

# Feldberg

Film von Michael Pils  
Austria 1990, 115'

Bald wird es hoffentlich vier- oder fünfhundert Theater geben, wo die gewöhnlichen Ereignisse des Lebens erheblich besser gespielt werden als in der Wirklichkeit, und so wird kein Mensch sich mehr die Mühe machen, selbst erleben zu wollen.

*Villiers de L'Isle-Adam, 1883*

Einer, der sich freilich immer schon auf Risiko und Kino-Abwege eingelassen hat, ist Michael Pilz. In **Feldberg**, einer knapp zwei Stunden langen Auseinandersetzung mit der Natur, scheint sich die Grenze zwischen der Leinwand und dem Publikum aufzuheben. Der DOLBY-Stereo-Ton macht jedes noch so bei-läufige Knirschen eines Schuhs im Kies bedeutsam; minuten-lange Sequenzen, die aus einer einzigen Einstellung bestehen, versetzen den Zuseher in eine meditative Spannung, die über die bloße Filmstory hinaus auch die eigene Innenwelt thematisiert. Ein radikaler Versuch, Dokumentarisches mit einer Spiel-handlung (zwei Menschen prallen im Wald wortlos aufeinander) zu verbinden – sensitive, nervenzerrrende Beobachtungen in Realzeit und Cinemascope, die die Mikro-Ereignisse der Natur darbieten.

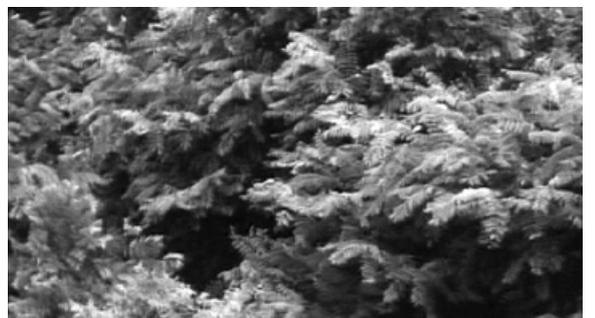
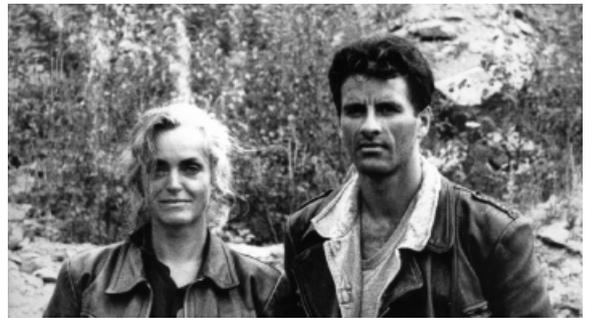
*Stefan Grisseemann,  
DIE PRESSE,  
Wien, 22. Oktober 1990*

(...) Wolfgang Murnberger wird für seinen Mut und seinen Erfindungsreichtum mit dem Preis dieses Festivals belohnt (*Himmel und Hölle*, Österreichische Film Tage Wels, Oktober 1990; Anm.) und der ist ihm gewiß gegönnt. Doch der Preis war nicht gerechtfertigt. In Wels wurde nämlich auch ein Film von einem ganz außerordentlichen Kaliber gezeigt, ein Film von einer solch außergewöhnlichen Qualität, daß er sich nicht mit anderen Filmen vergleichen läßt.

Michael Pilz gelang mit **Feldberg** entschieden ein Meisterwerk. Ein Werk, das so streng und klar ist, daß ich mich frage, wie ein Filmmacher, wie er es ist, in dieser Richtung noch weiter fortschreiten kann, noch radikaler geht es meiner Meinung nach nicht mehr. Der Film von Michael Pilz ist ein Kräftemessen mit dem Zuschauer: wieviel Geduld kann einem Zuschauer aufgezwungen werden? Viel, wenn ein Filmmacher, wie hier, fühlbar machen kann, daß er bis zum Äußersten gehen will. Der Film von Michael Pilz ist in einer Landschaft gedreht worden, dem „Feldberg“, von dem sich der Filmmacher jeden Kiesel und Grashalm zueigen gemacht hat. Der Vergleich bietet sich an, mit der visuellen Eroberung des Mont Saint Victoire durch Cezanne. Nie zuvor habe ich miterlebt, daß die Landschaft in einem Film so greifbar und spannend wurde wie in **Feldberg**. In diesem Film ist die Landschaft vom Hintergrund zum Vordergrund geworden und zur eigentlichen Hauptperson des Films. In dieser Landschaft findet eine wortlose Konfrontation zwischen einem Mann und einer Frau statt, die sowohl völlig geheimnisvoll als auch glasklar ist, weil der Schauspieler und die Schauspielerin nicht Rollen spielen, sondern gleichsam gegen den Berg ankämpfen.

Pilz hat es mit seiner strengen und elementaren Art, Filme zu machen, nicht leicht im bürgerlichen Österreich, aber ich denke, daß ein Filmmacher wie Pilz es überall schwer haben dürfte. Nicht überall gelingt es solchen halsstarrigen und kompromißlosen Filmmachern, ihre Visionen zu realisieren. Daß es **Feldberg** gibt, spricht jedenfalls nicht gegen Österreich.

*Gertjan Zuilhof,  
DE GROENE AMSTERDAMMER,  
Amsterdam, 31. Oktober 1990*



0. Das Kino.

„Alles hängt davon ab, wie wir das Schweigen um uns deuten.“  
(Lawrence Durrell <sup>1</sup>)

Der Vorspann – ein Buchstabenhimmel, der sich von einem Lichtpunktkoan hin zum lesbaren Text verdichtet und trotzdem unfaßbar bleibt. Die erste Einstellung läßt uns mit dem Protagonisten in einen minutenlangen Schlaf sinken, hinter seiner/unserer Stirn träumen wir den folgenden Film voraus, er/wir erwacht/en schweratmend – atemlos. Kein Zweifel, ein Michael Pilz Film.

1. Die Natur:

*Ohne Menschen.*

*Vielleicht nur mit 'einfachen' Menschen,  
archaisch.*

*Ein 'geschlossener', natürlicher  
Kreislauf der Dinge.*

*Der Mensch ist 'mit' der Natur.*

*Er ist nicht 'gegen' sie.*

(Michael Pilz: DONNER. blitzt. 1989 <sup>2</sup>)

**Feldberg** erinnert uns immer wieder daran, daß alles spricht, daß die Dinge uns, geräuschvoll wie der Regen, der Wind und das Krachen der Äste, oder stumm, wie die Steine, der Mond und der Himmel, immerfort Geschichten erzählen – das „Ideal eines natürlichen Sprechens: die stumme Zwiesprache mit der Natur“ <sup>3</sup>. Wir tasten uns langsam den Teichen, Bäumen, Sträuchern entlang, folgen den Protagonisten durch ihre/unserer Welt. Ich erinnere mich, daß die Kamera die Welt nicht als sprachlichen Zusammenhang konstituiert (Kracauer), erinnere mich der theoretischen Ansätze aus den 70er Jahren über Kino und Sehen. Das immer stärker werdende Moment, das Kino vermittele vor allem Wahrnehmung, Erfahrung, Anschauung, sei eben *dafür* geschaffen, und verschließe sich dem interpretativen Zugang: kann doch Film „auf die Darstellung vor Innenwelt, auf sprachliche Motivierung verzichten, ohne daß die Darstellung unverständlich würde.“ <sup>4</sup>

Natürlich nur eine Wunschvorstellung: seine Träume sind unsere Träume – wir glauben, ohne einzugreifen/zu urteilen/zu handeln trotzdem teilhaben/alles sehen zu können. Unser Auge im Kinosaal ist im Prinzip unverletzbar, es kann keine Zusammenstöße geben, das heißt, die körperliche Präsenz der dargestellten Objekte ist nicht 'erlebbar'. Auch der Einsatz einer 'subjektiven Kamera' kann diese Kluft nur scheinbar überwinden. Nichts kann uns 'geschehen', die Illusion der Unverletzbarkeit und Unsterblichkeit angesichts der verlöschenden Bilder auf der Leinwand – Berührungen sind unmöglich. <sup>5</sup>

115 Augenblicke kurz tauchen wir durch **Feldberg**, endlich hat auch wieder die Natur eine Rolle zugeordnet bekommen im Schattenspiel der Menschen. Was wir sehen ist nicht neu, dafür aber frisch und voller Geschichten, wirklich 'Neues' zu sehen blieb unseren Vorfahren zur Zeit der ersten Gehversuche des Kinos vorbehalten. Für uns sind (Film-) Bilder ein

integraler Bestandteil unseres Gedächtnisses (abgesehen davon, daß unsere Erinnerung „zu einem guten Teil aus Vergessen“ besteht <sup>6</sup>). Wir 90er kommen um die Erfahrung nicht mehr umhin, daß unser gelebtes Leben permanent „durch 'schon gesehene' Bilder gefiltert wird ..., (eine) Lebensweise 'aus zweiter Hand'“, so Eco<sup>7</sup>, – eigentlich aus zweitem Blick.

Diesem Verlust der inneren fruchtbaren Leere, dieser Überschwemmung unseres Seins mit Bilderfluten begegnet Pilz, indem er den Teufel mit dem Beelzebub auszutreiben sucht, er zieht uns in seine eigenwilligen Bilder, spürbar im Hintergrund die damals wie heute programmatische Forderung dieses Filmemachers, die mich schon immer faszinierte: „Neue, unverbrauchte, unbenutzte Bilder finden!“ bzw. „Nicht vorausgedachte Bilder illustrieren.“ <sup>8</sup> Ich erinnere mich, wie gern ich Tarzan sah/sehe, wo der Dschungel, das Wuchernde, das Wachsende, nie zur Ruhe Kommende und ewig Lärmende mich mehr gefangen/nimmt als die (zugegebenermaßen notgedrungen flache) Botschaft. Das Substituieren des 'Sinns' durch Sinnlichkeit (Kracauer). Die Natur bei Pilz stellt sich nicht (geräusch) beredt dar, aber „das Schweigen ist so laut, daß es fast schon Sprache ist“ (Karl Kraus) <sup>9</sup>.

2. Die Menschen:

*... there is hardly no story told ... there seems to be no action at all. Only two actors – man and woman – in natural environment meet each other and one can think and feel, that there could have been a certain story with a lot of secrets hidden behind the both faces.*

(Michael Pilz, Presstext, Wels 1990 <sup>10</sup>)

Eine Liebes(?)geschichte. Je weiter wir in sie vordringen, desto vertrauter werden die Gesichter (im Mondlicht, vor einem Teich, die Stirne an Bäumen reibend), Glassplitterhände, Landstraßenränder, vor/in einer Holzhütte. – „Was ich habe, ist Charakter in meinem Gesicht“, Humphrey Bogart <sup>11</sup>. – Die Personen teilen uns sprachlich nichts mit, sparen auch in ihrer Mimik, die kaum mit den inneren psychischen Tendenzen koordiniert scheint, vielleicht haben sie „gar keine Psychologie mehr“ <sup>12</sup>. Trotzdem oder gerade deshalb bleibt ihre Wortlosigkeit beredt, sie leben in den Situationen/Konfrontationen/Meditationen, sie entziehen sich den Vorgängen nicht, die sie miteinander und mit der sie umgebenden Natur teilen. „Die Situation, in der geschwiegen wird, wo man Rede erwartet, fängt selbst zu reden an“ <sup>13</sup>. Das Ganze fügt sich sozusagen aus der Summe von Abwesenheiten. Flüchtige Begegnungen, kaum Berührungen, sturmtumtoste leere Blicke, im Alltag automatisierte Gesten. Begegnungen wie am Morgen einer durchwachten Nacht, die Gelegenheit, in einem Film „etwas von dem zu fühlen und zu erleben, das sich ereignet, wenn wir langsam die Augen schließen und uns den Bewegungen des Halbschlafs, den ungewissen, unabsichtlichen Ereignissen aussetzen“ <sup>14</sup>.

Ich erinnere mich an einen Satz des, erst kürzlich verstorbenen, britischen Autors Lawrence Durrell: „Die Invertierten entgehen zumindest dieser schrecklichen Sucht, sich einander schenken zu wollen.“<sup>15</sup>

Die Kontakte der Schau-Spieler werden immer dichter, einmal sogar BEWEGT sich die Kamera im Raum, Annäherungen/Abstoßungen. Eine andere Erinnerung an Kracauer, der irgendwann das Warten selbst zur einzig angemessenen religiösen Handlung erhob<sup>16</sup>. Die Protagonisten verbreitern ihre inneren Welten, werden differenzierter, konkreter, 'greifbarer'; parallel dazu wird der Unterschied, daß diese Bilder nicht im Innern unserer eigenen Körper ihre Wirkung tun, sondern von einer technischen Apparatur in einem abgedunkelten Raum auf eine Leinwand projiziert werden und damit 'draußen' erscheinen, spürbarer, drängender. Dann wieder das Versinken in uns vertraute und bekannte Welten/Wälder/Seen/Gesichter, Pilz-Bilder. Die Illusion, daß die Handelnden (und wir) kontinuierlich sie (wir) selbst sind, verdichtet sich zur Frage: Sind sie (wir) es nur immer und immer wieder und zwar „in so schneller Folge, daß sie (wir) den Eindruck eines kontinuierlichen Bildstreifens erwecken – zeitweilig flimmernd wie ein alter Stummfilm?“<sup>17</sup>.

Ein Natur-Ton und Menschen-Stumm Film. Was nicht da ist, ist nicht erwünscht (Pilz).

Der Bogen der Zeit dehnt sich mehr und mehr, wir finden uns in einer unendlich zeitlosen Warteschleife vor einer alten Hütte wieder. Ich erinnere mich an Borges: „Wir können die Quelle der Zeit in der Zukunft oder in der Vergangenheit annehmen.“<sup>18</sup>

Oder: „Es gibt keine Vergangenheit, es gibt keine Gegenwart, also gibt es auch keine Zukunft“ (R.W.Fassbinder)<sup>19</sup>; mir wird auch wieder bewußt, daß die Zeit oft wie ein Sieb wirkt: sie trennt die Dinge – die scheinbar unverändert bleiben – von den, ständigen Veränderungen unterworfenen, Menschen.

Eisenbahnschienenlichtbögen, Steine, Holz- und Glas- magie; auch Schläge mit der offenen Hand gegen den anderen, Aggression zeitverdichtet, die Menschen beginnen sich zu verändern, aus sich herauszutreten – gefunden und schon verloren.

Ich erinnere mich, wie im Vorspannkoan Lichtpunkt nach Lichtpunkt erstrahlt – jetzt plötzlich durchflutet mich ein fassungslos grelles, weißes Licht, durchleuchtet mich, reinigt mich und schlägt mich fast blind – Nachspann. „Ich weiß immer, daß das Auge ein Astloch ist“, sagt Ernst Jünger.<sup>20</sup>

Benommen vor dem Kinosaal erinnere ich mich, daß es also in unserer Gegenwart zwei Weiterleben nach dem Tod gibt: eines im Jenseits, und eines im Kino<sup>21</sup>.

Kino ist also noch immer der Ort, „wo der Erfahrungshunger gestillt werden kann“ (Rutschky)<sup>22</sup>, wenn die Kamera, dem Ansatz Kracauers folgend, einen Forscher verkörpert, der sich in unerschöpfbare Felder (Feldberge) hineinbegibt.

### 3. Das Koan

*Ob es heiß ist oder kälter*

*Ob es warm ist oder weit*

*Ob es kühl ist oder länger*

*Ja, so ändert sich die Zeit.*

*Kanapee blüht Meeresfreiheit*

*Lippen blau aus Abendrot*

*Stille Nacht in Marmelade*

*Edle Kunst, behüt' dich Gott.*

(Karl Valentin, Expressionistischer Gesang)<sup>23</sup>

### Bibliographie.

- <sup>1</sup> Lawrence Durrell, *Das Alexandrinische Quartett (Justine, Balthazar, Mountolive, Clea)*, Reinbeck 1977
- <sup>2</sup> Michael Pilz, *DONNER.blitz*, Sonderband zum 1. Band der Reihe „Medium – Film“, Niederösterreich 1989
- <sup>3</sup> Hart Nibbrig, *Rhetorik des Schweigens*, Frankfurt a.M. 1983, S.21
- <sup>4</sup> Michael Rutschky, *Erfahrungshunger, Ein Essay über die 70er Jahre*, Köln 1980, S.80ff
- <sup>5</sup> Michael Rutschky, *Wartezeit, Ein Sittenbild*, Köln 1983, S.80ff
- <sup>6</sup> Jorge Luis Borges, *Die zwei Labyrinth*, München 1986, p.264
- <sup>7</sup> Umberto Eco, *Über Gott und die Welt*, München/Wien 1985, S.214
- <sup>8</sup> Michael Pilz, *DONNER.blitz*, 1989
- <sup>9</sup> Karl Kraus, *Schweigen, Wort und Tat*, Wien 1916, S.23
- <sup>10</sup> Michael Pilz, Presstext zu *FELDBERG*, Programmheft, Wels 1990, S.33
- <sup>11</sup> *Bogie, Das Humphrey Bogart Kultbuch*, München 1987, S.70
- <sup>12</sup> Michael Rutschky, *Erfahrungshunger*, S.178
- <sup>13</sup> Hart Nibbrig, a.a.O., S.41
- <sup>14</sup> Michael Pilz, *Austrian Films 1988, on PARCO DELLE RIMEMBRANCE*, S.75
- <sup>15</sup> Lawrence Durrell, *Justine*, S.78
- <sup>16</sup> Michael Rutschky, *Wartezeit*, S.290
- <sup>17</sup> Lawrence Durrell, *Justine*, S.155
- <sup>18</sup> Jorge Luis Borges, a.a.O., S.268
- <sup>19</sup> Rainer Werner Fassbinder, *Die Anarchie der Phantasie, Gespräche und Interviews*, Frankfurt a.M. 1986, S.223
- <sup>20</sup> Ernst Jünger, *Annäherungen, Drogen und Rausch*, Berlin/Wien 1980, S.97
- <sup>21</sup> Wolfgang Till (Hrsg.), *Karl Valentin, Volks-Sänger? DADAist?*, München 1982, S.391
- <sup>22</sup> Michael Rutschky, *Erfahrungshunger*, S.175
- <sup>23</sup> Wolfgang Till, *Karl Valentin*, S.291

Ölwin H. Pichler,  
„Feldberg. 1 + 1 = 0. Erinnerungen. Über das Schweigen.“  
BLIMP, Heft 15, Graz, Winter 1990

Nachdem der Experimentalfilm eine spezialisierte Spezies geworden war, Filme miteinschließend, die schon lange erprobte „Experimente“ zum Thema hatten, kam die Frage: ist der Experimentalfilm tot? Hat er nach vollbrachter Analyse sich selbst erledigt?

Nachdem der Spielfilm die Kraft der Illusion verloren hatte, der traurige Rest von Zuschauern im Sehen immer bewußter wurde und spürte, daß die konstruierten Geschichtchen, die ausgedachten Menschenabbilder, welche kaufmännischen Vorgaben folgend im „So-tun-als-ob“-Stil dahinagierten, ausgelaugt waren, als alle übrigen Qualitäten wie Spannung oder Poesie in jahrzehntelangen Ketten-

plagiaten zur Höchstform des Klischees gereift waren, kam die Frage: ist der Spielfilm tot? Sind die bestehenden Genres ausgereizt?

Nachdem der Dokumentarfilm seine Dringlichkeit verloren hatte, im Schatten der täglichen TV-Nachrichten – die ihm zwar nicht an Aussagekraft, dafür an Kitzel der Aktualität weit überlegen sind – nur noch wenig von seiner Attraktivität übrig geblieben war, kam die Frage: ist der Dokumentarfilm tot, nachdem wir nicht mehr wissen, für oder gegen was wir uns stellen sollen?

Diese Fragen können beantwortet werden, aber nur von den Kreativen in Form ihrer Filme.

Der ans Leben aus zweiter Hand gewöhnte Medienverschlinger – Menschen wie Du und ich – ist müde geworden. Wenn schon immer dieselbe ausgetretene Furche, dann wenigstens ohne Aufwand; neben dem warmen Ofen, vor dem Fernseher. Auch die geistige Anstrengung soll auf ein Minimum reduziert bleiben. – Eine konsequente Reaktion! – Und keiner braucht beschämend auf den anderen zu zeigen; das Publikum nicht auf die Filmemacher, die Filmemacher nicht auf das Publikum. Wer mit einem Karpfen eine Symbiose eingeht, muß damit rechnen, daß er eines Tages im Schlamm steckt.

Soll der Film weiterleben, werden die Filmschaffenden neue Erlebnisräume eröffnen müssen. Soll sich im Film etwas ändern, muß das auch in der Haltung des Publikums passieren.

Die *Österreichischen Film Tage* in Wels tragen Früchte! War das Angebot der Filme in den letzten Jahren oft Anstoß zum Seufzer „So kann es nicht weitergehen“, so zeichneten sich heuer gleich drei Filme ab, die den Schritt ins ungesicherte Terrain wagten. Wer Kategorisierung verlangt, geht bei diesen leer aus: Experimentalfilme in Spielfilmlänge, mit den Voraussetzungen des Dokumentarfilms gedreht. Handlung, Inhalt, Botschaft sind keine Instanzen mehr, schon gar nicht in irgendeiner Weise argumentierbar.

Vor einigen Jahren noch war Hans Scheugl mit „Ort der Zeit“ der einsame Wolf in weiter Steppe. Er ertete, wenn auch nur von einer Minderheit getragen, ein sehr positives Echo. Nun sind es gleich drei Filmemacher, die die angestrichene Saite weiter in Schwingung halten und sogar darauf zu spielen beginnen: Michael Pilz mit **Feldberg**, Ferry Radax mit „Jenseits von Österreich“ und Peter Schreiner mit „Auf dem Weg“ (Anm.: Peter Schreiner war Kameramann bei **Feldberg**).

Diese drei Filme zeichnet eines aus: der Rezipient kann das Gebotene nur auswerten, wenn er seine Erwartung, die er bisher ans Kino gestellt hat, fallen läßt, wenn er eine neue Haltung aufbaut; er muß die ablaufenden Bilder und Töne an sich herankommen lassen und dann am Erlebnis mitarbeiten. Also zuerst passiv, offen, geduldig sein, um dann im Dialog mit dem Film aktiv zu werden. Genau die Umkehrung des bisher üblichen Medienkonsums. Dort beginnt der Zuschauer aktiv und fordernd – Was wird mir

geboten? Wann passiert endlich etwas? –, um dann, sobald die Illusionsmaschinerie gegriffen hat, passiv und wehrlos von ihr fortgetragen zu werden.

Unter den drei genannten Filmen geht **Feldberg** am deutlichsten in diese Richtung. Er hat am schnellsten den Zuschauer für oder gegen sich eingenommen und ist auch am knappsten zu umschreiben. Schauplatz: Wald, Flur, Gewässer, weitgehend unkultivierte Natur. Personen: Ein gutaussehender Mann, eine verhärtet wirkende Frau. Beide Ende dreissig, verschlossen, vom Stadtleben gezeichnet, nicht gerade sympathisch.

Handlung: Keine. – Zwei Fremdkörper in ihrer Umgebung. Was sich abspielt, ist der Versuch zweier Personen, ihre Beziehungslosigkeit – der Natur gegenüber wie auch gegenseitig – zu durchbrechen. Trotz aller Hoffnungslosigkeit versuchen sie es immer wieder. Ein Fortschritt findet auf der Leinwand nicht statt, wohl aber im Zuschauer.

In vollkommen starren, überaus langen, meist distanzier- ten Einstellungen wird zwingend eine Abfolge von Zuständen sehr getragen vorbeigeblättert. Viel Emotionelles kommt beim Erlebnis dieses Films in Bewegung, und es ist es wert, die eigene Rastlosigkeit während dieser oft endlos scheinenden 112 Minuten hintanzuhalten.

*Herbert Baumgartner,  
„Aufbruch in die Postkonservative. Es kommt  
etwas in Bewegung. Eindrücke von den  
Österreichischen Film Tagen“,  
BLIMP, Heft 15, Graz, Winter 1990*

Meine persönliche Bekanntschaft mit Michael Pilz geht nicht sehr tief. Das tut sie selten unter Regisseuren. Manchmal telefoniert man miteinander, um was rauszukriegen. Im übrigen hofft man, nicht allzu neidisch zu sein, wenn der andere was sehr gut macht; oder die Freude im Zaum zu halten, wenn er durchfällt. Als Typ kenne ich Michael Pilz also kaum, aber als Kinogehrer schon.

Es muß in der zweiten Hälfte der Siebzigerjahre gewesen sein, als ich im Österreichischen Filmmuseum einen äußerst grobkörnigen S/W-Film mit abenteuerlicher Kadrage sah. Es handelte sich um LANGSAMER SOMMER, eine Gemeinschaftsarbeit von Michael Pilz und dem mittlerweile verschollenen John Cook. Korn und Kadrage waren so ungewöhnlich, weil man das S-8 Material auf 35 mm aufgeblasen hatte.

An dieser Stelle ist der Superlativ des feuilletonisierenden Kritikers fällig. Also: LANGSAMER SOMMER ist der von den österreichischen Filmen, an den ich mich am liebsten erinnere – inklusive meiner eigenen.

Ich glaube, das hat mit dem Tonfall des Films zu tun, der leise aber nicht anekdotisch ist; mit Kindern, die während eines heißen Sommertages im Schatten schlafen; mit der Schönheit einer Frau – der damaligen Frau von Pilz – und mit dem Thema. Ohne Wehleidigkeit wird unter anderem von den Mühen erzählt, einen Film – eben LANGSAMER SOMMER – fertigzustellen.

Ich erinnere mich eines sachten, verzweifelten Friedens über dem heißen Lichtgesprenkel zwischen Sträuchern, ich erinnere mich durchdringender und vermutlich nachträglich angelegter Naturlaute. Kein weiter Weg bis zur Buschlandschaft in **Feldberg**, wenn auch 14 Jahre später fertiggestellt, mit der teuren Moviecam auf 35 mm gedreht und in DOLBY-Stereo aufgenommen.

Mitte der Achzigerjahre, als HIMMEL UND ERDE, seine beinahe fünf Stunden lange Dokumentation über Obdach im Gaidorf-Kino (Anm.: in Graz) gespielt wurde, kannte ich Pilz noch immer nicht. Aber worum's eher geht, erzählte die Kinobesitzerin: Damals war ihre Tochter drei oder vier Jahre alt und während der Nachmittagsvorstellung (wo mehr als genug Platz war) stahl sich das Kind, angetan von den klaren, einfachen, ohne jede Koketterie genauen Bildern, immer wieder in den großen Saal. Verstehen Sie?

Schon in LANGSAMER SOMMER sah man Pilz immer wieder an einem mit Aphorismen vollgestopften Zettelkasten. In HIMMEL UND ERDE werden östliche Weisheiten in den Lauf der Bilder eingeschoben. Und vor einigen Jahren, als ich von einem IBM-Burschen namens Vass meinen ersten PC geliehen bekam, erzählte mir der, daß ein anderer Regisseur gerade in der hauseigenen Druckerei ein Buch machte. Es handelte sich natürlich um Michael Pilz, das Buch hieß „Kein Film – Ein Stückwerk“ und war klarerweise eine Montage aus Zitaten.

In **Feldberg** gibt es keine Zitate mehr. Der Film ist eher stillschweigendes Ergebnis einer Haltung, die Pilz früher noch mit Zitaten signalisieren mußte. Zwei Schauspieler, Maria Martina und Thomas Rauser, schweigen die ganze 115 Minuten lang, und doch ist der Film keineswegs stumm. Er hat die beredte Kraft „realer Gegenwart“ für jeden Zuseher während des Zuschauens neu zu erschaffen. Es ging Pilz darum „von innen her gesehen, während einer angemessenen Zeit des Zusammenseins, des Zusammenarbeitens, des Filmens, mit Bild und Ton“ aufzuzeigen, was tatsächlich passiert. Ein Taiji-Lehrer, Wang Dongfeng, war Mitglied des Filmteams und sollte bei dem Forschen nach dieser Wirklichkeit neben der inszenierten Geschichte helfen.

Es ist meine Frau, die Taiji macht; ich spiele Squash. Dagegen fand ich **Feldberg** wieder so spannend, weil das, was in anderen Filmen nebensächlich ist, das was sich der Inszenierung als scheinbar bedeutungslos entzieht, für mich jedenfalls plötzlich zur Hauptsache wurde.

Vielleicht besteht der von mir skeptisch gesehene „esoterische“ Ansatz in **Feldberg** einfach darin, daß der Film, stärker als andere, Gefäß für die jeweils eigenen Wünsche und Sehweisen ist.

**Feldberg** ist das Gegenteil eines Überwältigungsfilmes, der mit blitzschnellen Schnitten, opulenten Fahrten und extremen Optiken aufwartet. Pilz verzichtet darauf, die Kamera, die ausschließlich mit einer Normaloptik bestückt ist, zu bewegen und seine Einstellungen sind (geschätzt) mindestens 30 Sekunden und manchmal bis zu 8 Minuten

lang: radikale Schule des Sehens und Extrem einer bewundernswerten und verstörenden Arbeitshaltung, die bisher darin bestand, jeden einzelnen Film wie den ersten zu erfinden, ohne sich mit Routine, handwerklicher Geschicklichkeit oder persönlichen Manierismen abzusichern. Und in **Feldberg** scheint Pilz, von Schnitt zu Schnitt bei Null beginnend, den Film in sich mit immer neuen, meditativen Anläufen zu erschaffen.

Da ein so ausgefallenes 10-Millionen-Projekt überhaupt realisiert werden konnte, ist ein Ergebnis von Michael Pilz' kreativer Sturheit. Aber auch ein Verdienst des Österreichischen Filmförderungsfonds, dem, bei aller gremienhaften Pragmatik, sein gelegentlicher Mut zum Wagnis schon angerechnet werden sollte.

Über die Handlung des Filmes wird nichts verraten.

*Willi Hengstler, FORUM STADTPARK,  
Graz, 5. Dezember 1990*

Es erscheint paradox, daß gerade das bewußte Schauen in der modernen Kino-Kultur kaum mehr Bedeutung hat. Eine Flut an optischen Reizen, griffigen Stories und möglichst viel Action sind notwendig, um das Interesse des Betrachters zu wecken. So gesehen ist Pilz' Film ein radikaler Anachronismus, er zwingt den Zuschauer, sich auf einzelne Bilder zu konzentrieren, seine Gefühle und Gedanken beim Betrachten der Szenen miteinzubringen. Gesprochen wird nicht, es gibt keine Erzählhandlung, lediglich Stimmungsbilder, die individuell interpretiert werden können. Mittels dieser meditativen Methode möchte Pilz die subjektive Realität hinter der Wirklichkeit vorgefertigter Film-Sujets abtasten. „Die dem ersten Anschein nach geradezu beliebig erscheinende Wahl der Bilder und der Töne animiert besonders zur Neugier auf die nicht nur oberflächlichen Geschehnisse auf der Kinoleinwand, sondern vielmehr auf die eigenen Vorstellungen, die Innenräume, die eigenen, nach außen projizierten Wünsche und Ängste“, erläutert der Regisseur seine Gedanken zu **Feldberg**.

Der Taiji-Meister Wang Dongfeng war dem Filmteam behilflich, die in unserer Kultur verlernte Fähigkeit zur nonverbalen Kommunikation wieder zu erlangen (Pilz: „Es wird viel zu viel gequatscht und zu wenig wahrgenommen“). Drei Wochen vor Beginn der Dreharbeiten begann dieses Einstimmen aufeinander, das es ermöglichte, ohne Drehbuch zu arbeiten. Es blieb den Schauspielern Maria Martina und Thomas Rauser überlassen, die Szenen zu gestalten.

Bei aller formalen und inhaltlichen Sparsamkeit ist **Feldberg** ein Film, der eine perfekte Abspieltechnik benötigt. Vor allem die feinen Ton-Effekte sind ein wichtiger Stimmungsfaktor. Aus diesem Grund fand die Vorführung nicht im technisch unzulänglich ausgerüsteten Forum Stadtpark, sondern im Geidorf-Kino (Anm.: in Graz) statt. Eine hoffentlich zukunftsfruchtige Allianz.

Bezeichnend eine Anekdote, die Michael Pilz beim anschließenden Werkstatt-Gespräch in den Forum-Räumen

erzählte: In einer Diskussion über den Film hatten sich zwei Teilnehmer kritisch über die Beschaffenheit der ihrer Ansicht nach zu modischen Turnschuhe und der Sporttasche geäußert, die Thomas Rauser in dem Film rägt. Pilz: „Wenn einem zum Inhalt eines Films nichts einfällt, klammert man sich eben an Details.“

P.S.: Turnschuhe und Tasche sind vollkommen unscheinbar.

*Brigitte Oberleitner, NEUE ZEIT,  
Graz, 7. Dezember 1990*

Aus dem Film ist nicht zu schließen, welche Personalstrukturen die Schaustellerin und der Schausteller haben; das Hergestellte ist in eine kontinuierliche Serie von Metamorphosen und Variationen zerlegt und nur die Filmkader bebildern die Vielheit in einem Ganzen der szenischen Verkettung.

Michael Pilz ist kein Dekorateur, sondern er ist Elimineur, dessen Tatsache die Substraktion ist. Dies ist Filmgestaltung mit einschneidendem Talent! Hier ist die Geschichte amputiert, wohl nicht nur um nachzusehen was wohl passiert, wenn Bilder aufhören, repräsentativ zu sein. Sie bezögen sonst ihre Autonomie aus dem Potenzmangel der Realität. Solcher Film begehrt weniger die Macht, als daß er vielmehr einen Inhalt herstellt, nur um weiterzukommen. Indem die Substraktion allem geschieht, ist gleichermaßen gewährt, ihre wirkliche oder getäuschte Konstitution zu finden oder zu verlieren. Das kommt ganz auf den Beschauer an: Der Regen, wie es Bert Brecht gesagt hätte, fällt, zumindest versucht er es.

Die Story ist dezimiert, denn sie wäre Herrschaft über den Film. Die Handlungsstruktur ist entfernt, denn sie wäre das Ordnen von Beziehungen. Die stabilen Elemente sind eliminiert, denn sie gehören zum Machtgebrauch. Die Biographie ist amputiert, denn sie trüge Methode in die Beziehung von der Schaustellerin und dem Schausteller und ließe sich darin schmoren. Immer war ich aufgefordert, unter kodifizierten Bedingungen zu schauen – worin ich bloß dialogische Universalien zu entdecken vermeinte.

Aber was bleibt denn dann noch übrig? Alles bleibt übrig, nur in veränderlicher Konstellation. Und diese Variabilität erregt nicht alleine die äußere Situation des Filmes; sie erregt das Innere seiner Bedeutung, das Syntagma. Man kann also einen Filmkader alle Variationen durchlaufen lassen, von denen er in kürzester Zeit affiziert wird. Jedes Bild ist dann nur noch die Summe seiner eigenen Variationen, wodurch er jenem Machtapparat zu entkommen meint, der ihn fixieren könnte. Aber es geht vielmehr um ein viel präziseres Verfahren: Pilz beginnt damit, der Schaustellerin und dem Schausteller zugeschriebene Beziehungen, alle möglichen Machtelemente zu entfernen, zu streichen. Ich kann nicht einmal sagen, dies sei ein negatives Verfahren, insoferne es positive Prozesse impliziert. Daher der höchst eigenwillige Gebrauch meines Hintergrundwissens;

denn mein Playback steuert die Amplitude der Variationen und reguliert sie gleichzeitig.

In diesem Sinne unterhält **Feldberg** keine Komplizenschaft mit der gut- oder böswilligen Nachrede, auch nicht unter dem Deckmantel der kritischen Repräsentation. Die Geschichte wäre sonst vom Ansehen des Besserwissens gehalten, selbst wenn sie gerechtfertigt wäre. Wenn Michael Pilz es aber vorzieht, sich der Anmaßung zu enthalten, ändert sich nicht nur der Filminhalt, sondern auch die Form des Filmes, der aufhört, omnipotent zu sein, während gleichzeitig die Figuren anfangen, Inhaltsträger zu werden. So wird dem Inhalt in einer Filmform freier Lauf gewährt, der ohne die Subtraktion der Repräsentation nicht möglich ist. Die Originalität solchen Ansatzes scheint vor allem von der Subtraktion der Machtelemente zu profitieren.

Kein anderer Film weiß besser einen Anfang oder einen Schluß zu finden; denn dieser beginnt und endet in dem Augenblick, in dem ich ihn zu schauen beginne oder ende. Es scheint zunächst töricht, sich für den Anfang oder das Ende des Filmes, für seine Ursprünge oder Zukünfte zu interessieren, denn der Film ist lange nicht vorbei. Hier ist weder das Historische noch das Ewige, sondern das Unzeitgemäße. Pilz interpretiert die Vergangenheit nicht, weil der Film keine Vergangenheit hat; er prophezeit nicht, weil der Film keine Zukunft hat. Die Zeit hängt vom Beschauen ab – Schauen gegen die Kultur, Gedanken gegen den Filmrhythmus, Wohlwollen gegen die Töne.

Diese Bilder enthalten nur ein Minimum struktureller Konstanten und Homogenitäten. Sie sind dennoch kein Unbestimmtes, da sie ihre Regeln in der Konstruktion eines Kontinuums finden. Die kontinuierliche Variation bezieht sich in der Tat auf jedes Bild, in der Art von allgemeinsten Chromatik. Insofern erweisen sich alle Filmteile als Bilder der Versetzung. Dieser Film ist musikalisch, weil in ihm jede Form von Veränderungsmodifikation formiert ist, die einen nicht zweimal denselben Ton wiederholen lassen, ohne daß man dadurch Verschiedenes erhielte. Das ist die musikalische Form der Kontinuität oder Diskontinuität.

Die Operationen, die im Stil und in der Inszenierung der Filmkader am Werk sind, sind eben genaue Häufigkeitsindikatoren, die selbst noch zum Film gehören, obgleich sie dem Inhalt nicht widersprechen. Lauter Affekte und kein Subjekt, lauter Variationen und kein Handlungsmodi. Was zählt sind die spezifischen Mittel, dieses Ziel zu verwirklichen: die Variationskontinuität.

Dieser Film durchläuft viele Metamorphosen, die ihr Michael Pilz aufzwingt, aber in Wirklichkeit durchquert er diese Metamorphosen nur, er nimmt nur scheinbar eine wissende Haltung ein. Er verkettet seine Filmkader entlang einer Variationslinie, durch die er der Herrschaft der Narration entkommt und jenseits eines beherrschenden Einflusses anlangt. Die Herrschaftsverhältnisse gehören

zur Herstellung sogar nur, um subtrahiert, gestrichen oder abgeschnitten zu werden. Dieser Film ist einfach nur Träger der Variation; dieser Film entfaltet sich nur in Variationsverhältnissen. Was bei der Variation zählt, sind ihre Häufigkeitsverhältnisse, die Modifikationen dieser Verhältnisse, insofern sie Aussagen oder Behauptungen gemäß variabler Koeffizienten entlang einer Transformationslinie auslösen.

Die Unterordnung der Form unter die Häufigkeit der Variationen, die Unterordnung des Subjektes unter die Intensität, die intensivere Variation von Affekten, scheint mir hier zwei wesentliche Ziele zu erreichen. Die Kritik wird auf die Form und das Subjekt übertragen, im doppelten Sinne von „Thema“ und „ich“. Hier gibt es eine Ordnung, eine Ordnung der Variationen, der Intensität und der Affekte. Die Variationen der Sätze können einander unterbrechen, sich widersprechen und überschneiden. Ebenso können sie sich fortsetzen, ein und dasselbe Kontinuum bilden.

Die Variationslinie verläuft aber nicht zwischen der Schaustellerin und dem Schausteller, denn zwischen diesen zeigt sich bloß ein Geflecht von Relationen und Oppositionen.

Und doch, es trägt sich alles zu, auch die Geschichte!

*Erwin Puls,  
Wien, im März 1991*

Die sieben Millionen Schilling Förderungsmittel wurden gut aufgewendet für ein Produkt, das zeigt, was Film auch sein kann: ein Medium, das dem Konsumenten zu ganz persönlichen Erfahrungen verhilft. Um dies zu erreichen, braucht Pilz keinen Dialog, denn Worte sind der freien Entfaltung der Phantasie beim Betrachten lebender Bilder hinderlich, sie organisieren Erfahrungen und schränken sie nur zu leicht ein.

*Peter Matejka, ST. PÖLTNER NACHRICHTEN,  
19. März 1991*

Im Kino immer noch Worte zu gebrauchen, erscheint ihm absurd. Kino ist für Michael Pilz, den bedeutendsten und auch besten Dokumentarfilmer Österreichs, zu allererst Sehen. Wobei Sehen für ihn nicht nur in einem visuellen Sinn, sondern auch als Erkenntnisprozeß zu interpretieren ist. In **Feldberg**, seiner neuesten Arbeit, die nach einem begeistert aufgenommenen Festivaleinsatz in Rotterdam, nun auch in Österreich regulär im Kino startet, fällt daher in knapp zwei Stunden kein einziges Wort. Zu hören sind statt dessen die Geräusche und Laute der Natur – prasselnder Regen, das Rauschen des Windes, Schritte am Kiesweg oder knisterndes Feuer –, und das in plastischem DOLBY-Stereo-Ton.

**Feldberg** ist ein Film, wie er uns vom konventionellen Erzählkino vorenthalten wird, eine sehr private Auseinandersetzung mit Gefühlen, mit dem Bewußten und dem Unbewußten. Zwei Akteure (Maria Martina, Thomas Rauser) werden in eine fast unberührte Landschaft geworfen, treffen

aufeinander und müssen sich dort mit dem Selbst, dem Anderen und der Natur beschäftigen. Die Vergangenheit der beiden und der Grund, weshalb es sie hierher verschlagen hat, bleibt uns ebenso unbekannt, wie ihre Beziehung zueinander. Vordergründig wird keine Handlung erzählt, als Zuseher ist man dazu aufgerufen, die Bilder selbst zu interpretieren, aus dem Gesehenen seine eigene Geschichte zu formulieren.

Alle Zusammenhänge zwischen den zwei „Schauspielern“ – die von Pilz während der Dreharbeiten dazu aufgefordert worden waren, zu sein, wer immer sie auch sein mögen – sind von uns erdacht, auch uns fehlen hier die Anhaltspunkte, die das Erzählkino nur allzu offensichtlich bereithält. Sind sie ein Liebespaar, das seine Konflikte austrägt? Oder zwei Personen, die sich gerade erst kennenlernen? Die Entscheidung darüber bleibt dem Betrachter überlassen. Insofern ist Feldberg eine Einladung zur Meditation, zum Nachdenken über unser eigenes Sein, da wir mit unserer Phantasie den Korpus des Films entweder beschneiden oder anreichern.

**Feldberg** ist weiters ein Mosaikstück, ein Konstrukt aus mehreren minutenlangen ungeschnittenen Sequenzen, die als Ganzes ein Universum der Gefühle wiedergeben – Ruhe, Aggression, Ungeduld oder Lähmung. Gefühle, die sich im Kinosaal auch auf die Zuseher übertragen. Immer wieder hat man sich dabei neu zu orientieren, sich wiederholt auf Wendepunkte, Anknüpfungen oder Brüche einzustellen.

Michael Pilz gibt zu, daß **Feldberg** ausschließlich die männliche Perspektive dieser seltsamen Begegnung zeigt: den Mann als bestimmenden Pol und die Frau als bloß auf ihn fast ängstlich Reagierende. In seinem nächsten Projekt möchte daher Pilz dieselbe Konstellation, transponiert in eine mediterrane Landschaft, auch aus zwei verschiedenen Blickwinkeln drehen. Zum direkten Vergleich vielleicht auch als Doppelprojektion.

*Bernhard Praschl, DIE PRESSE,  
21. März 1991*

Es beginnt mit Bildern von der Natur. Ein Mann, irgendwo draußen, atmet heftig und schwer, dann ruhiger, gleichmäßiger. Großaufnahme, minutenlang. Er blickt in die Kamera, dann von ihr weg, in das Bild hinein. Es zeigt keine Tiefe, es gibt nichts darin zu entdecken. Die Welt ist rundum, die Bilder sind flach. Eine Geschichte, wie sie das Kino üblicherweise aus dieser Differenz konstruiert, wird hier verweigert. Michael Pilz ist ein Regisseur der Askese.

Insektengleich seziiert das Mikroskop namens Kamera die beiden namen- und wortlosen Schauspieler des Films (Thomas Rauser und Maria Martina). Suchend blicken sie um sich, stürzen aus dem unteren Bildrand ins „Off“ oder klettern über die Oberbegrenzung der Filmkader hinaus. Gegen die unbewegte Kamera sind die bloßen Hände der Akteure machtlos wie gegen die Natur. Eine neue Einstel-

lung zu (er)finden, eine andere Form des „Erzählens“, das erfährt seine Entsprechung im Schleppen von Steinbrocken, im vergeblichen Rütteln an einem Baum. Die Bewegung, so man sie überhaupt wahrzunehmen vermag, bleibt in beiden Fällen mühsame Kleinarbeit.

Dennoch steht **Feldberg** für einen gewaltigen politischen Schritt. Mit ihm hat der Österreichische Filmförderungsfond (ÖFF) in Millionenhöhe ein Werk subventioniert, das sich radikal allen kommerziellen Erfolgserwartungen widersetzen will. Nicht zuletzt deshalb, weil von dem anfänglichen Konzept Pilz' nur wenig übriggeblieben zu sein scheint, muß man daran zweifeln, ob sich die Filmförderer mit dieser „ihrer“ Arbeit auch identifizieren können. Zum einen führt der Film einen Schlag gegen die dem Beiratsystem vielleicht immanente Mediokrität der meisten heimischen Produktionen, zum anderen fällt diese haus-eigene *Subversion* mit einer filmpolitisch höchst brisanten Situation zusammen: in ihr könnte sich dieser *Erfolg* rasch in sein Gegenteil verkehren, weiteres, ähnlich kompromiß-scheues Arbeiten erschwert werden.

Auch Ulrich Seidl, Regisseur von „Good News“, bekräftigt, mit großem Freiraum, einem losen Konzept und ungewöhnlich langer Drehzeit gearbeitet zu haben: prompt ist von einer „Themenverfehlung“ die Rede, werden Gerüchte über die Einbehaltung von Geldern in Umlauf gebracht. Was bleibt, ist die Frage, unter welchen Bedingungen diese Filme dennoch entstehen konnten. Verweist diese Tatsache auf die permissive Stärke oder auf eine eklatante Struktur-schwäche der großen Filmförderung? Das Bild, das der ÖFF nach außen vermittelt, verschwimmt zusehends, klare Zielsetzungen seiner Filmpolitik lassen sich kaum noch erkennen.

Denkt man an jene Filme, die in letzter Zeit durchwegs positiv von sich reden machten, so findet man zur Jahres-wende 1990/91 gerade noch Wolfgang Murnbergers sehr persönliches Werk „Himmel und Hölle“; Kostenpunkt 700.000 Schilling, finanziert von BMUK, den Ländern Nieder-österreich und Burgenland, ein kräftiges Lebenszeichen „regionalen Filmschaffens“. Der zweite Film und einzige österreichische Beitrag nennenswerter Größe bei der dies-jährigen Berlinale, Ruth Beckermans „Nach Jerusalem“, entstand ebenfalls aus Mitteln des BMUK (Bundesministe-rium für Unterricht und Kunst, Anm.) und des sog. Innova-tionstopfes des Film-Fernsehakkommens. Auch hier keine Beteiligung seitens des ÖFF.

Was kann man daraus schließen? Daß man im Film-förderungsfond begonnen hat, vor allem längerfristig zu planen, etwa in Hinsicht auf prestigeträchtige europäische Co-Produktionen? Daß man sich sicher wähnt, Unterrichts-minister Rudolf Scholtens Absicht, „Intendanten“ einzusetzen, würde das ungleiche Kräfteverhältnis zwischen „großer“ (ÖFF) und „kleiner“ Förderung (BMUK) schon in allernächster Zukunft wie von selbst lösen?

1991 ist das zehnte Jahr des Österreichischen Film-förderungsfonds. Wenn in diesem Jubiläumsjahr erstmals keine „Leistungsschau des nationalen Filmschaffens“ (sprich: Welser Filmtage) stattfindet, so ist das ein sehr deutliches Zeichen dafür, daß der „neue“ österreichische Film immer noch ein Dasein jenseits des kulturellen Inter-esses fristet. Willkommenes Schweigen über die *Errungen-schaften* der Dekade?

Michael Pilz spricht in seinem Film vom „Schweigen“ der Natur. Wenn in einem Moment der Regen auf das Dach einer einsamen Holzhütte prasselt, im nächsten die schein-bar absolute Stille einer klaren Nacht herrscht, ist man geneigt, sich Benjamins Wort von der „Schockwirkung des Films“ zu erinnern; eines Phänomens, dessen sich das große Kino auch hierzulande mit seinen Produktionstechniken des Synchronisierens und der perfekten Musikeppiche immer noch nicht bewußt geworden ist.

Dennoch steht **Feldberg** auch für die Misere des heimi-schen Filmschaffens, auch seiner Distribution. Draußen vor dem Top-Kino (Anm.: in Wien-Mariahilf), in dem der Streifen von Freitag an nächstens gezeigt werden soll, quiet-schen sich Ecke Gumpendorferstraße/Theobaldgasse laut-stark die Autos ein. Hat der österreichische Film keinen Platz mehr?

*Michael Omasta:  
„Zeit zu lachen, Zeit zu weinen“, FALTER,  
Wien, 22.–28. März 1991*

Ein Mann kauert an einem Weiher, regungslos, stumm. Es beginnt zu regnen. Auf der Wasseroberfläche verändert sich allmählich das Muster der aufprallenden Regentropfen. Das ist alles. Das ist genug. Oder: Eine Frau sitzt in einer kargen Holzhütte an einem Tisch. Unbeweglich starrt sie durch ein Fenster hinaus ins Freie. Das matte Licht liegt schwer auf ihren Schultern. Wiederum: Nur ein langes, mehr-minütiges Hinschauen und Hinhören. Mehr nicht.

In **Feldberg**, dem neuen Film des niederösterreichischen Regisseurs Michael Pilz (HIMMEL UND ERDE), wird das filmische Geschehen auf wenige Dinge reduziert: den Wind, den Regen, den Wald, die Einsamkeit, das Schweigen. Keine *Handlung*, die eine *Geschichte* vorantreiben würde; keine üblichen *Sujets*, die einem gewohnten Schema folgen oder Identifikation erlauben würden.

Ein Film auf Kollisionskurs, der sich gegen eingefahrene Methoden stemmt, sowohl in seiner ungewöhnlichen Produktionsweise (*einfache* Bilder mit relativ hohem Budget; ein Taiju-Lehrer begleitete die Dreharbeiten) als auch in der Wahl der ästhetischen Mittel (minutenlange Einstellungen, keine Dialoge, starre Kamera).

Was **Feldberg** damit anstrebt, ist die Lenkung des Auges und des Ohrs auf das vermeintlich Nebensächliche; was den Film ausmacht, ist seine Sicherheit und Schönheit der Kadrage: Wenn man einen Felsen im Wald wieder *sieht*, wie man ihn vorher nicht mehr gesehen hat oder wenn man

*hört*, wie der Wind in die Blätter einer Akazie fährt oder der Kies unter den Schuhsohlen knirschen kann.

Dies ergibt – wie könnte es bei Michael Pilz anders sein – eine strenge 115-minütige Lektion (in Breitwand und Dolby-Stereo) über das Sehen und Hören im Kino.

Aber **Feldberg** versucht mehr – und beraubt sich dadurch seiner zuvor souverän geübten Offenheit. Wir sehen einen Schauspieler (Thomas Rauser) und eine Schauspielerin (Maria Martina) an der Arbeit: Blicke, Gesten, einfach Handlungen, die vielleicht die Geschichte einer langsamen (vergeblichen) Annäherung beschreiben, vielleicht den Verlauf zweier verzweifelter Fluchten in wenigen Momenten festschreiben.

In diesen erzählerischen Miniaturen spielt die Montage dem versuchten *Nur-sich-selbst-bedeuten* der Bilder einen Streich: Wenn sich der Mann im Freien unentwegt abrackert, schwere Steine herumträgt, Feuer macht oder auf einen Baum klettert und wieder herunterfällt, werden diese Aktivitäten mit dem passiven Tun der Frau konfrontiert: Wenn sie sich selbstzerstörerisch vor einem Spiegel die Haare kämmt, mit dem Besen die Stube aufkehrt oder Glasscherben in die Kamera hält.

Im Gewande des *Archaischen* werden hier Rollen *gespielt*, die sich in ihren Schemata kaum von *eindeutigen* Kino-genres unterscheiden – hier wird die *Lehre des Feldbergs* selbst formelhaft, wo sie zuvor bedeutungsleicht und ein-sichtig war.

Constantin Wulff, *DER STANDARD*,  
Wien, 23./24. März 1991

Kein Film, sondern ein faszinierendes Stückwerk ist die neueste Produktion des österreichischen Regisseurs Michael Pilz. **Feldberg**, ein Film, dem scheinbar die Handlung fehlt, hinterfragt Seh- und Hörgewohnheiten und vor allem das gängige Erzählkino. Lange Einstellungen und klare Bilder erzählen eine Geschichte ohne Worte, verfolgen das Verhältnis zwischen einem Mann und einer Frau über Tage hinweg. Die Story liefert der Zuschauer – der wahre Film ist in seinem Kopf. Pilz gibt die Verantwortung für das, was auf der Leinwand geschieht, dem Zuseher zurück: mit einem außergewöhnlichen, fordernden Film, der ein mündiges Publikum sucht.

Ruth Rybarski, *PROFIL* Nr. 14,  
2. April 1991

*Cinequest 1991* closes with perhaps its most extraordinary work, **Feldberg**, a film of exceptional beauty and sensitivity. Instead of manipulating us into an emotional state, Pilz brings us an opportunity to authentically experience human relations and our natural surroundings and thus to discover genuine feeling.

In this evocative work, we hear and see the interactions of a man and a woman in a pristine forest. We gain a sense of intimacy with them and nature. Suddenly we leave the

worries of our scattered lives and begin to remember the primal elements of existence: earth, wind, fire, water, people, creation. This epiphanic process demands a patience and an almost meditative state, but it is so worth the effort – just as a journey a mountain meadow requires some effort in order to find its treasures.

We leave the traditions of narrative for a more open approach to cinema. There are suggestions and onsets of a storyline, but almost everything remains a mystery for our encountering. This is a film that will allow you to observe and exist, without anxiety, without demands, and it allows you a rare glimpse into the life of things.

THE SECOND ANNUAL SAN JOSE FILM FESTIVAL,  
California, 13 October 1991

„Feldberg“ ist der Name einer Erhebung aus einer Ebene in Niederösterreich, nahe Eggenburg. „Feldberg“ könnte genauso gut ein Kunstwort sein. Zur Beschreibung etwa eines nur spürbaren Ortes, einer unzugänglichen Landschaft, die wörtlich mit den Begriffen umrissen wird, deren Gegensätzlichkeit sie in einem entspricht. „Feldberg“.

Nach langer und europaweiter Suche wurde der „Feldberg“ von Michael Pilz als Schauplatz für einen Film gewählt, in dem nur gezeigt werden sollte, was zu sehen ist, nur hörbar sein sollte, was zu hören ist, in dem sich aber die sichtbare und die hörbare Welt, allein durch die Zeit, die ihr gelassen, die dem Zuschauer für sie genommen wird, zu einer eigentlichen und übersinnlichen Welt auswächst, die in den Eben-Noch-Zuschauer hinein austreibt und ihn in ihre Betrachtung zieht, ihn zum Betrachter werden lässt, der sie letztlich durch sich selbst anschaut, letztlich sich durch sie beschaut. „Sieh vor allem das, was du siehst, so wie du es siehst“, Robert Bresson.

**Feldberg** erzählt keine Geschichte. Der Film zeigt lediglich Geschehen, das sich erst im Betrachter und erst in den Läuften dessen eigener Geschichte zu Erzählbarem verfängt. „Der wahre Versuch besteht nicht darin, eine Geschichte zu erfinden, die der Realität gleicht, sondern die Realität so darzustellen, als sei sie eine Geschichte“, Cesare Zavattini.

Die Bilder, die dem Zuschauer gezeigt werden, nehmen nichts vorweg, weisen nirgendwohin, stehen wie Kulissen vor den Gedanken des Betrachters, die ihm kommen, sobald er sich keine mehr macht. „Das Zentrum des Films ist also von Anfang an entspannt, es gibt ganz einfach die natürliche Spannung und diese geht über in Entspannung“, Wang Dongfeng.

Mit einem Aufnahmeteam von 13 Personen verbrachte Michael Pilz mehr als drei Monate am „Feldberg“ und konzentrierte sich und seine Mitarbeiter auf gerade jene Spannungen untereinander, die bei anderen Produktionen, wie in überhaupt allen Arbeitsverhältnissen, unterdrückt, zurückgedrängt werden müssen, damit sie die Produktion

nicht stören, das Produkt nicht beeinflussen. Die Welt der Spannungen existiert immer und wirkt überall, macht man sie zum Gegenstand, dem man sich offen aussetzt, erfährt man erst, wie tief sie festsetzt. „An einem Omo-Packerl kann man es ja sehen, so ein Omo-Packerl soll einem ja seine Qualität zeigen, die Qualität des Produktes. Aber da ist eben die Frage: Sind es stimmige Prozesse, die zu diesem Produkt führen, oder ist es eine beschissene Prozedur?“ Michael Pilz.

Der Film selbst sollte eine Rückkoppelung sein: Menschen, die Filme machen, machen einen Film, der dadurch entsteht, daß gerade diese Menschen miteinander diesen Film machen. Alles, dem sonst kein Platz am Drehort eingeräumt wird, sollte gerade hier deutlich werden, zeigbar sein, gefilmt werden. (...)

In den 115 Minuten des Films wird keine vorgezeichnete Handlung zu ihrem ausgemachten Ende geführt, muß keine Nebensächlichkeit im Sinne der Handlung ausgeblendet, nichts Überflüssiges weggelassen werden. „Es ist wichtiger, die Leute zu lehren, Filme zu sehen, als mit allen Mitteln gegen die Übermacht des Fernsehens zu kämpfen“, Michael Pilz.

Das läßt den Film auf den ersten Blick strukturlos, leer erscheinen, wurde doch der Einsatz des Mediums Film immer mehr auf die Wirkung des ersten (weil oft alleinigen) Blicks reduziert. Das Fernsehen hat dem Zuschauer das Schauen in die Ferne gerückt, das Sehen beschnitten, dem Betrachter die Sicht genommen. Bleibt der Zuschauer aber dem Schauen überlassen, wie in **Feldberg**, wird er nicht gezwungen, das Sehen einem Regisseur, einem Filmteam zu überlassen, die es ihm zurechtstückeln, reichert er die scheinbar handlungslosen Filmsequenzen unbeeinflussbar mit Bildern des eigenen Kopfes an, erfährt er langsam die Kraft seiner Phantasie. „Alles was die Menschen in Bewegung setzt, muß durch ihren Kopf hindurch. Aber welche Gestalt es in diesem Kopf annimmt, hängt sehr von den Umständen ab“, Friedrich Engels.

Man verliert die Zeit in **Feldberg**. Zumindest das Gefühl für sie. In minutenlangen ruhigen Szenen reißt man sich immer wieder erschrocken aus dem eigenen Kopf heraus, aus Angst, etwas versäumt zu haben, um bald wieder in sich selbst zurückgezogen zu werden, entlang dem rhythmuslosen Fluß der Bilder auf der Leinwand. Je weniger sich offensichtlich auf der Leinwand abspielt, umso tiefer spielen sich die Gedanken in einem fort.

Diese Dichte der Bilder, die nie vordergründig oder ausdrücklich wirken, gelang Michael Pilz durch die radikale Verwirklichung des Grundgedankens, daß sich an einem abgeschlossenen System die nähere, weitere und schließlich gesamte Umgebung (durch ihre ständige Einwirkung auf das System) ersehen läßt: die Welt funktioniert bis in das kleinste Detail auf dieselbe Weise, filmt man einen Mikrokosmos, zeigt man den Makrokosmos. „Das moralische

wie künstlerische Problem liegt in der Fähigkeit, die Wirklichkeit sehen zu können, nicht darin, außerhalb ihrer etwas zu erfinden, was immer eine Art Flucht vor ihr bedeutet. Eine Kamera hat wirklich alles vor sich: sie sieht die Dinge und nicht den Begriff der Dinge“, Cesare Zavattini.

Das Zeigen und das Zeigenlassen dieses Systems von Spannungen in den und um die Menschen in einer Art Schaufenster-Gesellschaft wirkt im Film als in sich stimmige, geschlossene Bilderwelt fort.

Dadurch wirkt der Film unzugänglich, gleichzeitig aber unumgänglich: Die Stimmigkeit der Bilder ruft im Betrachter die Zusammenstellung eigener vorhandener Bilder zu einer in (und in ihm) geschlossenen Welt hervor. „Die Unterschiede zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm gibt es eigentlich nicht. Die Frage ist, wie man die Dinge sieht und wie man sie zeigt“, Jean-Luc Godard.

Die Geschichte entsteht um die beiden Darsteller Thomas Rauser und Maria Martina herum. Der Verlauf der Spannung, die sich langsam zwischen ihnen aufbaut, steigert sich bis zur Unerträglichkeit, bis sie schließlich mit Marias plötzlichem Verschwinden vom Drehort (und aus dem Film) zerreißt und (deren deprimierten Rückkehr gemäß) nur noch nachschwingt, ist aus allen Bildern ersehbar, ist vor allem den Darstellern unspielbar in die Gesichter gezeichnet: Durch die Vorgabe, ohne Vorgaben zu spielen, nicht zu spielen, sondern vor der Kamera als sie selbst zu wirken, spielten sie, nicht zu spielen, verfielen sie in ihre ureigenen Rollen. Dabei wird die Mann-Frau-Polarität der Gesellschaft besonders deutlich: Die ständige Beschränktheit aufeinander und die Ausweglosigkeit aus der darin fußenden und daraus hervorgehenden Fremdheit vor und aneinander. Der Mann begegnet seiner Hilflosigkeit angesichts der Andersartigkeit der Frau dadurch, daß er seine Rolle ihr gegenüber überhebt und den Mann in der Beziehung der und in Bezug auf die Frau spielt, die ihm gegenüber nur noch jene Frau sein kann, auf die der Mann anspielt.

Thomas Rauser läßt an sich keine Schwäche gelten, stützt sich, wie es scheint, auf die zunehmend an und in sich zerfallende Maria Martina, deren Gesichtsausdruck der seelischen Zerrüttung immer weniger standhalten kann. Überließ der Regisseur seine Darsteller sich selbst, setzte also kaum eigene Erwartungen, in dem, was und wie es gefilmt wurde um, so konzentrierte er sich darauf, Wunden aufzuspüren und nachzustochern, wo sie nicht von selbst aufplatzten – er provozierte Situationen zur Deutlichkeit, die er nur in Ansätzen im Team beobachtet hatte – versuchte, die Darsteller gezielt in sich hineinzutreiben, damit sie, wie im letzten Augenblick, aus sich hervorbrechen, unverfälscht, wahr.

Maria Martinas Gesichtsausdruck nach der Rückkehr bringt den Film auf den Punkt: Dieses kampfflose Gesicht, das die offenliegende Seele endlich in sich zuläßt – sprechende Augen über dem verschlossenen Mund. Es ist

alles deutlich, es bleibt nichts zu sagen. Dieses Gesicht erschreckt, weil es wie umgestülpt wirkt: keine verhaltenen Augen, kein Mund, der alles Sichtbare überredet, kein Wegsehen – das Gesicht steht ruhig vor der Kamera – und im Kopf wendet sich der Betrachter unweigerlich ab.

Während der Dreharbeiten entstand mit der Videokamera ein Bild zwischen dem Blick: Ein Halbbild von Marias Gesicht, entstanden aus einem Schwenk, in einem Moment, wo sie sich nicht gefilmt glaubte, das in der Bewegung über ein anderes Halbbild ihres Gesichts streift: als habe die Kamera diesen Augenblick lang das Gesicht durchschauen können.

Der Film **Feldberg** ließe sich als Ganzes in dieses eine Bild fassen, so wie sich aus diesem Bild ganze Filme wie **Feldberg** denken ließen. „Ein Bild dazwischen: wie ich in einen Wasserfall eintauche, tiefer eintauche, gegen ein Nichts, etwas Unbekanntes, Unheimliches, und aus Furcht davor die Augen öffne, um nicht das Ende sehen zu müssen“, Michael Pilz.

Am Ende läuft der Film ohne Bilder aus. Es bleiben die Nachbilder. Das Einsehen und das „Absehen“.

*Klaus Rauch,  
POLITIK UND FILM, Nr. 0,  
Wien, Mai/Juni 1992*

Die dokumentarischen Welten des Michael Pilz fanden sich um 1990 um eine narrative Komponente erweitert: **Feldberg**, eine bis ans äußerste einzelgängerische Studie der Natur, die das durch das Kameraobjektiv Gesehene in unerhörter Präzision zurück auf die Leinwand wirft. In Dolby-Stereo und bestechender 35mm-Photographie kann der Zuschauer beobachten, wie es an einem See im Wald zu regnen beginnt oder wie der Held auf einen dürren Baum klettert, in einiger Höhe an einem Ast abrutscht und unter krachendem Lärm am Rande des linken Bildrandes am Boden aufschlägt: ein *Actionfilm* und gleichzeitig ein hochgradig meditativer Film, der sich allein dem *sehenden*, geduldigen Zuschauer erschließen kann.

Der Mann, namen- und wortlos, trifft auf die einzige andere Figur des Films, eine Frau. Sie bekämpfen und reizen einander, in naturbelassenem, quasi vorzivilisatorischem Umfeld. Pilz schärft das Auge und Ohr seines Betrachters, aber das ist nur eine Seite seines filmischen Unternehmens. Es geht ihm auch darum, „die Sinne für das eigene Leben des Zusehers zu schärfen, für innere Räume und Ereignisse“.

**Feldberg** jedenfalls, dieses extremistisch entworfene, gerade in seiner universalen Reduktion überreiche Stück filmischer Enthaltsamkeit, das Pilz ausschließlich in technisch ausreichend ausgestatteten Kinos projizieren läßt, gehört zu den wunderlichsten Produktionen dieses Landes.

*Stefan Grissemann:  
„Die Sinne für das eigene Leben schärfen  
oder: Die Minimalisten“,  
AUSTRIA (IN) FELIX,  
Edition BLIMP, Graz und AIACE, Rom 1992*

White on black. The light in the darkness. The silence in the noise. The world is created like this in Michael Pilz's film **Feldberg**, which was screened in Riga during the last *Arsenal* (1992). But it would not be precise to call the film the product of Pilz's creative work. He uses the language of cinematography for building and bringing to the people his philosophical model of how he feels about the world.

All 14 films by Michael Pilz (in formal terms, we can classify some of them as documentaries and other ones as feature films) are in point of fact philosophical and psychological sketches. Whether the main character is an actor or documentary existing person, is of no importance at all. Michael Pilz does not open stories with realistic events. Action, people, gestures, tears, noises – these are all parts of the external rhythm of life and we do not have less or more important details.

It is almost impossible to tell the story of **Feldberg**. The spectators themselves are allowed to interpret what is going on and also to build the story in their imagination. Pilz proposes the system of signs in various dimensions. He does not like the didactic way of telling which we can often see in so-called "films of action". How to build the story of action and how to join separate elements of visuality or meaning – is the problem of the spectators. Everything depends on the emotional and intellectual level of the spectator. On the dark screen appear clear white dots, which take the shape of letters. They fill the screen chaotically and then change into words, terms which at the end bring the information. These are only the titles of the film.

In the centre of the film there are two people – a man and a woman. Pilz does not give names to his heroes, nor their past, not even their ages and voices. He takes away all these things which would be able to help us understand. During two hours the heroes are not allowed to say a word. Nature is speaking instead of them – knocking at the door, the echo of footsteps, autumn grass, weeping rain. The man is not the main hero of the film although it is his portrait that we can watch throughout the film. The actors do not play any roles, they just exist on the screen.

Everything in the film lives its own inner life and there is no difference between a man or a blade of grass. And only together they form the total scene of the world.

The camera accidentally comes across the silhouette of the man. We do not know how long he is staying here – for a moment or for eternity. There is a quietness in his gestures and slow movements, only in his lips and eyes we can feel an inner intensity. Maybe it is a hint about the relations hip to the past, maybe – to the future. But the path on which the hero will step after a moment is not of an accidental nature, but one of the codes for the solution of the film.

Michael Pilz worked with his actors with the method of Tai Chi for a while, so the film is also built like the model of this oriental attitude to the world. That's why there is a

slow balanced rhythm on the one hand and inner excitement on the other hand. When the spectator agrees to take up the rhythm which is proposed by the director and his rules of the game, he starts to feel good and enjoy himself. The faces of both the man and the woman appear on the screen as a confirmation of the spectator's expectations. Michael Pilz searched for one underlying principle. And he found it in the ancient Chinese, who discovered the principle of interaction – Yin and Yang, the structure which regulates the life of the universe. The image of the woman is only a part of the universal rhythm. That's why the director makes the concrete image of the woman indefinite. You may assume that she is young or that she is old. You can see in her eyes at the same time hope, expectations, indifference and isolation. Pilz uses Tai Chi in the sense of the simultaneous beginning of two opposite phenomena (as the philosopher Lao-tzu said). The road which is between man and woman is attractive and retractive at the same time. One does not exist without the other. Everything is close and isolated, eternal and instantaneous at the same time. You must feel the whole from a part and the uninterrupted stream from the interrupted moment. The two are one.

The landscape keeps the feeling of presence of a man even if he is not there. But in the landscape there does not exist the confrontation between a man and nature. The portrait of the woman is of the same importance as the wind and the trees. The landscape does not give the illustration and does not comment on the human passion. Nature is as alive and complicated as the two people continue to be for each other.

The first meeting of the man and the woman is happening more in our imagination than in reality. The man is lonely, the woman is lonely. They are looking at us or, maybe, at each other. Look straight into the camera, straight into the eyes. But this look is not concrete, it is blind. It seems as if it met a wall in its way and returned to the deepness of the soul.

Slow, tender rain falls on the lonely man. The earth and the heaven are joining each other. The rain (Yin – water and the beginning of the woman) and the man (Yang) are also joining each other. The rain becomes stronger and its noise is louder than any other noises. This is the moment of harmonious unity.

The physical contact between man and woman is nervous and instinctive. He declares his physical superiority, she obeys. That's the rule of nature. The aim of the game is to conquer. But there are things not for the eyes of strangers and Pilz leaves the man and the woman together and does not show what happens next.

The pulse of the universe is still beating. Day is followed by night. And the night noises take away the day's tension. The night makes nature pause in the action. And it is not important, whether the morning has come or the moment

which lasts a hundred years has happened between sunset and sunrise. These are other people. The opposite points have come close. They still keep their spiritual autonomy, but already exist near each other. Black and white have changed into the various-coloured harmony of human relations. And these eyes which look at us (so different, lonely and contradictory) are maybe the only concrete look from the screen to the auditorium. Only one time in the film the woman allows the man to conquer her, but it is a kind of renaissance. And in spite of the fact that the man won the struggle, he is not the conqueror or winner.

Tai Chi includes opposite pairs – dark and light, action and peace, Yin and Yang: the action itself, the opposite of the peace, starting with peace and returning to peace.

All develops in one way and then back.

Already at the beginning, in the way between man and woman, Pilz proposes their logical repulsion. In the Holy Book of Teresa of Avila we can read: "O God, you know that we do not understand ourselves, we do not know our desires and all the time we go away from those whom we love and for whom we are longing".

The light and the darkness usually force each other out. The sigh of the woman is in contrast with the silence of the house, but the shaft of light leaves its shape in the dark house. In the silence of the landscape we hear the heavy steps of the man. But the stone building which he made on the shore of the lake will not be the basis for a family house, it is just a heap of stones. By this time the hand of the woman is indifferently playing with the piece of glass. Something has been broken ...

In Pilz's film there is external simplicity and the mystery of reality. It is not always easy to translate the visual frames. But you do not need to do it. Pilz leaves open the borders between imagination and reality not only for the spectators but also for the heroes inside the film. Was the stone building real, was the glass broken, did two people meet amidst a nature of ancient beauty or did it only happen in their expectations? There exist the variations ...

Before Pilz the existence of the real world (being in time and space) and the unreal one (without time and space) was recognized by Jean-Paul Sartre and not only by him. Sartre considers that only the position of consciousness determines the world of imagination as the real universe. Probably this process is also two-sided. Our consciousness can not recognize the real world as existing objectively. The Austrian filmmaker Michael Pilz interprets all concepts and positions in a multiseptic way and this is the charm and the fascination of his film.

Both the visual and the philosophical level of cinematography are important for Pilz. Sometimes we get a false feeling that the system of visibility is very simple and even didactic in this film.

The director shows the hands of the woman and how she washes her hair, the face of the man under the open air near the fire. The shapes of the fire that play upon the face of the hero. The director realizes the passive attempt to join the man and woman beginning one more time. We see the back of the woman looking out of the window at the man by the fire. The rabbit is being roasted over the fire as if it were the body of a naked woman. Or maybe it is once again the play of imaginations? But Pilz likes to make the spectators guess. He allows them to see it for a long time (at some moments only a short time) in order to understand what is going on. He makes the spectator become doubtful – do you really see what you see at this moment? He does not give the advice to trust only one's eyes, because we often only pretend that we understand what is in this film and do not feel it with our emotions and senses. Pilz invites the spectator to become the co-author of the film.

In one of the interviews the director said: "In my childhood a good movie had to be a shock and make the spectators sit in their seats without movement and watch the story and action. But I myself am able to decide what makes me feel and what not. Film does not need to be aggressive and make one change one's mind. I want my spectators to create together with me and put into this process as much emotion as they like to".

Pilz always leaves the frame unfinished. He likes to play with the fractures and space. All can be understood by comparing. There are film directors who build little ships and organize big sea battles in a glass of water and then they are proud if the spectators see in this the waves of the ocean. Michael Pilz tries to help the spectators understand themselves – how they feel the world. That's why sometimes in this film the mountain looks like small stones and small stones look like great mountains. Pilz tests the perception of the spectators. That's why he leaves us for a long time together with nature and then remakes the position: the appearance of a human being in nature changes everything. The whole turns out to be a part of another whole. Pilz allows the spectators to finish this drawing.

I would like to say that in fact the film by Pilz is a collage of autonomous episodes lasting for several minutes. But they are edited in a calculated order. And only the whole film is the reflection of the universe of the emotions.

Pilz does not hide the editing of the film, on the contrary, sometimes even demonstrates it. One after another he shows three seemingly very similar episodes, but they are very different. These are three attempts to make contact between human beings. Not in a physical, but in a mental sense. People are sitting together, but they are so far from each other. He has something to say to her, but she does not want to listen. The man extends his hand but as a response receives only indifference (maybe deserved). Then they exchange roles. The woman is ready for tenderness,

the man refuses her. Three attempts to perceive another one as oneself and three failures. Why? The film does not answer this question. But it is the only question in **Feldberg**. This film is a meditation about our existence.

Like the film itself the heroes emerge from the imagination and return to the darkness of the universe. The pulse of life continues outside of the film and says by its peace – everything goes away, everything returns.

**Feldberg** is an encounter with emotions, consciousness and subconsciousness. Two people wander around with the hope of meeting each other, with the hope of making contact with themselves and another person and nature. But it is decided that they must leave ...

Who are these people? Lovers at a bad moment in their relationship? Or maybe strangers who have met for the first time? Maybe people who will not meet each other? Who are we in this world and will we meet each other?

The charm of Pilz's film is not only visual but also its philosophical motive. Nothing is so simple and nothing is so complicated as we are told. The film makes the spectators listen and the listeners see. It makes us think about basic things in life, about inner forces and inner actions. Using only basic concepts – water, earth, people, fire, the universe – Pilz makes us forget for the moment about everyday little things.

Will this world which we could build during this film be real or unreal? It depends on how much we allow ourselves to use our emotions in the labyrinth of the film. In any case this film guarantees each of us some gains and some losses. Everybody will receive what he has deserved.

*Daira Abolina,  
"The questionnaire of Michael Pilz",  
pre-diploma work before finishing Film High School (VGİK)  
in Moscow, spring of 1993, Riga, Latvia*

Originaltitel .....	<b>Feldberg</b>
Deutscher Titel .....	Feldberg
Produktionsland .....	Austria
Herstellungszeitraum .....	1987–1990
Fertigstellung .....	September 1990
Tonsystem .....	Lichtton, DOLBY-A Stereo
Laufzeit (24B/s) .....	115 Minuten
Filmlänge .....	3.200 Meter
Buch & Realisation .....	Michael Pilz
Bild .....	Peter Schreiner
Ton .....	Reinhold Kaiser
Artdirection & Ausstattung .....	Mario Bräuer
Darsteller .....	Thomas Rauser, Maria Martina
Taijiqian .....	Wang Dongfeng
Montage .....	Michael Pilz, Hubert Canaval
Musik (Komposition und Aufnahme) .....	Janos Masik
Tonmischung .....	Sipos Istvan
Lichtton .....	Mafilm Audio Limited, Budapest
Negativ & Laboratorium .....	35 mm, Farbe, 1:1,85, AGFA XT 320, Listo Film Wien
Kopie & Laboratorium .....	35 mm, Farbe, 1:1,85, AGFA CP 1, Listo Film Wien
Licht & Farben .....	Franz Rabl
Regieassistent .....	Othmar Schmiderer
Kameraassistent .....	Elke Harder
Aufnahmeleitung .....	Claudia Brody
Script .....	Andreas Kopriva
Makeup & Frisuren .....	Karin Schön
Kostüme .....	René Diamant
Bühne & Licht .....	Dietmar Blochberger
Produzent .....	Michael Pilz
Produktionsleitung .....	Michael Katz, Gebhard Zupan
Herstellungsleiter .....	Veit Heiduschka
Koproduktion & ausführende Produktion .....	WEGA Filmproduktions GesmbH., Wien
Förderung .....	Österreichischer Filmförderungsfond und Österreichischer Rundfunk (Film-/Fernsehabkommen)
Erstaufführung .....	16. Oktober 1990, Österreichische Film Tage, Wels
Festivals .....	Wels, Österreichische Film Tage, Oktober 1990 Wien, <i>Viennale</i> , Internationales Filmfestival 1991 Rotterdam, International Film Festival 1991 Athens, USA, Athens Film Festival 1991 Figueira da Foz, Portugal, Festival Internacional du Cinéma, September 1991 San Jose, Kalifornien, Cinequest Film Festival, September 1991 Riga, Lettland, <i>Arsenal</i> , Internationales Film Festival 1992
<b>Feldberg</b> .....	wurde zwischen Juni und September 1989 an Original- schauplätzen am Feldberg nahe den Städten Eggenburg und Pulkau in Niederösterreich gefilmt. 1989 publizierte die Kulturabteilung der Niederöster- reichischen Landesregierung die Broschüre "DONNER.blitz – Notizen zu einem Filmprojekt" von Michael Pilz.
Copyright .....	MICHAEL PILZ FILM A–1180 Wien, Austria, Teschnergasse 37 T +43 (0)1 402 33 92 film@michaelpilz.at, www.michaelpilz.at