



Vivian Ostrovsky



But *Elsewhere* Is Always *Better*

But *Elsewhere* is Always *Better*

AKADEMIE DER
KÜNSTE Studio
Hanseatenweg 10
10557 Berlin
www.adk.de

ZEUGHAUSKINO
Deutsches Historisches Museum
Pei-Bau, Hinter dem Gießhaus 3
10117 Berlin
www.zeughauskino.de

Vivian Ostrovsky

Werkschau
29.–30.11.25

Filmprogramm
17.11.–16.12.25

But
Elsewhere
Is Always
Better

Herausgegeben von Stephan Ahrens,
Petra Palmer und Sissi Tax

4–5 Einleitung	28–43 Archiv	62–63 Programm
	58–60 Filmografie	64 Impressum
	6–8 <i>Ulrike Ottinger</i> Einführung zu Vivian Ostrovsky	24–27 <i>Friederike Horstmann</i> Zentrifugale Kompressen
	9–13 <i>Esther Buss</i> House, Open House	44–47 <i>Fernanda Pessoa</i> Women's Circuit
	14–17 <i>Lukas Foerster</i> Die Pinguin- haftigkeit des Menschen	48–51 <i>Bert Rebhandl</i> La collectioneuse
	18–23 <i>Jon Gartenberg</i> Global Travelers	52–56 <i>Sissi Tax</i> Vom Hörensehen

EINLEITUNG

Marinated Moments

Stephan Ahrens,
Petra Palmer, Sissi Tax

But Elsewhere Is Always Better: Der Titel von Vivian Ostrovskys Film über ihre langjährige Freundin Chantal Akerman, die sich 2015 das Leben nahm, leiht der Berliner Werkschau ihren Namen. Den Satz „Mais ailleurs c’est toujours mieux“ hat Ostrovsky wiederum Akermans autobiografischen Text *Ma mère rit* entnommen. Es ist weder eine Aussage über Ostrovsky noch über ihre Filme, zugleich kein Zitat von ihr oder über sie. Vielmehr eröffnet der Titel den Dialog mit dem Werk einer anderen Filmemacherin und lädt die Zuschauer*innen zu einer Spurensuche ein.

Als eine Spurensuche lässt sich auch die Werkschau *But Elsewhere Is Always Better* zu verstehen. Wir folgen Ostrovskys Netzwerk von Filmschaffenden, ihren zahlreichen Reisen und den „marinated moments“, aus denen ihre Filme sind:

“I shoot everyday scenes with my Super-8 camera, log them, let them marinate for a while and later assemble certain scenes thematically – never chronologically. The films are a kind of journal, often composed of travel notes since I tend to move around a lot.”

Das permanente Unterwegssein Ostrovskys beschäftigt auch die Autor*innen der folgenden Essays und Artikel, die anlässlich der Werkschau entstanden sind. Bevor Ostrovsky als Filmemacherin auf Filmfestival auf der ganzen Welt eingeladen wurde, war sie selbst Verleiherin und Kinoorganisatorin, die sich für Filme von Frauen einsetzte. Die Arbeit als Filmvermittlerin führte sie seit den 1970er Jahren durch verschiedene Länder, aus ihr entstanden verschiedene Freundschaften. Auch Akerman traf sie Mitte der 1970er Jahre, als sie ihr im Cinema Rive Gauche in Paris *Saute Ma Ville* vorführte. Wie immer bei Ostrovsky verweist das eine auf das andere, spinnt sich der Faden von Karl Lagerfeld Chloé-Kollektion dreißig Jahre später zwischen Fritz Lang und Vera Chytilova fort. So stehen auch die Texte im Dialog miteinander und sind Suchbewegungen in ihrem Werk, das selbst in permanenter Bewegung ist.

Wir danken Vivian Ostrovsky und Séverine Moreau.

STEPHAN AHRENS ist Filmwissenschaftler an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf. 2024 erschien seine Dissertation Mit *Wolkenkratzer und Handtasche. Eine Geschichte des Filmmuseums* bei Text und Kritik.

PETRA PALMER, 1969 in Köln geboren. Freie Filmprogrammgestalterin und Teil des Kollektivs, das die *Woche der Kritik* Berlin ausrichtet.

SISSI TAX, geboren 1954 in der Steiermark. Lebt seit 1982 in Berlin. Schriftstellerin. Publikation 2025: *das abc der sissi tax. wörterbuch*.

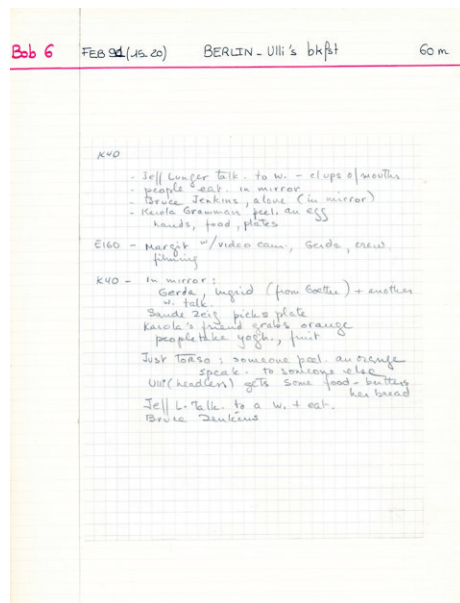
Einführung zu Vivian Ostrovsky

Ulrike Ottinger

Bei Ostrovsky ist es wie bei den Marx Brothers, sie hat die Gabe aus jeder Kalamität des Alltags einen großartigen Film zu machen. Aber wie macht sie das? Wer in vielen Kulturen unterwegs ist, weiß um die Brüchigkeit von Konventionen. Was hier Konsens ist, ist dort Verbot und umgekehrt - und wie Magnus Hirschfeld auf seiner Weltreise (von der er nicht mehr in sein inzwischen von den Nazibanden zerstörtes Berliner Institut für Sexualwissenschaften zurückkehren konnte) bemerkte: „Was Sitte ist, wird für sittlich gehalten.“ Auch Ostrovsky ist eine sehr erfahrene Reisende zwischen den Kontinenten. Mit ihrer Super-8-Kamera notiert sie, wo immer sie ist, die Wegränder, die alltäglichen Bewegungen und Aktivitäten der Menschen, und je länger wir ihr dabei zuschauen, umso mehr erschließt sich uns das Komische, Schöne oder Absurde ihres Tuns. Ostrovsky lacht mit der Kamera, und wir dürfen mitlachen über uns und unsere merkwürdige Spezies hier und dort.

Ostrovskys Filme sind Tagebuch, Reisejournal. Alles, was ihr auffällt und ihre Aufmerksamkeit erregt, wird im Stil der *Caméra Stylo* notiert: Menschen, Tiere, Architektur, Städte, Tanz, Theater und Freunde. Ostrovskys Filme sind geprägt von Respektlosigkeit gegenüber Normen, Konventionen und Autoritäten. Diese Grundhaltung erzeugt durch Unerwartetes einen unbändigen Witz, der uns erheitert und zugleich herausfordert. Mit dieser Haltung ist es Ostrovsky, inmitten der großen Zeit der französischen Nouvelle Vague mit ihren sehr anerkannten männlichen Regisseuren, aufgefallen, dass die Filme von Regisseurinnen, die es ja auch gab, keine Beachtung fanden. Sie hatten innerhalb dieses kommerziellen Systems keine Möglichkeiten, Fuß zu fassen, sie kamen einfach nicht vor. Vivian Ostrovsky und ihre Freundin Rosine Grange fanden das nicht hinnehmbar und gründeten Mitte der Siebziger Jahre spontan und mit großem Enthusiasmus eine, wie sie es bescheiden nannten, Film-Diffusion: *Ciné-Femmes International* und trugen Filme von Frauen zusammen. Und hier beginnt unsere lange, seither andauernde Freundschaft. Ich hatte damals erst zwei Filme gedreht: *Laokoon und Söhne*, 16mm, s/w und stellte gerade *Die Betörung der blauen Matrosen* mit Valeska Gert und Tabea Blumenschein fertig. Beide Filme wurden sofort in ihr Programm übernommen. Sie packten ihren *Deux Chevaux* voll mit Filmrollen, fuhren über Land, zunächst in die französischen Dörfer und Städte. Wie sich das abspielte, habe ich selbst erlebt, als wir etwas später einen gemeinsamen Sommer

in Südfrankreich in einem kleinen Dorf verbrachten. Selbstverständlich war die Film-Diffusion auch im Sommer aktiv. Das Verhältnis zu den Nachbarn war ausgezeichnet und die Filmprogramme eine willkommene Abwechslung im ländlichen Alltag. Als es abends soweit war, klopfte die Bäckerin ans Fenster von Georges, dem Metzger: „Tu viens, ça commence“, und so ging es weiter mit Klopfen und Rufen, bis sich aus jedem Haus die Zuschauer auf den Weg zum kleinen Kino machten. Nach der Vorführung wurde vom mitgebrachten Wein getrunken und die örtlichen Spezereien probiert. Dabei wurde über die Filme der Regisseurinnen gesprochen. Die Menschen im Dorf hatten keine Vergleichsmöglichkeiten, aber sie waren erstaunlich offen, stellten ganz unbefangene Fragen. Die Atmosphäre war angeregt und sehr sympathisch. Was für ein Unterschied zu jetzt. Schon etwa 20 Jahre später wurden die Menschen, angeheizt durch die Aktivitäten von Le Pens rechter Partei, aufgehetzt und beäugten ihre Nachbarn, mit denen sie einst in freundschaftlichem Verhältnis standen, mit Misstrauen, grüßten sie nicht mehr und nannten sie Kosmopolitinnen, was pejorativ gemeint war. So fanden die schönen Sommer dort ein Ende. Ein Ende, das der Anfang einer immer schneller sich vergrößernden Lawine aus Verallgemeinerungen, Lügen und Hass wurde. Selbstverständlich hat *Ciné-Femmes International* nicht nur die ländlichen Regionen und Städte der französischen Provinzen mit Filmen versorgt, was damals im streng zentralistisch auf Paris ausgerichteten Frankreich schon eine Sensation war, sondern ein internationales Netzwerk mit Freundinnen in Italien, Belgien, Deutschland, USA, Kanada aufgebaut. Sie organisierten Festivals und Symposien und stellten Programme mit Filmen von Frauen zusammen, darunter Márta Mészáros, Mai Zetterling, Agnès Varda, Chantal Akerman, Valie Export, María Louisa Bemberg, Helma Sanders-Brahms, meine Filme und viele andere. Nach meiner Rückkehr aus Paris, wo ich in den sechziger Jahren lebte, gründete ich 1969 zusammen mit der Universität Konstanz einen Cinéclub in meiner Heimatstadt Konstanz, den ich drei Jahre leitete und programmierte, nicht so konsequent wie Vivian Ostrovsky nur mit Filmen von Frauen, aber mit deutschen und internationalen Independent Filmen von Regisseurinnen und Regisseuren im Wechsel mit Klassikern, da es speziell in Deutschland nach der durch den Nationalsozialismus verursachten kulturellen Tabula rasa einer solchen Education und Erweiterung des Blickfeldes bedurfte. Mit dieser Erfahrung fühlte ich mich den



Carnet Super-8, Quelle: Vivian Ostrovsky. Ostrovsky notiert handschriftlich die Aufnahmen der Super-8-Rollen; hier Aufnahmen aus Berlin aus dem Jahr 1991.

ULRIKE OTTINGER (*1942) ist Malerin, Fotografin, Film- und Theaterregisseurin. In den 1960er Jahren lebte sie in Paris und gehörte zum Künstlerkreis der *Nouvelle Figuration*. Seit Beginn der 1970er Jahre lebt sie in Berlin und realisierte 28 Filme. Ihr Werk ist auf internationalen Festivals und Retrospektiven zu sehen.

Aufbrüchen und Vermittlungsideen von Ostrovsky sehr nahe, und mich erfüllen solche persönlichen Engagements und deren mitreißender Enthusiasmus einfach mit großem Glück. Diese wichtigen Initiativen Ostrovskys von ca. 1975 bis 1980 haben viele inspiriert, die Filmlandschaft für Frauen grundlegend verändert und jenseits der kommerziellen Kanäle sichtbar gemacht. Ab den 1980er Jahren begann Ostrovsky, selbst mit einer Super-8-Kamera zu drehen. Wo immer sie sich gerade aufhielt, ob in Rio, Moskau, Paris oder New York, fing sie die Bilder geschickt wie einen Ball, der ihr zuflog, auf. Die Montagen dieser Bilder, rhythmisiert durch wunderbare musikalische Trouvaillen aller Art und Töne aus allen Bereichen des Lebens ergeben eine Montage, die uns die selbstverständlichsten Dinge neu sehen und hören lässt. Ostrovsky hat alle technischen Möglichkeiten der Super-8-Kamera genutzt: Beschleunigung, Slow Motion, Stopptrick. Die Beschleunigung gab einen laut ratternden Ton von sich (ich erinnere mich, wie sich in Avignon bei meiner Theaterpremiere die Menschen irritiert zu ihr umdrehen, was Vivian freundlich lächelnd quittierte, aber einfach weiterdrehte). Ich habe ihre absolute Angstfreiheit immer sehr bewundert. Später wurden ihre Filme (inzwischen sind es über 30) immer komplexer, Split Screen-Überlagerungen, unglaublich dichte Bilderzählungen mit historischer Tiefe, die man mehrmals ansehen möchte, um ihre Schönheit, manchmal auch ihre Traurigkeit ganz zu erfassen. Ja, auch das gehört zu Ostrovskys Filmen, deren wissender Humor manchmal auch diese melancholische Grundierung hat. In den letzten Jahren hat Ostrovsky ihre vielschichtigen Filme auch in Ausstellungen installiert, was ihre Komplexität steigert und sie miteinander in einen Dialog bringt. Ostrovskys Filme sind international unterwegs, werden auf allen Festivals gezeigt und von Museen weltweit gesammelt. Obwohl das Arsenal und einige Festivals ihre Filme hierzulande präsentierten, ist es höchste Zeit, Ostrovskys Filme bei uns bekannter zu machen. Dafür bietet die Filmretrospektive jetzt Gelegenheit, in das Ostrovskysche Werk einzutauchen. Nehmen Sie sich die Zeit, Sie werden künstlerisch und intellektuell reich belohnt.

Liebe Vivian, ich bin überglücklich, Deine wunderbaren Filme hier einführen zu dürfen. Applaus für eine großartige Filmemacherin.

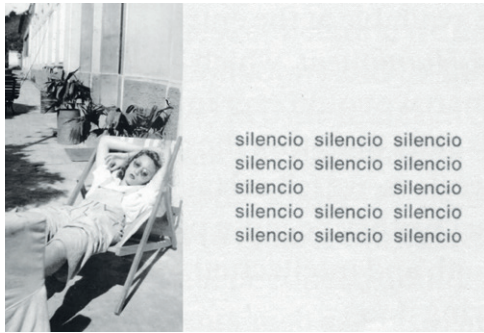
HOUSE, OPEN HOUSE

Zu Vivian Ostrovskys *Elizabeth Bishop: From Brazil with Love* (2025)

Esther Buss

Schwarzweißaufnahmen eines von dichten Bäumen eingefassten Bergs. Im Close-up, nun in Farbe, unscharf und wie aus der Tiefe der Zeit ins Jetzt gezoomt: vor dem Berg, oder vielmehr darunter, der Anschnitt eines Hauses. house and rock.

1950 begann die autodidaktische Architektin Lota de Macedo Soares (in Zusammenarbeit mit Sérgio Bernardes) mit dem Bau eines modernistischen Wohnhauses in Samambaia, nahe der brasilianischen Stadt Petrópolis. Das Grundstück lag abgelegen auf einem Hügel, zur Seite ein Wasserfall, im Rücken ein schwarzer Granitfelsen, rundherum üppige Natur. Ein Jahr später machte sich die amerikanische Lyrikerin Elizabeth Bishop, auf der Flucht vor Schreibblockaden und Depressionen, auf den Weg nach Brasilien. Aus einem kurzen Trip nach Samambaia wurde ein langer, prägender Lebensabschnitt. 15 Jahre lebte Bishop mit Soares im „Lota-Haus“ zusammen, hier schrieb sie den größten Teil ihres Gedichtbands *Questions of Travel* (1965). Darunter auch *Song for the Rainy Season*, ein topografisches (Liebes-)Gedicht, das die Verbundenheit von Haus und Natur in sensorischen Bildern beschreibt.



Still aus „Hiatus“ (2018),
Vivian Ostrovsky, *On the Fly*.

Die materielle Disparatheit des Hauses (Glas, Stahl, Aluminium, Ziegel, un bearbeiteter Stein) und seine durchlässige Struktur (fließende Übergänge von Innen und Außen) sind dem hybriden Kino Vivian Ostrovskys ganz nah. Auch in ihrem filmischen Werk verschwimmen Grenzen: von geografischen und kulturellen Räumen, Privatem und Öffentlichem, Vergangenheit und Gegenwart, gefundenem, appropriiertem und eigenem Material, von Kino und Leben,

Mensch und Tier, dritter und erster Person Singular. Differenz wird zu Analogie und Ähnlichkeit, löst sich auf in Ununterscheidbarkeit.

Was Vivian Ostrovsky mit Elizabeth Bishop verbindet: Brasilien, Küsten, Strände, Sinn für Taktilen, das Unterwegssein und Leben zwischen den Orten. Als eine Wasserläuferin („sandpiper“) bezeichnete Bishop das Ich ihrer rastlosen Jahre. Und Ostrovsky schreibt in einem Kurztext zu *Hiatus* (2018), ihrem Film über das letzte Interview mit Clarice Lispector, wie sie in den Worten der brasilianischen Schriftstellerin ein vertrautes Gefühl wiedererkannte. Sie nennt es „feeling of in-betweenness“.

Tatsächlich war Bishop eine der Ersten, die Clarice Lispector ins Englische übersetzte, in Rio lebten die beiden Autorinnen nur unweit voneinander entfernt. Von der kulturellen Nomadin Ostrovsky führt wiederum eine direkte Verbindung zum „Hier und anderswo / ici ou ailleurs“ Chantal Akermans (*Mais ailleurs c'est toujours mieux*, 2016) – der Freundin und künstlerischen Weggefährtin, mit der Ostrovsky die intensive Beschäftigung mit dem Ton teilt. Speziell der Sound (und die Musik der Cellistin Sonia Wieder-Atherton) stehen in *Son chant* (2020) im Zentrum, Ostrovskys filmischem Nachruf auf Akerman. Zu dem Geflecht an nachbarschaftlichen (und freundschaftlichen) Beziehungen ließe sich schließlich auch noch das Porträt über die Malerin und Bildhauerin Ione Saldanha hinzuzählen (*CORrespondência e REcorDAÇÕES*, 2013), dessen Form, der Briefwechsel, zum Bishop-Porträt zurück- oder vielmehr hinführt. Denn auch wenn der zentrale Schauplatz des Films einem Versteck gleicht – Hidden, oh hidden / in the high fog –, ist *Elizabeth Bishop: From Brazil with Love* (2025) ein Film der Zuwendung und Öffnung – und der lebendigen Kommunikation. In dem Studio, das Lota Soares ihr hinter dem Haus errichtet hat, schreibt Bishop Briefe („like working without really doing it“): an Freundinnen, Freunde und Künstlerkolleg:innen, Robert Lowell, Alfred Kazin, Marianne Moore, Dr. Anny Baumann, ihre Ärztin und andere.

Elizabeth Bishop: From Brazil with Love erzählt den zeitlich begrenzten Ausschnitt einer Biografie: eben jener 15 Jahre, die Bishop in Brasilien, Ostrovskys Kindheits- und Jugendort, verbrachte. Eher atypisch im Werk der Filmemacherin ist die lineare Chronologie wie der oft illustrative, nicht kontrapunktisch gesetzte Ton, und mit dem 68minütigen Film kommt Ostrovsky einem Langfilm so nah wie nie zuvor. Zugleich bündeln sich darin sämtliche Formen und Genres, die in Ostrovskys Werk verstreut oder in verschiedener Zusammensetzung zu finden sind: filmische Korrespondenz, Travelogue, biografisches Porträt und Ich-Film, Found-Footage-Collage. Erinnerungsfilm.

*Of course I may be remembering it all wrong
After, after – how many years?*

Bishops Anfangszeilen aus dem Gedicht *Santarém*, 1976, drei Jahre vor ihrem Tod in der Sammlung *Geography III* erschienen, sind die ersten Worte, die im Film zu hören und zu lesen sind. Etwas Entrücktes, Verwünschtes sickert in die Erzählung, ein Touch Manderley. Ein Zweifel auch an der Verlässlichkeit von Erinnerung: Vielleicht hat sich das Folgende gar nicht wirklich so zugetragen.

Vivian Ostrovsky lässt Bishop erzählen, aus der ersten Person, in her own words, durch Gedichte und Briefe, polyphon. Die Gedichte sind in den Stimmen von Bishop (Tonaufnahmen von Lesungen) und der kanadischen Dichterin und Essayistin Anne Carson zu hören, die Briefe rezitiert Ostrovsky. Drei Sprechweisen, Klangfarben, Tonhöhen, Körper und Aufnahme-situationen. Carson: federleicht, durchlässig. Bishop: melodioser, fester, an eine Zuhörerschaft gerichtet.

Ostrovsky, eine Tonlage tiefer, mit der für sie typischen Färbung ins Trocken-Verschmitzte.

Die Filmemacherin also spricht und schreibt sich mit ihrer visuellen und akustischen Signatur in Bishops Biografie ein. Es klackert, bimmelt, zwitschert und rauscht. Als Soares von Carlos Lacerda, dem Gouverneur des neu geschaffenen Bundesstaates Guanabara, mit der Gestaltung eines städtischen Küstenparks entlang des Flamengo-Strandes beauftragt wird, nimmt das Klappern der Schreibmaschine an Fahrt auf

Still aus „CORrespondência e REcorDAÇÕES“ (2013),
Vivian Ostrovsky, *On the Fly*.



und mündet in einen perkussiven Samba-Rhythmus. Auch im Bild herrscht überbordende Fülle: Übereinanderlagerungen und Schichtungen von Text und Bild, Wechsel von weit, nah und sehr nah, collagierte Elemente, Kolorierungen, Splitscreens, Zeitraffer. Die gelesenen Verse sind zugleich als Text ins Bild eingeblendet, der Untergrund schimmert kategorisch durch. Auch hier herrscht das Prinzip Lota-Haus.

Das Bildmaterial stammt, wie bei Ostrovsky üblich, aus unterschiedlichen Quellen: Super-8-Aufnahmen von ihr selbst, Fotos und andere Dokumente aus dem Bishop-Archiv, Architekturfotografien, historisches Filmmaterial von Brasilien, Szenen aus Spielfilmen, analoges und digitales Material. Autobiografische Spuren neben den Bishop-Texten sind Dias, von Bishop auf Reisen aufgenommen, und einige ihrer (wenig bekannten) Aquarellzeichnungen: tagebuchartige Darstellungen von Räumen (das Haus), die Linien mit Tusche gezeichnet und leicht windschief. Ein Kontrast zur *Ligne claire* der Animationen von Rutu Moda, die Ostrovsky in den Interieur-Szenen mit Filmbildern mischt.

Die Dramen, die bei Bishop naheliegen – ihre Alkoholabhängigkeit, die allmähliche Erosion der Beziehung, die mit Lota Soares' psychischem Zusammenbruch und Suizid ein furchtbares Ende findet –, berührt *Elizabeth Bishop* nur peripher. Als Biografin und Historikerin, die sich gelegentlich in Form von Texttafeln zu Wort meldet, bleibt Ostrovsky faktisch: Orte, Jahreszahlen, Verschiebungen auf der politischen Landkarte, Veröffentlichungen, die Auszeichnung mit dem Pulitzer-Preis für Dichtung 1956. Ostrovsky interessiert weniger die Künstlerin als (autonome) schöpferische Figur als ihre Wechselbeziehung zu Geografie, Natur und Kultur und die Abdrücke, die sie in Bishops Schreiben hinterlassen. Wie das Haus wird auch die lyrische Materie von der umgebenden Natur affiziert und durchdrungen.

In den Briefen verschafft sich gelegentlich Bishops herablassende Haltung gegenüber dem „rückständigen Ort“ und seinen „primitiven Leuten“ Ausdruck (Unbedarftheit in allem, kein Sinn für Stil). Ebenso ihre fragwürdige politische Haltung angesichts des von den USA (und Lacerda) unterstützten Militärputsches 1964 („a quick and beautiful revolution“), von dem Soares beruflich profitiert, bis Lacerda selbst in Unnade fällt. Elizabeth Bishops *Misunderstood „Brazil“* heißt ein Artikel von Benjamin Moser im *New Yorker*.¹ Der *Lispector*-Herausgeber konnte über das Brasilien-Buch, das Bishop 1967 als Auftragsarbeit für die populäre *Life World Library*-Reihe schrieb, wenig Gutes sagen.

REFERENZEN

Benjamin Moser, *Elizabeth Bishop's Misunderstood „Brazil“*, *The New Yorker*, 5. Dezember 2012.

Das Gravitationszentrum im Film bleibt bis zuletzt das Haus. „Not only are there highly impractical mountains all around with clouds floating in and out one's bedroom, but waterfalls, orchids, all the key west flowers I know ...“, schreibt Bishop an Marianne Moore. Immer wieder ist der gebaute Raum als eine mit Flora und Fauna eng verwachsene Behausung zu sehen, die Blicke von innen nach außen, ins Offene, das Fenster als Leinwand wechselnder Bewegtbilder, Landschaftskino: Wasserfall, Berge, subtropische Gewächse. Eine waldige Gegend mit kleinen Häusern und Elch. *First Death in Nova Scotia* entsteht, ein kurzes (autofiktionales) Gedicht, das von der ersten Begegnung eines Kindes mit dem Tod erzählt. „It is funny to come to Brazil to experience total recall about Nova Scotia. Geography must be more mysterious than we realize even“, so Bischof.

Die Zuflucht am Fuß des magnetischen Bergs ist befristet. For a later era will differ. Nach dem Verlust der Lebensgefährtin kehrt Elizabeth Bishop Brasilien für immer den Rücken, und mit ihr verlässt auch der Film seinen ortsspezifischen Standpunkt und schließlich, schwebend, die Erde.

ANMERKUNG

Der Titel und die nicht ausgezeichneten kursiv gesetzten Verse sind aus Elizabeth Bishops Gedicht *Song for the Rainy Season*, 1960.

ESTHER BUSS schreibt zu Film. Anfang 2025 erschien ihr Buch *Aus der ersten Person. Filmische Autobiografien / Autofiktion* (Scriptings/ Archive Books, E-Book Eclectic).

Die *Pinguinhaftigkeit* des Menschen

Lukas Foerster



Still aus „ICE/SEA“ (2005),
Vician Ostrovsky, *On the Fly*.

Unmöglich, im Voraus zu wissen, wann und wie sich die Pinguinhaftigkeit des Menschen offenbaren wird (*Ice/Sea*, 2005). Beim Staksen durchs Wasser, okay, das mag naheliegen. Aber auch der Mann in schwarzer Badehose, der

sich, derangiert und underdressed, in eine Strandpartygesellschaft verirrt, hat etwas Pinguinhaftes. Vielleicht genügt es schon, einen Menschen, der eine Promenade entlangläuft, auf eine bestimmte Art zu filmen, nämlich im Profil und aus einiger Entfernung, um ihn in einen Pinguin zu verwandeln. Und wenn Elvis Presley in einem seiner fluffigen Hitfilme vor romantischer Kulisse seiner Liebsten den Hof macht – hat er dann nicht ebenfalls etwas von einem schmusewilligen Pinguin? Das Lied, das er dabei singt, der sanft und süßlich, aber auch ein wenig dunkel schillernde Hawaiian Wedding Song, passt jedenfalls zu den Pinguin- genauso gut wie zu den Menschenbildern: „This is the moment / Of sweet aloha“.

Vielleicht gehört der Mensch, legt der Film nahe, immer noch ein bisschen zu jenen Tieren, die sich nicht

ganz zwischen Wasser und Land entscheiden wollen und deshalb hier wie dort stets ein wenig deplatziert wirken. Pinguine, Menschen, Enten, Robben ... Auf sich am Strand fläzende, horizontal ausgestreckte Menschen, die Hinterteile mit bunten Badehosen drapiert, folgt ein Schnitt auf horizontal ausgestreckte Seelöwen. In des einen Körpermitte erhebt sich eine erigierte Flosse. Die freilich schnell wieder abschläft und uns vermutlich überhaupt nur freundlich zuwinkt.

Nichts an diesem Schnitt, wie überhaupt nichts an diesem Film, ist obszön. Ostrovskys Kamera luchst den Menschen, die sie filmt, nichts Geheimtes, Intimes ab. Sie demaskiert nichts, entlarvt nicht, verteidigt aber auch nicht das Echte hinter der Inszenierung. Die Menschen, die sie filmt, bewegen sich fast stets im öffentlichen Raum. Sind sie sich der Blicke der anderen bewusst? Vermutlich ja. Aber schon diese Frage zu stellen führt womöglich in die Irre, ebenso wie die Idee des öffentlichen Raums. Auch den Gegensatz zwischen Individuum und Gesellschaft gibt es schlicht nicht in diesen Bildern.

Die Intention hinter den Bildern ist, wenn man sie denn in einer Disziplin verorten will, anstatt sie in ihrer Undiszipliniertheit zu belassen, eine anthropologische oder gar ethnologische. Die Kamera blickt auf die Menschen als Angehörige einer Gattung neben anderen Gattungen. Binnendifferenzierungen nach Geschlecht, Ethnie, Alter und so weiter treten hinter den Eigensinn des Einzelexemplars zurück. Für die Differenz zwischen Mensch und Tier gilt das nicht so ohne Weiteres.

Die Menschen in Ostrovskys Filmen sind exponiert, kategorisch, und tun, was sie tun. Kulturhistorisch Ambitionierte mögen an die Idee des Welttheaters denken, oder an die Wimmelbilder Boschs und Breughels. Verzeitlichte, kaleidoskopische Wimmelbilder dreht Ostrovsky; nur dass sie nicht mehr auf die Perspektive einer ordnenden Macht ausgerichtet sind, aus der erst bei Bosch das Menschliche zur Nichtigkeit schrumpft, über dessen Formenvielfalt man staunen, lachen, sich gruseln darf.

Die vorgefundenen Bilder, die found footage, die Ostrovsky in ihre Filme einfügt, haben oft ebenfalls etwas Wimmelbildartiges. Ein tracking shot am wuseligen Badestrand, eine bunt geschmückte Hochzeitsgesellschaft, Musical-Massenornamente der Busby-Berkeley-Tradition. Bilder aus der klassischen Ära des Kinos: Massenszenen für ein Massenpublikum. Die „direkte“ Synthese, die sie leisten, können und wollen Ostrovskys eigene Aufnahmen nicht nachstellen. Aber sie ist in ihnen als Erinnerung, als Echo präsent.

Was ist das Gemeinsame von Mensch und Tier? Sicher nicht einfach nur: das Kreatürliche. Auch wenn beide ohne Zweifel Fressmaschinen sind (*Eat*, 1988). Essen heißt, sich etwas ins Gesicht zu stopfen. Aber wie viele Handgriffe nötig sind, um auch nur etwas so Simple wie eine Melone zu essen! Den Melonenschnitt zurechtlegen, den Mund mit der Serviette abwischen, die Sonnenbrille zurechtrücken, den Hut ebenfalls, die Gabel aus einem Teller mit Bohnengerichtsüberresten fischen und abschlecken, die Melone ein weiteres Mal zurechtlegen. Jetzt endlich schneidet das Messer ins Fruchtfleisch.

Das sich unzeremoniell die felligen Finger leckende schwarzweiße Äffchen, auf das Ostrovsky im Anschluss schneidet, scheint sich über die Umständlichkeit der Menschen lustig zu machen. Der Mensch hat sich, so scheint es, die Kreatürlichkeit gründlich abtrainiert. Eine Kritik zivilisatorischer Verformung kann man aus Ostrovskys Film freilich erst recht nicht ableiten. Was wäre denn eine „natürliche“ Art, eine Melone zu essen (oder Orangensaft zu trinken oder ein Sandwich zu verzehren und so weiter)? Wahrscheinlich gibt es gar keine.

Ein Schnitt von einem Mensch auf ein Tier – oder umgekehrt – ist in den Filmen Vivian Ostrovskys immer schon ein Match Cut. Nur worin jeweils der Match besteht: Diese Frage wird ans Publikum überantwortet. Adorno schreibt: „Nicht so durchaus ist der Gattung Mensch die Verdrängung ihrer Tierähnlichkeit gelungen, dass sie diese nicht jäh wiedererkennen könnte und von Glück überflutet wird.“ Aber auch: „In der Tierähnlichkeit zündet die Menschenähnlichkeit der Affen: Die Konstellation Tier/Narr/Clown ist eine der Grundkonstellationen von Kunst.“

Bei Ostrovsky heißt das: Der Vergleich des Menschen mit dem Tier enthüllt das Närrische am Menschen, der des Tiers mit dem Mensch das Nürrische am Tier. Ob menschliches Verhalten als misslungene und deshalb lächerliche Sublimation des Tierischen zu betrachten ist oder am Tierischen – ganz besonders am Pinguin! – gewissermaßen protomenschliche Marotten amüsieren; das ist schlicht nicht zu entscheiden. Von Glück überflutet werden kann man, wenn Menschen und Tiere sich ineinander wiedererkennen, aus beiden Richtungen. Das Adorno'sche Pathos allerdings, das an Begriffen wie „Verdrängung“ hängt, ist den Filmen fremd.

Keine Doppel- und Kippfigur wie *Ice/Sea*, sondern schlicht: essen, essen, essen. Ein monothematischer Film, passend dazu eine leitmotivische Tonspur. Eine süffige Rossini-Melodie begrüßt und verabschiedet uns, meldet sich auch zwischendurch

mehrmals zu Wort. Selbst sie klebt freilich nie allzu eng an den Bildern. Bild und Ton sind in Ostrovskys Filmen wie zwei Folien, die versuchsweise übereinandergelegt werden. Jede Passung ist nur temporär, ein glücklicher Zufall.

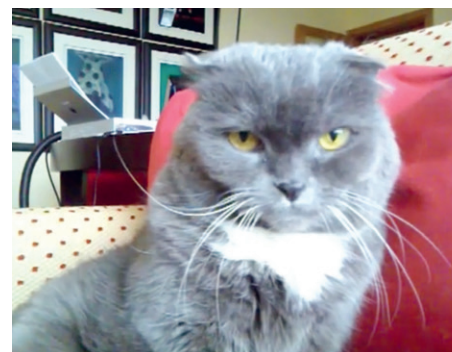
Das Flüchtige, Tentative der Tonspur – fast scheint es gelegentlich, als wehten Zufallsmelodien in die Bilder hinein – verleiht den Filmen die Freiheit, zum Beispiel Bildern von essenden Menschen Schweinegrunzen zu unterlegen, ohne dass das (ob mit Blick auf Mensch oder Schwein) despektierlich wirken würde. So wie die Hunde nicht nur bellen und knurren, sondern auch pfeifen, zwitschern und menschlich lallen zu lassen (*Fone Fur Follies*, 2008).

In diesem Film entspricht die Grenze zwischen Tier und Mensch weitgehend der zwischen Bild und Ton. Wobei die Menschen auch akustisch erst nachhaltig auf sich aufmerksam machen, wenn sich der Film – nach einem frenetischen, wuselnenden Multi-Spezies-Bestiarium zum Auftakt – ab Minute zweieinhalb fast ausschließlich den Katzen widmet. Sehr häuslichen Katzen, genauer gesagt. Vielleicht, könnte man nach diesem Film denken, sind Katzen tatsächlich die einzigen echten Haustiere; die einzigen Tiere, deren Domestizierung ihnen nicht als Makel oder gar Wunde

auf den Leib geschrieben bleibt; die einzigen Tiere, die in den Häusern der Menschen mehr zu Hause sind als die Menschen.

Mit Gloria Swanson bereitet sich eine Katze auf ihren Close-up vor, eine andere suhlt sich genüsslich in Marina Abramovics generös-sinnlichem Kunstbegriff, dann taucht wieder die erste auf und beschäftigt sich ausgesprochen ernsthaft – fast scheint man unter dem Fell Sorgenfalten ausmachen zu können – mit Angela Davis' Gedanken zu Mechanismen rassifizierter Feindbildung. Die Katzenbilder passen perfekt zu den Zitaten, entsprechen ihnen womöglich exakter, als es Aufnahmen von Menschen je könnten.

In gewisser Weise vergegenständlichen die Katzenbilder die Zitate auf der Tonspur, verwandeln sie in eine weitere Klasse von Objekten, die ins Ostrovsky'sche Welttheater eingebaut werden können. Freilich behält auch diese Bild-Ton-Synthese den Charakter des Vorläufigen. *Fone Fur Follies* endet mit den bouncenden Tieren des Internets, Beispielen einer sehr zeitgenössischen Meme-Kultur, die neben vielem anderen auch das Verhältnis zwischen Mensch und Tier neu austariert und die in Vivian Ostrovskys Werk möglicherweise einen heimlichen Vorläufer hat.



Still aus „Fone Fur Follies“ (2008), Vivian Ostrovsky, *On the Fly*.

LUKAS FOERSTER lebt in Nürnberg und schreibt über Filme.

Global Travelers: Vivian Ostrovsky and Warren Sonbert

CONFLUENCES AND CONTRASTS

Jon Gartenberg



Vivian Ostrovsky holding a Super 8mm camera. (Source: Gartenberg Media Enterprises).

In the history of avant-garde cinema, the two filmmakers who have travelled extensively across continents and who have infused their films with distinct global visions are Vivian Ostrovsky (born in 1945) and Warren Sonbert (1947–1995). Ostrovsky, a peripatetic traveler (Brazil, Moscow, Paris, New York and elsewhere), has noted that “‘Home’ is wherever I feel at home – and that might be in a hotel or on a plane or on my way to an unknown destination with a camera and recorder in my bag.”¹ In Sonbert’s case, first from New York, and then from San Francisco, he made forays to the East and West coasts of the United States, throughout Europe, as well as to Africa and Asia. Shots from these four continents are woven together in Sonbert’s magnum opus, *Carriage Trade* (1973). In observing the mores of different cultures around the world, both filmmakers demonstrate a kind of ethnographic curiosity.

Both artists filmed people and landscapes with a keen observational eye. Far from being travelogues, though, they shaped their footage into experimental narratives, albeit in different fashion. The building blocks for Ostrovsky’s films are scenes, through which she articulates the geography of a place (e.g. *Copacabana Beach*, 1985 and *Tatitude*, 2009), a geological environment (*Ice/Sea*, 2005), or socio-political cultures (*U.S.S.A.*, 1985). The building blocks for Sonbert’s films are the shot, wherein the connection between them is based on formal constructs more than narrative logic. Whereas Ostrovsky’s films suggest the poetics of displacement, Sonbert’s films bring together the global connections between people.

Ostrovsky collapsed the cinematic forms of the film diary, personal memoir, and essay film to create found footage collages. Sonbert, on the other hand, disliked being referred to as a diary filmmaker, as his ambitions were more cerebral in the structuring of his imagery into overarching themes (e.g. *Rude Awakening* [1976] is about Western Civilization and its work ... *Divided Loyalties* [1978] is about art vs. industry and their various cross-overs.”)² He was also particularly invested in exploring the formal qualities between shots, which has been termed “polyvalent montage” by film theorist Noel Carroll in which “each shot can be combined with surrounding shots across many dimensions.”³ For Sonbert, this is “the language of film as regards time, composition, cutting, light, distance, tension of backgrounds to foregrounds, what you see and what you don’t, a jig-saw puzzle of postcards to produce varied displace effects.”⁴

Ostrovsky originally worked in Super 8mm, a celluloid film format that she loved for the “gritty indefinable” of the images that were exposed on the film’s emulsion. (She eventually graduated to 16mm and the MiniDV, the latter to simultaneously record image and sound together). Ostrovsky has noted that “If I want to shoot outside on a nice sunny day, I know that with video it’s going to look flat and have a homogenized plastic veneer. In Super 8, I would be able to capture a beautiful landscape, the warmth of the light and a sense of space.”⁵ All of Sonbert’s films were shot and edited in 16mm (he passed away in 1995, at the dawn of the digital era).

In terms of film stocks, Ostrovsky utilized Kodachrome, Ektachrome, or black-and-white Tri-X 400; this resulted in a relatively even tonality in each of her respective movies. In contrast, Sonbert’s more extre-



Warren Sonbert holding a 16mm Bolex camera. (Source: Gartenberg Media Enterprises).

Bob	1	Paris (Jan-May)	30m	Bob	35	Paris (Jan)	30m
	2	VENICE (Jan)	60m		36	Paris (Jan)	160m
	3	VENICE (Jan)	30m		37	ETE SS	120m
	4	VENICE (Jan)	30m		38	ETE SS	120m
	5	VIENNA (Jan)	120m		39	ETE SS	60m
	6	VIENNA (Jan)	60m		40	ETE SS	60m
	7	VIENNA (May)	30m		41	ETE SS	60m
	8	VIENNA (May)	120m		42	RIEUFRIO (Aug)	60m
	9	BERLIN (Feb)	120m		43	RIEUFRIO (Aug)	60m
	10	BERLIN (Feb)	120m		44	RIEUFRIO (Aug)	30m
	11	ZOO VINCENNES (Feb)	120m		45	RIEUFRIO (Aug)	120m
	12	PARIS Ete (Fall)	120m		46	RIEUFRIO (Aug)	30m
	13	PARIS. Pastau Night	30m		47	RIEUFRIO (Aug)	30m
	14	PARIS. Vap's Dogs	30m		48	ETES. Vap's (Feb)	30m
	15	PARIS. Cocktails	30m		49	ETES. Sky/ Pig/ Dogs	60m
	16	PARIS. Salon. Aqueduct	30m		50	ETE SS. V. MILES	30m
	17	PARIS. Pastau	60m		51	BONZA WEDDING	60m
	18	PARIS. MAY	60m		52	BONZA WEDDING	60m
	19	ZURICH	60m		53	ETE SS. CONDOY	60m
	20	BIARRITZ (mars)	120m		54	RIEUFRIO	60m
	21	BIARRITZ (mars)	30m		55	ETES. Deyach	60m
	22	BIARRITZ (mars)	120m		56	PORTUGAL (Lisbon)	120m
	23	N.Y. No. mercer	120m		57	PORTUGAL (Lisbon)	30m
	24	N.Y. (Apr.)	30m		58	PORTUGAL (Sep)	120m
	25	N.Y. (Apr.)	60m		59	RIO (Oct)	120m
	26	Miami	30m		60	RIO. Alameda (Oct)	60m
	27	Miami. Buildings (Apr)	120m		61	CARQUE de PASCAL (Nov)	60m
	28	Miami. (Apr)	120m		62	PARIS (Nov. Dec)	120m
	29	Miami. Bch. (Apr)	120m		63	PARIS (Nov. Jan)	30m
	30	Miami. Pous. Ride (Apr)	30m		64	J'LEH (Dec)	30m
	31	Miami. Pous. Ride	120m		65	J'LEH (Dec)	120m
	32	CHUNNIS. Fink (May)	120m		66	J'LEH (Dec)	60m
	33	ETE. Rieufrion	60m		67	J'LEH (Dec)	60m
	34	ETE. Rieufrion	30m		68	PARIS. Ete SS	60m

me color schemes in his films derived from his use of a plethora of different film stocks (a total of 8 in *Carriage Trade* alone), and of deliberately underexposing and overexposing certain shots. Ostrovsky's filming technique was often from a more fixed camera position than were Sonbert's; his films were replete with shots from his ever-roving camera choreographed in concert with characters or objects in his field of vision. Ostrovsky employed an array of techniques, including accelerated motion, pixilation, split screen, superimposition, and animation. Sonbert largely eschewed such cinematic strategies, opting rather for films made in the tradition of straight photography, thereby showcasing the inherent qualities of the photographic medium itself.

In striking fashion, both moviemakers similarly created a library of "found footage" material that they themselves had filmed previously. As Ostrovsky has written:

*"Every time I got a roll of super 8 back from the lab, I would log the essential information into a notebook. I was quite meticulous about this logging process; describing what was on the film, where and when it was shot, the type of film that I had used. If I found a scene interesting – if it looked good technically or if there was anything worthwhile – I put a check next to it. To merit a check, it had to have some kind of value, whether emotional, comical or aesthetic."*⁶

When I went through Sonbert's archive of film materials, I discovered 27 large 16mm film reels comprised of thousands of "outtakes"; the individual shots were tape-spliced together. These were accompanied by similarly annotated shot lists, which for Sonbert focused on the subject and directional movement (e.g., "Cumulus Sunset cloud from Plane...MOV'T from L to R").⁷

Both filmmakers then consulted their shot lists from which they created their movies. Ostrovsky often liberally integrated other archival footage into her filmmaking practice. For example, in *Tatitute* (2009), she parodies the movements of characters in Jacques Tati's *Mr. Hulot's Holiday* (1953) by filming beachgoers

Rude Awakening (July '72 - '75) Editing begun May 16, '75	
10	Archer STILL FIF0 Mov't L to R
2	Bard Train sunset Mov't L to R bridge WA
3	Krishna Statue side view STILL Mov't R to L
4	Crisp plane wing & sky Mov't R to L
5	Van Couver Apple Market: Chinese cash & cig man
6	St. Francis elevator plunges B & W Mov't
7	Santa Rosa beauty getting flowers
8	Hyatt Regency elevator up
9	Children's fair & wheel of fortune
10	Disney Mountain ride 360°
11	Debbie opening at bar color
12	Birds in flight L to R Pacific coast
13	Tom Throwing in Shop R to L
14	Logo on water below FIF0
15	FIF0 Hand raise in Dick's geometry class
16	Painted abstract yellow & dark branches
17	Handcuff roller coaster going L to R
18	Pinnacles Wipe flashes across road
19	Tumbler
20	Disneyland Saucer Ride L to R
21	Disneyland Saucer Ride R to L
22	Fire Man Grant Ave. STILL
23	Brief abstract dark Bolinas waves Mov't R to L
24	Model Nude Diana's studio MOV'T FORWARD out to bids.
25	Upside down STILL water reflection
26	STILL Dark FI Gym-runners going L to R
27	FI Artichoke pan overexp. MOV'T L to R
28	B & W Anne on stoop drinking beer MOV'T
29	NY yellow cabs below & people crossing STILL FIF0 L to R
30	Rain backyard Presidio looking down
31	STILL Blacks in Central Park dancing
32	STILL Dark Waters & sunlight-Play
33	2 Girl Flautists
34	Harvey & top down car Mov't R to L FO
35	Vancouver 1 Red & white flower pan Mov't R to L FI
36	Thanksgiving Parade Girl Pass STILL moving R to L
37	Identical truck pan pass Mov't R to L
38	LA Boxer solo punching STILL R to L
39	Brief clipped rainbow presidio Mov't R to L (3)
40	Wires & Moon bouncing FO MOV'T L to R
41	Concert Palace Conductor & Pianist
42	Bouncing sunset coast pan Mov't R to L
43	B & W Chinese New Year Parade Dragon lantern Mov't R to L
44	Bouncing Night wires Mov't R to L
45	Basketball players & coach hand on knees
46	Daytime Northwest Pylon Pass Mov't R to L
47	Bob Indiana painting STILL MS (car in background)
48	B & W Subway Graffiti Mov't R to L STILL MS
49	FIF0 Bob Indiana on side LS STILL painting
50	Bob Indiana painting STILL MS
51	CU Bob Indiana Paintstrokes STILL
52	B & W Subway car Mov't R to L STILL CU
53	Circus Spinning Tiger
54	Rainstorm & Traffic on Streets Below
55	Children's Game Fair-let Pan-Drinking
56	Cross-Vancouver bridge & traffic super lights
57	Anna taking notes - looking L to R
58	Water Spray Fire Island. B.W.
59	Lauren Cutting Wood & Power Saw
60	Machine Ride Bard Train
61	Welder (looking L to R)
62	House on Franklin Pan FIF0

Warren Sonbert's shot list for "Rude Awakening". (Source: Gartenberg Media Enterprises).

a half century later in a nearby seaside resort. Sonbert virtually never employed found footage filmed by others (except, most notably in one instance when he utilized the outtakes that cinematographer Hal Mohr shot for *An Act of Murder* [1948], which Sonbert incorporated into *Hall of Mirrors* [1966]; in order to create a circular structure for his movie he ended by filming Gerard Malanga in Lucas Samaras's sculpture, *Mirrored Room*).

In terms of montage, Sonbert's shots were shorter in duration, often only several seconds in length before cutting to the next shot of an entirely different nature. Sonbert wrote that "very often a cut occurs before an action is complete. This becomes both metaphor of frustration, hopes dashed..."⁸ In contrast, Ostrovsky affords the viewer time to process and digest the image before proceeding to the next shot (often from the same time and place), in a more palatable manner than

Sonbert's editing technique affords the spectator.

Ostrovsky dealt with the footage she shot on a film-by-film basis. For her, "In Super 8, once I had taken the images I wanted from a certain chronological period, I usually didn't go back to it. I considered that I had explored all the possibilities in those reels."⁹ In his polyvalent montage films, Sonbert would select footage from different time periods (filmed often a decade or more apart) to incorporate into the current film on which he was working. (He notoriously disassembled shots from his earlier vignette films from the 1960s to include in his later montage films of the 1970s and 1980s).

The tonality of Ostrovsky's and Sonbert's films differ. Ostrovsky's movies are of a playful nature, replete with humor and irony, as for example, of beachgoers exercising in accelerated motion in *Copacabana Beach*. Such imagery is reinforced by funny, densely layered audio tracks of disconnected voices, a plentitude of sound effects, and varied music and song accompaniments. "Rather than underscoring the contents of an image, Ostrovsky's soundtracks operate in dialectic contradiction to her visuals, thanks to her ongoing use of asynchronicity and dissociation."¹⁰



Still from Vivian Ostrovsky's "Copacabana Beach" (1983). (Source: Re:Voir Video).

Ostrovsky once remarked, "It has always astounded me how much sound can totally transform the way an image is perceived. This is one of the many things I adore about the films of Jacques Tati, the way he could change the way we see his images by his use of sound."¹¹

In Sonbert's case, his first twenty years of making polyvalent montage works (1969–1988) were silent, in which he endeavored to create musicality through the rhythm of his images. For example, he considered his first three silent montage films in a Mozartian key: "Carriage Trade in E-flat Major, broad, epic, leisurely, maestoso; *Rude Awakening* in D minor, brooding, cynical, fatalistic dancing on the precipice; *Divided Loyalties* in C Major, agile, dynamic, spry with a hint of turbulence ..."¹² When Sonbert did reintroduce sound into his films, beginning with *Friendly Witness* (1989), the classical music and songs were undoubtedly informed by a range of emotions – rage, anger, sadness, and loss – about his diagnosis of HIV and his gradual decline in health.

In conclusion, Warren Sonbert might be viewed as a more cerebral and deliberate filmmaker (e.g. determining the overarching themes of his movies before selecting shots to include in his films). Vivian Ostrovsky was more intuitive in her artistic practice. She writes that "In general, when I went back over footage that I had shot fairly randomly, I would edit in an improvisational way just to see what would happen."¹³ In either case, though, these two artists, who were both colleagues and friends, distilled their global travels into works of parallel, yet distinctively individual visions.

JON GARTENBERG is a film archivist and curator who worked for two decades at MoMA, where he acquired experimental films for the permanent collection and restored the films of Andy Warhol. Through his current company (Gartenberg Media Enterprises), he distributes experimental films in digital format to universities in North America, including those of Vivian Ostrovsky and Warren Sonbert. Over the course of his career, he has curated many film programs for archives and cinemathèques throughout Europe and in the United States.

REFERENCES

- ¹ Ostrovsky, Vivian. "On My Filmmaking" (From the booklet accompanying DVD publication of Vivian Ostrovsky: Plunge). Paris: Re:Voir; n.d.
- ² Sonbert, Warren. "Warren Sonbert Lecture, San Francisco Art Institute, August 1979." *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 56, no. 1 (2015): 162.
- ³ *The Experimental Narratives of Warren Sonbert, Program 5: Narrative Strategies through Polyvalent Montage*, URL: <https://www.moma.org/calendar/events/8760>.
- ⁴ Sonbert, Warren. "Program Notes: Carriage Trade." *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 56, no. 1 (2015): 190.
- ⁵ Ostrovsky, Vivian. "On My Filmmaking" (From the booklet accompanying DVD publication of Vivian Ostrovsky: Plunge). Paris: Re:Voir; n.d.
- ⁶ *Ibid.*
- ⁷ Sonbert, Warren. "Rude Awakening Shot List." *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 56, no. 1 (2015): 178.
- ⁸ Sonbert, Warren. "Warren Sonbert Lecture, San Francisco Art Institute, August 1979." *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 56, no. 1 (2015): 172.
- ⁹ Ostrovsky, Vivian. "On My Filmmaking" (From the booklet accompanying DVD publication of Vivian Ostrovsky: Plunge). Paris: Re:Voir; n.d.
- ¹⁰ Rossin, Federico. "Vivian Ostrovsky, or Sei Shōnagon with a Movie Camera" (From the booklet accompanying DVD publication of Vivian Ostrovsky: Plunge). Paris: Re:Voir; n.d.
- ¹¹ Ostrovsky, Vivian. "On My Filmmaking" (From the booklet accompanying DVD publication of Vivian Ostrovsky: Plunge). Paris: Re:Voir; n.d.
- ¹² Sonbert, Warren. "Warren Sonbert Lecture, San Francisco Art Institute, August 1979." *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 56, no. 1 (2015): 172.
- ¹³ Ostrovsky, Vivian. "On My Filmmaking" (From the booklet accompanying DVD publication of Vivian Ostrovsky: Plunge). Paris: Re:Voir; n.d.



Still from Warren Sonbert's "Carriage Trade" (1973). (Source: Gartenberg Media Enterprises).

ZENTRIFUGALE KOMPRESSEN

Friederike Horstmann

Zu Vivian Ostrovskys Künstler:innenporträts

Vivian Ostrovskys persönliches Porträt zu Ione Saldanha entstand 2013. *CORrespondência e REcorDAÇÕES* ist eine Auftragsarbeit für die Retrospektive *Ione Saldanha. Time and Color* im Museum für Moderne Kunst in Rio de Janeiro. Ausgangspunkt sind jahrzehntelange Korrespondenzen zwischen Künstlerin und Filmemacherin sowie Tonaufnahmen ihrer gemeinsamen Gespräche, die kurz vor dem Tod von Saldanha (1919–2001) entstanden sind. Aus einer Vielzahl unterschiedlichster Quellen entsteht ein palimpsestartiges Porträt: Für einen flüchtigen Moment richtet sich der Fokus auf Saldanhas Garten, dann wechselt der nur 11-minütige Film von handgeschriebenen Briefen zu Aquarellen und Ölgemälden, macht einen Abstecher zu einem alten Fernsehinterview und zu historischen Sepiafotografien und Spielfilmszenen. Der Ton stammt oft aus anderen Zeiten und von anderen Orten als die Bilder. Oft erklingt klassische Musik, darunter eine Klaviersonate und italienische Opernarien. All diese Materialien kompiliert Ostrovsky zu einem kumulativen Porträt ihrer engen Freundin.

Farbe war für Saldanha das wichtigste Gestaltungsmittel. Ihre intensive Auseinandersetzung mit Farbe spiegelt sich nicht nur im Film wider, etwa in den eingangs eingeblendeten „Notes about my painting“, sondern auch im Titel: Teilweise in Versalien geschrieben, enthält er noch einen weiteren Titel: *COR REDAÇÕES*, was mit Farb-Essay zu übersetzen wäre.

Saldanhas Farben sind autonom; sie befreien sich von den Zwängen des traditionellen, rechtwinkligen Leinwandformats. Als eine Pionierin der brasilianischen Moderne nutzte sie skulp-



Still aus „CORrespondência e REcorDAÇÕES“ (2013),
Vivian Ostrovsky, *On the Fly*.

turelle Bildträger wie Lamellen, Bambusstangen und Kabeltrommeln, wodurch die Begrenzung der zweidimensionalen Malerei durch die Komponente des Raumes aufgehoben wurde. Viele ihrer bekanntesten Serien sind in *CORrespondência e REcorDAÇÕES* zu sehen wie die *Ripas* – lange, mit bunten Streifen bemalte Holzlamellen, die unprätentiös an der Wand lehnen. Auf diesen schmalen Vertikalleisten breiten sich im abwechslungsreichen Rhythmus monochromatische Farbmuster aus. Sie springen mit intensiver Leuchtkraft ins Auge und stoßen auf einem Minimum

der Fläche vertikal geschichtet aufeinander – von Kaugummiorange über Jägergrün bis hin zu Kürbisorange und Buttergelb. Bei Saldanhas Bambusrohren umgeben horizontale Farbringe die gesamte Oberfläche.¹ Als ein Gemälde ohne Rückseite zielen die farbenfrohen Bambusstangen ebenfalls darauf ab, die Grenzen künstlerischer Ausdrucksformen zu verschieben und der Malerei Dreidimensionalität und Dynamik zu verleihen. Sie stehen frei im Raum oder hängen als kinetische Objekte an unsichtbaren Fäden von der Decke. In einem alten Fernsehinterview beschreibt Saldanha ihren Wunsch, die Bildfläche der Malerei zu entgrenzen: “I wanted to be free of the wall, its limits and that rectangle. To get rid of the frame, and the canvas. To be outside, to have a kind of freedom.”

Auch Ostrovsky lässt sich ungern einkasteln und weicht von konventionellen Formaten ab. Ihre filmischen Collagen verknüpfen weit entfernte Orte, Zeiten, Genres. Durch inhaltliche Bezüge verdichtet sie einzelne Fragmente, um eine vielschichtige Geschichte zu eröffnen: Aus dem Off berichtet Saldanha von ihrer Kindheit in Rio Grande do Sul, die von gewaltvollen Konflikten zwischen Chimangos und Maragatos geprägt war. Zu diesen Kindheitserinnerungen konstellierte Ostrovsky nicht nur alte Schwarzweißfotografien der Künstlerin und Konfliktparteien, sondern auch unterschiedliche Szenen aus US-amerikanischen Spielfilmen: Dabei greift sie auf Ausschnitte aus dem Bürgerkriegsdrama *In the Border States* (1910) von D. W. Griffith und aus Charles Laughtons Schauerromantikmärchen *Night of the Hunter* (1955) zurück.² Wiederholt verbindet Ostrovsky die Stimme ihrer Freundin mit Bildern aus der Filmgeschichte.

Als Saldanha auf der Tonspur über ihre leidenschaftliche Liebe zu Europa und ihre Faszination für griechische Kunst spricht, nutzt Ostrovsky eine Szene aus Roberto Rossellinis *Viaggio in Italia*

(1954): Stunend betrachtet Ingrid Bergman die griechischen Skulpturen im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel, während sich die Kamera selbstständig und die Skulpturen in Schwüngen umkreist. Erst im Abspann ist zu lesen, dass die verwendeten Szenen aus Lieblingsfilmen von Saldanha stammen. Durch Ostrovskys Montage interagieren nicht nur Dokumentar- und Spielfilm, sondern das Biografische wird entgrenzt und bewusst fiktionalisiert. Statt nur eine Sichtweise zu hören oder zu sehen, nimmt *CORrespondência e REcorDAÇÕES* eine polyfokale Perspektive ein und betrachtet die antiken Werke aus verschiedenen Blickwinkeln. Neben einer Dezentrierung des Selbst wäre eine mögliche Implikation dieser Vermischung von Dokumentar- und Spielfilm die Schaffung eines multiperspektivischen Zeit- und Gesellschaftsbilds, das ein ausschließlich biografisches Porträt gezielt aufbricht.

Im Collagefilm *P.W. – Pincéis e Paineis* (*P.W. – Paintbrushes and Panels*, 2010) gibt es ebenfalls ein freies Gleiten zwischen verschiedenen Zeiten und Perspektiven. Obwohl dieser Film über den brasilianischen Künstler Paulo Werneck (1907–1987) als eine Auftragsarbeit für eine Ausstellung in der Pinakothek in São Paulo entstand, widersetzt er sich Konventionen biografischer Filmerzählungen. Der Film verwendet eine nicht-lineare Struktur. Er springt in der Zeit hin und her, lässt sich treiben, schweift ab, läuft zickzack. Dafür collagiert Ostrovsky Archivmaterial mit brasilianischer Popmusik und Wernecks modernistischen Mosaiken. Die Vielfalt der Quellmaterialien erstreckt sich von einer alten Nescafé-Werbung über Zeitungsausschnitte hin zu historischen Film-, Radio- und Fotoaufnahmen.

P.W. – Pincéis e Paineis zeigt den gesellschaftspolitischen Kontext Brasiliens in den 1940er- und 1960er-Jahren, insbesondere die Entstehung der neuen Hauptstadt Brasília ab 1956 im Eiltempo. Er

beginnt mit dem Blättern in Wernecks 1939 illustriertem Kinderbuch *Lenda da Carnaubeira* – einer Nacherzählung einer indigenen Legende.³ Wernecks Farblithografien zeichnen sich durch klare Linien und flächige Farben aus. Sie sind einfach und eindringlich. Als Autodidakt führte Werneck modernistische Mosaik in die brasilianische Architektur ein und kooperierte dabei kongenial mit Architekten wie Oscar Niemeyer – sichtbar in Wernecks Wandbildern für die Boavista Bank in Rio de Janeiro. Ostrovsky kombiniert die mehrfarbigen Mosaik aus dem Bankgebäude

Still aus „P.W. – Pincéis e Paineis“ (2010), Vician Ostrovsky, On the Fly.



REFERENZEN

¹ Eine Serie der Bambusstangen war 2024 im zentralen Pavillon der Biennale von Venedig in der Ausstellung „Stranieri Ovunque / Foreigners Everywhere“ zu sehen.

² Im Abspann wird nicht Laughton, sondern sein Hauptdarsteller Robert Mitchum als Regisseur genannt.

³ Das Buch wurde 1940 in den USA unter dem Titel „The Legend of the Palm Tree“ publiziert.

mit einer rhythmischen Soundcollage aus Kastagnetten, Schlagzeug, Schreibmaschinengeräuschen und Telefonklingeln. Dabei werden einzelne Wandbilder überblendet und Schwarzweiß- und Farbmateriale kontrastiert. Die Transposition von Wernecks Mosaiken ins filmische Medium liefert den Vorwand für Collagen sowohl im Bild als auch im Ton, wodurch ein audiovisuelles Kaleidoskop entsteht.

Eine wichtige Sequenz im Film ist der Bau von Brasília, an dem Werneck beteiligt war. Ostrovsky verwendet unterschiedliches Archivmaterial, das die gigantische Baustelle Ende der 1950er-Jahre und die dort arbeitenden Menschen zeigt. Eine Tonaufnahme schildert nicht nur die miserablen Arbeits- und Wohnbedingungen, sondern auch die schlechten hygienischen Zustände. 1959, ein Jahr vor der feierlichen Eröffnung der neuen Hauptstadt, kam es wegen minderwertiger Essensqualität und Wassermangel in einer Kantine zu einem Aufstand, der zu einem Massaker an den Arbeitern führte. Dieser Vorfall wurde von offizieller Seite lange bestritten. Im Film heißt es lakonisch: „Brasília offered many advantages for a few – but not for all.“ Kontrastiv folgen offizielle Einweihungsbilder, zu denen eine Radioaufnahme mit den Worten „Everybody is happy to see Brasília inaugurated“ zu hören ist. Im Anschluss nutzt Ostrovsky eine Szene aus der Musikkomödie *Aviso aos Navegantes* (1950) – ein ausgelassenes Tanzspektakel am Strand, in dem Jorge Goulart singt: „My heart doesn’t betray me – I want a mermaid from Copacabana.“ Wenn man weiß, dass das Massaker während des Karnevals stattfand, erscheint die wild wirkende Montage weniger kollisionshaft. Vielmehr vermittelt der Film eine „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“.

In ihren Übertragungen und Übersetzungen in andere Kontexte, in ihren Überlagerungen von Bild- und Tonebenen entwickeln Ostrovskys Filme ein Eigenleben in facettierten Geschichten, die das Bild einer an Wendungen und Sprüngen, Widersprüchen und Aporien reichen Welt entwerfen. Absichtsvoll mit mannigfaltigen Anspielungen überfrachtet, entziehen sich die filmischen Collagen dem Anspruch, Geschichte als einen logischen Ablauf chronologischer Zeit rekonstruieren zu können. Ostrovskys oft kurze Filme sind zentrifugale Bild- und Tonkompressen. In deren Vielschichtigkeit, Verdichtung und Verschiebung zeigt sich ein kaleidoskopartiger Blick, der weder einer Systematik gehorcht noch unwiderlegbare Geschlossenheit beansprucht. Vielmehr werden mittels der collagenartigen Praxis gezielt mehrsinnige Aussagen getroffen – auch in der abschwefenden Ästhetik, die den Imaginationsraum der Geschichte weit aufspannt.

FRIEDERIKE HORSTMANN lehrt, forscht und schreibt zu Kunst und Kino. Seit 2020 unterrichtet sie Filmgeschichte an der Deutschen Film- und Fernsehakademie und hat seit 2024 eine Gastdozentur am filmwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin.

“It seems to me, these films as well as being aesthetically interesting, they are enormously fun to watch.”¹

“I’ve occasionally seen Ostrovsky’s films in group shows, and though I have been impressed with their precision, delicacy, and intelligence, it never occurred to me how singular her vision is. [...] Movie magic indeed.”²

“All along, she’s been a devout cinephile and, while building her own maverick body of work, she has pro-actively supported the work of others. A champion of Brazilian art and film, currently Ostrovsky is spearheading a restoration project to conserve and remaster art film and video created before 1980. An artist and an artist’s artist, Ostrovsky has a reverence for the oldest and newest dimensions of filmmaking. Within and beyond all that, one best not overlook her irreverent, wry sense of humor, for that infuses all of the above.”³

„Ich glaube, dass das experimentelle Kino ein staatenloses Kino ist. Es gibt keine Identität des französischen experimentellen Kinos. Es hat seine eigenen Regeln, die man bei Künstlern verschiedener Generationen wiederfindet. Als Essay-Kino kann es keine so festgefahrenen Dinge wie nationale Identitäten festigen.“⁴

„Aber wie eigentlich verkörpert sich die Essenz im Kunstwerk? Oder, was aufs Gleiche hinauskommt: wie gelingt es dem Künstlersubjekt, die ‚Essenz‘ mitzuteilen, die es individuiert und ewig macht? Sie verkörpert sich in Stoffen. Doch diese Stoffe sind biegsam, so wohl geknetet und zerfasert, dass sie gänzlich spirituell werden. Diese Stoffe mögen wohl die Farbe für den Maler sein, wie das gelb bei Vermeer, der Ton für den Musiker, das Wort für den Schriftsteller. Auf einer tieferen Ebene aber sind es freie Stoffe, die sich gleichermaßen durch Worte, Töne und Farben hindurch ausdrücken. Bei Thomas Hardy zum Beispiel bilden die Steinblöcke, die Geometrie diese Blöcke, der Parallelismus der Linie eine spiritualisierte Materie, aus der die Wörter selbst ihre Ordnung schöpfen; bei Stendhal ist die Höhe eine luftige Materie, ‚se liant à la vie spirituelle‘. [...], die sich mit dem spirituellen Leben verknüpft.] Das wahre Thema eines Werks ist daher nicht das behandelte Sujet, das sich mit dem vermischt, was die Wörter bezeichnen, sondern die unbewussten Themen, die unwillkürlichen Archetypen, wo die Wörter, aber auch die Farben und die Töne Bedeutung und Leben annehmen. Die Kunst ist eine wahrhafte Verwandlung der Materie.“⁵

QUELLEN

¹ Laura Mulvey auf der Veranstaltung „Vivian Ostrovsky’s Brazilian connection“, organisiert von dem Centre for Iberian and Latin American Visual Studies und dem Birkbeck Institute for the Moving Image, London 2017.

² Amy Taubin: *More than Super Super-8*. In: *Booklet DVD Plunge*. Paris: Re:Voir Video 2019.

³ Kelly Gordon: *Curatorial Statement*, <https://vivianoostrovsky.com/biography/>

⁴ Raphaël Bassan: *Le cinéma nomade de Vivian Ostrovsky*. Interview mit Vivian Ostrovsky. In: *Bref*, Nummer 56 (2003), S. 54-55. Wiederabgedruckt in: *Raphaël Bassan: Cinéma expérimental. Abécédaire pour une contre-culture*. Crisnée: Editions Yellow Now, 2014, S. 222-224.

⁵ Gilles Deleuze. *Proust und die Zeichen*. Frankfurt 1964, S. 40f.

ANNEXE I

Participant·es au Colloque "La femme dans le cinéma"

Atiat El Abnoudi	République arabe d'Egypte	Cinéaste/productrice
Chantal Akerman	Belgique	Cinéaste
Claudia Alemann	Rép. féd. d'Allemagne	Cinéaste
Bibi Anderson	Suède	Actrice
Maria Luisa Bemberg	Argentine	Cinéaste
Claire Clouzot	France	Critique de cinéma
Judit Elek	Hongrie	Cinéaste
Valie Export	Autriche	Cinéaste
Mira Hamermesh	Royaume-Uni	Cinéaste
Isa Hesse	Suisse	Cinéaste
Anna Karina	France	Actrice/cinéaste
Durga Khote	Inde	Actrice/cinéaste/productrice
Lila Kourkoulakou	Grèce	Cinéaste
Marta Meszaros	Hongrie	Cinéaste
Anne-Claire Poirier	Canada	Cinéaste/productrice
Helke Sander	Rép. féd. d'Allemagne	Cinéaste/critique de cinéma
Helma Sanders	Rép. féd. d'Allemagne	Cinéaste
Larissa Shepitko	URSS	Cinéaste
Susan Sontag	Etats-Unis d'Amérique	Cinéaste
Sylvia Spring	Canada	Cinéaste/productrice
Nicole Stéphane	France	Productrice
Charlotte Szlovak	France	Cinéaste
Elda Tattoli	Italie	Cinéaste
Agnès Varda	France	Cinéaste
Maj Wechselman	Suède	Cinéaste
Claudia Weill	Etats-Unis d'Amérique	Cinéaste/opératrice de prise de vues/productrice
Anna-Lena Wibom	Suède	Historienne du cinéma/archiviste
Mai Zetterling	Suède	Cinéaste

Verzeichnis Teilnehmerinnen der von Est·a Marshall und Vivian Ostrovsky organisierten Seminar „Women in Cinema“ (1975). Quelle: La Femme dans le cinéma. Rapport d'un colloque international tenu à Saint-Vincent, Val d'Aoste (Italie). UNESCO 1976.

ANNEXE I

Marie-Pierre Herzog, directeur de la Division des droits de l'homme et de la paix à l'Unesco et coordonnateur de l'Année internationale de la femme, a ouvert le colloque, présidé les séances plénières et participé activement à toutes les autres réunions et séances de travail. Ont également joué un rôle actif Esta Marshall, consultante pour le colloque, Claudette Eleini, avocate de la Ligue du droit des femmes, Vivian Ostrovsky, organisatrice du festival cinématographique féminin, Gita Sellman, journaliste, et Francine Van de Wiele, de l'Unesco (Division de la radio et de l'information visuelle).

N'ont pu participer au colloque à cause d'engagements ou d'obligations de dernière minute Yvette Biro (Hongrie), Lilliana Cavani (Italie), Vera Chytilova (Tchécoslovaquie), Marguerite Duras (France), Hiroko Govaers (Japon), Fatem Hamama (République arabe d'Egypte), Lilliane de Kermadec (France), Melina Mercouri (Grèce), Gitta Nickel (République démocratique allemande), Norma Bahia Pontes (Brésil), Irian Poplavskaya (URSS), Marta Rodriguez (Colombie) et Delphine Seyrig (France).

Hinweis auf die Filmemacherinnen, die nicht teilnehmen konnten.



*Die Filmemacherin Durga Khote während des Seminars
„Women in Cinema“, Quelle: Vivian Ostrowsky.*



*Vivian Ostrowsky fotografierte die Katze 1975
in Brüssel, Quelle: Vivian Ostrowsky.*

femmes/media

B. P. 201-16
75765 PARIS CEDEX 16

Women/Artists/Filmmakers
69, Mercer Street
New York, NY

Mar. 30th. 1977

We hereby confirm that we have taken the following films for non-commercial, non-exclusive distribution in Europe during a period of 2 years.:

Doris Chase:	Circles II	cl	14 min
Rosalind Schneider:	Butterfly	cl	7 min
Martha Edelheit:	Sno-White	cl	11 min
Susan Brockman:	Depot	n/a	10 min
Alida Walsh:	The Martyrdom of Marilyn Monroe		22 min
	Happy Birthday, I'm Forty		18 min
Carolee Schneeman:	Plumb Line	cl	10 min
Olga Spiegel:	ALCHEMY DWES	cl	8 min
	SILVIANNA GOLDSMITH-NIGHTCLUB	cl	

Women/Artists/Filmmakers will receive 50% of the rental fees paid for each projection.

Dear Vivian, please re-type the contract with the above additions so I can distribute the corrected copy. Did I understand you to say you already have Maria Lassnig's film "Self Portrait"? if not may I suggest one of her more recent films. It is cold and damp here. What a change from your last day here. I hope to come to Paris (with some) Love, Alida

Sincerely,
Vivian Ostrovsky
Vivian Ostrovsky

with some
wish luck

Antwort von Alida Walsh (Women/Artists/Filmmakers) an Vivian Ostrovsky wegen des Verleihs ihrer Filme mit Hinweis auf den Film „Self Portrait“ von Maria Lassnig. Quelle: Vivian Ostrovsky.



Kolorierte Postkarte zu „Copacabana Beach“. Quelle: Vivian Ostrovsky.

Michèle Larrouy vom Festival Lesbian Paris, präsentiert:

**Lesbische Experimentalfilme
aus Frankreich**

von Vivian Ostrovsky, Marcelle Thierache und
Jennifer Lou Burford



am Montag, den 9.12.1991

um 20,00

im Araquin
Bülowstraße 54 1000 Berlin 30

Les Lesbiennes

font
du
Cinéma

Vivian Ostrovsky



ALLERS VENUES

1984 16mm 15 Min

Ausgehend von einer geradezu typischen Super-8-Thematik (Familie, Freunde, Landschaften) setzt ALLERS VENUES das Familienalbum dem fremden Blick aus. ALLERS VENUES ist ein Spiel der Bilder und Töne. Das Kommen und Gehen, ein Haus, der Verlauf eines Sommers.

U.S.S.A.

1985 16mm 14 Min

U.S.A., U.R.S.S., U.S.S.A.
U.S.S.A., oder die Art und Weise des Anderswo hier und das Hier anderswo zu sehen und zu hören. Kurz gesagt, eine Geschichte in der die Geo-Politik ihre illustren Größen nicht wiedererkennen würde. Gedreht in Moskau, New York, Paris, Mailand, Berlin in Super 8 und auf 16mm aufgeblasen.

Marcelle Thierache

L'ILE D'EMAIN

1990 S 8 6 Min

Emain bedeutet in der keltischen Mythologie die Insel der Frauen.
Der Film ist eine Reise. Bestimmend für die Montage sind hauptsächlich die Bewegung, der Gang, die vorübergehenden Dinge und das flüchtige Verweilen des Blickes auf Bildern.
Die Grundlage bildet eine Reise nach Kreta, das eigentliche Thema ist eher erotisch...aber das widerspricht sich nicht.

JULIETTE

1990 S 8 5 Min

Das Verschieben von Bildern, Überblendungen, Filter, Großaufnahmen, sich kreuzende Linien... Ein Film, der Form und Struktur untersucht - ohne deshalb formal und strukturell zu sein.

Jennifer Lou Burford

INSIDE OUT I-IV

1980-84 16mm 9 Min

INSIDE OUT I-IV zeigt eine Serie von Variationen. Ausgehend von abstrakten geometrischen Bildern hin zu einer zeitlich-vergänglicheren Abstraktion, die das Einfügen von gegenständlichen Bildern wieder zuläßt. Diese Gegenüberstellung findet als Wechsel statt und schafft so ein Netz sich abwechselnder Identifikationen. Jegliche Wiederherstellung des Körpers wird verhindert. Diese Fragmentierung wird durch zweimalige Verkleinerung der Bilder innerhalb des Rahmens verdoppelt.

THE ECCENTRICS

1986-87 16mm 8 Min

Von der Peripherie des Rahmens ist der Stand der Dinge nur durch Zonen von Unbestimmtheit und Schwankungen hindurch wahrzunehmen. Sein Zentrum als ex-zentrisches. Seine Norm als umgekehrte. Die Identität der Körper als vielgestaltige. Instabilität des Körpers, also der Genres.

IL FAUT ATTENDRE

1989-90 S 8 9 Min

Man muß warten...
...auf das Vergnügen zu sehen wie sich einige L... bläschen entwickeln und an die Oberfläche steigen. Kleine Studie über den Zucker der sich in einem Glas auflöst. Für Henri Bergson.



N° plan	Descript	COPACABANA	
		= MUSIC =	TEMPS
2.	Copacabana - vue de la fenêtre + mer accéléré plan E	Bob Ashley / Face 1 # 1 Isolde - début	
3.	Chaussée - ombre des gens - vit. nat Shadows	Sound Effects "Bubbles" Side 1 # 1	
4.	Trottoir - début de gym camera pan → jura à bicyclette + poteau vit. nat	Jon Hassell - Malaysia Face A # 1	
5.	Cade Jo. / accéléré	Polito - Callas F1 - applaudissements vers la fin, aux 3/4 du disq.	
6.	— / + rose; chgt de ton (cut out) Colvies		
7.	F. autr du banc rond / plan gris-bleu → Colvies	I. PERLMAN F 2 "Zapateado"	
8.	ATL TROTTOIR Trepied 5/ Trottoir → pl. moy des gens	Flying Lizzards Face 1 # 1 Song von Mandalay	
9.	Trottoir bleu Porteurs de Coca Cola	Vic Tanny - Instant Slimming FACE 1 "Calves + ankles" après le bla bla	
10.	Gymn. F. V. F. grosse fin - w. le shot - w. jump on back - les exercices - w. swimming arms / boat passing w/ men teacher - w. orange facing others - w. running / parkini style	CARMEN MIRANDA Face 1 / N° 6 cocococoro	
To n20 to begin: apk window → sea / accel-			

Handschriftliche Aufstellung der Musiktitel für
„Copacabana Beach“ Quelle: Vician Ostrorsky.

Plan		Music	
1.	Sunrise + sea	Ragtime or Bob Ashley → Bob ashley - Side A. # 1 (début) Isolde.	
2.	Shadows	Remar strawberry - Glouglou (Sound Effects) Bubbles	
3.	Boardwalk; Beginning of gym - ^{many alone} + refl. one man doing gym facing sea + refl. - nat speed man walks by flailing arms → camera follows him till bike guy doing wait bands - poteau + bike - man w/ dog clapping →	Jon Hassell FACE A # 1. Malaysia	
4.	Cade Jo. empty sidewalk nat w/ dog dogs bikes Cade Jo. (# pink) bicycle people pigeons	Polito F1 - Callas applaudissements vers la fin aux 3/4 du disque	
5.	Grey plan of 5 w. and the bench	I. Perlman - face 2 Zapateado	
6.	Trottoir: gens # (bright) - guy w/ rt lumie donec 14 red lights	Flying Lizzard # 1 # 1 Song von Mandalay	
7.	BLUE TROTTOIR Trottoir: gens # lumie bleue + porteurs de coca cola	Vic Tanny - Instant Slimming & body hring Side 1: Calves + ankles (ap. bla bla)	
8.	Gym de femmes + femme d. grosse	Carmen miranda -	



Fotomontage zu „Capacabana Beach“,
Quelle: Vivian Ostrovsky.



Sissi Tax
Leib
1062
Allen



OBEN: 3 Frauenschuhe (Vivian
Ostrovsky, Sissi Tax, N.N.), Hafen
Jaffa (2013). Quelle: Sissi Tax.

MITTE: Brief von Vivian
Ostrovsky an Sissi Tax.

UNTEN: T-shirt: „Don't miss the boat“.
Im Emblem: „Splash! Jaffa Port Côté.“
10–28 2013. Vivian Ostrovsky, Silei Simon.
Anlässlich der Installation „Splash!“
in einem ausgedienten Hangar im Hafen
Jaffa, Copyright: S. Kuerzinger.



LEFT: Crowds gathered to full screenings at the Gaumont Rive Gauche for “Femmes/Films”, 1975.

RIGHT: Posters for “Women by Women” and “Femmes/Films”, the latter designed by Rose Ostrovsky, Vivian’s sister.

WOMEN’S CIRCUIT: Vivian Ostrovsky as *Curator* and *Distributor*

Fernanda Pessoa

Vivian Ostrovsky’s relationship with cinema began not with her own films, but through a lesser-known facet of her work: her decisive role in promoting and circulating the films of other women, helping to consolidate festivals, distribution initiatives, and strengthen the foundations of women’s cinema.

In the 1970s, when women’s film festivals emerged, Ostrovsky played a central role in creating spaces for women’s cinema in France. Her involvement began in 1974, as assistant to curator Esta Marshall at *Women by Women*, in Paris — the country’s second women’s film festival, held just months after the pioneering Musidora. The event screened about 60 works by U.S.-based filmmakers and hosted debates on women’s underrepresentation in directing and on-screen gender stereotypes.

In April 1975, Ostrovsky and Marshall co-organized *Femmes/Films*, an international festival presenting 81 films (shorts and features) and 22 videos by Chantal Akerman, Agnès Varda, Sarah Maldoror, Mai Zetterling, among others. Supported by Alpha-FNAC, the festival was a success, filling six daily sessions from noon to midnight at Gaumont Rive Gauche and Fnac-Montparnasse, with accessible ticket prices in



line with the feminist agendas of the time. Many of the films were shown to a French audience for the first time, often giving women their first chance to see female characters reflecting their own lives.

Daily debates brought together figures such as Jacqueline Veuve, Nelly Kaplan, Liliane de Kermadec, Maldoror, Varda, and Zetterling to discuss themes ranging from women's representation in cinema to abortion rights and, for the first time in a film festival in Paris, female homosexuality. More than a film showcase, the festival became a space for exchange, where filmmakers and audiences forged solidarity networks.

That same year, Ostrovsky and Marshall were commissioned by UNESCO to organize the International Meeting Women in Cinema in Saint-Vincent, Italy, as part of International Women's Year. Over five days, 28 professionals from 15 countries debated female representation, feminist cinematic language, and the challenges of production and distribution. Participants included Anna Karina, Claudia von Alemann, Helke Sander, Susan Sontag, Chantal Akerman and María Luisa Bemberg. These exchanges strengthened ties that would fuel cross-border collaborations for years to come.

According to Agnès Varda's (1976) report on the event, "There was an atmosphere of kindness and friendship that one wouldn't have experienced at a congress of male filmmakers, since for them it was normal to meet regularly at conferences."

These exchanges strengthened ties that would fuel cross-border collaborations for years to come.

These experiences led to the creation of the association *Femmes/Media* in 1974 — later renamed *Ciné-Femmes International* (1977) after Marshall's departure — founded by Ostrovsky and Rosine Grange to promote and distribute films by women. Traveling through Europe in a Renault 4L packed with 35mm and 16mm reels lent by filmmakers, they brought women's films to cultural centers, film clubs, Maisons de Culture, and festivals in cities such as San Sebastián, Copenhagen, Berlin, Brussels and various French cities, connecting different audiences and contexts.

Its catalog included both landmark and lesser-known works, spanning narrative and experimental cinema, with essential works by filmmakers ranging from Varda, Marguerite Duras and Vera

REFERENCES

Femmes et films. Le Monde, April 17, 1975.

Films de femmes. Le Figaro, April 12, 1975.

Grange, Rosine, and Vivian Ostrovsky. "Le cinéma des femmes et sa diffusion." *Revue du Cinéma, Image et Son*, no. 318 (1977): 37–40.

Grange, Rosine, and Vivian Ostrovsky. "Ciné-Femmes International." *Camera Oscura*, no. 9 (1979): 97.

Marshall, Ešta. "Women by Women." *Catalogue. Paris, 1974.*

Marshall, Ešta. "Femmes + Films." *Pariscop, April 23, 1975.*

Marshall, Ešta, and Vivian Ostrovsky. *Femmes/Films. Catalogue. Paris: Femmes/Media and Alpha Fnac, 1975.*

Sander, Helke. "Femmes/Films in Paris vom 23.-29. April 1975." *Frauen und Film*, no. 5 (1975): 48–52.

Varda, Agnès. In: UNESCO. *La femme dans le cinéma: rapport d'un colloque international tenu à Saint-Vincent, Val d'Aoste (Italie), du 23 au 27 juillet 1975. Paris: UNESCO, 1976.*

Vivian Ostrovsky Archives.

Chytilová to Chick Strand and Gunvor Nelson. It also featured filmmakers beyond the US-Europe axis, including Lebanese Heiny Srour, Senegalese Safi Faye, and Brazilians Ana Carolina and Vera de Figueiredo. Most women's film festivals of the 1970s lasted only one or two editions and lacked continuity, distribution networks, or exhibition circuits. Ostrovsky's association was among the first in France to consolidate such initiatives. *Ciné-Femmes International* functioned not only as a distributor, but as a visibility and support network, creating an alternative circuit free from traditional industry filters. Screenings were moments of encounter, fostering collective reflections on the horizons of women's cinema.

The association came to an end in 1980 when Ostrovsky turned to making her own films, still highlighting women artists such as choreographer Mathilde Monnier, writer Clarice Lispector, visual artist Ione Saldanha, poet Elizabeth Bishop and filmmaker Chantal Akerman, a friend she first met at the festivals she helped organize.

Ostrovsky's efforts in promoting women's audiovisual work resurfaced in 2015 with the restoration of Brazilian women's video art in the *Brazilian Film and Video Preservation Project* (BFVPP), in partnership with Associação Videobrasil and Electronic Arts Intermix (EAI).

Her trajectory shows that circulating women's cinema was not only an artistic and political gesture, but also an act of care for memory and the continuity of her story. Many of the films she once programmed continued to echo, directly or indirectly, in her own work — influences the audience is invited to discover in this program.

TOP: Charlotte Szlovak, Vivian Ostrovsky, Liliane de Kermadec, Jacqueline Veuve, Isa Hesse debate at "Femmes/Films" in 1975. (Copyright: Bill Thompson).

MIDDLE: Chantal Akerman and Judit Elek lay on the grass at "Unesco's Women in Cinema." Vivian Ostrovsky takes a picture at the center. Also in the picture are Larissa Shepitko and Márta Mészáros. (Copyright: Dominique Roger).

BOTTOM: Ešta Marshall, Sarah Maldoror, Agnès Varda, debate at "Femmes/Films" in 1975. (Copyright: Bill Thompson).

FERNANDA PESSOA is a PhD candidate researching the work of Vivian Ostrovsky at University of São Paulo and holds a Master in Cinema at University Sorbonne Nouvelle. Filmmaker focused on documentaries and experimental cinema, director of three documentaries and various short films, with screenings in festivals such as IDFA, Dok Leipzig, Oberhausen, DOC NYC, DocLisboa and Sheffield DocFest. Cinema professor at FAM (University of Americas).



Still aus „But Elsewhere is Always Better“ (2016),
Vivian Ostrovsky, *On the Fly*.

Vivian Ostrovsky macht Filme seit dem Ende der Avantgarde. Das mag auf den ersten Blick ein wenig zugespitzt klingen, hat aber eine Pointe darin, dass ihr Werk von der Suche nach letzten Gesten befreit ist. Als sie 1980 anfang, mit den Werkzeugen des Kinos, zuerst einmal mit einer Super-8-Kamera, zu arbeiten, waren die wesentlichen Nullpunkte des Mediums (von tanzender Abstraktion bis zum bildlosen *Arnulf Rainer* [1960] bei Peter Kubelka) absolviert. Zudem zeichnete sich bereits ein Medienwechsel ab, von dem allerdings noch niemand wissen konnte, wie massiv er werden würde: die Elektronisierung der Bilder. Die historischen Umstände spielten Ostrovsky in die Karten, sodass sie ihren persönlichen Weg mit dem Medium in dem Sinn gehen konnte, der sie auszeichnet. Sie wurde zu einer Sammlerin: La collectionneuse.

Das Sammeln ist eine komplexe Tätigkeit, die das Beiläufige der Flanerie mit der Konzentration spezifischer Hervorhebungen und dem Zusammenführen des Aleatorischen in eine nicht beliebige Form verbindet. Es beginnt an jedem zufälligen Ort und in jedem erdenklichen Moment, im Grunde mit der Bewusstwerdung (oder dem morgendlichen Aufwachen) selbst. Mit dem Schritt (oder dem Blick) aus dem Haus verbindet sich ein Ethos der Entdeckung, das Ostrovsky in einem ihrer frühesten Filme an einem ihrer Lebensmittelpunkte demonstriert hat: *Copacabana Beach* (1983), einem weltberühmten Ort, an dem es nichtsdestoweniger ein alltägliches Leben gibt (zum Beispiel bemühen sich viele Menschen um körperliche Ertüchtigung). Ein Ausgangspunkt für einen Film über die Copacabana können schon die beiläufigen Ornamente sein, die Brasilien als Ort der Moderne ausweisen, wo gemeinhin nur Exotik und Karneval gesucht und gesehen wird: Muster im Straßenpflaster – vielleicht liegt hier auch schon ein erstes Motiv dafür, dass Yann Beauvais später für die Filme von Vivian Ostrovsky den Begriff „journal-mosaique“ geprägt hat.

In dieser frühen Phase experimentiert sie vor allem mit der Beziehung zwischen Bild und Ton. Dass das Stück *Chor Moiré* von Jon Hassell in *Copacabana Beach* auftaucht, stellt eine Verfremdung und eine Deterritorialisierung dar, wenn man semantisch denken wollte – das berühmte Album *Dream Theory* in Malaya, von dem *Chor Moiré* stammt, ist mit ethnologischer Arbeit in Südostasien konnotiert. Das konkrete Stück hat bei Ostrovsky allerdings eine andere Funktion, es geht ihr nicht um Semantik, sondern um Lautmalerei: Sie suchte, so kann man unterstellen, nach einem Klang, der das Treiben der Menschen, das

sie aus der Distanz des körnigen Filmbilds und der erhöhten oder versteckten Position der Beobachterin aufnahm, traf. Treffen im Sinn von: aufspießen.

In *Allers-Venues* (1984), im Kern ein Urlaubsfilm mit Szenen wie aus Home Movies, legt sie das Prinzip ihrer Bild-Ton-Arbeit ausdrücklich offen: Sie verbindet Gefilmtes mit einer „whacky collage of music“ zu einer Collage zweiter Ordnung. Denn sowohl die Bilder wie auch die Tonspur sind collagiert. Die Zufallslogiken des Surrealismus hebt Ostrovsky in die Detaillogiken einer Sammlerin auf, die durch das Arrangement von Funden in ihre Bestände interveniert und sie umordnet. Komik ist dabei ein beinahe unausweichliches Prinzip, auch dazu wurde sie explizit, als sie 2009 einen kurzen Film über ihre *Tatitute* (ihre Tati-attitude) machte. In einem ihrer jüngsten Filme, *DizzyMess* aus dem Jahr 2017, ging sie darauf ein, dass sich das Gebiet des Sammelns in ihrer Lebenszeit ins Unermessliche erweitert hat: Denn sie behält zwar ihr Vorgehen bei, sie entnimmt der Welt Bilder und orchestriert sie mit und zu einem „abgefahrenen“ (eine der möglichen Übersetzungen von „whacky“) Soundtrack. Sie hat nun aber neben ihren eigenen Augen, ihrer Kamera, neben der Filmgeschichte noch das Riesenarchiv des Internets und macht von allem ausgiebig Gebrauch.

Ihre Familiengeschichte kam Ostrovsky bei ihrer Praxis eines *cinéma collectant* entgegen. Brasilien, Israel, USA, Frankreich ergeben Koordinaten auch ihres Werks. Als sich um 1960 ein Familienzweig aus der Sowjetunion meldet, öffnet sich ein weiterer Horizont, auf den sie mit einem ihrer wichtigsten und umfassendsten Filme reagiert: *Nikita Kino* (2002) gehört von seinem dispositiven Kontext her schon zum digitalen Zeitalter, also zu einer Ära der verfügbaren Bilder. Mit seiner Erzählung aber vollzieht Ostrovsky geradezu paradigmatisch nach, welche Öffnung dieses Zeitalter mit sich gebracht hat. Auf den ersten Reisen nach Moskau, zu einem Zweig russisch-jüdischer Verwandter, ist sie mit der Super-8-Kamera noch Teil einer klandestinen Kommunikation unter freiem Himmel, wo Bürger der Sowjetunion unbefangener sprechen konnten als in den Komunalka-Wohnungen, in denen sich mehrere Familien die Infrastruktur teilten. Die Geschichte dieses Familienzweigs ist zugleich auch die Geschichte der Sowjetunion, die sich für Ostrovsky aus dem Kino dieser Zeit erschließt: *Nikita Kino*, nach dem Generalsekretär der KPdSU, der auf Stalin folgte und ein kurzes Tauwetter mit sich brachte. In *Nikita Kino* ist Vivian Ostrovsky eine essayistische Filmemacherin auf dem Weg in eine kollektive Autofiktion und aus ihr heraus – denn die

Perspektive ist eine der Nachträglichkeit, die Sowjetunion und ihre Ideologie sind 2002 schon Geschichte, allerdings keine vergangene, wie wir inzwischen wissen. Im heutigen Russland wird Stalin mehr geschätzt als Nikita.

Die eigene Stimme ist das wichtigste Instrument für ein *cinéma collectant*, wenn man der Sammlung nicht das eigene Gesicht geben will. Ostrovsky ist schon in *Copacabana Beach* zu hören, der Filmtitel wird lautmalerisch von ihr selbst eingesprochen. In *Nikita Kino* spricht sie einen autobiografischen, kulturkritischen, latent ironischen Kommentar, während sie die Filmproduktion der sowjetischen Spätphase durchforstet und daraus visuelle puns à la Bruce Conner bastelt (ein Mann öffnet die Wohnungstür, zu erwarten ist eine Besucherin, aber es erscheint ein Kosmonaut), aber auch eine ernsthafte Mentalitätsgeschichte des *homo sovieticus* andeutet.

Am persönlichsten gibt Ostrovsky sich vielleicht in ihrem kurzen, filmischen Abschiedsgruß an Chantal Akerman in *Mais ailleurs, c'est toujours mieux* (2016) zu erkennen, in dem sie das Motiv des verhangenen Bilds, das bei Akerman in *Là-bas* (2006) durch die Jalousien betont wurde, mit denen sie in Tel Aviv das Licht von ihrer Melancholie fernhält, als Prinzip einer Lebensfreundschaft andeutete. Die Wohnung in Tel Aviv, so ist herauszuhören, war ein Ort ihrer Verbindung. Super 8 ist ein Medium, das mit dem Korn seiner Filmbilder immer schon eine Distanz zur Welt in sich trägt, die bei Vivian Ostrovsky durch die „Schließung“ mit der Beifügung einer Tonspur nicht überbrückt wird, sondern verstärkt. Eine Sammlerin kommt der Welt am nächsten, indem sie Teile daraus entfernt. „Es ist beim Sammeln das Entscheidende, dass der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen entfernt wird, um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten.“ An diesem Satz von Walter Benjamin ist vor allem das „seinesgleichen“ interessant. Die Sammlung von Bildern und Tönen, die das filmische Werk von Vivian Ostrovsky ausmacht, erweitert dieses „seinesgleichen“, das noch von der Pedanterie des Systematischen weiß, in das „ohnegleichen“ einer Praxis, die sich nicht von der konzeptuellen Logik von Nullpunkten her erfassen lässt, sondern von der Anmutung von Unendlichkeit, die sich bei jedem neuen Blick in die Welt zeigt.

BERT REBHANDL, geboren 1964
in Oberösterreich, lebt als Journalist,
Autor und Übersetzer in Berlin.

*„Dieses graziöse Vorbeihuschen der Bedeutungen.“
Robert Walser*

„ostrov, sky“: apokryph

Ich darf das ein zweites Mal sagen. „Das Wort ist nicht die Sache, sondern ein Blitz, bei dessen Aufleuchten man sie wahrnimmt.“ So Diderot. Also, um es nochmals aufleuchten zu lassen, das Dichterische bei Ostrovsky, in der Schreibweise, die Gertrude Stein vor über sechzig Jahren erfunden hat, möchte ich beinahe sagen, in der Übersetzung von Ernst Jandl. Ja, was für ein Zufall! Ja, ist es ein Zufall? Ich zitiere: „Und nun hängt all dies ganz eng mit Poesie und Prosa und der Frage zusammen, ob jetzt, ob es jetzt wirklich so etwas gibt? Poesie und Prosa? Ich kam zum Ergebnis, dass Poesie ein Aufrufen, ein intensives Aufrufen der Benennung von irgendetwas sei und das Prosa nicht das Verwenden, nicht das Verwenden der Benennung von irgendetwas, als eines Dinges an sich, sondern das Schaffen von Sätzen sei, die unabhängig existierten und indem sie aufeinanderfolgten aus allem Möglichen eine fortlaufende Sache machten, nämlich Absätze und auf diese Weise eine Erzählung, die eine Erzählung von irgendetwas ist.“

Und weiter heißt es: „Am Anfang gab es tatsächlich keinen Unterschied zwischen Poesie und Prosa, am Anfang des Schreibens, am Anfang des Redens, am Anfang des etwas Hörens und von etwas. Wie konnte es einen geben? Wie hätte es einen geben können, da die Benennung von etwas damals so wichtig war wie irgendetwas, wie irgendetwas das man über irgendetwas sagen konnte? Prosa und Poesie gingen dann weiter und mehr und mehr als sie weiter ging wurde die Prosa mehr und mehr ein Erzählen und durch Sätze ein Halten von Gleichgewicht und durch das Machen von Absätzen wurde die Prosa dann mehr und mehr ein Erzählen wie irgendetwas geschah sofern irgendeiner irgendetwas zu sagen hatte über was, das was

geschah, wie irgendetwas gewusst wurde, sofern irgendeiner irgendetwas darüber zu sagen hatte, wie irgendetwas gewusst wurde. Und Poesie? Poesie versuchte dabei zu bleiben irgendetwas zu wissen und seinen Namen zu wissen. Allmählich gelangte sie dahin, dass sie nicht wirklich wusste, sondern wirklich nur seinen Namen wusste. Und das ist es schließlich, wozu Poesie wurde.“

Jetzt taucht hier die Frage auf, wie kommt die Ostrovskysche Poesie zustande? Dazu der Dichter Ernst Herbeck: „Ein Text über ein Gedicht. Ein Gedicht ist eine Voraussagung. Das Gedicht ist ein Warum. Der Dichter ordnet die Sprache in kurzen Sätzen. Was über ist, ist das Gedicht selber.“ Was macht den Verdichtungsvorgang aus? Ostrovsky reduziert und minimiert, streicht zusammen wie man im Medium Schrift sagen würde, wählt aus der riesigen Menge, aus der Fülle, ja, Überfülle, des gedrehten Materials aus, radikal, schneidet weg. Das Drehverhältnis, wenn man das hier so sagen kann ist beinahe unendlich und das, was wegfällt, wird zu dem, was übrig bleibt, zum Film. Film wird der Rest. Was über ist, ist das Gedicht selbst.

Ostrovskys elegantes, schlankes und eigensinniges Oeuvre, diese luxurierenden ‚minimal movies‘ haben ihren Ort in einer bestimmten kinematographischen Tradition, ja, sie gehören zu jenem Kanon, ohne schon selbst kanonisiert zu sein, der unabhängigen Filmemacher des „Independent Cinema“, des experimentellen Films, dessen Impetus es je schon gewesen ist, den Bildern Freiheit zu geben, gar, ihnen ihre Freiheit zurückzugeben.

„Damit man mehr sieht als man weiß, sind diesen Bildern die Ordnungselemente entzogen, die über Jahrhunderte die Welt überschaubar machten“, schreibt Frieda Grafe zu einem vor über vierzig Jahren gemachten, amerikanischen Experimentalfilm.

Ostrovsky jüdische Eltern, Anya und George Ostrovsky, geboren im Russischen Zarenreich. Flucht 1939 aus Prag nach Rio de Janeiro. Vivian Ostrovsky erblickte am 17. November 1945, wie es in einer biografischen Angabe heißt, das Licht der Welt.

Eine Art Amerikanerin in Paris, für deren Konzept einer Bildkonstruktion die Unterschiedlichkeit der Orte, das Transitorische, eine Bedingung der Möglichkeit darstellen. Für jene Bildkonstruktionen, welche heterarchisch organisiert sind, nicht hierarchisch. Alles bedeutet gleich viel. Vivian Ostrovsky, die ihren Arbeitszusammenhang erst „jet lag“, dann „on the fly“ nennt, und sie demgemäß als amerikanische Filmemacherin zu bezeichnen, wäre verfehlt; sie eine europäische oder gar französische zu nennen,

wäre aber ebenso verfehlt. Ihr Idiom, sowohl das ihrer polyglotten Sprechweise wie ihrer Ästhetik, widerspricht einer linearen, eindeutigen Zuordnung. Diese Ästhetik des Nichtidentischen, wie sie vielleicht genannt werden könnte, gründet im Auflösen der Einheit des Zeichenbegriffs, der Einheit von materiellem Träger und Bedeutung, Bild und Stimme, so Rike Felka in ihrem Buch *India Song Complex*.

Was sind nun die Spezifika der Ostrovskyschen Handschrift? Es sind dies der Witz, das Lustige, das Alltägliche und die Musikalisierung und Rhythmisierung. Das Lustige, ohne sich zu belustigen über das Dargestellte, die Menschen. In secco maniera und mit dem Zeitraffer dargestellt. Das Alltägliche in Serie, Sequenz, Liste. Die Musikalisierung und Rhythmisierung. Das Dynamisierende der Musik sowohl der vokalischen wie instrumentalischen, und der Stimmen. Die Musik bekommt Trägerfunktion, ich möchte fast sagen, sie wird manchmal immer zum „leading character“, zur Hauptperson, zur Protagonistin. Hier nenne ich folgende poetische Formen: Lautgedichte, Tongedichte, Geräuschgedichte, Stimmgedichte, Singgedichte, Sprechgedichte und folgenden Namen, der auch in ihren Filmen auftaucht, aber nicht namentlich: Kurt Schwitters. Das Bildmaterial, es singt, könnte man sagen. Tonfilme dergestalt, dass sie den Ton privilegieren. Nicht in illustrierender oder untergeordneter oder psychologisierender Weise. Eine Tonaautonomie, die das Hören und das Zuhören schärft. Diese spezifischen Züge ihrer Handschrift in ihrer sachten und heftigen, runden oder spitzen, sehr schnellen oder schnellen Ausprägungsform, möchte ich knapp und kurz exemplarisch anhand der Filme *Eat*, *Work and Progress* und *Uta Makura (pillow poems)* skizzieren.

Eat, so heißt auch ein Film von Andy Warhol, der vor 35 Jahren mit festmontierter Kamera in einer Einstellung gedreht wurde und in dem ein Mann ein Schwammerl isst. So ungefähr. Die Kehrseite dieses Films ist *Eat* von Ostrovsky, eine 15-minütige Observation der Tischsitten bei Mensch und Tier. Die Montage produziert Ähnlichkeit zwischen Tier und Mensch. Das ist lustig, setzt Assoziationen an das Komische frei, wie es verschieden, aber ähnlich bei Jacques Tati entsteht.

Gertrud Koch sieht das bei Tati so: „Das Spezifische an den Filmen Tatis ist aber nicht so sehr der komische Lacheffekt, den viele Komiker intendieren, spezifisch an Tatis Ästhetik des Komischen scheint mir eher der Verzicht auf eben diesen Affekt und Effekt zu sein. Das eigentümliche und irritierende an Tatis Filmen liegt genau an dem Schwebezustand

in dem sich die Komik bei ihm hält. Möglicherweise ist es eine Konsequenz aus dem Primat der visuellen Konstruktion. Das Visuelle ist ja selbst schon eine Fortentwicklung eines ursprünglich taktilen Bedürfnisses. Ihm liegt schon eine Abstraktion zugrunde, die sich gegen die derbe Körperkomik der slapstick comedy sperrt. Genaue Beobachtung, aktives Hinsehen, kurz eine gespannte Erwartung, sind Voraussetzungen um Tatis Konstruktionen des Komischen überhaupt nachvollziehen zu können.“

Eat zeigt das Barbarische einer Kulturtechnik der Zivilisation, konterkariert zum Beispiel mit einer lyrischen Melodie – und die Viecher schauen sich das an, kauend, wiederkäuend. Der Blick des Ethnologen auf das Eigene, das fremd wird. „L'ethnologie du Blanc“ hat Carl Einstein das genannt, als er zusammen mit Jean Renoir das Drehbuch für dessen Film *Toni* schrieb. Das heißt, sich mit der Mythenbildung, den Kollektivvorstellungen und Gebräuchen unter Europäern befassen. Das, was Roland Barthes später „Alltagsmythen“ nannte. In diesem Film ist jeder ein Star wie sein eigener Star, gleichzeitig verbleibend im Status der Anonymität, und die Grenzen zwischen dem Dokumentarischen und Fiktiven verwischen sich.

In einer Sequenz wird Matzen gesungen in einem jiddisch-amerikanischen Lied, in den Händen eines auch in diesem Lied besungenen Babys zu einem Schwamm, an dem das Baby freudestrahlend zuzelt, Lebensfreude herauszuzelt.

Zu den Filmen *Work and Progress* und *Uta Makura* sage ich jetzt nur ganz kurz etwas. Vivian Ostrovsky und ich stehen auch nachher noch zur Verfügung, weil ich finde, dass diese luxurierenden „minimal movies“ auch ein bestimmtes minimalisiertes „Blabla“ gebrauchen können, um Ostrovsky zu zitieren.

Der Film *Work and Progress* und ich betone die Konjunktion „und“ darin, „and/und“, *Work and Progress* wurde 1990 gedreht, markiert also den Untergang des Sowjetreiches, nach dem Mauerfall. Am Anfang des Films steht in kyrillischer Schrift „Ende“. Es beginnt also mit dem Ende. Es handelt sich um eine Doppelprojektion, was interessant ist. Noch einmal Warhol *The Chelsea Girls*, auch eine Doppelprojektion, wobei zu den *Chelsea Girls* Warhol sagt, dass er die Doppelprojektion deshalb gewählt hat, um seine langweiligen Filme, so Warhol, die er vorher gedreht hat, diese langen, eben mit fester Kamera montierten, wo so genannt nichts passiert ist, die so langweilig waren, damit er jetzt zwei Projektionen hat und vielleicht wird's dort spannender, meint er. Ich glaube, diese Intention hatte Ostrovsky nicht.

Ich möchte Ihnen jetzt noch kurz, weil das gehört zu einem ästhetischen Prinzip der Moderne, das auch ganz stark in *Uta Makura* vorkommt, in den Pillow Poems, sowohl in dem gleichnamigen Film Ostrovskys als auch in dem vor tausend Jahren geschriebenen ‚Kopfkissenbuch‘ der Sei Shonagon, einer Hofdame am Hof des Kaisers in Kyoto. dieses ästhetische Prinzip der Listen, Serien und Sequenzen. Die Liste des Tons, des Soundtracks von Work and Progress ist schon selber eine Insignie seiner Gegenwart. Das ist Sofia Gubaidulina, Dmitry Shostakovich, Serge Rachmaninoff, man möge mir meine möglicherweise falsche Aussprache entschuldigen, Molloy, Lenin, Tschaikowsky, Silk Stockings, Modest Mussorgsky, Zigeunerlieder aus den 1960ern. Noch einmal Lenin, Ligety, Eduard Kolmanovsky, Dmitry Shostakovich, Serge Rachmaninoff und die Beatles. Also ein Polit-drama ex negativo, das mit den Anfängen der russischen Avantgarde durchsetzt ist, nämlich, Vertov und Eisenstein, die sich ja eben am Beginn der Revolution auch als revolutionäre Kräfte selber verstanden haben.

„Nun hatte ich eine riesige Menge Papier zur Verfügung und fing an die Notizbücher mit seltsamen Tatsachen zu füllen, Geschichten aus der Vergangenheit und alle möglichen anderen Dinge, oft auch das trivialste Material. Alles in allem konzentrierte ich mich auf Dinge und Menschen, die ich bezaubernd und großartig fand. Meine Notizen enthalten auch Bemerkungen über Bäume und Pflanzen, Vögel und Insekten.“ Das klingt wie das poetologische Otrovsky-Konzept, das hat aber Sei Shonagon geschrieben, und damit möchte ich jetzt schließen und wünsche Ihnen viel Vergnügen, Erkenntnis, auch bei den bezaubernden Filmen Vivian Ostrovskys. Vielen Dank. (*Applaus*)

Transkription eines Vortrags, gehalten im Stadtkino Basel, 14. Juni 2000

Top Ten Designers in Paris (1980)
Regie/director: Vivian Ostrovsky [Segment Karl Lagerfeld pour Chloé], Nicole Deschaumes, Evelyne Ragot, Olivier Guiton, Jérôme de Missolz, Philippe Grandrieux
Produktionsfirma: Soft Ware Productions
Drehformat/original: 16mm
Vorführformat/distribution: 16mm
Laufzeit/Running time: 67'
Movie (V.O.) (1982)
Produktionsfirma: Jet Lag Productions
Ton/Sound: Vivian Ostrovsky, Patrick Genêt
Schnitt/Editing: Vivian Ostrovsky, Gisèle Meichler;
Drehformat/original: Super 8
Vorführformat/distribution: 16mm;
Laufzeit/Running time: 8'
Premiere: 1982, ARC, Musée d'Art Moderne de Paris, Frankreich
Copacabana Beach (1983)
Produktionsfirma: Jet Lag Productions
Ton/Sound: Vivian Ostrovsky, Patrick Genêt
Schnitt/Editing: Vivian Ostrovsky, Gisèle Meichler
Drehformat/original: Super 8
Vorführformat/distribution: 16mm
Laufzeit/Running time: 10'
Premiere: 01.09.83, *Festival international du Jeune Cinema*, Hyères, Frankreich
Allers Venues (1984)
Produktionsfirma: Jet Lag Productions

Ton/Sound: Vivian Ostrovsky, Patrick Genêt
Schnitt/Editing: Vivian Ostrovsky, Gisèle Meichler
Drehformat/original: Super 8
Vorführformat/distribution: 16mm
Laufzeit/Running time: 12'
Premiere: 01.04.84, *Film Portraits of Women by Women*, Funnel Film Center, Toronto, Kanada
U.S.S.A. (1985)
Produktionsfirma: Jet Lag Productions
Ton/Sound: Vivian Ostrovsky, Marie-Catherine Miqueau
Schnitt/Editing: Vivian Ostrovsky, Marie-Catherine Miqueau
Drehformat/original: Super 8
Vorführformat/distribution: 16mm
Laufzeit/Running time: 14'
Premiere: 1986, *International Experimental Film Festival* Osnabrück, Deutschland
**** Trois étoiles* (1987)
Produktionsfirma: Jet Lag Productions
Ton/Sound: Patrick Genêt
Schnitt/Editing: Vivian Ostrovsky, Jean Pecheux
Drehformat/original: Super 8
Vorführformat/distribution: 16mm
Laufzeit/Running time: 12'
Premiere: 12.09.87, *Festival of festival*, Toronto, Kanada
Eat (1988)
Produktionsfirma: Jet Lag Productions
Ton/Sound: Vivian Ostrovsky, François Sculier

Schnitt/Editing: Vivian Ostrovsky, François Sculier
Drehformat/original: Super 8
Vorführformat/distribution: 16mm
Laufzeit/Running time: 15'
Premiere: 1990, *Arsenals, International Film Forum*, Riga, Lettland
M.M. in Motion (1992)
Produktionsfirma: Jet Lag Productions
Ton/Sound: Vivian Ostrovsky, François Sculier
Schnitt/Editing: Vivian Ostrovsky, François Sculier
Drehformat/original: Super 8, 16mm
Vorführformat/distribution: 16mm
Laufzeit/Running time: 45'
Premiere: 1992, *Festival International de film de Femmes*, Creteil, Frankreich
Uta Makura (Pillow Poems) (1995)
Produktionsfirma: Jet Lag Productions
Ton/Sound: Vivian Ostrovsky, François Sculier
Schnitt/Editing: Vivian Ostrovsky, François Sculier
Drehformat/original: Super 8
Vorführformat/distribution: 16mm
Laufzeit/Running time: 20'
Premiere: 1995, *Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, Deutschland
Public Domain (1996)
Produktionsfirma: Jet Lag Productions
Schnitt/Editing: Vivian Ostrovsky, François Sculier
Drehformat/original: Super 8
Vorführformat/distribution: 16mm

Laufzeit/Running time: 13'
Premiere: 1996, *London Film Festival*, London, Vereinigtes Königreich
American International Pictures (1997)
Produktionsfirma: Jet Lag Productions
Schnitt/Editing: Vivian Ostrovsky, François Sculier
Ton/Sound: Vivian Ostrovsky, François Sculier
Drehformat/original: Super 8
Vorführformat/distribution: 16mm
Laufzeit/Running time: 5'
Premiere: 1997, *Festival de court-métrage de Clermont-Ferrand*, Frankreich
Work and Progress (1999)
Regie/director: Vivian Ostrovsky, Yann Beauvais
Produktionsfirma: Jet Lag Productions
Schnitt/Editing: Vivian Ostrovsky, Yann Beauvais
Ton/Sound: Vivian Ostrovsky, Yann Beauvais
Drehformat/original: Super 8, 35mm (Archivmaterial)
Vorführformat/distribution: 35mm
Laufzeit/Running time: 12'
Premiere: 1999, Museum of Modern Art, New York City, USA
Nikita Kino (2002)
Produktionsfirma: Jet Lag Productions
Ton/Sound: Vivian Ostrovsky, François Sculier
Schnitt/Editing: Vivian Ostrovsky, François Sculier
Animation: George Griffin
Drehformat/original: 8mm, Super 8, 35mm (Archivmaterial)
Vorführformat/distribution: 16mm
Laufzeit/Running time: 40'
Premiere: 2002, *Seoul*

Independent and Documentary Film Festival, Südkorea
Ice/Sea (2005)
Produktionsfirma: Jet Lag Productions
Ton/Sound: Vivian Ostrovsky, François Sculier, Ruti Gadish
Schnitt/Editing: Vivian Ostrovsky, François Sculier, Ruti Gadish
Animation: George Griffin
Vorführformat/distribution: Super 8, Mini DV, 16mm
Drehformat/original: 16mm
Laufzeit/Running time: 31'
Premiere: 2005, *International Film Festival, Rotterdam*, Niederlande
Télépattes (2007)
Produktionsfirma: Jet Lag Productions
Anmerkung: produziert für das *Festival Pocket Film des Centre Pompidou*
Ton/Sound: Ruti Gadish, Claude Mercier, Vivian Ostrovsky
Schnitt/Editing: Ruti Gadish, Claude Mercier, Vivian Ostrovsky
Drehformat/original: Cell phone film
Vorführformat/distribution: Beta SP PAL, Digital file
Laufzeit/Running time: 9'
Premiere: 2007, *Festival Pocket Films*, Centre Pompidou, Paris, Frankreich
Fone Fur Follies (2008)
Anmerkung: englische Version von *Télépattes*
Produktionsfirma: Jet Lag Productions
Ton/Sound: Ruti Gadish, Claude Mercier, Vivian Ostrovsky

Schnitt/Editing: Ruti Gadish, Claude Mercier, Vivian Ostrovsky
Drehformat/original: Cell phone film
Vorführformat/distribution: Beta SP PAL, Digital file
Laufzeit/Running time: 9'
Premiere: 2008, Museum of Modern Art, New York, USA
P.W. – Pincéis e Painéis (P.W. – Paintbrushes and Panels) (2008)
Produktionsfirma: Jet Lag Productions
Anmerkung: produziert für eine Ausstellung über Paulo Werneck im Museu do Paço Imperial
Schnitt/Editing: Ruti Gadish, Claude Mercier, Vivian Ostrovsky
Drehformat/original: Super 8
Laufzeit/Running time: 15'
Premiere: 2008, Museu do Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasilien
Ne pas sonner (2008)
Produktionsfirma: Jet Lag Productions
Schnitt/Editing/Ton/Sound: Ruti Gadish, Claude Mercier, Vivian Ostrovsky
Drehformat/original: Cell phone film
Vorführformat/distribution: Beta SP PAL, Digital file
Laufzeit/Running time: 8'
Premiere: 2009, *Jihlava International Documentary film Festival*, Tschechien
The Title was shot (2009)
Produktionsfirma: Jet Lag Productions
Anmerkung: produziert für die Konferenz „Einstellungen der Öffentlichkeit - Filmische Konfigurationen von ‚Ich‘ und ‚Wir‘“ an der

Freien Universität Berlin;
Literatur: Hüser, Rembert:
Filmfestschriften.
In: Zeitschrift für
Medienwissenschaft. 2:2
(2010), S. 56–72.
Schnitt/Editing/Ton/
Sound: Ruti Gadish, Claude
Mercier, Vivian Ostrovsky
Drehformat/original:
Mini DV, 35mm
(Archivmaterial)
Laufzeit/Running time: 9'
Premiere: 23.04.09, ICI
Berlin, Deutschland

Tatitute (2009)
Produktionsfirma:
Jet Lag Productions
Schnitt/Editing: Vivian
Ostrovsky, Ruti Gadish
Drehformat/original: Super
8, 35mm (Archivmaterial)
Laufzeit/Running time: 3'
Premiere: 2009, Curta
cinema, Rio de Janeiro,
Brasilien

Wherever Was Never There
(2011)
Produktionsfirma:
Jet Lag Productions
Schnitt/Editing/Ton/
Sound: Vivian Ostrovsky,
Ruti Gadish
Produktionsformat:
8mm, Super 8
Vorführformat/
distribution: Digital file
Laufzeit/Running time: 6'
Premiere: 2011, Jerusalem
Cinematheque, Israel

*CORrespondência e
REcorDAÇÕES* (2012)
Produktionsfirma:
Jet Lag Productions
Anmerkung: produziert
für eine Ausstellung *Ione
Saldanha: O Tempo e a Cor*,
curated by Luiz Camillo
Osório
Schnitt/Editing:
Ruti Gadish
Drehformat/original:

Mini DV
Laufzeit/Running time: 10'
Premiere: Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro,
Brasilien

Losing the Thread (2015)
Produktionsfirma:
On the Fly Productions
Schnitt/Editing/Ton/
Sound: Ruti Gadish, Vivian
Ostrovsky
Drehformat/original:
Super 8, Archivmaterial
Laufzeit/Running time: 8'
Premiere: 2015,
Videomedeja festival, Novi
Sad, Serbien

*But elsewhere is always
better (Mais ailleurs c'est
toujours mieux)* (2016)
Produktionsfirma:
On the Fly Productions
Schnitt/Editing:
Ruti Gadish
Drehformat/original:
Super 8
Laufzeit/Running time: 4'
Premiere: März 2016,
*Chantal Akerman: New York
Remembers*, Lincoln Center,
New York, USA

DizzyMess (2017)
Produktionsfirma:
On the Fly Productions
Schnitt/Editing:
Ruti Gadish
Drehformat/original: Video
Laufzeit/Running time: 7'
Premiere: 2017, *Frauen
Film Fest*, Köln und
Dortmund, Deutschland

Hiatus (2018)
Produktionsfirma:
On the Fly Productions
Schnitt/Editing:
Ruti Gadish
Drehformat/original: Mini
DV, Cell phone, Video
Laufzeit/Running time: 6'
Premiere: 05.05.18,
*64. Internationale
Kurzfilmtage Oberhausen*,

Deutschland

Unsound (2019)
Produktionsfirma:
Film Forum and On the Fly
Productions
Schnitt/Editing:
Rudi Gadish
Drehformat/original:
Archivmaterial
Laufzeit/Running time: 4'
Premiere: 2019, Film
Forum, New York, USA

AtmoSphere (2020)
Regie/director:
Vivian Ostrovsky, Sonia
Wieder-AtherTon
Produktionsfirma:
On the Fly Productions
Schnitt/Editing: Ruti
Gadish
Laufzeit/Running time: 2'
Premiere: 2020, *Hundred
Heroines Film Festival*,
Online

Son chant (2020)
Produktionsfirma:
On the Fly Productions
Ton/Sound: Sharon Shama
Schnitt/Editing:
Ruti Gadish
Drehformat/original:
Mini DV, Super 8, 35mm
(Archivmaterial)
Laufzeit/Running time: 12'
Premiere: 01.05.21,
*67. Internationale
Kurzfilmtage Oberhausen*,
Deutschland

*Elizabeth Bishop: From
Brazil with Love* (2025)
Co-Director: Ruti Gadish
Produktionsfirma:
On the Fly Productions
Ton/Sound: Mahut, Benoit
Gilg, Quentin Chiapetta,
Vivian Ostrovsky
Schnitt/Editing:
Ruti Gadish
Laufzeit/Running time: 67'
Premiere: 08.10.25 *Festival
do Rio*, Rio de Janeiro,
Brasilien



Copyright: amaniglier: OFF,
Vivian Ostrovsky.

SA 29.11.2025

17 Uhr: Eröffnung
(Kommen und Gehen)
Einführung:
Ulrike Ottinger
Movie (V.O.) (1982, 9')
Copacabana Beach
(1983, 10')
Allers Venues (1984, 12')
Nikita Kino (2002, 40')
Fone Fur Follies (2008, 11')
20 Uhr: Marinated
Moments
Einführung:
Esther Buss (Film-
kritikerin, Berlin)
*But Elsewhere is Always
Better* (2016, 4'09)
Hiatus (2018, 6'20)
*CORrespondência e
REcorDAÇÕES*
(2013, 10'51)
M.M. in Motion (1992, 45')
Son Chant (2020, 12'46)
*P. W. – Paintbrushes
and Panels* (2010, 15')
Gespräch mit der
Filmemacherin und
Madeleine Bernstorff
(Filmhistorikerin
und Leiterin Internationale
Kurzfilmtage Oberhausen)

SO 30.11.2025

16 Uhr: Träumende
und Reisende
Einführung:
Elena Baumeister
(Goethe-Institut, Paris)
The Title was Shot (2009, 9')
*American International
Pictures* (1997, 4'30)
Überraschungsfilm
Public Domain (1995, 13')
Gespräch mit der
Filmemacherin und
Birgit Kohler (Film-
kuratorin, Arsenal
– Institut für Film und
Videokunst e.V., Berlin)
18 Uhr: Tigersprünge
Einführung:
Heinz Emigholz (Filme-
macher, Berlin)
Losing the Thread (2014, 4')
Tatitute (2009, 35mm, 3'40)
Ice/Sea (2005, 32')
Top Ten Designers
(Ausschnitt: Karl Lagerfeld
pour Chloé) (1980, 7')
*** (*Trois Étoiles*)
(1987, 12')
Eat (1988-1991, 15')
Ne Pas Sonner (2008, 8')
U.S.S.A. (1985, 12')
20 Uhr: Sammeln
und Zeigen
Unsound (2019, 4'02)
*Uta Makura (Pillow
Poems)* (1995, 20')
*Wherever Was Never
There* (2011, 6')
Work and Progress
(1999, 35mm, 12')
DizzyMess (2017, 7')

MO 17.11. um 19 Uhr

Golden Eighties
(B/FR 1986,
R: Chantal Akerman,
85', OmeU)
Vorprogramm
La Paresse (B 1986, R/B:
Chantal Akerman, 8',
OmeU)
Son Chant (USA 2020,
R: Vivian Ostrovsky, 12',
DCP)
Zu Gast: Sonia
Wieder-Atherton

FR 21.11. um 18 Uhr

Metaal en melancholie
(*Metal & Melancholy*)
(NL/P 1993, R: Heddy
Honigmann, 80', OmeU)

FR 21.11. um 20 Uhr

SA 13.12. um 17.30 Uhr
A hora da estrela
(*The Hour of the Star*)
(BR 1986, R: Suzana
Amaral, 96', OmeU)
Hiatus (USA/BR 2018,
R: Vivian Ostrovsky 6',
OmeU)

SA 22.11. um 18 Uhr

*Chemi Bebia (My
Grandmother)* (Georgische
SSR 1929, R: Kote
Mikaberidze, 61', OmeU)
Einführung: Heleen
Gerritsen (Künstlerische
Direktorin Deutsche
Kinemathek). Am Klavier:
Eunice Martins

SA 22.11. um 20 Uhr

MO 15.12. um 19 Uhr
*Dolgiye prowdy (Langer
Abschied)* (Ukrainische
SSR 1971, R: Kira
Muratowa, 90', OmU)

SO 23.11. um 18 Uhr

Seitsemän laulua tundralta
(*Seven Songs from the
Tundra*) (FI 2000, R:
Anastasia Lapsui, Markku
Lehmuskallio, 90', OmeU)
Schnee (AT 2022, R/B:
Elisabeth Schlebrügge, 35')
Zu Gast: Elisabeth
Schlebrügge (Filme-
macherin, Wien)

DI 25.11. um 19 Uhr

DI 16.12. um 19 Uhr
Housewitz (NL 2021,
R: Oeke Hoogendijk,
71', OmeU)

MO 01.12. um 19 Uhr

Der Kuss der Tosca
(*Il bacio di Tosca*)
(CH 1984, R/B: Daniel
Schmid, 87', OmU)
*** (*Trois Étoiles*)
(FR 1987, R: Vivian
Ostrovsky, 12')
Zu Gast: Vivian Ostrovsky

FR 05.12. um 20 Uhr

Heart of a Dog (USA 2015,
R: Laurie Anderson,
75', OmU)
Fone fur Follies (FR 2007,
R: Vivian Ostrovsky, 11',
OmeU)

SA 06.12. um 18 Uhr

Vivian Ostrovsky. Von
Nord nach Süd, von West
nach Ost
Movie (V.O.) (FR 1982, 9')
Work and Progress (FR/
USA 1999, R:
Vivian Ostrovsky, Yann
Beauvais, 12')
Ice/Sea (USA/FR 2005, 32')
Allers Venues
(USA/FR 1984, 12')

SA 06.12. um 20.30 Uhr

Vivian Ostrovsky.
Tati(Chef), Chantal,
Shonagon
Copacabana Beach
(FR 1983, 10')
Tatitute (USA/FR 2010, 3')
Son Chant (USA 2020, 12')
*Uta Makura (Pillow
Poems)*
(FR 1995, 20')
Einführung: Gertrud Koch
(Filmwissenschaftlerin,
Berlin)

SO 07.12. um 18 Uhr

My Mexican Bretzel
(ES 2019, R/B: Nuria
Giménez, 73', OmeU)

DI 09.12. um 19 Uhr

SO 14.12. um 18 Uhr
*De eso no se habla (I Don't
Want to Talk About It)*
(ARG/IT 1993, María Luisa
Bemberg, 106', OmeU)
Einführung am 14.12.:
Karola Gramann
(Filmkuratorin, Frankfurt
am Main)

SO 13.12. um 20 Uhr

Olivia (FR 1951, R:
Jacqueline Audry, 95',
OmeU)

Still aus „*** (*Trois Étoiles*)“, 1987, Copyright: On the Fly.



IMPRESSUM

Erschienen 2025 im Rahmen des
Projekts *But Elsewhere Is Always Better*.
Werkschau Vivian Ostrovsky, gefördert
durch den Hauptstadtkulturfonds.

Vertrieb: Stephan Ahrens

Herausgegeben von Stephan Ahrens,
Petra Palmer und Sissi Tax.

Die Rechte an den Texten liegen bei
den Autor*innen.

<i>Redaktion</i>	Stephan Ahrens, Petra Palmer, Sissi Tax
<i>Korrektur</i>	Maurice Lahde
<i>Grafik</i>	Mona Osterkamp
<i>Druck</i>	Druckhaus Sportflieger, Berlin
<i>Schriften</i>	Rank von Rebekka Hausmann, Roumald von Erkin Karamemet
<i>Umschlag</i>	Still aus „Copacabana Beach“, Portrait von Vivian Ostrovsky Copyright: JR (2011)

HAUPT
STADT
KULTUR
FONDS



ZEUGHAUSKINO
DEUTSCHES
HISTORISCHES
MUSEUM

AKADEMIE DER KÜNSTE