



EISENSTEIN IN GUANAJUATO

EIN FILM VON **PETER GREENAWAY**

BUCH UND REGIE PETER GREENAWAY MIT ELMER BÄCK, LUIS ALBERTI, MAYA ZAPATA, LISA OWEN, STELIO SAVANTE PRODUKTION SUBMARINE, FU WORKS, PALOMA NEGRA FILMS KOPRODUKTION EDITH FILM, POTEMKINO, MOLLYWOOD
 PRODUZENTEN BRUNO FELIX, FEMKE WOLTING, SAN FU MALTHA, CRISTINA VELASCO L. KOPRODUZENTEN LIISA PENTTILÄ-ASIKAINEN, PETER DE MAEGD, GUY & WILFRIED VAN BAELEN KAMERA REINIER VAN BRUMMELEN NSC
 SCHNITT ELMER LEUPEN NCE POSTPRODUKTION GALAXY STUDIOS KOSTÜME BRENDA GÓMEZ AUSSTATTUNG ANA SOLARES MAKE-UP MARIPAZ ROBLES VFX FLOW TON RAUL LOCATELLI HERSTELLUNGSLEITUNG KARIN S. DE BOER
 UNTERSTÜTZT DURCH NETHERLANDS FILM FUND, THE NETHERLANDS FILM PRODUCTION INCENTIVE OF THE NETHERLANDS FILM FUND, ESTÍMULO FISCAL ART. 226 DE LA LISR (EFICINE), THE FINNISH FILM FUND, ENTERPRISE FLANDERS,
 SCREEN FLANDERS AND FLANDERS AUDIOVISUAL FUND, TAX SHELTER OF THE FEDERAL GOVERNMENT OF BELGIUM AND TAX SHELTER INVESTORS, MEDIA PROGRAMME OF THE EUROPEAN UNION
 IN ZUSAMMENARBEIT MIT ZDF/ARTE, VPRO, YLE WELTVERTRIEB FILMS BOUTIQUE IM VERLEIH DER EDITION SALZGEBER - WWW.SALZGEBER.DE

EISENSTEIN IN GUANAJUATO

EIN FILM VON PETER GREENAWAY

„Für mich werden diese zehn Tage die zehn Tage sein, die Eisenstein erschütterten.“

EISENSTEIN IN GUANAJUATO

ein Film von Peter Greenaway
mit Elmer Bäck und Luis Alberti
Niederlande/Mexiko/Finnland/Belgien 2015, 105 Minuten,
deutsche Synchronfassung, englische Originalfassung mit deutschen Untertiteln
Weltpremiere: Berlinale 2015, Wettbewerb

Kinostart: 12. November 2015

KURZINHALT

1931, auf dem Höhepunkt seiner Karriere, reist der sowjetische Filmemacher Sergej Eisenstein nach Mexiko, um dort einen neuen Film zu drehen: „Que viva México“. Und wie Mexiko lebt! Eine andere Kultur, andere Farben, eine andere Liebe, unverständliche Zeichen und Eindrücke und eine so andere Art mit dem Tod umzugehen. Unter der Obhut seines attraktiven Führers Palomino Cañedo beginnt für den unbeholfenen Meisterregisseur eine sinnfrohe, alles in Frage stellende Entdeckungsreise.

PRESSENOTIZ

Peter Greenaways EISENSTEIN IN GUANAJUATO überraschte im Wettbewerb der Berlinale 2015 durch seine Komik, Freizügigkeit, filmische Dynamik und die Leichtigkeit der Inszenierung, mit der er eine der Ikonen der Filmgeschichte auf eine 10-tägige Entdeckungsreise schickt, die um die Wirk- und Fliehkräfte filmischen Schaffens und menschlicher Leidenschaften kreist.

Darsteller

SERGEJ EISENSTEIN	Elmer Bäck
PALOMINO CAÑEDO	Luis Alberti
CONCEPCIÓN CAÑEDO	Maya Zapata
GRISCHA ALEXANDROW	Rasmus Slätis
EDUARD TISSE	Jakob Öhrmann
MARY CRAIG SINCLAIR	Lisa Owen
HUNTER KIMBROUGH	Stelio Savante
DIEGO RIVERA	José Montini
FRIDA KAHLO	Cristina Velasco Lozano

Stab

REGIE & BUCH	Peter Greenaway
KAMERA	Reinier van Brummelen
MONTAGE	Elmer Leupen
KOSTÜMBILD	Brenda Gómez
SZENENBILD	Ana Solares
MASKENBILD	Maripaz Robles
TON	Raul Locatelli
VFX	Flow – Florentijn Bos
MUSIK	Prokofjew, Ponce, Traditionals, Cuco Sánchez u.a.
HERSTELLUNGSLEITUNG	Karin S. De Boer
PRODUZENTEN	Bruno Felix Femke Wolting San Fu Maltha Cristina Velasco L.
KOPPRODUZENTEN	Liisa Penttilä-Asikainen Peter de Maegd Guy & Wilfried van Baelen
BETEILIGTEN PRODUZENTEN	Simon Ofenloch Rigoberto Perezcano Carlos Sosa

Eine Produktion von Submarine, Fu Works und Paloma Negra Films, zusammen mit Edith Film, Potemkino und Mollywood, mit Unterstützung durch Netherlands Film Fund, The Netherlands Film Production Incentive oft he Netherlands Film Fund, Estímulo Fiscal Art, 226 de la LISR (EFICINE), Finnish Film Fund, Enterprise Flanders, Screen Flanders und Flanders Audiovisual Fund, Steuervergünstigungen und -anlagen der Belgischen Regierung, MEDIA Programme der Europäischen Union, in Zusammenarbeit mit ZDF/Arte, VPRO, YLE.

im Verleih der Edition Salzgeber

„Er hat die Russische Revolution im Film wiedererschaffen.
Allerdings viel größer und besser als beim ersten Mal.
Und doppelt so teuer.“



PETER GREENAWAY ÜBER „EISENSTEIN IN GUANAJUATO“

Warum Eisenstein?

Ich entdeckte Eisensteins Filme per Zufall 1959 im Alter von 17 Jahren in einem Kino in East London. Der erste Film, der mich in Erstaunen versetzte, war „Streik“, den er 1925 im absurd jungen Alter von 27 Jahren gemacht hatte.

Damals im Jahr 1959 konnte ich es kaum erwarten zu sehen, welche anderen Filme dieser mir bis dahin unbekannt Regisseur gemacht hatte. Nur elf Jahre nach Eisensteins Tod im Jahr 1948 sah ich mir alle Filme der sowjetischen Regisseure seiner Generation an, doch jenseits meiner Faszination für den schnellen Umsatz und die Vielfalt von Wertows visuellen Schwärmereien war Eisenstein derjenige, den ich wirklich aufregend fand.

Ich hatte nie zuvor derart ernsthafte Filme aus der Frühzeit des Kinos gesehen – die amerikanischen Filme dieser Epoche waren demgegenüber protzig und schmalzig, die deutschen extravagant und unglaubwürdig und die französischen zu selbstzentriert und literarisch. Bei Eisenstein gab es ein ernsthaftes Ziel und eine schnelle, selbstbewusste filmische Intelligenz. Keiner der Filme in der Frühzeit des amerikanischen Kinos war so schnell – und in keinem gab es so viele Einstellungen, eine so überraschend gewaltsame Handlung, eine Faszination für Gewalt an sich, und darüber hinaus eine solche Neugier und Lust an Bildern und assoziativer Poesie. All das, so verstand ich später, waren Besonderheiten der Montage, eines Kinos der Assoziationen, der

neuen Verbindungen und eines Kinos, das sich nicht der Narration unterwarf, sondern wild umhersprang, sich so gebärdete wie die menschliche Fantasie, und so assoziativ und ernsthaft war, dass Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, das Alte und das Neue, beide Seiten der Mauer – wie im Kubismus – zusammenkamen. All das beeinflusste auch die russische Avantgarde im Bereich der Malerei – doch Malewitsch behauptete, Eisenstein könne nie Teil der russischen Avantgarde werden, weil er „zu real“ sei. Unglaublich! Ich hatte meinen ersten Kinohelden gefunden.

Ich habe mir Eisensteins Filme seitdem wieder und wieder angesehen, habe alles, was er geschrieben und veröffentlicht hat, in Übersetzungen gelesen, und all die neuen Erkenntnisse, die schubweise in Russland ans Licht kamen und nach außen drangen, verfolgt. Ich habe seine Bibliothek in Moskau verschiedene Male besucht, jedes Mal mit einem anderen russischen Führer, ich bin zu den Schauplätzen seiner Filme in Odessa und Sankt Petersburg gefahren, habe mir sein Zwangsexil in Alma Ata in Kasachstan und die Jugendstilarchitektur seines Vaters in Riga angesehen, und ich wollte in der kalten, leeren Wohnung schlafen, in der er angeblich als Kind gespielt hatte. Das durfte ich nicht, doch die Concierge gab mir einen Apfel aus dem Garten gegenüber, und ich aß ihn in dem kalten Zimmer und sah aus dem Fenster, von dem aus er vielleicht die Apfelbäume und Pferdekutschen betrachtet hatte.

Ich fütterte meine Schwärmerei für Eisenstein aus allen Richtungen. Ich kaufte alle verfügbaren Eisenstein-Biographien – die guten wie die schlechten –, veranstaltete eine Ausstellung mit Bildern, die mit „Eisenstein im Winterpalast“ betitelt war, las die Texte von Freud über da Vinci, die Eisenstein fasziniert hatten, schnitt politische Werbefilme für die Labour Party in London, beschimpfte die amerikanische Botschaft in London wegen Vietnam und argumentierte auf beiden Seiten des Zauns, im Osten wie im Westen, für und gegen die These, das sowjetische Kino sei nur faden-scheinige Propaganda für den Kalten Krieg. Dies gipfelte wenig überraschend in dem verzweifelten Plädoyer dafür, dass „die Pest über beide Häuser kommen möge“. Es war Propaganda, aber gleichzeitig keine – in der Art und Weise, wie man Michelangelos Sixtinische Kapelle als fabelhafte Propaganda für den Katholizismus betrachten könnte. Und warum auch nicht? Große Kunst ist doch immer Propaganda für großes Leben. Und der größte Teil der Kinobilder steht für geringen Ehrgeiz, für die Angst, zu weit zu gehen, die Angst vor Majestätsbeleidigung, die Angst vor höheren Zielen, sogar für die Angst, Kino könne als Kunst betrachtet werden oder der Spielfilm könne mit den größten Werken der Malerei, der Musik, der Romankunst und des Theaters konkurrieren. Film galt im Jahr 1930 – und so ist es auch noch heute – als kurzlebigen Wegwerfprodukt, das mit keinem aufgeblasenen Programm oder einer inhaltlichen Agenda verknüpft war, und für das es (und das war besonders wichtig für mich) keine Sprachtheorie gab. Als ausgebildeter Maler war es interessant für mich, dass das Kino – im Gegensatz zur Malerei – ausgesprochen uninteressiert an Sprache war. Die dialoglastigen Genrefilme, die Illustrationen von Literatur waren, erschienen mir nicht wirklich interessant. Film ist ein Medium, das viel zu reichhaltig ist, um es den Geschichtenerzählern zu überlassen. Stärkt die Autoren! Das hören wir doch immer wieder, nicht wahr? Es steht auf dem Lehrplan jeder Filmhochschule. Und so verwundert es nicht, dass wir überall auf der Welt ein textgläubiges Kino haben. Jeder Film, den Sie jemals gesehen haben, hat als Text angefangen. Die bestehende Filmindustrie illustriert Texte. Es ist ein Kino der Dirigenten und nicht der Komponisten. Warum haben so viele – und warum tun sie das noch immer – das Medium unter Wert verkauft?

Sie sehen, warum mich Eisenstein so begeistert hat. Es sind große Ideen, die bewusst in einem Bilderrausch umgesetzt werden. Es gibt ein intensives Interesse daran, diese Ideen als Bilder und nicht als parfümierte Textillustrationen zu präsentieren. Rembrandt hat einmal in hoffnungsloser Hoffnung gesagt: „Nur weil man Augen hat, heißt das nicht, dass man sehen kann.“ Eisenstein sagte ironisch: „Ich leide darunter, zu viel zu sehen.“ Und Derrida sagte weise: „Das Bild hat immer das letzte Wort.“

Natürlich rankten sich Geheimnisse um Eisenstein. Das vielleicht größte ästhetische Geheimnis war für mich die Frage, warum seine ersten drei großen Filme – „Streik“, „Panzerkreuzer Potemkin“ und „Oktober“ – so anders als seine letzten drei großen Filme – „Alexander Newski“ und „Iwan der Schreckliche Teil I und II“ – waren.

Es gab eine Veränderung hinsichtlich der Produktionsweise zwischen Eisensteins frühen und späten Filmen. Und ich begann zu glauben, dass das nicht nur an Stalins Rachsucht, Blindheit und allgemeiner Animosität gegenüber allem Positivem lag, sondern auch an den Jahren 1929-1931, die Eisenstein außerhalb von Sowjetrußland verbrachte. Wenn man außerhalb des eigenen Landes und der eigenen Umgebung ist, gibt man sich selbst die Erlaubnis, sich anders zu verhalten. Auf seinen Reisen durch Rußland, Westeuropa und schließlich Amerika und Hollywood – das er als eigenes Land betrachtete – traf Eisenstein alle wichtigen lebenden Berühmtheiten im kulturellen Bereich: Malewitsch, Majakowski, Prokofjew, Schostakowitsch, Gorki, Pudowkin, Dowschenko, Wertow und jetzt auch Joyce, Brecht, Cocteau, Shaw, Dos Passos, Gertrude Stein, Strohheim, von Sternberg, Flaherty, Chaplin, Strawinsky, Disney, Corbusier, Buñuel, Dietrich, Garbo, Micky Maus, Rin Tin Tin... und all die Visionäre in Mexiko: Diego Rivera, Frida Kahlo, Orozco, Siqueiros. Diese Menschen vermittelten ihm neue Sichtweisen, die er so in den dunklen Wohnungen in Moskau nicht gehabt hätte. Er war unendlich neugierig, er hatte die Fantasie eines Elefanten (er überließ sein Gehirn dem Neuropsychologen Lurija) und erlebte emotionale Traumata von Sex und Tod in Mexiko.

„Dieses Land ist erstaunlich. Man wird ständig mit den großen Dingen des Lebens konfrontiert. Sie treffen einen wie ein Schlag in den Magen, wie ein Stoß ins Herz. Nichts kann hier nur oberflächlich sein.“

Die Faszination mit den endlosen Stimulationen von Sex und Tod – Eros und Thanatos, Anfang und Ende, allen gleichermaßen unbegreiflich, das Nicht-Verhandelbare – man bittet nicht um ersteres oder erklärt sich damit einverstanden, und man kann letzteres nicht verhindern. Eros und Thanatos ernüchtern den Blick auf das eigene Selbst, reduzieren den Exhibitionismus, richten die Aufmerksamkeit auf die eigene Sterblichkeit – und traf Eisenstein in Mexiko unvermittelt und hart. Zwar verlor er nie seine filmische Intelligenz, doch ich glaube, im Ausland, weit weg von der sowjetischen Verschwörung, der Paranoia und dem dialektischen Materialismus, den niemand wirklich definieren oder gar umsetzen konnte, weit weg auch von dem tödlichen Griff des stalinistischen Rußlands und stattdessen lebendig



in dem ausgesprochen gegenwärtigen Land Mexiko, reifte Eisenstein emotional und lernte, Empathie zu verstehen. Dies ist deutlich erkennbar in seinen späten Filmen.

Das Treffen in Mexiko

Palomino Cañedo, Eisensteins Führer in Mexiko und Lehrer für Vergleichende Religionswissenschaften, befriedigt Eisensteins Neugier, durch ihn erfahren wir von der Integration und Anpassung des Christentums durch die Mexikaner, von der Vielfalt und Reichhaltigkeit der mexikanischen Küche und den räuberischen Camorrista, einer organisierten Bande, die im Robin-Hood-Stil Ausländer bestiehlt. Doch die Filmbilder der mexikanischen Community in Guanajuato erzählen uns noch viel mehr: Sie zeigen Marktplätze, Kirchenfassaden, Glockentürme, labyrinthartige Tunnel, Schuhputzer, Huren, Bananenverkäufer, Cafékultur, Lärm, Musik, ausgetrocknete Landschaften, heiße Straßen, schattige Friedhöfe, Leichenhäuser, die Tragödie der dauernden Erdbeben und die importierte Pracht des Opernhauses mit seinen Brausebädern, Bars und uniformierten Dienern.

Die Faszination, die Cañedo für Mexiko empfindet, liegt im Umgang des Landes mit dem Tod. Die Feiern zu Allerheiligen am 31. Oktober, die Parade der Skelette in Anwesenheit der Kinder, die Leichtigkeit der Inszenierung des Todes auf den Friedhöfen, die mumifizierten Leichen im berühmten Totenmuseum der Stadt – all diese Dinge schaffen für Eisenstein einen Ausgleich zu seiner Obsession mit der Russischen Revolution. Schon bald teilt er Cañedos Faszination und trägt Skelettmasken, um sein eigenes Sterben anzuprobieren; er tanzt mit Skeletten, nimmt an den Prozessionen

der Kinder teil und lutscht kandierte Totenköpfe.

Eisenstein kommt am 21. Oktober in Guanajuato an. Der Jahrestag der Russischen Revolution ist der 25. Oktober, und es bleiben noch zehn Tage bis zum 31. Oktober, an dem man in Mexiko den Tag der Toten feiert. Diese Daten markieren Eisensteins Liebesgeschichte und führten zu seiner Erkenntnis: „Das waren zehn Tage, die Eisenstein erschütterten. Ich war nach Mexiko gefahren, um im Himmel anzukommen.“

Montage

Eisensteins Versagen bei der Fertigstellung des Films „Que Viva Mexico“ war – wie er selbst zugab – auf seine Unfähigkeit, das Material zu schneiden, zurückzuführen. Er sah es sich nie mehr an, nachdem er Mexiko verlassen hatte. Es landete verstreut auf dem ganzen Globus – in Mexiko, Los Angeles, Moskau, Paris und New York – die Interessenten und Rechteinhaber teilten sich die Beute. Die Dramen der Postproduktion – die Streitereien um die Rechte, die rivalisierenden Interessen, die unbezahlten Kopierwerksrechnungen, die schlechte Organisation der Produktion, die sowjetische Unnachgiebigkeit, Upton Sinclairs finanzielle Sorgen – hielten Eisenstein davon ab, seine Rechte am Schnitt geltend zu machen. Eisensteins Launenhaftigkeit war diesbezüglich auch nicht wirklich hilfreich, ebenso wenig wie die Tatsache, dass er erotische Zeichnungen in seinem Gepäck verstaut hatte, obwohl er wusste, dass es vermutlich vom Zoll geöffnet werden würde. Trotz all dieser Gründe und Rechtfertigungen wurde der Film, der zu unterschiedlichen Versionen von Leuten geschnitten wurde, die nicht Eisenstein waren, kein Erfolg – denn



Eisensteins größtes Talent war die Montage. Und er hatte keine Gelegenheit, dieses Talent bei seinem mexikanischen Film einzusetzen. Aus Eisensteins mexikanischem Filmmaterial sind verschiedene Filme geschnitten worden – nicht zuletzt der von Marie Seton und ein weiterer von Eisensteins Assistenten und späterem Stalin-Liebling, Alexander. Das Beste, was man über diese Filme sagen kann, ist, dass sie dazu dienen, Eisensteins gedrehtes Material zu zeigen. Doch es fehlt ihnen an Glanz, Inspiration, Verständnis und Elan – sie bleiben wirkungslos.

EISENSTEIN IN GUANAJUATO soll kein Remake von „Que Viva Mexico“ sein, aber wir waren uns der Bedeutung des Schnitts sehr bewusst und haben unser besonderes Augenmerk darauf gelegt, das Vokabular der Montage im Kontext der anderen Elemente, die einen Film ausmachen, sichtbar zu machen. Es gibt unterschiedliche Geschwindigkeiten im Film: Manche Sequenzen sind sehr schnell geschnitten und reflektieren so Eisensteins zuweilen manische Sehnsucht nach Kommunikation, andere wiederum sind sehr langsam und spiegeln so die Trägheit des emotionalen Pathos. Wir kontrastierten sehr dialoglastige Szenen mit Tanzsequenzen und stillen Landschaftsaufnahmen, Standbilder mit bewegten Bildern, extreme Close-ups mit sehr architektonischen, weiten Dioramen. Dank des phantasievollen und wechselnden Einsatzes von Foto- und Filmkamera durch den Kameramann Reinier van Brummelen, gibt es in dem Film zahlreiche Querverbindungen zwischen der Fotografie und der Filmkunst – auf Muybridge folgt Ansel Adams, auf Man Rays Silhouetten Eduard Tisse. Wir folgten Eisensteins Vorliebe für Unterlicht und Gegenlicht, indem wir

Grids, perforierte Schatten und bewegliche Hintergründe einsetzten. Häufig gibt es auch Jump Cuts, um Bewegungsdiskontinuitäten zu unterstreichen, und bewusste Entgrenzungen, um Desorientierung zu erzeugen. Dasselbe Material wird mehrfach aus verschiedenen Perspektiven gezeigt, konventionelle, eskapistische, illusionistische, dramatische Szenen werden mit artifiziellen und inszenierten Reden zur Kamera konterkariert. Darüber hinaus gibt es Animationen von Eisensteins erotischen Zeichnungen.

Wenig überraschend ist sicherlich, dass Guanajuato als titelgebender Schauplatz des Films eine große Rolle im Film spielt. Unsere Begeisterung für diesen sehr visuellen und fotogenen Ort ist maßgeblich für die Entstehung des Films verantwortlich. Außerdem haben wir, sichtbar wie unsichtbar, oft mit dem Green Screen gearbeitet, allerdings in einer Art und Weise, dass man ihn dort vermutet, wo er nicht eingesetzt wurde, er hingegen dort benutzt wurde, wo man ihn nicht vermutet. Einen großen Teil des Vokabulars des Films hatten wir vorbereitet, manches allerdings nicht – die Nacharbeit erforderte viele Stunden im Schneiderraum mit dem sehr kreativen und begabten Cutter Elmer Leupen.

Wahrheit oder Fiktion?

Ursprünglich war es eine unserer Absichten, einen Dokumentarfilm zu machen über Eisensteins Versuch, den Film „Que Viva Mexico“ zu drehen. Aus dieser Absicht aber entwickelte sich ein Spielfilm, der nichtsdestotrotz dokumentarisches Material enthält – Fotos und Filme von Eisenstein und den Berühmtheiten, die er in Russland, Europa, Amerika, Hollywood und Mexiko traf, sowie Ausschnitte aus Eisensteins Spielfilmen.



Mir sind die sogenannten Wahrheiten, die Dokumentarfilme offiziell anbieten, suspekt. Es kann nie so etwas wie „Geschichte“ geben, sondern immer nur „Geschichtsschreiber“. Zur Geschichte gibt es keinen Zutritt.

Es gibt nie endgültige Beweise. Im besten Fall sind wir Opfer unseres subjektiven Blicks. Und, wie sagt man so schön, Geschichte ist nur ein Teilbereich der Literatur. Der beste Autor diktiert die Geschichte. Jeder Dokumentarfilm verfolgt ein bestimmtes Interesse, das den Glauben an irgendeine Wahrheit unterminiert und verzerrt. Daher haben wir unser dokumentarisches Interesse in einen Spielfilm transformiert, und ich hoffe, einigen Wahrheiten beizukommen, indem ich bewusst etwas erfinde. Dies erklärt auch die Strukturbesonderheit, dass es oft ein Triptychon in Cinemascope gibt – so kann ich auf der Leinwand das dokumentarische Material und die Spielfilmszenen zum Vergleich nebeneinander stellen.

Nachdem wir dieses Format erfunden hatten, mussten wir notwendigerweise seine Verwendung erweitern. Wir benutzten es zur Betonung, Punktierung, Auflistung (eine Lieblingstätigkeit Eisensteins) und zum reinen Vergnügen, wie bei Abel Gance, den Eisenstein getroffen hatte und bewunderte.

Wir zitieren auch Eisensteins Filme und zeigen Ausschnitte aus „Streik“, „Panzerkreuzer Potemkin“ und „Oktober“ – den drei montagelastigen Filmen, die Eisenstein in Sowjetrußland gemacht hatte, bevor er nach Amerika reiste.

Was ist wahr, was ist Fiktion? Wer hat es gesehen? Wer war Zeuge? Wer erzählt es? Eisensteins Reisen sind gut dokumentiert. Viele Menschen, denen die Bedeutung der

Reisen dieses großen Mannes bewusst war, schrieben Tagebücher und Briefe, fotografierten und machten Aufnahmen der zahlreichen Ereignisse in diesem anekdotischen Leben.

Es scheint, als sei Eisenstein oft außer Kontrolle geraten, habe sich schlecht benommen und sei selbstgerecht gewesen – vielleicht war es nur die falsch verstandene Überreaktion eines Fremden, vielleicht pokerte der berühmte Filmemacher auch zu hoch, vielleicht machte er sich Sorgen um seinen mangelnden Erfolg im Ausland.

Der Film EISENSTEIN IN GUANAJUATO ist voller Eisenstein-Zitate, die aus dem Russischen übersetzt wurden. „Ich bin ein wissenschaftlicher Dilettant mit enzyklopädischen Interessen.“, „das ist das Ergebnis von zu viel Sehen“, „der Tod sollte immer bereit sein, einen Anruf anzunehmen“, „ich hab's eilig, aus dem Himmel rauszukommen“. Umberto Eco sagte einmal, Übersetzer seien zwangsläufig Lügner. Wir legen unseren Helden Wörter in den Mund, von denen wir glauben, dass sie da sein sollten, auch wenn sie das nicht sind. Der Film legt sie wieder in Eisensteins Mund, um unserem Zweck zu dienen.

Was sonst ist wahr in diesem Film? Eisensteins Obsession mit Schuhen und Gabeln? Und war seine Faszination für Glöckner eine Vorahnung von „Andrej Rubljow“? Was ist mit seiner Begeisterung für Höhlenmenschen? Upton Sinclairs Brief an Stalin ist echt, genauso wie das Telegramm von Stalin an Sinclair. Der weiße Anzug und die roten Hosenträger sind verbürgt, der gelbe Pyjama bedarf eines Belegs. Die sehr intimen Briefe an Pera Atasheva kann man immer noch lesen. Eisenstein schrieb darin: „Ich war gerade zehn Tage lang sehr verliebt und habe alles bekommen, was ich mir gewünscht habe. Dies wird vermutlich



große psychologische Konsequenzen haben.“ Und so war es auch. Es ist wahr, dass Eisenstein weder trank noch rauchte. Und es ist wahr, dass sein Vater nicht viel für Sex übrig hatte, dafür seine Mutter umso mehr. Es ist wahr, dass Eisenstein erfolglos versucht hatte, Freud zu treffen. Stattdessen traf er Frida Kahlo, Jean Cocteau und Brecht und hatte Beckett als Studenten. Wahr ist auch, dass Eisenstein, so wie Fellini, auf Hotelpapier Notizen und Zeichnungen machte – immer wieder überrascht er uns mit blasphemischen Erotica. Und wahr ist, dass er gern schnelle Autos fuhr und mit unzähligen Büchern reiste, die einen gesonderten Transport erforderlich machten. Eisenstein hatte ein schwaches Herz und starb, während er auf den Heizkörper in seiner Datsche klopfte, um nach Hilfe zu rufen. Er beschreibt seinen Tod in seinen letzten Worten: „In diesem Moment habe ich einen Herzinfarkt. 10. Februar 1948.“ Damit ist Eisenstein einer der wenigen Menschen, die ihr eigenes Ableben aufzeichnen konnten. Und mit Sicherheit ist er einer der großartigsten Filmregisseure, die wir kennen.

Die Besetzung von Eisenstein

Wir haben es uns nicht einfach damit gemacht, den idealen Schauspieler für die Besetzung von Eisenstein zu finden. Wir wollten auf der Leinwand einerseits den real existierenden Eisenstein, wie er in Filmen und hunderten von Fotografien dokumentiert ist, zeigen, ihn andererseits und gleichzeitig von einem Schauspieler verkörpern lassen.

Ich suchte nach dem Schauspieler, der mir für eine bestimmte Zeit sein Herz, seine Seele, seinen Verstand, seinen Körper und seinen Schwanz geben würde, um den sehr menschlichen, sehr emotionalen, sehr nackten, kotzenden,

scheißenden, weinenden, fluchenden, schwitzenden, jaulenden Eisenstein darzustellen. Uns war klar, dass der Film keine Heiligengeschichte werden würde. Wir hofften, mit dem Film zehn Tage im Leben eines großartigen Filmemachers zu erzählen und wollten auf keinen Fall einen Film, der ein unterwürfiger Kniefall war.

Was suchten wir?

Wir brauchten einen 33-jährigen männlichen Schauspieler. 1931 war Eisenstein 33 Jahre alt. Sankt Augustin hat gesagt, mit 33 kommen alle in den Himmel – es ist das Alter, in dem Alexander der Große und Jesus starben. Einige behaupten, Alexander der Große und Jesus seien ein- und dieselbe Person, die das erste Mal mit einem Schwert erschien, das zweite Mal enttäuschender Weise nur mit einem Kuss. Eisenstein verstand Ironie. Er war von plumper Statur, hatte, wie er selbst sagte, einen großen Kopf (den er, wie man auf Fotos sehen kann, offensichtlich von seiner Mutter geerbt hatte), kurze Arme, kurze Beine, große Füße und einen Schopf wilder Clownshaare. Eisenstein betrachtete sich als Clown und kleidete sich entsprechend. Er war kein Adonis, und wir versuchten, einen Nicht-Adonis in der Schauspielerwelt zu finden, in der die meisten doch versuchen, ein Adonis zu sein. Die Chancen, jemanden zu finden, der Eisenstein ähnlich war, standen also schlecht.

Wir suchten natürlich in Russland, weil wir dachten, Eisenstein müsse von einem Russen verkörpert werden. Wir reisten nach Moskau und Sankt Petersburg. Es gab lange Schlangen von hoffnungsvollen Schauspielern in den Fluren, in Sankt Petersburg allein waren es 47. Alle waren um die 33, bereit und willig. Wir wollten einen englischsprachigen Film machen, der weltweit einsetzbar war, aber nur



wenige der russischen Schauspieler sprachen gut Englisch, die meisten überhaupt nicht. Im Drehbuch gab es 70 Seiten Dialog für Eisenstein. Eisenstein ist immer im Bild, er spricht schnell, ist smart, witzig, bissig, ironisch, komisch, launisch und selbstkritisch. Wir verbrachten drei Tage in Moskau, und ich traf Schauspieler in Restaurants, Tanzsälen, Fernsehstudios, Theatern, Flughäfen und Flugzeugen. Alle russischen Schauspieler, die gut Englisch sprachen, waren in Amerika für Nebenrollen als Gangster oder Auftragskiller ausgebildet worden und hatten einen kalifornischen Akzent. Die Chancen, dass sie einen großen Intellektuellen wie Eisenstein spielen könnten, standen nicht besonders gut. Eisenstein sprach fünf Sprachen fließend – Russisch, Deutsch, Französisch, Spanisch und Englisch. Er konnte in jeder dieser Sprachen einen Witz erzählen, bei dem das Publikum vor Lachen brüllte, und ebenso konnte er in jeder dieser Sprachen tausend Zuhörer an der Sorbonne, dem Goethe-Institut oder in einem Kino in London in seinen Bann ziehen. Als wir dann doch versuchsweise eine Liste erstellten und hofften, uns Eisenstein anzunähern, tauchte das nächste Problem auf: Nacktheit und Sexualität. Anfangs sagten alle „ja“ dazu, um die Rolle zu bekommen. Wenn man dann mit ihnen diskutierte, sagten sie „vielleicht“, und dann sagten sie „vielleicht“, wenn man ihnen ein Jahr gäbe, um Englisch zu lernen, und als sie dann das Drehbuch lasen und erkannten, was von ihnen verlangt wurde, sagten sie natürlich „nein“. Ich gab es auf, nach einem russischen Eisenstein zu suchen.

Nach Vorsprechen in Rom und in Kopenhagen war ich optimistischer. Ich sah mir Ausschnitte aus einer skandinavischen Fernsehserie an, in der Elmer Bäck mitspielte. Er

war Finne und kam aus Helsinki, hatte aber schwedische Vorfahren. Er hatte in schäbigen Proberäumen hart für radikale Theaterprojekte in Berlin gearbeitet und wusste alles über die Wechselfälle eines armen Theaterlebens. Er hatte einen angenehmen Akzent, aber konnte auch sofort einen russischen Akzent demonstrieren. Das überzeugte mich, obwohl ich nicht dafür meine Hand ins Feuer legen könnte, dass dieser Akzent in Sankt Petersburg oder Wladiwostok als authentisch betrachtet würde. Aber es gibt sehr viele Akzente in Russland, und Eisenstein kam aus dem lettischen Riga und sprach bis zum Alter von fünf Jahren nur Deutsch – sein Name ist ja auch deutsch. Wir wollten einen englischsprachigen Film machen, und gemessen an all den absurden und unlogischen Konventionen von Sprache im Film hatten wir eine gute und praktikable Lösung gefunden. Und Elmer Bäck ist als Eisenstein wirklich sehenswert. Zudem traf ich Elmers skandinavische Schauspielkollegen in Berlin, die ganz offensichtlich Tisse und Alexandrov waren. Ich hatte meine drei russischen Musketiere gefunden.

Übersetzung: Elke Weber-Moore

„Ihr Mexikaner habt keine Zaren, aber ihr habt fließendes Wasser.“

„Der Tod in Russland ist eine lumpige Begegnung am Lebensende. Hier in Mexiko kommt der Tod freudestrahlend und lachend, völlig nüchtern, beginnt sein größtes Abenteuer, küsst die Luft. Seinen Kopf, sein Herz und seinen Schwanz trägt er aufrecht.“

BIOGRAFIEN

Peter Greenaway

Peter Greenaway wurde in Wales geboren und erhielt seine Ausbildung in London. Er studierte vier Jahre lang Malerei und fing 1966 an, Filme zu machen. Seitdem arbeitet er im audiovisuellen Medium auf vielfältige Weise, z.B. verwendete er Film als Ausgangspunkt für Installationen im Palazzo Fortuny in Venedig, der Joan-Miro-Galerie in Barcelona, dem Boymans-van-Beuningen-Museum in Rotterdam, dem Pariser Louvre, dem Rijksmuseum in Amsterdam, der Wiener Hofburg, dem Mailänder Brera und der Armory in New York. Er arbeitete mit verschiedenen Komponisten zusammen (u.a. John Cage, Philip Glass, Michael Nyman, Wim Mertens, Louis Andriessen, Goran Brekovic, Giovanni Solima und David Lang) und reiste mit seiner Tulse Luper Suitcases VJ Show um die Welt. Seine Filme liefen auf den Festivals von Cannes, Venedig und Berlin, er hat Bücher veröffentlicht und für Theater und Oper geschrieben.

Sein erster Spielfilm, „The Draughtman's Contract“ („Der Kontrakt des Zeichners“), 1982 fertig gestellt, wurde von der Kritik enthusiastisch gefeiert und etablierte Greenaway international als einen der originellsten und wichtigsten Filmemacher unserer Zeit. Die nächsten Filme bestätigten diesen Ruf: „The Cook“, „The Thief, His Wife & Her Lover“ („Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber“) und „The Pillow Book“ („Die Bettlektüre“), gefolgt in jüngerer Zeit von „Nightwatching“ und dem Dokumentarfilm „Rembrandt's J'Accuse“. Zu seinen jüngsten Projekten gehören Multimedia-Installationen auf der Grundlage der Originalgemälde von Rembrandts „Nachtwache“ in Amsterdam, da Vincis „Das letzte Abendmahl“ in Mailand und Veroneses „Die Hochzeit zu Kana“ in Venedig.

Sein letzter Spielfilm, „Goltzius and the Pelican Company“, erlebte seine internationale Uraufführung auf dem Filmfestival Rom im November 2012. Der 3D-Kurzfilm „Just In Time“, produziert im Auftrag des Europäischen Hauptstadtkulturfonds Guimaraes, wurde 2013 auf dem Filmfestival Cannes uraufgeführt.

Greenaway hat Ehrentitel der Universitäten von Edinburgh, Bukarest, Southhampton und Utrecht erhalten und wurde für seine Verdienste um die Kinokultur u.a. mit einem Bafta- und einem CBE-Preis ausgezeichnet.

Sein neuester Spielfilm EISENSTEIN IN GUANAJUATO wurde in den Wettbewerb der Berlinale 2015 eingeladen. Aktuell arbeitet Greenaway an den Filmprojekten „Walking to Paris“, „Food for Love“ und „The Swiss Hoax“. Außerdem ist ein weiterer Film über Eisenstein, „The Eisenstein Handshakes“, angekündigt.

Aktuell ist in Berlin übrigens „Gehorsam“ zu sehen, eine



Installation in 15 Räumen, die Greenaway zusammen mit Saskia Boddeke im Jüdischen Museum entworfen hat. Die Ausstellung läuft bis zum 15.11.2015.

Filmografie (Auswahl)

- 1982 „Der Kontrakt des Zeichners“ („The Draughtman's Contract“)
- 1985 „Ein Z und zwei Nullen“ („A Zed & Two Noughts“)
- 1987 „Der Bauch des Architekten“ („The Belly of an Architect“)
- 1988 „Verschwörung der Frauen“ („Drowning by Numbers“)
- 1989 „Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber“ („The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover“)
- 1991 „Prosperos Bücher“ („Prospero's Books“)
- 1993 „Das Wunder von Mâcon“ („The Baby of Mâcon“)
- 1996 „Die Bettlektüre“ („The Pillow Book“)
- 2003 „The Tulse Luper Suitcases, Part 1: „The Moab Story“
- 2004 „The Tulse Luper Suitcases, Part 2: Vaux to the Sea“
- 2004 „The Tulse Luper Suitcases, Part 3: From Sark to the Finish“
- 2007 „Nightwatching“
- 2008 „Rembrandt's J'Accuse“
- 2012 „Goltzius and the Pelican Company“
- 2015 „Eisenstein in Guanajuato“



Elmer Bäck

Elmer Bäck wurde 1981 in Helsinki geboren. 2007 schloss er sein Studium an der Finnischen Theaterakademie ab. Er ist einer der Gründer der Theatergruppe „Nya Rampen“, mit der er seit zwölf Jahren kontinuierlich arbeitet und die u.a. zum Festival D'Avignon, zum Berliner Theatertreffen und zu den Wiener Festwochen eingeladen wurde. Neben seiner professionellen Schauspielertätigkeit hat Bäck auch für die Bühne geschrieben und inszeniert. International bekannt wurde er als einer der Hauptdarsteller in der als europäische Koproduktion entstandenen TV-Serie „The Spiral“, die 2012 in acht verschiedenen Ländern ausgestrahlt wurde. Mit dem Komponisten Andreas Catjar entwickelt Bäck außerdem ein Musikprojekt, das unter dem Namen „Undantaget“ läuft.

Luis Alberti

Alberti, 1981 in Mexiko geboren, ist Absolvent der Theater-Schauspielschule „La Casa del Teatro A.C.“, die in México City vom legendären Theaterpädagogen Luis de Tavira gegründet wurde. Zusammen mit dem Regisseur Damian Cervantes gründete Alberti nach seinem Studienabschluss 2007 die unabhängige Theatergruppe „Vaca 35 teatro en grupo“. Zusammen produzierten sie u.a. die Kundera-Adaptation „Casualmente“ und, basierend auf Shinya Tsukamoto's Film „Tokyo Fist“, das Stück „Uppercut“. 2010-11 arbeitete Alberti mit Schauspieler/Regisseur David Hevia zusammen an „Pore el Gusto de Morir bajo el volcán“ nach Malcolm Lowrys Roman „Under the Volcano“. Seit 2007 tritt er in TV-Serien wie „Crónica de castas“ von Daniel Giménezcacho auf, ebenso in Spielfilmen wie „La jaula de oro“ von Diego Quemada-Diez, „El lado oscuro de la Luz“ von Hugo Carrillo oder „La Caridad“ von Marcelino Islas. Seine erste bedeutende Filmrolle hatte Alberti in „Carmín tropical“ von Rigoberto Perezcano, der beim Filmfestival von Morelia uraufgeführt wurde und dort den Preis für den besten mexikanischen Spielfilm erhielt.

„Passt auf den kleinen Sergei auf. Er ist ein argloser Russe, und arglose Russen sind die Arglosesten der Arglosen auf der Welt.“

„Vor 14 Jahren verlor Russland seine Jungfräulichkeit.
Ich kam 14 Jahre zu spät.“



EISENSTEIN IN GUANAJUATO

EIN FILM VON PETER GREENAWAY

Kinostart: 12. November 2015

IM VERLEIH DER

Salzgeber & Co. Medien GmbH
Prinzessinnenstraße 29
10969 Berlin
Telefon 030 / 285 29090
Telefax 030 / 285 29099
info@salzgeber.de
www.salzgeber.de

PRESSE

arne höhne
presse + öffentlichkeit
Arne Höhne
hoehne@hoehnepresse.de
Nicole Kühner
kuehner@hoehnepresse.de
Boxhagener Straße 18
10245 Berlin
Telefon 030 / 29 36 16 16
www.hoehnepresse.de

PRESSEMATERIAL FINDEN SIE UNTER
www.hoehnepresse.de
www.salzgeber.de/presse