

Franz Grimus

Film von Michael Pils
Austria 1977, 45'

Wenn man in der Geschichte zurückschaut, sieht man, daß es kaum nennenswerte, glaubhafte Dokumente des Alltagslebens einfacher Leute gibt. Der Film **Franz Grimus** stellt den Versuch dar, diesen Mangel etwas zu beheben, aber auch den Mangel kinematographischer Qualitäten des Fernsehens.

Michael Pilz, Juni 1997

„Menschen“: Ein Bauer schildert sein Leben. Franz Grimus, ein Waldviertler Bauer, aus dem kleinen Ort Sulz bei Weitra, schilderte vier Tage lang vor den Fernsehkameras sein Leben und seine Einstellung dazu. Ausgestrahlt wird dieses Gespräch im Rahmen der Reihe „Menschen“ um 21.05 auf FS1.

„Menschen“ ist die Fortführung der Hörfunkreihe von Barbara Taufar („Man hat, ohne ein Wort zu sagen, meinen Titel übernommen“) im Fernsehen. FS1 präsentiert nun nach einer Krankenschwester einen Bauern.

„Der Hof besteht in seiner Bauart schon seit 1833. Wir haben alles aufgeteilt in Dreifelderwirtschaft, ein Teil Korn, Wiesen halt, Acker und Wald; wir sind schon 40 Jahr' verheiratet, haben vier Kinder aufgezog'n, aber leider sind uns alle wieder davong'rennt. Jetzt müß'n wir halt die Wirtschaft allein bearbeiten. Wir haben schwere Zeiten durchgemacht, einmal in der Jugend, den ersten Weltkrieg, und dann den Zweiten haben wir selbst mitg'macht, wie die Frau alleine nur mit den Kindern war.“ So einfach schildert Franz Grimus, 65 Jahre alt, von seinem Leben.

Lange Vorgespräche hatten vor den Aufnahmen stattgefunden. Regisseur Michael Pilz: „Es ist faszinierend, wie dieser Mensch, der eigentlich nie über seinen angestammten Lebensbereich hinausgekommen ist, durch die Beobachtung der Natur und der Menschen das Leben zu verstehen gelernt hat.“

*KURIER,
Wien, 17. Mai 1977*

In der Sendereihe „Menschen“ werden keine Prominenten und keine Einzelgänger vorgestellt, sondern Durchschnittsmenschen, die mit ihren Aussagen beweisen, daß auch das durchschnittliche Leben der Dramatik nicht entbehrt.

Franz Grimus heißt der „Held“ des Abends. Er ist 65 Jahre alt und Bauer im niederösterreichischen Waldviertel, in der Nähe von Weitra. Sein Dorf hat 13 Häuser. Die Gegend ist karg. Franz Grimus erzählt aus seinem Leben. Aus seiner Kindheit und Jugend, aus den Kriegsjahren, aus den Zeiten, da die Mechanisierung auch in die winzigen Flecken vordringen ist. Wir sehen, wer und was er ist und warum er das ist.

Ein Stückchen Realität also, und die Historie, die dazu gehört. Das ist das Anliegen der jungen österreichischen Dokumentarfilmer, denen Michael Pilz zuzuzählen ist. Er

ist einer der Sprecher des jüngst gegründeten „Syndikats österreichischer Filmschaffender“, das an den Überlegungen rund um das zu schaffende österreichische Filmförderungsgesetz einen großen Anteil bekommen hat.

*DIE PRESSE,
Wien, 13./14. Mai 1977*

Franz Grimus, Waldviertler Bauer, aus einem Dorf mit dreizehn Häusern, fünfundsechzig Jahre alt, erzählt aus seinem Leben. Aus seiner Kindheit und Jugend, aus den Kriegsjahren, vom Älterwerden, vom Kartenspiel und wie ein Schwein durch einen Schluck Schnaps wieder zu fressen begann. Zahlreiche Schwarzblenden strukturieren den bäuerlichen Monolog, verweisen auf den (nicht sichtbaren und nicht hörbaren) Fragenden.

Der Dokumentarfilm **Franz Grimus**, die letzte ORF-Arbeit von Michael Pilz, besticht durch seine Bildarchitektur: klare, präzise gestaltete Bilder, die sich zu einer fein ausgearbeiteten Alltagsgeschichte verbinden. Ein ungewöhnliches TV-Portrait, das bereits zahlreiche Stilmittel des mehrstündigen Bauerndokuments HIMMEL UND ERDE vorwegnimmt, die das Epos wenige Jahre später zu einer exemplarischen Arbeit des heimischen Dokumentarkinos machten.

*Dietmar Schwärzler,
EXERCISE IN REALITY,
Februar 1996*

Die verdienstvolle archäologische Reihe zum österreichischen Dokumentarfilm zeigt zwei halblange Filme aus den späten Siebziger, in denen nach Handkes Buch „Wunschloses Unglück“ das Private im Generationsverhältnis wieder zum Thema wurde: das Kino zieht nach, Michael Pilz befragt den Waldviertler Bauern Franz Grimus zu seiner Lebensgeschichte, und Johannes Fabrick widmet sich seiner Mutter, entfaltet ein Hausfrauenleben zwischen Küchen- und Phantasiearbeit.

Franz Grimus und MAMA, zwei Arbeiten aus einer Zeit, da in Österreich ein „kleines Kino“ an der Seite des Volkes denkbar war.

*Bert Rebhandl,
Exercise in Reality: „Bilder der Nähe“,
DER STANDARD,
Wien, 15. Mai 1996*

Die wenigsten Österreicher werden die Geschichte vom Kugelblitz kennen, der die Stube des Waldviertler Bauern Franz Grimus verwüstet hat. Dabei gibt es in der heimischen Filmgeschichte wenige Momente, die nur annähernd die komische Qualität haben, mit der Grimus – im entscheidenden Moment unterstützt von seiner sonst schweigsamen Frau – diese Episode erzählt. Jeder Mensch ist potentiell ein Star (und hat jedenfalls etwas zu berichten), deswegen hieß die Fernsehreihe, für die Michael Pilz 1977 seinen 45-Minuten-Film **Franz Grimus** gedreht hat, auch schlicht:



„Menschen“. Die Reihe wurde nicht allzu alt.

Seit einem Jahr fördert die Dokumentarfilmreihe *Exercise in Reality* inzwischen Fundstücke wie dieses zutage, meist intelligent programmiert und pointiert die filmischen Methoden gegeneinandersetzend. **Franz Grimus**, der fast rituell den Charakterkopf seines Protagonisten ins Bild bringt, war zu sehen neben MAMA (1979) von Johannes Fabrick, einem Studenten-Film, der kleinbürgerlichen Alltag und Hollywood-Träume der Mutter sehr geschickt aufeinander abbildet.

Franz Grimus hat eine Schlüsselfunktion wegen der (von heute aus gesehen) Radikalität, mit der das damals noch ausschließlich öffentlich-rechtliche Fernsehen vor gerade einmal zwanzig Jahren eine Idee andeutete:

Der Bürger als Subjekt, das erfordert eine eigene Ästhetik. Auch wenn Michael Pilz anmerkt, er würde den Film heute „schneller schneiden“, wäre die Differenz zu allen möglichen Alltagsgeschichten noch immer unübersehbar.

Die 70er Jahre als Labor, in dem Film und Fernsehen noch experimentelle Synergien nutzten, sind ein Leitmotiv bei *Exercise in Reality*. Ebenso die Vermischung der Formen: etwa die inszenierte Burgenland-Ethnologie von Wolfgang Lesowsky (HEANZNLAND, 1975). Namen, die bei dieser Feinarbeit an der Landvermessung des österreichischen Kinos etabliert wurden: Alfred Kaiser, Wilhelm Gaube.

Dieses Wochenende begeht *Exercise in Reality* die Halbzeit: HIMMEL UND ERDE (1979–1982), ein zweiteiliger, insgesamt fünfständiger Film von Michael Pilz über das Dorf St. Anna in der Steiermark, zeigt überdeutlich, daß die Konfrontation mit der Realität (die in diesem Kontext vor allem Arbeit ist) immer durch intellektuelle Kategorien geprägt ist. Wo das nicht der Fall ist, handelt es sich um die Chuzpe einer vorgeschützten Naivität oder um die tatsächliche Blindheit dafür, wie die Neudefinition der Formate im Zeitalter von Soft News und Explosiv-Reportagen den Blick prägt. *Exercise in Reality* verabreicht dazu ein Gegengift – vorerst noch ein weiteres Jahr. HIMMEL UND ERDE: Sonntag, 13.00, 16.00; Filmhaus-Kino, Wien.

Bert Rebhandl,
DER STANDARD,
Wien, 14./15. Dezember 1996

Franz Grimus, eine Fernseharbeit von Michael Pilz: das filmische Portrait eines Waldviertler Bauern, ohne Off-Kommentar, in ruhigen, statischen Bildern gehalten und ganz auf die Kraft seines „Erzählers“ vertrauend. **Franz Grimus** ist ein souveräner Interview-Film, der sich in entspannter Atmosphäre den 65-jährigen Landwirt Franz Grimus an sein Leben erinnern läßt: in Form von Anekdoten, Alltagsfloskeln und Lebensreflexionen, durch Schwarzblenden strukturiert, die dem Film seinen Rhythmus geben. In umfassender Weise entspricht **Franz Grimus** völlig seinem Gegenstand und die sorgsame Komposition der Bilder

und Töne trägt zur intensiven Atmosphäre des Gezeigten bei. Wie sein Protagonist geht **Franz Grimus** bedächtig von einer Erzählung zur anderen: von der Kindheit und Jugend zu den Schilderungen der Kriegsjahre und den Erfahrungen mit der beginnenden Industrialisierung der Landwirtschaft. Eine unspektakuläre Biografie, erzählt in Geschichten voller visueller Qualität, in vielerlei Hinsicht: nicht zuletzt die grandios von Grimus und seiner Frau geschilderte Episode mit dem Kugelblitz ist, wie die avancierte Filmkritik bereits angemerkt hat, von einer komischen Qualität, die ihresgleichen sucht im österreichischen Kino.

Constantin Wulff,
November 2005

(...) **Franz Grimus** steht den dokumentarischen Verfahrensweisen von RAMSAU AM DACHSTEIN (TV-Film von Claus Homschak und Elfriede Jelinek, 1976, Anm.) diametral gegenüber. Das fünfundvierzigminütige Portrait des Bauern Franz Grimus, am 17. Mai 1977 auf FS 1 gesendet, ist ein reiner Interview-Film. Ohne Off-Kommentar, an einem einzigen Schauplatz gedreht, in ruhigen, statischen Bildern gehalten, zur Gänze auf die Erzählungen seines Protagonisten konzentriert.

Franz Grimus wurde im Rahmen der ORF-Sendereihe MENSCHEN produziert (nach **Franz Grimus**, der zweiten Folge, wurden noch ANTON UNTERFACHBERGER/Regie Rainer Tanzer, ERNA WEGEL/Regie unbekannt und DIE GENERALIN/Regie Michael Pilz im Rahmen von MENSCHEN gezeigt), für die es, im Vergleich zu VIELGELIEBTES ÖSTERREICH, ein simples, sehr offenes Konzept gab: dokumentarische Portraits von „einfachen Menschen“ zu präsentieren. Im Fall von Franz Grimus korrespondiert diese Idee von „Alltagsgeschichte“ in hohem Maße mit der filmischen Gestaltung.

Der Regisseur von **Franz Grimus** war Michael Pilz, der seit den 60er-Jahren als junger Filmemacher kontinuierlich mit verschiedenen filmischen Formen experimentiert hatte. Seit Anfang der 70er-Jahre arbeitete er für einige Jahre im ORF als freier Mitarbeiter. Er war bei unterschiedlichen Sendeleisten tätig (u.a. auch bei IMPULSE) und hatte einige wenige Fernseharbeiten realisieren können. Kurze Zeit nach **Franz Grimus**, während eines weiteren Beitrags für MENSCHEN, kam es schließlich zum endgültigen Bruch mit dem ORF (die Hintergründe zu seiner Zeit im ORF und zur Reihe MENSCHEN stammen aus einem Gespräch des Autors mit Michael Pilz, das am 23. August 2005 geführt wurde). Seitdem verfolgt Michael Pilz als unabhängiger Filmschaffender sein Werk, das nicht zuletzt durch den unmittelbar nach seinen ORF-Jahren entstandenen Film HIMMEL UND ERDE (1979–1982) einen bedeutsamen Platz in der Geschichte des österreichischen Dokumentarfilms einnimmt.

Franz Grimus ist aufgrund der persönlichen Nähe des

Regisseurs zum Protagonisten Grimus entstanden: Pilz kannte den Bauern seit seiner Jugend, und den Dreharbeiten im Waldviertel gingen intensive Vorgespräche voraus. Das merkt man dem Gezeigten an: Franz Grimus ist ein Lebensbericht, der in entspannter Atmosphäre und in gegenseitigem Respekt ausgebreitet wird. Jenseits der reinen Erzählung sind es die vielen Zwischentöne, die viel sagenden Blicke und die beredte Mimik des Portraitierten, die darüber Auskunft geben.

Franz Grimus folgt einer einfachen Erzähldramaturgie: Zu Beginn wird der Schauplatz etabliert (eine Landschaftstotale, ein Ortsschild), danach ein Bild des Bauernpaares vor seinem Anwesen. Dazu hört man die Stimme von Franz Grimus: „Jo. Man stellt sich das vor. Wenn man jung ist und man heiratet, denkt man sich, das geht so und so, das ist ein gerader Weg. (...) Aber es geht nirgends so, wie man sich es denkt.“ Eine Abblende ins Schwarz — dann sitzt Grimus der Kamera gegenüber, an einem Tisch in der Wohnstube, ein Glas und eine Schnapsflasche vor sich. Jetzt beginnen seine Lebenserinnerungen: ein Monolog, der nur durch Schwarzblenden strukturiert ist und dem Film sein Tempo, seinen Rhythmus gibt.

Franz Grimus erzählt sein Leben in Anekdoten, Lebensweisheiten, Alltagsfloskeln. Er berichtet von seiner Kindheit und seiner Jugend, aus den Kriegsjahren, von Beginn der Industrialisierung der Landwirtschaft. Er schildert detailliert den Alltag des Bauern und beschreibt eingehend seinen Hof. Selten verlässt die Kamera den Erzähler und das Innere des Raums, höchstens für ein paar Ansichten des Bauernhofs.

Franz Grimus geht bedächtig von einer Erzählung zur anderen. Selbst wenn der Portraitierte einmal nach Formulierungen sucht, zeigt das der Film, denn in den Auslassungen und Pausen wird vieles noch deutlicher als im Sprechen selbst. Später präsentiert Franz Grimus der Kamera Schwarzweißfotografien: Fotos von den Eltern und Verwandten, Fotos als junger Mann. Familiengeschichte. Zeitgeschichte. Während des Erzählens schaut Franz Grimus immer wieder zur Seite, erst nach einer Viertelstunde wird das aufgelöst: Die ganze Zeit ist die Ehefrau in der anderen Ecke des Raums gesessen, hat zugehört und gestrickt. Nach der Hälfte des Films sitzt das Ehepaar Grimus gemeinsam am Tisch, auf dem jetzt zwei Gläser stehen. Sie kommt, kurz, zu Wort, als beide die grandios-komische Episode vom Kugelblitz erzählen, der einmal durch den halben Hof geschossen ist und ihn verwüstet hat.

Das Menschen-Portrait **Franz Grimus** entspricht in zurückgenommener Weise seinem Gegenstand. Die kargen Bilder und die Komposition von Rede und Geräusch (das Ticken der Wanduhr) tragen zu einer sorgsam arrangierten, intensiven Atmosphäre bei. Zu Beginn noch den biografischen Daten folgend, wird **Franz Grimus**, der Erinne-

rung des Sprechenden entsprechend, zunehmend assoziativer: wenn Grimus über die Funktion des Gasthausbesuchs am Land („Bei einem Viertel Wein im Wirtshaus erfährt man mehr als bei einer vollen Flasche Wasser daheim“) oder über den Tod nachdenkt („Ich bin schon satt vom Leben“). Zum Schluß sieht man Grimus noch einmal in der Stube sitzen. Er liest aus seinem Tagebuch, in das er auch die Dreharbeiten notiert hat. Er sagt: „So, jetzt hätten wir’s. Alles was geschehen ist.“ Konsequenterweise folgt eine letzte Abblende ins Schwarz.

(...) Die Bedeutung von **Franz Grimus** und **RAMSAU AM DACHSTEIN** liegt allerdings nicht allein in ihrer „filmischen Qualität“ und in ihrer avancierten, für den laufenden Fernsehbetrieb ungewöhnlichen Haltungen. Was in unterschiedlicher Weise an beiden Filmen deutlich wird, ist ihre Bedeutung für eine angemessene Einschätzung des Fernsehspiels. So ist es ein Leichtes, sowohl an **Franz Grimus** als auch an **RAMSAU AM DACHSTEIN** wesentliche Motive aufzuzeigen, die für den Fernsehspielfilm dieser Zeit charakteristisch waren.

Wie für das Fernsehspiel nahm auch für zahlreiche Dokumentarfilme im ORF die zeitgenössische Literatur eine überragende Bedeutung ein (wie an der Konzeption von **VIELGELIEBTES ÖSTERREICH** abzulesen ist und was für **RAMSDAU AM DACHSTEIN** ganz besonders gilt). Wenn es um die Formulierung eines gesellschaftskritischen Diskurses im ORF ging, wurde dieser in enger Kooperation mit den „kritischen“ Autoren und Autorinnen des Landes formuliert. Und wie für den Fernsehspielfilm waren für das Dokumentarische auch die Konzentration auf den ländlichen Raum und die wachsende Auseinandersetzung mit der österreichischen Zeitgeschichte gewichtige Topoi.

Der ORF war in den 70er-Jahren, bevor sich eine eigenständige Kinofilmproduktion entwickeln konnte, der bedeutendste Auftraggeber und Produzent des österreichischen Films — das ist bekannt. Die Politik und Ästhetik des Fernsehspiels hat lange Zeit die Vorstellung vom heimischen Filmschaffen geprägt — nicht zuletzt, da das Fernsehspiel in den 70er-Jahren die Rolle einer verspäteten, ersten Ausformulierung eines relevanten österreichischen Erzählkinos nach 1945 übernommen hatte. Ist also in Zukunft vom Wechselspiel zwischen ORF- und Kinofilmproduktion die Rede bzw. von einer Geschichte des heimischen Dokumentarfilms, wird man, wie die Beispiele **RAMSAU AM DACHSTEIN** und **Franz Grimus** angedeutet haben, nicht umhin kommen, sich vermehrt auch mit den dokumentarischen Filmformen im ORF auseinander setzen zu müssen.

Constantin Wulff
Terra incognita.

Ein Beitrag zu einer Geschichte des Dokumentarfilms in Österreich am Beispiel der Fernsehfilme **RAMSAU AM DACHSTEIN** (1976) und **FRANZ GRIMUS** (1977), in „*Spiele und Wirklichkeiten – Rund um 50 Jahre Fernsehspiel und Fernsehfilm in Österreich*“, Hg. Sylvia Szely, verlag filmarchiv austria 2005

Eine Fahrt in einer motorisierten Rikscha, Köpfe von Passanten fliegen vorüber, wildes Gewusel am Strassenrand, Hupenlärm, Gas wegnehmen, Gas geben. Das könnte Indien sein. Dann Stille. Eine Tür in einem nachtschwarzen Raum, dahinter Licht. Ein anderer Raum, die Stühle und Tische sind mit weißen Tüchern bedeckt, hier war schon lange keiner mehr. Ein Gewitter erhebt sich, aber an einem anderen Ort, Blitze röntgen das Geäst eines Baumes und reißen es wieder ins Dunkel. Später dann ein Atelier, ringsum technische Apparaturen. Ein Mann legt eine Kassette ein und richtet den Lautsprecher aus, man hört schmatzende Geräusche, als gehe jemand über Kies, das Plätschern einer Quelle. Eine Tasse kommt in den Blick, ein langes Verweilen, das Wasser fließt dazu wie Musik.

Sequenzen aus Michael Pilz' neuestem Film *WINDOWS, DOGS AND HORSES* (2005). Es ist die bislang vielleicht rätselhafteste Montage aus Bild- und Tonfragmenten im über 50 Filme umfassenden Œuvre des Wiener Dokumentarfilmers. Und die vielleicht radikalste Zuspitzung seines ästhetischen Programms, das auf erzählerische Linearität und konventionelle Bedeutungszuschreibungen des Gehörten und Gesehenen verzichtet und sein Material nach fundamentalen Wahrnehmungsparametern wie laut und leise, hell und dunkel, nah und fern komponiert. Ein fast gedankenverlorenes und streng persönliches Arrangement, das schon im Prozeß des Drehens stattfindet. Pilz filmt seinen Gegenstand nach eigenem Bekunden nicht aus dem Kopf, sondern, wenn man so will, aus dem Bauch heraus und achtet unbewusst auf Bildausschnitt und -inhalt, auf grafische Proportionen, Licht, Farbe, Kontraste und Ton; oft schneidet er ganze Passagen schon in der Kamera. Ein intensives Horchen und Schauen, getragen von einer, wie es Freud nannte, frei schwebenden Aufmerksamkeit: frei schwebend und aufmerksam sein und warten, was passiert. Pilz beschrieb dieses selbstvergessene Eintauchen, diese totale Hingabe an das Sujet einmal schön in einem Gespräch mit Christoph Hübner in der 3sat-Reihe „Dokumentarisch Arbeiten“ (2000) — auf die Frage, wie er, der nie ein Stativ benutze, es schaffe, die Kamera so ruhig zu halten: „Ich weiß nicht, wie ich es sagen soll, man kommt den Dingen so nahe, äußerlich und innerlich, und vollzieht die Bewegung der Objekte nach, und dadurch verwackelt man die Bilder nicht. Das kann so intensiv sein, da denke ich an nichts. Da schaue ich nur, oder ich höre nur, oder ich bin nur. Und nicht einmal das weiß ich. Da weiß ich gar nichts (...). In diese Freiheit zu kommen ist schön. Nicht mehr denken. Und nicht einmal mehr tun, sondern tun lassen, eben: nicht tun.“

In *WINDOWS, DOGS AND HORSES* forciert Michael Pilz nicht nur die offene und poetische Form seiner dokumentarischen Methode, sondern führt zeitlich und örtlich auseinander liegendes Material in einem einzigen filmischen Raum zusammen. Es sind Bild- und Tondokumente

verschiedener Ereignisse und Begegnungen zwischen 1994 und 2003. Trouvaillen seiner vielen Reisen in den letzten Jahren, nach Indien, Afrika, Kuba, Italien oder in die Türkei, von denen teilweise eigene Filme existieren, auch Aufnahmen, die er in unterschiedlichen Regionen Österreichs machte — das eingangs erwähnte Atelier z.B. gehört dem Grafiker und Maler Andreas Ortig aus dem niederösterreichischen Karlstein. Der Film wirkt wie die assoziative Summe disparater kinematographischer Tagebuchnotizen, ein Erfahrungsmosaik, ein Platz, von dem aus sternförmig eine Reihe von Fluchtlinien in die verschiedenen Schichten und Phasen von Pilz' Arbeit wegführen. Einer Arbeit, durch die sich bei aller handwerklicher Professionalität, bei allem Wissen und bei aller erworbenen Weltgewandtheit bis heute eine Konstante zieht: ein immer neues Staunen.

Wie in Afrika. 1997 fuhr Pilz erstmals nach Zimbabwe. Er begleitete im Rahmen eines Kulturaustauschs die Musiker und Komponisten Peter Androsch, Keith Goddard, Klaus Hollinetz, Lukas Ligeti und den Fotografen Werner Puntigam nach Siachilaba, einer kleinen Siedlung des Bantu-Volks der Tonga. Im Jahr zuvor waren in Linz „Five Reflections on Tonga Music“ entstanden, elektroakustische Variationen auf die Tonga-Musiktradition. Die Musiker, die europäischen wie die afrikanischen, präsentierten einander nun ihr Repertoire, und Michael Pilz dokumentierte diese Konfrontation zweier unterschiedlicher Kulturen. Nicht als Ethnograph, der sich das Andere aneignet und in diskursive Muster zerlegt, sondern als Seh- und Hörkörper, der sich wie eine zusätzliche audiovisuelle Stimme in diese Symphonie des Vertrauten und Fremden einfügt. Er gehe beim Bildermachen meist zunächst vom Hören aus, sagte er einmal, Töne und Geräusche seien für seine Technik des „Von–innen–Herausschauens“ verlässlicher als Bilder, da sie tiefer nach innen drängen. Dieses „Von–innen–Herausschauen“ erzeugt eine eigene Realität, jene von Pilz bei der Wahrnehmung der äußeren, die über eine bloße dokumentarische Aufzeichnung des Faktischen weit hinausgeht. So kommen in dem Afrika-Material, das Pilz zunächst für *EXIT ONLY* (1997/1998), später dann für *ACROSS THE RIVER* (1997/2004) verwendete, scheinbar bedeutungslose Details in den Blick, die sich bisweilen jedoch als erste, kaum wahrnehmbare Reizpunkte einer ganzen Erregungskette entpuppen: Ein Mann wippt leicht mit dem Kopf und summt leise vor sich hin, fast lethargisch, wenig später tanzt und singt das ganze Dorf.

Im Verlauf dieses ersten Afrika-Aufenthalts macht Pilz die Bekanntschaft des Musikers und Instrumentenbauers Simon Mashoko, eines Virtuosen auf der Mbira, der in Afrika magische Wirkungen zugeschrieben werden und deren Spiel oft in lange kollektive Trancezustände mündet. 2002 kehrt Pilz noch einmal zu Mashoko zurück und montiert aus den Aufnahmen den Film *GWENYAMBIRA SIMON MASHOKO* (2002). Ein fast vierstündiges Mammutwerk

aus Musik und Gesang, aus Ekstase und Erschöpfung. Statische Einstellungen, mitunter viele Minuten ohne Schnitt, sind auf Mashoko und sein melodisches Fabulieren gerichtet, keine Untertitel erlauben Ausflüchte in sichere hermeneutische Gefilde, selbst Pilz versteht im Moment der Aufnahme nicht, worum es in den Texten im Einzelnen geht. 1992 hatte er zusammen mit dem Choreographen und Tänzer Sebastian Prantl ein Symposium für Tanz, Musik und Film veranstaltet, das den schönen Titel „Den Käfig der Vögel betreten, ohne sie zum Singen zu bringen“ trug. Dieser geht auf eine Weisheit des Tao-Lehrers Chuang-Tzu zurück, wonach sich die jeweiligen Bedeutungen der Sprache beim Erreichen einer elementaren und ursprünglichen Art von Bewusstsein als unwirksam erweisen. In GWENYAMBIRA SIMON MASHOKO setzt Pilz diesen ihm wertvollen Lehrsatz um und benutzt die Filmapparatur gleichsam als Koproduzenten eines eher energetischen Bewußtseins, das dem diskursiven Verstehen entgegengesetzt ist. So bleibt das Fremde hier wie in vielen anderen Filmen von Pilz auf den ersten Blick fremd, man muss dem Fremden vertrauen, um es als vertraut zu empfinden. So wie Pilz es tut.

Und man muss Pilz vertrauen. Wenn er zu seinen Expeditionen aufbricht und nie den geraden Weg nimmt, mal hier stehen bleibt und eine Entdeckung, und sei sie noch so unscheinbar, von allen Seiten bestaunt, mal dort in eine Seitengasse einbiegt, weil sie seine Neugier erregt — das kann wunderbar und irritierend zugleich sein und erfordert einen Vorschuß an Hinwendung und Aufmerksamkeit. Die Investition lohnt sich, das beweist jeder seiner Filme. Denn Pilz schlurft nicht beim Gehen, sondern er ist ein wachsamer Flaneur, der tatsächlich neue Blickräume eröffnet, sich selbst und dem Betrachter. Und er behauptet nicht — das unterscheidet ihn von vielen seiner Zunft —, schlauer zu sein als seine Zuschauer. Viele der Videoarbeiten sind Works in Progress. Nicht nur als Projekte, auch in ihrer inneren Struktur. Ein behutsames Sich-Nähern und -Orientieren prägt sie, als wüsste der Filmemacher zu Beginn nichts und müsste sich sein Wissen erst langsam erschließen. Wie in INDIAN DIARY (2000), seiner Chronik eines Kuraufenthalts in der südindischen Kleinstadt Changanacherry. Den Blicken aus dem Zimmer folgen erste Erkundungen im Garten des Hospitals Sree Sankara. Dann erweitert sich der Aktionsradius um Ausflüge in die Stadt. Ein viel befahrener Kreisverkehr, eine Prozession von Menschen mit Hüten gleich bunten Christbäumen auf dem Kopf. Pilz' Staunen ist gleichzeitig unser eigenes Staunen. Die Krankenschwestern betreten die Szenerie und werden als festes Figurenensemble etabliert, das sich durch den ganzen Film zieht. Alltagsrituale werden sichtbar, Massagen, Waschungen, Meditationen, Schritt für Schritt entsteht ein Koordinatensystem, das immer mehr Fixpunkte enthält. Bisweilen löst sich zuerst

Rätselhaftes im weiteren Verlauf auf. Wie jene zwei Männer auf dem Dachplateau des Hospitals, auf dem die Wäsche zum Trocknen aufgehängt wird. Die beiden liegen eingangs auf Matten, als sonnten sie sich, und schauen verdutzt in die Kamera. Später kommt Pilz noch einmal herauf und sieht: Das ist ihr Platz, den sie zum Gebet aufsuchen.

Ein ähnlicher Prozeß vollzieht sich auch in Pilz' anderem großen Reisefilm SIBERIAN DIARY — DAYS AT APANAS (1994/2003), wenngleich hier vor den eigentlichen Beginn Reflexionen über die unterschiedlichen Seh- und Wahrnehmungsweisen von Wirklichkeit gestellt sind. Jedoch nicht als elaborierte Theoreme, sondern in anekdotischer Form, persönliche Notizen der niederländischen Fotografin Bertien van Manen, die Pilz nach Sibirien begleitet hat. Mit einer gewissen Verwunderung erzählt sie davon, wie sie und ihr russischer Fotografenkollege Pilz häufig gerufen hätten, um sich dies oder jenes anzuschauen, er aber noch oder schon ganz woanders war und seinen ganz eigenen Fahrten folgte. Sie beginnt ihre Erzählungen erst auf Englisch, fällt dann mehr und mehr ins Niederländische, und auch hier ist man auf den phonetischen Körper der Worte zurückgeworfen, ein bloßes Hören, das auf die Entschlüsselung von Bedeutungen verzichtet. In Apanas, einem kleinen sibirischen Dorf, das sechs Monate im Jahr unter einer tiefen Schneedecke begraben ist und in dem der Filmemacher mit seinen beiden Begleitern einige Tage verbringt, bietet sich das gleiche (Hör-)Bild: Pilz versteht so gut wie kein Russisch und unterhält sich trotzdem — in einer Zwiesprache, die nicht fraternisiert und das Fremdsein zulässt. Und wieder tritt die Kamera in eine fast meditative Beziehung zu den Dingen, die sie findet und nicht sucht, und sie bleibt dabei immer konkret. In einer herkömmlichen Reisereportage hätten die Bewohner wahrscheinlich von der Feindseligkeit der Natur und der Beschwerlichkeit ihres Lebens erzählt, weit weg und vergessen von Moskau, gepaart mit illustrierenden Aufnahmen von Verschneigungen und Verwahrlosung. Bei Pilz wird die Härte fühlbar, das zähe Verstreichen der Zeit, wenn man fast zur Untätigkeit verdammt ist, die dampfige Luft in den überheizten und verrauchten Räumen, die das Objektiv beschlägt, oder allein das Gehen durch den tiefen Schnee, wo jeder Schritt Anstrengung bedeutet und der Körper — wie die Kamera — aus dem Gleichgewicht gerät. 1994 schon führte Pilz das Material erstmals zusammen, in der zehnstündigen Fassung PRISJADIM NA DOROZKU. Selbst die deutlich gekürzte Version von 2003 dauert noch fast zweieinhalb Stunden, und man sieht die abwehrende Handbewegung der Fernsehredaktoren geradezu vor sich, zumal angesichts einer Ästhetik, die sich jeder linearen Dramaturgie verweigert und aus Sicht des dokumentarischen Mainstreams eine fast subversive Informationspolitik betreibt.

Spätestens seit 1978 hat sich Michael Pilz in seinen Filmen nicht mehr um die Formatvorgaben und Wettbewerbsbedingungen des Marktes geschert. Davor arbeitete Pilz vornehmlich für den ORF, kämpfte aber zur gleichen Zeit als Mitbegründer des „Syndikats der Filmschaffenden“ für ein österreichisches Filmförderungsgesetz, das 1981 dann tatsächlich in Kraft trat und zu einem wichtigen Stützpfiler von Pilz' eigenen Projekten wurde. Zum Bruch mit dem Fernsehen kam es im Verlauf der Arbeiten zu **Franz Grimus** (1977), dem Portrait eines Bauern, für das ihm die Redaktion gerade einmal vier Tage Dreh- und vier Schnitttage einräumen wollte — für Pilz ein skandalös geringes Pensum für eine Person, die einer viel längeren Beschäftigung bedurfte. Seine Antwort folgte 1982: **HIMMEL UND ERDE**, ein fünfstündiges Opus über das Leben in einem Bergbauerndorf in der Steiermark, an dem er fast ein Jahr drehte und zwei weitere Jahre schnitt. Als programmatisches Motto für sein offenes dokumentarisches Konzept, das er hier erstmals in vollem Umfang umsetzte und bis heute konsequent verfolgt, hat er dem Film einen Spruch von Laotse vorangestellt: „Nimm das, was vor dir ist, so, wie es ist, wünsch es nicht anders, sei einfach da.“

Sei einfach da. Das gilt auch für den Zuschauer. In besagtem Interview mit Christoph Hübner sagte Pilz, dass ihm, der fast nur noch auf Video dreht, inzwischen als Präsentationsform die Situation eines Monitors und eines Zuschauers die liebste sei. In einem solchen intimen Raum könne er sich am besten auf den Film konzentrieren und über das Gesehene in ein Zwiegespräch mit sich selbst treten. Und wenn das Publikum sich nicht in gewünschter Weiser auf seine Arbeiten einlässt? „Wenn schon die Kunst nicht wirklich frei ist, obwohl das in den Verfassungen oder Grundgesetzen immer wieder steht, so ist man zumindest als Kunstschaffender in gewissem Sinne frei. Irgendwer hört schon immer wieder zu. Und wenn es niemand ist, dann hört man sich selber zu.“

Mark Stöhr,

Musik des Sehens, Der Filmmacher Michael Pilz im Portrait, kolik.film, Sonderheft 5/2006, Wien, März 2006

| | |
|--------------------------|---|
| Originaltitel..... | Franz Grimus |
| Herstellungsland..... | Österreich |
| Drehzeit..... | 28. Februar–3. März 1977 |
| Drehort..... | Sulz (Waldviertel), Niederösterreich |
| Fertigstellung..... | Mai 1977 |
| Produktion..... | Österreichischer Rundfunk, TV-Serie „Menschen“ |
| Produktionsleitung..... | Johannes Fried |
| Redaktion..... | Christine Carmann |
| Drehbuch..... | Michael Pilz |
| Regie..... | Michael Pilz |
| Bild..... | Wolfgang Koch |
| Ton..... | Klaus Kinzl |
| Licht..... | Harald Glatter |
| Schnitt..... | Robert Melzer, Michael Pilz |
| Darsteller..... | Franz Grimus, Maria Grimus |
| Originalformat..... | Film 16 mm Farbe Umkehr 1:1,38 |
| Kinofilmkopie..... | Dupnegativ/Positiv 16 mm Farbe 1:1,38 |
| Ton..... | Mono, sepmag |
| Laufzeit..... | 45 Minuten |
| Sprache..... | Deutsch (Waldviertler Dialekt) |
| Untertitel..... | keine |
| Rollenanzahl..... | 1 |
| Erstaufführung..... | ORF, FS1, 17. Mai 1977 |
| Festivals, Specials..... | Wien, <i>Exercise in Reality</i> , 15. Mai 1996 Wien, ORF3: <i>Film. Fernsehen. Österreich</i> , Filmarchiv Austria/Metrokino, 3. und 23. November 2005 |
| Kontakt..... | MICHAEL PILZ FILM A–1180 Wien, Austria Teschnergasse 37 T +43 (0)1 402 33 92 film@michaelpilz.at www.michaelpilz.at |