76. Internationale Filmfestspiele Berlin
Berlinale Panorama

RÉEL GRAND PRIX CINEMA DU RÉEL

Thessaloniki International Documentary Festival

JEONJU Intl. Film Festival

OFFICIAL SELECTION tiff TORONTO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL 2026

NEW YORK FILM FESTIVAL 64 2026 OFFICIAL SELECTION

London

ein warmherziges Roadmovie zwischen Wien und Salzburg

„In einer Zeit, in der Trennendes in den Vordergrund gerückt ist, wollte ich einen Film machen, der betont, was wir gemeinsam haben"
Sebastian Brameshuber

ein Film von Sebastian Brameshuber

Panama Film präsentiert „London" | mit Bobby Sommer | Kamera | Klemens Hufnagl | Patrick Wally | Schnitt | Dane Komljen | Sebastian Brameshuber | Ko-Autorin Script | Anna Lehner | Ton | Nora Czamler | Matthias Kassmannhuber | Sound Design | Johannes Schmelzer-Ziringer | Aleksa Stojanovic | Tonschnitt | Geoffrey Perrier | Tonmischung | Simon Apostolou | Szenenbild & Kostümbild | Bárbara Palomino Ruiz | Produktionsleitung | Saskia Arth | Ko-Produzent | Sebastian Brameshuber | produziert von | David Bohun | Lixi Frank | Buch & Regie | Sebastian Brameshuber | Verleih | Grandfilm

ÖFI | ÖFI+ | FILM FONDS WIEN | ORF | Kultur | KULTURLAND NIEDERÖSTERREICH | LAND SALZBURG | script LAB | AUSTRIAN FILMS | SCHWARZE FILME | PANAMA FILM | GRANDFILM

LONDON

Ein Film von Sebastian Brameshuber

Österreich 2026, Spielfilm
122 Min.
FSK-Freigabe: Freigegeben ab 12 Jahren
deutsche Originalfassung
Kinostart: 15. Oktober 2026

Buch & Regie: Sebastian Brameshuber
Kamera: Klemens Hufnagl, Patrick Wally
Schnitt: Dane Komljen, Sebastian Brameshuber
Ko-Autorin Script: Anna Lehner
Ton: Nora Czamler, Matthias Kassmannhuber
Sound Design: Johannes Schmelzer-Ziringer, Aleksa Stojanovic
Tonschnitt: Geoffrey Perrier
Tonmischung: Simon Apostolou
Szenenbild & Kostümbild: Bárbara Palomino Ruiz
Herstellungsleitung: Camille Chanel
Ko-Produzent: Sebastian Brameshuber

Produziert von: David Bohun, Lixi Frank, Eine Panama Film Produktion mit der Unterstützung von Film Institut öfi/öfi+, Filmfonds Wien, Kulturland Niederösterreich, Oberösterreich, Land Salzburg, ORF Film/Fernseh-Abkommen, script LAB, Austrian Films, Weltvertrieb: Square Eyes

Mit
Bobby Sommer, Paul Schild, Asja Ahmetovic, Akin Özuckun, Jon Agolli, Veronika Harb, Anca Cipariu, Clifford Agu, Ted Fendt, Polina Skomorokhova, Lana Prerad u.a.

PRESSEKONTAKT

B2H Filmpresse
presse@b2h-filmpresse.de
TEL +49 911 50739830

SYNOPSIS

Ein Roadmovie über die Schönheit und den Zauber alltäglicher Begegnungen: Bobby fährt immer wieder dieselbe Strecke zwischen Wien und Salzburg. Er nimmt Menschen mit, eigentlich um Benzinkosten zu sparen. Gemeinsam teilen sie ein Stück Weg und für einen kurzen Moment auch ihr Leben. Im Auto kommen sie ins Gespräch über Liebe und Krieg, Familie und Erinnerung, Herkunft und Zukunft. Ein junger Soldat, ein Supermarktlehrling, ein Wissenschaftler, eine queere Frau kurz vor ihrer Hochzeit – flüchtige Augenblicke, aus denen ein Mosaik der Gegenwart entsteht. Auch Bobby erzählt: von seinem Leben, vom Älterwerden und von einem Freund, der in Salzburg im Koma liegt – der Grund für seine Fahrten. Während draußen Berge, Wälder und Brücken vorbeiziehen, verändert sich mit den Jahreszeiten das Licht. Bobby fährt weiter, aber in eine andere Richtung...
LONDON ist ein leiser, tröstlicher Film zwischen Dokumentarischem und Fiktion. Die Autobahn wird zum Ort der Begegnung, an dem Fremde einander zuhören und unsere Gegenwart für einen Augenblick erfahrbar wird. In beunruhigenden Zeiten erzählt der Film von der Möglichkeit, dass Nähe und Solidarität dort entstehen, wo Menschen ein Stück des Weges miteinander zurücklegen.

Director’s Statement

„In einer Zeit, in der Trennendes in den Vordergrund gerückt ist, wollte ich einen Film machen, der betont, was wir gemeinsam haben.“
Sebastian Brameshuber

«Eher ein Gefühl als ein Ort.»

Sebastian Brameshuber im Gespräch mit Karin Schiefer

Autobahnen gelten als unschöne Korridore. Man muss sie überwinden, um an ein gewünschtes Ziel zu gelangen. Die Strecke Wien-Salzburg ist für Bobby zum Alltag geworden, seit er einen Freund regelmäßig im Krankenhaus aufsucht. Unbekannte Mitfahrer:innen teilen die lange Fahrt, plaudern, philosophieren oder schweigen mit ihm. Die Westautobahn ist aber auch Österreichs erste Verkehrsader in den Westen, von den Nazis durch ein schönes Stück Landschaft trassiert, nach dem Krieg fertig gestellt. In seinem Kammerspiel LONDON bringt Sebastian Brameshuber Geschichte(n) und Gegenwart mit einer stillen Sorge um die Zukunft zum Schwingen.

IN *LONDON*, WIE SCHON IN IHREM LETZTEN FILM *BEWEGUNGEN EINES NAHEN BERGS*, SPIELEN DAS AUTO UND DIE LANDSCHAFT, ALSO DAS BEWEGTE, UND DAS UNBEWEGTE/UNVERRÜCKBARE, EINE WESENTLICHE ROLLE. KÖNNEN SIE ETWAS ÜBER DEN PROZESS ERZÄHLEN, DER DEM KONZEPT FÜR DIESEN FILM ZUGRUNDE LIEGT?

Das ist eine schöne Beobachtung, wobei das Auto eher unbeabsichtigt wieder ein wichtiger Teil des Films geworden ist. Was meine Filme verbindet, ist die Frage, wie die Vergangenheit die Gegenwart durchdringt – wie die ‚große Geschichte' in die kleinen Erzählungen bzw. den persönlichen Alltag hineinwirkt. Die Idee zu *LONDON* reicht weiter zurück als *BEWEGUNGEN EINES NAHEN BERGS*; sie entstand, als ich noch an *UND IN DER MITTE, DA SIND WIR* arbeitete. Begonnen hat es damit, dass ich selbst oft mit Mitfahrgelegenheiten zwischen Wien und Berlin unterwegs war. Mir fiel auf, dass in dieser Zeit, die man gemeinsam im Auto ‚absitzt', etwas mit einem selbst und auch mit der Person neben einem passiert. Man kommt ins Reden über Gott und die Welt, aber man schaut einander dabei meist nicht an, sondern starrt geradeaus – wie in ein ‚Narrenkastl' – auf den Landschaftsfilm, der hinter der Windschutzscheibe abläuft. Dabei verliert man sich in diesem Sog. Es entsteht ein eigener, langsamer Gesprächsrhythmus mit Momenten der Stille, wobei man auf das Gegenüber ebenso konzentriert ist wie auf sich selbst. Da gibt es gewisse Ähnlichkeit zum psychoanalytischen Setting. Ich habe als Notiz immer wieder vorne rausgefilmt: die Landschaft, im Hintergrund ein Gespräch. Das hat mich an *UNITED STATES OF AMERICA* von James Benning und Bette Gordon erinnert, der ähnlich funktioniert, aber anstelle der Gespräche läuft das Radio. Ich fand, dass dieses Setting etwas über die Verfasstheit der Gegenwart erzählen könnte. Dann entstanden aber erst *OF STAINS, SCRAP AND TIRES* und in weiterer Folge *BEWEGUNGEN EINES NAHEN BERGS*. Für *OF STAINS...* hat Bobby Sommer ein Gedicht eingesprochen; so haben wir uns kennengelernt. Er hat mir aus seinem Leben erzählt, ich ihm von meiner Idee. Von da an standen wir im Dialog.

IST DAS BUCH FÜR *LONDON* MIT EINER KONKRETEN PERSON ALS HAUPTFIGUR IM KOPF ENTSTANDEN?

Zunächst war bei mir ein Gefühl, dass diese Reise- und Begegnungsform – eine lange Autofahrt von Fremden – einen Film verdient. Ich dachte, Bobby könnte eine gute Besetzung für den Fahrer sein, denn ich hatte ihn als jemanden kennengelernt, der ein aufrichtiges Interesse an den unterschiedlichsten Menschen hat. Parallel dazu begann ich mich für die Westautobahn zu interessieren, weil die Landschaft entlang der Autobahn eine gestaltete Landschaft ist: der „Landschaftsfilm", der hinter der Windschutzscheibe abläuft, beruht auf einem von den Nazis geschriebenen „Drehbuch", die eine möglichst pittoreske Strecke zwischen Salzburg und Wien legen wollten. 2019 ist mein Vater gestorben. In dieser Zeit musste ich die Westautobahn, auf der ich Zeit meines Lebens regelmäßig unterwegs bin, in Trauer auf und ab fahren. Die Geschichte der Autobahn trat dabei völlig in den Hintergrund, und ich habe begonnen darüber nachzudenken, wie viele unterschiedliche persönliche Geschichten hier gerade unterwegs sind – im Auto vor mir, neben mir, hinter mir. Eben über dieses Verhältnis von großer Geschichte und kleinen Geschichten, das ich eingangs schon erwähnt habe. Das lieferte einen Anstoß zu Bobbys Backstory. Meine Hauptfigur sollte jemand sein, der gerade trauert oder etwas nachtrauert. Es war mir für diesen Film – in dieser Phase meines Lebens – wichtig, eine Erzählung zu schaffen, wo emotional etwas aufgeht.

LONDON IST EINE FIKTIONALE ERZÄHLUNG IN EINEM GERADEZU ALLTÄGLICHEN SETTING. DIE EBENEN FICTION ODER NON-FICTION VERSCHWIMMEN; WOLLTEN SIE IN DER DRAMATURGIE DIE FRAGE MÖGLICHST LANGE OFFENLASSEN?

Man spricht ja gerne von einem Grenzbereich zwischen dem Dokumentarischen und dem Fiktionalen; es gibt aber keine Grenze, sondern es ist etwas, das mal mehr, mal weniger ineinanderfließt und immer in Bewegung und Verhandlung ist. Was mich besonders reizt, ist, ein Kippmoment herzustellen und damit zu spielen – diese Frage nach Realität und Fiktion ständig am Köcheln zu halten. Bereits in der ersten Szene mit Paul, dem Wehrdiener, findet eine Reise vom nüchtern Dokumentarischen ins stilisiert Fiktionale statt. Diese Szene ist ein Kondensat des Films, was dieses Spiel mit den jeweiligen Erwartungshaltungen betrifft. Ich wollte, dass der Film stets zwischen einem dokumentarischen und einem fiktionalen Gefühl oszilliert.

WIE MINUTIÖS HABEN SIE DIE MITFAHRER:INNEN GECASTET, UM EINE ILLUSION VON ZUFALLSPRINZIP ENTSTEHEN ZU LASSEN? HABEN SIE MIT PROFESSIONELLEN UND NICHT-PROFESSIONELLEN DARSTELLER:INNEN GEARBEITET?

Bobby Sommer stand von Beginn an fest und ich wollte, dass Cliff, der Hauptdarsteller aus *BEWEGUNGEN EINES NAHEN BERGS*, wieder Teil der Handlung wird. Es gibt nur eine professionelle Schauspielerin, Anca Cipariu; sie spielt die rumänische Arbeitsmigrantin. Es gab zum einen Castings mit sehr konkreten Vorgaben, etwa für die Rolle des Präsenzdieners. Paul hat sich da schnell als ideale Besetzung herauskristallisiert. Zum anderen gab es recht vage Castings nach jungen Leuten. Wir haben sie in formlose Gespräche involviert, um herauszufinden, wer sie sind – ob sie ihr ‚Herz auf der Zunge tragen' und dabei dennoch eine Zurückhaltung wahren. Vor der Kamera ist am Ende nur interessant, wer auch ein gewisses Geheimnis in sich trägt. Bei der Auswahl von Bobbys Passagieren spielten zwei Themen eine entscheidende Rolle: Krieg und damit verbundene Migration – jedoch aus einer persönlichen Perspektive, um sie mit der großen, unpersönlichen Geschichte der Westautobahn in Beziehung zu setzen. Dazu kamen Leute, die ich kannte, wie Lana, die gegen Ende des Films erzählt, dass sie bald ihre Partnerin heiraten wird. Sie hat die Gabe, im Gespräch komplexe Gedanken und Gefühle unheimlich gut auf den Punkt zu bringen. Oder Ted Fendt: er ist ein befreundeter Filmemacher, der sich im Film als Fred für die Brückenbauten der Nazis interessiert. Ich wollte die Geschichte der Westautobahn einfließen lassen, ohne dass eine Art pornografische Faszination Einzug hält, die mir insbesondere in Bezug auf die Autobahn bei der Recherche öfter begegnet ist. Da bekommt dann schnell irgendein Steinhaufen in einem Wald eine Wichtigkeit, als handle es sich um Überreste eines Bauwerks der Römer oder Ägypter. Ted spielt sich in einem seiner Filme, OUTSIDE NOISE, selbst und erklärt in einer amüsanten Szene den Wiener:innen ihre eigenen Sehenswürdigkeiten. Ich habe ihm dann die Rolle von jemandem, der sich für die Geschichte der Autobahn interessiert, angeboten. Er hat sich dafür sehr viel Wissen angeeignet; das war ernst und amüsant zugleich, weil er beispielsweise auch die Definition von ‚Autobahn' in der Straßenverkehrsordnung auswendig gelernt hat. Ich finde, dass der geschichtliche Aspekt mit einem Amerikaner, der Deutsch mit Akzent spricht und für die Befreier steht, weniger schwerfällig daherkommt.

HABEN SIE DIE DARSTELLER:INNEN FÜR DEN DREH GEMEINSAM MIT BOBBY VORBEREITET?

Meistens war es so, dass die Beifahrer:innen Bobby erst in dem Moment, wo die Kamera an war, kennen gelernt haben. Ich wollte vermeiden, dass sie sich schon im Vorfeld unterhielten, sie sollten sich ja als Fremde begegnen. Ich hatte aus den Vorgesprächen gewisse Aspekte für die einzelnen Beifahrer:innen mitgenommen, die ich für wichtig hielt und die im Film vorkommen sollten: bei Paul sein Präsenzdienst und seine Gewissensbisse; bei Akin seine Begeisterung für seine Lehre, oder Jons Begeisterung für Avatar aus marxistischer Perspektive. Dennoch war mir wichtig, dass die Gespräche so frei wie möglich verlaufen, was beim Studiodreh dann auch sehr gut möglich war. Alles, was jetzt aussieht, als wäre es gleichzeitig passiert, Schuss und Gegenschuss, da liegen zwei, drei Stunden dazwischen, manchmal auch mehr. Es war eine Arbeitsweise, in der die sehr kontrollierten Drehbedingungen im Studio auf eine sehr offene Gesprächsdynamik trafen.

WIE KÖNNEN WIR UNS DAS STUDIOSETTING FÜR DIE DREHARBEITEN VORSTELLEN?

Für den Studiodreh mussten wir zunächst die Plates, also die Aufnahmen der vorbeiziehenden Landschaft drehen. Diese waren zwei bis drei Stunden am Stück – immer eine Fahrt von Wien bis Salzburg mit drei Kameras: links raus, rechts raus und vorne raus. Neben dem Auto stand ein großer Bildschirm als Rear Projection, ohne Green Screen. Außerdem stand ein großer Bildschirm vor der Windschutzscheibe. Das Set-up sollte einer realen Autobahnfahrt so nahe wie möglich kommen, auch hinsichtlich der Zeit, die man gemeinsam im Auto absitzen muss. Die Plates wurden bereits ein Jahr vor dem Dreh produziert, damit wir dann während eines Studio-Drehblocks von etwa eineinhalb Wochen die Jahreszeiten von Sommer bis Winter durchlaufen konnten, oder auch Tag und Nacht, Sonne und Regen. Es war logistisch eine hochkomplizierte Sache, wir sind Wochen an den Drehplänen gesessen, weil so unheimlich viel berücksichtigt werden musste. Der Film kommt jetzt so einfach daher, so soll es auch sein, aber der technisch-logistische Aufwand für unser kleines Team war enorm.

WIE LIEFEN DANN KONKRET DIE DREHARBEITEN AB?

Die Kamera war zuerst immer auf den Beifahrer gerichtet; nach ein bis eineinhalb Stunden haben wir die Situation umgekehrt. Die Kamera wechselte auf die andere Seite, ebenso der Bildschirm für den Hintergrund, und wir haben das Ganze lose wiederholt. Hinten saß jemand auf dem Auto und hat dafür gesorgt, dass es während der „Fahrt“ wackelt. Das Spezielle am Studio ist, dass es dort ganz still ist. Würde man während einer echten Autofahrt filmen, hätte das Ergebnis wenig von dieser stoischen Atmosphäre. Um diese Begegnungsform, die ich ja selbst erlebt habe, filmisch herzustellen, braucht man paradoxerweise die Stille des Studios. In der unmittelbaren Wahrnehmung wie auch in der Erinnerung filtert man vieles aus – unter anderem den Motorenlärm, der sich in Wirklichkeit stark auf die Gesprächslautstärke und Tonalität auswirkt. In meiner Erinnerung war es jedenfalls genauso ruhig, wie es jetzt im Film ist. Bobby hatte außerdem in dem der Kamera abgewandten Ohr einen Knopf, über den ich mit ihm kommunizieren konnte. Ich habe ihn dazu motiviert, weniger „Konversation zu machen“, die Beifahrer:innen den Rhythmus des Gesprächs bestimmen zu lassen. Eine meiner häufigsten Ansage an ihn war: „Warte noch“. Zurückhaltung war auf seiner Seite besonders wichtig. In einer Drehsituation, für die es keine vorgegebenen Dialoge gibt, verspürt man schnell Stress, das Gespräch in Gang zu halten. Momente der Stille oder der Unsicherheit sind nicht leicht zu ertragen; man hat das Gefühl, dass nichts von Bedeutung passiert. Das ist aber meistens ein Trugschluss – einerseits, weil man im Schnitt stark verknappen kann, andererseits, weil gerade das, was zunächst als bedeutungslos wahrgenommen wird, oft wesentlich für die Authentizität des Ganzen ist. Bobby hört also viel zu – und in einzelnen Gesprächen ist dann er stärker im Vordergrund. Die Methode, mit nur einer Kamera erst den Schuss und dann den Gegenschuss zu

drehen, habe ich mir von Abbas Kiarostami in *DER GESCHMACK DER KIRSCHEN* geliehen und adaptiert. Eigentlich saß Kiarostami selbst am Platz des Fahrers, der im fertigen Film vom Hauptdarsteller eingenommen wird; die Gegenschüsse auf ihn wurden erst später nachgedreht. Auch in LONDON wurde die Einheit von Zeit und Raum erst in der Montage wieder hergestellt.

WOLLTEN SIE AUSREIZEN, WIE WENIG ES AN FILMBILDERN BRAUCHT, UM IN UNSEREN KÖPFEN FILME ENTSTEHEN ZU LASSEN?

Das war weniger ein Anliegen als vielmehr eine Grundhaltung. Ich finde, weniger ist mehr. Je mehr Raum ich als Zuseher bekomme, einen Film selbst zu vervollständigen, desto interessanter wird er für mich. Das heißt jetzt nicht, dass ich nur solche Filme anschaue, aber mir persönlich gibt dieser Ansatz am meisten. LONDON mag auf den ersten Blick prosaisch wirken, aber wie in einem Gedicht ist das, was nicht ausgesprochen wird, oft das Interessanteste. Die Reduktion und die Auslassung haben etwas Lyrisches an sich. Jede Figur hat ein Leben vor und nach der Fahrt, von dem wir nichts wissen; ihre Geschichten bleiben ohne Anfang und Ende im Raum stehen, wie lose Fäden. Auch bei Bobby wissen wir bis zum Schluss nicht, was genau ihn eigentlich mit Arthur verbunden hat.

***LONDON* IST AUCH DAS VIELLEICHT REALE, VIELLEICHT FIKTIVE PORTRAIT EINES MANNES. WOLLTEN SIE ES IN ERSTER LINIE ÜBER DEN INPUT UND DEN AUSTAUSCH MIT DEN MITFAHRER:INNEN ENTSTEHEN LASSEN?**

LONDON ist in gewissem Sinne auch ein Porträt von Bobby, aber es gibt fiktionale Elemente, die mit seiner realen Person nur mittelbar zu tun haben. Ich habe mit ihm erstmals 2014 über dieses Projekt gesprochen; seitdem ist viel Zeit vergangen. Der Umstand, dass er mit einem nahen Menschen, dem er noch etwas zu sagen gehabt hätte, nicht mehr sprechen konnte, weil der Tod ihnen zuvorkam – das ist etwas, das Bobby mit zunehmendem Alter widerfährt. Ich wusste, dass es für ihn ein Thema war und dass wir uns hier treffen können: seine Lebensrealität und meine Vorstellung dieser Figur, ausgehend von der Erfahrung mit dem Tod meines Vaters.
Ich sehe es auch so: Bobby spiegelt sich in all diesen jüngeren Menschen wider. Sie sind Möglichkeitsformen eines jüngeren Bobby – Leben, die er hätte führen können. Über sie konstruiert sich, sozusagen "über die Bande", letztlich seine Figur.

MAN ERLEBT ÜBER DEN WECHSEL DER JAHRESZEITEN, DER WITTERUNGS- UND LICHTVERHÄLTNISSE AUCH EINEN WANDEL IN BOBBYS GESICHT. WELCHE TRANSFORMATION SOLLTE IM LAUFE DER ERZÄHLUNG VERMITTELT WERDEN?

Die Unmöglichkeit, mit Arthur – der in einem Salzburger Krankenhaus im Koma liegt – ins Gespräch zu kommen, und der damit verbundene Schmerz sollten sich im Laufe des Films steigern. Nicht ins unermesslich Dramatische, sondern mit viel Resonanzraum für das Publikum; um mit Bobby mitzufühlen, aber auch, um sich selbst zu spüren und mit eigenen Erfahrungen anzudocken. Dieser erzählerische Bogen ist sehr fragmentarisch gebaut. Man erfährt in der dritten Fahrt, dass es einen Freund gibt, der einen Schlaganfall erlitten hat und nicht mehr aufgewacht ist. Es ist ein berührender Moment, wenn ihn der junge Akin mitfühlend nach dem Namen seines Freundes fragt. Das gehört zu den Geschenken dieser Arbeitsweise – und davon gab es im Laufe der Drehs viele. In der Fahrt mit Paulina, der Psychologiestudentin aus der Ukraine, entsteht ein emotionaler Höhepunkt, der in dieser Form zwar wünschenswert, aber eben nicht vorhersehbar oder unmittelbar herstellbar war. Bobby ist im Verlauf des Drehs immer mehr in seine Rolle hineingewachsen, er hat sich auf konkrete Personen aus seinem eigenen Leben bezogen und innere Bilder geschaffen. So hat sich auch eine reale Trauer um verlorene Freunde und Liebste in ihm ihren Weg gebahnt.

ÜBER DAS FÜLLEN DER „TOTEN ZEIT“ EINER AUTOFAHRT ENTSTEHT EINE GESCHICHTE ÜBER DIE ZEIT UND IHR VERGEHEN; IN DER KONFRONTATION DER ÄLTEREN HAUPTFIGUR MIT SEINEN JUNGEN BEIFAHRER:INNEN AUCH UM VERSÄUMNISSE IM LEBEN...

Das Gespräch zwischen Lana und Bobby über das Altern am Ende des Films ist ein abschließender Höhepunkt und gleichzeitig eine Art Fade-out für Bobbys Geschichte. Es war wieder eines dieser Geschenke, auf die man insgeheim hofft, ohne fest damit rechnen zu können. Während des gesamten Drehs begleitete mich auch der Zweifel; dieses freie Arbeiten hätte jederzeit komplett schiefgehen können. Es war manchmal richtiggehend surreal zu beobachten, wie sich die Dinge zu einem wesentlichen Punkt hin entwickelt haben.

GEGEN ENDE DES FILMS BEKOMMT DIE ERZÄHLUNG EINEN LEICHT DYSTOPISCHEN CHARAKTER MIT MILITÄRS, DIE EINEN FIKTIVEN ÜBERGANG ZWISCHEN WIEN UND SALZBURG KONTROLLIEREN. WIE SEHR HAT DER NAHE KRIEG IN DER UKRAINE IN DIE ERZÄHLUNG HINEINGESPIELT?

Es ist eine Kombination aus persönlichen Fragestellungen, der historisch aufgeladenen Location der Westautobahn und aktuellen Entwicklungen – insbesondere dem Krieg in der Ukraine, der voller Echos aus der Vergangenheit ist, wie das auch schon beim Balkankrieg der Fall war. Ich habe versucht, mir die Autobahn als etwas Interessanteres vorzustellen, als sie vordergründig ist; nämlich als Fluss, an dessen Ufern sich die große Geschichte und die kleinen Geschichten als Sedimentschichten ablagern. Heute denkt kaum jemand über die Geschichte dieser Autobahn nach, während man darüberfährt. Dennoch bahnt sie sich über Umwege ihren Weg in die Gegenwart: über Bobby, der die Kriegstraumata seines Vaters für ihre familiären Konflikte verantwortlich macht; über Jon, für den das Partisanenerbe seiner Großeltern gut achtzig Jahre später identitätsstiftend wirkt; über Polina und die Flucht ihrer Familie vor dem Krieg in der Ukraine; oder über Paul und seine Gewissensfragen zum Militärdienst. Aber es ging mir nicht nur um die Geister aus der Vergangenheit, sondern auch um eine Angst vor der Zukunft – für mich selbst, aber auch für meinen Sohn und die nächste Generation –, wenn Krieg in Europa plötzlich wieder eine reale Möglichkeit ist.

UNTER DEN NAZIS WURDE LETZTLICH NUR EIN KURZER ABSCHNITT DER WESTAUTOBAHN GEBAUT.

Unmittelbar nach dem "Anschluss‘ im März 1938 erfolgte der Spatenstich am Walserberg. Gebaut wurde zwar nur ein kurzes Stück bis Salzburg, aber die gesamte Strecke war bereits trassiert. Viele Abschnitte wurden damals schon gerodet und planiert; zudem errichtete man in Salzburg und Oberösterreich Brückenbauwerke und Viadukte, die bis heute die Trasse der Westautobahn tragen. Man sieht sie nur nicht, wenn man darüber hinwegfährt. Ende 1941 wurden die Arbeiten kriegsbedingt komplett eingestellt. Der Bau wurde erst Mitte der 1950er-Jahre wieder aufgenommen, wobei die ‚Westautobahn‘ wohl auch als Symbol für die Ausrichtung der Zweiten Republik Richtung Westen fungierte. Heute fahren die Autos viel schneller, das Verkehrsaufkommen ist höher, Lärmschutzwände und LKW verstellen die Sicht – die Konzentration auf die Landschaft ist geringer geworden. Aber die Blickachsen auf das Stift Melk, den Traunstein oder die Route entlang der Salzkammergut-Seen sind keineswegs zufällig. Die Ideologie der Vergangenheit, die Instrumentalisierung der Landschaft, steckt ganz physisch im Fundament und in den Blickachsen der Autobahn.

WARUM SOLLTE DER TITEL *LONDON* GEOGRAFISCH IRRITIEREN? WELCHE BEDEUTUNG SCHREIBEN SIE DEM TITEL ZU?

Prinzipiell fände ich es schön, wenn man sich nach dem Film diese Frage selbst stellt. Für mich ist der Titel kein Rätsel, aber er interagiert nicht unmittelbar, sondern auf eine assoziative Weise mit dem Film. Der offensichtlichste Bezug ist Bobbys Erzählung über seine Zeit in London als junger Mann. London steht hier für das, was es damals für ihn bedeutet hat: Freiheit und die Möglichkeit, der zu sein, der man sein will. Der Film deutet das zwischen den Zeilen an, aber in meiner Vorstellung ist London auch der Ort, wo Bobbys und Arthurs Freundschaft oder Beziehung ihre eigentliche Heimat hatte. Auf einer mentalen Ebene spiegelt der Titel das Abschweifen der Gedanken während der Fahrt wider; in diesem Zustand des Dazwischen- und Unterwegs-Seins, noch dazu entlang eines korridorartigen Nicht-Orts, erreichen sie schnell andere Zeiten und Geografien. Für mich öffnet der Titel den engen Raum des Autos hin zu einer mentalen Geografie und zu einem Ziel, das eher ein Gefühl als ein Ort ist. London ist auch eine Stadt jenseits des Festlands, die man nicht allein über die Straße erreichen kann. Ähnlich verhält es sich mit der Vergangenheit, der Bobby im Film hinterherfährt: Sie ist letztlich unerreichbar, egal wie weit er fährt.

LLORET DI MAR

Biografie des Regisseurs

Sebastian Brameshuber studierte Bühnen- und Filmgestaltung an der Universität für angewandte Kunst Wien und zeitgenössischen Film am audiovisuellen Recherchezentrum Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains in Frankreich. Seit 2004 werden seine Arbeiten regelmäßig bei Film- und Medienkunstfestivals wie beispielsweise Berlinale, Viennale, Cinéma du Réel, FID Marseille, BAFICI, Karlovy Vary FF, Sarajevo FF, EMAF Osnabrück, Impakt Utrecht, Media Art Friesland, gezeigt und ausgezeichnet. Nach *MUEZZIN* im Jahr 2009, *UND IN DER MITTE, DA SIND WIR* 2014, *BEWEGUNGEN EINES NAHEN BERGS* 2019, ist *LONDON* sein vierter Langfilm.
www.sebastianbrameshuber.com

Festivals und Preise:

- 76. Berlinale 2026 – Sektion Panorma: Weltpremiere
- Cinéma du réel 2026, Paris – Grand Prix
- Cinéma du réel 2026, Paris – Prix des bibliothèques
- Subversive Festival 2026, Zagreb – Special Mention
- New York Film Festival 2026
- Toronto Film Festival 2026
- Thessaloniki International Documentary Festival 2026 – Sektion Open Horizons
- Sofia International Film Festival 2026 – Sektion International Documentary Competition
- Beijing International Film Festival 2026 – Official Selection of Tiantan Award (Bester Film)

Pressestimmen:

„Ein kleines Meisterwerk“ Libération

„Ein herzerwärmend schöner Film, der aus scheinbar Kleinem Großes macht.“ RBB

„Brameshuber ist es gelungen, das besondere, oft unerwartet tiefsinnige Verhältnis, das man mit einem fremden Menschen eingehen kann, mit großer Natürlichkeit zu beschreiben.“ taz

★★★★ ½ „Eines der klügsten und tiefgründigsten Werke des Jahres.“
Internationale Cinephile Society

8/10 „London ist ein Film, der durch seine subtile Dramaturgie überzeugt.“ Film-Rezensionen

★★★★ ½ „Ein intelligenter und fesselnder Film mit einem packenden Finale.“ Filmuforia

„Brameshuber hat das besondere Gefühl von unverbindlicher Nähe zwischen Fremden so treffend ins Bild gebracht, dass man selbst gleich neben Bobby losfahren möchte.“ taz

8/10 „Es macht deutlich, wie wirkungsvoll die erzählerische und ästhetische Herangehensweise Brameshubers ist, der andeutet, anstatt auszubuchstabieren.“ Film-Rezensionen

GRANDFILM

GRANDFILM GmbH Filmverleih | www.grandfilm.de
Allersberger Straße 96 | D-90461 Nürnberg
verleih@grandfilm.de | +49(0)911 810 06 671