

73
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 2016
Venice Classics

CINEMA FUTURES

EIN FILM VON MICHAEL PALM

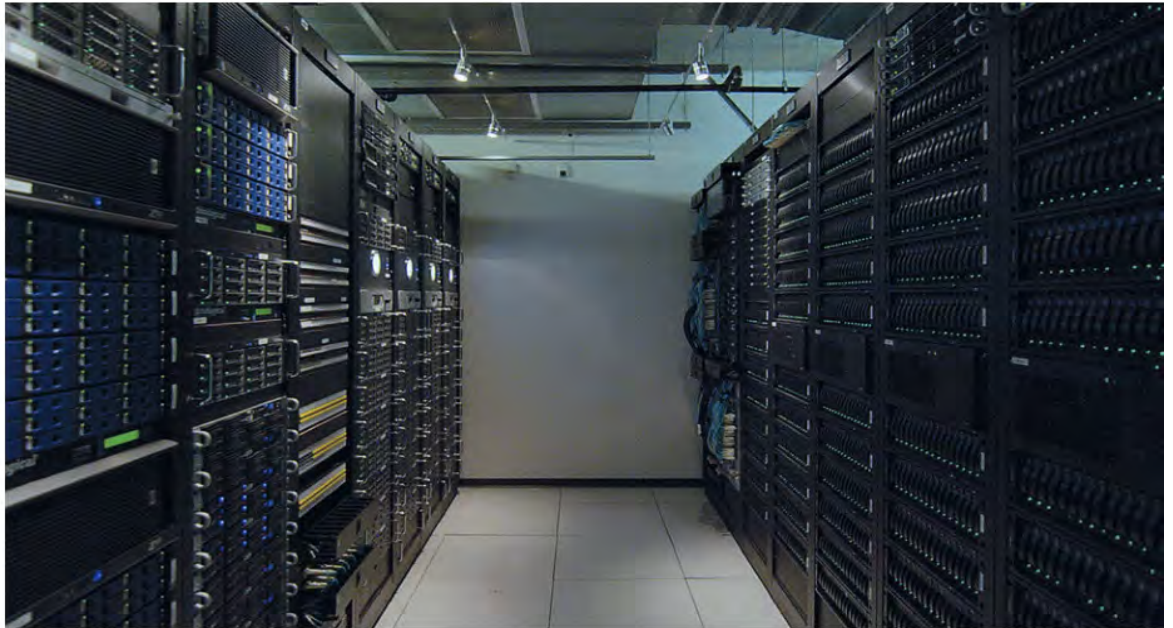
UNTERRICHTSMATERIAL

INHALTSVERZEICHNIS

KURZTEXT.....	3
SYNOPSIS	4
ZUM FILM	5
INTERVIEW MIT DEM REGISSEUR MICHAEL PALM.....	6
EVOLUTION DER FILMTECHNIK VOM ANALOGEN ZUM DIGITALEN	8
IMPULSTEXT 1	9
IMPULSTEXT 2.....	10
DREHORTE.....	11
MICHAEL PALM	12
CREDITS	14
KONTAKT	14

Wir müssen hinnehmen, dass Filme nicht für die Ewigkeit gemacht sind. Ein Film ist ein vergängliches Element wie ein Traum.

Apichatpong Weerasethakul (Filmregisseur)



KURZTEXT

CINEMA FUTURES ist ein Dokumentarfilm über Gegenwart und Zukunft von Film und Kino. Fast 120 Jahre seit Beginn des Kinos war der 35mm Filmstreifen Standard für sämtliche Kinoleinwände weltweit. Der Übergang zur immateriellen Zeit digitaler Bild-Datenströme ist begleitet von großen Erwartungen und noch größeren Zukunftsängsten. Stirbt der Film oder verändert er sich bloß? Wie kann das audiovisuelle Erbe erhalten werden? CINEMA FUTURES erkundet internationale Schauplätze, interviewt namhafte Filmschaffende, Museumskuratoren, Videotrick-Techniker und Filmrestauratoren. Der Film zeigt mithilfe von kurzen Filmausschnitten und Archivmaterial die Verwendung von Filmillusionen und Effekten und visualisiert die Zukunft von Film und Kino im digitalen Zeitalter.

Als die Digitalisierung eingeführt wurde, hieß es, damit kann alles auf unbestimmte Zeit konserviert werden, weil es nicht physisch ist. Es sind Nullen und Einsen und die zerfallen nicht. Aber Archive erkannten bald, dass die Programme sich ändern und Daten dann nicht mehr wiedergegeben werden können. Außerdem wird auch die Kodierung selbst unbrauchbar.

Tom Gunning (Filmhistoriker)

SYNOPSIS

CINEMA FUTURES ist ein Dokumentarfilm über Gegenwart und Zukunft von Film und Kino in der Ära des Digitalen. In einzelnen Episoden werden Zukunftsszenarien, aber auch verheißungsvolle Utopien skizziert, die den Übergang von der etwa hundertzwanzigjährigen Geschichte des analogen photochemischen Filmstreifens hin zur immateriellen Zeit digitaler Bild-Datenströme begleiten. Es geht um die Liebe zum Kino, aber ohne Nostalgie.

Auf dem Spiel steht die Erhaltung des audiovisuellen Erbes in den Film- und Fernseharchiven, die Bestandssicherung und Restaurierung von Laufbildern auf Film und Magnetbändern und die Heilsversprechungen in der Pseudo-Ewigkeit von Bits und Bytes.

CINEMA FUTURES schweift zwischen technokratischem Fortschrittsglauben und den apokalyptischen Visionen vom Totalausfall des audiovisuellen Gedächtnisses: Auf der einen Seite steht dabei die Vorstellung vom Digitalen als Überwindung von Vergänglichkeit und Zugänglichkeitmachung zum audiovisuellen Erbe. Auf der anderen Seite droht die Vision des totalen Verlustes des filmischen Erbes, weil Film als physisches Objekt zerfällt bzw. digitale Daten unlesbar werden.

Was passiert mit den Bildern und Erinnerungen an unsere und vergangene Zeiten, wenn sie keine analog-physische Grundlage mehr haben? Angesichts der akuten Mutationen in den Produktions- und Rezeptionsweisen des Films insgesamt, kann niemand genau sagen, was kommen wird.

Filmschaffende, Film- und TV-Archive stehen erst am Anfang der Debatte. Man hat angefangen, die Bestände zu digitalisieren und auf gigantischen Serversystemen abzuspeichern. Wie lange werden die Daten in dieser digitalen Arche Noah lesbar und zugänglich bleiben? Was gewinnen wir, was verlieren wir?

CINEMA FUTURES ist eine an internationalen Schauplätzen gedrehte assoziative Zeitreise, auf der wir namhaften Filmschaffenden, Museumskuratoren, Historikern und Technikern begegnen.

Mit Martin Scorsese, Christopher Nolan, Tacita Dean, David Bordwell, Tom Gunning, Jacques Rancière, Margaret Bodde, Paolo Cherchi Usai, Nicole Brenez, Michael Friend, Greg Lukow, Mike Mashon u.a.



ZUM FILM

Das erste Bild in CINEMA FUTURES ist eine Fotografie. Sie zeigt eine Gruppe von Geschäftsleuten um die Jahrtausendwende in einem New Yorker Kino. Die lachenden Gesichter erklären das Medium Film für obsolet und werfen Kanister für Filmrollen in eine Tonne. Wenige Monate zuvor feierte, wie uns der Kommentar wissen lässt, George Lucas' Star Wars: Episode One – Die dunkle Bedrohung seine digitale Premiere.

In CINEMA FUTURES ergeben sich solche Verbindungen, hinweg über Orte und Zeiten, völlig unaufgeregt. Manchmal realisiert man sie gar erst im Nachhinein, etwa wenn man später einem Archivar dabei zusieht, wie er eine Rolle Filmstreifen aus einer Büchse nimmt und das Material in seinen Fingern regelrecht zerbröseln. Für George Méliès' Originalnegativ von *Der wandernde Jude* aus dem Jahr 1904 kommt jede Rettung zu spät – die Reste landen, wie zuvor die Filmrollen der Geschäftsleute, in einer Plastiktonne.

CINEMA FUTURES erzählt von den möglichen Perspektiven des Kinos, die heute entschieden werden. Mit der digitalen Revolution, die vor wenigen Jahren die Kinolandschaft innerhalb kürzester Zeit flächendeckend und radikal verwandelte, rückte auch die Frage nach dem Umgang mit dem filmischen Erbe in den Fokus. War den Archiven bisher die Aufgabe zugefallen, den analogen Film als solchen zu restaurieren, zu konservieren und für die Nachwelt zugänglich zu machen, schienen sich mit der Digitalisierung plötzlich ungeahnte Möglichkeiten aufzutun.

Doch wer legt die neuen Standards fest und entscheidet als Torwächter des Archivs über das Schicksal der analogen Hinterlassenschaft? Und was bewegt renommierte Filmemacher sich für die Erhaltung des Filmstreifens und seiner vielbeschworenen Aura einzusetzen, während nach Asien ausgelagerte Unternehmen in digitaler Fließbandarbeit das Filmkorn von jedem Staubkorn säubern?

Michael Palm geht diesen Fragen mit einer Anzahl erlesener Gesprächspartner – darunter die Regisseure Martin Scorsese, Christopher Nolan – nach. Dass die Diskussionen über das Ende einer Kinoära auch voller Emotion und Wehmut geführt werden, klingt in CINEMA FUTURES ebenso nach wie der unbedingte Glaube an die neue Technik bei den digitalen Hexenmeistern. Doch CINEMA FUTURES verlangt dem Zuschauer keine Entscheidung ab, sondern gewährt uns in seiner essayistischen Form immer den nötigen Freiraum, sich ein Bild über den Wandel der Bilder zu machen.

In einer der schönsten Szenen des Films, einer Archivaufnahme aus dem Jahr 1966, sieht man, was ein Schmetterling bei einem kleinen Knaben auslösen kann. Es ist nichts, woran sich heute ein erwachsener Mann erinnern würde, wenn diese privaten Super-8-Bilder sich nicht erhalten hätten. Denn das wichtigste menschliche Archiv wird immer die eigene Erinnerung bleiben.

INTERVIEW MIT DEM REGISSEUR MICHAEL PALM

CINEMA FUTURES eröffnet mit einem Zitat des Science-Fiction-Autors Bruce Sterling. „The future is just a kind of past that hasn't happened yet.“ Gilt diese Prognose auch für die Zukunft des Kinos?

Jedenfalls für die Situation der Archive, die sich um das Erbe und die Zukunft des Kinos kümmern. Die Archivierung trägt ja nicht nur viel Vergangenheit in sich, sondern auch viel Zukünftigkeit, also ein Potenzial und eine Möglichkeit. CINEMA FUTURES handelt weniger von der Zukunft des Kinos als von der Zukunft der Vergangenheit des Kinos. Und diese findet man in den Archiven, die einerseits eine ungeheure Anzahl an Möglichkeiten bieten, etwa durch Neuentdeckungen, andererseits aber auch Zukünftiges – nicht realisierte Potenziale der Vergangenheit. Das ist das utopische Moment des Archivs – dass man etwas findet, das so noch nicht gesehen wurde.

Diese flüchtigen Momente tauchen immer wieder auf, etwa in der privaten Archivaufnahme mit dem Schmetterling, der ein kleines Drama auslöst.

Es geht im Kino oft um das Festhalten des Flüchtigen. Doch das unterscheidet nicht den analogen Film vom digitalen. Wir besitzen eine unglaubliche Menge an analogem Filmmaterial nach hundertzwanzig Jahren Kinogeschichte. Und dieses Material ist noch lange nicht aufgearbeitet.

Das Faszinierende an der Situation, in der sich die Archive befinden, ist der Umstand, dass es sich um die Aufbewahrung von Möglichkeiten handelt. Paul Kramer von der Library of Congress spricht von Filmen, die niemand seit Ewigkeiten gesehen hat und möglicherweise auch niemand sehen wird.

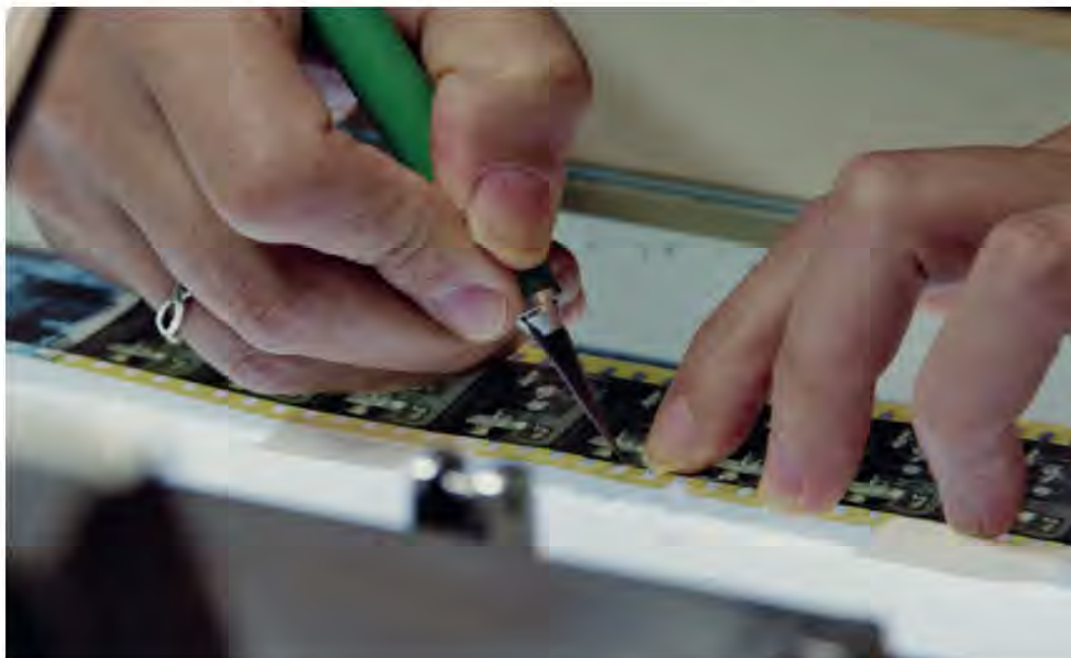
Wer bestimmt, welche Filme man zukünftig wird sehen können?

Das ist die kuratorische Frage, mit der jedes Archiv der Welt konfrontiert ist. Doch irgendjemand muss auswählen und damit eine Entscheidung treffen. Der klassische Archivar fungiert als Gatekeeper: Welcher Film ist es wert, vor der Zerstörung gerettet zu werden? Sind es die nobilitierten Filmautoren und die kanonisierten Klassiker? Oder soll man alles aufheben? Man kann immer wieder beobachten, dass der Archivierungsgedanke davon getragen ist, möglichst umfassend aufzuheben. Wie mit einem großen Fischernetz möglichst viele verschiedene Spezies zu sammeln, weil man eine davon vielleicht irgendwann brauchen könnte.

CINEMA FUTURES erzählt in diesem Sinn von einem doppelten Verlust: Einerseits vom Verlust jener Filme, die ungesehen in den Archiven und Tiefenspeichern lagern, andererseits vom Verlust des analogen Filmstreifens.

Es gibt Szenen, die in dieser Hinsicht Trauerarbeit leisten. Man muss sich mit der Tatsache abfinden, dass mit dem digitalen Umbruch etwas verloren gegangen ist. Denn sonst würde man in einer ewigen Melancholie hängenbleiben. Dagegen ist prinzipiell nichts zu sagen, weil die Arbeit eines Archivars immer melancholisch ist. Das ist sozusagen eine institutionalisierte Melancholie, weil man weiß, dass man Dinge bewahren, andere aber ihrem Schicksal überlassen muss.

Wenn der Archivar im Film sagt, dass Citizen Kane und Blood Feast die gleiche Aufmerksamkeit und Behandlung erfahren, dann ist das zwar ein „demokratischer“ Gedanke, wir wissen aber, dass die Entscheidung für oder gegen einen Film nicht nur eine über den physischen Zerfall ist. Und das ist eine politische Entscheidung: Was wird konserviert oder restauriert und was nicht?



Filmemacher wie Quentin Tarantino sprechen in diesem Zusammenhang vom Verlust einer Textur, die nur dem Filmstreifen zu eigen ist. Diese Argumentation bezieht sich stets auf die Aura des greifbaren Materials. Natürlich spielt das Material, mit dem man als Filmemacher zu tun hat, eine wesentliche Rolle für die eigene Arbeit. Historisch betrachtet hat der Filmstreifen – Einzelbilder auf Zelluloid, Azetat und Polyester, mit oder ohne Tonspur – sehr viel unterschiedliche Ästhetiken gezeitigt, weshalb es auch falsch wäre, hier von einem simplen Fetischismus zu sprechen, wie er manchen Filmautoren nachgesagt wird. Doch das findet sich beim digitalen Film genauso: Auch hier gibt es eine Physis, wenngleich sie sich anders zeigt.

Der Unterschied zwischen analogem und digitalem Bild wird sehr häufig mit einem Erlebnisgefühl beschrieben, der vom Flimmern des Bildes im Projektor rührt.

Natürlich gibt es einen phänomenologischen Unterschied zwischen einer analogen und einer digitalen Filmprojektion. Die daraus resultierende Frage ist jedoch, was man aus diesem Unterschied ableitet.

Das analoge Bild wird dabei fast immer dem Organischen, Lebendigen zugeordnet, das digitale immer dem Leblosen, Kalten. Obwohl ich diese Unterscheidung nicht unbedingt teile:

Das Pixel hat eine andere Wirkung als das Korn. Das sind zwei unterschiedliche Wahrnehmungsweisen, aber auch zwei unterschiedliche Medien. Das gilt es zu betonen und ist wesentlicher Grund, warum der analoge Film erhalten werden muss.

In CINEMA FUTURES gibt es wiederholt Bilder, die über die Montage miteinander kommunizieren und eine Brücke schlagen zwischen dem Digitalen und dem Analogen, zwischen dem Vergänglichem und dem Zukünftigen. Das betrifft den Vorführraum als Arbeitsplatz ebenso wie die Büroarbeit am Computerschirm, auf dem in wenigen Minuten ganze Filme digital „gesäubert“ werden.

Die technische Infrastruktur des analogen Films ist sehr schnell und viel zu hastig fast verschwunden und entweder zerstört oder musealisiert worden. Doch auch das digitale Kino ist mit physischer Arbeit verbunden. Der Prozess der digitalen Filmrestaurierung erinnert durchaus an die industrielle Arbeit des 19. Jahrhunderts, etwa wenn man sieht, wie in einem indischen Großraumbüro eine Hundertschaft an Leuten auf ihren Bildschirmen Staubkörner wegretuschieren. Es war mir wichtig zu zeigen, dass die Arbeit an der Digitalisierung ebenso eine mechanische ist – und oft eine so stereotype wie in Chaplins *Modern Times*. Das Digitale ist nicht sauber, wie oft behauptet wird.

Neben der Erhaltung spielt auch die Möglichkeit der Vorführung eine wesentliche Rolle. CINEMA FUTURES kreist um den einschneidenden Wandel der technischen Infrastruktur im Kino.

Diese Infrastruktur ist im analogen Bereich sehr gut dokumentiert. Wenn man in fünfhundert Jahren einen Filmstreifen findet und es gibt auf der Welt keinen einzigen Projektor, kann man diesen relativ leicht wieder bauen, um sich den Film anzusehen. Im digitalen Bereich ist das völlig anders – für eine langfristige Erhaltung muss man entweder die Infrastruktur aufrechterhalten oder die Daten ständig neu sichern, migrieren und umkodieren. Man weiß aber, dass technische Migrationen meist mit hohen Verlusten verbunden sind. In dieser Hinsicht hat es der analoge Film leichter, weil er ganz bestimmten und einfacheren Standards entspricht.

CINEMA FUTURES thematisiert aber nicht nur das Aussterben, sondern auch die Wiederauferstehung. So kann man beobachten, wie Schauspieler digital am Leben gehalten werden. Ein Experte zeigt sich begeistert von dem Gedanken, zukünftig jeden Film mit bereits verstorbenen Leinwandstars zu drehen.

Wobei die Mumifizierung als Idee traditionell eher dem analogen Bild anhaftet. Man kann in einer Szene einen Ausschnitt aus *The Black Cat* sehen, in der Boris Karloff die Mumien hinter der Glaswand betrachtet. Wenn man aber an die Computeranimation denkt und daran, dass man den Alterungsprozess ungeschehen macht, indem man auf ein Archiv an digitalen Bildern zurückgreift, bedeutet das eine völlig andere Form der Wiederbelebung. Doch es geht weniger um die Unterschiede, als um die Gemeinsamkeiten. Um das Geisterhafte in beiden Bildtypen und dessen Erscheinungsformen.



In einer Archivszene der Fernsehserie *Star Trek* kann man sehen, wie Mister Spock und der Schiffsarzt McCoy einen Filmstreifen begutachten. Zwischen dem Technokraten und dem Humanist entbrennt natürlich sofort ein Streit über Qualität und Wirkung dieses Stücks Kulturerbe der Menschheit. Nehmen wir an, CINEMA FUTURES würde in ein paar hundert Jahren in die Hände von Mister Spock fallen. Was würde er sagen?

Die Frage ist vielmehr, ob er ihn überhaupt sehen würde können. Im Moment sieht es jedenfalls nicht danach aus.

*Das ist das digitale Dilemma.
Bei 35mm Film, Filmstreifen oder Tonaufnahmen hatte
das System einen Standard. So etwas gibt es bei digitalen
Systemen noch nicht.*

Milt Shefter (Autor)



EVOLUTION DER FILMTECHNIK VOM ANALOGEN ZUM DIGITALEN

Eadweard Muybridge Bewegungs- Serienaufnahmen	Brüder Lumière erste Kinovorführung Paris	Einigung auf 35mm mit 4 Perforationen pro Bild als Standard	Ende der großen Zeit des Stummfilms	erster Tonfilm <i>The Jazzsinger</i>
1880	1895	1909	1927	1927

Analoge
Magnetbandformate:

Digitale
Magnetbandformate:

U-matic (1968) VCR-System Betamax VHS Video 2000	Betacam VHS-C Video 8 Super Beta S-VHS Hi8	Digital Betacam DV MiniDV Digital8 HDCAM	Digital Ver- satile Disc (DVD)	Standard Linear Open Tape (LTO)	Blu-ray Disc	Umstellung des Kinobetriebs von 35mm auf DCP (Digital Cinema Package)
1970	1980	1990	1995	2000	2002	2011

IMPULSTEXT 1

Was hat ein alter Spielfilm, ein Werbefilm oder irgendein Filmfragment mit uns zu tun?

Im Film spricht Martin Scorsese über die Gesamtheit des filmischen Erbes:

„Der unbedeutende Werbefilm, das Firmenvideo oder das Home Movie oder der fünftklassige Autokino-Film...Wenn man das alles aufgibt, verliert man etwas. Vielleicht ist es nichts Großartiges, Aber trotzdem ist es ein Verlust. Wir verlieren etwas, das uns erzählt, wer wir waren. Und das ist wertvoll.“

Die Kernaufgabe eines Filmarchivs ist die Sicherung und Zugänglichmachung des nationalen Filmerbes. Im Österreichischen Filmmuseum lagern ca. 70.000 Filmrollen. Kurzfilme, Langfilme, Spielfilme, Dokumentarfilme, Werbefilme, Homemovies, Wochenschauen, Propagandafilme, Fragmente und vollständige Filme.

Filme aus über 100 Jahren Filmgeschichte lagern im Archiv. Vieles ist noch nicht im Inventar erfasst und gar nicht gesichtet. Vieles muss restauriert und wiederhergestellt werden, wenn es erhalten werden soll.

Seit 2011 kommen digitale Filme in unterschiedlichen Formaten hinzu. Die Digitalisierung erleichtert die Kopierbarkeit. Sie verschafft auch einen demokratischeren leichten Zugang zu den Filmen.

Fragen:

- Was ist erhaltenswert und wer entscheidet darüber?
- Soll überhaupt alles erhalten werden?
- Führt das nicht bloß zu Musealisierung und verstellt den Blick auf die Gegenwart und die Zukunft?



Martin Scorsese hat seit 1963 über 50 Kurz- und Langfilme realisiert, darunter moderne Klassiker wie *Mean Streets*, *Taxi Driver*, *Raging Bull*, *The King of Comedy*, *Goodfellas* oder *Casino*. Sein Film *The Departed* wurde 2007 mit dem Oscar für die beste Regie und für den besten Film ausgezeichnet.

Scorsese engagiert sich seit langem für die Sicherung und Restaurierung des filmischen Welterbes und besitzt selbst eine beeindruckende Filmsammlung. Der US-amerikanische Regisseur Martin Scorsese hat 2005 die Ehrenpräsidentschaft des Österreichischen Filmmuseums übernommen.

IMPULSTEXT 2

Der digitalisierte Film brachte große kreative Freiheit mit sich. Das Bild ist nicht länger Abbild der Welt, die Realität bietet nun bestenfalls die Grundlage mit der gearbeitet werden kann. Jede Fantasiewelt, die vorstellbar ist, kann geschaffen werden.

Jesse Morrow ist Trickfilmer bei Sony Pictures, er spricht über sein Aufgabenfeld:

„Wir können Leute schlanker machen. Das kann ziemlich extrem werden. Wir verjüngen viele Schauspieler und Schauspielerinnen. Wir entfernen die Tränensäcke und Falten aus ihren Gesichtern und auch körperliche Makel.

Letztendlich ist jedes Bild des Films bearbeitet. Wir machen aus einer 40-jährigen Person eine 28-jährige.

Ich denke, die Zeit wird kommen, wenn eine Schauspielerin tatsächlich 20 Jahre lang 18 bleiben kann. Man setzt Markierungspunkte in ihrem Gesicht. Man scannt sie und ihren ganzen Körper, wenn sie 18 ist. Und wenn sie altert, greift man auf diese Daten zurück.

Und später kann man alles, was einem nicht an ihr gefällt, ersetzen, weil man ja die Daten hat. Man könnte dann sogar einen neuen Film mit Schauspielern drehen, die seit 20 oder 30 Jahren tot sind.

So kann man die Bilder von Schauspielern für immer am Leben erhalten.

Fragen:

- Welche Folgen hat die Digitalisierung in Bezug auf die kreative Gestaltung des Spielfilms mit sich gebracht?
- Ist die Veränderung als durchwegs positiv zu erachten?
- Was bedeutet die Gestaltungsmöglichkeit jedes einzelnen Bildes für den Film als dokumentarisches Medium?



DREHORTE

Österreichisches Filmmuseum, Wien, Österreich
Archiv und Kino

Gartenbaukino, Wien, Österreich
Kino, seit 2016 ist die 70mm Anlage wieder spielbereit

Listo Film & Video, Wien, Österreich
Früher Filmentwicklungs- und Kopierwerk, bietet jetzt Leistungen im Postproduktionbereich an

George Eastman Museum & The L. Jeffrey Selznick School Of Film Preservation, Rochester, U.S.A.
Das Museum zeigt die älteste Fotografiesammlung, besitzt das größte Filmarchiv weltweit. Die angeschlossene Universität bildet Restauratoren für Fotografie und Film aus.

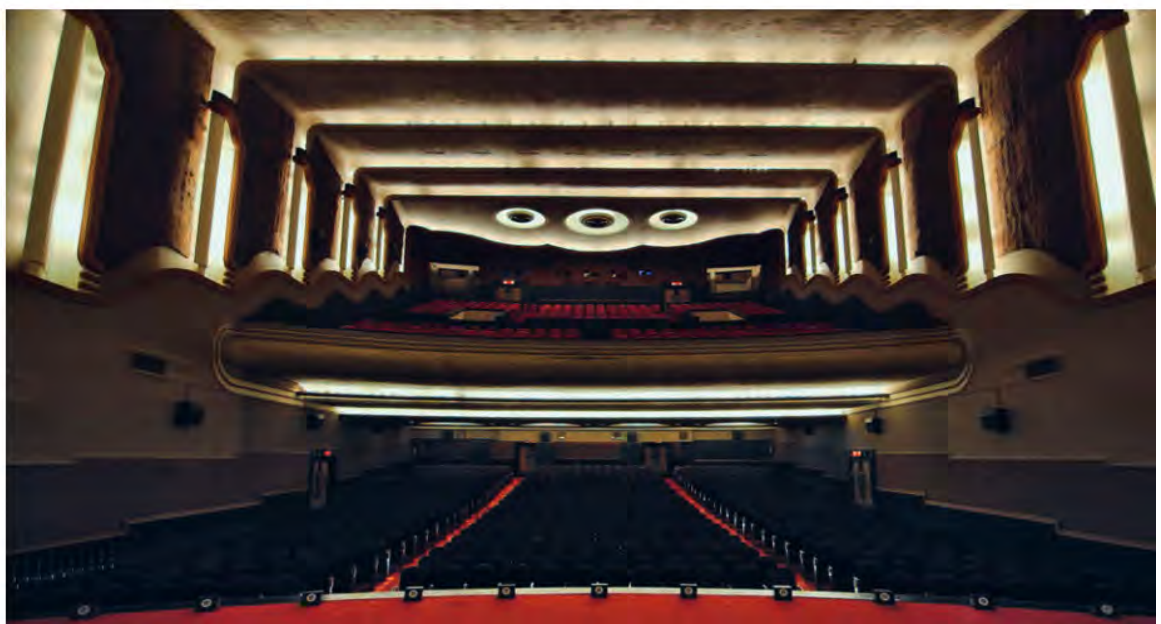
Library Of Congress, National Audio-Visual Conservation Center, Culpeper, U.S.A.
Das audiovisuelle Archiv der Kongressbibliothek, 2007 neu errichtet auf den Strukturen des Goldlagers der Zentralbank und einer Bunkeranlage aus der Zeit des kalten Kriegs

National Library Of Norway, Mo I Rana, Norwegen
Archiv des Norwegischen Filmerbes mit automatisierter Digitalisierungsstation in Mo I Rana

Reliance Mediaworks, Mumbai, Indien
Indische Film- und Entertainment Company, Serviceleistungen im Postproduktionsbereich

Sony Pictures / Colorworks, Culver City, U.S.A.
Postproduktionsbereich von Sony Pictures

The Getty Center, Los Angeles, U.S.A.
Getty Kunstmuseum



MICHAEL PALM

Michael Palm (geb. 1965 in Linz, Oberösterreich) ist seit 1988 als Filmschaffender hauptsächlich in den Bereichen Schnitt und Musik/Tongestaltung aktiv, seit 2001 als Regisseur von Dokumentar-, Kurz- und Experimentalfilmen.

Michael Palm studierte an der Wiener Filmakademie (Ausbildung zum Cutter) und an der Universität Wien in den Bereichen Philosophie, Film- und Medienwissenschaft. Er ist Verfasser zahlreicher Vorträge und Publikationen zur Theorie und Ästhetik von Film und Kino, war von 1990–94 Filmkritiker (Der Standard, Falter) und ist seit 1998 Lektor an der Wiener Filmakademie, weiters an der Universität für Musik und darstellende Kunst und an der Kunstuniversität Linz; regelmäßige Vortrags- und Seminartätigkeit im Bereich der Filmvermittlung und -analyse im Österreichischen Filmmuseum, im Medienzentrum Wien, an der Schule für Unabhängigen Film und am Wiener Filmcollege.

Palm war Gründungsmitglied von PVS Verleger und Navigator Film und ist Mitglied von SYNEMA, Gesellschaft für Film und Medien, DOK.AT, Interessensgemeinschaft Österreichischer Dokumentarfilm und von AEA, Österreichischer Verband Film- und Videoschnitt. Er lebt und arbeitet in Wien.



MICHAEL PALM**FILMOGRAFIE**

Regisseur

- | | |
|---|---|
| 2012 SET IN MOTION (mit Willi Dorner) | 2009 HERNA
(Regie: Josef Dabernig) |
| 2011 LOW DEFINITION CONTROL – MALFUNCTIONS #0 | DIE 5 HIMMELSRICHTUNGEN
(Regie: Fridolin Schönwiese) |
| 2009 BODY TRAIL CCTV | 2007 WEISSE LILIEN
(Regie: Christian Frosch) |
| 2009 BODY TRAIL (mit Willi Dorner) | FRAUENTAG
(Regie: Johannes Holzhausen) |
| 2009 LAWS OF PHYSICS | EINST SÜSSE HEIMAT
(Regie: Gerald Igor Hauzenberger) |
| 2005 MOZART SELLS | 2006 NO NAME CITY
(Regie: Florian Flicker) |
| 2004 EDGAR G. ULMER – THE MAN OFF-SCREEN | 2005 VOLVER LA VISTA – DER UMGEKEHRTE BLICK
(Regie: Fridolin Schönwiese) |
| 2003 SIM MOVIE | 2004 CALLING HEDY LAMARR
(Regie: Georg Misch) |
| 2001 SEA CONCRETE HUMAN – MALFUNCTIONS #1 | 2003 ROSA COELI
(Regie: Josef Dabernig) |
| | 2002 I AM FROM NOWHERE
(Regie: Georg Misch) |
| | 2001 AUF ALLEN MEEREN
(Regie: Johannes Holzhausen) |
| | 1999 CEIJA STOJKA
(Regie: Karin Berger) |
| | 1996 DIE TOTALE THERAPIE
(Regie: Christian Frosch) |

Cutter/Sound Designer (Auswahl)

- 2016 HOMO SAPIENS
(Regie: Nikolaus Geyrhalter)
- 2014 ICH SEH ICH SEH
(Regie: Veronika Franz, Severin Fiala)
- WENN ES BLENDET ÖFFNE DIE AUGEN
(Regie: Ivette Löcker)
- 2012 ELEKTRO MOSKVA
(Regie: Dominik Spritzendorfer, Elena Tikhonova)
- 2011 DER PROZESS
(Regie: Gerald Igor Hauzenberger)
- 2010 NACHTSCHICHTEN
(Regie: Ivette Löcker)
- 2009 JOBCENTER
(Regie: Angela Summereder)

PREISE

- Outstanding Artist Award des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur, 2012
- Second Prize Original Full-length Film, Documenta Madrid 2012 für Low Definition Control
- Certificate of Merit, Film Festival of Fine Arts 2010, Szolnok, Ungarn, für body trail
- Beste künstlerische Montage Dokumentarfilm, Diagonale 2010 für Jobcenter (Regie: Angela Summereder, A 2009)
- Innovatives Kino, Diagonale 2009, Graz, für Laws of Physics
- 1st Prize, Choreographic Captures Competition 2009 für body trail CCTV
- Certificate of Merit, Kategorie „New Visions“, 45th San Francisco International Film Festival 2003, USA, für Sea Concrete Human.
- Honorable Mention, Kategorie „Fiction“, New York Expo of short film and video 2003, USA, für Sea Concrete Human.
- Innovatives Kino, Diagonale 2002, Graz, für Sea Concrete Human



CREDITS

AT 2016, Originallänge 126min
Kurzfassung 52 min

BUCH, REGIE, SCHNITT
Michael Palm

KAMERA
Joerg Burger

TON
Hjalti Bager-Jonathansson, Georg Misch

SOUNDDESIGN
Michael Palm

PRODUKTIONSLEITUNG
Teresa-Saija Wieser, David Bohun

PRODUZENTEN
Ralph Wieser, Georg Misch

EINE PRODUKTION VON
Mischief Films

In Zusammenarbeit mit dem
Österreichischen Filmmuseum



KONTAKT

Mischief Films
Goethegasse 1
1010 Wien
T: 01/ 585 23 24 25
E: office@mischief-films.com



BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH



ORF Film/Fernseh-Askommen



sixpackfilm



mischief

www.mischief-films.com
© Mischief Films 2016