

Daniela Kloock

Papas Kino ist tot, dafür gibt es *Revolver* – Über eine zornige Zeitschrift für Film aus München

Schon einmal träumten in München respektlose junge Filmemacher vom Aufbruch. Im Hinterzimmer eines Chinarestaurants erklärten sie Papas Kino für tot. Sie protestierten gegen den Muff, die Biederkeit, Seichtigkeit und Geschichtsverleugnung der älteren Filmemacher-Generation. Im Februar 1962 wurde ihr Konfrontationskurs im sogenannten Oberhausener Manifest verschriftlicht. 26 Filmemacher unterzeichneten, darunter Edgar Reitz und Alexander Kluge und keine einzige Frau. Sie wollten den neuen deutschen Spielfilm kreieren, einen Film jenseits von branchenüblichen Konventionen und wirtschaftlichen Maßgaben. Noch 17 Jahre später konnte eine Hamburger Erklärung die Stärke des Neuen Deutschen Films und den Zusammenhalt dieser produktiven Filmszene behaupten. „Wir lassen uns nicht auseinanderdividieren“, so Rainer Werner Fassbinder, Hans W. Geißendörfer, Wim Wenders, Hannelore Hoger oder Margarethe von Trotta, um nur die Prominentesten zu nennen. Die Manifeste und Erklärungen – in den Jahren dazwischen und danach gab es noch einige andere – waren einerseits Versuche einer politischen Vergangenheitsbewältigung und andererseits verdeutlichten sie den Wunsch der kommerziellen Vorherrschaft über die Bilder Alternativen entgegenzusetzen. Es ging außerdem – zumindest auf dem Papier – darum, einen umfassenden Begriff des Mediums Film zu entwickeln und sich aus überkommenen Rastern, Typen und Schemata zu lösen. Gleichzeitig war das Ganze auch eine Form der Selbstinszenierung. Die Filmemacher taten so, als wären sie eine Gruppe, ein Kollektiv.

Die inneren Widersprüche und Konflikte des sogenannten „Neuen Deutschen Films“ aufzuarbeiten und der Frage nachzugehen, wie und warum diese filmpolitische Bewegung sich auflöste, bleibt der Filmwissenschaft überlassen. Für die Feuilletons markiert der Tod Fassbinders den Beginn einer Leere, die den bundesdeutschen Film, aber auch die bundesdeutsche Filmkultur als ganze bis in die späten neunziger Jahre charakterisiert. Jegliche inhaltliche, geschweige denn politische Relevanz schien verloren, der Autorenfilm begraben. In den Kinos liefen Beziehungskomödien und Ballermannfilme. Dies war die Ausgangssituation für die damaligen Filmstudenten. In den letzten Jahren jedoch ist wieder Bewegung in die Filmszene gekommen. Die Themen werden politischer, realistischer, die inhaltliche und stilistische Bandbreite wird größer. Und junge Filmemacher tun sich wieder zusammen. In Berlin steht stellvertretend für diese Tendenz eine Gruppe ehemaliger DFFB Studenten; den wenigsten sind sie als Gruppe aufgefallen, aber sie sind bereits international anerkannte Repräsentanten eines jungen

deutschen Kinos: Thomas Arslan, Christian Petzold, Angela Schanelec oder Jose van den Schoot machen Filme, die von einer direkten Neugierde und dem Esprit der Nouvelle Vague geprägt sind. Und in München wird der Traum von einer neuen deutschen Filmlandschaft ausformuliert. Jedoch wird diesmal kein Manifest verfasst, sondern eine Zeitschrift gegründet. Sie heißt *Revolver*. Es ist eine Zeitschrift für Film, die sofort ins Auge fällt. Nicht nur weil sie so handlich ist und in jede Jackentasche passt, sondern auch weil sie besonders liebevoll gestaltet ist. Kein Wunder, dass es dafür bereits einen Designpreis gab.

Revolver ist handlich aber nicht handzahn, denn – so die erklärte Absicht der Herausgeber – die Zeitschrift will die Leser anregen, überraschen, berühren, ihnen im Zweifelsfall sogar wehtun. Die vier Macher wirken kämpferisch, weshalb die *FAZ* sie schon als „junge Krieger“ bezeichnete. Und das sind ihre erklärten Ziele: Sie wollen frischen Wind in die „eifersüchtige Clique“ der Filmemacher bringen, diese zu Positionierungen animieren, zu Diskussionen anregen, um die Isolierung der einzelnen Künstler zu durchbrechen. Sie wollen die Lücke zwischen Machern und Konsumenten schließen, denn die Zeitschrift versteht sich als Forum des Gedankenaustauschs. Der Leser wird aufgefordert, sich mit eigenen Artikeln einzumischen. Last but not least wenden sich die Herausgeber auch gegen eine oberflächliche und ängstliche bundesdeutsche Filmkritik, der die Passion für den Gegenstand abgeht und die für tiefsinnige Fragen weder die Zeit noch die Kompetenz hat. All das bringen die vier ehemaligen Studenten der Münchner Filmhochschule, Jens Börner, Benjamin Heisenberg, Christoph Hochhäusler und Sebastian Kutzli, mit. (Christoph Hochhäuslers im Forum der diesjährigen Berlinale gezeigter Film *Milchwald* wurde übrigens gerade von *Le Monde* zum besten deutschen Film des Festivals erklärt.) Und *Revolver* schießt scharf: auf ein Genrekino mit all seinen festgelegten Grenzen, auf das marktwirtschaftliche Kalkül in der Filmproduktion, auf den *common sense* der Filmkritik und des Publikums und auf die Plots der meisten Filme, die „zu Dienstleistungsstrukturen verkommen“ und zu „gezähmten Abenteuern im Paradies der Onanisten“ werden. *Revolver* liebt die großen Vor-Worte, in denen vollmundig erklärt wird, dass hier Grenzen eingerissen und fundamentale Fragen gestellt werden. Die klingen dann so: „Wie sollen wir leben, wie sollen wir lieben, welche Geschichten brauchen wir?“ (Vorwort Heft 5). „*Revolver* will Großes, will Visionen, will eine neue Gesellschaft, eine neue Liebe, einen neuen Film“ (Vorwort Heft 5), will „warme Körper im Kino und Menschen, die nachfühlen können, was anderen zugestoßen ist“ (Vorwort Heft 7).

1998 erschien die Zeitschrift das erste Mal, überraschte mit dem Abdruck des kompletten Dogma-Manifestes und einem ausführlichen Gespräch mit Lars von Trier, der eigentlich keine Interviews gibt und dann ganz ungehemmt im Sinne der Altvorderen verkündete: „Diese verstockten alten Männer müssen sterben. Wir wollen uns nicht länger mit gutgemeinten Filmen mit humanistischer Botschaft begnügen, wir wollen mehr von der echten Ware, der Faszination, dem Erlebnis

[...]“ Man spürt, dass die *Revolver*-Macher sich diesem Furor gerne anschließen, wiewohl unklar bleibt, wer denn die Väter wären, die es hierzulande niederzumachen gälte. Da die Redaktion sich als Team versteht, interessiert sie sich auch für andere Gruppen und Familien. Außerdem geht sie davon aus, dass „gute Filme, siehe Fassbinder, Almodóvar, Lars von Trier, Familien brauchen“ und wichtige filmische Innovationen immer in und über Gruppen entstanden sind. Man denke an die *Nouvelle Vague*, an den Neuen Deutschen Film der siebziger Jahre oder an die *Dogma*-Filmer. Und so gibt es zwei Hefte, die sich schwerpunktmäßig mit Gruppen beschäftigen. Heft 2 beinhaltet Gespräche mit den „x-Filmern“, u.a. Tom Tykwer und Wolfgang Becker, Heft 6 mit der Filmproduktionsgruppe „Coop 99“ aus Wien, deren bekannteste Vertreterin Jessica Hausner sein dürfte, die 2001 mit ihrem Film *Lovely Rita* bekannt wurde. Mittlerweile liegt Heft 7 vor. Das inhaltliche Konzept hat sich nicht verändert.

In jedem Heft gibt es kurze Klassikertexte. Antonioni, Visconti, Rivette, Wilder oder Cassavetes äußern sich in Originaltexten, die häufig das erste Mal in deutscher Sprache zu lesen sind, aber auch Texte von hierzulande völlig Unbekannten, wie beispielsweise von Bruno Dumont, der in Cannes 1999 für *L'Humanité* den großen Preis der Jury erhielt (Heft 6). Hauptsächlich dominieren jedoch ausführliche Interviews u.a. mit so großen Namen wie David Lynch oder Wim Wenders. Alle vier Herausgeber verstehen sich nicht als begnadete Artikelschreiber, sie lieben den Dialog, das erfrischende Gespräch und sie nehmen sich Zeit dafür. Das scheint sich auch auf die Gesprächspartner zu übertragen, die dann Erstaunliches und zuweilen auch Verstörendes äußern. Ob das nun Lars von Trier ist, der von Hitler als einem „wirklichen Künstler“ spricht (Heft 1) oder David Lynch, der lieber über einen Gartenzaun nachdenkt als über die großen Probleme in der Welt und außerdem jedem rät, die Dinge „still von unten zu betrachten“ (Heft 3). Hochinteressant liest sich auch das Interview mit dem polnischen Kameramann Slawor Idziak, der behauptet, die Bildsprache im Kino habe sich seit zwanzig Jahren nicht mehr entwickelt, der von Fellini, Bergmann und Truffaut schwärmt und für den ganz klar ist, dass „nur das Visuelle den Weg in unser Unterbewusstsein findet und nicht die erzählte Geschichte“ (Heft 4). Demgegenüber setzt Angela Schanelec, die bereits mehrere eigenwillige und anspruchsvolle Filme vorgestellt hat, auf das Ohr: „Es ist schön, wenn das Ohr Dinge wahrnimmt, die das Auge nicht sieht“ (Heft 5), und Dominik Graf äußert salopp: „die Bilder waren mir eigentlich immer eher wurscht. Was mich interessiert sind die Personen, der Rhythmus, die Musik, das Erzählen selber.“ (Heft 7) Beeindruckend in ihrer Klarheit sind auch die Worte von Peter Lilienthal, der sich über die Hollywood-Autoren folgendermaßen äußert: „Sie waren die ärmsten Menschen der Welt, die mir in den letzten zwanzig Jahren begegnet sind. [...] sie bekamen im Durchschnitt für ein Drehbuch zwischen einer halben und einer Million Dollar und wussten nicht, was sie damit machen sollten. Dann saßen sie – das ist jetzt wirklich kein Stereotyp – einsam an ihrem Swimmingpool. Drogen,

Drogen [...] Wenn sie unser Gespräch hier hören würden, die würden alle verliebt sein in uns, dass wir so schöne, liebe Gedanken haben.“ (Heft 7)

Stellt man sich all die film-engagierten Personen mit ihren völlig unterschiedlichen Ansichten an einem Tisch vor, wird plötzlich klar, wie breitgefächert, lustvoll und fruchtbar ein Nachdenken über Kino sein kann. Und man ahnt, warum *Revolver* gerne ein Dictum von Picabia zitiert: „Der Kopf ist rund, damit die Gedanken die Richtung wechseln können.“

PS: Unter www.revolver-film.de kann man sich einen Überblick über die Hefte verschaffen und dort sowie beim Verlag der Autoren abonnieren. Das Heft erscheint zweimal im Jahr und kostet € 5.