



52.

Internationale Kurzfilmtage Oberhausen

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

Festivalkatalog
Festival Catalogue

52. Internationale Kurzfilmtage

52nd International Short Film Festival

Oberhausen 4.5.-9.5.2006

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

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

Verlag Publisher Karl Maria Laufen, Oberhausen
ISBN 3-87468-217-X

Redaktion Editorial Board Birgit Konopatzki (Leitung), Sabine Häcker
Übersetzungen Translations Gaby Gehlen, Timothy Jones, Mascha Rohner
KorrekturleserInnen Proof Reading Bettina Arit, Frank Born
Layout Layout ergo@ Arbeitsgemeinschaft für Fotografie, Kommunikation,
Marketing, Multimedia, Musik- und Videoproduktion
Satz Setting Benning, Gluth & Partner
Druck Printed by Druck_Zentrum_Essen
Vertrieb Distributed by Internationale Kurzfilmtage Oberhausen gGmbH
© Internationale Kurzfilmtage Oberhausen gGmbH 2006 + Autoren

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

Nachdruck (auch auszugsweise) nur mit schriftlicher Genehmigung der Her-
ausgeberin bzw. der Autoren. Reprints (incl. excerpts) only by written permissi-
on of the editor re. authors.

Festival Katalog Festival Catalogue

Inhaltsverzeichnis Contents

Sponsoren und Partner Sponsors and Partners 4

Institutionelle Partner Institutional Partners 5

Informationen Information 6

Vorworte Forewords 8

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

Dank Acknowledgements 13

Jurys Juries 14

Zeitplan Timetable 16

Wettbewerbe Competitions

Internationaler Wettbewerb International Competition 19

Deutscher Wettbewerb German Competition 39

Kinder- und Jugendkino Children's and Youth Cinema 47

MuVi-Preis MuVi Award 69

MuVi International 73

Thema Theme

Radical Closure 79

Profile Profiles

Robert Nelson 125

Victor Alimpiev/Olga Stolpovskaya 144

Miranda Pennell 153

Boris Schafgans 158

Filme aus NRW Films from NRW 162

Preisträger anderer Festivals Award Winning Films of Other Festivals 164

Podium 167

Markt Market

Screenings 177

Workshop 197

Seminar 198

Register Indexes 199

Choreografien für die Kamera: Miranda Pennell

Choreographies for the Camera: Miranda Pennell

von Dirk Schaefer

Miranda Pennell ist Choreografin. Das macht aus ihren hier vorgestellten Arbeiten noch keine "Tanzvideos" im üblichen Sinne, und sie tut recht daran, dieses Etikett abzulehnen. Denn obwohl Pennell nicht Film, sondern zeitgenössischen Tanz studiert und danach unter anderem mit Sasha Waltz zusammenarbeitet hat, zeigt sie seit ihrer Hinwendung zum Filmemachen wenig Interesse daran, ihre Tänzerkolleginnen bei der Arbeit zu zeigen. Statt dessen hat Pennell sich daran gemacht, das Tänzerische als Domäne des Filmischen neu auszuloten, es an ungewohnten Orten zu entdecken: auf dem Exerzierplatz etwa, in Londoner Wohnzimmern und Kneipen, auf einem zugefrorenen Teich im Norden Finlands. Pennells Neudefinition des Tanzfilms setzt, ganz elementar, bei der Einstellung an. Jeder Bildausschnitt ein Statement: Ihr seht nur das, was ich euch zeige. Wenn Pennell sagt, sie benutze Film, um choreografische Ideen zu erforschen, so ist daher entscheidend, dass es sich dabei stets um Ideen für mindestens zwei Choreografien handelt, eine für die Akteure, eine für die Kamera. Dass keine auf die andere reduzierbar ist, macht die Spannung aus, den "Kontrapunkt" (Pennell). Wobei die "Choreografie" der Kamera sich zunächst einmal darin bemerkbar macht, dass jede unüberlegte Bewegung untersagt ist. Doch selbst wenn einmal geschwenkt oder gar eine Kranfahrt eingebaut wird, bleibt Pennells Einstellung zur Einstellung grundsätzlich starr: Der feste Rahmen des Kalküls trifft auf das Unkalkulierbare in Gestalt der Bewegung vor der Kamera. Auf den Punkt bringt diese Haltung ein Einstellungstypus, von dem Pennell öfters Gebrauch macht: eine (natürlich sorgfältig choreografierte) Querbewegung erfolgt so nah vor der Kamera, dass der Betrachter lediglich ein quasi abstraktes Vorbeihuschen bemerkte, wäre da nicht der Ton (von dem Pennell immer sehr ökonomischen, häufig ebenfalls kontrapunktischen Gebrauch macht). In vielen dieser Filme ist spürbar, wie formale Bildideen und Konzepte sich an ihrer Realisierung reiben. An der Realität, wenn man so will. Als suche Pennell aktiv nach einem Widerpart für den eigenen Perfektionismus, stützt sie sich häufig auf etwas, das sie *found dances* nennt, unternimmt durchaus dokumentarische Expeditionen in die uncoolen, bisweilen merkwürdigen Parallelwelten des Amateurtanzes.

Das sah zu Beginn allerdings ganz anders aus. Pennells Filmkarriere und unser Programm beginnen mit *Lounge* (1995), einem Video, das seine Herkunft vom Tanztheater nicht verleugnen kann: Vor grellbuntem, sehr bühnenhaftem Dekor skizziert Pennell eine Familiensituation und macht sich über häusliche Rituale lustig, indem sie den Wiederholungszwang, der darin waltet, zum Prinzip einer hübsch absurdens Choreografie macht. Der Alltagsroutine, die hier hysterische Züge aufweist, entgehen in *Lounge* allein die, die nicht (professionell) tanzen, nämlich zwei Kinder. Dass die Bewegungen aller Figuren durch ständige Manipulation der Vorführgeschwindigkeit stark stilisiert sind, sorgt für einen gewissen Slapstick-Effekt.

Schräg! muss man bei Ikea begeistert ausgerufen haben und bestellte bei der Regisseurin einen Werbespot, der die Animationstechnik und die "unmögliche" Wohnungseinrichtung von *Lounge* aufgreift. Aus hysterisch wird liebenswert skurril; sind wir das nicht alle? (*Furniture Findings*, 1997.) Ähnliche Aufträge folgten, wir zeigten einen Spot für Haushaltsreiniger (2000) sowie drei für abwaschbare Wandfarbe (2003). Zum Teil recht witzig, inszenieren sie das Zuhause als Bühne für schräge Typen und bleiben ästhetisch den grellen Vorgaben von *Lounge* verpflichtet - auf Wunsch der Auftraggeber.

In ihrer nunmehr zum Teil werbefinanzierten künstlerischen Arbeit hingegen schafft Pennell schrille Typen, Animation und Farbe mit *Tattoo* (2001) erst einmal ab. Hier dürfen wir Mäuschen spielen, als Soldaten in der Abgeschiedenheit des Waldes jenem fremdartigen Ritus nachgehen, den man Exerzieren nennt. Systematisch verweigert Pennell Kamerapositionen, die unser Verständnis der Zeremonie erleichtern würden, und macht sich gewissermaßen den Blick der Tiere des Waldes zu eigen. Die gebrüllten Befehle sind von Vogelrufen mitunter schwer zu unterscheiden; wenn wir in



Lounge

Miranda Pennell is a choreographer. This does not make the work presented here 'dance-videos' in the usual sense, and she is right to reject this label. For, although Pennell studied contemporary dance and not film, and then worked with Sasha Waltz among others, since turning to filmmaking she has displayed little interest in showing her fellow dancers at work. Instead, Pennell has set about exploring 'dance' as a filmic domain, discovering it in unusual places: on the parade ground, for instance, in living-rooms and pubs in London, on a frozen pond in the north of Finland. Pennell's redefinition of the dance film starts at a very elementary level: with the way it is shot. Every image selected is a statement: you see only what I show you. When Pennell says that she uses film to explore choreographic ideas, it is important that this always means ideas for at least two choreographies - one for the actors, one for the camera. The fact that neither is reducible to the other is what creates the tension, the 'counterpoint' (Pennell). The first thing one notices about the 'choreography' of the camera is that every unconsidered movement is forbidden. But even when a pan shot or a crane shot is inserted, Pennell's attitude to using the camera is basically rigid: the fixed, calculated frame meets the incalculable in the form of the movement in front of the camera. This attitude

is encapsulated in a type of shot that Pennell often employs: a cross-wise movement (carefully choreographed, of course) occurs so close to the camera that the viewer would see no more than a quasi-abstract blur of movement if it were not for the sound (which Pennell always uses in a very economical and, again, frequently contrapuntal manner). In many of these films, you can feel how formal visual ideas and concepts are in friction with their realisation. With reality, if you like. As Pennell were actively looking for a counter-pole to her own perfection, she often draws upon something she calls *found dances*, undertakes documentary expeditions into the uncool, sometimes strange parallel worlds of amateur dance.

Things looked rather different at the start, however. Pennell's film career and our programme start with *Lounge* (1995), a video that cannot deny its origins in dance theatre: Pennell sketches a family situation in front of garish, very stage-like décor and makes fun of domestic rituals by making the repetition compulsion that drives them the principle of a prettily absurd choreography. In *Lounge*, only those who do not dance (professionally), namely two children, escape the everyday routine, which here displays hysterical elements. The way the movements of all the figures are stylised by constant manipulation of the film speed produces a certain slapstick effect.

People at Ikea must have enthusiastically cried 'Way out!', and commissioned the director to make an advertisement that uses the animation technique and 'dreadful' furnishings seen in *Lounge*. The hysterical turns into the endearingly comical; isn't that what we all are? (*Furniture Findings*, 1997). Similar commissions followed: we show an ad for household cleaner (2000) and three for washable wall paint (2003). Sometimes extremely funny, they present the home as a stage for oddball characters and also draw on the garish aesthetics of *Lounge* - at the wish of the clients.

Großaufnahme das Gesicht eines jungen Männer sehen und es darin selbstsam zuckt, dann salutiert er gerade. Wie in *Lounge* geht es auch hier darum, dass Rituale allein noch keinen Sinn produzieren, nur ist der Humor subtiler, der Blick genauer und das militärische Zeremoniell vorgefundet, der Film daher bis zu einem gewissen Grad dokumentarisch. Die Kameraeinstellungen folgen einer eigenen, zum Exerzieren teilweise gegenläufigen Choreografie und unterlaufen so das übliche und offiziell erwünschte Bild soldatischer Männlichkeit. Ein wichtiges Stilmittel ist der Ton; zum ersten Mal arbeitet Pennell hier mit dem britischen Klangkünstler Graeme Miller zusammen, der Geräusche und Musik nach einem übergeordneten Konzept bearbeitet. Für die Marschkapelle, die nach der Hälfte des Films plötzlich auftritt, hat er eine wunderbar schräge Collage im Geiste von Charles Ives komponiert. Der Blick von oben auf das zugleich geordnete und vollkommen sinnlose Hin- und Herrennen der Soldaten zum kakophonischen Sound der Blasmusik sorgt für ein großes Kinoerlebnis.

Pennells Wille zur Stilisierung und Ansätze zu typisch britischem Spülsteinrealismus begegnen sich in ihrem nächsten Film auf engstem Raum - in den Wohnungen, die hier zu Bühnen werden. *Human Radio* (2002) vollzieht den Schritt zum Dokumentarfilm und porträtiert einige Londoner "Wohnzimmertänzer", mit denen die Regisseurin per Zeitungsannonce in Kontakt gekommen war. Es wirkt fast wie ein Gegenentwurf zu *Lounge*, denn dem Schwarzweiß, das hier für grauen Alltag steht, setzt das Tanzen die Glanzlichter auf. Für den erwähnten starren Rahmen sorgen in *Human Radio* schon die beengten Wohnverhältnisse; die *found dances*, die Pennell dokumentiert bzw. nachinszeniert, arbeiten oft mit den *found frames* der Zimmertüren. Nebenbei umreißt Pennell mit bewundernswerter Ökonomie der Mittel die jeweilige Lebenssituation. Stoff für einen abendfüllenden Film ist hier auf neun Minuten komprimiert: Während ihr Ehemann sich hinter seiner Zeitung verschanzt, nutzt eine in ihrem Drang nach Glamour unverstandene Hausfrau den Gang in die Küche zu einem kleinen Showauftritt; für Musik, Discokugel und Applaus sorgt Pennell. Ein anderes Ehepaar präsentiert sich im schwarz-weißen Western-Partnerlook; zum Klang des Banjos führt es im Mehrfamilien Garten Formationstanz auf, *line dance* zwischen Wäscheleinen. Nach einer Amputation ist es der Umweg über das Tanzen gewesen, durch den eine Frau wieder Laufen gelernt hat. Zum prolligen Discorock Anastacias fegt sie durch die Wohnung, ihr Teenager-Sohn, der lieber vor Ballerspielen hockt, sieht vom Balkon aus zu und ist peinlich berührt. Seinen Blick hat Pennell in ihren Film eingearbeitet wie einen Widerhaken, ein Fragezeichen.

Um Teenager, Alltagstanz und Genderfragen geht es auch in Pennells nächstem Film. Geschlechterklischees von Enge und Weite umgedreht zu haben, ist ein Verdienst von *Magnetic North* (2003). Der Film entstand in einem nordfinnischen Kaff in Zusammenarbeit mit den dort lebenden Teenagern und ist eine Ode an das Leben der Heranwachsenden. In dieser Welt sind die Mädchen den lieben langen Tag draußen und laufen Schlittschuh, im Wald und auf dem zugefrorenen See vor einer Hochhaussiedlung; die Jungen hingegen hocken in ihren elchgewichsgeschmückten Zimmern und üben E-Gitarre. Zusammen mit Graeme Miller hat Pennell das Kunststück hinbekommen, diese strikte Geschlechtertrennung visuell aufrecht zu erhalten, auf der Tonebene jedoch eine Begegnung zu inszenieren. Denn im Kopf bzw. im Walkman hören beide Geschlechter denselben Song, und der sagt: Weg von hier! Stand die Verknappung in *Human Radio* noch im Dienst erzählerischer Ökonomie, wird sie hier zum Mittel poetischer Verdichtung. Die Hochspannungsdrähte etwa, die mit der weiten Welt verbinden, sind fünfsaitig wie die Gitarren und brummen auch genauso: Fluchtliniien.

Im Jahr 2004 entstand *Fisticuffs* - ein Titel, der für englische Ohren ähnlich altärtümlich klingt wie "Faustkampf" für deutsche. Pennell spielt hier mit dem aus vielen Western vertrauten Klischee der Kneipenschlägerei und lotet dessen choreografische Aspekte aus. Jedoch werden Schläge und Tritte nicht etwa in die schwerelose Anmut eines Balletts überführt. Im Gegenteil: Mit Hilfe professioneller Stuntleute, eines Kampfchoreografen und nicht zuletzt der Nachvertonung lässt Pennell es munter krachen. Zugleich aber entzieht sie den Realitätseffekten den Boden, etwa indem sie den Film nach Art eines Computerspiels mehrfach beginnen lässt: Ein Kneipenbesucher will Bier bestellen und bekommt stattdessen immer wieder Schläge,

In her artistic work, however, now partly financed by advertising, Pennell does away with brash figures, animation and colour for the time being in *Tattoo* (2001). Here, we are flies on the wall watching soldiers in the seclusion of the woods pursuing that strange ritual called drill. Pennell systematically avoids any camera positions that would make it easier for us to understand the ceremony, taking up the point of view of the forest animals, so to speak. The bellowed orders are sometimes hard to tell apart from bird calls; when we see the face of one of the young men in close-up and it twitches strangely, he is saluting. As in *Lounge*, the point is that rituals alone do not produce any meaning; but the humour is more subtle, the way of looking is more precise, and the military ceremonial is 'found'; to a certain extent, then, the film is documentary in nature. The camera shots follow their own choreography, which sometimes runs counter to the drill, and thus circumvent the usual, officially sanctioned picture of soldiering masculinity. An important stylistic device is the sound; for the first time, Pennell works here with the British sound artist Graeme Miller, who processes sounds and music according to a master concept. For the marching band that appears in the second half of the film, he has composed a wonderfully weird collage in the spirit of Charles Ives. The view from above of the soldiers running to and fro in an ordered yet completely senseless fashion to the cacophonic sound of the brass music is a great cinema experience.

In her next film, Pennell's predilection for stylisation and elements of typically British kitchen-sink realism meet up in close quarters - in the apartments that here become stages. *Human Radio* (2002) takes the final step towards documentary film, portraying several London 'living-room dancers' with whom the director got into contact via newspaper advertisements. It seems almost like a counter-concept to *Lounge*, for the dancing adds highlights to the black and white that here stands for the greyness of everyday life. In *Human Radio*, the rigid frame mentioned above is already provided by the constricted living spaces; the *found dances*, which Pennell documents or restages, often work with the *found frames* of doors. In passing, Pennell also briefly outlines each living situation with admirable economy of means. Material for a full-length feature film is compressed here into nine minutes: while her husband hides behind his newspaper, a housewife with an unappreciated desire for glamour uses the walk to the kitchen for a brief show number; Pennell provides the music, disco ball and applause. Another married couple presents itself in the black-and-white Western partner look; to the sound of a banjo, they perform a formation dance in the shared garden, *line dance* between washing lines. One woman has learnt to walk again after an amputation by taking a detour via dance. She sweeps through the house to the plebby disco rock of Anastacia; her teenaged son, who would rather sit playing shoot 'em up games,

watches on from the balcony in embarrassment. Pennell has worked his gaze into her film like a barbed hook, a question mark.

Pennell's next film also involves teenagers, everyday dance, and gender issues. *Magnetic North* (2003) achieves a reversal of gender clichés of narrowness and breadth. The film was made in a small village in northern Finland in collaboration with the teenagers living there. It is an ode to adolescent life. In this world, the girls are outside all the livelong day ice-skating, in the woods and on the frozen lake in front of a high-rise development, while the boys sit around in their rooms, decorated with elk antlers, and practise electric guitar. Together with Graeme Miller, Pennell has managed the feat of visually maintaining this strict separation of the sexes, while bringing about a convergence at the level of sound. For both sexes are listening to the same song in their head or on their Walkman, and it is saying: Away from here! Whereas in *Human Radio* the restrictions served the purposes of narrative economy, here they become a means of creating poetic density. The high-tension wires that connect the village with the big wide world have five strings like the guitars, and drone like them too: lines of flight

In 2004, Pennell made *Fisticuffs*. Here, she plays with the familiar Western cliché of the pub brawl, exploiting its choreographic aspects. However, punches and kicks are not translated into the weightless grace of a ballet. On the contrary: with the help of professional stunt artists, a fight choreographer and added sound, Pennell creates quite a merry ruckus. At the same time, she pulls the rug out from under the reality effects: for example, by having the film start several times in the style of a computer game: a pub guest wants to order some beer and keeps getting punched instead because he accidentally bumps into someone at the bar - crash, new start. Pub door, bar counter, the next mishap, the next punches, new start. Each time, Pennell accompanies the recurrent walk along the bar with exactly the

weil er an der Theke versehentlich jemanden anrempelt - Rumms, Neustart. Kneipentür, Theke, das nächste Missgeschick, die nächsten Schläge, Neustart. Den sich wiederholenden Gang die Theke entlang begleitet Pennell jedesmal mit der exakt gleichen parallelen Kamerafahrt und betont so das Prinzip des Seriellen. Dieses untergräbt bald auch den Realismus der Abbildung des Raumes. So ist der Mann, als er sein Bier endlich bekommt, längst Teil einer Welt geworden, in der nichts wirklich weh tut und die Theke sich bis ins Unendliche zu erstrecken scheint. In aller Ruhe entfaltet sich nun eine gepflegte Massenschlägerei. Während Fäuste und Aschenbecher fliegen, sitzen ältere Damen und Herren etwas gelangweilt dazwischen, man plaudert und strickt. Nebenan üben die Amateure vom Formationstanzclub "Urban Country Stompers" zu zünftiger Musik stoisch weiter, stampfen weiße Cowboystiefel aufs Parkett. Die Choreografien von Schlagen, Stricken und Stampfen laufen also nebeneinander her; die kontrapunktische Parallelführung bleibt als Strukturprinzip erkennbar, auch wenn Pennell ihr ursprüngliches Konzept, den ganzen Film mithilfe einer sich kumulativ wiederholenden parallelen Kamerafahrt zu drehen, aufgegeben hat.

Diese Idee greift *You Made Me Love You* (2005) in anderer Form wieder auf. Pennells bislang letzter Film basiert auf einer Art Übung, einem Spiel, bei dem ein Kameramann (John Smith) 21 Tänzerinnen und Tänzer porträtiert.

Diese wurden aufgefordert, sich in Blickrichtung der Kamera in einer Reihe anzustellen (eine sehr englische Idee). Wie in einer Warteschlange, bei der es nicht vorangeht und Unruhe aufkommt, versuchen Leute aus dem hinteren Bereich, einen Blick auf den Schalter, d. h. die Kamera zu erhaschen. Das Bild füllen aber zumeist diejenigen vier oder fünf Gesichter aus, die der Kamera am nächsten sind und die Sicht auf den Rest verstellen. Nun lässt die Kamera jedoch nicht zu, dass die Situation zur Ruhe kommt; auf Schienen montiert, fährt sie mal langsam, dann wieder sehr rasch und immer überraschend nach links oder rechts. Die Schlange muss folgen, wodurch die eben noch bildfüllenden Gesichter mit einem Schlag verschwinden und für Momente den Blick auf die tieferen Schichten des Settings, auf weiter weg postierte Tänzer freigeben. Das Video ist also geprägt durch eine "klare Linie", ein starres Konzept, dessen Verwirklichung jedoch für jede Menge Bewegung, Gedränge und überraschende Entdeckungen sorgt. Auf der Tonebene wechseln

You Made Me Love You (2005), Pennells last film to date, uses this idea again in a different form. It is based on a sort of exercise, a game, in which a cameraman (John Smith) portrays twenty-one male and female dancers. They have been asked to form a queue in the direction the camera is pointing (a very English idea). Like in a queue that is not moving, where people start getting restless, those at the back try to gain a view of the counter, i. e. camera. But the picture is mostly filled by the four or five faces that are nearest to the camera, which block the view of the others. However, the camera does not allow the situation to settle down; mounted on rails, it moves, sometimes slowly, then very rapidly, and always surprisingly, to the left or the right. The queue has to follow, which means that the faces that have just filled the picture suddenly disappear, allowing the deeper levels of the setting, the dancers who are further away, to be seen. This video is thus shaped by a 'consistent line', a rigid concept that, when realized, however, creates a lot of movement, pushing and shoving, and surprising discoveries. At the sound level, moments of tense calm alternate with the patter of many bare feet, a noise that is all the more confusing because we never see the feet in the picture. What these three-and-a-half minutes allow us to see instead is a wealth of strangely touching portraits: twenty-one people *making love to the camera*.

Dank an Ulrike Becker, André Thériault und Beatrix Häusler



Magnetic North

same parallel camera movement, thus emphasizing the serial principle. This also soon undermines the realism of the way the room is depicted. As a result, by the time the man finally gets his beer, he has long since become part of a world in which nothing really hurts and where the bar seems to extend into infinity. With all the calm in the world, a cultivated wholesale punch-up develops. While fists and ashtrays are flying about, elderly ladies and gentlemen sit in the midst of it all, somewhat bored, chatting and knitting. Next door, the amateurs from the formation-dancing club 'Urban Country Stompers' keep practising stoically to rollicking music, stamping on the dance floor with their white cowboy boots. The choreographies of blows, knitting and stamping thus run side by side; the contrapuntal treatment of parallel elements remains recognizable as a structural principle, even if Pennell has given up her original concept of making the whole film using a parallel camera movement that repeated in cumulative fashion.

You Made Me Love You (2005), Pennells last film to date, uses this idea again in a different form. It is based on a sort of exercise, a game, in which a cameraman (John Smith) portrays twenty-one male and female dancers. They have been asked to form a queue in the direction the camera is pointing (a very English idea). Like in a queue that is not moving, where people start getting restless, those at the back try to gain a view of the counter, i. e. camera. But the picture is mostly filled by the four or five faces that are nearest to the camera, which block the view of the others. However, the camera does not allow the situation to settle down; mounted on rails, it moves, sometimes slowly, then very rapidly, and always surprisingly, to the left or the right. The queue has to follow, which means that the faces that have just filled the picture suddenly disappear, allowing the deeper levels of the setting, the dancers who are further away, to be seen. This video is thus shaped by a 'consistent line', a rigid concept that, when realized, however, creates a lot of movement, pushing and shoving, and surprising discoveries. At the sound level, moments of tense calm alternate with the patter of many bare feet, a noise that is all the more confusing because we never see the feet in the picture. What these three-and-a-half minutes allow us to see instead is a wealth of strangely touching portraits: twenty-one people *making love to the camera*.

Thanks to Ulrike Becker, André Thériault and Beatrix Häusler

Dirk Schaefer

Lebt als Filmkomponist und freier Autor in Berlin. Zuletzt war auf den Kurzfilmtagen 2005 sein Ton für *Album* (2004, Regie: Matthias Müller) zu hören; seine neueste Arbeit ist der Soundtrack für *Instructions for a Light and Sound Maschine* (2005, Regie: Peter Tscherkassky).

dirk@schaeferton.de

Lives and works in Berlin as a film composer and freelance writer. His soundtrack for *Album* (2004; director: Matthias Müller) was heard at the Short Film Festival in 2005. His most recent work is the soundtrack for *Instructions for a Light and Sound Maschine* (2005; director: Peter Tscherkassky).

dirk@schaeferton.de

Freitag 5.5.06, 14:30 Uhr, Lichtburg

Lounge

Das Muster alltäglicher Bewegungen und Gesten wird durch den Einsatz von Rhythmus, choreografierte Bewegung und Filmgeschwindigkeit verändert.
The patterns of daily routines and gestures are transformed through rhythm, choreographed movement and altered film speeds.



Werbefilme Commercials Ikea (Furniture Findings), Febreze (Sofa), Teknoplast (Ice Cream + Fly + Meal)

"Angeregt durch die übertriebenen Gesten und stilisierten Interieurs meines frühen Films *Lounge*, wurde ich über Jahre hinweg von einer Reihe von Werbeagenturen gebeten, Werbespots für sie zu drehen." 'Over the years I have been asked to make commercials by a number of advertising agencies, all of whom were attracted by the exaggerated gestures and stylised interiors of my early film *Lounge*.'



Tattoo

Ein verlorenes Regiment geht einem endlosen Ritual nach und zerstört damit die ländliche Ruhe. Die sinnlose Schönheit eines militärischen Drills mit Vögeln und Bäumen als einzigen Zeugen. Breaking the tranquility of the countryside, a lost regiment of soldiers engages in a never-ending ritual. The senseless beauty of military drill, witnessed only by the birds and the trees.



Human Radio

Unbekümmert tanzen Menschen in ihrem privaten Umfeld in London im Sommer 2001. Wir sehen das Ergebnis der Arbeit mit den zehn Personen, die sich als erste auf die Anzeige in einer örtlichen Tageszeitung meldeten, in der sie "Wohnzimmer-TänzerInnen" suchte, Menschen, die es lieben, hinter verschlossenen Türen zu tanzen. People dance in private moments of personal abandon across London in the summer of 2001. The film is the result of the director's work with the first ten respondents to a local newspaper advertisement that she placed seeking 'living-room dancers' - people who love to dance behind closed doors.



Magnetic North

Großbritannien/Finnland 2003
9', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Miranda Pennell
Kamera Marita Hallfors
Schnitt Philippe Kotlarski
Ton, Musik Graeme Miller

Produktion Anne Beresford,
Margaret Williams, Outi Rousu

In der Winterlandschaft eines kleinen finnischen Ortes spielen sich Teena-gerrituale ab. Ein Mädchen fährt Schlittschuh auf einem zugefrorenen See, während ein Junge mit Gitarre in seinem Zimmer sitzt. Der Film erschafft eine Welt jugendlicher Fantasien und Sehnsüchte. Adolescent rituals are played out across the wintry landscapes of small-town Finland. A teenage girl skates on a frozen lake, while a teenage boy poses with a guitar in his room. The film evokes a world of adolescent fantasy and yearning.



Fisticuffs

Großbritannien 2004
11', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Miranda Pennell
Schnitt, Ton John Smith

DarstellerInnen Paul Benzing, Ian Bourn, Terry Kvasnik, Clare McKenna, Edward Marsden, Adrian Ross-Jones, Kevin Rowntree, Johnny S' with the Urban Country Stompers
Produktion Tracy Bass

Ein Typ geht in einen Pub ... Sechs Schauspieler hauen, treten und ringen sich ihren Weg durch den Wilden Westen einer Gaststätte im Osten Londons. Die rituelle Kneipenschlägerei des Westerns wird in eine Arbeiterkneipe Londons verlegt. Die Gewalt scheint keine Auswirkungen zu haben, die Körper der Schauspieler sind so gummiähnlich und unverwundbar wie die der Fernsehwestern, die diesem Film den Anstoß gegeben haben. A bloke walks into a pub ... Six actors punch, kick and wrestle their way through the Wild West of an East London drinking establishment. The ritual of the Western bar-brawl, is re-located to a London working men's club. The violence appears to have no consequences, the actors' bodies being as rubbery and invulnerable as those in the TV Westerns that inspired the film.



You Made Me Love You

Großbritannien 2005
4', Beta SP/PAL, Farbe

Regie Miranda Pennell
Kamera John Smith

21 TänzerInnen werden von Ihrem Blick gehalten. Den Kontakt zu verlieren, kann traumatisch sein. 21 dancers are held by your gaze. Losing contact can be traumatic.



Biografie Miranda Pennell Biography Miranda Pennell

Miranda Pennell (geboren in London 1963) studierte zeitgenössischen Tanz in New York und Amsterdam. Nach Abschluss des Studiums entwickelte sie eine Reihe von Tanzstücken für die Bühne und begann danach, choreografische Ideen filmisch umzusetzen.

Durch die Arbeit mit Film entwickelte sie sich zwar vom eigentlichen zeitgenössischen Tanz weg, doch das Interesse an menschlicher Bewegung blieb ein zentrales Element ihrer Filme. In den letzten Jahren richtete sie ihren Blick auf Choreografien, die in der "wirklichen" Welt zu finden sind und beschäftigte sich dabei mit einer Vielfalt von Subjekten, darunter Soldaten, eine Marschkapelle, junge Schlittschuhläuferinnen, Stuntmen und AmateurtänzerInnen.

Die Filme von Miranda Pennell wurden vom Arts Council of England, Film London, Channel 4 und dem BBC gefördert und auf zahlreichen Festivals ausgezeichnet, darunter Biennial of Moving Images (Genf 2005), Ann Arbor Film Festival (USA 2004), Cork International Film Festival (Irland 2003).

Sie unterrichtet regelmäßig und hält Vorlesungen über das Verhältnis von Tanz und Film. Miranda Pennell lebt in London.

miranda@doublehappy.demon.co.uk
www.mirandapennell.com



Miranda Pennell (born in London 1963) studied contemporary dance in New York and Amsterdam. After graduating she made a number of live works for the stage before starting to explore choreographic ideas through film-making.

While her film work has led her away from the specificity of contemporary dance, an interest in human movement remains central to her films. In recent years, her work has looked at the choreography that can be found in the 'real' world, using a diverse range of subjects that include soldiers and a marching band, teenage ice-skaters, stunt-men and amateur dancers.

Miranda Pennell's films have received funding from the Arts Council of England, Film London, Channel 4, and the BBC. They have won prizes at numerous film-festivals including the Biennial of Moving Images (Geneva 2005), Ann Arbor Film Festival (USA 2004), Cork International Film Festival (Ireland 2003).

She teaches regularly, lecturing on the relationship between dance and film. Miranda Pennell lives in London.
miranda@doublehappy.demon.co.uk
www.mirandapennell.com

Filmografie Filmography

1990	<i>Monsieur X</i>
1993	<i>Greedy Jane</i>
1995	<i>Lounge</i>
1996	<i>Habit</i>
1998	<i>Night Work</i>
2001	<i>Tattoo</i>
	<i>Human Radio</i>
2003	<i>Magnetic North</i>
2004	<i>Fisticuffs</i>
2005	<i>You Made Me Love You</i>