

PRESSEHEFT THE END



ZUSAMMENFASSUNG



Der Oscar®-nominierte Regisseur Joshua Oppenheimer (*The Act of Killing*, *The Look of Silence*) präsentiert ein bewegendes und zutiefst menschliches Musical über eine Familie, die den Weltuntergang überlebt hat.

Fünfundzwanzig Jahre nachdem der ökologische Kollaps die Erde unbewohnbar gemacht hat, leben Mutter, Vater und Sohn in ihrem palastartigen Bunker. Mit Hilfe alltäglicher Rituale versuchen sie, sich Hoffnung und ein Gefühl von Normalität zu bewahren – bis die Ankunft eines unbekanntes Mädchens ihre heile Welt auf den Kopf stellt. Sohn, ein gutgläubiger Mittzwanziger, der noch nie etwas von der Außenwelt gesehen hat, ist fasziniert von der Unbekannten, und plötzlich zeigen sich Risse im naiven Optimismus, der den wohlhabenden Clan bisher zusammengehalten hat. Als die Spannungen zunehmen, beginnt die scheinbare Idylle zu bröckeln, und lange unterdrückte Gefühle von Reue und Groll drohen das empfindliche Gleichgewicht der Familie zu zerstören. Doch die Konfrontation mit schwierigen Wahrheiten weist auch einen anderen Weg in die Zukunft, der auf Akzeptanz, Liebe und Wandlungsfähigkeit beruht.

The End ist eine ebenso aufrüttelnde wie unvergessliche Geschichte, in der Oscar®-Preisträgerin Tilda Swinton (*Michael Clayton*), der Oscar®-nominierte Michael Shannon (*Nocturnal Animals*, *Zeiten des Aufbruchs*), George MacKay (*1917*) und Moses Ingram (*Lady in the Lake*, *Das Damengambit*) die Hauptrollen spielen. Das Drehbuch stammt von Oppenheimer und Rasmus Heisterberg (*Die Königin und der Leibarzt*), die Songs von Joshua Schmidt (Musik) und Oppenheimer (Text).

ERKLÄRUNG DES REGISSEURS

Andere Tierarten mögen ihr Aussterben selbst herbeigeführt haben, aber ich kann mir nicht vorstellen, dass sie es haben kommen sehen. Sie haben nie darüber diskutiert, sich den Kopf zerbrochen, bis ins Detail geplant, wie es verhindert werden könnte – und dann nichts unternommen. Man stelle sich vor, wie dumm wir in ihren Augen aussehen würden. Wir sehen den Abgrund vor uns, wir wissen, dass wir auf ihn zusteuern, aber wir ändern unseren Kurs nicht. Wir reden uns ein, dass die Katastrophe nie eintritt, dass der Tag der Abrechnung verschoben wird. Wie in einem Actionfilm wirkt das drohende Unheil, nach jedem Schnitt darauf zurück, ein wenig weiter entfernt, als es sein sollte, sodass unserem Helden gerade noch genug Zeit bleibt, sich selbst zu retten.

Manche Menschen mit unbegrenzten Mitteln glauben, es sich leisten zu können, auf kollektive Lösungen zu verzichten, und beschließen stattdessen, sich selbst zu retten. Sie glauben, dass es zu spät ist für eine Kurskorrektur, und da sie Macht und Privilegien genossen haben, sehen sie keinen Grund, mit allen anderen unterzugehen. Sie werden die Apokalypse allein mit ihren Familien überleben, abgeschnitten von der großen Menschheitsfamilie. Sie reden sich ein, dass sie in völliger Isolation weiterleben und trotzdem Menschen bleiben können. Ihre Menschlichkeit beschränkt sich auf sich selbst. Und warum auch nicht? Schließlich basiert unsere Wirtschaft auf derselben Idee – dass das isolierte und egoistische Individuum die Grundeinheit des Daseins ist.

The End lotet die logische Konsequenz dieser Selbsttäuschung aus: eine Familie, die sich Jahre nach dem Tod aller anderen in einem Bunker verschanzt und jeden Komfort genießt, ein letztes Aufflackern menschlichen Bewusstseins, umgeben von den Artefakten einer ausgestorbenen Spezies. In ihrer Verzweiflung reden sie sich ein, dass sie glücklich und gut sind und deshalb alles in Ordnung ist.

Objekte im Spiegel sind näher als sie scheinen.

Ich möchte, dass meine Filme wie Spiegel sind. Sie sollen das Publikum einladen, überzeugen und manchmal sogar zwingen, sich mit den schmerzhaftesten Wahrheiten auseinanderzusetzen. Das erfordert unweigerlich, dass wir uns unseren Selbsttäuschungen stellen und ihre manchmal furchtbaren Folgen bedenken. Unsere Fähigkeit, uns selbst zu belügen, ist wahrscheinlich jener verhängnisvolle Makel, der uns zu Menschen macht. Und mit Sicherheit derjenige Makel, der unsere Spezies vernichten wird – es sei denn, wir halten inne und finden den Mut, unsere Lügen als das zu erkennen, was sie sind.

Milan Kundera schrieb: „Der Kitsch lässt zwei Tränen in schneller Folge fließen. Die erste Träne sagt: ‚Wie schön ist es, Kinder auf der Wiese laufen zu sehen!‘ Die zweite Träne sagt: ‚Wie schön ist es, gemeinsam mit der ganzen Menschheit von über die Wiese rennenden Kindern gerührt zu werden!‘“

Die zweite Träne ist der Beginn der Sentimentalität und meist eskapistisch. Man stelle sich das Gefühl vor, eine zweite Träne für etwas Schmerzliches zu vergießen. Erlaubt es uns nicht, der konkreten moralischen Forderung, die das Leiden anderer an uns stellt, zu entkommen und uns in die „Menschengemeinschaft“ zu flüchten? Und gibt sie uns nicht ein gutes Gefühl, weil wir uns in der Sorge um die „ganze Menschheit“ einig sind, ohne zu merken, dass wir uns aus einer allzu realen moralischen Verpflichtung gestohlen und uns stattdessen einer Fiktion hingegeben haben, die uns aus der Verantwortung entlässt?

In meiner Arbeit versuche ich, das Publikum an einen Punkt zu bringen, an dem es eine dritte Träne vergießt – an dem es die tragischen Folgen der zweiten Träne versteht und die schrecklichen Kosten der Sentimentalität selbst betrauert. Ich möchte, dass die Zuschauer:innen die verheerenden Folgen eskapistischer Fantasien, der Selbsttäuschung, der Nichtbewältigung unserer wichtigsten Probleme spüren. Aber die dritte Träne vergießen wir nie, ohne die erste und die zweite gefühlt zu haben. (Zuerst müssen wir die Angst fühlen, die die Illusionen der Figuren nährt. Die dritte Träne weinen wir nie, wenn wir satirisch sind, wenn

ERKLÄRUNG DES REGISSEURS

wir uns unserer eigenen Überlegenheit sicher sind, wenn wir überzeugt sind, dass wir immun sind gegen die Selbsttäuschung, auf die die Figuren angewiesen sind.)

Das bringt mich zum Musical. Die Melodien werden sehr früh eingeführt. Wenn die Figuren anfangen zu singen, spielt das Orchester mit und das Publikum kennt das Lied bereits. Auf diese Weise werden die privaten Emotionen der Figuren kollektiviert. Und gibt es einen Chor, verwandelt sich ein intimer Moment, zum Beispiel zwischen zwei Liebenden, auf magische Weise in ein Ereignis, das von Dutzenden von Tänzer:innen (und dem Publikum) geteilt wird. Wir alle erleben die Emotionen gemeinsam. „Wie schön ist es, gemeinsam mit der ganzen Menschheit gerührt zu sein...“ Die zweite Träne ist in die Struktur des Musicals eingebaut und macht es zur einzigen filmischen Form, die wirklich ehrlich mit ihrer eigenen Sentimentalität umgeht.

Diese Ehrlichkeit – die Tatsache, dass der Eskapismus der zweiten Träne dem Genre inhärent ist – macht das Musical zu einer idealen Form, um die dritte Träne zu provozieren, damit die Zuschauer:innen die tragischen Konsequenzen der eskapistischen Sentimentalität des Musicals selbst empfinden. Dies ist besonders dann der Fall, wenn die Figuren überleben, indem sie sich selbst belügen. In *The End* sieht die Familie dem Untergang mit einem verzweifelten, fehlgeleiteten Optimismus entgegen. Die klassischen Hollywood-Musicals von Vincente Minnelli, Gene Kelly und Busby Berkeley bilden zusammen das optimistischste Genre des Kinos. Nirgendwo sonst sehen wir so viel naives Vertrauen in die ultimative Harmonie der Welt (wohlgemerkt entstanden in einer Zeit, in der die Menschheit die Fähigkeit entwickelt hat, sich selbst und den Planeten auf Knopfdruck zu zerstören).

Ich liebe diese Filme. Ich lache jedes Mal wie ein verzücktes Kind, wenn eine Figur den Mund zum Singen öffnet. Gleichzeitig schaudert es mich, wenn ich an den Preis denke, den wir für diese zuckersüße Heiterkeit zahlen, für die ewige Schönwettervorhersage inmitten eines Orkans. Das heißt, ich spüre, wie meine Augen mit einer dritten Träne anschwellen. Dass Musicals diese widersprüchlichen Gefühle in mir hervorrufen, sagt mir, dass es das richtige Genre für den verzweifelten Optimismus des Bunkers ist.

Es ist ein Optimismus, der aus Angst geboren ist. Die Figuren in *The End* haben Angst, sich ihrer eigenen Schuld zu stellen, sie haben Angst vor Veränderung, denn Veränderung würde bedeuten, ihre Fehler einzugestehen und ihre Vergangenheit zu akzeptieren. Solange sie das nicht können, sind sie dazu verdammt, sich selbst zu belügen, sogar in ihren privatesten Gedanken. Und so summen wir ihre in Liedern ausgedrückten Illusionen nach, identifizieren uns mit ihnen, während wir ihre tragischen Folgen erleben – und betrauern. Das heißt, wir weinen eine dritte Träne.

Wenn sich die Herzen der Figuren beim Singen öffnen, sie sich in ihren Liedern aber selbst etwas vormachen, dann liegt dem Film eine beunruhigende Frage zugrunde: Was bleibt von uns, wenn wir uns in unseren Träumen und unbewussten Sehnsüchten selbst belügen? Aber ist das nicht eine universelle Frage? Sind wir nicht aus Angst vor dem Tod und der damit einhergehenden moralischen Rechenschaft auf der Suche nach Ewigkeit in Form von Anerkennung, Erbe und Einfluss? Dürsten wir nicht nach mehr, weil wir uns dann vielleicht endlich selbst genügen? Und unser reiches, aber flüchtiges Innenleben wird zum Resonanzraum dieser Trugbilder.

Der Bunker in *The End* ist eine Manifestation solcher Trugbilder. Deshalb gibt es keinen scharfen Kontrast zwischen „Realität“ und „Fantasie“, zwischen den Dialogszenen und den Musikeinlagen. Die Songs verkörpern die Fantasien der Familie, aber da diese Fantasien den Bunker und davor die Zivilisation hervorgebracht haben, deren Höhepunkt und Tiefpunkt der Bunker darstellt, ist dieses goldene Grab von Musik erfüllt.

—JOSHUA OPPENHEIMER

EINBLICKE: IM GESPRÄCH MIT JOSHUA OPPENHEIMER ÜBER *THE END*

F: *The End* ist ein einmaliges Kinoerlebnis und Ihr erster fiktionaler Spielfilm nach *The Act of Killing* und *The Look of Silence*. Wie ist dieser beeindruckende Film entstanden?

Joshua Oppenheimer: Ich habe in Indonesien zwei Filme über die ungestraft gebliebenen Täter des Genozids gedreht, *The Act of Killing* und *The Look of Silence*. Eigentlich hatte ich gehofft, einen dritten Film zu machen, über die Milliardäre, die durch die Zerstörung von Millionen Menschenleben an die Macht gekommen sind, die Männer, die Indonesien bis heute kontrollieren. Aber ich hatte keine Möglichkeit, sicher in das Land zurückzukehren. Stattdessen entwickelte ich andernorts ein Projekt über Oligarchen. Da gab es vor allem eine Familie – Ölmagnaten, politisch einflussreich und verantwortlich für schwere politische Gewalt. Sie planten den Kauf eines luxuriösen Bunkers. Im Falle einer menschengemachten Apokalypse hofften sie, sich selbst retten zu können, während sie ihre Angehörigen und Freunde unweigerlich ausschließen würden. Ich stellte mir vor, dass sie diese Schuld leugnen müssten, so wie sie bereits das Blut an ihren Händen leugneten.

Auf dem Heimweg von unserem Rundgang durch den Bunker, zu dem auch ein Kunstdepot und ein Weinkeller, ein Schwimmbad und Gärten gehörten, war ich fasziniert von der Absurdität, sehnte mich aber verzweifelt nach einer Atempause von der Hässlichkeit des Ganzen, und so sah ich mir einen meiner Lieblingsfilme an, den wunderschönen Film *Die Regenschirme von Cherbourg* von Jacques Demy. Nur war das keine Atempause, sondern eine Offenbarung, denn ich dachte: Das muss ich als Nächstes machen. Ich wusste, dass ich ein Golden-Age-Musical über eine der letzten menschlichen Familien schreiben würde, die Jahrzehnte nach einer Katastrophe, in die sie selbst verwickelt waren, mit Zweifeln, Sinnlosigkeit und Schuldgefühlen zu kämpfen hat. Das Musical würde in einem Bunker spielen und es mir ermöglichen, die Verleugnung und den Irrglauben, die Fantasien und falschen Hoffnungen zu erforschen, mit denen sie ihre Schuldgefühle beschwichtigen. Diese perfekte Verbindung von Form und Inhalt traf mich wie ein Blitz.

Ich fand auch, dass Musicals unglaubliche Empathiemaschinen sind. Wenn die Figuren singen und wir mitsingen, spüren wir ihr Seelenleben auf eine sehr körperliche Weise. Und die Songs würden dem Film eine emotionale Tiefe verleihen, einen versöhnlichen Kontrapunkt zur Trostlosigkeit, eine Intimität und Wärme – auch wenn diese Versöhnlichkeit und Schönheit eine Lüge ist.

Nicht zuletzt würde die musikalische Form den Film sehr direkt machen. Die Figuren verändern sich, während sie singen: zwischen den Melodien, zwischen Strophe, Refrain und Bridge, zwischen Enthüllung und Ausrede, zwischen einer Fantasie und der nächsten – in diesen Momenten der Krise, der Entblößung bietet sich die Möglichkeit zur Veränderung.

F: Gab es neben *Die Regenschirme von Cherbourg* bestimmte Musicals, von denen Sie sich bei der Entwicklung dieser Idee haben inspirieren lassen?

Joshua Oppenheimer: Ja. Ich fand, dass Form und Musik von den großen amerikanischen Musicals der 1950er Jahre inspiriert sein sollten, mit ihrem unerschütterlichen Vertrauen in die Zukunft, denn es ist das Genre der falschen Hoffnungen, des unbegründeten Optimismus, der Illusionen, verhüllt im Mantel der Sentimentalität. Als Musical in dieser Tradition ist *The End* ein Film über das Geschichtenerzählen: darüber, wie wir Geschichten erzählen, um die Welt vor uns zu verschleiern, um uns vor uns selbst zu verschleiern, darüber, wie wir Ausreden erfinden, um unsere Schuldgefühle zu verdrängen, und wie wir es irgendwie schaffen, diesen Ausreden Glauben zu schenken. Mit anderen Worten, wie wir die einzigartige menschliche Leistung vollbringen, uns selbst zu belügen – und die schrecklichen Folgen einer solchen Selbsttäuschung: wie sie uns als Individuen und als Spezies daran hindert, uns unseren Fehlern zu stellen und den Kurs zu ändern, bevor es zu spät ist.

EINBLICKE: IM GESPRÄCH MIT JOSHUA OPPENHEIMER ÜBER *THE END*

Und das ist es, was den Film universell macht. Er handelt davon, wie Menschen sich selbst belügen, und nicht von einem düsteren Science-Fiction-Szenario einer Familie, die darum kämpft, die Apokalypse zu überleben. Durch das Singen kämpfen sie darum, sich selbst (und einander) von den Lügen zu überzeugen, die sie zum Überleben brauchen.

F: Wie sind Sie beim Schreiben des Drehbuchs in Zusammenarbeit mit dem Drehbuchautor Rasmus Heisterberg (*Die Königin und der Leibarzt, In the Blood*) vorgegangen? Und wie beim Schreiben der Songs zusammen mit dem Komponisten Josh Schmidt?

Joshua Oppenheimer: Um sicherzustellen, dass wir wahrheitsgetreu über menschliches Verhalten schreiben, waren Rasmus und ich offen zueinander, was unsere Familien betraf, unsere Eltern, unsere erweiterten Familien, die Familien von Freunden, denn *The End* ist ein Familiendrama. So entstand eine intensive und innige Freundschaft. Er kam jeden Tag zum Schreiben zu mir nach Hause. Wir sprachen über eine Szene und gingen dann in getrennte Zimmer, um Entwürfe zu schreiben, und tauschten sie dann aus. Wir waren einander vollkommen ausgeliefert. Und zu Josh Schmidt möchte ich Folgendes sagen: Er hat uns, glaube ich, eine der schönsten Filmmusiken aller Zeiten geschrieben. Er hat mir beigebracht, dass jede Songzeile genauso dramaturgisch aufgeladen und voller Subtext sein muss wie der wichtigste Dialog. Das war das größte Geschenk, denn dadurch wurden die Songs zu einem entscheidenden dramaturgischen Bestandteil. Einige der wichtigsten Wendepunkte finden deshalb in den Songs statt. Die Songs sind nie Hymnen oder Zwischenspiele, sie sind das schlagende Herz des Films.

Josh erklärte mir zu Beginn, dass der Film von Hoffnung handelt. Zuerst fühlte ich mich provoziert, weil ich eine klare Trennlinie ziehe zwischen der falschen Hoffnung der Familie, die in verleugneter Verzweiflung und unbegründetem Optimismus wurzelt, und der echten Hoffnung, die auf dem Glauben beruht, dass wir unsere Probleme lösen und als menschliche Familie wachsen können, wenn wir uns ihnen nur gemeinsam stellen und sie angehen. Mir wurde schnell klar, dass Josh beide Arten von Hoffnung meinte: die falsche Hoffnung, die die Familie morgens aus dem Bett treibt, und die echte Hoffnung, die uns motiviert hat, diesen Film zu machen.

Wir sprachen auch über Schönheit: Die Musik sollte ergreifend schön, mitreißend und lindernd sein – auch wenn das eine Lüge ist! Wir ließen uns von der himmlischen Schönheit der amerikanischen Luministen inspirieren, deren Gemälde die Wände des Bunkers schmücken. Die Musik, fanden Josh und ich, muss so schön sein, dass sie die Figuren am Leben erhält. Sie muss sie wirklich glauben lassen, dass sie ein glückliches und sinnvolles Leben führen.

Josh kann ohne Text komponieren, aber er liebt es, mit Text zu arbeiten. Er wollte, dass ich die Essenz eines dramatischen Moments in einer Art Prosagedicht zusammenfasse. Das schickte ich ihm, und innerhalb weniger Stunden antwortete er mit der schönsten, polyrhythmischen, kaleidoskopischen und zutiefst persönlichen Musik. Es war ein magischer Prozess! Ich fasse die Wahrheit einer Figur in Worte und schicke sie jemandem, der darauf mit Musik antwortet? Ich fühlte mich wie ein Zauberlehrling, der keine Ahnung hatte, wie die Zaubersprüche eigentlich funktionieren. Und Josh ist so transparent und kooperativ. Er ermutigte mich, Änderungen vorzuschlagen, sodass ich sagen konnte: „Diese Melodie hier, wie wäre es, wenn sie so statt so klingt?“ Oder: „Ich mag diese Phrase sehr, aber ich möchte, dass sie sich anders entwickelt oder weiter wächst.“ Und er war offen dafür. Es war der wunderbarste Tanz. Und nach acht Monaten hatten wir eine komplette Filmmusik.

F: Wie lief das Casting ab? Wie haben Sie Tilda Swinton als Mutter, George MacKay als Sohn, Michael Shannon als Vater und Moses Ingram als Mädchen ausgewählt?

Joshua Oppenheimer: Ich hatte es im Gefühl, dass Tilda die perfekte Reisebegleiterin sein und die perfekte Mutter verkörpern würde. Ich wusste nicht, ob sie bereit sein würde zu singen,

EINBLICKE: IM GESPRÄCH MIT JOSHUA OPPENHEIMER ÜBER *THE END*

aber ich wusste, dass sie die "Definition von Furchtlosigkeit" ist. Ab dem ersten Augenblick herrschte zwischen uns und in unseren Gesprächen eine starke Chemie. Ihre Besetzung schien unausweichlich, als hätte mich das Schicksal zu dieser Person geführt. Ich wollte, dass es bei jeder weiteren Besetzung so sein würde. Tilda hat dafür die richtigen Worte gefunden. Sie sagte: „Es ist wie eine Prüfung in einem Märchen, bei der die Person, die sie auf sich nimmt, die perfekte und einzig wahre Person ist.“

George MacKay war die zweite Person, die wir besetzt haben. Tilda hatten wir während der COVID-19-Pandemie besetzt. Ich verbrachte damals den Winter an der Nordküste Norwegens, wo ich das Drehbuch überarbeitete und stundenlang die Aurora Borealis in der Polarnacht beobachtete. Die Aurora Borealis ist eine Art Quantentanz, der entsteht, wenn die Sonnenwinde auf das Magnetfeld der Erde treffen. Georges Gesicht erinnert mich an das Polarlicht. Er flackert von innen heraus und ich kann einfach nicht wegsehen. Das ist in der Tat entscheidend für *The End*, denn es ist ein Film über Zweifel, und ich wusste, dass sich die Zweifel der Figuren in ihren Gesichtern verraten sollten, ihr Innenleben sollte flackern, bis es sie dazu zwingt, diese Zweifel in Songs zu unterdrücken (oder zu transformieren).

Die Casting-Direktorin Laura Rosenthal hat mich mit der Arbeit von Moses bekannt gemacht. Moses' Auftreten als Mensch und als Performerin hat etwas so Zerbrechliches, Offenherziges, Vertrauensvolles und Würdevolles. Ich hatte das Gefühl, dass sie die perfekte Gegenspielerin für alle im Bunker sein würde. Schließlich ist die Tugend, die sie in die Familie bringt, die Fähigkeit, ihre Fehler zu akzeptieren. Sie kann sich schuldig fühlen, ohne sich zu schämen. Sie kann sich von ihrer Vergangenheit gequält fühlen, aber sie findet keinen Trost in Ausreden. In diesem Sinne sollte Mädchen nicht auf dieselbe Weise performativ sein wie der Rest der Familie, und Moses besitzt dazu eine atemberaubende, scheinbar mühelose Natürlichkeit.

Und dann Michael Shannon! Er scheint keine Eitelkeit zu haben, wenn es darum geht, gute oder rechtschaffene Menschen darzustellen, auch wenn er als Künstler seine Figuren vehement verteidigt. Ihn interessiert die menschliche Komplexität. Er beschäftigt sich intensiv mit innerer Qual und Schuld und ihren zerstörerischen Folgen, weil er weiß, dass er nur durch die Beleuchtung dieser dunklen Emotionen etwas wirklich Substanzielles schaffen kann. Er hatte auch ein tiefes moralisches Verständnis für das Projekt. Er war sehr interessiert daran, was der Film über das Klima, die Gier, die Ausgrenzung und die Missachtung der Schwächsten aussagen würde. Und er hat einen wunderbaren Sinn für das Absurde!

F: Nachdem das Drehbuch und die Besetzung feststanden, begann im Februar und März 2023 eine vierwöchige Probenphase in den Ardmore Studios in Bray, Irland. Was haben Sie in dieser Zeit über die Figuren gelernt und wie wollten Sie die eigentlichen Dreharbeiten angehen?

Joshua Oppenheimer: Wir mussten eine Familie erschaffen, mit einer Hintergrundgeschichte, die alle belastet, aber vor Sohn geheim gehalten wird. Wir mussten auch herausfinden, wie sie es geschafft haben, dieses fragile Gleichgewicht über Jahrzehnte aufrechtzuerhalten, während sie ständig von Hoffnungslosigkeit, Sinnlosigkeit und dem Abgrund heimgesucht wurden. Für diese Entdeckungsarbeit haben wir die Szenen gelesen, diskutiert und um sie herum improvisiert.

Parallel dazu fanden Gesangs-, Tanz- und Blocking-Proben statt. Der Kameramann Mikhail Krichman und ich planten monatelang, wie wir die einzelnen Szenen filmen würden, und dann wurden die Sets entsprechend dieser visuellen Ideen entworfen. Diese Vorvisualisierung war unerlässlich, um herauszufinden, wie die Musiknummern dramaturgisch funktionieren würden. Der Hauptzweck der Proben bestand darin, diese Pläne zu testen und zu verfeinern. Wir hatten einen Studioraum, der so groß war wie unsere Sets, und die Wände wurden mit verschiedenfarbigem Klebeband abgeklebt. Am Anfang haben wir den Film natürlich gelesen und von Anfang bis Ende gesungen. Aber dann haben wir alle losgeschickt, um die Blocking-

EINBLICKE: IM GESPRÄCH MIT JOSHUA OPPENHEIMER ÜBER *THE END*

Ideen auszuprobieren und zu sehen, ob sie funktionieren. Einige der längeren Einstellungen im Film sind anspruchsvolle Ensemblesongs, die mehrere Minuten dauern. Manchmal konnten wir nach der Probe bestätigen, dass eine Inszenierungsidee funktionieren könnte, aber oft gab es dann noch eine Flut von Fragen, die erst am Drehtag beantwortet werden konnten. Am Ende der Probe waren die Schauspieler:innen wie Rennpferde, die ungeduldig darauf warteten, endlich ins Rennen geschickt zu werden.

F: Wie haben Sie mit der Szenenbildnerin Jette Lehmann (*Melancholia*) zusammengearbeitet, um das Erscheinungsbild der Umgebung zu bestimmen, in der diese Familie ihre verbleibenden Tage verbringt?

Joshua Oppenheimer: Jette und ich gingen von der Prämisse aus, dass wir, da die Figuren sich selbst belügen und sich an die Hoffnung klammern, vergessen können, dass wir uns in einem Bunker befinden. Schließlich ist ihr Zuhause eine Manifestation ihrer Fantasie, die verführerisch schön sein sollte. Das bedeutete, dass der Bunker nicht klaustrophobisch oder dunkel wirken durfte. Das Fehlen von Fenstern würde dies erschweren, und enge Betonräume mit niedrigen Decken kamen nicht in Frage. Jette, Mikhail und ich probierten viele Ansätze aus, bis wir die Lösung fanden: eine geräumige, aber fensterlose Behausung, in der ein Simulakrum von Tageslicht durch die Decke fällt und sich von Raum zu Raum ausbreitet. Anstelle von Fenstern hatten wir Mutters erlesene Gemälde. Und das Wichtigste: Die Räume des Bunkers sollten Höhlen mit Wänden sein, die innerhalb einer viel größeren unterirdischen Struktur errichtet sind, wie eine Ameisen- oder Termitenkolonie. So hätten wir auch Außenräume. Wir besuchten 15 Bergwerke, bevor wir uns für das atemberaubendste Salzbergwerk der Welt in Petralia Soprana auf Sizilien entschieden.

F: Wie würden Sie die Atmosphäre beschreiben, die Sie am Set geschaffen haben, um sicherzustellen, dass alle engagiert sind und unterstützt werden?

Joshua Oppenheimer: Ich hatte die Vision, eine Spielwiese für die Besetzung zu schaffen, auf der sie engagiert, konzentriert und leidenschaftlich arbeiten konnten, obwohl wir alle wussten, dass es eine unglaubliche Herausforderung werden würde. Das Material – die Geschichte, die Themen – holte alle unweigerlich aus ihrer Komfortzone heraus. Und mein Gott, was haben sie sich reingehängt. Ihr Engagement, die Emotionen, die sie fanden, die Themen, die sie ergründeten – es war packend, freudestrahlend, aber manchmal auch sehr schmerzhaft. Ich glaube, es war naiv zu glauben, dass es eine Spielwiese sein würde, aber wir haben versucht, eine Atmosphäre des gegenseitigen Respekts, ja sogar der Liebe zu schaffen. Am Set war es fast still, es war ein Tempel für intensive, sehr schwierige, sehr schöne Arbeit.

F: Sie haben *The End* als mahnende Erzählung bezeichnet. Was hoffen Sie, dass das Publikum von diesem Film mitnehmen wird?

Joshua Oppenheimer: Der Film handelt von einer Familie, die 25 Jahre nach dem Ende der Welt lebt und zumindest teilweise für die Katastrophe verantwortlich ist, die zum Untergang der menschlichen Zivilisation geführt hat. Für sie ist es natürlich zu spät – aber für die Zuschauer:innen ist es nicht zu spät.

Ich habe immer das Gefühl gehabt, dass die Schaffung einer mahnenden Erzählung ein Akt der Hoffnung ist, der auf der Überzeugung beruht, dass es für uns noch nicht zu spät ist, uns zu ändern. Einen Film wie diesen zu sehen und dabei sein Herz zu öffnen, ist auch ein Akt der Hoffnung, denn es zeigt die Bereitschaft, sich herausfordern zu lassen und sich zu ändern. Ich wünsche mir, dass meine Filme wie ein Spiegel sind, in dem wir uns durch Empathie selbst entdecken können – dass wir, indem wir uns in die Menschen auf der Leinwand einfühlen, unsere wichtigsten Wahrheiten erkennen, unsere geheimnisvollsten Wahrheiten, unsere schönsten, aber oft auch schmerzlichsten Seiten, die wir normalerweise nur schwer in Worte fassen können. Und daraus lernen wir.

ÜBER DIE SONGS UND DIE FILMMUSIK MIT KOMPONIST JOSH SCHMIDT

F: Welche Erinnerungen haben Sie an Ihre ersten Gespräche mit Joshua Oppenheimer über *The End*? Kannten Sie seine früheren Dokumentarfilme?

Josh Schmidt: Ich kannte seine früheren Arbeiten auf jeden Fall. Ich muss sagen, dass die Arbeit an den Songs eine der bereicherndsten kollaborativen Kompositionserfahrungen war, die ich je gemacht habe. Als wir uns das erste Mal unterhielten, war er in Dänemark und ich in den USA. Ich hatte die dritte oder vierte Fassung des Drehbuchs gelesen und sagte zu ihm: „In gewisser Weise geht es um Hoffnung. Die Familie muss jeden Morgen aufstehen und sich trotz einer scheinbar hoffnungslosen Situation wie Menschen verhalten“. Die Musik und die Tätigkeiten, denen diese Menschen in diesem Bunker nachgehen, haben allesamt damit zu tun, eine Struktur aufrechtzuerhalten, in die sie ihr Herzblut investieren können und die ihnen das Gefühl gibt, dass es sich lohnt, am nächsten Tag aufzustehen. Joshua und ich haben Wege gefunden, das Drehbuch, die Musik und die Texte als Studie darüber zu betrachten, wie Menschen die Hoffnung bewahren, um schwierige Situationen zu überstehen. Ich kann gar nicht genug betonen, wie bereichernd es war, Zeit zu haben, mich wirklich mit diesen Songs und ihrer Bedeutung für die Figuren, die sie singen, auseinanderzusetzen.

F: Joshua hat Golden-Age-Musicals als starken Einfluss genannt. Gab es bestimmte Musicals, auf die Sie sich bezogen haben, und können Sie näher darauf eingehen, wie diese Art des Geschichtenerzählens Ihre Arbeit am Film beeinflusst hat?

Josh Schmidt: Wenn man von Golden-Age-Musicals spricht, meint man oft eine Zeit, in der sich die Form über Vaudeville und Tin Pan Alley hinaus entwickelte, als Rogers und Hammerstein ihre Zusammenarbeit begannen. In diesen Jahren befand sich Amerika in einer günstigen geopolitischen Lage. *South Pacific* oder *The King and I* – diese Musicals haben eine zutiefst westliche Perspektive, und in all den Stücken aus dieser Zeit steckt unglaublich viel Hoffnung. Sie sind vielleicht ein bisschen naiv, ein bisschen unschuldig. Das ist der Geist, der in dieser Musik steckt. Aber was keiner von uns wollte, war eine Satire oder über die Lage der Figuren und ihre Gefühle in diesem Bunker zu spotten. *The End* ist keine Satire. Die Form wird nicht augenzwinkernd verwendet.

F: Was waren Ihre größten Inspirationsquellen, als Sie mit dem Schreiben und Komponieren der Musik zu den Texten von Joshua begannen?

Josh Schmidt: Als ich an Bord kam, befanden wir uns noch in der Erkundungsphase. Der erste richtige Song, den Joshua und ich zu schreiben begannen, war „Der weite blaue Himmel“, der Song von Vater, und diese Musik zieht sich in Fragmenten durch den ganzen Film. Der nächste Song war „Der Spiegel“ von Mutter. In *Caroline, or Change* hat Jeanine Tesori diesen Song namens „Lot's Wife“, und es ist im Wesentlichen ein langer Monolog, in dem alles ausgesprochen wird. Vielleicht ist ein sehr früher Vorläufer davon in *Gypsy* zu finden, mit Sondheims und Jules Stynes „Rose's Turn“, das aus Fragmenten anderer Songs des Musicals zusammengesetzt ist. Die fragmentarische Natur dieser Songs repräsentiert einen Gemütszustand. Es geht darum, dass jemand eine Reihe verschiedener Emotionen auf einmal durchlebt. Kleine musikalische Fragmente, die sich durch den Song von Mutter ziehen, ziehen sich auch durch den ganzen Film. So arbeite ich am liebsten, besonders wenn ich versuche, eine Reihe von Musikstücken aktiv in einen dramatischen Rahmen einzubetten: Die Songs selbst können sehr unterschiedlich sein, aber das musikalische Material, aus dem sie stammen, muss eine gewisse Kontinuität haben. So bekommt man das Gefühl, dass eine kohärente Welt dargestellt wird.

F: *The End* enthält insgesamt 13 Songs. Können Sie beschreiben, wie sie entstanden sind, wie Sie und Joshua in der Anfangsphase zusammengearbeitet haben und wie sie sich im Laufe der Zeit entwickelt haben?

Josh Schmidt: Am Anfang trafen wir uns jeden Tag und arbeiteten vier oder fünf Stunden

ÜBER DIE SONGS UND DIE FILMMUSIK MIT KOMPONIST JOSH SCHMIDT

zusammen. Wir waren während der sechs Monate, in denen wir die Piano-/Vocal-Versionen der Songs komponierten, nur Piano und Gesang, sehr gut aufeinander eingespielt. Ohne Orchestrierung. Dann habe ich einige Demos mit Stimmen bei mir zu Hause gemacht und Joshua und das Team haben dann vollständige Demoaufnahmen aller Songs mit Sänger:innen in Kopenhagen gemacht.

Die Leute, die die Demos sangen, waren professionelle Sänger:innen. Und wer meine Theatermusik kennt, weiß, dass ich als Komponist mit Schauspieler:innen aufgewachsen bin, vor allem mit Charakterdarsteller:innen. Ich bin ein großer Befürworter einer sehr naturalistischen Performance, bei der ein Song auf die Emotionen der Figur zugeschnitten ist. Aber für Joshua war es hilfreich, ein Gefühl dafür zu bekommen, wie es ist, mit Sänger:innen zu arbeiten, bevor er mit den Darsteller:innen daran arbeitet, wie man in einen Song hinein- und wieder herauskommt, sodass er sich nahtlos in die Dramaturgie einfügt.

Danach habe ich einen ersten Entwurf für die Orchestrierung der Songs angefertigt und die Grundlage für die Ouvertüre geschrieben. Wenn dann die Darsteller:innen besetzt sind, werden die Karten neu gemischt. Sie bringen ihre eigenen Ideen ein. Man muss alles so anpassen, dass sie sich wohl fühlen und ihre Persönlichkeit in den Songs zum Ausdruck kommt.

F: Welche Rolle spielte Marius De Vries (*La La Land*, *CODA*, *Annette*) in der Produktion?

Josh Schmidt: Ich kann gar nicht genug betonen, wie wertvoll es war, Marius als Leitenden Musikproduzenten zu haben – seine Erfahrung, das Beste aus jedem herauszuholen, war von unschätzbarem Wert. Auch die technische Erfahrung von Fiora Cutler aus *The Human Voice* war unglaublich. Sie hat dafür gesorgt, dass sich das Ensemble beim Singen wohlfühlte und dass bestimmte Ideen auf interessante und gesunde Weise in ihren Stimmen zum Ausdruck kommen konnten.

F: Haben die Darsteller:innen live am Set oder zu vorab aufgenommenen Tracks gesungen?

Josh Schmidt: Fast alle Gesangsaufnahmen wurden live am Set gemacht. Die Darsteller:innen hatten kleine Ohrhörer, über die sie eine Klavierbegleitung hörten. Zur Vorbereitung machten wir drei Wochen lang Voraufnahmen mit allen Darsteller:innen, sodass wir von jedem Song eine Version hatten, mit der sie sich interpretatorisch wohlfühlten. Dann haben wir entschieden, welche Klavierbegleitungen live eingespielt werden sollten, wobei die Darsteller:innen das Tempo frei wählen konnten, und diese mussten dann vorproduziert werden, weil Hintergrundgesang dabei war. Wann immer es möglich war, haben wir es live gemacht. Das ist ein sehr komplizierter Prozess, aber das Ziel der Musikabteilung war es, allen die bestmögliche Ausgangsposition für eine optimale Performance zu verschaffen.

F: Welche Rolle hatten Sie am Set während der Dreharbeiten?

Josh Schmidt: Ich war immer am Set, wenn gesungen oder getanzt wurde – bei den Proben, den Studioaufnahmen in Irland und Köln und im Salzbergwerk auf Sizilien. Meine Aufgabe war es, den Pianisten am Set zu dirigieren und mit Joshua zusammenzuarbeiten, wenn er mal einen Song überarbeiten musste. Einer meiner Lieblingsmomente ist es, zu hören, wie die Musik zum Leben erwacht, wenn die Darsteller:innen sich darauf einlassen und sie aufführen. Ich kann gar nicht genug Gutes über die Besetzung sagen. Alle haben großartige Leistungen erbracht und sich der Idee verschrieben, ihre Darbietung bodenständig und natürlich zu gestalten.

F: Wann wurde die Filmmusik aufgenommen und fertiggestellt?

Josh Schmidt: Wir hatten einen sehr straffen Postproduktionsprozess, bei dem die Orchestrierung neu geschrieben wurde, um der Intimität des Materials gerecht zu werden.

ÜBER DIE SONGS UND DIE FILMMUSIK MIT KOMPONIST JOSH SCHMIDT

Wir haben von Juli bis Januar 2024 über die Orchestrierung und die Begleitmusik diskutiert. Dann hatten wir einen Monat Zeit, um die Begleitmusik und die endgültige Orchestrierung zusammenzustellen, bevor wir im Februar mit dem Filmorchester Babelsberg in Berlin aufnahmen.

F: Worauf sind Sie als Komponist von *The End* künstlerisch am stolzesten?

Josh Schmidt: Das war mein erster Kontakt mit dieser Produktionsgröße und mein erster Kontakt mit Film auf diesem Level. Ich bin immer noch dabei zu verarbeiten, was ich gelernt habe, was ich gut gemacht habe und was ich hätte besser machen können. Es hat mich beflügelt und mir Perspektiven eröffnet, von denen ich vorher nicht einmal zu träumen gewagt hätte. Ich bin stolz und dankbar für die Zusammenarbeit mit allen Beteiligten.

ÜBER DEN FILMEMACHER

JOSHUA OPPENHEIMER REGISSEUR & CO-DREHBUCHAUTOR

Der zweifach Oscar®-nominierte Joshua Oppenheimer ist vom Spiel- zum Dokumentarfilm und wieder zurückgekommen. Seine frühen fiktionalen Kurzfilme wurden auf den Filmfestivals von Chicago, Telluride und San Francisco ausgezeichnet. Sein Spielfilmdebüt, die Dokufiktion *The Act of Killing* (2014 für den Oscar® nominiert), wurde vom Guardian und im Rahmen des Sight and Sound Film Poll zum Film des Jahres 2013 gewählt und gewann 72 Preise, darunter den Europäischen Filmpreis, den BAFTA, den Asia Pacific Screen Award, den Publikumspreis der Berlinale und den Guardian Film Award für den besten Film. Sein zweiter Film, *The Look of Silence* (2016 für den Oscar® nominiert), feierte seine Premiere bei den Filmfestspielen von Venedig, wo er fünf Preise gewann, darunter den Großen Preis der Jury. Seitdem hat *The Look of Silence* 72 Auszeichnungen erhalten, darunter den Independent Spirit Award und den Gotham Award. Als Reaktion auf die öffentliche Debatte über *The Act of Killing* und *The Look of Silence* gab die US-Regierung 30.000 bis dahin geheime Akten frei, in denen die Mitschuld Amerikas am indonesischen Genozid dargelegt wird. Cinema Eye Honors würdigte Joshua Oppenheimer und seine beiden Filme 2016 als prägend für das Jahrzehnt. Im Jahr 2014 erhielt Oppenheimer eine MacArthur Fellowship (auch bekannt als „Genius Grant“). Joshua Oppenheimer war 2017 Gastdirektor beim Telluride Film Festival, wurde beim Sarajevo Film Festival mit einem „Tribute“ geehrt, stand im Mittelpunkt einer Retrospektive zu Ehren von *The Act of Killing* beim San Sebastian Film Festival 2016, gewann 2016 den Phoenix-Preis der Stadt Köln und war 2016 Jurymitglied bei den Filmfestspielen von Venedig (Hauptwettbewerb). Joshua Oppenheimer ist Partner bei Final Cut for Real ApS in Kopenhagen.

BESETZUNG & CREW

DARSTELLER:INNEN

TILDA SWINTON
GEORGE MACKAY
MOSES INGRAM
MICHAEL SHANNON
BRONAGH GALLAGHER
TIM MCINNERNY
LENNIE JAMES
DANIELLE RYAN
NAOMI O'GARRO

REGIE

JOSHUA OPPENHEIMER

DREHBUCH

RASMUS HEISTERBERG
JOSHUA OPPENHEIMER

PRODUZIERT VON

SIGNE BYRGE SØRENSEN

PRODUZENT:INNEN

JOSHUA OPPENHEIMER
TILDA SWINTON

KOPRODUZIERT VON

VIOLA FÜGEN
CONOR BARRY
FLAMINIO ZADRA
TRACY O'RIORDAN
ANN LUNDBERG

KAMERA

MIKHAIL KRICHMAN

SZENENBILD

JETTE LEHMANN

MUSIK

JOSHUA SCHMIDT

SONGTEXTE

JOSHUA OPPENHEIMER

ORIGINALMUSIK

JOSHUA SCHMIDT
MARIUS DE VRIES

LEITENDER MUSIKPRODUZENT

MARIUS DE VRIES

MUSIK-SUPERVISOR

FIORA CUTLER

CHOREOGRAFIE

SAM PINKLETON
ANI TAJ

KOSTÜME

FRAUKE FIRL

HAARE UND MAKE-UP

BARBARA KREUZER

SCHNITT

NIELS PAGH ANDERSEN

VISUELLE EFFEKTE

PETER HJORTH
MIKAEL WINDELIN

CASTING

LAURA ROSENTHAL

INTERNATIONALE HERSTELLUNGSLEITERIN

BARBARA CRONE

HERSTELLUNGSLEITER:INNEN

GERMANY, SEBASTIAN FRÖHLICH
IRELAND, FRANCES O'REILLY
ITALY, FEDERICO SARACENI

LEITERIN DER POSTPRODUKTION

MARIE KROMMES

TONGESTALTUNG

HENRIK GARNOV

TONAUFNAHME AM SET

JÖRG KIDROWSKI

TONMISCHUNG

PER BOSTRÖM

1. REGIEASSISTENZ

ANDERS BARLEBO

2. REGIEASSISTENZ

ANNA DUE

BASIS-REGIEASSISTENZ

CIARA LONG

DIALEKT-COACH

TIM MONICH

SCRIPT-SUPERVISOR

KATHLEEN WEIR

BERATENDER DREHBUCHAUTOR

SHUSAKU HARADA

BERATERIN

MOSES INGRAM

BERATENDE KOMPONISTIN

JEANINE TESORI

BERATENDE KOMPONIST:INNEN

MORTEN KAUFFMANN
SIGNE LEICK JENSEN
JONAS FREDERIKSEN
JOSLYN BARNES
MARTINA SILCOCK

BERATENDE HERSTELLUNGSLEITERIN

MARIANNE JUUL HANSEN

ZUSÄTZLICHER SCHNITT

FRANCESC SITGES-SARDÀ

REGIEASSISTENZ

SIDSEL FILIPSEN

ASSOZIIERTE PRODUZENTIN

ESTHER NISSEN

PRODUKTIONSASSISTENTIN

ALBERTE LYNGBO NIELSEN

ART-DIRECTOR

KENNETH DAMSGAARD

SET-DEKORATEURIN

VALERIE NOLAN

BESETZUNG & CREW

REQUISITE AM SET
JEROME MCDONNELL

GRAFIKDESIGNERIN
JESS LOCKHART

ASSISTIERENDER GRAFIKDESIGNER
ANTONIO M. DOTOR

A-KAMERA-/STEADICAM-OPERATOR
MATT FISHER ACO, ASSOC. ISC

1. KAMERAASSISTENZ
EOGHAN FLEMING

2. KAMERAASSISTENZ
DAN BARNWELL

VIDEOASSISTENZ
NIALL MCDONALD

2. VIDEOASSISTENZ
ALAN FLYNN

DIT / SET-NAHER COLORIST
VERONICA TIRON, ADIT

STANDFOTOGRAFIE
FELIX DICKINSON

OBERBELEUCHTER
JAMES MCGUIRE

BELEUCHTER
BRENDAN DEMPSEY

GENERATOR-OPERATOR
SHAUN GANNON

LICHTPULT-OPERATOR
EUAN ODD

ELEKTRIKER
MARK LAWLESS

LEITUNG GRIP
DARRELL MURPHY

GRIP
JAMIE MOONEY

TONANGLER
ROMAN HÖFFGEN

1. TONASSISTENZ
BAL-ATON BORI

PLAYBACK-OPERATOR
CASPAR SACHSSE

CASTING-ASSISTENZ
KIMBERLEY GUZMAN

STORYBOARD-ARTIST
SUNE ELSKÆR

ENTWICKLUNG, ART-DIRECTOR
JESPER CLAUSEN

POSTPRODUKTION INHOUSE
MARIA KRISTENSEN

SONG-ORCHESTRIERUNG UND
-ARRANGEMENTS VON
JOSHUA SCHMIDT

SONGS PRODUZIERT VON
MARIUS DE VRIES

GESANGSPRODUKTION & VOCAL-COACH VON
TILDA SWINTON, GEORGE MACKAY AND MOSES
INGRAM
FIORA CUTLER

MUSIK-EDITOR
FRANCESC SITGES-SARDÀ

FILMMUSIK-PRODUZENT UND LEITENDER
PROGRAMMIERER
MATT ROBERTSON

MUSIKPROGRAMMIERER
JOSHUA SCHMIDT
CONNOR SCHON
JACOB MASTERS
BENEDICT DE VRIES

ZUSÄTZLICHE GESANGSPRODUKTION
ELDAD GUETTA

KOPISTINNEN
TIM SPLAIN
NATHAN DAME
ERIKA JI

VOCAL-COACH
SHELLY BUKSPAN

PIANIST UND MUSIKALISCHE LEITUNG AM SET
MARK ASPINALL

PIANISTIN
POLINA FRADKINA

MUSIKASSISTENZ
ERIC WALSH

KOSTÜMLEITUNG
CHARLOTTE GREWER
DOMINIK SCHMITT

KOSTÜME AM SET
LENA SCHWINGENHEUER

LEITUNG HAARE UND MAKE-UP
MELANIE KRIEG

MAKE-UP UND HAARE
ANGELA NABBLAH

CREDITS

NEON & THE MATCH FACTORY PRÄSENTIEREN

EINE PRODUKTION VON FINAL CUT FOR REAL
IN KOPRODUKTION MIT THE END MFP

WILD ATLANTIC PICTURES
MOONSPUN FILMS
ANAGRAM
DORJE FILM

MIT DANK AN
CHANEL
DEDAR

PRODUZIERT VON
FINAL CUT FOR REAL

IN KOPRODUKTION MIT
THE END MFP
WILD ATLANTIC PICTURES
MOONSPUN FILMS
ANAGRAM
DORJE FILM

IN ZUSAMMENARBEIT MIT
SHONI PRODUCTIONS
IAMBIC DREAM FILMS
MAKING MOVIES OY
BRAY'S RUN PRODUCTIONS
FINITE FILMS AND TV

“THE HOUSES ARE ALL GONE UNDER THE SEA.
THE DANCERS ARE ALL GONE UNDER THE HILL”
T. S. ELIOT, *FOUR QUARTETS*

TECHNISCHE DETAILS

TITLE
THE END

FORMAT
DCP

PRODUKTIONSJAHR
2024

SPRACHEN
ENGLISCH

LAUFZEIT
148 MINUTEN

PRODUKTIONSLAND
DÄNEMARK, DEUTSCHLAND, IRLAND, ITALIEN

KONTAKT ÖSTERREICH

VERLEIH ÖSTERREICH

Stadtkino Filmverleih und Kinobetriebsgesellschaft m.b.H

Siebensterngasse 2/12
1070 Wien

Disposition & Filmverleih

t: +43 1 361 81 81 – DW 72

dispo@stadtkinowien.at

www.stadtkinowien.at/verleih-news

PRESSE ÖSTERREICH

TMrelations

Tomas Mikeska
Wallensteinstraße 57/34
1200 Wien

t: +43 650 676 15 84

tom@tm-relations.com

www.tm-relations.com



Von der Europäischen Union finanziert. Die geäußerten Ansichten und Meinungen entsprechen jedoch ausschließlich denen des Autors bzw. der Autoren und spiegeln nicht zwingend die der Europäischen Union oder der Europäischen Exekutivagentur für Bildung und Kultur (EACEA) wider. Weder die Europäische Union noch die EACEA können dafür verantwortlich gemacht werden.