Spannungsräume und multiple Bewegungen

Madeleine Bernstorff im Gespräch mit Dietmar Schwärzler

Von meinem Besuch bei den Kurzfilmtagen Oberhausen im Jahr 2002 blieb mir eine Spezialschau der kanadischen Künstlerin Joyce Wieland nachhaltig in Erinnerung. Obwohl Wieland abseits ihrer kunstspezifischen Arbeit ein hochwertiges und vielseitiges Werk fürs Kino hervorgebracht hat, das sowohl strukturelle und politische als auch narrative Ansätze umfasst, stand die Künstlerin bis an ihr Lebensende im Schatten ihres einstigen Ehemannes Michael Snow, und ihr Werk ist bis heute außerhalb von Fachkreisen kaum bekannt.
Vor zwei Jahren fiel mir dann über Umwege ein Text mit dem eleganten Titel *The Ladies* in die Hände, dessen zwei Autorinnen sich auf den feministischen Einspruch von Filmemacherinnen aus dem Iran konzentrierten – ein Feld, von dem ich bis dahin nichts wusste, und in einer gewissen Voreingenommenheit wohl auch dachte, dass dieses Feld gar nicht existiere. Letzten Sommer wiederum sah ich in Harmannsdorf in Niederösterreich im Rahmen eines Ausstellungsprojektes zur Friedensaktivistin Bertha von Suttner ein (Anti-)Suffragetten-Programm, das mich begeisterte: Filme und Dokumentationsmaterialien, die humorvoll und facettenreich zugleich über eine wichtige Geschichte der politischen Basisarbeit der 1. Frauenbewegung erzählen und berichten. Madeleine Bernstorffs Name – Kuratorin, Autorin, Filmemacherin und in der Lehre tätig – zieht sich wie ein roter Faden durch die skizzierten Stationen. Ihre kuratorische Arbeit zeichnet sich durch Offenheit, Zusammenarbeit, umfangreiche Recherche und die Zusammenführung unterschiedlicher Formen und Gattungen aus. Grund genug, um mit ihr ein Gespräch zu ihrer kuratorischen Praxis und im speziellen zum (Anti-)Suffragetten-Programm zu führen, welches im September 2010 im Zeughauskino in Berlin unter dem (vorläufigen) Titel *Frühe Interventionen* eine Fortführung haben wird.

Wenn man sich deine umfangreiche kuratorische Arbeit anschaut, die in den 1980er-Jahren einsetzt, dann lässt sich ganz allgemein behaupten, dass du immer an einer Verschiebung und Ausweitung eines Kanons gearbeitet hast und dein Interesse auch stark auf widerständigen bzw. aktionistischen Filmarbeiten lag. Würdest du dem in dieser Generalisierung zustimmen?

Vielleicht beginne ich zuerst mit meiner filmischen Sozialisation, die im weiteren Umkreis des Werkstattkinos in München und des Münchner Filmmuseums anzusiedeln ist. Ich erinnere mich aber auch, als 15-Jährige eine Vorführung des Films

Obedience (1962) über das Milgram-Experiment bei einer evangelischen Campingplatz-Kirche gesehen zu haben. Dort traute ich mich erstmals bei der anschließenden Diskussion etwas zu sagen und habe so auch ein wenig filmische „Re-education" mitgekriegt. In München gab es ein anarchistisches Stadtteilzentrum, in dem zahlreiche 16-mm-Filme gezeigt wurden. Und ich sah damals auch *Wie Yü Gung Berge versetzt* (1971–1977) von Joris Ivens und Marceline Loridan, eine gut 12-stündige Dokumentarfilmreihe, die eine Huldigung an die Kulturrevolution in China darstellte und von Marceline Loridan lange unter Verschluss gehalten wurde. Das Werkstattkino entwickelte sich Ende der 1970er-Jahre stark in Richtung Punk; was hieß, auch mit Trash umzugehen und politisch zu sein, aber nicht in der Zeigefinger-Programmatik der klassischen Linken. Dann haben wir in Berlin das Sputnik-Kino gemacht, und es war uns wichtig, selten gezeigte Filme sichtbar zu machen. Eine unserer Fibeln war *Kino wider die Tabus* von Amos Vogel. Als wir anfingen, gab es ja noch kaum Videokassetten, und so haben wir einfach oft Filme bestellt, die wir nur aus der Literatur kannten und selbst sehen wollten.

Ein Beispiel?

Ein erster Besucher-Erfolg war Peter Weiss' *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats* von Peter Brook. Der Film war eine Ewigkeit nicht gelaufen, und viele Leute, zum Teil aus dem Hausbesetzer-Umfeld, kamen, um ihn zu sehen. Es gab damals auch noch das Frontkino in Berlin, das ich bei einem Berlinale-Besuch 1984 entdeckte, dessen Ansatz mir sehr gefiel. In diesem Kino fanden sowohl Knast-Soli-Konzerte als auch Die-tödliche-Doris-Konzerte statt. Es standen einander also zwei Szenen, die Polit-Fraktion und die Kunstszene, gegenüber, die sich gelegentlich nicht so mochten. Diese Reibung war aber produktiv.

Wie lange warst du im Sputnik-Kino dabei?

Gar nicht lange – in etwa dreieinhalb Jahre. Aber es war mein Leben.

Kommen auch deine eigenen Super-8-Filme aus dem Punk-Kontext?

Ich habe mit einer befreundeten Künstlerin, Elke aus dem Moore, ein queeres Fanzine gemacht, und zwar zu einem Zeitpunkt, als wir nicht mehr Anfang zwanzig, sondern schon Anfang und Ende dreißig waren. Elke erzählte mir von einem lesbischen Hochglanz-Magazin, das *Die Auster* hieß und das wir ganz blöd fanden. Wir wollten etwas weniger ambitioniertes – eher eine kleine Form – machen und haben unser Fanzine, quasi als Reaktion darauf, *Die Miesmuschel* genannt.

Wie viele Ausgaben gab es davon?

Vier in der Auflage von jeweils etwa 100 Stück. Das kleine Fanzine war fotokopiert und zum Umhängen. Farbkopierte Bilder haben wir einfach reingeklebt, was ein bisschen an Sammelbildchen erinnert. Für eine Ausgabe machten wir mit Roswitha Baumeister Siebdrucke in einem lesbisch-feministisch besetzten Hausprojekt am Prenzlauer Berg, das uns dafür seine Siebdruckwerkstatt zur Verfügung stellten. Wir haben auch viele Leute angesprochen, in unserer Film-Ausgabe zu schreiben, und Inger Schwarze stellte eine Kassette mit ihrer Lieblingsfilmmusik zusammen, die wir beilegten. Es war eigentlich Elke, die Super-8-Filme gemacht hat und mir irgendwann die Nizo in die Hand gedrückt hat. Elke hat dann mit AGFA-S8-Filmen auch ein Super 8-miesmovie-zine organisiert.

FILM ABOUT A WOMAN WHO...

Montage aus Stills: *Film About a Woman Who ...*
Katalog zur Retrospektive *Babette Mangolte* Berlin, München und Hamburg 2000

Eine thematischer Fokus ist in zahlreichen deiner Projekte evident: Rollenzuschreibungen, Repräsentationen und Filme von Frauen. Unter anderem hast du Personalen zu Trinh T. Minh-ha, Nina Menkes, Joyce Wieland, Babette Mangolte und Jayne Parker gemacht oder Reihen, die so sprechende Titel tragen wie Frauen in Hosen oder Frauen in den Sechzigern oder Die neue Frau zusammengestellt. War es bis in die 1990er-Jahre so, dass Filmreihen und auch Festivals unter dem Frauenaspekt hart er- und umkämpft waren, ist es doch in den letzten Jahren verstärkt darum

gegangen, dieser Gendermarkierung bzw. Ghettoisierung zu entfliehen. Gleichzeitig ist die realpolitische Lage natürlich immer noch unausgeglichen, wenn man nur an die Entlohnung oder an nach wie vor klassisch verankerte Familienstrukturen denkt. Wie siehst du diese Schwerpunktsetzung heute, bzw. hat sich deine Sichtweise im Laufe der Jahre verändert?

Sicherlich. Hier muss ich allerdings ein wenig ausholen und eine Geschichte erzählen. Als einzige Frau im Sputnik-Kollektiv ging es mir irgendwann auf die Nerven, beispielsweise eine Vergewaltigungsszene in *Dirty Harry* (1971) mit Clint Eastwood ansehen zu müssen und zu merken, wie unempfindlich das Publikum darauf reagiert.
Ein wichtiger Moment war sicher auch, als ich mit einer cineastisch begeisterten Freundin, Maria Schmidt, zusammen das erste, einwöchige Lesbenfilmfestival 1985 in Berlin organisierte und wir hierfür auch extra Vorführerinnen anlernten. Neben den Ladies-Only-Veranstaltungen im Kino haben wir auch ein Video mit dem Titel *Lesben-Klischees* (1985) bei Bildwechsel produziert, in dem wir aus unzähligen Filmen eine Kompilation, nach Stichworten wie Stereotypen, Kennenlernen, Flirten, Sex und Tod geordnet, zusammenstellten. Dann gab es eine denkwürdige Nacht – zufällig Halloween, wie mir erst später auffiel –, in der wir den Vampirinnenfilm *Blut an den Lippen* (1971) von Harry Kümel zeigten und es zu einem Aufstand im Kino kam.

Inwiefern?

Ich habe den Film vorgeführt und sah, wie unten im Kinosaal eine Gruppe von Frauen versuchte, die 60-m²-Leinwand mit hochgehaltenen Jacken und Pullovern zu bedecken, sie verlangten die „Hetero-Gewalt" abzuschalten. Ich forderte darauf die Protestierenden auf, erst mal abzuwarten, weil der Film eine ganz andere Richtung einschlägt, hatte aber doch Angst, dass der Vorhang runtergerissen wird und habe den Film angehalten nach einer Weile. Ich ging runter in den vollen Saal mit ca. 350 Damen, und wir wussten auch nicht recht, wie darauf zu reagieren sei, eigentlich verschlug es uns die Sprache. Es kam fast zu Schlägereien zwischen den Fraktionen – sehr vereinfacht ausgedrückt: den Cinephilen, der SM-Szene und den Land-Lesben. Dann sprang Ulrike Ottinger auf die Bühne und sagte: „Schaut euch den Film an! Delphine Seyrig hat mehr für die Frau-

enbewegung getan als viele von euch!". Einige riefen „Geld zurück," worauf ich entnervt mit „Wenn welche sich ihre lesbische Unschuld zurückkaufen wollen, sollen sie halt" reagierte. Das Team der Lesbenwoche hat dann später zu diesem Vorgang auch eine Diskussion veranstaltet, allerdings ohne uns dazu einzuladen. Was ich damit sagen will, ist, dass es einfach eine Zeit der heftig umstrittenen Bilder war, die mit jetzt nicht vergleichbar ist. Obwohl – als wir 2003 das Festival *Kabul/Teheran 1979 ff* machten, gab es thematisch andere, aber ähnlich aufgebrachte Diskussionen über einen während der sowjetischen Besatzung entstandenen Film von Ingenieur Latif Ahmadi. Es hat sicher auch damit zu tun, wie gnadenlos die identitären Erwartungen an Bilder sind, wenn wenig Bilder verfügbar sind und wie sehr diese Bilder dann „die (politisch) richtigen" sein müssen. Jedenfalls hat mir dieser Vorfall auf der Lesbenwoche in den 1980er-Jahren stark zu denken gegeben, und ich habe dann angefangen, mich ausführlicher mit feministischer Filmtheorie zu beschäftigen.

Wie ging es weiter?

Ich habe dann eine Zeit lang im Frauen/Medien-Laden Bildwechsel in Hamburg mitgearbeitet, und Ende der 1980er-Jahre haben wir die Gruppe Blickpilotin gegründet, mit dem Ziel eines feministischen kommunalen Kinos in Berlin. Die Hosenrollen-Reihe zusammen mit Stefanie Hetze war im Grunde ein filmhistorisch aufgefütterter Versuch, quasi präbutlerisch Geschlecht als Konstruktion zu begreifen und der Frage nachzugehen, was in dem Blick auf die Leinwand passiert. Das Publikum weiß ja, dass es Frauen sind, die da in Männerkleidung stecken. Das gab es seit den Anfängen des Films. Die Filmpionierin Alice Guy hat sich schon 1896 für ihren kurzen Kohlkopf- Film als Mann verkleidet.

Und wie begegnet dir diese Herangehensweise heute?

Ich bemerke in meiner Arbeit in der Programmkommission beim Kurzfilmfestival in Oberhausen gelegentlich durchaus weiterhin eine geschlechtsspezifische Differenz, aber das ist eben nur eine von vielen möglichen Differenzen, und ich möchte nicht als Einzige für diese feministisch/queere Differenz „zuständig" sein. Ich habe allerdings auch schon erlebt, dass dort ein von mir vorgeschlagener Film mit dem diskreditierenden Argument „das ist ein Zielgruppenfilm" abgeschmettert wurde.

Ist dein feministischer Blickwinkel in den letzten Jahren durch einen postkolonialen Zugang erweitert worden? Ich denke an Kabul/Teheran 1979 ff, deinen Text über Filmemacherinnen im Iran, The Ladies gemeinsam mit Sandra Schäfer verfasst, oder Kleine Pfade, wo ihr euch speziell mit dem marokkanischen Film und Fragen städtischer (post)kolonialer Modernen auseinandergesetzt habt?

In meiner kuratorischen Arbeiten interessieren mich vor allem die Momente, wo sich etwas Instabiles zeigt, etwas öffnet. So habe ich in der Nachwende-Bundesrepublik nach Filmemacherinnen gesucht, die sich mit der/ihrer Migrationserfahrung auseinandersetzten, zu einer Zeit also, als wir hier noch das *ius sanguinis* als alleiniges Staatsbürgerschaftsrecht hatten. Beim letzten größeren Projekt *Kleine Pfade – Verschränkte Geschichten* – sind die KuratorInnen eines Ausstellungsprojektes zur kolonialen Moderne, Marion von Osten, Serhat Karakayali und Tom Avermaete, auf uns zugekommen. Zu Beginn war ich etwas skeptisch, weil ich bis dahin nicht allzu viel über die marokkanische Filmgeschichte wusste. Ich war zwar in Tanger auf dem Filmfestival und kannte auch das Centre Cinématographique Marocain mitsamt seiner interessanten, aber nicht unproblematischen Politik. Brigitta Kuster hat einiges an Vorrecherche eingebracht, und dann haben wir zusammen in vielen Archiven Material gesichtet und das Programm gebaut. So hat mich z. B. die Sammlung des Musée Albert Kahn in Paris interessiert: Kahn war ein Mäzen, der sein Geld mit Minen in Südafrika, also im Rahmen des Kolonialismus, verdiente. Dieser von Henri Bergson inspirierte Mann hatte die Idee, ein „Archiv des Planeten" anzulegen. Wir stießen auf Materialien, die es sonst nirgendwo gab. Wir fanden u. a. einen Film von 1911, in dem Frauen für die Kolonialsoldaten kochen. Das findest du in keiner Wochenschau. Wovon gibt es Bilder? Wovon gibt es keine Bilder? Welche Bilder sind nur ganz fragil bzw. entstanden vielleicht ganz zufällig? Das sind simple, ganz wichtige Fragestellungen.

Aus dem Programm *Kleine Pfade – Verschränkte Geschichten*

Das spürt man auch in deinen Programmen deutlich, dass diese auf einer tiefgreifenden Recherche und einer Erarbeitung eines Themas basieren und nicht nur aufgrund eines vorhandenen Wissens funktionieren.

Letzteres halte ich persönlich für nicht wirklich interessant. Programmieren ist auch eine immer wieder neue Auseinandersetzung mit der Zugänglichkeit von Material. Genauso wenig aber interessieren mich Filmprogramme, die auf Überwältigung abzielen.

Du interessiest dich also eher für ein Kino der Auseinandersetzung und weniger für ein Kino der Meisterwerke?

Ja – so könnte man das sagen. Es geht mir um das, was im Kinoraum entsteht. Ein Beispiel: Als die Mauer noch stand, haben wir *Giulietta degli spiriti* (1965) von Federico Fellini im Kino gezeigt. Dann bin ich nach Ostberlin gefahren, und derselbe Film lief im Kino Babylon. Dort im Kinosaal merkte ich ganz deutlich, wie sehr sich ein Film über das jeweilig anwesende Publikum verändern kann. Das Erlebnis in diesem sozialen Raum finde ich interessant, und die argumentativen Bewegungen, die sich innerhalb eines Programms zeigen. Beim Kuratieren steuerst du natürlich in eine Richtung, gleichzeitig soll diese aber auch offen für unterschiedliche Erfahrungsweisen bleiben.

Du unterrichtest ja auch …

Bei der „kuratorischen" Arbeit für die Studierenden versuche ich mit Archiven wie z. B. dem Arsenal in Berlin oder den Kurzfilmtagen Oberhausen zu arbeiten und den Studierenden dann möglichst viele Filme auch im Kino zu zeigen. Wir haben schon öfter Exkursionen in Archive gemacht, sind aber auch z. B. nach einem Seminar über Frederick Wisemans Filme zu einer Gerichtsverhandlung gegangen. Und ich versuche auch immer wieder fälschlich angenommene Verfügbarkeiten, eine Annahme, die bei vielen Studierenden vorherrscht und durch das Netz suggeriert wird, zu debattieren.

Meistens sind deine Projekte in Form von Kollaborationen realisiert worden. Wie wichtig ist dir Zusammenarbeit?

Ich arbeite extrem gerne mit Leuten zusammen, weil ich den Prozess unglaublich toll finde, wobei sich das gelegentlich natürlich auch problematisch gestalten kann. Ich habe sehr viel mit Gruppen gearbeitet. Kino als Einzelperson zu machen, finde ich uninteressant. Das war auch das Aufregende beim Sputnik-Kino in Wedding, wo z. B. Björn Zielaskowski, ein ganz junger Technikfreak, der vorher mit einem Freund das Kino im Schwuzz machte, mitprogrammierte und u. a. *Raumpatrouille Orion* ausgrub oder die 3-D-Version von Hitchcocks *Dial M for Murder* (1954/1982) ins Kino brachte. Diese vielstimmigen Hintergründe und der Dialog sind das, was ich am Zusammenarbeiten schätze.

Im Rahmen der letztjährigen Ausstellung Bertha von Suttner Revisited, die von Susanne Neuburger und Hedwig Saxenhuber in Harmannsdorf in Niederösterreich kuratiert wurde, hast du neben einer Installation auch ein außergewöhnliches Programm mit (Anti-)Suffragetten-Filmen präsentiert. Wie bist du auf die Filme gestoßen?

Ich habe schon vor vielen Jahren begonnen, zu Regisseurinnen im früheren Kino zu recherchieren. Unter anderem habe ich einen Text zu Mabel Normand, den man

Grève des Nourrices

Cineteca del Comune di Bologna

auf meiner Homepage findet, oder auch über Lois Weber in *Frauen und Film* geschrieben. Auch habe ich Alison MacMahon für ihre Dissertation über Alice Guy in verschiedene Archive begleitet. Damals hatte ich auch mit dem Kino Metropolis in Hamburg und mit Heiner Ross zu tun, der viele Kopien von Regisseurinnen gesammelt und meine Arbeit sehr unterstützt hat. Irgendwann bin ich dann vermehrt auf Suffragetten-Filme gestoßen und habe gemerkt, dass hier eine gesellschaftspolitische Debatte und eine sehr direkte Aneignung durch die Filmindustrie zusammenkommen. Auch dass das Kino damals eine andere Bedeutung hatte – Zeitungsersatz oder Rummelplatz –, ist mir sehr wichtig. Natürlich ist das etwas verkürzt, weil es durchaus einen Unterschied macht, ob wir vom Kino vor oder nach 1910 sprechen, wo es zu einer Ausdifferenzierung kam. Ich habe u. a. auch im National Film Archive in London, dem Nederlands Film Museum, im Filmmuseum München und der Kinemathek in Berlin recherchiert. Eigentlich bin ich mit diesem Thema seit Mitte der 1990er-Jahre mal mehr, mal weniger beschäftigt.

Gab es einen konkreten historischen Einsatzbereich der Suffragetten-Filme, der dir bekannt ist?

Das ist eine Vorstellung von Aktivismus, die hier nicht wirklich greift. Die Filme liefen in den Programmen, als Komödien, als *non-fiction*, als Unterhaltung. Die Suffragetten-Bewegung war mit Ausnahmen sehr bourgeois. Eine frühe Streik-Komödie wie *Grève des Nourrices* (1907) hat ja nur indirekt etwas mit der Suffragetten-Bewegung zu tun, das British Film Institute würde den Film wohl nicht darunter katalogisieren.

Für die Ausstellung hast du neben dem Filmprogramm auch eine Kompilation, Der Fanatismus der Suffragettes (17 Min.) gemacht und Dokumentationsmaterialien zu der Bertha von Suttner-Verfilmung Ned med Vaabnene/Die Waffen Nieder! (1914) in einer Vitrine installiert. Am Anfang der Kompilation verliest du ein Zitat aus der Lichtbildbühne, Berlin, 14.12.1912, in dem von der Idee der Suffragetten die Rede ist, die Übergriffe der Polizei von Kamerafrauen dokumentieren zu lassen, und von der Polizei, die dies wiederum bekämpfen würde, indem sie ihnen bei den Aufmärschen die Kameras wegnähme.

Hier sind Ideen von Aktivismus und Gegeninformation angelegt, die ich sehr mag. Aber konkret haben wir dazu kein Material. Was mir aber gut gefällt, ist dieser Moment der Spekulation. Der Prozentsatz der erhaltenen Filme ist sehr gering, und die Verfügbarkeit der Kopien ist immer ein Problem. Für Harmannsdorf hat uns das Filmarchiv Austria freundlicherweise eine FIAF-Bürgschaft geschrieben, weil wir sonst einige der Filme gar nicht hätten zeigen dürfen. Solche Verhandlungsprozesse sind Teil der kuratorischen Praxis.

Im Lichtbildbühne-Zitat ist auch die Rede davon, dass die Frauen bei Verbot die Filme dann eben im nicht-öffentlichen Rahmen vorführen würden.

Konkrete Vorstellungen dazu sind mir nicht bekannt. Das Zitat verweist natürlich auf Zensur.

Das erinnert ein wenig an die Geschichte der frühen Sexfilme, die allerdings in Männerzirkeln daheim konsumiert wurden.

Es gibt Berge von Literatur zu den Suffragetten, und ich würde nicht behaupten, in diesem Bereich eine Spezialistin zu sein. Ich habe in London die Zeitschriften der Suffragetten durchzuschauen begonnen, und darin wurde ein Kulturbegriff deutlich, der ungefähr bei Richard Wagner endete. Zum Kino habe ich da bis jetzt noch nichts gefunden. Erst die amerikanischen Frauenrechtlerinnen haben Mitte der Zehnerjahre mit der Filmindustrie zusammengearbeitet und letztlich vier Filme gemacht, die aus der Bewegung kommen, die allerdings sehr problematisch sind. Einer davon ist richtiggehend rassistisch, und diese Filme wollte ich in Harmannsdorf so nicht zeigen, sie bedürfen einer anderen Präsentationsform.

Außer bei einem Film aus deinem Programm ist keine Autorin oder kein Autor genannt, sondern meist nur das Produktionsland, das Produktionsjahr und das jeweilige Studio wie z. B. Pathé, Pagu, Gaumont oder Edison. Wieso glaubst du hatten die Studios Interesse (Anti-)Suffragetten-Filme zu machen?

Pathé war die erste Firma, die „industriell" produzierte und distribuierte. Ich glaube, dass die Studios mit einem gewissen Zeitgeist gespielt haben. Das Thema kam gut an, und es war und ist ja auch lustig, wild gewordene Frauen durch die Stadt rasen zu sehen. In Deutschland und auch in Österreich gab es lange Zeit ein Vereins- und damit Versammlungsverbot für Frauen: Unter diesem Aspekt bekommen diese Filme noch eine andere Brisanz. In *Grève des Nourrices* (1907) und den anderen Streikfilmen halten die Streikenden auch Schilder in drei Sprachen in der Hand, was heißt, es gab einen großen Markt.

Ich habe den Eindruck, dass die Personen, die hinter den Filmen in deinem Programm standen, durchaus Sympathien für die Bewegung hatten.

Ich weiß, was du meinst, obwohl mich natürlich die Ambivalenzen interessieren. Aber es gibt durchaus Filme, die sehr viel unangenehmer sind, als die, die ich ausgewählt habe.

In zahlreichen Filmen ist ein geradezu anarchistischer Gestus zu erkennen, und auch Geschlechterrollen werden via Kostümwechsel relativ leicht durcheinandergewürfelt. Man kann sogar behaupten, dass die Suffragetten-Filme deutlich mit der Performancekunst kommunizieren.

Das frühe Kino evoziert ganz allgemein über die direkte Adressierung des Publikums eine Verwandtschaft zur Performancekunst, und in seinen Schau-Arrangements lässt sich auch eine Nähe zur Videokunst finden. Mich interessiert an diesen frühen Kinoformen, dass sie noch mit dem Publikum spielen und nichts Geschlossenes behaupten. Die Travestien von Männern und Frauen waren zu der Zeit eine Konvention aus dem Vaudeville, darin liegt eine reizvolle Instabilität. Der Blick von heute darauf ist wahrscheinlich doch queerer, als er es damals war.

Um 1913 hat sich die Suffragetten-Bewegung radikalisiert.

Die Bewegung hat sich besonders in England radikalisiert. Durch den 1. Weltkrieg kam es in der Frauenbewegung allerdings dann zu einer Verschiebung. Plötzlich war auch für viele Suffragetten die nationale Sache wichtiger als das Wahlrecht. Viele bürgerliche Frauen haben begonnen, für karitative Zwecke oder im Lazarett, wie in dem Film *Scottish Women's Hospital* (1917) zu sehen ist, zu arbeiten, Arbeiterinnen mussten in die Waffenindustrie. Es waren dann auch die Verlierernationen des 1. Weltkrieges, die als Erste das Frauenwahlrecht eingeführt haben. Mit dem letzten Film im Programm *Dans le sous-marin* (1908) kehren wir thematisch zu einem frühen Antikriegsfilm und zur Friedensbewegung zurück. Der Film *The Nervous Kitchen Maid* (1908), in dem ein rebellisches Hausmädchen eine Küche komplett zertrümmert, war mir wichtig im Programm als Korrektiv und Kommentar auf den Klassencharakter der Suffragetten. Meiner Meinung nach taugt die Suffragetten-Bewegung nämlich nicht wirklich zur Identifikation in der Gegenwart.

Bei den fiktionalen Filmen findet man viele Bezüge zur politischen Wirklichkeit. Zum Beispiel taucht als Thema die Praxis des Hungerstreiks auf und die damit in Verbindung stehende Zwangsernährung. Ab 1913 verabschiedete das Parlament in England den sogenannten „Cat and Mouse Act", ein Gesetz, das die Exekutive dazu verpflichtete, Gefangene zu entlassen, bei denen die Zwangsernährung zu ernsthaften gesundheitlichen Folgen führte. Wenn die Betroffenen allerdings wieder gesund waren, konnte man sie wieder einsperren. Eine der Hauptprotagonistinnen der Frauenbewegung, Emmeline Pankhurst, profitierte ja auch von diesem Gesetz.

In den fiktionalen Filmen begegnet man unglaublichen und aberwitzigen Plotkonstellationen. Es bleibt auch immer die Frage, in welcher Form uns diese Bilder heute etwas erzählen. Ich glaube nicht, dass es wirklich Sinn machen würde, die damaligen Vorführungen möglichst getreu nachzuinszenieren oder zu rekonstruieren.

Auch in Harmannsdorf in Niederösterreich waren die Sichtungsbedingungen speziell. Das Publikum musste zuerst warten, bis die Sonne sich verzog, und dann wurden die Filme im Freien mit Klavierbegleitung von Gerhard Gruber gezeigt. So ein Aufführungsrahmen heißt natürlich auch, dass Leute durchs Bild rennen oder sich mal einen Spritzer bestellen, was wohl einerseits störend ist, was ich andererseits aber auch okay fand, weil man diese statische Kinoposition verlässt und sich eine Art Kommunikationsraum öffnet.

Das lange Warten war nicht wirklich mein Plan, aber die Atmosphäre dann bei der Vorführung gefiel mir sehr. Ich empfand eine offene Konzentration. Nicht nur finanziell war die Veranstaltung ja recht aufwändig: Florian Pausch hatte einen 35-mm Ernemann-Standprojektor mitgebracht. Es gab zwei Möglichkeiten: Draußen im Garten, oder bei Regen hätten wir den schweren Projektor gedreht und auf eine Leinwand im Innenraum des im 18. Jahrhundert floral bemalten Schüttkastens projiziert.

Du hast in deinem Programm ganz bewusst fiktionales Material mit dokumentarischem Material gemischt – eine Herangehensweise, die du immer wieder in deinen Kurzfilmprogrammen verfolgst. Bei den Suffragetten-Filmen führte das mitunter zu Irritationsmomenten. Ist Irritation etwas, mit dem du arbeitest, oder ist diese Praxis mehr einer Gegenüberstellung dieser unterschiedlichen Materialien geschuldet?

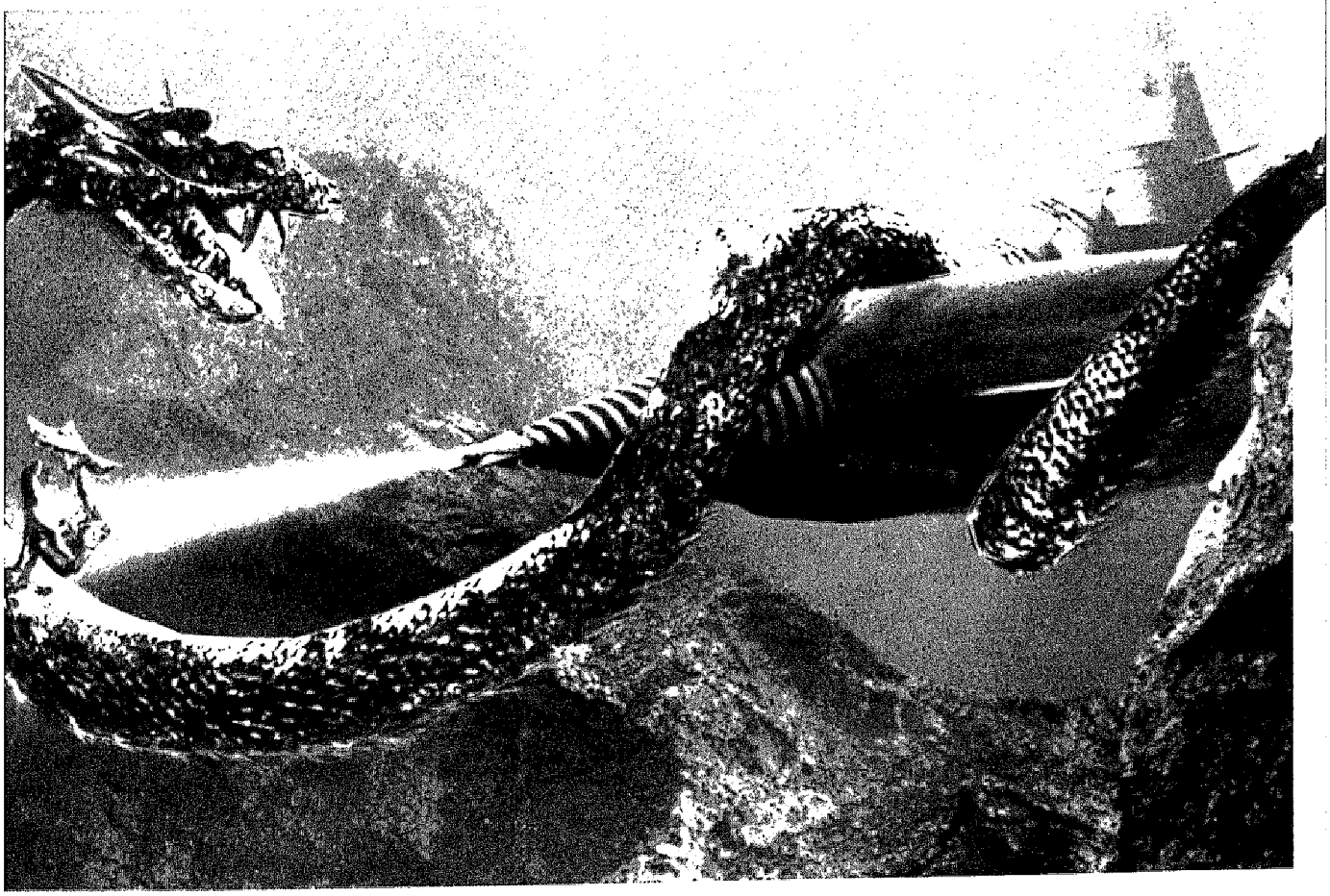
Wenn man sieht, wie brav die Suffragetten-Demonstrationen in den dokumentarischen Filmen aussehen und wie wild in der Fiktion, dann ergibt sich daraus eine Spannung. Oder wenn man sieht, wie sich Emily Wilding Davison 1913 bei einem Derby vor das Pferd des Königs wirft und dann die Erschütterung der Trauernden beim Trauerzug und danach einen fiktiven Film wie *Milling the Militants: A Comical Absurdity* (1918) betrachtet, in dem sich ein Ehemann für seine Frau drakonische Strafen überlegt, weil sie sich fürs Frauenwahlrecht einsetzt, dann finden Resonanzen statt. Und solche Resonanzräume erregen ganz allgemein meine Aufmerksamkeit.

Das Gespräch wurde am 16.02.2010 in Berlin geführt.

Madeleine Bernstorff stellt Filmprogramme zusammen, u. a. *Kleine Pfade – verschränkte Geschichten* im Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2008, mit Brigitta Kuster. Sie schreibt und filmt (auf Super-8) gelegentlich und unterrichtet in Wien, Berlin und Braunschweig.
www.madeleinebernstorff.de

kolik film

Werner Herzog
Unter Wasser
Was heißt hier Experiment
Harmony Korine und Corneliu Porumboiu
Österreichisches Kino



derheft 13 / 2010 / € 8,– (ins Ausland + Versandkosten)

impressum

kolik.film, März 2010
Medieninhaber und Verleger: Verein für neue Literatur
Herausgeber: Gustav Ernst und Karin Fleischanderl
Redaktion: Dominik Kamalzadeh, Michael Loebenstein, Vrääth Öhner, Michael Pekler, Isabella Reicher, Dietmar Schwärzler
A-1020 Wien, Taborstraße 33/21
Tel./Fax: 214 48 51
E-Mail: kolik@aon.at
redaktion@kolikfilm.at

www.kolikfilm.at

Lektorat: Wolfgang Astelbauer
Grafik-Design: Maria-Anna Friedl
Coverfoto: *Kaitei Gunkan* (Japan 1964, R: Ishirô Honda)
Hersteller: rema-print

Copyright bei den AutorInnen
Nachdruck der Texte nur mit Genehmigung der AutorInnen unter genauer Quellenangabe erlaubt.

ISSN 1560-6775

Einzelpreis: € 8,–
Abonnementpreis: € 24,– (4 Nummern)
Preis inklusive Versandkosten/ins Ausland + Versandkosten.

Abonnements verlängern sich, sofern sie nicht vier Wochen vor Ablauf schriftlich gekündigt werden.

Bankverbindung: Bank Austria, BLZ 12000, Kto.-Nr. 603 585 316
IBAN: AT31 1200 0006 0358 5316, BIC: BKAUATWW

film -wien
bm:uk
VDFS
FACHVERBAND DER AUDIOVISIONS : FILMINDUSTRIE ÖSTERREICHS