



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



70th Internationale
Filmfestspiele
Berlin

FORUM / FORUM / EXPANDED

20 FEB-
01 MAR
2020

Ich trat in Streik!



L'ORÉAL
PARIS





L'ORÉAL
PARIS

Offizieller Partner und
Kosmetik-Experte

70th Internationale
Filmfestspiele
Berlin

**MEINE STÄRKE?
FÜR MICH
EINSTEHEN.**

WEIL ICH ES MIR WERT BIN.

Stefanie Giesinger



L'ORÉAL
PARIS



FILMS CAN BE FRIENDS

Join the Arsenal
Freundeskreis

www.arsenal-berlin.de/freundeskreis

Im Herbst hatte ich das Glück, als Jurorin zum Filmfestival Panorama Internacional Coisa de Cinema eingeladen zu sein. Im schönen Glauber-Rocha-Kino hoch über der Bucht von Salvador da Bahia sah ich einen Film, den ich im Februar im Berlinale Forum verpasst hatte: *A rosa azul de Novalis* von Gustavo Vinagre und Rodrigo Carneiro. Es handelt sich um eine intime Arbeit, ohne viel Aufwand und Budget in einer Wohnung gedreht. Ein junger Mann, verkörpert von Marcelo Diorio, denkt darin über Sexualität, Scham, Schuldgefühle und Hingabe nach. Fluchtpunkt seiner Überlegungen ist der Anus, in dem zwei widerstreitende Dinge zusammenkommen: die Begabung, Lust zu empfinden, und eine tief sitzende, kaum aufzulösende Vorstellung von Unreinheit. Im gegenwärtigen gesellschaftlichen Klima Brasiliens gerät ein Film wie *A rosa azul de Novalis* nolens volens zu einem Statement gegen die heteronormativen Vorstellungen von Anstand, Sitte und Moral, wie sie die Regierung Bolsonaros propagiert.

Wenn ich *A rosa azul de Novalis* an dieser Stelle hervorhebe, dann geschieht dies aus mehreren Gründen. Ein naheliegender ist, dass es immer schön ist zu sehen, wie die Forums-Filme nach dem Festival wachsen und wandern. Ein anderer etwas programmatischerer, dass die sanfte Anstößigkeit des Films und die Gabe, Verworfenen anzuerkennen, etwas bergen, was nützlich sein könnte, sobald man sich die Frage stellt, wie Kulturschaffende auf die Verhärtungen der Gegenwart reagieren können. Seit jeher hält das vom Arsenal – Institut für Film und Videokunst verantwortete Forum viel auf ein Kino, das nach gesellschaftlicher Relevanz sucht, wenn auch nicht mit großen Gesten oder Rechthaberei, eher schon mit zarter Transgression wie bei Vinagre und Carneiro. Ich musste an den im Sommer verstorbenen Kunsthistoriker und Theoretiker Douglas Crimp denken, der immer wieder betonte, wie sehr es in der kulturellen und politischen Arbeit in die Irre führe, auf Respektabilität und Sauberkeit zu setzen, und wie wichtig es stattdessen sei, Scham und Stigma zu umarmen und politisch produktiv zu machen: eine gute Strategie in Zeiten, in denen die Rechtsdrift mit ihren Reinheitsdiskursen und ihren Vorstellungen von gesellschaftlicher Homogenität nicht nur Brasilien heimsucht.

Gustavo Vinagre kommt auch in diesem Jahr mit einem Film nach Berlin. Wie *A rosa azul de Novalis* umkreist *Vil, má* Scham, Stigma und Lust. Diesmal beschreibt die Protagonistin, eine etwa 70 Jahre alte, elegante

Dame, wie sie einen Ausweg aus einer rigiden, frauenfeindlichen, katholischen Sexualmoral findet, indem sie sich als Domina entwirft. Nach und nach treten dabei die Konturen eines emanzipatorischen Projekts zutage, obwohl die Momente von Scham und Schmerz nicht geleugnet werden. Einen ähnlichen Weg schlägt der Filmemacher Luca Ferri mit *La casa dell'amore* ein, wenn er eine transidentische Prostituierte am Rande Mailands in ihrer Wohnung besucht; einen so verständnis- und liebevollen Blick auf eine Sex-Arbeiterin sieht man selten im Kino. In einer Szene von *La casa dell'amore* monologisiert ein Freier; er erinnert sich an den Schmerz im Gesicht einer Darstellerin, die in einem Porno aus den 70ern einen Blow Job performt, und erkennt den gleichen Ausdruck im Gesicht der geschorenen Jeanne d'Arc in Carl Theodor Dreyers *La passion de Jeanne d'Arc* (1928) wieder. Bemerkenswert, auf welch unverfrorene und zugleich zärtliche Weise Luca Ferri hier High und Low, Verletzung und Würde, Profanes und Heiliges ineinanderfallen lässt.

All dies haltt in den Filmen unseres Jubiläumsprogramms nach. Um die 50. Ausgabe des Berlinale Forums zu feiern, führen wir während und nach der Berlinale die Filme des ersten Jahrgangs 1971 wieder auf. Gleich ob in Dušan Makavejevs *W.R. – Misterije Organizma*, in Sergio Citti's *Ostia* oder in Rosa von Praunheims *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt*: Auch damals ging es um Transgression und darum, herrschende Vorstellungen von Anstand, Sitte und Moral herauszufordern. Daraus leitet sich die Frage ab, was heute vom gesellschaftlich-kulturellen Aufbruch der späten 60er und frühen 70er Jahre noch produktiv ist. Die Hypothese lautet: Die historischen Filme bergen Werkzeuge, um auf die gegenwärtigen Verschiebungen und Schiefenlagen zu reagieren, Werkzeuge also, die dringend nötig sind. Ob sie zutrifft oder nicht, werden Sie im Kino und beim Diskutieren herausfinden.

Ich möchte nicht schließen, ohne eine konkrete Szene zu evozieren. In Helke Sanders *Eine Prämie für Irene* behauptet sich die Heldin mit einer großen Portion Chuzpe abends in der Eckkneipe. Sie lässt sich ihren Hunger nach Spaß weder von ihrem monotonen Job noch von den aufdringlichen Männerblicken verbieten. Diese Chuzpe neu zu beleben, ist etwas, was ich mir für das 50. Berlinale Forum wünsche.

Cristina Nord

Vorwort

Introduction

In the autumn, I was fortunate enough to be invited to be on the jury at the Panorama Internacional Coisa de Cinema film festival. In the beautiful Glauber Rocha cinema, high above the bay of Salvador da Bahia, I saw a film I'd missed at the Berlinale Forum that February: *A rosa azul de Novalis* by Gustavo Vinagre and Rodrigo Carneiro, an intimate work shot in a single apartment over a short period of time and on a more than modest budget. In the film, a young man played by Marcelo D'ório ponders shame and sexuality, as well as feelings of guilt and devotion. The place where all his thoughts run together is the anus, where two contradictory things coincide: the gift of feeling pleasure and a deep-seated idea of impurity that is hard to shake off. In Brazil's current social climate, a film like *A rosa azul de Novalis* becomes a statement against the heteronormative ideas of decency, tradition and morals as propagated by the Bolsonaro government.

If I'm singling out *A rosa azul de Novalis* here, I'm doing so for several reasons. One obvious one is that it's always great to see how films shown at the Forum keep growing and traveling after the festival. Another, more programmatic one is that the film's gentle offensiveness and gift of appreciating the seemingly depraved are useful attributes when it comes to the question of how artists and cultural workers are to react to the current era's hardening of political attitudes. Since the very beginning, the Forum, put on by Arsenal – Institute for Film and Video Art, has held the sort of cinema in high regard that strives for social relevance, albeit without resorting to grand gestures or pretending to know it all, but rather by way of the sort of delicate transgression employed by Vinagre and Carneiro. I'm reminded here of the words of art historian and theorist Douglas Crimp, who passed away in the summer. He repeatedly emphasised how misleading it is to place trust in respectability and cleanliness in cultural and political work and how important it is to cherish shame and stigma instead and make them politically productive: a good strategy at a time when the drift to the right and its discourses of purity and ideas of social homogeneity are hardly just an affliction affecting Brazil.

Gustavo Vinagre is bringing a film to Berlin this year too. Like *A rosa azul de Novalis*, *Vil, má* also revolves around shame, stigma and desire. This time around, the protagonist, an elegant lady of

around 70, describes how she escaped rigid, misogynous, Catholic sexual morals by embracing the role of a dominatrix. The contours of an emancipatory project gradually come into view, even as the accompanying moments of shame and pain are not denied. Filmmaker Luca Ferri takes a similar path in *La casa dell'amore*, when he visits a trans-prostitute in her flat on the edge of Milan: such a caring, understanding view of a sex worker is something seldom seen on the big screen. In one scene from the film, one of her clients gives a lengthy monologue, recalling the pain etched into the face of an actress performing a blow job in a 70s porn film, which he recognises as the same expression seen in the visage of the cropped-hair Jeanne d'Arc in Carl Theodor Dreyer's *La passion de Jeanne d'Arc* (1928). It's remarkable how Luca Ferri allows the highbrow and the lowbrow, dignity and hurt, the profane and the holy to blend into one, at once impertinent and tender.

All this echoes through the films of our anniversary programme. To celebrate the 50th year of the Berlinale Forum, we are bringing its first edition from 1971 back to the big screen both during and after the Berlinale. Whether in Dušan Makavejev's *W.R. – Misterije Organizma*, Sergio Citti's *Ostia* or Rosa von Praunheim's *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt*: it was about transgression and challenging dominant ideas of decency, tradition and morals back then too. It's no great leap from there to the question of which elements of the socio-cultural awakening of the late sixties and early seventies are still productive today. The hypothesis to this end is as follows: these historical films carry tools that can be used to react to current shifts and imbalances, tools that are thus of vital importance. Whether this hypothesis holds is something you'll find out in the cinema auditorium and in discussions.

I can't bring this introduction to a close without evoking one specific scene. In Helke Sander's *Eine Prämie für Irene* (*A Bonus for Irene*), the film's heroine stands up for herself one night at the pub with a healthy dose ofchutzpah. Neither her monotonous job nor the penetrating looks she receives from men stand in the way of her desire to have fun. Reinigorating this brand ofchutzpah is something I wish for at the 50th Berlinale Forum.

Cristina Nord



Thank You

PRINCIPAL PARTNERS



CO-PARTNERS



THIRD PARTNERS



Mit dem Zweiten sieht man besser



TIEFGRÜNDIG

Anja Kling

WILD

Andrea Sawatzki



Tolle Frauen.
Tolle Filme.

Egal, wie sie sind, bei uns
sind Frauen immer richtig.
ZDF

WITZIG

Annette Frier



Offizieller Partner
 70^e Internationale
Filmfestspiele
Berlin

Table of Contents



2	Foreword
8	Forum programme
8	Main programme
49	Anniversary programme
77	Panel day programme
83	Forum Expanded programme
84	Exhibitions
101	Screenings
130	Revisiting the First Forum
148	Looking for New Entry Points to the World A Conversation with Erika and Ulrich Gregor, Christoph Terhechte, Stefanie Schulte Strathaus, Birgit Kohler and Cristina Nord on 50 years of the International Forum of New Cinema by Bert Rebhandl
162	Falling Out of History: The Era of Sexual Socialism On Dušan Makavejev's <i>W.R. – Misterije Organizma</i> by Diedrich Diederichsen
165	After Optimism: For the Forum at 50 The Banner of a Feminist Vision by B. Ruby Rich
189	From Avant-garde to Antikino On the Reverberations of the First Berlinale Forum by Anselm Franke
192	Raúl Ruiz at the Forum in photos
202	Things by Their Name The Militant Heritage of Latin American Cinema in the Forum's First Edition by Luciano Monteagudo
212	The Decolonial Potential of Profound Cultural Nostalgia by Karina Griffith
232	Monangabee! When Films Congregate by Stefanie Schulte Strathaus
245	Veritable Battle Cries The Era of Collectives by Nicole Brenez
248	Part of the Problem Forum Expanded 2020 by Anselm Franke
258	Schedule
265	Index of films
267	Index of directors
268	Map of venues
271	Imprint

Inhaltsverzeichnis



2	Vorwort
8	Programm Forum
8	Hauptprogramm
49	Jubiläumsprogramm
77	Programm Paneltag
83	Programm Forum Expanded
84	Ausstellungen
101	Screenings
130	Dokumente zum ersten Forum
136	Auf der Suche nach neuen Weltzugängen Ein Gespräch mit Erika und Ulrich Gregor, Christoph Terhechte, Stefanie Schulte Strathaus, Birgit Kohler und Cristina Nord über 50 Jahre Internationales Forum des Jungen Films von Bert Rebhandl
155	Aus der Geschichte gefallen: Der Sexualsozialismus und seine Zeit Zu Dušan Makavejevs <i>W.R. – Misterije Organizma</i> von Diedrich Diederichsen
176	Nach dem Optimismus: Für das Forum zum Fünfzigsten Das Banner einer feministischen Vision von B. Ruby Rich
182	Von der Avantgarde zum Antikino Zum Nachhall des ersten Berlinale Forums von Anselm Franke
192	Raúl Ruiz im Forum
209	Die Dinge beim Namen nennen Das militante Erbe lateinamerikanischer Filme im ersten Forumsjahr von Luciano Monteagudo
220	Das dekoloniale Potenzial tiefgreifender kultureller Nostalgie von Karina Griffith
224	Monangabee! Wenn Filme sich versammeln von Stefanie Schulte Strathaus
235	Echte Aufschreie Die Ära der Kollektive von Nicole Brenez
254	Part of the Problem Forum Expanded 2020 by Anselm Franke
258	Zeitplan
265	Verzeichnis der Filme
267	Verzeichnis der Regisseur*innen
268	Orientierungsplan
271	Impressum



Delphi	21.02.	21:30	Ⓢ
City Kino Wedding	22.02.	18:00	Ⓢ
Cubix 9	22.02.	19:00	Ⓢ
Zoo Palast 2	27.02.	13:00	Ⓢ
CinemaxX 3	29.02.	21:00	Ⓢ
silent green	01.03.	19:30	Ⓢ

Produktion Production Medium Density
Fibreboard Films (MDFF), Toronto
Buch Screenplay Kazik Radwanski
Kamera Cinematography Nikolay Michaylov
Montage Editing Ajla Odobašić
Mit With Deragh Campbell, Matt Johnson,
Dorothea Paas, Lawrence Denkers
75 Min. | Englisch English

Anne at 13,000 ft

Kazik Radwanski
2019

Anne ist Ende 20 und arbeitet in einem Kindergarten in Toronto, die Kinder lieben sie, seit kurzem wohnt sie in ihrer eigenen Wohnung, und beim Fallschirmspringen ist sie in ihrem Element. Die Kamera bleibt in ihrer Nähe, nimmt alle ihre Bewegungen wahr, Begeisterung, Unruhe, Apathie, und registriert ihre Stimmung, die von jetzt auf gleich kippen kann. Sie registriert auch Warnzeichen, die man zunächst übersehen könnte: ihre beinahe ans Infantile grenzende Begeisterungsfähigkeit, das Glas Wein zu viel, unangemessene Streiche. Ihr Umfeld bemerkt etwas, aber niemand spricht aus, was Annes Problem sein könnte. Ihre Mutter fragt, ob es ihr gut gehe, ein Mann auf einer Hochzeit erzählt ihr von seinem Kampf mit der Depression, ihre Kollegin erinnert sie daran, dass man 90 Kinder nicht sich allein überlassen darf. Anne verhält sich immer erratic. Die Unvorhersehbarkeit einer Frau unter dem Einfluss von – ja, wovon eigentlich? – ist aufwühlend, man weiß nie, was als Nächstes geschieht. Ein unangenehmes, aber auch berauschendes Gefühl, wie im Bauch, wenn das Flugzeug abhebt und man weiß, dass man bald springen muss. *jl*

Kazik Radwanski, geb. 1985 in Toronto, absolvierte ein Filmstudium. Nach *Tower* (2012) und *How Heavy This Hammer* (Forum 2016) ist *Anne at 13,000 ft* sein dritter abendfüllender Spielfilm.

Anne at 13,000 ft

Anne is in her late 20s, she works at a daycare centre in Toronto, where the kids love her, she's just moved into her own place, she takes to skydiving like a duck to water. The camera is never far from her, following her every movement, excited, agitated or apathetic, registering the shifts in her mood as it skips from one situation to another at will. It captures certain warning signs as well, though you could overlook them at first, the enthusiasm that borders on the childlike, the glass of wine too many, the inappropriate pranks. The people around her notice things too, although no one ever says what Anne's problem might be, her mother cautiously asks her if she's doing ok, the man she meets at the wedding talks of his struggles with depression, her colleague reminds her politely that 90 children can't be left alone. Anne's behaviour grows more erratic and tension is generated by what could happen, the unpredictability of a woman under the influence, the influence of what? It's an uncomfortable feeling, but oddly exhilarating too, like how it feels in the pit of your stomach as the plane rises in the air and you know you'll have to jump. *jl*

Kazik Radwanski, born in Toronto, Canada in 1985, studied Film. Following *Tower* (2012) and *How Heavy This Hammer* (Forum 2016), *Anne at 13,000 ft* is his third feature film.

Cinemax X 4	23.02. 19:30	ⓔ
Delphi	24.02. 14:00	ⓔ
Arsenal 1	27.02. 22:30	ⓔ
Zoo Palast 2	29.02. 16:15	ⓔ

Produktion Production Javier Fernández Vázquez, Madrid
 Kamera Cinematography Lati Marañía AEC
 Montage Editing Javier Fernández Vázquez
 Mit With Justo Bolekia Boleká, Reha-Xustina Bolekia Bueriberi, Nieves Posa Bohome, Paciencia Tobillero Bepe, Ricardo Bulá Bitema, Donato Muatetema Muelachúa, José Fernando Siale Djangany, Fermin Muaticché Burelepe, José Carlos Domínguez, David García Vázquez
 87 Min. | Spanisch, Bubi Spanish, Bubi



A Storm Was Coming

Ésáasi Eweera, one of the last kings of the Bubi people of the island of Bioko, Equatorial Guinea, and a thorn in the side of the Spanish colonial powers, died in 1904 in mysterious circumstances. This unsolved case is now reopened a century later, starting with Eweera's ascent to the throne and stretching all the way to the aftermath of his death today. Archival documents form the basis of his investigation, but not all documents are made equal and gaps are inevitable, an axiom which is also translated into visual form. Historical photos of salient locations and sections of text fade in and out to white, as do moving images of the same places today; crisp digital images rub up against fuzzy film stock. The flowery written records of the Spanish are read out by actors and set against the sober oral testimonies of the Bubi, who remain off-camera in keeping with their customs; the photos of their ancestors also never appear for more than a fleeting instant. A film as heterogeneous as the documents it draws on: a detective story, an indictment of colonialism and a study of its representation, a swansong to a waning culture, made up of countless chafing textures, like history itself. *jl*

Javier Fernández Vázquez, born in Bilbao, Spain in 1980, works as a lecturer in Film Direction and Visual Anthropology. After various collective works, *Anunciaron tormenta* is his first feature-length film.

Anunciaron tormenta

Javier Fernández Vázquez
2020

Ésáasi Eweera, einer der letzten Könige des Volks der Bubi auf der äquatorialguineischen Insel Bioko, war den spanischen Kolonisatoren ein Dorn im Auge. Er starb 1904 unter mysteriösen Umständen. Ein Jahrhundert später wird der Fall neu aufgerollt, beginnend bei Eweeras Thronbesteigung bis zu den Spätfolgen seines Todes. Grundlage des Films sind disparate Archivdokumente, Lücken sind unvermeidlich, was sich auch in der Form des Films widerspiegelt: Historische und zeitgenössische Aufnahmen zentraler Orte sowie Textausschnitte werden ein- und ausgeblendet, gestochen scharfe Digitalaufnahmen treffen auf körniges Filmmaterial. Die blumig formulierten Akten der Spanier werden von Schauspielern gelesen und den nüchternen Aussagen der Bubi gegenübergestellt, die ihrer Tradition gemäß nicht vor der Kamera erscheinen; auch die Fotografien ihrer Ahnen sind nur augenblicksweise zu sehen. Ein Film, der so heterogen ist wie die Dokumente, auf die er sich stützt, eine Detektivgeschichte, eine Anklage gegen den Kolonialismus und eine Studie über dessen Repräsentation, ein Abgesang auf eine im Untergang begriffene Kultur, so dissonant wie die Geschichte selbst. *jl*

Javier Fernández Vázquez, geb. 1980 in Bilbao, Spanien, arbeitet als Dozent in den Bereichen Filmregie und Visuelle Anthropologie. Nach mehreren kollektiven Arbeiten ist *Anunciaron tormenta* sein erster eigener abendfüllender Film.



Gli appunti di Anna Azzori / Uno specchio che viaggia nel tempo

Constance Ruhm
2020

Constance Ruhms Filmessay umkreist einen anderen Film: *Anna* von Alberto Grifi und Massimo Sarchielli (Berlinale Forum 1975). Die beiden italienischen Regisseure begegneten Anfang der 70er Jahre auf der Piazza Navona in Rom Anna Azzori, einer Drifterin, die Geld und Hilfe brauchte. Sie dokumentierten ihr aus den Fugen geratenes Leben. Die Kontrolle über den Prozess blieb bei ihnen. *Gli appunti di Anna Azzori* gewinnt daraus viele Konstellationen, die mal mehr, mal weniger miteinander zu tun haben: „Alles ist weit entfernt und sehr nah zugleich“, heißt es einmal. Das Leitmotiv bildet die Frage nach dem Platz und den Kämpfen von Frauen in einer Welt, die damals voller Diskriminierungen steckte und es heute noch tut. Es gibt Störgeräusche, elaborierte Voiceover und verschneite Bilder, Figuren, die sich in Bäume, Steine oder Gestirne verwandeln (und von dort wieder zurück in Menschengestalt), Flussnympfen und junge Frauen, die zu einem Casting kommen, außerdem viele Archibilder, zum Beispiel von feministischen Demos in Italien: „Wir haben keine Angst“, skandierten die Demonstrantinnen seinerzeit. cn

Constance Ruhm, geb. 1965 in Wien, ist Künstlerin, Filmemacherin, Autorin, Kuratorin und Professorin für Kunst und digitale Medien an internationalen Universitäten, u.a. an der Akademie der Bildenden Künste Wien. Sie war vier Mal bei Forum Expanded zu Gast, 2013 mit *Kalte Probe*.

Delphi	24.02. 18:30	©
Arsenal 1	26.02. 15:00	©
silent green	28.02. 15:00	©
CinemaxX 6	29.02. 21:00	©

Produktion Production Constance Ruhm, Wien
 Buch Screenplay Constance Ruhm
 Kamera Cinematography Hannes Böck
 Montage Editing Hannes Böck, Constance Ruhm
 Mit With Gemma Vannuzzi, Mona Abdel Baky, Kheda Durtaeva, Ljubica Jaksic, Hannah Morscher, Cordula Rieger, Sidi Robol, Kadisa Seitinger, Alex Smith, Alisha Svestka, Livia Szankowsky, Law Wallner, Lia Wilfling
 72 Min. | Deutsch, Italienisch German, Italian

The Notes of Anna Azzori / A Mirror that Travels through Time

Constance Ruhm's essay film revolves around another film: *Anna* by Alberto Grifi and Massimo Sarchielli (Berlinale Forum 1975). In the early 1970s, the two Italian directors found Anna Azzori, a drifter who needed money and help, on the Piazza Navona in Rome. As they documented her unravelling life, control over the process remained firmly in their hands. Starting with this material, *Gli appunti di Anna Azzori* constructs several clusters of ideas that are sometimes more, and sometimes less related to one another: "Everything is at once far away and very close," we hear at one point. The leitmotif raises the question of the place of women and their struggles in a world that was full of discrimination at the time – and which still is today. The film uses interference noise, elaborate voiceovers, snowy images, characters who turn into trees, rocks or stars (and back again), river nymphs and young women at a casting call. It also features lots of archival material, including images from feminist demonstrations in Italy: "We are not afraid," the demonstrators chanted at the time. cn

Constance Ruhm, born in Vienna in 1965, works as an artist, author and curator in the fields of film, video and installation and teaches film and digital media at international universities, including the Academy of Fine Arts Vienna. She has participated in Forum Expanded with four works, among them *Kalte Probe* (2013).



official partner

„Die Talente von heute
sind die Meister
von morgen.“

Wim Wenders - Regisseur und Juror des
diesjährigen Talents Footprints - Mastercard
Enablement Programme.

Start Something *Priceless*[®]

Mastercard[®], stolzer Partner von Berlinale Talents.



Delphi	22.02. 21:30	©
Zoo Palast 2	23.02. 22:00	©
Colosseum 1	27.02. 19:30	©
CinemaxX 4	29.02. 19:00	©

Produktion Production Effendefilm, Rom;
 Lab 80 film, Bergamo
 Buch Screenplay Luca Ferri
 Kamera Cinematography Andrea Zanolì, Pietro De Tilla
 Montage Editing Chiara Tognoli
 Mit With Bianca Dolce Miele, Natasha De Casto,
 Dario Bacis, Domenico Monetti, Walter Zombie,
 Umberto Baccolo, Delfina Unno, Assila Cherfi
 77 Min. | Italienisch, Portugiesisch Italian, Portuguese

La casa dell'amore

Luca Ferri
 2020

Der Film verlässt in seinen 77 Minuten kein einziges Mal die kleine Mailänder Wohnung von Bianca Dolce Miele. Ein dunkler Safe Space, vom warmen Kerzenlicht nur punktuell erleuchtet, Gegenstände sind in ritueller Absicht angeordnet, eine schwarze Katze streift umher. Der Himmel hängt als Karte über dem Bett, die Außenwelt ist per Telefon zugeschaltet. „Ich bin immer hier, zu jeder Zeit“, verspricht sie ihren Kunden in einer tiefen, gutturalen Stimme. „Gib mir eine halbe Stunde Zeit, um mich sexy für dich anzuziehen.“ Die Auftritte Biancas in diesem Film sind selbstbestimmt und geben sich keinem normativen Blick preis. Die Freier und Freund*innen, die zu Besuch in die Wohnung kommen, machen sich ihren Reim auf sie und ihre Profession: Einer zitiert aus der Bibel, ein anderer singt eine Moritat, ein dritter richtet auf ihrem geschlechtlich mehrdeutig lesbaren Körper einen makellos weißen Tisch her, von dem er Dosenfleisch isst. „Die Zärtlichkeit erzählt immer von neuen Dingen“, könnte man das Zitat von Sandro Penna übersetzen, das diesem Film als Motto dient. Denn Biancas Einladung in ihre Welt gilt vor allem jenen, die ihre Geschichten nur hier erzählen können.

jk

Luca Ferri, geb. 1976 in Bergamo, Italien, ist als Autor, Fotograf und Filmemacher tätig. *La casa dell'amore* beschließt nach *Dulcinea* (2018) und *Pierino* (2018) eine Trilogie mit Filmen, die zur Gänze in drei Wohnungen aufgenommen wurden.

The House of Love

Throughout its 77 minutes, the film never once leaves the small Milan apartment of Bianca Dolce Miele, a dark safe space illuminated by the warm light of the occasional candle, with objects arranged with ritualistic intention and a black cat always on the roam. A map of the heavens hangs above the bed, the outside world is accessed via telephone. "I'm always here, any time," she promises her clients in a deep, throaty voice. "Give me half an hour to put on something sexy for you." Bianca's appearances in this film are self-determined and withstand any kind of normative gaze. The punters and friends who come calling each bring their own understanding of Bianca and the role of her profession: one quotes from the Bible, another sings a murder ballad, a third sets up a pristine white table upon her ambiguously gendered body, from which he eats tinned meat. "Tenderness always tells of new things," is one way to translate the line from Sandro Penna that serves as the film's motto. For Bianca's invitation into her world is primarily directed at those who can only tell their stories in that space.

jk

Luca Ferri, born in Bergamo, Italy in 1976, is a writer, photographer and filmmaker. Following *Dulcinea* (2018) and *Pierino* (2018), *La casa dell'amore* concludes his "Trilogy of the Apartment", three films shot entirely within three domestic settings.

CinemaxX 3	23.02.	19:00	Ⓔ
Colosseum 1	24.02.	19:30	Ⓔ
Delphi	25.02.	14:00	Ⓔ
HAU1	26.02.	14:00	Ⓔ
Zoo Palast 2	01.03.	13:00	Ⓔ

Produktion Production La pobladora cine, Montevideo
 Buch Screenplay Alex Piperno
 Kamera Cinematography Manuel Rebella
 Montage Editing Alex Piperno, Alejo Santos,
 Karen Akerman
 Mit With Daniel Quiroga, Inés Bortagaray, Noli Tobol
 80 Min. | Spanisch, Tuwali Spanish, Tuwali



Window Boy Would Also Like to Have a Submarine

On board a cruise ship in the seas off Patagonia, a crew member discovers a magical portal below deck leading to the apartment of a young woman in a South American city. At the same time, a group of men stumbles upon a concrete hut near their settlement in the Philippines, which frightens some of the villagers. *Chico ventana también quisiera tener un submarino* interweaves these two stories into a cinematographic labyrinth, in whose passageways and junctions people overlap and lose themselves just as their worlds do. Somewhere between dark engine rooms and middle-class living rooms, between the vastness of the sea and the dense tangle of the jungle, between more traditional and capitalist-modern ways of life, individuals meet and observe one another with curiosity, scepticism and anxiety. Alex Piperno is interested in precisely the moment just before the encounter – hesitant and on the threshold – and thus creates a cinema that is transitory through and through. *ab*

Alex Piperno, born in Montevideo, Uruguay in 1985, studied Film Directing. Following several shorts, *Chico ventana también quisiera tener un submarino* is his first feature film.

Chico ventana también quisiera tener un submarino

Alex Piperno
2020

An Bord eines Kreuzfahrtschiffs im Meer vor Patagonien entdeckt eines der Crewmitglieder unter Deck ein magisches Tor, das ihm Zugang zu dem Appartement einer jungen Frau in einer südamerikanischen Großstadt verschafft. Zeitgleich findet eine Gruppe Männer in der Nähe ihrer Siedlung in den Philippinen eine Betonhütte, die einigen der Dorfbewohner*innen Angst macht. *Chico ventana también quisiera tener un submarino* verwebt diese beiden Geschichten zu einem kinematographischen Labyrinth, in dessen Gängen und Kreuzungen sich die Menschen wie auch ihre Welten überschneiden und verlieren. Irgendwo zwischen dunklen Maschinenräumen und bürgerlichen Wohnzimmern, zwischen den Weiten des Meeres und den dichten Geflechten des Urwalds, zwischen traditionelleren und kapitalistisch-modernen Lebensformen treffen Individuen aufeinander und beobachten sich neugierig, skeptisch und ängstlich. Alex Piperno interessiert sich für genau diesen Moment kurz vor der Begegnung – auf der Schwelle und in der Unentschiedenheit – und erzeugt so ein durch und durch transitorisches Kino. *ab*

Alex Piperno, geb. 1985 in Montevideo, Uruguay, studierte Filmregie. Nach mehreren Kurzfilmen ist *Chico ventana también quisiera tener un submarino* sein erster abendfüllender Film.



CinemaxX 3	25.02. 19:00 ©
Cubix 9	27.02. 19:00 ©
Delphi	28.02. 16:00 ©
silent green	29.02. 15:00 ©

Produktion Production Autonauta Films, Havanna;
 El Viaje Films, Teneriffa
 Kamera Cinematography José Alayón
 Montage Editing Cristóbal Fernández
 Mit With Miguel Soto, Alberto Santana,
 Juan Bautista López
 75 Min. | Spanisch Spanish

Entre perro y lobo

Irene Gutiérrez
2020

Drei Männer in Uniform, irgendwo im Urwald Kubas, simulieren einen Einsatz in Angola; kubanische Truppen unterstützten die MPLA, die Volksbewegung zur Befreiung Angolas, ab Mitte der 1970er Jahre bis in die späten 1980er Jahre. Die drei Veteranen trainieren Kampf-abläufe mit der Machete oder schmirren sich zur Tarnung mit Erde ein, dann geht es weiter und weiter durch die dichte Fauna, ohne dass wir je genau wüssten, wohin und warum. Einen Auftrag haben sie, das wird gesagt, den Kampf müssen sie fortführen, Revolutionäre sein für immer, heißt es mehrmals. Einer der Männer beginnt, an der Sinnhaftigkeit des Ganzen zu zweifeln, einem anderen fault langsam das Bein ab, traumatische Erinnerungen werden geteilt. *Entre perro y lobo* erzählt von einem anhaltenden revolutionären Kampf, der keiner ist, von Männern, die immer weitermachen und nur sehr langsam an einen Punkt kommen, an dem sie ihr Tun in Frage stellen. Der Regen, Nebel und Tau, die Blätter, Gräser und Äste umgeben und verschlucken die drei, alle revolutionären Durchhalteparolen verhalten in der Gleichgültigkeit einer Natur, der die Frage nach dem Sinn fremd ist. *ab*

Irene Gutiérrez, geb. in Ceuta, Spanien, absolvierte ein Bachelorstudium im Bereich Dokumentarfilm sowie ein Masterstudium im Bereich Fine Arts und Cinema. *Entre perro y lobo* ist nach *Hotel nueva isla* (2014) ihr zweiter abendfüllender Film.

Entre perro y lobo

Three men in uniform, somewhere in the Cuban jungle, are simulating a mission in Angola. From the mid-1970s to the late 1980s, Cuban troops supported the MPLA, the People's Movement for the Liberation of Angola. The three veterans practice battle manoeuvres with the machete, or smear themselves with mud as camouflage, and then head deeper and deeper into the dense fauna – with the viewer never knowing exactly where they are headed or why. They have orders, we hear, they have to continue the struggle, to be revolutionaries forever, we hear many times. One of the men begins to doubt the sense of the whole thing, another's leg slowly rots away, traumatic memories are shared. *Entre perro y lobo* tells the story of a prolonged revolutionary struggle that isn't one, of men who just keep on going and only very gradually reach a point where they start asking questions. The rain, fog and dew, the leaves, grasses and branches surround and engulf the three. All of their revolutionary morale-boosting slogans die away in the indifference of nature, which is uninterested in questions of meaning. *ab*

Irene Gutiérrez, born in Ceuta, Spain, completed a bachelor's degree in Documentary Cinema, and a master's degree in Art & Cinema Studies. Following *Hotel nueva isla* (2014), *Entre perro y lobo* is her second feature-length film.



Brandenburger Tor, 1989 (DRA/Kießling)

**POWERFUL
CONTENT
FOR YOUR
STORY!**

OUR COLLECTIONS

German Broadcasting Archive (DRA) / TV programmes from 1952-1991
Radio broadcasting from 1945 -1991 / East Berlin and the German
Democratic Republic (GDR)

**footage
berlin**

Berlin-Brandenburg Broadcasting (rbb) / TV programmes since 1955
Berlin Wall / Everyday Life / Politics / Current Affairs

Reich Broadcasting Corporation (RRG) / Audio recordings from 1925-1945
Nazi propaganda / Political events / Speeches / Music

OUR SERVICES

Research / Provision of material
Rights clearance / Footage licensing

Wiltrud Hembus
+49 30 97993 84952
rbb-lizenzen@rbb-media.de

footage berlin is a brand
of rbb media GmbH
Kaiserdamm 80/81
14057 Berlin, Germany

www.footage-berlin.com
www.youtube.com/footageberlin





Eyimofe

Arie Esiri, Chuko Esiri
2020

„Spanien“ und „Italien“ ist den beiden Teilen von *Eyimofe* als Titel überstellt. Die Länder bleiben unsichtbar, wenn wir den Geschichten von Mofe, Techniker in einer Fabrik, und Rosa, einer Friseurin, in Lagos folgen. Der Pass, die Fotos, das Visum durchziehen die Stränge als rote Fäden und bleiben doch am Rande, während der Alltag der Protagonist*innen geschildert wird. Schicksalsschläge werden dabei nicht auserzählt, bleiben Normalität im Ausnahmezustand und skizzieren das Bedürfnis und die Schwierigkeiten, Nigeria zu verlassen. Am unteren Ende der Gesellschaft sind Status, Geld, Geschlecht, Hautfarbe, Familie unumgebar miteinander verknotet. *Eyimofe* erzählt mit insistierender Geduld von diesem Knoten, der sich immer fester um die Menschen legt. Die Sehnsucht nach einem anderen Leben ist nur ein Faden in diesem Geflecht, ein Versprechen, das über den Dingen und weit entfernt von ihnen existiert. ab

Arie Esiri, geb. 1985 im nigerianischen Warri, schloss sein Studium mit einem Master of Fine Arts im Bereich Drehbuch und Regie ab. *Eyimofe* ist sein erster abendfüllender Film.

Chuko Esiri, geb. 1985 in Warri, Nigeria, schloss sein Studium mit einem Master of Fine Arts in Drehbuchschreiben und Regie ab. *Eyimofe* ist sein erster abendfüllender Film.

CinemaxX 3	24.02. 21:30 ©
Colosseum 1	25.02. 19:30 ©
Delphi	28.02. 18:30 ©
Cubix 9	01.03. 19:00 ©

Produktion Production Ominira Studios, Scotch Plains;
Kimiera Media, Victoria Island, Lagos;
GDN Productions, Lagos
Kamera Cinematography Arseni Khachatryan
Montage Editing Andrew Stephen Lee
Mit With Jude Akuwudike, Adetomiwa Edun,
Temi Ami-Williams, Cynthia Ebijie, Toyin Oshinaike,
Jacob Alexander, Fortune Nwafor, Chioma Omeruah,
Bimbo Manuel, Sadiq Daba
116 Min. | Englisch English

This Is My Desire

The two parts of *Eyimofe* are entitled “Spain” and “Italy”. The European countries remain invisible as we follow the stories of Mofe, a factory technician, and Rosa, a hairdresser, in Lagos. A passport, photos and a visa form recurring, yet still marginal elements in each part of the film, which only touch briefly, while the daily lives of the protagonists are described in detail. Their misfortunes are not narrated in overly dramatic fashion and seem normal as such, sketching out the need to leave Nigeria and accompanying problems. At the bottom of the socio-economic ladder, status, money, gender, skin colour and family structures are inextricably connected. *Eyimofe* speaks of these entanglements with emphatic patience, which grow ever tighter. The longing for another life is but one thread in this complex mesh, a promise that floats above things and far away from them at the same time. ab

Arie Esiri, born in Warri, Nigeria in 1985, has an MFA in Screenwriting and Directing. *Eyimofe* is his first feature film.

Chuko Esiri, born in Warri, Nigeria in 1985, has an MFA in Screenwriting and Directing. *Eyimofe* is his first feature film.

Arsenal 1 21.02. 19:30 ⑤
Delphi 22.02. 11:30 ⑤
Zoo Palast 2 25.02. 22:00 ⑤
Zoo Palast 2 29.02. 11:00 ⑤

Produktion Production Hypermarket Film, Prag
 Buch Screenplay Viera Čákanová
 Kamera Cinematography Tomáš Klein, Viera Čákanová
 Montage Editing Marek Šulík, Viera Čákanová
 Mit With Martin Kovačík
 73 Min. | Englisch English



© Hypermarket Film

FREM

At the start: a few analogue pictures, as a sentimental reminder of us, of biological material, of things that once were and the ways we filmed them, before everything disappears. They are followed by a composition of crystal-clear digital images – overhead shots of the endless white expanse of the Antarctic, choreographed tracking shots, flights – revealing interference and digital effects here and there and accompanied by breathing, distorted sound and white noise. Maximum visibility: an eye that nothing escapes because of its potentially limitless focusing power and its ability to look in all directions, meets a landscape in the process of disappearing that is just as razor-sharp and simultaneously precarious as the overpowering, unstable images via which we survey it. Miniature people occasionally appear in the frame, survivors of a catastrophe that took hold of us at some point between the retreat of the dinosaurs and a possible future. *FREM* is a document, a poetic examination of imaging processes, and a science fiction film in one; with insistent radicality, it weaves together the imaginative realms of art and research, reality and fiction, depiction and the depicted. *ab*

Viera Čákanová, born in Bratislava in 1980, works as a director, script editor and editor for independent film productions. Following *Olda* (2011), *FREM* is her second feature-length film.

FREM

Viera Čákanová 2019

Zu Beginn: einige analoge Bilder, als sentimentale Erinnerung an uns, an biologische Materie, an die Dinge, die mal waren, und die Weisen, wie wir sie filmten, bevor alles verschwinden wird. Es folgt eine Komposition aus kristallklaren, digitalen Bildern – Topshots weißer Unendlichkeiten der Antarktis, choreographierte Fahrten, Flüge –, die hier und da Störungen, digitale Effekte aufweisen und von Atmen, Tonverzerrungen, weißem Rauschen begleitet werden. Maximale Sichtbarkeit, das Auge, dem nichts entgeht, weil es potentiell endlos auflösen und in alle Richtungen blicken kann, trifft auf eine Landschaft, die im Begriff ist zu verschwinden, die ebenso überscharf und zugleich labil ist wie die präpotent-instabilen Bilder, durch die wir auf sie blicken. Vereinzelt tauchen im Bild miniaturisierte Menschen auf, Überlebende einer Katastrophe, die irgendwann zwischen dem Ziehen der Dinosaurier und einer möglichen Zukunft über uns gekommen ist. *FREM* ist Dokument, poetische Untersuchung von Bildgebungsprozessen und Science-Fiction-Film in einem und verschränkt in insistierender Radikalität die Vorstellungsfelder von Kunst und Forschung, Realität und Fiktion, Abbild und Abgebildetem. *ab*

Viera Čákanová, geb. 1980 in Bratislava, ist als Regisseurin, Dramaturgin und Cutterin tätig. *FREM* ist nach *Olda* (2011) ihr zweiter abendfüllender Film.



Delphi	25.02.	21:00
CinemaxX 4	27.02.	21:30
silent green	28.02.	17:00
CinemaxX 6	29.02.	19:00

Produktion Production Mouse.Haus, Seattle, WA;
 David Dinnell, Tacoma, WA; Daniel Grushecky,
 Pittsburgh, PA
 Buch Screenplay Lynne Siefert
 Kamera Cinematography Lynne Siefert
 Montage Editing Lynne Siefert
 Mit With Luis Castro, Susie Heath, Ryan Jordan,
 Kayla McCargo, Shane Geroge, Mason Russell, Nick Smith
 67 Min. | Englisch English

Generations

Lynne Siefert
2020

Dreizehn statische Einstellungen von Kohlekraftwerken in den USA. Einige sieht man aus der Ferne, andere dominieren das Bild, die Anlagen stehen auf dem Land, in der Stadt oder irgendwo dazwischen, auf Feldern, inmitten von Strommasten, am Ufer von Seen und Flüssen, an Highways und Schienentrassen. Man sieht sie zu allen Jahreszeiten, eingeschlossen vom Frost, umgeben von kahlem Geäst und grünem Laub, bei wechselnden Lichtverhältnissen und wechselnder Bewölkung. Manchmal sind auch Menschen zu sehen, winzig im Verhältnis treiben sie Sport, gehen spazieren, kommen zur Ruhe, und manchmal ist alles leer. Modern wirkt keine der Anlagen, und kaum etwas verweist auf den Zeitpunkt der Aufnahmen, die 16-mm-Bilder könnten heute, vor zehn Jahren oder irgendwann im letzten Jahrhundert aufgenommen worden sein – die Ansicht wäre dieselbe. Zeit ist überhaupt das richtige Stichwort, denn alle Ansichten stehen minutenlang, lang genug, um die Unterschiede zwischen den Einstellungen zu bemerken, den veränderten Lichteinfall, die Tatsache, dass auch Rauch einen Schatten wirft – und lang genug, um zur Kenntnis zu nehmen, dass mindestens ein Schornstein immer Qualm ausstößt, dass es nie aufhört.

jl

Lynne Siefert, geb. 1985 in Seattle, USA, studierte am Department of Visual and Media Arts des Emerson College in Boston. *Generations* ist ihr erster abendfüllender Film.

Generations

Thirteen static shots of coal-fired power stations across the United States. Some are observed from a distance, others dominate the frame, they stand in rural landscapes, urban settings and sites in between, within fields, among electrical pylons, on the edge of lakes and rivers, next to highways and railways. They are shown at all times of year, encased in frost, hemmed in by bare boughs or green foliage, given texture by varying degrees of sun and cloud. Sometimes people are visible before them, playing sports, walking, relaxing, dwarfed by their size, and sometimes not a soul is in sight. None of the plants look modern and there are few obvious markers of time: combined with the past-evoking 16mm images, this could be now, ten years ago, the previous century or further back still. Time is the operative word here anyway, as each striking vista is surveyed for minutes on end, long enough for the differences between each image to become apparent, long enough to trace shifts in light and to see that smoke too casts a shadow; long enough to notice the other common element: there's always at least one chimney belching out fumes, it doesn't ever stop.

jl

Lynne Siefert was born in Seattle, USA in 1985. *Generations* is her first feature-length film.



international
master's programs

» **Digital Narratives**

Start: October 1, 2020 | Apply by: March 2, 2020

» **3D Animation for Film & Games**

Start: September 28, 2020 | Apply by: March 31, 2020

» **Serial Storytelling**

Next Start: September 2021

www.filmshule.de



CinemaxX 3	21.02. 19:00 ©
Colosseum 1	22.02. 19:30 ©
Cubix 9	28.02. 19:00 ©
Delphi	29.02. 11:30 ©

Produktion Production Vega Film, Moskau;
 Konstantin Fam, Moskau
 Buch Screenplay Maria Ignatenko
 Kamera Cinematography Veronika Solovyova
 Montage Editing Maria Ignatenko
 Mit With Vadik Korolyov, Dmitry Kubasov,
 Lyudmila Duplyakina, Galina Lebedinets,
 Vasilisa Zemskova
 71 Min. | Russisch Russian

Gorod usnul

Maria Ignatenko
2020

Zu Beginn steht die Anklage: Victor soll einen Mechaniker auf dem Boot, auf dem er als Matrose arbeitete, mit mehreren Schlägen getötet haben. Von dort folgt *Gorod usnul* in drei Kapiteln den Ereignissen, die dazu geführt haben könnten. Nach dem Unfalltod seiner Lebensgefährtin verlässt Victor das Schiff und geht an Land. Nach und nach verschiebt sich seine Wahrnehmung, und eine ohnehin schon durchgehend abweisend-kalte Welt scheint sich mehr und mehr in ein allumfassendes Totenreich zu verwandeln, in dem alle und alles schlafend liegen. Maria Ignatenko erzählt vom Vorlauf zu einem Mord, ohne dabei aber direkte Kausalitäten ins Feld zu führen. Alles hängt hier stets eigenartig in der Luft, wir sehen Dinge, ohne uns sicher zu sein, was genau wir gesehen haben. Innen und Außen verschwimmen zu einem gefrorenen Zwischenraum, der weder das eine noch das andere ist und die Welt aus einer anderen, verschobenen Perspektive in den Blick nimmt. *Gorod usnul* ist still und insistierend, schwebend ohne jegliche Leichtigkeit und entwirft so eine kinematographische Welt des Verlustes. ab

In Deep Sleep

It begins with a serious allegation: Victor is accused of having beaten a mechanic to death on a boat where he worked as a sailor. From there on in, the film follows the course of events that might have led to this happening over three chapters. After his girlfriend dies in an accident, Victor leaves the ship and returns to shore. Gradually his perception begins to shift and what was already a cold, forbidding world through and through appears to be becoming an all-encompassing realm of the dead where everyone and everything lies sleeping. Maria Ignatenko tells the story of what led up to a murder without invoking direct causalities. Everything is strangely in limbo here; we see things without being certain what exactly it was that we saw. Inside and outside merge into a frozen intermediate space that is neither one thing nor the other and shows the world from a different, abnormal perspective. *Gorod usnul* is silent and insistent, free-floating without any trace of levity, and thus creates a cinematic world of loss. ab

Maria Ignatenko, geb. 1986 in Moskau, studierte Journalismus und Filmregie. *Gorod usnul* ist ihr erster abendfüllender Film.

Maria Ignatenko, born in Moscow in 1986, studied Journalism and Film Directing. *Gorod usnul* is her first feature film.

Delphi 23.02. 13:30 (E)
 CinemaxX 4 24.02. 22:30 (E)
 silent green 25.02. 20:00 (E)
 Delphi 29.02. 20:15 (E)

Produktion Production Supermouche Productions,
 Epinal
 Buch Screenplay Jonathan Rescigno
 Kamera Cinematography Hervé Roesch
 Montage Editing Jérôme Erhart
 93 Min. | Französisch French



© Supermouche Productions – J. Rescigno

Strike or Die

In his hometown, a former industrial site in Lorraine, Jonathan Rescigno follows individual people and draws loose connections between their stories. Two friends, sons of Arab immigrants, pass their time idling at local fairs and discos. Another man donates smoke grenades and helmets to the mining museum, mementoes of miners' strikes in the 1980s and '90s. Another has had an accident at work and doesn't know how to respond to the false statements his boss has put in the insurance report. An older coach works with young boxers, training them for a fight. Archive video material showing the escalating mining strikes separates these narrative threads. Little by little, relationships develop between the individual stories, with questions emerging about labour struggles, solidarity and the shifting meanings of these terms in the present day. Clouds of mist pass through the film again and again: across workers' estates, through the museum, past the one-time headquarters of the mine. Is the struggle over, or is it still smouldering? Or is something altogether new gathering on the horizon? *ab*

Jonathan Rescigno, born in Forbach, France in 1980, studied Art and Film. *Grève ou crève* is his first feature-length film.

Grève ou crève

Jonathan Rescigno
 2020

In seiner Heimatstadt, einem ehemaligen Industriestandort in Lothringen, folgt Jonathan Rescigno einzelnen Menschen und verbindet deren Geschichten lose miteinander. Zwei Freunde, Söhne arabischer Einwanderer, hängen auf Jahrmärkten und in Diskotheken rum. Ein Mann stiftet dem Bergbaumuseum Nebelgranaten und Schutzhelme, es sind Erinnerungsstücke an die Streiks der Minenarbeiter der Bergwerke in den 1980er und 90er Jahren. Ein anderer hatte einen Arbeitsunfall und weiß nicht, wie er auf eine Falschaussage seines Chefs im Versicherungsbericht reagieren soll. Ein älterer Boxtrainer unterrichtet junge Boxer*innen und bereitet sie auf den Kampf vor. Zwischen diese Stränge wird Videomaterial aus dem Archiv geschnitten, das die eskalierenden Streiks der Minenarbeiter*innen zeigt. Nach und nach bilden sich Beziehungen zwischen den Geschichten heraus. Fragen nach dem Arbeitskampf, der Solidarität und den Verschiebungen dieser Begriffe in der Gegenwart kommen auf. Immer wieder ziehen Nebelschwaden durch den Film, durch Arbeitersiedlungen, durch ein Museum, durch das einstige Hauptquartier der Werke: Ist der Kampf vorbei? Schwelt er noch immer? Oder braut sich etwas Neues zusammen? *ab*

Jonathan Rescigno, geb. 1980 im französischen Forbach, studierte Kunst und Film. *Grève ou crève* ist sein erster abendfüllender Film.



Avocat CAROL GHINBERG, tipograf
mort tren Iași-Podul Ilcoalei
(ani)



Dr. HEINRICH GHINBERG
mort tren Iași-Podul Ilcoalei
(ani)

© microFilm

CinemaxX 4	26.02. 19:00	©
Delphi	27.02. 15:00	©
Cubix 5	29.02. 10:00	©
CinemaxX 6	01.03. 18:30	©

Produktion Production microFilm, Bukarest
Buch Screenplay Radu Jude, Adrian Cioflăncă
Kamera Cinematography Marius Panduru
Montage Editing Cătălin Cristuțiu
175 Min. | Rumänisch Romanian

Ieșirea trenurilor din gară

Radu Jude, Adrian Cioflăncă
2020

Am 29. Juni 1941 wurden die jüdischen Bewohner*innen der Stadt Iași zusammengetrieben und verprügelt, Geschäfte und Wohnungen geplündert, die meisten Männer erschossen oder in Züge gepfercht, in denen sie später erstickten. Am Pogrom beteiligten sich Deutsche, die überwiegende Zahl der Täter waren rumänische Polizisten, Militärs und Zivilisten. Wie kann ein Film mit diesem Verbrechen umgehen? Radu Jude und Adrian Cioflăncă wählen ein radikales, reduziertes Verfahren: Ihr Film nennt die Namen der Toten von A bis Z, illustriert dies mit Fotos aus Pässen und Familienalben, aus dem Off hört man erstaunlich nüchterne Erklärungen. Wiederholung, Anhäufung, Variation machen das Ausmaß der Gräueltaten nachvollziehbar, lassen Nuancen erkennen und geben der Zahl der Toten – 13.000 – eine konkrete Gestalt, bis am Ende, nach etwa zweieinhalb Stunden, noch einmal ganz andere Bildregister gezogen werden. cn

Radu Jude, geb. 1977 in Bukarest, Rumänien, studierte Film. Sein Langfilmdebüt *Cea mai fericită fată din lume* wurde 2009 im Forum gezeigt.

Adrian Cioflăncă, geb. 1974 in Piatra Neamt, studierte Geschichte und ist Direktor des Wilhelm Filderman Center for the Study of Jewish History in Romania. *Ieșirea trenurilor din gară* ist sein erster Film.

The Exit of the Trains

On June 29, 1941, the Jewish residents of the city of Iași were rounded up and beaten, shops and homes were looted, and most of the men were shot or crowded onto trains, where they later died of asphyxiation. While Germans took part in the pogrom, the majority of the perpetrators were Romanian policemen, military officers and civilians. How can a film deal with this crime? Radu Jude and Adrian Cioflăncă have opted for a radical, pared-down approach: their film lists the names of those who died from A to Z, illustrating them with photographs from passports and family albums. Astoundingly sober accounts are heard in voiceover. Through repetition, accumulation and variation, the filmmakers make the scale of the atrocity tangible, allow nuances to emerge and give the number of victims – 13,000 – concrete form, until, at the end, after about two-and-a-half hours, they draw on an entirely different visual register. cn

Radu Jude, born in Bucharest, Romania in 1977, studied film. His debut feature film *Cea mai fericită fată din lume* screened at the Berlinale Forum in 2009.

Adrian Cioflăncă, born in Piatra Neamt in 1974, studied history. He is currently director of the Wilhelm Filderman Center for the Study of Jewish History in Romania. *Ieșirea trenurilor din gară* is his first film.

Zoo Palast 2 23.02. 16:15 ⑤
 Delphi 24.02. 16:30 ⑤
 Arsenal 1 28.02. 13:00 ⑤
 silent green 01.03. 15:00 ⑤

Produktion Production Sarah Francis, Beirut
 Buch Screenplay Sarah Francis
 Kamera Cinematography Bassem Fayad
 Montage Editing Sarah Francis, Zeina About Hosn
 Mit With Najji Adwan, Ali Ibrahim, Abed Abdallah,
 Chakib Nassif, Charly Kamar, Denise Roukoz,
 Jocelynn Karam, Suzy Kerchian, George Yaacoub,
 Micheline Raad
 70 Min. | Arabisch, Englisch Arabic, English



As Above So Below

A group of people wander over a field at the foot of a cloud-covered mountain range. Here and there, swings have been set up in the broad landscape and the people queue up obediently to sit on them for a few rounds. Sarah Francis returns to this scene again and again. In between, we follow a creation story from the beginnings of humanity to the establishment of religion, culminating in digital clouds that weave together facts and myths surrounding the moon. The moon is the quiet centre of this system; it floats over the people as their constant companion and at the same time becomes their property. From the first lunar landing via territorial partitioning to space as the "final frontier," the same discourses of power, ownership, territory and nationality that determine life on earth also shape this celestial body. *Kama fissamaa' katalika ala al-ard* is a quiet, understated essay that weaves together images, texts and sounds into a dense mesh of signs. Humans may be at the centre here, but, as part of the universe, they are also infinitesimally small. *ab*

Sarah Francis grew up in Beirut and works as a freelance film director. Following *Toyour Ayloul* (2013), *Kama fissamaa' katalika ala al-ard* is her second feature-length film.

Kama fissamaa' katalika ala al-ard

Sarah Francis
 2020

Auf einem Acker am Fuße einer wolkenverhangenen Bergkette wandert eine Gruppe von Menschen umher. Hier und da stehen Schaukeln in der weiten Landschaft herum, die Menschen stellen sich an, um brav – eine/r nach dem/der anderen – ein paar Runden darauf zu sitzen. Zu diesem Szenario kehrt Sarah Francis immer wieder zurück. Dazwischen folgen wir parallel einer Schöpfungsgeschichte von den Anfängen der geworfenen Menschen über die Etablierung von Religion bis hin zu digitalen Clouds, die sich mit Fakten und Mythen rund um den Mond verweben. Dieser ist das stille Zentrum dieser Anordnung, er schwebt über den Menschen als ständiger Begleiter und wird zur gleichen Zeit ihr Eigentum: Von der ersten Mondlandung über seine territoriale Aufteilung bis zum Weltall als „final frontier“ prägen diesen Himmelskörper dieselben Diskurse von Macht, Besitz, Territorium und Nationalität, die auch das Leben auf der Erde bestimmen. *Kama fissamaa' katalika ala al-ard* ist ein stiller, reduzierter Essay, der Bilder, Texte und Töne zu einem dichten Geflecht von Zeichen verwebt, in der der Mensch zwar im Zentrum steht, aber als Teil des Universums auch verschwindend klein wird. *ab*

Sarah Francis wuchs in Beirut auf und arbeitet als freiberufliche Regisseurin. *Kama fissamaa' katalika ala al-ard* ist nach *Toyour Ayloul* (2013) ihr zweiter abendfüllender Film.



Delphi 26.02. 18:30 ©
 CinemaxX 4 27.02. 19:00 ©
 silent green 29.02. 19:00 ©
 Arsenal 1 01.03. 10:00 ©

Produktion Production Sabine Herpich, Berlin;
 Büchner Filmproduktion, Köln
 Kamera Cinematography Sabine Herpich
 Montage Editing Sabine Herpich
 Mit With Adolf Beutler, Suzy van Zehlendorf,
 Gabriele Beer, Till Kalischer, Nina Pfannenstiel,
 Laura Nieße
 106 Min. | Deutsch German

Kunst kommt aus dem Schnabel wie er gewachsen ist

Sabine Herpich
 2020

In der Kunstwerkstatt Mosaik in Berlin arbeiten Künstler*innen mit Behinderung an ihren Werken. Sabine Herpich beobachtet sie bei der Arbeit und richtet den Blick auf die Institution selbst, auf die Abläufe, das Personal, die Räumlichkeiten. Dem Film gelingt es, nicht die Behinderung der Menschen in das Zentrum zu stellen, sondern die künstlerische Arbeit. Um diese herum formiert sich die Institution und wird so primär als Institution für die Kunst und nicht als Institution für Menschen mit Behinderung sichtbar. Die Idee von Kunst wird ganzheitlich, beinhaltet die Menschen, die sie machen, wie auch die Orte, an denen sie erzeugt wird, meint das Sehen der Werke, das Sprechen über sie, meint aber auch: Kunst als Arbeit, mit Arbeitszeiten und Gehalt. Die Filmemacherin selbst ist nicht unsichtbar. Sie fragt die Künstler*innen nach ihren Gedanken, Ideen, Vorgehensweisen. In der Begegnung der Künstler*innen vor der Kamera mit dem Blick der Filmemacherin entsteht eine erhöhte Aufmerksamkeit und Sensibilität – für die Gestimmtheiten der Werke, ihrer Schöpfer*innen und Betrachter*innen, wie auch für die behutsame, nicht schüchterne, genaue, sich nicht verschließende Form dieses Films über Kunst. *ab*

Sabine Herpich, geb. 1973, studierte Philosophie, Neuere deutsche Literatur und Soziologie sowie Filmmontage. Seit ihrem Debüt 2012 hat sie fünf Filme gedreht.

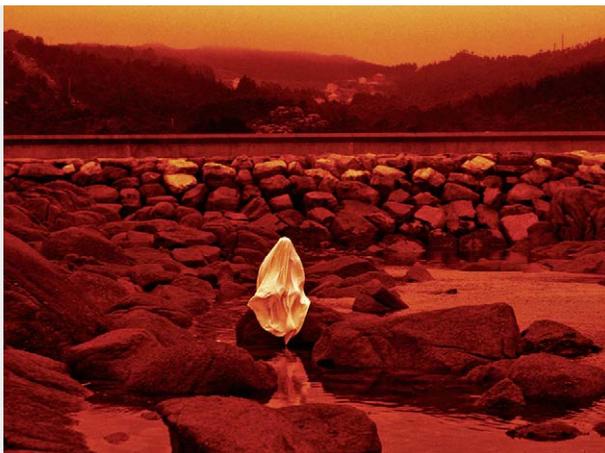
Art Comes from the Beak the Way It Has Grown

At the Mosaik art studio in Berlin, artists with disabilities are absorbed in their work. Sabine Herpich observes the artists in the course of creation and directs her gaze at the institution itself: its processes, staff and spaces. The film succeeds in maintaining its focus on the art itself rather than the handicaps of its creators. It is around these works that the institution takes form, thus coming into view first and foremost as an institution for art, not one for people with disabilities. The idea of art becomes holistic, encompassing the people who make it as well as the places where it is created; it means looking at the works, and talking about them, but also art as work, complete with working hours and wage. The filmmaker herself is not invisible. She asks the artists about their thoughts, ideas, methods. As the artists before the camera meet the gaze of the filmmaker, a heightened sense of attention and sensitivity is produced – for the moods of the works, their creators and observers, as well as for this film about art itself, with its gentle, yet not timid, precise yet non-restrictive form. *ab*

Sabine Herpich, born in 1973, studied Philosophy, Modern German Literature and Sociology, as well as Film Editing. Since her directorial debut in 2012 she has made five films.

Delphi	23.02. 16:00	Ⓔ
Arsenal 1	24.02. 14:30	Ⓔ
CinemaxX 4	28.02. 19:00	Ⓔ
CinemaxX 3	01.03. 21:30	Ⓔ

Produktion Production Zeitun Films, A Coruña
 Buch Screenplay Lois Patiño
 Kamera Cinematography Lois Patiño
 Montage Editing Pablo Gil Rituerto,
 Óscar de Gispert, Lois Patiño
 Mit With Ana Marra, Carmen Martínez,
 Pilar Rodlos, Rubio de Camelle
 84 Min. | Galicisch Galician



© Zeitun Films 2020

Red Moon Tide

In a village on the Galician coast, life has slowed to a crawl. All that moves is the light over the bay, the swell around the shore, the fronds of weed swirled along by the river, the animals that now wander unheeded through the dark houses. Their inhabitants stand motionless, each trapped in a different stance, on the mudflats, in the streets, by the dam, next to the mysterious rock whose form is that of the wave that sank Rubio's boat and pulled the fisherman under, thus ushering in the curse. They speak in voiceover and their accounts overlap, their words revolve more around their own predicament than telling a linear story, they keep talking of Rubio, of past warnings, of the red moon, the beast, the sea. Even if everything still looks like today, they say a thousand years have already passed. But movement is coming, three witches have come down from the mountain, soggy footsteps can be heard on the soundtrack, pressure builds behind the dam and scales shimmer in the depths. As the old map which opens the film suggests, magical tales of treacherous waters, drowned sailors and monsters from the deep stretch far back into history but how do such tales end in the present day?

jl

Lois Patiño, born in Vigo, Spain in 1983, studied Psychology and Film Studies. Following *Costa da morte* (2013), *Lúa vermella* is his second feature-length film.

Lúa vermella

Lois Patiño
 2019

In einem galicischen Küstendorf ist das Leben zum Erliegen gekommen. In Bewegung sind noch nur das Licht über der Bucht, die Dünung, das im Fluss dahinwirbelnde Seegras und die Tiere, die von niemandem beachtet durch die dunklen Häuser ziehen. Reglos und in verschiedenen Körperhaltungen gefangen, stehen die Menschen aus dem Dorf im Watt, auf der Straße, am Staudamm und neben dem Felsen, der wie die Welle aussieht, die Rubios Boot versenkt, den Fischer in die Tiefe gezogen und den Fluch ausgelöst hat. Aus dem Off hören wir ihre Erzählungen, die sich überlagern und keine lineare Geschichte ergeben, sie sprechen über ihre Zwangslage, über Warnungen in der Vergangenheit, über Rubio, den roten Mond, die Bestie und das Meer. Alles wirkt so wie heute, dabei sollen schon tausend Jahre vergangen sein. Die Starre wird sich bald lösen, von einem Berg sind drei Hexen herabgestiegen, man hört Schritte auf feuchtem Untergrund, der Druck auf dem Staudamm wächst, es blitzen Schuppen aus dem Wasser herauf. Sagen über das trügerische Meer, ertrunkene Seeleute und Ungeheuer aus der Tiefe sind uralte, die Karte am Anfang des Films legt es nahe, aber wie enden sie in der Gegenwart?

jl

Lois Patiño, geb. 1983 in Vigo, Spanien, studierte Psychologie und Film. *Lúa vermella* ist sein zweiter Langfilm nach *Costa da morte* (2013).



CinemaxX 4	25.02. 19:30	Ⓒ
Delphi	26.02. 13:30	Ⓒ
CinemaxX 6	28.02. 16:00	Ⓒ
Arsenal 1	01.03. 18:30	Ⓒ

Produktion Production Aruac Filmes, São Paulo;
 Pique-Bandeira Filmes, Vitória, Espírito Santo
 Buch Screenplay Paula Gaitán
 Kamera Cinematography Pedro Urano
 Montage Editing Paula Gaitán
 Mit With Carloto Cotta, Clara Choveaux, Kanu Kuikuro,
 Maira Sense, Begé Muniz, Arrigo Barnabé,
 Daniel Passi, Erik Martincues, Nilton Amazonas,
 John Scott-Richardson, Paulo Nazareth
 255 Min. | Kuikuro, Portugiesisch, Französisch, Russisch,
 Englisch Kuikuro, Portuguese, French, Russian, English

Luz nos trópicos

Paula Gaitán
 2020

In *Luz nos trópicos* entwickelt Paula Gaitán ein dichtes Gewebe aus Handlungssträngen, Zeitebenen und Schauplätzen. Durchwirkt ist es von indigenen Kosmologien, von Reiseberichten und anthropologischer Literatur. Zunächst folgt die Regisseurin einem jungen Mann indigener Herkunft. Zu Beginn steht er am winterlichen East River, bald fährt er flussaufwärts durch den brasilianischen Urwald hin zu einem Dorf, in dem er wie ein alter Bekannter begrüßt wird. In einem zweiten Strang begleitet die Regisseurin eine Gruppe europäischer Siedler. Auch sie fahren flussaufwärts, sammeln, nehmen in Besitz und suchen nach der Position, von der aus sie Wald und Fluss überblicken können. Etwa 150 Jahre trennen die eine von der anderen Ebene, manchmal hebt ein Kopfsprung ins Wasser die Trennung in Sekundenkurze auf. Später zieht es den Film zurück in den Norden, die Ebenen fallen ineinander. Zwischen dem Walden-Pond und dem Amazonas liegt nur ein Schnitt.

Luz nos trópicos ist eine Hommage an die grüne Fülle des Amazonasgebiets, die Wälder des winterlichen Neuenglands und die indigene Bevölkerung der beiden Amerikas. Ein Film, der so frei fließt wie ein unbegradigter Fluss.

cn

Paula Gaitán, geb. 1952 in Paris, realisierte Spielfilme, Videos, Fernsehserien und Installationen, außerdem filmische Dokumentationen über Éliane Radigue, Ken Jacobs und Agnès Varda.

Light in the Tropics

In *Luz nos trópicos*, Paula Gaitán weaves together a dense fabric of storylines, timelines and settings, intermingled with indigenous cosmologies, travelogues and anthropological literature. Initially, the director follows a young man of indigenous origin. At the beginning, he is standing on the banks of the East River in winter. Soon he is travelling upriver through the Brazilian jungle to a village, where he is greeted like an old friend. In a second storyline, the director accompanies a group of European settlers. They are also travelling upriver, collecting, possessing and searching for a position from which they can survey the forest and the river. Some 150 years separate the two layers; sometimes, a dive into the water dissolves this separation in the space of a second. Later on, the film wanders northwards again and the layers collapse into one another. Between Walden Pond and the Amazon lies just a cut.

Luz nos trópicos is an homage to the abundant greenery of the Amazon region, the woods of New England in winter and the indigenous populations of both Americas. A film that is as free-flowing as a winding river.

cn

Paula Gaitán, born in Paris in 1952, has made feature films, videos, television series and installations, as well as documentaries on Éliane Radigue, Ken Jacobs and Agnès Varda.



Szenenfoto aus dem Lehrgang Camera Actors Studio am ISFF © Axel de Roche

Weiterbildungsprogramm in Berlin für Filmschaffende, Schauspieler*innen und Musicedarsteller*innen

FILM/TV

Script Supervisor:	28.02. – 09.04.2020
Producer*in mit IHK-Prüfungsvorbereitung:	30.03. – 23.07.2020
Casting-Training: national & international:	09.03. – 03.04.2020
Camera Actors Studio:	20.04. – 18.08.2020
Karriere-Tools: Film/TV-Theater-Synchron:	11.05. – 18.06.2020
Der Weg in die Filmbranche: Potenziale entwickeln:	14.03.2020
The Naked Face: Screen-Acting Masterclass:	27. – 29.03.2020
Erfolgreich Self-Tapes für E-Castings erstellen:	25. – 26.04.2020
Truth in Acting – Die Hecke Methode:	02. – 03.05.2020
VFX: Visual Effects:	16.05.2020
Drehbuchförderung:	16. – 17.05.2020

SPRECH- UND MUSIKTHEATER

Rollenarbeit nach der Susan Batson Methode:	16.03. – 20.05.2020
Musical-Auditions erfolgreich bestehen:	23.06. – 04.09.2020

SYNCHRON

Synchron-, Mikrofonsprechen & Tonregie:	02.03. – 28.04.2020
Synchronbuchautor*in:	22. – 23.02., 28. – 29.03. und 25. – 26.04.2020

Ausführliche Informationen zu unseren geförderten Lehrgängen & Workshops:

www.isff-berlin.eu

ISFF Institut für Schauspiel, Film-, Fernsehberufe an der VHS Berlin Mitte · Liniestraße 162 · 10115 Berlin
Telefon: +49 (0) 30 – 9018 374 43 · Fax: +49 (0) 30 – 9018 374 86 · isff@ba-mitte.berlin.de





Arsenal 1	21.02. 22:00
Delphi	23.02. 21:30
silent green	26.02. 20:00
Delphi	01.03. 14:00

Produktion Production James Benning, Los Angeles
84 Min. | Ohne Dialog Without dialogue

Maggie's Farm

James Benning
2020

Porträt einer Kunstinstitution als filmische Landschaft: In einer Reihe statischer Einstellungen erkundet James Benning die Gebäude und das Terrain des California Institute of the Arts, an dem er unterrichtet. Eine Serie von Naturaufnahmen der Park- und Waldflächen geht über in Aufnahmen von Fußböden, Sitzgelegenheiten, Details des Nicht-Repräsentativen eines öffentlichen Gebäudes. In beiden Teilen herrscht ein unheimliches Gefühl vor: Die Geometrien der Natur, die dunklen Grün- und Brauntöne, das Rauschen des Highways im Hintergrund auf der einen, das Surren von Halogenlampen, die Schrittgeräusche in einer sonst scheinbar menschenleeren Schule im Off auf der anderen Seite scheinen ein Geheimnis zu bergen. Fast immer ist der Blick eingesperrt, selten dringt er in die Tiefe vor. Die Kamera entdeckt schäbige Ecken, sie schaut auf Szenarien, die an Kriminalgeschichten erinnern und nicht an den Campus einer Kunstinstitution. Stärker als in einem Großteil der längeren Arbeiten von James Benning aus den letzten Jahren verbirgt sich in den Einstellungen eine Narration, erzeugt jedes Bild einen Drang nach vorne, eine Spannung, fast so, als könnten Landschaft und Räume Tatorte sein. *ab*

James Benning, geb. 1942 in Milwaukee, USA, hat seit 1971 zahlreiche Filme und Installationen realisiert. Benning war seit 1977 insgesamt 17 Mal im Forum und bei Forum Expanded zu Gast, u.a. mit *11 x 14* (1977).

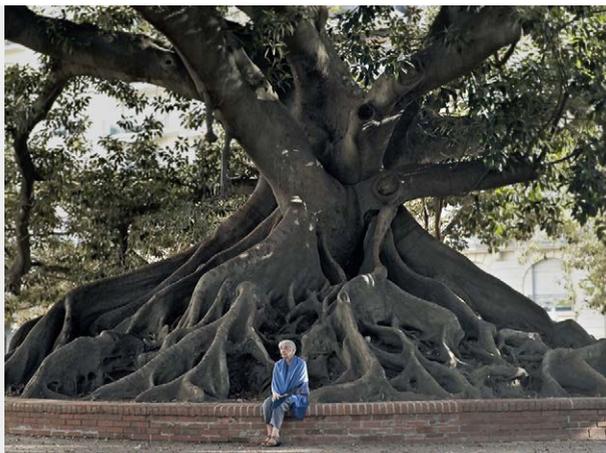
Maggie's Farm

A portrait of an art institution as a cinematic landscape: in a succession of static shots, James Benning explores the buildings and terrain of the California Institute of the Arts, where he teaches. A series of views of nature filmed in the surrounding park and woods transitions into images of floors, seating areas and other details of a public building not meant for show. In both parts, an uncanny feeling dominates: the geometries of nature, the dark green and brown tones, the rushing of the highway in the background on the one hand and the humming of halogen lamps, the sound of steps in an otherwise seemingly empty school on the other – it all seems to be hiding a secret. The camera's gaze is almost always restricted; it rarely penetrates very far into the image. It discovers shabby corners, observing scenarios more reminiscent of a mystery novel than the campus of an art institution. More so than in the majority of James Benning's longer works of recent years, a narrative lies concealed within the images; every shot creates an urge to move forward, a tension, almost as if the landscapes and interiors were the scenes of a crime. *ab*

James Benning, born in Milwaukee, USA in 1942, has created numerous films and a number of screen projections and installations. Since 1977, Benning has participated in the Forum and Forum Expanded with 17 works, among them *11 x 14* (1977).

CinemaxX 4 22.02. 21:30 ⑤
 Delphi 23.02. 11:30 ⑤
 Delphi 28.02. 14:00 ⑤
 CinemaxX 4 29.02. 21:00 ⑤

Produktion Production Constanza Sanz Palacios Films,
 Buenos Aires; Lumen cine, Buenos Aires
 Buch Screenplay Edgardo Cozarinsky
 Kamera Cinematography Constanza Sanz Palacios
 Montage Editing Iair Michel Attias
 Mit With Margarita Fernández, Diana Szeinblum,
 Carolina Basaldúa, Federico Gianera, Eduardo Stupia,
 Francisco Ledda, Valentin Basaldúa, Eugenio Monjeau
 70 Min. | Spanisch Spanish



Medium

Medium is a film portrait of pianist and artist Margarita Fernández. Instead of retelling the story of a life, Edgardo Cozarinsky combines scenes of Fernández playing entire piano pieces with her reflections on music and art, memories of a specific concert, archive footage of performances in the 70s and encounters with her students. Brahm's is the other protagonist of the film alongside Fernández, as everything seems to revolve around him for her: when she's at the piano, in her stories and reflections, in her attempts to articulate what it means to make music, in her thoughts on passion. Fernández has an engagingly calm, intelligent and sensitive way of engaging with the world and the filmmaker and is more than an individual artistic personality in this film: Cozarinsky places her in an in-between space, making her visible as a mediator who builds bridges between the past and the present, between different generations, between scores and music, sounds and images and her art and that of cinema. *ab*

Edgardo Cozarinsky, born in Buenos Aires, Argentina in 1939, works as a filmmaker and writer. Following *La guerre d'un seul homme* (1982), his films have been presented at the Forum several times.

Medium

Edgardo Cozarinsky 2020

Ein filmisches Porträt der Pianistin und Künstlerin Margarita Fernández. Edgardo Cozarinsky konzentriert sich nicht auf die Nacherzählung eines Lebens, sondern lässt das Spielen ganzer Klavierstücke mit Gedanken von Fernández zur Musik und zur Kunst, Erinnerungen an ein spezifisches Konzert, Archivmaterialien von Performances in den 70er Jahren oder den Begegnungen mit Schüler*innen zusammenfallen. Neben Fernández ist Brahm's der andere Protagonist des Films, ihn umkreist sie am Klavier, in Erzählungen und Überlegungen, im Versuch der Versprachlichung, was es bedeutet, Musik zu spielen, im Nachdenken über Leidenschaft. Fernández, die eine einnehmend ruhige, kluge, sensible Art hat, der Welt und dem Filmemacher zu begegnen, ist in diesem Film mehr als nur eine individuelle künstlerische Persönlichkeit: Cozarinsky platziert sie in einem Dazwischen, macht sie als Mittlerin sichtbar, die zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Generationen, Partituren und Musik, Tönen und Bildern, ihrer Kunst und der des Kinos Brücken schlägt. *ab*

Edgardo Cozarinsky, geb. 1939 in Buenos Aires, Argentinien, arbeitet als Filmemacher und Schriftsteller. Er war mehrmals im Forum zu Gast, u.a. mit *La guerre d'un seul homme* (1982).



CinemaxX 3	22.02. 21:30	Ⓒ
Arsenal 1	23.02. 19:30	Ⓒ
Colosseum 1	26.02. 19:30	Ⓒ
Delphi	01.03. 11:30	Ⓒ

Produktion Production Avaye Nafas, Teheran
 Kamera Cinematography Vahid Biute
 Montage Editing Jafar Panahi
 Mit With Bakhtiyar Panjei, Sevil Shirgi, Naser Hashemi,
 Hadi Eftekharzadeh, Firoz Ageli, Nader Mehdilo,
 Reza Bageri, Mehdi Semsari, Tara Agajani, Behzad Siyah
 89 Min. | Farsi, Türkisch, Kurdisch Farsi, Turkish, Kurdish

Namo

Nader Saeivar
 2020

Das Spielfilmdebüt kreist um Bakhtiyar, einen Lehrer, der in eine Stadt im kurdischsprachigen Teil des Irans versetzt wurde. Zusammen mit seiner Familie versucht er, in der neuen Umgebung Fuß zu fassen. Doch die soziale Kontrolle macht ihm das Leben umso schwerer, je mehr er sich weigert, mit dem in fast allen Situationen erwünschten Opportunismus zu agieren. Als eines Tages in seiner Straße ein Wagen mit Fahrer und Beifahrer parkt, der fortan fast immer dort steht, ist die Unruhe groß. Alle Nachbar*innen denken, es handele sich um einen Überwachungsvorgang und Bakhtiyar sei dessen Objekt. Sie munneln: Hat er sich etwas zuschulden kommen lassen? Ist es gefährlich, mit ihm Kontakt zu pflegen? Daraus entwickelt sich langsam, aber unabweisbar eine Dynamik, aus der die Hauptfigur nicht mehr entkommt. Nach und nach lösen sich die feinen Alltagsbeobachtungen und die Parameter des realistischen Erzählens, denen Nader Saeivar zusammen mit dem Co-Autor des Drehbuchs, Jafar Panahi, zunächst die Treue zu halten scheint, in etwas Größeres, Radikaleres auf: eine parabelhafte Erzählung über Paranoia, Gerüchte und das Ausgeliefertsein des Einzelnen in einem repressiven System. *cn*

The Alien

This feature debut revolves around Bakhtiyar, a teacher who is transferred to a city in the Kurdish-speaking region of Iran. Together with his family, he tries to settle into his new environment. Yet social control makes his life increasingly difficult, as he continually refuses to behave with the opportunism expected of him in nearly every situation. When a car with a driver and a passenger appears in his street one day and remains parked there almost the whole time, his anxiety grows. All the neighbours think that it is some sort of surveillance operation focused on Bakhtiyar. Rumours fly. Has he done something wrong? Is it dangerous to socialise with him? A dynamic slowly develops from which the protagonist is unable to escape. Nader Saeivar and his co-screenwriter Jafar Panahi initially seem bound to keen everyday observations and the parameters of realistic story-telling, before these start to dissolve into something larger and more radical: a parable about paranoia, rumours and the helplessness of the individual within a repressive system. *cn*

Nader Saeivar, geb. 1975 im iranischen Täbris, arbeitet als Drehbuchautor und Regisseur. Nach zahlreichen kurzen und mittellangen Filmen ist *Namo* sein Spielfilmdebüt.

Nader Saeivar, born in Tabriz, Iran in 1975, works as a screenwriter and director. After numerous short and medium length films, *Namo* is his first feature-length film.

CinemaxX 4 21.02. 21:30 ⑤
 Cubix 9 22.02. 21:00 ⑤
 Colosseum 1 23.02. 18:30 ⑤
 Arsenal 1 01.03. 16:30 ⑤

Produktion Production Petrolio Film, Köln
 Buch Screenplay Carmen Losmann
 Kamera Cinematography Dirk Lütter
 Montage Editing Henk Drees, Carmen Losmann
 89 Min. | Deutsch, Englisch German, English



© Petrolio/Dirk Lütter

Oeconomia

In his 2011 essay “The Making of the Indebted Man”, philosopher Maurizio Lazzarato writes: “Debt is not an impediment to growth. Indeed, it represents the economic and subjective engine of the modern-day economy. Debt creation, that is, the creation and development of the power relation between creditors and debtors, has been conceived and programmed as the strategic heart of neoliberal politics.” Carmen Losmann’s *Oeconomia* sets off on a journey into this strategic heart. The fact that many representatives of the banking and finance sector would prefer not to speak on camera – and those who do are often at a loss for words – makes this an undeniably ambitious undertaking. No matter how transparently the architectures of banks and financial institutions present themselves, the director repeatedly finds herself in front of closed doors while conducting her research. But she makes a virtue of necessity by using phone call transcripts and computer-generated images to bring abstract, difficult-to-grasp subject matter to life. *cn*

Carmen Losmann, born in Crailsheim, Germany in 1979, studied Film at the Academy of Media Arts Cologne (KHM). Following *Work Hard – Play Hard* (2011), *Oeconomia* is her second feature-length film.

Oeconomia

Carmen Losmann
2020

In seinem Essay „Die Fabrik des verschuldeten Menschen“ aus dem Jahr 2011 schreibt der Philosoph Maurizio Lazzarato: „Die Schulden stellen kein Hemmnis für das Wachstum dar; im Gegenteil, sie sind der ökonomische und subjektive Motor zeitgenössischer Ökonomie. Die Fabrikation der Schulden, also die Konstruktion und Entwicklung des Machtverhältnisses Gläubiger-Schuldner, bildet das strategische Zentrum neoliberaler Politik.“ Mit *Oeconomia* unternimmt Carmen Losmann eine Reise in dieses strategische Zentrum. Das ist ohne Frage ein ehrgeiziges Unterfangen, denn viele Vertreter*innen des Banken- und Finanzsektors reden lieber nicht vor einer Kamera, und denen, die sich darauf einlassen, fehlen mehr als einmal die Worte. So transparent die Architektur von Banken und Geldinstituten sich gibt, so schnell verschließen sich die Türen für die recherchierende Regisseurin. Sie macht aus der Not eine Tugend, indem sie unter anderem Telefonprotokolle und computergenerierte Bilder einsetzt, damit das Abstrakte und schwer Verständliche anschaulicher wird. *cn*

Carmen Losmann, geb. 1979 in Crailsheim, Deutschland, studierte an der Kunsthochschule für Medien Köln am Fachbereich Film. *Oeconomia* ist nach *Work Hard – Play Hard* (2011) ihr zweiter abendfüllender Film.



Delphi	23.02. 18:30	Ⓒ
CinemaxX 3	26.02. 21:30	Ⓒ
Arsenal 1	28.02. 10:00	Ⓒ
CinemaxX 6	29.02. 16:00	Ⓒ

Produktion Production Spectre Productions, Rennes
 Buch Screenplay The Living and the Dead Ensemble
 Kamera Cinematography Louis Henderson,
 Diana Vidrascu
 Montage Editing Louis Henderson
 Mit With Jude Joseph, Jephthé Carmil, James Fleurissaint,
 Rossi Jacques Casimir, Dieuvele Cherestai,
 Cynthia Maignant, James Desiris, Léonard Jean Baptiste,
 Mackenson Bijou, Mimétik Nèg
 132 Min. | Haitianisch, Französisch Haitian Creole,
 French

Overtures

The Living and the Dead Ensemble 2020

Die Revolution von Haiti war ein Testfall für die Ideale der Französischen Revolution: Was taugt das Versprechen, dass alle Menschen Brüder sind und dieselben unverbrüchlichen Rechte genießen, solange es Kolonien und Sklaverei gibt? Nichts, fanden die versklavten Bewohner*innen von Haiti und rebellierten 1791 gegen die Besitzer der Zuckerrohrplantagen. Ihrem Anführer Toussaint Louverture widmete der antillanische Schriftsteller Édouard Glissant 1961 „Monsieur Toussaint“, ein Theaterstück, das als Dreh- und Angelpunkt für *Overtures* dient. Louis Henderson, Olivier Marboeuf und die Theatergruppe The Living and the Dead Ensemble studieren es in Port-au-Prince ein. Sie filmen sich dabei, und das Ergebnis ist ein Experiment in drei Teilen: eine Recherche auf den Spuren Louvertures, ein Experiment in geteilter Autorschaft und kollektivem Filmemachen, schließlich der Einbruch einer magischen Wirklichkeit, in der die Geister der Toten lebendig bleiben. cn

The Living and the Dead Ensemble produziert Texte, Performances, Filme und Installationen, mit denen sie vom kulturellen Reichtum und der Geschichte Haitis als erster unabhängiger schwarzer Republik in Amerika erzählt. *Overtures*, entstanden nach einer Idee von Louis Henderson und Olivier Marboeuf, ist ihr erster Film.

Overtures

The Haitian revolution was a test case for the ideals of the French Revolution: What does the promise that all men are brothers who enjoy the same inviolable rights even mean as long as colonies and slavery exist? Nothing, according to the enslaved inhabitants of Haiti, who rebelled against the owners of the sugar cane plantations in 1791. In 1961, Antillean writer Édouard Glissant dedicated his play “Monsieur Toussaint” to their leader Toussaint Louverture, which in turn serves as the basis for *Overtures*. Louis Henderson, Olivier Marboeuf and the theatre group The Living and the Dead Ensemble film themselves rehearsing the play in Port-au-Prince. The result is an experiment in three parts: a study retracing Louverture’s steps, an analysis of shared authorship and collective filmmaking and finally the outburst of a magical reality in which the spirits of the dead are alive. cn

The Living and the Dead Ensemble produces texts, performances, films and installations, through which the group’s members relate the cultural richness and history of Haiti as the first independent black republic in America. *Overtures*, based on an idea by Louis Henderson and Olivier Marboeuf, is their first film.

Zoo Palast 2 24.02. 19:30 ⑤
 Arsenal 1 27.02. 12:30 ⑤
 Delphi 28.02. 21:30 ⑤
 Cubix 9 29.02. 19:00 ⑤

Produktion Production Michigan Films, Brüssel
 Buch Screenplay Paloma Sermon-Daï
 Kamera Cinematography Frédéric Noirhomme
 Montage Editing Lenka Fillnerova
 Mit With Damien Samedi, Ysma Sermon-Daï
 75 Min. | Französisch French



© Michigan Films

Petit Samedi

Damien Samedi lives in a village in Wallonia. He works from time to time as a gardener and has a close relationship with his mother. Everyday life in the village, which has seen better times, Samedi's quiet and friendly nature and the still largely intact rural setting stand in stark contrast to the heroin addiction Samedi has suffered from for over 20 years, which only his family knows about. His relationship with his mother changes when he makes another attempt to get clean. Paloma Sermon-Daï's documentary paints a restrained, highly precise picture of a relationship marked by affection and love but which is also difficult to define in relation to Samedi's problem. As the camera observes the long, concentrated conversations he has with both his mother and his therapist, a picture of addiction comes into view which is part of a family structure. This becomes embedded in something larger in turn via the individual images of the village. *Petit Samedi* creates an image of dependence in which individual, family and social coexistence are intertwined, without falling into the trap of saying what might be able to solve the problem. *ab*

Paloma Sermon-Daï was born in Namur, Belgium in 1993. *Petit Samedi* is her first feature-length film.

Petit Samedi

Paloma Sermon-Daï
2020

Damien Samedi lebt in einem wallonischen Dorf, verdingt sich hier und da als Gärtner und pflegt ein enges Verhältnis zu seiner Mutter. Der Alltag in dem Ort, der seine besten Zeiten gesehen hat, Samedis ruhige und freundliche Art, die nur leicht angekratzte Idylle auf dem Land stehen in harschem Kontrast zur Heroinsucht, an der Samedi seit mehr als 20 Jahren leidet und von der nur die Familie weiß. Als er einen erneuten Versuch clean zu werden unternimmt, wird auch das Verhältnis zur Mutter ein anderes. Paloma Sermon-Daï zeichnet in ihrem Dokumentarfilm ein zurückhaltendes, sehr genaues Bild einer Beziehung, die von Zuneigung und Liebe geprägt ist und in einem schwer zu fixierenden Verhältnis zu Samedis Problem steht. In den langen, von der Kamera konzentriert beobachteten Gesprächen mit der Mutter und der Therapeutin wird das Bild einer Sucht sichtbar, die Teil einer familiären Struktur ist. Durch die vereinzelt Bilder vom Ort wird diese wiederum in etwas Größeres eingebettet. *Petit Samedi* entwirft ein Bild von Abhängigkeit, in dem Individuum, Familie und gesellschaftliches Zusammenleben ineinandergreifen, ohne dabei dem Gestus zu verfallen, die Problematik auflösen zu können. *ab*

Paloma Sermon-Daï, geb. 1993 im belgischen Namur, absolvierte ein Kamerastudium. *Petit Samedi* ist ihr erster abendfüllender Film.



Ping jing

Song Fang
2020

Ein einziges Mal nur erwähnt Lin die Trennung, beim Essen mit einer Freundin, in Japan, wo ihre Installation gezeigt wird. Als sie wieder in China ihre Eltern besucht, verliert sie kein Wort darüber, auch nicht bei ihrer Freundin in Hongkong, dabei hat sie längst eine neue Wohnung. Meist ist sie allein, und man ist versucht, aus ihrem Gesicht Gefühle herauszulesen, vielleicht auch deshalb, weil Filme selten Frauen zeigen, die allein und somit ganz sie selbst sind, ohne von anderen definiert zu werden. So erfährt man, wie Lin lebt: Als Filmemacherin ist sie oft unterwegs, eine Reise geht in die nächste über, ihr Blick verrät stets Neugier, als würde sie Material für einen neuen Film sammeln – wenn sie aus dem Fenster ihrer neuen Wohnung blickt, ein Mädchen auf derselben Krankenhausstation beobachtet, das Licht und die Blätter der Bäume im Park betrachtet. In Zügen, Autos und auf Schiffen sieht sie die Landschaft an sich vorbeiziehen, schneebedeckte Berge, die Neonlichter einer Stadt, nebelverhangene Ebenen – bis ihr die Augen zufallen. Auch während eines Konzerts sind sie geschlossen, und die Tränen fließen und fließen – auch hier gehen Sehen und Fühlen, wie immer, Hand in Hand. *jl*

Song Fang, geb. in Jiangsu, Volksrepublik China, studierte Filmregie. Ihr Spielfilmdebüt *Ji yi wang zhe wo* (2012) wurde auf internationalen Filmfestivals gezeigt.

Delphi	22.02. 19:00	Ⓒ
Cubix 9	25.02. 19:00	Ⓒ
CinemaxX 3	28.02. 21:30	Ⓒ
Colosseum 1	29.02. 19:30	Ⓒ

Produktion Production Fabula Entertainment, Shanghai;
Huanxi Media Group, Shanghai
Buch Screenplay Song Fang
Kamera Cinematography Lu Songye
Montage Editing Song Fang
Mit With Qi Xi, Ye Yuzhu, Song Dijin,
Makiko Watanabe, Chen Yadi, Pei Pei
89 Min. | Mandarin, Englisch, Japanisch
Mandarin, English, Japanese

The Calming

Lin only talks of the break-up once, at lunch with her friend in Japan, where her installation is being shown. It goes unmentioned when she visits her parents back in China or stays with her friend in Hong Kong, even though the removal company has taken her things to the new apartment already. Most of the time she's alone though and it's tempting to read emotion into her face, possibly because it's so rare to see a film that shows a woman being by herself and by extension just being herself, barely defined by those around her. This could simply be how Lin lives, she's a filmmaker and often on the move, each trip blurring into the next. Her gaze is inquisitive wherever she goes, as if collecting material for a film: looking out of the window of the new apartment, observing the girl in the same hospital ward, examining light and foliage in the parks she hikes through. On trains, in cars, on boats, she watches different landscapes pass before her, snowy mountains, neon cityscapes, misty plains, as long as her eyes stay open. They're closed too at the music recital, though the tears flow nonetheless: here, as always, looking and feeling go hand in hand. *jl*

Song Fang, born in Jiangsu, People's Republic of China, studied Film Directing. Her feature film debut *Ji yi wang zhe wo* (2012) was shown at international film festivals.



ABY WARBURG BILDERATLAS MNEMOSYNE DAS ORIGINAL

AUSSTELLUNG
2. APRIL - 22. JUNI

HKW

Haus der Kulturen der Welt

Winnberg, Bilderkreis: Mnemosyne, Panel 39, Photo: Wootton / Fluid

Ed. Altamirani, 1455, FIRENZE - R. Galleria Uffizi. Allegoria della Primavera, Testa di Minerva



Arsenal 1	23.02. 17:30	🕒
silent green	24.02. 20:00	🕒
Delphi	25.02. 16:15	🕒
CinemaxX 6	28.02. 21:15	🕒

Produktion Production Jonathan Perel, Buenos Aires
 Kamera Cinematography Jonathan Perel
 Montage Editing Jonathan Perel
 68 Min. | Spanisch Spanish

Responsabilidad empresarial

Jonathan Perel
 2020

Seit 15 Jahren wird das argentinische Militärregime, das zwischen 1976 und 1983 an der Macht war, als „zivil-militärische Diktatur“ bezeichnet – weil es vom zivilen Sektor maßgeblich gestützt wurde. Vor allem große Fabriken und Unternehmen profitierten von der Wirtschaftspolitik jener Jahre und trugen aktiv zur Unterdrückung von Arbeiter*innen, Gewerkschafter*innen und zu der erschütternden Anzahl von 30.000 Verschwundenen bei.

Jonathan Perel thematisiert diese Komplizenschaft und findet hierfür eine klare, eindringliche und überzeugende Form. Sein Dokumentarfilm besteht aus einer Reihe von ruhigen Handkamera-Totalen. Diese wurden aus einem Auto heraus gedreht, das vor den meist noch aktiven Unternehmen parkt. Auf der Tonspur liest Perel Ausschnitte aus einem Bericht des Ministeriums für Justiz und Menschenrechte vor, der anhand von 25 Fallbeispielen zeigt, inwiefern Unternehmer*innen für die Unterdrückung von Arbeiter*innen mitverantwortlich gewesen sind. Perels Blick ähnelt dem eines Privatdetektivs, der verhindern will, dass sich die beteiligten Unternehmen ihrer Verantwortung entziehen.

lm

Jonathan Perel, geb. 1976 in Buenos Aires, Argentinien, studierte Kunst. Nach *Toponimia* (2015) ist *Responsabilidad empresarial* sein zweiter abendfüllender Film.

Corporate Accountability

Over the last 15 years, the bloody military regime that ruled Argentina from 1976 to 1983 has been referred to as a “civic-military dictatorship” due to the heavy involvement of civil sectors in its operations. Those linked to big factories and companies were the main beneficiaries of the economic policies of the period. These companies actively contributed to the repression of workers and union delegates and even to the tragic count of the 30,000 “desaparecidos”.

Jonathan Perel’s documentary is as precise as possible about this complicity with death and terror. His method is disarmingly simple, but also clear, powerful and conclusive. The film is structured as a series of steady, handheld long shots recorded from inside a car parked in front of these companies all over Argentina today, most of them still active. On the soundtrack, we hear the voice of Perel himself casually reading out excerpts from a book never printed: the 25 case studies which make up the report by the Ministry of Justice and Human Rights demonstrating corporate accountability in the repression of workers. His gaze is akin to that of private detective determined to prevent these companies from eluding justice.

lm

Jonathan Perel, born in Buenos Aires, Argentina in 1976, studied Art. Following *Toponimia* (2015), *Responsabilidad empresarial* is his second feature-length film.

Zoo Palast 2 22.02. 16:15 ⑥
 Arsenal 1 24.02. 11:30 ⑥
 Delphi 27.02. 19:00 ⑥
 Cinemax X 6 01.03. 16:00 ⑥

Produktion Production Laboratory X, New York
 Kamera Cinematography Kazuhiro Soda
 Montage Editing Kazuhiro Soda
 Mit With Masatomo Yamamoto, Yoshiko Yamamoto
 128 Min. | Japanisch Japanese



© Laboratory X, Inc.

Zero

Dr. Yamamoto is a psychiatrist, 82 years old and about to give up his practice. In the sixties, he fought for closed psychiatric institutions to open their doors; the film *Seishin*, also by Kazuhiro Soda (Berlinale Forum 2008), centred on his achievements in life. This serves as the jumping off point for *Seishin 0*: Dr. Yamamoto receives his patients for the last time, the camera watches patiently, recording the smallest movements and gestures, the worries, the silences, the sadness and the solace. After the practice has closed, the film shifts its focus to the relationship between Mr. Yamamoto and his wife, who is suffering from dementia. His loving patience remains the most striking element; it makes the film into a document of a humanism that frees itself of any trace of sentimentality as it observes shortcomings, weakness and mental decline with ever greater precision, grasping them in tandem as simply part of human existence. *cn*

Kazuhiro Soda, born in Ashikaga, Tochigi, Japan in 1970, studied Religion and Film Studies. His films *Senkyo* (2007), *Seishin* (2009) and *Minatomachi* (2018) were presented at the Forum.

Seishin 0

Kazuhiro Soda
2020

Dr. Yamamoto ist Psychiater, 82 Jahre alt und im Begriff, seine Praxis endgültig aufzugeben. Er kämpfte in den sechziger Jahren dafür, dass geschlossene psychiatrische Anstalten ihre Türen öffneten; der Film *Seishin*, ebenfalls von Kazuhiro Soda (Berlinale Forum 2008), kreist um seine Lebensleistung. Daran knüpft der Regisseur nun mit *Seishin 0* an: Dr. Yamamoto empfängt zum letzten Mal seine Patient*innen, die Kamera schaut geduldig zu, sie verzeichnet die kleinsten Regungen und Gesten, die Sorgen, das Schweigen, die Traurigkeit und den Zuspruch. Nach der Schließung der Praxis verlagert der Film seinen Schwerpunkt und nimmt die Beziehung zwischen Herrn Yamamoto und dessen demenzkranker Frau in den Blick. Die liebevolle Geduld bleibt das prägende Element; sie macht den Film zum Dokument eines Humanismus, dem jede Sentimentalität umso fremder ist, je genauer er Unzulänglichkeiten, Schwäche und geistigen Verfall beobachtet und je mehr er sie als Teil der menschlichen Existenz begreift. *cn*

Kazuhiro Soda, geb. 1970 in Ashikaga, Tochigi, Japan, studierte Religionswissenschaft und Film. Seine Filme *Senkyo* (2007), *Seishin* (2009) und *Minatomachi* (2018) wurden im Forum gezeigt.



Eröffnungsfilm

Delphi	21.02. 19:00	Ⓔ
Arsenal 1	22.02. 22:30	Ⓔ
Zoo Palast 2	28.02. 19:30	Ⓔ
silent green	29.02. 17:00	Ⓔ

Produktion Production POETASTROS, Santiago
 Kamera Cinematography Diego Bonacina
 Montage Editing Galut Alarcón
 Mit With Ruben Sotoconil, Claudia Paz, Luis Alarcón,
 Shenda Román, Delfina Guzmán, Luis Vilches,
 Sergio Hernández, Chamila Rodríguez, Néstor Cantillana,
 Gabriela Arancibia, Marcela Golzio, Gabriel Urzua
 64 Min. | Spanisch Spanish

EL TANGO DEL VIUDO y su espejo deformante

Raúl Ruiz, Valeria Sarmiento
 2020

Mehr als 50 Jahre sind vergangen, seit Raúl Ruiz – zeitlebens gern gesehener Gast im Berlinale Forum – in Santiago de Chile an seinem ersten Spielfilm arbeitete. Fertiggestellt hat er ihn nie. 1973 zwang ihn der Militärputsch ins Exil, die Filmspulen tauchten viel später in einem Kino auf. Valeria Sarmiento, Regisseurin und Ruiz' Witwe, nahm sich des Materials an. Gehörlose halfen durch Lippenlesen, die Dialoge zu rekonstruieren. Im Mittelpunkt steht Herr Iriarte, den der Tod seiner Frau aus der Bahn wirft. Nachts sucht sie ihn heim, ihre Perücken wuseln auf dem Parkett herum, und irgendwann hat auch der Teufel seinen Auftritt in diesem verspielt-verspiegelten Arrangement. *El tango del viudo y su espejo deformante* bewegt sich in der Zeit hin und her, als wäre das Gestern morgen und das Heute 50 Jahre her: ein idealer Eröffnungsfilm für das Jubiläumsjahr des Berlinale Forums.

cn

THE TANGO OF THE WIDOWER And Its Distorting Mirror

More than 50 years have passed since Raúl Ruiz – always a welcome guest at the Berlinale Forum – worked on his first feature in Santiago de Chile. He never finished it. In 1973, the military putsch forced him into exile, and the film reels only turned up much later in a cinema. Valeria Sarmiento – director, and Ruiz's widow – took on the footage. Deaf consultants helped her reconstruct the dialogue by reading the actors' lips. The story centres on Mr. Iriarte, whose life is turned upside down by the death of his wife. She haunts him at night, her wigs scurry around the parquet floor, and eventually even the devil himself makes an appearance in this playful, mirrored arrangement. *El tango del viudo y su espejo deformante* moves backwards and forwards in time, as though yesterday were tomorrow and today 50 years ago: the ideal opening film for the Berlinale Forum's anniversary year.

cn

Raúl Ruiz, geb. 1941 in Puerto Montt, Chile, studierte Jura und Theologie. Er realisierte mehr als 100 Kino- und Fernsehfilme und war mehrmals im Forum zu Gast, u.a. mit *Berenice* (1984). Er starb 2011.
Valeria Sarmiento, geb. 1948 in Valparaíso, Chile, studierte Film und realisierte mehr als 20 Dokumentar- und Spielfilme, darunter *Amelia López O'Neill* (Berlinale Wettbewerb 1991).

Raúl Ruiz, born in Puerto Montt, Chile in 1941, studied Law and Theology. The Forum has shown several of Ruiz's more than 100 films, among them *Berenice* (1984). He died in 2011.
Valeria Sarmiento, born in Valparaíso, Chile in 1948, studied Film and has made over 20 documentaries and narrative films, among them *Amelia López O'Neill* (Berlinale Competition 1991).

Delphi 22.02. 13:30 ⑤
CinemaxX 4 24.02. 19:30 ⑤
Arsenal 1 29.02. 12:00 ⑤
Cubix 5 01.03. 10:30 ⑤

Produktion Production microFilm, Bukarest
 Buch Screenplay Radu Jude, Gianina Cărbunariu
 Kamera Cinematography Marius Panduru
 Montage Editing Cătălin Cristuțiu
 Mit With Bogdan Zamfir, Șerban Lazarovici,
 Ioana Iacob, Șerban Pavlu
 128 Min. | Rumänisch Romanian



© Silvia Ghetie

Uppercase Print

In 1981, chalk slogans written in uppercase letters started appearing in public spaces in the Romanian city of Botoșani. They demanded freedom, alluded to the democratic developments taking place in Romania's socialist sister countries or simply called for improvements in the food supply. Mugur Călinescu was behind them, who was still at school at the time and whose case is documented in the files of the Romanian secret police. Theatre director Gianina Cărbunariu created a documentary play based on this material.

Besides showing a production of the play, Radu Jude also uses archive footage from Romanian TV from the era. This dialectical montage creates an image of a dictatorial surveillance state, drawing on the authorised popular entertainment of the Ceaușescu regime in the process in order to unmask it. Cooking shows alternate with interrogations, transcripts of wiretapped phone calls with recommendations to exercise instead of taking sedatives. This not only shows what amazing finds can be unearthed in archives, but also how such materials can be used today to talk about yesterday with thoughtfulness and insight while avoiding the pitfalls of re-enactment. *ah*

Radu Jude, born in Bucharest, Romania in 1977, studied Film. His debut feature film *Cea mai fericită fată din lume* screened at the Berlinale Forum in 2009.

Tipografic majuscul

Radu Jude
2020

In der rumänischen Stadt Botoșani tauchen 1981 mehrere mit Kreide und in Großbuchstaben geschriebene Parolen im öffentlichen Raum auf. Sie fordern Freiheit, verweisen auf die demokratische Entwicklung in Bruderländern oder fordern einfach nur eine bessere Versorgung mit Nahrungsmitteln. Geschrieben hat sie der Schüler Mugur Călinescu, dessen Fall in den Akten der rumänischen Geheimpolizei dokumentiert ist. Aus ihnen hat die Theaterregisseurin Gianina Cărbunariu ein Dokumentartheaterstück gemacht.

Neben einer Inszenierung des Stücks verwendet Radu Jude Archivaufnahmen aus dem rumänischen Fernsehen der Zeit. Aus dieser dialektischen Montage entsteht das Bild eines diktatorischen Überwachungsstaats, das die staatlich genehmigte Volksunterhaltung des Ceaușescu-Regimes zu dessen Entlarvung nutzt. So stehen Kochsendungen neben Verhören, Protokolle abgehörter Telefonate neben dem Ratschlag, lieber Sport zu treiben, als Beruhigungsmittel zu nehmen. Das zeigt nicht nur, welch großartige Funde man in Archiven machen kann, sondern auch, wie damit heute reflektiert und erkenntnisreich über das Gestern gesprochen werden kann, ohne in die Falle der Reinszenierung zu tappen. *ah*

Radu Jude, geb. 1977 in Bukarest, Rumänien, studierte Film. Sein Langfilmbdebüt *Cea mai fericită fată din lume* wurde 2009 im Forum gezeigt.



CinemaxX 4	21.02. 19:30	©
silent green	22.02. 20:00	©
Zoo Palast 2	29.02. 22:00	©
Delphi	01.03. 16:30	©

Produktion Production VraiVrai Films, Saintes
 Buch Screenplay Joël Richmond Mathieu Akafou
 Kamera Cinematography Joël Richmond Mathieu Akafou,
 Mateo Tortone
 Montage Editing Jeanne Oberson
 Mit With Inza Junior Touré, Kader Keita, Michelle Bawa,
 Loulou Bawa, Assamoi, Papy, André, Amara, Chanella,
 Binta Touré
 77 Min. | Französisch, Dioula French, Dioula

Traverser

Joël Richmond Mathieu Akafou
 2020

Der Ivorer Inza hat einen langen Weg hinter sich, von der Elfenbeinküste nach Libyen über das Mittelmeer nach Italien. Dort sitzt er nun mit seiner Freundin, deren Kind und weiteren Flüchtlingen und versucht, mit dem Zug oder zu Fuß über die Berge nach Frankreich zu kommen, wo ein Freund wie auch eine andere Frau auf ihn warten. Joël Richmond Mathieu Akafou ist sehr nah dran an seinem Protagonisten, begleitet ihn auf Schritt und Tritt, bei organisatorischen Telefonaten, beim Fußballschauen, beim Telefonieren mit der daheimgebliebenen Familie. Die Abstraktion von Konzepten wie Drittstaatenregelung, Ausgangsperre und Aufenthaltsstatus bekommt hier ein sehr konkretes, persönliches Spiegelbild vorgehalten: im Festsitzen und immer wieder Anlaufnahmen, in der Zerrissenheit des Drangs nach Zukunft und dem Eingebundensein in die Vergangenheit, in den Gesprächen über Flucht, Identität und Fragen der Zugehörigkeit. Dabei stilisiert *Traverser* den Kampf Inzas nicht, vielmehr beobachtet der Film ihn in einem Leben, das sich zwischen Frauengeschichten, dem Versuch der Flucht und den Regelungen europäischen Asylrechts aufreißt und nie wirklich zur Ruhe findet. *ab*

Joël Richmond Mathieu Akafou, geb. 1986 in Bouaké, Elfenbeinküste, studierte am Institut Supérieur de l'Image et du Son in Ouagadougou, Burkina Faso. *Traverser* ist sein erster abendfüllender Film.

After the Crossing

Ivorian Inza has come a long way – from the Ivory Coast through Libya and across the Mediterranean to Italy. Now he's stuck there with his girlfriend, her child and other refugees and is trying to cross the mountains either by train or on foot to get to France, where a friend and another woman are waiting for him. Joël Richmond Mathieu Akafou stays very close to his protagonist, following him wherever he goes and whatever he does – organising things by phone, watching football, calling his family back home. The abstract nature of such concepts as safe third country regulations, curfews and residency status have a mirror held up to them here in concrete, highly personal fashion: we watch Inza having to sit and wait or make another attempt to cross; we see the inner turmoil of his desire for a future and his sense of being tied to the past; there are conversations about escape, identity and questions of belonging. But *Traverser* does not stylise Inza's struggle, observing him instead in a life that chafes between romantic entanglements, attempts to escape and the rules of European asylum law; a life that never really finds peace. *ab*

Joël Richmond Mathieu Akafou, born in Bouaké, Côte d'Ivoire in 1986, studied at the Institut Supérieur de l'Image et du Son in Ouagadougou, Burkina Faso. *Traverser* is his first feature film.

Delphi	22.02. 16:30	ⓍⓍ
Cubix 9	23.02. 19:00	ⓍⓍ
CinemaxX 3	27.02. 19:00	ⓍⓍ
Colosseum 1	01.03. 19:30	ⓍⓍ

Produktion Production Voyelles Films, Montreal
 Buch Screenplay Matthew Rankin
 Kamera Cinematography Vincent Biron
 Montage Editing Matthew Rankin
 Mit With Dan Beirne, Mikhaïl Ahoaja,
 Catherine Saint-Laurent, Sarianne Cormier,
 Brent Skagford, Richard Jutras, Trevor Anderson,
 Kee Chan, Sean Cullen, Annie St-Pierre
 90 Min. | Englisch, Französisch English, French



© Voyelles Films

The Twentieth Century

Toronto, 1899. The young William Lyon Mackenzie King is running for the office of prime minister. The satirical and anarchic fantasy biopic *The Twentieth Century* explores the tribulations of the young politician, who would go on to become a long-serving prime minister of Canada. Serious Oedipal conflicts, an obsession with worn shoes and anti-masturbation therapies make it difficult for the young Mackenzie King to pursue his calling. Driven on by his authoritarian mother, he stumbles through a claustrophobic world in the grip of a bitter winter in search of love. Filmed on 16 mm and Super 8, director Matthew Rankin tells King's story via a Guy Maddin-inspired aesthetic; there are numerous echoes of silent films, melodramas and the comic literature of the 1930s. Cardboard sets that are at once minimalist and expressionist create a dreamlike backdrop for gender bending and theatrical acting. This debut lays out Canadian history in cheerfully perverted fashion, including ejaculating cacti and an ice-skating finale in a labyrinth of mirrors. ja

Matthew Rankin was born in Winnipeg, Canada in 1980. Following numerous short films, *The Twentieth Century* is his first feature film.

The Twentieth Century

Matthew Rankin
 2019

Toronto im Jahr 1899. Der junge William Lyon Mackenzie King kandidiert für das Amt des Premierministers. Das satirische und anarchische Fantasie-Biopic *The Twentieth Century* erkundet die Leiden des jungen Politikers, der später langjähriger Premierminister Kanadas werden sollte. Ernsthafte ödipale Konflikte, eine Obsession für getragene Schuhe und Anti-Onanie-Therapien machen es dem jungen Mackenzie King schwer, seiner Berufung nachzugehen. Er stolpert, von der autoritären Mutter getrieben und auf der Suche nach Liebe, durch eine klaustrophobische Welt, in der klirrender Winter herrscht. Auf 16 mm und Super8 gedreht, erzählt Regisseur Matthew Rankin Kings Geschichte in einer von Guy Maddin inspirierten Ästhetik, es gibt zahlreiche Reminiszenzen an Stummfilme, Melodramen und Comic-Literatur der 1930er Jahre. Minimalistische und zugleich expressionistische Bühnenbilder aus Pappe schaffen eine traumartige Kulisse für Gender Bending und theatrales Spiel. Dieses Debüt legt die kanadische Geschichte auf munter-pervertierte Weise aus, inklusive ejakulierendem Kaktus und einem Eislauf-Finale im Spiegel-labyrinth. ja

Matthew Rankin, geb. 1980 in Winnipeg, Kanada. Nach zahlreichen Kurzfilmen ist *The Twentieth Century* sein erster abendfüllender Film.



Delphi	24.02. 20:30	Ⓒ
Cubix 9	26.02. 19:00	Ⓒ
CinemaxX 4	28.02. 21:30	Ⓓ
silent green	01.03. 17:00	Ⓓ

Buch Screenplay Joshua Bonnetta
 Kamera Cinematography Joshua Bonnetta
 Montage Editing Joshua Bonnetta
 84 Min. | Gälisch, Englisch Gaelic, English

The Two Sights

Joshua Bonnetta
 2020

Laut Abspann wurde das Material für *The Two Sights* zwischen 2017 und 2019 auf den Äußeren Hebriden „gesammelt“. Aber um was für Material handelt es sich? Zum einen sind da die atemberaubenden 16-mm-Landschaftsaufnahmen: Felsklippen, Strände und Ebenen, Pflanzen und Tiere, Häuser und Schiffe, wechselhafte Lichtverhältnisse. Zum anderen – aufgenommen mit einem Mikrofon, das in den ersten Einstellungen zu sehen ist – sind da die Geräusche: kreischende Vögel, brausender Wind, tosendes, gurgelndes, tröpfelndes Wasser – und aus dem Off erzählt eine Stimme, auf Englisch und Gälisch, von Hundeskeletten, versunkenen Dörfern, sterbenden Angehörigen; manchmal erklingen auch Lieder, hört man den Seewetterbericht, oder es herrscht Stille. Wie in jeder guten Sammlung geht es nicht um die einzelnen Bestandteile, es geht um Schnittpunkte, um die Krähe im Stacheldraht, die eine bisher unerzählt gebliebene Geschichte evoziert, um den Gesang einer Frau, der das Wasser leicht zu kräuseln scheint, und es geht darum, dass jede Erzählung von der rauschenden Luft getragen wird. Sehen, mit Augen und Ohren – zwei Perspektiven, die ineinanderfließen.

jl

Joshua Bonnetta, geb. 1979 in Kanada, arbeitet mit analogem Film- und Tonmaterial, das im Rahmen von Kinovorführungen, Performances und Installationen zur Aufführung kommt. Er ist Dozent für Film, Video- und Tonkunst am Ithaca College, New York und war 2017 mit *El mar la mar* im Forum zu Gast.

The Two Sights

The closing titles say *The Two Sights* was “collected” on various islands of the Outer Hebrides from 2017–19, but what does the film gather? There are the images, captured on 16mm, which survey all this ravishing landscape contains, taking in its rocky cliffs, beaches and plains, alighting on its flora and fauna and the houses and ships sprinkled over it, picking out currents, reflections and shifts in light. Then there are the sounds, recorded with the mic visible in the first shots, keening birds, the roaring wind, the crashing, gurgling, trickling of the water. In voiceover, a whole anthology of tales can be heard, narrated in both English and Gaelic, stories of dog skeletons, drowned villages, and family members passing away, although songs, silence and the shipping forecast are just as at home there. But like any great collection, it’s not about the individual elements, but how they overlap, about how the crow hanging on barbed wire conjures up another story never told, about how the ripples seem to reverberate along with the woman’s harmonies, about how each anecdote floats over the rushing air. Sight by eye, sight by ear, two sights that ripple and flow together.

jl

Joshua Bonnetta, born in 1979 in Canada, is an associate professor for Film and Video Art and Sound Art at Ithaca College. His film *El mar la mar* was shown at the Forum in 2017.

VIENNA
INTERNATIONAL
FILM
FESTIVAL

VIENNA BIENNALE V'20

OCTOBER 22—NOVEMBER 4, 2020

viennale.at



Arsenal 1	21.02. 17:30	©
silent green	22.02. 14:00	©
Cubix 9	23.02. 21:30	©
Filmrauschpalast	24.02. 21:30	©
Delphi	01.03. 18:30	©

Produktion Production Caviar, Mechelen
 Kamera Cinematography Isabelle Tollenaere
 Montage Editing Sofie Benoot, Liesbeth De Ceulaer,
 Isabelle Tollenaere
 Mit With Lashay T. Warren, Sharleece Bourne,
 Mark Martinez, Ernest Dove, Markiece Glover, Elliot Lacey
 71 Min. | Englisch English

Victoria

Sofie Benoot, Liesbeth De Ceulaer, Isabelle Tollenaere
 2020

Zwei Jahre in California City, einer riesigen, geisterhaften Planstadt in der Wüste, durch eine Bergkette von Los Angeles abgeschnitten. Im Vergehen der Zeit, beim Pflegen des versandeten Straßennetzes, auf dem Weg zur Schule, beim Abhängen, entfaltet *Victoria* en passant eine Stadtkarte, die nie Orientierung erlaubt. Aus dokumentarischen Bildern und Handyvideos des Protagonisten, aus virtuellen Ansichten und einem Voiceover aus Warrens Tagebucheinträgen entsteht ein Bild der Stadt und eine Stadt aus Bildern. Darin wird die Konstruktion der Realität sichtbar, aber auch ihr Potenzial zur Poesie: ein Wettrennen mit der Schildkröte im Wüstensand, die Fontänen geplatzter Wasserleitungen, die Erinnerungen an Los Angeles beim virtuellen Flanieren mit Google Maps, schwarze Löcher als Tore zu einer anderen Galaxie.

ab

Victoria

Over the course of two years in California City, a huge, eerie planned city in the desert that is cut off from Los Angeles by a mountain range, *Victoria* unfolds, en passant, a city map that eludes orientation: we see time passing, sandy streets being tended to, kids on their way to school and hanging out. Out of documentary images and phone videos taken by Warren, the protagonist, virtual views and a voiceover of his diary entries, an image of the city and a city of images are formed in parallel. The construction of reality becomes visible here, as does its potential for the poetic: a turtle race in the desert sand, fountains that gush from burst pipes, memories of Los Angeles surfacing during a virtual stroll with Google Maps, black holes as gateways to another galaxy.

ab

Sofie Benoot, geb. 1985 in Brügge, Belgien, arbeitet als Dozentin an der Brüsseler LUCA School of Arts. Nach *Blue Meridian* (2010) und *Desert Haze* (2014) ist *Victoria* ihr dritter abendfüllender Film.

Liesbeth De Ceulaer, geb. 1985 in Diest, Belgien, studierte an der LUCA School of Arts, Brüssel. Nach *Behind the Redwood Curtain* (2013) ist *Victoria* ihr zweiter abendfüllender Film.

Isabelle Tollenaere, geb. 1984 in Gent, Belgien, studierte an der Brüsseler LUCA School of Arts. *Victoria* ist nach *Battles* (2015) ihr zweiter abendfüllender Film.

Sofie Benoot, born in Bruges, Belgium in 1985, teaches at the LUCA School of Arts in Brussels. Following *Blue Meridian* (2010) and *Desert Haze* (2014), *Victoria* is her third feature-length film.

Liesbeth De Ceulaer, born in Diest, Belgium in 1985, studied at the LUCA School of Arts in Brussels. Following *Behind the Redwood Curtain* (2013), *Victoria* is her second feature-length film.

Isabelle Tollenaere, born in Gent, Belgium in 1984, studied at the LUCA School of Arts in Brussels. Following *Battles* (2015), *Victoria* is her second feature-length film.

Zoo Palast 2 22.02. 19:30 ⑤
 silent green 23.02. 20:00 ⑤
 Arsenal 1 24.02. 17:00 ⑤
 Delphi 29.02. 15:30 ⑤

Produktion Production Ra'anán Alexandrowicz,
 Philadelphia; Liran Atzmor, Tel Aviv
 Buch Screenplay Ra'anán Alexandrowicz
 Kamera Cinematography Zachery Reese
 Montage Editing Neta Dvorkis, Ra'anán Alexandrowicz
 Mit With Maia Levy
 70 Min. | Englisch, Hebräisch, Arabisch
 English, Hebrew, Arabic



© Zachary Reese

The Viewing Booth

In a laboratory-like setup, *The Viewing Booth* recounts a unique encounter between a filmmaker and a viewer. The film explores the way we make meanings for nonfiction images, and how what we see in such images, is related to our belief systems. Ra'anán Alexandrowicz, whose films *The Law in These Parts* (2011) and *The Inner Tour* (2001) have exposed different aspects of the Israeli occupation, compiles online video footage depicting the harsh reality of Palestinian existence under Israeli military rule. He then shows this footage to American students and films their reactions, focusing on one of them, Maia Levy, an enthusiastic supporter of Israel. Six months later, Alexandrowicz invites Levy to watch more footage. This time, Maia views edited footage of herself while she was watching the images of the occupation. What is revealed in the process is multi-layered, puzzling, insightful and extends beyond the Israeli-Palestinian conflict. Maia's candid and reflective analysis of her previous commentary gives the viewer a staggering demonstration of the idea that seeing is not always believing. *jn*

Ra'anán Alexandrowicz was born in Jerusalem, Israel in 1969. His films *Martin* (2000) and *The Inner Tour* (2001) were shown at the Forum.

The Viewing Booth

Ra'anán Alexandrowicz
 2019

The Viewing Booth widmet sich in einer laborähnlichen Versuchsanordnung dem Erleben von Bildern und der Frage, was wir als Wahrheit begreifen: Wie konstruieren wir Wahrheit, damit sie zu unseren Überzeugungen passt? Der Regisseur Ra'anán Alexandrowicz, dessen Filme *The Law in These Parts* (2011) und *The Inner Tour* (2001) unterschiedliche Aspekte der israelischen Besatzung beleuchten, hat im Internet veröffentlichte Videos der Menschenrechtsorganisation B'Tselem gesammelt und das Material, das die Präsenz des israelischen Militärs in der Westbank dokumentiert, Studierenden einer US-amerikanischen Universität gezeigt. Er filmte ihre Reaktionen und lud eine von ihnen, Maia Levy, sechs Monate später zu einem zweiten Screening ein. Sie sieht sich nun selbst dabei zu, wie sie sich Filmmaterial, das ihren politischen Überzeugungen zuwiderläuft, ansieht. Was hierbei zum Ausdruck kommt, ist vielschichtig, verwirrend, aufschlussreich und geht über den israelisch-palästinensischen Konflikt weit hinaus. Maia Levys freimütige Analyse ihrer eigenen Kommentare wurde fast unverändert übernommen und vermittelt den Zuschauer*innen, dass Sehen nicht immer Glauben heißen muss. *jn*

Ra'anán Alexandrowicz, geb. 1969 in Jerusalem, Israel, studierte Film. Er war mit *Martin* (2000) und *The Inner Tour* (2001) im Forum zu Gast.



Vil, má

Gustavo Vinagre
2020

Ein Salon, lachsfarbene Wände, Tapisseries, Büsten, Zimmerpflanzen, eine Kleiderpuppe. Auf einem Samtsessel mit goldenen Leisten hat die Protagonistin Platz genommen, sie stellt sich als Wilma Azevedo vor, 74, „Königin der sadomasochistischen Literatur Brasiliens“. Sie wird vom Regisseur gebeten, ihre Lebensgeschichte zu erzählen, die sich schnell in eine detailreiche Abfolge erotischer Anekdoten verästelt, es geht um grüne Bananen, Dildos aus Sandpapier und überstimulierte Nerven. Zu ihrer besten Zeit erhielt sie jeden Monat 300 Liebesbriefe, eine sagenhafte Erfolgsgeschichte. Manchmal setzt die Erinnerung aus, dann hilft ihr eine junge Schauspielerin im Bildhintergrund auf die Sprünge, die Azevedo in einem kommenden Spielfilm verkörpern soll. Zur Hälfte des Films, der sich als Recherche ausgibt, wird der Sessel leicht verrückt und die Protagonistin erzählt eine andere Lebensgeschichte, die ähnliche pornografische Narrative verwendet, aber auch von der schwierigen Emanzipationsgeschichte einer Journalistin erzählt, die sich auf dem gefährlichen Terrain männlicher Fantasien bewegt. In starren Einstellungen auf eine bewegliche Figur entsteht ein Stillleben erzählter Leidenschaften. *jk*

Gustavo Vinagre, geb. 1985, studierte Literaturwissenschaft sowie Drehbuchschreiben. Er war 2019 mit seinem zweiten abendfüllenden Film *A rosa azul de Novalis* im Forum zu Gast.

Arsenal 1	22.02. 20:00	Ⓔ
CinemaxX 4	23.02. 22:00	Ⓔ
Delphi	26.02. 21:30	Ⓔ
Zoo Palast 2	01.03. 22:00	Ⓔ

Produktion Production Carneiro Verde Filmes, Sao Paulo;
Avoa Filmes, São Paulo
Buch Screenplay Gustavo Vinagre
Kamera Cinematography Thais Taverna
Montage Editing Gabriel Pessoto
Mit With Edivina Ribeiro, Wilma Azevedo, Juliane Elting
86 Min. | Portugiesisch Portuguese

Divinely Evil

A drawing room with salmon-coloured walls, tapestries, busts, house plants, a dressmaker's dummy. In a velvet armchair with gold trim sits Wilma Azevedo, 74, Brazil's "queen of sadomasochistic literature". She is asked by the director to tell the story of her life, which quickly branches out into a series of detailed erotic anecdotes involving green bananas, dildos made of sandpaper and over-stimulated nerves. In her heyday, she received 300 love letters a month, an incredible success story. Sometimes her memory fails her, at which point the young actress in the background, who is supposed to play her in an upcoming film, comes to her aid. Halfway through the film, which purports to be research, the armchair is reclined slightly and the protagonist then tells another life story, featuring a similarly pornographic narrative, but one that also gives an account of a journalist's difficult emancipation, navigating the dangerous terrain of male fantasies. In static shots of a moving figure, a still life of passions retold comes into focus. *jk*

Gustavo Vinagre, born in 1985, studied Literature and Scriptwriting. He participated at the Berlinale Forum 2019 with his second feature-length film, *A rosa azul de Novalis*.

Arsenal 1	22.02. 15:00	Ⓔ
silent green	24.02. 14:00	Ⓔ
Zoo Palast 2	27.02. 22:00	Ⓔ
Delphi	29.02. 13:30	Ⓔ

Produktion Production Kirberg Motors, Berlin
 Kamera Cinematography Almir Dikoli
 Montage Editing Clarissa Thieme
 70 Min. | Bosnisch, Englisch Bosnian, English



© Clarissa Thieme

Was bleibt | Šta ostaje | What remains / Re-visited

In 2008 und 2009, Clarissa Thieme travelled through Bosnia-Herzegovina and set up her camera in places where war crimes had taken place in the 1990s. Those trips resulted in the short film *Was bleibt | Šta ostaje | What remains* (Forum Expanded 2010). Now she returns to these locations and sets up her camera in precisely the same spots, with two women carrying a still from the first film into the frame as a kind of performative act. It's a process as simple as it is clever, revealing similarities and differences between 2009 and 2019. A ruin has been torn down, a house has been given a new coat of paint, the place where a herd of sheep once huddled is now covered with scrub. At the same time, the poster arouses the curiosity of passers-by; they engage the director and her associates in conversation. Furthermore, this mini-performance starts up a kind of game: What can be seen when an image from the past blocks one's view of the present, or only allows it to be glimpsed from the margins? Almost in passing, the film expands into a reflection on the question of what visible and invisible traces does a violent past leave behind on a landscape and in people's memories. cn

Clarissa Thieme, born in Oldenburg, Germany in 1976, has participated three times at Forum Expanded, most recently in 2019 with *Can't You See Them? – Repeat*.

Was bleibt | Šta ostaje | What remains / Re-visited

Clarissa Thieme
 2020

2008 und 2009 fuhr Clarissa Thieme durch Bosnien-Herzegowina und stellte ihre Kamera an Orten auf, an denen in den neunziger Jahren Kriegsverbrechen stattfanden. So entstand der Kurzfilm *Was bleibt | Šta ostaje | What remains* (Forum Expanded 2010). Nun fährt sie erneut an diese Orte, stellt die Kamera an genau denselben Stellen auf, und zwei Frauen tragen in einem performativen Akt ein Still aus dem ersten Film ins Bild. Ein so einfaches wie raffiniertes Verfahren, das Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen 2009 und 2019 erkennbar werden lässt. Eine Ruine wurde abgerissen, ein Haus hat einen neuen Anstrich, wo sich Schafe drängten, ist heute Gestrüpp. Zugleich weckt das Poster die Neugier der Passant*innen; sie verwickeln die Regisseurin und deren Begleiter*innen in Gespräche. Außerdem eröffnet die kleine Performance eine Art Spiel: Was kann man sehen, wenn das Bild aus der Vergangenheit den Blick auf die Gegenwart verstellt oder diesen Blick nur an den Rändern freigibt? Ein passant weitet sich der Film dabei zu einer Reflexion der Frage, welche sichtbaren und unsichtbaren Spuren eine gewalttätige Vergangenheit in der Landschaft und in den Erinnerungen der Menschen hinterlässt. cn

Clarissa Thieme, geb. 1976 in Oldenburg, arbeitet als Künstlerin und Filmemacherin in den Bereichen Film, Fotografie, Performance, Installation und Text. Sie war drei Mal bei Forum Expanded zu Gast, zuletzt mit *Can't You See Them? – Repeat*. (2019).



© Zapruder

Zoo Palast 2	21.02. 22:00	©
CinemaxX 4	22.02. 19:30	©
Cubix 9	24.02. 19:00	©
b-ware!	26.02. 18:30	©
Colosseum 1	28.02. 19:30	©

Produktion Production Zapruder film, Roncofreddo
 Buch Screenplay David Zamagni, Nadia Ranocchi
 Kamera Cinematography Monaldo Moretti
 Montage Editing David Zamagni, Nadia Ranocchi
 Mit With Sergio Fantoni, Paolo Zanfanti, Mirco Zanfanti,
 Francesca Ricci, Marco Mazzoni, Enrico Zoffoli,
 Nicola Menghetti, Bastien Meunier, Elenora Amadori,
 Luca Cavina, Paolo Mongardi
 74 Min. | Italienisch Italian

Zeus Machine. L'invincibile

David Zamagni, Nadia Ranocchi
 2019

Die Zapruder filmmakersgroup inszeniert in zwölf Vignetten die nie erzählten Geschichten von Herkules. An Tankstellen und Kreisverkehrinseln, in Sporthallen, Büstenlagern und bei Musikfestivals begegnen wir dem griechischen Helden als entfernte Übersetzung: Performances von Körpern und Maschinen stellen Szenen aus Sandalen-Filmen nach, die mit ihm in Verbindung stehen. Herkules und die Idee des Mythos an sich begegnen uns in diesem Film zugleich zersprengt und verdichtet: Die Geschichten sind unkenntlich geworden, übrig bleibt das immer gleiche Motiv des Kampfes – gegen Bagger, Trainingssäcke, die Zeit oder sich selbst. *Zeus Machine. L'invincibile* ist Dokument von Performances und selbst als Film eine Performance, die Modi des Narrativen, Dokumentarischen und Experimentellen in Bewegung bringt, um einen alten Mann ordentlich durchzuschütteln und anschließend aufzulesen, was von ihm übrig bleibt. ab

David Zamagni, geb. 1971 in Rimini, Italien, studierte Film. 2000 gründete er zusammen mit Nadia Ranocchi und Monaldo Moretti das Filmkollektiv Zapruder. *Zeus Machine. L'invincibile* ist nach zahlreichen kurzen und mittellangen Filmen sein erster abendfüllender Film.

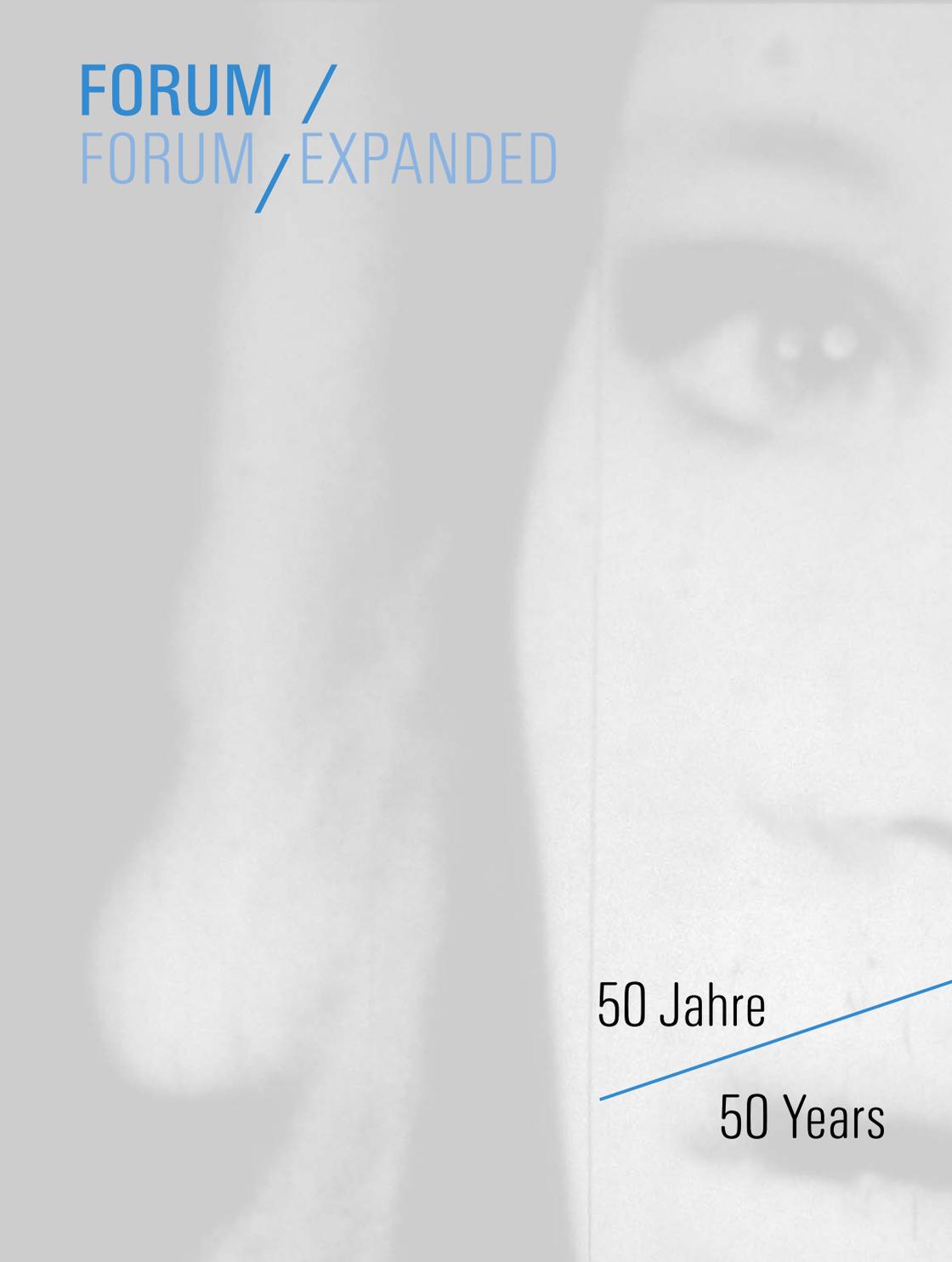
Nadia Ranocchi, geb. 1973 in Rimini, Italien, studierte Psychologie. Zusammen mit David Zamagni und Monaldo Moretti gründete Ranocchi 2000 das Filmkollektiv Zapruder. *Zeus Machine. L'invincibile* ist nach *All Inclusive* (2010) ihr zweiter abendfüllender Film.

Zeus Machine. The Invincible

The Zapruder filmmakersgroup tells the never-before-told story of Hercules in twelve vignettes. At petrol stations and roundabouts, in sports halls, sculpture storerooms and at music festivals, we encounter the Greek hero as a distant translation: performances by bodies and machines re-enact scenes from sword-and-sandal films linked to him. In this film, we are confronted with Hercules and the idea of the myth in a manner that is both scattered and compressed: the stories have become unrecognisable and what remains is always the same motif of a fight – against bulldozers, training bags, time, or oneself. *Zeus Machine. L'invincibile* is the document of performances and is as a film itself a performance that sets narrative, documentary and experiment modes in motion to really shake up an old man before picking up the vestiges of him that remain. ab

David Zamagni, born in Rimini, Italy in 1971, studied Film. In 2000, he founded the Zapruder film collective together with Nadia Ranocchi and Monaldo Moretti. Following numerous short and medium-length films, *Zeus Machine. L'invincibile* is his first feature-length film.

Nadia Ranocchi, born in Rimini, Italy in 1973, studied Psychology. Ranocchi founded the Zapruder film collective in 2000 together with David Zamagni and Monaldo Moretti. Following *All Inclusive* (2010), *Zeus Machine. L'invincibile* is her second feature-length film.



FORUM /
FORUM / EXPANDED

50 Jahre

50 Years

Das erste Internationale Forum des Jungen Films: eine Übersicht der Original-Filmprogramme

The First International Forum of New Cinema: An Overview of the Original Film Programmes

1971 liefen insgesamt 43 Filmprogramme mit mehr als 60 kurzen, mittellangen und langen Filmen im Forum. Die Auflistung finden Sie hier. Während der Berlinale führen wir davon 21 Programme wieder auf. Wir haben die Original-Einteilung der Filme beibehalten, so gut es ging. Was die Nummerierung angeht, so haben wir uns die Freiheit genommen, zugunsten besserer Verständlichkeit von der historischen abzuweichen. Die übrigen Filme laufen im März im Kino Arsenal. In Einzelfällen ist die Kopienlage so prekär, dass eine erneute Aufführung nicht in Frage kommt. Dies ist beispielsweise bei *Ich-außen-Objekte* von Klaus Bessau der Fall. Es existiert ein Umkehroriginal mit Nassklebestellen, dessen Vorführung das Risiko der Zerstörung birgt.

In 1971, a total of 43 film programmes comprising more than 60 short, medium-length and feature-length films was screened at the Forum. During the Berlinale, we will be bringing 21 of these programmes back to the big screen, with the remaining films to be shown at the Arsenal cinema in March. We have tried to maintain this original structure as far as possible. As far as the numbering is concerned, we took the liberty of deviating from the historical model in favour of better overall comprehensibility. In some cases, the state of the remaining prints is so precarious that screening them again is out of the question. This applies to *Ich-außen-Objekte* by Klaus Bessau, for example. The only existing print is an original camera reversal with cement splices that could easily be destroyed if projected again.

Programme 1

Shestaya chast mira
(A Sixth of the World)
Dziga Vertov, 1926

Programme 2

L'âge d'or
Luís Buñuel, 1930

Programme 3

Schastye
(Happiness)
Alexandr Medvedkin, 1935

Programme 4

La vie est à nous
(The People of France)
Collective under Jean Renoir's direction, 1936

Programme 5

Osessione
(Obsession)
Luchino Visconti, 1942

Programme 6

Espoir: Sierra de Teruel
(Man's Hope)
André Malraux, 1939

Programme 7

Ostia
Sergio Citti, 1970

Programme 8

Ich liebe Dich, ich töte Dich
Uwe Brandner, 1971
Purple Pütt
Claudio Hofmann, 1971

Programme 9

Remparts d'argile
(Ramparts of Clay)
Jean-Louis Bertucelli, 1970

Programme 10

**YAN-DIGA Ils traverseront des pays
comme des jardins**
Serge-Henri Moati, 1968–1970

Programme 11

Geschichten vom Kübelkind
(Stories of the Dumpster Kid)
Edgar Reitz, Ula Stöckl, 1970

Programme 12

Der große Verhau
(The Big Mess)
Alexander Kluge, 1971
Ich-außen-Objekte
Klaus Bessau, 1971

Programme 13

La salamandre
Alain Tanner, 1971

Programme 14

**Les yeux ne se veulent pas en tout
temps se fermer ou Peut-être qu'un
jour Rome se permettra de choisir à
son tour (Othon)**
(Eyes Do Not Want to Close at All
Times or Perhaps One Day Rome Will
Permit Herself to Choose in Her Turn
(Othon))
Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1970

Programme 15

Gishiki
(The Ceremony)
Nagisa Oshima, 1971

Programme 16

Lettera aperta a un giornale della sera
(Open Letter to an Evening Daily)
Francesco Maselli, 1970

Programme 17

Anaparastasi (Reconstruction)
Theo Angelopoulos, 1970

Programme 18

Eine Sache, die sich versteht (15x)
(Something Self Explanatory (15x))
Hartmut Bitomsky, Harun Farocki, 1971

Programme 19

La bataille des dix millions
(The Battle of the Ten Million)
Chris Marker, 1970
México, la revolución congelada
(Mexico, The Frozen Revolution)
Raymundo Gleyzer, 1970

Programme 20

On vous parle de Paris:
Maspero, les mots ont un sens
(Calling from Paris: Maspero.
Words Have a Meaning)
Chris Marker, 1970
Sochaux, 11 juin 68
(Sochaux, 11th of June 1968)
Groupe Medvedkine Sochaux, 1970
Les trois-quarts de la vie
(Three Quarters of a Life)
Groupe Medvedkine Sochaux, 1970

Programme 21

Na boca da noite
Walter Lima jr., 1970

Programme 22

Wechma
(Traces)
Hamid Benani, 1970
Le wazzou polygame
Oumarou Ganda, 1971

Programme 23

W.R. – Misterije organizma
(W.R. – Mysteries of the Organism)
Dušan Makavejev, 1971

Programme 24

Soleil Ô
Med Hondo, 1967

Programme 25

Leave me Alone –
Why did you leave America
Gerhard Theuring, 1971

Programme 26

El Ghorba (Les passagers)
(The Passengers)
Annie Tresgot, 1971
Mes voisins
Med Hondo, 1971

Programme 27

Nicht der Homosexuelle ist pervers,
sondern die Situation, in der er lebt
(It Is Not the Homosexual Who Is
Perverse, But the Society in Which
He Lives)
Rosa von Praunheim, 1971

Programme 28

D-Non diversi giorni si pensa
splendessero alle prime origini
del nascente mondo o che avessero
temperature diversa
Guido Lombardi, Anna Lajolo, 1970
La memoria di Kunz ovvero un
viaggio nel sottosviluppo delle felice
intuizioni
Ivo Barnabò Micheli, 1970

Programme 29

Tropici
Gianni Amico, 1968

Programme 30

Mare's Tail
David Larcher, 1969

Programme 31

The Great Chicago Conspiracy Circus
Kerry Feltham, 1970

Programme 32

Le cochon
Jean Eustache, Jean-Michel Barjol, 1971
The Moon and the Sledgehammer
Philip Trevelyan, 1971

Programme 33

James ou pas
Michel Soutter, 1970

Programme 34

Umano non umano
Mario Schifano, 1969
Olimpia agli amici
Adriano Aprà, 1970

Programme 35

No pincha
Tobias Engel, René Lefort, Gilbert Igel,
1970
Phela-ndaba (End of the Dialogue)
Mitglieder des Pan Africanist Congress,
1970
Monangambeee
Sarah Maldoror, 1969

Programme 36

The Murder of Fred Hampton
Howard Alk, 1970

Programme 37

Angela – Portrait of a Revolutionary
Yolande du Luart, 1971
El cuarto poder
Helena Lumbreras, Mariano Lisa, 1971

Programme 38

The Woman's Film
San Francisco Newsreel, 1970
Eine Prämie für Irene
(A Bonus for Irene)
Helke Sander, 1971
Ach, Viola
Rainer Boldt, 1971

Programme 39

Bananera libertad
Peter von Gunten, 1971
Argentina, mayo 1969:
Los caminos de la liberación
Realizadores del Mayo 1969

Programme 40

Eldridge Cleaver, Black Panther
William Klein, 1970

Programme 41

Festival panafricain d'Alger
William Klein, 1969

Programme 42

Nutuayin mapu, recuperemos nuestra
tierra
Carlos Flores, Guillermo Cahn, 1971
Santa María de Iquique
Claudio Sapiain, 1971
Winter Soldier '71
Ken Hamblin, 1971
The Schizophrenia of Working for War
Leonard M. Henny, 1971

Programme 43

La bandera que levantamos
Mario Jacob, Eduardo Terra, 1971
Voto más fusil
Helvio Soto, 1970



Programm 1

Akademie d. K. 25.02. 11:00 ©
Arsenal 1 01.03. 14:30 ©

Produktion Production Moskinokombinat, Moskau
Buch Screenplay Alexandr Medvedkin
Kamera Cinematography Gleb Troyansky
Mit With Pyotr Zinoviev, Yelena Yegorova,
Lydia Nenasheva, V. Uspenski, G. Mirgoryan
35 mm | 77 Min. | russische Zwischentitel
Russian intertitles

Schastye

Alexandr Medvedkin 1935

In einem der letzten in der Sowjetunion produzierten Stummfilme erzählt Alexandr Medvedkin von der Suche eines Bauern nach dem Glück: Nachdem sein Vater beim Versuch, dem wohlhabenden Nachbarn die Teigtaschen zu klauen, gestorben ist, beginnt die Odyssee des kleinen Mannes. Nach vielversprechendem Beginn muss er sich gegen habgierige Geistliche, korrupte Helfer des Zaren oder die Faulheit des eigenen Gauls behaupten. Medvedkin widmet diesen Film „dem letzten Kolchosenfaulenzler“ und skizziert dessen Weg ins Kollektiv als Aneinanderreihung slapstickartiger, überzeichneter Fehlertitte, die nur zu einer Erkenntnis führen können: Das alte System gehört abgeschafft, das Neue muss her. Dass der Film erst in den 60er Jahren Aufmerksamkeit im Westen auf sich zog, ist unter anderem Chris Marker zu verdanken, der Ausschnitte daraus für seinen Film *Le tombeau d'Alexandre* (1993) verwendete. *ab*

Wir zeigen eine 35-mm-Kopie aus der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums.

Alexandr Medvedkin, geb. 1900 im russischen Penza, besuchte zunächst eine Ingenieurschule, bevor er ab 1927 zahlreiche Filme realisierte, darunter *Chudesnitsa* (1936). Er starb 1989.

Happiness

In one of the last silent films to be produced in the Soviet Union, Alexandr Medvedkin tells the story of a peasant's quest for happiness: this odyssey of a small man begins when his father dies while trying to steal his wealthy neighbour's dumplings. After a promising beginning, he must stand his ground against greedy clergymen, corrupt helpers of the tsar and even his own lazy horse. Medvedkin dedicated this film to "the last lazybones of the collective farm", sketching out this man's journey to the collective as a series of exaggerated, slapstick missteps which can only lead to one realisation: the old system must be abolished and a new one must be created. The film did not attract much attention in the West until the 1960s, thanks in part to Chris Marker, who used excerpts from it in his film *Le tombeau d'Alexandre* (1993). *ab*

We are screening a 35mm print from the collection of the Austrian Film Museum.

Alexandr Medvedkin, born in 1900 in Penza, Russia, attended engineering school before starting to direct numerous films in 1927, among them *Chudesnitsa* (1936). He died in 1989.

Programm 2

Akademie d. K. 22.02. 20:00 ⑤
Delphi 29.02. 17:30 ⑤

Produktion Production I. C. I., Rom
Buch Screenplay Mario Alicata, Giuseppe de Santis,
Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini, Luchino Visconti,
Alberto Moravia
Kamera Cinematography Aldo Tonti, Domenico Scala
Montage Editing Mario Serandrei
Mit With Massimo Girotti, Clara Calamai,
Juan de Landa, Elio Marcuzzo, Vittorio Duse,
Dhia Cristiani, Michele Riccardini, Michele Sakara
140 Min. | Italienisch Italian



© 2004 Marzi S.R.L. All rights reserved. Courtesy Viggo S.R.L.

Obsession

Giovanna, a petrol station owner's wife, meets drifter Gino in the Po Delta. She wants to escape her dreary life at the side of her dull husband and demands unconditional love from Gino. Regarded as a precursor to neorealism, Visconti's adaptation of the novel by James M. Cain pares down its crime fiction tropes to concentrate more on its melodramatic and existential aspects: the barren landscapes provide the framework for and confines of passions that neither help people escape material poverty nor social constraints. Visconti contrasts the realism of the locations with the artificiality of his *mise-en-scène*, creating brief moments in which the characters detach themselves from their world. In Italy, the film was cut by almost 40 minutes on "moral grounds". The version being screened here is the most extensive version of the film to date. *ab*

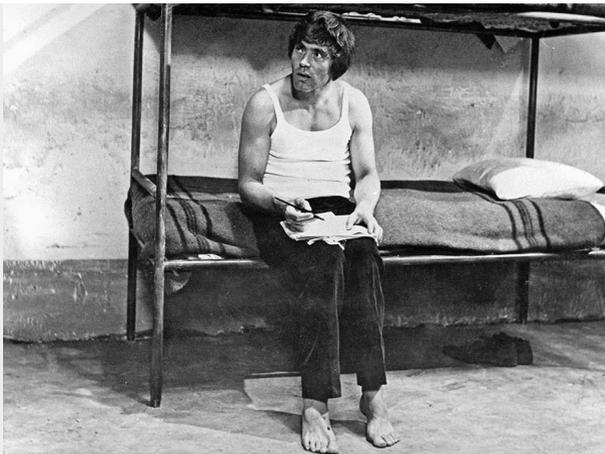
Luchino Visconti was born in Milan in 1906. In 1942, he completed his debut film *Ossessione*. Visconti is one of Italian cinema's most important filmmakers from the 1940s to 70s. He died in 1976.

Ossessione

Luchino Visconti
1942

Der Drifter Gino trifft im Po-Delta auf Giovanna, die Frau eines Tankstellenbesitzers. Sie möchte ihrem tristen Leben an der Seite des dumpfen Ehemanns entrinnen und verlangt von Gino bedingungslose Liebe. Visconti adaptiert für seinen Film, der als Vorläufer des Neorealismus gilt, den Roman von James M. Cain, reduziert die Elemente der Kriminalgeschichte und konzentriert sich auf das Melodramatische und Existenzielle: Die kargen Landstriche sind Rahmen und Gefängnis der Leidenschaften, die den Menschen weder der materiellen Armut noch der gesellschaftlichen Enge entfliehen helfen. Dem Realismus der Orte setzt Visconti die Künstlichkeit seiner Inszenierungen entgegen, kurze Momente, in denen sich die Figuren aus ihrer Welt lösen. In Italien musste der Film aus moralischen Bedenken um fast 40 Minuten gekürzt werden. Die vorliegende Fassung stellt die bisher umfassendste des Films dar. *ab*

Luchino Visconti, geb. 1906 in Mailand, drehte 1942 seinen Debütfilm *Ossessione*. Visconti zählt zu den herausragenden Filmemachern des italienischen Kinos der 40er bis 70er Jahre. Er starb 1976.



Programm 3

Arsenal 1 25.02. 12:30 ©
 Akademie d. K. 28.02. 20:00 ©

Buch Screenplay Sergio Citti, Pier Paolo Pasolini
 Kamera Cinematography Mario Mancini
 Montage Editing Nino Baragli, Carlo Reali
 Mit With Franco Citti, Laurent Terzieff, Anita Sanders,
 Lamberto Maggiorani, Ninetto Davoli, Celestino
 Compagnoni, Luise Tirinnanzi, Alberto del Prete,
 Settimio Piconi, Filippo Costanzo, Maurizio Bianconi,
 Gianni Pulone, Gualtiero Fiorentino, Giulio Simonetti,
 Alberto Chiapparelli, Fernando Pergentili,
 Sandro Giordano
 35 mm | 103 Min. | Italienisch Italian

Ostia

Sergio Citti
 1970

Eine Gruppe von Männern findet eine Frau, die bewusstlos im Gras liegt. Sie tragen sie zu zwei Brüdern, die im Haus ihrer Kindheit leben. Die drei treten ein in ein Spiel der Schattierungen zwischen Anziehung und Abstoßung. Citti erzählt nach einem Drehbuch, das er mit Pasolini verfasst hat, von Driftern auf der Suche nach sich selbst. Ihre innere Beklemmung prägt die Art und Weise, wie sie miteinander umgehen: Gewalt ist immer latent. Den Figuren widmet Citti dabei genau so viel Zeit wie der Stadt- und Strandlandschaft von Ostia, einem Vorort Roms. Inzest, Vergewaltigung, sexuelle Orientierung, Vatermord – die Erfahrungen der Menschen verorten sich zwischen den Regeln des Katholizismus und Motiven der Psychoanalyse und werden in einer Symbiose aus dokumentarischen Bildern und theatraler Burleske durchgespielt: zynisch und zärtlich, frivol und düster, voller Tabubrüche. ab

Ostia

A group of men find a woman lying unconscious in the grass and carry her to two brothers, who are living in their childhood home. The three of them duly embark upon a game that explores the many gradations between attraction and repulsion. Based on a screenplay co-written with Pasolini, Citti tells the story of drifters in search of themselves, whose internal unease shapes the ways in which they treat one another; violence is always latent. Citti devotes as much time to the characters as he does to the city and beach landscapes of Ostia, a suburb of Rome. Incest, rape, sexual orientation, patricide – these people's experiences lies between the rules of Catholicism and the motives of psychoanalysis, and are acted out in a symbiosis of documentary images and theatrical burlesque: cynical and tender, frivolous and dark, full of broken taboos. ab

Sergio Citti, geb. 1933 in Rom, arbeitete als Drehbuchautor eng mit Pier Paolo Pasolini zusammen. Im Forum war er 1971 mit seinem Regiedebüt *Ostia*, 1997 mit *I magi randagi* zu Gast. Citti starb 2005 in Ostia.

Sergio Citti, born in Rome in 1933, worked as a screenwriter in close collaboration with Pier Paolo Pasolini. His debut feature *Ostia* was shown at the Forum in 1971, followed by *I magi randagi* in 1997. Citti died in Ostia in 2005.

Programm 4

Akademie d. K. 28.02. 13:00 ⑤
Arsenal 1 29.02. 15:00 ⑤

Produktion Production Uccelli Production, Paris;
Office Actualités Algériennes, Algier
Buch Screenplay Jean Duvignaud
Kamera Cinematography Andréas Winding
Mit With Leila Shenna, Krikeche, Jean-Louis Trintignant,
87 Min. | Französisch, Arabisch French, Arabic



Ramparts of Clay

Jean-Louis Bertuccelli weaves together two stories: that of a sit-down strike in the village of Chebika and that of a nineteen-year-old woman adopted into the community. For a long time, little happens, as the film, which is based on a book by sociologist Jean Duvignaud, slips into observational mode, unfolding the intermeshing of landscape and life in southern Tunisia without dialogue: women collecting water and weaving, children at school, men working in a quarry. When the workers refuse to sell their goods to the dealer, he calls on the military. Capital and violence encounter the resistance of the forces of production. Bertuccelli, who had to shoot his film in Algeria because of reservations on the part of the Tunisian government, stays with the perspective of the exploited without glossing over the violence within their community. *ab*

Jean-Louis Bertuccelli was born in Paris in 1942. After several short films, he made *Remparts d'argile* in 1969. Bertuccelli died in 2014.

Remparts d'argile

Jean-Louis Bertuccelli
1970

Jean-Louis Bertuccelli verwebt zwei Geschichten: die eines Sitzstreiks der Einwohner*innen des Dorfs Chebika mit der einer 19-jährigen, in die Dorfgemeinschaft hinein adoptierten Frau. Lange passiert wenig, fällt der Film, der auf einem Buch des Soziologen Jean Duvignaud beruht, in einen Modus der Beobachtung, der ohne Dialoge das Ineinander von Landschaft und Leben im Süden Tunesiens aufaltet: das Wasserholen und Weben der Frauen, die Schulbesuche der Kinder, die Arbeit der Männer im Steinbruch. Als die Arbeiter den Verkauf ihrer Ware an den Händler verweigern, holt dieser das Militär hinzu. Kapital und Gewalt treffen auf den Widerstand der Produktionskräfte. Bertuccelli, der seinen Film aufgrund von Vorbehalten der tunesischen Regierung in Algerien drehen musste, verweilt in der Perspektive der Ausgebeuteten, ohne dabei die Gewalt im Inneren der Gemeinschaft beschönigend auszusparen. *ab*

Jean-Louis Bertuccelli, geb. 1942 in Paris. Nach mehreren Kurzfilmen drehte er 1969 *Remparts d'argile*. Bertuccelli starb 2014.



Programm 5

Arsenal 1 27.02. 20:00 ©
 Akademie d. K. 29.02. 14:00 ©

Produktion Production Kairos Film, München
 Buch Screenplay Alexander Kluge
 Kamera Cinematography Thomas Mauch,
 Alfred Tichawsky
 Montage Editing Maximiliane Mainka,
 Beate Mainka-Jellinghaus
 Mit With Vinzenz Sterr, Maria Sterr, Sigi Graue,
 Silvia Forsthofer, Frau Fürst, Herr Reents,
 Hajo von Zündt, Hark Bohm, Horst Sachtleben,
 Hannelore Hoger, Bernd Hoeltz
 86 Min. | Deutsch German

Der große Verhaù

Alexander Kluge
 1971

Die Parallelen zum wenige Jahre später entstandenen ersten *Star Wars* sind verblüffend – und doch könnten die Filme nicht unterschiedlicher sein. „Es herrscht Bürgerkrieg im Weltraum“, informiert zu Beginn von *Der große Verhaù* ein Rolltitel wie auch in George Lucas' Sternensaga. Wo dort das böse „Imperium“ über das ALL herrscht, ist es hier die Suez-Kanal-Gesellschaft. Widerstand kommt von „Selbstversorgern“, Schmugglern und Schrotthändlern, nicht unähnlich der „Rebellion“ aus Lucas' Film. Dem Gut/Böse-Pathos setzt Kluge allerdings eine augenzwinkernde antikapitalistische Nonsense-Erzählung entgegen und den Materialschlachten Hollywoods eine Fülle von kreativ gestalteten Texttafeln und wunderbar selbstgebastelter Tricktechnik. Die Kostüme scheinen eher vom „Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band“-Cover inspiriert als von der NASA. Den zeitgemäßen Soundtrack liefern die Krautrockers von Amon Düül II. Wie jede gute Science-Fiction erzählt *Der große Verhaù* also vor allem von der Zeit seiner Entstehung. svr

Alexander Kluge, geb. 1932 in Halberstadt, studierte Rechtswissenschaften, Geschichte und Kirchenmusik und ist als Autor und Filmemacher tätig. 1966 entstand sein erster abendfüllender Spielfilm *Abschied von gestern*. Sein neuester Film *Orphea* (2020) wird in der Berlinale-Sektion Encounters gezeigt.

The Big Mess

The parallels to the first *Star Wars* film that arrived a few years later are uncanny – and yet the two films could not be more different. As in George Lucas's space saga, the opening crawl in *Der große Verhaù* informs us that a galactic civil war is raging. While the evil empire reigns in *Star Wars*, here it is the Suez Canal Company. Resistance comes from the scavengers, smugglers and junk dealers, not unlike the rebels in Lucas's film. However, Alexander Kluge counters the good vs. evil pathos with a tongue-in-cheek anti-capitalistic nonsense narrative, and Hollywood's materiel battle with an abundance of creatively designed text panels and wonderful handmade animation techniques. The costumes seem to take more inspiration from the album cover for "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" than NASA. And krautrockers Amon Düül II provide a suitably contemporary soundtrack. Like every good science fiction film, *Der große Verhaù* is first and foremost a story about the time of its creation. svr

Alexander Kluge, born in Halberstadt in 1932, studied Law, History and Church Music and works as a writer and filmmaker. In 1966, he completed his first feature-length film, *Abschied von gestern*. His latest film *Orphea* (2020) is showing in the Berlinale section Encounters.

Programm 6

Akademie d. K. 24.02. 11:00 ⑤
Delphi 01.03. 20:15 ⑤

Produktion Production Janus Film- und Fernseh-Vertriebsgesellschaft, Frankfurt am Main
Buch Screenplay Jean-Marie Straub, Danièle Huillet
Kamera Cinematography Ugo Piccoune, Renato Berta
Mit With Adriano Aprà, Anne Brumagne, Ennio Lauricella, Olimpia Carlisi, Anthony Pensabene, Jubarita Semarang, Jean-Claude Biette, Leo Mingrone, Gianna Mingrone, Mariù Parolini, Eduardo De Gregorio, Sergio Rossi, Sebastian Schadhauser, Jacques Fillion
88 Min. | Französisch French



© BELVA Film

Eyes Do Not Want to Close at All Times or Perhaps One Day Rome Will Permit Herself to Choose in Her Turn (Othon)

Based on a play by Pierre Corneille, Straub & Huillet's film is about Othon, who must forsake his bride and marry the niece of the current ruler in order to become emperor. The story is narrated by way of largely static arrangements of one, two or three people before scenes of present-day Rome, complete with traffic noise. Eschewing conventional intonation, the dialogues become a torrent which sweeps details away, even as the theme of the individual and society still remains apparent at its core. *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour (Othon)* is a film of discrepancies which are negotiated between screen and audience in aesthetic terms: between seeing and understanding, between past and present, theatre and cinema, politics and feelings. ab

Jean-Marie Straub, born in Metz, France in 1933, made numerous films, among them *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967), *Klassenverhältnisse* (1983) and *Cézanne* (Forum 1991). **Danièle Huillet**, born in Paris in 1936, made numerous films together with her husband Jean-Marie Straub, among them *Klassenverhältnisse* (1983) and *Cézanne* (Forum 1991). Huillet died in 2006.

Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour (Othon)

Jean-Marie Straub, Danièle Huillet
1970

Auf der Grundlage eines Dramas von Pierre Corneille drehen Straub & Huillet einen Film über Othon, der, um römischer Kaiser zu werden, seiner Braut entsagen und die Nichte des aktuellen Herrschers heiraten muss. Erzählt wird in meist statischen Anordnungen von ein, zwei, drei oder vier Menschen vor Szenerien aus dem Rom der Gegenwart samt Straßenlärm. Die Dialoge verzichten auf die üblichen Betonungen und werden zu einem Schwall, der Details ertrinken lässt und in dessen Kern sich dennoch das Thema Individuum und Gesellschaft abzeichnet. *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour (Othon)* ist ein Film der Diskrepanzen, die ästhetisch gefasst zwischen Leinwand und Zuschauer*in verhandelt werden: zwischen Sehen und Verstehen, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Theater und Kino, der Politik und den Gefühlen. ab

Jean-Marie Straub, geb. 1933 in Metz, Frankreich, drehte seit 1962 zahlreiche Filme, darunter *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967), *Klassenverhältnisse* (1983) und *Cézanne* (Forum 1991). **Danièle Huillet**, geb. 1936 in Paris, drehte mit ihrem Ehemann Jean-Marie Straub zahlreiche Filme, darunter u.a. *Klassenverhältnisse* (1983) und *Cézanne* (Forum 1991). Huillet starb 2006.



Programm 7

Akademie d. K. 21.02. 11:00 ©
Arsenal 1 25.02. 20:15 ©

Buch Screenplay Med Hondo
Kamera Cinematography François Catonné,
Jean-Claude Rahaga
Montage Editing Michèle Masnier, Clément Menuet
Mit With Robert Liensol, Théo Légitimus,
Gabriel Glissant, Greg Germain, Maboussé Lô,
Alfred Panou, Ambroise M'Bia, Akonio Dolo,
Georges Hilarion, Djibril, Les Black Echoes,
Jean Edmond
104 Min. | Französisch, Arabisch French, Arabic

Soleil Ô

Med Hondo
1970

Schon die ersten Minuten von Med Hondos Debütfilm beeindruckten mit einer Ideendichte, die diesen Gewinner des Goldenen Leoparden von Locarno heraushebt, selbst aus dem großen Feld des politisch engagierten Kinos der frühen 70er Jahre. Nach einem schwarzhumorigen animierten Intro werden in einer traumhaft-absurden Sequenz die Mittel vergegenwärtigt, mit denen die Kolonialmächte den afrikanischen Kontinent unterworfen haben (Religion, Gewalt, Geld). Erst dann geht es zur eigentlichen Erzählung: der Geschichte eines jungen Mannes, der mit vielen Hoffnungen aus Afrika in Paris ankommt, aber feststellen muss, dass die Gesellschaft der Kolonisatoren ihm keine Chance gibt – wobei der Rassismus brutal direkt oder liberal maskiert daherkommen kann. Ein Film als innerer Monolog mit Cinéma-vérité-Einsprengeln, an Eisenstein geschulter Montage und vielen Momenten sardonischen Humors, die eine tiefe Verzweigung verbergen. svr

Soleil Ô wurde restauriert durch Cineteca di Bologna im Labor L'Imagine Ritrovata in Zusammenarbeit mit Med Hondo. Die Restaurierung wurde finanziert durch die George Lucas Family Foundation und The Film Foundation's World Cinema Project.

Med Hondo, geb. 1936 in Atar, Mauretanien, drehte zahlreiche Filme, die die Geschichte des afrikanischen Kontinents und dessen Diaspora thematisieren, darunter *Sarraounia* (Forum 1987). Er starb 2019.

Oh, Sun!

The very first minutes of Med Hondo's debut film already impress with a wealth of ideas that made this winner of Locarno's Golden Leopard award stand out even in the crowded field of political cinema in the early 1970s. Following an animated intro full of black humour, the ways in which colonial powers subjugated the African continent (religion, violence, money) are called to mind in a dreamily absurd sequence. Only then does the actual narrative begin: the story of a young man who arrives in Paris from Africa with high hopes, but soon realises that the society of the colonisers won't give him a chance – and that he is subject to a racism that can be either brutally direct or issued from behind a liberal mask. This is a film as an internal monologue sprinkled with bits of cinéma vérité, montage learned from Eisenstein, and many moments of sardonic humour that conceal a profound despair. svr

Restored by Cineteca di Bologna at L'Imagine Ritrovata laboratory in collaboration with Med Hondo. Restoration funded by the George Lucas Family Foundation and The Film Foundation's World Cinema Project.

Med Hondo, born in Atar, Mauritania in 1936, made numerous films about the history of the African continent and its diaspora, including *Sarraounia* (Forum 1987). He died in 2019.

Programm 8

Arsenal 1 27.02. 10:00 ⑤
Akademie d. K. 29.02. 20:00 ⑤

Produktion Production Sozosha, Tokio;
Art Theatre Guild of Japan (ATG), Tokio
Buch Screenplay Tsutomu Tamura, Mamoru Sasaki,
Nagisa Oshima
Kamera Cinematography Toichiro Narushima
Montage Editing Keiichiro Uraoka
Mit With Kenzo Kawarazaki, Atsuko Kaku,
Atsuo Nakamura, Akiko Koyama, Kei Sato,
Kiyoshi Tsuchiya, Nobuko Otawa, Maki Takayama,
Sue Mitobe, Hosei Komatsu, Fumio Watanabe,
Rokko Toura, Shizue Kawarazaki, Eitaro Ozawa
35 mm | 123 Min. | Japanisch Japanese



The Ceremony

The fall of the house of Sakurada after World War II, which Oshima depicts via showing how his protagonist Masuo remembers a series of ritual family gatherings, which become ever more absurd until they eventually fall apart. The film rarely leaves the dark, sparse rooms where the festivities take place; we see nothing of Japan outside of this family. But modernity is creeping in from all sides, bringing with it options and new perspectives that will undo the straightjacket of tradition. With its stage-like arrangements, *Gishiki* is akin to a cinematographic game that plays on a theme and its variations, thus narrating the great generational upheavals in Japan. Oshima focuses in particular on the psychological suffering of the younger generation, which he describes with the same mixture of empathy, exaggeration and analytical distance that is typical of his work. *ab*

Nagisa Oshima, born in Kyoto, Japan in 1932, crucially shaped post-war Japanese cinema as a representative of the Japanese New Wave (Nūberu bāgu). His film *Ai no corrida* was presented at the Berlinale in 1976. He died in 2013.

Gishiki

Nagisa Oshima
1971

Der Untergang des Hauses Sakurada nach dem Zweiten Weltkrieg: Oshima schildert dies als Erinnerungen seiner Hauptfigur Masuo an eine Reihe von rituellen Familienzusammenkünften, die zunehmend absurder werden, um schließlich auseinanderzufallen. Der Film verlässt selten die dunklen, kargen Räume dieser Festlichkeiten, wir sehen nichts von einem Japan außerhalb dieser Familie. Die Moderne aber schleicht sich von allen Seiten ein und birgt Optionen und neue Sichtweisen, die das starre Korsett der Tradition sprengen müssen. *Gishiki* ist in seinen Bühnenhaften Anordnungen ein kinematographisches Spiel mit Thema und Variation und erzählt so von den größeren generationellen Umbrüchen in Japan. Oshima blickt vor allem auf die psychischen Leiden der jüngeren Generation, die er in für ihn typischer Weise mit einer Mischung aus Empathie, Überzeichnung und analytischer Distanz beschreibt. *ab*

Nagisa Oshima, geb. 1932 in Kyoto, Japan, prägte als Vertreter der Japanese New Wave (Nūberu bāgu) maßgeblich das japanische Nachkriegskino. Sein Film *Ai no corrida* wurde 1976 bei der Berlinale präsentiert. Oshima starb 2013.



Programm 9

Arsenal 1 27.02. 17:30 ©
 Akademie d. K. 29.02. 11:30 ©

Produktion Production Giorgis Samiotis,
 Buch Screenplay Theo Angelopoulos, Stratis Karras,
 Thanasis Valtinos
 Kamera Cinematography Giorgos Arvanitis
 Montage Editing Takis Davlopoulos
 Mit With Toula Stathopoulou, Yannis Totsikas,
 Thanos Gammenos, Petros Hoedas, Mihalis Fotopoulos,
 Yannis Balaskas
 98 Min. | Griechisch Greek

Anaparastasi

Theo Angelopoulos
 1970

Tymphaia, ein Dorf in den Ausläufern des griechischen Pindos-Gebirges: Besiedlung seit der Hochantike, Einwohner 1939: 1.250, Einwohner 1965: 85. Nüchtern beschreibt ein Off-Erzähler zu Beginn den Handlungsort. Nüchtern rekonstruiert Theo Angelopoulos auch ein Verbrechen scheinbar aus Leidenschaft, das hier verübt wird. Ist es die zeitlose Geschichte von Klytaimnestras Gattenmord, der sich wiederholt, oder hängt die Gewalttat mit den konkreten sozioökonomischen Umständen in dem kargen Bergdorf zusammen, die in den Zahlen vom Beginn ihren Niederschlag finden? Angelopoulos' virtuosos, zwischen den Zeitebenen springendes Langfilmdebüt geht dieser Frage nicht explizit nach, aber er stellt sie geschickt durch die Gegenüberstellung von Verbrechen und halbdokumentarischem Blick auf die Lebensbedingungen im Dorf. Giorgos Arvanitis' Schwarzweißbilder geben den winterlichen Impressionen einer sterbenden Gemeinschaft eine zusätzliche Härte. svr

Theo Angelopoulos, geb. 1935 in Athen, studierte am Pariser Institut des hautes études cinématographiques. Seit den 70er Jahren zählte er zu den bedeutendsten europäischen Autorenfilmern. Seine Filme *O thiasos* (1975) und *Topio stin omichli* (1989) wurden im Forum gezeigt. Er starb 2012.

Reconstruction

Tymphaia, a village in the foothills of the Pindus mountain in Greece; people have lived here since the classic age. The population ran to 1250 inhabitants in 1939, but by 1965, only 85 remained. An off-screen narrator opens the film with a sober description of the setting. And Theo Angelopoulos also presents a sober reconstruction of a crime committed here, seemingly out of passion. Is this a retelling of the timeless story of Clytemnestra murdering her husband, or is this act of violence connected to the socioeconomic conditions in the barren mountain village, revealed by the figures listed at the start of the film? Jumping between different time periods, Angelopoulos's virtuoso feature debut explicitly avoids answering this question, allowing it to hang in the air instead by juxtaposing the crime with documentary-like impressions of living conditions in the village. Giorgos Arvanitis's black-and-white images lend additional severity to the wintery impressions of a dying community. svr

Theo Angelopoulos, born in Athens in 1935, studied at the Institut des hautes études cinématographiques in Paris. From the 1970s onwards, he ranked amongst the most important European auteurs. His films *O thiasos* (1975) and *Topio stin omichli* (1989) were presented at the Forum. He died in 2012.

Programm 10

Akademie d. K. 27.02. 11:00 ⑤

Akademie d. K. 28.02. 15:00 ⑤

Produktion Production Larabel Film Harun Farocki,
Berlin-West
Buch Screenplay Hartmut Bitomsky, Harun Farocki
Kamera Cinematography Carlos Bustamante, David Slama
Montage Editing Hasso Nagel
Mit With Rolf Becker, Herbert Chwojka, Norbert Langner,
Kurt Michler, Ingrid Oppermann, Falk Rebitzki,
Peter Schlesinger, Angelika Wehbek
64 Min. | Deutsch German



Something Self Explanatory (15x)

Over the course of 15 teaching units, the Marxist vocabulary for commodity and work, wage and labour power, exchange value and use value is thought about via images. The vignettes are captivating in their directness. What they drive at is always unequivocal, as they not only invoke political concepts with precision, but also bring together cinematic modes of thinking that are the equivalent of these concepts: Political position and aesthetic form merge; the didactic procedure leads to a dialectical form, which is expressed in visual montages, camera pans, the division of the image space, the adoption of a perspective. It seems only logical that towards the end, the format of the educational film disappears and the piece takes on the feel of narrative genre cinema: "The intention is to make a person who is walking think about walking so that he falls down." (Bitomsky and Farocki) ab

Hartmut Bitomsky, born in Bremen in 1942, has worked as a freelance writer, journalist, director and producer. His films *Reichsautobahn* (1986) and *B-52* (2001) were shown at the Forum.

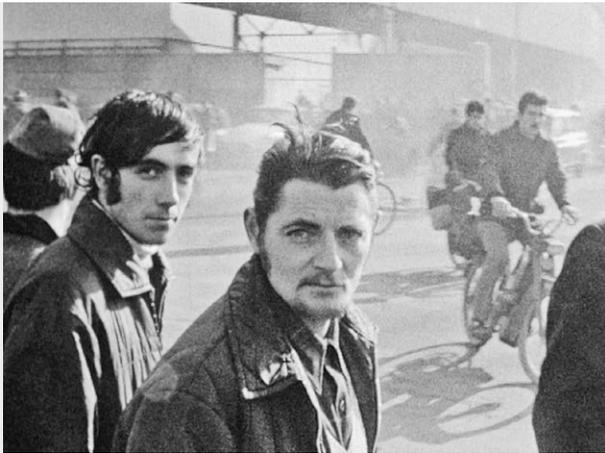
Harun Farocki, born in Nový Jičín in 1944, was a filmmaker, author and artist. He directed more than a hundred films for television and cinema, among them *Zum Vergleich* (Forum 2009). Farocki died in 2014.

Eine Sache, die sich versteht (15x)

Hartmut Bitomsky, Harun Farocki
1971

In 15 Lehreinheiten wird das marxistische Vokabular von Ware und Arbeit, Lohn und Arbeitskraft, Tauschwert und Gebrauchswert in Bildern durchdacht. Die Vignetten bestehen in ihrer Direktheit, es ist immer unmissverständlich, worauf sie hinauswollen, weil sie nicht nur politische Begriffe präzise ins Feld führen, sondern filmische Denkweisen zueinanderstellen, die das Äquivalent dieser Begriffe sind: Politische Haltung und ästhetische Form gehen ineinander über, das didaktische Verfahren führt zu einer dialektischen Form, die sich in Bildmontagen, Schwenks, der Einteilung des Bildraums, dem Einnehmen einer Perspektive äußert. Es scheint nur konsequent, dass gegen Ende die Form des Lehrfilms verschwindet und der Film sich wie narratives Genrekino anzufühlen beginnt: „Die Absicht ist es, einen Gehenden über das Gehen nachdenken zu lassen, so daß er hinfällt“ (Bitomsky und Farocki). ab

Hartmut Bitomsky, geb. 1942 in Bremen, arbeitete seit 1970 als Schriftsteller, Journalist, Regisseur und Produzent. Seine Filme *Reichsautobahn* (1986) und *B-52* (2001) wurden im Forum gezeigt.
Harun Farocki, geb. 1944 in Nový Jičín, gest. 2014 bei Berlin, war Filmemacher, Künstler und Autor. Seit 1966 realisierte er mehr als 100 Filme, darunter u.a. *Zum Vergleich* (Forum 2009).



© ISKRA

Programm 11

Arsenal 1 21.02. 13:00 ©
Akademie d. K. 23.02. 11:00 ©

On vous parle de Paris: Maspero, les mots ont un sens
 20 Min. | Französisch French
 Digitale Restaurierung: Arsenal – Institut für Film und
 Videokunst

Sochaux, 11 juin 68
 20 Min. | Französisch French

Les trois-quarts de la vie
 18 Min. | Französisch French

On vous parle de Paris: Maspero, les mots ont un sens Chris Marker, 1970

Mit der Dokumentarfilmserie „On vous parle de ...“ wollte Chris Marker Gegenöffentlichkeit herstellen – contre-information. Die Episode *Les mots ont un sens* ist mehr als nur das Porträt des Verlegers François Maspero, sie ist auch eine Antwort auf die Frage nach einer möglichen Rolle linker Intellektueller zwischen Militanz und Information.

Sochaux, 11 juin 68

Groupe Medvedkine Sochaux, 1970

In der „Medwedkin-Gruppe“ in Sochaux drehten Arbeiter*innen mit Unterstützung von Filmschaffenden (darunter auch Chris Marker) Filme über ihren Arbeitsalltag und ihre Arbeitskämpfe. So geht es in *Sochaux, 11 juin 68* um einen militanten Streik in der Peugeot-Fabrik, bei dem es Tote gab.

Les trois-quarts de la vie

Groupe Medvedkine Sochaux, 1971

Les trois-quarts de la vie inszeniert die Anwerbung von Arbeitern und den Alltag bei Peugeot mit deutlich satirischem Unterton. ah

Chris Marker, geb. 1921 im französischen Neuilly-sur-Seine, studierte Philosophie und war als Regisseur, Schriftsteller und Fotograf tätig. Mit *La bataille des dix millions* (1970) wurde im Forum 1971 ein weiterer seiner Filme gezeigt. Er starb 2012.

Groupe Medvedkine Sochaux war eine 1968 gegründete Gruppe von Filmschaffenden. Das Kollektiv bestand aus etwa 40 jungen militanten Arbeiter*innen aus der dort ansässigen Peugeot-Fabrik sowie aus politisch engagierten Filmemachern.

Calling from Paris: Maspero. Words Have a Meaning

With the documentary series “On vous parle de...”, Chris Marker wanted to produce a counter-public – “contre-information”. More than being just a portrait of publisher François Maspero, the episode *Les mots ont un sens* also answers the question of what role leftist intellectuals can play between militancy and information.

Sochaux, 11th of June 1968

As the “Medvedkin Group”, a group of workers from Sochaux shot films about their daily lives at work and labour struggles with the support of filmmakers (including Chris Marker). *Sochaux, 11 juin 68* is about a militant strike in the Peugeot factory that led to several deaths.

Three Quarters of a Life

Les trois-quarts de la vie also stages the recruitment of workers and daily life in the Peugeot factory with obvious satirical undertones. ah

Chris Marker, born in Neuilly-sur-Seine, France in 1921, studied Philosophy. In addition to directing numerous films, Marker was a writer and photographer. He died in 2012.

Groupe Medvedkine Sochaux was a collective founded in 1968. It consisted of about 40 militant workers from the Peugeot factory as well as politically committed filmmakers.

HAUS DES DOKUMENTARFILMS

Save the Date
BRANCHENTREFF
DOKVILLE
18. & 19. Juni 2020
www.dokville.de

100% DOKUMENTARFILM

0,0% WERBUNG

Filme, Festivals & News

Das aktuelle DOK-Programm im Kino, im TV und im Netz sowie Infos zu den wichtigsten Filmfestivals. Mit Kritiken und Nachrichten aus der Branche.

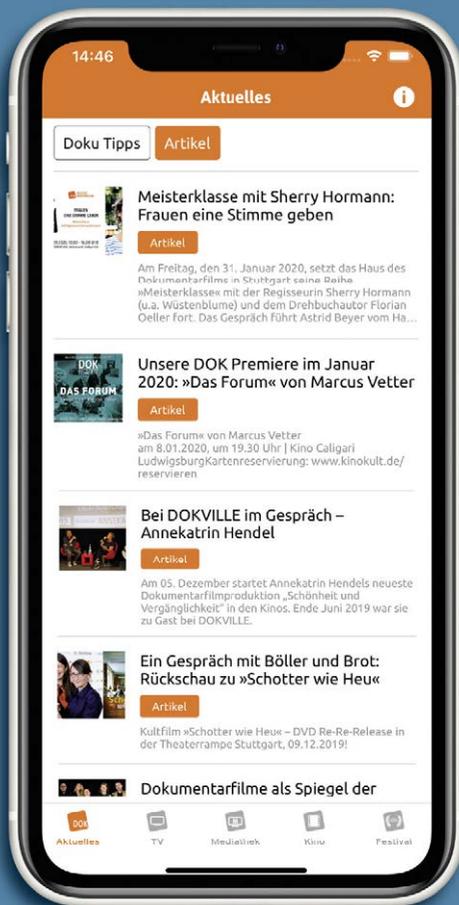
ALLES IN EINER APP



iOS (ab Version 11)



Android (ab Version 5)



www.dokapp.de

DOKAPP

Der smarte Weg
zum Dokumentarfilm



Programm 12

Akademie d. K. 22.02. 11:00 ©
 Arsenal 1 25.02. 22:30 ©

Produktion Production Neoplanta, Novi Sad; Telepool, München
 Buch Screenplay Dušan Makavejev
 Kamera Cinematography Aleksandar Petković, Predrag Popović
 Montage Editing Ivanka Vukasović
 Mit With Milena Dravić, Jagoda Kaloper, Ivica Vidović, Tuli Kupferberg, Zoran Radmilović, Miodrag Andrić, Zivka Matić, Dragoljub Ivkov, Nikola Milić, Milan Jelić, Betty Dodson, Jim Buckley, Nancy Goldrey, Jackie Curtis
 35 mm | 84 Min. | English, Serbokroatisch English, Serbo-Croatian

W.R. – Misterije Organizma

Dušan Makavejev
 1971

W.R. – Misterije Organizma ist vier (oder auch mehr) Filme in einem: Ein dokumentarischer Blick Dušan Makavejevs auf die USA, ein Lehrfilm über Wilhelm Reich, ein Spielfilm über Milena, eine jugoslawische Marxistin, die zur freien Liebe im Geiste des Kommunismus aufruft, und ein Essay über eben das: das Verhältnis von Kommunismus und Sexualität. Dieses Verhältnis – Geist und Materie – wird zur filmischen Form, die zwischen analytisch-satirischem Schnitt und sinnlichen Farb- und Formexzessen sowohl das Denken als auch den Körper in Fahrt bringt. Zusammen finden die vielen Stränge des Films über eine unübersichtliche, überdreht daher kommende Montage, die eher ein knallbuntes Knäuel von Bildern, Exzessen, Witzen und Schockmomenten spinnt, als irgendeinem Faden konsequent zu folgen. „Unter der leichtfüßigen Frivolität und dem wunderbaren Humor lauert eine ernsthaftere ideologische Haltung: Widerstand gegen alle unterdrückerischen sozialen Systeme.“ (Amos Vogel) Es liegt vermutlich nicht nur an Milenas Brandrede gegen den Stalinismus, dass *W.R. – Misterije Organizma* 16 Jahre nach seinem Erscheinen in Jugoslawien nicht gezeigt werden durfte.

ab

Dušan Makavejev, geb. 1932 in Belgrad, Jugoslawien, studierte Psychologie und Filmregie. Viele seiner Werke zählen zur jugoslawischen Bewegung des „Novi Film“ (auch: „Schwarze Welle“). Er starb 2019.

W.R. – Mysteries of the Organism

W.R. – Misterije Organizma is four (or even more) films in one: Dušan Makavejev's documentary take on the USA; an educational film about Wilhelm Reich; a feature film about Milena, a Yugoslavian Marxist who calls for free love in the spirit of communism; and an essay on exactly that – the relationship between communism and sexuality. This relationship – spirit and matter – is given cinematic shape, driving both mind and body between analytic-satirical editing and sensuous excesses of colour and form. The many strands of the film come together in a deliberately bewildering, overwrought montage that would rather spin a brightly coloured tangle of images, excesses, jokes and shock moments than follow any one thread consistently. "Beneath the film's light-hearted frivolity and marvellous humour lurks a more serious ideological intent: opposition to all oppressive social systems". (Amos Vogel) It is likely not just Milena's fiery castigation of Stalinism that earned *W.R. – Misterije Organizma* a 16-year ban in Yugoslavia.

ab

Dušan Makavejev was born in Belgrade, Yugoslavia, in 1932. He studied Psychology and Film Directing. Many of his works belong to the Yugoslavian movement "Novi Film" (aka "Black Wave"). He died in 2019.

Programm 13

Akademie d. K. 25.02. 20:00 ⑤
Arsenal 1 26.02. 12:00 ⑤

El Ghorba (Les passagers)

Produktion Production Centre Algérien de Documentation et d'Information,
Kamera Cinematography Jean Yves Coïc
35 mm | 84 Min. | Französisch French

Mes voisins

Buch Screenplay Med Hondo
Kamera Cinematography François Catonné
35 Min. | Arabisch, Französisch Arabic, French
Digitale Restaurierung:
Arsenal – Institut für Film und Videokunst



The Passengers

For two years, the filmmaker accompanied Rachid, an Algerian in France. She juxtaposed friendly, yet insistent chats about his daily life and plans with facts and figures about migration, raising questions about racism and class relations. When the viewer sees “France for the French” on a wall, it becomes clear how pertinent these questions remain today, if it weren’t clear enough already.

My Neighbours

African migrants in Paris talk about everyday life and racism on the labour and housing markets. The chanson from which the film takes its title sings of misery on people’s own doorstep. Hondo then switches to another mode to continue his analysis of social conditions: never has the post-colonial state of the world been summarised as succinctly as in the closing animated sequence. *ah*

Annie Tresgot, born in Saint-Mandé, France in 1937, studied at IDHEC in Paris. In addition to her work as a director, Tresgot has worked as an editor. Her film *Hello Actors Studio* was shown at Panorama in 1988.

Med Hondo, born in Atar, Mauritania in 1936, made numerous films about the history of the African continent and its diaspora, including *Sarraounia* (Forum 1987). He died in 2019.

El Ghorba (Les passagers)

Annie Tresgot, 1971

Zwei Jahre lang hat die Filmemacherin Rachid, einen Algerier in Frankreich, begleitet. Die freundlich-insistierenden Gespräche über seinen Alltag und seine Pläne stellt sie neben Fakten zur Lage der Migrant*innen und wirft Fragen nach Rassismus und Klassenverhältnissen auf. Spätestens wenn man am Ende „Frankreich den Franzosen“ auf einer Hauswand liest, wird klar, wie aktuell sie noch heute sind.

Mes voisins

Med Hondo, 1971

Afrikanische Migranten in Paris sprechen über ihr Leben und den alltäglichen Rassismus auf dem Arbeits- und Wohnungsmarkt. Das Chanson, aus dem der Filmtitel stammt, besingt das Elend vor der eigenen Tür. In einer anderen Tonart setzt Med Hondo die Analyse der Verhältnisse fort: Knapper als in der animierten Schlusssequenz hat man die postkoloniale Weltlage noch nicht auf den Punkt gebracht. *ah*

Annie Tresgot, geb. 1937 im französischen Saint-Mandé, studierte an der Filmhochschule IDHEC in Paris und arbeitete als Cutterin und Regisseurin. Ihr Film *Hello Actors Studio* wurde 1988 im Panorama gezeigt.

Med Hondo, geb. 1936 in Atar, Mauretanien, drehte zahlreiche Filme, die die Geschichte des afrikanischen Kontinents und dessen Diaspora thematisieren, darunter *Sarraounia* (Forum 1987). Er starb 2019.



Programm 14

Arsenal 1

28.02. 16:00

Produktion Production Q Production, Richmond, Surrey
 Buch Screenplay David Larcher
 Kamera Cinematography David Larcher
 16 mm | 160 Min. | Ohne Dialog Without dialogue

Mare's Tail

David Larcher
 1969

Es beginnt mit einem meditativ-vibrierenden Drone im dunklen Kinosaal und endet mit einem auf den Filmstreifen gekratzten Wort: „REFLECT“ – eine Aufforderung zum Nachdenken über das Gesehene, aber auch die Beschreibung einer der vielen Techniken, die David Larcher in seinem zweieinhalbstündigen Experimentalfilmepos in Stellung bringt. Solche Doppel- und Mehrdeutigkeiten, die Lust am Entschlüsseln der Grundstrukturen filmischer Wahrnehmung, die Faszination für psychedelische Bewusstseinsweiterung und die komplexen Beziehungsgeflechte zwischen Erfahrung und Erinnerung sind die wiederkehrenden Motive des Films, der sich als hippiesker, elliptischer Diary-Film ebenso lesen lässt, wie als Enzyklopädie experimenteller Bildverfahren.

„Mare's Tail“, so nennt man in England die länglich-zerfaserten, an einen Pferdeschweif erinnernden Wolken, die baldigen Regen anzeigen. Und so wie man diese Himmelszeichen erst sehen und deuten lernen muss, so lehrt uns David Larcher das kinematografische Sehen in einer Art Schöpfungsgeschichte der visuellen Repräsentation, die zugleich auch ein Ausschnitt aus der – im Zeitkolorit der Spät-60er eingefärbten – Geschichte des Regisseurs selbst ist. uz

David Larcher, geb. 1942 in London, studierte paläolithische Archäologie und anschließend Film und Fernsehen. Neben *Mare's Tail* wurden seine Filme *EETC* (1987) und *Granny's Is* (1990) im Forum gezeigt.

Mare's Tail

It begins with a meditative, vibrating drone in the dark auditorium and ends with a word scratched onto the film strip: REFLECT – an invitation to viewers to think about what they have seen, but also the description of one of the many techniques used by David Larcher in his two-and-a-half-hour experimental film epic. Such dual and multiple meanings are a recurring motif in the film, as is the desire to decipher the foundational structures of cinematic perception. There is a fascination for the psychedelic expansion of consciousness and for the complex web of relationships between experience and memory – the film can be read as both a hippie-esque, elliptical diary film as well as an encyclopaedia of experimental image systems.

“Mare's tail” is the term used in England for elongated, fraying clouds resembling a horse's tail that herald a coming rain. And just as one must learn to first see this symbol and then interpret it, David Larcher teaches us cinematic seeing in a kind of creation story of visual representation, which is at the same time a section of the director's own history, bathed in the period colours of late 1960s. uz

David Larcher, born in London in 1942, studied Palaeolithic Archaeology and then Film and Television. Following *Mare's Tail*, his films *EETC* (1987) and *Granny's Is* (1990) were shown at the Forum.

Programm 15

Akademie d. K. 27.02. 20:00
Arsenal 1 29.02. 17:00

Produktion Production Monitor Productions,
Kamera Cinematography Morgens Gander, Henri Fiks
Montage Editing Italo Costa, Featherstone Fanshaw
Mit With Mel Dixon, Jim Lawrence, Calvin Butler,
Neil Walsh, Steven Bush, Peter Faulkner, Neil Walsh,
Diane Grant, François-Regis Klanfer
92 Min. | Englisch English



The Great Chicago Conspiracy Circus

In 1969, a Chicago court spent six months hearing the case of the men who became known as the Chicago Seven, who had been protesting at the 1968 Democratic National Convention and were arrested and charged with conspiracy to riot. Directed by Kerry Feltham, this 1971 film started out as a play conceived by a Toronto theatre group based on the trial transcripts. The result is surreal, absurd and over-the-top, emphasising not so much the course of the trial as the despotic actions of an authoritarian state power in its dealings with dissident citizens. The stage is both courtroom and circus; and the trial is both tragic reality and a grotesque scenario with elements of Lewis Carroll's "Alice in Wonderland". The film makes state repression visible and is simultaneously an act of alienation only grows in intensity. *ab*

Kerry Feltham, born in Edmonton, Canada in 1944, works as a writer, cameraman, director and producer. One of his directorial works is *Karen Black: Actress at Work* (1999).

The Great Chicago Conspiracy Circus

Kerry Feltham
1970

Über einen Zeitraum von sechs Monaten verhandelte 1969 ein Gericht in Chicago den Fall mehrerer Männer, denen eine Verschwörung gegen den Staat vorgeworfen wurde. Sie wurden festgenommen, als sie 1968 gegen den Parteitag der Demokraten demonstrierten. Der 1971 von Kerry Feltham inszenierte Film nahm seinen Anfang als Theaterstück, das eine freie Gruppe aus Toronto auf Basis der Protokolle der Verhandlung gegen die Chicago Seven entwickelte. Das Ergebnis ist eine surreale Überhöhung, die nicht den Verlauf der Verhandlungen, sondern die Willkür autoritärer Staatsmacht im Umgang mit dissidenten Bürger*innen hervorkehrt. Die Bühne ist Gerichtssaal und Zirkus, die Verhandlung zugleich tragische Realität und groteskes Szenario mit Elementen aus Lewis Carrolls „Alice im Wunderland“. Der Film ist die Sichtbarmachung staatlicher Repression und zugleich ein Akt der verdichtenden Verfremdung. *ab*

Kerry Feltham, geb. 1944 in Edmonton, Kanada, arbeitet als Autor, Kameramann, Regisseur und Produzent. Zu seinen Regiearbeiten zählt u.a. *Karen Black: Actress at Work* (1999).



Programm 16

Akademie d. K. 28.02. 11:30 ©
 Arsenal 1 29.02. 21:15 ©

Monangambee

Produktion Production C.O.N.C.P. (Conférence des Organisations Nationales des Colonies Portugaises), Buch Screenplay Sarah Maldoror, Mario de Andrade, Serge Michel

Kamera Cinematography Abdelkader Adel
 Mit With Carlos Pestana, Noureddine Dreis, Mohamed Zinet, Athmane Sabi, Elisa Pestana
 16 Min. | Französisch French

Phela-ndaba (End of the Dialogue)

Produktion Production Morena Films, London
 45 Min. | Englisch English

Monangambee

Sarah Maldoror, 1969

„Monangambee“ lautete ein Ausruf, mit dem Aktivist*innen des antikolonialen Befreiungskampfs in Angola Dorfversammlungen einberiefen. *Monangambee* ist auch ein Kurzfilm von Sarah Maldoror, der von der portugiesischen Arroganz gegenüber der angolanischen Kultur handelt. Die Filmemacherin nimmt sich einer Novelle von José Luandino Vieira an, in der es um einen politischen Häftling geht, und dreht einen Film über Erniedrigung, Solidarität und Widerstand. *stss*

Monangambee

“Monangambee” was a rallying cry used by activists during Angola’s anti-colonial liberation struggle to gather villages together. *Monangambee* is also the title of a short film by Sarah Maldoror that addresses Portuguese arrogance towards Angolan culture. The filmmaker draws on a novella by José Luandino Vieira, the story of a political prisoner, to make a film about humiliation, solidarity and resistance.

stss

Phela-ndaba (End of the Dialogue)

Members of the Pan Africanist Congress, 1970

Phela-ndaba gehört zu den ersten Dokumentarfilmen über die Anfänge der Apartheid in Südafrika. Er wurde heimlich von einer Gruppe schwarzer Exilanten aus Südafrika gedreht. Der Film widmet sich dem Leid der schwarzen und der asiatischen Bevölkerung unter dem unerbittlichen Regime, zeigt Schwarzweißfotografien aus Archiven und farbige Videoaufnahmen aus den schwarzen Townships. *jn*

Phela-ndaba (End of the Dialogue)

Phela-ndaba is one of the first documentaries about the early days of Apartheid in South Africa and was shot clandestinely by a group of black South Africans exiled to London. It highlights the plight of Blacks and Asians under this relentless regime via black-and-white archive stills and colour video footage of black townships. *jn*

Sarah Maldoror, geb. 1938, studierte Film und gründete 1956 die erste Schwarze Theatercompagnie in Frankreich. Sie hat mehr als 30 Filme realisiert, die wichtige Themen der afrikanischen Geschichte und Gegenwart aus einer Schwarzen Perspektive verhandeln.

Sarah Maldoror, born in 1938, studied Film and founded the first black theatre company in France. She has made over 30 films which focus on important themes from both Africa’s history and present, seen from a black perspective.

Members of the Pan Africanist Congress und Londoner Filmstudent*innen realisierten als Filmkollektiv *Phela-ndaba*. Mitglieder des Kollektivs waren Antonia Caccia, Chris Curling, Simon Louvish, Nelson ‚Nana‘ Mahomo, Vus Make und Raketla Tsehlanana.

Members of the Pan Africanist Congress formed a film collective with film students from London and made *Phela-ndaba*. The members of the collective were Antonia Caccia, Chris Curling, Simon Louvish, Nelson ‘Nana’ Mahomo, Vus Make and Raketla Tsehlanana.

13 — 18 May 2020

66.

**... world-famous
for its excellent
programming ...
Film Comment**

kurzfilmtage.de

**International Short Film Festival
Oberhausen**





Programm 17

Akademie d. K. 21.02. 20:00
Arsenal 1 29.02. 10:00

Produktion Production The Film Group, Chicago
Kamera Cinematography Howard Alk, Mike Gray
Montage Editing Howard Alk, John Mason
35 mm | 88 Min. | Englisch English

The Murder of Fred Hampton

Howard Alk
1971

Ende 1968 begannen Mike Gray und Howard Alk mit der Dokumentation des Black-Panther-Aktivisten Fred Hampton. Als dieser im Rahmen einer Aktion der Chicagoer Polizei in seinem Appartement erschossen wurde, veränderte dies auch den Film. Während die erste Hälfte Hampton porträtiert, dreht sich die zweite um die Ereignisse am 4. Dezember 1969. Bilder der etablierten Medien werden mit Aufnahmen aus dem Appartement und Zeugenaussagen gegengeschnitten. Der Film kommt zu eben der Erkenntnis, die der Titel schon vorwegnimmt: dass der Tod von Fred Hampton nicht das Resultat seines bewaffneten Widerstands, sondern – schlicht und einfach – Mord war. Es verwundert nicht, dass ein Kopierwerk in Chicago sich weigerte, den Film zu entwickeln und eine Zeitung keine Werbeanzeigen schalten wollte. Der Film hatte eine mediale Gegenöffentlichkeit geschaffen, die auf entsprechenden Gegenwind stieß. *ab*

Die 35-mm-Kopie wurde zur Verfügung gestellt von The Chicago Film Archives.

Howard Alk, geb. 1930 in Chicago, USA, studierte an der University of Chicago. Seinen ersten Film *American Revolution 2* drehte er 1969. Er starb 1982.

The Murder of Fred Hampton

In late 1968, Mike Gray and Howard Alk began working on a documentary on Black Panther activist Fred Hampton. When Hampton was shot in his apartment during a raid by the Chicago police, this changed the film in turn. While the first half is a portrait of Hampton, the second half revolves around the events of 4 December 1969. Images from mainstream media were edited together with footage from the crime scene and witness testimonies. As the film title reveals, the film comes to the conclusion that the death of Fred Hampton was not the result of his armed resistance, but was – plain and simple – murder. It is not surprising that a film lab in Chicago refused to develop the footage and a newspaper would not print any adverts for it. The film had created a media counter-public that faced corresponding resistance. *ab*

“The Murder of Fred Hampton,” provided courtesy of The Chicago Film Archives

Howard Alk, born in Chicago, USA in 1930, studied at the University of Chicago. In 1969, he made his first film *American Revolution 2*. Alk died in 1982.

Programm 18

Akademie d. K. 23.02. 20:00 ⑤
Arsenal 1 27.02. 15:00 ⑤

Angela – Portrait of A Revolutionary

Buch Screenplay Yolande du Luart
Kamera Cinematography Roger Andrieux,
Yolande du Luart, Charles Barnett, Lynn Merrick,
Betty Chen, Larry Roman, Brogan Depoar,
Earl Samson, Vince Dyer, Joe Shearer
Montage Editing Maryse Siclier, Jacqueline Meppiel
16 mm | 60 Min. | Englisch English

El cuarto poder

Produktion Production Colectivo Cine de Clase,
Buch Screenplay Helena Lumbreras, Llorenç Soler
Montage Editing Helena Lumbreras
45 Min. | Spanisch Spanish



© courtesy of Laika-Verlag

Angela – Portrait of A Revolutionary

Angela: Angela Davis, that is. At the start of filming in 1969 she was an unknown philosophy professor at UCLA, but by the time the committed communist was imprisoned shortly thereafter, she was already an icon. The film shows Davis both in public and private: at seminars, at demonstrations for political prisoners and the Black Panthers and at her desk at home. Free my brother, my sister, my people! *bik*

El cuarto poder

In 1970, Spain was a dictatorship. The essay film *El cuarto poder* asks how the media behaved in response. The conclusion is depressingly clear: by toeing the line and being loyal to the regime. What can be done? A sceptical stance can be maintained and a counter-public created, for example, by reading between the lines, accessing foreign newspapers and forming one's own channels of information. *cn*

Yolande du Luart, born in 1932, made with fellow students the documentary *Angela – Portrait of A Revolutionary*.

Helena Lumbreras, born in Cuenca, Spain in 1935, worked as a director and producer. She died in 1995.

Mariano Lisa was born in Albalate de Cinca, Spain in 1945. Together with his wife Helena Lumbreras, he founded the militant film collective Class Cinema Collective.

Angela – Portrait of A Revolutionary

Yolande du Luart, 1971

Angela – das ist Angela Davis, die bei Drehbeginn 1969 noch unbekannt an der UCLA Philosophie lehrte, wenig später aber als engagierte Kommunistin mit dem Status einer Ikone im Gefängnis saß. Sie ist öffentlich und privat zu sehen: in Seminaren, bei Demonstrationen für die Rechte politischer Gefangener und der Black Panther sowie zu Hause am Schreibtisch. Free my brother, my sister, my people! *bik*

El cuarto poder

Helena Lumbreras, Mariano Lisa, 1971

1970 ist Spanien eine Diktatur. Das Filmessay *El cuarto poder* fragt, wie sich die Medien dazu verhalten. Das Fazit ist von erdrückender Klarheit: gleichgeschaltet und regimetreu. Was tun? Skeptisch sein und Gegenöffentlichkeit herstellen, zum Beispiel indem man zwischen den Zeilen liest, sich ausländische Zeitungen besorgt und eigene Informationskanäle etabliert. *cn*

Yolande du Luart, geb. 1932, realisierte gemeinsam mit Kommiliton*innen *Angela – Portrait of A Revolutionary*.

Helena Lumbreras, geb. 1935 in Cuenca, Spanien, arbeitete als Regisseurin und Produzentin. Sie starb 1995.

Mariano Lisa, geb. 1945 in Albalate de Cinca, Spanien, studierte und lehrte Philosophie. Zusammen mit seiner Ehefrau Helena Lumbreras gründete er das militante Filmkollektiv Cine de Clase.



Programm 19

Akademie d. K. 26.02. 11:00
Arsenal 1 29.02. 19:30

Produktion Production ONCIC (Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique), Algier
Kamera Cinematography William Klein
Montage Editing William Klein
35 mm | 75 Min. | Englisch English

Eldridge Cleaver, Black Panther

William Klein
1970

„Filmed and edited by William Klein ... in collaboration with Eldridge Cleaver and Robert Scheer“, heißt es in roten Lettern zu Beginn des Porträts von Eldridge Cleaver, einem Black-Panther-Aktivisten. Ende der 60er Jahre verließ er die USA nach Kuba, dann Algerien, um einer Anklage zu entgehen. *Eldridge Cleaver, Black Panther* erzählt von seiner politischen Sache im Exil und wird selbst mit jeder Minute aufrührerischer. Zugleich enthält er Momente fragenden Innehaltens. Diese finden sich in Dialogen zwischen Cleaver und Scheer wie auch in den Begegnungen zwischen dem Black Panther und Vertretern panafrikanischer Friedensbewegungen oder Südvietnams. Wie fügt sich der Kampf in den USA zum Kampf gegen den weltweiten Imperialismus, die revolutionäre Sprache des Panthers zu Kleins Bildern? Ein Film, der affirmativ Bilder macht und sich dennoch fragt, wie Bilder Bilder hervorbringen. *ab*

Wir zeigen eine 35-mm-Kopie von Ruben/Benston Film Collection Walker Art Center.

William Klein, geb. 1928 in New York, USA, studierte Soziologie. 1948 ging er nach Paris, um dort als Maler, Fotograf und Filmemacher zu arbeiten. Neben *Eldridge Cleaver, Black Panther* wurde im Forum 1971 mit *Festival panafricain d'Alger* (1969) noch ein weiterer seiner Filme gezeigt. Klein lebt und arbeitet in Paris.

Eldridge Cleaver, Black Panther

“Filmed and edited by William Klein ... in collaboration with Eldridge Cleaver and Robert Scheer” read the red-lettered credits at the beginning of this portrait of Black Panther activist Eldridge Cleaver. In the late sixties, Cleaver left the United States for Cuba, then Algeria, in order to avoid prosecution. *Eldridge Cleaver, Black Panther* tells the story of his political activism in exile and becomes itself more incendiary by the minute. But it also stops from time to time to take stock, such as in the conversations between Cleaver and Scheer or in Cleaver's encounters with representatives of Pan-African peace movements or South Vietnam. How does the American struggle fit into the struggle against worldwide imperialism and how does the Panther's revolutionary language fit into Klein's images? A film that creates affirmative images, but still asks how images produce images nonetheless. *ab*

Print from the Ruben/Benston Film Collection Walker Art Center

William Klein, born in New York, USA in 1928, studied Sociology. In 1948, Klein went to Paris and worked as a painter, photographer and filmmaker. Besides *Eldridge Cleaver, Black Panther*, another one of his films, *Festival panafricain d'Alger* (1969), was shown at the Forum in 1971. Klein lives and works in Paris.

Programm 20

Akademie d. K. 24.02. 20:00 ⑤
Arsenal 1 26.02. 17:30 ⑤

Eine Prämie für Irene

Produktion Production Friedrich Kramer, Berlin-West
Buch Screenplay Helke Sander
Kamera Cinematography Christoph Roth
Mit With Gundula Schroeder, Sarah Schumann,
Helga Foster, Hanne Herkommer, Käte Jaenicke,
Dörte Haack, Ingo Busche, Christian Ziewer, E. Berty,
G. Schetting, H. Müller, M. Arndt, A. Becker, R. Minow,
C. Görna, A. Bzik, E. Reichelt, G. Grundmann
16 mm | 50 Min. | Deutsch German

The Woman's Film (Newsreel #55)
16 mm | 41 Min. | Englisch English



© Quelle: Deutsche Kinemathek

A Bonus for Irene

The Woman's Film (Newsreel #55)

„Allein machen sie dich ein“ (They'll get you if you're alone) sang German rock group Ton Steine Scherben and the line would make a good title for both Helke Sander's first medium-length film *Eine Prämie für Irene* and the documentary *The Woman's Film* by the San Francisco-based Newsreel collective. Sander portrays Irene, a single mother who works in a washing machine factory. She doesn't suffer fools gladly, whether in relation to unequal treatment at work or sexual harassment from men. But it's clear she doesn't stand a chance without solidarity from other women. The women in *The Woman's Film* are already one step further: they have come together to form a women's rights group and talk there about discrimination, racism and violent relationships. This slice of unfiltered oral history brings the militancy of the early 70s back to life.
svr

Helke Sander, born in Berlin in 1937, works as a filmmaker and an author. Her film *Redupers – Die allseitig reduzierte Persönlichkeit* was shown at the Forum in 1978.

Women's Caucus – San Francisco Newsreel, filmmakers Judy Smith, Louise Alaimo and Ellen Sorrin set up the San Francisco-based newsreel group, to make the documentary *The Woman's Film* which was produced only by women.

Eine Prämie für Irene Helke Sander, 1971

The Woman's Film (Newsreel #55) Women's Caucus – San Francisco Newsreel, 1971

„Allein machen sie dich ein“, wussten schon Ton Steine Scherben. So könnte man auch Helke Sanders ersten mittellangen Spielfilm *Eine Prämie für Irene* überschreiben und den Dokumentarfilm *The Woman's Film* des San-Francisco-Newsreel-Kollektivs. Sander porträtiert Irene, eine alleinerziehende Mutter und Arbeiterin in einer Waschmaschinenfabrik. Im Alltag lässt sie sich nichts gefallen, weder die Ungleichbehandlung im Betrieb noch die sexuelle Belästigung durch Männer. Doch klar ist: Ohne solidarische Geschlechtsgenossinnen wird sie keine Chance haben. Die Frauen in *The Woman's Film* sind schon einen Schritt weiter, sie haben sich zu einer Frauenrechtsgruppe zusammengeschlossen und berichten hier in Interviews von Diskriminierung, Rassismus und Gewalt in Beziehungen. Ein Stück ungefilterter Oral History, das die Militanz der frühen 70er Jahre wieder aufleben lässt.
svr

Helke Sander, geb. 1937 in Berlin, studierte Germanistik, Psychologie und Film und ist als Regisseurin und Autorin tätig. Im Forum wurde u.a. ihr Film *Redupers – Die allseitig reduzierte Persönlichkeit* (1978) gezeigt.

Women's Caucus – San Francisco Newsreel, bestehend aus den Filmemacherinnen Judy Smith, Louise Alaimo und Ellen Sorrin, initiierte die Dokumentation *The Woman's Film*, an deren Produktion ausschließlich Frauen beteiligt waren.



Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt

Rosa von Praunheim
1971

90-mal fällt im Kommentar das Wort „schwul“, das 1971, zwei Jahre nach Abschaffung des § 175, noch im Hate-Speech-Kontext stand; die Betroffenen hatten es sich noch nicht selbstbewusst angeeignet. Auf die stumm gedrehten Bilder schwuler Klischee-Szenen gelegt und in deklamatorischem Ton vorgetragen, provozierte das diejenigen, die gar nichts davon hören wollten, wie diejenigen, die unter diesem Begriff litten, gleichermaßen. Die Kritik des Films, aus vorsätzlich „diffuser Künstlereinstellung“ (Praunheim) artikuliert, Elemente von Spiel- und Dokumentarfilm, Pamphlet und Aufruf vermischt und damit klassische Filmnarrationen queerend, richtete sich vor allem an die eigene Szene, der Praunheim selbstverschuldete Unsichtbarkeit vorwarf. Aus den Diskussionen um die durch den Film entstandene Sichtbarkeit entwickelte sich die moderne deutsche Schwulenbewegung. Ein seltenes Beispiel für einen Film mit direkter gesellschafts-politischer Wirkung. jk

Rosa von Praunheim, geb. 1942 in Riga, studierte an der Hochschule der Künste Berlin und hat seit 1968 ca. 90 Filme gedreht. Im Forum waren u.a. *Ich bin ein Antistar* (1977) und *Rote Liebe* (1982) zu sehen.

Programm 21

Akademie d. K. 26.02. 20:00 ©
Arsenal 1 01.03. 12:30 ©

Produktion Production Bavaria Atelier, München
Buch Screenplay Rosa von Praunheim
Kamera Cinematography Robert Van Ackeren
Montage Editing Jean-Claude Piroué
Mit With Bernd Feuerhelm, Beryt.Bohlen, Ernst Kuchling
16 mm | 67 Min. | Deutsch German

It Is Not the Homosexual Who Is Perverse, But the Society in Which He Lives

In the commentary, the word “gay” is uttered 90 times, which was still being used in the context of hate speech in 1971, two years after the abolition of Section 175 of the German criminal code, which criminalized homosexual acts between males. Those affected had not yet reclaimed the word. Delivered in a declamatory tone in voiceover to silent images showing clichéd gay scenes, the commentary provoked those unwilling to hear anything about it and those who were suffering from the use of the term in equal measure. The film’s critique, expressed from a deliberately “diffuse artistic stance” (Praunheim), mixed elements of fiction and documentary films as well as of polemics and appeal, thereby queering classical film narratives. It was directed at the gay scene itself in particular, which Praunheim accused of self-imposed invisibility. The modern German gay men’s movement developed out of the discourse on visibility triggered by the film. It is a rare example of a film that has had a direct socio-political impact. jk

Rosa von Praunheim, born in Riga, in 1942, studied at the Berlin University of the Arts. He has made around 90 films, among them *Ich bin ein Antistar* (Forum 1977) and *Rote Liebe* (Forum 1982).

Programm 22

Abschlussfilm des Jubiläumsprogramms

Akademie d. K. 28.02. 17:00 ©

Produktion Production Rob Houwer Film
GmbH & CoKG, München
Buch Screenplay Michael Verhoeven
Kamera Cinematography Igor Luther
Montage Editing Monika Pfeferle
Mit With Friedrich von Thun, Hartmut Becker,
Wolfgang Fischer, Ewald Prechtel, Michael Verhoeven,
Eva Mattes, Gustl Bayrhammer, Rolf Castell,
Rolf Zacher, Peter Brandt
80 Min. | Deutsch German



O.K.

Easter, 1966. A ceasefire is in place. A few GIs are digging trenches, playing cards, speaking in their thick Bavarian dialect and bullying one other. Produced by Rob Houwer and directed by Michael Verhoeven, the black-and-white feature *O.K.* transposes the Vietnam War to the Bavarian forest, letting the camera freely roll and framing the plot with alienation techniques, whereby the viewer sees the actors slipping in and out of their roles. When Eva Mattes, playing Phan Ti Mao, cycles past the cleared forest, the soldiers come up with a brutal idea. What then happens is based on an actual war crime. In 1970, the film caused a scandal. Jury president George Stevens and most of his fellow jurors thought that it was anti-American and demanded that it be removed from the Competition. The ensuing controversy led to the festival's collapse and no prizes were awarded. There was a new beginning in 1971 with the foundation of the International Forum of New Cinema. We are presenting the premiere of the newly digitised version of the film, which was created by the Filmmuseum München. *ok*

Michael Verhoeven, born in Berlin in 1938, made his directorial debut in 1967. His oeuvre includes more than 50 film and television productions, among them *Das schreckliche Mädchen* (Berlinale Competition 1990).

O.K.

Michael Verhoeven
1970

Ostern 1966. Es herrscht Waffenruhe. Ein paar GIs heben Schützengräben aus, spielen Watten, sprechen breiten bayerischen Dialekt und mobben sich gegenseitig. Der von Rob Houwer produzierte und von Michael Verhoeven inszenierte Spielfilm *O.K.* verlegt den Vietnamkrieg in den Bayerischen Wald, lässt die Kamera freidrehen und rahmt den Plot mit Verfremdungseffekten: Man schaut den Schauspieler*innen zu, wie sie in ihre Rollen hinein- und aus ihnen hinausschlüpfen. Als Eva Mattes in der Rolle Phan Ti Maos an dem gerodeten Waldstück vorbeiradelt, kommen die Soldaten auf eine brutale Idee. Was dann geschieht, lehnt sich an ein tatsächlich verübtes Kriegsverbrechen an. 1970 bot der Film den Anlass für einen Eklat. Der Jurypräsident George Stevens und die meisten der Juror*innen fanden *O.K.* antiamerikanisch und verlangten, dass der Film aus dem Wettbewerb entfernt werde. Die anschließende Kontroverse sprengte das Festival. Die Preise blieben im Schrank. 1971 kam es zu einem Neuanfang, als das Internationale Forum des Jungen Films gegründet wurde. Wir präsentieren die Erstaufführung der vom Filmmuseum München digitalisierten Fassung. *ok*

Michael Verhoeven, geb. 1938 in Berlin, studierte Medizin und war als Schauspieler tätig, bevor er 1967 sein Regiedebüt gab. Sein Werk umfasst mehr als 50 Film- und Fernsehproduktionen, darunter *Das schreckliche Mädchen* (Berlinale Wettbewerb 1990).

FOR SAMA. LIONHEARTED
BEATS. HOME. CORPUS CHRISTI
GUEST OF HONOUR. 7500. VITAL
VARELA. SCHWARZE MILCH. MATT
AND MAXIME **SUBS** IL TRADITORE-DEI
RÄTER **ORIGINAL MIT UNTERTITELN** SU
QUATRO. PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN
FEU. 20TH CENTURY. CURVEBALL. BEANPOL
LIKANBLUT. LEIF IN CONCERT. CORTEX. SPUR
UNDERGROUND FRAGRANCE. DER JUNGE MUS
DIE FRISCHE LUFT **UNTERTITEL** DRONNINGEN
PSYCHOBITCH **VOICE-OVER** THE SECRET OF A LE
JEUNE JULIETTE **BARRIEREFREI** DWELLING IN TH
JCHUN MOUNTAINS. BANGLA. NORDSEE IST MORD
10 GIORNI SENZA MAMMA. CHAMBRE 212. LA FEMM
DE MON FRÈRE. BOMBAY ROSE. UN FILS. TU MÉRITES UN
MOUR. HATCHBACK GHERMEZ. HOGAR. DIMMI CHI SONO. N
EINE FRAU. STYX. 25 KM/H. SYSTEMSPRENGER. MONOS. ATLA
LL MY LOVING. HIGH LIFE. GUNDERMANN. DER GOLDENE HAND
HE OPERATIVE. PARADISE WAR. OF FATHERS AND SONS. PAPICHA. T
OUVENIR. QUERÊNCIA. WINTERREISE. SANTA Y ANDRÉS. OUT STEALING
HORSES. MÀRIGHELLA. SO PRETTY. BAIT. CONGO MURDER. I MISS YOU WH
I SEE YOU **SUBS-FRUCHTALLEE 17. 20259 HAMBURG** GHOST TOWN ANTHOLO
OLANDA. IN DEN GÄNGEN **FON. 39 90 70-60 FAX. -61** DREI TAGE IN QUIBERON. LE
CONFIN DU MONDE. A FORTUNATE MAN **KONTAKT@SUBS-HAMBURG.DE** BUTTERFLI
U REVOIR LÀ-HAUT. SOLSIDAN. WILDLIFE. FLAMMABLE CHILDREN. DANS LA TERRIBLE J
HÉHÉRAZADE. THE CAKE GENERAL. HOTEL BY THE RIVER. NANCY. LES CHATOUILLES. FRITZ LA
ER ANDERE IN UNS. MY DAYS OF MERCY. TRANSIT. WOMAN AT WAR. SEARCHING FOR INGMAR BERG
E CAKEMAKER. COLUMBUS. A QUIET PASSION. LAS HEREDERAS. NOS BATAILLES. THE TOGETHER PROJECT
FET AQUATIQUE. TOIVON TUOLLA PUOLEN. TOUCH ME NOT. THE LOBSTER. MACKIE MESSER. WHAT WILL PEOPLE
YS. DJAM. UN BEAU SOLEIL INTÉRIEUR. JEUNE FEMME. WILDES HERZ. MAGICAL MYSTERY. DJANGO. THE KING. THE CUT. T
A. TONI CONRAD. DAS MILAN PROTOKOLL. INVERSION. SHELTER. UTOEYA. IL MANGIATORE DI PIETRE. DRIFT. NO DATE, NO SIGNA
TICAL ANIMALS. SATURDAY CHURCH. RARA. LITTLE MEN. UNE VIE VIOLENTE. PETIT PAYSAN. IM LAND MEINER KINDER. TROIS COEURS. COMO NOSSOS



FORUM /
FORUM / EXPANDED

Ich trat in Streik!

PANELTAG
PANEL DAY

silent green Kulturquartier
Gerichtstraße 35, 13347 Berlin
Do/Thu 27.02., 10:00–21:15

50 JAHRE BERLINALE FORUM

Ein Paneltag zum gegenkulturellen Aufbruch der ersten Jahre, zu dessen Erbe in der Gegenwart und zu Strategien für die Herausforderungen der Zukunft

2020 ist ein besonderes Jahr, denn das Berlinale Forum feiert sein 50. Jubiläum. Die Filme, die 1971 liefen, kommen zur Wiederaufführung. Der Blick zurück ist nicht zuletzt deshalb relevant, weil die gesellschaftlichen Verhärtungen, gegen die das erste Internationale Forum des Jungen Films antrat, zwar zwischenzeitlich überwunden schienen, sich heute aber mit neuer Kraft behaupten. Was sagt uns der gegenkulturelle Aufbruch der späten sechziger Jahre? Hat die Art und Weise, wie Helke Sander oder Rosa von Praunheim, Med Hondo oder Howard Alk gesellschaftliche Ordnungssysteme und Machtasymmetrien herausforderten, heute noch Bestand? An welche ästhetischen und politischen Strategien lässt sich anknüpfen?

Auf Einladung von Forum und Forum Expanded kommen Filmemacher*innen, Kulturschaffende, Kurator*innen und Archivar*innen am 27. Februar im silent green Kulturquartier zusammen, um gemeinsam über diese Fragen nachzudenken. Es geht dabei um die Wechselwirkungen zwischen Feminismus und Kino, um die US-amerikanische Bürgerrechtsbewegung, antikoloniale Kämpfe und deren Niederschlag im Film, um die Versuche, das Filmmachen durch kollektive Arbeit von etablierten Hierarchien zu befreien, es geht um Strategien der Filmaufbewahrung und -zirkulation, bei denen Begriffe wie „nationales Filmerbe“ keine Rolle spielen, und schließlich um die Möglichkeiten und Spielräume eines politischen Kinos.

Wichtig ist uns dabei, dass wir unsere eigene Geschichte in die Reflexion einbeziehen. Gegründet wurde das Internationale Forum des Jungen Films als unabhängige Sektion der Berlinale, nachdem die Filmfestspiele im Jahr davor an einen toten Punkt gelangt waren. Die Unabhängigkeit besteht fort, da die Sektion vom Arsenal – Institut für Film und Videokunst verantwortet wird. Zugleich sind wir wie jede kulturelle Einrichtung, die es seit Jahrzehnten gibt, selbst Institution geworden. Wie gehen wir damit produktiv um? Auch dieser Frage stellen wir uns am 27. Februar.

Alle Diskussionen finden auf Englisch statt. Eintritt frei.

Donnerstag, 27.02. silent green Kulturquartier

10:00–10:15 **Einführung**

Mit:

Birgit Kohler ist Ko-Direktorin des Arsenal – Institut für Film und Videokunst.

Cristina Nord ist Leiterin des Berlinale Forums.

Stefanie Schulte Strathaus ist Ko-Direktorin des Arsenal und Leiterin von Forum Expanded.

10:15–11:45

PANEL 1: ICH TRAT IN STREIK

Feministische Bildpolitiken gestern und heute

Mit:

Louise Alaimo studierte an der UCLA und war Mitglied von San Francisco Newsreel, wo sie zusammen mit Judy Smith und Ellen Sorrin *The Woman's Film* drehte, den ersten Film des Kollektivs, der in einem reinen Frauenteam entstand.

Claudia von Alemann ist Regisseurin und hat seit den 1960er Jahren zahlreiche Experimental-, Dokumentar- und Spielfilme gedreht. 1973 organisierte sie gemeinsam mit Helke Sander das 1. Internationale Frauenfilmseminar im Arsenal. Von 1982 bis 2006 war sie Professorin für Film an der Fachhochschule Dortmund.

Helena Kritis ist freiberufliche Kuratorin und Mitglied im Kurzfilm-Auswahlkomitee beim Internationalen Filmfestival Rotterdam. Bis Dezember verantwortete sie das audiovisuelle Programm der Brüsseler Beursschouwburg.

Constanze Ruhm arbeitet als Künstlerin, Autorin und Kuratorin in den Bereichen Film, Video und Installation. Sie ist zudem Professorin für Kunst und digitale Medien an der Akademie der Bildenden Künste Wien.

Judith Smith trat 1969 dem Newsreel-Kollektiv bei. Mit Louise Alaimo und Ellen Sorrin drehte sie *The Woman's Film*, der 1971 in der ersten Ausgabe des Forums lief.

Moderation:

Diana McCarty ist Mitbegründerin des preisgekrönten freien Künstlerradios reboot.fm/88.4 mhz und von Faces, einer internationalen Community für Frauen in den Medien.

11:45–13:15

PANEL 2: MONANGAMBEE!

Film als Mittel der Dekolonialisierung

Mit:

Enoka Ayemba ist Filmkurator und Filmkritiker mit Fokus auf afrikanische Kinematografien, die nigerianische Videoindustrie und antikoloniale Bewegungen. Für das Berlinale Forum ist er als Berater für die Filmauswahl tätig.

Didi Cheeka ist Regisseur, Filmkritiker und Mitbegründer der Lagos Film Society. Er setzt sich für die Aufwertung des nigerianischen Filmerbes ein und initiierte das Archivprojekt „Reclaiming History, Unveiling Memory“.

Lyse Ishimwe Nsengiyumva ist die Gründerin und Kuratorin von Recognition in Belgium, einem Programm, das sich durch Filmvorführungen und Workshops für mehr Sichtbarkeit von afrikanischer sowie afrikanisch-diasporischer Kunst, Literatur und Kultur einsetzt.

Jacqueline Nsiah ist Programmdirektorin bei der Africa Film Society in Ghana und betreut als Projektreferentin eine afrikanische Filmplattform des Goethe-Instituts. Seit 2019 ist sie Mitglied des Auswahlkomitees des Forums.

Moderation: **Cristina Nord**

13:15–14:00 **Pause**

14:00–15:30

PANEL 3: ALLEIN MACHEN SIE DICH EIN

Filmarbeit im Kollektiv

Mit Vertreter*innen der Kollektive:

Forensic Architecture ist ein Team von Architekt*innen, Software-Entwickler*innen, Filmemacher*innen, investigativen Journalist*innen, Künstler*innen, Wissenschaftler*innen und Anwalt*innen, die staatliche und unternehmerische Gewalt, Menschenrechtsverletzungen und Umweltzerstörung untersuchen.

ISKRA („Image, Son, Kinescope et Réalisations Audiovisuelles“) ist eine unabhängige Filmproduktionsfirma, die (ursprünglich unter dem Namen Slon) seit den sechziger Jahren durch ihre eigene Ästhetik und durch ihre kollektive Produktionsweise Filmgeschichte geschrieben hat.

The Living and the Dead Ensemble ist eine Gruppe von Künstler*innen aus Haiti, Frankreich und dem Vereinigten Königreich, die sich im Juli 2017 zusammaten, um Édouard Glissants Theaterstück „Monsieur Toussaint“ vom Französischen ins haitianische Kreol zu übersetzen. Ihr Film *Ouvertures* läuft dieses Jahr im Forum.

Moderation:

Nanna Heidenreich ist Professorin für Digital Narratives an der ifs internationale filmschule köln. Von 2009 bis 2017 war sie Ko-Kuratorin des Programms vom Forum Expanded.

15:40 –17:10

PANEL 4: ANTIKINO, ANTIARCHIV

Strategien widerständiger Filmaufbewahrung, -restauration und -zirkulation

Mit:

Vinzenz Hedinger ist Professor für Filmwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt am Main im Studiengang „Filmkultur: Archivierung, Programmierung, Präsentation“. Zusammen mit weiteren Partnern initiierte die Goethe-Universität den ersten Masterstudiengang für Filmarchivierung und Filmkultur in Afrika.

Annamaria Licciardello ist Filmkuratorin, Historikerin und Archivarin mit speziellem Fokus auf militantes und experimentelles Kino aus dem Italien der 60er und 70er Jahre.

Michael Loebenstein ist Kurator, Filmkritiker, Autor und Mediengestalter. Seit 2017 ist er Direktor des Österreichischen Filmmuseums.

Tamer El Said ist Filmemacher und Mitbegründer der Cinematheque – Alternative Film Centre in Kairo, die ein Kino, ein Archiv, eine Bibliothek, ein Labor und Räume für Workshops und Filmdiskussionen umfasst. El Saims erster Spielfilm *Akher ayam el madina* lief 2016 im Berlinale Forum.

Catarina Simão ist Künstlerin und Forscherin. Seit 2009 beschäftigt sie mit dem Begriff des Archivs und insbesondere mit der kolonialen und anticolonialen Geschichte Mosambiks.

Moderation: **Stefanie Schulte Strathaus**

17:15 –18:45

PANEL 5: GEGENSCHUSS

Filme politisch machen 1971 / 2020

Mit:

Ruth Beckermann ist Dokumentarfilmemacherin und freie Autorin. Zahlreiche ihrer Filme liefen im Forum, zuletzt *Waldheims Walzer* (2018), der sich mit der Affäre um Kurt Waldheim beschäftigt.

Filipa César ist Filmemacherin und Künstlerin in Berlin. Ihre Arbeit beschäftigt sich mit den durchlässigen Grenzen zwischen dem Bewegtbild und dessen Rezeption, den fiktionalen Dimensionen des Dokumentarischen und den Ökonomien, Politiken und Poetiken des Kinos.

Jonathan Perel ist Filmemacher und Künstler. Sein aktueller Film *Responsabilidad empresarial* läuft im Forum, er untersucht die Rolle von Unternehmen in der argentinischen Militärdiktatur.

Moderation: **Birgit Kohler**

18:45–19:45 **Pause**

Canada at Berlinale 2020

Berlinale Special Gala/ Berlinale Opening Film

My Salinger Year – Philippe Falardeau

Berlinale Shorts

Celle qui porte la pluie – Marianne Métivier

Écume – Omar Elhamy

Stump the Guesser –
Guy Maddin, Evan Johnson, Galen Johnson

2008 – Blake Williams

Forum

Anne at 13,000 ft – Kazik Radwanski

The Great Chicago Conspiracy Circus –
Kerry Feltham (Forum Anniversary)

The Twentieth Century – Matthew Rankin

The Two Sights – Joshua Bonnetta

Forum Expanded

NDN Survival Trilogy – Thirza Cuthand

The Sun – Kika Thorne

Generation

Clebs – Halima Ourdiri

**La déesse des mouches à feu
(Goddess of the Fireflies)** – Anaïs Barbeau-Lavalette

Goodbye Golovin – Matthieu Grimard

Le mal du siècle (The Great Malaise) – Catherine Lepage

Pompei –

Anna Falguères, John Shank (Belgium/France/Canada)

Berlinale Series

C'est comme ça que je t'aime (Happily Married) –
François Létourneau, Jean-François Rivard

Berlinale Talents

Abbas Anam, James Paul Dallas, Xi Feng,
Geneviève Gosselin-G., Julie Groleau, Jonathan Kawchuk,
Fanny-Laure Malo, Jeanne-Marie Poulain, Jared Raab, Dylan
Reibling, Jorge Thielen Armand.

Die Botschaft von Kanada gratuliert allen kanadischen
Filmemacherinnen und Filmemachern!

*The Embassy of Canada in Berlin congratulates all Canadian
filmmakers!*

L'Ambassade du Canada à Berlin félicite tous les cinéastes
canadiens et canadiennes!

The projects in Forum und Forum Expanded are part of the
culture program related to Canada's Guest of Honour
presentation at the Frankfurt Book Fair in 2020 and are
supported by the Canada Council for the Arts and the
Government of Canada (Embassy of Canada).

19:45 –21:15

ABSCHLUSSPANEL: AM ENDE DES ROTEN TEPPICHS Festivals in der Kritik, Festivals als Instanzen der Kritik

Mit:

Iskra Geshoska ist Philosophin, Aktivistin und Mitbe-
gründerin der NGO Kontrapunkt, die in Nordmazedoni-
en unabhängige Kulturveranstaltungen unterstützt
und organisiert.

Amine Hattou ist Filmemacher. Er ist Mitbegründer von
Dima Cinéma, einer Organisation, die die Produktion
und Distribution von unabhängigen Filmen in Algerien
unterstützt.

Shahi Heredia ist Filmemacherin, Kuratorin und Leite-
rin der Experimenta India, der Biennale für Filmkunst.
Sie hat weltweit für Filmfestivals und Kunststätten
kuratiert.

Moderation:

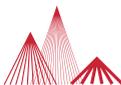
Marc Siegel ist Professor für Filmwissenschaft an der
Johannes-Gutenberg-Universität Mainz. Seine For-
schungen und Publikationen konzentrieren sich auf
Fragen der Queer Studies und des Experimentalfilms. Er
ist im Beirat des Forum Expanded und Mitglied des
Kunstkollektivs CHEAP.

Canada



Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
du Canada



Singular
Plurality

CANADA
Guest of Honour
Frankfurt
Book Fair
2020

Singulier
Pluriel

CANADA
Invité d'honneur
Foire du livre
de Francfort
2020

KANADA
Ehrengast
Frankfurter
Buchmesse
2020

THE BERLINALE FORUM AT 50

A Day of Panel Discussions on the Counter-Cultural Focus of the First Years, its Legacy in the Present Day and Strategies for the Challenges of the Future

2020 is a special year: the Berlinale Forum is celebrating its 50th anniversary. The films shown in 1971 are now returning to the big screen. Looking back has never been more relevant. The entrenched attitudes within society which the first International Forum of New Cinema set out to confront are reasserting themselves today with new vigour, even though it seemed they'd been overcome in the meantime. What does the counter-cultural awakening of the late 60s tell us at the contemporary moment? Do the ways in which filmmakers such as Helke Sander, Rosa von Praunheim, Med Hondo or Howard Alk challenged systems of social order and power disparities still endure today? Which of their aesthetic and political strategies can now be taken up?

At the invitation of Forum and Forum Expanded, filmmakers, intellectuals, curators and archivists will be coming together at silent green Kulturquartier to think about these questions. The focus here is unavoidably broad, taking in the interactions between feminism and cinema, the American civil rights movement, anti-colonial struggles and their expression in film and attempts to liberate filmmaking from established hierarchies by way of collective work; it's equally about strategies of film preservation and circulation in which terms such as "national film heritage" do not play a role, as well as about the scope and possibility of a political cinema.

What's important to us is that this reflection process also incorporates our own history. The International Forum of New Cinema was founded in 1971 as an independent section of the Berlinale after the film festival had reached a dead end the previous year. This independence endures to this day, as the section continues to be put on by Arsenal – Institute for Film and Video Art. At the same time, we have ourselves become an institution, just like every other cultural association that has been around for decades. How can we deal with this fact in productive fashion? This question too is to form a basis for discussion on February 27.

All talks are in English. Free entry.

Thursday, 27.02. silent green Kulturquartier

10:00–10:15 Introduction

Birgit Kohler is one of the co-directors of Arsenal – Institute for Film and Video Art

Cristina Nord is the Head of the Berlinale Forum.

Stefanie Schulte Strathaus is a co-director of Arsenal and Head of Forum Expanded.

10:15–11:45

PANEL 1: I WENT ON STRIKE

Feminist image politics past and present

With:

Louise Alaimo graduated from UCLA and was part of San Francisco's Newsreel, where she conceived and produced *The Woman's Film* alongside Judy Smith and Ellen Sorrin, the collective's first film made by an all-woman team.

Claudia von Alemann is a director and has made numerous experimental, documentary and feature films since the 1960s. In 1973, she organised the 1st International Women's Film Seminar at Arsenal together with Helke Sander. From 1982 to 2006 she was Professor for Film at the University of Applied Sciences and Arts Dortmund.

Helena Kritis is a freelance curator. She is a member of the short film selection committee for the International Film Festival Rotterdam. Until December, she was in charge of the audiovisual programme at Brussels' Beursschouwburg.

Constance Ruhm works as an artist, author and curator in the fields of film, video and installation. She also teaches film and digital media at the Academy of Fine Arts Vienna.

Judith Smith joined the Newsreel collective in 1969. With Louise Alaimo and Ellen Sorrin, she made *The Woman's Film*, which was screened at the very first edition of the Forum in 1971.

Host:

Diana McCarty is a co-founder of the award-winning free artists radio, reboot.fm/88,4 mhz and the Faces international community for women in media.

11:45–13:15

PANEL 2: MONANGAMBEE!

Film as a tool for decolonialisation

With:

Enoka Ayemba is a film curator and film critic focusing on African cinematography, the Nigerian video industry and anti-colonial movements. He is a film selection consultant for the Berlinale Forum.

Didi Cheeka is co-founder of the Lagos Film Society. He works as a director and film critic and has been working for years to reappraise the Nigerian film heritage. He initiated the archive project "Reclaiming History, Unveiling Memory".

Lyse Ishimwe Nsengiyumva is a curator and photographer. She founded and curates Recognition, a programme that aims to increase the visibility of African and African diaspora art, literature and culture via community based film screenings and workshops in Belgium.

Jacqueline Nsiah is a programme director for the Africa Film Society in Ghana and oversees an African film platform at the Goethe-Institut as project manager. She is part of the Forum selection committee.

Host: **Cristina Nord**

13:15–14:00 Break

14:00–15:30

PANEL 3: WHO WOULD WANT TO GO IT ALONE?

Filmmaking as collective work

With representatives of the following collectives:

Forensic Architecture is a team of architects, software developers, filmmakers, investigative journalists, artists, scientists and lawyers who investigate state and corporate violence, human rights violations and environmental destruction.

ISKRA (“Image, Son, Kinescope et Réalisations Audiovisuelles”) is an independent film production company which has been making film history since the 1960s (originally under the name Slon) through its own aesthetics and collective production methods.

The Living and the Dead Ensemble is a group of artists from Haiti, France and the UK who first gathered in July 2017 to translate Édouard Glissant’s play “Monsieur Toussaint” from French to Haitian Creole. Their film *Ouvertures* plays at the Forum programme this year.

Host:

Nanna Heidenreich is a professor for Digital Narratives at the ifs internationale filmschule köln. From 2009–2017, she was one of the curators for Forum Expanded.

15:40 –17:10

PANEL 4: ANTI-CINEMA, COUNTER-ARCHIVES

Strategies of dissident film preservation, restoration and circulation

With:

Vinzenz Hedinger is professor of Film Studies at the Goethe University Frankfurt for the programme “Film Culture: Archiving, Programming, Presentation”. Together with other partners, the Goethe University initiated the first Master’s programme for film archiving and film culture in Africa.

Annamaria Licciardello is a film curator, historian and archivist with a special focus on Italian experimental and militant cinema from the 60’s and 70’s.

Michael Loebenstein is a curator, film critic, author and media designer. Since 2017, he is Director of the Austrian Film Museum.

Tamer El Said is a filmmaker and founding member of Cimatheque – Alternative Film Centre in Cairo that contains a cinema, an archive, a library, a lab and spaces for workshops and discussions.

Catarina Simão is an artist and researcher. Since 2009, she has been working with the notion of the archive, engaging especially with Mozambican colonial and anti-colonial history.

Host: **Stefanie Schulte Strathaus**

17:15 –18:45

PANEL 5: COUNTER-SHOT

Making films politically / Making political films 1971/2020

With:

Ruth Beckermann is a documentary filmmaker and freelance author. Many of her films have been shown in the Forum, most recently *Waldheims Walzer* (2018), which reconstructs the heated debates around the Kurt Waldheim affair.

Filipa César is an artist and filmmaker based in Berlin. In her work, she is interested in the porous boundaries between the moving image and its reception, the fictional dimensions of the documentary and the economies, politics and poetics inherent to cinema praxis.

Jonathan Perel is a filmmaker and artist. His most recent film *Responsabilidad empresarial* is part of this year’s Forum’s programme and investigates the role that companies played in the Argentinian military dictatorship.

Host: **Birgit Kohler**

18:45–19:45 Break

19:45 –21:15

CLOSING PANEL: AT THE END OF THE RED CARPET

Festivals under fire, festivals as sites of criticality

With:

Iskra Geshoska is a philosopher, activist and co-founder of the NGO Kontrapunkt, which supports and organizes independent cultural events in North Macedonia.

Amine Hattou is a filmmaker. He is also the co-founder of Dima Cinéma, an organisation that supports the production and distribution of independent films in Algeria.

Shai Heredia is a filmmaker and curator and the founding director of Experimenta, the moving image art biennial of India. She has curated for film festivals and art venues worldwide.

Host:

Marc Siegel is Professor of Film Studies at the Johannes Gutenberg University in Mainz. His research and publications focus on queer studies and experimental film. He is on the advisory board of Forum Expanded and a member of the art collective CHEAP.



FORUM /
FORUM / EXPANDED

Ausstellungen / Exhibitions

PART OF THE PROBLEM

Seite/Page 85–97

silent green Kulturquartier

Gerichtstraße 35, 13347 Berlin

20.02.–01.03. 11:00–21:00

außer/except 27.02. 11:00–17:00

03.03.–22.03. Di–So/Tue–Sun 14:00–19:00

Tickets € 8,00/€ 6,00

ERÖFFNUNG/OPENING 19.02. 19:00

Einlass/Doors open 18:30

ARTIST TALK 20.02. 14:00

FÜHRUNGEN / GUIDED TOURS

22.02., 23.02., 29.02., 07.03., 15.03. 15:00

Anmeldung / Registration: tours@arsenal-berlin.de

FINISSAGE 22.03. 19:00

LETTER FROM A GUARANI WOMAN IN SEARCH OF THE LAND WITHOUT EVIL

Seite/Page 98

SAVVY Contemporary

Plantagenstraße 31, 13347 Berlin

20.02.–15.03. 14:00–19:00

ERÖFFNUNG/OPENING

19.02. 19:00

NDN SURVIVAL TRILOGY

Seite/Page 100

Embassy of Canada – Marshall McLuhan Salon

Leipziger Platz 17, 10117 Berlin

21.02.–01.03.

Mo–Fr/Mon–Fri 12:00–18:00

Sa–So/Sat–Sun 14:00–18:00

ERÖFFNUNG/OPENING

20.02. 17:30–20:00

silent green Betonhalle

1-Kanal-Videoinstallation

Single-channel video installation

Produktion Production Rezarta Seferi, New York

Buch Screenplay Adam Khalil, Bayley Sweitzer,

Anton Vidokle

Kamera Cinematography Jake Magee

Montage Editing Adam Khalil, Bayley Sweitzer,

Anton Vidokle

Mit With Jim Fletcher

30 Min. | Englisch English



© Rezarta Seferi, Courtesy the artists

A I O U

The distant future. An orbital facility of unknown origin. Here, the debt of taking a life will finally be repaid... through resurrection. The victims of military violence across time are systematically brought back to life and guided through the all-too-familiar facility. As a staff of identical ushers draws back layers of confusion and pain, the freshly resurrected gradually become aware of the reality of their corporeal reinsertion: perhaps the world of the living is not a world at all; to be alive in this place may merely be an exhibit. We, the resurrected, overwhelmed by a literal second life, will of course discover our one inevitable destination: a place to sit, have a drink, and talk it out.

Adam Khalil (Ojibway), born in 1988 in Sault Ste. Marie, Michigan, USA, is a filmmaker and artist who lives and works in Brooklyn.

Bayley Sweitzer, born in 1989 in Boston, USA, is a filmmaker based in Brooklyn. Khalil and Sweitzer have collaborated on three other films.

Anton Vidokle, born in 1965 in Moscow, Russia, is an artist and editor of *e-flux journal*. He lives in New York and Berlin.

A I O U

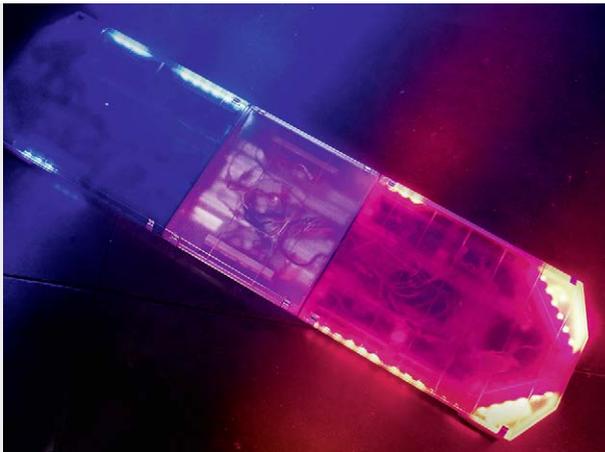
Adam Khalil, Bayley Sweitzer, Anton Vidokle
2019

Die ferne Zukunft. Ein Raumlabor unbekanntes Ursprungs. Hier wird endlich die Schuld beglichen, die entsteht, wenn ein Leben genommen wird ... durch Auferstehung. Die Opfer militärischer Gewalt verschiedener Zeiten werden systematisch wieder zum Leben erweckt und durch die allzu vertraut scheinende Einrichtung geführt. Während ein Stab identischer Saaldienere ihre Verwirrung und ihren Schmerz Schicht um Schicht abträgt, werden sich die frisch Auferstandenen allmählich der Realität ihrer körperlichen Wiedereinsetzung bewusst: Vielleicht ist die Welt der Lebenden gar keine Welt; vielleicht sind die Lebenden an diesem Ort nur Ausstellungsstücke. Wir, die Auferstandenen, überwältigt von einem buchstäblichen zweiten Leben, werden natürlich unser einziges unvermeidliches Ziel entdecken: einen Platz zum Sitzen, zum Trinken und zum Ausdiskutieren.

Adam Khalil (Ojibway), geb. 1988 in Sault Ste. Marie, Michigan, USA, ist Filmemacher und Künstler, der in Brooklyn lebt und arbeitet.

Bayley Sweitzer, geb. 1989 in Boston, USA, ist Filmemacher und lebt und arbeitet in Brooklyn. Khalil und Sweitzer haben bereits für drei andere Filme zusammengearbeitet.

Anton Vidokle, geb. 1965 in Moskau, Russland, ist Künstler und Herausgeber des *e-flux journal*. Er lebt in New York und Berlin.



Half Blue

Joe Namy
2019

Half Blue ist Teil der fortlaufenden poetischen Auseinandersetzung Joe Namys mit den Farben, den Tönen und der Sprache, die im Zuge der zunehmenden Militarisierung der Polizei entstanden sind, sowie mit den weitreichenden Folgen dieser Aggression insbesondere für die Familie, die Freund*innen und die Gemeinschaft des Künstlers. Die Klanginstallation thematisiert die vielen Formen von Ungerechtigkeit, die symptomatisch für aggressive Polizeiarbeit sind – von direkter physischer Bedrohung vermeintlich verdächtiger Communitys bis hin zu systematischer Gewalt durch ein Justizsystem, das bestimmte Leben, Hautfarben und kulturelle Gruppen über andere stellt.

Mit *Half Blue* schafft der Künstler einen Raum für Kontemplation, einen Raum, um jene zu ehren, die dieser Art von Ungerechtigkeit zum Opfer gefallen sind, einen Raum, um Strategien der Bewältigung und Widerstandsfähigkeit zu feiern.

Joe Namy, geb. 1978 in Lansing, USA, ist als Künstler, Komponist und Dozent tätig und lebt zwischen London und Beirut. Die Arbeit *Half Blue* ist seine vierte Teilnahme im Programm des *Forum Expanded*.

silent green Betonhalle

Soundinstallation, modifiziertes Polizeiblaulicht,
Videoprojektion Sound installation, modified police
light, video projection
Produktion Production Joe Namy, London; Amal Khalaf,
London
10 Min. | Englisch English

Half Blue

Half Blue is part of the Joe Namy's long-term poetic exploration on the colors, tones, and language that have emerged around the increasing militarization of police and the greater impact of this aggression, specifically on the artist's family, friends, and community. The sound piece addresses the many forms of injustice that are symptomatic of aggressive policing, from direct physical violence on communities held suspect, or as systematic violence from a justice system that values certain lives, skin tones, and cultural groups over others.

In *Half Blue*, Namy offers a space for contemplation, a space to honor those who have fallen victim to this type of injustice, and a space to celebrate strategies for coping and resilience.

Joe Namy, born in 1978 in Lansing, USA, is an artist, composer, and educator based between London and Beirut. *Half Blue* marks his fourth appearance in *Forum Expanded*.

silent green Betonhalle

1-Kanal-Videoinstallation, Seismic Communication Instrument, Pigmentdruck auf Neopren
Single-channel video installation, Seismic Communication Instrument, pigment print on neoprene
Produktion Production Caitlin Berrigan, New York
In Auftrag gegeben von Commissioned by Art in General
Mit With Karen Holmberg, Nicole L'Huillier, Caitlin Berrigan, Chaitén
23 Min. | Englisch English



© Caitlin Berrigan

Imaginary Explosions, episode 2, Chaitén

Imaginary Explosions follows an affiliation of transfeminist scientists cooperating with the desires of the mineral earth to simultaneously erupt all volcanoes. Through episodic videos, the scientists interpret volcanic activities across place and time. Their shared objectives are to divest technoscientific instruments of their military and corporate power, and to re-embody them in the service of the mineral earth. The non-fictional research of an archaeology team is woven into the inventive narrative of *Episode 2*, as signals arrive from a cave at the foot of the Chaitén volcano in Chile.

Imaginary Explosions draws upon geology and embodied knowledges to investigate how deep time and interspecies communication might assist us in radical planetary transformation. Artists and scholars whose real-life work pushes the limits of science and culture depict fictionalized versions of themselves in the videos and collaborate on the scores, narratives, and sculptures. The speculative fiction cosmology explores what other presents and futures become possible once we begin to think beyond the framework of the human.

Caitlin Berrigan, born in 1981, in Arcata, USA, is based in Berlin, Vienna, and New York. She works across performance, video, sculpture, and text.

Imaginary Explosions, episode 2, Chaitén

Caitlin Berrigan
2019

Imaginary Explosions folgt einer Gruppe transfeministischer Wissenschaftler*innen, die dem Wunsch der Erde nachkommen wollen, alle Vulkane gleichzeitig ausbrechen zu lassen. Sie interpretieren vulkanische Aktivitäten verschiedener Orte und Zeiten und verfolgen ein gemeinsames Ziel: technisch-wissenschaftliche Instrumente von ihrer militärischen und wirtschaftlichen Macht zu befreien und sie wieder in den Dienst der Erde zu stellen. Als Signale aus einer Höhle am Fuße des Chaitén-Vulkans in Chile eintreffen, verschwimmen die fiktiven Erzählungen des Films mit der realen Forschung einer archäologischen Expedition.

Der Film untersucht mithilfe von Geologie und verkörpertem Wissen, wie uns Tiefenzeit und Kommunikation zwischen Spezies bei einer radikalen Transformation des Planeten helfen könnten. Künstler*innen und Wissenschaftler*innen, deren Arbeit im realen Leben die Grenzen von Wissenschaft und Kultur erweitert, spielen in den Videos fiktionalisierte Versionen ihrer selbst und wirken an den Partituren, Erzählungen und Skulpturen der Erzählungen mit. Die spekulative, fiktive Kosmologie erforscht, welche Versionen von Gegenwart und Zukunft möglich werden, wenn wir beginnen, über den Rahmen des Menschlichen hinauszudenken.

Caitlin Berrigan, geb. 1981 in Arcata, USA, lebt in Berlin, Wien und New York. Sie arbeitet in den Bereichen Performance, Video, Skulptur und Text.



silent green Betonhalle

1-Kanal-Videoinstallation

Single-channel video installation

Produktion Production The Otolith Group, London

In Auftrag gegeben von Commissioned by

Sharjah Architecture Triennial SAT01, 2019

Kamera Cinematography Kate McDonough

Mit With Dante Micheaux, Elaine Michener, Esi Eshun,

Ana Pi, Kathryn Yusoff, Vivian Lawino-OLajide, Angela

Chan

52 Min. | Englisch English

INFINITY minus *Infinity*

The Otolith Group 2019

Der Ausdruck „feindliche Umwelt“ bezeichnet die gegen Migrant*innen gerichtete, verdeckte Politik, die die konservative britische Regierung seit 2014 verfolgt. Er steht für die Kriminalisierung afrokaribischer Frauen und Männer, die in den 1950er-Jahren einwanderten, um beim Wiederaufbau der industriellen Infrastruktur zu helfen. Die aktuellen Bestrebungen, die „Windrush-Generation“ – benannt nach den karibischen Männern, die 1948 an Bord der HMT Empire Windrush ins Land kamen – zu deportieren, verdeutlichen die Anstrengung des britischen Staats, jegliche Formen von Verbundenheit innerhalb der afrokaribischen Gemeinde aufzulösen, die von innen heraus zur Dekolonisierung des British Empire beigetragen haben. *INFINITY minus Infinity* schafft mittels Tanz, Performance, Musik, Rezitation und digitaler Animation eine transhistorische Zone, in der die niemals gutzumachenden Schulden von Rassismus und Kapitalismus untrennbar mit den fortwährenden Verbrechen der Klimakatastrophe verbunden sind. Vergangene, gegenwärtige und zukünftige Bedrohungen werden in einem Chor transtemporaler Gottheiten artikuliert, deren Äußerungen, Gesten und Bewegungen die verdichteten, akkumulierten, irreparablen Zeiten und Räume der feindlichen Umwelt personifizieren.

The Otolith Group ist ein von Künstler*innen geführtes Kollektiv, das 2002 von Anjalika Sagar und Kodwo Eshun gegründet wurde. Sie sind bereits zum dritten Mal im *Forum Expanded*-Programm vertreten.

INFINITY minus *Infinity*

The phrase “hostile environment” invokes the covert policy of targeting migrants enacted by the UK Conservative government since 2014. It stands for the criminalization of the Afro-Caribbeans that migrated to Britain in the 1950s to help with the reconstruction after the war. The recent effort to detain and deport the women and men of the “Windrush generation” – so called because they followed in the wake of the men that emigrated to Britain from the Caribbean on board the HMT Empire Windrush in 1948 – reveals the commitment of the British state to disarticulating the forms of attachment and belonging of Afro-Caribbean settlement that helped decolonize the British Empire from within.

INFINITY minus Infinity brings together dance, performance, music, recital, and digital animation to compose a transhistorical zone in which the unpayable debts of racial capitalism cannot be separated from the ongoing crimes of the climate catastrophe. It enacts past distress, present duress, and future dread through the assembly of a chorus of trans-temporal deities whose utterances, expressions, gestures, and movements personify the compounded, accumulated, irreparable times and spaces of the hostile environment.

The Otolith Group is an artist-led collective founded by Anjalika Sagar and Kodwo Eshun in 2002.

silent green Betonhalle

1-Kanal-Videoinstallation
Single-channel video installation
Produktion Production AlternativCinema, Lagos
6 Min. | Englisch English



© Didi Cheeka/AlternativCinema

Memory Also Die

Memory Also Die, the first part of a trilogy that focuses on memory as political taboo, comes fifty years after the collective trauma responsible for the death of memory in Nigeria: Biafra. What is it about the present that makes us unwilling to let the past go? Among the Igbo-speaking people of eastern Nigeria there exists a word: “Echezona,” which simply means “never forget.” There is the possibility of a deeper meaning – the way it is used in these films: it is taboo to forget.

Using appropriated archival film footage layered with personal text, the film takes as its point of departure the old idea that the personal is political – in the sense that collective forgetting is a politically sponsored act. The 1970s – the post-Biafra-war era – were a period of economic boom, marked by a strange mix of optimism, dreams, and ambition on the one hand, and of defeat, disillusionment, and despair on the other. It was also a time of silence, a time of forgetting, a time of migration and exile from memory. Official history had encouraged collective silence, collective forgetting, collective migration from memory.

Didi Cheeka, born in 1971 in the eastern Nigerian state of Anambra, is an off-Nollywood filmmaker and critic. He is the co-founder and curator of Lagos Film Society and mostly lives and works in Lagos.

Memory Also Die

Didi Cheeka
2020

Memory Also Die ist der Beginn einer Trilogie, die Erinnerung als politisches Tabu in den Mittelpunkt stellt. Vor 50 Jahren, mit dem Biafra-Krieg, entstand das kollektive Trauma, das den Tod der Erinnerung in Nigeria verantwortet. Was an der Gegenwart lässt uns die Vergangenheit nicht loslassen? Unter den Igbo-sprachigen Menschen im östlichen Nigeria gibt es das Wort „Echezona“: nie vergessen. Eine mögliche tiefere Bedeutung, wie dieser Film sie verwendet, wäre: Vergessen ist tabu.

Mit Archivfilmmaterial und persönlichen Texten geht der Film von der alten Idee aus, dass das Persönliche politisch ist – in dem Sinne, dass das kollektive Vergessen ein politisch gewollter Vorgang ist. Die 1970er-Jahre nach dem Biafra-Krieg waren eine Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs, geprägt von einer seltsamen Mischung aus Optimismus, Träumen und Vorwärtstreben einerseits und von Niederlage, Desillusionierung und Verzweiflung andererseits. Es war auch eine Zeit des Schweigens, der Migration und des Exils im Vergessen. Die offizielle Geschichtsschreibung förderte das kollektive Schweigen, das kollektive Vergessen sowie das kollektive Wegdriften von der Erinnerung.

Didi Cheeka, geb. 1971 im ostnigerianischen Bundesstaat Anambra, ist ein off-Nollywood-Regisseur und Filmkritiker sowie Mitbegründer und Kurator der Lagos Film Society. Er lebt und arbeitet vorwiegend in Lagos.



© JSKRA

silent green Betonhalle

1-Kanal-Videoinstallation
Single-channel video installation
20 Min. | Französisch French

On vous parle de Paris: Maspero, les mots ont un sens

Chris Marker
1970

Mit der Dokumentarfilmserie „On vous parle de ...“ wollte Chris Marker Gegenöffentlichkeit herstellen – contre-information. Die Episode *Les mots ont un sens* ist mehr als nur das Porträt des Verlegers François Maspero, sie ist auch eine Antwort auf die Frage nach einer möglichen Rolle linker Intellektueller zwischen Militanz und Information. Markers Film lief 1971 im ersten Berlinale *Forum* und wurde anlässlich des Jubiläumsprogramms vom Arsenal – Institut für Film und Videokunst digital restauriert (S. 62).

Chris Marker, geb. 1921 im französischen Neuilly-sur-Seine, studierte Philosophie und war als Regisseur, Schriftsteller und Fotograf tätig. Mit *La bataille de dix millions* (1970) wurde im *Forum* 1971 ein weiterer seiner Filme gezeigt. Er starb 2012.

Calling from Paris: Maspero. Words Have a Meaning

With the documentary series “On vous parle de...” Chris Marker wanted to produce a counter-public – “contre-information.” More than being just a portrait of publisher François Maspero, the episode *Les mots ont un sens* also answers the question of what role leftist intellectuals can play between militancy and information.

Les mots ont un sens was shown in the first Berlinale *Forum* in 1971. In conjunction with the anniversary program the Arsenal – Institute for Film and Video Art has produced a digital restoration of Marker’s film (p. 62).

Chris Marker, born in Neuilly-sur-Seine, France in 1921, studied philosophy. In addition to directing numerous films, Marker was a writer and photographer. He died in 2012.

silent green Betonhalle

2-Kanal-Videoinstallation 2-channel video installation
Produktion Production Seesaw Pictures, Seoul
Buch Screenplay Ayoung Kim
Kamera Cinematography Seokjun Lee
Mit With Yasameen Al-Qaifi, Ahmed Mohammed Askar,
Yousef Abdullah Al-Rahmi, Woochul Im, Jungeon Park,
Alice Evans, Sae-ro-mi Lee, Sera Jung
23 Min. | Englisch, Koreanisch, Arabisch English, Korean,
Arabic



© Seesaw Pictures

Porosity Valley 2: Tricksters' Plot

Petra Genetrix, a fictitious entity composed of a mineral or data cluster, awakens to find itself dropped on the shoreline of the island Crypto Valley. Petra experiences a migration review, facing authorities who regard migrants as equivalent to aliens or viruses. Failing its review, Petra gets confined to the alien detention center Smart Grid, but after encountering a visual/auditory hallucination, it escapes, following a beckoning voice to the island's center. There, within the caverns, it encounters the Mother Rock, a data center or ancient cloud and transcendent presence that has existed in this place for eons...

A sequel to *Porosity Valley, Portable Holes* (2017), this piece expands upon the previous work through the migration of Petra Genetrix. Juxtaposing refugee migration with data migration, both of which characterize migration in the 21st century, the work creates an imaginary space-time and interrogates the "ways of existence" and the "ways of representation" of a group of Yemeni refugees who recently arrived in South Korea. Further scenes lay out biopolitical control, as experienced by Petra, reflecting the state of affairs in which refugees are treated as a kind of malware.

Ayoung Kim, born in 1979 in Seoul, South Korea, where she currently lives and works, is an artist. She works with video, voice, sonic fiction, image, diagram, and text.

Porosity Valley 2: Tricksters' Plot

Ayoung Kim 2019

Petra Genetrix, ein fiktives Wesen, das aus einem Mineralien- oder Datencluster besteht, erwacht und findet sich an der Küste der Insel Crypto Valley wieder. Petras Migrationsstatus wird überprüft und es sieht sich mit Behörden konfrontiert, die Migrant*innen mit Aliens oder Viren gleichsetzen. Es besteht die Prüfung nicht und wird im Smart Grid interniert – einer Haftanstalt für Nicht-Einheimische. Nach einer visuell-auditiven Halluzination entkommt es und folgt einer verlockenden Stimme ins Zentrum der Insel. Dort trifft es in den Höhlen auf die vorzeitliche „Cloud“ namens Mother Rock, eine transzendente Präsenz, die an diesem Ort seit Äonen existiert ... Die Installation ist die Fortsetzung von *Porosity Valley, Portable Holes* (2017) und erweitert diese um Petras Migrationsgeschichte. Durch die Gegenüberstellung von Flüchtlings- und Datenmigration – beides Migrationsphänomene des 21. Jahrhunderts – schafft die Arbeit eine imaginäre Raum-Zeit und befragt die „Existenz-“ und „Repräsentationsformen“ einer Gruppe jemenitischer Geflüchteter, die gerade in Südkorea angekommen sind. Weitere Szenen zeigen biopolitische Kontrolle, wie Petra sie erlebt: Geflüchtete werden als eine Art Schadsoftware behandelt.

Ayoung Kim, geb. 1979 in Seoul, Südkorea, wo sie derzeit lebt und arbeitet, ist Künstlerin. Sie arbeitet mit Video, Stimme, Sonic Fiction, Bild, Grafik und Text.

WWW.PINAKOTHEK.DE/FEELINGS
#PINAFEELINGS

MACHT KUNST DIR ANGST?



FEELINGS
KUNST
UND
EMOTION

BIS
04.10.2020

Elmgreen & Dragset, Modern Moses, 2006, Foto: Johannes Haslinger © VG Bild-Kunst Bonn,
2019 Courtesy Sammlung Goetz, München, Gestaltung: Schmid/Widmayer



PINAKOTHEK
DER
MODERNE

silent green Betonhalle

1-Kanal-Videoinstallation

Single-channel video installation

Produktion Production Filipa César, Berlin; Spectre Productions, Rennes; Volte Films, Berlin

Buch Screenplay Diana McCarty

Kamera Cinematography Matthias Biber, Filipa César, Jenny Lou Ziegel

Montage Editing Filipa César

Mit With Zé Interpretador, Odete da Costa Semedo, Olivier Marboeuf, Marinho de Pina, Wendy Hui Kyong Chun, Joana Barrios, Mark Waschke, Nelly Yaa Pinkrah, Diana McCarty, Saliha Podingo von Medem

40 Min. | Guinea-bissauisches Kreole, Portugiesisch, Deutsch, Englisch, Französisch Guinea-Bissau Creole, Portugese, German, English, French



© Filipa César / Spectre Productions / Volte Films

Quantum Creole

In the beginning was the weave, and the transmission of its workings, a curse of mortality – so ends *Quantum Creole* with the fabulous words of the Papel weaver, Zé Interpretador. The punch-card technology, designed for the textile loom, was fundamental for the development of the computer – the binary code is thus closer to the ancient act of weaving than to that of writing. *Quantum Creole* is an experimental documentary film collectively researching creolization and addressing its historical, ontological, and cultural forces. Referring to the minimum physical entity in any interaction – quantum – the film utilizes different imaging forms to read the subversive potential of weaving as Creole code. West African Creole people wove coded messages of social and political resistance into textiles, countering the colonists' languages and technologies. As the new face of colonization manifests itself as a digital image, upgrading terra nullius in the form of an ultra-liberal free trade zone in the Bissagos Islands, it also marks the continuation of the violence that erupted several centuries ago with the creation of slave-trading posts in the place then known as the Rivers of Guinea and Cape Verde.

Filipa César, born in 1975 in Porto, Portugal, is a Berlin-based artist and filmmaker. This is her third participation in *Forum Expanded*.

Quantum Creole

Filipa César 2020

Am Anfang war das Weben und die Übertragung seines Wirkens, ein Fluch der Sterblichkeit – mit diesen fabelhaften Worten des Papelwebers Zé Interpretador endet *Quantum Creole*.

Die für den Webstuhl konzipierte Lochkartentechnik war grundlegend für die Entwicklung des Computers. Der Binärcode ist somit dem Akt des Webens näher als dem des Schreibens. *Quantum Creole* ist eine kollektive Recherche zur Kreolisierung und deren historischen, ontologischen und kulturellen Kräften. In Anlehnung an die kleinste physikalische Einheit in jeder Interaktion – das Quant – nutzt der Film verschiedene Formen der Bildgebung, um das subversive Potential des Webens als kreolischen Code zu lesen. Die westafrikanischen Kreol*innen webten verschlüsselte Widerstandsbotschaften in Textilien ein und stellten sich damit gegen die Sprachen und Technologien der Kolonialist*innen. Heute manifestiert sich das Gesicht der Kolonialisierung als digitales Bild: Die neue Terra Nullius ist eine ultraliberale Freihandelszone auf dem guinea-bissauischen Bissagos-Archipel. Sie markiert die Fortsetzung der Gewalt, die dort vor Jahrhunderten mit der Schaffung von Sklavenhandelsposten ausbrach, als der Ort noch Rivers of Guinea und Kap Verde genannt wurde.

Filipa César, geb. 1975 in Porto, Portugal, lebt als Filmemacherin und Künstlerin in Berlin. Ihre Arbeiten *Cuba* und *Transmission from the Liberated Zones* waren 2013 und 2016 im Programm des *Forum Expanded*.



Secrets of a Digital Garden: 50 Villages – 50 Flowers

RIWAQ in Zusammenarbeit mit Yara Sharif & Nasser Golzari 2019

Secrets of a Digital Garden ist ein imaginäres Zukunftsszenario: ein Garten im ländlichen Palästina mit 50 Blumen, die 50 palästinensische Dörfer repräsentieren. Nichts ist in diesem Garten konventionell. Er lässt uns im Ungewissen, ob wir uns auf der Skala eines Dorfes, einer Stadt oder eines Zimmers bewegen. Diesen informellen Raum, die Peripherie, die Ergebnis einer fragmentierten Geografie ist, lässt er uns so neu erfahren; als ein „Dazwischen“, zwischen real und imaginär, der Oberfläche und dem darunter, Absurdität und Ironie, dem Physischen und dem Virtuellen.

Der digitale Garten ist eine Wiederaneignung einiger der 420 Dörfer, die im heutigen Palästina existieren. Er markiert und erinnert aber auch an die 420 Dörfer, die 1948 dem Erdboden gleichgemacht wurden. 50 Erdproben wurden in „digitalen“ Blumen nach Berlin gebracht, um von dieser absurden Landschaft zu erzählen. In jeder Blume sind Kapseln mit physischer und digitaler DNA eingeschlossen, die das 50 Villages-Projekt dokumentieren und möglicherweise eines Tages von zukünftigen Generationen entschlüsselt werden könnten. Durch Scannen des QR-Codes auf den Acrylblumen erhält man einen Einblick in das digitale Archiv von RIWAQ.

RIWAQ ist eine NGO mit Sitz in Ramallah, deren Hauptziel die Erhaltung historischer Zentren im ländlichen Palästina ist.

Yara Sharif und **Nasser Golzari** sind Architekt*innen und Akademiker*innen, die in London und Palästina arbeiten.

silent green Betonhalle

Mixed-Media-Installation

Mixed media installation

Produktion Production RIWAQ – Centre for Architectural Conservation, Ramallah; Palestine Regeneration Team and Golzari NG Architects, London

Buch Screenplay Suad Amiry, Yara Sharif, Nasser Golzari

Kamera Cinematography George Whitehead, Rim Katsoum

Montage Editing George Whitehead, Khaldun Bshara, Bashar Zarour

Mit With George Whitehead, Suad Amiry

7 Min. | Englisch English

Secrets of a Digital Garden: 50 Villages – 50 Flowers

A future imaginary scenario set up in rural Palestine in the form of a garden with 50 flowers representing 50 Palestinian villages: Nothing is conventional in this garden. Not aware whether one is at the scale of the village, the city, or the room, the garden negotiates a new experience within the informal and the periphery that has been created as a result of a fragmented geography; a status of in-betweenness; in between the real and the imaginary, surface and below, absurdity and irony, physical and virtual.

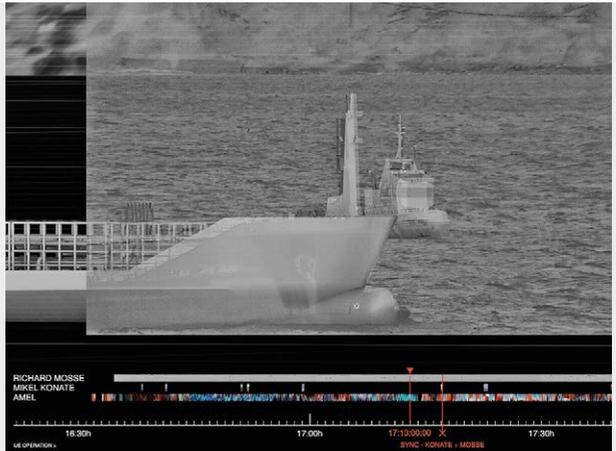
The digital garden reclaims some of the 420 villages of today's Palestine, but also marks and commemorates the 420 Palestinian villages that were razed in 1948. 50 slices of earth containing "digital" flowers have been brought to Berlin to narrate this absurd landscape. Capsules containing physical and digital DNA are trapped in each flower to capture and share the story of the 50 Villages project. It may eventually require DNA forensics to reveal the micro objects implanted within each flower. For Palestinians this will be awakened one day. QR codes offer an insight into RIWAQ's digital archive.

RIWAQ is a Ramallah-based NGO whose main aim is the preservation of historic centers in rural Palestine.

Yara Sharif and **Nasser Golzari** are architects and academics working in London and Palestine.

silent green Betonhalle

2-Kanal-Videoinstallation 2-channel video installation
Produktion Production Forensic Architecture, London
25 Min. | Englisch English



Shipwreck at the Threshold of Europe, Lesvos, Aegean Sea: 28 October 2015

On 28 October 2015, a migrant boat left the coast of Western Turkey heading to the closest European coast – the Greek island of Lesvos. The shipwreck resulted in the death of at least 43 people, making it the deadliest incident of that period, also known as “the long summer of migration.” One of the survivors, the artist Amel Alzakout, recorded the journey and the shipwreck on a waterproof camera attached to her wrist. This footage – which also forms the basis of her subsequent film *Purple Sea* (p. 128) – provides a unique situated perspective on this tragic event at the threshold of Europe.

Commissioned by Alzakout, Forensic Architecture reconstructed the boat’s journey, the shipwreck, and the rescue operation that followed. Cross referencing the footage with other sources, including a long-range thermal video taken by artist Richard Mosse, videos by activists, professional press, and the Greek coastguard, as well as satellite images and weather data, helped answer the question “what happened,” who might be responsible, and revealed some of the complex politics of migration today.

Forensic Architecture is a research agency initiated by Eyal Weizman in 2010 at Goldsmiths, University of London. It applies spatial and media investigation methods to cases of human rights violations and political violence.

Shipwreck at the Threshold of Europe, Lesvos, Aegean Sea: 28 October 2015

Forensic Architecture
2020

Am 28. Oktober 2015 steuerte ein Boot mit Migrant*innen von der West-Türkei aus auf die nächstgelegene europäische Küste zu – die griechische Insel Lesbos. Bei der Havarie des Bootes kamen mindestens 43 Menschen ums Leben. Diese Zahl macht den Zwischenfall zum tödlichsten Unfall einer Zeit, die als „langer Sommer der Migration“ bekannt ist. Eine der Überlebenden, die Künstlerin Amel Alzakout, nahm die Reise und den Untergang des Schiffs mit einer wasserdichten Kamera auf, die sie an ihrem Handgelenk trug. Die Aufnahmen – auf denen auch ihr Film *Purple Sea* (S. 128) basiert – liefern eine beispiellose Perspektive auf dieses tragische Ereignis an der Grenze Europas.

Forensic Architecture rekonstruierte im Auftrag von Alzakout den Unfall sowie die anschließende Rettungsaktion. Der Abgleich des Materials mit anderen Quellen – darunter Wärmekamerabilder des Künstlers Robert Mosse, Videos von Aktivist*innen, die von der Küste Lesbos’ aus filmten, Presseaufnahmen, Aufzeichnungen der griechischen Küstenwache sowie Satellitenbilder und Wetterdaten – half herauszufinden, „was geschehen war“ und wer verantwortlich sein könnte. Die Rekonstruktion der Handlungen und Interaktionen der Beteiligten hat einige der komplexen Politiken der heutigen Migration aufgedeckt.

Forensic Architecture ist eine 2010 von Eyal Weizman initiierte Forschungsagentur am Goldsmiths, University of London, die mittels räumlicher und medialer Untersuchungsmethoden Fälle von Menschenrechtsverletzungen und politischer Gewalt aufklärt.



silent green Betonhalle

1-Kanal-Videoinstallation, Solarzellen
Single-channel video installation, solar panels
Produktion Production Kika Thorne, Toronto
1 Min. | Stumm Silent

The Sun

Kika Thorne
2019

Solarzellen speisen eine Projektion der Sonne.

Das Projekt ist Teil des Kulturprogramms von Kanadas Gastlandauftritt bei der Frankfurter Buchmesse 2020. Es wird unterstützt durch das Canada Council for the Arts und die Regierung von Kanada.

Kika Thorne wurde 1964 in Toronto geboren, wo sie lebt und arbeitet. Ihre Arbeitsweise oszilliert zwischen Aktion und Abstraktion, wobei sie Skulptur, Installation, Druckgrafik, bewegte Bilder und soziale Praxis einsetzt.

The Sun

Solar panels power a projection of the sun.

The project is part of the culture program related to Canada's Guest of Honour presentation at the Frankfurt Book Fair in 2020.

We acknowledge the support of the Canada Council for the Arts and the Government of Canada.

Kika Thorne was born in 1964 in Toronto, Canada, where she currently lives. Her practice oscillates from action to abstraction using sculpture, installation, printmaking, moving image, and social practice.

silent green Betonhalle

2-Kanal-Videoinstallation 2-channel video installation
Produktion Production Lucile Desamory, Berlin; O2 Studios, Lubumbashi
Buch Screenplay Damien Desamory
Kamera Cinematography Artur Castro Freire, Nikos Welter, Erick Kayembe
Montage Editing Sophie Watzlawick
Mit With Anton Sifu Kabala, Ornella Mubeka, Belord Mulopo, Rachel Vungbo, Tourst Tshipungidi, Ursile Mpaka, Esther Ngalula, Artur Castro Freire, Ruth Lehmann, Lionel Perrinjaquet, Lucile Desamory, Ruth Lehmann, Arnaud Liesse, Nikos Welter
25 Min. | Lingala, Französisch Lingala, French



© Lucile Desamory, Glodie Mubikay, Gustave Fundi

Seen from the Outside

With *Vu de l'extérieur* Lucile Desamory reflects on the possibilities of a distant view from inside one's own culture. The inside is Belgium and its cultural codes. Consisting of a white box with a hidden entrance in the screen, only visible in some moments while the video is running, the installation creates a situation where inside and outside are obscured. The projection shows parts of the feature film *Télé Réalité* directed by Desamory, Glodie Mubikay, and Gustave Fundi (p. 108): Three Congolese women are discussing a reality TV show they plan to produce in Belgium during carnival. When visitors enter the video screen, they find themselves in a secret chamber with a surveillance monitor. On it, strange characters evolve in the house where the brotherhood of the Blancs Moussis of Stavelot make and store tons and tons of confetti.

MESSAGES (gouache on paper, 2019), a painting shown in conjunction with the installation, displays conversations amongst the directors of the feature on long rolls of paper. Being based on different continents, they never met in person, but collaborated through messenger services and YouTube.

Lucile Desamory, born in 1977 in Brussels, Belgium, is a Berlin-based artist and filmmaker. She combines film, painting, drawing, embroidery, collage, and her voice into larger webs, such as video installations, films, or performances.

Vu de l'extérieur

Lucile Desamory in Zusammenarbeit mit Glodie Mubikay & Gustave Fundi
2019

Mit *Vu de l'extérieur* geht Lucile Desamory der Frage nach, ob ein distanzierter Blick auf die eigene Kultur aus dem Inneren heraus möglich ist. Das Innere ist in diesem Fall Belgien und seine kulturellen Codes. Die Installation besteht aus einem Raum, dessen Eingang von einer Videoprojektion verdeckt wird. Nur für einen kurzen Moment während des projizierten Videos ist dieser sichtbar – die Grenze zwischen innen und außen wird verschleiert. Das Video zeigt Teile des Spielfilms *Télé Réalité*, den Desamory mit Glodie Mubikay und Gustave Fundi produziert hat (S. 108): Drei kongolesische Frauen diskutieren über eine Reality-TV-Show, die sie während des Karnevals in Belgien drehen möchten. Im Raum hinter der Leinwand steht ein Überwachungsmonitor, auf dem seltsame Figuren in einem Haus zu beobachten sind, in dem die Bruderschaft der Blancs-Moussis von Stavelot tonnenweise Konfetti herstellt und lagert.

MESSAGES (Gouache auf Papier, 2019), eine Malerei von Desamory, die im Zusammenhang mit der Installation zu sehen ist, zeigt Gespräche der Regisseur*innen des Spielfilms auf langen Papierrollen. Da sie auf verschiedenen Kontinenten leben, trafen sich die drei nie persönlich, sondern tauschten sich über Messenger-Dienste und YouTube aus.

Lucile Desamory, geb. 1977 in Brüssel, Belgien, ist als Künstlerin und Filmemacherin tätig und lebt in Berlin. In ihrer künstlerischen Praxis verbindet sie Film, Malerei, Zeichnung, Stickerei, Collage und ihre Stimme zu größeren Geweben wie Videoinstallationen, Filmen oder Performances.



SAVVY Contemporary

20.02.–15.03. 14:00–19:00

Eröffnung Opening

19.02. 19:00

Mixed-Media-Installation

In Auftrag gegeben und produziert von

Commissioned and produced by SAVVY Contemporary

Künstlerische Leitung Artistic Director

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

Kuratorin Curator Anna Azevedo

Ko-Kuratorinnen Co-Curators Laura Kloeckner,

Eirini Fountedaki

Kamera Cinematography Patrícia Ferreira Pará Yxapy,

Sophia Pinheiro, Mbyá-Guarani Cinema Collective

Guaraní, Portugiesisch Guarani, Portuguese

Letter from a Guarani Woman in Search of the Land Without Evil

Patrícia Ferreira Pará Yxapy
2020

Das *Land Ohne Übel* ist eine die Guarani-Gemeinschaften leitende Mythologie, die von der Suche nach einem verlorenen Paradies erzählt. Seit dem Moment, als die Europäer*innen den Atlantik überquerten, wurde sie zur Anima des Widerstandsdiskurses.

Wie viele verschiedene Waffen braucht es für den Kampf? Die Solo-Ausstellung kombiniert neue Werke von Patrícia Ferreira Pará Yxapy, einer der engagiertesten Frauen unter den indigenen Filmemacher*innen Brasiliens, mit dem Archiv ihrer audiovisuellen Reise über die letzten 15 Jahre, in enger Zusammenarbeit mit dem Mbyá-Guarani Cinema Collective. Sie stellt die indigene Filmpraxis als ein Instrument des Widerstands und der Heilung vor und erzählt intime und schmerzhaft Gedanken über das Weibliche, über Spiritualität, Kolonisation und die Beziehung zum Land.

Die Ausstellung ist Teil von „Archive außer sich“, einem Projekt des Arsenal – Institut für Film und Videokunst in Kooperation mit dem HKW, gefördert im Rahmen von „Das Neue Alphabet“ durch die BKM auf Grundlage eines Beschlusses des Deutschen Bundestages. Die Ausstellung wird vom Goethe-Institut Rio de Janeiro und dem Institut für Auslandsbeziehungen (ifa) gefördert.

Patrícia Ferreira Pará Yxapy, geb. 1985 in der Nähe der argentinisch-brasilianischen Grenze, ist die aktivste Vertreterin des brasilianischen indigenen Kinos und Mitbegründerin des Mbyá-Guarani Cinema Collective.

Letter from a Guarani Woman in Search of the Land Without Evil

The *Land Without Evil* is the mythology that guides the Guarani communities. It narrates the search for a lost paradise. From the moment that Europeans crossed the Atlantic, it became the anima of a resistance discourse. How many different weapons does it take for a fight? The solo exhibition of Patrícia Ferreira Pará Yxapy, one of the most engaged women among Brazil's Indigenous filmmakers combines new works and the archive behind her audiovisual journey over the past 15 years, always in close collaboration with the Mbyá-Guarani Cinema Collective. It presents Indigenous cinematic practice as a tool of resistance and healing showcasing intimate and painful thoughts on the feminine, on spirituality, colonization, and the relationship to land.

The exhibition is funded by Goethe-Institut Rio de Janeiro and ifa, the Institut für Auslandsbeziehungen, and is part of "Archive außer sich," a project of Arsenal – Institute for Film and Video Art in cooperation with Haus der Kulturen der Welt as part of "The New Alphabet," a HKW project supported by the Federal Government Commissioner for Culture and the Media due to a ruling of the German Bundestag.

Patrícia Ferreira Pará Yxapy, born in 1985 close to the Argentina-Brazil border, is the most active female representative of Brazilian Indigenous cinema and co-founder of the Mbyá-Guarani Cinema Collective.



100%
Berlin
HAU

HAU

→ www.hebbel-am-ufer.de



Embassy of Canada – Marshall McLuhan Salon

21.02.–01.03
Mo–Fr Mon–Fri 12:00–18:00
Sa–So Sat–Sun 14:00–18:00
Eröffnung Opening
20.02. 17:30–20:00

4-Kanal-Videoinstallation
4-channel video installation
Produktion Production Fit of Pique Productions, Toronto
Buch Screenplay Thirza Cuthand
Kamera Cinematography Thirza Cuthand
Mit With Thirza Cuthand, Lacey Hill,
Cherish Violet Blood, Elwood Jimmy
37 Min. | Englisch English

NDN Survival Trilogy

Thirza Cuthand
2020

NDN Survival Trilogy vereint drei Kurzfilme von Thirza Cuthand, die sich mit extraktivem Kapitalismus und dessen Auswirkungen auf die indigene Bevölkerung Kanadas befassen. Cuthand praktiziert eine eigenwillige, queere Filmsprache und verbindet Themen von Fruchtbarkeitsbehandlungen über Gasmaskenfetische bis hin zu dysto-utopischen Entkolonisierungserzählungen.

Extractions stellt Rohstoffförderung in Beziehung zur boomenden Pflegekind-Industrie. Während Cuthand darüber nachdenkt, wie diese Industrien ihr Leben beeinflussen, überlegt sie, ihre Eizellen einfrieren zu lassen, um ein indigenes Baby zu bekommen. In *Less Lethal Fetishes* sinniert sie, mit einem latenten Gasmaskenfetisch kämpfend, über kunstweltpolitische Kontroversen: Auch sie als Künstlerin, verstrickt in eine Kunst- und Filmindustrie, die von schmutzigen Geldgebern gestützt wird, trägt eine Mitschuld an Repression und Umweltverschmutzung. *Reclamation* ist ein futuristischer Kurzfilm über drei indigene Überlebende, die auf der Erde zurückgelassen wurden, nachdem die Weißen den zerstörten Planeten Richtung Mars verlassen haben. Scheinbar dystopisch, ist der Film doch voller Hoffnung und Humor und befasst sich mit möglichen Lösungen für die aktuellen Krisen.

Das Projekt ist Teil von Kanadas Kulturprogramm als Ehrengast der Frankfurter Buchmesse 2020 und wird unterstützt von der Botschaft von Kanada.

Thirza Cuthand, geb. 1978 in Regina, Kanada, ist Filmemacherin und lebt in Toronto. Ihre kurzen Experimentalfilme beschäftigen sich mit Sexualität, Wahnsinn, Queer Identity und Liebe sowie Indigenität.

NDN Survival Trilogy

NDN Survival Trilogy brings together three of Thirza Cuthand's recent short films that tackle the issue of extractive capitalism and its effects on the Indigenous population of Canada. Cuthand trains an idiosyncratic, queer lens on a wide range of interconnected topics.

Extractions parallels resource extraction with the booming child apprehension industry. As the filmmaker reviews how these industries have affected her, she reflects on having her own eggs retrieved and frozen to make an Indigenous baby. Grappling with a latent gas mask fetish, in *Less Lethal Fetishes* Cuthand muses on art world political controversies, toxic emissions from the petrochemical industry, and complicity in repression and pollution as an artist enmeshed in an art and film industry propped up by dirty funders. *Reclamation* is a documentary futurism short about three Indigenous survivors left behind on Earth after white people leave a destroyed planet behind for Mars. While seemingly dystopic, this film is filled with hope and humor and looks at potential solutions for current crises.

The project is part of the culture program related to Canada's Guest of Honour presentation at the Frankfurt Book Fair 2020 and supported by the Embassy of Canada.

Thirza Cuthand, born in 1978 in Regina, Canada, is a Toronto-based filmmaker.

Screenings

Programm #1	Seite 103
Programm #2	Seite 106
Programm #3	Seite 108
Programm #4	Seite 109
Programm #5	Seite 112
Programm #6	Seite 116
Programm #7	Seite 120
Programm #8	Seite 122
Programm #9	Seite 123
Programm #10	Seite 126
Programm #11	Seite 127
Programm #12	Seite 128
Programm #13	Seite 129

Im Anschluss an jedes Filmprogramm findet eine Diskussion mit den Filmemacher*innen statt. Nach Vorstellungen im silent green Werkstattkino finden erweiterte Diskussionsrunden statt. / All screenings followed by discussions with the filmmakers. Screenings at silent green Werkstattkino followed by extended panel discussions.

DFFB AT BERLINALE 2020

PERSPEKTIVE DEUTSCHES KINO

Ein Fisch, der auf dem
Rücken schwimmt
von Eliza Petkova

dffb.de



Image Credit: Constanze Schmitt für Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin

GENERATION

Blue Eyes and Colorful My Dress
von Polina Gumiela

DFFB



Deutsche Film- und
Fernsehakademie Berlin
German Film and
Television Academy Berlin



Image Credit: Polina Gumiela für Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin

Programm 1

silent green 21.02. 15:00 ©
Arsenal 1 23.02. 12:00 ©

Produktion Production The Hoosac Institute, Brooklyn, New York
Kamera Cinematography Jenny Perlin
Montage Editing Jenny Perlin
18 Min. | Englisch English



© Jenny Perlin

Doublewide

We are sealed in steel in soil in tight. Essentials of subterranean safe houses: steel bunk beds, anticipatory mattresses, efficient long-wear gray low pile carpet, storage everywhere. Surveillance cameras transmitting multiple views to your screens. Solar-powered long-lasting battery, water purification and heating systems, air filtration, two kitchens with fridge stove microwave, three bathrooms, garden plots prepared with soil and sun lamps, a gun range. Special filters to suck out the smoke after each shot.

It could be a gallery, a museum, a biotech company, the set from Kubrick's *2001*, white and pure and clean. I try to imagine it furnished but cannot. Perhaps the owners will hire an interior designer specializing in windowless spaces. I envision bright cheery colors chosen to keep away memories of outdoors and the gloom of sunken living. Save yourself and your immediate family.

Doublewide is a portrait of a Texas-based company that sells, constructs, and installs custom-made, secure steel subterranean hideouts for wealthy clients. A trip to one of their newly completed bunkers in Michigan reveals a fortified underground world for the wealthy to retreat from global crises.

Jenny Perlin, born in 1970 in Williamstown, MA, USA, is an artist working in Brooklyn.

Doublewide

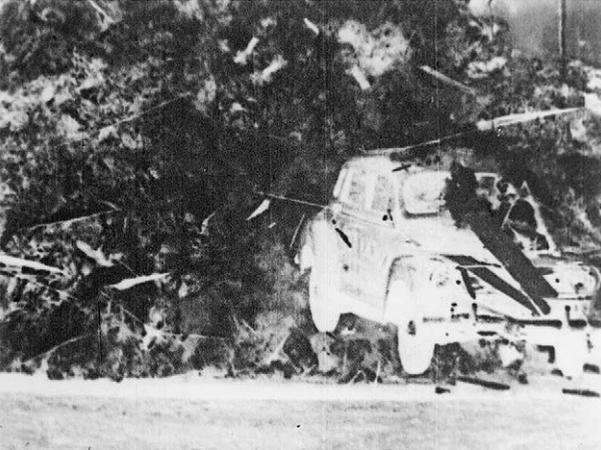
Jenny Perlin
2019

Eingeschlossen in der Erde, umgeben von Stahl. Unverzichtbares in einem Tiefbunker: Stahlstockbetten, robuster grauer Niederflorteppich, überall Stauraum. Überwachungskameras, solarbetriebene, langlebige Batterien, Wasserreinigungs- und Heizsysteme, Luftfilter, zwei Küchen mit Kühlschrank, Herd, Mikrowelle, drei Badezimmer, Gartenparzellen mit Erde und Sonnenlampen, ein Schießstand. Spezielle Filter, um den Rauch nach jedem Schuss abzusaugen.

Ist es eine Galerie, ein Museum, eine Biotech-Firma, das Set von Kubricks *2001*, weiß und rein und sauber? Ich versuche, mir die Räume möbliert vorzustellen, scheitere. Vielleicht wird ein auf fensterlose Bauten spezialisierter Innenarchitekt angeheuert. Ich stelle mir fröhliche Farben vor, ausgewählt, um Erinnerungen an die Natur und die Düsternis des versunkenen Lebens fernzuhalten. Retten Sie sich und Ihre engsten Angehörigen.

Doublewide ist das Porträt einer texanischen Firma, die maßgeschneiderte, sichere unterirdische Stahlbunker für wohlhabende Kunden verkauft, baut und installiert. Ein Ausflug in eines ihrer neu fertiggestellten Schutzhäuser in Michigan offenbart eine befestigte unterirdische Welt, in die sich die Reichen vor globalen Krisen zurückziehen können.

Jenny Perlin, geb. 1970 in Williamstown, MA, USA, lebt und arbeitet als Künstlerin in Brooklyn. 2015 waren bereits zwei ihrer 16-mm-Filme bei *Forum Expanded* zu sehen.



Programm 1

silent green 21.02. 15:00 ©
Arsenal 1 23.02. 12:00 ©

Produktion Production Ken Jacobs, New York
6 Min. | Ohne Dialog Without dialogue

The Whole Shebang

Ken Jacobs
2019

Schwarz-weiß erweckt nostalgische Gefühle für die Weltwirtschaftskrise. Alles war so billig, selbst das Leben. Wir sehen Draufgänger (verzweifelte Menschen) um Geldpreise wetteifern. Baby macht sich für den 2. Weltkrieg bereit.

The Whole Shebang

Black and white evokes nostalgia for the Great Depression. Things were so cheap, including lives. We see daredevils (desperate people) compete for money prizes. Baby prepares for World War II.

Ken Jacobs, geb. 1933 in New York, USA, studierte von 1956 bis 1957 Malerei. 1966 gründete er den Millennium Film Workshop. *The Whole Shebang* setzt seine Eternalisms-Serie fort: In unendlicher Bewegung gefangene Bilder, die sogar noch für ein einzelnes Auge dreidimensional auf der Leinwand erscheinen – ganz ohne Brille.

Ken Jacobs, born in 1933 in New York, USA, studied painting from 1956 to 1957. In 1966, he founded the Millennium Film Workshop. *The Whole Shebang* continues his series of Eternalisms: indefinitely moving screen-images that not only appear in three-dimensional depth on 2D monitors but are also available to even a single eye – no glasses needed.

Programm 1

silent green 21.02. 15:00 ⑤
Arsenal 1 23.02. 12:00 ⑤

Produktion Production Asakusa, Tokio; Mariko Mikami, Tokio; Lyuba Knorozok, Kiew
Buch Screenplay Anton Vidokle
Kamera Cinematography Ayman Nahle
Montage Editing Adam Khalil, Meggie Schneider
Mit With Rie Sakai, Akiyoshi Nita, Takaaki Negi
30 Min. | Japanisch Japanese



© Anton Vidokle

Citizens of the Cosmos

Citizens of the Cosmos is based on the manifesto of Biocosmism, written by Alexander Svyatogor in 1922. Shot on locations in Tokyo and Kyiv, in collaboration with a group of amateur actors, volunteers, and extras, the film presents an imagined community voicing the historical desires of Russian Cosmism – immortality, resurrection of the dead, and interplanetary – all set in everyday life in contemporary Japan. Using urban shrines, cemeteries, a crematorium, tatami rooms, a bamboo forest, an industrial gas plant, and city streets as an open air stage, the film gradually narrates the text of the biocosmist manifesto while presenting a sequence of dream-like tableaux, featuring rejuvenation through blood transfusion, funerary processions and demonstrations, the Danse Macabre, the cremation bone picking ceremony (骨揚げ), attempts to communicate with the dead using stethoscopes, and a theremin orchestra recital, among other scenes. Set to an original music score composed by Alva Noto, *Citizens of the Cosmos* is an experiment in defamiliarization: a speculative test of the universality implicit in Cosmism's premise when projected outside of the sphere of Russian language, geography, tradition, and culture.

Anton Vidokle, born in 1965 in Moscow, Russia, is an artist and editor of *e-flux journal*. He lives in New York and Berlin. *Citizens of the Cosmos* marks his third appearance in *Forum Expanded*.

Citizens of the Cosmos

Anton Vidokle
2019

Citizens of the Cosmos basiert auf dem 1922 von Alexander Svyatogor verfassten Biokosmistischen Manifest. Der Film wurde in Tokio und Kiew in Zusammenarbeit mit Laiendarsteller*innen, Freiwilligen und Kompar*innen gedreht, die Musik ist von Alva Noto. Er zeigt eine imaginäre Gemeinschaft, die im Alltag des heutigen Japans die historischen Ziele des russischen Kosmismus – Immortalismus, Auferstehung der Toten und Interplanetarismus – formuliert. In Schreinen, Friedhöfen, einem Krematorium, Tatami-Räumen, einem Bambuswald, einem Gaswerk und auf Straßen, die wie eine Freiluftbühne genutzt werden, entfaltet sich eine Sequenz traumartiger Tableaus, in denen nach und nach der Text des Manifests rezitiert wird. Die Szenen umfassen Verjüngungen durch Bluttransfusionen, Begräbnisprozessionen, den Danse Macabre, die Zeremonie des „Knochenaufhebens“ in der Feuerbestattung (骨揚げ), Versuche der Kommunikation mit den Toten mittels Stethoskop und ein Theremin-Orchesterkonzert. *Citizens of the Cosmos* ist ein Experiment der Verfremdung: außerhalb der Sphäre der russischen Sprache, Geografie, Tradition und Kultur wird die Universalität, die der Prämisse des Kosmismus implizit ist, einem spekulativen Test unterzogen.

Anton Vidokle, geb. 1965 in Moskau, Russland, ist Künstler und Herausgeber des *e-flux journal*. Er lebt in New York und Berlin. *Citizens of the Cosmos* ist seine dritte Teilnahme im Programm des *Forum Expanded*.



Programm 2

Arsenal 1 21.02. 15:00 ©
 silent green 22.02. 17:00 ©

Produktion Production Maged Nader, Kairo
 Kamera Cinematography Maged Nader
 Mit With Amgad Reyad, Mohamed EL Noss
 11 Min. | Arabisch Arabic

Moazzam ma yalla haqeqy

Maged Nader
 2019

Ein Mann kehrt auf der Suche nach seinem Bruder in seine alte Nachbarschaft zurück. Er findet seine Heimat im zerstörten Zustand vor, sie ist zu einer gesichtslosen Einöde geworden. Er sucht nach Spuren seines Bruders, aber alles, was er findet, sind Legenden, die sich um dessen Verschwinden ranken.

Most of What Follows Is True

A man returns to his neighborhood looking for his brother. He confronts the destruction of his old home, which has become a featureless wasteland. He keeps looking for his brother's traces, but all he finds is the urban legend about his disappearance.

Maged Nader, geb. 1990 in Kairo, Ägypten, ist Filmmacher und arbeitet als Programmkoordinator bei der Cimatheque – Alternative Film Centre in Kairo. Nach *Fathy la yaeesh hona baad ala'n* (2015) ist er das zweite Mal im Programm des *Forum Expanded* vertreten.

Maged Nader, born in 1990 in Cairo, Egypt, is a filmmaker and a program coordinator at Cimatheque – Alternative Film Centre in Cairo. After *Fathy la yaeesh hona baad ala'n* (2015) this is his second appearance in *Forum Expanded*.

Programm 2

Arsenal 1 21.02. 15:00 ⑤
silent green 22.02. 17:00 ⑤

Produktion Production OJOBACA GbR, Berlin
Buch Screenplay Anja Dornieden, Juan David González Monroy
Kamera Cinematography Anja Dornieden, Juan David González Monroy
16 mm | 76 Min. | Englisch, Niederländisch English, Dutch



© OJOBACA GbR

Her Name Was Europa

Aurochs is the name given to the wild ancestor of modern cattle. The aurochs has the distinction of being the first documented case of extinction. The last known wild aurochs died in the Jaktorów Forest in Poland in 1627. Hunting and the introduction of domesticated cattle led to their decline and disappearance. Their value, however, derived not just from them being a source of sustenance. Traits that were attributed to the animal, such as speed, strength, and courage, imbued it with great symbolic power. Some of their body parts were ascribed with supernatural powers. The skin of the forehead and a cross-shaped bone inside the heart were prized for their magical properties. Those who carried them became possessors of the animal's traits.

In the 20th century efforts to bring back the Aurochs from extinction began to materialize.

Anja Dornieden, born in 1984 in East Germany, is a filmmaker based in Berlin.

Juan David González Monroy, born in 1983 in Colombia, is a filmmaker based in Berlin. Since 2010 they have been working together under the moniker OJOBACA. Their film *Heliopolis Heliopolis* was included in *Forum Expanded* 2017.

Her Name Was Europa

Anja Dornieden, Juan David González Monroy
2019

Auerochse ist der Name, den man dem wilden Vorfahren des modernen Rindes gegeben hat. Der Auerochse ist der erste dokumentierte Fall eines ausgestorbenen Tiers. Der letzte bekannte wilde Auerochse starb 1627 im Wald von Jaktorów in Polen. Die Jagd und die Einführung von domestizierten Rindern führten zum Niedergang und zum Verschwinden der Tiere. Der Wert des Auerochsen bestand jedoch nicht nur darin, dass er eine Nahrungsquelle darstellte. Eigenschaften wie Schnelligkeit, Kraft und Mut, die dem Tier zugeschrieben wurden, verliehen ihm große Symbolkraft. Einigen seiner Körperteile wurden übernatürliche Kräfte nachgesagt. Die Haut der Stirn und ein kreuzförmiger Knochen im Inneren des Herzens wurden aufgrund ihrer magischen Kräfte geschätzt. Diejenigen, die sie trugen, übernahmen die Eigenschaften des Tieres.

Im 20. Jahrhundert kamen Bemühungen auf, den Auerochsen ins Leben zurückzuholen.

Anja Dornieden, geb. 1984 in der DDR, ist als Filmemacherin tätig und lebt in Berlin.

Juan David González Monroy, geb. 1983 in Kolumbien, ist als Filmemacher tätig und lebt in Berlin.

Seit 2010 arbeiten sie unter dem Namen OJOBACA zusammen. 2017 lief ihr Film *Heliopolis Heliopolis* im Programm des *Forum Expanded*.



Programm 3

silent green 21.02. 17:30 ©
Arsenal 1 26.02. 22:15 ©

Produktion Production Lucile Desamory, Berlin;
O2 Studios, Lubumbashi; Ni Yu Ni Connu Productions,
Luxemburg
Buch Screenplay Damien Desamory
Kamera Cinematography Artur Castro Freire,
Erick Kayembe
Montage Editing Sophie Watzlawick
Mit With Hawaly Ndayisenga, Lucile Desamory,
Anton Sifu Kabala, Ornella Mubeka, Belord Mulopo,
Rachel Yungbo, Clémence Mathieu, Boris Lehman,
Noel Godin, Frédérique Franke, Laura Pinarid,
Ruth Lehmann
88 Min. | Französisch, Niederländisch, Lingala, Deutsch,
Englisch French, Dutch, Lingala, German, English

Télé Réalité

Lucile Desamory, Glodie Mubikay, Gustave Fundi
2020

Hilde fährt durch den Wald, mit der Asche ihrer Tante auf dem Beifahrersitz. Kurz darauf kracht es ... Sie ist Kostümbildnerin und arbeitet für eine Reality-TV-Show über den belgischen Karneval. Die Show ist die Idee dreier Kongolesinnen, die ihre burundische Show-Runnerin Hawaly für Vorbereitungen nach Belgien geschickt haben. Hilde und Hawaly fahren wochenlang mit dem Auto durchs Land. Hilde scheint ihr Leben im Griff zu haben, doch nach und nach wird sie in eine von Westeuropas falschen Geistern und Gespenstern bevölkerte Welt gezogen, während der überaus reale Geist ihrer Tante sie begleitet. Hawaly beobachtet ihre Begegnungen mit dem Übernatürlichen und erstattet ihren Kolleginnen in Kinshasa Bericht. Unter dem Druck des Publikums setzen die drei bodenständigen Geschäftsfrauen dort die Zukunft ihres Senders aufs Spiel und versuchen sich mit dem revolutionären Konzept ihrer Show im schnelllebigen, von Horror und Sensationslust dominierten Markt neu zu positionieren.

Lucile Desamory, geb. 1977 in Brüssel, Belgien, ist als Künstlerin und Filmemacherin tätig und lebt in Berlin. Viele ihrer Projekte entstehen kollaborativ.

Glodie Mubikay, geb. 1992 in Kinshasa, Kongo, arbeitet als Schauspieler, Regisseur, Drehbuchautor und Produzent.

Gustave Fundi, geb. 1988 in Lubumbashi, Kongo, ist als Regisseur, Produzent, Schauspieler und Drehbuchautor tätig. 2012 gründete er gemeinsam mit Mubikay und Ray Tambwe die Osimbi Oziki Studios.

Télé Réalité

Hilde drives through a forest with her aunt's ashes on the passenger seat, about to have an accident. She is a costume designer working for a reality TV show about Belgian carnival. The show is the brainchild of three Congolese women who sent Hawaly, a Burundian showrunner, to Belgium for the preparations. The two women spend weeks traveling around Belgium by car. Hilde seems to have her life under control, yet little by little, the events draw her into a cosmos populated by the false spirits and ghosts of Western Europe while the very real ghost of her aunt accompanies her. Hawaly observes Hilde's encounters with the supernatural and reports them to her colleagues in Kinshasa. Hardened to the pressures of the audience, the three savvy businesswomen are betting on the future of their TV station and on the revolutionary concept of their show, which would allow them to reposition themselves in the fast-changing market of horror and sensationalism.

Lucile Desamory, born in 1977 in Brussels, Belgium, is a Berlin-based artist and filmmaker. Many of her projects are collaborations.

Glodie Mubikay, born in 1992 in Kinshasa, Congo, works as actor, director, screenwriter, and producer.

Gustave Fundi, born in 1988 in Lubumbashi, Congo, works as director, producer, actor, and scriptwriter.

Programm 4

silent green 21.02. 20:30 ⑤
Arsenal 1 24.02. 22:00 ⑤

Produktion Production Ahmed Elghoneimy, Kairo
Buch Screenplay Ahmed Elghoneimy
Kamera Cinematography Ahmed Elghoneimy
Montage Editing Ahmed Elghoneimy
Mit With Mahmoud Antar, Hussein Emam, Tarek Mokhtar
19 Min. | Arabisch Arabic



© Ahmed Elghoneimy

The Promised

In and around the historical ruins of Fustat in Old Cairo, tensions simmer between the site's government-appointed guards and residents of a nearby informal settlement, al-Izba. The guards chase away looters and confiscate their equipment, while locals infuriate them by taking shortcuts through the site, occasionally stopping for a smoke. For the guards it would be easiest to keep the site closed until further notice.

Ahmed Elghoneimy, born in 1986 in Alexandria, Egypt, is a filmmaker and artist currently living between Alexandria and Cairo. *Al-Maw'oud* is his first work to appear in the *Forum Expanded* program.

Al-Maw'oud

Ahmed Elghoneimy
2020

In und um die Ruinen von Fustat im historischen Kairo kommt es zu Spannungen zwischen von der Regierung eingesetzten Wachleuten und Bewohner*innen der nahegelegenen informellen Siedlung al-Izba. Die Wachen verjagen Plünderer und beschlagnahmen ihre Ausrüstung. Einheimische nehmen Abkürzungen durch das Gelände und legen dabei Rauchpausen ein, was wiederum die Wachleute verärgert. Für die Wachen wäre es am einfachsten, den Ort bis auf Weiteres geschlossen zu halten.

Ahmed Elghoneimy, geb. 1986 in Alexandria, Ägypten, ist als Filmmacher und Künstler tätig und lebt derzeit zwischen Alexandria und Kairo. Mit *Al-Maw'oud* ist er das erste Mal im Programm des *Forum Expanded* vertreten.



A place of ghosts.

Programm 4

silent green 21.02. 20:30 ©
Arsenal 1 24.02. 22:00 ©

Produktion Production Jonna Kina, Tampere
Buch Screenplay Jonna Kina
Kamera Cinematography Ville Piippo
Montage Editing Jonna Kina
5 Min. | Japanisch Japanese

Akiya

Jonna Kina
2020

Ein Tonbandgerät spielt ein Lied, das eine Geschichte über die steigende Zahl verlassener Häuser und Gebäude in Japan erzählt – im alten Stil des Noh, einer traditionellen japanischen Theaterform. *Akiya* zeigt keine Bilder von unbewohnten Gebäuden – diese aktuelle Geschichte dient vielmehr als konzeptioneller Ausgangspunkt. Der Text des Gedichts wird im Japanisch der archaischen Muromachi-Zeit (1333–1573) vorgetragen. Es basiert auf aktuellen Zeitungsartikeln und poetischen Fragmenten, auf Metaphysik und eigenartigem Humor und verleiht der Stimme, die wir hören, Charakter und Persönlichkeit.

Das Lied wird eher mit der Maschine als mit dem Menschen assoziiert. Die Darstellerin wird zur Maschine und die Maschine zur Darstellerin. Indem die Arbeit die traditionelle Erzählform mit einer zeitgenössischen Interpretation des aktuellen Phänomens der desolaten Häuser konfrontiert, entsteht eine Zukunftsmythologie beziehungsweise ein Dialog zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

Jonna Kina, geb. 1984 in Finnland, ist Künstlerin und arbeitet mit einer Vielzahl verschiedener Medien. Klang, Wahrnehmung und Imagination sind wesentliche Bestandteile ihrer Forschung und Praxis. *Akiya* ist ihr fünfter Kurzfilm.

Akiya

In *Akiya* a reel-to-reel tape recorder plays a song that tells the story of the increasing number of abandoned houses and buildings in Japan. This contemporary story is told in the ancient style of Noh, a traditional Japanese theatrical form. The work does not show images of uninhabited buildings, instead they serve as a conceptual starting point. The lyrics of the poem are recited in archaic Muromachi period (1333–1573) Japanese. They are based on current newspaper articles and poetic fragments, metaphysics and peculiar humor, giving character and personality to the voice we hear. The song is associated with the machine rather than the human. The performer becomes a machine and the machine becomes a performer. The work creates a future mythology or a dialogue between past and present by juxtaposing the traditional storytelling form with a contemporary interpretation of the current phenomenon of desolate houses.

Jonna Kina, born in 1984 in Finland, is an artist who works with a variety of different media. Sound, perception and imagination are essential ingredients in her research and practice. *Akiya* is her fifth short.

Programm 4

silent green 21.02. 20:30 ⑤
Arsenal 1 24.02. 22:00 ⑤

Produktion Production Akram Zaatari, Beirut
In Auftrag gegeben von Commissioned by Sharjah Art
Foundation – Sharjah Biennial 14, 2019
Buch Screenplay Akram Zaatari
Kamera Cinematography Talal Khoury
Montage Editing Rita Mounzer
Mit With Sharif Sehnaoui, Ali Hout, Abed Kobeissy
63 Min. | Arabisch, Englisch Arabic, English



The Landing

Whether they inhabit the desert or are lost in it, three men are clearly confronted with the ruins of modern times. They are explorers of times past or players/performers in an existing architectural site. Their encounters, their moves, their assessment of location take the form of an acoustic sounding of space. *Al-Houbut* takes place in Shaabiyat al Ghurayfah, a public housing project in Sharjah, United Arab Emirates built in the eighties to provide descendants of the Ketbi Bedouins with their first concrete homes. This site, now totally deserted, witnessed the first move of Bedouin families from tents into modern designed habitations.

The film unfolds as a repertoire of simple gestures, a few of which are inspired by the photographic documentation of performances by Hassan Sharif, playfully engaging with architecture, vegetation, space, movement, threshold, surveillance, and perspective. Cables, sewage pipes, tubes, shovels, kitchen tools, electric air blowers, and even a helicopter landing on site are all deployed in this film for their sonic rather than narrative potential – creating refractions, confrontations, and transformations in a broken-off, folded narrative.

Akram Zaatari, born in 1966 in Saida, Lebanon, is based in Beirut and is known for his research-based practice, centering mainly on the photographic object in the context of the Middle East in general.

Al-Houbut

Akram Zaatari
2019

Leben sie in der Wüste oder haben sie sich in ihr verlaufen? Sicher ist, die drei Männer sind mit den Ruinen der modernen Zeit konfrontiert, sie sind Entdecker vergangener Tage oder Performer in einer existierenden Architektur. Ihre Begegnungen, Bewegungen und Standortbeurteilung loten einen Raum akustisch aus. Der Film spielt in Shaabiyat al Ghurayfah, einem Sozialwohnungsprojekt in Schardscha in den Vereinigten Arabischen Emiraten, das in den achtziger Jahren für die Nachkommen der Ketbi-Beduinen gebaut wurde. Dieser inzwischen völlig verlassene Ort war Zeuge des ersten Umzugs von Beduinenfamilien aus Zelten in moderne Behausungen.

Der Film entfaltet sich als ein Repertoire einfacher Gesten, von denen einige von den Performances des Künstlers Hassan Sharif inspiriert sind und sich spielerisch mit Architektur, Vegetation, Raum, Bewegung, Übergängen, Überwachung und Perspektive auseinandersetzen. Kabel, Abwasserrohre, Schläuche, Schaufeln, Küchengeräte, Gebläse und sogar ein vor Ort landender Hubschrauber werden in diesem Film eher wegen ihres klanglichen als wegen ihres narrativen Potenzials eingesetzt – und erzeugen Brüche, Konfrontationen und Transformationen in einer abgebrochenen Erzählung.

Akram Zaatari, geb. 1966 in Saida, Libanon, lebt und arbeitet in Beirut. Er ist bekannt für seine forschungsbasierte Praxis, die sich hauptsächlich auf das fotografische Objekt im Kontext des Nahen Ostens konzentriert.



Programm 5

Arsenal 1 22.02. 12:30 ©
 silent green 23.02. 17:00 ©

Produktion Production Aline Motta, São Paulo
 Buch Screenplay Aline Motta
 Kamera Cinematography Aline Motta
 Montage Editing Aline Motta
 Mit With Joceane Soares, Jamiu Jimoh, Ajarat Jimoh,
 Jani, Shoyumi
 16 Min. | Portugiesisch, Yoruba, Tofin-Gbé Portuguese,
 Yoruba, Tofin Gbe

(Outros) Fundamentos

Aline Motta
 2019

(Outros) Fundamentos erzählt von den Folgen der Reise, die Aline Motta auf der Suche nach ihren Wurzeln unternahm, und hinterfragt das Gefühl der Zugehörigkeit zu einem Ort, der seine scheinbar offensichtlichen Verwandtschaftsbeziehungen nicht anerkennen kann. Der Film bringt durch Gewässer und Brücken, die Lagos in Nigeria, Cachoeira in Bahia und ihre Heimatstadt Rio de Janeiro in Brasilien verbinden, drei Städte zusammen, die auf gemeinsame Vorfahren zurückgehen.

Der Film ist der letzte Teil einer Trilogie, die 2017 mit *Bridges over the Abyss* begann, gefolgt von *If the Sea had Balconies*.

Aline Motta, geb. 1974 in Niterói, Brasilien, kombiniert in ihrer künstlerischen Praxis Fotografie, Video, Installation, Performance, Klangkunst, Collage und textile Materialien. *(Outros) Fundamentos* ist ihr dritter Kurzfilm.

(Other) Foundations

(Outros) Fundamentos talks about the consequences of the journey that Aline Motta undertook in search of her roots and questions the sense of belonging to a place that might not acknowledge its seemingly evident kinship. It brings together Lagos in Nigeria, Cachoeira in Bahia, and the artist's home town Rio de Janeiro in Brazil through the waters and bridges that connect the three cities and their common ancestral background.

The film is the last installment of a trilogy that began in 2017 with *Bridges over the Abyss*, followed by *If the Sea had Balconies*.

Aline Motta, born in 1974 in Niterói, Brazil, combines different techniques and artistic practices, merging photography, video, installation, performance, sound art, collage, and textile materials. *(Outros) Fundamentos* is her third short film.

Programm 5

Arsenal 1 22.02. 12:30 ⑤
silent green 23.02. 17:00 ⑤

Produktion Production Rahima Gambo, Abuja
Kamera Cinematography Rahima Gambo
Montage Editing Rahima Gambo
Mit With Maryam Abdullahi Mustapha, Aisha Garba
Satomi, Juliana Samuel, Binta Maina Amna, Aisha
Mohammed Abubakar, Kaltum Ibrahim, Maryam Yahaya
15 Min. | Hausa, Englisch Hausa, English



© Rahima Gambo

Tatsuniya II

Tatsuniya II is the second film in the *Tatsuniya* series. Like *Tatsuniya* (2017) it mostly takes place at Shehu Sanda Kyarimi school in Maiduguri, Nigeria and extends an ongoing collaboration with current students of the school who appear in the film. The film continues on an intuitive and improvisational vein using children's games, poetry, and exercises from a physical education book for secondary school students as a framework for weaving the narrative together.

We see the students moving from the classroom to dense green forest in dream-like scenes, expanding on the social surrealist language Rahima Gambo developed in 2017. These spaces act as a backdrop to the choreographed moving sequences the students helped created in the *Tatsuniya* Workshop, a storytelling workshop the artist holds with the students to develop the narratives we see in the film. "Tatsuniya" means a fable, short story, or riddle in the Hausa language.

Rahima Gambo, born in 1986 in London, UK, is a multimedia artist based in Abuja. *Tatsuniya II* is her first work to appear in *Forum Expanded*.

Tatsuniya II

Rahima Gambo
2019

Wie bereits der erste Film der 2017 begonnenen *Tatsuniya*-Serie spielt *Tatsuniya II* größtenteils an der Shehu Sanda Kyarimi Schule in Maiduguri, Nigeria und führt die Zusammenarbeit mit den dortigen Schülerinnen fort, die zugleich die Protagonistinnen des Films sind. Ebenso wird die intuitive und improvisatorische Herangehensweise des ersten Films beibehalten: Die narrative Struktur ergibt sich aus Kinderspielen, Gedichten und Übungen aus einem Sportlehrbuch für die Sekundarstufe.

Wir sehen, wie sich die Schülerinnen aus dem Klassenzimmer in dichte grüne Wälder bewegen – traumartige Szenen, die die sozial-surrealistische Sprache, die Rahima Gambo 2017 entwickelt hat, erweitern. Die Räume dienen als Kulisse für die choreografierten Bewegungssequenzen, die die Schülerinnen im *Tatsuniya*-Workshop mitgestaltet haben, einem Erzählworkshop, den die Künstlerin mit den Schülerinnen durchführte, um die Geschichten, die wir im Film sehen, zu entwickeln. „Tatsuniya“ bedeutet auf Hausa Fabel, Kurzgeschichte oder Rätsel.

Rahima Gambo, geb. 1986 in London, Vereinigtes Königreich, ist eine in Abuja lebende Multimediakünstlerin. Mit *Tatsuniya II* ist sie das erste Mal im *Forum Expanded* vertreten.



Programm 5

Arsenal 1 22.02. 12:30 ©
silent green 23.02. 17:00 ©

Produktion Production Produções Grãos da Imagem, Belo Horizonte, MG; ENTREFILMES, Belo Horizonte, MG; Universo Produção, Belo Horizonte, MG
Buch Screenplay Grace Passô
Kamera Cinematography Andrea Capella
Montage Editing Gabriel Martins
Mit With Grace Passô, Zora Santos, Dona Jandira, Sabrina Rauta, Tásia d'Paula, Aline Vila Real, Valeria Aissatu Sane, André Novais, Hélio Ricardo, Ronaldo Coisa Nossa
45 Min. | Portugiesisch Portuguese

Vaga Carne

Grace Passô, Ricardo Alves Jr.
2019

Eine wandernde Stimme ist in der Lage, in jede Materie einzudringen, ob fest, flüssig oder gasförmig. Sie beschließt zum ersten Mal, in den Körper einer Frau einzufahren. Aus dieser Erfahrung heraus erzählt die Stimme, was sie als Subjekt fühlt, was „sie“ zu fühlen vorgibt, was in ihr selbst unergründlich ist, wie ihr Bild auf andere wirkt, und erforscht den Körper als soziales Konstrukt.

Dazed Flesh

A wandering voice is able to invade any matter, solid, liquid, or gaseous, and it decides for the first time to invade a woman's body. From this experience it narrates what it feels as a subject, what "it" pretends to feel, what is unfathomable in itself, what its image is to the others, and probes what a body means as a social construction.

Grace Passô, geb. 1980 in Belo Horizonte, Brasilien, wo sie lebt und arbeitet, ist Regisseurin, Dramatikerin und Schauspielerin.

Ricardo Alves Jr., geb. 1982 in Belo Horizonte, Brasilien, wo er lebt und arbeitet, ist Filmemacher, Produzent und Theaterregisseur.

Grace Passô, born in 1980 in Belo Horizonte, Brazil, where she is based, is a director, playwright, and actress.

Ricardo Alves Jr., born in 1982 in Belo Horizonte, Brazil, where he is based, is a filmmaker, producer, and theater director.

lit literatur
film festival
münster
films
2020



Das Literatur Film Festival Münster widmet sich 2020 als deutschlandweit erstes Filmfestival explizit den vielfältigen filmischen Adaptionen literarischer Texte.

litfilms.de  

**MASTER
SCHOOL
DOKUMENTAR
FILM**

Die Masterschool Dokumentarfilm ist eine Weiterqualifizierung zu Regie und Autor*innenschaft von langen Dokumentarfilmen für Kino und Fernsehen.

Bewirb dich bis zum 01. März für die Masterschool Dokumentarfilm 2020 mit Horst Herz:

film@muenster.de
filmwerkstatt-muenster.de

**BILDUNG / ABSPIEL /
TECHNIKVERLEIH /
PRODUKTION /**

Die Filmwerkstatt Münster als gemeinnütziger Verein hat vier feste Standbeine. Bestelle jetzt das aktuelle Seminarprogramm:

filmwerkstatt-muenster.de



Filmwerkstatt Münster



Programm 6

Arsenal 1 22.02. 17:30 ©
 silent green 23.02. 14:00 ©

Produktion Production Studio Arturo Lucia, Paris
 Buch Screenplay Laura Huertas Millán
 Kamera Cinematography Mauricio Reyes
 Montage Editing Laura Huertas Millán
 Mit With Cristóbal Gómez Abel, Pedro Armando Sopin
 Morales, Harold Jeferson Gomez Florez, Ciber Olmedo
 Morales
 24 Min. | Spanisch, Okaina Spanish, Ocaina

Jiíbie

Laura Huertas Millán
 2019

Den Muina-Muruí im Amazonas gilt das Blatt der Coca-Pflanze als höchste Heiligkeit. Es ist kein Objekt oder Produkt, sondern eine Person, ein immaterielles, weibliches, heiliges Wesen, das Zugang zu Erleuchtung und Weisheit bringt. Sie konsumieren das Blatt in Form eines grünen Pulvers, das auf Uitoto *Jiíbie* und auf Spanisch *mambe* genannt wird, und nutzen es bei der Landarbeit oder beim Fischen. Vor allem aber kommt es im „Ritual des süßen Gesprächs“ zum Einsatz, in dem Männer sich zu stundenlangen politischen Debatten versammeln. Die psychotropische Substanz „versüßt“ die Diskussion, erlaubt die Artikulation komplexer Ideen und wird so zur Basis des Zusammenlebens.

Jiíbie zeigt die Herstellung des Pulvers als rhythmische, polyphon-kollektive Tätigkeit junger Männer: Die Pflanze wird verbrannt, mit anderen Pflanzen vermengt, zu Asche und Pulver reduziert. Die Gesen der Männer erinnern an die spirituelle Natur des Coca-Wesens und verweisen auf eine jahrhundertalte Tradition des Widerstands. Seit der Ankunft der Europäer*innen wurde die Nutzung von Coca unterdrückt. Durch die Sichtbarmachung der *mambe*-Produktion versucht der Film eine alternative und einzigartige Nutzung der Pflanze zu zeigen, die unser Verhältnis zur Natur neu definiert.

Laura Huertas Millán, geb. 1983 in Bogotá, Kolumbien, ist eine französisch-kolumbianische Filmemacherin. Ihre hybriden Filme wurden ausgezeichnet und auf internationalen Filmfestivals und in Kinos gezeigt.

Jiíbie

In the Muina-Muruí Amazonian community the coca leaf is the highest sanctity. It is considered a person, not an object or product, a non-material sacred and feminine being, giving access to enlightenment. The Muina-Muruí consume the plant in the form of a green powder called *Jiíbie* in Uitoto or *mambe* in Spanish to do agriculture or to fish. But its main purpose is for “the ritual of the sweet discourse”: Men gather for hours to discuss political issues. The coca “sweetens” the discourse and allows for the articulation of complex ideas. The psychotropic substance thus becomes the basis of living together.

Jiíbie focuses on the elaboration of the powder, a ritual which constitutes a rhythmic and polyphonic collective activity involving several young men: the plant is burnt, mixed with other plants, reduced to ashes and powder. The gestures of the men recall the spiritual nature of the coca entity and appear in the film as the reminiscences of a resistance that has been going on for centuries. Since the Europeans arrived the uses of coca have been repressed or appropriated. By showing the elaboration, the film intends to show an alternate and singular use of the plant that redefines our relationship with nature.

Laura Huertas Millán, born in 1983 in Bogotá, Columbia, is a French-Colombian filmmaker.

Programm 6

Arsenal 1 22.02. 17:30 ⑤
silent green 23.02. 14:00 ⑤

Produktion Production Jonathas de Andrade, Recife
In Auftrag gegeben von Commissioned by MCA Chicago
Buch Screenplay Jonathas de Andrade
Kamera Cinematography Ivo Lopes
Mit With Celina Barbosa de Carvalho, Claudiana Barbosa de Carvalho, Denilson de Carvalho, Elizabete Isabel da Cruz Barbosa, Francisco Antonio da Silva, Gildeto Silva Batista, Irene Joana da Silva, Laise de Araujo Barros, Manoel Francisco de Carvalho, Reginaldo Joao Barbosa
26 Min. | Portugiesisch Portuguese



© Jonathas de Andrade

Directed Games

Jogos Dirigidos creates a language experience. In the Várzea Queimada community, located in the Sertão of Piauí, the backcountry of the northeastern Brazilian state, a place with about 900 inhabitants and a high rate of deaf-mute population, access to water and public investment is scarce, as is the learning of Libras, the official Brazilian sign language. In the face of all these limitations, Várzea Queimada's deaf community created their own language. The film features body and speech exercises and an improvised outdoor stage for spontaneous testimonials from a group of 18 local characters, men and women. Most of the statements, many of them untranslated, are revised phrase by phrase, linking gestures to words and systematizing Várzea Queimada's gestural lexicon as if we were facing an educational video that teaches a new language, beyond its universe and its own questions.

Jonathas de Andrade, born in 1982 in Maceió, Brazil, lives in Recife. He works with photography, installation, and video and his work has been exhibited internationally.

Jogos Dirigidos

Jonathas de Andrade
2019

Jogos Dirigidos kreiert ein Spracherlebnis. Unter den circa 900 Einwohner*innen der Gemeinde Várzea Queimada im Hinterland des Staates Piauí im Nordosten Brasiliens findet sich eine vergleichsweise hohe Anzahl an taubstummen Menschen. Nicht nur der Zugang zu Wasser und öffentlichen Investitionen ist hier knapp, sondern auch der Zugang zum Erlernen der offiziellen brasilianischen Gebärdensprache Libras. Angesichts dieser Einschränkungen hat die Taubstummengemeinschaft von Várzea Queimada eine eigene Sprache geschaffen.

Der Film zeigt eine Gruppe von achtzehn lokalen Charakteren – Männer und Frauen – bei Körper- und Sprachübungen sowie spontanen Vorträgen auf einer improvisierten Außenbühne. Die meisten der Erzählungen, viele davon nicht übersetzt, werden Satz für Satz gezeigt. Dabei werden die einzelnen Gesten mit Wörtern verknüpft und so das Lexikon der Gebärden Várzea Queimadas systematisiert, als stünde man vor einem Lehrvideo, das eine neue Sprache lehrt, losgelöst von ihrem Universum und ihren eigenen Fragen.

Jonathas de Andrade, geb. 1982 in Maceió, Brasilien, lebt in Recife. Er arbeitet mit Fotografie, Installation und Video und seine Arbeiten wurden international ausgestellt.



Programm 6

Arsenal 1 22.02. 17:30 ①
 silent green 23.02. 14:00 ①

Produktion Production Spectre Productions, Rennes;
 Stenar Projects, Lissabon
 Kamera Cinematography Ana Vaz
 Montage Editing Ana Vaz
 Mit With Egydio Schwade, Keila Serruya
 28 Min. | Portugiesisch Portuguese

Apiyemiyeki?

Ana Vaz
 2019

Apiyemiyeki? ging aus der Ausstellung „Meta-Archive 1964–1985“ im Sesc-Belenzinho hervor, die einer kritischen Kosmologie der Militärdiktatur in Brasilien gewidmet war. Der Film basiert auf dem Archiv des brasilianischen Pädagogen und Kämpfers für die Rechte der Indigenen, Egydio Schwade: Die Casa da Cultura de Urubuí enthält über 3000 Zeichnungen, die von den im brasilianischen Amazonasgebiet heimischen Waimiri-Atroari während ihrer ersten Alphabetisierung angefertigt wurden. Zeichnen wurde, basierend auf der kritischen Pädagogik des brasilianischen Pädagogen und Philosophen Paulo Freire, zu einer der ersten Methoden von Wissensaustausch und -produktion. Die häufigste Frage der Waimiri-Atroari, die dabei aufkam war: Warum brachte Kamña („der Zivilisierte“) Kiña (Waimiri-Atraori) um? *Apiyemiyeki?* (Warum?). Die Zeichnungen dokumentieren und konstruieren ein kollektives visuelles Gedächtnis und bezeugen zugleich eine Reihe von gewalttätigen Angriffen, denen die Waimiri-Atroari während der Diktatur ausgesetzt waren. Der Film animiert und überträgt ihre Zeichnungen auf die Landschaften und Stätten, von denen sie erzählen, mit dem Versuch, ihre Frage zu beantworten und im Vertrauen darauf, dass Erinnerung ein notwendiger Antrieb für den Aufbau einer gemeinsamen Zukunft ist.

Ana Vaz, geb. 1986 in Brasília, Brasilien, ist Künstlerin, Filmmacherin und Gründungsmitglied des interdisziplinären Kollektivs COYOTE.

Apiyemiyeki?

Produced from within a series of works dedicated to constructing a critical cosmology of the military dictatorship in Brazil in the exhibition “Meta-Archive 1964–1985” at Sesc-Belenzinho, this cinematographic portrait takes its starting point from Brazilian educator and Indigenous rights militant Egydio Schwade’s archive – Casa da Cultura de Urubuí – containing over 3000 drawings made by the Waimiri-Atroari, a people native to the Brazilian Amazon, during their first literacy process. Based on Brazilian educator and philosopher Paulo Freire’s critical pedagogy, drawings became one of the first methods of knowledge exchange and production between them. During these exercises, the most recurrent question posed by the Waimiri-Atroari was: Why did Kamña (“the civilized”) kill Kiña (Waimiri-Atraori)? *Apiyemiyeki?* (Why?). The drawings document and construct a collective visual memory from their learning process, perspective, and territory while attesting to a series of violent attacks they were submitted to during the dictatorship. The film animates and transposes their drawings to the landscapes and sights that they narrate, searching to echo their question and trusting that memory is a necessary engine to build a common future.

Ana Vaz, born in 1986 in Brasília, Brazil, is an artist, filmmaker, and founding member of the interdisciplinary collective COYOTE.

Urania Berlin

Kontrovers



© Johannes Matheis

Urania kontrovers

Echte Konflikte,
echte Auseinander-
setzungen
Die neue Diskussions-
plattform in der
Urania

**Moderiert von
der Journalistin
Natalie Amiri**

► **Eintritt frei**

Wem kann ich trauen?

Realpolitik und alternative Medien

DO, 23.4.2020, 20:00 Uhr

Was soll ich machen?

Bildung im Klimawandel

DO, 28.5.2020, 20:00 Uhr

Wer will ich sein?

Identität(en) und die Chancen der Vielfalt

DO, 18.6.2020, 20:00 Uhr

Das komplette Programm unter

urania.de



Untitled Sequence of Gaps

Vika Kirchenbauer
2020

Das nicht sichtbare Lichtspektrum – das, was gefühlt, aber nie gesehen wird – wird in diesem, aus kurzen Vignetten unterschiedlicher Technik und Materialität komponierten Essayfilm zum Mittel der Annäherung an traumabedingten Gedächtnisverlust. Gewalt und ihre Mechanismen, Klasse und Queerness werden dabei nicht mittels Repräsentation, sondern von innen heraus betrachtet. Der Film verbindet planetarische Makroperspektiven, physikalische Phänomene und individuelle Berichte über affektive Subjektbildung. Sein Bilderstrom wird durch Lücken unterbrochen, die nicht weniger bedeutsam sind als die Bilder selbst. Filmmaterial, in dem das kollektive Gedächtnis für persönliche Erinnerungen einsteht, steht neben Sequenzen, die durch Infrarot-Bildgebung, unter ultraviolettem Licht oder Mikrowellenstrahlung aufgenommen wurden. Was sind die Auswirkungen des Unsichtbaren und die Macht, die der Verschiebung von Gewalt über die Sichtbarkeit hinaus innewohnt? Wie gestalten digitale Archive und Technologien das Verhältnis zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft? Geister tauchen aus Löchern auf, die eine erinnerungslose Kindheit in die Zeit gerissen hat, und Sichtbarkeitspolitiken werden anhand eines Hexenverbrennungsrituals in der ländlichen Heimatstadt der Künstlerin hinterfragt.

Vika Kirchenbauer, geb. 1983, ist als Künstlerin, Autorin und Musikproduzentin tätig und lebt in Berlin. Ihre vielfach ausgezeichneten Arbeiten wurden in Kunstinstitutionen und Filmfestivals gezeigt.

Programm 7

Arsenal 1 23.02. 13:45
silent green 25.02. 17:00

Expressions:
The queer short films of the 70th Berlinale

Cubix 5 24.02. 20:30
International 01.03. 16:00

Produktion Production Vika Kirchenbauer, Berlin
Buch Screenplay Vika Kirchenbauer
Kamera Cinematography Vika Kirchenbauer, Rita Macedo
Montage Editing Vika Kirchenbauer
13 Min. | Englisch English

Untitled Sequence of Gaps

Composed of vignettes in different techniques and materialities, *Untitled Sequence of Gaps* uses the form of an essay film to approach trauma-related memory loss via reflections on light outside the visible spectrum – on what is felt but never seen. Shifting between planetary macro scales, physical phenomena, and individual accounts of affective subject formation, the film considers violence and its workings, class and queerness not through representation but from within.

The montage is slow and rhythmic, yet uneven. The flow of images is interrupted by gaps no less significant than the imagery itself. Footage in which public memory stands in for personal remembrance stands along sequences recorded via infrared imaging, under ultraviolet light or microwave radiation. While pondering the effects of the invisible and the power inherent in shifting violence beyond visibility, the piece reflects digital archives and technologies that help shape the relation to past, present and future. Ghosts appear from holes ripped into time by an unremembered childhood, and a witch-burning ritual in the artist's rural hometown serves as a foil against which to question the politics of visibility.

Vika Kirchenbauer, born in 1983, is an artist, writer, and music producer based in Berlin. Her award-winning works have been shown at art institutions and film festivals.

Programm 7

Arsenal 1 23.02. 13:45
silent green 25.02. 17:00

Produktion Production Alkebu Film Production;
Nottingham University
Buch Screenplay Petna Ndaliko Katondolo
Kamera Cinematography Petna Ndaliko Katondolo
Montage Editing Petna Ndaliko Katondolo
Mit With Sarah Mukadi Kadima, Mustache Muhanya,
Dorine Mokha, Malaika Ndaliko Katondolo, Bienco
Hangi, Meshake Lusolo, Amanda Wimana, Cathy Cayenne
Chibugu, Olivier Kamara, Hadassa Ngamba
37 Min. | Ohne Dialog Without dialogue



© Alkebu Film Production / Nottingham University

Matata

Our history hinges on severed hands. And on photographs taken by missionaries who wanted to abolish slavery even as they believed we were inferior to them. Our history hinges on the world believing that we will forever be hopeless and helpless. That we embody suffering. What we embody, I believe, is elemental. It is water, earth, fire, air. Dance. It is pasts and futures. And it has power. So I rethink the clicks and flashes that have cast us in history. And I flirt with liberation from the colonial gaze.

Matata is told primarily through dance. Rhythm, color, and movements, being more than just the film's subjects, lead it away from prescribed representations of Africa into a new future. A photo shoot of a young fashion model, Sarah, dressed as a replica of a photograph taken during King Léopold II's brutal colonial rule of Congo, takes an unexpected turn. It spirals into a series of dance-inspired dreamscapes, fading mind projections of historical fragments, and the external, awakening world. As she struggles to reclaim her identity, she encounters historic, contemporary, and futuristic characters who collectively help her piece together her place in Congo's past, present, and future.

Petna Ndaliko Katondolo, born in 1974 in Goma, Congo, is a filmmaker, activist, and educator living between Goma and Chapel Hill, USA. He is the founder of both Yole!Africa and the Congo International Film Festival.

Matata

Petna Ndaliko Katondolo
2019

Unsere Geschichte ist bestimmt von abgeschlagenen Händen, von Fotografien, die Missionare machten, die die Sklaverei beenden wollten und uns doch für minderwertig hielten. Sie ist geprägt von einer Welt, die glaubt, dass wir für immer hoffnungs- und hilflos sind, dass wir Leid verkörpern. Ich glaube, was wir verkörpern ist elementar: Wasser, Erde, Feuer, Luft. Tanz. Vergangenheiten und Zukünfte. Und Macht. Und so hinterfrage ich das Klicken und Blitzen, das uns unseren Platz in der Geschichte zugewiesen hat. Und ich flirtete mit der Befreiung vom kolonialen Blick.

Matata wird primär durch Tanz erzählt. Rhythmus, Farbe und Bewegungen, die mehr als nur der Gegenstand des Films sind, führen ihn weg von der vorgeschriebenen Repräsentation Afrikas, hin zu einer neuen Zukunft. Ein Fotoshooting, in dem ein junges Modell eine Fotografie nachstellt, die während der brutalen Herrschaft von König Leopold II im Kongo aufgenommen wurde, nimmt eine unerwartete Wendung und drifftet in eine Serie tanzinspirierter Traumbilder, verblassender Visionen und in die äußere, erwachende Welt. In ihrem Kampf um die Wiedererlangung ihrer Identität begegnet sie historischen, zeitgenössischen und futuristischen Figuren, die ihr helfen, ihren Platz in Geschichte, Gegenwart und Zukunft des Kongos zu finden.

Petna Ndaliko Katondolo, geb. 1974 in Goma, Kongo, ist Filmemacher, Aktivist und Dozent. Er lebt derzeit zwischen Goma und Chapel Hill, USA und ist der Gründer von Yole!Africa und des Congo International Film Festival.



Programm 8

Arsenal 1 23.02. 15:45
 silent green 24.02. 17:00

Produktion Production Emily Jacir, Bethlehem
 In Auftrag gegeben von Commissioned by Fisher Center
 at Bard Kamera Cinematography Emily Jacir
 43 Min. | Englisch English

letter to a friend

Emily Jacir
 2019

Ein enger Freund wird gebeten, eine Untersuchung einzuleiten, bevor etwas Unumgängliches passiert. *letter to a friend* verwebt Bilder, Texturen, Bewegungen, Spuren und Geräusche aus über einem Jahrhundert und erzählt detailgetreu die Geschichte eines Wohnhauses und einer Straße in Bethlehem.

letter to a friend

A close friend is asked to start an investigation before an inevitable act occurs. Interlacing images, textures, movements, traces, and sounds from over a century, *letter to a friend* recounts in minute detail a home and street in Bethlehem.

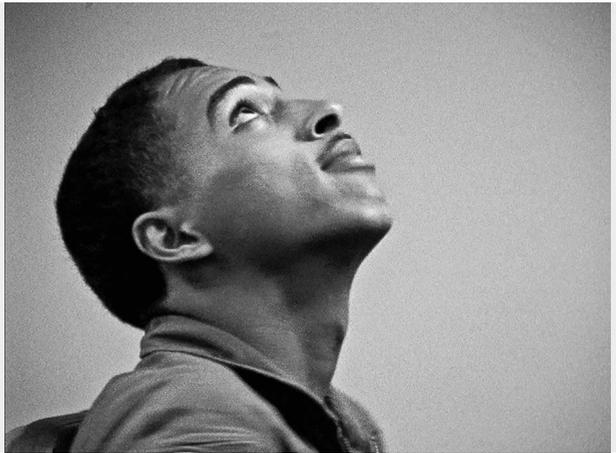
Emily Jacir, geb. 1972 in Bethlehem, Westjordanland, ist als Künstlerin und Filmemacherin tätig und lebt zwischen Ramallah und Rom. Sie ist die Gründungsdirektorin von Dar Yusuf Nasri Jacir for Art and Research in Bethlehem.

Emily Jacir, born in 1972 in Bethlehem, West Bank, is an artist and filmmaker based between Ramallah and Rome. She is the Founding Director of Dar Yusuf Nasri Jacir for Art and Research in Bethlehem.

Programm 9

Arsenal 1 23.02. 22:00
Arsenal 1 25.02. 15:00

Produktion Production Picture Palace Pictures, New York; Trilobite-Arts DAC, Charlottesville
Kamera Cinematography Kevin Jerome Everson
Montage Editing Kevin Jerome Everson
Mit With A1C Xavier Payton, SSgt. Nazareth Oliver
10 Min. | Englisch English



© Kevin Jerome Everson/Trilobite-Arts DAC/Picture Palace Pictures

Recovery

Recovery is about an Airman training to be a pilot at Columbus Air Force Base 14th Flying Training Wing in Columbus, Mississippi.

Recovery

Kevin Jerome Everson
2020

Recovery handelt von einem Flieger, der im 14th Flying Training Wing der Columbus Air Force Base in Columbus, Mississippi, eine Pilotenausbildung macht.

Kevin Jerome Everson, born in 1965 in Mansfield, Ohio, USA, is an artist and filmmaker and currently Professor of Art at the University of Virginia, Charlottesville. His work encompasses painting, sculpture, photography, and film – including nine features and over 160 short form works.

Kevin Jerome Everson, geb. 1966 in Mansfield, Ohio, USA, ist als Künstler und Filmemacher tätig und lehrt an der Universität von Virginia in Charlottesville. Seine Arbeit umfasst Malerei, Skulptur, Fotografie und Film – darunter neun abendfüllende und über 160 Kurzfilme.

Programm 9

Arsenal 1 23.02. 22:00
Arsenal 1 25.02. 15:00

Produktion Production Margaret Honda, Los Angeles
70 mm | 21 Min. | Stumm Silent

Equinox

Margaret Honda
2019

Equinox beginnt mit einem die Leinwand füllenden, einheitlichen Schwarzbild, bewegt sich dann langsam durch zunehmend hellere Grauschattierungen bis zu einem Weißbild und dann zurück zu Schwarz. Die eine Hälfte des Films ist dunkler als Mittelgrau, die andere heller. *Equinox* erweckt den Anschein, er sei ein Schwarzweißfilm. Tatsächlich handelt es sich um einen Farbfilm, der durch die Belichtung von 70-mm-Filmmaterial mittels drei farbiger Lampen in einem Kontaktpriester hergestellt wurde. In stetig wechselnden Kombinationen produzieren diese Lampen eine Reihe monochromer optischer Dichten von Schwarz nach Weiß.

Equinox wurde 2013 als Begleitwerk zum Film *Spectrum Reverse Spectrum* konzipiert, einem 2014 fertiggestellten 70-mm-Film, der das Lichtspektrum von Violett zu Rot und zurück durchläuft. Die materielle Grundlage beider Filme, das Äquivalent zum Kameraoriginal, sind in der Filmkopieherstellung eingesetzte „timing tapes“ – Lochstreifen, die bei der Ausbelichtung einer Kopie die Intensität und Farbwerte der Lampen im Priester steuern. Beide Filme kommen ohne Aufmerksamkeit auf sich ziehende Bildinhalte aus und lenken so unseren Fokus auf die Körper, denen wir innewohnen – ein Effekt, der durch die Brillanz der 70-mm-Projektion noch verstärkt wird.

Margaret Honda, geb. 1961 in San Diego, USA, ist Künstlerin und lebt in Los Angeles. Nach *Spectrum Reverse Spectrum* (2014) und *6144 x 1024* (2018) ist dies ihre dritte Teilnahme beim *Forum Expanded*.

Equinox

Equinox begins with a uniform field of black, then gradually moves through progressively lighter fields of gray until it reaches white, then reverses toward black. Of the film's total running time, half is darker than middle gray and half is lighter than middle gray. Despite its appearing to be in black and white, it is a color film made by exposing a standard roll of 70mm print stock to the three colored lights in a contact printer. In shifting combinations, these lights produce the range of monochrome densities from black to white.

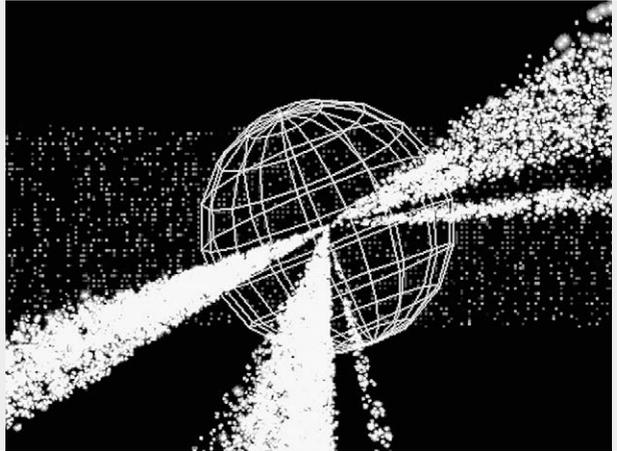
This work was conceived in 2013 as a companion piece to *Spectrum Reverse Spectrum*, a 70mm film I completed in 2014 that presents the light spectrum from violet to red and back again. The material origins of both films, the equivalent of camera originals, are the timing tapes that control the lights in the printer. Without images to direct your attention, both films remind you of the body you inhabit, an effect enhanced by the size and brilliance of 70mm projection.

Margaret Honda, born in 1961 in San Diego, USA, is an artist based in Los Angeles. After *Spectrum Reverse Spectrum* in 2014 and *6144 x 1024* in 2018, this is her third participation in *Forum Expanded*.

Programm 9

Arsenal 1 23.02. 22:00
Arsenal 1 25.02. 15:00

Produktion Production Graeme Arnfield, London
Buch Screenplay Graeme Arnfield
36 Min. | Englisch English



© Graeme Arnfield

The Phantom Menace

Welcome to the age of cosmic radiation! In 2021 the sun fell to its lowest point of activity since the birth of science. Its magnetic waves that once shielded Earth dramatically weakened. During this solar lull powerful intergalactic cosmic rays penetrated our atmosphere. Originating eons ago from the explosive remnants of dead stars, these silent, invisible, and highly charged particles were only noticed in their effect – in what they did to our bodies, to the technologies we thought we could rely upon.

Compiling stories from the recent past of interaction with cosmic radiation at ever descending altitudes, *The Phantom Menace* is a techno driven stroboscopic climate fiction film written in conversation with Amazon warehouse workers. Initially inspired by the plans of the US government to install their fragile predictive supercomputers deep underground to protect them from these upcoming ancient alien invaders, the film uses once costly low-resolution scientific visualizations produced on these supercomputers to speculate on the role of labor in the subterranean near future. Planes crashing, computers malfunctioning, and elections going haywire – these were just the prequel to the future.

Graeme Arnfield, born in 1991 in the UK, is a London-based artist, filmmaker, and curator.

The Phantom Menace

Graeme Arnfield
2019

Willkommen im Zeitalter der kosmischen Strahlung! 2021 sank die Aktivität der Sonne auf den Tiefststand seit Messungsbeginn. Die Stärke ihrer magnetischen Wellen, die einst die Erde abschirmten, nahm drastisch ab und starke intergalaktische kosmische Strahlung drang in unsere Atmosphäre ein. Diese weder hör- noch sichtbaren, hochgeladenen Teilchen, die vor Äonen aus explosiven Überresten toter Sterne hervorgingen, zeigten sich nur in ihrer Wirkung auf unsere Körper und auf die Technologien, auf die wir angewiesen waren.

The Phantom Menace versammelt Geschichten über Begegnungen mit kosmischen Strahlen in immer niedrigeren Höhen. Der techngetriebene, stroboskopische Klima-Fiction-Film wurde in Gesprächen mit Amazon-Lagerarbeiter*innen entwickelt und ist von den Plänen der US-Regierung inspiriert, fragile, für Vorhersagen eingesetzte Supercomputer unter Tage vor der schädlichen Strahlung zu schützen. Mittels einst teuer, niedrig aufgelöster, wissenschaftlicher Visualisierungen, die auf diesen Computern produziert wurden, spekuliert der Film über die Rolle der Arbeit in der unterirdischen nahen Zukunft. Abstürzende Flugzeuge, defekte Computer und aus dem Ruder laufende Wahlen – das waren nur die Vorläufer der Zukunft.

Graeme Arnfield, geb. 1991 im Vereinigten Königreich, ist als Künstler, Filmemacher und Kurator tätig und lebt in London. 2017 zeigte *Forum Expanded* seinen Kurzfilm *Asbestos* (mit Sasha Litvintseva, 2016).



Programm 10

Arsenal 1 24.02. 19:30 ©
 silent green 25.02. 14:00 ©

Produktion Production Sensory Ethnography Lab,
 Cambridge, Massachusetts
 Montage Editing Ernst Karel, Veronika Kusumaryati
 78 Min. | Englisch, Mid Grand Valley Dani, Niederländisch
 English, Mid Grand Valley Dani, Dutch

Expedition Content

Ernst Karel, Veronika Kusumaryati
 2020

1961 organisierte der Filmemacher Robert Gardner die Harvard-Peabody-Expedition nach Niederländisch-Neuguinea (heute Westpapua). Die Expedition, der einige reiche Amerikaner angehörten, wurde von der niederländischen Kolonialregierung und privaten Spendern finanziert und war mit 16-mm-Filmkameras, Fotoapparaten, Tonbandgeräten und einem Mikrofon ausgestattet. Aus ihrem fünfmonatigen Aufenthalt bei den Hubula im Baliem-Tal gingen Gardners einflussreicher Film *Dead Birds*, zwei Fotobücher, Peter Matthiessens Buch „Das verborgene Tal: Chronik einer Reise in die Steinzeit“ sowie zwei ethnografische Monografien hervor. Michael Rockefeller, von den Standard Oil-Rockefellers, war mit der Aufgabe betraut, Fotos und Tonaufnahmen in und um die Welt der Hubula zu machen.

Expedition Content ist eine erweiterte Audioarbeit, komponiert aus 37 Stunden Tonmaterial, das die seltsame Begegnung zwischen der Expedition und den Hubula dokumentiert. Der Film reflektiert ineinander verschlungene und komplexe historische Momente in der Entwicklung der multimodalen Anthropologie, im Leben der Hubula, im Leben Michaels und in der fortlaufenden Geschichte des Kolonialismus in Westpapua.

Ernst Karel, geb. 1970 in Palo Alto, USA, arbeitet mit Ton, Field Recordings und elektroakustischer Musik.

Veronika Kusumaryati, geb. 1980 in Bantul, Indonesien, ist eine in Westpapua tätige Politik- und Medienanthropologin.

Expedition Content

In 1961, filmmaker Robert Gardner organized the Harvard Peabody Expedition to Netherlands New Guinea (today West Papua). Funded by the Dutch colonial government and private donations, and consisting of several wealthy Americans wielding 16mm film cameras, still photographic cameras, reel-to-reel tape recorders, and a microphone, the expedition settled for five months in the Baliem Valley, among the Hubula people. It resulted in Gardner's influential film *Dead Birds*, two photo books, Peter Matthiessen's book "Under the Mountain Wall," and two ethnographic monographs. Michael Rockefeller, of the Standard Oil Rockefellers, was tasked with taking pictures and recording sound in and around the Hubula world.

Expedition Content is an augmented sound work composed from 37 hours of tape, which document the strange encounter between the expedition and the Hubula people. The piece reflects on intertwined and complex historical moments in the development of approaches to multimodal anthropology, in the lives of the Hubula and of Michael, and in the ongoing history of colonialism in West Papua.

Ernst Karel, born in 1970 in Palo Alto, USA, works with sound, location recordings, and electroacoustic music.

Veronika Kusumaryati, born in 1980, in Bantul, Indonesia, is a political and media anthropologist working in West Papua.

Programm 11

Arsenal 1 25.02. 17:30 ⑤
silent green 26.02. 17:00 ⑤

Produktion Production Koki Tanaka, Kyoto
Kamera Cinematography Shinya Aoyama
Montage Editing Koki Tanaka
Mit With Claudia Shimoji, Ai Nakagawa, Kiyoshi
Hashimoto, Naoto Yasuda, Lawrence Yoshitaka Shimoji
110 Min. | Japanisch Japanese



© Koki Tanaka / Vitamin Creative Space, Guangzhou / Aoyama Meguro, Tokyo

Abstracted / Family

Koki Tanaka questions the coordinates and the mechanisms that contribute to the formation of a family through his video work *Abstracted / Family*, where the notion of “family” is not one based on blood relation, but refers to a “quasi-family,” wherein a group of people who happen to share the same time and space are united. Tanaka brings together four protagonists whose families descend from Bangladesh, Bolivia, Brazil, and the Korean peninsula, but are themselves native Japanese speakers and have been brought up in a Japanese cultural environment. Their co-existence in a typical Japanese suburban house requires them to be involved in diverse everyday life actions or work together as a group in creating a series of abstract paintings. On another side, the artist questions the stereotype that the Japanese as a whole are a homogenous entity, a racist idea shared both by the local population, as well as in the international public view of the country and its people.

Koki Tanaka, born in 1975 in Tochigi, Japan, is a Kyoto-based artist whose diverse art practice spans video, photography, site-specific installations, and interventional projects. *Abstracted / Family* is his second feature.

Abstracted / Family

Koki Tanaka
2020

Koki Tanaka hinterfragt in seiner Videoarbeit *Abstracted / Family* die Koordinaten und Mechanismen, die zur Bildung einer Familie beitragen. Der Begriff „Familie“ basiert hier nicht auf bloßer Blutsverwandtschaft, sondern bezeichnet eine „Quasi-Familie“, zu der eine Gruppe von Menschen gehört, die zufällig dieselbe Zeit und denselben Raum teilen. Tanaka bringt vier Protagonist*innen zusammen, deren Familien aus Bangladesch, Bolivien, Brasilien und von der koreanischen Halbinsel stammen, die aber japanische Muttersprachler*innen sind und in einem japanischen Kulturkreis aufwuchsen. Ihr Zusammenleben in einem typischen japanischen Vorstadthaus erfordert, dass sie verschiedene Alltagshandlungen gemeinsam erledigen. Außerdem arbeiten sie als Gruppe an einer Reihe abstrakter Gemälde. Auf der anderen Seite hinterfragt der Künstler die rassistische Vorstellung, dass die Japaner*innen eine homogene Gesellschaft sind, eine Idee, die sowohl von der lokalen Bevölkerung als auch von der internationalen öffentlichen Meinung geteilt wird.

Koki Tanaka, geb. 1975 in Tochigi, Japan, ist Künstler und lebt in Kyoto. Seine vielfältige Kunstpraxis umfasst Video, Fotografie, ortsspezifische Installationen und vermittelnde Projekte. *Abstracted / Family* ist sein zweiter abendfüllender Film.



Programm 12

Delphi 25.02. 18:30 ©
 silent green 26.02. 14:00 ©

Produktion Production pong Film GmbH, Berlin; ZDF/
 Arte, Mainz
 Buch Screenplay Amel Alzakout, Khaled Abdulwahed
 Kamera Cinematography Amel Alzakout
 Montage Editing Philip Scheffner
 67 Min. | Arabisch Arabic

Purple Sea

Amel Alzakout, Khaled Abdulwahed
 2020

„Ich sehe alles“, sagt sie. Es klingt wie ein Fluch. Sonnenschein, strahlend blauer Himmel. Das Meer ruhig, gerahmt von einem Stück Reling. Diffuses Stimmengewirr. Ein friedlicher Moment, stünde das Meer nicht vertikal wie ein Wasserfall. Bilder reißen vorbei, kreisend, kopfüber, ruckhaft. Menschen im Boot, im Wasser, Schreie, Schwimmwesten, Signalpfeifen. Leuchtendes Orange, in dem sich die Sonnenstrahlen in geometrische Figuren brechen. Kein Horizont mehr, kein Himmel, kein oben und unten, nur Tiefe und kein Halt. Auch die Zeit folgt keiner Richtung, sie zieht sich zusammen zu einem brutalen Jetzt. Sie filmt und spricht. Zu ihrem Mann, zu sich selbst, vielleicht zu uns. Schwebende Beine in Jogginghosen, in Jeans, eng aneinandergedrängt. Eine Bluse mit Schmetterlingen, die Flügel scheinen im Wasser zu schlagen. Der schlangenhähnliche Gürtel eines Mantels, ein zerknickter Plastikbecher, eine Schachtel Zigaretten. Fuck you all! Sie spricht, wütet und filmt gegen die Müdigkeit an, gegen die Kälte, gegen die ausbleibende Hilfe. Gegen das Sterben, damit irgendwas bleibt.

Amel Alzakout, geb. 1988 in Syrien, lebt als Künstlerin und Filmemacherin in Leipzig. *Purple Sea* ist ihr Debütfilm.

Khaled Abdulwahed, geb. 1975 in Syrien, ist Künstler, Fotograf und Filmemacher und lebt in Leipzig. *Purple Sea* ist seine zweite Zusammenarbeit mit Amel Alzakout.

Purple Sea

“I see everything,” she says, as if it were a curse. Brilliant sunshine, clear blue skies. The sea is calm, framed by a piece of railing. Buzzing voices. A peaceful moment if it weren’t for the fact that the sea is standing upright, vertical, like a waterfall. A rush of images, twirling, upside down, jolting. People in the boat, in the water, screams, life jackets, emergency whistles. Fluorescent orange, geometrical shapes cast by the sun. There’s no horizon any more, no sky, no up or down, only deepness and nothing to hold on to. Even time’s flow comes to a halt, contracting into the brutal present. She is filming and speaking. To him, to herself, to us, perhaps. Floating legs in sweat pants, jeans, thronged together. A blouse with butterflies, it looks like their wings are flapping in the water. The snake-like belt of a coat, a crumpled-up plastic cup, a pack of cigarettes. Fuck you all! She speaks, she rages, and she films to beat being tired, being cold, the fact that help isn’t coming. To beat dying, just for something to remain.

Amel Alzakout, born in 1988 in Syria, is an artist and filmmaker based in Leipzig. *Purple Sea* is her debut film.

Khaled Abdulwahed, born in 1975 in Syria, is an artist, photographer, and filmmaker based in Leipzig. *Purple Sea* is his second collaboration with Amel Alzakout.

Programm 13

Arsenal 1 26.02. 20:00
silent green 28.02. 21:00

Produktion Production Parks Luxemburg, Bethlehem
Buch Screenplay Ayreen Anastas, Rene Gabri
Kamera Cinematography Ayreen Anastas, Rene Gabri
Montage Editing Ayreen Anastas, Rene Gabri
Mit With Ayreen Anastas, Rene Gabri
90 Min. | Arabisch, Englisch, Deutsch, Französisch
Arabic, English, German, French



© Ayreen Anastas, Rene Gabri

Born of the * * * On Zarathustra's Going Under from Cairo to Oran

This is the third part of Ayreen Anastas and Rene Gabri's attempt to revisit and unwork Anastas's film initiated in 2007, which sought to translate and put into play Nietzsche's "Thus Spoke Zarathustra" onto the contemporary Arab World. Rather than merely adapt or restage the ideas from this seminal work, the film instead continues an expanded effort to rethink life and art today through this encounter between gestures, insights, visions, prophecies drawn to this proper name Nietzsche and certain conditions, questions, afflictions attributed to territories demarcated as Arab. The film defies categorization, as it is neither essay nor performance, neither documentary nor fiction; it is instead an attempt at a clearing for something which is refused and refuses a designated place, people, time – yet it is what is most desired.

*This film is enacted and edited in simultaneity with its screening. And for this reason the two screenings will diverge considerably.

*The Silent Green edition can be considered an appendix to the film that will be screened at Arsenal. For the first time, the artists will attempt to make visible and give an account of this way of simultaneously making and unmaking film.

Ayreen Anastas, born in occupied Palestine, and **Rene Gabri**, born in Iran, are artists who started collaborating in 1999.

Born of the * * * On Zarathustra's Going Under from Cairo to Oran

Ayreen Anastas, Rene Gabri
2020

Dies ist Teil 3 des Versuchs, Ayreen Anastas' Film aus dem Jahr 2007 neu zu bearbeiten, mit dem Friedrich Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ auf die zeitgenössische arabische Welt übertragen werden sollte. Anstatt Nietzsches bahnbrechendes Werk bloß zu adaptieren oder neu zu inszenieren, arbeitet der Film weiter daran, Leben und Kunst heute neu zu denken – durch Begegnung zwischen Gesten, Einsichten, Visionen und Prophezeiungen, die der Name Nietzsche evokiert, und bestimmten Bedingungen, Fragen und Leiden, die den als „arabisch“ bezeichneten Gebieten zugeschrieben werden. Der Film ist weder Essay noch Performance, Dokumentar- oder Spielfilm; er ist vielmehr der Versuch Raum für etwas zu schaffen, das verweigert wird und das gleichzeitig selbst die Bestimmung von Ort, Volk und Zeit verweigert – und doch das ist, was am meisten begehrt wird.

*Der Film wird gleichzeitig mit der Vorführung inszeniert und geschnitten. Deshalb werden die beiden Vorführungen deutlich voneinander abweichen.

*Die Vorführung im silent green Werkstattkino kann als Nachtrag zur Premiere im Arsenal betrachtet werden. Die Künstler*innen versuchen dort zum ersten Mal, ihren Prozess des gleichzeitigen Produzierens und Zerlegens eines Films erfahrbar zu machen.

Ayreen Anastas, geb. im besetzten Palästina, und **Rene Gabri**, geb. im Iran, sind Künstler*innen, die seit 1999 zusammenarbeiten. Mit *An Untimely Film for Every One and No One* waren sie 2018 bei *Forum Expanded* zu Gast.

internationales forum des jungen films

berlin 27. juni 1971

Samstag	Sonntag	Montag	Dienstag	Mittwoch
27.	28.	29.	30.	1.

Atelier am Zoo

14 Uhr	Ona Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: ...	15.30 Uhr Republik von ... Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: ...
17.30 Uhr	... Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: ...
20.30 Uhr	... Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: ...
23 Uhr	... Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: ...

Arsenal Wortbeiträge und Sonderveranstaltungen

10 Uhr	... Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: ...			
12 Uhr	... Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: ...			
15.30 Uhr	... Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: ...			
18 Uhr	... Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: ...			
20 Uhr	... Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: ...			
22 Uhr	... Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: ...			
24 Uhr	... Regie: ... Drehbuch: ... Darsteller: ...			

bis 4. juli

Atelier am Zoo

10:00 - 18:00 Uhr
Freitag, 1. Juli 2020

10:00 - 18:00 Uhr
Freitag, 1. Juli 2020

Arsenal

10:00 - 18:00 Uhr
Freitag, 1. Juli 2020

10:00 - 18:00 Uhr
Freitag, 1. Juli 2020

Tag	Freitag 2.	Samstag 3.	Sonntag 4.	Montag 5.
-----	----------------------	----------------------	----------------------	---------------------

<p>10:00 - 18:00 Uhr Freitag, 1. Juli 2020</p>				
<p>10:00 - 18:00 Uhr Freitag, 1. Juli 2020</p>				
<p>10:00 - 18:00 Uhr Freitag, 1. Juli 2020</p>				
<p>10:00 - 18:00 Uhr Freitag, 1. Juli 2020</p>				

<p>10:00 - 18:00 Uhr Freitag, 1. Juli 2020</p>				
<p>10:00 - 18:00 Uhr Freitag, 1. Juli 2020</p>				
<p>10:00 - 18:00 Uhr Freitag, 1. Juli 2020</p>				
<p>10:00 - 18:00 Uhr Freitag, 1. Juli 2020</p>				

Das Forum findet zum 50. Mal statt: eine Auswahl an Dokumenten aus dem ersten Jahrgang.

The Forum is taking place for the 50th time: A selection of original documents relating to its first edition.

**internationales
forum
des jungen films**

**berlin
25.6.–2.7.
1972**

**Presse-
Dokumentation
1971**

**1. internationales
forum
des jungen films**

**berlin
27.6.—4.7.
1971**

**Informations-
blätter**

Das Forum kann den Ruf retten

Ein erster Bericht über das Kontrastprogramm der 21. Berlinale

Nun ist es doch der Vergleich mit dem Wettbewerb, die Befragung eines Maßstabs, die dieses nun etablierte „Internationale Forum der jungen Filme“ sowie letztendlich macht: trotz der manchmal etwas zeitlichen Filmstrahlwahl der Organisation, trotz der hierzulande nicht ganz gelingenden Kategorisierung — was sich im Anhang am Zoo zur gleichen Zeit wie im Zoo-Palast abspielte.

Entstehende Ähnlichkeiten mit der Wirklichkeit sind bei dieser Klage-Vision des Jahres 2014 endlich rein zufällig, denn Klage über den Missbrauchskapitalismus nicht wie er ist, sondern wie er sich verhält. Und

was i
rum“
Pasch
Nur
sion
Opa
schon
kanis
sche
der 3
tomer
dekt
Ein
gleich
baw
rass
schr
läßt
lova
gis
atav
ren
Banz
skid
Und
wirk
aus
son“
Ei
Die

DEMOKRATEN

Et forum for den unge film

Det er sikkert ikke længere nogen hemmelighed, at den officielle Berlinale nærmest nok betrogtes som en skandale i sin mangel på kvalitetsfilm. At Berlin afgjæld

Film) og den tyske »Kvindernes for France.

Kvindernes

»Kvindernes Films blir så ved-

dem — det kan ikke gå uvendt end fremad med sådanne kvinder.

»Kvindernes Films overfor den tyske »Kvindernes for France» bliver også interessant som en

ARBEITERZEITUNG

17. 7. 1921

Kamerarequiem und Blick auf das internationale Forum des jungen Films;

Eine Nachgeburt von umwerfendem Charme

VON FRITZ WALDEN

Die großen Filmfestspiele der westlichen Welt haben den jungen Filmsockern aus aller Welt eine große Leinwand gegönnt; sicherlich auch mit Taktik um der Aufmerksamkeit der ausländischen kritischen Öffentlichkeit nicht die eigene Filmströmung vorzustellen. Und die Jungen haben sich das allgemeine Interesse in gleicher, wenn nicht sogar größerem Maße zu sichern gesucht. Denn da dreht der Kamera auf was die westlichen Länder

verleihen und vorgezeigt.

Es versteht sich, natürlich manchen stilistischen Geschmack, etwa auf realistischen Nachgeburt des Kibbelkinds Mängelmaßen festerlich das „Heilsch, Popelacht“ gezogen zu haben, von den von der Freiwilligen Selbstbesetzung angeprägten „antiaristischen Redensarten, Vorunganglung ruhiger Werte, Darstellung der Scenarien in abschließender Form“ der nicht zu reden, ohne zu erwähnen. In Wahrheit ist es nicht auf ein heiliger, sondern auch ein pro-

Strukturern doch auch ähnlich weit-ge-überzeugender als etwa das drittantherte „Mischwerk“ des Kuratortums Junger Deutscher Film, „Eine Sache, die sich versteht“, das sich bei dem Programm — wenn es nicht doch ein Druckfehler ist, aber was weiß ein Ausländer? — eine Episode nennt und in einem Lehrfilm „Das Kapital“ von Marx zu verfilmen vorgibt, aber jede mitläuferische gewöhnliche Klischee radikal be-schneidet. Es endet in einem lieblich gefühlvollen Gangsterkurfilm, genau

9. 7.

ma-
lung
i fr
joko
ozer
, at
mit
Wo-
rück-
nder
der
kies

Zig
fra
stra-
alen
i fri-
le i
crud
for
ndig

Auf der Suche nach neuen Weltzugängen

Interview: Bert Rebhandl

Fotos: Anja Weber

„Können Sie das? Wie viel Geld brauchen Sie denn eigentlich?“

Ein Gespräch mit Erika und Ulrich Gregor, Christoph Terhechte, Stefanie Schulte Strathaus, Birgit Kohler und Cristina Nord über 50 Jahre Internationales Forum des Jungen Films

» **BERT REBHANDL:** Jede Institution braucht einen Ausgangspunkt. Wo lag dieser für das Forum?

» **ULRICH GREGOR:** Es gab 1970 in der Weihnachtszeit eine Pressekonferenz der Berlinale zu dem Thema, wie es mit dem Festival nach den Ereignissen im Juni 1970 weitergehen sollte. Damals wurde die Berlinale nach den Turbulenzen, die Michael Verhoevens experimenteller Antikriegsfilm *O.K.* auslöste, abgebrochen. Der amerikanische Jury-Präsident George Stevens verlangte die Entfernung des Films aus dem Wettbewerb, dagegen gab es Solidarisierungen, das Festival fand keine Lösung. Es bedurfte einer Erneuerung. Ich bin zu der Pressekonferenz hingegangen in der Hoffnung, Neuigkeiten zu erfahren. Es gab auch wirklich welche: Der Verwaltungsrat hatte beschlossen, den Freunden der Deutschen Kinemathek anzubieten, 1971 eine eigene Sektion im Rahmen der Berlinale zu veranstalten. Das kam völlig aus dem Nichts.

» **ERIKA GREGOR:** Ich erinnere mich sogar, dass du gleich anschließend in einem Radiointerview gesagt hast: Ich höre zum ersten Mal von diesem Angebot.

» **UG:** Im Januar gab es dann ein etwas formelleres Gespräch mit dem Kuratorium der Festspiele GmbH. Darin saßen Vertreter von Berlin und Bonn. Da wurden wir noch einmal direkt gefragt: Können Sie das? Wir haben uns angeboten, für die schwierigen und gefährlichen Filme einzustehen. Die mussten im Berlinale-Programm irgendwie dabei sein, aber niemand wusste, wie man damit umgehen sollte. Wir waren darin einigermaßen geschult, und galten als halbwegs seriös. Ich habe gesagt: die wichtigste Voraussetzung ist, dass wir eine völlig freie Programmauswahl haben. Dann kam erst einmal die Frage: Wie viel Geld brauchen Sie denn eigentlich? Es war das erste Mal, dass wir uns mit so etwas befassen mussten. Entsprechend schwierig war die Antwort. Das Kuratorium wurde aber gleich konkret: Können Sie mit 300.000 DM auskommen? Da dachte ich zuerst einmal: Das kann doch nicht wahr sein!

» **EG:** Wir hatten ja immer nichts und haben beim Arsenal, mit Ausnahme der Buchhaltung und des Vorführers, umsonst gearbeitet. Ich habe also gerechnet: acht Tage Festival, das macht so undsoviele Filme, und dachte: Wir schaffen das mit 200.000. Dann habe ich aber noch einmal gerechnet, nun mit folgender Überlegung: Viele



Fünf Dekaden Forum: Stefanie Schulte Strathaus, Christoph Terhechte, Cristina Nord, Birgit Kohler, Erika Gregor, Ulrich Gregor (v.l.n.r.)

Filme kommen aus armen Ländern. Wenn wir davon Kopien mit deutschen Untertiteln herstellen und aufbewahren wollen, dann sind vielleicht 300.000 nicht genug. Denn diese Idee mit der Sammlung war von Beginn an wichtig.

» **UG:** Im Stillen stand damals immer der Verdacht im Raum, dass unsere Sektion in einem Debakel enden würde. Deswegen bekamen wir das Geld auch immer nur für ein Jahr zugesichert.

» **BR:** Schon damals fiel eine wichtige Vorentscheidung: Die Sektion sollte sich des „jungen Films“ annehmen. Gab es begriffliche Alternativen?

» **UG:** Wir (das waren neben uns noch Gero Gandert, Heiner Ross und Manfred Salzgeber) haben geknobbelt. Der „neue Film“ war zu inhaltslos, der „junge Film“ erschien uns ausreichend offen zu sein.

» **EG:** Und „junger Film“ klang auch in anderen Sprachen gut. Zum Beispiel „giovane cinema“ auf Italienisch.

» **BR:** Ein Arbeitsbegriff, den Sie eben erwähnten, war auch „gefährliche Filme“. Gab es damals noch mehr von solchen „gefährlichen“ Filmen?



Erika Gregor

» **UG:** Das hatte man ja 1970 erlebt, was ein Film auslösen kann. Die Verantwortlichen der Berlinale waren mit der internationalen Festival-szene nicht so vertraut, wir hingegen waren damals schon jahrelang unterwegs auf den Festivals. Es gab damals im Grunde zwei Alternativen: entweder man stellt das Festival auf den Kopf (zum Beispiel gab es Forderungen, die Preise abzuschaffen), oder man lässt das Festival so, wie es ist, und addiert etwas Neues hinzu.

» **EG:** Berlin war wahnsinnig provinziell. Ich glaube nicht, dass jemand von den Verantwortlichen jemals nach Venedig oder nach Cannes gefahren ist. Wir haben '69 in der Akademie und '70 im Arsenal schon unser eigenes Programm gemacht ...

» **UG:** Da stand dann im Programm: Aus Anlass der Berliner Filmfestspiele.

» **BR:** Könnten Sie an zwei Beispielen aus dem Programm des Jahres 1971 erläutern, was dem Forum damals wichtig war?

» **EG:** Wir verdankten viel unseren internationalen Verbindungen. Damals kommunizierte man noch durch Briefe. So schrieb uns etwa der Leiter des Goethe-Instituts in Athen: Wie ich höre, machen Sie jetzt ein Festival. Ich habe da einen Film von einem jungen Regisseur, den könnte ich mit der diplomatischen Post schicken. Es war die Zeit der Obristen-Diktatur in Griechenland. Das war *Rekonstruktion (Anaparastasi, 1970)*, der erste Film von Theo Angelopoulos – für mich bis heute sein schönster.

» **UG:** Wichtig war auch *W.R. – Mysterien des Organismus* von Dušan Makavejev. Er war 1970 in der Jury und war eine Triebkraft der Turbulenz. Der Film war eine Koproduktion mit dem Bayerischen Rundfunk. Also sind wir nach München gefahren und haben ihn dort gesichtet. Oder *Gishiki (Die Zeremonie)* von Nagisa Oshima. Wir hatten damals eine Experte in Paris, Madame Govaers, die uns über japanische Filme informierte.

» **EG:** Wir haben alles mit den Händen gemacht. Mit Italien zu telefonieren war sehr schwierig. Es gab ein Telex im Vorzimmer von Doktor Bauer (Alfred Bauer, Leiter der Berlinale von 1951 bis 1976). Da musste man demütig hingehen.

» **BR:** Nehmen wir eine Programmkonstellation aus dem Jahr 1983, um auf die Spannweite der Interessen des Forums hinzuweisen: *Heaven's Gate* von Michael Cimino, also ein amerikanischer Großwestern, lief damals neben *Himmel und Erde* von Michael Pils, einem sehr persönlichen Film über die österreichische Provinz als Weltmodell.

» **EG:** *Heaven's Gate* war zuerst nicht auf unserem Radar, aber als wir den Director's Cut in Venedig sahen, dachten wir, es wäre der ideale Film, das Forum abzuschließen. Wir sahen das

Forum nicht nur als Ort nur für die „kleinen“ Filme, sondern für die wirklich großartigen Filme.

» **UG:** *Heaven's Gate* war eine Erweiterung unseres Spektrums. Michael Pilz' *Himmel und Erde* ist ein Avantgardefilm, der unbedingt zu uns gehörte. Den zeigten wir auf 16mm. *Heaven's Gate* kam in 70-mm-Rollen, das waren riesige Büchsen.

» **EG:** Und es war unbeschreiblich schön, *Heaven's Gate* im Delphi auf der großen Leinwand zu sehen.

» **BR:** Ein Grundthema der Berlinale ist eine hartnäckige Kritik an der Programmierung des Wettbewerbs. Nahmen Sie diese eigentlich wahr, oder kümmerte sich das Forum darum gar nicht?

» **EG:** Was im Wettbewerb lief, bestimmten zu einem großen Grad ja einfach die Teilnehmerländer. Am Beispiel der Sowjetunion kann man das gut erläutern. Wir wollten *Kalina Krassnaja (Roter Holunder, 1974)* zeigen und mussten dafür bei Sovexport am Ku'damm vorsprechen. Niemand kannte Wassili Schukschin, wir mussten den Journalisten den Namen buchstabieren.

» **BR:** Die sowjetischen Behörden wollten diesen Regisseur ungern zeigen, obwohl er doch eigentlich im eigenen Land durchaus populär war?

» **UG:** Sie wollten ihr Land so nicht präsentiert sehen. Wir haben mit den sowjetischen Filmgehaltigen immer gestritten. Das ging bis zu Tarkowski. Wir haben immer gefragt: Erklären Sie, warum ist es so schwierig, Tarkowski zu zeigen? Die Antwort lautete immer: Diese Filme sind nicht repräsentativ für die sowjetische Kinematographie. Einmal haben wir (mit Hilfe von Sergio Gambaroff und seiner Firma Pegasus-Film, die sowjetische Filme importierte) den Tarkowski-Film *Stalker* bekommen.

» **CHRISTOPH TERHECHTE:** Wann hörte das eigentlich auf, dass de facto die Länder die Festivals beschickten?

» **UG:** Als wir 1971 anfangen, gab es zwar schon eine Auswahlkommission für den Wettbewerb, aber die Basis waren immer die Vorschläge der Länder oder Organisationen, es wurde (nach meiner Kenntnis) nicht zielgerichtet nach einzelnen Filmen gesucht.

» **BR:** 1990 fand das 20. Forum kurz nach dem Fall der Mauer statt. Wir könnten dieses Datum für einen Rundruf nützen: Wo waren Sie in diesem Jahr, bezogen auf das Forum?

» **STEFANIE SCHULTE STRATHAUS:** Ich bin 1990 gerade nach Berlin gekommen. In den frühen 90er Jahren habe ich neben meinem Filmstudium parallel in Kino- und Ausstellungsprojekten gearbeitet. 1991 hat mir Karl Winter, der bei den Freunden den Verleih gemacht hat, einen Aushilfsjob vermittelt, so kam ich zum Arsenal. 1994 habe ich die Stelle in der Kinoleitung angeboten bekommen.

» **CT:** Als ich noch in Hamburg als Filmjournalist gearbeitet habe, hatte ich auch mit dem Metropolis-Kino zu tun, das von Heiner Ross geleitet wurde, einem der Gründungsmitglieder des Forums. Im Metropolis liefen damals auch immer die Kopien aus der Sammlung der Freunde der Deutschen Kinemathek, also de facto das Programm des Forums. Ab 1988 war ich gemeinsam mit Helma Schleif Redakteur der Blätter des Forums. 1988/89 habe ich in Paris gelebt und dadurch den Mauerfall nicht gleich mitgekriegt. Ich weiß noch, dass ich am 10. November 1989 von einer Telefonzelle in Paris aus im Forumsbüro angerufen habe, um die Termine für die Redaktionsarbeit abzusprechen. Da bekam ich zur Antwort: Sag mal, Christoph, weißt du eigentlich was hier los ist? Der ganze Breitscheidplatz ist voller Trabis! Ich bin dann ziemlich rasch nach Berlin zurückgekehrt. 1990 war das 20. Forum. Das Jubiläumsprogramm bestand aus Filmen aus den 20 Jahren. Da habe ich zum Beispiel *Winter Soldier* (1972) zum ersten Mal gesehen.

» **BIRGIT KOHLER:** Ich bin 1986 nach Berlin gekommen. Zu dieser Zeit war ich nicht mit dem Kino beschäftigt, sondern vor allem aktivistisch unterwegs, neben einem Studium der Theaterwissenschaft. Dann habe ich im Forum 1989 *Winter adé* von Helke Misselwitz gesehen, einen Film, der für mich extrem wichtig wurde. Er brachte mich dazu, dass ich eine Arbeit über Frauen und Kultur in der DDR geschrieben habe. Daraus erwuchs dann eine erste Reihe mit feministischen Filmarbeiten im Regenbogenkino. An der Uni es gab damals die Möglichkeit, autonome Projektutorien abzuhalten, da konnte man sich selbst unterrichten, und wir haben viel zu Film, Feminismus und Theorie gearbeitet, das war ein sehr wichtiger Kontext für mich. Im Arsenal habe ich ab und zu französische Untertitel übersetzt und eingesprochen, zugleich kamen wir mit den feministischen Filmprojekten unserer Initiative „Blickpilotin“ hierher. Ich erinnere mich außerdem noch an eine Vorführung von *Der schwarze Kasten* (1992) von Tamara Trampe und Johann Feindt im Delphi, die bleibt mir unvergesslich, auch wegen des intensiven Publikumsgesprächs. Im Grunde haben mich damals politische Anliegen ins Kino und zum Forum geführt.

» **CRISTINA NORD:** 1990 war ich in Barcelona, im Sommer kam ich dann zum Studieren nach Berlin. Literaturwissenschaften und Lateinamerikanistik. Die Berlinale war für mich als Studentin nicht ganz einfach, damals war der Vorverkauf im Europacenter, da stand ich manchmal sehr lange an. Eine Vorführung von *Imitation of Life* (1959) von Douglas Sirk im Arsenal wurde für mich wichtig, weil ich da sah, wie viel man mit diesem Genre Melodrama machen, und wie man mit Emotionalität arbeiten kann. Mein erster Forumsfilm war *Warheads* (1992) von Romuald Karmakar. Ich begriff mich als sehr pazifistischen Menschen und wollte nichts mit Militär zu tun haben. Und da sieht man nur Soldatisches. Mein Widerstand löste sich sehr schnell auf, und ich begriff: ein geduldig beobachtender Doku-



Ulrich Gregor

mentarfilm kann mir eine Welt erschließen, die mir vollkommen fremd war. *Warheads* löste eine sehr lebhaft Diskussions aus, denn viele Menschen waren damals noch sehr stark von der Friedensbewegung geprägt, und nun zeigt uns dieser Film Milizionäre und Fremdenlegionäre und ruft Kolonialkriegserlebnisse auf. Dass sich ein Film gegen meine Überzeugungen richten kann und mich von mir selbst abrücken lässt, wurde zu einer Erfahrung, die ich mit dem Forum verband, und es war im Folgenden tatsächlich immer ein Ort, der solche Begegnungen möglich gemacht hat.

» **UG:** Karmakar wurde uns von Enno Patalas

empfohlen. Bei *Das Himmler-Projekt* (1997), in dem Manfred Zapatka die Posener Rede an die SS aus dem Jahr 1943 vollständig vorträgt, haben wir lange diskutiert, weil wir nicht wussten, wie wir mit dem Film umgehen sollten.

» **CT:** Wir haben gesagt, wir müssen dafür eine besondere Diskussionsituation schaffen. Karmakar war verärgert, dass wir für *Das Himmler-Projekt* eigene Kriterien anwandten.

» **BR:** Eines der wichtigsten Jahre war wohl 2001, als die Berlinale an den Potsdamer Platz übersiedelte, wo seit 2000 auch das Arsenal ist.



Christoph Terhechte

Und es begann die Zeit von Dieter Kosslick als Direktor des Festivals. Und Christoph Terhechte war der neue Leiter des Forums.

» **SSS:** 2001 war natürlich wichtig, aber die Phase der Veränderung ging damals bis 2004, als das Arsenal aus der Zuständigkeit des Berliner Senats in die des Bundes wechselte.

» **UG:** Die Ablösung von Moritz de Hadeln durch Kosslick brachte eine totale Veränderung

des Klimas. Davor bestand zwischen der Berlinale und dem Forum eine Rivalität. Jeder hat mit Argusaugen auf den anderen geguckt, das war aber ziemlich fruchtbar und für alle, mit denen wir zusammenarbeiteten, eine starke Motivation. Die Energie, mit der wir nach Filmen geforscht haben, hat sich durch dieses Klima verdoppelt.

» **CT:** Teil der Geschichte ist, dass es Pläne für ein Filmhaus schon vor 1989 gab. Es sollte direkt an der Mauer liegen. Das musste dann in

die neuen Pläne integriert werden. 1998 wurde de Hadeln überraschend drei Jahre verlängert, da war ich bereits designerter Leiter des Forums, das ich eigentlich schon 1999 hätte machen sollen. Ulrich und Erika Gregor, die mich gefragt hatten, beschlossen damals: Gut, dann machen wir das auch noch drei Jahre länger. Als ich schließlich auf Kosslick traf, hatte Ulrich Gregor auf die Position des Berlinale-Co-Direktors bereits verzichtet, und ich musste mich mit Kosslick auf eine neue Weise arrangieren.

» **BR:** War es für das Forum nun schwieriger, sich abzugrenzen? Zumal es seit 1986 ja auch noch das Panorama als neue Programmsektion gab, das 1986 von Manfred Salzgeber gegründet wurde, der auch aus dem Forum kam.

» **CT:** Ich hatte inhaltlich keine Probleme mit dieser neuen Konstellation unter Kosslick, der ausdrücklich das Kriegsbeil mit mir begraben wollte – wir hatten uns in Hamburg in einer anderen Angelegenheit einmal überworfen. Moritz de Hadeln und Ulrich Gregor wussten das Kriegsbeil noch ganz vortrefflich zu schwingen. *Les amants du Pont-Neuf* (1991) von Leos Carax hätte auch im Wettbewerb laufen können, immerhin war das einer der teuersten Filme der 80er Jahre, aber er lief im Forum, und das war richtig, denn es kommt nicht auf äußerliche Kriterien an, sondern auf die Haltung und die filmischen Qualitäten. Im Mitternachtsprogramm zeigten wir zuerst Hongkongfilme, später dann auch Bollywoodfilme. Das Forum war die erste Sektion eines internationalen Festivals, das indischen Mainstream nach Europa holte. Das war Dorothee Wenner zu verdanken. Wir haben damals in New York an der Second Avenue Videokassetten gekauft und abends im Hotel geguckt.

» **UG:** Das war für uns ein Umschwung. Denn alternative indische Autorenfilmer wie Mrinal Sen hatten nur die allergrößte Verachtung für das kommerzielle indische Kino. Dorothee Wenner hat da den Durchbruch erzielt, dass wir auch an diesen Filmen Interesse fanden.

» **CT:** Es ging ja auch darum, in diesen Filmen andere Qualitäten zu erkennen als ihre schiere Popularität. Im Übrigen war mein erster wirklicher Eingriff im Forum ein quantitativer: Ich habe das Programm gekürzt. Denn es lief viel zu viel. Ich dachte, wir sollten weniger Filme ein bisschen häufiger zeigen.

» **BK:** Eine ganz entscheidende Veränderung war der Moment, als auch für das Forum die Premierenregel galt. Die ist ein Symptom dafür, wie die Branche funktioniert, und sorgt für Konkurrenz unter den Festivals. Seitdem agiert auch das Forum bei der Auswahl der Filme in einem Feld, in dem die Macht der Weltvertriebe immer größer wird und der Einfluss der vielen Pitching Stations und Talent-Märkte ständig zunimmt. Das ist das Ambiente, in dem sich das Forum mit seinem spezifischen Profil heutzutage zu behaupten hat. Und da stellt sich dann die Frage, wo und wie sich überhaupt noch nicht formatierte Filme finden lassen, an denen uns ja so gelegen ist.

» **BR:** Das Weltkino ist inzwischen ein hoch integriertes Teilsystem eines „Weltinnenraums“, in dem es schwierig ist, noch ästhetische und politische Innovationen zu finden?

» **CN:** Wir sind jetzt an einem Punkt, an dem das Forum seine Erfolgsgeschichte wieder überprüfen muss, denn der Erfolg kann einem ein bisschen davongaloppieren. Das Forum war extrem wichtig für die Etablierung von Bollywood, inzwischen wurde das aber soweit aufgegriffen, dass Bollywood-Filme auf RTL laufen. Eine Schiene wie das Mitternachtskino ergibt heute kaum noch Sinn, weil es diesen Typus des raren, kultisch aufgeladenen Films nicht mehr gibt. Wo und wie Film gesehen und reflektiert wird, hat sich extrem verändert hat. Im Jahrgang 1971 tauchen noch Vertreter des Dritten Kinos auf, mit einer radikalen Kritik am Status quo aus der Perspektive von Ländern an der Peripherie des hegemonialen Westens. Diese Kritik sieht man heute nur noch selten, zum Beispiel bei Lav Diaz oder Wang Bing. Der Zeitgeist atmet nicht mehr so sehr diese Haltung einer radikalen Kritik. Es gab

eine Zeit, in der Frontstellungen stärker dazugehörten. Heute wird Kritik sofort eingespeist, damit (ich sage das jetzt bewusst sehr pauschal) der Kapitalismus besser funktioniert. Minoritäres wird rasch zu einem Teil des Mainstreams.

» **CT:** Es gibt inzwischen nicht nur einen Mainstream der Filmindustrien, sondern auch einen Mainstream bei den Festivals und in der Welt der Filmförderer. Lav Diaz und Wang Bing arbeiten auf ihre Weise recht komfortabel. Ich weiß nicht, wann dieser Moment kam, seit dem man kaum noch etwas entdecken konnte, weil kommerzielle Mechanismen alles sehr schnell aufgreifen. Aki Kaurismäki wurde einmal von de Hadeln abgelehnt und ging dann immer ins Forum, bis er dann unter Kosslick doch wieder in den Wettbewerb ging. Das war dann auch bezeichnend.

» **UG:** Ein großer Regisseur wie Hirokazu Kore-eda hat bei der Festivalvermarktung von seinen Filmen nichts zu sagen. Der Weltvertrieb macht das alles für ihn aus.

» **BR:** Das Forum war einmal das Außen der Berlinale, später wurde das Forum Expanded ein Außen des Forums, inzwischen gibt es kaum noch Möglichkeiten, ein Außen zu finden.

» **SSS:** Das Forum hat von Beginn an sehr radikale Experimentalfilme gezeigt. Allerdings durchlief das Feld in späteren Jahren eine starke Kanonisierung. Viele Arbeiten begannen sich zu ähneln. Michael Snow hat 2012 während unseres Think:Film-Kongresses rückblickend angemerkt, dass er einige Filme für epigonal hielt. Parallel kam Film immer stärker im Kunstbereich vor, da deuteten sich durch andere Dispositive und Kontexte neue Möglichkeiten an. Das fand ich einerseits zuweilen übergriffig, gleichzeitig hatte ich aber den Eindruck, das hier etwas stattfand, was ich im Filmbereich vermisst habe. Vieles, was plötzlich aus der Bildenden Kunst kam, wurde auch im Forum eingereicht, passte aber nichts ins Kino- bzw. ins Festivalformat. Wir haben einmal ein dreistündiges Videotagebuch von der Künst-

lerin Gina Kim gezeigt. Vor der Premiere wurde sie sehr nervös, weil sie die Kinosituation nicht gewöhnt war, und bat darum, dem Publikum mitzuteilen, dass es rein und raus gehen könne. Sie war dann total verblüfft, dass das Publikum nicht nur blieb, sondern ihre Arbeit sehr positiv als Kinofilm aufnahm.

» **CT:** Das ist eine bedeutende Klarstellung, denn der Avantgardefilm sollte keineswegs aus dem Forum ausgelagert werden. Forum Expanded sollte nicht das Forum von der Pflicht befreien, Experimentelles zu zeigen. Es ging auch um ein neues Publikum, das Ausstellungen und Galerien vertraut ist.

» **BK:** Das Experiment dort zu finden, wo es nicht schon gut sichtbar als Etikett draufklebt – das ist ein Ehrgeiz des Forums.

» **SSS:** Ich sehe das alles als ein Forschungsprojekt, getragen von einem Verständnis unseres kulturellen Auftrags, an öffentlichen Diskursen teilzuhaben und sie zu initiieren. Bei den Ausstellungen im Rahmen von Forum Expanded ging es auch darum, das Kino von außen zu betrachten, und institutionelle Grenzen in ihrer Unveränderbarkeit zu hinterfragen.

» **UG:** *Teatro Amazonas* (1999) von Sharon Lockhardt hat einen regelrechten Ausbruch beim Publikum hervorgerufen, das fanden wir dann doch sehr interessant, so viel Emotionen durch einen Experimentalfilm.

» **CT:** Filme ohne Label zu sehen – das ist für mich die Essenz des Forums. Keinen vorgefassten Begriff von dem zu haben, was einen erwartet. So habe ich das Forum schon in den 80ern als Kinogänger erlebt. Es verstand sich, dass man das Forumsblatt erst hinterher liest und völlig offen ins Kino geht.

» **CN:** Ich war damals Filmredakteurin bei der *taz* und machte immer wieder die Erfahrung, dass das Kino ein fürchterlich diskursfreier Raum sein



Stefanie Schulte Strathaus

konnte, während das Kunstfeld stark mit Diskurs aufgeladen war. Da gab es einen großen Unterschied. In Deutschland wird das Kino stark mit Unterhaltung assoziiert, es darf einem nicht zu denken geben.

» **SSS:** Darüber hinaus war es für uns immer ein Spagat, die sehr verschiedenen Ökonomien zu verhandeln. Nur ein Beispiel: In Ausstellungskatalogen werden die Namen der Künstler*innen zuerst genannt, bei Festivals sind es die Filmtitel.

» **BR:** Das Forum steht heute mehr denn je im Kontext der vielfältigen Tätigkeiten des Arsenal: Living Archive wäre ein wichtiges Stichwort. Die Gegenwart wird in ihren zeitgeschichtlichen und territorialen Aspekten vielschichtig erschlossen.

» **SSS:** Ich war in meiner ersten Zeit im Arsenal auch für den Verleih und den Kopienver-

sand zuständig. Die Filme des Forums zirkulierten jahrelang, und man konnte an dem, was die Kommunalen Kinos ausliehen, ablesen, was gerade wichtig war. Unsere Filmsammlung bildet diese Geschichte sehr gut ab, das Forum war mit den einzelnen Jahrgängen der Berlinale nie abgeschlossen.

» **CN:** Wir zeigen in diesem Jahr aus Anlass des runden Geburtstags den ganzen Jahrgang 1971. Das tun wir, weil wir es wichtig finden, diesen Transfer zwischen 1971 und 2020 deutlich zu machen. Er ist besonders reich, weil damals so viele Sachen im Schwange waren, die heute noch sehr akut sind. Filme, die damals als Agenten des anti-kolonialen Kampfes fungierten, können heutige Auseinandersetzungen mit Rassismus und Postkolonialismus bereichern. Gleichermassen gilt das für feministische Filme. *Eine Prämie für Irene* von Helke Sander zum Beispiel ist frappierend, wie



Birgit Kohler

das einerseits Lichtjahre entfernt wirkt und doch extrem nahe. Es wird weiterhin Filmgeschichte im Forum geben, das ist auch programmatisch wichtig. Ich habe kürzlich einen frühen Film von Angela Schanelec wiedergesehen: *Ich bin den Sommer über in Berlin geblieben* lief 1994 im Forum. Plötzlich sieht man da eine Berliner Telefonzelle mit diesem schmutzigen Gelb. Das ist ein Berlin, das ich kannte, das war mal da, und heute gibt es das nicht mehr. An diesem Detail, an dem Bild einer Telefonzelle, kann man sehen, dass jeder Status quo immer eine Offenheit in sich trägt. Die Dinge sind nicht mit sich identisch. So würde ich auch das Politische verstehen. In der Auseinandersetzung mit Filmgeschichte kann man eine grundsätzliche Veränderbarkeit begreifen. Das betrifft auch mediale Aspekte. Die Erfahrung analogen Films kann eine Differenzenerfahrung sein für Leute, die heute 18 sind. Das gilt auch im Hinblick auf die Weltkarte des Kinos. Früher suchte man die Welt nach unbekanntem Territorien ab, wo man Kino-Schätze hob und mit nach Hause brachte. Das hatte etwas von einer kolonialistischen Logik. Das ist vorbei, zum Glück, aber das heißt nicht, dass die Suche nach neuen Weltzugängen aufgegeben wird.

» 1971 gründeten die Freunde der Deutschen Kinemathek (heute Arsenal – Institut für Film und Videokunst) um **Erika** und **Ulrich Gregor** das internationale Forum des Jungen Films als Reaktion auf die Krise der Berliner Filmfestspiele im Jahr 1970. Das Forum wurde „gleichberechtigte Parallelveranstaltung“ neben dem Wettbewerb der Berlinale und rückte Filme in den Mittelpunkt, „die den Entwicklungsprozess des Filmmediums vorantreiben und neue gesellschaftliche Funktionen des Films sichtbar machen“. Nachdem Erika und Ulrich Gregor 30 Jahre lang das Forum leiteten, übernahm von 2002 bis 2018 **Christoph Terhechte** die Sektion. **Milena Gregor**, **Birgit Kohler** und **Stefanie Schulte Strathaus**, die den Vorstand des Arsenal bilden, verantworteten die Interimsleitung für das 49. Forum 2019. Seit August 2019 ist **Cristina Nord** Leiterin des Forums, das zum 50. Mal stattfindet.

Das Forum Expanded erweitert das Programm seit 2006 um Videokunst sowie installative und performative Arbeiten in Kinos und Ausstellungsräumen.

Bert Rebhandl ist freier Journalist, Autor und Filmkritiker für die *FAZ*. Er ist außerdem Mitherausgeber des Filmmagazins *Cargo*.

Das Gespräch wurde im Dezember 2019 geführt, bevor das Wochenmagazin *Die Zeit* das Ausmaß der nationalsozialistischen Verstrickungen Alfred Bauers bekannt machen sollte.



Cristina Nord

Looking for New Entry Points to the World

A conversation with Erika und Ulrich Gregor, Christoph Terhechte, Stefanie Schulte Strathaus, Birgit Kohler and Cristina Nord on 50 years of the International Forum of New Cinema

Interview by Bert Rebhandl
Photos by Anja Weber

» BERT REBHANDL: Every institution has to begin somewhere, how did the Forum get started?

» ULRICH GREGOR: Around Christmas 1970, the Berlinale held a press conference on the future of the festival following what had happened in June of the same year. Back then, the Berlinale was cut short following the turbulence set in motion by Michael Verhoeven's experimental anti-war film *O.K.* The American jury president George Stevens demanded that it be removed from the competition, while others made declarations of solidarity for the film in turn, and the festival was unable to find a solution. Reform was needed. I went to the press conference just hoping to find out some news. And there was indeed some news: the administrative board had decided to ask the Friends of the German Film Archive [*the institution which founded the Arsenal cinema and changed its name to Arsenal – Institute for Film and Video Art in 2008*] to put on its own section during the 1971 Berlinale. It came as a total bolt from the blue.

» ERIKA GREGOR: I even remember you said straight afterwards in a radio interview that this was the first you'd heard of the offer.

» UG: Slightly more formal discussions were then held in January with the board of trustees of the Berliner Festspiele, which included representatives from Berlin and Bonn. There they asked us again more directly: will you be able to do this? We offered to take on responsibility for "difficult, dangerous films", which somehow had to form part of the Berlinale programme, although no one knew how to deal with them. We already had a degree

of experience in such things and were seen as reasonably reliable. I said that our most important prerequisite was having total freedom in selecting the programme. Then came the question: how much money will you need actually? It was the first time we'd ever had to engage with budgetary questions, so finding an answer was no easy task. But the board of trustees immediately started talking figures: could you do it for 300,000 DM? My first reaction was: they can't mean that!

» EG: We'd never had any money and everyone at Arsenal worked on a voluntary basis apart from the accountant and the projectionist. I then made some calculations, working out how many films we'd be showing over an eight-day festival, and figured that we could make do with 200,000 DM. Then I recalculated based on the idea that many of the films would be coming from less affluent countries. If we wanted to make prints with German subtitles and then hold on to them afterwards, maybe 300,000 DM would not be enough. The idea of collecting the films we showed at the Forum was important from the very start.

» UG: Back then, there was always a tacit expectation that the Forum would end in a fiasco. That's why we only received funding for one year at a time.

» BR: You were just talking about "dangerous films". Were there more "dangerous" films back then than there are now?

» UG: In 1970, we'd all really experienced what a single film can set in motion. Those responsible for the Berlinale weren't so familiar with the international festival scene, while we'd been going to festivals for years. There were basically two alternatives: either the festival needed to be completely reformed (for example, some people were demanding that prizes should no longer be awarded) or left as it is, with something new added to it.

» EG: Berlin was hugely provincial back then. I don't think that anyone at the festival had ever been to Venice or Cannes. We'd already put on our

own programme, which took place at the Akademie der Künste in '69 and at Arsenal in '70.

» UG: In the programme, it said "on the occasion of the Berlin Film Festival".

» BR: Can you use two examples from the 1971 programme to explain what was important for the Forum back then?

» EG: We owed a great deal to our international connections. Communication still took place via letters at that time. The head of the Goethe-Institut in Athens, for example, wrote us a letter saying that he'd heard we were doing a festival and that he had a film by a young director he could send us via diplomatic bag. The Regime of the Colonels was still in power in Greece at the time. And that was *Anaparastasi (Reconstitution)* (1970), the first film by Theo Angelopoulos – which for me is still his most beautiful.

» UG: *W.R. – Misterije organizma (W.R. – Mysteries of the Organism)* by Dušan Makavejev was also important. He was in the jury in 1970 and a driving force behind all the turbulence. The film was a co-production with Bayerischer Rundfunk and so we went to Munich to watch it. Or *Gishiki (The Ceremony)* by Nagisa Oshima. Back then, we had an expert in Paris, Madame Govaers, who used to keep us abreast of Japanese films.

» EG: We did everything by hand. It was really difficult to call Italy, for example. Alfred Bauer (head of the Berlinale from 1951 to 1976) had a Telex machine outside his office, we had to go there and show suitable humility in order to use it.

» BR: Let's look at some other programming choices from 1983 that also highlight the full spectrum of the Forum's interests: *Heaven's Gate* by Michael Cimino, a grand-scale American Western, was screened alongside *Himmel und Erde (Heaven and Earth)* by Michael Pilz, a very personal film about how the Austrian provinces can function as a model for the world.

» EG: *Heaven's Gate* wasn't on our radar at first, but when we saw the director's cut in Venice, we thought that it would be the ideal closing film for the Forum. We didn't just see the Forum as a place for "small" films, but also really big ones.

» UG: *Heaven's Gate* expanded the range of what we usually showed, while Michael Pilz's film is an avant-garde film which was more in line with our usual focus. We screened it on 16mm. *Heaven's Gate* came in 70mm film rolls, the tins were huge.

» EG: And it was indescribably beautiful to see *Heaven's Gate* on the big screen at Delphi.

» BR: One lasting theme of the Berlinale is persistent criticism of how the Competition is programmed. Were you aware of this or did that not concern the Forum at all?

» EG: To a large degree, it was the participating countries who determined what was shown in the Competition. The Soviet Union is a good example here. We wanted to show *Kalina krasnaya (The Red Snowball Tree)* (1974) and had to go and make our case at Sovexport on Kurfürstendamm. No one knew who Vasily Shukshin was, we even had to spell his name for the journalists.

» BR: The Soviet authorities didn't want to show this director's work, even though he was fairly popular in his own country?

» UG: They didn't want to see their country presented in such a way. We always argued with the Soviet film bigwigs, even about Tarkovsky. We always asked them to explain to us why it was so difficult to show Tarkovsky. The answer was always the same: these films are not representative of Soviet cinema. We did at least manage to get Tarkovsky's *Stalker* with the help of Sergio Gambaroff and his company Pegasus Film, which used to import Soviet films.

» CHRISTOPH TERHECHTE: When did that stop, that the countries were de facto the ones to supply the festivals with films?

» UG: There was already a selection committee for the Competition when we started in 1971, but they worked on the basis of what was suggested by the countries or national organisations. As far as I know, they didn't go looking for individual films in a targeted way.

» BR: The 20th Forum took place in 1990, just after the fall of the Berlin Wall. Maybe we can use that date to move on to the rest of the group: where were all of you that year, in relation to the Forum?

» STEFANIE SCHULTE STRATHAUS: In 1990, I'd just arrived in Berlin. In the early 90s, I used to work on cinema and exhibition projects alongside studying film. Karl Winter, who used to take care of distribution at the Friends of the German Film Archive, set me up with a temping job in 1991, that's how I came to Arsenal. And in 1994, I was offered the job running the cinema.

» CT: While I was still working in Hamburg as a film journalist, I also had a lot to do with the Metropolis cinema there, which was run by Heiner Ross, one of the founding members of the Forum. Prints from the collection of the Friends of the German Film Archive also used to be screened at Metropolis back then, which was more or less the Forum programme. From 1988 onwards, Helma Schleif and I used to edit the Forum film sheets, which were handed out before each screening. In 1988/89, I was living in Paris, so I didn't find out about the fall of the Wall directly. I remember calling the Forum office from a telephone box in Paris on November 10, 1989 to talk about the deadlines for the editorial work. And they answered me by saying: Christoph, do you have any idea what's going on here? Breitscheidplatz is full of Trabis! I then came back to Berlin pretty quickly. The 20th Forum took place in 1990 and the anniversary programme was made up of films from the first twenty years. That's where I saw *Winter Soldier* (1972) by the Winterfilm Collective for the first time, for example.

» BIRGIT KOHLER: I came to Berlin in 1986. At

that point, I wasn't working in cinema and was more concerned with activism, alongside studying Theatre Studies. Then I saw *Winter adé (Farewell Winter)* by Helke Misselwitz at the Forum in 1989, a film that became extremely important for me. It inspired me to write an essay about women and culture in East Germany, which led in turn to my programming a first film series about feminist filmmaking at the Regenbogenkino. It was possible to put on self-organised project tutorials at the university back then, you could teach yourself, as it were, and we worked a lot on film, feminism and theory, that was a very important context for me. I sometimes used to translate French subtitles at Arsenal and then do live dubbing during film screenings, we used to put on the feminist film projects organised by our "Blickpilotin" initiative there too. I can also remember a screening of *Der schwarze Kasten (The Black Box)* (1991) by Tamara Trampe and Johann Feindt at Delphi, which remains unforgettable to me to this day, also because of the intensive Q&A. Basically, it was political matters that led me to cinema and the Forum back then.

» CRISTINA NORD: I was in Barcelona in 1990 and then came to Berlin in summer to study Literature and Latin American Studies. The Berlinale wasn't so straightforward for me, the advance box office was at the Europacenter back then and I sometimes had to stand in line for a very long time. A screening of *Imitation of Life* (1959) by Douglas Sirk at Arsenal became really important to me, because I saw just how much can be done with the genre of the melodrama and how it's possible to work with emotionality. My first Forum film was *Warheads* (1992) by Romuald Karmakar. I saw myself as a true pacifist and didn't want anything to do with the military. And in that film, everything you see has to do with soldiers. My resistance quickly evaporated and I understood that a patiently observed documentary could open up a whole world that was totally alien to me. *Warheads* started a very lively discussion, because many people back then were still very marked by the peace movement, and then there was suddenly this film showing us militiamen and members

of the Foreign Legion and recalling colonial war experiences. The idea that a film can go against my convictions and get me to change my position nonetheless became an experience that I linked with the Forum and, as it turned out, afterwards it was indeed always a place that made such encounters possible.

» UG: Karmakar was recommended to us by Enno Patalas. With respect to *Das Himmler-Projekt* (*The Himmler Project*) (1997), in which Manfred Zapatka delivers the full Posen speeches originally addressed to the SS in 1943, there was a huge amount of discussion, because we didn't know how we should deal with the film.

» CT: We said that we'd have to create a special discussion setting for the film. Karmakar was annoyed that we applied our own criteria to *Das Himmler-Projekt*.

» BR: One of the most important years must have been 2001, when the Berlinale moved to Potsdamer Platz, where Arsenal has also been located since 2000. And Dieter Kosslick's tenure as director of the festival started, just as Christoph Terhechte became the new head of the Forum.

» SSS: 2001 was obviously important, but the period of change actually lasted until 2004, when the Federal Government took over responsibility for Arsenal from the Berlin Senate.

» UG: After Kosslick replaced Moritz de Hadeln, the climate totally changed. Before that, there was a rivalry between the Berlinale and the Forum. Everyone was watching each other like a hawk, but it was a productive atmosphere and a big motivation for everyone we worked with. The energy we employed looking for films doubled as a result.

» CT: Another part of the story is that there were already plans for a Filmhaus before 1989, which was supposed to be located right next to the wall. That then had to be integrated into the new plans. In 1998, de Hadeln's contract was extended unexpectedly. I was already the designated head

of the Forum, I was actually supposed to start in 1999. Ulrich und Erika Gregor, who'd asked me to take over, then decided: ok, then we'll also stay on for another three years. When I finally started working, Ulrich Gregor had already stepped down from his position as co-director of the Berlinale, and I had to come to some new arrangement with Kosslick.

» BR: Did it become more difficult for the Forum to differentiate itself from the rest of the festival? Panorama had also been founded in 1986 as a new section of the festival by Manfred Salzgeber, who also originally came from the Forum.

» CT: As far as content was concerned, I didn't have any problems with the new set-up under Kosslick, who expressly wanted to bury the hatchet with me – we'd previously fallen out in a different context, back in Hamburg. Moritz de Hadeln and Ulrich Gregor still very much knew how to swing the hatchet. *Les amants du Pont-Neuf* (1991) by Leos Carax could have also been shown in the Competition, as it was one of the most expensive films of the 80s, but it screened at the Forum and that was the right decision, as it's not about external criteria, but rather the stance of a film and its cinematic qualities. We first showed Hong Kong films in a midnight programme and later Bollywood films too. The Forum was the first section of an international festival to bring the Indian mainstream to Europe. That was down to Dorothee Wenner. Back then, we used to buy video cassettes on Second Avenue in New York and watch them in the hotel in the evening.

» UG: That was a huge shift for us, as alternative Indian auteurs like Mrinal Sen had total contempt for Indian commercial cinema. Dorothee Wenner made a breakthrough there by also getting us interested in those films.

» CT: It was also about recognising other qualities in those films rather than their sheer popularity. My first real intervention at the Forum was a quantitative one though: I reduced the size of the programme. Far too many films were being

shown. I thought we should show fewer films, with each film screening more frequently.

» BK: A very decisive change was the moment when the rule about premieres was introduced at the Forum. It's a symptom of how the industry functions and creates competition between festivals. Since then, the Forum's selection has also taken place in a world where the power of the world sales companies gets bigger all the time and the influence of the many pitching sessions and talent markets is constantly growing. That's the environment in which the Forum and its specific profile must hold its ground these days. And then there's also the question of how and where films that aren't pre-formatted can even be found, which is what our focus is, of course.

» BR: So world cinema has become a highly integrated part of an entire wider system where it's difficult to still find aesthetic and political innovations?

» CN: We're now at a point where the Forum has to re-examine the story of its success, as success can easily gallop off again. The Forum was extremely important in establishing Bollywood abroad, but that trend has gone so far in the meantime that Bollywood films are now shown on mainstream television here in Germany. Putting on midnight screenings hardly makes any sense today, as that type of rare, culturally charged cinema doesn't exist anymore. How and where films are seen and thought about has changed massively. Back in 1971, representatives of the Third Cinema were still very much appearing, expressing radical criticism of the status quo from the perspectives of countries on the periphery of the hegemonic West. This sort of criticism is only seen seldom today, for example, in the work of Lav Diaz or Wang Bing. The zeitgeist is no longer so keyed into this stance of radical criticism. There was a time when such animosity played a bigger role. Today, criticism immediately feeds back into the system so that (and I'm saying this in deliberately broad terms) capitalism works better. Minority positions rapidly become part of the mainstream.

» CT: In the meantime, there's not just the film industry mainstream, there's also the mainstream among festivals and in the world of film funding bodies. Lav Diaz and Wang Bing work pretty comfortably in their way. I don't know when the moment came when it hardly became possible to make discoveries anymore because commercial mechanisms were picking up on everything so quickly. de Hadeln rejected one of Aki Kaurismäki's films and afterwards he only came to the Forum, before returning to the Competition under Kosslick. That was also indicative.

» UG: A big director like Hirokazu Kore-eda has no say in how his films are marketed in festivals. His world sales company agrees on everything for him.

» BR: The Forum used to be on the fringe of the Berlinale, later Forum Expanded was on the "fringe of the fringe" as it were, but now it's hardly possible to find such fringe areas any more.

» SSS: The Forum showed very radical experimental films from the very beginning. Yet in later years, the field underwent a period of considerable canonisation. Many works started resembling one another. In 2012, during our *Think:Film* conference, Michael Snow commented that, in retrospect, he felt that several films were derivative of one another. In parallel, film started popping up in the art world more and more, where different contexts and ways of presenting work were pointing to new possibilities. At times, I found that too much of an encroachment, but I also had the impression that something was happening there that I'd been missing in the world of film. A lot of what suddenly arrived from the art world was also submitted to the Forum, but it didn't really fit the cinema or festival format. We once showed a three-hour video diary by artist Gina Kim, who got really nervous before the premiere because she wasn't used to showing her work at a cinema and asked me to tell the audience that they could go in and out as they pleased. She was then totally amazed that they didn't just stay, but also received her work very positively in that cinema context.

» CT: That's an important clarification, as it wasn't as if avant-garde cinema was supposed to be farmed out somewhere else. Forum Expanded was never supposed to relieve the Forum of the responsibility of showing experimental work. It was also about tapping into new audiences who were familiar with exhibitions and galleries.

» BK: Finding the experimental where it's not already clearly labelled as such – that's an ambition of the Forum.

» SSS: I see it all as a research project, carried by an understanding of our cultural mission to take part in public discourses and initiate them. With the exhibitions that form part of Forum Expanded, it was also about looking at cinema from the outside and challenging the immutability of institutional boundaries. Dieter Kosslick was immediately on board.

» UG: *Teatro Amazonas* (1999) by Sharon Lockhardt caused a veritable explosion of feeling in the audience, we found that really interesting, that so much emotion could be generated by an experimental film.

» CT: Seeing films without any accompanying labels – that's the essence of the Forum for me, the idea of having no pre-formulated concept for what you're going to see. That's how I experienced the Forum back in the 80s already as a cinemagoer. It went without saying that we entered the auditorium with a totally open mind and only used to read the Forum film notes afterwards.

» CN: Back then, I was the film editor at the *taz* newspaper and experienced again and again that the cinema could be a space terribly lacking in discourse, while the art world is positively brimming with it. There was a big difference there. In Germany, cinema is closely linked to entertainment, you're not supposed to be made to think.

» SSS: In addition, it was always a balancing act for us in that we deal with two very different economies. Just one example: in exhibition catalogues,

the names of the artists are listed first, while in festival ones, it's the film titles.

» BR: Today more than ever, the Forum stands in the context of the many different activities being carried out by Arsenal. The Living Archive project is important to mention here, which is about grasping the present in complex fashion by way of its respective historical and territorial components.

» SSS: At the start of my time at Arsenal, I was also responsible for distribution and print traffic. The films shown at the Forum circulated for years and you could see what was important at any one time based on what the German arthouse circuit was requesting. Our film collection provides a great representation of this story, the Forum didn't end with each individual edition of the Berlinale.

» CN: This year, we're showing the entire 1971 edition of the Forum on the occasion of this big birthday. We're doing it because we think it's important to make the degree of transfer between 1971 and 2020 clear. It's a particularly rich exchange because so many things were in vogue back then that are still very acute today. Films that functioned as agents of the anti-colonial struggle back then can enrich current debates about racism and post-colonialism. The same thing applies to feminist films. For example, *Eine Prämie für Irene (A Bonus for Irene)* by Helke Sander is astonishing because it seems like light years away on the one hand and extremely close to us on the other. There will continue to be film history at the Forum, that's important for the programme. I recently re-watched an early film by Angela Schanelec: *Ich bin den Sommer über in Berlin geblieben* showed at the Forum in 1994. Suddenly you see a Berlin telephone box, with this dirty yellow colour. That is a Berlin that I used to know, it was there at one point, and today it no longer exists. This detail, this image of a telephone box, shows that each status quo always carries an openness within it. A thing is not identical to its image. I understand the political in a similar way. When grappling with film history, you can grasp a fundamental changeability, which also concerns the very medium itself.

Watching analogue film can also be about experiencing something different for today's 18-year-olds. This also applies to the map of world cinema. In the past, people used to scour the world for unknown territories where cinematographic treasures could be picked up and taken home, which had something of a colonialist logic. That's now over and it's a good thing, but it doesn't mean that the search for new entry points to the world should be given up.

» In 1971, **Erika** and **Ulrich** Gregor and the other Friends of the German Film Archive (now Arsenal – Institute for Film and Video Art) founded the International Forum of New Cinema as a reaction to the crisis at the Berlin Film Festival in 1970. The Forum became “a parallel event on an equal footing” alongside the Berlinale Competition and placed a focus on films that “advance the development process of the medium of film and make new functions of film within society visible”. After Erika and Ulrich Gregor headed the Forum for 30 years, **Christoph Terhechte** took over the section from 2002 to 2018. **Milena Gregor**, **Birgit Kohler** and **Stefanie Schulte Strathaus**, who make up the Arsenal board of directors, took over the interim leadership for the 49th Forum in 2019. Since this year, **Cristina Nord** is the head of the Forum, which is taking place for the 50th time.

Since 2006, Forum Expanded has extended the programme to include video art as well as installation and performance works in the cinema and in exhibition spaces.

Bert Rebhandl is a freelance journalist, author and film critic for the *FAZ*. He is also co-editor of the film magazine *Cargo*.

The interview was conducted in December 2019, before the German weekly newspaper *Die Zeit* revealed Alfred Bauer's involvement in the Nazi regime.

Aus der Geschichte gefallen: Der Sexualsozialismus und seine Zeit

zu Dušan Makavejevs
W. R. – Misterije Organizma
(*W.R. – Mysteries of the Organism*)

von **Diedrich Diederichsen**





Eine elegante Plansequenz begleitet Jackie Curtis über den Broadway. Die Drag Queen gehörte mit Candy Darling und Holly Woodlawn zu dem berühmten Trio von Pionierinnen, die der Sage nach erstmals beschlossen, im Drag auch dann zu bleiben, wenn sie Feierabend machten und die Sets in Warhols Factory verließen. Ein Copper-tone-Commercial begleitet Jackie und ihre Begleiterin Rotten Rita aus dem Off, während die Marquies der Theater und Kinos vorbeiziehen und für amerikanische Werte alter Schule werben. Als Nächstes spielt das unsichtbare Radio „Teach Your Children!“ von Crosby, Stills, Nash & Young, eine der zahmeren Hymnen der sogenannten Gegenkultur, ein konstruktiver Vorschlag, Weltverbesserung durch Pädagogik – da sind Wilhelm Reich und seine gegenkulturellen Sympathisant*innen oft gar nicht so weit. Die erste deutsche Reichianerin der 60er war Monika Seifert, Tochter der Mitscherlichs und später Anführerin der Kinderladenbewegung. Jackie Curtis erzählt derweil, wie er einen Mann, mit dem er ein schwules Sex-Erlebnis hatte, später wiedertrifft. Der Mann hat kein Interesse mehr, weil Jackie jetzt eine Frau ist – „Shaved her legs and then he was a she“, dichtete Lou Reed über ihre Transformation. „Dabei bin ich doch derselbe Mensch.“

Diesem eindrucksvollen Spaziergang über die queere und wilde Seite der sogenannten Gegenkultur stellt Dušan Makavejev in *W.R. – Mysterije Organizma*, seinem Klassiker zum Zusammenhang von Sex und Revolution, ganz andere Szenen sexueller Umbrüche gegenüber. Er besucht die Redaktion von „Screw“: Al Goldstein und Jim Buckley geben damals das Magazin heraus, dessen Pendant in Deutschland die „St.Pauli-Nachrichten“ waren: eine Sex-Wochenzeitung, die über sexuelle Themen berichtet, Hardcore-Porn zeigt, rezensiert und mit libertärem Pathos für die Legalisierung und Befreiung von allem

streitet – ohne einen Gedanken an die patriarchale oder kapitalistische Grundlage dieser Befreiung zu verschwenden. Goldstein, der später auch das „Death“-Magazin herausgab (bewundert von der No-Wave-Szene der 80er und porträtiert von Rosa von Praunheim), setzte schon mal eine Million auf die Ermordung des Ayatollah Khomeini aus und passt als shady-smarter Charakter perfekt in David Simons letzte HBO-Serie *The Deuce*, die sich mit dem Wandel der Sex-Industrie von der Straßenprostitution zu Pornofilm, Peepshow und Performance-Formaten am Times Square um 1970 befasst. Auch in Simons Schilderung treffen solche männlich-libertären Pornopropheten auf queere Gegenkultur, feministische Politik und Sozialarbeit. Eine der ehemaligen Sex-Arbeiterinnen wird sogar zur (pornographischen) Experimentalfilmerin. Wie viel Gegenkultur steckt in *Deep Throat*, wie viel Wilhelm Reich und Alexandra Kollontai in den Peep-Dispositiven der Porno-Industrie? Oder umgekehrt: Ist die Gegenkultur durch ihre Komplizenschaft an der Pornifizierung der Welt diskreditiert?

Fragen, die sich an Makavejevs brillantes Essay-Doku-Spielgroteske-Konglomerat stellen lassen, das 1971 im Forum gezeigt wurde. Während der Begriff der Gegenkultur in seiner Zeit – also den späten 1960er und frühen 1970er Jahren – zunächst vor allem einen öffentlichkeitstechnischen Sinn hatte (neue und andere – außerkapitalistische – Publikationsformate, entsprechend andere Öffentlichkeitsformate wie Festivals, Demonstrationen, Gatherings, Be-Ins etc., andere Gastronomien, Wohnsituationen, Architekturen etc.), bekam die Kategorie später retroaktiv eine



dekontextualisiert inhaltliche, ja teilweise auch normative Bedeutung. Es wurde über sie in Debatten gestritten, in denen es zunächst um die ewige moralische Frage des „Ausverkaufs“ gegenkultureller Werte an Unterhaltungs- und Musikindustrie ging, später um die – etwa von Thomas Frank – vertretene These, die Gegenkulturen hätten den neoliberalen Individualismus vorbereitet und seien *contre cœur* (oder nicht einmal *contre cœur*) für Entsolidarisierung, Outsourcing und Gentrifizierung verantwortlich, schließlich, dass ein direkter Weg von den Hippie-Kommunen über das dort geborene Hackertum und seine ökonomisch libertären Protagonisten in die Gärten der Gründer von Silicon Valley führe.

Von den Pauschalisierungen und interessierten Pessimismen und der Kritik daran abgesehen, hat sich in letzter Zeit auch wieder eine Gegenargumentation gezeigt, etwa in dem von dem verstorbenen britischen Kulturkritiker Mark Fischer lancierten Begriff Acid-Communism, der genau den Zusammenhang zwischen alternativen Lebensstilen der alten Gegenkultur und erzkommunistischen Werten verteidigte. Eine in all diesen Debatten eher wenig berücksichtigte Komponente des alten Gegenkulturkomplex hat hingegen recht einheitlich einen schlechten Ruf: die sogenannte sexuelle Revolution. Noch vergleichsweise harmlos ist der Vorwurf, die Herauslösung der sexuellen Unterdrückung aus dem gegenkulturellen Kampf habe direkt der Kommodifizierung von Sexualität und damit der zeitgleich mit den Gegenkulturen entstandenen modernen Pornoindustrie zugearbeitet. Schwerer wiegt die Bilanz, dass es sich bei dieser vermeintlichen Revolution weniger um eine solche als um eine rein cis-männliche, heterosexistische Bestätigung, wenn nicht Verschärfung patriarchaler Verhältnisse gehandelt habe, zumindest diese Seite jede andere Komponente weit überwogen habe: von den Pin-up Girls in linken Zeitschriften wie „konkret“ und „Spontan“ bis zum altfeudalen *ius primae noctis* bei Minderjährigen, das sich Kommuneführer wie Otto Mühl allen Ernstes vorbehalten.

Zu diesen Fragen hat der Film eine Menge beizutragen, der zunächst schon durch sein vom Titel deklariertes Thema eine Wurzel gegenkultureller Sexualpolitik würdigt, die direkt an eine verschüttete kommunistische Linie von Sexualbefreiung anschließt: W.R. steht für Wilhelm Reich und nimmt die Faszination für diesen österreichischen Kommunisten und Psychoanalytiker auf, der für seine These, dass es eine sexualpolitische Kausalität zwischen Prüderie und Sinnesfeindlichkeit und faschistischen Persönlichkeiten gebe, bekannt wurde. Zugleich geht Makavejev weit darüber hinaus. Der Regisseur hatte den später umstrittenen, von kritischer Theorie wie Freudianer*innen in Acht und Bann geworfenen Reich, der sich während seiner Exiljahre in Skandinavien und den USA vom Kommunisten zum Sexualesoteriker und mystischen Anhänger von Bioenergien wandelte, nicht erst im Zuge von dessen allgemeiner Wiederentdeckung und Idealisierung während der Gegenkulturjahre kennengelernt, sondern schon 1950, als er sich bereits für die vom Stalinismus verschütteten sexualpolitischen Strömungen des frühen Kommunismus und der linken Psychoanalyse interessierte – von Alexandra Kollontai bis Otto Fenichel.

Makavejeps Film entfaltet die Komplexität der verschiedenen Schichten des Reich-Erbes – kommunistische Freiheitsutopie, Bioenergie-Esoterik, Bezugspunkt für die Gegenkultur und den jugoslawischen Antistalinismus – in drei miteinander verschränkten Strängen: Da wäre zunächst eine mit viel weitem Land und Agrartotalen ar-



beitende Spurensuche nach den Überbleibseln von Reichs Aktivitäten in Pennsylvania, mehr als zehn Jahre nach dem Tod des Mannes (in einem amerikanischen Gefängnis, eingesperrt wegen eines Urheberrechtsstreits), der einmal im Film auch den Namen World Revolution erhält (die andere Auflösung seiner Initialen); sodann ein semi-dokumentarischer, mit Straßentheater angereicherter Streifzug durch die sexuelle Alternativkultur New Yorks im Jahre 1970 und schließlich eine Spielfilm-Groteske, in der jugoslawische Sexbefreiungs-Aktivistinnen „freie Liebe“ praktizieren, zu den Proletarier*innen in den Sozial-siedlungen predigen und sich schließlich auf allen Ebenen mit einem sowjetischen Eiskunstläufer auseinandersetzen, der auf den Namen Wladimir Iljitsch hört.

Die sexuellen Projekte der Gegenkultur werden also bereits von zwei Grotesken eingerahmt, die aber beide nicht ohne Hoffnung erzählt werden. Die Landbevölkerung von Pennsylvania erinnert sich huldvoll an den exzentrischen Arzt und Mystiker. Weggefährt*innen, die Witwe und der Biograph Myron Sharaf schwärmen auch eher, selbst wenn Reich in alten Aufnahmen zur Wahl Eisenhowers aufruft und den Kommunismus denunziert. Auch die Übertragung der kommunistischen Sexualgeschichte samt Stalin-Auftritten aus Propagandafilmen auf die Liebes-Kontroverse zwischen jugoslawischer Revolutionärin und leninistischem Eistanzer hat versöhnliche Komponenten. Es ist eher die New Yorker Gegenkultur, deren Aktivitäten zuweilen charmant, meist aber verstaubt und absurd wirken. Tuli Kupferberg, Dichter, Performer und Mitbegründer des Beatnik-Rock-Kabarett The Fugs, stiefelt als Soldat bzw. bewaffneter Straßentheaterdarsteller durch die Gegend, während „Kill For Peace“, einer der Hits seiner Band, zu hören ist. Dem „Screw“-Redakteur Jim Buckley wird von einer der Aktivistinnen der Para-Groupie-Organisation Plaster Caster Foundation ein Gipsabdruck seines erigierten Gemächts abgenommen (sonst beschränkte sich die Gruppe auf Penis-Abdrücke von Rockstars). Das ist heutzutage irgendwie

» W. R. – *Misterije Organizma* (W.R. – *Mysteries of the Organism*) von Dušan Makavejev lief in der ersten Ausgabe des Forums 1971 und wird anlässlich des 50. Jubiläums dieses Jahr wieder gezeigt. Mehr Informationen finden Sie auf Seite 64.

Diedrich Diederichsen lebt und arbeitet in Berlin und Wien, letzte Veröffentlichung: „Liebe und Ethnologie – Zur kolonialen Dialektik der Empfindlichkeit (nach Hubert Fichte)“ (gemeinsam mit Anselm Franke).

weiter weg als Wilhelm Reich und die sexuellen Widersprüche des Sozialismus.

Makavejev gelingt in seiner Engführung des sozialistischen Sexpol-Jahrhunderts mit Gegenkultur, Times Square und dem Zerschellen psychoanalytischen Grenzgängertums in amerikanischen Bauernhöfen ein Äquilibrium zwischen einer fast melancholischen, dann aber wieder recht aufgekratzten Bewunderung für die untergegangenen sexualrevolutionären und freudomarxistischen Stränge des Sozialismus und einem sarkastischen Lachen über dessen groteske Begriffsfetischnen, Verhaltensmodelle und esoterische Sackgassen. Die exemplarische Sublimierung in der osteuropäischen Paradedisziplin des Eiskunstlaufs bildet dabei Brücken mit den Camp-Momenten in den USA, wenn Jackie Curtis zur Madonna betet. Nur die potenziell reaktionäre Dimension der amerikanischen Libertären, die heute ja eine Reihe von Schnittmengen mit der neuen Rechten bilden, hat er nicht sehen können, aber doch zeigen: Denn die Bilder aus New York erscheinen fast so fiktiv und aus der Zeit gefallen wie der leninistische Eisprinz. Der jugoslawische Witz zum Thema Schwanzgrößen dagegen – „Don't trust the media“ – hat dagegen etwas Zeitloses. Das Aus-der-Zeit-Fallen an sich ist darüber hinaus hier Thema und Methode in einer Weise, die einer/einem heutigen Zuschauer*in das Gefühl gibt, ähnlich zwischen den Schichten und Sedimenten gefangen zu sein wie den Zeitgenoss*innen von 1971, trotz der kurzen Auftritte des queeren New York der 1960er. Auch dessen Revival vor ein paar Jahren ist heute schon wieder so lange her.

Falling Out of History: The Era of Sexual Socialism

On Dušan Makavejev's *W. R. – Misterije Organizma* (W.R. – *Mysteries of the Organism*)

by Diedrich Diederichsen

An elegant sequence shot follows Jackie Curtis down Broadway. Together with fellow drag queens Candy Darling and Holly Woodlawn, she is part of a famed, pioneering trio who, as the legend goes, decided for the first time to remain in drag even after finishing work and leaving the sets at Warhol's Factory. From off-screen comes the sound of a Coppertone commercial, accompanying Jackie and her companion Rotten Rita as they pass by theatre and cinema marquees promoting old-school American values. Next, the unseen radio plays "Teach Your Children!" by Crosby, Stills, Nash & Young, one of the tamer anthems of the so-called countercultural movement. A constructive suggestion, bettering the world through education – and a mindset not so far off from that of Wilhelm Reich and his countercultural sympathisers. The first German Reichian of the 1960s was Monika Seifert, daughter of the Mitscherlichs and later leader of the *Kinderladen* (antiauthoritarian nurseries) movement. Meanwhile, Jackie Curtis talks about bumping into a guy he had gay sex with previously. He's no longer interested now that Jackie is a woman – "Shaved her legs and then he was a she". Lou Reed waxed lyrically about her transformation. "But I'm still the same person".

Dušan Makavejev juxtaposes this striking sashay across the wild and queer side of the so-called counterculture with completely different scenes of sexual upheaval in *W. R. – Misterije Organizma* (W.R. – *Mysteries of the Organism*), his classic work on the relationship between sex and revolution. He visits the office of "Screw", a sex weekly published at that time by Al Goldstein and Jim Buckley. Similarly to its German counterpart, the "St. Pauli-Nachrichten", Screw reported on sexual topics, printed hardcore porn, ran reviews and fought with libertarian pathos for the

legalisation and liberation of everything – without wasting a thought on the patriarchal or capitalist basis of this liberation. Goldstein, who later published the magazine "Death" (darling of the 1980s No Wave scene and subject of a Rosa von Praunheim documentary) and once claimed he would pay one million for Ayatollah Khomeini to be assassinated, also fits perfectly as a shady-yet-smart character in David Simon's last HBO series *The Deuce*, which deals with the shift in the sex industry from street prostitution to pornos, peep shows and performance formats around Times Square in the late 60s and early 70s. In Simon's depiction too, such masculine-libertarian porn prophets meet queer counterculture, feminist politics and social work. One woman, a former sex worker, even starts making pornographic experimental films. How much counterculture is there in *Deep Throat*; how much Wilhelm Reich and Alexandra Kollontai in the peep-show dispositives of the porn industry? Or, to put it another way: is counterculture discredited by its complicity in the pornification of the world?

These are questions that can be asked of Makavejev's brilliant essay/documentary/grotesque fiction hybrid, which was shown in the Forum programme in 1971. The concept of counterculture of that era – from the late 1960s to the early 1970s – was initially applied to the public domain first and foremost: new and different – that is, non-capitalist – publication formats; other public formats such as festivals, demonstrations, gatherings, be-ins and so on; other gastronomies, living situations, architectures, etc. Only later did the category acquire another meaning in retrospect – a decontextualized, content-related one that was sometimes even normative. The concept was hotly contested in debates that initially focused on the eternal moral question of the "selling out" of countercultural values to the entertainment and music industry. Later on, it was asserted – for example, by Thomas Frank – that countercultures had paved the way for neoliberal individualism and were unwillingly (or perhaps even willingly) responsible for dismantling solidarity, outsourcing and gentrification, and that a direct path can ultimately be traced from the hippie communes, the

hackerdom they gave rise to and their economically libertarian protagonists, all the way to the garages of Silicon Valley's tech founders.

Aside from such generalisations, interest-ed pessimisms and critiques thereof, a counter-argument has arisen as of late, for instance by way of the term "acid communism" coined by the late British cultural critic Mark Fischer, who defended precisely the interrelationship between the alternative lifestyles of the old counterculture and arch-communist values. One component of the old counterculture complex that received relatively little attention in all these debates has, however, a quite uniformly negative reputation: the so-called sexual revolution. The charge that the expunging of sexual oppression from the countercultural struggle directly laid the groundwork for the commodification of sexuality and thus for the modern porn industry that emerged at the same time as the countercultures is still comparatively harmless in this context. What weighs much more heavily is the fact that this supposed revolution was not so much a revolution as a purely cis male, heterosexual affirmation of patriarchal conditions, perhaps even an intensification of them. At the very least, this aspect far outweighed every other: from the pin-up girls in leftist magazines such as "konkret" and "Spontan" to the feudal-era *ius primae noctis* sexual access to minors, a right that commune leaders like Otto Mühl reserved for themselves in complete seriousness.

The film has much to contribute to these questions. First of all, its title acknowledges a cornerstone of countercultural sexual politics that links directly to a buried communist line of sexual liberation in turn. W.R. stands for Wilhelm Reich, the Austrian communist and psychoanalyst and subject of much fascination, who became famous for his assertion that there is a sexual-political causality between prudishness and an aversion to sensuousness and fascist personalities. Makavejev takes the same idea much further. The director did not get to know Reich over the course of his general rediscovery and idealisation during the counterculture years, but rather back in 1950, when Reich was already interested in the sexual-political currents of early communism and left-wing psy-

choanalysis buried by Stalinism – from Alexandra Kollontai to Otto Fenichel. This was before the controversy that Reich would eventually attract, excommunicated by critical theory and Freudians alike, evolving from a communist to a sexual esoteric and mystical follower of biological energies during his years of exile in Scandinavia and the USA.

Makavejev's film teases out different aspects of Reich's complex legacy – the communist utopia of freedom, energy esotericism, point of reference for counterculture and Yugoslavian anti-Stalinism – in three interconnected strands. The first is a search for the traces of Reich's activities in Pennsylvania that works with vast landscapes and wide shots of agriculture, unfolding more than ten years after his death (in an American jail, imprisoned due to a copyright dispute), with Reich also being given the name World Revolution in an alternate interpretation of his initials at one point in the film. Thereafter follows a semi-documentary wander through the alternative sexual culture of New York in 1970 that is augmented with street theatre, and then finally a grotesque fiction in which Yugoslavian female sex liberation activists practice free love, preach to proletarians in social housing complexes and finally go head to head on every level with a Soviet figure skater who goes by the name of Vladimir Ilyich.

The sexual projects of the counterculture are thus framed between two different forms of the grotesque, though neither of them are narrated without hope. The country folk of Pennsylvania have fond memories of the eccentric doctor and mystic who lived in their midst. Companions, Reich's widow and biographer Myron Sharaf are all equally enthusiastic, even when old footage bears witness to Reich calling for the election of Eisenhower and denouncing communism. Even the way in which the sexual history of communism, including clips of Stalin in propaganda films, is transposed on the tricky love affair between a Yugoslavian revolutionary and a Leninist ice dancer has reconciliatory components. It's more the New York counterculture whose actions mostly seem fusty and absurd, even if they do occasionally come across as charming too. Tuli Kupferberg,

poet, performer and co-founder of beatnik-rock cabaret The Fugs, gets dressed up as a soldier or armed street theatre performer and stomps around the neighbourhood while “Kill For Peace”, one of his band’s hits, plays. “Screw” editor Jim Buckley has his erect member cast in plaster by one of the female activists of the para-groupie Plaster Caster Foundation (an organisation that normally restricted itself to creating casts of rock star penises). To the viewer of today, this somehow seems further away than Wilhelm Reich and the sexual contradictions of socialism.

In combining the socialist sexual-political century with counterculture, Times Square and the dismantling of the Austrian psychoanalyst’s less orthodox interpretations of psychoanalysis on American farms, Makavejev succeeds in achieving an equilibrium between an almost melancholy, yet still spirited admiration for the waning sexual-revolutionary and Freudian-Marxist strands of socialism on the one hand and a sarcastic snicker at its grotesque concept fetishisms, behavioural models and esoteric dead ends on the other. The exemplary sublimation of figure skating, Eastern Europe’s discipline par excellence, forges links to the camp moments in the USA, such as when Jackie Curtis prays to the Madonna. It was only the potentially reactionary dimension of the American libertarians, who do in fact overlap in many ways with today’s new right, that Makavejev could not see, although it is there on screen regardless – for the images from New York seem nearly as fictional and dated as the Leninist Ice Prince. The Yugoslavian joke on the subject of dick sizes, on the other hand – “Don’t trust the media” – has something timeless about it. What’s more, this datedness is itself at once theme and method here, whereby today’s viewers feel just as trapped between different strata and sediments as did their contemporaries in 1971, despite the short appearances of the queer New York of the 1960s. Even its revival a few years back is already a long time ago now.

» *W. R. – Misterije Organizma (W.R. – Mysteries of the Organism)* by Dušan Makavejev was part of the programme of the first-ever Forum in 1971 and is being shown again this year to mark the Forum’s 50th anniversary. For more information, see page 64.

Diedrich Diederichsen writes essays on music, cinema, theatre, art and politics. He is a professor of the theory, practice and communication of contemporary art at the Academy of Fine Arts Vienna and publishes regularly in periodicals and newspapers.

After Optimism: For The Forum at Fifty

The Banner of a Feminist Vision

by B. Ruby Rich



The Woman's Film, Louise Alaimo, Judy Smith, Ellen Sorrin, Forum 1971



Angela - Portrait of a Revolutionary, Yolande du Luart, courtesy of LAIKA-Verlag

“. . . it’s so great to have women filming us, because they’re using technical equipment, and until I saw it with my own eyes, I thought it was something men were born with . . .”
Unnamed speaker in *The Woman’s Film*.

The year 1971 was a turning point: with impeccable post-68 timing, it marks the definitive beginning of 1970s film culture, a golden age of cinematic invention and political activism. How fitting that this moment is the origin point of the Forum, the moment when it broke away from post-World-War-2 moorings and the Allied generals’ notion of culture and crossed the barricades into a new conception of cinema. It is an origin moment shared, in the United States, by the Pacific Film Archive (the BAMPEFA today) which began showing films that same year, based on the model of the Cinematheque Française; the early seventies were the entry point of an entire generation into serious film viewing, curatorship, and academic study.

In the Federal Republic of Germany, as elsewhere, politics were shifting, both to the left and right. In 1970, the Baader Meinhof Gang (Red Army Faction) had formed and began its campaign of bombings and kidnappings, but it was also the year in which Ulrike Meinhof made her first (and last) film *Bambule* (directed by Eberhard Itzenplitz, written by Meinhof); its scheduled television broadcast was cancelled after she went underground but the link between radical politics and filmmaking is there, already present, prescient. And the film focused on girls in a detention center, a theme that would be taken up a decade later by Swedish feminist director Mai Zetterling.

In the United States, this was the time of the Newsreel collectives making films in support of the much-anticipated “revolution” but leaving women out of the frame for far too long, as lacking in agency in these new representations as in

New Left politics and the social structures of the era, free love be damned. That first Forum edition was right on schedule, coinciding with a global moment of harsh politics and ongoing outrage. The spring of 1970 in the United States ushered in the bombing of Cambodia, the Black Panther trials unfolding in New Haven, a nationwide student strike over the government’s rapacious policies (yes, Americans demonstrated in the streets back then), and the murder of four students by the National Guard at Kent State on May 4, 1970.

And then on August 9, 1970 came the death of Jonathan Peter Jackson, the younger brother of George Jackson, as related in the opening moments of Yolanda du Luart’s time capsule, *Angela – Portrait of A Revolutionary*, which showed at the Forum’s first edition. “We the people are the agents of history.” Du Luart was a French filmmaker who was studying at UCLA in the same era as the lauded “L.A. Rebellion” filmmakers and found her ideal subject in the young Angela Davis, under attack by Ronald Reagan, then governor of California.

Du Luart reportedly returned to France to finish the film after FBI prodding, but her document of this extraordinary moment makes for a fitting revival today. Angela Davis is still a heroine for her era, but here she is young and passionate and in prison, not yet the icon of today, but equally brilliant. Du Luart followed the first rule of documentary: cast your subject well. And so she did with Professor Davis. Where is Yolanda du Luart now? She deserves a medal for prescience.

Also on that first Forum bill was San Francisco Newsreel’s *The Woman’s Film* (by Louise Alaimo, Judy Smith, Elen Sorrin), a seemingly simple, even mundane, documentary of disillusioned working-class women – black, white, chicana – talking about the realities of women’s daily lives in the home, family, prison of marriage, and workplace, speaking softly yet bluntly to the camera in a moment they are eager to grasp as their own.¹ Ad-

» We the people are the agents of history. «

1 This was one of many such U.S. documentaries that emerged at this pivotal moment, including: Madeline Anderson, *I Am Somebody* (1970), Geri Ashur and Peter Barton, *Janie’s Janie* (1971), and Julia Reichert and James Klein, *Growing up Female* (1971).



Eine Prämie für Irene (A Bonus for Irene), Helke Sander

mitting their lack of education, they speak with piercing intelligence about their place in society and the odds against them, and about the collective project of making films.

Chanting “Stop the war/On the poor” on the picket line, then shifting to political analysis in consciousness-raising groups, the film mixes pop music, photographs, observational footage, and direct address, all spun into a black and white text full of energy and hope and, yes, dancing in the streets. Its montages of women at work would seemingly inspire the related tracking shots of alienated labor in the landmark film by Lizzie Borden, *Born in Flames* – also shown in the Forum, in 1983 – with its rough-hewn shooting, donated film stock, and collective action, this time mixing documentary into a hybrid of radical narrative and sexual vision.

Not all of the radical U.S. documentaries of that moment were feminist, certainly, nor made

by women. Hardly. It’s wonderful to see Mike Grey and Howard Alk’s *The Murder of Fred Hampton* restored to a central position in non-fiction history, a reminder that DIY documentary like this was the only way to transmit information in the pre-cable/internet universe of monopoly television. And a reminder, too, that the Newsreel influence was regional and fruitful: Out of this moment arose Chicago’s Kartemquin Films, today’s powerful center for committed, community-driven, and highly professional documentaries (Kartemquin’s cofounder Gordon Quinn remembers hiding then-Panther Bobby Roth, afraid he’d be killed).

In Berlin, Helke Sander carried the banner of a feminist vision, both in filmmaking and criticism. In 1971, the Forum showed her first film, *A Bonus for Irene (Eine Prämie für Irene)*. What a discovery! With this addition, it begins to feel as if women are talking to each other across

the oceans, finding their voices in a global harmonic convergence of outrage. As she will in her next, better known film, *The All Around Reduced Personality – Redupers (Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers)*, Sander deploys an early hybrid documentary-fiction form here to picture women’s lives, both in the workplace and at home, without erasing an emergent feminist subjectivity. In fact, through the whole beginning of the film, it’s unclear which woman is Irene, sending the clear message: we all are. Irene is a fabulous heroine, celebrated by her coworkers and children, despised by her bosses and rules-abiding neighbors. Sander clearly limns the disruption of settled habits that feminism in that moment was initiating. No wonder she’d go on to found the feminist film journal *Frauen und Film* in 1974.

A perfect match for these 1971 works is this year’s Forum film by Constanze Ruhm, *Gli appunti di Anna Azzori / Uno specchio che viaggia nel tempo (The Notes of Anna Azzori / A Mirror that Travels through Time)*, which refashions early documentary footage into a fierce meditation on past and present and gender relations. Its source material, the film *Anna* made during 1972–75 by Italian director Alberto Grifi and actor Massimo Sarchielli, documents a few months in the life of Anna Azzori, a homeless pregnant drug addict who is rescued/exploited by filmmakers in need of a subject so they can be “like Zavattini” (yes, direct quote).

Had *Anna* been finished in 1971, it would surely have been critiqued by feminist critics. Instead, Ruhm uses it as archival footage to build their own remake, itself a form of haunting of the present by the past, and vice versa. The new film is a full-color riposte: a dozen women, auditioning for the original role, then positioned as multiples. Strength in numbers? Perhaps. But the effect is rather different: a set of doppelgangers with a single off-screen voice raised from the dead, intoning on the soundtrack like a dirge. Furthermore, the original material is not film at all, not even 16mm: named here as the “Vidigrafo,” it is early, messy video, the breakthrough portapak technology invented in the mid-sixties and destined to vanish into digital. In terms of feminist influence, *Gli appunti di Anna Azzori...* has echoes of Lynn Hershman-Leeson’s work, as if her own feminist black-and-white video diaries were smashed together with her later tour de force, *Teknolust*, and its multiples.

The synchrony in *Gli appunti di Anna Azzori...* between image and medium has a powerful effect, especially in its glimpses of early documentary: a giant demo of women chanting “In the family, men are the bourgeoisie, women are the proletariat.” Squadrons of women hold up their fingers in the shape of a triangle to represent vaginas, chants against eviction are raised, Radio Daphne broadcasts, and there’s even a quotation from pioneering Italian feminist Carla





Eine Prämie für Irene (A Bonus for Irene), Helke Sander

Lonzi.² It's a utopian vision. And a joyous one: in voiceover, the woman's voice recalls she'd never had so much fun as with feminism.

“We are the protagonists of our story”
– Intertitle, *Gli appunti di Anna Azzori*

One surprising element that emerges from both the revivals and this new retrospective film is the remarkable power that black-and-white footage has for the viewer of 2020. Originally, it was merely standard. Everything was black and white, both 16mm films and photography. That was the dominant trope and the only accessible technology. It looked primitive, back then, and easily fit into the requisite formula of Julio García Espinosa's theoretically powerful “Imperfect Cinema” category of the time, matching the medium to the message, the aesthetic to the resources. Yet it was naturalized through a shared suspension of disbelief along with a commensurate belief that, despite its inherent unnaturalness, black and white film presented the more “real” representation, the more authentic life.

Black and white, too, was the state of Germany itself back then, divided into East and West, meeting cinematically at the Berlinale and fed culturally by the steady stream of DAAD grants to bring visiting artists to West Berlin – with color film stock along for the ride.

Filmmaker/choreographer Yvonne Rainer was one such visitor. She came on a DAAD grant in 1976–77 and made a cameo appearance roller-skating in Ulrike Ottinger's wonderfully mad-cap *Madame X: Eine absolute Herrscherin (An Absolute Ruler)*. Rainer would go on to make *Journeys From Berlin/1971* (invoking the Forum's anniversary year in its title, but released in 1980) inspired by Ulrike Meinhof and the radical poli-

tics of the day, her father's own anarchist past, the psychoanalytic concerns of New York and Berlin intellectuals, and her stay in the city.³ Rainer cast, among others, Berliner-by-choice Cynthia Beatt in that film.

Beatt would go on to collaborate with Tilda Swinton in later years, including their *Cycling the Frame* (1988) and *Invisible Frame* (2009), a set of films that traced the line of the former Berlin Wall before and long after its demolition. Back at the Berlinale in 1986, Tilda Swinton came for Derek Jarman's *Caravaggio*, her first feature film, her first time at the festival (if not yet at the Forum). Friendships burgeoned. Berlin was a crucible of film invention, a place to be inspired; if Oberhausen or Munich were the cradle of the New German Cinema, “West Berlin” was an almost magical locale where cinema could be reinvented. It was a destination for artists, attracting nomads in search of new film languages and subjects. West Berlin's status in 1949–1990 – as the place where the Federal Republic of Germany and German Democratic Republic met and where ideologies, east and west, lapped up against each other – made the Forum the beating heart of its cinematic essence.

2 For more on Lonzi, see: Claire Fontaine, “We Are All Clitoridian Women: Notes on Carla Lonzi's Legacy,” September 2013, *eflux* #47. www.e-flux.com/journal/47/60057/we-are-all-clitoridian-women-notes-on-carla-lonzi-s-legacy/

3 In this same era, in Cuba, a young filmmaker was making her own hybrid documentary/fiction feature: Sara Gomez's *De cierta manera (One Way or Another)* did not show at the Forum, to my knowledge, due to the circumstances of her death in post-production and its delayed release; though I selected it as my choice for a retrospective program at Telluride in 2013.

Feminism was written into the lifeblood of German cinema in those days. Besides Sander's work, there were such important pioneering filmmakers as Margarethe von Trotta who appears at the Forum and Berlinale throughout the 1970s and into the 1980s. Her *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (*The Lost Honor of Katharina Blum*) (1975) was a revelation, *Das zweite Erwachen der Christa Klages* (*The Second Awakening of Christa Klages*) in 1988 became a bible for feminist political action (well, for me at least), and her *Die bleierne Zeit* (*Marianne & Juliane*) in 1981 supplied a much-needed gendering to Red Army Faction history.

Ulrike Ottinger's *Bildnis einer Trinkerin* (*One Way Ticket/Portrait of A Woman Drinker*), released in 1979 but surely conceived a year earlier when Patricia Highsmith journeyed to Berlin to head up the Berlinale jury of 1978 and became famously and drunkenly besotted with Ottinger's star and then-partner, Tabea Blumenschein. The film's chorus of three female functionaries, aptly named Social Question, Accurate Statistics, and Common Sense, offer up a commentary steeped in the language of social control as Ottinger's characters go on to break every rule.

So many women made cinema then, traveling to Berlin and to the Forum to enlighten us, that it's impossible even to list them. There was a blossoming of female filmmaking in Eastern Europe especially, with Márta Mészáros, Lana Gogoberidze, and Agnieszka Holland (who is back this year, too) among others. The great masterpiece, Věra Chytilová's *Sedmikrásky* (*Daisies*), made before the Forum even existed, haunts me still. And such energy in France: Agnès Varda, Annie Tresgot (in 1971), Chantal Akerman, and also in 1971, Sarah Maldoror came to the first Forum with her early *Monangambee* and returned the next year with *Sambizanga*, her greatest film. In 1983, Sally Potter brought her ex-

perimental masterpiece, *The Gold Diggers*, with collaborators Rose English and Lindsay Cooper and starring Julie Christie. Women directors flocked to Berlin and to the Forum, and they still do. Here's what I wrote, twenty years ago, about that key moment for women and film:

» Famously and drunkenly besotted «

“... at the start of the 1970s [there] entered a feminist cinema. In place of the Fathers' bankruptcy of both form and content, there was a new and different energy: a cinema of immediacy and positive force now opposed the retreat into violence and the revival of a dead past that had become the dominant cinema's mainstays. In place of the Sons' increasing alienation and isolation, there was an entirely new sense of identification – with other women – and a corresponding commitment to communicate with this now-identifiable audience, a commitment that replaced, for feminist filmmakers, the elusive public ignored and quietly scorned by the male formalist filmmakers. Thus, from the start, its link to an evolving political movement gave feminist cinema a power and direction entirely unprecedented in independent filmmaking, bringing such traditional issues as theory/practice, aesthetics/meaning, process/representation into focus.”⁴

And today? Does cinema have the power it did back when the Forum was founded at a moment of crisis for the Berlinale, bequeathing it an in-

4 B. Ruby Rich, “Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement” (Durham: Duke University Press, 1998), 63.



Gli appunti di Anna Azzori / Uno specchio che viaggia nel tempo (The Notes of Anna Azzori / A Mirror that Travels through Time), Constanze Ruhm © Katharina Müller



delible spirit of courage and invention? Earlier, both Weimar Germany and the Soviet Union had claimed film as a transformational medium; then it was hijacked by the Nazis for their own purposes; later, in reverse, it was reclaimed by Latin American insurgents battling dictatorships.

In Hong Kong, protesters have waved posters of Bruce Lee and his words, “Be like water.” In contemporary Brazil, president and would-be dictator Jair Messias Bolsonaro has banned posters of Brazilian films from the walls of the agency that funded them. In the United States, people shrug and the Academy votes for monuments in the mold of past greatness, modeling Hollywood’s 1970s more than an aesthetic and subject necessary for the twenty-first century.

Where, then, are the films that the crises of 2020 demand? Is the energy really only in episodics, streaming services filled with true-crime stories and mysteries, with frivolously captivating plots and high production values? What is today’s corollary to past radicality? Hmmm, perhaps *Russian Doll*. Where is the #MeToo genre tuned to the indignities, crimes, and secrets of the past, tuned in to exposure and reputation, unafraid of anger, outrage, and retaliation? What will an American version of *Parasite* look like, its underclass relocated to the tents and street encampments of San Francisco, its fancy house constructed in Malibu or the Hamptons?

And where is the evidence of *The Woman’s Film* influence today? Rachel Lears’s Netflix documentary *Knock Down the House* boosted the

spirits, for sure, with its inspiring look back at Alexandria Ocasio-Cortez (AOC) and her rise to prominence, but nobody would mistake its follow-the-babe luck for radical filmmaking. Same with the year before, when Betsy West and Julie Cohen’s spirit-boosting doc, *RBG*, gave everyone an up-close look at the steeliness that is Supreme Court Justice Ruth Bader Ginsburg, may she live forever.

Both are bracingly fun – and normative – and documentary – but women are still starved for the imaginative fuel and visions of a future that must quickly, urgently, desperately, be fought for. If the old post-68 idea that form and content had to be equally radical to set off a revolution looks today, well, a bit *recherché*, its kernel of truth persists.

We are again in an era of film/tv/streaming hypnosis, bereft of agency, reduced especially as women to a role as consumers of utterly alienating image and story. It is this which must change: not another study about gender representation, please, but a massive injection of imagination and the money to put it on the screen. Agency, that’s what’s needed, not agents.

With Cristina Nord as the head of the Forum and Stefanie Schulte Strathaus leading Forum Expanded, a leadership role continues for the Forum(s) in a world dominated by male festival leadership, where neither faux sexlessness (“I don’t look at gender”) nor earnest bioquotas (counting women and percentages) can compensate for the lack of a sense of cinema where women have a natural, unforced, and prominent place in its highest levels of innovation, purpose, and influence. Perhaps at the screenings and panel discussions on February 27, 2020, the Forum’s audiences, filmmakers, scholars, and artists, all in dialogue, can chart a new path, perhaps even

» Agency, that’s what’s needed, not agents. «



Gli appunti di Anna Azzori / Uno specchio che viaggia nel tempo (The Notes of Anna Azzori/A Mirror that Travels through Time), Constanze Ruhm
© Katharina Müller

one that is optimistic. Maybe it will be the young women with iPhones who can create a new space, maybe, but only if they look up from their devices, unafraid, look each other in the eyes, throw off student debt and gender violence and screen addiction, and stage a cinematic revolution. It won't look like the last one. But we need it. I hope they hurry.

» **B. Ruby Rich** is a writer, editor for Film Quarterly and Professor of Film and Digital Media at the University of California in Santa Cruz. Her publications include “New Queer Cinema: The Director’s Cut” (2013) and “Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement” (1998).

More information on the films of our anniversary programme can be found on pages 71 (*Angela – Portrait of a Revolutionary*), 73 (*The Woman’s Film and A Bonus for Irene*) and 10 (*The Notes of Anna Azzori / A Mirror that Travels through Time*).

Nach dem Optimismus: Für das Forum zum Fünfzigsten

Das Banner einer feministischen Vision

von B. Ruby Rich

„... es ist großartig, dass uns Frauen filmen, dass sie technische Ausrüstung benutzen, ich dachte immer, das könnten nur Männer, bis ich es mit eigenen Augen gesehen habe...“

– Namenlose Sprecherin in *The Woman's Film*

Das Jahr 1971 war ein Wendepunkt: mit tadellosem post-68er Timing markiert es den endgültigen Beginn der Filmkultur der 1970er Jahre, ein goldenes Zeitalter filmischer Neuerungen und politischen Aktivismus. Wie passend, dass es auch die Geburtsstunde des Forums war, das sich aus der Nachkriegszeit und den Kulturvorstellungen der alliierten Generäle losriss und für eine Neuausrichtung des Kinos auf die Barrikaden ging. Es teilt diesen Entstehungszeitpunkt mit der Gründung des Pacific Film Archive (heute BAMPTA) in den USA, das im selben Jahr nach dem Vorbild der Cinémathèque française erstmals Filme zeigte. Die frühen siebziger Jahre führten eine ganze Generation an ernsthafte Filmbetrachtung, Programmgestaltung und wissenschaftliche Forschung heran.

In der Bundesrepublik Deutschland, wie auch andernorts, war die Politik im Wandel begriffen, nach links wie nach rechts. Die Baader-Meinhof-Gruppe (Rote Armee Fraktion) hatte sich 1970 formiert und ihre ersten Entführungen und Bombenanschläge verübt. Im selben Jahr realisierte Ulrike Meinhof ihren ersten (und letzten) Film *Bambule* (in der Regie von Eberhard Itzenplitz, geschrieben von Meinhof), dessen Ausstrahlung im Fernsehen untersagt wurde, nachdem Meinhof untergetaucht war. Die Verbindung zwischen radikaler Politik und Filmemachen ist also schon vorhanden, zu erahnen. Der Film handelte von Mädchen in einem Erziehungsheim, ein Thema, das die schwedische feministische Regisseurin Mai Zetterling ein Jahrzehnt später aufgriff.

In den USA war es die Zeit der Newsreel-Kollektive, die Filme zur Unterstützung der lang erwarteten „Revolution“ machten, in denen aber Frauen viel zu lange außen vor blieben, ihre Handlungsmacht fehlte in den neuen Darstellungsformen wie in der Politik der Neuen Linken und den sozialen Strukturen der Ära – zum Teufel mit der freien Liebe. Die erste Ausgabe des Forums kam gerade zum rechten Zeitpunkt und fiel mit einer weltweit dominierenden rigorosen Politik und laufender Empörung zusammen. In den USA brachte der Frühling 1970 die Bombardierung Kambodschas, die Black-Panther-Prozesse in New Haven, einen landesweiten Student*innenstreik aufgrund der maßlosen Politik der Regierung (ja, damals gingen die Amerikaner*innen noch auf die Straße) und das Kent-State-Massaker, bei dem am 4. Mai 1970 bei einer Demonstration an der Kent-State-Universität vier Student*innen von der Nationalgarde erschossen wurden.

Am 9. August 1970 kam es zum Tod von Jonathan Peter Jackson, dem jüngeren Bruder von George Jackson, worauf die Eröffnungsszene von Yolande du Luarts Zeitkapsel *Angela – Portrait of A Revolutionary* Bezug nimmt, die in der ersten Ausgabe des Forums zu sehen war. „Wir, das Volk, sind die Macher der Geschichte.“ Du Luart war eine französische Filmemacherin, die zeitgleich mit den hochgelobten „L.A. Rebellion“-Filmemacher*innen an der UCLA studierte und in der jungen, von Kaliforniens Gouverneur Ronald Reagan angegriffenen Angela Davis ihr ideales Subjekt fand.

Du Luart kehrte, nachdem sie Berichten zufolge vom FBI bedrängt wurde, zum Fertigstellen des Films nach Frankreich zurück, aber ihr Zeugnis dieses besonderen Augenblicks verlangt heute nach einer gebührenden Wiederentdeckung. Angela Davis ist noch immer eine Heldin ihrer Zeit, aber hier ist sie jung und leidenschaftlich und befindet sich in Haft, sie ist noch nicht die Ikone von heute, aber ebenso brillant. Du Luart befolgte die erste Regel des Dokumentarfilms: Wähle deine Protagonistin gut aus. Das tat sie bei Professorin Davis. Was macht Yolande du Luart heute? Sie verdient eine Medaille für ihre Vorausschau.

Im ersten Forum-Programm lief auch *The Woman's Film* (von Louise Alaimo, Judy Smith, Elen Sorrin) des Newsreel-Kollektivs San Francisco. Eine scheinbar einfache, teils banale Dokumentation desillusionierter Frauen aus der Arbeiterschicht – Schwarze, Weiße, Latinas – die ruhig und doch unverblümt vor der Kamera über ihr Alltagsleben, ihre Familie, das Gefängnis der Ehe und die Arbeit sprechen und sich diesen Moment zu eigen machen. Obwohl sie sich ihren Mangel an Bildung eingestehen, sprechen sie mit bestechender Intelligenz über ihren Platz in der Gesellschaft, ihre geringen Aussichten und über das kollektive Projekt des Filmemachens.

Eine Streikpostenkette skandiert „Beendet den Krieg/gegen die Armen“, dann der Wechsel zu Meinungsbildungsgruppen bei der politischen Analyse – Popmusik, Photographien, Überwachungsaufnahmen und direkte Ansprache werden im Film kombiniert und zu einem schwarz-weißen Text verwoben, der von Energie und Hoffnung erfüllt ist und ja, auch Tanz auf den Straßen. Die Montagen von Frauen bei der Arbeit haben wohl Lizzy Borden in ihrem bahnbrechenden Film *Born in Flames* zu ähnlichen Kamerafahrten, die entfremdete Arbeit zeigen, inspiriert. Dieser Film lief auch im Forum, im Jahr 1983, und schaffte aus dokumentarischen Bildern und mit seinen groben Aufnahmen, gependetem Filmmaterial und kollektiven Aktionen ein Hybrid aus radikaler Erzählung und sexueller Vision.

Nicht alle radikalen US-amerikanischen Dokumentarfilme dieser Zeit waren feministisch, so viel steht fest, und nur wenige stammten von Frauen. Es ist großartig, dass Mike Greys und Howard Alks *The Murder of Fred Hampton* nun wieder eine zentrale Position in der Geschichte des Dokumentarfilms einnimmt und daran erinnert, dass selbstgemachte Dokumentationen wie diese in der Fernsehmonopolära vor Kabelfernsehen und Internet der einzige Weg waren, Informationen zu verbreiten. Gleichzeitig zeugt das Werk vom regionalen und erheblichen Einfluss der Newsreels: Chicagos Kartemquin Films ist aus dieser Bewegung hervorgegangen und heute ein wichtiges Zentrum für engagierte, kommunal verankerte und hochprofessionelle Do-

kumentarfilme (Kartemquins Co-Gründer Quinn erinnert sich, wie er Bobby Roth versteckte, damals noch Black-Panther-Mitglied, weil er fürchtete, dieser könnte ermordet werden).

In Berlin hielt Helke Sander das Banner einer feministischen Vision hoch, sowohl als Filmemacherin als auch als Kritikerin. Ihr erster Film *Eine Prämie für Irene* lief 1971 im Forum. Welch eine Entdeckung! Mit diesem Zugang fühlt es sich an, als würden Frauen über die Weltmeere hinweg miteinander sprechen und ihre Stimmen in einem globalen harmonischen Einklang der Empörung finden. Wie auch in ihrem nächsten, bekannteren Film *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers* verwendet Sander eine frühe hybride dokumentarisch-fiktive Form zur Schilderung des Daseins von Frauen an ihrem Arbeitsplatz und daheim, ohne die dabei aufkommende feministische Subjektivität zu tilgen. Genau genommen bleibt es den gesamten Anfang des Films hindurch unklar, welche der Frauen Irene ist, was deutlich zum Ausdruck bringen soll: wir alle. Irene ist eine großartige Heldin, die von ihren Kolleginnen und Kindern gefeiert und von ihren Chefs und regelkonformen Nachbar*innen verabscheut wird. Sander porträtiert präzise die durch den Feminismus ausgelöste Störung etablierter Gewohnheiten. Es überrascht daher nicht weiter, dass Sander 1974 die feministische Filmzeitschrift „Frauen und Film“ gründete.

Zu diesen Filmen von 1971 passt der diesjährige Forumsbeitrag *Gli appunti di Anna Azzori / Uno specchio che viaggia nel tempo (The Notes of Anna Azzori / A Mirror that Travels through Time)* von Constanze Ruhm, der frühe Dokumentaraufnahmen zu einer leidenschaftlichen Betrachtung der Vergangenheit und Gegenwart von Geschlechterbeziehungen umformt. Das Quellmaterial, der zwischen 1972 und 1975 entstandene Film *Anna* des italienischen Regisseurs Alberto Grifi und des Schauspielers Massimo Sarchielli, dokumentiert einige Monate im Leben der obdachlosen Anna Azzori, die schwanger und drogenabhängig von den Filmemachern gerettet/instrumentalisiert wird und den beiden ein Thema liefert, mit dem sie „wie Zavattini“ sein können (ja, wortwörtliches Zitat).

Wenn *Anna* bereits 1971 fertiggestellt worden wäre, hätte ihn die feministische Filmkritik sicherlich beanstandet. Stattdessen verwendet Ruhm den Film als Archivmaterial, um dessen eigenes Remake zu machen, was für sich genommen einem Herumgeistern der Vergangenheit in der Gegenwart gleichkommt und umgekehrt. Der neue Film ist eine Replik in Farbe: Ein Dutzend Frauen sprechen für die Originalrolle vor und werden dann als ein Vielfaches positioniert. Zahlenmäßige Überlegenheit? Vielleicht. Der Effekt ist allerdings eher gegenteilig: ein Set von Doppelgängerinnen spricht mit einer einzigen Off-Stimme, die von den Toten aufersteht, und stößt auf dem Soundtrack ein Klageglied an. Außerdem ist das Originalmaterial gar nicht Film, nicht einmal 16-mm-Film, sondern sogenanntes „Vidigrafo“. Dabei handelt es sich um frühes, schmutziges Videomaterial, die bahnbrechende in den 1960er Jahren entwickelte Portapak-Technologie, die mit dem Einzug der Digitalisierung verschwunden ist. Was feministische Einflüsse angeht, klingen in *Gli appunti di Anna Azzori...* die Arbeiten von Lynn Hershman-Lesson an, als wären ihre feministischen Schwarz-Weiß-Videotagebücher mit ihrer späteren Glanzleistung *Teknolust* und deren Multibildern zusammengeworfen worden.

Die Synchronizität von Bild und Medium in *Gli appunti di Anna Azzori...* hat einen kraftvollen Effekt, vor allem in den flüchtigen Blicken auf frühe Dokumentation: eine gigantische Demonstration von Frauen skandiert: „In der Familie sind Männer die Bourgeoisie und Frauen das Proletariat.“ Geschwader von Frauen bilden mit ihren Fingern ein Dreieck, um Vaginas zu symbolisieren, Sprechchöre gegen Zwangsraumung werden angestimmt, Radio Daphne überträgt und es gibt sogar ein Zitat der wegweisenden italienischen Feministin Carla Lonzi. Es ist eine utopische Vision. Noch dazu eine fröhliche: Aus dem Off erinnert sich eine Frauenstimme, dass sie nie so viel Spaß hatte wie mit dem Feminismus.

„Wir sind die Protagonistinnen unserer Geschichte“

– Zwischentitel, *Gli appunti di Anna Azzori*

Ein überraschendes Element, das sowohl in den Wiederaufführungen als auch diesem neuen retrospektiven Film zum Vorschein kommt, ist, welche bemerkenswerte Kraft die Schwarz-Weiß-Aufnahmen auch noch im Jahr 2020 auf den Betrachter/die Betrachterin ausüben. Ursprünglich entsprachen sie lediglich dem Standard. Alles war schwarz-weiß, die 16-mm-Filme ebenso wie die Photographie. Es war der dominierende Ausdruck und die einzig vorhandene Technologie. Damals wirkte schwarz-weiß primitiv und entsprach der Zwangsformel von Julio García Espinosa's theoretisch einflussreicher Kategorie des „Imperfekten Kinos“, bei dem das Medium zur Botschaft passt und die Ästhetik zu den vorhandenen Mitteln. Dennoch hat sich schwarz-weiß durch eine Aussetzung der Ungläubigkeit, die sogenannte „willing suspension of disbelief“, eingebürgert, einhergehend mit der Überzeugung, dass der Schwarz-Weiß-Film trotz seiner inhärenten Unnatürlichkeit die „realere“ Darstellung, das authentischere Leben repräsentiere.

Schwarz und weiß war damals auch der Zustand des geteilten Deutschlands, dessen Filmwelt sich auf der Berlinale traf. Der stetige Fluss von DAAD-Stipendien brachte zahlreiche Künstler*innen nach Westberlin – mit Farbfilm im Gepäck. Die Filmemacherin und Choreographin Yvonne Rainer gehörte zu diesen Gästen. Sie kam mit einem DAAD-Stipendium von 1976 bis 1977 und hatte einen Gastauftritt auf Rollschuhen in Ulrike Ottingers wunderbar versponnenem Film *Madame X: Eine absolute Herrscherin*. Rainer machte sich an die Arbeit von *Journeys From Berlin/1971* (dessen Titel auf das Geburtsjahr des Forums anspielt, der Film aber erschien 1980). Inspiriert wurde sie dabei von Ulrike Meinhof und der damaligen radikalen Politik, der anarchistischen Vergangenheit ihres eigenen Vaters, den psychoanalytischen Bedenken der Intellektuellen von New York und Berlin und ihrem eigenen Aufenthalt in der Stadt. Rainer engagierte für den Film unter anderem die Wahlberlinerin Cynthia Beatt.

Beatt arbeitete später mit Tilda Swinton zusammen, unter anderem bei *Cycling the Frame* (1988) und *Invisible Frame* (2009), in denen

die beiden die Grenzziehung der Berliner Mauer erkunden, noch während ihres Bestehens und später nach ihrem Fall. Auf der Berlinale von 1986 war Tilda Swinton mit Derek Jarmans *Caravaggio* vertreten, ihr Spielfilmdebüt und ihre Premiere auf dem Filmfestival (noch nicht beim Forum). Freundschaften entstanden. Berlin war ein Schmelztiegel für filmische Neuerungen, ein Ort der Inspiration. Wenn Oberhausen oder München die Wiege des Neuen Deutschen Films waren, hatte Westberlin sich zu einem nahezu magischen Schauplatz entwickelt, an dem das Kino neu erfunden werden konnte. Die Stadt wurde zum Ziel für Künstler*innen und zog Nomad*innen auf der Suche nach neuen Filmsprachen und -themen an. Der Status von Westberlin zwischen 1949 und 1990 als der Ort, an dem BRD und DDR aufeinandertrafen und wo sich Ideologien aus Ost und West aneinander rieben, machte das Forum zum schlagenden Herz seines filmischen Seins.

Der Feminismus wurde damals zum Lebenselixier des deutschen Kinos. Neben Sander gab es wichtige wegweisende Filmemacherinnen wie Margarethe von Trotta, die in den 1970er und 1980er Jahren beim Forum und der Berlinale vertreten war. Ihr Film *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975) war eine Offenbarung und *Das zweite Erwachen der Christa Klages* von 1978 wurde zu einer Bibel für feministische politische Aktionen (zumindest für mich). *Die bleierne Zeit* aus dem Jahr 1981 lieferte eine dringend notwendige weibliche Sicht auf die Geschichte der Roten Armee Fraktion.

Ulrike Ottingers *Bildnis einer Trinkerin* wurde im Jahr 1979 uraufgeführt, aber sicherlich bereits ein Jahr zuvor konzipiert, als Patricia Highsmith 1978 den Juryvorsitz der Berlinale innehatte und bekannterweise in betrunkenem Zustand für Ottingers Star und damalige Partnerin Tabea Blumenschein Feuer fing. Der Chor der drei weiblichen Funktionäre im Film, treffend bezeichnet als Soziale Frage, Exakte Statistik und Gesunder Menschenverstand, liefert Kommentare, die einer Sprache sozialer Kontrolle verhaftet sind, während Ottingers Figuren sich daran machen, gegen alle Regeln zu verstoßen.

So viele Frauen machten damals Filme und reisten nach Berlin und zum Forum, um uns aufzuklären, es ist schier unmöglich, sie alle aufzuzählen. Vor allem in Osteuropa herrschte eine Blütezeit mit Márta Mészáros, Lana Gogoberidze, Agnieszka Holland (auch in diesem Jahr dabei) und vielen anderen. Věra Chytilová's großes Meisterwerk *Daisies* entstand schon vor der Gründung des Forums und lässt mich noch immer nicht los. Dann diese Energie in Frankreich: Agnès Varda, Annie Tresgot (1971), Chantal Akerman. Sarah Maldoror nahm im Jahr 1971 mit ihrem Frühwerk *Monangambee* am ersten Forum teil und kehrte im Jahr darauf mit ihrem erfolgreichstem Film *Sambizanga* zurück. Im Jahr 1983 zeigte Sally Potter ihr experimentelles Meisterstück *The Gold Diggers* mit Julie Christie in der Hauptrolle, bei dem sie mit Rose English und Lindsay Cooper zusammenarbeitete. Regisseurinnen pilgerten nach Berlin und zum Forum und tun es noch heute. Vor zwanzig Jahren schrieb ich folgende Zeilen über diesen Schlüsselmoment für Frauen und das Kino:

„... zu Beginn der 1970er Jahre ging ein feministisches Kino an den Start. Statt des formalen und inhaltlichen Bankrotts der Väter herrschte eine neue und andere Energie: ein Kino der Unmittelbarkeit und positiven Kraft stellte sich der Flucht in die Gewalt und dem Wiedererwecken einer toten Vergangenheit entgegen, die zu den dominierenden Stützen des Kinos geworden waren. Statt der zunehmenden Fremdheit und Isolierung der Söhne herrschte ein vollkommen neues Gespür für Identifikation – mit anderen Frauen – und die entsprechende Bereitschaft, mit dem jetzt identifizierbaren Publikum zu kommunizieren, eine Bereitschaft, die für die feministischen Filmemacherinnen das schwer greifbare Publikum ersetzte, das von den formalistischen männlichen Filmemachern ignoriert und insgeheim verachtet worden war. Von Anfang an verlieh daher die Verbindung zu einer aufkommenden politischen Bewegung dem feministischen Kino eine Kraft und Richtung, die im Independent-Kino vollkommen beispiellos war

und traditionelle Themen wie Theorie/Praxis, Ästhetik/Bedeutung, Prozess/Repräsentation in den Blickpunkt rückte.“

Und heute? Hat das Kino noch die Macht, die es damals hatte, als das Forum aus einer Krise der Berlinale heraus gegründet worden war und sich ihm ein unauslöschlicher Geist aus Mut und Neuerung einprägte? Schon früher hatten die Weimarer Republik und die Sowjetunion Film als Transformationsmedium für sich in Anspruch genommen, dann wurde der Film von den Nazis für ihre eigenen Zwecke gekapert und später im Gegenzug vom lateinamerikanischen Widerstand im Kampf gegen Diktaturen zurückerobert.

In Hongkong haben Demonstrant*innen Poster mit Bruce Lees Worten „Sei wie Wasser“ in die Höhe gehalten. Der brasilianische Präsident und Mächtigerdiktator Jair Messias Bolsonaro hat Poster brasilianischer Filme von den Wänden der Förderungsanstalten, die diese Filme gefördert haben, verbannen lassen. In den USA zucken die Leute mit den Schultern und die Academy stimmt für Monumentalwerke im Stil vergangener Größe, die sich lieber auf das Hollywood der 1970er Jahre beziehen, als Ästhetiken und Themen abzubilden, die das 21. Jahrhundert braucht.

Wo sind also die Filme, nach denen die Krisen von 2020 verlangen? Steckt die Energie wirklich nur in den Serien, die die Streaming-Anbieter mit ihren True-Crime-Geschichten und Mystery in Hülle und Fülle anbieten, mit rasch fesselnden Erzählsträngen und hohem Produktionsaufwand? Was entspricht heute der vergangenen Radikalität? Hmm, vielleicht *Russian Doll*. Wo ist das #MeToo-Genre, das auf die Beleidigungen, Verbrechen und Geheimnisse der Vergangenheit abgestimmt ist, auf Enthüllung und Renommee ohne Angst vor Wut, Empörung und Racheakt? Wie würde eine amerikanische Version von *Parasite* aussehen, bei der die Unterschicht in den Zelten und Straßenlagern von San Francisco leben und die Luxusvilla in Malibu oder den Hamptons stehen würde?

Und wo ist der Beweis für den Einfluss von *The Woman's Film* heute? Rachel Lears Netflix-

Dokumentation *Knock Down the House* machte zweifelsohne Mut mit ihrem inspirierenden Blick auf Alexandria Ocasio-Cortez (AOC) und ihren Aufstieg zur Berühmtheit, aber niemand würde dieses „Follow the babe“-Glück als radikales Filmemachen missdeuten. Das gilt auch für die Dokumentation *RBG* von Betsy West und Julie Cohen, die allen Zuschauer*innen Einblick in die Unbeugsamkeit von Ruth Bader Ginsburg, Richterin am Supreme Court, gewährt – möge sie ewig leben.

Beide Filme sind erfrischend Spaßig und normativ und dokumentarisch, aber Frauen dürsten noch immer nach jenem phantasievollen Treibstoff und Visionen einer Zukunft, für die schnell, dringend und verzweifelt gekämpft werden muss. Mag die alte Post-68er-Idee, dass Form und Inhalt gleichermaßen radikal sein müssen, um eine Revolution auszulösen, heutzutage auch etwas ungewöhnlich erscheinen, ist doch noch immer ein Körnchen Wahrheit dran.

Wir befinden uns erneut in einer Ära der Film-/Fernseh-/Streaming-Hypnose, sind unserer Handlungsmacht beraubt und werden vor allem als Frauen auf die Rolle von Konsumentinnen äußerst befremdlicher Bilder und Geschichten reduziert. Das muss sich ändern: bitte nicht noch eine Studie über Gender-Repräsentationen, sondern eine massive Verabreichung von Phantasie und das nötige Geld, um diese auf die Leinwand zu bringen. Wir brauchen Handlungsmacht, nicht Handlungsträger.

Mit Cristina Nord als Leiterin des Forums und Stefanie Schulte Strathaus an der Spitze des Forum Expanded übernehmen beide Foren weiterhin eine Vorreiterrolle in einer von männlichen Festivalleitungen dominierten Welt, in der weder Pseudo-Geschlechterneutralität („Das Geschlecht spielt für mich keine Rolle.“) noch ernstgemeinte Quotenregelungen (Frauen und Prozente zählend) die fehlende Vorstellung von einem Kino kompensieren können, in dem Frauen ihren natürlichen, selbstverständlichen und herausragenden Platz auf höchster Ebene der filmischen Innovation, Bestimmung und Einflussnahme haben. Vielleicht werden die Vorführungen und Podiumsdiskussionen am 27. Februar

2020 dazu beitragen, dass das Publikum, die Filmemacher*innen, Wissenschaftler*innen und Künstler*innen des Forums im Dialog einen neuen Pfad einschlagen können, wenn nicht sogar einen optimistischen. Vielleicht sind es die jungen Frauen mit ihren iPhones, die einen neuen Raum kreieren können, vielleicht. Allerdings nur, wenn sie von ihren Geräten aufschauen, furchtlos einander in die Augen blicken, Studienkredite, geschlechtsspezifische Gewalt und Onlinesucht abschütteln und eine filmische Revolution inszenieren. Sie wird nicht wie die vorherige aussehen, aber wir brauchen sie. Ich hoffe, sie beeilen sich.

» **B. Ruby Rich** ist Autorin, Redakteurin von *Film Quarterly* und Professorin für Film und digitale Medien an der UC Santa Cruz. Zu ihren Veröffentlichungen gehören „New Queer Cinema: The Director's Cut“ (2013) und „Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement“ (1998).

Mehr Informationen zu den besprochenen Filmen aus dem Jubiläumsprogramm finden Sie auf den Seiten 71 (*Angela – Portrait of a Revolutionary*), 73 (*The Woman's Film* und *Eine Prämie für Irene*) sowie 10 (*Gli appunti di Anna Azzori / Uno specchio che viaggia nel tempo*).



NDN Survival Trilogy, Less Lethal Fetishes, Forum Expanded 2020 © Thirza Cuthand



Tatsuniya II © Rahima Gambo, Forum Expanded 2020

Von der Avantgarde zum **Anti-**kino: Zum Nachhall des ersten Berlinale Forums

von Anselm Franke

Filme haben ein merkwürdiges Eigenleben: sie sind einerseits ganz und gar kontextspezifisch und ihrer Gegenwart verpflichtet; und werden andererseits doch Teil eines kulturellen Archivs, das die Vergangenheit immer wieder mühelos in die Gegenwart faltet und alle Vorstellungen von der Differenz von Geschichte und Gegenwart durchkreuzt. Das Filmarchiv des Arsenal – Institut für Film und Videokunst, in dem sich ein Großteil der politisch-engagierten und formal-radikalen Programme des Berlinale Forums (seit 1971, ab 2004 mit Forum Expanded) abbildet, macht das nur zu deutlich. Und das nicht nur durch die exemplarische, multidisziplinäre Forschungsarbeit an der Vision eines „living archive“ am Arsenal, die seit Jahren internationale Maßstäbe setzt.

Das lebendige Archiv aber trifft auf eine heimgesuchte Gegenwart. Dass wir in einer heimgesuchten Gegenwart leben, daran bestehen wenig Zweifel – zu gespenstisch ist die kapitalistische Brutalisierung und der daraus resultierende globale Rechtsruck. Oder sollte man weniger von Heimsuchung sprechen, als von fortdauernden, systemischen Strukturen, von Privilegien und materieller Ausbeutung, deren angebliche historische Überwindung sich nun als vergleichsweise kurzlebige liberales Strohfeuer entpuppt? Dass in Wirklichkeit nichts überwunden ist, und die

Beschwörung von Geschichte deren Richtung nicht garantiert, gehört zu auch feuilletonistisch registrierten Einsichten der Gegenwart. Aber welche Konsequenzen ziehen wir daraus für unser Verständnis der Kultur?

Film bezieht seine Massenfähigkeit und Zeitgenossenschaft daraus, dass er sein Material aus einer außerkünstlerischen Realität generiert, schrieb Alain Badiou 1999 in dem Aufsatz *L'Art du cinéma*. Im Film wird diese Realität notwendig kondensiert und bereinigt, sie wird zur Kultur. Aber Filme können auch wieder ausbrechen aus dieser Abtrennung und einer idealisierten, aber inkonsequenten Öffentlichkeit und sich mit außerkünstlerischen Realitäten neu verbinden. So kommt es zu tektonischen Verschiebungen des eigenen Standpunkts vis-à-vis des geschichtlichen Hintergrunds. Wie in der Geologie gehören auch Geschichtsbilder zu den Sedimenten einer Erinnerungslandschaft, in der strukturelle Schichten aufeinanderprallen, absinken, sich anheben, aufbrechen und zu seismischen Erschütterungen führen. Und so werden strukturelle Kontinuitäten und Bruchlinien wieder gegenwärtig, die als vergangen und „überwunden“ galten. An dieser Geologie ist aber rein gar nichts „natürlich“, nichts davon ist Spielball anonymer Kräfte. Vielmehr wird deutlich, dass die kulturelle Erinne-

rung selbst unweigerlich an geschichtliche Kämpfe und Konfliktlinien gebunden ist. So führen die Heimsuchungen der Gegenwart auch dazu, dass sich das Filmgedächtnis wieder aufs Neue mit der außerkünstlerischen Realität verbindet. In den Plattenverschiebungen werden Kontinuitäten von struktureller Gewalt wie auch von Widerstand wieder freigelegt, und die ideologischen Rahmenbedingungen von Geschichts- und Realitätswahrnehmung selber infrage gestellt.

Wie also diese Rahmenbedingungen benennen in einer Gegenwart, die uns sprachlos macht? Wie spricht das Filmgedächtnis zu jenen überkommenen Gewaltstrukturen, deren Kontinuitäten zunehmend brutalisiert wieder aufbrechen und angesichts derer Worte und Bilder als machtlos oder auf kurzlebige Affekte beschränkt erlebt, und damit auch die Bilder und Worte der Vergangenheit umgewertet werden? Das titelgebende Motto des Forum Expanded 2015 war einem Ausspruch Jean-Luc Godards gewidmet, der einmal in Bezug auf die Aspirationen der Nouvelle Vague feststellte, dass dasjenige, was seine Generation als Öffnung empfunden habe, in Wirklichkeit das Geräusch einer für immer ins Schloss fallenden Türe gewesen sei. Zur Zeit seiner Äußerung wurde dieser Satz sicher anders aufgenommen als heute – als desillusionierte Haltung eines politisierten Filmemachers, dessen Hoffnungen in Bezug auf Bildbewusstsein und Politik vom Triumph des Liberalismus und der kapitalistischen Massenkultur verschüttet worden waren. Wenn uns im Kulturbetrieb heute allerdings der Boden unter den Füßen entzogen wird, weil der fragile Konsens rund um das liberale Versprechen eines progressiv-reformierbaren globalen Kapitalismus zerbricht – und ein kursorischer Blick auf die globale Filmproduktion der letzten Jahre genügt, um dieses Gefühl zu untermauern –, dann lässt sich Godards grimmige Feststellung vielleicht noch einmal anders lesen.

Zweifelsohne ist der Nachhall der sich schließenden Türe noch zu vernehmen. Wenn man aber von Heimsuchung der Gegenwart spricht, dann zeigt sich, dass die Gespenster des politischen Ki-



nos, diese Schatten der Vergangenheit, sich um verschlossene Türen nicht kümmern. Sie erwehren sich vielmehr ihrer De-Realisierung, ihrer Entwirklichung, ihrer Neutralisierung im Ghetto der Kultur und ihrer wohlgepflegten liberalen Illusionen. Sie fordern uns auf, sich von der Trauerarbeit verlorener „Utopien“, der Entwirklichung alternativer und kollektiver Leben, ebenso zu verabschieden wie von dem Privileg, soziale Kämpfe als Kultur zu goutieren. Denn jene Trauerarbeit hat befördert, dass das politisierte Kino in den letzten Jahrzehnten mit eiserner Logik zum „Arthouse“-Kino oder zur zum Genre verhärteten, mystifizierten Avantgarde gewor-



den ist, die in den Ruinen der Massenkultur ein nur notdürftiges und elitäres, von den Realitäten des Marktes entfremdetes Überleben fristet. Nun wird eben genau jene Verweigerung der libidinösen Ökonomie der Identifikation des Massenkinos aber seit geraumer Zeit museal geadelt, als aus der Massenkultur herausgehobene (Avantgarde-) Kunst, die sich eben jener (materialistischen) Verpflichtung gegenüber einer außerkünstlerischen Realität entzieht. Dem Würgegriff der Werbelogik wie auch der Veredelung durch die ästhetische Wertschätzung zu entkommen, ist neben der grundlegenden Solidarität dasjenige, was die Filmemacher*innen eines engagierten Kinos heu-

te wieder zunehmend verbindet. Das künstlerisch radikale Kino verweigert die Trauerarbeit an verlorenen Utopien, weil es sich diese nicht mehr leisten kann.

Wer heute auf die Geschichte von Forum und Forum Expanded zurückblickt, wird ein aktualisierbares Filmgedächtnis finden, für das die Türe immer mindestens einen Spalt offen geblieben ist. Der Blick zurück auf die Ursprünge des Forums, der in diesem Jahr des Neuanfangs einen wesentlichen Teil des Programms ausmacht, ist in vielerlei Hinsicht signifikant. So wie der Rückgriff auf die Ursprünge des Forums heute weit-



Gishiki (The Ceremony), Nagisa Oshima, Forum 1971



Gishiki (The Ceremony), Nagisa Oshima, Forum 1971



Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour (Othon), Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Forum 1971



Matata © Alkebu Film Production/Nottingham University, Forum Expanded 2020



aus mehr ist als ein Routine-Ritual und existentielle und systemische Fragen aufwirft, die den Gewissheiten der jüngeren Vergangenheit die Loyalität aufkündigt, gerade um existentielle Kontinuität zu ermöglichen, so griff das Forum 1971 auf die nicht nur für das Kino existentielle Dimension der Konfliktlinien und antifaschistischen Kämpfe der 1930er zurück, um die eigene Position in der Tektonik der Kulturlandschaft an den Bruchstellen und Konfliktlinien zu verorten. Die Archäologie des sowjetischen revolutionären Kinos von Vertov und Medvedkin sowie der (Selbst-)Kritik des (anti)bürgerlichen Kinos von Jean Renoir, Luis Buñuel oder Luchino Visconti hat damals den Rahmen abgegeben, in dem die militante, antikapitalistische und antikoniale Bildpolitik einer Sarah Maldoror, eines William Klein oder Med Hondo oder die materialistische

Mythopoeisis von Jean-Marie Straub & Danièle Huillet oder Nagisa Oshima erst zu jenem Bild sich zusammenfügten, das eben über die Kunst hinausweist und sich deren Einhegung und falscher Autonomie erwehrt.

Vilém Flusser hat in den 1980er Jahren davon gesprochen, wie die neuen Medientechnologien das Monopol und die Hierarchien bürgerlicher Kultur zerstören werden, und auch die Unterscheidung zwischen Massenkultur und elitärer Hochkultur obsolet werden lassen. Das sogenannte engagierte Kino, die der Welt radikal zugewandte, militante Bildproduktion der Anfangszeit des Forums, sucht die Gegenwart nicht heim: Vielmehr bildet dieses Kino einen notwendigen Bezugsrahmen, ohne den sich die „Tektonik“ der Gegenwart nur als kapitalistische Naturgeschichte mystifiziert (miss)verstehen lässt, nicht aber jene Konfliktlinien, denen sich niemand von uns kontemplativ zu entziehen vermag.

Im letzten Jahr widmete sich das Forum Expanded dem Motto „Antikino“. Erstaunlicherweise, so stellte sich heraus, war „Antikino“ kein historisch etablierter Begriff. Er trifft aber einen Kern der sich in der Geschichte von Forum und Forum Expanded niedergeschlagenen Film- und Sozialgeschichte. Engagiertes Kino und konfrontative Détournements gegen die Simplifizierungen filmischer und narrativer Konventionen des Mainstreams charakterisierten ein auf soziale Transformation abzielendes Gegen-Kino, das die grundlegende Rolle untergräbt, die der sogenannte Mainstream bei der Legitimation und Reproduktion sozialer Strukturen spielt. Die Verweigerung der fetischistischen Identifikationen kapitalistischer Kultur und ihrer Subjektivierungsmodi, die Ruinen des individualisierten und auf Wettbewerb trainierten Lebens – in all dem spiegelt sich der zu rekonstruierende, nie verloren gegangene Zusammenhang von filmischem Möglichkeitsraum und sozialer Existenzform.



Schastye (Happiness), Alexandr Medvedkin

Das von Flusser prophezeite Ende der bürgerlichen Kultur ist in vollem Gange: Die digitalen Medien unterwandern deren Protokolle, Hierarchien und Reinigungs- und Ausschlussmechanismen in rasantem Tempo. Die mediale Emanzipation aber offenbart ihre Anfälligkeit und Manipulierbarkeit; die globale Bildkultur wird von statistisch erfassten und algorithmisch distribuierten Affektströmen dominiert, und ist zum Medium einer neuen Form von Extraktivismus, einer „primitiven Akkumulation“ im Bereich der Subjektivität und des Lebens geworden.

Der Niedergang der bürgerlichen Kultur aber bedeutet auch, dass das Filmgedächtnis des Forums und seines Archivs einen potentiell völlig neuen Stellenwert bekommt, der direkt mit den strukturellen und existentiellen Kämpfen der Gegenwart kommuniziert, als Infrastruktur eines globalen Bewusstseins.

» **Anselm Franke** ist Kurator, Autor und Leiter des Bereichs Bildende Künste und Film am Haus der Kulturen der Welt. Er ist Mitbegründer und Teil des Kurator*innenteams von Forum Expanded.

From Avant-garde to Antikino: On the Reverberations of the First Berlinale Forum

by Anselm Franke

Films have a peculiar life of their own. On the one hand, they are completely and utterly context-specific and bound to their present; on the other hand, they become part of a cultural archive that effortlessly folds past into present again and again and thwarts all notions of the difference between history and present. Arsenal – Institute for Film and Video Art's film archive, which comprises a large portion of the politically engaged and formally radical programmes of the Berlinale Forum (since 1971, and, since 2004, those of Forum Expanded too), makes this all too clear. And not just due to the exemplary, multidisciplinary research work being carried out on the vision of a "living archive" at Arsenal, which has been setting an international benchmark for years.

But the living archive faces an afflicted present. For we are indeed living in afflicted times – of that there can be little doubt: the brutalisations of capitalism and the resulting global lurch to the right are simply too ghastly. Or should we speak less of affliction than of persistent, systemic structures, of privilege and material exploitation, the (alleged) historical overcoming of which now turns out to have been a comparatively short-lived liberal flash in the pan? That, in reality, nothing has been truly overcome – and that invoking history does not guarantee how it will unfold next – is one of the insights of the present moment, one even discussed in the arts pages of some newspaper or another. But what consequences do we draw from this for our understanding of culture?

Film derives its mass appeal and contemporaneity due to the fact that it generates its material from a non-artistic reality, wrote Alain Badiou in his 1999 essay *L'Art du cinéma*. In film, this reality is condensed and purified by necessity; it becomes culture. But films can also break out of this separation and an idealised, yet inconsequential

public realm and connect anew with non-artistic realities. This creates tectonic shifts in one's individual standpoint vis-à-vis the historical backdrop. As in geology, images of history form part of the sediments of a landscape of memory, a landscape in which the different structural layers clash, sink down, rise up, break out and cause seismic tremors. And thus structural continuities and fault lines that were considered overcome and belonging to the past become present once again. But there is absolutely nothing "natural" about this geology, nothing that is the plaything of anonymous forces. Rather, it becomes clear that cultural memory itself is unavoidably linked to historical struggles and lines of conflict. The afflictions of the present thus also result in film memory connecting with the non-artistic reality once more. These tectonic shifts reveal the continuities of structural violence as well as resistance afresh, and the ideological frameworks of our perception of history and reality itself are called into question.

So what to call these frameworks in a present that leaves us speechless? How does film memory speak to those persisting structures of violence, whose continuities break through once more with increasing brutality, and in the face of which words and images are felt to be powerless or only capable of producing short-term affect, thus leading to the re-evaluation of the images and words of the past? The titular theme of the 2015 Forum Expanded came from Jean-Luc Godard, who once remarked, in reference to the aspirations of the Nouvelle Vague, that what his generation had perceived as an opening was really the sound of a door falling back into its lock forever. This statement was definitely received differently at the time he made it than today: as the disillusioned stance of a politicised filmmaker whose hopes regarding the consciousness of images and politics had been buried by the triumph of liberalism and capitalist mass culture. However, if the rug is being pulled out from under us in the cultural sector today because the fragile consensus around the liberal promise of a progressive global capitalism capable of reform is falling to pieces – and a cursory glance at global film production in recent years

is enough to underpin this feeling – then Godard’s grim observation can perhaps be read differently once again.

It goes without saying that the reverberations of those closing doors can still be felt. But when one speaks of the affliction of the present, it becomes clear that the spectres of political cinema, those shadows of the past, are unconcerned by closed doors. Instead, they fend off their derealisation, their neutralisation in the ghetto of culture and its well-cultivated liberal illusions. They call on us to let go of the mourning of lost “utopias”, the derealisation of alternative and collective lives, as well as the privilege of savouring social struggles as a kind of culture. For this mourning has in recent decades pushed politicised cinema into the realm of “arthouse” cinema or into the mystified avant-garde with steely logic, the latter of which has long since hardened into a genre and ekes out a meagre and elitist existence in the ruins of mass culture, alienated from the realities of the market. It is precisely this refusal of the libidinous economy of the identification of mass cinema that museums have been ennobling for some time, as (avant-garde) art singled out from mass culture that evades precisely that (materialistic) obligation to a non-artistic reality. Escaping both the stranglehold of advertising logic and the ennoblement of aesthetic appreciation is what increasingly unites makers of engaged films today, in addition to a fundamental solidarity. The artistically radical cinema refuses to mourn lost utopias because it can no longer afford them.

Anyone looking back on the history of the Forum and Forum Expanded today will find an updateable film memory for which the door has always been left ajar at the very least. Looking back to the origins of the Forum, which make up a substantial part of the programme in this year of new beginnings, is significant in many respects. Just as returning to the origins of the Forum today is far more than a routine ritual, raising existential and systemic questions that renounce the certainties of the recent past precisely so that existential continuities become possible, the 1971 Forum equally

draw upon the dimension of the lines of conflict and anti-fascist struggles of the 1930s, themselves existential by no means just for cinema, in order to locate its own position within the tectonics of the cultural landscape, at the fracture points and conflict lines. The archaeology of the Soviet revolutionary cinema of Vertov and Medvedkin as well as the (self-)criticism of the (anti-)bourgeois cinema of Jean Renoir, Luis Buñuel, or Luchino Visconti provided the framework at a time in which the militant, anti-capitalist and anti-colonial image politics of a Sarah Maldoror, a William Klein or a Med Hondo, or the materialistic mythopoeia of Jean-Marie Straub & Danièle Huillet or Nagisa Oshima were first coalescing into the sort of image that points beyond art and resists its containment and false autonomy.

In the 1980s, Vilém Flusser spoke of how new media technologies would destroy the monopoly and the hierarchies of bourgeois culture and also render the distinction between mass culture and elitist high culture obsolete. The so-called engaged cinema of the Forum’s early period, militant image production with a radical focus on the world, does not haunt the present. Instead, this cinema forms a necessary frame of reference without which the “tectonics” of the present can only be mystified and (mis)understood as capitalist natural history, but not the lines of conflict that none of us are able to escape through mere contemplation.

The theme of last year’s Forum Expanded was Antikino. Surprisingly, as it turned out, Antikino, or “anti-cinema”, is not a historically established term. It does, however, touch upon a kernel of film and social history as reflected in the history of the Forum and Forum Expanded. Engaged cinema and confrontational *détournements* against the mainstream’s simplification of cinematic and narrative conventions were characteristic of a counter-cinema aiming for social transformation, subverting the fundamental role played by the so-called mainstream in the legitimation and reproduction of social structures. The refusal of fetishistic identifications of capitalist culture and its modes of subjectification, the ruins of the in-

dividualised life trained for competition: all of this reflects the connection between the realm of possibility offered by cinema and social form of existence – a connection never really lost, albeit in need of reconstruction.

The end of bourgeois culture prophesied by Flusser is well underway: the digital media are subverting their protocols, hierarchies and mechanisms of purification and exclusion at a rapid pace. The emancipation of the media, however, reveals its own vulnerability and manipulability. The global image culture is dominated by statistically measured and algorithmically distributed streams of affect and has become the medium for a new form of extractivism, a “primitive accumulation” in the realm of subjectivity and of life.

The demise of bourgeois culture also means, however, that the film memory of the Forum and its archive is acquiring a role of perhaps entirely new significance, communicating directly with the structural and existential struggles of the present as the infrastructure of a global consciousness.

» **Anselm Franke** is a curator, author and head of the Department of Visual Arts and Film at the Haus der Kulturen der Welt. He is also the co-founder of Forum Expanded and part of their curatorial team.





Bérénice, Raúl Ruiz, Forum 1984

LA PRÉSENCE RÉELLE

Die wirkliche Gegenwart

Land Frankreich 1984
Produktion I.N.A., F.R. 3, Ministère de la Culture
Buch, Regie Raulo Keta
Kamera Jacques Bouquin
Ton Jean-Claude Brisson
Schnitt Martine Bouquin
Bilder u. Gemälde Francesco Aristide
ausführende Produzenten Jean Lafoux, Nayo Feuillette
Darsteller Frank Egger und die Stimme von Christian Hist, Nadège Clair, Gaudin More, Catherine Ondin, Louis Costel, Jean-Loup Rivière

Uraufführung

Format 16 mm, 31 1.33, Farbe
Länge 60 Minuten

Anmerkung: der Titel des Films läßt sich annäherungsweise mit "Die reale Präsenz" oder "Die wirkliche Gegenwart" übersetzen.

Inhalt

Ein Bummel quer über das Festival d'Avignon von 1983 und gleichzeitig eine Reflexion über das Theater und seine Utopien. ~~Ein Spiel~~ ^{Video} ~~zwischen~~ ^{Video} Theater und Film, dem Schauspieler und seinen Phantomen, zwischen wirklicher Gegenwart und der Künstlichkeit von Bildern.

Schluss

dem Staat, arbeitsloser Schauspieler, wird aufgefordert, seine beim



Raúl Ruiz am Set von/On the set of *La présence réelle*, 1984



Raúl Ruiz am Set von/On the set of *Manuel na ilhas das maravilhas*

» Der chilenisch-französische Regisseur **Raúl Ruiz** war im Laufe seiner langen Karriere häufig Gast des Forums und der Berlinale. Sein erster Spielfilm *El tango del viudo* wurde 1967 gedreht, konnte jedoch nicht fertiggestellt werden, bevor Ruiz 1973 aus Chile floh. Die verloren geglaubten Filmrollen wurden in einem Kino in Santiago wiederentdeckt und restauriert. Ruiz' Witwe, die Filmemacherin und Editorin Valeria Sarmiento, schnitt das Material und ließ einen völlig neuen Soundtrack anfertigen, da der Originalton verloren gegangen war. *EL TANGO DEL VIUDO y su espejo deformante* kommt nun endlich zur Aufführung als Eröffnungsfilm des 50. Forums. Auf den folgenden Seiten finden Sie verschiedene Stills und Dokumente zu diesem und den anderen Filmen von Ruiz, die im Laufe der Jahre im Forum gezeigt wurden.

» Chilean-French director **Raúl Ruiz** was a frequent guest of the Forum and the Berlinale over the course of his lengthy career. His first feature *El tango del viudo* was shot in 1967 but was unable to be finished before Ruiz fled Chile in 1973. Believed lost, the original film rolls were rediscovered in a Santiago cinema. Following their restoration, Ruiz's widow, filmmaker and editor Valeria Sarmiento, edited the film and oversaw the creation of an entirely new soundtrack as the original sound had been lost. *EL TANGO DEL VIUDO y su espejo deformante* now finally receives its world premiere as the opening film of the 50th Forum. Various stills and documents relating to this film and the others by Ruiz to screen at the Forum over the years can be found on the following pages.

videoplattens

Festival von Avignon auf Videoplatte aufzeichnete Darbietung und die seiner Kollegen zu überprüfen. Diese Videoplatte führt Adam Shaft von der Realität in die Fiktion. Er sieht Szenen, in denen er spielt, die er jedoch nicht wiedererkennt, sieht auf dem Bildschirm Ereignisse, die er nie erlebt hat, bis hin zur Inszenierung seines eigenen Freitodes. Kase-Reflexion über Theater und Stopte.

W. H.

sp:

Mooul Ruiz' Beitrag zum Festival d'Avignon von 1983 war -gelinde gesagt- ungewöhnlich. Statt ein Stück aufzuführen, wozu er eingeladen war produzierte er förmlich Über Nacht und nahezu ohne Geldmittel einen majestätischen Film über Racines Héraklès im Stil eines mexikanischen Melodrams und inszenierte für das Fernsehen eine Dokumentation über das Festival in ähnlich theatralem Stil. Wie bei vielen Dokumentationen über Kunst führt in LA PRESENCE HENRI eine Person durch das Geschehen - in diesem Fall aber ist der arbeitelose Schauspieler zutiefst verblüfft über seinen Auftritt, aufgebracht auf Stato! Dank seiner Kibelkeit (und manch unheimlicher Low-tech special effects) wird er zum kritischen Betrachter seiner eigenen Darbietung, die das ferweist gesteht die rage Betriebsamkeit des Theaterfestivals in diesem bisher letzten französischen Fernsehbeitrag von Ruiz auf eine Nebenrolle z beschränkten.

(Ruiz
'inszenierte
Videoplatte')

(Beim Beitrag
weiskand)

Inn Christie, in: Propaganda es teatro de la calle 1984
*

Wenig mehr als der Film beruft sich die theatrale Form auf einen Apparat, der allein über Erfolg oder Mißerfolg einer Aufführung entscheidet. LA PRESENCE HENRI, ein Film, der sich mit der Verquickung von Theater und Welt auseinandersetzt, geht Ruiz wie seinerzeit Rivette in L'Année par terre diese Frage der Darstellung, die in der

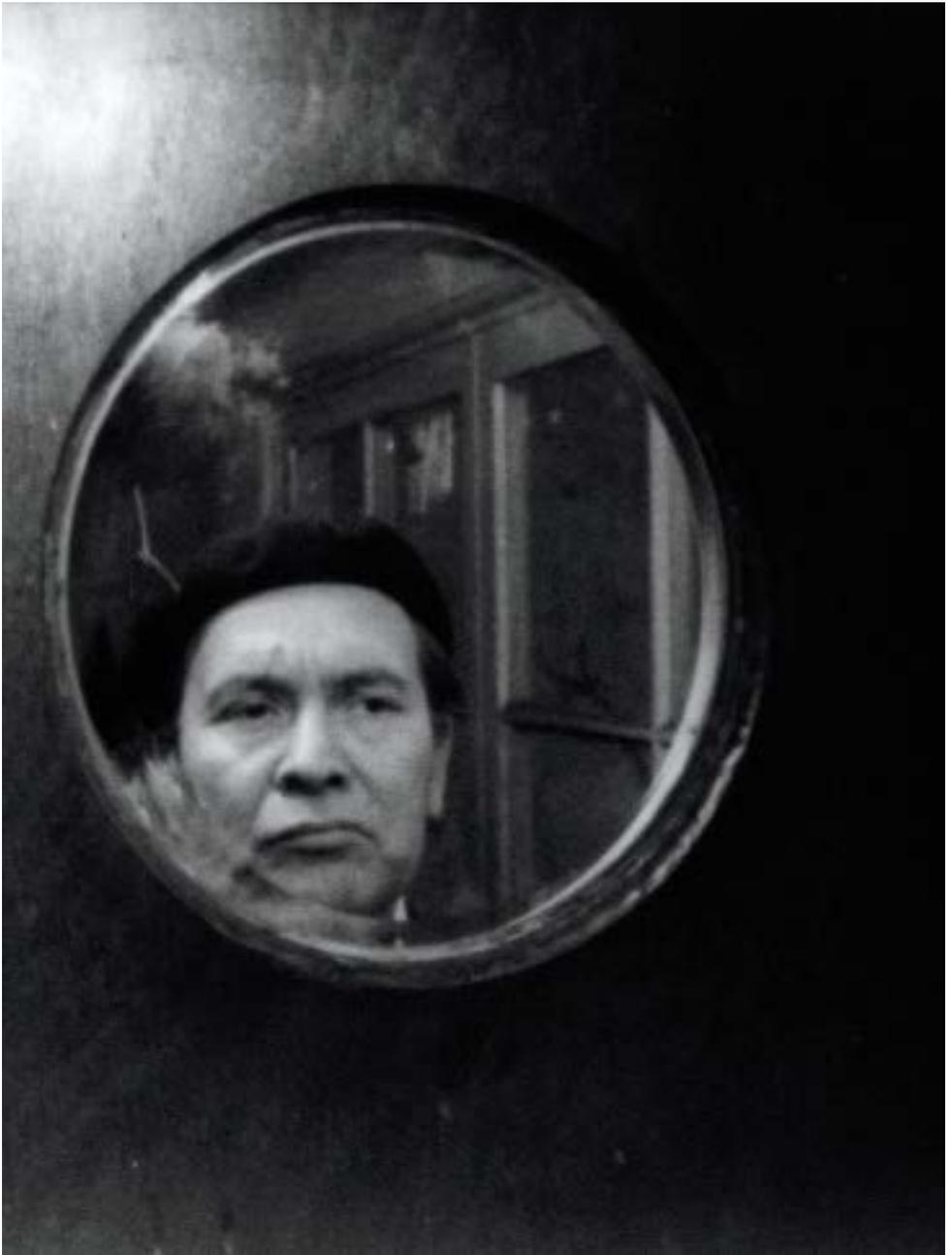


Manuel na ilhas das maravilhas, Raúl Ruiz, Forum 1985





La présence réelle, Raúl Ruiz, Forum 1985



EL TANGO DEL VIUDO y su espejo deformante, Raúl Ruiz, Valeria Sarmiento



Film Dosen / The original film reels of *El tango del viudo*



La hora de los hornos, Fernando Solanas



Things by Their Name

The Militant Heritage of Latin American Cinema in the Forum's First Edition

by Luciano Monteagudo

Argentine filmmaker Fernando Solanas spent two years working in hiding during Juan Carlos Onganía's military dictatorship to produce *La hora de los hornos* (*The Hour of the Furnaces*), a documentary that had its international debut at the Mostra Internazionale del Cinema Nuovo in Pesaro, Italy, on June 2nd, 1968. It had been less than a month since the May '68 protests and the flames of Paris had begun to spread throughout Europe. In that context of political effervescence, the appearance of a Latin American film like *La hora de los hornos*, which was a declared call for a revolution – the opening section concluded with a lengthy fixed shot of Che Guevara, whose death had come less than a year prior – caused a com-

motion in the cinema world, which at that moment was questioning not only its language but also its political and social function.

Such was the shock caused by Solanas' film, which screened at Arsenal at Wittenbergplatz soon after its Pesaro screening, that the significant presence and decidedly political character of the selection of Latin American films screened at the first edition of the Forum in 1971 was marked by the influence of *La hora de los hornos*. This was without a doubt the case for *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*, a collective feature-length film also produced in hiding and credited to the Grupo de Realizadores de Mayo.

The name of the group did not just seek to protect its members through anonymity, it was also a declaration of principles in response to what was then understood as the necessary abolition of the bourgeois category of the auteur, which had already led Solanas to form the Grupo Cine Liberación ("The Liberation Film Group") and Jean-Luc Godard and Chris Marker the Dziga

Vertov and Medvedkin groups, respectively, the latter of which was also represented in the inaugural program of the 1971 Forum.

The film by the Grupo de Realizadores de Mayo, which was able to regroup in Argentina thanks to the contributions of Peter B. Schumann, the main proponent of Latin American cinema in Berlin, is particularly representative of the era and establishes itself from the beginning as “a contribution to the Argentine and Latin American liberation process.” Its starting point is the civil uprisings of May and June of 1969 in the manufacturing neighbourhoods of the Córdoba Province, known as the “Cordobazo”, but the film tries to go further and become a tool for revolutionary action and collective debate, which was to follow at the end of the screening.

With great diversity and freedom of form, *Argentina, mayo de 1969* includes many types of footage: documentary, fiction, animation and even advertising cinema. One of its most powerful segments (which is fun at the same time: a rare case of a militant film with humor) is the way in which the film instructs how to prepare and use a Molotov cocktail as if it were selling a product of mass consumption.

Equally precarious in its economic resources and technical means, but much less imaginative in its form, are the Uruguayan short *Las banderas que levantamos* about the 1971 founding event of the Frente Amplio party, which finally came

to govern in 2004, and the Chilean short *Santa María de Iquique* about the massacre of 3,600 workers at the titular location by the national army in 1907. Both films, however, work in their own way to engage with the idea of “counter-information,” a concept born during that time when the media was even more concentrated than it is today – which is saying a lot – and when the circulation of ideas that contradicted the dominant discourse was imperative.

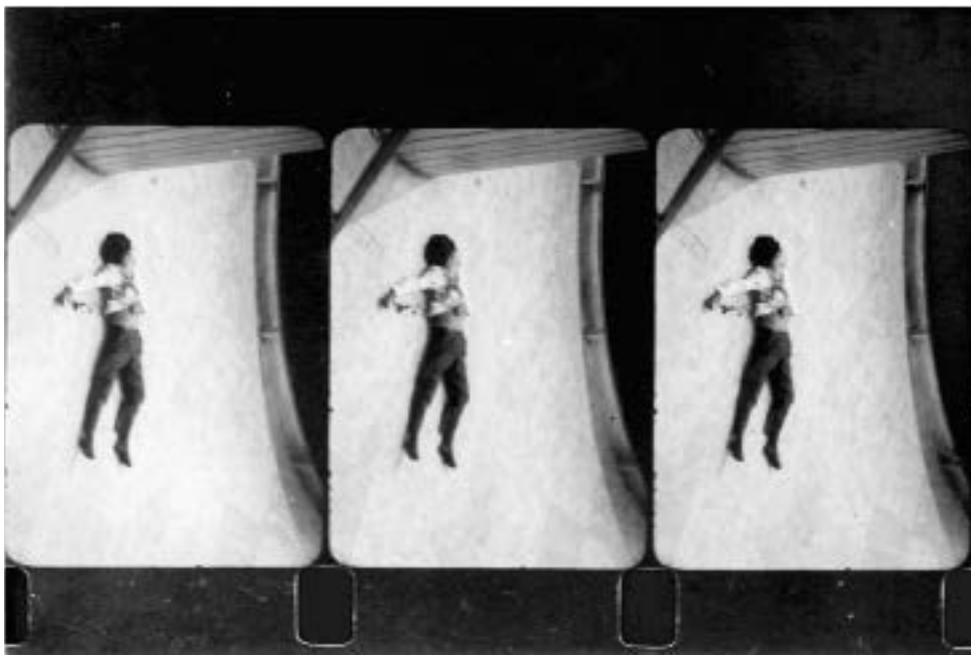
This conception of an alternative discourse – from both a political and cinematographic perspective – has always been constitutive of the mission of the International Forum of New Cinema,

» What is the burgling of a bank to the founding of a bank? «

and it is very evident in the two Latin American fictions that made up the original programme of 1971. The Brazilian film *Na boca da noite*, by Walter Lima Jr. seems inspired by Brecht’s famous axiom (“What is the burgling of a bank to the founding of a bank?”) and Glauber Rocha’s cinematographic poetics, particularly that of *Terra em transe* (1967), one of the most influential films of Cinema Novo.

The alienation of the protagonist, a bank employee determined to take revenge for the youth he lost to the job he hates, turns into disdain towards a colleague in the cleaning sector, with whom he shares a deranged night. As part of the vicious cycle in which the oppressed subdue those from a lower social stratum in turn, there is the idea of a society that looks like an open-air prison with the bank as its dungeon. Beyond its allegories, if something of the film remains alive today, it is its visceral rage against the dominant system, including cinema itself, such as when the protagonist breaks the fourth wall to question the audience and “that light that hovers over their heads.”

This interrogation of the production process – of cinema, and also of a revolutionary cause – is in the heart of *Voto más fusil* by Chilean film-



Na boca da noite, Walter Lima Jr, Forum 1971

maker Helvio Soto. Playing freely with the country's historical milestones, such as the experience of the Frente Popular in 1936 and the banning of the Communist Party in 1947, Soto's film focuses on the events that led to the democratic victory of Salvador Allende and the revolutionary socialism of the Unidad Popular in November 1970. The description of the different forces in conflict, which includes the different gradients of the Chilean left and right, might seem dated today in its mise-en-scène and direction of actors. But it is important to recognize that Soto's tragic film thesis was visionary for its time.

With Allende having recently assumed office, the title (which translates as "Vote plus Rifle") already warns that it is not enough to gain power through elections; triumph needs to be reinforced with weapons, because the right is willing to do everything in order to avoid giving up its privileges. "For now it will be enough to applaud your fellow President," one protagonist

tells the other at the end of the film, amidst the joy of Salvador Allende taking office. "But later you will have to keep an eye on the rifle, in case the day comes." As history teaches us, that tragic day came just over two years later, on September 11, 1973, with the bombing of the Casa de la Moneda.

During the 1971 Forum, Salvador Allende was still alive and his brand-new government was being praised by the left around the world. That is why perhaps Chris Marker mentions in his documentary *La Bataille des dix millions* (*The Battle of the Ten Million*) that "Cuba, this year, is not so in style" and that "we [Europeans] are like those old actresses, in search of younger husbands: we get married to the newest causes." This is not the case with Marker, working with Valérie Mayoux here and reusing archival footage by great Cuban documentary filmmaker Santiago Álvarez and the Noticiero ICAIC. He focuses on Fidel Castro's epic campaign to reach a record sugar-

cane harvest in 1970 that would allow the country to balance its economy in spite of the United States trade embargo.

Marker is interested in not only the superhuman effort by the Cuban people but also in their leader's sincere admission of its failure. "Our enemies say that we have difficulties, and they are right about that," Castro acknowledges in a surprising self-critical speech in front of a massive demonstration on July 26, 1970. Like his friend Alvarez, who had already made a controversial short film about food rationing on the island, Marker understands that accepting the problems and mistakes helps strengthen the revolutionary process. Seven years later, however, in *Le fond de l'air est rouge*, Marker would declare his disappointment with the decidedly pro-Soviet shift of the Cuban Revolution.

Two more conventionally-structured documentaries about Latin America took part in the 1971 Forum programme. *México, la revolución congelada* (*Mexico, The Frozen Revolution*) by Argentine filmmaker Raymundo Gleyzer – who was to disappear under the military dictatorship in May of 1976 when he was not yet 35 – unveils the successive betrayals of the Partido Revolucionario Institucional de México that had allowed it to remain in power since 1928, an unbroken reign that would continue until 2018. The peculiarity of Gleyzer's film is that he tells the story from the inside, closely following the campaign of Luis Echeverría, the 1970 PRI presidential candidate, who believed the team of foreigners around him to be on his side, when in reality they were filming on behalf of those killed in the Tlatelolco Massacre.

The other film, *Bananera libertad* by Swiss filmmaker Peter von Gunten, travels to the dictatorships of Paraguay, Peru and Guatemala to narrate the brutal contrast between the landowner classes that owned each country and the miserable lives of their workers. But towards the end, without stopping its surgical descriptions, the film proposes a coda. It adds a fourth country, Switzerland, and creates a typical movie poster of the time that reads: "They work for us", as it shows an opulent Zürich supermarket with the same bananas the viewer had just seen harvested and packed for the United Fruit by child workers in Guatemala.

Half a century later, the Forum – which since its founding has always been a model space for Latin American cinema – continues to pay close attention to cinema from that region with a political dimension, as evidenced in this 2020 edition with *Responsabilidad empresarial* (*Corporate Accountability*) by Argentine filmmaker Jonathan Perel. It is no longer about militant cinema as it was then conceived. The cinematic form is increasingly sophisticated, but aesthetic decisions and the courage to call things by their name continue to matter.

» From the very beginning, political cinema from Latin America has had an important place at the Forum. *México, la revolución congelada* (*Mexico, The Frozen Revolution*), *Na boca da noite, Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación, Santa María de Iquique* and *Nutuayin mapu, recuperemos nuestra tierra* all screened at the first edition in 1971. This tradition continues to this day, as *Responsabilidad empresarial* (*Corporate Accountability*) by Jonathan Perel is also showing in this year's programme. For more information on the film, see page 36. Most of the films mentioned in this text will be screened in March at Arsenal the cinema.

Luciano Montegudo is a journalist and film critic for *Página 12*. He was head of programming for the Sala Lugones at the Teatro San Martín in Buenos Aires and works for the Berlinalé and the Forum as a consultant for Latin America.



La Bataille des dix millions (The Battle of the Ten Million), Chris Marker, Forum 1971



Die Dinge beim Namen nennen

Das militante Erbe lateinamerikanischer Filme im ersten Forumsjahr

von Luciano Monteagudo

Nach zwei Jahren Arbeit im Untergrund während der Militärdiktatur von Juan Carlos Onganía hatte der Dokumentarfilm *La hora de los hornos* (*Die Stunde der Hochöfen*) des Argentiniers Fernando Solanas am 2. Juni 1968 seine Weltpremiere bei der Mostra Internazionale del Cinema Nuovo in Pesaro, Italien. Nicht einmal ein Monat war seit den französischen Mai-Unruhen vergangen, und das Feuer aus Paris begann gerade, sich über ganz Europa auszubreiten. In diesem Kontext des politischen Aufruhrs löste das Erscheinen eines lateinamerikanischen Films wie *La hora de los hornos* – ein erklärter Aufruf zur Revolution, dessen erster Teil mit einer festen Einstellung von Che Guevara (seit dessen Tod noch nicht einmal ein Jahr vergangen war) endete – ein wahres Beben im Weltkino aus, das in jenen Tagen nicht nur seine Sprache, sondern auch seine politische und gesellschaftliche Funktion diskutierte.

Die Schockwelle von Solanas' Film (der kurz nach seiner Aufführung in Pesaro auch im Arsenal am Wittenbergplatz gezeigt wurde) war immens. Die wichtige Präsenz und der ausgesprochen politische Charakter der Auswahl lateinamerikanischer Filme in der ersten Ausgabe des Forums 1971 standen unter dem Einfluss von *La hora de los hornos*. So ist es zweifellos der Fall bei *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación* der Grupo de Realizadores de Mayo, der ebenfalls im Untergrund entstand.

Der Name der Gruppe wurde nicht nur gewählt, um die Macher des Films durch Anonymität zu schützen, sondern war auch eine Grundsatzklärung gegen die bürgerliche Kategorie des „Autoren“, deren Abschaffung als notwendig empfunden wurde. Dies hatte Solanas bereits zur Gründung der Grupo Cine Liberación und Jean-Luc Godard und Chris Marker zu den Gruppen Dziga Vertov bzw. Medvedkin bewegt, wobei letztere ebenso im Eröffnungsprogramm

des Forums 1971 vertreten waren. Der Film der Grupo Realizadores de Mayo (der in Argentinien dank der Unterstützung von Peter B. Schumann, dem wichtigsten Fürsprecher des lateinamerikanischen Kinos in Berlin, rekonstruiert werden konnte) ist besonders repräsentativ für die Zeit und war von Anfang an als „Beitrag zum Befreiungsprozess in Argentinien und Lateinamerika“ beabsichtigt. Ausgangspunkt sind die Volksaufstände im Mai und im Juni 1969 in den Fabrikvorstädten der Provinz Córdoba, besser bekannt als „Cordobazo“. Aber der Film versucht weiter zu gehen und ein Werkzeug für revolutionäre Aktionen und kollektive Debatten zu werden, die im Anschluss der Vorführung beginnen sollten. Der Film *Argentina, mayo de 1969* vereint in großer Vielfalt und Formfreiheit Material aller Art: Dokumentar-, Spiel-, Animations- und sogar Werbefilme. So zeigt eines seiner stärksten Fragmente (und gleichzeitig lustigsten: eine seltene Art von militantem Film mit Humor), wie ein Molotowcocktail hergestellt und verwendet wird, ganz so, als würde man ein Massenprodukt verkaufen.

Unter ebenso prekären wirtschaftlichen Möglichkeiten und mit spärlichen technischen Mitteln entstanden der Kurzfilm *Las banderas que levantamos* (*Die Fahnen, die wir erheben*) über die Gründung des Parteienbündnisses Frente Amplio (das seit 2004 das Land regiert) im Jahr 1971 und der chilenische Kurzfilm *Santa María de Iquique* über das Massaker, das dort um 1907 von der nationalen Armee an 3.600 Arbeitern verübt wurde. Diese formal eher wenig einfallsreichen Filme funktionieren jeder auf seine Art als „Gegeninformation“, ein Konzept, das in jener Zeit geboren wurde, als die Kommunikationsmittel noch konzentrierter waren als heute (und das heißt einiges) und als die Verbreitung von Ideen, die dem vorherrschenden Diskurs widersprachen, dringend notwendig war.

Dieses Konzept des alternativen Diskurses – aus politischer, aber auch aus kinematografischer Sicht – war schon immer Bestandteil des Projekts des Internationales Forums des Jungen Films und wird in den lateinamerikanischen Spielfilmen, die zum Programm von 1971 gehören, offensichtlich. Walter Lima Jr. scheint in seinem brasiliani-

schen Film *Na boca da noite* sowohl von Brechts berühmtem Axiom („Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank?“) als auch von Glauber Rochas kinematografischer Poetik, insbesondere von *Terra em transe (Earth Entranced, 1967)*, einem der einflussreichsten Filme des Cinema Novo, inspiriert zu sein.

Die Entfremdung des Protagonisten – eines Bankangestellten, der entschlossen ist, Rache zu nehmen für seine an den verhassten Job verlorene Jugend – verstärkt sich noch durch seine Verachtung für einen Kollegen aus der Reinigungsbranche, mit dem er eine verrückte Nacht teilt. Über diesem Teufelskreis, in dem der Unterdrückte wiederum jemanden unterwirft, der auf der sozialen Leiter noch weiter unten steht, schwebt die Idee von einer Gesellschaft, die einem Freiluftgefängnis ähnelt, in dem die Bank selbst das Verlies darstellt. Wenn etwas neben den Allegorien den Film am Leben hält, ist es die lebhaftige Wut gegen das herrschende System, einschließlich des Kinos selbst, so zum Beispiel wenn der Protagonist die vierte Wand einreißt und die Zuschauer*innen und das „Licht, das durch ihre Köpfe strömt“ zur Rede stellt.

Diese Hinterfragung von Produktionsprozessen – im Kino, aber auch von revolutionären Ideen – bildet den Mittelpunkt von *Voto más fusil (Stimmzettel und Gewehr)* des Chilenen Helvio Soto. Der Film von Soto konzentriert sich auf die Ereignisse, die im demokratischen Sieg des revolutionären Sozialismus von Salvador Allende und der Unidad Popular im November 1970 gipfeln, und spielt dabei frei mit Einschnitten in der Geschichte des Landes wie den Erfahrungen der Frente Popular im Jahr 1936 und dem Verbot der Kommunistischen Partei 1947. Die Darstellung der verschiedenen Kräfte des Konflikts, die sowohl die chilenischen Linken als auch die Rechten umfassen, mag heute in ihrer Inszenierung und Schauspielführung veraltet erscheinen. Aber man muss anerkennen, dass die These von Sotos Film traurig und visionär seiner Zeit voraus ist.

Bereits im Titel warnt der Film *Voto más fusil* – mit Allende, der die Macht erst übernommen hatte –, dass es nicht reicht, die Macht durch

Wahlen zu gewinnen; der Sieg muss mit Waffen gestärkt werden, denn die Rechte ist zu allem bereit, um ihre Privilegien zu halten. „Einstweilen wird es reichen, seinem Genossen Präsidenten zu applaudieren“, sagt eine Figur zu einer anderen am Ende des Films inmitten der Freude über die Machtübernahme durch Salvador Allende. „Aber später wird man dann das Gewehr im Auge behalten müssen, falls der Tag kommt.“ Wie die Geschichte zeigt, kam dieser Tag kaum mehr als zwei Jahre später, am 11. September 1973 mit der Bombardierung des Palastes La Moneda.

Aber als das Forum 1971 stattfand, lebte Salvador Allende noch und seine nagelneue Regierung weckte die Sympathien der Linken in aller Welt. Vielleicht ist das der Grund, dass Chris Marker in seinem Film *La bataille des dix millions (Die Schlacht der zehn Millionen)* betont, dass „Kuba in diesem Jahr nicht so in Mode ist“ und dass wir Europäer „wie die alten Diven sind, auf der Suche nach immer jüngeren Männern: und wir heiraten die jeweils neuste Causa“. Marker widmet, zusammen mit Valérie Mayoux, seine Aufmerksamkeit Fidel Castros epischer Kampagne zur Erreichung einer Rekord-Zuckerrohrernte im Jahr 1970, die es dem Land ermöglichen würde, seine Wirtschaft trotz der Handelsblockade der USA ins Gleichgewicht zu bringen. Dabei verwendet er Archivmaterial des großen kubanischen Dokumentarfilmers Santiago Álvarez und des Nachrichtenmagazins Noticiero ICAIC.

Man könnte sagen, dass das, was Marker an diesem Prozess am meisten interessiert, nicht nur die übermenschlichen Anstrengungen des kubanischen Volkes sind, sondern schließlich auch das offene Eingeständnis des Scheiterns seitens seines Führers: „Unsere Feinde sagen, dass wir Schwierigkeiten haben, und da haben sie recht“, räumt Castro in einer überraschend selbstkritischen Rede gegenüber den mobilisierten Massen am 26. Juli 1970 ein. Wie sein Freund Álvarez, der bereits eine kurze Polemik über die Lebensmittelrationierung auf der Insel gedreht hatte, versteht auch Marker, dass das Akzeptieren von Problemen und Fehlern zur Stärkung des revolutionären Prozesses beiträgt. Sieben Jahre später jedoch, in *Le fond de l'air est*

rouge (Rot ist die blaue Luft), würde Marker sich von der entschieden prosovjetsische Wende der Kubanischen Revolution enttäuscht erklären.

Zum Programm des Forums 1971 gehörten zwei weitere Dokumentarfilme über Lateinamerika, die in ihrer Form konventioneller sind. *México, la revolución congelada* des Argentiniers Raymundo Gleyzer (der von der Militärdiktatur im Mai 1976 zum Verschwinden gebracht wurde, als er noch nicht einmal 35 Jahre alt war) legt den späteren Verrat der mexikanischen Partido Revolucionario Institucional offen, durch den sie sich seit 1928 an der Macht hielt (und es bis 2018 weiterhin tat). Die Besonderheit des Films von Gleyzer ist, dass er die Geschichte von innen heraus erzählt, in unmittelbarer Nähe zum Wahlkampf des Präsidentschaftskandidaten der PRI Luis Echeverría im Jahr 1970. Dieser glaubte, das ausländische Filmteam stehe auf seiner Seite, während es in Wirklichkeit im Namen der Opfer des Massakers von Tlatelolco drehte.

Der Film *Bananera libertad* des Schweizer Peter von Gunten wiederum begibt sich auf Reise zu den Diktaturen Paraguays, Perus und Guatemalas, um von dort über den schonungslosen Kontrast zwischen dem Leben der Großgrundbesitzer und dem Elend ihrer Arbeiter zu berichten. Aber er hält sich nicht an einer chirurgischen Beschreibung auf, sondern bietet zum Ende eine Coda an. Er fügt ein viertes Land hinzu: die Schweiz. Auf einem der typischen Kinoplatate jener Zeit liest man: „Sie arbeiten für uns“ und sieht dabei in einem opulent bestückten Supermarkt in Zürich die Bananen, die im Film durch Kinderarbeit in Guatemala für United Fruit geerntet und verpackt werden.

Ein halbes Jahrhundert später widmet das Forum – das seit seiner Gründung stets ein Bezugsraum für das lateinamerikanische Kino war – dem politischen Kino aus der Region weiterhin besondere Aufmerksamkeit, wie es *Responsabilidad empresarial (Corporate Accountability)* des Argentiniers Jonathan Perel in der diesjährigen Ausgabe bezeugt. Heute geht es nicht mehr um militantes Kino, wie es damals konzipiert wurde. Die kinematografischen Formen sind ausgereifter geworden, aber sowohl die ästhetischen Entscheidungen als

auch der Mut, die Dinge beim Namen zu nennen, sind nach wie vor von Bedeutung.

» Das politische Kino Lateinamerikas hatte von Anfang an einen wichtigen Platz im Forum. So liefen im ersten Jahrgang 1971 *México, la revolución congelada*, *Na boca da noite*, *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*, *Santa María de Iquique* und *Nutuayin mapu, recuperemos nuestra tierra*. Die Tradition besteht weiterhin, so zeigt das Forum in diesem Jahr beispielsweise *Responsabilidad empresarial (Corporate Accountability)* von Jonathan Perel. Mehr Informationen auf Seite 36. Die meisten der im Text erwähnten Filme sind im März im Kino Arsenal zu sehen.

Luciano Monteagudo ist Journalist und Filmkritiker für *Página 12*. Er war langjähriger Programmchef des Lugones-Saals des Teatro San Martín in Buenos Aires und ist für die Berlinale und das Forum als Berater für Lateinamerika tätig.

Eldridge Cleaver, Black Panther, William Klein, Forum 1971



The Decolonial Potential of Profound Cultural Nostalgia

by
Karina Griffith

» At one moment in Yolande du Luart's 1971 documentary *Angela – Portrait of a Revolutionary*, Angela Davis cites the feature film *La battaglia di Algeri (The Battle of Algiers)*. The 1966 historical drama directed by Gillo Pontecorvo tells the story of the Liberation Movement in Algeria and the struggle to overthrow the French colonial government in the mid 1950s (Algeria won its independence in 1962). In expressing the challenge of sustaining revolutionary struggle, Davis cites the film's actors. The fictional script in Pontecorvo's film becomes part of Davis' speech and in so doing, enters documentary and another fiction of truth and authenticity. Davis legitimises the filmic record by citing it to corroborate her own train of thought. This moment of citation and consolidation demonstrates how revolutionary struggles travel, grow and inform through cinemas. *La battaglia di Algeri*, a fictional representation of revolution (banned in France for five years after its release), provides a source of sustenance for the Black Panther movement through the labour it performs of exchanging the affects and emotions of grassroots, armed struggle. This is an example of the decolonial affective labour of revolutionary films.

A film does not need to be counterculture to be decolonial. Any film can perform politi-

cal labour. Popular film can be revolutionary in the hands and minds of politicised people. The desire to look back at the films of the 1971 Forum programme shows that the centre is always shifting. It is precisely this transition from counterculture to popular culture and back again that Stuart Hall dissects in his essay "Notes on Deconstructing the Popular" (1981). Hall critiques the idea that an "authentic, autonomous popular culture" can exist outside relations of power. He rebukes definitions of "popular" that refer to legions of quantitative support; and opposes the term being used as a euphemism for "the masses". Instead, Hall forms a new understanding of "popular" (and by extension, what has the potential to be counterculture). The "popular" is always in shift: "This year's radical symbol or slogan will be neutralized into next year's fashion; the year after, it will be the subject of profound cultural nostalgia."¹ This essay is an exercise in critical hindsight. It takes up the question of how political cinema works, or rather, what work political cinema can perform. Post-WWII American culture was often appropriated in German culture to symbolise a kind of impotent, positive rebellion and alternative masculinity.² The 1971 Forum programme features three films about the Black Panther Party or Panther-

1 Stephen Duncombe (ed.). "Cultural Resistance Reader". London: Verso, 2002. pp. 190.

2 Layne, Priscilla D. "White Rebels In Black: German Appropriation of Black Popular Culture". Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2018.



Eldridge Cleaver, *Black Panther*, William Klein, Forum 1971

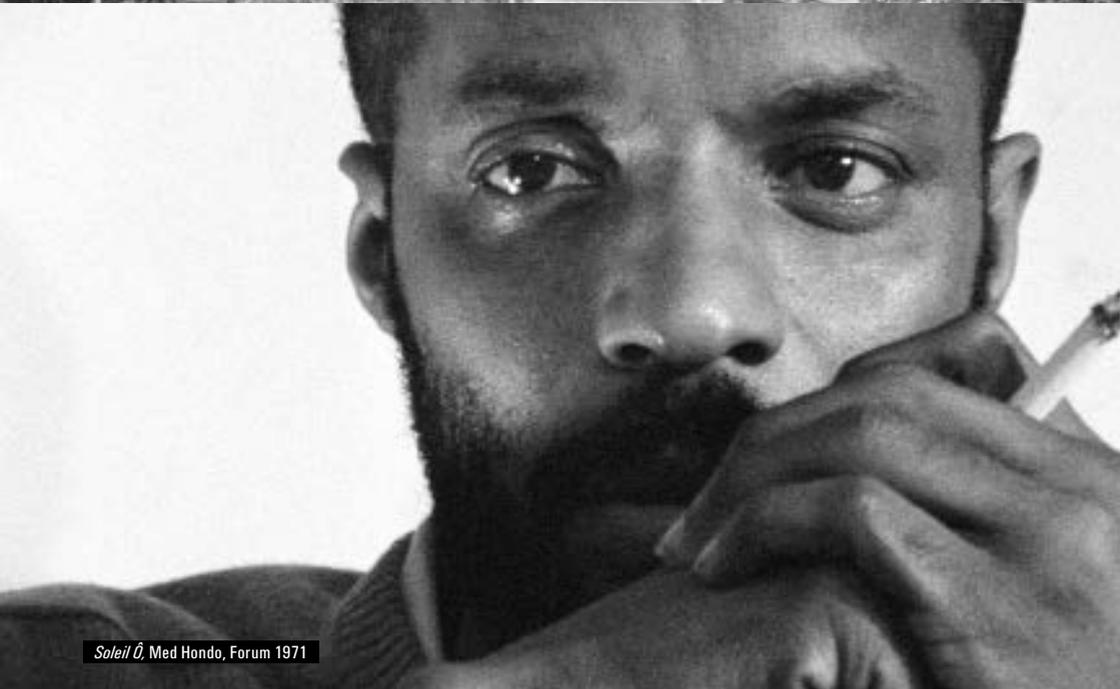
associated revolutionaries: *Angela – Portrait of a Revolutionary* (1971), *Eldridge Cleaver, Black Panther* (William Klein, 1970) and *The Murder of Fred Hampton* (Howard Alk, 1971). Do these films resonate with two of the contemporary films in the Forum programme, *Overtures* (The Living and the Dead Ensemble) and *Anunciaron tormenta (A Storm Was Coming*, Javier Fernández Vázquez, 2020), which are concerned with the Haitian Revolution and a rebellion in Equatorial Guinea against the Spanish colonial rule respectively? Similar to Hall, my interest is the labour of cinema – what these films do to our affective understanding of decolonial movements through their form and distribution.

Transnational Blackness and Distribution

American Blackness was complex in the 1970s – this is what made it such a threat to the status quo of *white* supremacy. The factions after the murders of Martin Luther King Jr., Malcolm X, and other leaders in the Black communities had a multitude of different approaches: the Marxist Black Panther Movement, the animal rights and Black liberation movement MOVE (founded by John Africa in Philadelphia in 1972), the militant Black Liberation Army and the separatist Republic of New Afrika, among others. Each was unique in its understanding

and approach to Black revolution. The Black Panther films in the 1971 Forum programme show a transatlantic scope. It is impossible to look at the Civil Rights movement of the United States without looking at the independence of Ghana in 1957. It is instructive that Guyanese historian Walter Rodney wrote one of the most influential books on African colonialism in 1972, “How Europe Underdeveloped Africa”, from the Caribbean. The first Panther organisation founded outside the United States was in the UK in 1968. By 1971, the Black Panthers were already in Germany. The “Voice of the Lumpen” was an underground newspaper written by disgruntled American GIs who supported the Panther Party and an end to the Vietnam War.³ Klein’s film depicts Cleaver in exile in Algeria. He is an invited guest of the 1st Pan-African Cultural Festival (the second festival was held on its nostalgic forty-year anniversary in 2009). Over thirty nations were represented; in the film we see that the guests include South Africa’s ANC, the Mozambique

3 Höhn, Maria. “The Black Panther Solidarity Committees and the Voice of the Lumpen.” *German Studies Review*, vol. 31, no. 1, 2008, pp. 133–154.



Soleil Ô, Med Hondo, Forum 1971



Liberation Front, South Rhodesia's Zimbabwe African People's Union (ZAPU), representatives from Haiti and many more. The anti-colonial struggle is a diasporic, transatlantic struggle and the films' distribution, content and context reflect this. Through festival circuits and the press surrounding them, information about revolutionary films crossed borders and languages. Film prints were kept in festival archives, one of the reasons the Arsenal often has the only known prints of many films such as these in the programme. Distribution of revolutionary cinemas fuels transnational alliances, global awareness and action. Film can travel in ways that people can't – in the 1970s this was recognized by the filmmakers themselves. The fictionalised representation of these struggles provides sustenance to the movements of revolutionary spectators.

Films about revolutions, produced in revolutionary ways can still reproduce neocolonial structures in their dissemination practices. Med Hondo's 1979 manifesto "What is Cinema for Us?" warns how film distribution and viewing practices can model colonial enterprise. According to Hondo (who has two of his own films in the 1971 Forum programme: *Soleil Ô* (1967) and *Mes voisins* (1971)), African spectators were sup-

porting a type of colonial extraction: "Each year, millions of dollars are 'harvested' from our continents, taken back to the original countries, and then used to produce new films which again come to our screens."⁴ He refers to a system that labours for a specific exclusion through perpetuating a set of "cultural codes" that make African film-goers complicit in projecting the African and Arab as "other". Hondo demanded a revolution in the mode of production of film. Spectatorship is labour; films move and move us. The *white* authorship of Black stories archives political intentions in affective form. Notwithstanding, the colonial gaze can be interrupted by Black performance.

The Cadence of Black Protest on Film

The mise-en-scène of revolutionary cinema is felt and heard in the dialogue and delivery of the protagonists. In the polyglot space of protest, revolutionaries talk in expectation of their own translation. Before taking up the professorship in California (her release from the position is portrayed in *Angela – Portrait of a Revolutionary*), Davis had just spent time studying in Germany – at the University of Frankfurt and doing her dissertation at the Humboldt University. The cadence of Angela Davis, Eldridge Cleaver and Fred

4 Hondo, Med. "What is the Cinema for Us?" *Framework*, vol. 0, no. 11, 1979, pp. 20.



Anunciaron tormenta (A Storm Was Coming), Javier Fernández Vázquez, Forum 2020

Hampton's voices evokes an ideology of internationalism in rhythm. The lyrical play is paired with staccato timing. Pauses in speech speak as much as the words in between. Davis, Cleaver and Hampton make time and space in their soliloquies for transnational interpretations. Diegetic simultaneous translation experienced by Cleaver in Algeria has the same rhythm as protest chants. It has resonance in the call and response of Fred Hampton speaking to rapturous crowds in Howard Alk and Mike Gray's film. The sing-song tempo creates time for reparatory imaginings; time for the reverb on the loudspeaker; time for the diverse audience to whisper-translate off-camera. In du Luart's film, Angela Davis speaks of the performance of protest. The performance of protest speech is felt in its delivery. The cadence,

heard in the inflection of the Black voice, is paired with a revolutionary documentation of practice.

Black performance of revolution is instructive. In Klein's film, Cleaver observes that *white* people protesting against the Vietnam War were treated just as badly as Black people protesting for civil rights. Stock footage adds black and white visual testimony to the violence of which Cleaver speaks. These protest films facilitate the appropriation of Black tactics. The documentary subjects are acutely aware of the presence of the camera and their record for the archive. Encounters between filmmaker and subject, at first aggressive, later seemingly friendly, bookend Klein's film. Cleaver directly addresses the camera many times in the documentary. Lounging in bed, he turns to the lens and says, "Boo!". The spectre of the



Overtures, The Living and the Dead Ensemble, Forum 2020

camera's unblinking eye judges light and dark. The film starts with Cleaver questioning the power dynamic of the film situation. On camera, he lays bare the process that holds him in the non-dominant position. Power is held by the people behind the camera, but performance can interrupt the structure if the editor allows. Hampton's fast-paced, jive talking politics has its place too, in coding and subverting messages within Black slang. Editing is integral to affect. Klein's film ends with Cleaver asking him for his opinion. In actuality, we have been privy to the director's point of view the entire film. The scripting and editing was Klein's all along (Cleaver is credited as a collaborator, along with journalist Robert Scheer). All film is a type of fiction. To analyse the content of documentary as an unbiased source of information would lead to false pretences. Cleaver's revolution is directed by Klein, Davis' protest is directed by du Luart, the moving speeches of Fred Hampton are woven together to represent a Black leader in way the way Black leadership is felt by Alk and Gray. The cadence of Black protest is aided by the editing choices of the directors. This pacing of speech is part of the

cinematic language of Black revolution on film, a quality that is heard in contemporary works about political decolonial struggles.

Resonances in Today's Cinema

The oral histories in *Anunciaron tormenta* challenge the Spanish record of colonial persecution of the revolutionary Bubi people in Equatorial Guinea. The authors of these testimonies are "allergic to images" and refuse to be filmed; the cadence of their voices in patient protest of the written record is palpable in the measured soundscape. Midway through *Overtures*, Haitian actors perform an irresistible cadence of careful *patois*, embedded with pregnant pauses and philosophical reflection. The film documents the translation of Édouard Glissant's play "Monsieur Toussaint" into Haitian Creole for the Ghetto Biennale in 2017. Written by The Living and the Dead Ensemble, a collective composed of the Haitian actors portrayed in the film, as well as director/producers Louis Henderson and Oliver Marboeuf, the European auteur film makes good use of the aesthetics of Third Cinema.

The archive is a dominant motif in both films. In *Anunciaron tormenta*, it has its own font (courier new), soundtrack (white noise) and voice (performed by actors citing the archival record on camera in a studio setting). The visual trope of a slow fade to white is cinematic care work; a careful way to document violence without showing and therefore repeating it. In *Ouvertures*, a Black actor pantomimes the tedious labour of archival work while a ghost figure whispers excerpts of text found in that space. The archive is an awkward filmic site of contemporary, de-colonial warfare. The battleground for reparations is fought over a desk, on the internet and through the ricochet of emails, not bullets. This is the key difference between the contemporary films about revolution in the current Forum programme and the films from 1971. The older revolutionary films articulated protest in practice. They demonstrated the lived experience of fighting institutionalised discriminations, and they share a feeling of actuality and urgency, a presentness that seems to stand the test of time. Both *Anunciaron tormenta* and *Ouvertures* are looking back on revolutions that took place centuries ago, and time is key to our

affective responses to history. What the films contribute are new testimonies, visual tropes and production methods that represent revolution in contemporary practice. These films demonstrate one way to bring power to the people – through an exchange of information and an affective re-telling of revolutionary histories that has the potential through festivals to become popular.

» The films *Angela – Portrait of a Revolutionary* (p. 71), *Eldridge Cleaver*, *Black Panther* (p. 72), *The Murder of Fred Hampton* (p. 70) and *Soleil Ô* (p. 58) were shown in the first edition of the Forum in 1971 and will be shown again this year. You can find more information on *Ouvertures* on p. 32 and more on *Anunciaron tormenta* on p. 9.

Karina Griffith is an artist, curator and PhD candidate at the University of Toronto's Cinema Studies Institute where her research on Black authorship in German cinema interacts with theories of affect, intersectionality and creolisation. Since 2018 she holds a lecturer position in the Institute for Art in Context at the Berlin University of the Arts (UdK).



Das dekoloniale Potenzial tiefgreifender kultureller Nostalgie

von Karina Griffith

» In Yolande du Luarts Dokumentarfilm *Angela – Portrait of a Revolutionary* aus dem Jahr 1971 gibt es eine Szene, in der Angela Davis aus dem Spielfilm *La battaglia di Algeri* (*Schlacht um Algerien*) zitiert. Das 1966 erschienene Historiendrama in der Regie von Gillo Pontecorvo erzählt von der algerischen Befreiungsbewegung und ihrem Kampf, die französische Kolonialregierung Mitte der 1950er Jahre zu stürzen (Algerien erlangte im Jahr 1962 die Unabhängigkeit). Davis schildert mit den Worten der Schauspieler*innen, wie schwer es ist, den revolutionären Kampf aufrechtzuerhalten. Das fiktive Drehbuch von Pontecorvos Film wird damit Teil von Davis' Äußerungen und gelangt in den Bereich des Dokumentarischen und einer anderen Erzählung von Wahrheit und Glaubwürdigkeit. Durch das Zitat, mit dem Davis ihre Gedanken untermauert, legitimiert sie die filmische Aufnahme. Diese Szene, bestehend aus Zitat und Zusammenfügung zeigt, wie sich revolutionäre Bewegungen mithilfe des Kinos verbreiten, wie sie größer werden und sich bekannt machen. *La battaglia di Algeri*, eine fiktive Darstellung der Revolution (der Film durfte in Frankreich erst fünf Jahre nach seiner Uraufführung gezeigt werden), gibt der Black-Panther-Bewegung Auftrieb, weil sie Gemütsbewegungen und Gefühle im bewaffneten Kampf von unten schildert. Der Film veranschaulicht damit beispielhaft das dekoloniale, affektive Wirken revolutionärer Filme.

Ein Film muss keiner Gegenkultur angehören, um als dekolonial zu gelten. Jeder Film kann politisch agieren. Selbst Publikumshits können in den Augen politisch interessierter Menschen revolutionär sein. Der Wunsch, auf die Filme des Forum-Programms von 1971 zurückzuschauen, verdeutlicht, dass die Grenzen stets verschwimmen. Genau diesen wechselseitigen Übergang

von Gegenkultur zu Popkultur untersucht Stuart Hall in seinem 1981 erschienenen Essay „Notes on Deconstructing the Popular“. Hall kritisiert die Idee, eine „authentische, autonome Popkultur“ könne außerhalb von Machtgefügen existieren. Er beanstandet all jene Definitionen von „populär“, die sich auf quantitativ viele Unterstützer beziehen, und lehnt die Verwendung des Begriffs als Euphemismus für „die Massen“ ab. Stattdessen formt Hall eine neue Vorstellung von „populär“ (und damit auch, was das Potenzial zur Gegenkultur hat). Das „Populäre“ ist stets im Wandel begriffen: „Was in diesem Jahr als Symbol oder Slogan radikal war, wird im nächsten Jahr modisch neutralisiert, und im Jahr darauf Gegenstand tiefgreifender kultureller Nostalgie sein.“¹ Dieser Essay ist eine Übung in kritischer Rückschau. Er greift die Frage auf, wie politisches Kino wirkt oder vielmehr, welchen Beitrag politisches Kino leisten kann. Die deutsche Kultur eignete sich häufig die amerikanische Nachkriegskultur an, um eine Form impotenter positiver Rebellion und alternativer Männlichkeit zu versinnbildlichen.² Das Forum-Programm von 1971 zeigte drei Filme über die Black Panther Party oder mit ihnen verbundene Revolutionär*innen: *Angela – Portrait of a Revolutionary* (1971), *Eldridge Cleaver, Black Panther* (William Klein, 1970) und *The Murder of Fred Hampton* (Howard Alk, 1971). Finden diese Filme Widerhall in zwei Filmen des diesjährigen Forum-Programms, *Ouvertures* (*The Living and the Dead Ensemble*, 2020) und *Anunciaron tormenta* (*A Storm Was Coming*, Javier Fernández Vázquez, 2020), die sich mit der Revolution in Haiti beziehungsweise einem Aufstand gegen die spanische Kolonialherrschaft in Äquatorialguinea befassen? Wie bei Hall liegt mein Interesse auf dem Beitrag des Kinos – wie diese Filme durch ihre Form und ihre Verbreitung unser affektives Verständnis dekolonialer Bewegungen beeinflussen.

Das Schwarze Amerika der 1970er Jahre war komplex – deshalb war die Bewegung auch so bedrohlich für den Status quo der *weißen* Vor-

1 Stephen Duncombe (Hrsg.). *Cultural Resistance Reader*. London: Verso, 2002. S. 190.

2 Layne, Priscilla D. „White Rebels In Black: German Appropriation of Black Popular Culture“. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2018.

herrschaft. Nach den Morden an Martin Luther King Jr., Malcom X und weiteren Anführern der Schwarzen Gemeinschaften bildeten sich zahlreiche Splittergruppen, die verschiedene Herangehensweisen verfolgten: die marxistische Black-Panther-Bewegung, die für Tierrechte und die Befreiung der Schwarzen eintretende Bewegung MOVE (gegründet von John Africa in Philadelphia im Jahr 1972), die militante Black Liberation Army, die separatistische Republic of New Afrika und viele andere. Jede Gruppe war in ihrem Verständnis und ihrer Haltung zur Schwarzen Revolution einmalig. Die Black-Panther-Filme aus dem Forum-Programm von 1971 weisen eine transatlantische Dimension auf. Man kann die Bürgerrechtsbewegung in den USA nicht betrachten, ohne die Unabhängigkeit von Ghana im Jahr 1957 zu berücksichtigen. Es ist bezeichnend, dass eins der bedeutsamsten Bücher zum Kolonialismus in Afrika, „How Europe Underdeveloped Africa“, 1972 von dem aus Guyana stammenden Historiker Walter Rodney in der Karibik geschrieben worden ist. Die erste Panther-Organisation außerhalb der USA entstand 1968 in Großbritannien. Im Jahr 1971 gab es auch schon Black Panthers in Deutschland. Die „Voice of the Lumpen“ war ein Untergrundmagazin, herausgegeben von unzufriedenen amerikanischen GIs, die die Panther Party unterstützten und ein Ende des Krieges in Vietnam forderten.³ William Kleins Film zeigt Eldridge Cleaver im algerischen Exil. Er war zum Ersten Panafrikanischen Kulturfestival eingeladen worden (das zweite Festival fand anlässlich des nostalgischen 40. Jubiläums im Jahr 2009 statt). Über dreißig Nationen waren vertreten. Im Film sehen wir unter den Gästen Vertreter*innen vom südafrikanischen ANC, Mosambiks Frelimo, Simbabwe ZAPU, Repräsentant*innen aus Haiti und viele andere.

Der antikoniale Kampf ist ein in der Diaspora ausgetragener, transatlantischer Kampf, wovon die Verbreitung, der Inhalt und Kontext der Filme zeugen. Durch die Teilnahme an Festivals

und die damit verbundene Aufmerksamkeit in der Presse verbreitete sich die Kenntnis von revolutionären Filmen über Länder- und Sprachgrenzen hinweg. Filmkopien wurden in Festivalarchiven aufbewahrt, was einer der Gründe ist, warum das Arsenal heute häufig über die einzigen bekannten Kopien vieler derartiger Filme im Programm verfügt. Der Vertrieb des revolutionären Kinos fördert transnationale Allianzen, globales Bewusstsein und Handeln. Die Filme können auf eine Weise reisen, die Menschen verwehrt ist – das haben die Filmemacher*innen in den 1970er Jahren erkannt. Die fiktionalisierte Darstellung dieser Kämpfe dient den Gruppierungen des revolutionären Publikums als Antrieb.

Filme über Revolutionen, die auf revolutionäre Weise produziert worden sind, können in ihren Verbreitungspraktiken weiterhin neokoloniale Strukturen reproduzieren. Med Hondos Manifest von 1979 „What is Cinema for Us?“ warnt vor der Ausformung kolonialer Unternehmen durch Praktiken in Filmvertrieb und Vorführpraxis. Laut Hondo (von dem 1971 zwei Filme im Forum-Programm liefen: *Soleil Ô* (1967) und *Mes voisins* (1971)) unterstützen die afrikanischen Zuschauer eine Form der kolonialen Entnahme: „Jedes Jahr werden Millionen von Dollar von unseren Kontinenten ‚geerntet‘, in die Ursprungsländer zurückgeführt, und dann verwendet, um neue Filme zu produzieren, die wieder auf unserer Leinwand landen.“⁴ Er bezieht sich auf ein System, das auf eine spezifische Ausgrenzung hinarbeitet, indem ein Set „kultureller Codes“ aufrechterhalten wird und so afrikanische Zuschauer*innen mitschuldig daran macht, Afrikaner*innen und Araber*innen als „die anderen“ zu entwerfen. Hondo forderte eine Revolution der Produktionsweise von Filmen. Zuschauen ist Arbeit, Filme bewegen sich um uns. Durch die weiße Autorenschaft Schwarzer Geschichten werden politische Absichten in affektiver Form archiviert. Dennoch kann der koloniale Blick durch eine Schwarze Darbietung gestört werden.

3 Höhn, Maria. „The Black Panther Solidarity Committees and the Voice of the Lumpen.“ *German Studies Review*, Vol. 31, Nr. 1, 2008, S. 133–154.

4 Hondo, Med. „What is the Cinema for Us?“ *Framework*, vol. 0, Nr. 11, 1979, S. 20.

Die Mis-en-Scène des revolutionären Kinos ist im Dialog und der Vortragsweise der Protagonist*innen erleb- und hörbar. In dem polyglotten Raum der Proteste reden die Revolutionär*innen in Erwartung ihrer eigenen Übersetzung. Davis hatte einige Zeit in Deutschland an der Universität Frankfurt studiert und arbeitete an ihrer Promotion an der Humboldt-Universität, ehe sie Professorin in Kalifornien wurde (in dem Film wird ihr Rauswurf festgehalten). Die Kadenz der Stimmen von Angela Davis, Eldridge Cleaver und Fred Hampton evoziert eine Ideologie des Internationalismus in Rhythmen. Das lyrische Spiel wird mit einem stakkatohaften Timing gepaart. Die Sprechpausen sind ebenso aussagekräftig wie die Worte dazwischen. Davis, Cleaver und Hampton geben in ihren Selbstgesprächen Zeit und Raum für transnationale Interpretationen. Diegetische Simultanübersetzungen, wie Cleaver sie in Algerien erlebt hat, weisen denselben Rhythmus auf wie Protestgesänge. Sie finden Widerhall in den Rufen und Antworten, wenn Fred Hampton zu den begeisterten Massen in Howard Alks und Mike Grays Film spricht. Das Sing-Sang-Tempo schafft Zeit für heilende Vorstellungen, Zeit für den Hall der Lautsprecher, Zeit für das bunt gemischte Publikum, ihre Übersetzungen außerhalb der Kamera zu flüstern. Angela Davis spricht in du Luarts Film von der Darbietung des Protests. Diese Darbietung einer Protestrede ist unmittelbar zu spüren. Die Kadenz im Tonfall der Schwarzen Stimme wird mit einer revolutionären Dokumentation der Praxis gepaart.

Cleaver ruft: "Buh!"

Die Schwarze Darbietung der Revolution ist aufschlussreich. In Kleins Film beobachtet Cleaver, dass *Weißer*, die gegen den Vietnamkrieg protestieren, genauso schlecht behandelt werden wie Schwarze, die sich für Menschenrechte einsetzen. Agenturbilder geben ein schwarzes und weißes Zeugnis der von Cleaver genannten Gewalt. Diese Protestfilme erleichtern die Aneignung der Schwarzen Taktiken. Die dokumentierten Personen sind sich der Anwesenheit der Kamera und des Festhaltens fürs Archiv äußerst bewusst. Die Begegnungen zwischen Regisseur und Protagonisten,

die den Film einrahmen, sind anfangs aggressiv und später nahezu freundlich. Cleaver richtet sich in der Dokumentation mehrfach an die Kamera: Im Bett herumlungern dreht er sich zur Linse und ruft: „Buh!“ Das Spektrum des stets offenen Kameraauges richtet über Licht und Dunkelheit. Zu Beginn des Films stellt Cleaver die Machtgefälle der Filmsituation in Frage. Vor der Kamera legt er den Prozess offen, der ihn in der unterlegenen Position festhält. Die Macht haben die Leute hinter der Kamera, aber durch Performance kann die Struktur unterbrochen werden, wenn der Schnitt es zulässt. Fred Hamptons rasantes, irreführendes Politikerede findet auch seinen Platz, indem es Botschaften im Black Slang kodiert und unterminiert. Montage ist wesentlich für die Wahrnehmungssteuerung. Kleins Film endet damit, dass Cleaver ihn nach seiner Meinung fragt. In Wirklichkeit waren wir den ganzen Film hindurch in die Sichtweise des Regisseurs eingeweiht. Drehbuch und Schnitt lagen allein in Kleins Hand (Cleaver wird zusammen mit dem Journalisten Robert Scheer als Mitwirkender erwähnt).

Widerhall im Kino von heute

Jeder Film ist eine Form von Fiktion. Den Inhalt eines Dokumentarfilms als neutrale Informationsquelle zu interpretieren wäre eine Vorspiegelung falscher Tatsachen. Cleavers Revolution geschieht in der Regie von Klein, Davis' Proteste werden von du Luart inszeniert, die bewegenden Reden von Fred Hampton werden derart miteinander verwoben, dass sie einen Schwarzen Anführer zeigen, der Alks und Grays Vorstellung von Schwarzer Führung entspricht. Die Kadenz des Schwarzen Protests wird durch die Schnittentscheidungen der Regisseur*innen unterstützt. Dieses Rhythmisieren der Rede ist Teil der filmischen Sprache der Schwarzen Revolution im Film, eine Qualität, die in zeitgenössischen Werken über politische Dekolonisierungskämpfe zum Ausdruck kommt.

In *Anunciaron tormenta* zweifeln mündliche Überlieferungen die spanische Darstellung kolonialer Verfolgung des revolutionären Volks der Bubi in Äquatorialguinea an. Die Autor*innen dieser Zeugenaussagen reagieren „allergisch auf Bilder“ und weigern sich, gefilmt zu werden. Die Kadenz

ihrer Stimmen, die geduldig gegen die schriftlichen Aufzeichnungen protestieren, ist im kontrollierten Sounddesign greifbar. Nach der Hälfte von *Ouvertures* führen haitianische Schauspieler*innen eine unaufhaltsame Kadenz einer bedächtigen Mundart auf, die in bedeutungsschwangere Pausen und philosophische Reflektionen eingebettet ist. Der Film dokumentiert die Übersetzung von Édouard Glissants Stück „Monsieur Toussaint“ ins haitianische Kreol für die Ghetto Biennale im Jahr 2017. Geschrieben vom The Living and the Dead Ensemble, einem Zusammenschluss aus haitianischen Schauspieler*innen, die im Film porträtiert werden, sowie den Regisseuren/Produzenten Louis Henderson und Oliver Marboeuf macht dieser europäische Autorenfilm reichlich Gebrauch von der Ästhetik des Dritten Kinos.

In beiden Filmen ist das Archiv ein dominantes Motiv. In *Anunciaron tormenta* bekommt es seine eigene Schriftart (Courier New), einen Soundtrack (weißes Rauschen) und eine Stimme (Schauspieler*innen zitieren die Archivaufnahme vor der Kamera in einer Studioumgebung). Der visuelle Ausdruck des langsamen Dahinschwindens ins Weiße ist filmische Fürsorge, die behutsame Art, Gewalt zu dokumentieren, ohne sie zu wiederholen. In *Ouvertures* stellt ein Schwarzer Schauspieler die mühevollen Arbeit im Archivwesen pantomimisch dar, wobei eine Geisterfigur Textauszüge aus dieser Umgebung flüstert. Das Archiv ist ein umständlicher Filmschauplatz zeitgenössischer, dekolonialer Kriegführung. Die Schlacht um Reparationen wird an einem Tisch, im Internet und durch E-Mail-Querschläger, nicht durch Geschosse, ausgetragen.

Das ist der entscheidende Unterschied zwischen den gegenwärtigen Filmen über Revolution im aktuellen Forum-Programm und den Filmen von 1971. Die älteren revolutionären Filme drückten Protest in der Praxis aus. Sie demonstrierten erlebte Erfahrung des Kampfes gegen institutionalisierte Diskriminierung, und ihnen ist ein Gefühl von Aktualität und Dringlichkeit gemein, eine Gegenwärtigkeit, die die Zeit zu überdauern scheint. Sowohl *Anunciaron tormenta* als auch *Ouvertures* blicken auf Revolutionen zurück, die vor Jahrhunderten stattfanden, und die Zeit ist

entscheidend für unsere affektiven Reaktionen auf Geschichte. Die Filme leisten einen Beitrag anhand von neuen Zeugnissen, visuellen Tropen und Produktionsmethoden, die Revolution in gegenwärtiger Praxis repräsentieren. Sie zeigen einen Weg, Menschen ihre Macht zurückzugeben – durch den Austausch von Informationen und ein effektives Wiedergeben revolutionärer Geschichten, mit dem Potenzial, durch Festivals populär zu werden.

» Die Filme *Angela – Portrait of a Revolutionary* (S. 71), *Eldridge Cleaver*, *Black Panther* (S. 72), *The Murder of Fred Hampton* (S. 70) und *Soleil Ô* (S. 58) liefen im ersten Forum 1971 und kommen in diesem Jahr wieder zur Aufführung. Weitere Informationen zu *Ouvertures* finden Sie auf S. 32, zu *Anunciaron tormenta* auf S. 9.

Karina Griffith ist Künstlerin, Kuratorin und Doktorandin am Institut für Filmwissenschaft der University of Toronto, wo ihre Forschung zu Schwarzer Autorenschaft im deutschen Kino auf Affekttheorien und Konzepte wie Intersektionalität und Kreolisierung trifft. Seit 2018 ist sie Dozentin am Institut für Kunst im Kontext der UdK Berlin.



Monangabee, Sarah Maldoror, Forum 1971

Monangambee!

Wenn Filme sich versammeln

von Stefanie Schulte Strathaus

Monangambee! ist ein Ausruf, mit dem Aktivist*innen der antikolonialen Befreiungskämpfe in Angola Dorfversammlungen einberufen haben. *Monangambee* ist auch ein Kurzfilm von Sarah Maldoror, der die portugiesische Ignoranz gegenüber der angolanischen Kultur und die Erniedrigung durch Kolonialmächte thematisiert, sowie ein Film über Solidarität und Widerstand. Die Geschichte basiert auf einer Novelle von José „Luandino“ Vieira über einen politischen Gefangenen, der sich ein „complet“, ein angolanisches Gericht, von seiner Frau wünscht und in Verdacht gerät, trotz seiner Gefangenschaft ein „complet“, einen Anzug zu verlangen.

Im Infoblatt des 1. Internationalen Forums des Jungen Films heißt es: „Eine der Besonderheiten dieses Kurzfilms ist die Tatsache, dass er von der C.O.N.C.P. (Konferenz der nationalistischen Organisationen der portugiesischen Kolonien) produziert wurde. Zum ersten Male tritt eine politische Organisation als Filmproduzent auf: man will dieses Werk durch Vermittlung der Kooperative Slon kommerziell auswerten, d.h. an das Fernsehen und die Filmkunsttheater in aller Welt verkaufen.“

So verblieb auch eine Kopie des Films nach seiner Aufführung im Forum 1971 in der Samm-

lung des Arsenal, damals noch Freunde der Deutschen Kinemathek. Trotz einer Unschärfe auf der rechten Bildseite aufgrund eines Kopierfehlers wurde sie im deutschsprachigen Raum verliehen. Bei der Digitalisierung im Jahr 2017 diente sie als Ausgangsmaterial, da bis dato kein anderes Material mehr verfügbar war.

Monangambee erntete seinerzeit auch Kritik: Er sei ein Frauenfilm, da er für einen politischen Film zu poetisch sei. Ein anderer Film trug diesen Vorwurf offensiv im Titel: *The Woman's Film* von Louise Alaimo, Judy Smith und Ellen Sorrin (USA 1970) ist ein vom San Francisco Newsreel Kollektiv produziertes Porträt amerikanischer Arbeiterinnen und Hausfrauen: ein Film über Doppelbelastungen und Unterdrückung, über den strukturellen Zusammenhang von Rassismus, Sexismus und Klassendiskriminierung sowie über die Energie des Kollektivs.

The Woman's Film ist einer der Filme, die bereits ab dem ersten Forumsjahr deutsch untertitelt wurden. Die dafür hergestellten Kopien verblieben im Arsenal, um sie nach dem Festival weiter vorführen und verleihen zu können. Die ohnehin schon bemerkenswerte Nachhaltigkeit dieser Maßnahme erwies sich Jahrzehnte später als noch vorausschauender: zahlreiche Filme aus



Ich bin nicht verheiratet.
Ich bekam kein Geld weiter.

The Woman's Film, Louise Alaimo, Judy Smith, Ellen Sorrin, Bilder aus der deutsch untertitelten Kopie, die nach dem Forum im Arsenal verbleib/
Images from the German-subtitled print which then stayed in the Arsenal archive



verändern heißt, das ganze System
zu verändern. - Wir müssen es tun.

allen Teilen der Welt haben nur dadurch überlebt. Die heutigen Unikate geben dem Arsenal neue Aufgaben, auf die ich später noch zu sprechen komme.

Die Filme des 1967 in New York gegründete Newsreel Kollektivs, das sich Produktion und Verleih politisch engagierter Filme zur Aufgabe machte, werden bis heute gepflegt und vertrieben. So war es möglich, für das Jubiläumsprogramm eine neue 16-mm-Kopie von *The Woman's Film* herstellen zu lassen, da die eigene untertitelte Kopie ein Problem aufwies: Das gemeinsame Plakatmotiv von Forum und Forum Expanded zeigt in diesem Jahr eine Szene, in der eine weiße Frau spricht, im Untertitel heißt es „Ich trat in Streik!“. Tatsächlich spricht sie an dieser Stelle davon, dass man nur in der Gruppe gehört wird, nicht als Einzelperson. Die eigentliche Stelle, in der der Satz fällt, kommt etwas später. Eine Schwarze Frau spricht ihn, doch sie sagt „We went on Strike“. Das *Ich* und das *Wir* werden neu miteinander verwoben (in dem Film *Eine Prämie für Irene* von Helke Sander, der im gleichen Programm lief, heißt es in einem Protestlied: „Irene ist viele“). Im ersten Jahr noch mit beschränkten Mitteln ausgestattet und ohne Erfahrung in der Technik der Untertitelung schrieben sich zuweilen Übersetzungsfehler ein, die neue Bedeutungsebenen hervorbrachten, die in diesem Fall durch die Asynchronität der Untertitel noch zusätzlich verschoben wurden.

Dazu passend der Titel eines Films von Chris Marker: *On vous parle de Paris: Maspero, les mots ont un sens* („Die Worte haben einen Sinn“), der ebenfalls im Programm von 1971 zu sehen war und nun in neu restaurierter Fassung läuft. Der Film porträtiert den Buchhändler und Verleger François Maspero, der in den 1960er und 70er Jahren Bücher zu politischen Themen, insbesondere zu den anticolonialen Befreiungskämpfen in Afrika herausgab. Produziert wurde der Film vom Kollektiv ISKRA, hervorgegangen aus dem von Chris Marker ins Leben gerufenen Kollektiv Slon, das auch *Monangambeee* produziert hatte. Die Wichtigkeit der internationalen Verbreitung zeigte sich in der Herstellung verschiedener

Sprachfassungen. Eine deutsch übersprochene Fassung verblieb im Verleih und damit im Archiv des Arsenal.

Jahrzehntelang lag sie dort im Regal, in unmittelbarer Nachbarschaft zu *Mes voisins*, einem halblangen Film des 2019 verstorbenen Regisseurs Med Hondo, der auch teilweise in seinem über dreistündigen Film *Les bicots-nègres, vos voisins* (1974) enthalten ist. Der Kurzfilm war nicht nur im Programm des ersten Forums zu sehen, sondern verblieb als persönliches Geschenk des Regisseurs an Ulrich Gregor im Archiv: Med Hondo sah im Umfeld der Institution, deren Kino auch noch „Arsenal“ (also: Waffenlager) hieß, einen Ort, an dem politischer Widerstand in Form des sogenannten „Anderen Kinos“ leben konnte. Für die Kopie von *Mes voisins* hieß das auch Überleben, und so konnte sie restauriert werden.

Macht das „Counter Cinema“ ein Archiv, in dem es sich versammelt, zum „Counter Archive“?

Auch Experimentalfilme wie *Mare's Tail* von David Larcher (GB 1970) sowie mehr als 30 andere Filme aus dem ersten Forumsjahr verblieben im Haus („mare's tail“ bedeutet übrigens Tannenwedel und bezeichnet eine äußerst anpassungsfähige Pflanzenart, die sowohl als Unterwasser- als auch als Landpflanze und in allen Übergangsformen dazwischen auftreten kann). Hinzukamen weitere Avantgardefilme, Filme aus Zensurländern, die Schutz suchten, andere Sammlungsbestände wie die Privatsammlung Vollmann oder die Bestände der Sowjetarmee, die nach dem Mauerfall Eingang ins Archiv

» Das Ich und das Wir werden neu miteinander verwoben. «

fanden. Ein solches Archiv kann per se keines sein, das Ordnungskriterien unterliegt, es ist kein nationales Archiv, es bildet kein Genre ab und keine historische Epoche. Es entzieht sich jedem Versuch einer Deutung. Es ist ein widerständiges Archiv. Ein Archiv des Widerstands.

Der Begriff des „kulturellen Erbes“ ist zu einem kulturpolitischen Leitbegriff geworden. Im Filmbereich erfüllt die Kategorie eine Schlüsselfunktion bei der Verteilung von Ressourcen für die Archivierung, Bewahrung und Präsentation. Im Vordergrund steht dabei eine engere Bestimmung des Konzepts, die kulturelles Erbe als nationales Erbe versteht und Filmkulturpolitik so auf den Rahmen des Nationalstaates bezieht. „Heritage“, so der Filmwissenschaftler Vinzenz Hediger in einem Beitrag zur Archivarbeit des Arsenal, „hat sich mithin als eine der Leitkategorien einer Wissensordnung der Filmkultur etabliert, die für die Wahrnehmung, die Einordnung und das Nachleben künstlerischer Arbeiten, aber auch ephemerer Filmgattungen und Archivmaterialien weitreichende Konsequenzen hat“.

Aufgrund ihrer Transnationalität entzieht sich die Sammlung des Arsenal der Zuordnung zu einem bestimmten Strang eines nationalen Kulturerbes. Doch eignet sie sich umso mehr als Laboratorium für die Überprüfung und kritische Reflexion der Kategorie des filmischen Erbes und des Umgangs damit. Begriffe wie „Länderschwerpunkt“, „Weltkino“ oder „Filmland“ haben in der

Geschichte des Forums eine große Rolle gespielt, die sich im Archiv abbildet. Auch sie werfen Fragen auf: Welche Verantwortung hat das Arsenal als westliche und öffentlich geförderte Institution über die Jahre hinweg durch eine solche programmatische Ausrichtung auf sich genommen? Wer hat diese Begriffe erfunden und vor welche Aufgaben stellen sie uns in der Gegenwart? Anders als es das Konzept des nationalen Kulturerbes vorsieht, kann eine Digitalisierung dadurch motiviert sein, einen Film, der aufgrund der deutsch untertitelten Kopie nur im Arsenal überlebt hat, in sein Ursprungsland zurück zu bringen. In einem solchen Fall kann die Institution, die die Digitalisierung vornimmt, auch keine Rechte daran beanspruchen. Archivarbeit ist weit mehr als eine Beschäftigung mit dem Material. Archivarbeit ist politische Praxis.

Es sind längst nicht mehr nur Filmhistoriker*innen, sondern auch Wissenschaftler*innen anderer geisteswissenschaftlicher Fächer sowie unabhängige Kurator*innen, Film- und Kunstschaffende, die Archive aufspüren und im Rahmen ihrer Projekte versuchen, sichtbar zu machen, was dort bislang verborgen war. Es bilden sich Netzwerke und Plattformen. Universitäten richten neue Studiengänge ein, so jüngst in Nigeria, wo die University of Jos und die Nigerian Film Corporation in Kooperation mit dem Masterprogramm „Filmkultur: Archivierung, Programmierung, Präsentation“ an der Goethe Universität Frankfurt, dem DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, dem Arsenal und der Lagos Film Society einen praxisorientierten Archiv-Masterstudiengang anbieten.

In Indonesien, in Uruguay, in Ägypten, im Sudan, in Guinea-Bissau, in Nigeria, in Angola werden Filmkopien und ganze Sammlungen aufgespürt, übrigens immer wieder von jungen Film- und Kinoschaffenden, die nach verlorenem Material suchen oder bei der Gründung neuer oder der Reaktivierung alter Kinoräume oder Kopierwerke darauf stoßen. Dabei kommen allein bei den Projekten, in die das Arsenal eingebunden ist,

» Ein Archiv des
Widerstands. «



CACHE-TOI,
OBJET !

produit

ressort, dans la mitre

RÉCUPÉRATION

(régérer). Action de ré

opération



Das Archiv des Arsenal im/ the Arsenal archive at silent green Kulturquartier

zahlreiche Querverbindungen zum Vorschein: Wer hat zum Beispiel gewusst, dass die ägyptische Dokumentarfilmerin Atteyat Al Abnoudy mit der gleichen Kamerafrau gearbeitet hat wie Helke Sander in *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers?* Was hat ein ägyptischer Archivar in seinen Bericht geschrieben, als er 1966 nach Ost-Berlin geschickt wurde, um zu lernen, wie man ein Filmarchiv betreibt? Kam der Kopierfehler in *Monangambee* dadurch zustande, dass die Kopie eilig außer Landes gebracht werden musste?

Monangambee! – Ein Ausruf, mit dem eine Versammlung einberufen wird. Die Filme haben sich bereits versammelt. Nun braucht es diejenigen, die sich mit ihren Fragen, ihrem Wissen und ihrem Forschungsinteresse dazugesellen. Sie nehmen nicht weg, sondern fügen hinzu. Seine Nutzer*innen machen aus dem Archiv eine Produktionsstätte.

Counter Archives setzen die Archivlandschaft in Bewegung. Sie rufen nach Gegenentwürfen, nach neuen, zeitgemäßen Konstellationen. Wie die Filme, die sie beherbergen, entwickeln sie eine neue Sprache, neues Wissen und neue kulturelle, gesellschaftliche und politische Handlungsräume und -möglichkeiten – die wir derzeit dringend benötigen.

» **Stefanie Schulte Strathaus** ist Mitglied des Vorstands des Arsenal – Institut für Film und Videokunst, welches jährlich das Berlinale Forum und Forum Expanded ausrichtet. Ganzjährig widmet sie sich hauptsächlich der Archivarbeit des Arsenal.

Seit seiner Gründung hat das Arsenal rund 10.000 Filme in seinem Archiv versammelt, darunter zahlreiche Filme aus dem Forum. Informationen zu *Mare's Tail* finden Sie auf S. 66, zu *Mes voisins* auf S. 65, *Monangambee* auf S. 68, *On vous parle de Paris: Maspero, les mots ont un sens* auf S. 62, *Eine Prämie für Irene* und zu *The Woman's Film* auf S. 73.

„Archive außer sich“ ist ein 2020 zu Ende gehendes Projekt des Arsenal – Institut für Film und Videokunst, das sich als langfristig angelegte kollaborative Serie von Forschungs-, Veranstaltungs- und Ausstellungsprojekten mit dem filmkulturellen Erbe und seinen Archiven befasst.

Teilnehmende Institutionen sind die Internationalen Kurzfilm-tage Oberhausen, die Film Feld Forschung gGmbH, das Harun Farocki Institut, SAVVY Contemporary, die Filmproduktion pong GmbH und der Masterstudiengang „Filmkultur: Archivierung, Programmierung, Präsentation“ der Goethe-Universität Frankfurt.

„Archive außer sich“ findet im Rahmen des Kooperationsverbunds Haus der Kulturen der Welt (HKW), Pina Bausch Foundation und Staatliche Kunstsammlungen Dresden (SKD) statt und ist Teil des BKM-geförderten HKW-Projekts „Das Neue Alphabet“.

Mes voisins, Med Hondo, Forum 1971



On vous parle du Chili: Ce que disait Allende, ISKRA, Forum 1976. Eine deutsch untertitelte 16-mm-Kopie verblieb im Archiv des Arsenal/
A German-subtitled 16mm print stayed at the Arsenal archive

Monangambee!

When Films Congregate

by Stefanie Schulte Strathaus

Monangambee! is an exclamation that was used by activists in the anticolonial liberation struggle in Angola to call village assemblies. *Monangambee* is also a short film by Sarah Maldoror about Portuguese ignorance in the face of Angolan culture and the humiliation imposed by the colonial powers, as well as a film about solidarity and resistance. The story is based on a novella by José Luandino Vieira about a political prisoner who asks his wife for a “complet”, which is an Angolan dish, and is subsequently suspected of demanding a “complet”, in this case, a suit, even though he’s still incarcerated.

In the film sheet published for the 1st International Forum of New Cinema, it says that, “one thing that’s unique about this short film is the fact that it was produced by the C.O.N.C.P. (Conference of Nationalist Organizations of the Portuguese Colonies). For the first time a political organization appears as a film producer: The idea is that the film to be handled commercially by the Slon cooperative, that is, sold to television and art-house cinemas around the world.”

After its premiere at the 1st Forum in 1971, a print thus remained in the Arsenal collection, although Arsenal was still called Friends of the German Film Archive at the time. Despite some blurriness on the right-hand side of the image due to a production error, it was distributed in German-speaking countries. When the film was digitised in 2017, this print served as the source material, since no other material is available as of now.

Monangambee also received its share of critique at the time. It was considered a women’s film, since it was too poetic to be a political film. Another film aggressively placed this accusation in its very title. *The Woman’s Film* by Louise Alaimo, Judy Smith, and Ellen Sorrin (USA 1970) is a portrait of American female workers and housewives produced by the San Francisco Newsreel collective: a film about dual burdens and oppression, about the structural connections be-

tween racism, sexism and class discrimination, as well as the energy of the collective.

The Woman’s Film is one of the films to be subtitled in German by the Forum, a convention which started from its very first year. The subtitled prints created to this end remained at Arsenal so that they could continue to be screened and distributed after the festival. The already remarkable sustainability of this practice came to have an even greater degree of foresight decades later, as numerous films from all over the world only survived because of it. These prints, which today are the only ones in existence, give Arsenal new duties, which I will come back to below.

The films by the Newsreel collective, which was founded in New York in 1967 and was dedicated to producing and distributing politically engaged films, are still being maintained and distributed to this day. This meant it was possible to have a new 16mm print of *The Woman’s Film* made for the anniversary program, since the only subtitled print contained a problem. The joint poster design for this year’s Forum and Forum Expanded shows a scene from the film of a white woman speaking, including the accompanying subtitle: “Ich trat in Streik!” [“I went on strike!”]. At this point in the film though, she is speaking about the fact that people only get heard as a group, and not as individuals. The actual moment where the sentence is uttered appears shortly afterwards. It’s a black woman who says it, although her words are “*We* went on strike!” The *I* and the *We* are thus newly interwoven (in the film *Eine Prämie für Irene (A Bonus for Irene)* by Helke Sander, which was screened in the same programme, we hear in a protest song: “Irene is the many”). At the first year of the Forum, with resources still limited and experience in subtitling techniques lacking, translation mistakes were sometimes inscribed into the prints, creating new levels of meaning that in this case were shifted yet further by the asynchronicity of the subtitles.

The title of a film by Chris Marker is fitting here too: *Les mots ont un sens* (which translates as “words have a meaning”), which also formed part of the 1971 programme and is now being shown in a newly restored version. The film por-

trays bookseller and publisher François Maspero, who published books during the 1960s and '70s on political topics, especially on the anti-colonial liberation struggles in Africa. The film was produced by the ISKRA collective, which developed out of Slon, the collective that had been launched by Chris Marker and which had also produced *Monangambee*. The importance of the international circulation of films is evident in the creation of different language versions. A German dubbed version remained in distribution and thus also in the Arsenal archive.

The print lay on the shelf for decades, right next to *Mes voisins (My Neighbours)*, a medium-length film by director Med Hondo, who died in 2019, that is partly contained within his over three-hour film *Les bicots-nègres, vos voisins*. The short film was not just shown in the programme of the first Forum, but also remained in the archive as a personal gift from the filmmaker to Ulrich Gregor. Med Hondo saw the orbit of the institution, whose cinema was also called "Arsenal", as a place where political resistance could live on in the form of a so-called "other cinema." For the print of *Mes voisins*, this also amounted to its very survival, enabling it to be restored.

Does "counter cinema" transform an archive where such films congregate into a "counter archive"?

Experimental films like *Mare's Tail* by David Larcher as well as more than 30 other films shown at the first edition of the Forum also stayed at Arsenal (mare's tail is a highly adaptable plant that can grow both underwater and on land, as well as everywhere between). Other avant-garde films were added to the collection too, as well as ones from countries seeking protection from censorship, from other private collections such as the Vollmann Private Collection or from the holdings of the Soviet Army, which entered the archive after the fall of the Wall. An archive put together in such a way cannot be subject to standard organisational criteria per se; it is not a national archive, it does not represent any genre, nor any historical period. It resists every attempt to interpret it. It is an archive that takes a stand. An archive of resistance.

The term cultural heritage has become a guiding concept in culture and politics. In the film sector, this category performs a key function in the distribution of resources for archiving, preservation and presentation. The focus here is on a strict definition of the concept that grasps cultural heritage as national heritage, and that relates the politics of film culture to the framework of the nation state. "Heritage," according to film scholar Vinzenz Hediger in a text about the Arsenal's archive work, "has therefore established itself as one of the leading categories for film culture, which has far-reaching consequences for the perception, classification and impact of artistic works, but also ephemeral film genres and archival materials."

Due to its transnationality, the Arsenal collection resists being classified as one particular strand of a national cultural heritage. But that makes it all the more suited to function as a laboratory for examining and critically reflecting upon the category of film heritage and how we deal with it. Terms like "national focus," "world cinema," or "film nation" have played a large role in the history of the Forum, which is reflected in the archive. They also raise questions: as a Western, publicly funded institution, what responsibility has Arsenal taken on over the years through such a programming direction? Who invented these terms and what tasks do they create for us in the present? Unlike the underpinnings of national cultural heritage, a digitisation can be motivated by a desire to bring a film back to its country of origin, such as for films which have only survived due to the existence of German-subtitled prints at Arsenal. In such cases, the institution that undertakes the digitisation cannot claim the rights to it. Archival work is far more than just dealing with the material. Archival work is a political practice.

For a long time already, it has no longer just been film historians who track down archives, but also scholars from other fields, as well as independent curators, filmmakers and artists, with all of them attempting via their individual projects to bring to light what was long buried there. Networks and platforms are formed. Universities launch new degree programs, like recently in Nigeria, where the University of Jos and the

Nigerian Film Corporation in collaboration with the Masters programme “Film Culture: Archiving, Programming, Presentation” at the Goethe University in Frankfurt, the DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Arsenal and the Lagos Film Society are now offering a practice-oriented masters degree in Archiving.

In Indonesia, Uruguay, Egypt, Sudan, Guinea-Bissau, Nigeria and Angola, film prints and whole collections have been tracked down, often by young filmmakers and cinema owners to boot, who seek out lost material or come across it when setting up new cinema spaces and film labs or reactivating old ones. This brings numerous interconnections to light, even if we just look at the projects that Arsenal has been involved in. Who knew, for example, that Egyptian documentary filmmaker Atteyat Al Abnoudy worked with the same camerawoman as Helke Sander did on *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers* (*The All-Round Reduced Personality – Redupers*)? What did an Egyptian archivist write in his report when he was sent to East Berlin in 1966 to learn how to run a film archive? Are the print errors in *Monangambeee* due to the fact that the print had to be rushed out of the country?

Monangambeee! An exclamation to call assemblies. The films have already congregated. What’s needed now is for others to join in with their questions, knowledge and research interests. They don’t take away, they add. The archive’s users turn it into a place of production.

Counter archives set the archival landscape in motion. They call for counterproposals, for new, contemporary constellations. Like the films that they house, they develop a new language, new knowledge and new cultural, social and political spaces and possibilities for action – which we urgently need right now.

» **Stefanie Schulte Strathaus** is co-director of Arsenal – Institute for Film and Video Art, which puts on the Berlinale Forum and Forum Expanded each year. Throughout the year she focuses mainly on the archival work of the Arsenal.

Since it was founded, Arsenal has collected around 10,000 films in its archives, including numerous ones first shown at the Forum. More information on *Mare’s Tail* can be found on p. 66, more information on *Mes voisins* on p. 65, on *Monangambeee* on p. 68, on *On vous parle de Paris: Maspero, les mots ont un sens* on p. 62, and more information on *A Bonus for Irene* and *The Woman’s Film* on p. 73.

“**Archive außer sich**” is a project by Arsenal – Institute for Film and Video Art which comes to an end in 2020. As a long-term collaborative series of research, event, and exhibition projects, it has been dedicated to film cultural heritage and its archives.

The participating institutions are the International Short Film Festival Oberhausen, Film Feld Forschung gGmbH, the Harun Farocki Institut, SAVVY Contemporary, pong GmbH and the Masters programme “Film Culture: Archiving, Programming, Presentation” at the Goethe University in Frankfurt.

“Archive außer sich” is part of a cooperation with Haus der Kulturen der Welt (HKW), Pina Bausch Foundation and Staatliche Kunstsammlungen Dresden (SKD) and is part of HKW’s project “The New Alphabet”, supported by the Federal Government Commissioner for Culture.

Echte Aufschreie Die Ära der Kollektive

von Nicole Brenez

El cuarto poder, Helena Lumberas, Mariano Lisa, Forum 1971





Les trois-quarts de la vie (Three Quarters of a Life), Groupe Medvedkine Sochaux, Forum 1971

I. Das Goldene Zeitalter der Kollektive:

Überblick

Der Zusammenschluss von Filmemacher*innen zu Gruppen stellte für das Feld der Avantgarde deren spezifischste Form des Politischen dar. Die nach heutigen Erkenntnissen erste Kooperative datiert aus dem Jahr 1913: Cinéma du Peuple (Kino des Volkes). Zu ihren Mitbegründern zählten der Journalist und militante Anarchist Miguel Almereyda, das Pseudonym für Eugène Bonaventure Vigo, dem zukünftigen Vater von Jean Vigo, außerdem der Filmemacher Armand Guerra sowie Gewerkschaftler und Sozialisten.

Inspiriert von sowjetischen Vorbildern, bereits angedeutet in der Arbeit der Workers Film and Photo League in den USA, vorweggenommen durch die zu Unrecht vergessene Groupe Jean Vigo (Frankreich ab 1956) und Cinéma Engagé von Édouard de Laurot (USA ab 1964), stimuliert von den Actualités révolutionnaires (der Revolutionären Wochenschau) und beeinflusst vom Stil eines Santiago Álvarez in Kuba, nimmt die Ära der Kollektive 1968 ihren Aufschwung. Ihr Ausgangspunkt sind zwei bedeutende Ereignisse. Das erste Ereignis ist ein Film: In Argentinien produziert die Gruppe Cine Liberación *La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* (dt. Verleihtitel: *Die Stunde der Hochöfen*).

Der Film ist eine monumentale Analyse der Ausbeutung in Südamerika, begleitet von einem Manifest, das Octavio Getino und Fernando Solanas 1969 veröffentlichen: „Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo“.¹ Dieser Text definiert eine Triade: das industrielle Kino (das Erste Kino); das Autoren-Kino (das Zweite Kino), Alibi und Überdruckventil für das System; und das Guerilla-Kino, das Dritte Kino, welches



die beiden anderen und darüber hinaus die von den ersten beiden unterstützte Weltordnung infrage stellt. Das Dritte Kino versteht sich als für den filmischen Aufstand an der Seite der Volksbefreiungsarmeen im Kampf gegen Kolonialismus und Imperialismus zuständig. Es macht es sich zur Pflicht, nicht nur Stilistisches, sondern jedes einzelne für die kinematografische Praxis konstitutive Element neu zu erfinden: Produktion, Organisation, Verbreitung, Publikum. Auf diese Weise entwickelt Cine Liberación eine analytische und theoretische Kraft, die zweifach wirkt, sowohl visuell (über den Film) als auch literarisch (über das Manifest). So schafft sie ein gemeinsames Vokabular für die kritischen Initiativen, die in dieser Zeit aus dem Boden schießen.

Das zweite Ereignis findet 1968 in Frankreich statt: Die „Generalstände des Kinos“ führen bis zu 1.500 Filmaktivist*innen zusammen um „politische Filme auf politische Weise zu machen“ und sämtliche Aspekte kinematografischer Praxis zu hinterfragen: Produktion, Regie, Verbreitung. Mit ihrem Slogan „Film als Waffe“ unterstützen Regisseur*innen, Kameraleute, und Techniker*innen an vielen Orten Befreiungskriege, Widerstandsbewegungen, Guerilla-Aktionen, Arbeiterkämpfe sowie die Anliegen von Feministinnen, Homosexuellen, Apartheid-Gegner*innen und vielen mehr.

1 Auf Deutsch „Für ein drittes Kino“, in: Peter B. Schumann (Hg.): „Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos“, München 1976, S. 9–19.



II. 1971: ein Korpus

Die Auswahl der Filme des Forums 1971 spiegelt gleichzeitig die Vielzahl visueller Fronten, die Vielfalt kollaborativer Organisationsformen und die Breite des von diesem Dritten Kino abgedeckten stilistischen Spektrums wider. Davon zeugt die Gesamtheit des Programms.

Drei Filme gehen dank der rastlosen Umtriebigkeit von Chris Marker unmittelbar aus den oben erwähnten Generalständen selbst hervor: *Les mots ont un sens* („Die Worte haben einen Sinn“) ist die Pariser Folge aus der Serie *On vous parle de*. Deren Vorspann unterstreicht den Anspruch, eine Form von Gegen-Wochenschau



Phela-ndaba (End of the Dialogue), Mitglieder des Pan Africanist Congress/Members of the Pan Africanist Congress, Forum 1971

zu sein. Neben Ausgaben, die bspw. die Folter in Brasilien beleuchten oder den Mord an Carlos Marighella, einem ehemaligen Führungsmitglied der dortigen Kommunistischen Partei, wird auch eine komplette Folge François Maspero gewidmet. Mit dieser Würdigung der Arbeit eines Verlegers, der für internationalistische Wertvorstellungen kämpft und sich an allen Fronten gleichzeitig schlägt – den politischen ebenso wie den gesellschaftlichen und künstlerischen –, wird auch die Solidarität zwischen Theorie und Praxis unterstrichen. Der von Maspero vertretene undogmatische Marxismus kommt in der hier getroffenen Filmauswahl deutlich zum Ausdruck. Von Slon/ISKRA, derselben Produktionsgesell-

schaft, die schon *Les mots ont un sens* zu verantworten hatte, stammen auch *Sochaux, 11 juin 68 (Sochaux, 11th of June 1968)* und *Les trois-quarts de la vie (Three Quarters of a Life)*. Beide Filme verdanken ihre Entstehung einer besonders beispielhaften Form des Miteinanders, nämlich den Aktivitäten der Medwedkin-Gruppen: Arbeiter*innen, die zuvor von einigen der wichtigsten Filmemacher*innen und Techniker*innen im Umgang mit kinematographischen Apparaten geschult wurden, beschreiben darin selbst ihre Lebensbedingungen und ihren Kampf. Henri Traforetti, einer der jungen Arbeiter von Rhodiacéta, einem Textilfaser-Unternehmen aus der Rhône-Region, beschreibt später seine Erfahrun-



El cuarto poder, Helena Lumbreras, Mariano Lisa, Forum 1971

gen wie folgt: „In Artikel 4 der Satzung der Gruppe Medwedkin, den ‚Zielen‘, ist festgelegt: ‚Der Arbeiterklasse und ihren Vertreter*innen sind mit Foto, Film und Ton neue Ausdrucksmittel an die Hand zu geben. Ihre Lebensbedingungen sind auf allen Ebenen zu zeigen, von Entfremdung bis zu Militanz, um eine neue Form der Berichterstattung und der Ausbildung von Mitstreiter*innen zu betreiben.‘ Diese Filme sind Gegenangriffe in der Form einer Gegen-Berichterstattung: Sie sind echte Aufschreie, in ihrer Heftigkeit unüberhörbare Aufrufe zur Revolte, zum notwendigen Handeln, auf dass das Individuum als menschliches Wesen und nicht als Ware betrachtet werden möge. Diese so kinematografische wie menschl-

che Erfahrung, an der ich teilhatte und zu der ich einen kleinen Beitrag geleistet habe, war entscheidend. Sie hat unsere Lebensläufe verändert, jedenfalls meinen Lebenslauf.“ (Vortrag in Besançon am 5. März 2013).

Neben diesen außergewöhnlichen Kino- und Lebensexperimenten beeindruckten *El cuarto poder* und *Phela-ndaba* (*End of the Dialogue*) durch ihre Dringlichkeit und Unerschrockenheit: Beide Filme entstehen in Diktaturen, und wie bei der Gruppe Cine Liberación aus Argentinien setzen auch deren Autor*innen damit ihre Freiheit oder sogar ihr Leben aufs Spiel.

In London treffen die beiden Filmstudent*innen Antonia Caccia und Simon Louvish auf exilierte Angehörige des Pan Africanist Congress (PAC). Aus dieser Begegnung entsteht *Phela-ndaba*, eine schonungslose Darstellung der Apartheid in Südafrika. Der Film baut auf einer Struktur des Vergleichs auf, in ihm wechseln Schwarzweiß-Bilder und Farbaufnahmen einander ab, es sind Statistiken zu sehen, stumme Sequenzen folgen auf solche mit gesprochenen Worten und Musik. Alles kulminiert in einer erschütternden, große stilistische Könnerschaft bezeugenden Hommage an die vom rassistischen Regime in Pretoria hingerichteten Mitstreiter*innen. Nana Mahomo, der Produzent des Films, erläutert die Bedeutung seines Ti-

Sochaux, 11 juin 1968, Groupe Medvedkine Sochaux, Forum 1971





Phela-ndaba (End of the Dialogue), Mitglieder des Pan Africanist Congress/Members of the Pan Africanist Congress, Forum 1971

tels: „Der afrikanische Nationalismus hat seine Zeit damit verplempert zu erklären, dass weiße und Schwarze Südafrikaner*innen gleichwertige Bürger*innen des gleichen Landes zu sein hätten. Wir wollten gute Bürger*innen sein, unsere Kinder ganz normal aufziehen, das Leben der Weißen führen und ähnliche Dummheiten. Dies war die Zeit, als wir noch an einen Dialog glaubten. Damit ist es vorbei. Unsere Problemstellung ist jetzt, Vorkehrungen zu treffen für unsere militärische Antwort auf diese ständige Aggression, die die Apartheid darstellt.“ (zitiert nach Guy Hennebelle, „Guide des films anti-impérialistes“, 1975)

Der Film *El cuarto poder*, hergestellt vom Colectivo Cine de Clase, einer Gruppenbezeichnung, die gleichzeitig die einzelnen Autor*innen schützt und deren politische Haltung verdeutlicht, analysiert Desinformation und plädiert für die Aufrechterhaltung einer klandestinen Presse, die vom Volk unterstützt wird. Seine Existenz verdankt *El cuarto poder* dem Mut des Paares Helena Lumbreras und Mariano Lisa. So beschreibt Mariano den Werdegang der 1995 verstorbenen Helena: „Als am Centro Sperimentale di Cinematografia in Rom ausgebildete europäische Filmemacherin arbeitete sie für Kinofilme und das italienische Fernsehen (die RAI). Darüber hinaus verscrieb sie sich dem militanten Film, nach dem Beispiel der Alternativbewegung, wie sie sich in Frankreich in Verbindung mit Cineasten wie Chris Marker entwickelt hatte. Helena Lumbreras machte alternative, kritische, sozial engagierte und ästhetisch strenge Dokumentarfilme, unter Bedingungen vollständiger Klandestinität und Gefährdung der eigenen Person. Das Gefängnis unter der franquistischen Diktatur hat sie am eigenen Leib erlitten. Als Frau traf Helena auf riesige Hindernisse und auf große Feindseligkeit, nicht nur von Seiten des Staatsapparats, sondern – jenseits der Diktatur und rückständiger Mentalitäten – sogar von Seiten der Apparate linker politischer Parteien,

die versucht haben, sie als Filmemacherin vollständig zu verleugnen. Bis heute ist Helena in ihrem eigenen Land unsichtbar geblieben, aus beschämenden und doch realen Gründen, die mit Machismo und verkapptem Autoritarismus zu tun haben. Ihr Werk schmort nicht in der Hölle ewiger Bestrafung einer Abgeurteilten, sondern im Purgatorium der Nichtbeachtung“ (aus einem Brief an Nicole Brenez vom 23. Dezember 2011).

Helena Lumbreras hätte eine der Frauen sein können, die Louise Alaimo, Judith Smith und Ellen Sorrin, die drei Autorinnen von *The Woman's Film*, porträtieren. Diese Gruppe von Filmemacherinnen drehte Filme im Rahmen der breiten, von Jonas Mekas angestoßenen kooperativen Bewegung Newsreel. Doch im Gegensatz zu den vorangegangenen Beispielen tun sie gut daran, ihre Namen öffentlich zu machen. Wie ihre europäische Entsprechung Helena Lumbreras ist eine ihrer Protagonistinnen in *The Woman's Film* offen kommunistisch, und wie Lumbreras ist auch diese Frau in ihrem antikommunistischen Herkunftsland Repressalien ausgesetzt. Wo *El cuarto poder* die politischen Auswirkungen von Ideologie allgemein registriert, vermittelt *The Woman's Film* die lebendige Sprache konkreter

proletarischer Frauen, die einer doppelten Ausbeutung ausgeliefert sind: der ihrer Lohnarbeit und der ihres Privatlebens (bzw. ihrer nicht entlohnten Arbeit). Lumberas, Alaimo, Smith und Sorrin sowie all ihre Zeuginnen haben eines gemeinsam: „Ihre Probleme werden nicht durch persönliches Zukurzkommen oder Schwierigkeiten in den Beziehungen, sondern durch die eigentliche Struktur der kapitalistischen Gesellschaft verursacht.“ (Amos Vogel: „Film als subversive Kunst“, 1974).

III. Andere mögliche Filme

Die Programmacher*innen des Forums hätten mit gutem Recht auch folgende prägende Filme dieser Form von Gegen-Kino aus den Jahren 1970–71 zu zeigen beschließen können:

- *El grito, México 1968* (1968–1970) von Leobardo López Areche; kollektiv erarbeiteter Abriss über die blutige Repression gegen Studierende in Mexiko;
- *A.K.A. Serial Killer* (1969), Gemeinschaftsregie von Masao Adachi, Susumu Iwabuchi, Masao Matsuda, Masayuki Nonomura, Mamoru Sasaki, Yutaka Yamazaki; experimentelle Studie über die Auswirkungen des US-amerikanischen Imperialismus auf die japanische Psyche;
- *Repression* (1970), vom Los-Angeles-Newsreel-Kollektiv; marxistisch-leninistisches Pamphlet gegen die kapitalistische und militaristische Ausbeutung der Schwarzen Arbeiterklasse;
- *Comunicado cinematográfico del ERP n° 5 y 7: Swift*, im Jahr 1971 von der trotzkistischen Gruppe Cine de la Base gedreht, die sich um Raymundo Gleyzer formiert hatte und in Argentinien die aktivistische und theoretische Arbeit von *La hora de los hornos* fortsetzte;
- *¿Qué hacer?* (1970) in Gemeinschaftsregie von James Becket, Saul Landau, Raúl Ruiz, Nina Serrano entstandener Spielfilm, der ein Licht auf den US-amerikanischen Imperialismus in Chile wirft.

Das Wirken der Kollektive beweist: Überall, wo es Unterdrückung gab, gab es auch einen Widerstand in Bildern und Tönen. Dabei riskierten Filmemacher*innen zuweilen ihre Freiheit, so wie es Helena Lumberas' dramatischer Fall zeigt, und zuweilen ihr Leben, wie im Fall von Raymundo Gleyzer, den die Militärdiktatur ermordete.

» Kollektive Regiearbeiten spielten im Forum schon immer eine große Rolle. Im ersten Jahr liefen *On vous parle de Paris: Maspero, les mots on tun sens, Sochaux, 11 juin 68* und *Les trois-quarts de la vie* (S. 62), sowie *El cuarto poder* (S. 71), *The Woman's Film* (S. 73) und *Phela-ndaba (End of the Dialogue)* (S. 68). In diesem Jahr zeigt das Forum *Ouvertures* von *The Living and the Dead Ensemble* (S. 32).

Nicole Brenez ist Filmhistorikerin, Filmtheoretikerin und Kuratorin. Sie lehrt an der Universität Paris 3-Sorbonne Nouvelle, kuratiert die Avantgardefilm-Reihe der Cinémathèque française und leitet die Abteilung für Analyse und Kultur an der Femis. Im Januar diesen Jahres veröffentlichte sie „Manifestations. Écrits politiques sur les cinéma et autres arts filmiques“.

Veritable Battle Cries: The Era of Collectives

by Nicole Brenez

I. The Golden Age of Collectives: Looking Back

The way filmmakers organised themselves into groups proved to be the avant-garde's most distinguishing political structure. The first known cooperative to date to was founded in 1913: le Cinéma du Peuple (the Cinema of the People). Among its founders were filmmaker Armand Guerra, journalist and anarchist activist Miguel Almereyda (aka Eugène Bonaventure Vigo, father-to-be of Jean Vigo), and various trade unionists and socialists.

The era of collectives was influenced by Soviet ideals and guided by the pioneering work of groups such as the Workers Film and Photo League (U.S.), the little-known Groupe Jean Vigo (France, starting in 1956), and Edouard de Laurot's Cinéma Engagé (U.S., starting in 1964). Equally encouraged by news of the Cuban revolution and the inspirational style of Santiago Álvarez, this era finally took off in 1968 in the wake of two major events. The first of these was a film made in Argentina by the Cine Liberación group: *La hora de los hornos*. A series of observations and testimonials on neo-colonialism, violence and liberation, the film carried out a ground-breaking analysis of exploitation in South America. It was accompanied by a manifesto published by Octavio Getino and Fernando Solanas in 1969, "Toward a Third Cinema. Notes and Experiences Concerning the Development of a Third World Cinema of Liberation." The text outlines a triad hotly debated among filmmakers: the "First", industrial cinema; the "Second", auteur cinema, which acts as an alibi and gatekeeper of the system; and, finally, the "Third", guerrilla cinema, which critiques the other two and, more broadly, the world order to which they contribute. The Third Cinema defines itself as the vanguard of cinematographic revolt, working side by side with grassroots liberation armies in the fight against colonialism and imperialism. Beyond aesthetics, the Third Cinema also strove

to reinvent every element of cinematographic practice: production, organisation, distribution and the audience. The analytical and theoretical power evidenced so strongly by Cine Liberación, which was at once visual (the film) and literary (the manifesto), created a common vocabulary for the new critical initiatives that would subsequently flourish.

The second event took place in France: the Etats généraux du cinéma gathered together nearly 1,500 participants committed to "making political films in a political way," challenging all aspects of the practice of filmmaking: production, directing and distribution. With the slogan "cinema is a weapon", filmmakers, camera operators and technicians supported wars of liberation, resistance movements, guerrilla campaigns and workers' struggles, as well as feminist, gay rights and anti-apartheid movements, among others.

II. 1971: A Body of Work

The selection made by the 1971 programming team not only accurately reflects the variety of visual approaches employed by the Third Cinema, but also the diversity of its forms of collaborative organisation and the breadth of its stylistic spectrum, with the entire programme bearing witness to this.

Three of the films came directly from the Etats généraux, thanks to the ceaseless work of Chris Marker. *Les mots on un sens* is the name of the Paris episode of the series *On vous parle de*, whose opening credits announce its inspiration to function as a sort of anti-TV news broadcast. In addition to episodes devoted, for example, to torture in Brazil or the assassination of communist leader Carlos Marighella, the broadcast dedicated to François Maspero helped demonstrate the show's ability to combine theory and practice and paid tribute to the work of a broadcaster with internationalist ideals who fought on all fronts, whether political, societal or artistic. Maspero's non-dogmatic Marxist stance resonates with that of the programming choices made in 1971.

Slon/ISKRA, the same production company that made *Les mots ont un sens*, *Sochaux 11 juin 68* and *Les trois-quarts de la vie*, gave rise

to one of the most remarkable collaborative initiatives in history: the Medvedkin Groups. This involved workers being trained to operate cinematographic equipment by some of the greatest filmmakers and technicians of the time, thus enabling them to describe the conditions in which they lived and the struggles they underwent in their own words. As Henri Traforetti, one of the young workers at the company Rhodiacéta, described his experiences to this end: "Section 4 of the Medvedkin Group's statutes states: 'We wish to give the working class new possibilities of expression through photography, film and sound in order to depict all aspects of the working class condition, from alienation to activism, and we hope to establish a new way of educating and training activists.' These films counter-attack by providing counter-information: they are veritable battle cries, calls for revolt whose sheer force is undeniable, calling for the action needed for the individual to be seen as a human being and not a commodity. This cinematographic and human experience, in which I participated and to which I made a small contribution, was a great moment. It changed the course of our lives, of my life." (March 5, 2013 Conference, Besançon).

In addition to these exceptional experiments in film and life, *El cuarto poder* and *Phela-ndaba (End of the Dialogue)* stand out for being as urgent as they are fearless: they were made under two dictatorships and, as with the Ciné Liberación group in Argentina, the filmmakers risked their freedom and even their lives to make them.

The result of a meeting between film students Antonia Caccia and Simon Louvish and activists from the Pan-African Congress living in exile in London, *Phela-ndaba (End of Dialogue)* offers an unflinching account of apartheid in South Africa. The contrasting structure of the film, which alternates between colour and black & white, statistics and silence, words and music, culminates in a moving tribute to the activists executed by the racist regime in Pretoria and is a testament to the film's mastery of style. Producer Nana Mahomo explains the meaning of the title: "African nationalism wasted its time declaring

that white and black South Africans should be equal citizens of the same country. We wanted to be good citizens, to raise our children decently, to lead a white kind of life and all that nonsense. Back then we still believed in dialogue. Now that's over. What we face now is how to prepare a military response to the ongoing aggression that is apartheid." (Taken from "Guide des films anti-impérialistes", by Guy Hennebelle, 1975).

Made by the Colectivo Cine de Clase, which both protected the filmmakers and allowed them to express their political views, *El cuarto poder* is an analysis of disinformation and a plea for the formation of a clandestine press run by the people. It is the result of the bravery of two people, a couple: Helena Lumbreras and Mariano Lisa. Mariano describes the career of Helena, who passed away in 1995 as such:

"She was a European filmmaker trained at the Centro Sperimentale di Cinematografia of Cinecittà in Rome. She worked in Italian cinema and TV (RAI) and also devoted herself to activist cinema, following in the footsteps of the alternative movement that developed in France, as well as working in collaboration with filmmakers such as Chris Marker.

Helena Lumbreras directed films that were edgy, critical, socially committed and aesthetically rigorous films which she shot in extreme secrecy, risking her own life. She suffered firsthand while imprisoned under Franco's dictatorship. As a woman, Helena encountered enormous obstacles and great hostility, not only from the state apparatus, but even from beyond the dictatorship and its backwards mentality from the political apparatuses of left-wing parties, which tried to dismiss her as a filmmaker entirely. Even today, Helena has remained invisible in her country for the unspeakable, yet very real reason of rampant machismo and authoritarianism. Her work remains not in the hell of punishment as if condemned, but rather suspended in the limbo of ignorance." (personal letter, December 23, 2011).

Helena Lumbreras could have been one of the women filmed by Louise Alaimo, Judith Smith

and Ellen Sorrin, the three directors of *The Woman's Film*. Although they worked as a group and as part of the broad cooperative movement called the Newsreel collective (created with the encouragement of Jonas Mekas), these three women have every reason to include their names as the directors. Lumberas is essentially the European counterpart to one of the protagonists of *The Woman's Film*; she, like Lumberas, is openly communist and lives subject to oppression in an anti-communist country. If *El cuarto poder* observes the political effects of ideology at a general level, *The Woman's Film* recounts the lived testimony of working class women who are victims of dual exploitation: that relating to their paid labour and that relating to their private lives (that is, their unpaid labour). Helena Lumberas, Louise Alaimo, Judith Smith, Ellen Sorrin and their contemporaries agree on this point: "Their problems are caused not by personal shortcomings or relational difficulties, but by the very structure of capitalist society." (Amos Vogel, "Film as A Subversive Art", 1974).

III. Alternative Films

The programming team at Arsenal could just as easily have chosen the following films to screen in 1970–71:

- *El grito, México 1968* (1968–1970) by Leobardo López Aretche, a collective account of the bloody repression of students in Mexico City;
- *A.K.A. Serial Killer* (1969), co-created by Masao Adachi, Susumu Iwabuchi, Masao Matsuda, Masayuki Nonomura, Mamoru Sasaki and Yutaka Yamazaki, the film is an experimental examination of the effects of U.S. imperialism on the Japanese psyche;
- *Repression* (1970), by the Los Angeles Newsreel, is a Marxist-Leninist pamphlet that denounces the capitalist and military exploitation of the black working class;
- *Comunicado cinematográfico del ERP n° 5 y 7: Swift*, made in 1971 by the Trotskyist group Cine de la Base (formed around Raymundo Gleyzer), continues the activist and theoretical

legacy of *La hora de los hornos* in Argentina;

- *¿Qué hacer?* (1970) co-created by James Becket, Saul Landau, Raúl Ruiz and Nina Serrano, is a narrative film that sheds light on U.S. imperialism in Chile.

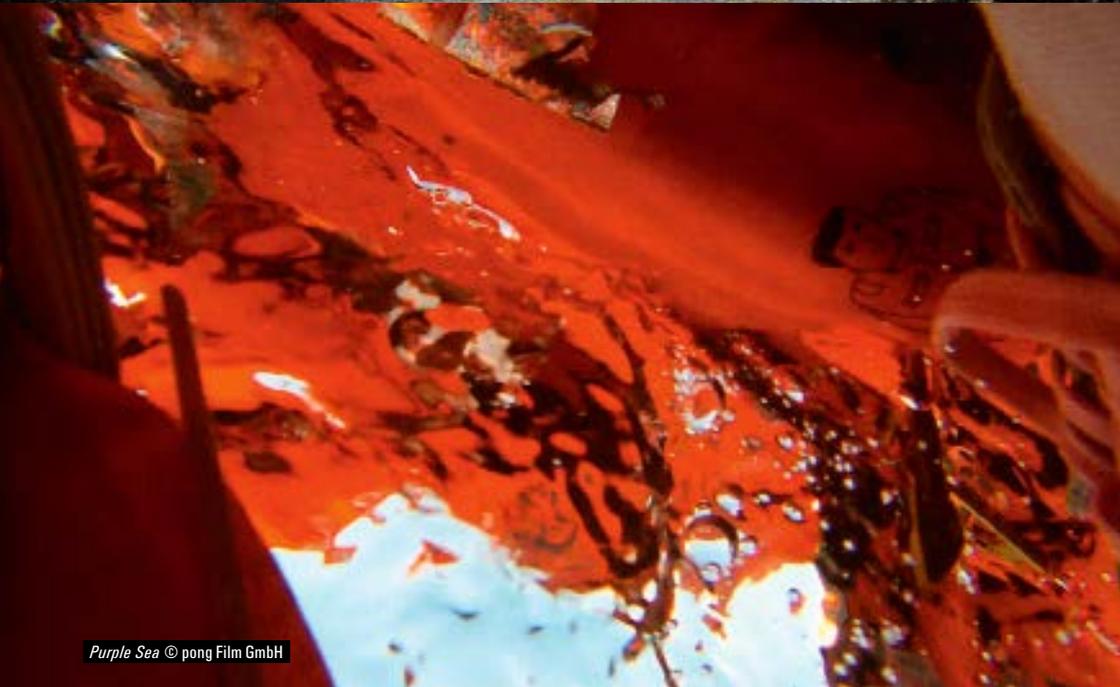
As the work of the collectives shows, wherever there was repression, there was resistance in the form of image and sound, with filmmakers sometimes risking their freedom, as was dramatically illustrated by the case of Helena Lumberas, and sometimes their lives, as with the tragic case of Raymundo Gleyzer, who was killed by the military junta.

» Films made collectively have played a significant role at the Forum from the very beginning. The 1971 programme included *On vous parle de Paris: Maspero, les mots on tun sens, Sochaux, 11 juin 68* and *Les trois-quarts de la vie* (see p. 62), as well as *El cuarto poder* (p. 71), *The Woman's Film* (p. 73) and *Pbela-ndaba (End of the Dialogue)* (p. 68). This year, the Forum is showing *Ouvertures* by The Living and the Dead Ensemble (p. 32).

Nicole Brenez is a film historian, film theorist and curator. She is Professor at the University of Paris 3-Sorbonne Nouvelle, curator of the Cinémathèque française's avant-garde film series and director of the Analysis & Culture Department at La Fémis. In January of this year, she published "Manifestations. Écrits politiques sur les cinéma et autres arts filmiques".



Apiyemiyeki? © Spectre Productions, Stenar Projects



Purple Sea © pong Film GmbH

Part of the Problem

Forum Expanded 2020

by Anselm Franke

Part of the Problem. Or, in other words, *everything* upholds intolerable structures. But this phrase is also a call to confront contradictions and complicity, which concern everybody and yet cannot be measured by the same standards across social divides. It makes sense to question what you buy or how you fly or whether it is right to make posts on Facebook against data-extractivism. But above all, the phrase means recognising that the very subjectivity that rises up against intolerable structures is also shaped by them. At a level of political subjectivation, the fact that the subject is a product of the relations it runs up against is as old as it is fundamental. The question here is what are the means and horizons for denouncing one's own subjectivity and subjection. To realise that subjection and the self as part of the problem is to say that the dividing lines are not only out there, but that they cut right through each of us – yet in radically different ways which cannot be mediated by the rituals of consensus liberalism. The gratification of finding oneself on the right side is treacherous. Instead, the dividing lines need to be undone by inverting the interiority and isolation that subjection produces. The essence of a politically engaged cinematic practice was always intimately tied to the possibility of providing a screen for the externalisation and realisation of the collective subjectivity whose individuated isolation is thus contested and no longer speechless.



The Whole Shebang © Ken Jacobs

The present moment is undoubtedly one in which the sense or realisation of one's systemic implication – that one individually might be part of the problem – is deepening. On the one hand, that is simply because the life of countless people, in particular that of the younger generations across Europe and globally, has been ruined by neoliberal politics and its promises of “self-actualisation”. The mediation between reality and the aspirational horizon of capitalist subjection – the role performed by culture – is breaking down, and thus the veil and varnish of liberal capitalism at large, and with it the remnants of the belief in inevitable progress and reform. It is no longer possible to “resolve” this contradiction, this gap in and of the individual self. And on the other hand, especially in the West, the sense of one's systemic implication is deepening at a larger historical scale too in the face of a global disaster cap-

italism. Everything “modernity” (that is, Western modernity with its sense of liberty and progress) seemed to believe about itself is in question. That is not to say that the West is advanced or at the forefront in this realisation. It’s quite the opposite in fact: Western subjectivity has foreclosed the insight into the scale of its own implication in “dividing the species” (Frantz Fanon) and pushing the planet to the brink of disaster, while for everybody else, it was out there in plain sight. Again, the degrees of realisation of what it means to be part of the problem are vastly different.

Both registers are existential: neoliberal subjection – that is, precarious life caught in isolating competition without hope for upward social mobility; and the sudden sense that the carpet is being pulled out from beneath the “modern subject” (that is, the Western one, or that modernised according to Western standards) and its certainties, that the structural and systemic underpinnings of everything the liberal West believed itself to be and its monopoly on history are shaken. Knowledge of these structural and systemic underpinnings is circulating as the result of long political and epistemic struggles. But it is aided by the new ways in which knowledge is distributed, which simply make it much more difficult to maintain the colonial and bourgeois forms of control and hegemony – both for the worse (how should one term the “emancipation” of the resentful set, traditionally held in check by their belief in authority and now let loose?), but also for the better. That is because it’s undisputable that knowledge from the “margins” is about to change the fabric of modern knowledge as such, and that it can only defend itself and remain unchanged through denial and by resorting to living a (collective) lie. And Europe has experience in doing so; both the history of colonialism and fascism provide ample proof to this end.



The current “backlash”, the authoritarian strivings and resurgence of fascist structures, is thus the reactionary answer to this realisation of “being part of the problem”. It is the assertion of self-determination where capitalism has abandoned the aspirational promises of its liberal horizon of “equal opportunity”, and it is also the defence of privileges of the Western subject that are systematically and structurally based on, and indeed brought into being, by deep-seated, entrenched structures of exploitation and division. The ghosts of centuries therefore assemble around Europe – and yet this is only another imaginary displacement, for the ghosts have long since been within



Al-Houbut (The Landing) © Akram Zaatari

and not without. It is where the two vectors of disempowerment and self-entitlement meet, and the realisation of being “part of the problem” is deferred or foreclosed, that a configuration of affects is formed that accounts for the not-so-new-normality of reaction, the breaking-open of structural racism and systemic violence.

For Forum Expanded, this means drawing attention to the *forms, images and narratives* that result from existential practices and relations. These are not always “well-told” stories according to laws of genres (and increasingly, the algorithms that automate the reproduction of “viewing habits”). If the works derived from such practices are

addressing themselves to a spectator at all, they do so primarily to induce this sense of implication: namely that there is no innocent, objective or neutral viewpoint, no safe distance, and that the dividing lines are not only out there, but that they cut right through each of us. And in being divided, there is no commonality. And common understanding does not come cheap.

Existential experimental cinematographic practices are by definition practices of political subjectivation; manifestations of and interventions into, rather than reflections of the specular constitution of the subject and its consciousness. Perhaps we can refer to today’s experimental



not as those filmmakers and artists working with “new forms” (whatever they may be) first and foremost, but rather as those who emphasise the price of commonality, who refuse to give it away cheaply. At a curatorial and institutional level, the slogan “Part of the Problem” thus also means that the very idea of the public sphere, and the participation, representation, visibility and voice within its forums, is systemically implicated in the struc-

tural violence that so many of the artworks and films speak about. And while the role of cultural institutions has been to uphold the image of a *functional* public sphere, the price for this *culturalisation* has become untenable.

This is not a judgement about the state of the art nor a flirtation with institutional awareness, but a hope that we can gather around the peculiar sense of commitment that each of the works puts forward. “Part of the Problem” thus means neither that we as festival makers put ourselves in the position to ultimately judge which artworks are “part of the problem” rather than the solution, nor that we are comfortably on top of things and ahead of ourselves by reflexively subjecting the agency of the festival and our role to a critique. It means instead that we recognise that one cannot comfortably stay “ahead”, that being contemporary means to erase the comfort of critical distance, as if it were enough for “critical topics” to be raised and voices to be heard or rendered visible. The hope we invest in this this edition, as filmmakers and audiences gather in the ritual of watching and debating novel cinematic images, might be to sharpen the senses for what we have in common and yet still makes us unable to realise our commonalities. To realise that today’s borders cut right through us, as situated spectators, and yet in existentially different ways. And that it will not be the intolerable structures that we run up against from which we will derive the power to undercut these divides.

» **Anselm Franke** is a curator, author and head of the Department of Visual Arts and Film at the Haus der Kulturen der Welt. He is also the co-founder of Forum Expanded and part of their curatorial team.

The motto of the **15th Forum Expanded** is “Part of the Problem”.



Part of the Problem Forum Expanded 2020

von Anselm Franke

Ein Teil des Problems. Oder, anders gesagt: schlichtweg *alles* unterstützt die Aufrechterhaltung unerträglicher Strukturen. Aber diese Feststellung ist zugleich ein Aufruf, sich den Widersprüchen und der Komplizenschaft zu stellen, die jeden betreffen, die allerdings nicht über die sozialen Unterschiede hinweg nach denselben Maßstäben beurteilt werden dürfen. Natürlich ist es sinnvoll, das eigene Konsumverhalten oder Flugreisen zu hinterfragen, oder ob es richtig ist, auf Facebook Beiträge gegen Daten-Extraktivismus zu posten. Aber in erster Linie fordert der Satz die Einsicht, dass noch der subjektive Impuls, der sich gegen unerträgliche Strukturen auflehnt, von eben diesen Strukturen geformt wird. Dass das Subjekt ein Produkt der Verhältnisse ist, gegen die es ankämpft, ist auf der Ebene der politischen Subjektbildung eine ebenso altbekannte wie grundlegende Tatsache. Die Frage ist, wie und mit welchen Zielen man die eigene Subjektivität und ihre Bedingtheit unter Anklage stellen kann. Diese Abhängigkeit ebenso wie sich selbst als Teil des Problems zu erkennen, heißt auch zu verstehen, dass die Grenzen des Problems nicht nur außen verlaufen, sondern sich auch durch unser eigenes Bewusstsein ziehen – aber auf so radikal unterschiedliche Arten, dass die Rituale des Konsensliberalismus nicht vermitteln können. Die Genugtuung, auf der richtigen Seite zu stehen, ist ein trügerisches Gefühl. Stattdessen muss man die Trennlinie aufheben, indem man die Innerlichkeit und Isolation, die aus der Abhängigkeit entsteht, umkehrt. Die politisch engagierte Filmpraxis hat immer im Wesentlichen versucht, eine Projektionsfläche für die Externalisierung und Realisierung einer kollektiven Subjektivität anzubieten, und so der Vereinzelung etwas entgegenzusetzen und dem Kollektivsubjekt eine Sprache zu geben.

Zweifellos vertieft sich derzeit gerade das Gefühl oder die Erkenntnis der eigenen systemischen Verstrickung – dass wir ganz individuell Teil des Problems sind. Das liegt einerseits schlicht daran,

dass die neoliberale Politik und ihre Verheißung der „Selbstverwirklichung“ die Leben zahlloser Menschen zerstört hat, insbesondere von jüngeren Generationen nicht nur in Europa, sondern auf der ganzen Welt. Die Instanz, die zwischen der Wirklichkeit und dem Aufstiegsversprechen der kapitalistischen Einbindung vermittelt – die Kultur – zerfällt. Mit ihr bröckeln auch Lack und Firnis des liberalen Kapitalismus im Ganzen, also auch der Restglauben an unvermeidlichen Fortschritt und ständige Reform. Der Widerspruch zwischen Subjekt und Welt, wie auch im individuellen Bewusstsein selbst, lässt sich nicht mehr „auflösen“, die Kluft kann nicht mehr überbrückt werden. Und auf der anderen Seite vertieft sich, vor einem erweiterten historischen Horizont und im Angesicht des Desasterkapitalismus – zumal im Westen – die Einsicht in die eigene Verstrickung ins System. Alles was die „Moderne“ (die westliche Moderne mit ihren Ideen von Freiheit und Fortschritt) über sich selbst zu wissen glaubte, steht in Frage. Das heißt nicht, dass der Westen in dieser Erkenntnis besonders avanciert wäre oder die Speerspitze bildete. Tatsächlich gilt eher das Gegenteil: Das westliche Subjekt hat sich der Einsicht ins Ausmaß der eigenen Verstrickung verschlossen, als es „die zweigeteilte Welt und verschiedene Menschenarten“ geschaffen (Frantz Fanon) und den Planeten an den Rand des Untergangs getrieben hat – während es für alle anderen klar zu erkennen war. Wie gesagt, gibt es erhebliche graduelle Unterschiede, wie die eigene Verantwortung eingeschätzt wird, die man als Teil des Problems trägt.

Von existenzieller Bedeutung sind beide Ebenen: Das neoliberale Ausgeliefertsein an ein prekäres Leben in einem isolierenden Konkurrenzkampf, aber ohne Hoffnung auf sozialen Aufstieg; und das plötzliche Gefühl, dass dem „modernen Subjekt“ (dem westlichen Menschen oder dem Subjekt, das nach westlichen Standards modernisiert wurde) und seinen Gewissheiten der Boden unter den Füßen weggezogen wird; das Gefühl, dass die Struktur und das System, auf denen das gesamte westlich-liberale Selbstverständnis beruht, und das Geschichtsmonopol des liberalen Westens erschüttert werden. Lange politische und erkenntnistheoretische Kämpfe haben dafür

gesorgt, dass diese Strukturen bekannt sind. Aber die neuen Kanäle der Wissensverbreitung machen es heute schlichtweg schwieriger, koloniale und bürgerliche Formen der Kontrolle und Hegemonie aufrechtzuerhalten. Das hat durchaus unschöne Auswirkungen (wie sonst sollte man die „Emanzipation“ jener Empörten einordnen, die traditionell durch ihren Autoritätsglauben in Schach gehalten wurden und jetzt von der Leine gelassen sind?), aber auch positive Seiten. Es lässt sich nämlich nicht bestreiten, dass Erkenntnisse von den sogenannten „Rändern“ derzeit das Wissen der Moderne verändern und es nur durch Verdrängung und Rückzug in ein Leben der (kollektiven) Lüge verteidigt und aufrechterhalten werden kann. Darin hat Europa ja Erfahrung; sowohl die Geschichte des Kolonialismus als auch die des Faschismus belegen dies zur Genüge.

Der gegenwärtige „Backlash“, autoritäre Bestrebungen und die Wiederauferstehung faschistischer Strukturen sind die reaktionäre Antwort auf das zunehmende Bewusstsein, „Teil des Problems zu sein“. In seinem Postulat der Selbstbestimmung hat der Kapitalismus das Versprechen vom sozialen Aufstieg im Rahmen der liberalen „Chancengleichheit“ aufgegeben; verteidigt werden die Privilegien des westlichen Subjekts, die systembedingt auf den fest verwurzelten Strukturen von Ausbeutung und Unterschied basieren, ja von diesen erzeugt wurden. Um ganz Europa herum versammeln sich daher die Gespenster von Jahrhunderten – und doch handelt es sich nur um eine weitere imaginäre Verdrängung, weil diese Gespenster gerade nicht draußen, sondern schon seit langem in uns walten. Wo Entmachtung und Anspruchshaltung aufeinandertreffen und die Erkenntnis, „Teil des Problems“ zu sein, weggeschoben oder unterdrückt wird, bildet sich eine Gefühlsgemengelage, die zu einer gar nicht so neuen Normalität führt, in der struktureller Rassismus und systemische Gewalt offen zu Tage treten.

Für Forum Expanded bedeutet das, die Aufmerksamkeit auf die *Formen, Bilder und Narrative* zu lenken, die aus den existenziellen Praktiken und Verhältnissen entstehen. Es handelt sich dabei nicht immer um „gut erzählte“ Geschichten im Rahmen genrespezifischer Regeln (oder nach den

Algorithmen, die zunehmend das Bedienen von „Sehgewohnheiten“ automatisieren). Wenn sich die Arbeiten, die aus solchen Praktiken entstehen, denn überhaupt an eine*n Betrachter*in wenden, tun sie das in erster Linie, um ein Gefühl der Verstrickung auszulösen: dass es nämlich keinen unschuldigen, objektiven oder neutralen Blickwinkel gibt, keinen sicheren Abstand, und dass die Trennlinie nicht nur irgendwo da draußen verläuft, sondern jeden einzelnen von uns durchdringt. Und dass auch in diesem Getrenntsein keine Gemeinsamkeit zu finden ist. Und dass gemeinsame Verständigung seinen Preis hat.

Existenzielle experimentelle Filmpraktiken sind per definitionem Praktiken der politischen Subjektivierung; Eher Manifestationen der und Interventionen in die Spiegelungsfähigkeit des Subjekts und seines Bewusstseins, als Reflexionen über diese. Mit „neuen Formen“ (wie immer diese auch aussehen mögen) zu arbeiten, ist heute vielleicht nicht mehr das vorrangige Kriterium experimenteller Filmpraxis; man könnte den Begriff auf Filmemacher*innen und Künstler*innen anwenden, die zeigen, dass Gemeinschaft etwas kostet, und die sich weigern, sie zu einem Schleuderpreis zur Verfügung zu stellen. Das Motto „Part of the Problem“ bedeutet auf kuratorischer und institutioneller Ebene auch, dass schon das Konzept der öffentlichen Sphäre und auch die Teilnahme an ihren Foren, die Tatsache, dort zu repräsentieren, sichtbar zu sein und eine Stimme zu haben, systemisch in die strukturelle Gewalt verwickelt ist, über die so viele der Kunstwerke und Filme sprechen. Kulturinstitutionen haben die Funktion, das Bild einer *funktionierenden* öffentlichen Sphäre aufrechtzuerhalten, der Preis für diese *Kulturalisierung* ist inzwischen jedoch inakzeptabel.

Dies ist kein Urteil über den State of the Art oder ein Kokettieren mit institutionellem Bewusstsein; nur die Hoffnung darauf, gemeinsam das Gefühl der Verbindlichkeit, zu dem jedes Werk beiträgt, zu erleben. „Part of the Problem“ bedeutet weder, dass wir als Festivalmacher*innen denken, wir könnten endgültige Urteile über Kunstwerke fällen – ob sie eher „Teil des Problems“ sind oder zu einer Lösung beitragen. Noch ist damit gemeint, dass wir durch die vorausseilende, kritische

Betrachtung des Festivals als Instanz und unserer eigenen Funktion nun lässig alles im Griff und dadurch einen Vorsprung haben. Wir haben erkannt, und darum geht es, dass man nicht entspannt über den Dingen stehen kann und dass Zeitgenossenschaft bedeutet, die Komfortzone der kritischen Distanz zu zerstören; als wäre es damit getan, „kritische Themen“ aufzuwerfen und Stimmen hörbar oder sichtbar zu machen. Was wir uns für das diesjährige Festival wünschen, wenn sich Filmemacher*innen und Publikum wieder auf das Ritual einlassen, neue filmische Bilder zu betrachten und darüber zu debattieren, könnte man so formulieren: Wir hoffen, den Blick für das, was uns verbindet und was uns bei der Entdeckung unserer Gemeinsamkeiten im Weg steht, zu schärfen. Zu erkennen, dass die heutigen Grenzen in uns als Betrachter*in verlaufen, aber auf existenziell unterschiedliche Arten. Und dass wir die Kraft, gegen unerträgliche Strukturen anzukämpfen und die Grenzen zu untergraben, bestimmt nicht aus den Strukturen schöpfen werden.

» **Anselm Franke** ist Kurator, Autor und Leiter des Bereichs Bildende Künste und Film am Haus der Kulturen der Welt. Er ist Mitbegründer und Teil des Kurator*innenteams von Forum Expanded.

Das **15. Forum Expanded** findet unter dem Motto „Part of the Problem“ statt.

Jogos Dirigidos © Jonas de Andrade



Karl Lagerfeld FOTOGRAFIE

Die Retrospektive

08.03.2020 – 23.08.2020

Erste umfassende Werkschau weltweit!

Circa 300 Fotografien -
Architektur, Landschaft,
Abstraktionen, Porträts,
Selbstporträts und Mode!

Nahezu alle Werke eigens für die
Ausstellung produziert!

Eindrucksvolle Gesamtinszenierung
an einem außergewöhnlichen Ort!



Programm

Freitag Friday 21.02.

- ▶ Forum Expanded Ausstellung
Part of the Problem
tägliche Ausstellung, siehe S. 85–97
- ▶ Forum Expanded Ausstellung
NDN Survival Trilogy
tägliche Ausstellung, siehe S. 100
- ▶ Forum Expanded Ausstellung
Letter from a Guarani Woman in Search of the Land Without Evil
tägliche Ausstellung, siehe S. 98
- 11:00** Forum 50
Soleil Ô Med Hondo · 104' · Französisch, Arabisch © Akademie der Künste 211303
- 13:00** Forum 50
On vous parle de Paris: Maspero, les mots ont un sens Chris Marker · 20' · Französisch © **Sochaux, 11 juin 68** Groupe Medvedkine Sochaux · 20' · Französisch © **Les trois-quarts de la vie** Groupe Medvedkine Sochaux · 18' · Französisch © Kino Arsenal 1 210351
- 15:00** Forum Expanded
Programm 1
silent green 212531
- 15:00** Forum Expanded
Programm 2
Kino Arsenal 1 210352
- 17:30** **Victoria** Sofie Benoot, Liesbeth De Ceulaer, Isabelle Tollenaere · 71' · Englisch © Kino Arsenal 1 210354
- 17:30** Forum Expanded
Programm 3
silent green 212532
- 19:00** ▶ **Eröffnung:**
EI TANGO DEL VIUDO y su espejo deformante
Raúl Ruiz, Valeria Sarmiento · 64' · Spanisch © Delphi Filmpalast 210321
- 19:00** **Gorod usnul** Maria Ignatenko · 71' · Russisch © CinemaxX 3 210042
- 19:30** **FREM** Viera Čákanyová · 73' · Englisch © Kino Arsenal 1 210355
- 19:30** **Traverser** Joël Richmond Mathieu Akafou · 77' · Französisch, Dioula © CinemaxX 4 210051

- 20:00** Forum 50
The Murder of Fred Hampton
Howard Alk · 35mm · 88' · Englisch · Akademie der Künste 211304
- 20:30** Forum Expanded
Programm 4
silent green 212533
- 21:30** **Anne at 13,000 ft**
Kazik Radwanski · 75' · Englisch © Delphi Filmpalast 210322
- 21:30** **Oeconomia** Carmen Losmann · 89' · Deutsch, Englisch © CinemaxX 4 210052
- 22:00** **Maggie's Farm** James Benning · 84' · Ohne Dialog · Kino Arsenal 1 210353
- 22:00** **Zeus Machine. L'invincibile**
David Zamagni, Nadia Ranocchi · 74' · Italienisch © Zoo Palast 2 211552

Samstag Saturday 22.02.

- ▶ Forum Expanded Ausstellung
Part of the Problem
tägliche Ausstellung, siehe S. 85–97
- ▶ Forum Expanded Ausstellung
NDN Survival Trilogy
tägliche Ausstellung, siehe S. 100
- ▶ Forum Expanded Ausstellung
Letter from a Guarani Woman in Search of the Land Without Evil
tägliche Ausstellung, siehe S. 98
- 11:00** Forum 50
W.R. – Misterije Organizma
Dušan Makavejev · 35mm · 84' · Englisch, Serbokroatisch © Akademie der Künste 221303
- 11:30** **FREM** Viera Čákanyová · 73' · Englisch © Delphi Filmpalast 220321
- 12:30** Forum Expanded
Programm 5
Kino Arsenal 1 220351
- 13:30** **Tipografic majuscul**
Radu Jude · 128' · Rumänisch © Delphi Filmpalast 220322
- 14:00** **Victoria** Sofie Benoot, Liesbeth De Ceulaer, Isabelle Tollenaere · 71' · Englisch © silent green 222532
- 15:00** **Was bleibt | Šta ostaje | What remains/Re-visited**
Clarissa Thieme · 70' · Bosnisch, Englisch © Kino Arsenal 1 220353
- 16:15** **Seishin 0** Kazuhiro Soda · 128' · Japanisch © Zoo Palast 2 221554
- 16:30** **The Twentieth Century**
Matthew Rankin · 90' · Englisch, Französisch © Delphi Filmpalast 220325
- 17:00** Forum Expanded
Programm 2
silent green 222531
- 17:30** Forum Expanded
Programm 6
Kino Arsenal 1 220352
- 18:00** **Anne at 13,000 ft**
Kazik Radwanski · 75' · Englisch © City Kino Wedding 222111
- 19:00** **Ping jing** Song Fang · 89' · Mandarin, Englisch, Japanisch © Delphi Filmpalast 220323
- 19:00** **Anne at 13,000 ft** Kazik Radwanski · 75' · Englisch © Cubix 9 220893
- 19:30** **Zeus Machine. L'invincibile** David Zamagni, Nadia Ranocchi · 74' · Italienisch © CinemaxX 4 220051
- 19:30** **Gorod usnul** Maria Ignatenko · 71' · Russisch © Colosseum 1 220373
- 19:30** **The Viewing Booth**
Ra'anan Alexandrowicz · 70' · Englisch, Hebräisch, Arabisch © Zoo Palast 2 221555
- 20:00** **Vil, mă** Gustavo Vinagre · 86' · Portugiesisch © Kino Arsenal 1 220354
- 20:00** **Traverser** Joël Richmond Mathieu Akafou · 77' · Französisch, Dioula © silent green 222533
- 20:00** Forum 50
Ossessione Luchino Visconti · 140' · Italienisch © Akademie der Künste 221304
- 21:00** **Oeconomia** Carmen Losmann · 89' · Deutsch, Englisch © Cubix 9 220894
- 21:30** **La casa dell'amore** Luca Ferri · 77' · Italienisch, Portugiesisch © Delphi Filmpalast 220324
- 21:30** **Namo** Nader Saeivar · 89' · Farsi, Türkisch, Kurdisch © CinemaxX 3 220043

21:30 Medium Edgardo Cozarinsky · 70' · Spanisch © CinemaxX 4 220052
22:30 EI TANGO DEL VIUDO y su espejo deformante Raúl Ruiz, Valeria Sarmiento · 64' · Spanisch © Kino Arsenal 1 220355

Sonntag Sunday 23.02.

- ▶ Forum Expanded Ausstellung **Part of the Problem**
tägliche Ausstellung, siehe S. 85–97
- ▶ Forum Expanded Ausstellung **NDN Survival Trilogy**
tägliche Ausstellung, siehe S. 100
- ▶ Forum Expanded Ausstellung **Letter from a Guarani Woman in Search of the Land Without Evil**
tägliche Ausstellung, siehe S. 98

11:00 Forum 50
On vous parle de Paris: Maspero, les mots ont un sens Chris Marker · 20' · Französisch © Sochaux, 11 juin 68 Groupe Medvedkine Sochaux · 20' · Französisch © Les trois-quarts de la vie Groupe Medvedkine Sochaux · 18' · Französisch © Akademie der Künste 231303
11:30 Medium Edgardo Cozarinsky · 70' · Spanisch © Delphi Filmpalast 230322
12:00 Forum Expanded
Programm 1
Kino Arsenal 1 230351
13:30 Grève ou crève Jonathan Rescigno · 93' · Französisch © Delphi Filmpalast 230323
13:45 Forum Expanded
Programm 7
Kino Arsenal 1 230353
14:00 Forum Expanded
Programm 6
silent green 232532
15:45 Forum Expanded
Programm 8
Kino Arsenal 1 230352
16:00 Lúa vermella Lois Patiño · 84' · Galicisch © Delphi Filmpalast 230321

16:15 Kama fissamaa' kathalika ala al-ard Sarah Francis · 70' · Arabisch, Englisch © Zoo Palast 2 231554
17:00 Forum Expanded
Programm 5
silent green 232531
17:30 Responsabilidad empresarial Jonathan Perel · 68' · Spanisch © Kino Arsenal 1 230355
18:30 Ouvertures The Living and the Dead Ensemble · 132' · Haitianisch, Französisch © Delphi Filmpalast 230324
18:30 Oeconomia Carmen Losmann · 89' · Deutsch, Englisch © Colosseum 1 230374
19:00 The Twentieth Century Matthew Rankin · 90' · Englisch, Französisch © Cubix 9 230893
19:00 Chico ventana también quisiera tener un submarino Alex Piperno · 80' · Spanisch, Tswali © CinemaxX 3 230043
19:30 Namu Nader Saeivar · 89' · Farsi, Türkisch, Kurdisch © Kino Arsenal 1 230356
19:30 Anunciaron tormenta Javier Fernández Vázquez · 87' · Spanisch, Bubi © CinemaxX 4 230051
20:00 The Viewing Booth Ra'anan Alexandrowicz · 70' · Englisch, Hebräisch, Arabisch © silent green 232533
20:00 Forum 50
Angela – Portrait of A Revolutionary Yolande du Luart · 16mm · 60' · Englisch · **El cuarto poder** Helena Lumbresas, Mariano Lisa · 45' · Spanisch © Akademie der Künste 231304
21:30 Maggie's Farm James Benning · 84' · Ohne Dialog · Delphi Filmpalast 230325
21:30 Victoria Sofie Benoot, Liesbeth De Ceulaer, Isabelle Tollenaere · 71' · Englisch © Cubix 9 230894
22:00 Vil, má Gustavo Vinagre · 86' · Portugiesisch © CinemaxX 4 230052

22:00 La casa dell'amore Luca Ferri · 77' · Italienisch, Portugiesisch © Zoo Palast 2 231555
22:00 Forum Expanded
Programm 9
Kino Arsenal 1 230354

Montag Monday 24.02.

- ▶ Forum Expanded Ausstellung **Part of the Problem**
tägliche Ausstellung, siehe S. 85–97
- ▶ Forum Expanded Ausstellung **NDN Survival Trilogy**
tägliche Ausstellung, siehe S. 100
- ▶ Forum Expanded Ausstellung **Letter from a Guarani Woman in Search of the Land Without Evil**
tägliche Ausstellung, siehe S. 98

11:00 Forum 50
Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour (Othon) Jean-Marie Straub, Danièle Huillet · 88' · Französisch © Akademie der Künste 241304
11:30 Seishin 0 Kazuhiro Soda · 128' · Japanisch © Kino Arsenal 1 240353
14:00 Anunciaron tormenta Javier Fernández Vázquez · 87' · Spanisch, Bubi © Delphi Filmpalast 240323
14:00 Was bleibt | Šta ostaje | What remains/Re-visited Clarissa Thieme · 70' · Bosnisch, Englisch © silent green 242532
14:30 Lúa vermella Lois Patiño · 84' · Galicisch © Kino Arsenal 1 240354
16:30 Kama fissamaa' kathalika ala al-ard Sarah Francis · 70' · Arabisch, Englisch © Delphi Filmpalast 240324
17:00 The Viewing Booth Ra'anan Alexandrowicz · 70' · Englisch, Hebräisch, Arabisch © Kino Arsenal 1 240355
17:00 Forum Expanded
Programm 8
silent green 242531

Programm

- 18:30** **Gli appunti di Anna Azzori/ Uno specchio che viaggia nel tempo** Constanze Ruhm · 72' · Deutsch, Italienisch © Delphi Filmpalast 240321
- 19:00** **Zeus Machine. L'invincibile** David Zamagni, Nadia Ranocchi · 74' · Italienisch © Cubix 9 240894
- 19:30** **Tipografic majuscul** Radu Jude · 128' · Rumänisch © CinemaxX 4 240051
- 19:30** **Petit Samedi** Paloma Sermon-Dai · 75' · Französisch © Zoo Palast 2 241554
- 19:30** **Chico ventana también quisiera tener un submarino** Alex Piperno · 80' · Spanisch, Tuwali © Colosseum 1 240374
- 19:30** Forum Expanded **Programm 10** Kino Arsenal 1 240352
- 20:00** **Responsabilidad empresarial** Jonathan Perel · 68' · Spanisch © silent green 242533
- 20:00** Forum 50 **Eine Prämie für Irene** Helke Sander · 16mm · 50' · Deutsch © **The Woman's Film (Newsreel #55)** Women's Caucus – San Francisco Newsreel · 16mm · 41' · Englisch · Akademie der Künste 241303
- 20:30** **The Two Sights** Joshua Bonnetta · 84' · Gälisch, Englisch © Delphi Filmpalast 240322
- 21:30** **Eyimofe** Arie Esiri, Chuko Esiri · 116' · Englisch © CinemaxX 3 240044
- 21:30** **Victoria** Sofie Benoot, Liesbeth De Ceulaer, Isabelle Tollenaere · 71' · Englisch © Filmrauschpalast 242652
- 22:00** Forum Expanded **Programm 4** Kino Arsenal 1 240351
- 22:30** **Grève ou crève** Jonathan Rescigno · 93' · Französisch © CinemaxX 4 240052

Dienstag Tuesday 25.02.

- Forum Expanded Ausstellung **Part of the Problem** tägliche Ausstellung, siehe S. 85–97
- Forum Expanded Ausstellung **NDN Survival Trilogy** tägliche Ausstellung, siehe S. 100
- Forum Expanded Ausstellung **Letter from a Guarani Woman in Search of the Land Without Evil** tägliche Ausstellung, siehe S. 98
- 11:00** Forum 50 **Schastye** Alexandr Medvedkin · 35mm · 77' · russische Zwischentitel © Akademie der Künste 251304
- 12:30** Forum 50 **Ostia** Sergio Citti · 35mm · 103' · Italienisch © Kino Arsenal 1 250355
- 14:00** **Chico ventana también quisiera tener un submarino** Alex Piperno · 80' · Spanisch, Tuwali © Delphi Filmpalast 250324
- 14:00** Forum Expanded **Programm 10** silent green 252532
- 15:00** Forum Expanded **Programm 9** Kino Arsenal 1 250351
- 16:15** **Responsabilidad empresarial** Jonathan Perel · 68' · Spanisch © Delphi Filmpalast 250323
- 17:00** Forum Expanded **Programm 7** silent green 252531
- 17:30** Forum Expanded **Programm 11** Kino Arsenal 1 250352
- 18:30** Forum Expanded **Programm 12** Delphi Filmpalast 250321
- 19:00** **Entre perro y lobo** Irene Gutiérrez · 75' · Spanisch © CinemaxX 3 250044
- 19:00** **Ping jing** Song Fang · 89' · Mandarin, Englisch, Japanisch © Cubix 9 250894
- 19:30** **Luz nos trópicos** Paula Gaitán · 255' · Kuikuro, Portugiesisch, Französisch, Russisch, Englisch © CinemaxX 4 250051
- 19:30** **Eyimofe** Arie Esiri, Chuko Esiri · 116' · Englisch © Colosseum 1 250375

- 20:00** **Grève ou crève** Jonathan Rescigno · 93' · Französisch © silent green 252533
- 20:00** Forum 50 **El Ghorba (Les passagers)** Annie Tresgot · 35mm · 84' · Französisch © **Mes voisins** Med Hondo · 35' · Arabisch, Französisch © Akademie der Künste 251303
- 20:15** Forum 50 **Soleil Ô** Med Hondo · 104' · Französisch, Arabisch © Kino Arsenal 1 250354
- 21:00** **Generations** Lynne Siefert · 67' · Englisch · Delphi Filmpalast 250322
- 22:00** **FREM** Viera Čákanyová · 73' · Englisch © Zoo Palast 2 251554
- 22:30** Forum 50 **W.R. – Misterije Organizma** Dušan Makavejev · 35mm · 84' · Englisch, Serbokroatisch © Kino Arsenal 1 250353

Mittwoch Wednesday 26.02.

- Forum Expanded Ausstellung **Part of the Problem** tägliche Ausstellung, siehe S. 85–97
- Forum Expanded Ausstellung **NDN Survival Trilogy** tägliche Ausstellung, siehe S. 100
- Forum Expanded Ausstellung **Letter from a Guarani Woman in Search of the Land Without Evil** tägliche Ausstellung, siehe S. 98
- 11:00** Forum 50 **Eldridge Cleaver, Black Panther** William Klein · 35mm · 75' · Englisch · Akademie der Künste 261304
- 12:00** Forum 50 **Mes voisins** Med Hondo · 35' · Arabisch, Französisch © **El Ghorba (Les passagers)** Annie Tresgot · 35mm · 84' · Französisch © Kino Arsenal 1 260353
- 13:30** **Luz nos trópicos** Paula Gaitán · 255' · Kuikuro, Portugiesisch, Französisch, Russisch, Englisch © Delphi Filmpalast 260322

14:00 Forum Expanded
Programm 12
silent green 262531

14:00 **Chico ventana también quisiera tener un submarino**
Alex Piperno · 80' · Spanisch, Tuwali ©
Hebbel am Ufer (HAU1) 260932

15:00 **Gli appunti di Anna Azzori/ Uno specchio che viaggia nel tempo** Constanze Ruhm · 72' · Deutsch, Italienisch ©
Kino Arsenal 1 260354

17:00 Forum Expanded
Programm 11
silent green 262532

17:30 Forum 50
Eine Prämie für Irene Helke Sander · 16mm · 50' · Deutsch ©
The Woman's Film (Newsreel #55)
Women's Caucus – San Francisco Newsreel · 16mm · 41' · Englisch · Kino Arsenal 1 260355

18:30 **Kunst kommt aus dem Schnabel wie er gewachsen ist**
Sabine Herpich · 106' · Deutsch ©
Delphi Filmpalast 260321

18:30 **Zeus Machine. L'invincibile**
David Zamagni, Nadia Ranocchi · 74' · Italienisch © b-ware!
Ladenkino 262472

19:00 **leşirea trenurilor din gară**
Radu Jude, Adrian Cioflăncă · 175' · Rumänisch © CinemaxX 4 260052

19:00 **The Two Sights** Joshua Bonnetta · 84' · Gälisch, Englisch ©
Cubix 9 260894

19:30 **Namo** Nader Saeivar · 89' · Farsi, Türkisch, Kurdisch ©
Colosseum 1 260375

20:00 **Maggie's Farm** James Benning · 84' · Ohne Dialog · silent green 262533

20:00 Forum Expanded
Programm 13
Kino Arsenal 1 260351

20:00 Forum 50
Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt Rosa von Praunheim · 16mm · 67' · Deutsch ©
Akademie der Künste 261303

21:30 **Vil, má** Gustavo Vinagre · 86' · Portugiesisch ©
Delphi Filmpalast 260323

21:30 **Ouvertures** The Living and the Dead Ensemble · 132' · Haitianisch, Französisch © CinemaxX 3 260044

22:15 Forum Expanded
Programm 3
Kino Arsenal 1 260352

Donnerstag Thursday 27.02.

- ▶ Forum Expanded Ausstellung
Part of the Problem
tägliche Ausstellung, siehe S. 85–97
- ▶ Forum Expanded Ausstellung
NDN Survival Trilogy
tägliche Ausstellung, siehe S. 100
- ▶ Forum Expanded Ausstellung
Letter from a Guarani Woman in Search of the Land Without Evil
tägliche Ausstellung, siehe S. 98
- ▶ Forum 50
50 Jahre Berlinale Forum. Ein Paneltag zum gegenkulturellen Aufbruch der ersten Jahre, zu dessen Erbe in der Gegenwart und zu Strategien für die Herausforderungen der Zukunft
Alle Vorträge, Diskussionen und Präsentationen auf Englisch · Freier Eintritt, siehe S. 77

10:00 Forum 50
Gishiki Nagisa Oshima · 35mm · 123' · Japanisch © Kino Arsenal 1 270355

11:00 Forum 50
Eine Sache, die sich versteht (15x)
Hartmut Bitomsky, Harun Farocki · 64' · Deutsch ©
Akademie der Künste 271303

12:30 **Petit Samedi** Paloma Sermon-Daï · 75' · Französisch ©
Kino Arsenal 1 270351

13:00 **Anne at 13,000 ft**
Kazik Radwanski · 75' · Englisch ©
Zoo Palast 2 271553

15:00 **leşirea trenurilor din gară**
Radu Jude, Adrian Cioflăncă · 175' · Rumänisch ©
Delphi Filmpalast 270321

15:00 Forum 50
Angela – Portrait of A Revolutionary Yolande du Luart · 16mm · 60' · Englisch · **El cuarto poder** Helena Lumbreras, Mariano Lisa · 45' · Spanisch ©
Kino Arsenal 1 270353

17:30 Forum 50
Anaparastasi Theo Angelopoulos · 98' · Griechisch ©
Kino Arsenal 1 270356

19:00 **Seishin 0** Kazuhiro Soda · 128' · Japanisch © Delphi Filmpalast 270322

19:00 **The Twentieth Century**
Matthew Rankin · 90' · Englisch, Französisch © CinemaxX 3 270044

19:00 **Kunst kommt aus dem Schnabel wie er gewachsen ist**
Sabine Herpich · 106' · Deutsch ©
CinemaxX 4 270052

19:00 **Entre perro y lobo** Irene Gutiérrez · 75' · Spanisch © Cubix 9 270894

19:30 **La casa dell'amore** Luca Ferri · 77' · Italienisch, Portugiesisch ©
Colosseum 1 270375

20:00 Forum 50
Der große Verhau Alexander Kluge · 86' · Deutsch © Kino Arsenal 1 270354

20:00 Forum 50
The Great Chicago Conspiracy Circus Kerry Feltham · 92' · Englisch · Akademie der Künste 271304

21:30 **Generations** Lynne Siefert · 67' · Englisch · CinemaxX 4 270053

22:00 **Was bleibt | Šta ostaje | What remains/Re-visited**
Clarissa Thieme · 70' · Bosnisch, Englisch © Zoo Palast 2 271555

22:30 **Anunciaron tormenta** Javier Fernández Vázquez · 87' · Spanisch, Bubi © Kino Arsenal 1 270352

Programm

Freitag Friday 28.02.

- ▶ Forum Expanded Ausstellung
Part of the Problem
tägliche Ausstellung, siehe S. 85–97
- ▶ Forum Expanded Ausstellung
NDN Survival Trilogy
tägliche Ausstellung, siehe S. 100
- ▶ Forum Expanded Ausstellung
Letter from a Guarani Woman in Search of the Land Without Evil
tägliche Ausstellung, siehe S. 98
- 10:00 Overtures** The Living and the Dead Ensemble · 132' · Haitianisch, Französisch © Kino Arsenal 1 280352
- 11:30** Forum 50
Monangambee Sarah Maldoror · 16' · Französisch ©
Phela-ndaba (End of the Dialogue) Members of the Pan Africanist Congress · 45' · Englisch · Akademie der Künste 281304
- 13:00 Kama fissaamaa' kathalika ala al-ard** Sarah Francis · 70' · Arabisch, Englisch © Kino Arsenal 1 280353
- 13:00** Forum 50
Remparts d'argile Jean-Louis Bertuccelli · 87' · Französisch, Arabisch © Akademie der Künste 281301
- 14:00 Medium** Edgardo Cozarinsky · 70' · Spanisch © Delphi Filmpalast 280321
- 15:00 Gli appunti di Anna Azzori/Uno specchio che viaggia nel tempo** Constanze Ruhm · 72' · Deutsch, Italienisch © silent green 282532
- 15:00** Forum 50
Eine Sache, die sich versteht (15x) Hartmut Bitomsky, Harun Farocki · 64' · Deutsch © Akademie der Künste 281303
- 16:00 Entre perro y lobo** Irene Gutiérrez · 75' · Spanisch © Delphi Filmpalast 280322
- 16:00 Luz nos trópicos** Paula Gaitán · 255' · Kuikuro, Portugiesisch, Französisch, Russisch, Englisch © CinemaxX 6 280075

- 16:00** Forum 50
Mare's Tail David Larcher · 16mm · 160' · Ohne Dialog · Kino Arsenal 1 280351
- 17:00 Generations** Lynne Siefert · 67' · Englisch · silent green 282533
- 17:00** Forum 50
Abschlussfilm des Jubiläumsprogramms
O.K. Michael Verhoeven · 80' · Deutsch © Akademie der Künste 281305
- 18:30 Eyimofe** Arie Esiri, Chuko Esiri · 116' · Englisch © Delphi Filmpalast 280323
- 19:00 Lúa vermella** Lois Patiño · 84' · Galicisch © CinemaxX 4 280053
- 19:00 Gorod usnul** Maria Ignatenko · 71' · Russisch © Cubix 9 280894
- 19:30 Zeus Machine. L'invincibile** David Zamagni, Nadia Ranocchi · 74' · Italienisch © Colosseum 1 280375
- 19:30 EI TANGO DEL VIUDO y su espejo deformante** Raúl Ruiz, Valeria Sarmiento · 64' · Spanisch © Zoo Palast 2 281555
- 20:00 Caligari Filmpreis: Vorführung des Preisträgerfilms**
Kino Arsenal 1 280354
- 20:00** Forum 50
Ostia Sergio Citti · 35mm · 103' · Italienisch © Akademie der Künste 281302
- 21:00** Forum Expanded
Program 13
silent green 282531
- 21:15 Responsabilidad empresarial** Jonathan Perel · 68' · Spanisch © CinemaxX 6 280074
- 21:30 Petit Samedi** Paloma Sermon-Daï · 75' · Französisch © Delphi Filmpalast 280324
- 21:30 The Two Sights** Joshua Bonnetta · 84' · Gälisch, Englisch © CinemaxX 4 280052
- 21:30 Ping jing** Song Fang · 89' · Mandarin, Englisch, Japanisch © CinemaxX 3 280044

Samstag Saturday 29.02.

- ▶ Forum Expanded Ausstellung
Part of the Problem
tägliche Ausstellung, siehe S. 85–97
- ▶ Forum Expanded Ausstellung
NDN Survival Trilogy
tägliche Ausstellung, siehe S. 100
- ▶ Forum Expanded Ausstellung
Letter from a Guarani Woman in Search of the Land Without Evil
tägliche Ausstellung, siehe S. 98
- 10:00 Ieşirea trenurilor din gară** Radu Jude, Adrian Cioflâncă · 175' · Rumänisch © Cubix 5 291051
- 10:00** Forum 50
The Murder of Fred Hampton Howard Alk · 35mm · 88' · Englisch · Kino Arsenal 1 290353
- 11:00 FREM** Viera Čákanyová · 73' · Englisch © Zoo Palast 2 291555
- 11:30 Gorod usnul** Maria Ignatenko · 71' · Russisch © Delphi Filmpalast 290322
- 11:30** Forum 50
Anaparastasi Theo Angelopoulos · 98' · Griechisch © Akademie der Künste 291304
- 12:00 Tipografic majuscul** Radu Jude · 128' · Rumänisch © Kino Arsenal 1 290356
- 13:30 Was bleibt | Šta ostaje | What remains/Re-visited** Clarissa Thieme · 70' · Bosnisch, Englisch © Delphi Filmpalast 290324
- 14:00** Forum 50
Der große Verhau Alexander Kluge · 86' · Deutsch © Akademie der Künste 291303
- 15:00 Entre perro y lobo** Irene Gutiérrez · 75' · Spanisch © silent green 292531
- 15:00** Forum 50
Remparts d'argile Jean-Louis Bertuccelli · 87' · Französisch, Arabisch © Kino Arsenal 1 290355
- 15:30 The Viewing Booth** Ra'anan Alexandrowicz · 70' · Englisch, Hebräisch, Arabisch © Delphi Filmpalast 290321

16:00 Overtures The Living and the Dead Ensemble · 132' · Haitianisch, Französisch © CinemaxX 6 290074

16:15 Anunciaron tormenta Javier Fernández Vázquez · 87' · Spanisch, Bubi © Zoo Palast 2 291554

17:00 El TANGO DEL VIUDO y su espejo deformante
Raúl Ruiz, Valeria Sarmiento · 64' · Spanisch © silent green 292532

17:00 Forum 50
The Great Chicago Conspiracy Circus Kerry Feltham · 92' · Englisch · Kino Arsenal 1 290352

17:30 Forum 50
Ossessione Luchino Visconti · 140' · Italienisch © Delphi Filmpalast 290325

19:00 Kunst kommt aus dem Schnabel wie er gewachsen ist
Sabine Herpich · 106' · Deutsch © silent green 292533

19:00 Petit Samedi Paloma Sermon-Dai · 75' · Französisch © Cubix 9 290894

19:00 La casa dell'amore Luca Ferri · 77' · Italienisch, Portugiesisch © CinemaxX 4 290053

19:00 Generations Lynne Siefert · 67' · Englisch · CinemaxX 6 290076

19:30 Ping jing Song Fang · 89' · Mandarin, Englisch, Japanisch © Colosseum 1 290374

19:30 Forum 50
Eldridge Cleaver, Black Panther William Klein · 35mm · 75' · Englisch · Kino Arsenal 1 290351

20:00 Forum 50
Gishiki Nagisa Oshima · 35mm · 123' · Japanisch © Akademie der Künste 291302

20:15 Grève ou crève Jonathan Rescigno · 93' · Französisch © Delphi Filmpalast 290323

21:00 Anne at 13,000 ft Kazik Radwanski · 75' · Englisch © CinemaxX 3 290042

21:00 Medium Edgardo Cozarinsky · 70' · Spanisch © CinemaxX 4 290052

21:00 Gli appunti di Anna Azzori/Uno specchio che viaggia nel tempo
Constanze Ruhm · 72' · Deutsch, Italienisch © CinemaxX 6 290075

21:15 Forum 50
Monangambee Sarah Maldoror · 16' · Französisch ©

Phela-ndaba (End of the Dialogue) Members of the Pan Africanist Congress · 45' · Englisch · Kino Arsenal 1 290354

22:00 Traverser Joël Richmond
Mathieu Akafou · 77' · Französisch, Dioula © Zoo Palast 2 291553

Sonntag Sunday 01.03.

► Forum Expanded Ausstellung
Part of the Problem
tägliche Ausstellung, siehe S. 85–97

► Forum Expanded Ausstellung
NDN Survival Trilogy
tägliche Ausstellung, siehe S. 100

► Forum Expanded Ausstellung
Letter from a Guarani Woman in Search of the Land Without Evil
tägliche Ausstellung, siehe S. 98

10:00 Kunst kommt aus dem Schnabel wie er gewachsen ist
Sabine Herpich · 106' · Deutsch © Kino Arsenal 1 010353

10:30 Tipografic majuscule Radu Jude · 128' · Rumänisch © Cubix 5 011054

11:30 Namō Nader Saeivar · 89' · Farsi, Türkisch, Kurdisch © Delphi Filmpalast 010322

12:30 Forum 50
Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt Rosa von Praunheim · 16mm · 67' · Deutsch © Kino Arsenal 1 010352

13:00 Chico ventana también quisiera tener un submarino
Alex Piperno · 80' · Spanisch, Tuwali © Zoo Palast 2 011555

14:00 Maggie's Farm James Benning · 84' · Ohne Dialog · Delphi Filmpalast 010323

14:30 Forum 50
Schastye Alexandr Medvedkin · 35mm · 77' · russische Zwischentitel © Piano: Eunice Martins
Kino Arsenal 1 010351

15:00 Kama fissaamaa' kathalika ala al-ard Sarah Francis · 70' · Arabisch, Englisch © silent green 012533

16:00 Seishin 0 Kazuhiro Soda · 128' · Japanisch © CinemaxX 6 010075

16:30 Traverser Joël Richmond
Mathieu Akafou · 77' · Französisch, Dioula © Delphi Filmpalast 010324

16:30 Oeconomia Carmen Losmann · 89' · Deutsch, Englisch © Kino Arsenal 1 010355

17:00 The Two Sights Joshua Bonnetta · 84' · Gälisch, Englisch © silent green 012531

18:30 Victoria Sofie Benoot, Liesbeth De Ceulaer, Isabelle Tollenaere · 71' · Englisch © Delphi Filmpalast 010321

18:30 Luz nos trópicos Paula Gaitán · 255' · Kuikuro, Portugiesisch, Französisch, Russisch, Englisch © Kino Arsenal 1 010354

18:30 Ieşirea trenurilor din gară Rađu Jude, Adrian Cioflăncă · 175' · Rumänisch © CinemaxX 6 010074

19:00 Leserpreis des Tagesspiegel: Vorfühung des Preisträgerfilms
CinemaxX 4 010052

19:00 Eyimofe Arie Esiri, Chuko Esiri · 116' · Englisch © Cubix 9 010894

19:30 Anne at 13,000 ft
Kazik Radwanski · 75' · Englisch © silent green 012532

19:30 The Twentieth Century
Matthew Rankin · 90' · Englisch, Französisch © Colosseum 1 010375

20:15 Forum 50
Les yeux ne veulent pas ent tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour (Othon) Jean-Marie Straub, Danièle Huillet · 88' · Französisch © Delphi Filmpalast 010325

21:30 Lúa vermella Lois Patiño · 84' · Galicisch © CinemaxX 3 010044

22:00 Vil, má Gustavo Vinagre · 86' · Portugiesisch © Zoo Palast 2 011554

© Maxi Zimmermann, Bertolt-Brecht-Archiv der
Akademie der Künste, © Fotolia/3dkombinat



Die LOTTO-Stiftung Berlin unterstützte die Akademie der Künste bei der Sicherung und Digitalisierung des filmischen Bestands des Bertolt-Brecht-Archivs mit 300.000 Euro.

BRECHTS FILMERBE SICHER

www.lotto-stiftung-berlin.de



49TH SEHSÜCHTE INTERNATIONAL STUDENT FILM FESTIVAL

22.04. – 26.04.2020

SEHSÜCHTE

@FILM UNIVERSITY, MARLENE-DIETRICH-ALLEE 11, 14482 POTSDAM

SEHSUECHTE.DE



Verzeichnis der Filme / Index of Films

Abstracted / Family	127	Eyimofe	16	Nicht der Homosexuelle		Strike or Die	21
After the Crossing	40	FREM	17	ist pervers, sondern die		The Sun	96
A I O U	85	Generations	18	Situation, in der er lebt	74	El TANGO DEL VIUDO y	
Akiya	110	Gishiki	59	The Notes of Anna		su espejo deformante	38
Al-Houbut	111	Gorod usnul	20	Azzori / A Mirror that		Tatsuniya II	113
The Alien	30	The Great Chicago		Travels through Time	10	Télé Réalité	108
Al-Maw'oud	109	Conspiracy Circus	67	Obsession	51	THE TANGO OF THE	
Anaparastasi	60	Grève ou crève	21	Oeconomia	31	WIDOWER And Its	
Angela – Portrait		Der große Verhau	56	Oh, Sun!	58	Distorting Mirror	38
of A Revolutionary	71	Half Blue	86	O.K.	75	This Is My Desire	16
Anne at 13,000 ft	8	Happiness	52	On vous parle de Paris:		Three Quarters of a Life	62
Anunciador tormenta	9	Her Name Was Europa	107	Maspero, les mots ont		Tipografic majuscul	39
Apiyemiyeki?	118	The House of Love	12	no sens	32, 90	Traverser	40
Gli appunti di Anna		Ieşirea trenurilor din gară ...	22	Ossezione	53	Les trois-quarts de la vie	62
Azzori / Uno specchio		Imaginary Explosions,		Ostia	54	The Twentieth Century	41
che viaggia nel tempo	10	episode 2, Chaitén	87	(Other) Foundations	112	The Two Sights	42
Art Comes from the Beak		In Deep Sleep	20	(Outros) Fundamentos	112	Untitled Sequence of Gaps ..	120
the Way It Has Grown	24	INFINITY minus <i>Infinity</i>	88	Ouvertures	32	Uppercase Print	39
As Above So Below	23	It Is Not the Homosexual		The Passengers	65	Vaga Carne	114
The Big Mess	56	Who Is Perverse, But the		Petit Samedi	33	Victoria	44
A Bonus for Irene	73	Society in Which		The Phantom Menace	125	The Viewing Booth	45
Born of the * * * :		He Lives	74	Phela-ndaba		Vil, má	46
On Zarathustra's Going		Jifbie	116	(End of the Dialogue)	68	Vu de l'extérieur	97
Under from Cairo to Oran	129	Jogos Dirigidos	117	Ping jing	34	Was bleibt Šta ostaje	
Calling from Paris:		Kama fissamaa'		Porosity Valley 2:		What remains /	
Maspero. Words		kathalika ala al-ard	23	Tricksters' Plot	91	Re-visited	47
Have a Meaning	62, 90	Kunst kommt aus		The Promised	109	The Whole Shebang	104
The Calming	34	dem Schnabel wie		Purple Sea	128	Window Boy Would	
La casa dell'amore	12	er gewachsen ist	24	Quantum Creole	93	Also Like to Have a	
The Ceremony	59	The Landing	111	Ramparts of Clay	55	Submarine	13
Chico ventana también		Letter from a Guarani		Reconstruction	60	The Woman's Film	
quisiera tener un submarino..	13	Woman in Search of		Recovery	123	(Newsreel #55)	71
Citizens of the Cosmos	105	the Land Without Evil	98	Red Moon Tide	25	W.R. – Misterije Organizma ..	64
Corporate Accountability	36	letter to a friend	122	Remparts d'argile	55	W.R. – Mysteries	
El cuarto poder	71	Light in the Tropics	26	Responsabilidad		of the Organism	64
Dazed Flesh	114	Lúa vermella	25	empresarial	36	Les yeux ne veulent	
Directed Games	117	Luz nos trópicos	26	Schastye	52	pas en tout temps se	
Divinely Evil	46	Maggie's Farm	28	Secrets of a Digital		fermer ou Peut-être	
Doublewide	103	Mare's Tail	66	Garden: 50 Villages –		qu'un jour Rome se	
Eine Prämie für Irene	73	Matata	121	50 Flowers	94	permettra de choisir	
Eine Sache, die sich		Medium	29	Seen from the Outside	97	à son tour (Othon)	57
versteht (15x)	61	Memory Also Die	89	Seishin 0	37	Zero	37
Eldridge Cleaver,		Mes voisins	65	Shipwreck at the		Zeus Machine.	
Black Panther	72	Moazzam ma		Threshold of Europe,		L'invincible	48
El Ghorba (Les passagers)	65	yalla haqeqy	106	Lesvos, Aegean Sea:		Zeus Machine.	
Entre perro y lobo	14	Monangambee	68	28 October 2015	95	The Invincible	48
Equinox	124	Most of What		Sochaux, 11 juin 68	62		
The Exit of the Trains	22	Follows is True	106	Sochaux,			
Expedition Content	126	The Murder of		11 th of June 1968	62		
Eyes Do Not Want to Close at All		Fred Hampton	70	Soleil Ô	58		
Times or Perhaps One Day Rome		My Neighbours	65	Something Self			
Will Permit Herself to Choose in		Namo	30	Explanatory (15x)	61		
Her Turn (Othon)	57	NDN Survival Trilogy	100	A Storm Was Coming	9		



Der Caligari-Filmpreis wird 2020 zum 35. Mal an einen stilistisch wie thematisch innovativen Film aus dem Programm des Berlinale Forums verliehen. Mit dem Preis wird die besondere Bedeutung dieser Sektion der Internationalen Filmfestspiele Berlin für die kulturelle Kinoarbeit gewürdigt. Die von den Kommunalen Kinos und filmdienst.de – Das Portal für Kino und Filmkultur gestiftete Auszeichnung ist mit 4.000 Euro dotiert. Die Preisträgerin / der Preisträger erhält 2.000 Euro, die andere Hälfte des Betrages wird für Werbemaßnahmen verwendet, um weitere Kinovorführungen in Deutschland zu begleiten. Das Berliner Modelabel Trikoton stiftet darüber hinaus eine Wolldecke aus ihrer „Voice Knitting Collection“, in welche Partiturauszüge der Komposition Giuseppe Becces zu dem expressionistischen Stummfilm *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* eingestrickt sind.

caligari

Filmpreis 2020

Feierliche Verleihung des 35. Caligari-Filmpreises
Freitag, 28. Februar 2020 um 20.00 Uhr
Arsenal 1, Potsdamer Straße 2, 10785 Berlin
Im Anschluss an die Preisverleihung wird der prämierte Film gezeigt.

Eine Veranstaltung des Bundesverbandes kommunale Filmarbeit e.V.
und filmdienst.de – Das Portal für Film und Kinokultur.
Einlass nur mit Kinokarte.

{trikoton}

**FILM
DIENST**

Bundesverband
kommunale Filmarbeit e.V.



Verzeichnis der Regisseur*innen / Index of Directors

Abdulwahed, Khaled	128	Hondo, Med	58, 65	Sharif, Yara	94
Akafou, Joël Richmond Mathieu	40	Huertas Millán, Laura	116	Siefert, Lynne	18
Alexandrowicz, Ra'anan	45	Huillet, Danièle	57	Soda, Kazuhiro	37
Alk, Howard	70	Ignatenko, Maria	20	Song, Fang	34
Alves Jr., Ricardo	114	Jacir, Emily	122	Straub, Jean-Marie	57
Alzakout, Amel	128	Jacobs, Ken	104	Sweitzer, Bayley	85
Anastas, Ayreen	129	Jude, Radu	22, 39	Tanaka, Koki	127
Angelopoulos, Theo	60	Karel, Ernst	126	The Living and the Dead Ensemble	32
Arnfield, Graeme	125	Khalil, Adam	85	Thieme, Clarissa	47
Benning, James	28	Kim, Ayoung	91	Thorne, Kika	96
Benoot, Sofie	44	Kina, Jonna	110	Tollenaere, Isabelle	44
Berrigan, Caitlin	87	Kirchenbauer, Vika	120	Tresgot, Annie	95
Bertuccelli, Jean-Louis	55	Klein, William	72	Vaz, Ana	118
Bitomsky, Hartmut	61	Kluge, Alexander	56	Verhoeven, Michael	75
Bonnetta, Joshua	42	Kusumaryati, Veronika	126	Vidokle, Anton	85, 105
Čáskányová, Viera	17	Larcher, David	66	Vinagre, Gustavo	48
César, Filipa	93	Lisa, Mariano	71	Visconti, Luchino	53
Cheeka, Didi	89	Losmann, Carmen	31	von Praunheim, Rosa	74
Cioflăncă, Adrian	22	Lumbreras, Helena	71	Women's Caucus – San Francisco	
Citti, Sergio	54	Makavejev, Dušan	64	Newsreel	73
Cozarinsky, Edgardo	29	Maldoror, Sarah	68	Zaatari, Akram	111
Cuthand, Thirza	100	Marker, Chris	62, 90	Zamagni, David	48
de Andrade, Jonathas	117	Medvedkin, Alexandr	52		
De Ceulaer, Liesbeth	44	Members of the Pan Africanist			
Desamory, Lucile	97, 108	Congress	68		
Dornieden, Anja	107	Motta, Aline	112		
du Luart, Yolande	71	Mubikay, Glodie	97, 108		
Elghoneimy, Ahmed	109	Nader, Maged	106		
Esiri, Arie	16	Namy, Joe	86		
Esiri, Chuko	16	Ndaliko Katondolo, Petna	121		
Everson, Kevin Jerome	123	Oshima, Nagisa	59		
Farocki, Harun	61	Otolith Group, The	88		
Feltham, Kerry	67	Passô, Grace	114		
Fernández Vázquez, Javier	9	Patiño, Lois	25		
Ferreira Pará Yxapy, Patrícia	98	Perel, Jonathan	36		
Ferri, Luca	12	Perlin, Jenny	103		
Forensic Architecture	95	Piperno, Alex	13		
Francis, Sarah	23	Radwanski, Kazik	8		
Fundi, Gustave	97, 108	Rankin, Matthew	41		
Gabri, Rene	129	Ranocchi, Nadia	48		
Gaitán, Paula	26	Rescigno, Jonathan	21		
Gambo, Rahima	113	RIWAQ	94		
Golzari, Nasser	94	Ruhm, Constanze	10		
González Monroy, Juan David	107	Ruiz, Raúl	38		
Groupe Medvedkine Sochaux	62	Saeivar, Nader	30		
Gutiérrez, Irene	14	Sander, Helke	73		
Herpich, Sabine	24	Sarmiento, Valeria	38		
Honda, Margaret	124	Sermon-Dai, Paloma	33		

Locations

Akademie der Künste

Hanseatenweg 10
10557 Berlin
S5, S7, S75 Bellevue
U9 Hansaplatz
Bus 106, N26

Filmhaus

Kino Arsenal 1
Potsdamer Straße 2
10785 Berlin

CinemaxX 3

CinemaxX 4

CinemaxX 6

Potsdamer Str. 5

Embassy of Canada – Marshall McLuhan Salon

Leipziger Platz 17
10117 Berlin
U2 + S1, S2, S25
Potsdamer Platz
Bus M41, M48, M85, 200

b-ware! Ladenkino

Gärtnerstraße 19
10245 Berlin
U5 Samariterstr.
Tram 21 Wismarplatz
Tram M13
Wühlischstr./Gärtnerstr.
Bus 240 Boxhagener Platz

City Kino Wedding

Müllerstraße 74,
13349 Berlin
U6 Rehberge

Colosseum

Schönhauser Allee 123
10437 Berlin
U2 + S8, S9, S42, S41
Schönhauser Allee

Cubix 5, Cubix 9

Rathausstraße 1
10785 Berlin
S+U2, U8 Alexanderplatz
Tram M2, M4, M5, M6
Bus M48, 100, 200, 248,
TXL, N42

Delphi Filmpalast

Kantstraße 12a
S+U2, U9 Zoologischer Garten
Bus X34, M49

Filmrauschpalast

Lehrter Str. 35
10557 Berlin
Bus M27, 123
S Hauptbahnhof
(zu Fuß ca. 10 min)

SAVVY Contemporary

Plantagenstraße 31
13347 Berlin
S41, S42, U6 Wedding
U9 Leopoldplatz
Bus 120 Gerichtstraße
Bus 247, M27
Nettelbeckplatz/S Wedding

silent green

Kulturquartier

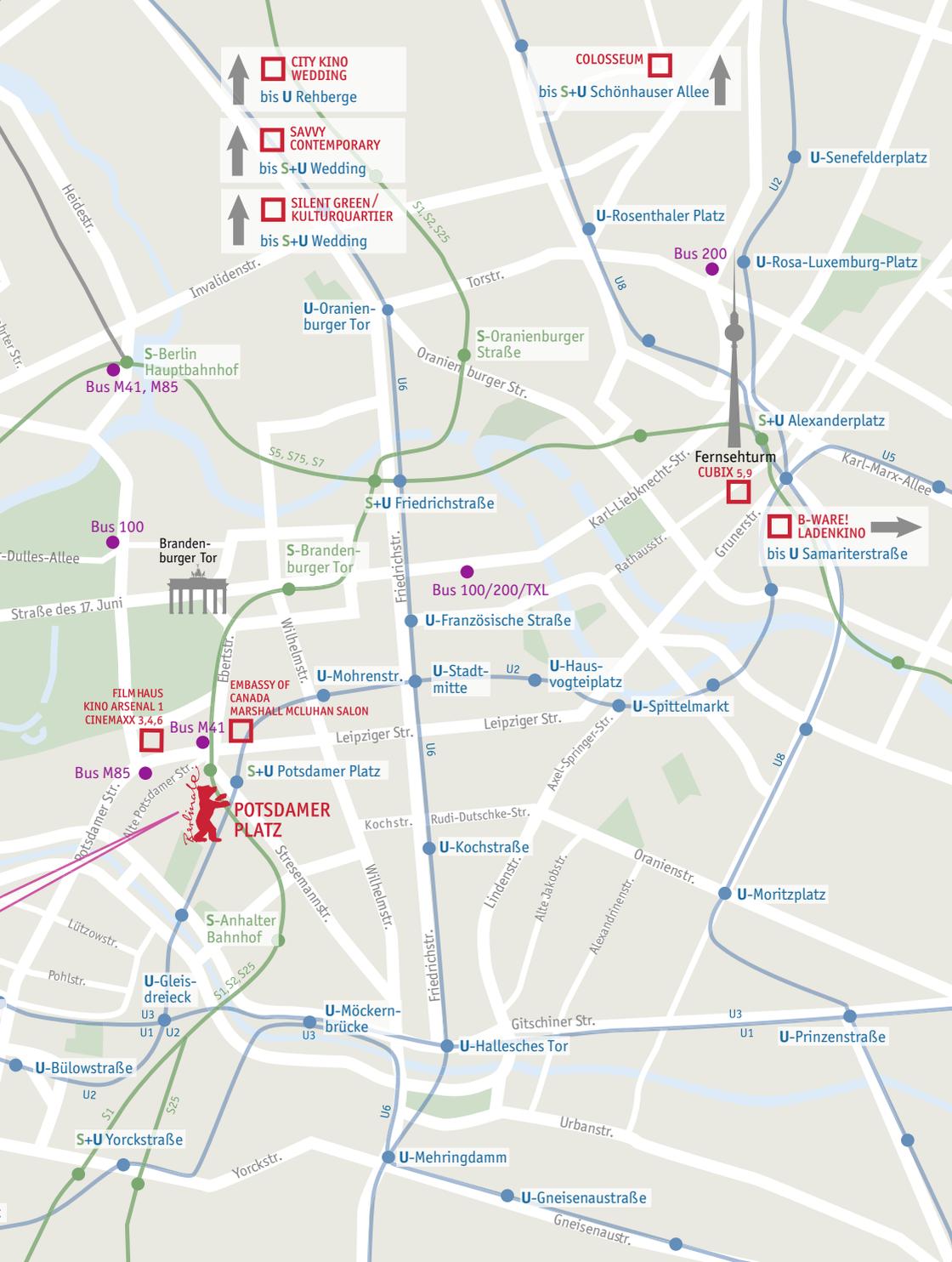
Gerichtstraße 35
13347 Berlin
S41, S42, U6 Wedding
Bus 120 Gerichtstraße
Bus 247, M27
Nettelbeckplatz/S Wedding

Zoo Palast

Hardenbergstraße 29A
10623 Berlin
S+U2, U9 Zoologischer Garten
U1 Kurfürstendamm
Bus 100, X9, X10, X34, M45,
M49, M46, 109, 110, 200, 204,
245, N2, N5, N9, N10, N21,
N26, N27, N29, N45, N46, N49



!
Kein Halt aus der Richtung
Alexanderplatz. Am besten zu Fuß
von U2 Mohrenstraße oder U2
Mendelssohn-Bartholdy-Park laufen.
No stop when travelling from
Alexanderplatz. Walk from
U2 Mohrenstraße or U2
Mendelssohn-Bartholdy-Park.



- ↑ CITY KINO WEDDING
bis U Rehberge
- ↑ SAVVY CONTEMPORARY
bis S+U Wedding
- ↑ SILENT GREEN / KULTURQUARTIER
bis S+U Wedding

COLOSSEUM
bis S+U Schönhauser Allee

B-WARE! LADENKINO →
bis U Samariterstraße

FILMHAUS KINO ARSENAL 1 CINEMAXX 3,4,6

EMBASSY OF CANADA MARSHALL MCLUHAN SALON

POTSDAMER PLATZ

FERNSEHTURM CUBIX 5,9

Forum und Forum Expanded bedanken sich bei folgenden Personen und Institutionen:

We would like to express our thanks to the following people and institutions:

Josephine Aleyt (Berlin), Constanza Arena (Santiago), Amra Bakšić Čamo (Sarajevo), Carla Cattani (Rome), Cecilia Barrionuevo (Buenos Aires), Catherine Berger (Zurich), Benjamin Bergner (New York), Maria Bonsanti (Paris), Raúl Carmargo (Valdivia), Mélanie Chebance (Berlin), Jesse Cumming (Toronto), Denis Côté (Montréal), Maximiliano Cruz (Mexico City), Gonzalo Pedro de Amatria (Madrid), Juliette Duret (Brussels), Rabih El-Khoury (Berlin), Lorenzo Esposito (Rome), Sergio Fant (Essen), Katharina Fichtner (Berlin), Ben Gibson (Berlin), Marie-Claude Giroux (Montréal), Aurélie Godet (Paris), Pierre Gras (Paris), Erika Gregor (Berlin), Ulrich Gregor (Berlin), Anke Hahn (Berlin), Griselda Guerrasio (Rome), Stefanie Hausmann (Munich), Jörg Heitmann (Berlin), Marek Hovorka (Prague), Marita Hüttepohl (Berlin), Marília Hughes (Salvador da Bahia), Elise Jalladeau (Thessaloniki), Nebojsa Jovanovik (Skopje), Karin Jurschick (Munich), KIM Young-woo (Busan), Dane Komljen (Berlin), Helena Kritis (Antwerpen), Anne Laurent-Delage (Vienna), Paz Lázaro (Berlin), Dennis Lim (New York), Cláudio Marques (Salvador da Bahia), Nico Marzano (London), Isabela Medeiro Mota (Rio de Janeiro), Nathalie Mierop (Amsterdam), Rusta Mizani (Berlin), James Nam (Seoul), Frauke Neumann (Berlin), Davide Oberto (Torino), Isabel Orellana (Santiago de Chile), Volker Pantenburg (Berlin), PARK Jin (Busan), Stefan Pethke (Berlin), Olimpia Pont Chafer (Berlin), Mirsad Purivatra (Sarajevo), Maud Qamar (Brussels), Volker Redder (Tehran), Rosella Rinaldi (Rome), Arndt Röskens (Seoul/Riga), Jerónimo Rodríguez (Santiago de Chile), Eva Sangiorgi (Vienna), Marketa Santrochova (Prague), Rasha Salti (Beirut), Angela Schanelec (Berlin), Christian de Schutter (Brussels), Herbert Schwarze (Berlin), Martin Schweighofer (Vienna), Deniz Sertkol-Bergner (New York), Verena von Stackelberg (Berlin), Jim Stark (New York), Manfred Stoffl (Salvador da Bahia), Dan Sullivan (New York), Christoph Terhechte (Berlin), Alex Traila (Bucharest), Gülin Üstün (Istanbul), Luís Urbano (Lisbon), Eduardo Valente (Niteroi), Angeliki Vergou (Athens), Dorothee Wenner (Berlin), Agnès Wildenstein (Lisbon), Guilherme Wolf (Seoul/Riga), Jacob Wong (Hong Kong), Barbara Wurm (Berlin), Eray Yıldız (Istanbul)

Für die großzügige Unterstützung danken wir Möller Druck und Verlag GmbH (Ahrensfelde bei Berlin).

AKADEMIE DER KÜNSTE



Singular
Plurality

Singulier
Pluriel

CANADA
Guest of Honour
Frankfurt
Book Fair
2020

CANADA
Invité d'honneur
Foire du livre
de Francfort
2020

KANADA
Erangest
Frankfurter
Buchmesse
2020

S A V V Y CONTEMPORARY
THE LABORATORY OF FORM-IDEAS



Technische
Unterstützung/
Technical support:



70. Berlinale

Geschäftsführerin/Executive Director
Mariette Rissenbeek

Künstlerischer Leiter/Artistic Director
Carlo Chatrian

50. Forum

Sektionsleitung / Section Head
Cristina Nord

Programmkoordination
Anna Hoffmann

Organisation
Cristina Nord (Leitung) Bernd Buder, Sandra Flachmann, David Gaehtgens, Anna Hoffmann, Tanja C. Horstmann, Katrin Lang, Hyejin Lee, Aleksandra Miljković, Florian Pfefferkorn, Gerd Werner Schnabel, Gary Vanisian, Clara Wagner

Filmauswahl: Auswahlkomitee / Selection Committee
Joan Aguilar, Anna Hoffmann, James Lattimer, Cristina Nord, Jacqueline Nsiah

Beratung / Programme Consultants
Enoka Ayemba, Alia Ayman, Bernd Buder, Lyse Ishemwe, Birgit Kohler, Jan Künemund, Luciano Monteagudo, Sven von Reden, Stefanie Schulte Strathaus, Vincent Stroep

Mitarbeit / with the Cooperation of
Jutta Doberstein, Susana Gomes, Tanja C. Horstmann, Marie Kloos, Annette Lingg, Claudius Lünstedt, Caroline Pitzen, Gabriela Seidel-Hollaender, Deniz Sertkol-Bergner, Kerstin Stolt, Andrei Tanasescu, Cécile Tollu-Polonowski

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit / Press and Publicity:
Valie Djordjevic (Social Media), Marie Kloos (Öffentlichkeitsarbeit), James Lattimer, Sebastian Sury (Presse)

Redaktion Broschüre / Editorial Team Brochure:
Cristina Nord (Chefredaktion), Hans-Joachim Fetzer, Marie Kloos, James Lattimer, Stefanie Schulte Strathaus

Author*innen Kurztexte / Authors Programme Texts:
Joan Aguilar (ja), Alejandro Bachmann (ab), Anna Hoffmann (ah), Birgit Kohler (bik), Jan Künemund (jk), James Lattimer (jl), Luciano Monteagudo (lm), Cristina Nord (cn), Jacqueline Nsiah (jn), Sven von Reden (svr), Stefanie Schulte Strathaus (stss), Uli Ziemons (uz)

Übersetzungen / Translations:
Allison Brown, Deborah Cohen, Tomás Deza, Daniel Hendrickson, Hilda Hoy, Millay Hyatt, James Lattimer, Stefan Pethke, Kerstin Rocktäschel, Gregor Runge, Gabriele Schneider, Kevin St. John, Donna Stonecipher, Anne Thomas, Caroline Weiland

Korrekturen / Proof Reading
Joachim Mallaun

Layout
Ulrike Werke, Britta Paulich

Forum Film-Texte / Forum Film Notes
Milena Gregor, Marie Kloos, Annika Haupts, Karin Herbst-Meßlinger (Redaktion), Sabine Seifert (Schlussredaktion), Giovanni Marchini Camia (Mitarbeit), Mitch Cohen (Übersetzungen)

Druckkoordination / Publishing Coordination
Julia Rohrbeck

Systemadministration
Kerstin Stolt

Website
Kerstin Stolt (Administration), Marie Kloos (Redaktion), Florian Evers, Kristin Flade, Nicolai Reher

Büro Arsenal / Arsenal Offices
Hans-Joachim Fetzer, Susanne Hünicken, Gesa Knolle, Christine Kruczynski, Annette Lingg, Angelika Ramlow, Christine Sievers, Stefanie von der Lippe, Carsten Zimmer u.a.

Arsenal Archiv
Alexander Boldt, Juan David González Monroy, Nathalie Knoll, Sofia Mattarollo

Leitung digitale Restaurierung / Head of Digital Restoration
Markus Ruff

Kinobetreuung / Cinema Teams
Julia Bakalski, Milan Bath, Clara Bausch, Petra Beck, Stefan Bresinski, Claudette Coulanges, Jan Eilhardt, Jesus Fernandez de Castro, Marcel Golbs, Friederike Knapp, Titus Laser, Anna Pkhakadze, Nathaniel Ngomane, Nadja Riegler, Anastasia Sapozhnikova, Sandra Schmidt, Carly Schrader, Annika Steinhoff, Ernst Steinhoff, Klara Teigler, Sofia Turnbull, Andreas Werner, Victor Wewerke, Paula Ziegler, Esther Yen u.a.

Dolmetscher*innen / Interpreters
Pamela Biéznobas, Kevin Chen, Johannes Honigmann, Katharina Müller, Afsun M. Nezhad, Anke Rauthmann, Elena Resera, Silvia Schreiber, u.a.

Gesprächsleitung / Q&A Mitglieder des Auswahlkomitees sowie: / Members of the Selection Committee as well as:

Nathalie Anguezomo Mba Bikoro, Michael Baute, Lea Bayer, Bernd Buder, Michelle Carey, Birgit Glombitza, Wolfgang Martin Hamdorf, Maïke Mia Höhne, Tina Kaiser, Marie Kloos, Birgit Kohler, Roger Alan Koza, Birgit Möller, Anke Rauthmann, Stefanie Schulte Strathaus, Gabriela Seidel-Hollaender, Arindam Sen, Deniz Sertkol-Bergner, Marc Siegel, Sven von Reden, Andrei Tanasescu, Gary Vanisian, Brigitta Wagner u.a.

Vorführer*innen und Kopienkontrolle / Projectionists and Print Checks

Caroline Behrend, Johannes Bock, Alexander Boldt, Ted Fendt, Robert Haag, Anselm Heller, Ina Herzberg, Bodo Pagels, Sophie Watzlawick u.a.

Fotograf*in / Photographer
Dario Lehner, Katharina Mentink (Assistenz)

Fahrdienst / Drivers
Dan Dansen, Verena Drosner, Bastian Gascho, Jakob Lobach, Jürgen Schäfer, Karin Schneider, Helena Schoch

15. Forum Expanded

Leitung / Head of Program

Stefanie Schulte Strathaus (Arsenal – Institut für Film und Videokunst)

Kurator*innen / Curatorial Team

Anselm Franke, Maha Maamoun, Stefanie Schulte Strathaus, Ulrich Ziemons

Co-Kuratorinnen / Co-curators

Anna Azevedo, Laura Kloeckner, Eirini Fountedaki (SAVVY Contemporary)

Organisation / Organization

Katharina Degen, Ulrich Ziemons

Gästebetreuung / Guest Office

Charlotte Hannah Peters, Angelika Ramlow

Praktikantin / Intern

Charlotte Bohn

Presse und Öffentlichkeitsarbeit /

Press and Publicity

Nina Eckhardt

Moderator*innen / Moderators

Sabeth Buchmann, Federica Buetti Anselm Franke, Nanna Heidenreich, Shahira Issa, Maha Maamoun, Stefanie Schulte Strathaus, Marc Siegel, Nicole Wolf, Ala Younis, Ulrich Ziemons



Das Internationale Forum des Jungen Films ist eine Veranstaltung des Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V. im Rahmen der Internationalen Filmfestspiele Berlin. Ein Geschäftsbereich der Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin (KBB) GmbH.



Internationales Forum des Jungen Films
Potsdamer Str. 2, 10785 Berlin
Tel.: +49 (0) 30 269 55 200
Fax: +49 (0) 30 269 55 222
Email: forum@arsenal-berlin.de
www.arsenal-berlin.de/forum

Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V. wird gefördert durch:



Die Befafragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

Ausstellungenführungen /

Guided Exhibition Tours

Maria Matzke, Antonia Wolff

Übersetzung / Translation

Daniel Hendrickson, Iris Ströbel, Ulrich Ziemons

Redaktion / Editor

Iris Ströbel

Layout

Ulrike Wewerke, Britta Paulich

Website

Charlotte Bohn, Kerstin Stolt

Ausstellungsdesign und technische Koordination / Exhibition Design and Technical Coordination

Angela Anderson, Richard Gersch

Ausstellungsaufbau / Technical Staff

Alexia Apolinario, Jasmina Al-Qaisi, Catharina Barich, Lynhan Balatbat Helbock, Orkan Bayram, Ilaria Biotti, Emilio Cordero Checa, Catalina Fernandez, Josephine Freiberg, Giorgi Gagoshidze, Nathan Gray, Anne Hierzi, Dafne Narvaez, Winnie Olbrich, Michail Papoutsis, Neda Saeedi, Oner Serra, Isabell Spengler, Willem van den Hoek, Ute Waldhausen, Katrin Winkler, Alessandro Zannini

Ausstellungsaufsichten / Exhibition Staff:

Morton Gröning, Josefine Knuth-Pollok, Kathrin Kollmann, Marit Östberg, Rafaela Wahl Herrera

Fotograf / Photographer

Kay Strasser

Fotodokumentation der Ausstellungen / Photographic Documentation Exhibitions

Corinna Mehl

Freiwillige Helfer*innen / Volunteers

Nandê Caetano de Almeida Pinto,

Cover: Filmstill aus

The Woman's Film
von der Newsreel Group
(Judy Smith, Louise Alaimo, Ellen Sorrin) Foto: Johannes Bock

Druck / Printed by:

Möller Druck und Verlag GmbH,
16356 Ahrensfelde bei Berlin



Lianne Hall, Imri Khan, Kornelia Kugler, Luis Lüdicke, Manuela Schinina, Anastasia Vratzia, Mara Traumaree

Forum Expanded Beirut /

Board of Advisors

Christa Blümlinger, Birgit Hein, Wulf Herzogenrath, Marc Siegel, Ala Younis

Dank an / Thanks to

Joachim Abrell (eidotech), b_books collective, Filipa César, Benjamin Cook (LUX London), Anne Eberhard, Ghada El-Sherbiny (Goethe-Institut Kairo), Alia Eyman, Helga Fanderl, Katharina Fichtner (Botschaft von Kanada), Tushar Hathiramani (Gallery 16/16, Lagos), Nanna Heidenreich, Marc Daniel Heinemann, Maïke Hoehne, Lauren Howes (CFMDC), Sara Jäpelt (Wyndham Garden Berlin Mitte), Christian Kaufmann, Dongjun Lee (Koreanisches Kulturzentrum Berlin), Mariam Mekiwi, Tina Mettner (Concept Reisen), Alain Monast (Canada Council of the Arts), Alejandro Morales (Botschaft von Kanada), Margret Nisch (Botschaft von Kanada), Hanna Osenberg (silent green Kulturquartier), Folakunte Oshun (Lagos Biennial), Shinyoung Park (Kofic), Mark Peranson, Volker Redder, Teresa Reichert-Tasdemir (eidotech), Ulrich Sauerwein (Luxoom Lab), Olaf Schäfer, Viola Shafik, Robert Shaw (Prinzessinnengarten), Bettina Steinbrügge (Kunstverein Hamburg), Andrea Thal (CIC , Kairo), Christine Thome (Ashkal Alwan), Wanda vanderStoop (Vtape), Clemens von Wedemeyer, Linda Winkler (silent green Kulturquartier)

Besonderen Dank an unsere

Partner*innen und großzügigen Gastgeber*innen / Special thanks to our partners and generous hosts

Stéphane Dion (Botschaft von Kanada), Jörg Heitmann und Bettina Ellerkamp (silent green Kulturquartier), Susanne Höhn (Goethe-Institut Kairo), Dr. Astrid Matron (Goethe-Institut Kinshasa), Friederike Möschel (Goethe-Institut Nigeria), Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Elena Agudio und Antonia Alampi (SAVVY Contemporary), Bernd Scherer (Haus der Kulturen der Welt)



Offizieller Partner

Von den Machern
von „Vorsprung durch Technik“
Der Audi e-tron Sportback



e-tron

Mission: Possible



Audi. Partner der 70. Berlinale

Demnächst auf
der Straße

100 %
elektrisierend

Bald bei Ihrem
Audi Partner

GLAMOUR, GALAS, GROSSES KINO. MIT MAGENTA TV.

MAGENTA TV



Offizieller Partner

70

Internationale
Filmfestspiele
Berlin

MagentaTV wünscht
viel Spaß bei der
BERLINALE 2020



ERLEBEN, WAS VERBINDET.