

BEST OFF: VIENNALE REVISITED

EIN KOMMENTAR IN ELF FILMEN

Selbstverständlich! Das VIENNALE-Programm ist wie ein offenes Buch, ein Lexikon der Kino-Liebe, aber auch der Vorlieben des Programmverantwortlichen, des künstlerischen Leiters Hans Hurch. Bekanntlich ist die VIENNALE nach einem so genannten Direktorialmodell organisiert, Hans Hurch wählt tatsächlich jeden Film im Hauptprogramm – ausgenommen einzelne historische Reihen – mit eigenen Augen aus. Als «Fußnoten» zu dem Festivalprogramm, das jedes Jahr im Oktober das Licht der Leinwand erblickt, ließen sich die Wege und Umwege verstehen, die beschriftet werden, bis das Programm vollendet ist. Neben der umfangreichen Rechte- und Kopierrecherche für die historischen Programme, der Einladung der aktuellen Filme,

den Lizenzverhandlungen sowie der Organisation der Kopien-transporte bildet die Programm-Vorarbeit, Recherche und Vorauswahl von Filmen einen wesentlichen Teil der Arbeit der Programmabteilung. Sie geht in aller Regel hinter den Kulissen vorstatten. Diese Fußnoten – Wege und Umwege – zum Programm sind Gegenstand der folgenden Überlegungen. Das Programm «Best Off», zusammengestellt von der Programmabteilung der VIENNALE, präsentiert zehn Langfilme und einen Kurzfilm, ausgewählt aus einem Pool von Filmen, gegen deren Präsentation Hans Hurch sich in den letzten Jahren entschieden hat. «Best Off» ist somit auch als Kommentar zu verstehen – als «Off-Kommentar» zum 10-jährigen VIENNALE-Jubiläum von Hans Hurch.

CRUISING

Von Katja Wiederspahn

Zunächst kurz einige Erläuterungen zur Programmauswahl, d.h. zu der Frage, wie die VIENNALE zu ihren Filmen kommt: selbstverständlich ganz wesentlich über die Sichtung bei anderen internationalen Filmfestivals. Zahlreiche Konsulenten und Konsulentinnen (siehe auch VIENNALE-Team, S. 4) und/oder der Direktor selbst reisen zu ausgewählten internationalen Filmfestivals – dazu gehören die großen europäischen wie Rotterdam,

Berlin, Cannes und Venedig ebenso wie die kleineren, zum Teil spezialisierten Festivals wie Cinéma du réel Paris, Hongkong oder Pesaro. Anhand von Vorschlagslisten der Konsulent(inn)en organisiert die Programmabteilung in Absprache mit dem Direktor Ansichtskopien der Filme, die dann in Wien gesichtet werden. Darüber hinaus ist die Vernetzungsarbeit der Konsulent(inn)en in Ländern wie China, Japan und den USA, aber



Wu Qiong Dong (Ning Ying, 2005)

auch auf den Philippinen und in Argentinien, zentral. Viele Filme erreichen die VIENNALE jedes Jahr aufgrund persönlicher Kontakte zu Filmemacher(inne)n oder Produzent(inn)en. Weiters wären die Hinweise und Empfehlungen von Freund(inn)en, und Mitarbeiter(inne)n der VIENNALE, von Filmemacher(inn)en und Filmkurator(inn)en, welche die VIENNALE kennen und schätzen, zu nennen; sowie die Einreichung neuer Filme von Filmemacher(inne)n, welche die VIENNALE kennt und schätzt – oder auf diesem Weg neu entdeckt. Und schließlich wäre da noch die intensive Lektüre von Katalogen weiterer internationaler Filmfestivals, nach der jedes Jahr von Februar bis August weltweit Ansichtskopien bestellt und gesichtet werden – die Zeit und Geduld, die allein schon zur Beschaffung dieser Ansichtsvideos erforderlich ist, ist geradezu unermesslich.

Die Arbeit der Programmabteilung spielt hinsichtlich aller erwähnter Wege der Informationssammlung, Vernetzung und Sichtung ihre – oftmals eigensinnige – Rolle: Der Informationsfluss zwischen Filmemacher(inne)n, Verleiher(inne)n, Konsulent(inn)en und «Chefetage» (sowie innerhalb der einzelnen Abteilungen der VIENNALE) wird von uns aufmerksam gepflegt und individuell gestaltet, Kataloge zahlreicher Filmfestivals, Produktionsmeldungen, Branchenmeldungen über Filmankäufe oder Firmenfusionen, zahlreiche Filmzeitschriften sowie alle Filmeinreichungen, die uns über E-mail erreichen, gelesen bzw. verfolgt. Ein Teil der recherchierten oder von dritter Seite empfohlenen Filme wird vorgesichtet, kommentiert und Hans Hurch vor- oder ans Herz gelegt oder zur Sichtung «aufgedrängt», es wird zu Filmfestivals gereist, um in aller Freiheit Kino zu genießen und vom Genossen leidenschaftlich zu berichten.

Direktorialmodell hin, Programmabteilung her: Peu à peu hat sich über die Filmauswahl – zumindest zum Teil – ein lebendiger inhaltlicher Austausch zwischen Programmabteilung und Direktion entwickelt. Zu Beginn unserer Tätigkeit hieß diese Abteilung noch «Print Coordination», Kopienbeschaffung, einige Jahre später haben wir uns in Programmabteilung umbenannt. Einerseits sind Lieben und Vorlieben von uns und Hans Hurch über diesen Austausch nachvollziehbarer geworden, sie wurden Gegenstand der Argumentation. Andererseits hat sich das Programm (oder ist dies nur mein Eindruck?) verändert: Es wird Filmen Raum gegeben, die vor einigen Jahren nicht gezeigt worden wären. Zugleich sind in der Argumentation aber auch Differenzen klarer zutage getreten, Leerstellen oder blinde Flecken im Programm der VIENNALE. Einige der Filme, die wir in unserer Best Off-Auswahl vorstellen möchten, benennen sie. Worin bestehen diese Differenzen? Zum Beispiel in unterschiedlichen Ansprüchen oder Erwartungen an das Kino, daran, was Kino «leisten» kann oder soll. Keine Frage, übereinstimmen würden die genannten Diskutant(inn)en mit Sicherheit darin, dass das Filmerlebnis im Kino im besten Sinne verunsichern soll: Augen und Ohren öffnen, neuen oder anderen Sichtweisen Raum geben, neue Erfahrungen und Erkenntnisse ermöglichen.

Auf den zweiten Blick wird jedoch deutlich, dass diese zunächst einhellige, sehr allgemeine Erwartung an das Kino nicht mehr als eine Ausgangshypothese ist, deren konkrete Ausformulierung Unterschiede deutlich werden lässt: unterschiedliche «Schmerzgrenzen» zum Beispiel in Bezug auf die Frage, wo im Exploitation- und Horrorfilm Ironie aufhört und in Zynismus umschlägt, wieviel Pornografie die VIENNALE «verträgt» – oder wieviel Feminismus die Programmauswahl eines internationalen Filmfestivals. Ursächlich haben diese Differenzen der Anschauung und Erwartung zweifellos mit der sehr

unterschiedlichen Kino-Sozialisation der Beteiligten zu tun: Meine eigene fand ihren Ausgang in den 80er Jahren im Werkstattkino «Mal Seh'n» in Frankfurt. US-amerikanisches Undergroundkino à la Lydia Lunch und Richard Kern (danach Herumtreiben in Schwarzen GI-Bars in und um Frankfurt, dem anderen «Underground» des Rhein-Main-Gebiets), Frankfurter Experimentalfilme (Kubelka-Schule), feministische Experimentalfilme von Valie Export über Eva Heldmann bis zu Yvonne Rainer, Frühes Kino (Filmwissenschaften-Studium bei Heide Schlüppmann in Frankfurt), pornografische Videos des Nachts zuhause (ich plante damals eine Dissertation über pornografisches Kino), experimentelle Dokumentarfilme Frankfurter Provenienz, ein ausgesprochen politisches Kino, das sich dem Fernsehen radikal verweigerte, gelegentliche Mitarbeit an experimentellen Filmen von Freundinnen. Später dann die Mitarbeit beim SchwulLesBischen Filmfestival Frankfurt (und eine Frauen- und Lesbendisco, die ich mit drei Freundinnen einmal im Monat veranstaltete – inklusive Filmprogramm und Striptease-Einlagen) sowie meine langjährige Arbeit für die Frankfurter Filmschau, ein Werkstatt-Filmfestival, das sich auf die Präsentation von Filmen und Videos aus Hessen konzentrierte und thematische Reihen wie «Gefundene Filme und Filme aus gefundenem Material» oder «Neues Kino aus Ex-Jugoslawien» zeigte. Marktinteressen oder die Frage, wieviele ZuschauerInnen im Kino sitzen, haben mich in dieser Zeit nicht interessiert (nicht interessieren müssen!), es ging um ein radikales Kino, das ich aufsuchte, weil ich das Wagnis wollte: den Sinne (und Reflexion) erweiternden Selbstversuch, das Schockerlebnis, das Austarieren von Grenzen, auch Grenzen der Lächerlichkeit: über ganz und gar alberne Witze zu lachen neben FreundInnen im Kino, die diese Witze gar nicht komisch fanden, Perversionen auf der Leinwand leidenschaftlich zu genießen, während meine Sitznachbar(inne)n im Kino einschließen. Ich suchte Filme, die einen Angriff auf den «guten Geschmack» im Sinne eines Angriffs auf die wohlverhaltene, bürgerliche «Integrität» formulieren. Die von mir ausgewählten Filme tun dies.

Ich habe mich mit meiner Auswahl von fünf Langfilmen und einem Kurzfilm auf das Kino aus oder über China und Japan konzentriert, ohne damit behaupten zu wollen, dass es nicht auch aus anderen Ländern sehr, sehr sehenswerte Best Off-Filme geben könnte – im Gegenteil, derer gäbe es viele! Ich hoffe vielmehr, dass der gewählte territoriale Fokus die angesprochenen blinden Flecken deutlich zutage treten lässt, gerade weil das Kino aus diesen beiden Ländern bei der VIENNALE seit vielen Jahren präsent ist. Zugleich stehen die ausgewählten Filme für die überaus bereichernde kuratorische Arbeit von zwei Filmkonsulent(inn)en der VIENNALE, Bérénice Reynaud und Roland Domenig, ohne die ich diese Kino-Juwelen wahrscheinlich nie «entdeckt» hätte. Sie stehen somit auch für die Vielstimmigkeit, die Vielfalt der Perspektiven konkreter Individuen, welche die Programmauswahl eines jeden Filmfestivals erst ermöglicht.

Die von mir ausgewählten Arbeiten werfen queere Blicke auf die Welt oder entwerfen queere Welten, sie sind «Vertreterinnen» eines Kinos der Leichtigkeit, des feministischen Amüsemments, der überbordenden – zugleich ironischen wie ironisiereten – Sinnlichkeit (Sex kann unendlich komisch sein, und die dicke Gestalt eines Sumo-Ringers atemberaubend erotisch!), andere «Vorschläge eines anderen Kinos» oder auch «nur» leicht konsumierbare Bonbons des asiatischen Kinos der letzten Jahre: Viel Vergnügen!

ALICE GEHT DURCH DEN SPIEGEL

Von Verena Teissl

Obwohl ich immer sesshaft sein wollte, hat das Leben eine Nomadin aus mir gemacht, was mich u.a. für längere Zeit nach Mexiko führte. Dort hat auch meine cinematografische Sozialisierung stattgefunden, oder die Reifeprüfung für das Kinoverständnis, dass Film mit mir als Bewohnerin eines Landes oder des Planeten Erde zu tun hat – und das war eine wundervolle Entdeckung! Als weiteren Schritt wurde ich zu einer «ethnologischen» Filmbetrachterin, die sich Sitten und Gebräuche, Traditionen und Missstände der Länder dieser Erde süchtig im Kino zu eigen machte, und dazu brauchte es kein ethnografisches Kino. Schon der meiner Meinung nach nüchterne Umgang mit Sex in US-amerikanischen Blockbustern hat ethnologische Aspekte. In Summe blieben aber die Filmkulturen aus Afrika, Lateinamerika, des Nahen Ostens, des Maghreb u.a. meine Leidenschaft – die nicht (mehr) als Filmindustrie funktionierenden Länder oder junge Filmnationen, deren Filmschaffende mit politischen Konflikten und fehlenden Infrastrukturen zu kämpfen haben. Und mit Marginalisierung auf dem europäischen Markt dann, wenn sie sich nicht jenen Themen widmen, die hier von ihnen erwartet werden.

Was Filmemacher(inne)n, besonders Dokumentaristen und Essayisten aus diesen Teilen der Welt vollbrachten, wurde für mich zur natürlichen Referenz in einer Welt der einseitigen Informationsüberflutung und Vergessenssucht. Film bietet die perfekte Befriedigung der Neugier auf die Vielfalt der Kulturen abseits der USA und Europa, auf die kulturellen, politischen und sozialen Codes und Sprachen, Gelüste und Freiheiten. Zugleich und nebenher mitgedacht, diese Faszination des Kinoapparats, der aufzeichnet und in der Aufzeichnung zugleich verfremdet; wie von Zauberhand scheint das zu geschehen, ein

bisschen so, wie man sich selbst neugierig auf Fotos betrachtet und oft findet, dass man anders aussehen würde.

Dieses wundersame Zusammenwirken von Aufzeichnen und dabei Verfremden, wie es durch die Kamera stattfindet, bindet die Menschen davor und dahinter aneinander. Das ist wie Alice, die durch den Spiegel geht, Abbilder und Vorstellungen transzendiert, Traumräume anbietet, die – eben je nach cinematografischer Sozialisierung – befremden oder motivieren können. Indigenes Kino mag hier als Ausnahmefall Ansichten verdeutlichen: In vielerlei Hinsicht erweisen sich Film und Kino als Teil, Frucht und Spiegelbild der okzidentalen Kultur, ja, ihre Existenz ist nicht nur das Produkt, sondern zugleich das Symbol einer Kulturentwicklung, die von der ständigen Weiterentwicklung technischer Errungenschaften und dem Eifer geleitet wurde und wird, Abbildungen der Welt in zunehmend realistischer und verfügbarer Form zu ermöglichen. Würde das weitergedacht bedeuten, dass etwa indigene Kulturen eine grundlegend andere Filmsprache entwickeln würden, wenn das Medium Film nicht als von uns geprägtes Konzept mit seinen Charakteristika an indigene Gemeinden weitergegeben werden würde? Mit vereinten Kräften der Anthropologen und Ethnologen wird seit rund drei Jahrzehnten versucht, das filmische Handwerk an indigene Gemeinden weiterzugeben, in dem Wunsch, sie mögen sich selbst darstellen und eine Stimme verleihen – das ist politisch korrekt, aber eigennützig, weil ihnen unser okzidentales Medium für diese scheinbare Selbstständigkeit aufgedrängt wird. Mit *Guda*, der dank der Vermittlung der Kultursoziologin Brigitte Schulze in den Pool der VIENNALE-Anwärter gelangte, erreichte mich das erste Mal eine indigene Filmsprache, die sich an einer Liebe zum Kino als solches



Guda (K.J. Baby, 2003)



Stone Time Touch (Gariné Torossian, 2007)

orientierte und nicht an Videoworkshops. *Guda* erfüllt weder Sehgewohnheiten noch Erwartungshaltungen, auch nicht jene, dass etwas «Anderes» ein spektakuläres Antlitz haben muss.

Den Gedanken der cinematografischen Sozialisierung in Zusammenhang mit der Auswahl von «Best Off» möchte ich weiter von der individuellen Ebene auf die lokale übertragen: Filme erreichen ihr Publikum in unterschiedlicher Intensität und vor unterschiedlicher Bereitschaft in Frankfurt, Innsbruck oder Wien. Die Opulenz eines Bela Tarr oder der Mut zum Pathos eines Eliseo Subiela finden in Wien wenig Widerhall, Filme aus Indien oder Lateinamerika bedürfen hier intensiverer Bewerbung als etwa in Innsbruck oder in Salzburg. In Frankfurt gehören türkische (Mainstream-)Filme zum täglichen Kinoangebot, während die einzelnen türkischen (Arthouse-)Filme bei der VIENNALE um den verdienten Publikumszuspruch fürchten müssen. Opulentes Kino (*Vozvrashcheniye*), Filme, die der emotionalen Logik folgen und ihr eine sinnliche Sprache geben (*Stone Time Touch*), oder die unkonventionelle Art, Postulate der «Authentizität» durch Farbverfremdung in einem Dokumentarfilm (*Relatos desde el encierro*) zu missachten und damit nichts anderes zu erreichen als eine Authentizität, wie sie für Mexiko stimmt, sind deshalb meine Angebote in diesem Off-Raum als Off-Kommentar. Nicht zu vergessen der großartige *Or* aus Israel – ein Film nicht über politische Konflikte, sondern über Prostitution. *Vozvrashcheniye* und *Or* prallen in der einmal männlichen und einmal weiblichen gesellschaftlichen Initiierung drastisch aufeinander – aber das ist schon wieder Output ethnologisch fixierter Betrachtung ...

Mein Nomadentum hat mich scheinbar zufällig zur VIENNALE geführt. Nicht zufällig dauert das Zusammentreffen schon sechs Jahre und viele, viele Diskussionen lang. Zu den schönsten Geschenken der VIENNALE gehört – und hiermit kehre ich zu jenen zurück, über die sich die VIENNALE nicht zuletzt



Practice (Cara King, 2006)

definieren lässt – der unbändige Publikumszuspruch, der jede anstrengende Stunde im Büro vergessen macht, während der ein Film oder eine schöne Archivkopie «durch die Lappen» zu gehen droht. Zu erleben, dass viele, viele Vorführungen ausverkauft sind, bei Filmen, für dessen Aufführung man geschuftet, gezittert und gekämpft hat, dass reagiert wird, positiv wie negativ, ist eine unglaubliche Motivation. Umso lieber nützte ich diesen «Off-Raum» für ein Angebot zwischen Opulenz und indigenem Kino. Was normalerweise an Lobbying für Genres, Filmländer und Filmsprachen hinter den Kulissen stattfindet, tritt mit «Best Off: VIENNALE Revisited» elf Filme lang zu Tage, nach außen, auf die Leinwand. Um geliebt und gehasst zu werden, wie andere VIENNALE-Filme auch.

Best Off: VIENNALE Revisited

This program presents a selection of ten feature films and a short which director Hans Hurch considered for inclusion into the festival programmes of recent years but ultimately decided against. The selection was compiled by Katja Wiederspahn and Verena Teissl, who are not only in charge of film sourcing and print research at the VIENNALE, but also serve as programming consultants of the festival. Working with the director on a daily basis creates frequent opportunities for discussing different perspectives on the cinema, which are not only informed by expert knowledge of national and international film production but are also influenced by personal connotations. These dissimilar approaches to the cinema also stem from different forms of cinematic socialisation. Eventually, they led to the idea for «Best Off: VIENNALE Revisited». In a kaleidoscope of genres and cinematic languages – which, to Viennale audiences, may seem surprising and at times even controversial – sexual fantasy stands next to indigenous cinema, opulent Russian narrative cinema next to lurid pink girl gang movies.

The selection is based both on the belief that cinema is a form of gaining knowledge through experience and on the notion that cinema acts as a poetic mediator between different worlds, countries and cultures. In short, a premise or an approach not terribly unlike that of the VIENNALE's main programme, which for the past ten years has been the responsibility of Hans Hurch. The distinction, the «different gaze», may well «simply» lie in the different cinematic socialisations, which determine the way we read films, which guide and mould our perception and which inspire our love for individual films, genres or languages. «Best off: VIENNALE Revisited» is thus by no means about different «tastes» but an attempt to make the process of festival programming more transparent. The present programme aims at formulating an «off commentary» that raises questions rather than makes assertions.

Katja Wiederspahn Studium der Philosophie und Filmwissenschaften in Frankfurt/Main; 1997–2000 Leiterin der Frankfurter Filmschau (mit Eva Heldmann); freie Übersetzerin (wissenschaftliche und literarische Texte); seit 2000 Mitglied im feministischen Übersetzungskollektiv «gender et alia», Wien; freie Filmkuratorin; seit 2002 Leitung der Programmabteilung der VIENNALE.

Verena Teissl Promovierte Literaturwissenschaftlerin, arbeitet seit 1992 freie Filmjournalistin und Veranstalterin. 1992–2002 Mitaufbau des Internationalen Film Festivals Innsbruck, 2005 Gründung der Reihe «Videodrom film & lecture» (ORF Tirol kulturhaus). Herausgeberin u.a. von *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt* (gem. mit Volker Kull; Marburg 2006). Arbeitet seit 2002 in der Programmabteilung der VIENNALE.

K.J. BABY

Indien 2003



GUDA

Drehbuch K.J. Baby
Kamera Kannan
Schnitt Vijayakumar
Ton Harikumar
Musik K.J. Baby
Ausstattung Kanav
Kostüm Kanav

Darsteller Manglu (Lechu), Shanti (Nannaru), Karappi (Hechi), C.V. Thomas (Mothali), Meena (Devaki), Saji (Kalan), Mini (Bommi)

Produktion
 Habeeb K. / Kaviri Films
 B3, East Valley Apts.
 Calidut-673017, Kerala, Indien
 T 94 95 32 28 07
 habeebarakkal@rediffmail.com

Weltvertrieb
 Habeeb K.
 B3, East Valley Apts.
 Calidut-673017, Kerala, Indien
 T 94 95 32 28 07
 habeebarakkal@rediffmail.com

Rechte für Österreich
 Brigitte Schulze
 brigisch@yahoo.co.uk

35mm/1:1,33/Farbe
85 Minuten

24.10., 16.00 Künstlerhaus

Guda ist der Film gewordene Angst-Traum engagierter indigener Jugendlicher im südindischen Kerala. Erzählt wird, wie das junge Mädchen Lechu nach Eintritt ihrer ersten Menstruation traditionsgemäß im «guda», einer kleinen konischen Bambus-Grashütte, lebt. Früher wäre sie damit als Frau ins Dorfleben integriert worden. Heute jedoch muss die unglücklich Isolierte erkennen, dass Verarmung und Entwurzelung alle sozialen Bindungen zerfressen haben und Traditionen zum Gefängnis werden.

1993 gründeten der Schriftsteller und Menschenrechtsaktivist K.J. Baby und seine Frau Shirley, eine Lehrerin, die Kooperative «Kanavu» («Traum»), um der Ausbeutung, Verelendung und Entfremdung der Urbevölkerung («adivasis») eine selbstbestimmte Kultur- und Bildungsarbeit entgegen zu setzen. Sie kauften adivasi-Land zurück und bauten mit etwa vierzig Kindern, Jugendlichen und einigen Erwachsenen ein Schulhaus und eine Bibliothek. Man lernte in freier Adaption von Montessori-Ideen, erinnerte sich mit den Alten verdrängter adivasi-Geschichte(n) und Lieder und schrieb das Gehörte auf. Zum ersten Mal wurde in den eigenen Sprachen Paniya und Nayka gesungen und getanzt, Theater gespielt und damit auf Wanderschaft gegangen.

Guda ist ein filmischer Experimentierraum von einigen wenigen Mutigen, die sich angesichts der vorherrschenden Zerstörung naturgestützter Lebensformen nicht einfach als Opfer begreifen wollten. Als sie von 2001 bis 2003 an ihrem Film arbeiteten, war den 17- bis 19-Jährigen das Filmemachen und Schauspielen im Kollektiv zur zweiten Natur geworden: «Acting is living», wie es die junge Meena konzentriert-verträumt ausdrückte.

Die Arbeit an *Guda* war ein wichtiger Selbstfindungsprozess: Motiviert von ihrer jahrelang im Dorf gelebten – und mit Hilfe fahrender Filmvorführer gepflegten – Passion für das Kino, sollte dessen Zauber und die Möglichkeit, sich damit anderen mitteilen zu können, beschworen werden. *Guda* ist archaisches Ritual: ein zeit-, raum- und schwereloses Dasein zwischen Vorfahren und Nachgeborenen, eine schöpferische Beschwörung selbstbestimmten, naturnahen Lebens. (Brigitte Schulze)

Guda is the celebration of creative communing, in theme as well as in the process. Persons from Paniya, Kattu Nayka and other tribal communities of Wayanad in the Indian state of Kerala got together at the commune «Kanavu» and took part in this film making, guided by the author and activist K.J. Baby and his students. The financial assistance and technical co-ordination was provided by Habeeb K., a Marine engineer and true cinephile, who dreamt of an original feature document from the tribal milieu of Kerala through «Kanavu».

K.J. BABY

K.J. Baby arbeitet seit Jahrzehnten als freier Theater- und Menschenrechtsaktivist. 1993 gründet er das Lern- und Lebensdorf «Kanavu» («Traum») und erhält 1994 für seine «adivasi»-Geschichte(n) adaptierende Erzählung «Mavelimantam» den angesehensten keralesischen Literaturpreis. *Guda* ist sein erster Spielfilm.

MEIKE MITSURU
Japan 2004



HANAI SACHIKO NO KAREI NA SHOGAI

THE GLAMOROUS LIFE OF SACHIKO HANAI

Drehbuch Nakano Takao

Kamera Ito Hiroshi

Schnitt Kaneko Naoki

Musik Kishioka Taro

Darsteller Emi Kuroda (Sachiko Hanai),
Ito Takeshi (Kim), Hotaru Yukijiro
(Toshio)

Produktion

Kokuei Company Ltd.
4-3-12-204 Tsukiji, Chuo-ku
Tokyo 104-0045, Japan
T 3 3544 5030
kokuei@helen.ocn.ne.jp

Weltvertrieb

Stance Company
1F, 2-14-11, Yushima, Bunkyo-ku
Tokyo 113-0034, Japan
T 3 3839 0981
kazu@stance.co.jp

Rechte für Österreich

Rapid Eye Movies
Aachener Straße 26
50674 Köln, Deutschland
T 221 972 61 60
info@rapideymovies.de

35mm/1:1,85/Farbe

91 Minuten

Sachiko arbeitet als Callgirl und ist spezialisiert auf Rollenspiele als Nachhilfelehrerin. Durch Zufall gerät sie in einen Schusswechsel in einem Café, mit einem großen Loch in der Stirn verlässt sie traumwandlerisch das Etablissement – ohne zu bemerken, dass ihr ein Unbekannter einen seltsamen kleinen Metallbehälter zugesteckt hat. In diesem befindet sich eine Nachbildung von George W. Bushs Zeigefinger (oder ist es der Mittelfinger?), mit dem sich die halbe Welt per Knopfdruck auslöschen ließe. Sie berührt die Wunde in ihrer Stirn, Visionen breiten sich aus, die Verletzung hat ihr Gehirn derart stimuliert, dass sie plötzlich mehrere Fremdsprachen spricht, komplexe mathematische Formeln perfekt beherrscht und mit einem Kunden, Professor der Philosophie, ein wildes Wortgefecht über poststrukturalistische Theorien austrägt. Doch die Gangster auf der Suche nach Bushs Finger sind immer noch hinter ihr her.

The Glamorous Life of Sachiko Hanai ist eine haarsträubende Sex-Groteske, ein Feuerwerk der Absurdität und zugleich eine furiose Erinnerung daran, dass Philosophie, Politik und Sex noch nie zu trennen waren.

A riotous amalgam of political satire, apocalyptic comedy and steamy erotica, *The Glamorous Life of Sachiko Hanai* is an insanely entertaining example of the Japanese pink film (pinku eiga) genre, a popular form of erotic softcore cinema. Titillation is, of course, a primary goal, but due to Japan's censorship codes (no depiction of genitalia or penetration is allowed), creative storytelling is also important. When both factors are present, as in this memorably nutty offering, the result is particularly pleasurable.

Sachiko Hanai is an escort who specializes in teacher-student scenarios (the film's delightfully apposite original title is *Horny Home Tutor: Teacher's Love Juice*). One day, after an energetic tutoring session, Sachiko adjourns to a nearby café. An argument between two men escalates, and she is shot between the eyes. Miraculously only dazed, she grabs a mysterious cylinder from the café floor, thus making off with a clone of George W. Bush's finger. And then things get really weird. Sachiko discovers odd psychic abilities and begins imagining various theories of the universe and multivalent philosophical speculations, all to the throb of techno. While she pursues arcane poststructuralist knowledge – and has intellectual intercourse with a political philosopher – a consortium of bad guys chase her in the hope of recovering the cylinder.

Raucy and hilarious in equal measures, with a dash of smart political commentary, Mitsuru Meike's memorable feature will undoubtedly tickle you pink.
(Rod Armstrong)

MEIKE MITSURU

Geboren 1969 in Kanagawa, Japan. Verlässt 1992 das College und wird Regieassistent. 1996 realisiert er mit *Imprisonment* seinen ersten Videofilm, ein Jahr später gewinnt er mit *White Robe Lust – Second and Third Time Wet* den Preis als Bester Pink-Film-Regisseur. Weitere Filme (Auswahl): *It Don't Mean a Thing If It Ain't Got That Swing* (2002), *Bitter Sweet* (2004), VIENNALE 04).

21.10., 23.00 Stadtkino

ANN MARIE FLEMING

Kanada/China 2003



THE MAGICAL LIFE OF LONG TACK SAM

Drehbuch Ann Marie Fleming
Kamera Ann Marie Fleming
Schnitt Ann Marie Fleming Ileana Petrobruno
Musik Patric Caird

Produktion
 Sleepy Dog Films
 Suite 24–26, 1386 Nicola Street
 Vancouver, BC, V6G 2G2, Kanada
 T 604 734 6908
 info@sleepydogfilms.com

Weltvertrieb
 The National Film Board of Canada
 3155 Côte-de-Liesse Road
 Saint-Laurent, Quebec H4N 2N4, Kanada
 T 800 267 7710
 quebeccentre@nfb.ca

35mm/1:1,37/Farbe
85 Minuten

25.10., 11.00 Künstlerhaus
31.10., 23.30 Urania

«Who is Long Tack Sam?» Mit dieser Frage beginnt Ann Marie Fleming, Urenkelin des titelgebenden Protagonisten, ihre ganz persönliche Spurensuche, die sie in die USA, nach China und schließlich auch nach Österreich führen sollte. Der in Shanghai geborene Long Tack Sam emigrierte am Ende des 19. Jahrhunderts in die USA und machte dort – neben Stars wie Laurel und Hardy oder den Marx Brothers – Karriere als gefeierter Akrobat und Magier in den Vaudeville-Theatern des Landes.

The Magical Life of Long Tack Sam ist allein schon als filmische Studie über die Blütezeit des Vaudeville – die letzte Institution massenkulturellen Live-Entertainments, bevor das Kino endgültig die Städte eroberte – eine Entdeckung: Kuriositäten wie die sehr beliebten Auftritte von Europäern, die sich zur Beförderung ihrer Popularität auf der Bühne als Chinesen ausgaben, die harten Lebensbedingungen der Künstler und Künstlerinnen, der offene Rassismus, dem sich nicht-weiße Artisten in den USA ausgesetzt sahen, fügen sich wie historische Schlaglichter zu einem bruchstückhaften Mosaik zusammen. Dazwischen, dort wo dieses lückenhaft bleiben muss – aufgrund der schwierigen Quellenlage zur Geschichte populärkultureller Artistik oder dem Fehlen eines Familienarchivs, das beredt über den Urgroßvater Auskunft geben könnte –, setzt Fleming funkelnde Kleinode: In gezeichneten Bildern, die an Lucky-Luke-Comics erinnern, erzählt sie in immer neuen Versionen von der Emigration des großen Mannes aus China. So wird – zumindest diese – Familiengeschichte auch zur Geschichte einer Befreiung: zu einer Erzählung jenseits allen Zwangs identitärer Konventionen.

The Magical Life of Long Tack Sam is a very personal documentary film about director Anne Marie Fleming's great-grandfather Long Tack Sam, a handsome Chinese vaudeville magician who toured the world in the beginning of the twentieth century and shattered the Hollywood image of the Chinese as buck-toothed, Fu Manchu objects of ridicule. Fleming, an intrepid documentarian, uses animation to bring her great-grandfather to life, interspersing archival footage and interviews with members of her family and the community of magicians. By doing so, she manages to construct a fascinating and poignant film, that at once celebrates the life of her great-grandfather and, at the same time, muses about issues of memory, history and family. As Fleming notes in her closing credits, «everything is relatives».

ANN MARIE FLEMING

Geboren in Okinawa, Japan. Arbeitet als Filmemacherin, Autorin und Zeichnerin in Kanada. Ihre Filmografie umfasst mehr als zwanzig Arbeiten, sowohl Animations- und Experimentalfilme als auch Dokumentar- und Spielfilme. Sie ist Mitbegründerin der Produktionsfirma Global Mechanic, in deren Werkstätten sowohl unabhängiges Kino als auch Multimedia-Werbefilme entstehen. Filme (Auswahl): *You Take Care Now* (1989, KF), *New Shoes* (1990), *It's Me, Again* (1993), *I Love My Work* (1994, KF), *Automatic Writing* (1996), *Lip Service – A Mystery* (2001), *Blue Skies* (2002, KF), *The French Guy* (2005).

KURAHARA KOREYOSHI

Japan 1962



NIKUI ANCHIKUSHO

I HATE BUT LOVE

Drehbuch Yamada Nobuo
Kamera Mamiya Yoshio
Schnitt Suzuki Akira
Ton Hashimoto Fumio
Musik Mayuzumi Toshiro
Ausstattung Chiba Kazuhiko

Darsteller Ishihara Yujiro (Kita Daisaku),
 Asaoka Ruriko (Sakakida Noriko),
 Ashikawa Izumi (Igawa Yoshiko), Koike
 Asao (Kosaka Toshio), Nagato Hiroyuki
 (Ichiro-chan), Kawachi Tamio (Ozaki
 Hiroshi)

Produktion
 Nikkatsu Corporation
 3-28-12, Hongo, Bunkyo-ku
 Tokyo 113-0033, Japan
 T 3 56891018
 matsuda475@nikkatsu.co.jp

Weltvertrieb
 Nikkatsu Corporation
 3-28-12, Hongo, Bunkyo-ku
 Tokyo 113-0033, Japan
 T 3 56891018
 matsuda475@nikkatsu.co.jp

**Kopie mit freundlicher Unterstützung
 der Japan Foundation Tokyo**

35mm/1:2,35/Farbe
105 Minuten

26.10., 23.00 Stadtkino
30.10., 16.00 Metro

Kita Daisaku ist ein erfolgreicher Medienstar, dessen Tagesablauf von Fernseh- und Radioauftritten bestimmt ist. Seine Managerin Noriko ist zugleich seine Geliebte. Vor zwei Jahren gaben sie einander das Versprechen, auf den ganz besonderen Augenblick zu warten und bis dahin auf eine körperliche Beziehung zu verzichten. Rituale und Spielchen bestimmen mittlerweile ihren Alltag, hinter dem zunehmend eine Leere deutlich wird. Durch eine Zeitungsannonce lernt Daisaku die junge Yoshiko kennen, die jemanden sucht, der einen Jeep nach Kyushu in SüdJapan bringt, wo in einem entlegenen Bergdorf ihr Freund, den sie zwei Jahre nicht gesehen hat, als Arzt arbeitet. Während einer Fernsehsendung verspricht Daisaku ihr, das Auto zu überstellen, auch um den Preis, alle seine seit Wochen im voraus fixierten Termine abzugeben. Noriko versucht alles, um Daisaku zurückzuhalten, doch dessen Entschluss steht fest. Nachdem es ihr also nicht gelingt, Daisaku umzustimmen, fasst Noriko kurzerhand den Plan, die Fahrt als Medienereignis zu inszenieren und so ihre Arbeit zu retten. Es beginnt ein Rennen zwischen Daisaku im Jeep und Noriko in ihrem eigenen Sportwagen. Je länger die Verfolgung dauert, desto entschlossener sind beide, ihr Ziel zu erreichen. Für Noriko geht es dabei nicht mehr nur darum, als Managerin ihren Schützling zurückzuholen, sondern auch darum, den ihr entgleitenden Geliebten nicht zu verlieren.

Der außerhalb von Japan sträflich vernachlässigte Kurahara Koreyoshi zählte neben Imamura Shohei, Nakahira Ko und Suzuki Seijun zu den innovativsten Regisseuren des Studios Nikkatsu, und seine Filme, die sich durch stilistische Eleganz, eine exuberante Kameraführung und einen (stark vom Jazz beeinflussten) rhythmischen Schnitt auszeichnen, prägten in den späten 50er und frühen 60er Jahren maßgeblich den Stil des auf Jugend- und Actionfilme spezialisierten Studios. In dem um die Stars Ishihara Yujiro und Asaoka Ruriko, das damalige Traumpaar des japanischen Kinos, konstruierten *I Hate But Love* mischt Kurahara gekonnt Elemente aus Screwball-Comedy, Road Movie und Melodrama und schuf ein spannungsreiches und intensives Meisterwerk des populären japanischen Kinos der 60er Jahre. (Roland Domenig)

A film and television star, Daisuke gets tired of his glamorous life and decides to embark on an adventure, transporting a jeep to a doctor in a small western village. His manager and lover Noriko follows him, bringing crowds and reporters along the way.

KURAHARA KOREYOSHI

Geboren 1927 in Kuching, Borneo. Filmstudium an der Nihon Universität. Ab 1954 beim auf Jugend- und Actionfilme spezialisierten Studio Nikkatsu tätig. 1957 dreht er mit Ishihara Yujiro, dem größten jungen männlichen Filmstar seiner Zeit, seinen stilprägenden Erstlingsfilm *I Am Waiting*. Mit Werken wie *The Hot Season* (1960), *Ginza Love Story* (1962), *Black Sun* (1962) oder *Running Fever* (1964) etabliert er sich als einer der innovativsten Regisseure von Nikkatsu. Ende der 70er Jahre wird er v.a. mit Tierfilmen zum erfolgreichsten Mainstreamregisseur Japans. Stirbt 2002 in Yokohama.

KEREN YEDAYA
Israel/Frankreich 2004



OR (MON TRESOR)

OR (MY TREASURE)

Drehbuch Keren Yedaya, Sari Ezouz

Kamera Laurent Brunet

Schnitt Sari Ezouz

Ton Tully Chen

Darsteller Ronit Elkabetz (Ruthie), Dana Ivgy (Or)

Produktion

Transfax Film Production
 3 Yagea Kapayim Street
 67778 Tel Aviv, Israel
 T 3 687 1202
 sales@transfax.co.il

Weltvertrieb

Transfax Production
 3 Yagea Kapayim Street
 67778 Tel Aviv, Israel
 T 3 687 1202
 sales@transfax.co.il

35mm/1:1,66/Farbe
100 Minuten

20.10., 13.30 Künstlerhaus
22.10., 16.00 Metro

Die 17-jährige Or lebt mit ihrer Mutter Ruthie in einem schäbigen Viertel von Tel Aviv. Seit zwanzig Jahren arbeitet Ruthie als Prostituierte, und viele Male hat ihre Tochter erfolglos versucht, sie vom Straßenstrich wegzubringen, ihr eine «bürgerliche» Tätigkeit zu vermitteln. Ors Alltag ist eine endlose Kette an Jobs, gelegentlichen Schulbesuchen und den beklemmenden Versuchen, ihrer Mutter Schutz zu bieten.

Das Thema Prostitution wird in *Or* ohne Sentimentalität, moralische Wertung und voyeuristische Blicke verhandelt. Daraus erwächst ein Realismus, der die – meist aus männlicher Perspektive entworfenen und manchmal klischeehaften – Bilder dieses Topos untergräbt. Obwohl sich Vergleiche zu Bressons *Mouchette* und Dardennes *Rosetta* aufdrängen, stellen sich Or und Ruthie nicht in die Tradition von Frauen, deren Mystifizierung ein Scheitern vorangehen muss: Or und Ruthie stehen vielmehr mitten in einer alten gesellschaftlichen Tradition zwischen Tabu und Marginalisierung.

Or ist ein Film, der sich tief ins Gedächtnis brennt, weniger mit einzelnen Szenen als durch die intensive Atmosphäre, Ergebnis der reduziert-ausdrucksvollen Darstellung sowie der außergewöhnlichen Bildführung, die Keren Yedaya und ihrer Kamerafrau Laurent Brunet die Camera d'Or in Cannes 2004 einbrachte: Statisch wird das Geschehen aus der Distanz und in Nahaufnahmen beobachtet, folgt Brunet den Bewegungen der Protagonistinnen nicht, sondern entlässt sie immer wieder aus dem Fokus – und lässt sie damit quasi aus dem Rahmen fallen. Diese roh kadrierte Mise-en-Scène, gleich einer Fragmentierung, entspricht den Emotionen der Protagonistinnen ebenso wie ihrer gesellschaftlichen Randstellung.

Während ich *Or* schrieb, war ich sehr an Kameraführung interessiert. Ich steuerte etwas an, das roh und kaum formatiert war, ich wollte an den Beginn des Kinos zurück. Pasolini formte eine Analogie zwischen Film und Sprache. Ich glaube, dass unsere Kontrolle über die Filmsprache noch auf dem Niveau von Volksschülern ist. (Keren Yedaya)

Winner of the Camera d'Or for best feature film at the 2004 Cannes Film Festival, Keren Yedaya's impressive cinematic debut, *Or*, is a shining example of the recent new wave in Israeli cinema. The traumatic reversal of the family roles between the mother who has worked as a hooker for twenty years and her teenager daughter leads to the inevitable understanding that their fate is entirely predetermined in life and is compassionately told with no camera movement, a minimal use of music, and a roughly framed mise-en-scène. (Orhan Landesman)

KEREN YEDAYA

Geboren 1972 in den USA. Lebt seit ihrer Kindheit in Israel. Künstlerin und politische Aktivistin. Absolviert ihre Ausbildung an der Filmschule Camera Obscura in Tel Aviv und organisiert Workshops mit Straßenkindern. Seit 1997 beschäftigt sie sich mit dem Thema Prostitution, u.a. in ihrem Kurzfilm *Lulu* (1998).

GUADALUPE MIRANDA

Mexiko 2004



RELATOS DESDE EL ENCIERRO

TALES FROM THE INSIDE

Drehbuch Guadalupe Miranda
Kamera Andrea Borbolla, Lorenza Manrique, Guadalupe Miranda
Schnitt Lucrecia Gutierrez
Ton Aurora Ojeda, Marco A. Hernandez, Lena Esquenazi
Musik Marcos Miranda, Huitzilil Sanchez, Miriam Lara

Produktion

Centro de Capacitación Cinematográfico
 Calzada de Tlalpan 1670
 Col. Country Club
 04220 Mexico City, Mexico
 T 55 1253 94 90
 divulgacion@ccc.cncart.mx

Weltvertrieb

Centro de Capacitación Cinematográfico
 Calzada de Tlalpan 1670
 Col. Country Club
 04220 Mexico City, Mexico
 T 55 1253 94 90
 divulgacion@ccc.cncart.mx

Video (Betacam SP)/Farbe und Schwarzweiß
78 Minuten

Niemand wolle im Gefängnis sein, dennoch wolle jeder, dass Gefängnisse existieren, räsoniert eine der Protagonistinnen. *Relatos desde el encierro* stellt die Schilderungen mehrerer Frauen in den Mittelpunkt, die in Puente Grande (Jalisco, Mexiko) langjährige Haftstrafen absitzen. Weniger ihre Delikte stehen dabei im Vordergrund als ihr Blick auf die Welt und ihr Weg, der sie ins Gefängnis geführt hat. Sie sprechen über Liebe und Sex, über die verfallende Zeit zwischen den Mauern, sie lachen über ihre Fesseln – und dieses Lachen ist eine Art zu überleben, sich zu verteidigen. In Worten von erschütternder Klarheit und Selbstreflexion eröffnet sich ein existenzialistisches Konzept von Freiheit, dessen Zusammenhänge weit über das physische Eingesperrtsein hinaus ragen. In Mexiko, sagt ein Sprichwort, meint das Leben es ernst. Biografische Fragmente eröffnen desolante Familienverhältnisse als Tor zu frühem Waffen- und Drogenmissbrauch ebenso wie emotionale Abhängigkeiten von Liebhabern oder die Entscheidung, ein bürgerliches Leben gegen den «Thrill» des Drogenschmuggels zu tauschen.

«Freiheit heißt, selbst entscheiden zu können», schildert eine Protagonistin den Idealfall, während viele Aussagen vor Augen führen, dass nicht jede diese Bedingung in ihrem Leben vorand. Dennoch entwickelt sich in keinem Moment das Bild einer Opfermentalität, vielmehr eines von Selbstbewusstsein, dem eine poetische Tiefe und scheinbare Unverletzbarkeit anhaftet.

Gefängnisse, sagt Guadalupe Miranda, sind der perfekte Spiegel unserer gesellschaftlichen Widersprüche: In ihrer emphatischen Umsetzung spiegelt Miranda mittels leicht verfremdeter Bilder die Welten ihrer Protagonistinnen, die, als wären sie von der Erde auf einen fremden Planeten gefallen, durchhalten müssen und wollen, rebellieren und mit Medikamenten ruhig gestellt werden – und daran zerbrechen. Nicht zuletzt dokumentiert *Relatos desde el encierro* auch das prekäre mexikanische Justizsystem. Den vorbereitenden Workshops, in denen acht Monate lang gedichtet, gezeichnet und fotografiert wurde, erwuchs jenes grundlegende Vertrauensverhältnis zwischen Filmemacherin und Protagonistinnen, dem der vielfach ausgezeichnete Film Aussagen von verblüffender Intimität und Offenheit verdankt. (Verena Teissl, Guadalupe Miranda)

The testimonies of half a dozen women imprisoned in the The Federal Jail of Puente Grande (Jalisco, Mexico) echo their world full of laughter as well as of pain and despair. With amazing moments of intimacy they allow insights into their inner prisons and raise questions about the relativity of freedom itself. Shot with empathy, the visual translation mirrors the emotional worlds of the prisoners.

GUADALUPE MIRANDA

Geboren 1969 in Mexico City. Studiert zunächst Fotografie, dann Film am Centro de Capacitación Cinematográfico (CCC). *Relatos desde el encierro* ist nach mehreren prämierten Kurzfilmen (u.a. *Las compañeras tienen grado*, 1995, gemeinsam mit María Inés Roque) ihr Regiedebüt.

25.10., 18.00 Stadtkino

NAKASHIMA TETSUYA

Japan 2004



SHIMOTSUMA MONOGATARI

KAMIKAZE GIRLS

Drehbuch Takemoto Novala, Nakashima Tetsuya nach dem Roman von Takemoto Novala

Kamera Ato Shoichi

Schnitt Toyama Chiaki

Ton Shiman Junichi

Musik Kanno Yoko

Ausstattung Kuwashima Towako

Special Effects Yanagawase Masahide

Darsteller Fukada Kyoko (Momoko), Tsuchiya Anna (Ichigo), Miyasako Hiroyuki (Momokos Vater), Shinohara Ryoko (Momokos Mutter), Abe Sadao (Ryuji), Koike Eiko (Akimi), Shin Yazawa (Miko), Okada Yoshinori (Designer)

Produktion

Amuse Pictures

Weltvertrieb

Tokyo Broadcasting System (TBS)

5-3-6 Akasaka, Minato-ku

Tokyo 107-8006, Japan

T 3 5571 3085

dice@best.tbs.co.jp

Rechte für Österreich

Atomik-Films

Pruehsstr. 22a

12105 Berlin

T 30 69568708

info@atomik-films.de

35mm/1:1,85/Farbe

103 Minuten

20.10., 23.30 Urania

23.10., 11.00 Urania

Momoko lebt in der rosaroten Welt ihres Mädchenzimmers, verkauft kopierte Designermode via Internet und gibt sich ansonsten ganz ihrer Faszination für die Mode des Rokoko hin. Als Lolita im weißen Rüschenkleid, Rüschenhäubchen inklusive, träumt sie davon, die enge Welt ihres Heimatstädtchens Shimotsuma (in Japan berühmt durch seinen Kohl-Anbau) zu verlassen und in das nahe gelegene Tokyo zu gehen. Unvermutet schneit Ichigo, Anführerin einer Mädchen-Motorradgang, auf ihrem Motorroller (eine bunte Harley-Fantasie!) in ihre Träume. Ein paar hitzige Wortgefechte und die eine oder andere Ohrfeige später sind die beiden unzertrennlich. Sie vereint die Liebe zur Freiheit, die Revolte gegen das Stereotyp. Momoko liebt weiße Rüschenkleider, Ichigo Motorräder und schwarze Ledermäntel. Eigensinning sind sie beide. Die zur Konvention versteinerten Erwartungen, mit denen sie sich aufgrund dieser ihrer Vorlieben konfrontiert sehen, die lieben sie beide nicht.

Dass für Femmes Schlagfertigkeit (im wahrsten Sinne des Wortes) kein Fremdwort ist und auch Butches sich manchmal danach sehnen, beschützt zu werden, dass auch Femmes furchtlos sind und Butches Angst haben vor der Einsamkeit, davon erzählt dieser Film – oder er träumt es uns vor, «als zerplatze eine Seifenblase, die dann Millionen feiner Tröpfchen zur Erde rieseln lässt.» (Andreas Fischer)

Little Miss Bo Peep, dolled up in frilly, Rococo-style attire, meets aggro bike chick with a serious case of spittoon deprivation ... and gets her head knocked. More precisely, it is the age-old tale of two loners/misfits and their bonding, even though for most parts they appear to be from different galaxies. Adapted faithfully from its hyperactive shojo manga origin, this is *Kill Bill* with fewer murders but more crazed-out, anything-goes girl 'tude. Manically schizoid, the director packs in all kinds of disparate, humorous stylings, from Harajuku cosplay to animated Yakuza rampage. A rollicking good time, destined for worship by all the teenage outcasts that refuse to be hammered down. (Hongkong International Film Festival 2005)

In fact, stylistically *Kamikaze* outdoes Tarantino at his own flamboyant game. Nakashima Tetsuya, making his feature film debut after an award-winning career in commercials, is fearless with cinematic tricks. He jumps the narrative back and forth in time, employs numerous freeze frames and animation sequences, has characters talk directly to the camera and compiles a soundtrack that is schizophrenically mishmash. (...) A touching tale of friendship that is too cool to let its street-wise facade drop for even one sentimental minute. (Andrew Sun)

NAKASHIMA TETSUYA

Geboren 1959 in Fukuoka. Arbeit als Regisseur und Produzent. Wird für seine Fernseharbeit mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet und realisiert diverse Serien. Filme (Auswahl): *Beautiful Sunday* (1998), *Memories of Matsuko* (2006).

GARINE TOROSSIAN

Kanada/Armenien 2007



STONE TIME TOUCH

Kamera Fred Kelemen, Ruben Khatchatryan, Gariné Torossian

Schnitt Gariné Torossian

Ton Gariné Torossian, James Mark Stewart, Daniel Pellerin

Musik Zulal

Mit Arsinée Khanjian, Gariné Torossian

Produktion

Gariné Torossian
190 Concord Avenue
Toronto, ON M6H-2P3, Kanada
T 416 539 8532
garinetorossian@gmail.com

Weltvertrieb

Gariné Torossian
190 Concord Avenue
Toronto, ON M6H-2P3, Kanada
T 416 539 8532
garinetorossian@gmail.com

Video (Digi Beta)/Farbe und Schwarzweiß
70 Minuten

Eine Frau der armenischen Diaspora bricht aus Kanada auf, um erstmals jenes Land zu bereisen, das durch die Erzählungen der Vorfahren zu ihrer imaginären Heimat wurde: Armenien. Sie entdeckt neu, was ihr gefühlsmäßig vertraut ist: Wissbegierig und doch vorsichtig erforscht die Kamera Landschaften aus dem fahrenden Auto, dringt in ländliche Behausungen vor, erkundet Gesichter und Kleidungen, betrachtet Denk- und Mahnmäler nationaler Geschichteereignisse und spürt mythologischen Fährten nach. Begleitet wird die Filmemacherin von der Schauspielerin Arsinée Khanjian, ebenfalls armenischer Abstammung. Diese kehrt bereits zum vierten Mal nach Armenien zurück, voller poetischer Worte über die Zeit und ihre Spuren.

Auf beeindruckende Weise löst Torossian das Paradoxon der innerlich verwurzelten und doch fremden «Heimat» auf: *Stone Time Touch* ist ein großes filmsprachliches Experiment, ein innovatives Kinogedicht über Identität. Jedes Bild präsentiert sich als Gesamtkomposition aus Collagen, sich überlagernden Aufnahmen und grafischen Nachbearbeitungen; aus dem Off ertönen geflüsterte Reiseaufzeichnungen, Texte von Arsinée Khanjian und armenische Stimmchöre. In diesem Prozess wird das oft als nachgereiht erlebte Verhältnis von Wahrnehmung und Erkenntnis auf seine Gleichzeitigkeit zurückgeführt und versinnbildlicht. Es entsteht ein lyrischer Sog, Gedanken zum Topos der imaginierten Heimat hallen nach, werden evoziert. Nur in der außergewöhnlichen Begegnung mit einer der wenigen noch lebenden Zeitzeugen des Genozids an den Armeniern, der ab 1915 auf türkischem Staatsgebiet stattfand und von der offiziellen Türkei geleugnet wird, nimmt Torossian die experimentelle Sprache zurück. Nicht zuletzt ist *Stone Time Touch* auch eine ungewöhnliche Annäherung an Armenien als Land, an seine Wunden und Feste. (Verena Teissl)

Stone Time Touch is an experimental documentary essay exploring the journey to an imagined homeland: Armenia. With this film I make a move into the physical environment. My film is a transition for me and a convergence of two styles, the fictional and the documentary. The theme of identity and imagination has concerned me from the beginning of my work. I always knew that this search for identity, which was swimming in the imagination, would surface in the homeland. Armenia was always the destination. The fact that the place is real and different from the imagined world gives clarity to identity. This awareness also changes the visual language. (Gariné Torossian)

GARINE TOROSSIAN

Geboren 1970 in Beirut als Kind armenischer Eltern. Seit 1979 lebt sie als Filmemacherin und visuelle Künstlerin in Toronto. Ihre Kurzfilme wurden international ausgezeichnet. Kurzfilme (Auswahl): *Visions* (1929), *Girls from Moush* (1994), *Sparklehouse* (1999), *Hokees* (2000), *Babies on the Sun* (2002), *Sandias Eustasy* (2004). *Stone Time Touch* ist ihr erster langer Dokumentarfilm.

26.10., 15.30 Stadtkino

ANDREJ ZVYAGINZEV

Russland 2003



VOZVRASHCHENIYE

DIE RÜCKKEHR

Drehbuch Vladimir Moisejenko, Alexander Novotozky

Kamera Michail Kritschman

Schnitt Vladimir Moguljevsky

Ton Andrej Chudjakov

Musik Andrej Dergatshev

Ausstattung Schana Pachomova, Galja Ponomarjeva, Anna Bartuly

Kostüm Anna Barthuly

Darsteller Konstantin Lavronjenko (Vater), Vladimir Garin (Andrej), Ivan Dobronravov (Ivan), Natalya Vdovina (Mutter), Galina Petrova (Großmutter)

Produktion

Ren Film Produktion

Blvd. Zubovskij 17

Moskau, Russland

T 95 276 59 33

F 95 245 17 79

Weltvertrieb

Intercinama Art Agency

61 rue de Varenne

75007 Paris, Frankreich

T 1 45 55 88 59

F 1 45 51 82 15

Rechte für Österreich

Movienet Film GmbH

Rosenheimer Straße 52

81669 München, Deutschland

T 89 48 95 30 51

uv@movienetfilm.de

35mm/1:1,85/Farbe

115 Minuten

21.10., 11.00 Metro

29.10., 16.00 Künstlerhaus

Die Brüder Ivan und Andrej leben mit ihrer Mutter und Großmutter in einer russischen Provinzstadt. Nichts scheint ihnen zu fehlen. Doch plötzlich taucht nach zehn Jahren Abwesenheit ihr Vater wieder auf. Ivan und Andrej wissen weder, was er in dieser Zeit getan hat, noch, wo er gewesen ist, sie kennen ihn nur von einem Foto. Der ältere Andrej ist von diesem wortkargen und rätselhaften Mann sofort fasziniert, verzweifelt ringt er um seine Anerkennung. Ivan jedoch bleibt der Vater fremd und unheimlich. Es fällt ihm sogar schwer, Vater zu ihm zu sagen. Ein Verbrecher, ein Mörder könnte er sein, meint Ivan. Woher kommt er? Was hat er in der Vergangenheit getan?

Dieser hüllt sich jedoch in Schweigen und nimmt die Kinder mit auf eine Reise durch die wilde Schönheit einer nordrussischen Seenlandschaft. Das anfangs unterhaltsame Abenteuer entwickelt sich mehr und mehr zu einem Härte-test. Immer wieder stellt der Vater die Söhne vor Bewährungsproben, werden die Buben mit Situationen konfrontiert, denen sie nicht gewachsen zu sein scheinen. Der Vater stellt die Widerstandskraft der Söhne rücksichtslos auf die Probe – ein Konflikt ist vorprogrammiert.

Am Ziel der Reise, einer unbewohnten Insel, gräbt der Vater eine Blechkiste aus – ganz offensichtlich der Grund dieser Tour. Doch welche Bedeutung dieser Gegenstand haben könnte, bleibt so offen wie die Frage nach der Natur dieses Mannes, in dessen Gesicht bei aller Härte und Undurchdringlichkeit manchmal auch ein liebevoller Blick aufzuleuchten scheint.

Andrej Zvyaginzev knüpft auf den ersten Blick an das große russische Autorenkino an. Mit seiner symbolischen Schwere, seinen mythischen Aufladungen, seiner Strenge und Intensität. Dass Zvyaginzev dennoch daran liegt, sich ein neues Terrain zu erschließen, erkennt man an der eigenwilligen Mischung aus Präzision und Leichtigkeit, mit der er sich ans Werk macht. Und die erinnert wiederum mehr an Filme von Jacques Doillon als an die von Andrej Tarkovsky. Zvyaginzevs minimalistische Bilder aus Wind und Regen, Autofahrt und Staub sowie die erzählerische Eleganz verteilen Bedeutungsüberschüsse diskret in den Hintergrund. (Birgit Glombitza)

The Return is a dark thriller set in the empty landscape of northern Russia, and shot with a moody, almost monochrome feel. A long absent father suddenly appears and takes his two sons on a camping trip, giving them no explanation. Siberian-born director Andrej Zvyaginzev was catapulted to fame and international critical acclaim when his debut feature, *The Return*, took the Golden Lion at Venice four years ago.

ANDREJ ZVYAGINZEV

Geboren 1964 in Nowosibirsk. Seit 1986 lebt er in Moskau, 1990 beendet er sein Studium an der Moskauer Schauspielschule GITIS. Arbeit in verschiedenen Off-Theaterproduktionen und auch als Filmschauspieler (*Otraschenije*, 1998). Als Regisseur debütiert er im Jahr 2000 mit drei Kurzfilmen. *The Return* ist sein erster Langspielfilm und erhält 2003 beim Filmfestival von Venedig den Goldenen Löwen.

NING YING
China 2005



WU QIONG DONG

PERPETUAL MOTION

Drehbuch Ning Ying, Liu Sola, Hung Huang

Kamera Andrea Cavazutti, Ning Ying

Schnitt Ning Ying

Ton Han Bing

Musik Liu Sola

Ausstattung Yang Xiaoping

Darsteller Hung Huang (Niuniu), Liu Sola (Lala), Li Qinqin (Qinqin), Ping Yanni (Madam Ye), Zhang Hanzhi (Mutter Zhang)

Produktion

Beijing Happy Village Ltd.
Lianbao Apt. 511b
100027 Beijing, China
T 10 6415 9644
eurasia@public3.bta.net.cn

Weltvertrieb

Eurasia Communications Ltd.
Lianbao Apt. 511b
100027 Beijing, China
T 10 6415 9644
eurasia@public3.bta.net.cn

35mm/1:1,85/Farbe
90 Minuten

22.10., 11.00 Metro
23.10., 15.30 Stadtkino

Ein Kammerstück: Drei erfolgreiche Damen der höheren chinesischen Gesellschaft treffen sich im Haus einer Freundin, um den Frühlingsbeginn zu feiern. Die Gastgeberin, vierte Freundin im Bunde, ahnt, dass ihr Ehemann sie mit einer der drei betrügt. Zunächst kreisen die Blicke und Gedanken um dieses abwesende Objekt sexueller Begierde, die Kamera wirft prüfende Blicke auf die in harter Konkurrenz «geschulten» Frauen. Nach und nach jedoch, die Feier ist wie ein unendliches Zeitfenster, fangen die Frauen an zu erzählen: von den politischen Traumata der Vergangenheit, ihren Beziehungen zu ihren Vätern, hoch dekorierten Parteifunktionären, Familientragödien, Liebesaffären, verdrängten Wünschen und Leidenschaften, die plötzlich – zumindest in der Erzählung – ihren Platz im Hier und Jetzt finden.

Doch *Perpetual Motion* ist alles andere als ein sentimentaler Film, vielmehr das zutiefst ironische, selbstreflexive Porträt einer Frauengeneration, der «modernen» Töchter der chinesischen Bourgeoisie (die vier Protagonistinnen sind auch im «realen» Leben sehr erfolgreiche Frauen des öffentlichen Lebens), die scheinbar ungeniert über Sex sprechen und zugleich nach Worten ringen, wenn es um das Tabu ihrer eigenen Gefühle geht. Ning Ying begibt sich gemeinsam mit ihnen auf die Suche nach einer Sprache, die Einsprüche zu formulieren versteht – auch gegen die Repression kritischer Geschichtsschreibung, die in jene scheinbar ganz naive Geschichtslosigkeit mündet, mit der sich die herrschende Klasse Chinas so gerne umgibt.

Perpetual Motion tells about four powerful women, epitomizing the high society of today's China. Behind a façade of reciprocal flatteries and smiles, the four women harbor lots of hatred. During the Spring Festival holiday at Niuniu's home they engage each other in an intimate confrontation, which becomes the coral narration of a whole generation. Ning Ying's cinema is full of arguments but devoid of rhetoric, merciless but not cynical, true to life within a powerful mise-en-scène which emphasizes images and searches for their crisp beauty. In such sense, Ning Ying is a «master» for the generation of Jia Zhang-ke. (Cristina Piccino)

This is a film about women, made by women. But I don't think it can be defined as a feminist movie, especially if «feminism» is understood as a copy of the European and American women liberation movement of the Seventies. Here, the effort is essentially to express something very up-to-date. *Perpetual Motion* is a film about a whole generation that has not yet healed the wounds of its past, while it's running with blazing speed into the future. (Ning Ying)

NING YING

Geboren 1959 in Beijing. Studium an der Beijing Film Academy und am Centro Sperimentale di Cinematografia in Rom. Regieassistenz bei Bertoluccis *The Last Emperor*. Filme (Auswahl): *For Fun* (1992), *On the Beat* (1995, VIENNALE 95), *I Love Beijing* (2000, VIENNALE 01), *Railroad of Hope* (2001, VIENNALE 02).



Cara King, USA 2006

PRACTICE

Realisation Cara King

Konzept Cara King

Produktion Cara King

Weltvertrieb Cara King, 4173 Stoneroot Drive, Hilliard,
OH 43026, USA, T 614 595 4550, ceking@hotmail.com

Video (Digi Beta)/Farbe, 9 Minuten

Ein junger Sumo-Ringer beim Training. Wieder und wieder wirft er sich gegen seinen Trainingspartner, einen offensichtlich geübteren, wesentlich üppigeren Ringer. Beide im Trainingsoutfit, die Lenden wulstig mit grobem Leinen umschlungen, schnörkellos. Nackte, beleibte Körper, der des jungen Kämpfers über und über mit Sand bedeckt. Aus dem Off das unerbittliche Schlagen eines Stocks, das den jungen Mann antreibt, bis dieser erschöpft am Boden liegt. Doch das Training ist noch nicht zu Ende, es gilt, in aller Ruhe über die Grenzen der Verzweiflung hinaus zu gehen.

Routine becomes painful for a young sumo wrestler who can't knock his opponent budge. Shot on location at a sumo wrestling school in Tokyo, *Practice* follows a young wrestler matched against another, more senior wrestler over the course of one practice session. At a considerable disadvantage, both in bodily mass and skill, he becomes physically exhausted, repeating his painfully futile attempt to knock down his opponent.

(Cara King)

CARA KING

Filmstudium am California Institute of the Arts (CalArts) in Los Angeles. Ihre filmische Arbeit ist genreübergreifend und umfasst kurze, abstrakte Animationsfilme ebenso wie kurze Dokumentarfilme. Filme (Auswahl): *Small Things* (2004), *Tomorrow* (2004).

20.10., 23.30 Urania

23.10., 11.00 Urania