

„Ideengeleitete Forschung am empirischen Material der Kinogeschichte“

Norbert Pfaffenbichler im Gespräch mit Marc Ries

Marc Ries: Die von dir konzipierte Produktionsreihe *notes on film* umfasst mittlerweile acht *notes*. Warum *notes*, Notizen, Anmerkungen? Sind es tatsächlich vorläufige Notizen, oder sind sie eher als Scholien (dt. Anmerkungen) wie bei Spinoza¹ zu verstehen? Wollen deine *notes* noch einmal einen völlig neuen Blick auf die Filmgeschichte ermöglichen, mit Aussagen, die das Kino selber so noch nie getroffen hat, trotz aller Lehrsätze und Beweise in Filmgestaltung, Filmästhetik der letzten 120 Jahre?

Norbert Pfaffenbichler: Ich habe das Vokabel „*notes*“ aufgrund seiner Mehrdeutigkeit gewählt. Er bedeutet sowohl Notizen als auch Noten, und beide Begriffe sind in Bezug auf mein Projekt passend. Meine Arbeiten sind kleine Anmerkungen zu bestimmten formalen Problemstellungen und kein „großes Kino“. Bei der *notes*-Werkserie beschäftige ich mich mit unterschiedlichen Notationssystemen. Film ist auch ein Aufzeichnungsverfahren für Bewegungen, Räume, Mimiken etc. Joachim Paech stellte einmal fest: „Film ist keine Sprache, sondern eine Schrift.“ Die wortwörtliche Interpretation dieses Satzes erlaubt mir einen alternativen Zu- und Umgang mit dem Medium.

Notationssysteme sind strenge, logische Gebilde – was wollen diese Systeme „kodieren“, oder anders gefragt, was ist die „Fluchtlinie“ der Filme?

Es geht mir bei meinen Projekten auch darum, die Spezifika des jeweiligen Mediums, das ich einsetze, herauszuarbeiten, also das herauszufiltern, was nur dieses Medium und kein anderes kann. Bei den beiden *Monologue*-Filmen wird beispielsweise jeweils eine lebenslange Karriere eines bestimmten Schauspielers in einem einzigen Experimentalfilm verdichtet, einmal eine Stummfilmversion mit Lon Chaney und einmal ein Tonfilm mit Boris Karloff. Ich habe mir selbst die Regel gesetzt, sämtliche verfügbaren Filme zu verwenden, in denen der jeweilige Darsteller mitgewirkt hat, und diese Vorgabe auch eingehalten. Der jeweilige Darsteller begegnet ausschließlich sich selbst, in unterschiedlichen Altersstufen und Rollen. Bei Karloff umfasst die Zeitspanne genau 50 Jahre. Der älteste Film, den ich auftreiben konnte, ist von 1919, der jüngste von 1969, er verkörpert ca. 170 verschiedene Charaktere. Dieses „Wunder“ ist nur im Medium Film möglich.



A Messenger from the Shadows sixpackfilm

Ich möchte ein Beispiel eines Scholions anführen, das m. E. ganz gut zu diesen beiden letzten Projekten passt: Im zweiten Lehrsatz des dritten Teiles der Ethik, der eine Theorie der Affekte vorbereitet, wird gesagt: „Der Körper kann weder den Geist zum Denken noch der Geist den Körper zur Bewegung oder zur Ruhe oder zu etwas anderem bestimmen.“ Wir können diesem Satz mit der im nachfolgenden Beweis getroffenen Argumentation zustimmen, die feststellt, dass das, was den Geist bewegt, ein Modus des Denkens ist, was den Körper hingegen bestimmt, ein Modus der Ausdehnung, beide Modi seien in Gott enthalten und können sich nicht gegenseitig affizieren. In dem nachfolgenden Scholion jedoch wird zunächst gesagt, dass „Geist und Körper ein und dasselbe Ding sind, das bald unter dem Attribut des Denkens, bald unter dem der Ausdehnung begriffen wird“. Und dann wird eine sehr lange Ausführung zum kunstvollen Bau des Körpers vorgenommen, wo unter anderem auch ein Satz fällt, der viel zitiert wird: „Denn was der Körper alles vermag, hat bis jetzt noch niemand festgestellt.“ Schnell gesagt, kommt mir vor, dass die beiden Monologue-Filme eine filmisch-experimentelle „Anmerkung“ zu diesem Satz sind. Willst du deine Arbeitsweise beschreiben?

Die Recherche zu A Messenger from the Shadows (Monologue 01) war sehr aufwendig; viele der insgesamt 200 Werke, in denen der Schauspieler Lon Chaney mitgewirkt hat, sind verschollen. Es ist mir gelungen, insgesamt 65 Filme aufzutreiben. Als ersten Arbeitsschritt habe ich sämtliche Szenen isoliert, in denen nur Chaney oder gar kein Mensch zu sehen ist. Danach habe ich diese Einstellungen in Gruppen geordnet (Türen, Fenster, außen Nacht, außen Tag etc.). Nachdem ich nach diesem Arbeitsschritt aber immer noch die meiste Zeit nur mit Suchen verbrachte, habe ich Listen mit sämtlichen Einstellungen nach Stich-

wörtern erstellt. Ebenso habe ich sämtliche Zwischentitel aus allen Filmen abgetippt. Die Zwischentitel in *Monologue 01* sind Originalzitate aus den Filmen, ich habe sie allerdings gekürzt und Eigennamen entfernt. Ich habe in der Montage Zwischentitel und Bilder weitgehend voneinander getrennt. Es gibt zwei längere Sequenzen, die ausschließlich aus hintereinander montierten Schrifttafeln bestehen. Dies erfolgte einerseits, um mit einer Stummfilmkonvention zu brechen, wonach niemals zwei Texttafeln hintereinander erscheinen dürfen, andererseits um absichtsvoll Verwirrung zu stiften. Es ist unklar, wer hier eigentlich mit wem spricht bzw. von wem die Rede ist. Der Film folgt einer surrealen und traumhaften Logik. Es ging mir darum, Paradoxien aufzuzeigen bzw. zu generieren. So werden in den Zwischentiteln Paradoxien der Sprache sichtbar gemacht, mittels der Montage paradoxe Charaktere und Räume erschaffen. Ich habe *Monologue 01* gänzlich ohne Ton geschnitten, Bernhard Lang hat den fertiggestellten Film im Anschluss orchestriert. Wobei es uns auch hier wichtig war, mit bestehenden Konventionen zu brechen; so sind etwa einige Passagen absichtsvoll asynchron und kontrapunktisch gestaltet. Bernhard Lang hat ausschließlich von ihm selbst komponierte Stücke verwendet und diese montiert sowie verfremdet.

Ein Schauspieler und seine Rollen, die Rollen beginnen untereinander und mit sich selbst zu spielen. Die Charaktere stecken alle in einem Körper. Die Frage ist also die nach einer unendlichen Wandelbarkeit des einen Körpers, nach den endlos vielen Bedeutungsweisen, die einem Körper offenstehen. Sie spielen miteinander, die vielen Charaktere im Körper des einen Schauspielers. Es ist eine Elegie auf die vielen anderen im selben mit den Mitteln der Filmgeschichte. Es scheint, dass das Kino mit seiner Entdeckung der Found Footage einen Zugriff auf seine eigene Geschichte vornimmt und diese in der Rekombination, der Remontage und Manipulation auch oftmals gewaltvoll stets neu zu schreiben beginnt.

Film war sicher das „Leitmedium“ des 20. Jahrhunderts. Ich kann mich in meiner künstlerischen Praxis dem Medium nur als historisches Phänomen widmen. Die Filmgeschichte hat uns einen überschaubar riesigen Schatz hinterlassen, den man mit heutigen technischen Mitteln plündern kann. Ich setze heutige Medien und Techniken ein, um das historische Medium und das Material noch einmal anders zu befragen. Bei den Credits von *A Masque of Madness* bezeichne ich meine Funktion nicht mit Director, Realisateur oder dergleichen, sondern mit Ghoul – also Leichenfledderer. Ich gehöre nicht zur filmischen Avantgarde (den Vorreitern), sondern zur Arrièregarde (der Nachhut). Ich sammle nach der Schlacht auf, was mir brauchbar erscheint, und montiere dann – wie Dr. Frankenstein – aus den Fragmenten etwas Neues und belebe es wieder. Die letzten Arbeiten waren Found-Footage-Projekte, die nächsten Filme werde ich wieder selber drehen.

Du sprichst davon, dass du „Leichenfledderer“ bist. Nun ist es ja so, dass es zwei sehr unterschiedliche Arten gibt, mit Found Footage zu arbeiten. Die eine ist, sagen wir mal, die „wilde“: Zufällig findet man irgendwo altes Material, wertet dieses Material aus und macht dann einen eigenen Film aus diesem – dies ist die häufigste Variante. Die zweite Variante jedoch wäre deine. Es gibt eine *idée fixe*, ein Konzept: Kinogeschichte und Lebensgeschichte eines Schauspielers zu koppeln, bzw. nachzufragen, was Hunderte von Filmrollen mit einem Charakter und dem Menschen hinter dem Charakter machen. Dann suchst du systematisch nach den Filmen. Es ist ein intentionales Vorgehen, das den Anspruch hat, alle verfügbaren Quellen reinzuholen (im Sinne eines archivarischen Vollständigkeitsanspruches). Die geniale Idee, den einen Schauspieler mit sich selber in seinen hundert Rollen spielen zu lassen, ist natürlich experimentell oder spekulativ, doch baut sie auf einem sehr genauen Verständnis der, wie du ja auch sagst, „Spezifität des jeweiligen Mediums“ auf. Es wäre also eine ideengeleitete Forschung am empirischen Material der Kinogeschichte, die du betreibst. Du betreibst keine Feier des Materials, sondern zwingst das Material dazu, deinem Konzept zu folgen. Verstehst du dich auch als eine Art „Künstler-Wissenschaftler“, der mit seinen eigenen Methoden Erkenntnisse hervorbringen will, die anderswo so nicht zu haben sind?

„Found Footage“ ist ein unglücklicher Begriff, aber er hat sich nun einmal etabliert. Ich baue meine Arbeit natürlich nicht auf Zufallsfunden auf, sondern auf systematischer Recherche. Auch die Montage ist ein aufwendiger, gut überlegter und selbstreflexiver Prozess. Mit „Leichenfledderer“ und „plündern“ meine ich, dass ich mir das Material in diesem Fall einfach angeeignet habe, ohne mich um rechtliche Belange zu kümmern. Dank der neuen Medien wie Internet und DVD ist ja die Filmgeschichte für jedermann verfügbar wie nie zuvor.

Für mich ist das Verhältnis von „Eigenem“ und „Fremdem“ aber ohnehin nicht so klar. Wenn ich von Frankensteins Monster träume, ist dies ebenso mein Traum, wie wenn ich von einer Kuh träume. Wenn ich eine Kamera einsetze, um damit eine bestimmte Person zu filmen, ist dies dann mehr mein eigenes Bild, als wenn ich auf Bilder zurückgreife, die mich seit meiner frühesten Kindheit begleiten? Die ikonischen Charaktere von Karloff sind längst Teil des kollektiven Unbewussten und also auch des meinen. Jeder weiß, wie Frankensteins Monster aussieht, auch wenn er die James-Whale-Filme nie gesehen hat.

Die Kunst liebäugelt ja gerne mit der Wissenschaft, wobei diese Versuche von seriösen Wissenschaftlern oftmals eher belächelt werden. Nichtsdestotrotz können ja auch Missverständnisse oder Simplifizierungen interessante Werke hervorbringen. Ich persönlich habe aber zu viel Respekt vor der Wissenschaft, um meine Arbeit als wissenschaftlich zu bezeichnen. Was mich antreibt, ist ein theoretisches und historisches Interesse. Ich versuche auch immer, für jedes neue Projekt eine für mich neue Arbeitsmethode zu entwickeln.

Ich versuche in meiner künstlerischen Praxis, bestimmte Erkenntnisse zu erlangen und diese dann auch auf eine kurzweilige Art und Weise zu vermitteln. Ich könnte natürlich auch einen Text über Karloffs Schauspielkarriere oder Stereotype im klassischen Horrorfilm verfassen, aber ich denke, es ist wesentlich unterhaltsamer und interessanter, sich einen Film anzusehen und selbst daraus Rückschlüsse zu ziehen. Wenn die Arbeiten auf mehreren Ebenen funktionieren, habe ich mein Ziel erreicht.

Nun ist es ja so, dass mit Beginn der Ausbildung der Ästhetik als eigene philosophische Disziplin auch eine ästhetische Erkenntnis gegen eine rationale Erkenntnis proklamiert wurde. Diese ästhetische Erkenntnis arbeitet eben nicht mit Sprache und Schrift, sondern mit nachdenklich-unterhaltsamen Bildern, Tönen, literarischen Texten ... und natürlich mit allen Strategien, die seit dem Beginn der modernen Kunst entwickelt wurden, etwa die Ironie, das Zitat, das Reenactment, die Dekonstruktion ... Damit nimmt der Künstler eine den Wissenschaften vergleichbare Position ein in Ansehung dessen, was es gibt, was Fragen aufwirft, was Konflikte provoziert. Gabriele Jutz bringt in ihrem bemerkenswerten Buch *Cinéma brut*. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde den Found-Footage-Film mit der Collage, dem Readymade und dem situationistischen „Détournement“ in Zusammenhang. Für deine Arbeitsweise scheint mir ihre Ausführung zur Collage am treffendsten, ein Verfahren, das durch die „formale Neuorganisation“ des Materials den „analytischen Blick [...] auf die Logik bestimmter Darstellungsstrategien“ schärft und zu einer „Resignifizierung“ des Materials führt. Dennoch habe ich bei diesen Kategorien ein gewisses Unbehagen, da ich angesichts etwa der Monologue-Filme „anderes“ in der formalen Remontage erkenne, etwas, das über die



A Masque of Madness

sixpackfilm

mediale Selbstreflexion hinausreicht und die Frage der Identität, der Rolle etc. auch im Leben eines jeden neu stellt. Gibt es eine Strategie, die du für deine Arbeit mit Found Footage als zentral siehst, wie siehst du das mit dem Formalen und dem Sozialen?

Wie du richtig anmerkst, wird in den *Monologue*-Filmen auch das Thema der Identität verhandelt. Schizophrenie, Paranoia und Depression sind dabei vorherrschend. Film ist unter anderem ein Medium der „Geister“; vom realen Körper losgelöste Schatten und Stimmen führen ein – mechanisches – Eigenleben. Zu sehen ist ein in einen einzelnen Film komprimiertes Menschenleben; ein längst verstorbener Schauspieler spukt – wortwörtlich – als Untoter über die Leinwand. Existenzielle Fragen von Leben und Tod und einem eventuellen Nachleben werden in mehreren Sequenzen von den Filmfiguren gestellt. Obwohl dies mit einer gehörigen Portion Ironie präsentiert wird, bleibt die Frage, was ein Menschenleben eigentlich ausmacht und was davon zurückbleibt.

Peter Lunenfeld hat vor mehr als zehn Jahren einen neuen Begriff für die digitalen Bilder – ob Fotografie oder Film – vorgeschlagen. Er nennt sie „dubitative Bilder“. Bilder also, an denen zu zweifeln eine Aufgabe sowohl für den Hersteller (im Wissen um all die ihm zur Verfügung stehenden Techniken der Manipulation, Verfremdung, Konstruktion . . .) als auch für den Betrachter (im Wissen, dass ein jedes Bild verfälschbar ist bzw. ein anderes sein könnte bzw. erfunden, konstruiert werden kann) ist. Ist es möglicherweise genau dieses „Dubitative“ des Digitalen, das für die zeitgenössische Kunst den Reiz ausmacht, mit diesen Bildern zu arbeiten, da sie implizit von jedem Betrachter einen Wahrnehmungs- und Wissensprozess voraussetzen, der es ermöglicht, in das „dubitative Werk“ wesentlich komplexere Arrangements einzubauen, als wenn das Bild nur mit einer rein ikonischen oder symbolischen Funktion betraut wäre?

Man sollte der eigenen Wahrnehmung und jeglicher Art von Bildern generell immer misstrauen. Bilder sind ja nicht erst seit der digitalen Revolution konstruiert und manipuliert; Porträts wurden geschönt, Schlachtgemälde idealisiert etc. Jegliches Bild benötigt für die Dekodierung einen Interpretationsschlüssel, man denke etwa nur an das Bildprogramm in Kirchen. Das Digitale hat ja die Beweiskraft des Fotografischen quasi aufgehoben. Filme sind in höchstem Maße konstruiert (Bildkomposition, Kamerabewegungen, Montage, Musik etc.) und die vielleicht komplexeste Kunstgattung. Zweifel am Gesehenen und Gehörten zu wecken ist eines meiner zentralen Anliegen. Bei den *Monologue*-Filmen versuche ich mit alogischen Schnittfolgen antrainierte Wahrnehmungsmuster aufzubrechen. Ein junger Darsteller geht beispielsweise nach rechts ab, derselbe Schauspieler betritt um Jahrzehnte gealtert von links einen neuen Set. Das filmkonditionierte Gehirn liefert simultan zwei sich widersprechende Wahrnehmungen: Einerseits hat es ge-

lernt, einen solchen Bildschnitt als raumzeitliche Kontinuität zu interpretieren, andererseits erkennt es die Unmöglichkeit dieser speziellen Anordnung. Der Ton ist ebenfalls überaus wichtig für die filmische Raumwahrnehmung; wir vertrauen bei unklaren Situationen eher dem Ohr als dem Auge. Auf der Tonebene habe ich mit Stimme/Geräusch/Musik und deren Verhältnis zum Bewegungsbild auch einige Manipulationen vorgenommen, die als solche erkennbar sind. Bei *Monologue 02* wird darüber hinaus auch die Bild-Text-Relation behandelt. Es erscheint mehrmals der Zwischentitel „Chapter 1“, ein Hinweis darauf, dass die Reihenfolge auch eine ganz andere sein könnte.

Es wird immer wieder betont, dass heute ein jeder Filme „machen“ kann, die technischen Apparaturen sind im Vergleich zu ihrer Performance im Preis gering. Wie ist die Infrastruktur deiner Produktionsprozesse?

Ich arbeite ausschließlich digital, mein einziges Werkzeug ist ein Laptop. Ein Projekt wie die *Monologue*-Filme wäre zwar theoretisch auch ohne den Einsatz eines Computers möglich, praktisch wäre dies aber undurchführbar, schon allein aufgrund der Unfinanzierbarkeit. (Qualitative Einbußen aufgrund der Tatsache, dass ich auf DVDs und nicht auf 35-mm-Filme zurückgreifen muss, muss ich in Kauf nehmen, um ein solches Vorhaben überhaupt realisieren zu können.) Ich habe mich bei der Remontage ganz bewusst auf „rein filmische Mittel“ wie Schnitt, Überblendungen, Invertieren etc. beschränkt und keine digitalen Filter eingesetzt (abgesehen von notwendigen kosmetischen Retuschen wie Farbwerten, Kontrasten, Entfernung von Logos etc.). Essenziell ist mir bei meiner Filmarbeit die Zusammenarbeit mit einem kleinen Team, das seit vielen Jahren dasselbe ist. Der Komponist Bernhard Lang begleitet die Projekte von der Konzeptphase bis zur Fertigstellung „mit Rat und Tat“. Ebenso der Typograf Nik Thoenen, der bei allen meinen Filmen die Titel gestaltet hat. Mein Bruder C. B. Pfaffenbichler ist mir unentbehrlich als Berater und Übersetzer und bei notwendigen Bildbearbeitungen wie Retuschen und dergleichen. Mein Freund und Kollege Dariusz Kowalski ist als Testseher und Diskussionspartner gleichfalls unverzichtbar.

Sind für dich und deine öffentliche Wahrnehmung als Künstler Distributionsmedien wie etwa Vimeo interessant – mit der Teilnahme an Festivals ist ja kaum Geld zu machen, für viele Videokünstler ist es daher wichtig, dass ihre Arbeiten möglichst intensiv weltweit gesehen werden?

Wilhelm Hein sagte einmal in einem Interview: „Die Entscheidung für den Experimentalfilm ist eine Entscheidung für die Armut.“ Das kann ich leider nur bestätigen. Mit dieser Art von Filmen ist kein Geld zu verdienen. Ohne öffentliche Förderungen wäre es unmöglich, solche Werke zu produzieren. Als Künstler ist

dein Bekanntheitsgrad dein „virtuelles Kapital“. Ich bin leider ganz schlecht in der Selbstvermarktung, meine Homepage habe ich seit Jahren nicht upgedatet, keines meiner Werke ist im Netz zu sehen. Ich stecke meine ganze Arbeitskraft in die Produktion und nehme mir einfach nicht die Zeit, mich um die Verbreitung zu kümmern. Sobald ich die Arbeit an einem Projekt abgeschlossen habe, verliere ich jegliches Interesse daran und widme mich ganz der nächsten Aufgabe. Deshalb bin ich sehr froh, dass meine Filme von sixpackfilm vertrieben werden. *Monologue 01* und einige ältere Kurzfilme werden heuer noch beim Label Index auf DVD erscheinen. Ich bin wirklich dankbar für all den Support, den ich von der öffentlichen Hand erhalte. Das kleine Österreich ist unter anderem in diesem Sektor schlicht deshalb international so überproportional erfolgreich, weil hierzulande diese Förder- und Vertriebsstrukturen existieren.

1 Scholien, wie sie in der Ethik. *Nach der geometrischen Methode dargestellt* von Spinoza substanziell eingesetzt werden. Oftmals enthalten sie die schärfere und originellere philosophische Darbietung des Stoffes, der Frage, der Argumentation, im Übrigen sind sie zumeist viel länger als die vorherige Entwicklung eines Beweises innerhalb eines Lehrsatzes.

Vorwort	5	
 N E R D S		
Lukas Foerster		
Regelwerke und Scharaden		
Nerds in der US-Sitcom: <i>The Big Bang Theory</i> und <i>Community</i>	6	
 Matthias Dell		
Perpetuum nerdibile		
Im Universum von J. J. Abrams	12	
 Dominik Kamalzadeh		
Zurück in die Zukunft		
Andrew Bujalski erzählt in <i>Computer Chess</i>		
von der Geburt des Computerzeitalters	17	
 F E H L E N D E B I L D E R		
 Peter Nau		
Über fehlende und gefundene Bilder in politischen Dokumentarfilmen		22
Max Beckmann und die Argonauten	27	
 Ralph Eue		
Freiheit ist ein Lauf durch ein vermintes Feld		
Bemerkungen zu Rithy Panhs <i>L'image manquante</i>	28	
 „Wie kann ich mir ein Verhältnis zur Realität erarbeiten?“		
Der Filmemacher Philip Scheffner im Gespräch		
mit Alejandro Bachmann und André Siegers	34	
 Ingo Zechner		
Vom Überleben der Marionetten		
Claude Lanzmanns <i>Le Dernier des injustes</i>	42	
 Bert Rebhandl		
Geisterbeschwörung		
Massenmörder vor der Kamera: Joshua Oppenheimers		
performatives Experiment <i>The Act of Killing</i>	48	

A L A I N G U I R A U D I E

Frédéric Jaeger

Warten ist das bessere Suchen

Zum Frühwerk von Alain Guiraudie 53

Dietmar Schwärzler

Ein Bild schärfenCruising mit Alain Guiraudie in *Le roi de l'évasion* und *L'inconnu du lac* 59**„Den Mythos in der Wirklichkeit suchen“**

Alain Guiraudie im Gespräch mit Bérénice Reynaud 65

F I L M E A U S Ö S T E R R E I C H

Gunnar Landsgesell

Spuren der Gewalt in den Filmen von Fritz Ofner 75**„Ideengeleitete Forschung am empirischen Material der Kinogeschichte“**

Norbert Pfaffenbichler im Gespräch mit Marc Ries..... 81

Hans Scheugl

Die Filme von Otto Muehl 89

Drehli Robnik

Monster, Mutter, MinisterinKörperpolitik und Sprachspiele in Marvin Krens *Blutgletscher* 95

Alexandra Seibel

Haptische Erfahrungen*Mein blindes Herz* von Peter Brunner 101**„Wir müssen immer wieder an die Stelle zurück,
wo die Gedankenkette damals abgerissen ist“**Georg Wasner im Gespräch mit Joachim Schätz über seinen
in Entstehung begriffenen Film mit dem Arbeitstitel *Accelerando* 106

V E R M I S C H T E S

Lars Henrik Gass

Animation als Grenzerfahrung

Filme von Michel Klöfkorn 115

Nina Höchtl, Julia Wieger

CinenovaFeministischer Film- und Videoverleih, Archiv,
kollektive Arbeit und Handlungsräume 120

Esther Buss

Phantome einer OperZu James Grays *The Immigrant* 124

Claus Philipp

Mithilfe zur ErheiterungAnmerkungen zu einer Frau, ohne die wir Jerry Lewis
nicht verstehen würden: Kathleen Freeman 128

Sebastian Höglinger

Dantes Inferno

Monografie zum Werk Joe Dantes 131

Peter Nau

Terrence Malick. *The New World* 133**AutorInnen** 134

impresum

kolik.film, Oktober 2013

Medieninhaber und Verleger: Verein für neue Literatur

Herausgeber: Gustav Ernst und Karin Fleischanderl

Redaktion: Dominik Kamalzadeh, Vrääh Öhner,

Michael Pekler, Isabella Reicher, Dietmar Schwärzler

A - 1020 Wien, Taborstraße 33/21

Tel./Fax: 214 48 51

E-Mail: kolik@aon.at

www.kolikfilm.at

Coverfoto: *L'image manquante* (Rithy Panh, 2013)

Grafik-Design: Maria-Anna Friedl

Hersteller: rema-print

Copyright bei den AutorInnen

Nachdruck der Texte nur mit Genehmigung der AutorInnen

unter genauer Quellenangabe erlaubt.

ISSN 1560-6775

Einzelpreis: € 9,-

Abonnementpreis: € 27,- (4 Nummern)

Preis inklusive Versandkosten/ins Ausland + Versandkosten.

Abonnements verlängern sich, sofern sie nicht vier Wochen vor Ablauf schriftlich gekündigt werden.

Bankverbindung: Bank Austria, BLZ 12000, Kto.-Nr. 603 585 316

IBAN: AT31 1200 0006 0358 5316, BIC: BKAUATWW

Herzlichen Dank an Lise Zipci

bm:uk



FACHVERBAND DER
AUDIOVISIONS- und FILMINDUSTRIE
ÖSTERREICH