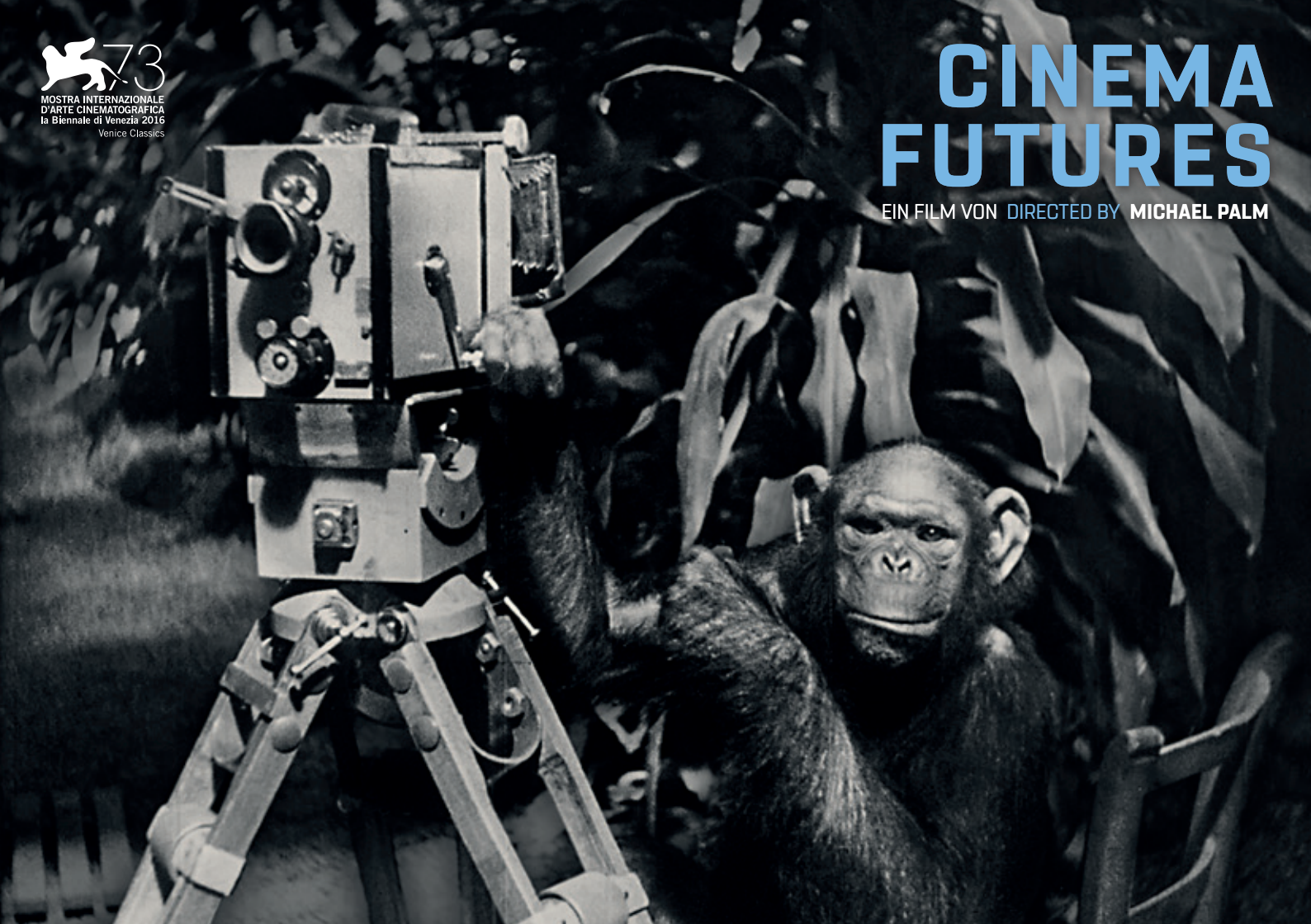




73
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 2016
Venice Classics

CINEMA FUTURES

EIN FILM VON DIRECTED BY MICHAEL PALM





PICTURE
START

SYNOPSIS

Die „digitale Revolution“ erreichte das Kino spät und wurde hauptsächlich als technologischer Fortschritt inszeniert. In einer Zeit des rapiden Verschwindens des analogen Filmstreifens und der Diversität digitaler Laufbild-Formate geht es heute jedoch um wesentlich mehr: Stehen die Filmarchive der Welt am Beginn eines dunklen Zeitalters? Droht ein massiver Verlust des kollektiven audiovisuellen Gedächtnisses? Stirbt der Film oder verändert er sich bloß?

CINEMA FUTURES erkundet internationale Schauplätze und dramatisiert mit namhaften Filmschaffenden, Museumskuratoren, Historikern und Technikern die Zukunft von Film und Kino im Zeitalter digitaler Laufbilder.

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

SYNOPSIS

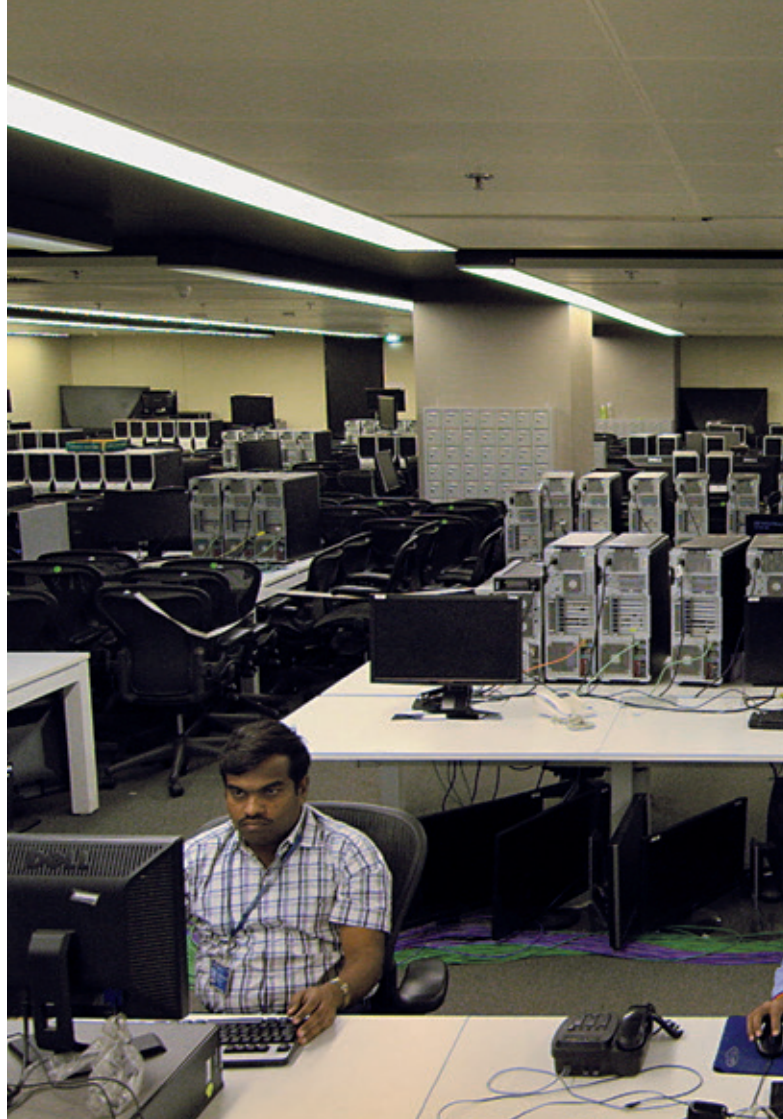
The “digital revolution” reached the cinema late and was chiefly styled as a technological advancement. Today, in an era where analog celluloid strips are disappearing, and given the diversity of digital moving picture formats, there is much more at stake: Are the world’s film archives on the brink of a dark age? Are we facing the massive loss of collective audiovisual memory? Is film dying, or just changing?

CINEMA FUTURES travels to international locations and, together with renowned filmmakers, museum curators, historians and engineers, dramatizes the future of film and the cinema in the age of digital moving pictures.

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

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

Auf dem Spiel stehen die spezifische Kulturtechnik und Erfahrung des analogen Films, die Erhaltung des audiovisuellen Erbes in den Film- und Fernseharchiven, die Bestandssicherung, Restaurierung und Bewahrung 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 bzw. vom demokratischen Zugang zum audiovisuellen Erbe. Auf der anderen Seite droht die Vision unserer Gegenwart als zukünftiges „dunkles Zeitalter“, von dem nicht viel erhalten geblieben sein wird, weil Film als physisches Objekt und Kino als techno-soziale Infrastruktur obsolet bzw. digitale Daten unlesbar geworden sind. 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 is a documentary film about the present and future of film and the cinema in the digital era. In individual episodes and cinematic aphorisms, future scenarios, cultural fears and promising utopias are sketched out, accompanying the epochal transition from an approximately 120-year history of analog photochemical celluloid strips to the immaterial and radically evanescent age of digital picture data streams. The focus is on a love of the cinema, albeit devoid of nostalgia.

What is at stake is the specific cultural technique and experience of analog film, the preservation of audiovisual heritage in film and television archives, the storing, restoration and conservation of moving pictures on film and magnetic tapes, and the promises of salvation made by the pseudo-eternity of bits and bytes. CINEMA FUTURES oscillates between a technocratic belief in progress and apocalyptic visions of the total erasure of our audiovisual memory: On one hand, there is the concept of the digital as a way to overcome the ephemeral - in other words ensuring democratic access to our audiovisual heritage. On the other hand, the vision of our present as a future "dark age" looms, of which not much will be preserved, as film as a physical object and cinema as a techno-social infrastructure become obsolete and digital data becomes unreadable. What will become of the images and memories of our times and of days gone by when they no longer have an analog, physical presence? In light of the acute mutations in the way film is produced and received overall, nobody can precisely predict what the future will hold. Filmmakers, film and television archives are just now tackling this debate. And archival collections are just beginning to be digitized and stored on gigantic server systems. How long will the data remain readable and accessible in this digital Noah's Ark? What do we gain, and what do we lose?

NOTIZEN ZUM FILM

„Niemand fotografiert hier.“ In Michael Palms CINEMA FUTURES kann man zu Beginn eine Statue von Eadweard James Muybridge sehen. Sie steht im Lucas Digital Arts Center in San Francisco, nur wenige Schritte vom sogenannten Yoda Fountain entfernt, der dem Jedi-Meister aus George Lucas Star Wars-Reihe gewidmet ist. Während sich vor der populären Figur die Touristen mit ihren Fotoapparaten tummeln, ist das Interesse für Muybridge bescheiden. Den Vater des Kinos kennt hier niemand.

Das erste Bild in CINEMA FUTURES ist ebenfalls 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 zerbröselt. Für George Méliès' Originalnegativ von Le Juif Errant von 1904 kommt jede Rettung zu spät – die Reste landen, wie zuvor die Filmrollen der Geschäftsleute, in einer Plastiktonne.

CINEMA FUTURES erzählt von den möglichen Zukunftsszenarien 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 ein neues Licht. 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 Filmmacher 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 Martin Scorsese, Christopher Nolan und die Filmhistoriker Tom Gunning und David Bordwell – und an unterschiedlichen Schauplätzen 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, um sich selbst 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 seine eigene Erinnerung bleiben.

Michael Pekler

NOTES ON THE FILM

"Nobody takes any pictures here." Michael Palm's CINEMA FUTURES opens with a view of a statue of Eadweard James Muybridge, which stands at the Lucas Digital Arts Center in San Francisco. It is just a few steps away from the so-called Yoda Fountain, named after the Jedi Master from George Lucas' Star Wars franchise. Although tourists and their cameras routinely flock to the popular Star Wars character, interest in Muybridge is minimal. Here, nobody recognizes the father of cinema.

The first image in CINEMA FUTURES is also a photograph showing a group of business people at a New York movie theater around the most recent turn-of-the-century. Their laughing faces declare film obsolete as a medium, as they throw film canisters into a trash receptacle. Just a few months prior to that, the commentator informs us, George Lucas' Star Wars: Episode One- The Phantom Menace celebrated its digital premiere.

In CINEMA FUTURES such connections, beyond time and place, are created with absolute matter-of-factness. At times, they can only be recognized in hindsight, for example, when watching an archivist remove a roll of film from a can and seeing the material literally crumble between his fingers. It is too late to attempt any rescue of George Méliès' original negatives of Le Juif Errant from 1904. The remains end up, like the film canisters tossed out by the business people, in a plastic garbage container.

CINEMA FUTURES examines various possible future scenarios for cinema, for which the groundwork is being laid today. The advent of the digital revolution, which in the blink of an eye changed the cinema landscape so completely and radically just a few years ago, has shed

new light on the question of what to do with our cinematic heritage. To date it has been the archivist's job to restore and conserve analog film as such and make it accessible for posterity; however, digitization now appears to have opened up previously unimagined possibilities. But, the question remains: Who will set the new standards and act as gatekeeper of the archives, thereby determining the fate of our analog film legacy? And what motivates renowned filmmakers to champion the preservation of physical filmstrips together with their storied aura, while digital assembly-line companies outsourced to Asia cleanse the film grain of every dust particle?

In interviews Michael Palm invites a number of cinema legends, including Martin Scorsese and Christopher Nolan, as well as film historians Tom Gunning and David Bordwell, to join him at various locations to examine these questions. CINEMA FUTURES echoes both the emotion and melancholy of the discussions on the end of the cinematic era, as well as the digital wizards' unconditional belief in new technology. However, CINEMA FUTURES does not require the viewer to come down on one side or the other, but its essay-like form continually grants us the necessary space to judge the transformation of moving pictures for ourselves.

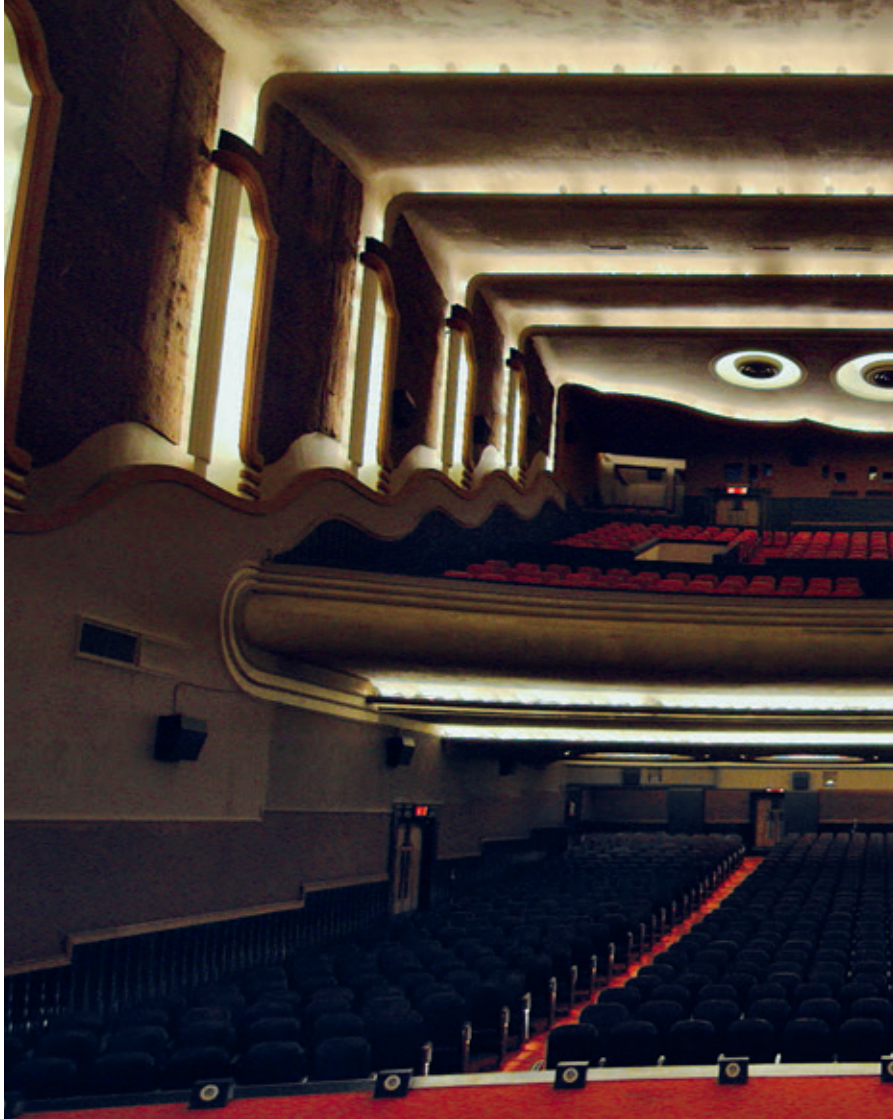
One of the most touching scenes in the film is archive footage from 1966 that illustrates what can happen when a little boy encounters a butterfly. It is nothing a grown man would remember today had these super eight home movies not been preserved. After all, the most important human archive will always be our own memories.

Michael Pekler

REGIESTATEMENT

Als ich 2011 meinen letzten Film auf 35mm-Material fertigstellte, herrschte im Kopierwerk miese Stimmung. Man klagte über die schlechte Auftragslage und den Besucherrückgang im Kino. Verunsicherung allenthalben. Plötzlich hatten Kolleginnen Zukunftsängste, mehr als zuvor. Wer schaut sich das noch an, was wir da machen? Dann kam 2012. Zuerst machte Kodak pleite. Dann starb Chris Marker. Fuji stoppte die Herstellung von Rohfilm. Plötzlich sah unsere Filmwelt anders aus. Lange Gesichter. Noch vor ein paar Jahren war es die Ausnahme, dass ein Film digital ins Kino kam. Ich hatte es immer gemieden, da rein zu gehen. Für mich gehören Kratzer, Staub und das Rauschen der Silberkörner zu den prägenden Kinoerfahrungen. Aber Nostalgie ist keine Option. Das Kopierwerk hat inzwischen zugesperrt. Wir machen weiter.

Michael Palm





DIRECTOR'S STATEMENT

When I finished my last movie on 35mm in 2011 there was a gloomy vibe in the lab. They were complaining about the bad order situation and the decline of moviegoers. Uncertainty everywhere. Suddenly many colleagues were anxious about their future. More than before. Who's watching what we are making anyway? Then came 2012. First Kodak went bankrupt. Then Chris Marker died. Fuji stopped the production of raw stock. Suddenly our film world seemed differently. A few years before a digitally presented film was exclusive. I disliked it. Scratches, dust and the noise of the silver belong to my formative movie experiences. But nostalgia is not an option. In the meantime the lab has closed. We carry on.

Michael Palm

INTERVIEW

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. Das Zitat ist ein Vorzeichen für den Film, übertragen auf diese Situation: 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.

Zu Beginn führt uns der Film jedoch durch kein Archiv, sondern durch das Naturhistorische Museum in Wien. Eine evolutionsgeschichtliche Reise, die bei einer menschlichen Skelettgruppe endet. Ist das eine Spur, die auf die Archäologie des Kinos verweist?

Im Naturhistorischen Museum geht man von einem Raum zum nächsten, von anorganischen Elementen über die Einzeller und die Säugetiere bis zum Menschen. Das entspricht einem entwicklungsgeschichtlichen Konzept – und einer Vorstellung dessen, was alles wieder verschwunden ist. Was existiert noch und was ist von der Evolution überholt worden? Doch das ist nur eine Linie. Denn die Skelettgruppe wirft plötzlich mehr Fragen auf als sie Antworten liefert. Die Anordnung der menschlichen Knochen stellt eine Irritation dar, die der Augenblick des Todes auslöst. Niemand kann sagen, was in diesem Augenblick tatsächlich geschah. Ein Zeitschnitt, der uns zur Fotografie führt und zur Keimzelle des analogen Films.

Ist das ein allegorisches Bild für den Zustand des analogen Films?

Das ist ein Bild, das uns zur Frage nach der Restauration führt. Haben wir es mit einem Arrangement zu tun, mit einer Inszenierung die etwas erzählen soll oder mit reinem Zufall? Man kann sich in dieses Bild hineinwühlen wie in historisches Filmmaterial, wo plötzlich völlig neue Perspektiven auftauchen.

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 jedoch 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 Klammer 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? Aber ist das dann noch ein Archiv und was würde ein solches Szenario für den Archivar bedeuten, der per definitionem aus einer Gesamtmenge selektiert? 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.

INTERVIEW

CINEMA FUTURES opens with a quote from science-fiction author Bruce Sterling: “The future is just a kind of past that hasn’t happened yet.” Does that prediction also apply to the future of cinema?

Definitely to the situation of archives which have preserved the heritage and the future of cinema. The quote is a harbinger for film, albeit applied to this particular situation: Archiving not only significantly influences our perception of the past, but also shapes our notion of the future. In other words its potential and possibility. CINEMA FUTURES is less about the future of cinema than about the future of the history of cinema. It is the history that you find in the archives, which, on one hand, offer an unbelievable number of possibilities, like new discoveries, but on the other hand also reveal unrealized future potential from the past. That is the utopian archive moment, namely unearthing something that has never been seen before.

But the film does not start out by taking us to an archive, but rather to Vienna’s Museum of Natural History. This is a journey of evolutionary history that ends at a group of human skeletons. Does this trail point to the archaeology of cinema?

In the Museum of Natural History you go from one room to the next, from inorganic elements to single-celled organisms, eventually to mammals and all the way to Homo sapiens. This dovetails with the notion of historical development and gives you an idea of everything that has vanished. What still exists today, and what has been made extinct in the process of evolution? But that is just one line, as the group of skeletons suddenly raises more questions than it provides in the way of answers. The arrangement of human bones represents a disturbance, triggering the moment of death. Nobody can say what actually happened at that moment in time. It is a window in time that leads us to photography and to the embryo of analog film.

Is that an allegory for the condition of analog film?

It is an image that leads us to the question of restoration. Are we looking at an arrangement, a scene setting meant to tell us a story, or coincidence pure and simple? You can burrow down into this image like you would with historic film footage, where completely new perspectives suddenly emerge.

These ephemeral moments appear and reappear, for example in a dramatic scene with a butterfly in the home movie archive footage.

Cinema is often about preserving the ephemeral. However, analog and digital film do not differ in that aspect. We do have an unbelievable quantity of analog film footage after 120 years of cinematic history. And this material is far from being fully cataloged. The situation that archives find themselves in is fascinating in that they are preserving possibilities. Paul Klammer from the Library of Congress talks of film that nobody has seen in ages and that possibly nobody may ever see.

Who decides what films we will be able to see in the future?

That is the curator’s question that every archive in the world faces. But somebody has to choose and make the final decision. The classic archivist acts as a gatekeeper: What film is worth saving from destruction? Legendary film authors and the canonized classics? Or should we preserve everything? But then is it still an archive, and what would such a scenario mean for the archivist, who by definition makes his or her selection from the comprehensive whole? We see again and again that the idea behind archiving is to preserve everything as fully as possible. As if you were collecting as many different species as possible with a large fishing net. Because you might need one of them someday.

Eine Möglichkeit, die erst im Zuge der Digitalisierung entstanden ist.

Die Frage, welche Filme es wert sind aufgehoben zu werden, wird damit aufgeschoben und an nächste Generationen weitergegeben. Es ist nun aber kaum davon auszugehen, dass sich zukünftige Generationen alle diese Filme ansehen werden. Sie werden genauso vorgehen wie wir. Sie werden weitersammeln. Oder sie werfen alles weg.

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? Was sind die Rahmenbedingungen für diese Entscheidung?

Filmemacher wie Quentin Tarantino sprechen in diesem Zusammenhang vom Verlust einer Textur, die nur dem Filmstreifen zu eigen ist. Christopher Nolan, der auch in CINEMA FUTURES zu Wort kommt, betont die handwerkliche Komponente des analogen Materials. 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. Es geht nicht darum, das eine gegen das andere auszuspielen, das analoge Relikt gegenüber dem digitalen Bild zu einem Heiligtum zu erklären. Diese klassische Dichotomie wollte ich auch in CINEMA FUTURES nicht verfolgen.

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.

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

A possibility that did not come about until the digital era.

The question of what films are worth preserving is then postponed for future generations to grapple with. But we can hardly assume that future generations will view all of these films. They will probably do exactly what we have. They will continue to collect. Or they will throw everything away.

In that regard, CINEMA FUTURES addresses a double loss: On one hand, the loss of those films that are stored, unseen, in archives and underground storage facilities, and on the other the loss of analog filmstrips.

There are scenes in the film that effectively mourn this circumstance. We must come to grips with the fact that something has gotten lost in the transition to digital. Otherwise, we will get hung up in our eternal melancholy. Essentially, that is perfectly okay, because the work of an archivist is always melancholy. It is, more or less, an institutionalized melancholy, because you know that you are preserving some things and leaving others to their fate. When the archivist in the film says that Citizen Kane and Blood Feast are given the same amount of attention and treatment, that may be a “democratic” notion. But we know that the decision for or against a particular film concerns not only its physical decay. And it is also a political decision: What is to be conserved or restored, and what isn’t? What is the framework for making these decisions?

In this context, filmmakers like Quentin Tarantino talk about losing a texture that is inherent in filmstrips. Christopher Nolan, who is also interviewed in CINEMA FUTURES, stresses the craftsmanship component of working with analog material. This argument is always used to refer to the aura of tangible material.

Of course, the material that the filmmaker works with plays a key role in his or her own work. From a historical perspective, filmstrips – individual images on celluloid, acetate and polyester, with or without sound – have

brought about a wide variety of aesthetic looks. That is why it would be wrong to call this a simple fetish that many a film maker has been accused of perpetuating. However this is exactly what we find with digital film as well. Here again there is a physical presence, albeit one that manifests itself differently. It is not about playing one off against the other, declaring the analog relic sacred over the digital image. This classic dichotomy is also something I did not wish to pursue in CINEMA FUTURES.

The “experience” of the image flickering in the projector is the term often used to describe the difference between analog and digital images.

Naturally there is a phenomenological difference between an analog and a digital film projection. However, that then raises the question of what is to be derived from this difference. The analog image is almost always understood as organic, living, while the digital image is always characterized as lifeless, cold. Although I do not necessarily share that differentiation, the pixel has a different effect than the film grain. There are two very different avenues of perception, but also two different types of media. It is important to stress that, and it is an essential reason why analog film must be preserved.

In addition to conservation, the means of projecting film also plays a key role. CINEMA FUTURES also examines the profound transformation in cinematic technical infrastructure.

Analog infrastructure has been very well documented. If in 500 years a strip of film were found and there were no projectors in existence anywhere in the world, one could be rebuilt relatively easily in order to view the film. For digital, the situation is completely different. For long-term preservation, we must either maintain the infrastructure or continually store, migrate and recode the data anew. However, we know that technical migrations often entail significant loss. In this regard, analog film has it easier, because it corresponds to very specific, and simpler, standards.

hohen Verlusten verbunden sind. In dieser Hinsicht hat es der analoge Film leichter, weil er ganz bestimmten und einfacheren Standards entspricht.

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.

Auch wenn uns der Filmhistoriker Tom Gunning erklärt, dass man es eben nicht gerne sehe, wenn sich das geliebte Objekt verändere, sind jene Szenen, in denen etwa ein Kopierwerk abgerissen wird, doch mit Wehmut verbunden.

Ich denke, es wird nicht mehr lange dauern und wir werden über das Digitale wehmütig sein. Das gibt es bereits bei älteren Computerspielen. Der Moment des Abschiednehmens kommt im digitalen Bereich früher als man es erwartet. Der Unterschied ist, dass der Verlust im Digitalen nicht progressiv, sondern plötzlich da ist: Entweder man besitzt die Daten oder nicht. Es gibt keinen digitalen Film, der langsam ausbleicht. Irgendwann wird auch das Digitale Geschichte sein.

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.

CINEMA FUTURES repeatedly shows images that communicate with each other via a montage and build a bridge between the digital and the analog, between the past and the future. This is true of the projection room as a workplace, as well as of office work on the computer screen, where entire films are digitally “cleansed” in just a few minutes.

The technical infrastructure for analog film has disappeared very quickly and much too hastily, and has been either destroyed or is now on display in a museum. However, digital cinema also has ties to physical work. The process of digital film restoration is certainly reminiscent of industrial labor in the 19th century. For example, when you see how a hundred people in an open space office in India are working on their computer screens to retouch specks of dust. It was important for me to show that the work of digitization is also mechanical in nature – and often stereotypical, such as in Chaplin’s *Modern Times*. Digital is not clean, as many maintain.

Even when film historian Tom Gunning explains that we do not like to see objects we love transformed, scenes where a film lab is being torn down do indeed evoke a certain melancholy.

I think it will not take long until we are melancholy about digital. This is already true for older computer games. The moment where we must say goodbye comes much earlier for digital than we expect it to. The difference is that digital loss is not progressive, but rather sudden. Either you have the data, or you don’t. There is no digital film that slowly fades away. At some point, digital as well will be history.

CINEMA FUTURES not only discusses the idea of extinction, but also resurrection. For example, we can see how actors are brought back to life again digitally. An expert is shown as enthusiastic about the idea of making every film in the future with movie stars who are already deceased.

Whereby mummification as an idea has traditionally been connected to analog images... In one scene you see a clip from *The Black Cat*, where Boris Karloff looks at the mummies behind a glass wall. But when you think of computer animation and the fact that we can reverse the aging process by resorting to an archive of digital images, this entails a completely different form of rejuvenation. However, it’s less about the differences than about what they have in common. And the ghostliness in both types of images and their outward manifestation.

In an archived scene from the television series *Star Trek* we can see Mister Spock and Doctor McCoy examining a strip of film. Naturally, a heated discussion about the quality and the impact of this slice of human cultural history immediately breaks out between the technocrat Spock and the humanist McCoy. Let us imagine that CINEMA FUTURES were to fall into the hands of Mister Spock a hundred years from now. What would he say?

The question is rather whether he would even be able to see it. At the moment, it certainly does not appear that way.







MICHAEL PALM - REGISSEUR

Geboren 1965 in Linz, Österreich ist Michael Palm 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 Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien, und an der Kunstuniversität Linz.

MICHAEL PALM - DIRECTOR

Born in Linz, Austria in 1965, Michael Palm works as a film editor and sound designer/composer since 1988; since 2001 he is writing and directing, mainly in the field of feature documentary and experimental film.

He studied at the Viennese Film Academy (film and video editing) and at the University of Vienna, focusing on film and media studies. He is the author of numerous lectures and articles on the theory, aesthetics and history of film and cinema. From 1990-94 he worked as film critic, since 1998 he is a lecturer at the Viennese University for Music and Arts and the University of Arts in Linz, Upper Austria.

FILMOGRAFIE / FILMOGRAPHY

Regisseur / Director

- 2012 SET IN MOTION (mit / with Willi Dorner)
- 2011 LOW DEFINITION CONTROL - MALFUNCTIONS #0
- 2009 BODY TRAIL (mit / with Willi Dorner)
- 2009 LAWS OF PHYSICS
- 2005 MOZART SELLS
- 2004 EDGAR G. ULMER - THE MAN OFF-SCREEN
- 2003 SIM MOVIE
- 2001 SEA CONCRETE HUMAN - MALFUNCTIONS #1

Cutter / Sound Designer (Auswahl) Editor / Sound Designer (Selection)

- 2016 HOMO SAPIENS (Regie / Directed by: Nikolaus Geyrhalter)
- 2014 ICH SEH ICH SEH / GOODNIGHT MUMMY (Regie / Directed by: Veronika Franz, Severin Fiala)
WENN ES BLENDET ÖFFNE DIE AUGEN (Regie / Directed by: Ivette Löcker)
- 2012 ELEKTRO MOSKVA (Regie / Directed by: Dominik Spritzendorfer, Elena Tikhonova)
- 2011 DER PROZESS (Regie / Directed by: Gerald Igor Hauzenberger)
- 2010 NACHTSCHICHTEN (Regie / Directed by: Ivette Löcker)
- 2009 JOBCENTER (Regie / Directed by: Angela Summereder)
- 2007 WEISSE LILIEN (Regie / Directed by: Christian Frosch)
- 2007 EINST SÜSSE HEIMAT (Regie / Directed by: Gerald Igor Hauzenberger)
- 2006 NO NAME CITY (Regie / Directed by: Florian Flicker)
- 2005 VOLVER LA VISTA - DER UMGEKEHRTE BLICK (Regie / Directed by: Fridolin Schönwiese)
- 2004 CALLING HEDY LAMARR (Regie / Directed by: Georg Misch)
- 2002 I AM FROM NOWHERE (Regie / Directed by: Georg Misch)
- 2001 AUF ALLEN MEEREN (Regie / Directed by: Johannes Holzhausen)
- 1999 CEIJA STOJKA (Regie / Directed by: Karin Berger)
- 1996 DIE TOTALE THERAPIE (Regie / Directed by: Christian Frosch)

Mischief Films wurde 2002 in Wien von Produzent Ralph Wieser und Regisseur Georg Misch als unabhängige Produktionsfirma für Dokumentarfilme gegründet. Der inhaltliche Fokus liegt in der Zusammenarbeit mit innovativen Autorinnen und Autoren, die mit ihren Filmen neue Perspektiven und Blickwinkel auf Lebensgeschichten oder aktuelle Themen aufzeigen wollen. In unserer Eigenschaft als Produzenten unterstützen wir die Regisseurinnen und Regisseure in der Entwicklung ihrer eigenen filmischen Handschrift. Im Mittelpunkt unserer Arbeit stehen internationale Koproduktionen für Kino und Fernsehen. Unsere Filme werden weltweit bei renommierten Festivals gezeigt und erhielten international bedeutende Preise.

Filmografie (Auswahl):

CINEMA FUTURES (Michael Palm, A 2016)
GIRLS DON'T FLY (Monika Grassl, A/D 2016)
WASTECOOKING (Georg Misch & David Gross, A 2015)
DER FOTOGRAF VOR DER KAMERA (Tizza Covi & Rainer Frimmel, A 2014)
FOCUS ON INFINITY (Joerg Burger, A 2014)
WENN ES BLENDET, ÖFFNE DIE AUGEN (Ivette Löcker, A 2014)
NR. 7 (Michael Schindegger, A 2012)
ALBERT SCHWEITZER (Georg Misch, A 2010)
NACHTSCHICHTEN (Ivette Löcker, A 2010)
DIE FÜNF HIMMELSRICHTUNGEN (Fridolin Schönwiese, A 2009)
DER WEG NACH MEKKA (Georg Misch, A 2008)
COOKING HISTORY (Peter Kerekes, A/SK/CZ 2009)
CASH & MARRY (Atanas Georgiev, A/HR/MK 2009)
THE PERVERT'S GUIDE TO CINEMA (Sophie Fiennes, GB/A/NL 2006)
MISS UNIVERSE 1929 (Péter Forgács, A/NL2006)
NO NAME CITY (Florian Flicker, A 2006)
EDGAR G. ULMER – The Man Off Screen (Michael Palm, A/USA 2004)
CALLING HEDY LAMARR (Georg Misch, A/D/UK 2004)

Vienna based independent production founded in 2002 by producer Ralph Wieser and director Georg Misch. Focusing on creative documentaries, 25 films have been made to date, most of them international co-productions with ARTE, SWR, ORF, WDR, BBC, Channel 4 and ITVS. Our ambition to reach a widespread audience in cinemas, on festivals or on TV, goes along with the support of strong authors, emphasizing on the development of their own handwriting and supporting their ways of approaching stories through unique angles. Mischief Films was awarded numerously at international film festivals.

Filmography (Selection):

CINEMA FUTURES (Michael Palm, A 2016)
GIRLS DON'T FLY (Monika Grassl, A/D 2016)
WASTECOOKING (Georg Misch & David Gross, A 2015)
THE PHOTOGRAPHER IN FRONT OF THE CAMERA (Tizza Covi & Rainer Frimmel, A 2014)
FOCUS ON INFINITY (Joerg Burger, A 2014)
WHEN IT BLINDS, OPEN YOUR EYES (Ivette Löcker, A 2014)
NR. 7 (Michael Schindegger, A 2012)
ALBERT SCHWEITZER – Anatomy of a Saint (Georg Misch, A 2010)
NACHTSCHICHTEN (Ivette Löcker, A 2010)
THE FIVE CARDINAL POINTS (Fridolin Schönwiese, A 2009)
A ROAD TO MECCA (Georg Misch, A 2008)
COOKING HISTORY (Peter Kerekes, A/SK/CZ 2009)
CASH & MARRY (Atanas Georgiev, A/HR/MK 2009)
THE PERVERT'S GUIDE TO CINEMA (Sophie Fiennes, GB/A/NL 2006)
MISS UNIVERSE 1929 (Péter Forgács, A/NL2006)
NO NAME CITY (Florian Flicker, A 2006)
EDGAR G. ULMER – The Man Off Screen (Michael Palm, A/USA 2004)
CALLING HEDY LAMARR (Georg Misch, A/D/UK 2004)



CREDITS

AT 2016, 126 Min.
HD, Colour, Dolby 5.1

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

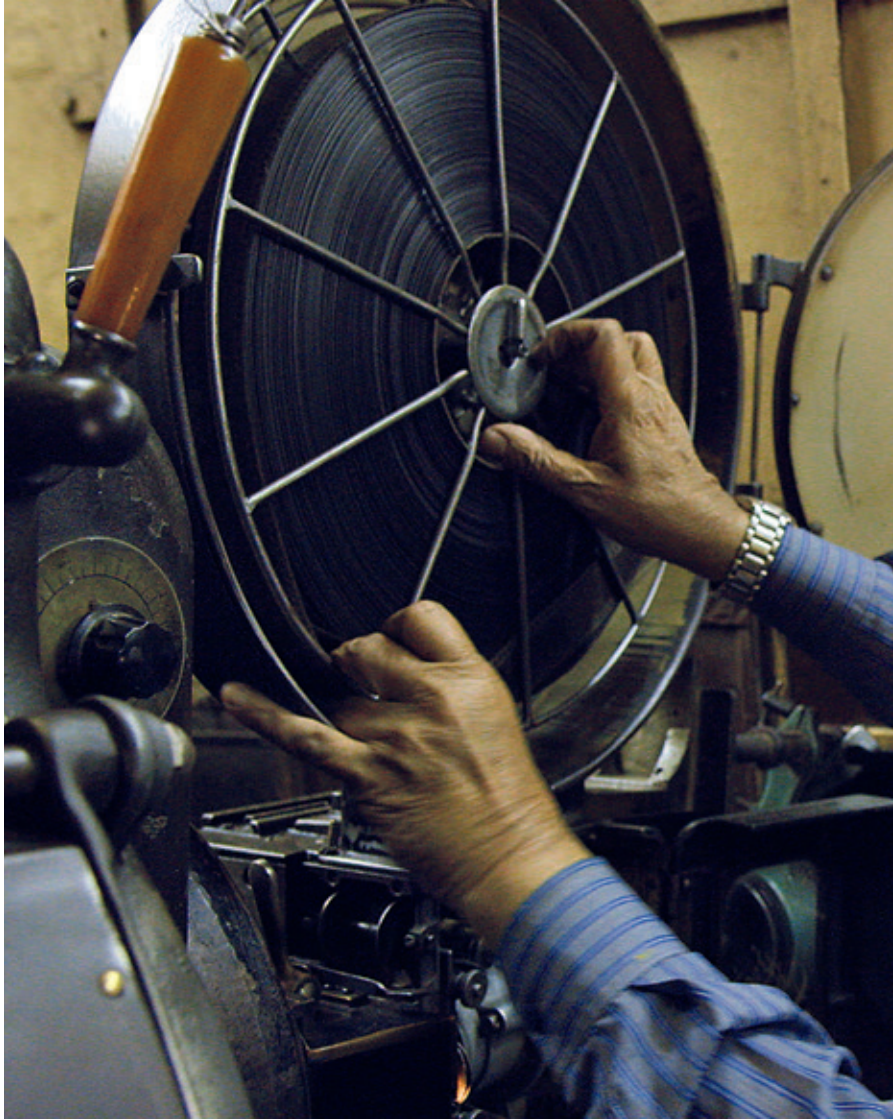
EINE PRODUKTION VON

Mischief Films

Initiiert vom Österreichischen Filmmuseum anlässlich
seines 50-Jahr-Jubiläums im Jahr 2014.

WORLD SALES

Sixpack Film: www.sixpackfilm.com





CREDITS

AT 2016, 126 min.

HD, Colour, Dolby 5.1

WRITTEN, DIRECTED AND EDITED BY

Michael Palm

DOP

Joerg Burger

SOUND

Hjalti Bager-Jonathansson, Georg Misch

SOUND DESIGN

Michael Palm

PRODUCTION MANAGER

Teresa-Saija Wieser, David Bohun

PRODUCERS

Ralph Wieser, Georg Misch

A PRODUCTION BY

Mischief Films

Initiated by the Austrian Film Museum on the occasion of its 50th anniversary in 2014.

WORLD SALES

Sixpack Film: www.sixpackfilm.com



BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH



ORF Österreichischer Rundfunk



sixpackfilm



mischief



PRODUCTION COMPANY

Mischief Films
Goethegasse, 1010 Wien
T: +43-1-585 23 24 23
office@mischief-films.com
www.mischief-films.com

WORLD SALES

Sixpackfilm
Neubaugasse 45/13, 1070 Wien
T: +43-1-526 09 900
office@sixpackfilm.com
www.sixpackfilm.com

INTERNATIONAL PRESS

Alessandra Thiele
alessandrathiele@gmail.com
AUSTRIA: +43-676-398 38 13
ITALY: +39-348-380 57 33