador Dalí, and financed by the Vicomte Charles de Noailles and his spouse Marie-Laure. At the beginning of the 30's, the villa was meeting place for many avant-garde artists, including those from the surrealist movement. As with the previous example of Man Ray, the building, with its harsh cubist architecture and unusual relationship of light and shadow, do not just serve Klaus Telscher's film as set, framework and background for the active persons involved, but is the actual object of the film's intentions. Telscher reconstructs avant-garde history. He quotes from film sequences and sub-titles out of Man Ray's *Les Mystères du Château du Dé*, as well as sampling sounds from Jean Luc Godard's *Le Mépris* from 1963, whilst extracting from texts written by the architect and stage designer, Rob Mallet-Stevens, who was the designer of the Villa itself.

Telscher's film is a combination of documentary, found-footage, and a narrative account, in which a photographer sets out to discover the moving history of a villa, which in the meantime stands empty, and meets two women around whom the story apparently revolves in the process. It is, above all however, an experimental film in collage form, which at the same time as using experimental design-imagery as a device, exudes atmosphere and feeling, recounts of the yearning for love, and of intimacy and estrangement, as well as the light above the Mediterranean, whilst documenting the actual origins in film-historic terms. A very personal film, despite

chen Herkunft. Ein sehr persönlicher Film, trotz formaler Strenge oft manieristisch überhöht. Ein außergewöhnliches Werk, vielfach prämiert, darunter mit dem Preis der deutschen Filmkritik ausgezeichnet, den Klaus Telscher 1995 zum vierten Mal erhielt. Eine besondere Wirkung erzielten Vorführungen, die um eine Fotoausstellung von Manfred Arntz (der Fotograf im Film) ergänzt wurden, die während der Dreharbeiten zu *La Reprise* entstand.

Wunden, Wunder und Visionen (Programm V)

Auch Matthias Müller richtet in *Alpsee* (1995) seinen Blick zurück auf die (eigene?) Geschichte und Sozialisation. Er erzählt in wunderbar farbigen und strengen Kompositionen von kindlicher Phantasie und vom Erwachsenwerden in den frühen 60er Jahren. Einmal mehr ist ihm ein großer Wurf geglückt. Einmal mehr zieht er die Zuschauer in seine mit virtuoser filmgestalterischer Kraft kreierten Bild- und Gefühlswelten. Matthias Müller, geboren 1961, Meisterschüler von Prof. Gerhard Büttendörfer und Prof. Birgit Hein an der Experimentalfilmklasse der HBK Braunschweig, gilt seit Mitte der 80er Jahre als einer der Hoffnungsträger der deutschen Experimentalfilmszene. Seine Produktivität ist erstaunlich, seine Filmografie beachtlich und mit zahlreichen nationalen und internationalen Preisen prämiert. Seine Filme sind bei aller experimenteller und formaler Struktur narrativ. Die Art, mit der er kleine Geschichten und große Gefühle filmsprachlich verdichtet, macht seine eigene Handschrift aus. Seine Filme vermitteln Authentizität und erzeugen nicht zuletzt dadurch beim Publikum Anteilnahme und Sympathie.

Afterbirth (1995) von Caspar Stracke handelt von persönlicher Geschichte, Trauerarbeit und Vergangenheitsbewältigung sowie dem Bemühen, das Eigene im Fremden zu entdecken. Ausgangspunkt ist ein Drehbuch, das ein jung verstorbener Studienfreund (Lukas Schmied) unverfilmt zurückließ. Caspar Stracke, ebenfalls

its formal severity which is often excessive in manner, it is an exceptional piece of work, premiered several times and subsequently awarded the German Film Critics prize, which Klaus Telscher received for the fourth time in 1995. Particularly exceptional in effect are those viewings complemented by an exhibition of photographic work from Manfred Arntz, (the photographer in the film), realised during the shooting of *La Reprise*.

Wounds, Wonders and Visions (Programme V)

Matthias Müller looks back at history and socialisation, (his own?), as well, in *Alpsee* (1995). Using wonderful colours and tight composition he tells of the fantasy world of childhood and growing up in the early 60's. He has once again been blessed with success, and again succeeds in drawing the viewer into his world of image and emotion, a world created with a virtuosity of power in terms of film design. Matthias Müller, born in 1961, Master Pupil under Prof. Gerhard Büttendörfer and Prof. Birgit Hein in the experimental film class at the Academy of Fine Arts in Braunschweig, is considered to be one of the great hopefuls of the German experimental film. His productivity is astonishing, his filmography remarkable, having been premiered with a great number of national and international prizes. In terms of every experimental and formal structure his films are narrative. The way in which he condenses small stories and large emotions into the language of film is the signature which identifies his work. His films mediate authenticity which, last but not least produces great interest and sympathy amongst his audience.

The film *Afterbirth*, (1995), from Caspar Stracke concerns personal experience, the grief of loss, and overcoming of the past, as well the attempt to discover the familiar in things unfamiliar. Point of exit in the film is a script left behind unfilmed by a student friend, (Lukas Schmied), who died young. Caspar Stracke, also a graduate of the film class at

Absolvent der Filmklasse an der HBK Braunschweig, arbeitet mit Hilfe des optischen Printers auf sich überlagernden Bildebenen. Diese Technik ermöglicht es, die psychologischen Momente, die innere Zerrissenheit des Drehbuchautors, zu dramatisieren. Caspar Stracke, der nicht nur Experimentalfilmemacher, sondern auch Musiker ist und daher für seine Filmtöne in der Regel selbst verantwortlich zeichnet, wurde, wie viele andere Filmemacher vor ihm, vom impulsiven Leben New Yorks angezogen, wo er u. a. als Filmkurator tätig ist.

Die seit ihrer Kindheit in Deutschland lebende Türkin Ayse Polat hat in ihrem experimentellen Spielfilm *Ein Fest für Beyhan* (1994) aus eigener Erfahrung die Problematik einer Kindheit zwischen zwei Kulturen aufgezeigt. Der Film spielt in einer Zwischenwelt. Weder Ort, Zeit noch Raum lassen sich eindeutig der einen oder anderen Kultur zuordnen. Ähnlich verhält es sich mit den Erinnerungen. Es gibt kein Hier und Jetzt, nur ein Dazwischen als psychologisches Merkmal kultureller Zerrissenheit. Die Bilder, mit denen sie erzählt, scheinen zum Teil der Traumwelt zu entstammen. Ein sehr lyrischer, gleichwohl politischer Film, voller visueller Einfälle.

Es ist nirgends besser als daheim, lautet die Erkenntnis von Dorothy, die mit ihrem Hund Toto aus dem Land hinter dem Regenbogen zurückkehren möchte, doch auch sie droht zu scheitern, denn das unschuldige Daheim gibt es spätestens seit der Globalisierung der Dörfer durch die Telekommunikation nicht mehr. Björn Melhus spielt in seiner Adaption des Victor-Fleming-Films *The Wizard of Oz* (USA 1939) diese Dorothy (Judy Garland) zur Freude des Publikums selbst. Sein Film *Weit weit weg* (1995) ist einer der komischsten Experimentalfilme der letzten Jahre, gleichwohl voller Tiefsinn und ein kritischer Ausblick auf die digitale Zukunft. Somit gebührt diesem Telekommunikationsmärchen die Ehre, den Überblick zum deutschen Experimentalfilm der 90er Jahre abzuschließen.

Jochen Coldewey, Oktober 1996

the Academy of Fine Arts in Braunschweig, works using superimposed image strata made with the aid of optical printers. This technique enables the dramatisation of psychological moments, the inner confusion of the script writer. Caspar Stracke, who is not just an experimental filmmaker, but also a musician, and as such usually takes personal responsibility for the sounds in his films, has been - as were many other filmmakers before him - significantly influenced by the impulsive life of New York, where he is, amongst other things, active as a film curator.

In her film *Ein Fest für Beyhan*, (1994), Ayse Polat, a Turkish woman who has lived in Germany since her childhood, recounts the problems of a childhood experienced between two cultures in terms of her own personal experience. The film is set in an inter-world. Neither place, time nor space can be placed into either one or the other culture. This is also the case with regard to reminiscence. A here and now just does not exist, only a state of in-betweenness as a psychological characteristic of a cultural disjointedness. The images which she uses as an explanatory device appear to have their origins in a dream world. A very lyrical, but at the same time political film full of visual witticism.

There's no place like home. This is Dorothy's opinion, who wants to return back to the land beyond the rainbow with her dog, Toto. Due to the telecommunications race, even this appears to be doomed to failure since the globalisation of the village communities did away with the innocence of home. Björn Melhus himself acts in his adaptation of the Victor Fleming film, *The Wizard of Oz*, (USA, 1939), where the role of Dorothy was originally played by Judy Garland, to the pleasure of general public. His film, *Weit weit weg*, (1995), is one of the funniest experimental films of the last few years. It is a profound film taking a critical look at the digital future. Fittingly, this telecommunications fairy tale is honoured with closing this summary of experimental film in Germany in the 1990's.

Jochen Coldewey, October 1996

Programm 1

Die Mauer, die Wende, der Umbruch
The Wall, the New Era, the Revolution

Das Monument

The Monument



Deutschland 1990
35 mm, col., 4:30



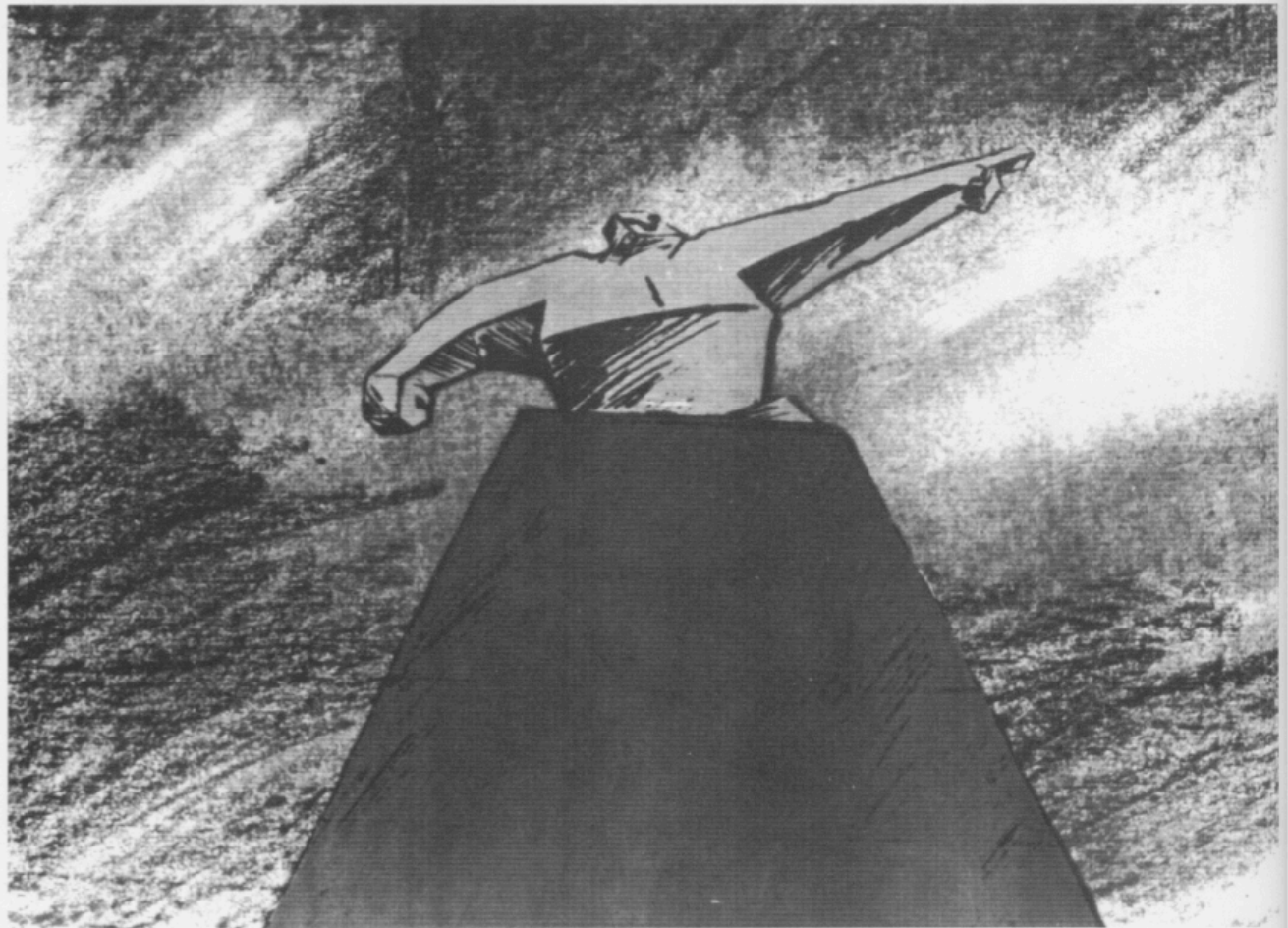
Klaus Georgi,
Lutz Stützner



Klaus Georgi

Design:
Lutz Stützner

Animation:
Barbara Atanassow,
Holger Havlicek



Für die Ewigkeit bestimmt, weist eine Steinfigur mit erhobenem Arm dem Betrachter die Richtung. Was sie nicht hindert, auf einen Telefonanruf hin diese Richtung zu wechseln.

In der DDR war alles ewig. Bis ein Kurswechsel kam. Die ewige Verbundenheit mit dem chinesischen Volk und seinem heldenhaften Führer Mao Tse-tung wurde ebenso aufgekündigt wie die ewige Freundschaft mit den Völkern der Sowjetunion zu Zeiten Gorbatschows.

Was nicht ewig war, das war wenigstens unverbrüchlich. Die kleine Parabel vom Monument legt den Finger genau auf die Wunden. Sie wurde überall vom Publikum begeistert angenommen.

Monument erhielt 1990 auf dem Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmfestival die ›Silberne Taube‹.

Created for eternity, a stone figure with upraised arm points the viewer in the right direction. Which does not hinder them changing this on the basis of a telephone call.

In the GDR everything was forever. Until there was a change in policy. The eternal alliance with the Chinese folk and their heroic leader Mao Tse-tung was broken off just in the same way as the eternal friendship with the people of the Soviet Union during the Gorbachov era.

That which was not eternal was at least unswerving. The little parable of the monument touches a very sore point. The film was enthusiastically acclaimed by audiences everywhere.

Monument, won the ›Silver Dove‹ at the 1990 Leipzig Documentary and Short Film Festival.

Biofilmografie Klaus Georgi

Klaus Georgi gehört zur Generation der Gründer des Trickfilmstudios. Nach einem Studium am Institut für künstlerische Werkgestaltung Burg Giebichenstein und kurzer Tätigkeit als Werbegrafiker kam er 1955 nach Dresden. 1956 entstand der erste Zeichentrickfilm, die *Geschichte von den Windgeistern*. Bis zu seiner Ausreise aus der DDR 1989 hat er ununterbrochen als Regisseur von Zeichentrickfilmen - mit wenigen Ausflügen in den Puppentrick - gearbeitet. Seine bevorzugten Gebiete waren Satire und Parabel, auch in Form der Serie.

In seiner Serie *Herr Daff* konnte sich der DDR-Bürger samt seinen Problemen wiedererkennen. Vieles aus dem umfangreichen Œuvre hat keinen Bestand mehr, weil es Kompromisse mit der sozialistischen Bildungs- und Erziehungswütigkeit einging, vieles aber trifft auch heute noch den Zuschauernerv.

Biofilmografie Lutz Stützner

Lutz Stützner, Jahrgang 1957 und immer noch als Nachwuchs gehandelt, ist über die ersten Sporen schon längst hinaus. Er begann 1976 als Volontär im Trickfilmstudio und absolvierte von 1979 bis 1982 ein Fachschulstudium in Gebrauchsgrafik. Seine Regielaufbahn begann 1985 mit dem Zeichentrickfilm *Herzdame*.

Serienfilme: *Mausi und Kilo*; Co-Regie: *Die Panne*, *Monument*, *Sonntag*, *Der Sieger*.

Biofilmography Klaus Georgi

Klaus Georgi belongs to the generation which founded the DEFA Animation Studio. Georgi studied at the Institute for Artistic Design at Burg Giebichenstein and was briefly active as a commercial graphic-artist before coming to Dresden in 1955. In 1956 he made his first animated cartoon, *Die Geschichte von den Windgeistern* (*The Story of the Wind Spirits*). Until he left the GDR in 1989, he worked without interruption as a director of animated cartoons, except for an occasional foray into puppet animation. His favoured areas were satire and parable, also in the series form.

In his *Herr Daff* series, GDR citizens were able to clearly recognize themselves and their problems. Owing to compromises made with the socialist educational authorities, much of Georgi's extensive work no longer possesses contemporary relevance; but much of it still hits a nerve with the viewer.

Biofilmography Lutz Stützner

Lutz Stützner, born in 1957, is still regarded as a new filmmaker although he has long since won his spurs. He began his involvement with film as a practical trainee in the DEFA Animation Studio in 1976. From 1979 to 1982 he studied applied graphics at a technical school. His debut as a director in 1985 came with the cartoon *Herzdame* (*Queen of Hearts*).

He also directed the film series *Mausi und Kilo*, and co-directed *Die Panne* (*The Breakdown*), *Monument*, *Sonntag* (*Sunday*), and *Der Sieger* (*The Victor*).

Dokument '89

Document 89



Deutschland 1989/90
8 mm, col.& b/w, 21:00



Film und Foto
MAN RAY

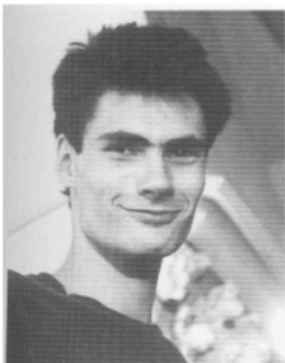


»Dokument '89 - Liebeserklärung an meine Heimat: Historische Bild- und Tondokumente eines ereignisreichen Jahres, die bewußt in nichtchronologischer Form präsentiert werden, so daß der Film Sehgewohnheiten im kinematographischen als auch politischen Sinn in Frage stellt.

Die Dreharbeiten begannen im Frühjahr, als die Entwicklungen noch nicht absehbar waren - damals noch unter dem Arbeitstitel *Deutschland ein Wintermärchen*.« (Fayd Jungnickel)

»Document 89 - declaration of love for my home: Image and sound documentations of an eventful year are not edited in the usual chronological order, but are rather assimilated so as to question the complacency of viewing in a cinemagraphic as well as political sense.

Filming began in the early part of the year, at a time when later developments remained unforeseen - and at that point still under the working title of, *Germany, a Winter Fairy Tale*.« (Fayd Jungnickel)



Biografie Film und Foto MAN RAY

Die Mitglieder der ›Film und Foto MAN RAY‹ (heute: CUT-OUT Filmproduktion) sind:

Christin Be. Bohnke, geb. 1971, studierte in Berlin Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation.

Alexander Schubert, geb. 1970, studiert an der HFF in Babelsberg Schauspiel.

Thomas W. Zickler, geb. 1964, Produzent der Gruppe, studierte in Potsdam/Babelsberg Filmproduktion.

Fayd Jungnickel (Foto), geb. 1969, Kamera und Regie, studiert z. Zt. an der HFF in Babelsberg Kamera.

Biography Film and Foto MAN RAY

The members of ›Film und Foto Man Ray,‹ (today: CUT-OUT Filmproduktion) are:

Christin Be. Bohnke, born 1971, studied ›Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation,‹ (Social and Economic Communication) in Berlin.

Alexander Schubert, born 1970, studies acting at the HFF (Academy of Film and Television) in Babelsberg, Germany.

Thomas W. Zickler, born 1964, the group's producer, studies film production in Potsdam/Babelsberg.

Fayd Jungnickel (photo), born 1969, camera and direction, presently studying camera at the HFF (Academy of Film and Television) in Babelsberg.

Filmografie Film und Foto MAN RAY (Auswahl) / Filmography Film and Foto MAN RAY (Selection)

1987 *Man soll die Toten schlagen, wenn sie kalt sind.*

1988 *Selig sind die Liebenden; Scombermix; Was würde Nietzsche dazu sagen.*

1989 *Ein Film von Film und Foto Man Ray.*

1990 *Dokument '89; An Ill Wind Blows.*

1992 *Der König ist tot! Es lebe der König!*

1996 *Das Herz einer Frau, Regie/directed by Jungnickel/Willbrandt.*

Die Kreuzung

Crossroads



Deutschland 1991
35 mm, b/w, 9:20



Raimund Krumme



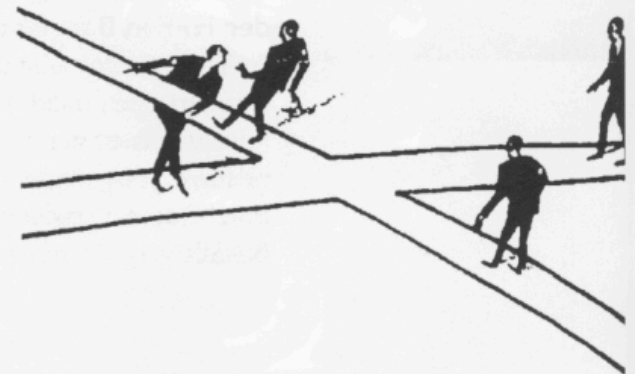
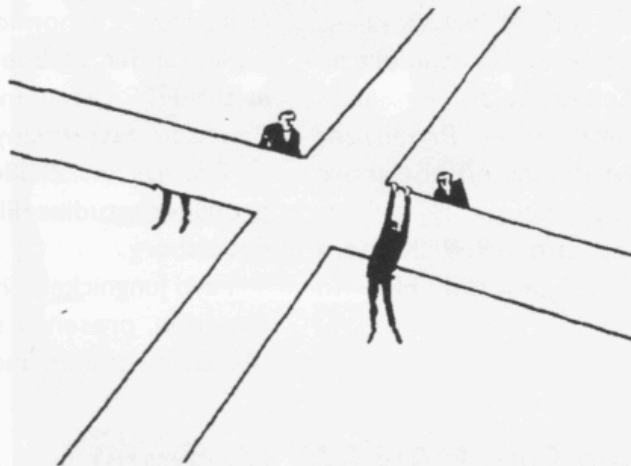
Raimund Krumme



Heinz Busert



Wolfgang Böhmer,
Michael Bootz



»Jemand kommt an eine Kreuzung und weiß nicht, in welche Richtung er gehen soll. Stetig wechselnde Perspektiven lassen aus der minimalistischen Strichzeichnung Mauern, Schluchten und Abgründe wachsen. Ein surreales Spiel mit der Wahrnehmung des Raumes.« (Bauwelt, Architekturmagazin)

Die Kreuzung wurde vom F.I.C.C. in Oberhausen ausgezeichnet, erhielt 1991 in Krakau den Silbernen Drachen, 1992 den Karl-Zeiss-Preis von Stuttgart und 1992 den Preis für den besten Animationsfilm in Ismalia, Ägypten.

»Somebody arrives at a crossroads and does not know which way to go. Continually changing perspectives yield assemblages of walls, ravines and precipices out of the minimalistic line drawings. A surreal game with spatial perception.« (Bauwelt, Architecture Magazine)

Crossroads was awarded by the F.I.C.C. in Oberhausen, won the Silver Dragon in Cracow 1991, the Karl-Zeiss-Preis Stuttgart in 1992, and the award for the best animation in Ismalia Egypt in 1992.

Biografie Raimund Krumme

Raimund Krumme wurde 1950 in Köln geboren. Er besuchte die Kunsthochschule in Berlin und spezialisierte sich auf das Fach Visuelle Kommunikation.

Krumme hat weltweit an Kunsthochschulen und in anderen Einrichtungen, wie zum Beispiel der Universität von Minas Gerais, Brasilien, Animationsseminare geleitet.

Seine berufliche Zusammenarbeit mit Acme Filmworks begann 1993. Er hat mehrere Werbespots für den amerikanischen Markt gemacht, unter anderem für AST Computers und NASDAQ.

Biography Raimund Krumme

Raimund Krumme was born in Köln in 1950. He attended The Academy of Arts in Berlin specializing in Visual Communications.

He has taught several animation seminars at arts schools and various institutions around the world, including the University of Minas Gerais, in Brazil.

His professional association with Acme Filmworks began in 1993. He has done several commercials for the American market, including spots for AST Computers and NASDAQ.

Zeitverläufe

Timeslips



Deutschland 1990
35 mm, b/w, 11:00



Ulrich Lindner



Wolfgang Schiebel



Eva d'Bomba



Friedbert Wissmann,
Heinz Kaiser

Animation:

Wolfgang Schiebel,
Ulrich Lindner,
Peter Mißbach



Auf eine ideale Landschaft fällt ein Schatten. Ein Seiltänzer balanciert diagonal durch das Bild, noch sicher. Vor dem Läutwerk einer alten Eisenbahn bauscht sich eine Gardine. Papier fliegt auf. Eine Jalousie fällt herunter. Glaskugeln rollen in den ruinösen Festsaal eines Schlosses. Im Käfig dreht sich ein gläserner Vogel. Ein Turm versinkt im Wasser. Aus dunklem Himmel gleitet ein Fisch zur Erde und bleibt im Sand stecken. In einem Zaubergarten taucht eine kahlköpfige Puppe auf und verschwindet...

Dazwischen erscheint wieder und wieder der Seiltänzer, zunehmend unsicherer und schwankender. Eine Aktlandschaft verwandelt sich in eine Deponie und diese in geologische Schichtungen. Schließlich sehen wir in einer weiten, verödeten Landschaft das leere Seil. Am Boden liegt ein schwer definierbares Objekt. Es könnte der Seiltänzer sein.

A shadow suddenly falls across a perfect landscape. A high-wire artist balances diagonally across the screen, still certain in his movements. A curtain blows in front of the belfry in an old railway station. Paper is blown around. A blind falls. Glass spheres roll through an old castle's ruined ball room. A glassy bird twists inside the confines of a cage. A tower sinks out of sight into water. A fish glides down out of a darkened sky and remains stuck in the sand. A bald headed doll appears in a magic garden and then suddenly disappears...

Cut in between, the tightrope walker appears again and again, increasingly more uncertain in his movements, swaying drunkenly. Finally in the midst of a broad desolate landscape, the high wire can be seen, but this time it is empty. A difficult to define object lies on the ground. It could be the tightrope walker.

Biofilmografie Ulrich Lindner

- 1938 in Dresden geboren.
1956 Abitur, anschließend Chemiestudium an der Technischen Universität Dresden.
1962 Diplom.
1963-1982 Tätigkeit als Photochemiker.
1978 Aufnahme in den Verband Bildender Künstler.
Seit 1983 freischaffend in Dresden.

Frühzeitige Auseinandersetzung mit bildender Kunst und Fotografie. Freie Arbeiten, Buchillustrationen zu Alexander Grin und französischen Autoren im Verlag ›Volk und Welt‹, Beschäftigung mit dem Thema Zeit, Objektkunst.

- 1989 Realisierung des Animationsfilms *Zeitverläufe*.
1990 Bildsuite über das Haus Gerhard Altenbourgs auf der Art Cologne.
1991 Berufung in die Deutsche Gesellschaft für Photographie.

Bisher über vierzig eigene Ausstellungen, u. a. in Dresden, Leipzig, Berlin, Dessau, Magdeburg, Erfurt, Weimar, Greifswald, Cottbus, Frankfurt/Oder, Nürnberg, Köln, Breslau, Chicago, Forbach.

Arbeiten befinden sich in öffentlichen Sammlungen und Kunstmuseen von Dresden, Berlin, Leipzig, Halle, Altenburg, Erfurt, Cottbus, Köln, Petersburg, Budapest, Santiago und den USA.

Biofilmography Ulrich Lindner

- 1938 Born in Dresden.
1956 A Levels, then chemistry degree at the Technical University in Dresden.
1962 Degree.
1963-1982 Photo Chemist.
1978 Admission to the Society of Fine Arts.
Since 1983 Freelance work in Dresden.

Early interest in fine arts and photography. Freelance work, book illustration for the works of Alexander Grin and French authors published by ›Volk und Welt‹, occupation with the themes, time and object art.

- 1989 Realisation of the animation film *Zeitverläufe*.
1990 Picture constellation about the Gerhard Altenbourg House at the Art Cologne.
1991 Calling to the German Society for Photography.

To date over forty individual exhibitions among others in Leipzig, Berlin, Dessau, Magdeburg, Erfurt, Weimar, Greifswald, Cottbus, Frankfurt on Oder, Nürnberg, Köln, Breslau, Chicago, Forbach.

His works are to be found in the public collections and art museums of Dresden, Berlin, Leipzig, Halle, Altenburg, Erfurt, Cottbus, Köln, Petersburg, Budapest, Santiago and the United States.

Deutschland Halluzination

Germany Hallucination



Deutschland 1990
16 mm, b/w, 10:00



Oliver Becker



Oliver Becker



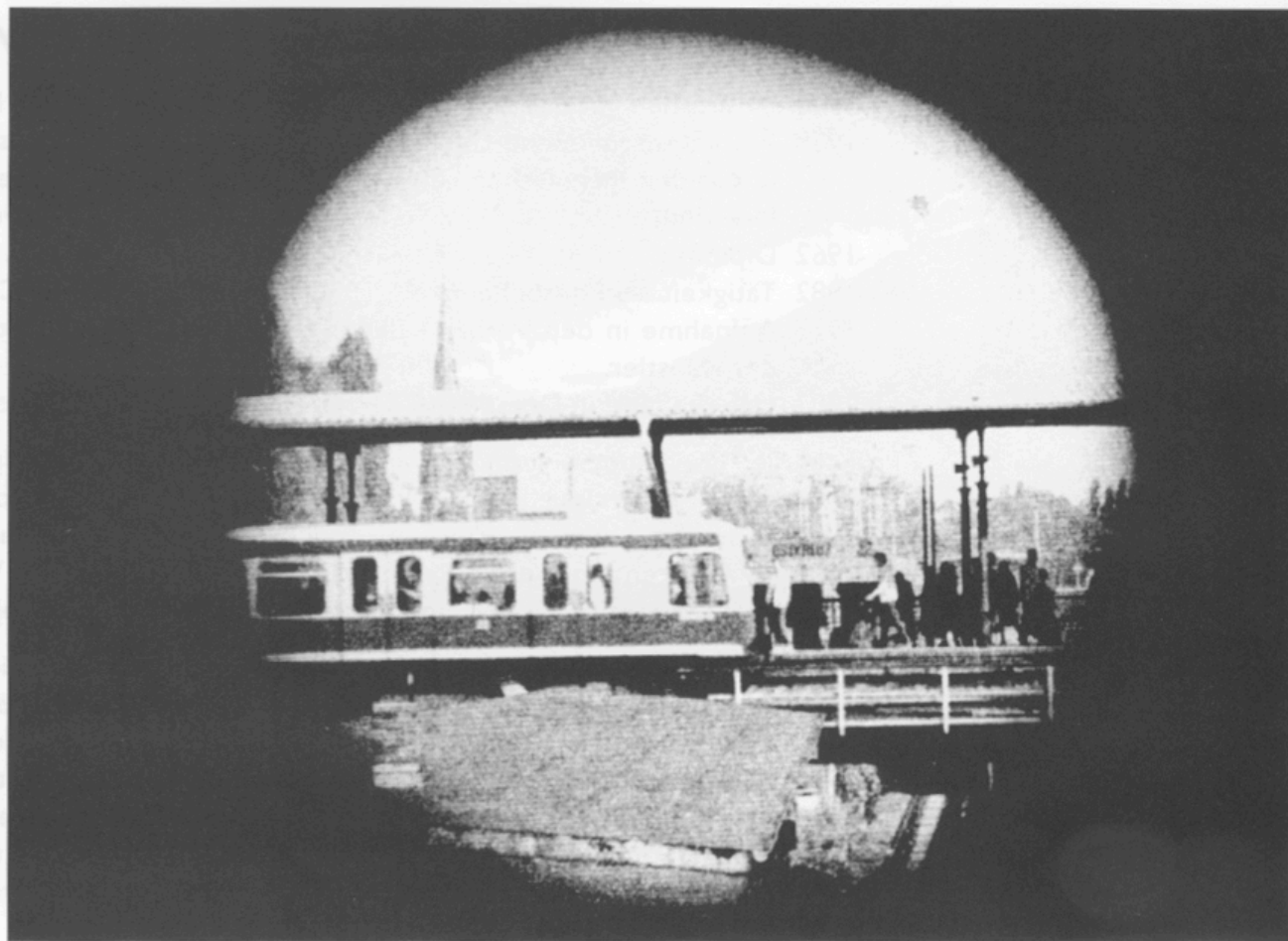
Oliver Becker



Oliver Becker



Techno Primitiv



Das rasende Tempo der Wiedervereinigung wird durch eine rückwärtsgewandte Ästhetik eingefroren, die Ereignisse scheinen wie aus weiter Ferne betrachtet, die Bilder wirken plötzlich historisch. Trotzdem wirkt der teilweise irrational anmutende Gehalt der Sequenzen wie ein saugender Strudel, der sich zu einem wilden Tanz steigert: Das Kaufhaus ist plötzlich voll, übervoll, die Grenzanlage liegt verwaist da - das Oberste ist zuunterst gekehrt, die immer schnellere Montage vermischt alles zu einem halluzinatorisch flirrenden Bilderstrom.

Deutschland Halluzination wurde mit dem 1. Preis im Wettbewerb ›Typisch Deutsch‹, Bielefeld 1991, ausgezeichnet und gewann den Nachwuchspreis des Europäischen Medienkunstfestivals Osnabrück 1991.

The manic tempo of the reunionisation becomes frozen through an adroit reverse aesthetic, the incidents appear as if considered from a great distance, the pictures suddenly appear historic. Nevertheless, the partially irrational and graceful sequential contents relate like a sucking vortex, which grows into a wild dance: the shopping centre is suddenly full, over-full, the border-post lies wasted - the first takes the place of the last, the increasingly rapid montage compounds everything into an hallucinatory whirling flow of pictures.

Deutschland Halluzination was awarded with the 1. Prize in the competition ›Typical German‹ in Bielefeld 1991, and won the up-and-coming award of the European Media Art Festival Osnabrück 1991.



Biografie Oliver Becker

- 1967 in Zweibrücken geboren.
- 1988 Gründung der ›Fehrfeld Studios‹, Bremen, zusammen mit Hans Joachim Hofmann und Ali Eichelbach, einer unabhängigen Produktions- und Vertriebsstätte für 16-mm-Filme.
- 1989 Beginn des Studiums an der Hochschule für bildende Künste Braunschweig, Filmklasse Prof. G. Büttenbender, Prof. B. Hein.
- 1991 Leitung von 16-mm-Kursen an der Hochschule für bildende Künste Braunschweig.
- 1992 intensive Beschäftigung mit dem Leben und Werk des russischen Komponisten Alexander Skrjabin.
- 1995 Dreharbeiten zu einem Dokumentarfilm über Skrjabin.

Filmografie Oliver Becker (Auswahl) / Filmography Oliver Becker (Selection)

- 1988 *Erdtelefon*, Super 8, 15:00.
- 1989 *Asche*, 16 mm, 6:00.
- 1990 *Deutschland Halluzination*, 16 mm, 10:00.
- 1991 *Narkoleptika*, 16 mm, 10:00.
- 1992 *Der Riß*, 16 mm, 10:00; *Vers La Flamme*, 16 mm, 6:00.
- 1994 *Faun und Aufseher*, 16 mm, 10:00.
- 1995 *Mysterium*, 16 mm, 29:00.

Biography Oliver Becker

- 1967 Born in Zweibrücken.
- 1988 Foundation of the ›Fehrfeld Studios‹, Bremen with Hans Joachim Hofmann and Ali Eichelbach, as an independent center for 16 mm productions.
- 1989 Began studying at the Academy of Fine Arts in Braunschweig in the film classes from Prof. G. Büttenbender and Prof. B. Hein.
- 1991 Led 16 mm film teaching courses at the Academy of Fine Arts in Braunschweig.
- 1992 Intensive study of the life and works of the Russian composer Alexander Skrjabin.
- 1995 Documentary film work about Skrjabin.

Färblein

Colourette



Deutschland 1992
16 mm, sil., col., 21:00



Bärbel Freund,
Rainer Bellenbaum



Bärbel Freund,
Rainer Bellenbaum



Bärbel Freund,
Rainer Bellenbaum



»Bärbel Freund und Rainer Bellenbaums Film *Färblein* ist ein Dokumentarfilm, ein Dokumentarfilm über die letzten Monate der DDR, doch in diesem Dokumentarfilm werden keine Geschichten erzählt, auch Menschen sind kaum zu sehen - Freund und Bellenbaum interessiert etwas anderes, etwas Abstraktes, sie interessieren sich für die Farben in der DDR... Rainer Bellenbaum und Bärbel Freund kommen aus Westdeutschland, aus Mülheim und Düsseldorf. Natürlich hat ihr Blick etwas Ethnologisches, man spürt das Staunen über ein ihnen fremdes Land, und natürlich interessiert sie nicht nur die Farbe an diesem fremden Land. Auch das Design etwa von Zäunen, Bänken, Geräten. Eine landwirtschaftliche Maschine in Pastellgrün, wie ein Riesenspielzeug oder ein merkwürdiges Insekt steht es verlassen auf der Wiese, oder eine kühne rote Parkbank, zwei

»Bärbel Freund and Rainer Bellenbaum's film, *Färblein* (Colourette) is a documentary film, a documentary film about the last months of the GDR, but in this documentary film no stories are related, even people are hardly to be seen, - Freund and Bellenbaum are interested in something else, something abstract; they are interested in the former colours of the GDR... Rainer Bellenbaum and Bärbel Freund come from former West Germany, from Mülheim and Düsseldorf respectively: naturally their outlook contains something ethnological, one notices the astonishment at what is for them a foreign country, and of course, in this foreign land not just the colours interest them; more so the design of fences, benches, appliances. An agricultural machine in pastel green, like an enormous toy or a strange insect, it stands there abandoned in a meadow; or a daringly red park bench, two

Stahlringe als Armstützen. Man ahnt, wenn man solche Dinge sieht, welche Preise DDR-Design schon in wenigen Jahren erzielen wird.« (Bernhard Doppler in Deutschlandsender Kultur, 1. 8. 1992)

steel rings acting as arm rests. When one sees such things one realises which prizes GDR design will win in just a few years.« (Bernhard Doppler in Deutschlandsender Kultur, 1/8/1992)



Biofilmografie Bärbel Freund

- 1958 geboren in Düsseldorf.
- 1979-1985 Studium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie in Berlin.
- 1986 *Die Spielregeln* (Abschlußarbeit), 16 mm, col., 52:00.
- 1990 *Kontinuum*, 16 mm, b/w, 55:00, Dokumentarfilm.
- 1992 *Färblein* (zusammen mit Rainer Bellenbaum), 16 mm, col., 22:00.
- 1994 *Die drei gerechten Kammacher* (zusammen mit Karl Heil), 16 mm, col., 20:00.
- 1995 Mitarbeit und Akteurin in *Bärbel & Charly* (Film von Ute Aurand), 16 mm, col., 40:00.

Biofilmography Bärbel Freund

- 1958 Born in Düsseldorf.
- 1979-1985 Degree at the German Academy of Film and Television in Berlin.
- 1986 *Die Spielregeln* (Final piece of work), 16 mm, col., 52:00.
- 1990 *Kontinuum*, 16 mm, b/w, 55:00, documentary film.
- 1992 *Colourette*, (together with Rainer Bellenbaum), 16 mm, col., 22:00.
- 1994 *Die drei gerechten Kammacher*, (in co-operation with, Karl Heil), 16 mm, col., 20:00.
- 1995 Joint co-operation and actor in *Bärbel & Charly*, (film by Ute Aurand), 16 mm, 40:00.



Biofilmografie Rainer Bellenbaum

- 1957 geboren in Mülheim an der Ruhr.
- 1978 Medien- und Literaturwissenschaft in Osnabrück und Berlin, Magister.
- 1983 *Repetition and Accident*, Super 8, 14:00.
- 1990 *Naturteile*, Super 8, 7:00.
- 1990 *DM - Die Mauer*, Super 8, 7:00.
- 1992 *Färblein* (zusammen mit Bärbel Freund), 16 mm, 21:00.
- Seit 1993 journalistische Beiträge für Deutsche Welle Fernsehen, ZDF u. a.

Biofilmography Rainer Bellenbaum

- 1957 Born in Mülheim on the Ruhr.
- 1978 Medien- und Literaturwissenschaft (Media and Literary Science) in Osnabrück and Berlin, Masters).
- 1983 *Repetition and Accident*, Super 8, 14:00.
- 1990 *Naturteile*, Super 8, 7:00.
- 1990 *DM - Die Mauer*, Super 8, 7:00.
- 1992 *Colourette* (together with Bärbel Freund), 16 mm, 21:00.
- Since 1993 Journalistic contributions for Deutsche Welle Television, ZDF, a/o.

Die Beichte

The Confession



Deutschland 1990
16 mm, col. 11:00



Jochen Kuhn



Jochen Kuhn



Jochen Kuhn



Burkhard Hilgenstock



Jochen Kuhn

Animation:
Jochen Kuhn



Eine Ära geht zu Ende. Es ist Zeit, Rechenschaft abzulegen. Jenseits-Vorsorge will getroffen sein. Angesagt ist die Beichte. Erich Honecker tritt vor den Heiligen Vater. Dieser nimmt ihm die Beichte ab. Aber auch für den Heiligen Vater ist es Zeit, die Beichte abzulegen.

Die *Beichte* erhielt 1991 den Innovative Cinema Filmpreis in München, im gleichen Jahr den Hessischen Filmpreis und die Nominierung für den Bundesfilmpreis.

An era is drawing to a close. The time of reckoning has arrived. The hereafter must be taken care of. A confession is necessary. Erich Honecker seeks out the Holy Father. The Pope accepts his confession. But the time is also ripe for the Holy Father to confess.

The Confession won 1991 the Innovative Cinema Film Prize in München, and in the same year the Hessen Film prize and nomination for the Federal Film Prize.



Biografie Jochen Kuhn

- 1954 geboren in Wiesbaden.
- 1975-1980 Kunststudium in Hamburg.
- Seit 1972 Filme, Malerei, Drehbücher, Film-
musiken, Fotos.
- Seit 1985 diverse Lehrtätigkeiten u. a. in
Hamburg, Stuttgart, Braunschweig,
London, Wien, Sydney, Melbourne.
- 1988-1989 Villa Massimo-Stipendium, Rom.
- Seit 1991 Professor an der Filmakademie
Baden-Württemberg.
- Seit 1994 Mitglied der Akademie der Künste,
Berlin.

Biography Jochen Kuhn

- 1954 Born in Wiesbaden, Germany.
- 1975-1980 Studied art in Hamburg.
- Since 1972 Films, painting, script, film music,
photos.
- Since 1985 Diverse teaching posts e.g. in Ham-
burg, Stuttgart, Braunschweig, Lon-
don, Vienna, Sydney, Melbourne.
- 1988-1989 Villa Massimo scholarship, Rome.
- Since 1991 Professorship at the Film Academy
in Baden-Württemberg.
- Since 1994 Member of the Academy of Arts,
Berlin.

Filmografie Jochen Kuhn (Auswahl) / Filmography Jochen Kuhn (Selection)

- 1980 *Der lautlose Makubra*, 24:00.
- 1982 *Das Ei*, 7:00; *Sofabild*, 12:00.
- 1983 *OffOnOff*, 6:00.
- 1984 *Immer weiter*, 24:00.
- 1985 *Brief an die Produzentin*, 19:00.
- 1986 *Kurz vor Schluß*, 83:00, TV; *Höllenzanz*, 13:00.
- 1987 *Hotel Acapulco*, 15:00.
- 1988 *Robert Langner, Biografie*, 32:00.
- 1989 *Der Weg zur Baustelle*, 7:00; *Lob des Anrufbeantworters*, 7:00.
- 1990 *Die Beichte*, 11:00.
- 1992 *Jo-Jo*, 6:00.
- 1993 *Silvester*, 15:00.

Herberts Melodie

Herbert's Melody



Deutschland 1990
35 mm, col., 11:00



Joachim Bode



Joachim Bode



Cornelius Schepansky



Birgit Bauer



Michael Köhler



Peter Grund,
Michael Schönborn



In einem unendlich tiefen, klaustrophobischen Schacht sitzen Herbert und Wilfried, der Steinmetz. Weil Herbert ausgesprochen gut gelaunt ist und ständig auf seinem Klavier herumklimpert, fühlt sich Wilfried arg belästigt und kann sich nicht auf seine Arbeit konzentrieren. Vergeblich ermahnt er Herbert mehrmals, mit dem Spielen aufzuhören.

In an infinitely deep, claustrophobic shaft sit Herbert, and Wilfried the stonemason. Because Herbert is in an exceptionally good mood and is continually playing around on his piano, Wilfried feels seriously disturbed and cannot concentrate on his work. In vain, he exhorts Herbert several times to stop playing.

Biografie Joachim Bode

- 1959 geboren in Herford.
Studium Germanistik und Philosophie in Tübingen, danach Visuelle Kommunikation, Film/Animationsfilm (Dozent: Paul Driessen) in Kassel.
- Seit 1985 Cartoons und Illustrationen für Bücher und Zeitschriften. Freier Mitarbeiter mehrerer Werbeagenturen für die Bereiche Konzeption, Illustration und Storyboard. Mitarbeit in unterschiedlichen Funktionen bei TV-Produktionen, Musikvideos, Industrie- und Werbefilmen.
- Seit 1986 diverse Zeichentrick- und Kurzspilfilme, Werbespots und Auftragsarbeiten als Autor und Regisseur.

Biography Joachim Bode

- 1959 Born in Herford.
Studied German and Philosophy in Tübingen, and afterwards Communication, Film and Animated Film (teacher: Paul Driessen) in Kassel.
- Since 1985 Cartoons and illustrations for books and newspapers. Freelance work for several advertising agencies in conception, illustration and storyboard. Co-operation in different roles for TV productions, music videos, industry and advertising films.
- Since 1986 Various animated and short films, advertising spots and commission work as author and director.

Filmografie Joachim Bode (Auswahl) / Filmography Joachim Bode (Selection)

- 1986 *Swing*, short feature, 16 mm, 8:00; *Bei Ewald*, experimental film, 16 mm, 4:00.
- 1988 *Hochzeit*, animation (mit H. Sielecki u. a.), U-matic, 3:00.
- 1990 *Herberts Melodie*, short feature, 35 mm, 11:00.
- 1991 *Semper Idem*, animation, 35 mm, 3:00.
- 1995/96 *Capricciosa*, short feature (z. Zt. in Arbeit / in progress), 35 mm.
- 1996 *Gefährliche Früchte*, animation (z. Zt. in Arbeit / in progress), 35 mm.

(Found-Footage-) Material,
Struktur, Form, Animation
(Found-Footage-) Material,
Structure, Form, Animation

Programm II

**(Found-Footage-) Material,
Struktur, Form, Animation
(Found-Footage-) Material,
Structure, Form, Animation**

Gardine Sing Sing

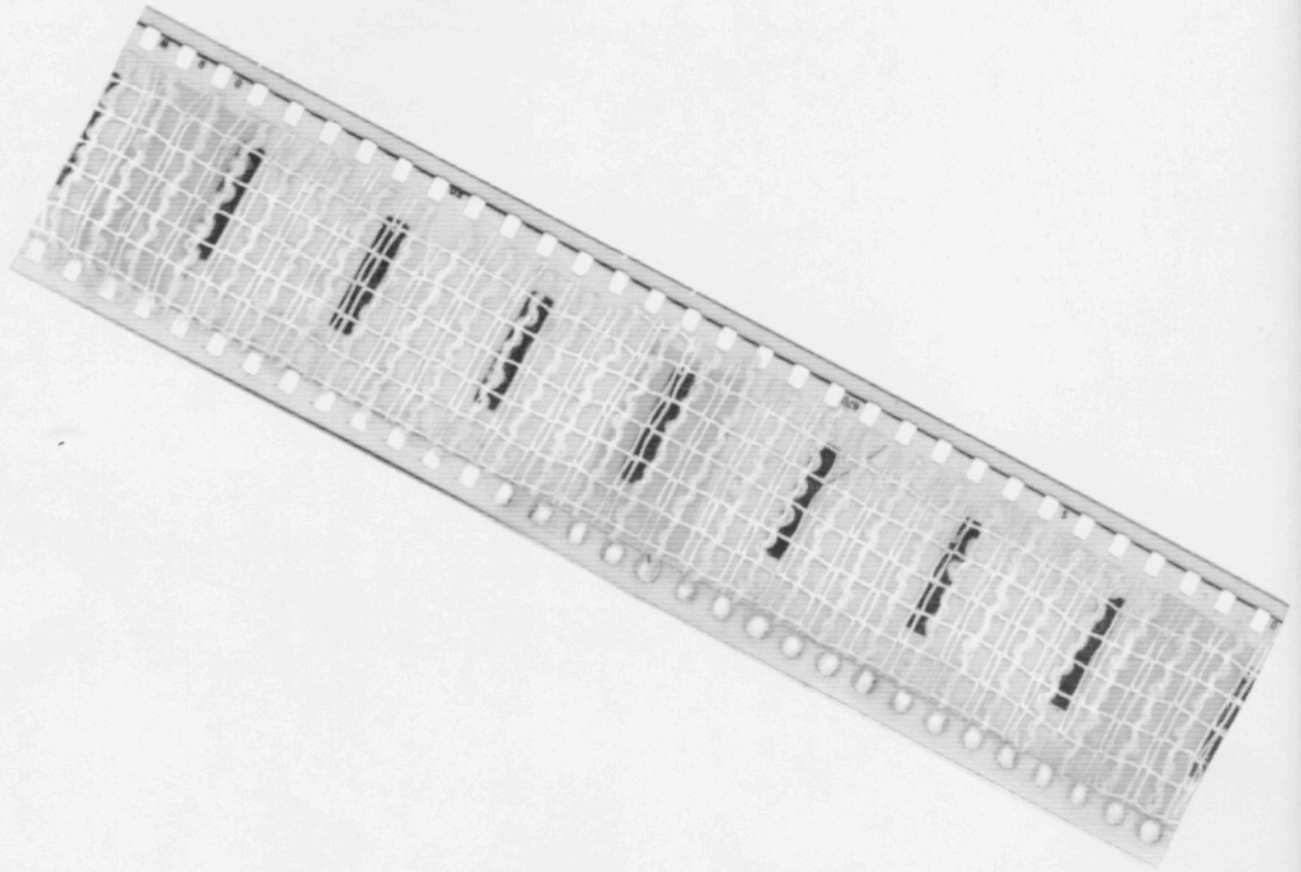
Curtain Sing Song



Deutschland 1993
35 mm, b/w, 2:30



Johannes Przygodda



»Ich sammelte Gardinen und klebte sie auf 35-mm-Blankfilm, auch über die Tonspur. Da die Strukturen regelmäßig sind, entstehen verschiedene Töne, Klänge und Rhythmen. Sie beginnen zu singen und flimmern über die Leinwand.

Der Film ist ohne Kamera gemacht, und den Blankfilm habe ich von der Hochschule bekommen. Die Hauptkosten waren für Kleber und Gardinen, so sie nicht vom Sperrmüll waren.« (Johannes Przygodda)

Gardine Sing Sing wurde mit dem Europäischen Filmkometen auf dem Schülerfilmfestival Hannover 1993 ausgezeichnet.

»I collected curtains and stuck them on a blank roll of 35 mm film, including the sound track. Because the structures are consistent, different tones, rhythms and sounds occur, which begin to sing and glitter across the screen.

The film is made without a camera and I acquired the blank film from the Academy. The main costs were for the glue and the curtains, where they didn't come from the rubbish tip.« (Johannes Przygodda)

Curtain Sing Song won the European Filmcomet Prize at the Schülerfilmfestival Hannover 1993.



Biofilmografie Johannes Przygodda

- 1989 Grafikstudium in Hannover.
- 1989 *Fünf Minuten Leben.*
- Seit 1990 Studium an der HfbK Hamburg bei Franz Winzentsen und Rüdiger Neumann.
- 1993 Diverse Videoexperimente und Super-8-Performances, Installationen.

Biofilmography Johannes Przygodda

- 1989 Graphics studies in Hannover.
- 1989 *Fünf Minuten Leben.*
- Since 1990 Study at the Hamburg HfbK (Academy of Fine Arts) under Franz Winzentsen and Rüdiger Neumann.
- 1993 Diverse video experiments and Super-8-performances, installations.

Bread

Curtain Sing Song



Deutschland 1994
16 mm, col., 3:00



Deborah Phillips



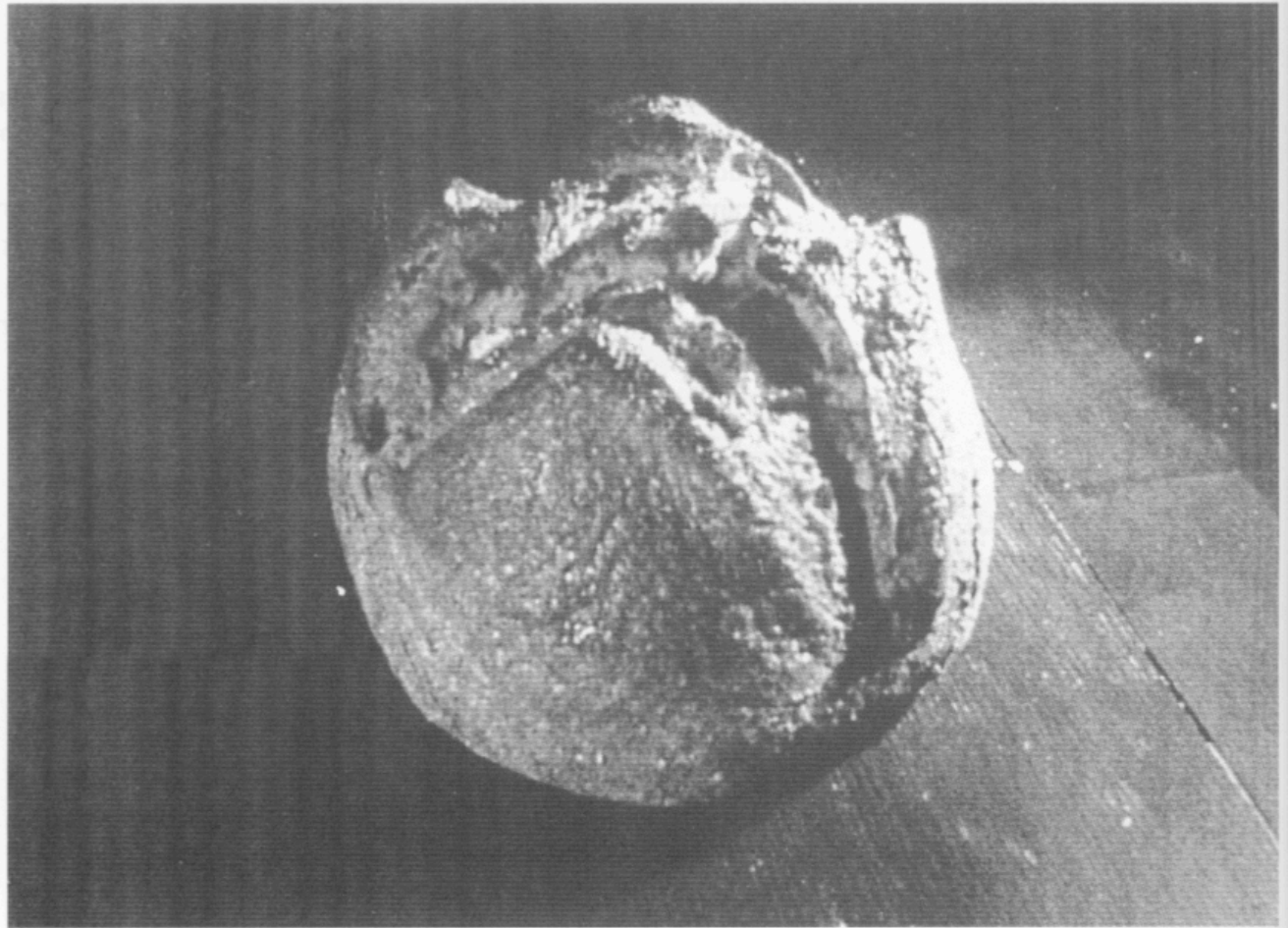
Deborah Phillips



Deborah Phillips



Wolfgang
in der Wiesche



Mit Wurzeln in Lewis Carolls ›Through The Looking Glass‹ ist *Bread* eine Folge von Metamorphosen. Zuerst tauchen wir durch einen Tisch hinab in eine Welt von Mutationen. Brotkrümel können hier springen und tanzen. Doch am Ende gewinnt die Schwerkraft.

Blankfilm habe ich von der Hochschule bekommen. Die Hauptkosten waren für Kleber und Gardinen, so sie nicht vom Sperrmüll waren (Johannes Przygodda).

Curtain Sing Song wurde mit dem Europäischen Filmpreis auf dem Schülerfilmfestival Hannover 1993 ausgezeichnet.

Loosely based on Lewis Carroll's ›Through The Looking Glass,‹ *Bread* presents a series of metamorphoses. We pass through a table into a world of strange mutations; bread crumbs bounce and dance but in the end, gravity wins.

The film is made without a camera and acquired the blank film from the Academy. The main costs were for the glue and the curtains where they didn't come from the rubbish (Johannes Przygodda).

Curtain Sing Song won the European Film Corner Prize at the Schülerfilmfestival Hannover 1993.

Biografie Deborah Phillips

Studium Architektur und Theatertechnik.

1986 Diplom in Malerei (Accademia della Belle Arte, Perugia).

1988 Diplom in Freier Kunst (Mason Gross School of Arts, New Brunswick).

Seit 1988 Mitglied des Laboratoriums für Kunstexperimente in Braunschweig.

1994 Diplom an der HbK Braunschweig.

Seit 1995 zahlreiche Ausstellungen.

Biography Deborah Phillips

Studied Architecture & Theatre Technology.

1986 Degree in Painting (Accademia della Belle Arte, Perugia).

1988 Degree in Fine Arts (Mason Gross School of Arts, New Brunswick).

Since 1988 Member of the Laboratory for Art Experiments in Braunschweig.

1994 Degree at the Academy of Fine Arts in Braunschweig.

Since 1995 Numerous exhibitions.

Crofton Road SE.5



Deutschland 1990
16 mm, col., 5:00



Gerd Gockell



Gerd Gockell,
Ute Heuer



Robert Synovatz



Eine Straße, Häuser, U-Bahn-Schächte - das atmosphärische Bild eines Londoner Stadtteils. Mit Mitteln der Fotografie wird Bewegung in Einzelbilder zerlegt und unter der Kamera collagenartig wieder zu Bewegungsabläufen zusammengesetzt.

Crofton Road SE.5 wurde mit dem Hauptpreis und dem Preis der Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten (Fuji Kine Preis) bei den Int. Kurzfilmtagen Oberhausen ausgezeichnet.

A street, houses, tube tunnels - the atmospheric picture of a part of London. Using photography as a medium, movement is stripped down into individual images and reconstructed into collage-like flows of movement via the camera.

Crofton Road SE.5 got the Main Prize and the Prize of the German Filmcritics (Fuji Kine Prize) at the International Short Film Festival Oberhausen.



Biografie Gerd Gockell

- 1960 geboren in Darmstadt.
- 1981-1987 Studium an der HBK Braunschweig bei Alexandra Schatz, Prof. Gerhard Büttenbender und Prof. Birgit Hein.
- 1987 Gründungsmitglied des Vereins für Kunstexperimente ›Laboratorium‹.
- 1988 Freier Mitarbeiter beim Hessischen Rundfunk in Frankfurt, Umzug nach London.
- Seit 1989 verschiedene Filmproduktionen in London.
- 1990 Umzug nach Hannover, Gründung der anigraf-Filmproduktion.
- Seit 1992 Lehrauftrag für Experimentellen Animationsfilm an der Hochschule für Bildende Künste, Braunschweig.

Biography Gerd Gockell

- 1960 Born in Darmstadt.
- 1981-1987 Study at the HBK (Academy of Fine Arts) Braunschweig under Alexandra Schatz and under Professors Gerhard Büttenbender and Birgit Hein.
- 1987 Founding member of the Society for Art Experiments ›Laboratorium‹.
- 1988 Free-lance work for Radio Hessen, Germany, move to London.
- Since 1989 Various film productions in London.
- 1990 Move to Hannover. Foundation of anigraf Film Production
- Since 1992 Teaching commission for Experimental Animation Film at the Hochschule für Bildende Kunst (Academy of Fine Arts), Braunschweig.

Filmografie Gerd Gockell (Auswahl) / Filmography Gerd Gockell (Selection)

- 1987 *Get Out.*
- 1990 *Crofton Road SE.5; Nr. 4.*
- 1991 *Busy Body - Das Interesse am Nachbarn war nie größer; Nr. 5.*
- 1993 *Miles, so what!; Nr. 7.*
- 1995 *Tossing Pies.*

The Flamethrowers



Deutschland 1988-90
16 mm, col. & b/w, 9:00

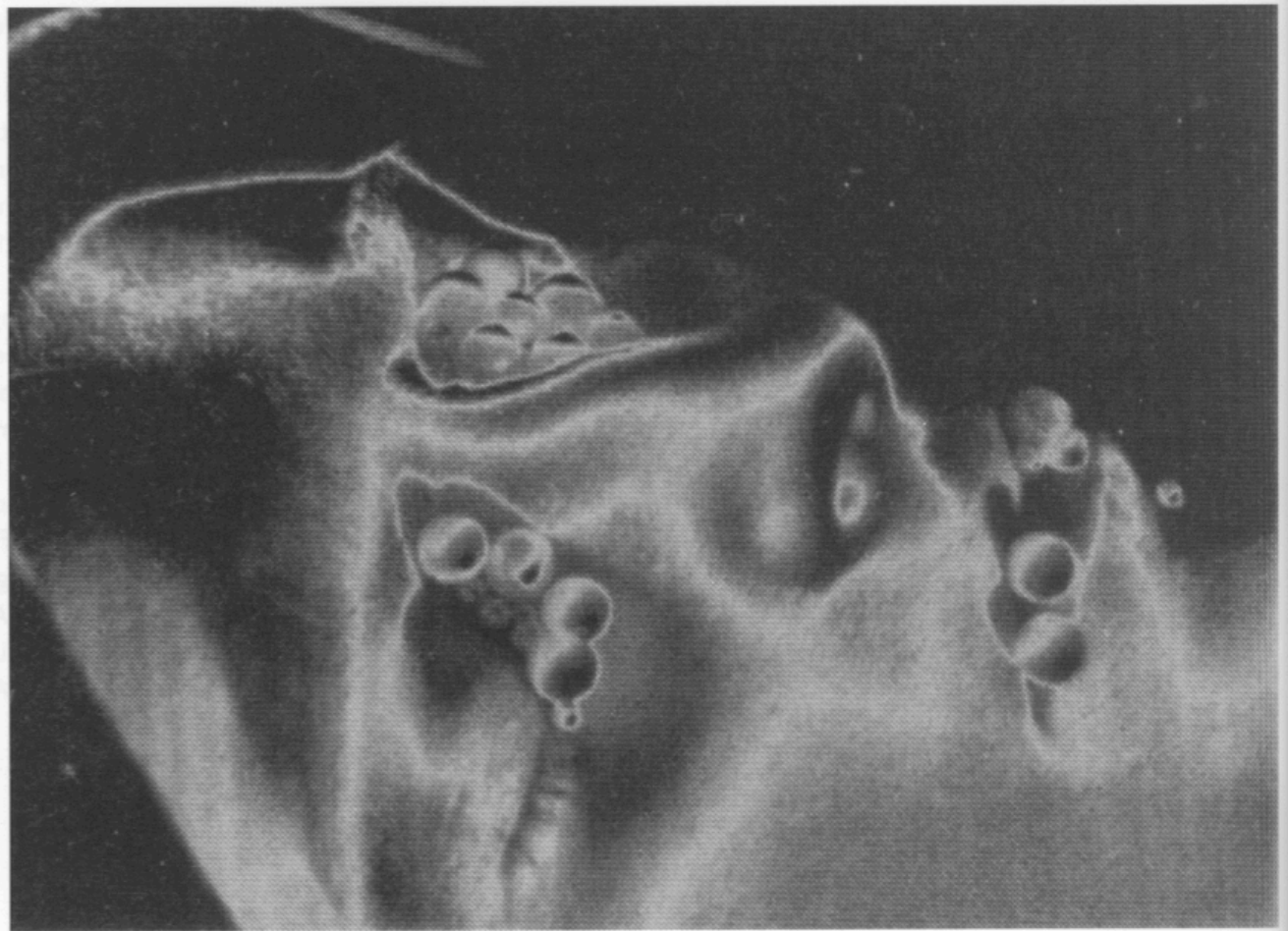


Owen O'Toole,
Alte Kinder und
Schmelzdahin



Dirk Schaefer
Helmut Lemke,
Claus van Bebber

Blow Up:
Manfred Jelinski



»Das ursprüngliche Material dieses Filmtriptychons (das später auf einen 16-mm-Filmstreifen übertragen wurde) war eine beinahe verbrannte Kopie des *Pather Panchali* von Satyajit Ray. Der amerikanische Künstler Owen O'Toole schickte diesen Film an die Mitglieder von »Alte Kinder« mit der Bitte, auf ihn eine künstlerische Antwort zu geben - der Beginn einer transatlantischen Kooperation von Filmmachern. Die in Bonn wirkende Künstlergruppe »Schmelzdahin« schuf den dritten und letzten Teil dieses Spiels visueller Assoziationen.« (Alte Kinder, 1990)

»Eine Filmtapete, ein Staffellauf, ein Assoziationspiel. O'Toole zeigt den Film als ready-made, so wie er ihn gefunden hat, und bekundet damit seinen Respekt vor dem indischen Autor. Insofern stellt das Hervorkramen und Wiederbeleben dieses ramponierten Films

»The original material of this film triptych (which was later transferred onto one 16-mm-filmstrip) was an almost burnt print of *Pather Panchali* by Satyajit Ray. The American artist Owen O'Toole sent this film to the members of »Alte Kinder« asking them to react on it artistically - the beginning of a transatlantic co-operation of filmmakers. The Bonn based artist's group, »Schmelzdahin« created the third and final part of this game of visual associations.« (Alte Kinder, 1990)

»A film tapestry, a relay race, a game of associations. O'Toole shows the film as ready made, just as he found it, and as a result proclaims his respect for the Indian Author. So far as it goes, the rummaging around in and revitalisation of this battered film also demonstrates a preclusion for the film producers' working on the fringe in the Third World.« (Karine Waldschmidt, Bielefelder Stadtblatt, 1988)

auch eine Verbeugung an die an der Peripherie arbeitenden Filmproduzenten in der Dritten Welt dar.« (Karine Waldschmidt, Bielefelder Stadtblatt, 1988)

Biografie Alte Kinder

Die ›Alten Kinder‹ waren eine Kooperative von Filmemachern, die zwischen 1985 und 1990 einen Verleih und eine Produktionswerkstatt für experimentelle Kurzfilme betrieben haben. Viele der von Christiane Heuwinkel, Maija-Lene Rettig, Thomas Lauks und Matthias Müller vertretenen 80 Filme waren auf Super 8 produziert. Auf diversen nationalen und internationalen Tourneen (unter anderem durch Großbritannien und die USA) haben die ›Alten Kinder‹ alternative Konzepte der Filmpräsentation entwickelt.

Biografie Schmelzdahin

Gründung der Filmgruppe ›Schmelzdahin‹ 1979 in Bonn: Jochen Lempert, Jochen Müller und Jürgen Reble betreiben fortan gemeinsame Filmforschungen im Bereich der Filmaufnahme, Montage und der Materialbearbeitung. Dabei werden zeitaufwendige Studien über den bakteriologischen Zerfall, die Verwitterung und die Beeinflussung chemischer Prozesse der Filmemulsion durchgeführt.

Im Zeitraum von zehn Jahren entstehen etwa 20 Kurzfilme, die unter dem Namen ›Schmelzdahin‹ ohne persönliche Signatur weltweit vertrieben werden. Das Auswahlprogramm ›Ein harter Falter‹ geht 1988-89 zusammen mit der Filmaktion *Wir lagern uns ums Feuer* auf Tournee: etwa 30 Vorführungen in der BRD, Schweiz, USA und Kanada. Auflösung von ›Schmelzdahin‹ 1989.

Biography Alte Kinder

The ›Alte Kinder‹ existed as a co-operative of filmmakers who ran a film lending and production workshop between 1985 and 1990. Many of the 80 films represented through the work of Christiane Heuwinkel, Maije-Lene Rettig, Thomas Lauks and Matthias Müller were produced on Super 8. During diverse national and international tours, (amongst others through Great Britain and the United States), the ›Alte Kinder‹ have developed alternative concepts for film production.

Biography Schmelzdahin

Formation of the Film group, ›Schmelzdahin‹ in 1979 in Bonn. Jochen Lempert, Jochen Müller and Jürgen Reble jointly carry out research in the fields of shooting, montage and material processing. As a part of this, lengthy studies relating to the effects that bacteriological decomposition, disintegration, and chemical processes have upon film emulsion were carried out.

Within a period of ten years, some 20 short films are made and publicised world-wide carrying the Schmelzdahin name, without any personal reference being made to the artists. The selection programme, ›Ein harter Falter‹, was on tour from 1988-89, together with the film, *Wir lagern uns ums Feuer*: some 30 screenings take place in West Germany, Switzerland, the USA, and Canada. Break up of ›Schmelzdahin‹ in 1989.

Ein bewährter Partner

A Proven Partner



Deutschland 1993
16 mm, b/w, 22:00



Jürgen Reble



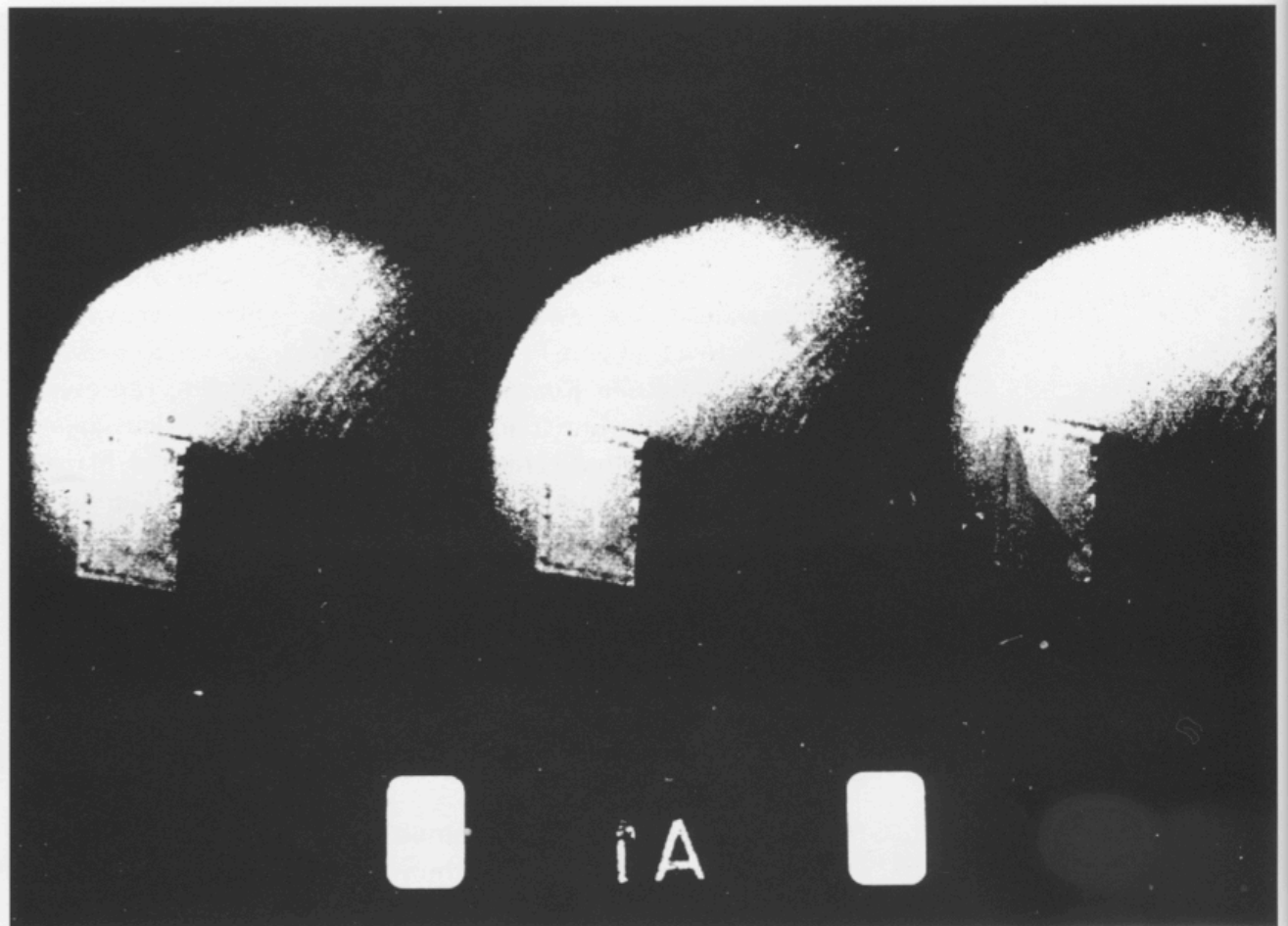
Jürgen Reble



Jürgen Reble



Mittelalterliche
Mönchsgesänge /
Medieval monkchorals



»Ganz unvorbereitet gelangte ich in den Besitz eines alten Siemens-Industriefilms über Computer und deren Sprache. Um ihn besser genießen zu können, beseitigte ich zuerst den Ton, dann nahm ich die Farben heraus und verlangsamte die Geschwindigkeit. Allmählich kam die Substanz zum Vorschein, und ich ahnte die tiefe Meditation, die in dem Film verborgen lag. Also kopierte ich das Material auf schwarz-weiß und ließ das Bild im Atemrhythmus pulsieren.« (Jürgen Reble)

»Quite unexpectedly I came into possession of an old Siemens industrial film concerning computers and their languages. In order to be able to appreciate the film better I stripped out the sound, took out the colour and finally reduced the speed. Little by little the essence of the film came to the fore and I recognised the profound meditation that lay hidden in it. I then copied the film onto black and white material and let the images pulse in the rythm of breathing.« (Jürgen Reble)



Biofilmografie Jürgen Reble

- 1956 geboren in Düsseldorf.
- Seit 1969 in Bonn lebend.
- Ab 1979 Mitglied der Filmgruppe ›Schmelzdahin‹. Innerhalb von zehn Jahren entstehen etwa zwanzig Kurzfilme, die ohne persönliche Signatur weltweit vertrieben werden, darunter *Stadt in Flammen* (1984) und *Der General* (1987).
- 1989 Auflösung von ›Schmelzdahin‹.
- 1990 *Passion*, Super 8, 60:00.
- 1991 *Zillertal*, ein chemisch bearbeiteter 35-mm-Kinotrailer wird auf einer modifizierten Kinobox vorgeführt.
Werkschau im Museum of Modern Art in New York.
- Seit 1992 *Alchemie*, Film und Klangprojektion zusammen mit dem Musiker Thomas Köner.
- 1992 *Das Goldene Tor*, 16 mm, 54:00.
- 1993 *Ein bewährter Partner*, Found Footage Film, 16 mm, 22:00.
- Seit 1993 Gestaltung von Workshops für Handentwicklung und chemische Bearbeitung von Filmmaterial in Leuven (B), Arnheim (NL) und Linz (A).
- 1995 *Instabile Materie*, 16 mm, 70:00.
Werkschau und Performance in der Reihe ›Une Histoire du Cinéma Expérimental‹ im Auditorium des Louvre, Paris.
- 1996 *Chicago*, 16 mm, 12:00.

Biofilmography Jürgen Reble

- 1956 Born in Düsseldorf.
- Since 1969 Living in Bonn.
- From 1979 Member of the film group ›Schmelzdahin‹. Inside of ten years made some 20 short films, which without any single personal accreditation have subsequently been publicised on a world-wide basis, two of these being *Stadt in Flammen*, (1984), *Der General*, (1987).
- 1989 Split-up of ›Schmelzdahin‹.
- 1990 *Passion*, 8, 60:00.
- 1991 *Zillertal*, a chemically processed, 35 mm cinema trailer, presented on a modified cinema box. Presentation of work in the Museum of Modern Art in New York.
- Since 1992 *Alchemie*, a film and sound projection together with the musician Thomas Köner.
- 1992 *Das Goldene Tor*, 16 mm, 54:00.
- 1993 *Ein bewährter Partner*, found-footage film, 16 mm, 22:00.
- Since 1993 Has been running workshops for the hand developing and the chemical processing of film material in Leuven (B), Arnheim (NL) and Linz (A).
- 1995 *Instabile Materie*, 16mm, 70 mins. Presentation of work and performance in the series, ›Une Histoire du Cinéma Experimental,‹ at the Louvre in Paris.
- 1996 *Chicago*, 16 mm, 12:00.

Der Porzellanladen Teil I und II

The Porcelain Shop Part I and II



Deutschland 1995
35 mm, col., 21:00



Franz Winzentsen



Franz Winzentsen



Jens Peter Ostendorf,
Uwe Knott,
Lutz Homann



Eine tagebuchähnliche Sammlung kurzer Filmstücke von 2 bis 3 Minuten Dauer, entstanden im Einzelbildaufnahmeverfahren am Tricktisch in unterschiedlichen Techniken, zum Teil mit Phasenanimation.

A diary-like collection of brief film episodes of two to three minutes in length. The episodes were generated in single-frame exposure at the animation stand using a variety of stop-motion techniques.

Biografie Franz Winzentsen

- 1939 in Hamburg geboren. Studium der Malerei, Grafik, Fotografie. Wichtigster Lehrer: Georg Gresko.
- Seit 1964 Filmemacher: experimentelle Animationsfilme, Kinderfilme in Zusammenarbeit mit Ursula Asher-Winzentsen.
- 1972-1982 Theaterarbeit: Puppen- und Maskentheater, »Rhabarber«.
- Seit 1987 Professur für Trickfilm an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg.

Biography Franz Winzentsen

- 1939 Born in Hamburg. Studied painting, graphics, photography. Most important teacher: Georg Gresko.
- Since 1964 Filmmaker: experimental animation film, children's films in co-operation with Ursula Asher-Winzentsen.
- 1972-1982 Theatre work: Puppet and mask theatre, »Rhabarber«.
- Since 1987 Professor for Film Animation at the Academy of Fine Arts in Hamburg.

Filmografie Franz Winzentsen (Auswahl) / Filmography Franz Winzentsen (Selection)

- 1964 *Verfolgung*, Examensarbeit / final piece of work HfbK Hamburg.
- 1966 *Erlebnisse der Puppe*.
- 1967 *Staub*, zusammen mit / in collaboration with Ursula Winzentsen.
- 1969 *Windstill*.
- 1974 *Der Turm (Rapunzel)*.
- 1982 *Flamingo - aus meinem Animationstagebuch 1980-82*, 19:00.
- 1984 *Falu Gruva (Die Grube von Falun)*, 15:00.
- 1985 *Die Anprobe (1938)*, 15:00.
- 1988 *Die Königin des schwarzen Marktes*, 10:00.
- 1988 *Der Fotograf*, zusammen mit / in collaboration with Thomas Mitscherlich, 85:00.
- 1992 *Der Untergang des goldenen Webstuhls*, 90:00,
Der große Sturm - aus meinem Animationstagebuch 1992, 14:00.

3 Tiny Poems laden Teil I und II

The Porcelain Shop Part I and II



Deutschland 1996
16 mm, b/w, 10:00



Hans Joachim Hofmann



Pablo Sarasate,
H. J. Hofmann



Hans Joachim Hofmann



Hans Joachim Hofmann



Pangboche Spezials,
Wolfgang Reyscher,
Sieghard Borchert,
Roberto Leydi



Judith Schmidt,
Inge Glinsmann,
Martina Lohmüller,
Andrea Trapp,
Miriam Wurster,
Marie Ueltzen



Basierend auf der Studie ›Ten Tiny Poems‹ von 1993 sind diese 3 *kleinen Gedichte* filmische Tagebücher dreier Reisen.

Rast und Ruhelosigkeit werden zum beherrschenden Prinzip. Die Landschaften, die der Film findet, schnell wieder verläßt, bieten nur Anlaß zu neuer Suche. Die jeweils in sich geschlossenen Episoden rücken magische Handlungen und Ereignisse vom Rande in den Mittelpunkt. Geschehnisse, die dem normalen Betrachter verborgen bleiben, dringen durch die spezielle technische und künstlerische Bearbeitung ans Licht, verweben sich zu Geschichten, werden zu Gedichten über das Reisen, die Natur und die Liebe.

Based on the study, ›Ten Tiny Poems‹ from 1993, these *Three Tiny Poems* are diaries of three travel journeys in film form.

Rest and restlessness become the dominating principle. The landscapes that the film considers, and then leaves quickly behind, propose added occasion for a new quest. Each individual, freely existing episode shifts magical scenarios and events from the fringe to the centre point. Incidents which remain hidden from the normal viewer are illuminated via the introduction of special technical and artistic processes, weaving themselves into stories, and become poems about travel, nature and love.



Biografie Hans Joachim Hofmann

- 1951 in Hof/Saale geboren.
Studium freie Kunst, Schwerpunkt Film, Hochschule für Kunst und Musik Bremen bei Prof. Dahlmann.
- 1989 Gründung der Fehrfeld-Studios Bremen mit Ali Eichelbach, Oliver Becker, Andreas Lutter, Gilbert Wolter, mit dem Ziel der Verbreitung kinematografischer Energie! Mitarbeit an Filmen von Klaus Telscher, Claudia Schillinger, Radka Staniek, John Dennis, Oliver Becker, Willy Burger.
Dokumentation für Greenpeace, diverse Kunst-Dokumentationen.

Biography Hans Joachim Hofmann

- 1951 Born in Hof/Saale.
Studied Fine Arts specializing in film, Academy of Art and Music in Bremen under Professor Dahlmann.
- 1989 Foundation of the Fehrfeld Studios in Bremen with Ali Eichelbach, Oliver Becker, Andreas Lutter, Gilbert Wolter, with the aim of circulating cinematographic energy! Co-operation in films by Klaus Telscher, Claudia Schillinger, Radka Staniek, John Dennis, Oliver Becker and Willy Burger.
Documentation for Greenpeace, diverse art documentation.

Filmografie Hans Joachim Hofmann (Auswahl) / Filmography Hans Joachim Hofmann (Selection)

- 1984 *First Cut*, 16 mm, b/w, 20:00.
1987 *Wenn die Erde weint*, 16 mm, b/w, 17:00.
1988 *Das Lokomotivenkomplott*, 16 mm, b/w, 3:00;
Die Hafenpiraten Teil I, 16 mm, b/w, 33:00.
1989 *Die siebte Schwangerschaft*, 16 mm, b/w, 33:00.
1992 *Hafenpiraten Teil II*, 16 mm, b/w, 23:00.
1993 *Ten Tiny Poems*, 16 mm, b/w, 30:00.
1995 *Auf der Suche nach einem Unbekannten*, 16 mm, b/w, 30:00.
1996 *3 Tiny Poems*, 16 mm, 10:00.

Das ist das Haus vom Nikolaus

That is the House from Nicholas



Deutschland 1992
35 mm, b/w, 10:25



Lutz Garmsen



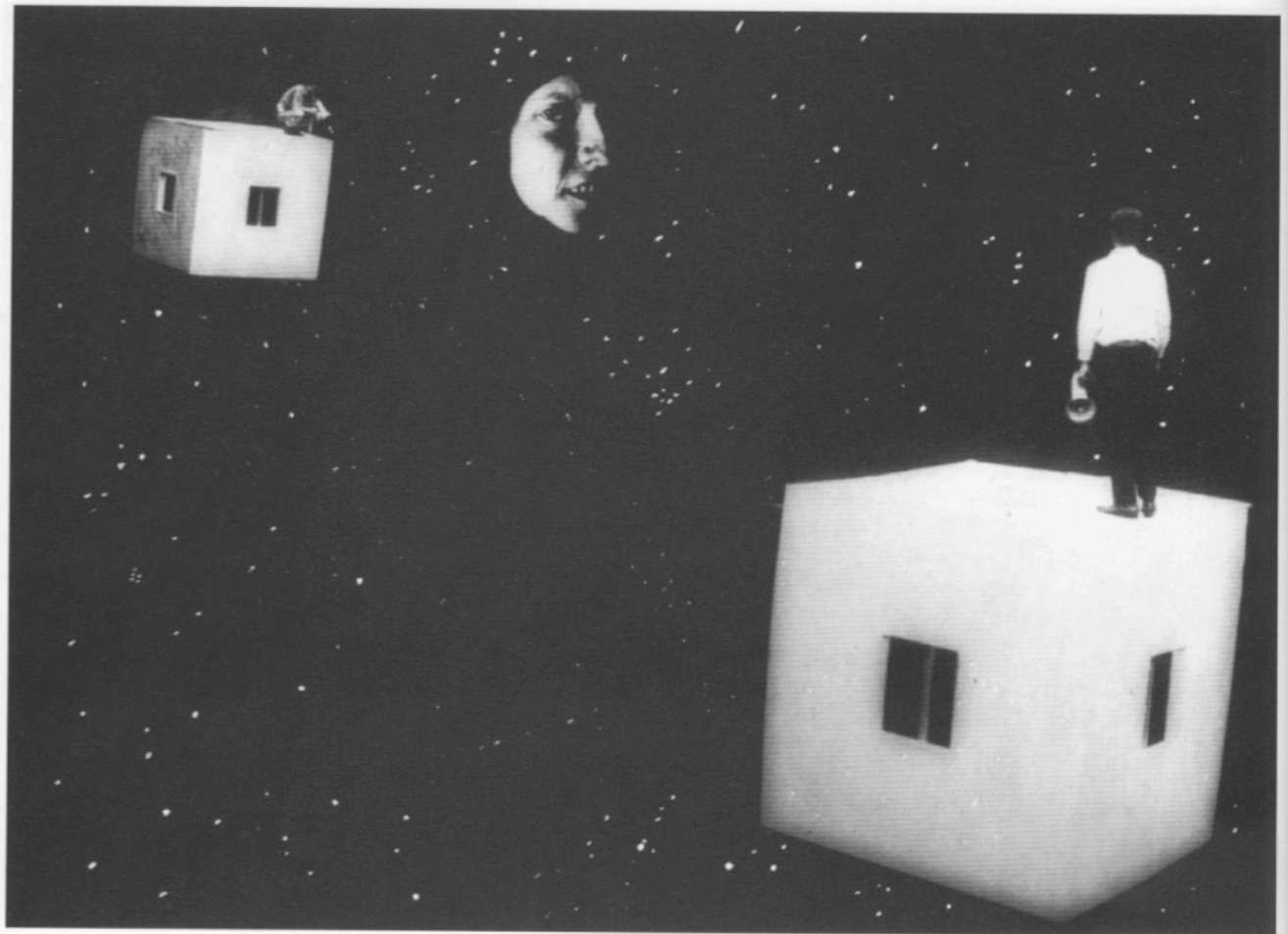
Lutz Garmsen



Lutz Garmsen



Lutz Garmsen,
Ursula Helfer



Eine kleine Weltmaschine in einem Würfel von 2,20 m Kantenlänge. Die Schöpfungsgeschichte in Auszügen: die Erschaffung des Lichts, der Wolken, der Vögel, der Flugzeuge, der Kuh und der Planeten und Monde. Eine Liebesgeschichte mit deprimierendem Ausgang in drei Akten. Es herrscht permanente Schlaflosigkeit. Mit dem Schlüpfen des Flugsauriers aus Ignatzens Frühstücksei beginnt die Geschichte der Vögel, mit dem Streit die Geschichte der Wolken, des Meeres, der Schiffe. Was sie erschaffen, vermehrt sich. Nichts geht verloren. Als sie sich im Streit trennen, ist die Welt schon überfüllt.

Die beiden treffen sich im Weltraum wieder. Balduin steigt auf das Dach seines Würfels und versucht, mit seinem Megaphon Kontakt zu Ignatz aufzunehmen, aber die Luft ist zu dünn, um den Schall zu tragen. Sie treiben wieder auseinander. Der Mond lächelt zynisch. ENDE

A tiny world-machine in a cube six feet by six feet. The genesis in excerpts: the creation of light, clouds, birds, aeroplanes, of the cow, the planets and moons. A love-story in three acts with a depressing ending. Permanent sleeplessness prevails. With the hatching of the Pterodactyl from Ignatz's breakfast-egg, the history of birds begins, and with the argument, the history of clouds, the sea and the ships. Whatever they create multiplies. Nothing gets lost. When they separate in anger, the world is already overcrowded.

They both meet again in space. Balduin mounts the roof of his cube and tries to contact Ignatz with his megaphone, but the air is too thin to carry the sound. Once again, they drift apart. The moon smiles cynically. END



Das ist das Haus vom Nikolaus gewann folgende Preise und Auszeichnungen: 1992 Zweiter Preis der Jury bei den 5. Tagen des unabhängigen Films (Filmzwerge) in Münster, 1993 Förderpreis der Deutschen Filmkritik in Oberhausen, 1996 ›Bester Experimentalfilm‹ Filmwinter Stuttgart.

Biografie Lutz Garmsen

- 1964 geboren in Wuppertal.
- 1985-1992 Studium an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach am Main (HfG) in der Filmklasse bei Helmut Herbst und bei Urs Breitenstein, Carlos Bustamante und Herbert Heckmann.
- 1990-1992 Mosbachstipendium.
- Seit 1994 Lehrauftrag an der Kunsthochschule für Medien in Köln für Experimental- und Trickfilm.
- Seit 1991 verheiratet mit Ursula Helfer.
- 1991 Geburt von Nikolaus.
- 1992 Diplom.
- 1993 Geburt von Lukas.

That is the House from Nicholas won the following prizes and awards: 1992 Second Prize of the Jury of the 5. Days of Independent Film (Filmzwerge) in Münster, 1993 up-and-coming prize of the German Filmcritics in Oberhausen, 1996 ›best experimental film‹ at the Filmwinter Stuttgart.

Biography Lutz Garmsen

- 1964 Born in Wuppertal.
- 1985-1992 Study at the Hochschule für Gestaltung, (Academy of Design), in Offenbach on Main in the film classes under Helmut Herbst and Urs Breitenstein, as well as Carlos Bustamante and Herbert Heckmann.
- 1990-1992 Mosbach Scholarship.
- Since 1994 Teaching commission for experimental and animated cartoon film at the Kunsthochschule für Medien (Academy of Arts for the Media) in Köln.
- Since 1991 Married to Ursula Helfer.
- 1991 Birth of Nikolaus.
- 1992 Degree.
- 1993 Birth of Lukas.

Filmografie Lutz Garmsen (Auswahl) / Filmography Lutz Garmsen (Selection)

- 1987 *Legetrick mit Leuten und Sonstigem zu einer Musik von Jali Musa Jawara*, 16 mm, 6:00.
- 1988 *r*, 16 mm, 3:45.
- 1990 *Lenin, oder: Besser als gar nichts*, 16 mm, 3:00.
- 1992 *Kläuschens Abfahrt*, 35 mm, 5:00.
- 1992 *Das ist das Haus vom Nikolaus*, 35 mm, 10:25.

Zimmer 22

That is the House from Room 22



Deutschland 1995
16 mm, col., 12:00



Martin Hansen



Martin Hansen



Martin Hansen



Martin Hansen

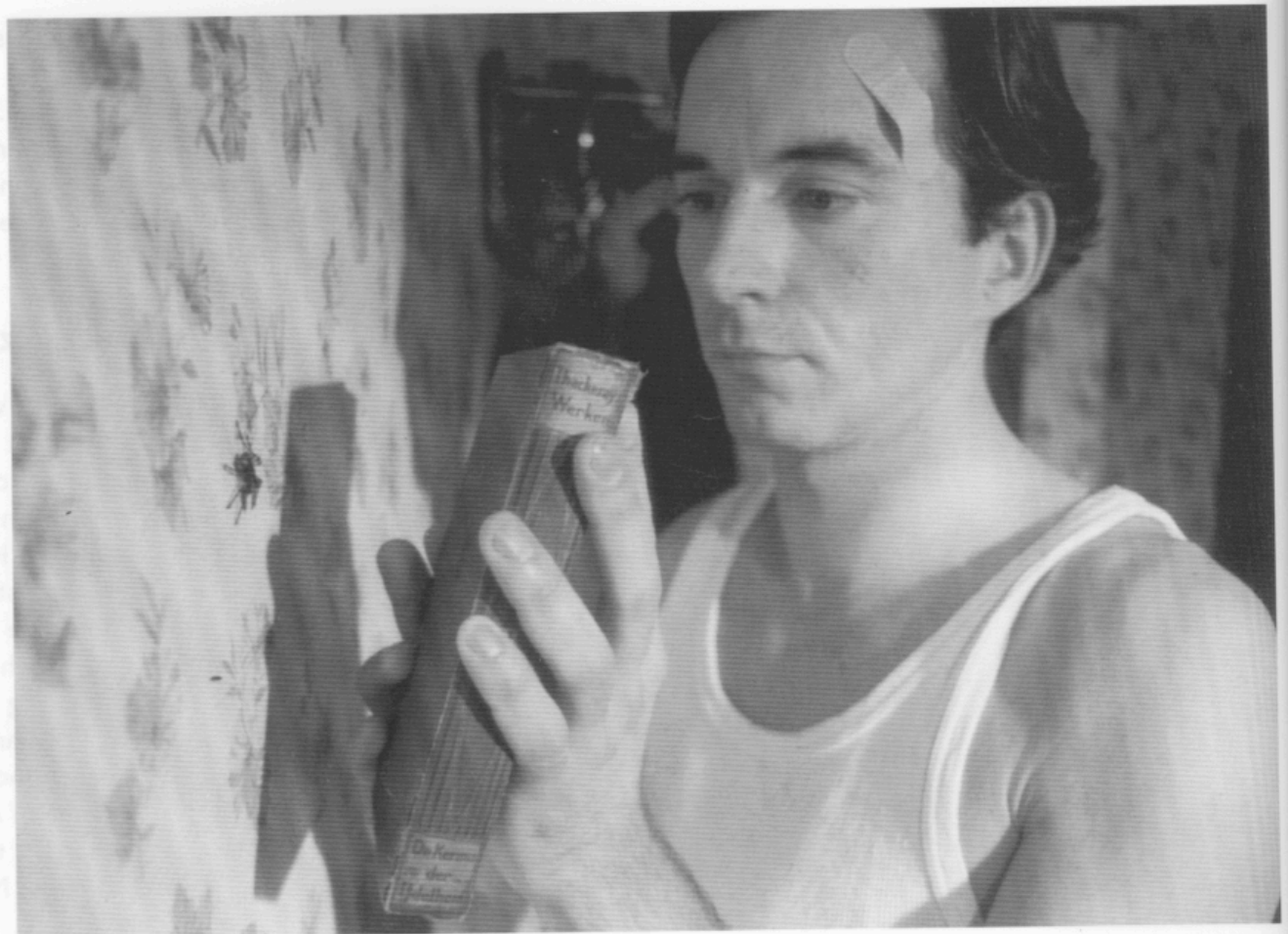


Kay Wilkens



Steffen Pietsch,
Monika Barth

Animation:
Thomas Bartels



Der Film zeigt auf, daß die Angst junger Männer vor Blümchentapeten nicht ganz unberechtigt ist. Denn derartig tapezierte Zimmer bilden den idealen Lebensraum für eine äußerst unangenehme Spezies aus der Gattung der Stechkäfer: die Furunkula Succuba.

The film shows the fear that young men have of flowered wallpaper not to be totally unfounded. This is because wallpapered rooms such as these provide the ideal living environment for a most unpleasant species stemming from the genus of the stinging beetle; the Furunkula Succuba.



Biografie Martin Hansen

Martin Hansen ist 35 Jahre alt, verdient sein Geld als Kameramann und Beleuchter und macht seit 10 Jahren Kurzfilme zusammen mit Thomas Bartels. Aus ihrem ›Laboratorium‹ erblicken in regelmäßigen Abständen Ausgeburten der Bolex-Alchemie das Licht der Projektion.

Biography Martin Hansen

Martin Hansen is 35 years old, earns his money as a camera and lighting man and has been making short films together with Thomas Bartels for 10 years. Conceptions from the Bolex Alchemy are projected at regular intervals out of their ›Laboratorium‹.

Filmografie Martin Hansen (Auswahl) / Filmography Martin Hansen (selection)

- 1985 *Simulacren - Markt der Schatten*, 16 mm, 13:00.
- 1986 *SPIN*, 16 mm, 8:00.
- 1987 *KopfZERRbruchstück*, 16 mm, 4:00.
- 1988 *Parru*, 16 mm, 15:00.
- 1990 *Ragout*, 16 mm, 12:00.
- 1991 *Im Schatten des Padyshah*, 16 mm, 25:00.

Ah Pook Is Here

Room 22



Deutschland 1994
35 mm, col., 6:00



Philip Hunt



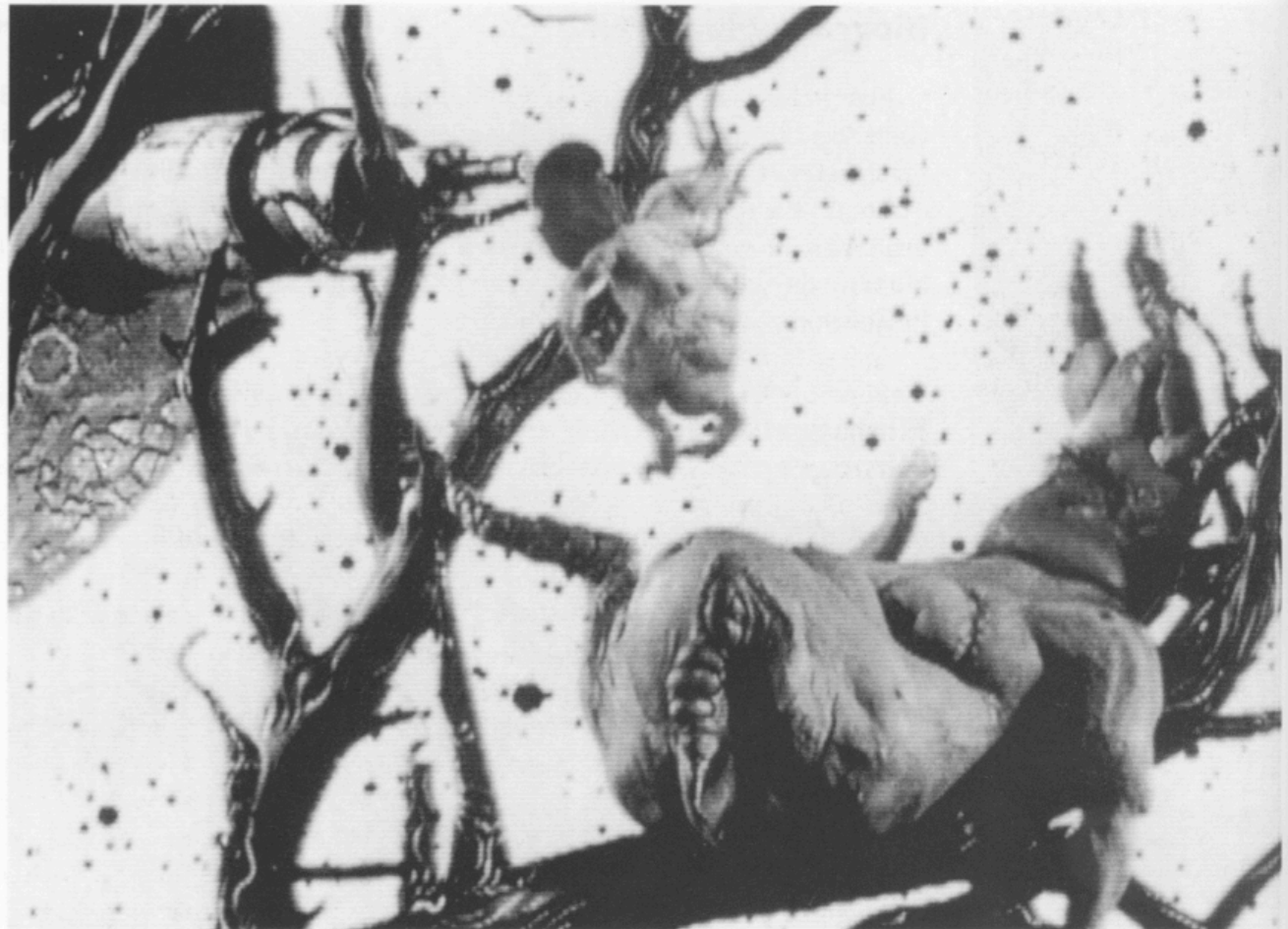
Based on Texts by
William S. Burroughs



Philipp Timme



William S. Burroughs,
John Cale,
Hall Wilner



»In den zerstörten Überresten eines verpufften Kosmos sitzt Ah Pook der Zerstörer, der letzte Gott der Panik, diskutierend mit seinem Alter Ego, der die zitterige Balance zwischen Leben und Tod hält.«

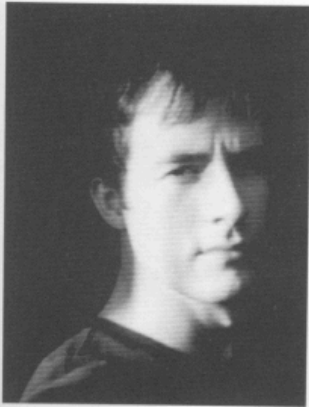
»Wenn ich der Tod werde, ist der Tod die Saat aus der ich erwachse.« (William S. Burroughs)

Ah Pook Is Here bekam folgende Preise und Auszeichnungen: 1994 Ottawa International Animation Festival (Bester Experimentalfilm), Chicago Internation Film Festival (Gold Plaque Award), Cinaniama Festival, Espinho (bester Film in der Kategorie B), 1995 San Sebastian Film Festival (Hauptpreis), New York Expo (Silver Award), Hamburg Film Festival (Hauptpreis), Dresden Film Festival (Hauptpreis), Montreal Short film Festival (Preis der Jury), 1996 British Animation Awards (bester Film: cutting edge).

»In the scattered remains of a burnt out cosmos sits Ah Pook The Destroyer, last God of panic, debating with his alter ego the trembling balance held between life and death...«

»When I become Death, Death is the seed from which I grow.« (William S. Burroughs)

Ah Pook Is Here got the following prizes and awards: 1994 Ottawa International Animation Festival (Best Experimental film), Chicago Internation Film Festival (Gold Plaque Award), Cinaniama festival, Espinho (Best Film Category B), 1995 San Sebastian Film Festival (First prize), New York Expo (Silver Award), Hamburg Film Festival (First Prize), Dresden Film Festival (First prize), Montreal Short Film Festival (Jury prize), 1996 British Animation Awards (Best film: cutting edge).



Biografie Philip Hunt

Philip Hunt begann mit der Animation, als er an der St. Martins School of Art in London, wo er seinen ersten Film *The Dead Dog* machte, Film-design studierte. Nachdem er 1988 sein Studium mit einem erstklassigen BA (Bachelor of Arts) Honours Degree abschloß, arbeitete er als freischaffender Designer und Animator.

Außerdem studierte er Animation am Royal College of Art, London, wo er für seinen MA-Abschluß (Magister Artium) den Film *Spotless Dominoes* machte. 1991 schloß er sein Studium am Royal College of Arts ab und arbeitete ganztätig als freiberuflicher »Artdirector« im Bereich Fernsehgrafik und Werbespots.

Zu den Produktionsgesellschaften, mit denen er in diesen Bereichen intensiv zusammenarbeitet, zählen u.a. 3 Peach Animation, Pizzaz Pictures, Colossal Pictures, Channel 4 und die BBC.

Zur Zeit bereitet er einen 15minütigen Kurzfilm *Routes from Home* für den Arts Council von England vor und gleichzeitig eine Kinderserie mit dem Titel *Are We Here*, produziert durch Pizzaz Pictures, für die er auch Commercials macht.

Hunt lebt in London.

Biography Philip Hunt

Philip Hunt began animating during his Film-design degree studies at St. Martins School of Art in London, where he made his first film *The Dead Dog*. After graduating in 1988 with a First class BA Honours degree he began working as a freelance designer and animator.

He also began MA studies in Animation at the Royal College of Art, London where he made the film *Spotless Dominoes* as his graduation film for his Masters Degree. Upon his graduation from the R.C.A. in 1991 he became a full time freelance Director and Art Director in the field of television graphics and commercials.

He has worked extensively within these areas through production companies including 3 Peach Animation, Pizzaz Pictures, Colossal Pictures, Channel 4 and the BBC.

Currently he is in pre-production on a 15 min short film *Routes from Home*, for the Arts Council of England and parallel to this: a children's series entitled *Are We Here* being produced through Pizzaz Pictures who also represent him for commercials work.

He is resident in London.

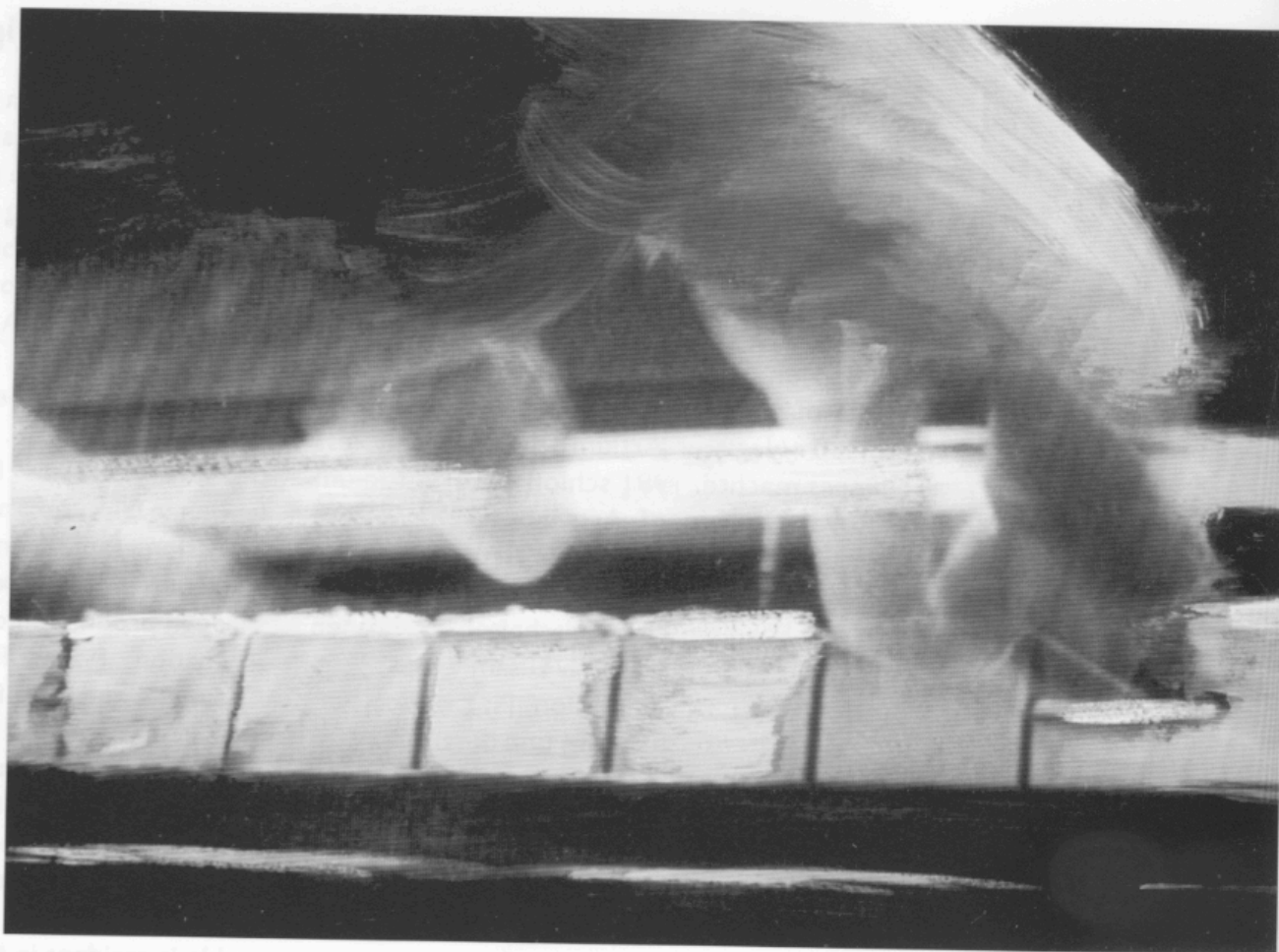
Clocks k Is Here

 Deutschland 1995
35 mm, col., 7:10

 Kirsten Winter

 Gerd Gockell

 Elena Kats-Chernin,
Ensemble Modern



Clocks ist ein experimenteller Animationsfilm, der zu der Komposition *CLOCKS* einen Einblick in das (Arbeits-)Leben der 37jährigen Elena Kats-Chernin gewährt.

Die in Rußland geborene Komponistin und Pianistin ist mit 17 Jahren nach Australien ausgewandert, wo sie ihr in Moskau absolviertes Musikstudium ergänzte. Ein DAAD-Stipendium brachte sie 1981 zu Helmut Lachenmann an die Musikhochschule Hannover. Parallel zu ihrem Studium entwickelte Elena ein zweites Standbein, das der angewandten Musik.

Der Film greift Szenen aus ihrem aktuellen Leben auf. Angefangen bei der Multimediale 93 in Karlsruhe, einer ihrer letzten Arbeiten in Deutschland, die auch die musikalische Basis dieses Films bildet, bis hin zu alltäglichen Arbeitssituationen in Sydney.

Während bei der Darstellung des Alltägli-

Clocks is an experimental animation film, which as a part of the composition *CLOCKS* affords a view into the (working) life of the 37 year old Elena Kats-Chernin.

Born in Russia, the composer and pianist emigrated to Australia at the age of 17 where she complemented upon her music degree absolved in Moscow. In 1981, a DAAD scholarship brought her to Helmut Lachenmann at the Academy of Music in Hannover. Studying applied music in parallel to her degree Elena developed a second area of expertise.

The film seizes upon scenes out of her contemporary life. Begun at the Multimediale '93 in Karlsruhe as one of her last pieces of work in Germany, it also develops the musical basis for this film, right up to and including every day working life in Sydney.

Whereas the music functions as a support for

chen die Musik überwiegend die Funktion hat, das Bild zu unterstützen, findet mit der zeitweiligen Verlagerung vom konkreten zum abstrakten Bildinhalt eine Umkehrung statt. Besonders das letzte Drittel des Films ist mit der Intention gestaltet worden, aus dem Zuschauer einen Zuhörer werden zu lassen.

Clocks erhielt den 2. Preis auf dem Festival »Cinanima« in Espinho/Portugal im November 1995 und wurde für den Videokunstpreis Karlsruhe nominiert.



Biofilmografie Kirsten Winter

- 1962 geboren in Hannover.
- 1981-1987 Studium an der Hochschule für Bildende Künste (HBK) Braunschweig.
- 1987 Umzug nach Bremen, Arbeit in Werbeagentur, danach als Freelancer, u. a. für Radio Bremen.
- Seit 1988 Mitorganisation verschiedener Festivals: Braunschweig, Bremen, Emden.
- 1990 Gründung von »anigraf« in Hannover (mit Gerd Gockell).
- Seit 1990 Trailer für Festivals, Commercials.
- 1993 Recherche: Geschichte des deutschen Animationsfilms.
- Seit 1994 Vorstand des Film- und Medienbüros Niedersachsen.
- 1995 *Clocks*, experimenteller Animationsfilm, 7:00.
- Seit 1995 Lehrauftrag an der Fachhochschule Hannover für Animationsfilm. In Vorbereitung: *Movement*, experimenteller Animationsfilm.

the picture in the presentation of the everyday, one finds that a reversal takes place with the periodic removal from concrete to abstract picture content. The last third of the film, in particular has been devised with the intention of creating a listener out of the viewer.

Clocks got the 2nd Prize at the festival »Cinanima« in Espinho/Portugal in November 1995, and was nominated for the Videokunstpreis Karlsruhe.

Biofilmography Kirsten Winter

- 1962 Born in Hannover.
- 1981-1987 Study at the Academy of Fine Arts (HBK) Braunschweig.
- 1987 Move to Bremen. Work in an advertising agency, afterwards as freelancer, a.o. for Radio Bremen.
- Since 1988 Joint organisation of various festivals: Braunschweig, Bremen, Emden.
- 1990 Formation of »anigraf« in Hannover (with Gerd Gockell).
- Since 1990 Trailers for festivals, commercials.
- 1993 Research: The History of German Animation Film.
- Since 1994 Trustee for the Niedersachsen Film and Media Office.
- 1995 *Clocks*, experimental animation film, 7:00.
- Since 1995 Teaching commission for animation film at the University of Hannover. In preparation: *Movement*, experimental animation film.

Programm III

**Gefühl und Härte
Feeling and Severity**

Narziß und Echo

Narcissus and Echo

 Deutschland 1990
16 mm, col., 14:00

 Michael Brynntrup

 Uwe Bohrer

 Steven Brown,
Nicolas Klau

 Tima die Göttliche,
Helge Musial,
Petra Krause,
Lina Androwna,
Ovo Maltine,
Patricia und Sylvia Jung,
Carsten und Ralf
Grunwald,
Michael Brynntrup



Ein Rätselfilm ist die besondere Form des Unterhaltungsfilms, bei dem der Inhalt aus dem formalen Gefüge des Films erraten werden muß.

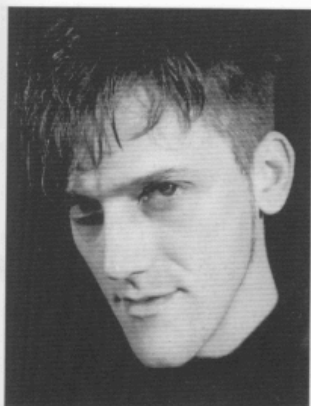
›Lange schien nichtig das Wort des Propheten, / doch bracht' es der Ausgang / Endlich zu Ehren: ein seltsames Rasen, ein sonderbar Sterben!‹ (Ovid, Metamorphosen)

›Der Film besticht durch die elegante Handhabung der gestalterischen Mittel Licht, Kamera und Inszenierung. Er bedient sich souverän der Regeln des erzählenden Kinos, entzieht ihnen jedoch gleichzeitig ihre Substanz, was zu einer Transparenz führt, die keiner Erläuterung bedarf, aber trotzdem ihr Geheimnis nicht preisgibt.‹ (Begründung der Jury der AG der Filmjournalisten, Preis der Deutschen Filmkritik 1990)

A film in the form of a riddle is a special kind of entertainment film whereby the film's content must be deduced from the film's formal structure.

›Long seemed invalid the Prophet's word, / But honoured it was, by the outcome at last: /How odd the madness, how strange a death!‹ (Ovid, Metamorphoses)

›One becomes immersed in this film by virtue of the elegant application of lighting, camera and scenario as stylistic characteristics. It serves the rules of narrative cinema with sovereignty. Simultaneously exposing its real substance, which in turn leads to a clarity requiring no explanation, it nevertheless does not reveal its secret.‹ (Explanation of the Jury of German Film Critics, 1990)



Biografie Michael Brynntrup

- 1959 geboren in Münster/Westfalen.
Studium Rechtswissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte in Münster, Freiburg und Rom.
- Ab 1982 in Berlin.
- 1987-1991 Studium Freie Kunst an der HBK Braunschweig (Filmklasse Prof. Birgit Hein, Prof. Gerhard Büttenbender),
- 1991 Meisterschüler,
- 1993 Stipendiat des Kunstfonds e.V. Bonn.
- Lebt und arbeitet in Berlin.

Seit 1981 50 Filme und Videos (davon zwei Langfilme), seit 1977 Texte, Malerei, Fotografie, Copyart, seit 1983 Installationen, seit 1984 Performances und Ausstellungen. 1982-1985 Gründungsmitglied der ›oyko-filmmaker-coop‹, des Interfilm-Festivals Berlin und der ›Freien FilmemacherInnen e.V.‹ Filmjournalist für ›die tageszeitung‹ Berlin.

1987 und 1992 ›Film exhibition‹ im Museum of Modern Art New York.

Organisation und Präsentation von experimentellen und/oder schwulen Filmreihen u. a. für die Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Museum für Moderne Kunst Frankfurt und für internationale Filmfestivals in Berlin, Sao Paulo, St. Petersburg.

Biography Michael Brynntrup

- 1959 Born in Münster, Westphalia.
Studied Law, Philosophy, and the History of Art in Münster, Freiburg and Rome.
- Since 1982 In Berlin.
- 1987-1991 Studied Free Art at the Academy of Fine Arts in Braunschweig, (film class under Profs. Birgit Hein and Gerhard Büttenbender).
- 1991 Achieved the status of Master Pupil.
- 1993 Awarded scholarship by the Kunstfonds e.V. in Bonn.
- Lives and works in Berlin.

Since 1981, 50 films and videos, (of which two were long films). Since 1977, texts, painting, photography, copy art; since 1983, installations; since 1984 performances and exhibitions. 1982 to 1985, founding member of the ›oyko-filmmaker-co-op‹, the Interfilm festival in Berlin and the ›Freie FilmemacherInnen e.V.‹ film journalist for ›die tageszeitung‹ in Berlin.

In 1987 and 1992, film exhibitions at the Museum of Modern Art in New York.

Organisation and presentation of experimental and/or gay film series, amongst others for the Academy of Fine Arts in Braunschweig, The Museum of Modern Art in Frankfurt, and for international festivals in Berlin Sao Paulo, and St. Petersburg.

Give AIDS the Freeze

Narcissus and Echo



Deutschland 1991
35 mm, b/w, 2:00



Cathy Joritz



Frank Sinatra,
Marille Hahne,
Cathy Joritz



»Negi«,
»Brilli«

Animation:
Cathy Joritz



Give AIDS the Freeze ist ein Animationsfilm (Kratztechnik), der die Menschen auf unterhaltsame Weise noch einmal daran erinnern soll, sich vor AIDS zu schützen.

»Für die Mitglieder der Jury war es Liebe auf den ersten Blick. *Give AIDS the Freeze* packt ein sehr schwieriges und grundlegendes Problem an. Ein sehr fundierter Film, der mit Humor und Ironie statt mit erhobenem Zeigefinger arbeitet.« (Jury des Holland Animation Film Festival)

Give AIDS the Freeze erhielt den CINE GOLDEN EAGLE AWARD (Oscar-Qualifikation).

ihnen jedoch gleichzeitig ihre Substanz, was zu einer Transparenz führt, die keiner Erläuterung bedarf, aber trotzdem ihr Geheimnis nicht preisgibt.« (Begründung der Jury der AG der Filmjournalisten, Preis der Deutschen Filmkritik 1990)

Give AIDS the Freeze is an animation (scratch-film), which should entertain people and (once again!) remind them to protect themselves against AIDS.

»For all jury members it was love at first sight. *Give AIDS the Freeze* tackles a very difficult and essential issue. It is a streetwise film that uses humour and irony, instead of moral admonition.« (Jury of the Holland Animation Film Festival)

Give AIDS the Freeze got the CINE GOLDEN EAGLE AWARD (Oscar-Qualification).

It is a streetwise film that uses humour and irony, instead of moral admonition. It is for a mass to a clarity that is explained, it nevertheless does not reveal its secret. (Explanation of the jury of German Film Critics 1990)



Biografie Cathy Joritz

Geboren 1959 in Kankakee, Illinois, USA. Ausbildung (Kunst, Filmemachen, Illustration): School of the Art Institute of Chicago, IL., USA, Columbia College, Chicago, IL., USA, Hochschule für Bildende Künste, Braunschweig.

Arbeitet als freiberufliche Regisseurin, Trickfilmemacherin und Illustratorin seit 1979. Kommerzielle Regie/Trickarbeit für TV und Werbung, Dozentin für Filmemachen und Trickfilm.

Biography Cathy Joritz

Born 1959 in Kankakee, Illinois, USA. Education (Art, Filmmaking, Illustration): Art Institute School of Chicago, IL., USA, Columbia College, Chicago, IL., USA, Academy of Fine Arts, Braunschweig, Germany.

Freelance Director, animator, and illustrator since 1979. Commercial Director/animator for TV and advertisement, Instructor for filmmaking and animation.

Sleepy Haven Freeze



Deutschland 1993
16 mm, col., 15:00



Matthias Müller



Dirk Schaefer

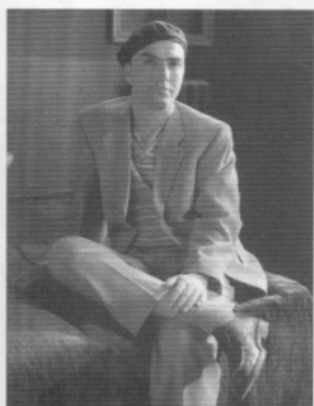


Dirk Schönbohm,
Mike Hoolboom,
Dupek,
Armin Christen,
Martin Scheibe,
Felicita Jacobsen



»Sleepy Haven ist die zu Bild geronnene tropische Spätnachmittagsphantasie eines erotischen Tagtraums; ein Cocktail, in dem die eigenen Aufnahmen mit dem *found footage* wie in einem Liebesakt verschmelzen. Statt eines Shakers hat allerdings der Film-Entwicklungstank von Müller seine Spuren im Material hinterlassen. Immer wieder flammen die Matrosen in Solarisationen auf, wird ihren nackten Körpern durch diese Tätowierung der Emulsion eine glühende Aura physischer Begierde verliehen. Nur langsam wandelt Müller seine materialen Metaphern zu Metaphern der Liebe um. Ozeanriesen unter Dampf sieht man zu Beginn des Films in den Häfen liegen; ständige Auf- und Abblenden lassen die Leinwand schwer atmen, sich auftun und wieder schließen; Kreisblenden assoziieren Körperöffnungen...« (Peter Tscherkassky, *Die Metamorphosen des Eros*, Stadtkino Wien, 1993)

»Sleepy Haven is an erotic day dream's own tropical late afternoon fantasy turned film; a cocktail in which the new takes melt and flow into the found footage like the act of making love. Instead of the cocktail shaker however, Müller's own film developing tank has left marks on the material. The sailors continually flare-up solarised, and their naked bodies are lent a glowing aura of physical lust via the emulsion's tattooing effect. Only slowly does Müller turn his material, metaphor for metaphor, towards love. One sees ocean going steam ships lying at anchor in port at the beginning of the film; continual fade ins and fade outs which leaves the screen breathing heavily, open up once more and then close. Ringed apertures associate with the body's orifices...« (Peter Tscherkassky, *Die Metamorphosen des Eros / The Metamorphosis of Eros*, Stadtkino Vienna, 1993)



Sleepy Haven bekam die folgenden Auszeichnungen: 1993 Erster Preis Stuttgarter Filmwinter. 1994 Erster Preis (ex aequo) Filmfest Dresden. 1994 Erster Preis (ex aequo) Filmzwerge Münster. Vincitore dei Cortometraggi, Festival Internazionale di Film con Tematiche Omosessuali, Torino.

Biografie Matthias Müller

Matthias Müller wurde 1961 in Bielefeld geboren. Er studierte Deutsch und Kunst an der Universität Bielefeld und legte dort 1987 das Staatsexamen ab. Anschließend studierte Müller bei Birgit Hein und Gerhard Büttenbender an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, wo er 1991 als Meisterschüler abschloß.

Matthias Müller arbeitet seit 1980 als freier Filmemacher, 1985 war er Gründungsmitglied der Film-Cooperative Alte Kinder.

Matthias Müller hat zahlreiche Avantgarde-Filmveranstaltungen für verschiedene Institutionen organisiert. Als Kurator hat er Tourprogramme deutscher Experimentalfilme zusammengestellt und persönlich in zahlreichen Ländern präsentiert.

Matthias Müllers Filme waren auf diversen internationalen Festivals vertreten, so in Cannes, Berlin und New York. 1994 widmete das New Yorker Museum of Modern Art Müller eine Werkschau. Seine Arbeit ist mit verschiedenen Festivalpreisen sowie mit Förderpreisen der Länder Niedersachsen und Nordrhein-Westfalen ausgezeichnet worden.

Sleepy Haven got the following awards: 1993 First Prize Stuttgarter Filmwinter. 1994 First Prize (ex aequo) Filmfest Dresden. 1994 First Prize (ex aequo) Filmzwerge Münster. Vincitore dei Cortometraggi, Festival Internazionale di Film con Tematiche Omosessuali, Torino.

Biography Matthias Müller

Matthias Müller was born in Bielefeld in 1961. He studied German Literature and Fine Arts at Bielefeld University and graduated in 1987. From 1987 on, he studied under Birgit Hein and Gerhard Büttenbender at the Braunschweig School of Art. He received a Master's degree in 1991.

Matthias Müller has been active as a filmmaker since 1980. In 1985, he co-founded the Alte Kinder film co-operative.

Matthias Müller has organized numerous avant-garde film events for several institutions. He has curated and personally presented touring programmes for German experimental films in various countries.

He has participated in several international film festivals, such as Cannes, Berlin and New York. The Museum of Modern Art in New York City showcased Müller's work with a Cineprobe in 1994. His work has been honoured with many film awards and with encouragement awards by the states of Lower Saxony in 1992 and North Rhine-Westphalia in 1993.

Requiem für Requisiten

Requiem for Requisites



Deutschland 1993
16 mm, col., 20:00



Rosi S. M.



Thomas Bartels,
Martin Hansen



Rosi S. M.



Barbara Heller,
Frank Martin,
Thomas Bartels,
Rosi S. M.



»Filmischer Augen-Eingriff als Auslöser lebendiger Erinnerungen. Ein Abgesang für tote Abbildungen und Fragmente - gestaltet und betrachtet in realem Interieur.

Die Arbeitsweise von Rosi S. M. ist ein Sammeln und Sortieren, ein Montieren von Material, wobei das Medium vorerst keine Rolle spielt. Sie sammelt Texte und Töne, Fotografien und Zeitungsausschnitte, Film- und Videoaufnahmen. Texte und Bilder werden vergrößert und vervielfältigt. Ausschnitte werden herausgegriffen, Bemerkungen hinzugefügt. Ein durchgehendes Element bei dieser Arbeit sind die Gebrauchsspuren. Vom Leben Gezeichnetes interessiert Rosi S. M. mehr als glatte neue Oberflächen. Die Spuren, die bei der Bearbeitung dazukommen, sind wichtige Zeugnisse des Entstehungsprozesses, die nicht geschönt oder versteckt werden dürfen. So

»Eye-manipulations in film form acting as a release for dynamic retrospections. A requiem for deceased images and fragments - moulded and reflected upon within a living interior.

Rosi S. M.'s working method revolves around a collection and sifting, an assembly of material, whereby the medium does not primarily play a role. She collects texts and sounds, photos and newspaper cuttings, film and video takes. The texts and photographs are enlarged and reproduced. Cuttings are picked out, chosen and commented upon. A continual thread throughout this work is demonstrated via the patterns and marks of usage. Rosi S. M.'s interest in life's sketches goes beyond smooth new superficialities. The traces formed through the processing procedure remain important evidence of the process of origination, which in turn may not be embellished upon or hidden away. Thus, frag-



entwickeln sich Fragmente des Alltags zu Collagen, Büchern, Rauminstallationen, Hörspielen oder eben - Filmen.« (Zit. Film & Medienbüro Niedersachsen)

Requiem für Requisites bekam 1993 den Preis der deutschen Filmkritik für den besten deutschen Experimentalfilm von der AG der Filmjournalisten auf dem Europäischen Medienkunstfestival in Osnabrück.

Biografie Rosi S. M.

Filmemacherin, Rundfunkjournalistin, Dozentin für Hörfunk und Experimentalfilm. Leiterin der Filmsammlung der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen sowie Auswahlkommission Deutscher Wettbewerb 1996. Mitglied der Niedersächsischen Filmkommission.

Filmografie Rosi S. M. (Auswahl) / Filmographie Rosi S. M. (Selection)

Warte Liebe;
Allrad e.V.;
Mama Hemmers geht...;
As time goes by...;
I wonder about Miss Lonelyheart;
Parlez-moi d'amour;
Unendlich die Rettung naht;
Song of Henna.

ments of every day life develop into collages, books, spatial installations, radio plays or even - films.« (Quoted from Film & Medienbüro, Niedersachsen, Germany)

Requiem für Requisites won the Prize of the Jury of German Film Critics for the Best Experimental Film at the European Media Art Festival in Osnabrück in 1993.

Biography Rosi S. M.

Filmmaker, radio journalist, lecturer for Radio and Experimental Film. Head of the Film Archive of the International Short Film Festival, Oberhausen, as well as being member of the 1996 Selection Committee for the German Competition. Member of the Niedersachsen Film Commission.

Amor ohne Psyche auf der Analytikercouch Cupido without Psyche on the Analyst's Couch



Deutschland 1991/92
16 mm, b/w, 18:00



Annette Frick



Annette Frick



»Der Film wurde zwar aus ökonomischen Gründen auf Super 8 gedreht und selbst entwickelt und dann im zweiten Schritt auf 16 mm reproduziert und auch selbst entwickelt, jedoch habe ich die dabei entstehenden »Fehler« bewußt eingesetzt, um den traumatischen Effekt zu erreichen. Der Film hat keine direkte Handlung, wohl aber einen Inhalt, der sich den Zuschauern durch Assoziation erschließen kann. Neben eindeutig erotischen Aufnahmen tauchen Bilder aus der Welt der Kindheit auf, wie Teddybär, Fell, Hirsch, Muschel und Kerzen, und entwickeln ein Eigenleben. Durch den Schnitt und Lichtrhythmus verschmelzen die verschiedenen Ebenen der Realität, und es entsteht die Vision aus einer anderen Welt, in der die Gesetze der Schwerkraft und Kausalität aufgehoben sind.« (Annette Frick)

»For financial reasons, the film was made with Super 8 and self developed. At the second stage it was reproduced onto 16 mm and again self developed. I have, however, consciously introduced the »mistakes« in order to attain dramatic effect. The film has no direct theme, but undoubtedly a content which makes it accessible to the viewer by way of association. Next to self-evident erotic scenes, pictures from the world of childhood, such as teddy-bears, fur, deer, mussels and candles appear and develop their own existence. Via the cutting and light rhythms, the different levels of reality fuse, and a vision is developed of another world, in which the laws of gravity and causality have been removed.« (Annette Frick)



Biofilmografie Annette Frick

- 1957 in Bonn geboren.
- 1977-1987 Fotografie- und Filmstudium an der Schule für Gestaltung in Köln. Meisterschülerin.
- 1987 Foto- und Filmstipendium vom Deutsch-Französischen Jugendwerk, Provence.
- 1988 Stipendium der ›Alfred Krupp von Bohlen und Halbachstiftung‹ für zeitgenössische deutsche Fotografie.
- 1990 Chargesheimer Fotopreis der Stadt Köln.
- 1991 *Amor ohne Psyche auf der Analytiker-couch.*
- 1993 *Misfits in Paradiso.*
- 1996 *Manifest (in progress).*

Biofilmography Annette Frick

- 1957 Born in Bonn.
- 1977-1987 Photo and film studies at the College of Fine Art and Design in Köln
Masters degree in photography.
- 1987 Film and foto grant ›Deutsch-Französisches Jugendwerk‹, Provence.
- 1988 Contemporary German photography grant ›Alfred Krupp von Bohlen und Halbachstiftung‹.
- 1990 Chargesheimer photoprize from the city of Köln.
- 1991 *Amor ohne Psyche auf der Analytiker-couch.*
- 1993 *Misfits in Paradiso.*
- 1996 *Manifest* (in progress).

Grabowski, Haus des Lebens

Grabowski, House of Life



Deutschland 1990
35 mm, col., 20:00



Mariola Brillowska

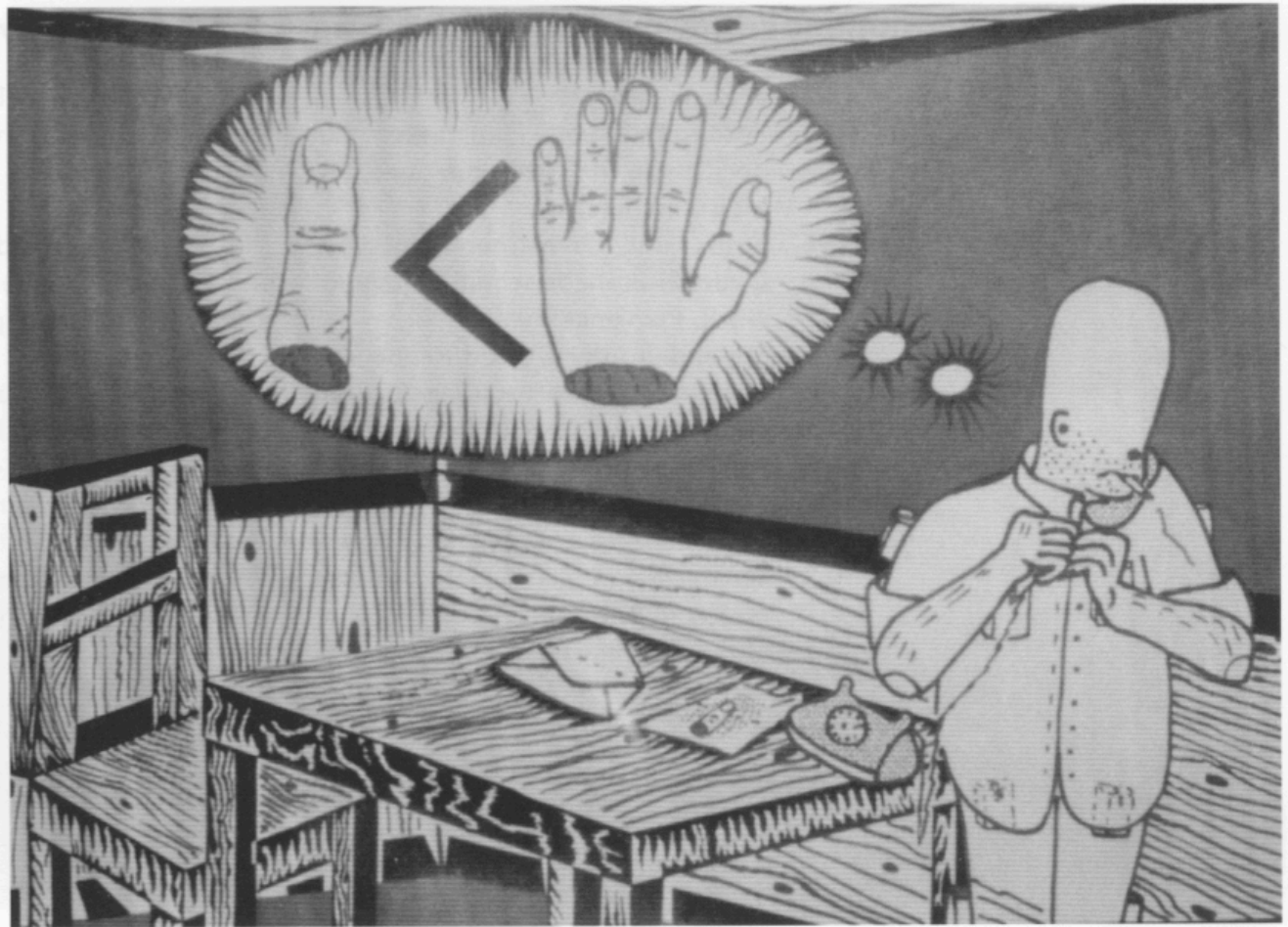


Mariola Brillowska,
Charles Kissing



Udo Engel

Animation:
Mariola Brillowska,
Ursel Don,
Adam Kurlowicz,
Julia Wiench,
Marek Dworetzki



Leichenhäuser quellen über, Friedhöfe sind überfüllt. Auf einen Bestattungsplatz wartet man drei bis vier Monate, und wenn man keine Familie hat, die währenddessen das Leichenhaus belohnt, wird man zu Hundefutter.

Grabowski kennt keine Liebe. Mit 25 emigrierte er in den Westen, wo er sofort einen Job als Totengräber und ein Wohnbüro im Grab bekam. Als Dienstleistung für ein schnelleres Begräbnis fickt er deutsche Witwen, eine nach der anderen, aber keine kann in ihm etwas von dem unbekannten, doch ersehnten Gefühl erwecken. Grabowski zum Gottvater: »Auch wenn ich sündige, die Gesetze sind für alle gleich, wenn ich im Fegefeuer war, komme ich auf jeden Fall in den Himmel, ob Du es willst oder nicht.«

Es gibt nichts, was ihm heilig wäre, nichts, was ihn bewegt, bis er das erste Mal Lola sieht,

Mortuaries are spilling over, graveyards are overfilled. You have to wait three or four months for a place of internment, and when, during this time, you don't have a family to keep the mortuary sweet you turn up as dog food.

Grabowski doesn't know love. With 25 he emigrated to the west where he immediately secured a job as a grave digger, being given an apartment cum office in a grave. As a service for a quick burial he fucks German widows, one after the other, but nobody can wake any spark in him for this unknown and yet longed for emotion. Grabowski to the Godfather: »Even when I sin, the laws are the same for everyone, if I was in Purgatory I would still get to Heaven, even if you want it or not.«

Nothing existed that was sacrosanct for him, nothing moved him, until he saw Lola for the first time, in front of his office, waiting with other

die vor seinem Büro zusammen mit anderen Witwen auf den Bestattungsplatz für den verstorbenen Mann wartet...

widows for a burial place for the deceased husband...

Biografie Mariola Brillowska

- 1961 geboren in Sopot (Zoppot), Polen.
- Seit 1982 in Hamburg.
- 1982-1988 Studium der freien Kunst an der HfbK Hamburg.
- Seit 1985 Publikationen Prosa, Comics, Kunstausstellungen.
- Seit 1988 Filme.
- 1989 Hamburg Stipendium.
- 1990 Kunstfonds, Stipendium.
- 1991 Lehrauftrag an der Hochschule für Gestaltung, Offenbach.
- 1993-1995 Lehrauftrag an der Fachhochschule Hamburg, Fachbereich Gestaltung.
- 1995 Gastprofessur an der Hochschule für bildende Künste, Hamburg.
- Lebt und arbeitet in Hamburg.

Biography Mariola Brillowska

- 1961 Born in Sopot (Zoppot), Poland.
- Since 1982 In Hamburg.
- 1982-1988 Studied Fine Arts at the HfbK (Academy of Fine Arts) in Hamburg.
- Since 1985 Publication of prose work, comics, art exhibitions.
- Since 1988 Films.
- 1989 Scholarship, Hamburg.
- 1990 Art Funds scholarship.
- 1991 Teaching commission at the Academy for Design, Offenbach.
- 1993-1995 Teaching commission at the technical college in Hamburg, department of design.
- 1995 Visiting professor at the Academy of Fine Arts, Hamburg.
- Lives and works in Hamburg.

Filmografie Mariola Brillowska (zusammen mit Charles Kissing) / Filmography Mariola Brillowska (together with Charles Kissing)

- 1986 *Der Mann geht in den Krieg.*
- 1987 *Der falsche Spieler.*
- 1990 *Grabowski, Haus des Lebens.*
- 1991 *Katharina & Witt* (Drehbuch/script).
- 1992 *Der Mann geht in den Krieg.*
- 1993 *Eryk im Sexil.*
- 1994 *Fifi; Visa Vú; Man Comes Home; Man in Action.*

Programm IV

**Entdeckungen und Rückbezüge
Discoveries and Reflections**

Sisom



Deutschland 1995
16 mm, col., 30:00



Christoph Janetzko



Christoph Janetzko



Christoph Janetzko,
Kan Bunyaowalak



Christoph Janetzko



Sound:
Wanchai Kunawaradisai
Music:
Makin Fung Bing Fai

Digital image processing:
Achim Werner,
Rainer Christoph,
Uta Woner



»Sisom« ist in Thailand das Wort für die Farbe Orange, die Farbe der Mönchsroben, die hier niemals in einem säkularen Zusammenhang verwendet wird. Der Film zeigt Bilder von alltäglichen Handlungen buddhistischer Mönche im Wat und vom Gelände des Tempelklosters. Janetzkos Bildentwicklung und die Klangmontage, die der Komponist Makin Fung Bing Fai aus synchronen Originaltönen, Trivialgeräuschen und Kompositionselementen geschaffen hat, treiben einander gegenseitig voran und geben dem Film seine eigenwillig verhaltene Dramatik bis zur vollständigen Abkehr von der Realität.

»Sisom« is the Thai word for the colour orange, the colour of monks' robes, and a colour never used in a secular connection in Thailand. The film shows pictures of the everyday activities of Buddhist monks in Wat, and the grounds of the Temple Monastery. Janetzko's image development and the sound montage created by the composer Makin Fung Bing Fai out of synchronic original sounds, trivial noises and compositional elements, spur each other on, giving the film its unique sense of restrained drama and a sometimes, even complete abandonment of reality.

Biografie Christoph Janetzko

1951 in Kattowitz geboren, Studium an der HBK Braunschweig, DAAD-Stipendium in New York, Leitung zahlreicher Workshops und Seminare, Lehraufträge. Gastprofessur in Berlin. Mitbegründer der Experimentalfilm-Kongresse in Toronto und Manchester, zahlreiche eigene Filme, außerdem Produzent, Cutter und Kameramann. Lebt in Berlin und Manila.

Biography Christoph Janetzko

Born in 1951 in Kattowitz, studied at The Academy of Fine Arts in Braunschweig, DAAD scholarship in New York, supervised numerous workshops and seminars. Visiting professorship in Berlin. Co-founder of congresses in Toronto and Manchester, numerous own films; also producer, cutter, cameraman. Lives in Berlin and Manila.

Filmografie Christoph Janetzko (Auswahl) / Filmography Christoph Janetzko (Auswahl)

- 1985 *SI.*
- 1986 *M.*
- 1987 *On Ludlow in Blau.*
- 1988 *Hollywood killed me.*
- 1995 *Vom Fluß - River Colours; Sisom.*

La Reprise



Deutschland 1995
16 mm, b/w, 60:00



Klaus Telscher



Klaus Telscher



Klaus Telscher,
Harald Flöter,
Rolf Mendle



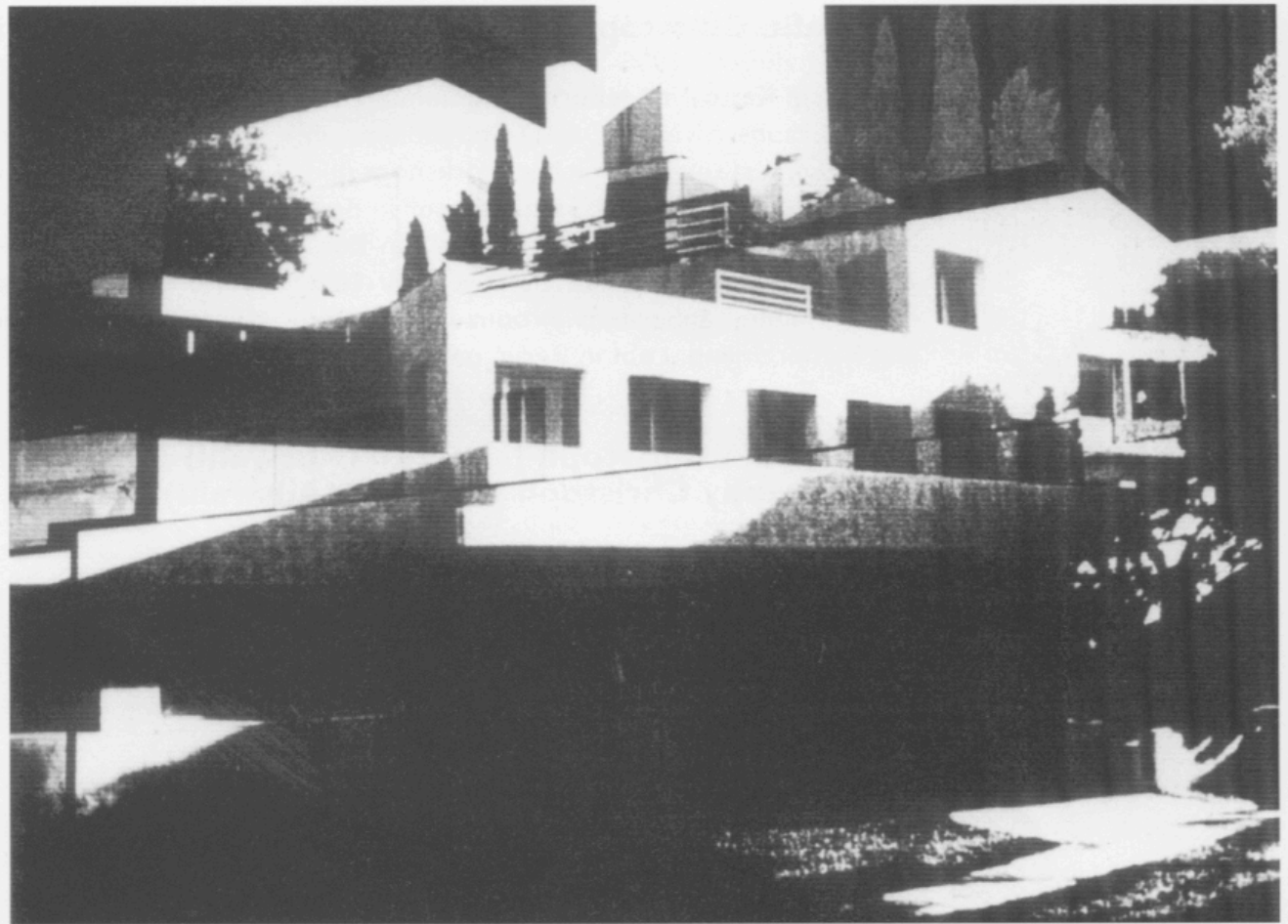
Klaus Telscher



Tucker Zimmermann



Marianne Lohmann,
Manfred Arntz,
Veronika Rall



In *La Reprise* begibt sich ein Fotograf in die seit den 70er Jahren leerstehende und teilweise zur Ruine verfallene ›Villa Noailles‹, Hyères, ein Gebäude der ›Klassischen Moderne‹, in der u. a. Man Ray 1928 seinen Film *Les Mystères du Château du Dé* und Luis Bunuel das Drehbuch zu *L'âge d'or* realisierten. Der Fotograf soll dort mit Hilfe seiner Kamera nach Spuren der Geschichte forschen. Bei diesen Recherchen wird er jedoch unerwartet mit menschlichem Leben in der Villa konfrontiert. Zunächst davon fasziniert, versucht er, die Beziehungen der angetroffenen Personen zu entschlüsseln. Dabei gerät er mehr und mehr in ein irritierendes Bildgeflecht, in dem Vergangenheit und Gegenwart, Kunst und Fiktion auf seltsame Art mit Metaphern der Kunst- und Filmgeschichte korrespondieren. Der Fotograf muß seine Bestimmung erkennen, sich den Geheimnissen des *Château du Dé* zu stellen.

In *La Reprise*, a photographer enters the ›Villa Noailles‹, Hyères, a building of ›Classical Modernity‹ empty since the 70s and partly decayed. It was here, where - amongst others - Man Ray made his film *Les Mystères du Château du Dé* and Luis Bunuel conceived the script for *L'âge d'or*. The photographer is supposed to search for traces of history, supported by his camera. However, in the course of his search he finds himself - quite unexpectedly - confronted with human life within the villa. Initially fascinated, he tries to unravel the relations of the persons present, which leads him deeper and deeper into the irritating maze of images, where past and present, and reality and fiction correspond in a strange manner with metaphors from art and film history. The photographer has to recognize the fact that it is his fate to face the secrets of the *Château du Dé*.

La Reprise erhielt den Preis der AG der Filmjournalisten 1995 auf dem European Media Art Festival, Osnabrück.

La Reprise won the Prize of the Jury of German Filmcritics at the European Media Art Festival, Osnabrück in 1995.



Biografie Klaus Telscher

1955 geboren.

Seit 1976 Avantgardefilme, Dozent für Film im Studiengang Kamera an der Fachhochschule Dortmund.
Lebt in Osnabrück.

Biography Klaus Telscher

1955 Born.

Since 1976 Avant-garde films, film teacher for the course, Camera, at the technical college in Dortmund.
Lives in Osnabrück.

Filmografie Klaus Telscher (Auswahl) / Filmography Klaus Telscher (Selection)

- 1977 *A Hollywood Flashback; Unter den Linden.*
- 1978 *Snowfields; Besuch im Fernsehstudio; Bolex.*
- 1979 *Bolex II; ZDF; Black in Progress.*
- 1980 *Entwicklungsstücke.*
- 1981 *Alexanderschnee; Eastmans Reisen.*
- 1982 *American Hotel; Schnee von gestern.*
- 1983 *Euer Herz dem Tier.*
- 1984 *Aus der alten Welt; The Livingroom; Great Kendo Commercial.*
- 1986 *Warum ist es am Rhein so schön?*
- 1987 *Nachsommer.*
- 1988 *On the Balance.*
- 1990 *In Rouge.*
- 1992 *Her Mona.*
- 1995 *La Reprise.*

Programm V

Wunden, Wunder und Visionen
Wounds, Wonders and Visions

Alpsee



Deutschland 1995
16 mm, col., 15:00



Matthias Müller



Raimond Goebel



Dirk Schaefer



Victor Helpap,
Christina Essenberger



»Alpsee vermittelt durch die Verwendung einfacher Elemente differenzierte und intensive Emotionen, gleichzeitig spiegelt er eine historische Periode des Filmemachens wider und ruft die Realität der fünfziger Jahre in Erinnerung. Durch das Hervorheben der Bedeutung von Objekten und die Verwendung von Farben erforscht Alpsee eine Welt der Urinstinkte. Die latente Spannung zwischen der Semantik der Gewalt und der Einsamkeit auf der einen und der ruhigen Darstellung auf der anderen Seite wird gegen Ende des Filmes aufgelöst, wenn seine Struktur von Emotionen durchdrungen wird. Diesem Film, der eine bestimmte historische Periode des Nachkriegsdeutschland anspricht, ist es gelungen, grundlegende Probleme darzustellen.« (Erklärung der Internationalen Jury, Internationales Kurzfilm Festival Oberhausen, 1995)

»Alpsee conveys complex and intense emotions through the use of simple elements, at the same time reflecting back to a historical period of filmmaking and recalling realities in the Fifties. By stressing the significance of objects, and by its use of colours, Alpsee explores a world of primal instincts. The latent tension between the semantics of violence and solitude on the one hand, and quiet expression on the other, is resolved towards the end where emotions inform the structure of the film. While addressing the distinct historical period of post-war Germany, Alpsee succeeds in presenting very fundamental issues.« (Explanation of the International Jury, International Short Film Festival Oberhausen, 1995)

»Aufgenommen mit einem besonderen Auge für das Interieur und mit grenzenlosem Erfindungsreichtum, zeigt Alpsee das Erwachsenwerden eines Jungen, diesen schmerzhaften Konflikt zwischen kindlicher Abhängigkeit und dem Prozeß der Selbstwerdung. Beinahe ohne Worte schreitet Müller durch Analogie und Synekdoche fort, greift präzise kadrierte Momente innerhalb des Heims auf und sammelt sie wie Beweisstücke. Das großartige chromatische Arrangement und die High-Key-Beleuchtung kennzeichnen ein bedeutendes Abweichen von Müllers Leistungen im Super 8 der 80er Jahre, und dennoch behält er seine charakteristischen Synkopierungen, sein großartiges Auge für das Detail und seine entscheidende Konzentration auf die unterschwelligsten Traumata seiner Sujets. Sein Einfühlungsvermögen in seine Themen steht in einem solch ausgewogenen Verhältnis zum Apparat einer materialistischen Filmpraxis, daß Müller einer der wirkungsvollsten und perfektsten Filmemacher der Avantgarde ist.« (Mike Hoolboom: *Scattering Stars. The Films of Matthias Müller*, Toronto 1995)

Alpsee wurde 1995 für den Deutschen Kurzfilmpreis nominiert und bekam im selben Jahr folgende Preise: Hauptpreis im Internationalen Wettbewerb und Jugendfilmpreis beim Internationalen Kurzfilmfestival Oberhausen; Great Prize of the City of Vila do Conde, Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde.

Biografie siehe *Sleepy Haven*, S. 79.

»Photographed with an exquisite eye for interiors and a restless invention, Alpsee stages a boy's coming of age, that painful rent between infant dependency and mature individuation. Nearly wordless, Müller proceeds by analogy and synecdoche, gathering up precisely framed moments within the home and collecting them as evidence. Its gorgeous chromatic scheme and high-key lighting mark a significant departure from Müller's narrow gauge efforts of the 80s, yet he maintains his characteristic syncopation, his grand eye for detail, and his resolute focus on the traumas underlying his subject. That his empathy with his subjects is so perfectly born into the apparatus of a materialist film practise, makes Müller one of the fringe's most powerful and most perfect film makers.« (Mike Hoolboom: *Scattering Stars. The Films of Matthias Müller*, Toronto 1995)

Alpsee was nominated for the German Prize of Short Film in 1995 and won in the same year the following prizes: Main Award in the International Competition and the up-and-coming-filmprize at the International Short Film Festival in Oberhausen; Great Prize of the City of Vila do Conde, Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde.

Biography see *Sleepy Haven*, P. 79.

Afterbirth



Deutschland 1995
16 mm, b/w&col., 17:00



Caspar Stracke



Caspar Stracke



Caspar Stracke



Caspar Stracke,
David Linton,
John Moran,
Kahondo Style



Gershon
v. Schalfenberg,
Markus Schilling,
Lukas Schmied

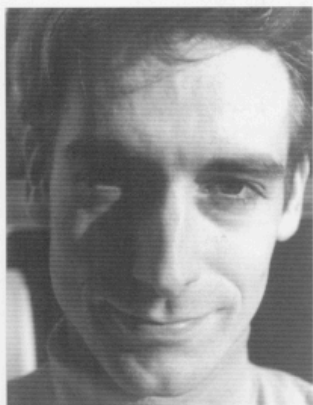


»Ein- und Auftauchen in ein gefundenes Drehbuch, welches sich langsam in ein Tagebuch verwandelt. Zwischen beschriebenen Bildern wachsen eigene. Ein Film entsteht, und in diesem versteckt finde ich einen ganz anderen. Das Resultat ist eine schmerzlose Nachgeburt, die aus dem Film *Nach Wanyuscha* hervorgegangen ist.« (C. S.)

»*Afterbirth* beeindruckt durch die Dichte des Schnitts und die zuweilen überwältigende Fülle optischer Drucktechniken, die als Hintergrund der Erzählstruktur dienen. Die Charaktere dieses Films scheinen aus dem Traumzustand des schöpferischen Prozesses des Filmemachens zu entstehen und sich in dem emotionalen Gebräu zu bewegen, das aus einer intensiven audiovisuellen Mischung geschaffen wurde. Dann setzen sie sich in den Köpfen der Zuschauer fest als Erinnerungen an einen Film, an den man sich emotional wie an einen Traum erinnert.« (Jerry Tartaglia)

»Descending into and emerging out of a found script, which gradually changes into a diary. Between the described images new ones grow. A film emerges and hidden in this I find a one of a totally different nature. The result is the painless afterbirth, which came out of my previous film, *After Vanyusha*.« (C. S.)

»*Afterbirth* impresses by the compactness of the editing and the sometimes dazzling compendium of optical printing techniques which serve as a foil to the narrative structure. The characters of this film seem to arise from the dream state of the creative filmmaking process, stir themselves in the emotional brew which is concocted from an intense visual and audial mix. Then they take root in the mind of the viewer as memories of a film which is remembered as a dream, in the emotions.« (Jerry Tartaglia)



Afterbirth erhielt 1995 den »Förderpreis« der Jury der Deutschen Filmjournalisten auf dem Internationalen Kurzfilmfestival Oberhausen.

Biografie Caspar Stracke

Caspar Stracke ist ein Experimental-Filmmacher/Videokünstler, dessen Arbeit auch die Präsentation in Nebenbereichen umfaßt (Installationen und Performances).

Er studierte Film bei Gerhard Büttendörfer an der Hochschule für Bildende Kunst in Braunschweig, Deutschland, und machte 1993 seinen MA. 1994 erhielt er ein Stipendium des DAAD und ging nach New York. In den USA wurde seine Arbeit in der Exit Art Gallery, im Anthology Film Archiv, bei Millenium, dem Art Institute und vielen nationalen und internationalen Filmfestspielen gezeigt.

Caspar Stracke arbeitet zur Zeit als Film- & Video-Kustos für die EIGHTH FLOOR-Galerie und Knitting Factory, NYC.

Afterbirth won the »Prize of Support« of the Jury of the German Film Journalists at the International Short Film Festival in Oberhausen in 1995.

Biography Caspar Stracke

Caspar Stracke is an experimental filmmaker/video artist whose work is mostly site-specific (installation and performance).

He studied film at the Academy of Fine Arts in Braunschweig under Gerhard Büttendörfer and received an MFA in 1993. He came to New York in 1994 on a DAAD fellowship. In the US his work has been shown at the Exit Art Gallery, Anthology Film Archives, Millenium, Art Institute, SF as well as at large number of domestic and international film festivals.

Caspar Stracke is currently working as a film & video curator for the EIGHTH FLOOR Gallery and Knitting Factory, NYC.

Filmografie Caspar Stracke (Auswahl) / Filmography Caspar Stracke (Selection)

- 1986 *Bump and Bump.*
- 1987 *Chewing Gum: Open/Close.*
- 1989 *Kopf Motor Kopf.*
- 1990 *Rohrschach.*
- 1991 *Sad Sack.*
- 1993 *Silbern.*
- 1994 *Nach Wanyuscha.*
- 1995 *Afterbirth; Deconstructed Educational Sport Series.*

Ein Fest für Beyhan

A Party for Beyhan



Deutschland 1994
35 mm, col., 25:00



Ayşe Polat



Ayşe Polat



Uli Fischer



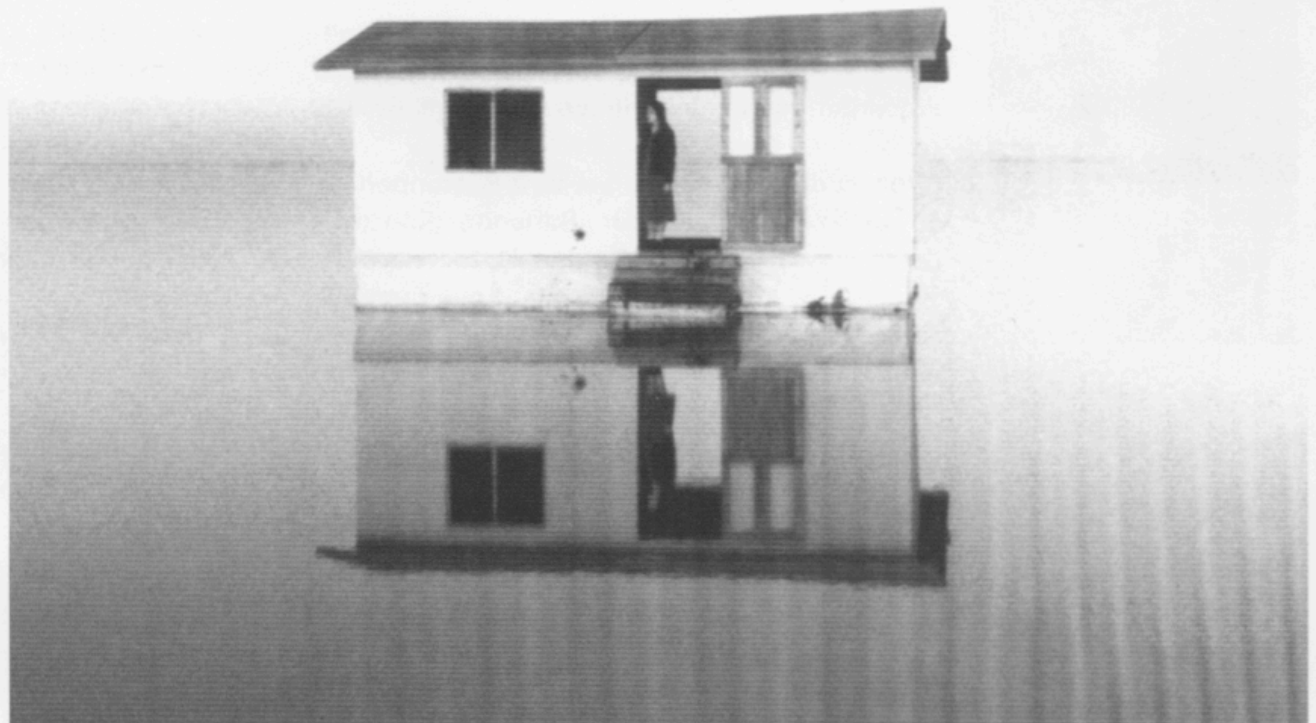
Michèle Barbin



Jonas Landerschier,
Ton Andreas Mücke



Berivan Kaya,
Füsün Demirel,
Sabina Köse,
Otto Sander,
Ipek Göle



Die 19jährige Türkin Beyhan ist auf der Reise. Sie ist von zu Hause weggegangen. Auf der Suche nach etwas Neuem findet sie sich immer nur in der gleichen Landschaft wieder, von der aus sie gestartet ist. Im Grenzgebiet zwischen Kulturen und Realitätssinn sind die Gesetze von Raum und Zeit außer Kraft. Erinnerungen, Traumbilder und Gegenwärtseindrücke beschreiben den Grenzpunkt deutscher und türkischer Kultur zwischen Kindheitserinnerungen und Umweltwahrnehmungen und vermischen sich so mit der eigentlichen Handlung, daß es keine Chronologie mehr gibt.

Ein Fest für Beyhan erhielt den WDR Förderpreis 1994 und den 1. Preis der Türkischen Filmtage Nürnberg.

19 year old Turkish woman Beyhan, is on the road. She has left home in search of something new, yet the landscape at the starting point keeps reappearing. Rules of time and space cease to exist in the region between cultures and perceptions of reality. Memories, dream images and impressions of the contemporary are depicted via the limits of German and Turkish culture, between childhood memories and perceptions of the surroundings, and blend with the actual thematic in such a way that a chronological order no longer exists.

A Party for Beyhan won the WDR Prize of Support 1994 and the First Prize of the Turkish Days of Film Nürnberg.



Biofilmografie Ayse Polat

- 1970 geboren in Malatya/Türkei.
- 1978 Übersiedlung nach Hamburg/Deutschland.
- 1990 Abitur.
- 1990-1993 Studium der Kulturwissenschaften, Philosophie und Germanistik an der FU Berlin und an der Universität Bremen.
- 1985-1991 mehrere Super-8- und Videofilme.
- 1992-1993 Kurzfilm *Fremdennacht*, gefördert vom Hamburger Filmbüro, erhielt auf dem Kurzfilmfestival in Badalona /Spanien 1993 den Spezialpreis.
- 1993-1994 *Ein Fest für Beyhan*.
- 1995 Spielfilmdrehbuch *Alice und Victor*.

Biofilmography Ayse Polat

- 1970 Born in Malatya, Turkey.
- 1978 Emigration to Hamburg, Germany.
- 1990 »A« Levels
- 1990-1993 Study in Cultural Sciences, Philosophy and German studies at the University of Bremen and Berlin, Germany.
- 1985-1991 Several Super 8 and video films.
- 1992-1993 Short film, *Fremdennacht* with funding by the film office Hamburg, won the Special Prize at the Short Film Festival in Badalona, Spain, 1993.
- 1993-1994 Short film *Ein Fest für Beyhan*.
- 1995 Feature film script, *Alice und Victor*.

Weit weit weg

Far, Far Away

 Deutschland 1995
16 mm, col., 39:00

 Björn Melhus

 Björn Melhus

 Edward Berger,
Julia Neuenhausen

 Björn Melhus

 Tilmann Dehnhard,
Ton Sascha Starke

 Björn Melhus,
Toto, Victor,
Melitta Melhus,
Ole Johan Melhus



Weit weit weg erzählt die Geschichte von Dorothea, die Dorothy heißt und vereinsamt mit ihrem geliebten Hund Toto daheim in Sasnak lebt. Angeregt von den amerikanischen Kinderfernsehwelten, die täglich zu ihr ins Zimmer strömen, versucht sie mit Hilfe eines kleinen Funktelefons in dieses Land hinter dem Regenbogen zu entfliehen.

Durch die Entsendung ihrer Stimme schafft sie im fernen Amerika einen zeitgleichen Telekörper, mit dem sie kommunizieren kann. Zunehmend löst sich jedoch diese zweite Hälfte von ihr ab, vervielfältigt sich und entschwindet durch einen Sturm in die Welt der amerikanischen TV-News, wo sie schnell neue Freunde findet und den gesamten Äther dorotheisiert. Nach einem kurzen Besuch auf dem Mond gelangt sie in das Reich der Wellen, wo es keine anderen Bilder mehr gibt außer ihrem eigenen, in vielfacher, selbstverliebter Ausfertigung.

Far Far Away tells the story of Dorethea, who is called Dorothy and who lives a solitary life with her beloved dog Toto in Sasnak. Turned on by the world of American children's television, which floods into her room every day, she attempts to escape into this land beyond the rainbow with the help of a little radio-telephone.

Via the transmission of her voice, she manages to create a virtual telebody with whom she can communicate. With increasing effect, her other half starts to free itself from her, reproduces and disappears through a storm into the world of American TV news. Here, she quickly makes new friends and Dorothyises the complete airways. After a short visit to the moon she arrives in Kingdom of the Waves where no other pictures exist besides her own, in multiple, narcissistic form.

Die zahlreichen Versuche der wirklichen Dorothy, ihren Telekörper mit dem Argument ›Es ist nirgends besser als daheim‹ wieder einzufangen und zurückzuholen, scheitern.

Das Telekommunikationsmärchen *Weit weit weg* bezieht sich auf den Film *The Wizard of Oz* (USA 1939) unter Verwendung von Sprachfragmenten der Original- und deutschen Synchron-Stimme.

Using the argument, ›there's no place like home,‹ the real Dorothy's increased attempts to recapture and bring back her telebody fail outright.

The telecommunication's fairy tale, *Far Far Away*, alludes to the film, *The Wizard of Oz*, (USA 1939), applying fragments of speech from the original version and from the synchronised voice in the German version.



Biografie Björn Melhus

- 1966 geboren in Kirchheim/Teck.
- 1985-1986 Filmschule Stuttgart.
- 1985-1987 Adolf-Lazi-Schule Stuttgart (Privatschule für Werbefotografie und Audiovision).
- 1988-1990 Freiberufliche Tätigkeit als AV-Designer in Berlin.
- 1988-1996 Studium der Freien Kunst an der HBK Braunschweig (Film- und Videoklasse / Prof. Birgit Hein, Prof. Gerhard Büttendender).
- 1996 EMARE-Stipendium am Intermedia Department der Kunstakademie Budapest.
- Lebt und arbeitet in Berlin.

Biography Björn Melhus

- 1966 Born in Kirchheim/Teck.
- 1985-1986 Film Academy in Stuttgart.
- 1985-1987 Adolf Lazi School, Stuttgart (Private school for Commercial Photography and Audio Vision).
- 1988-1990 Freelance work as AV designer in Berlin.
- 1988-1996 Study in Fine Art at the Academy of Fine Arts (HBK) Braunschweig; film and video classes / Profs. Birgit Hein and Gerhard Büttendender).
- 1996 EMARE Scholarship in the Intermedia Department of the Art Academy, Budapest.
- Lives and works in Berlin.

Filmovideografie Björn Melhus (Auswahl) / Filmovideography Björn Melhus (Selection)

- 1986 *Toast.*
- 1987 *Cornflakes.*
- 1988 *Nicht werfen!*, Videoinstallation.
- 1990 *America Sells.*
- 1991 *Ich weiß nicht, wer das ist; Das Zauberglas.*
- 1993 *Jetzt; Reinigungscassette.*
- 1994 *VHS E-625 / odEssay video mail.*
- 1995 *Weit weit weg.*
- 1996 *So ist das Leben.*

FilmmacherInnen / Filmmakers

56	A	Alte Kinder	52	P	Phillips, Deborah
					98 Polat, Ayse
					50 Przygodda, Johannes
40	B	Becker, Oliver	58	R	Reble, Jürgen
		42 Bellenbaum, Rainer			
		46 Bode, Joachim			
		84 Brillowska, Mariola			
		74 Brynntrup, Michael			
34	F	Film und Foto MAN RAY	80	S	S. M., Rosi
		42 Freund, Bärbel			56 Schmelzdahin
		82 Frick, Annette			96 Stracke, Caspar
					32 Stützner, Lutz
64	G	Garmsen, Lutz	90	T	Telscher, Klaus
		32 Georgi, Klaus			
		54 Gockell, Gerd			
66	H	Hansen, Martin	70	W	Winter, Kirsten
		62 Hofmann, Hans Joachim			60 Winzentsen, Franz
		68 Hunt, Philip			
88	J	Janetzko, Christoph	60		
		76 Joritz, Cathy			
		34 Jungnickel, Fayd			
36	K	Krumme, Raimund			
		44 Kuhn, Jochen			
38	L	Lindner, Ulrich			
100	M	Melhus, Björn			
		78,94 Müller, Matthias			
56	O	O'Toole, Owen			

Filmverzeichnis / Filmregister

A

- 96 Afterbirth
- 68 Ah Pook Is Here
- 94 Alpsee
- 82 Amor ohne Psyche
auf der Analytiker Couch

B

- 52 Bread

C

- 70 Clocks
- 54 Crofton Road SE.5

D

- 64 Das ist das Haus vom Nikolaus
- 32 Das Monument
- 60 Der Porzellanladen Teil I und II
- 40 Deutschland Halluzination
- 44 Die Beichte
- 36 Die Kreuzung
- 34 Dokument '89

E

- 58 Ein bewährter Partner
- 98 Ein Fest für Beyhan

F

- 42 Färblein

G

- 50 Gardine Sing Sing
- 76 Give AIDS the Freeze
- 84 Grabowski, Haus des Lebens

H

- 46 Herberts Melodie

L

- 90 La Reprise

N

- 74 Narziß und Echo

R

- 80 Requiem für Requisiten

S

- 88 Sisom
- 78 Sleepy Haven

T

- 56 The Flamethrowers
- 62 3 Tiny Poems

W

- 100 Weit weit weg

Z

- 38 Zeitverläufe
- 66 Zimmer 22





GOETHE
INSTITUT