

Himmel und Erde

- I. Die Ordnung der Dinge
- II. Der Lauf der Dinge

Film von Michael Pitz
Austria 1982, 297'

Nimm das was von dir ist so wie es ist, wünsch es nicht anders, sei einfach da.

Laotse

Wer beim Laufen Angst hat zu ermüden, der mache einen Schritt vor die Gefahr.

Dschuang Dsi

(...) Pilz fühlt sich nicht als autoritärer Regisseur, der die Menschen mit seinen Plänen und Vorstellungen überhäuft. Er läßt sie selber sprechen und handeln und wird zum Beobachter. Im Zuge der Filmarbeit wurden die Rollen des Beobachters und der Beobachteten unbewußt vertauscht. Diese Situation stellte Regisseur und „Schauspieler“ auf eine Ebene, auf der sie einander relativ ungezwungen begegnen konnten.

*Brugner-Rosenbaum,
SÜD OST TAGESPOST,
Graz, 4. Dezember 1981*

Himmel und Erde ist kein Dokumentarfilm im üblichen, (TV-) gewohnten Sinn. Pilz löst sich von der herkömmlichen, literarischen, also beschreibenden Erzähltechnik und tritt für die „Aufhebung der Trennung zwischen Fiktion und Wirklichkeit, zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm“ ein. Pilz: „Inneres und Äußeres fließen ineinander, das Wesentliche geschieht zwischen Leinwand und Zuschauer, in der Projektion.“

*Reinhard Pyrker,
AUSTRIA PRESSE AGENTUR,
Wien, 17. Dezember 1981*

(...) Und dann ist dieser Film eigentlich kein Dokumentarfilm. Ein Spielfilm? Nein. Er ist nicht klassifizierbar, er arbeitet weder mit dem wissenschaftlichen Informationswert gewöhnlicher Dokumentarfilme, noch mit der Drehbuchstrategie kommerzieller Spielfilme. Man muß diese Sache schon anders angehen. (...)

Hier geht etwas wie eine *langsame Heimkehr* vor sich mit einem Regisseur, der keinen „schnellen“ Film drehen will in einer Landschaft, die seit Jahrhunderten jede Geste, jede Bewegung ihrer Bewohner geprägt hat, die sich ihre Bewohner gefügig gemacht hat um den Preis ihres Überlebens.

Pilz ahnt etwas in der Richtung und behält nur einen Tonmeister und schultert selbst die Kamera. Zuerst einmal wartet er, wohnt bei den Bauern, redet mit ihnen und wird nach und nach Teil ihres Lebens, ein Teil, den sie mit ihrer unwahrscheinlichen Toleranz als den ihren akzeptieren, wenn man ihnen nur Zeit läßt. Die Zeit da oben läuft nicht nach unseren Uhren, da muß man warten können, warten mit der großen Gelassenheit der Bergbauern. Es ist keine Trägheit in ihrem Warten, keine Faulheit, es ist ein sicheres Gefühl für die Unabänderlichkeit der Dinge. Niemanden überrascht es mehr, als Pilz nach drei Monaten seine Kamera hervorholt und zu filmen beginnt, niemanden überrascht es, daß der Stadtfrack mit dem schwarzen Kastl über ein Jahr da oben bleibt und filmt. Er ist akzeptiert.

Und dem Film tut es gut. In der Reihenfolge des Entstehens montiert, gelingen Pilz oder, besser gesagt, kommen ihm die Bilder von unglaublicher Schönheit. Entsteht ein Film in einer Dichte, die nur dem absolut Ehrlichen gelingt, nie dem Schnüffler, der halt so dabei ist. Pilz ist nie



indiskret, er gibt seine Freunde – und Freunde sind ihm alle geworden – nicht preis. Er fragt die Bauern, wo, wann und wie sie eine Einstellung haben wollen. Vor dem Haus? Gut. – Am Sonntag? Gut, da haben wir alle Zeit. Und die Bauern vertrauen ihm. Sie vertrauen ihm alles an, was ihr Leben ausmacht. Da sind die Alten, die schon zittrig sind. Da sind die Felder, die so steil sind, daß man nur Pferd und handgemachte Egge darüberlassen kann. Wo sich der Anbau von Weizen oder Saatgut nicht lohnt, weil praktisch jeden Monat zumindest einmal Schnee fällt. Ihre Arbeit. Ihre Feste. Alles, alles fängt Pilz ein, hektisch assoziierend am Beginn, unendlich behutsam und streng in seinen Bildern gegen Schluß des Films. Die Empfindsamkeit, mit der Pilz seinen Film gestaltet, ist keine propagierte, „neue“. Sie resultiert aus dem Ego-Trip, den Pilz zweifelsohne mit diesem Film inszeniert hat. Präzis: Pilz vergleicht das Werden des Films mit einer Zugreise durch ein fremdes Land. Man sitzt am Fenster, döst, draußen ziehen Bilder vorbei, manchmal fährt man in Tunnels ein; es wird dunkel. Das Land, das man bereist, sei in diesem Fall die Erinnerung an Bilder, Augenblicke aus der Jugend, dem Erwachsenwerden.

Und wirklich: Man sieht hier Kinderspiele, die man längst vergessen hat, Gesten aus der Pubertät, die man verdrängt hat und das déjà-vu-Erlebnis, das man hier nicht erwartet hat, trifft wie ein Keulenschlag. Hier ist eine ideale Symbiose von Außenwelt und Innenwelt entstanden, und gerade diese Verbindung von Selbst-Erlebtem mit dem Erlebten einer uns fremd gewordenen Gesellschaftsschicht macht diesen Film nicht nur verständlich, sondern auch liebenswert.

Michael Pilz ist mit **Himmel und Erde** ein Filmkunstwerk klassischer Prägung gelungen – Assoziationskino im Sinn des Wortes. Für den Genuß des Films gilt, was für seine Entstehung gegolten hat: man muß warten können, einfach dabeisein; dann stellen sich Bilder ein und vor und bleiben einem für länger als die kurze Zeitspanne, die Aufnahme und Verarbeitung eines Filmes umfaßt.

*Samo Kobenter,
UNI-AKTUELL, Nr. 2,
Wien, April 1982*

Fern vom Getriebe der Stadt, fern von der Hektik des modernen Daseins, führen die Bewohner des kleinen Bergdorfes Sankt Anna in 1400 m Höhe ein Leben harter Arbeit, ein Leben im ständigen Kampf mit der unwirtlichen Natur – Klima und Lage der Heimat sind ihre Feinde, ihre Arbeit ist Raubbau und Pflicht. Hier herrscht die Natur und der Mensch kämpft um das nackte Überleben.

So wie die Gletscher in Jahrtausenden die Berge formten, so sind die Menschen dieser Gegend schroff und karg, in ihren Augen ist das Licht der höheren Region. Jeder von ihnen ist Teil dieser Landschaft, ist selbst diese Landschaft: gefrorener Boden, mit Sonne im Herzen.

Sozial sind sie, wie alle Minderheiten, eine Gesellschaft von Isolierten. Jeder für sich, im Kampf um das Ganze. Gesellschaft, sofern dieses Wort seinen Bedeutungsursprung in „sich dazu gesellen“ hat, nicht Gemeinschaft.

Sie sprechen mit den Tieren, horchen auf den Wind. Sie schweigen unter Menschen. Sie sprechen von der Arbeit, wenn sie von sich erzählen. Was sie lieben, lieben sie wie Stumme. Und die Frauen unter ihnen sind, als wären sie nicht da, obgleich sie arbeiten wie die Männer und dienen müssen in Haus und Hof.

Doch sind es gute Menschen, mit Glauben im Herzen und Liebe und Glück. Sicher, es ist ein archaischer Glaube an Gott, der hier auf schrägen Hängen Wurzeln schlägt. Wenn sie Bäume fällen, schaffen sie Platz für den Himmel im Inneren.

Hier gibt es keine automatischen Uhren, obgleich es Fernseher gibt, wie unverständlich die Bilder von draußen auch bleiben mögen. Sie fahren Autos wie Traktoren, sie gehen viel zu Fuß. Sie beobachten das Wetter und die Sterne und stehen mit der Sonne auf. Sie füttern die Tiere und gehen früh zu Bett. Wenn sie das Schwein schlachten, danken sie Gott.

Himmel und Erde ist ein gefilmtes Dokument dieser Realität und ein – im Unterschied zu wissenschaftlichen Darstellungen – wie alle künstlerischen Produkte subjektiv gefärbter Erlebnisbericht von Realität.

Dem Filmautor ging es darum, Andersartigkeit so darzustellen, wie er sie erfahren hat, in Zeit und Raum, mit wirklichen Menschen, anders als sonst: epochal, atavistisch und – obgleich vom modernen Menschen belächelt – archetypisch. Er hat versucht, die Erde nicht zu plündern, keinen Raubbau zu begehen an den Menschen von Sankt Anna. Er hat nicht versucht, sie zu verändern, er hat versucht, mit liebevollen Augen zu zeigen, was er sah, so wie er es sah. Am Anfang stand die Frage: Was sehen meine Augen, was hören meine Ohren? Eine Reise, auf der alles so sein sollte, wie es sich begab und nichts außer acht gelassen werden sollte.

Karl Marx hat gesagt, der Mensch erfährt sich selbst vorrangig über die Arbeit. In seinen Produktionsweisen und in den Dingen seiner Produktion verwirklicht er sich. Die Menschen von Sankt Anna leben vornehmlich vom Ackerbau und von der Viehzucht. Das verdiente Geld reicht kaum für die ganze Familie zum Überleben. Urlaub kennt man hier nicht. Wenn ein Schwein geschlachtet wird, haben alle zu Essen für Monate. Das Leben ist für sie so, wie es ist – von ihnen unveränderbar, eine Naturgewalt. Etwas, das man ertragen muß, nicht genießen kann. Gott hat's gegeben, Gott will's zurück.

In den Dingen, die er tut, ist des Menschen Seele. Der Himmel ist im Blau seiner Augen.

*Beate Kögel-Pilz,
„Filmrealität – Realität des Films“,
Grenoble, Frankreich, August 1982*

Für **Himmel und Erde**, einen groß angelegten Dokumentarfilm, hat sich Michael Pilz monatelang mit Bauern in den Bergen zwischen der Steiermark und Kärnten befaßt. Bewußt vermeidet Pilz die abgedroschenen Methoden der Reportage, eines verbrauchten filmischen Journalismus. Michael Pilz, ein intellektueller Filmemacher, bemüht sich, Kamera und Schnitt wie ein Dichter zu handhaben. Keine Recherche von Tatbeständen, sondern eine Summe von persönlichen Erfahrungen. Die Bilder sind authentisch, gewiß, hier wurde nichts inszeniert. Worauf es aber ankommt, ist die Auseinandersetzung einer geschulten Subjektivität mit der Umwelt.

Eine besonders karge und asketische Natur, in den Bergen wird es auch im Sommer nie wirklich warm, wo wenig gedeiht, die Armut ist in dieser Gegend gleichsam der Naturzustand. Die jungen Mädchen sind in die Stadt abgewandert, die Männer heiraten oft wesentlich ältere Frauen und vor allem sehr spät, überhaupt viel alte Leute. Eine Wallfahrt der Bauern über die Landesgrenze nach Kärnten hinein. Zwar steht in den guten Stuben der Fernseher, man hört das ORF-Programm, die Leute tragen längst keine Trachten mehr – und doch hat Michael Pilz mitten in Österreich ein Stück Exotik entdeckt, eine fremde Kultur mit eigenen Traditionen. **Himmel und Erde** ist ein Beitrag zur moralischen Ökologie. Michael Pilz ist ein poetischer Dokumentarist, er will nichts anprangern und nichts entlarven.

Friedrich Geyrhofer,
FILMSCHRIFT,
Wien, September 1982

Himmel und Erde ist das faszinierende Portrait einer Dorfgemeinde, die für ihr Überleben sowohl gegen die Kräfte der Natur, als auch gegen die wirtschaftliche Übermacht von außen kämpft. Eine tiefgründige Betrachtung über den Sinn des Lebens, über das Los der Arbeit, über die Notwendigkeit zur gegenseitigen Beziehung und über die Endgültigkeit der Welt. Langsam und ausführlich zeichnet sich dieser Film durch seine Schönheit und Poesie aus.

Ökumenischen Jury,
14e FESTIVAL INTERNATIONAL DE CINÉMA,
Nyon, Schweiz, Oktober 1982

In drei Jahren versuchte Michael Pilz alles von einem österreichischen Dorf aufzuzeichnen. Alles hat er gefilmt, vom Fällen eines Baumes bis zum Schlachten eines Schweines, vom Pflügen eines Ackers bis zu Sonntagsmesse. Mit der Geduld einer Ameise hat er Vorräte eingespeichert. Er hat ganz gewöhnliche Aussagen zusammengetragen und Familienfotos gestellt. Kurz, er hat sich völlig in die dörfliche Gemeinschaft eingefügt und hat daraus einen fast fünfständigen Film geschaffen, einen Lobgesang an die Arbeit und an die Natur. Oft stellt er die wirkliche

Zeitdauer einiger Handlungen dar, da und dort verlangsamt er die Bewegungen seiner Kamera. Tatsächlich erschafft er „seine“ Geschichte über Sankt Anna, „seine“ Sicht der Dinge. Und man erkennt bei ihm eine tiefe Bewunderung für die Übereinstimmung, die zwischen Mensch und Natur besteht. Das Werk zieht in seinen Bann, wenn man sich seinem Rhythmus anpassen kann.

Claude Vallon,
24 HEURES,
Lausanne, 16. Oktober 1982

(...) **Himmel und Erde** hebt sich radikal von jenem Verständnis von Dokumentarfilm ab, das bloß an Fakteninteressierte Reportage meint. Wie bei Franco Piavoli (*Il pianeta azzurro*, Anm.) ist auch dieser Film Ergebnis und Ausdruck jahrelanger Arbeit. Einem schnellen Begreifen und – was an diesem Festival noch sehr viel gängiger war – vorschnellen Aburteilen entzieht er sich schon durch seine Länge. Der erste Teil, *Die Ordnung der Dinge*, dauert zweieinviertel Stunden, der zweite, eng dazugehörige, *Der Lauf der Dinge*, dauert zweieinhalb Stunden. Die Bilder, aufgelöst in Hunderte von Sequenzen und durch vielfache innere Entsprechungen verbunden, zeigen ein Leben von fast unvorstellbarer Härte. Wo nicht die Menschen in ihrem manchmal nicht mehr verständlichem Dialekt sprechen, redet, unterbrochen von minutenlanger Stille, begleitet von Geräuschen der Natur und der Arbeit, ein strenger Kommentator. In Verbindung mit der Zeitlupe und den langen, stummen Einstellungen entsteht durch die Sätze aus der Bibel und aus chinesischen Weisen ein philosophischer Diskurs, der die Existenz dieser Menschen, abgehoben von allen volkskundlichen und soziologischen Fragen, formuliert.

Christoph Egger,
„Bilder vom 14. Dokumentarfilmfestival Nyon“,
NEUE ZÜRCHER ZEITUNG,
Zürich, 21. Oktober 1982

(...) Ein Wahnsinn, alleine wenn man an die Wirtschaftlichkeit und Vermarktung denkt, aber niemals ist ein schönerer und faszinierender Dokumentarfilm gelungen, in völliger Übereinstimmung mit dem im Gegenstand innewohnenden Rhythmus und in dem die banalsten Wirklichkeiten des täglichen Lebens in Poesie verwandelt werden.

Yvan Stern,
CINE-FEUILLES,
Lausanne, 23. Oktober 1982

(...) Michael Pilz ist die diesjährige Entdeckung von Nyon. Er hat ganz alleine einen fast fünfständigen Film über das Bergdorf Sankt Anna gedreht. Eine Annäherung an Mensch und Dinge wie bei Bresson, ein Verständnis der Wirklichkeit wie bei Godard, eine langsam sich vollziehende Symbiose zwischen Thema und Film, zwischen den Zuschauern und den gefilmten Menschen. Kurz, dieser Film ist ein Monument,

nicht nur wegen seiner Länge. Selten ist auf der Leinwand das Leben einer am Rand der Gesellschaft lebenden Gemeinschaft., die arm doch stolz in völliger Übereinstimmung mit ihrer Umwelt lebt, so gut wiedergegeben worden. Die Herrlichkeit der Bilder steht neben einer strengen Darstellung der wirtschaftlichen Zwänge, die den Menschen ins Exil treiben.

Yvan Stern,
LA LIBERTE,
Fribourg, Schweiz, 23. Oktober 1982

Der neue österreichische Film erobert Schritt für Schritt die aktuellen Realitäten des Landes, entdeckt seine Minderheiten und erforscht die Probleme sozialer Randschichten, wobei er zusehends von der Stadt auf das Land vorstößt und seine Kraft aus der Ursprünglichkeit regionaler Bereiche holt. Er erlernt langsam die Tugenden unspekulativen Dokumentierens, abseits von Fernseh-Klischees zum Sprachrohr menschlichen Bemühens zu werden, sorgsam zu beobachten und das Große im Kleinen, das Besondere im Alltäglichen aufzuspüren. Er holt allmählich nach, was in der österreichischen Literatur schon gang und gäbe ist: die Außenwelt der Innenwelt anzunähern und ihre dialektischen Bezüge aufzuzeigen, freilich ohne vordergründige Sozialkritik.

Einen großen Schritt in dieser Richtung stellt Michael Pilz' großes Bergbauern-Poem **Himmel und Erde** dar, ein fast fünfständiger Dokumentarfilm, einerseits ethnografisch exakt, andererseits mythisch überhöht durch kontemplative Strukturierung und kommentierende Textbeigaben von Laotse bis Stanislaw Lem. **Himmel und Erde**, so gemacht, „daß auf den Betrachter wie auf einer Reise zahlreiche Eindrücke zukommen“ (Michael Pilz), schildert etwas, was seit den Tagen Robert Flahertys außer Mode gekommen ist: Mensch und Natur – abseits unserer Gesellschaft – im Kampf miteinander und dennoch als Einheit, so gelassen und unerschütterlich wie die Betroffenen selbst, die Bewohner des obersteirischen Bergdorfs Sankt Anna, nahe der Kärntner Grenze. **Himmel und Erde** besingt die Reste einer vergangenen *Ordnung der Dinge* (Teil 1), die vom *Lauf der Dinge* (Teil 2) hinweggespült werden.

Manchmal gelingen Pilz – wie bei Herzog, nur ungestellt – Bilder von mystischer Qualität: ein säender Bauer, den ein Traktor umkreist; eine Neonröhre in einem Dorfgasthaus, die wie ein Heiligenschein erblüht; der Einbruch der TV-Welt wie von einem anderen Planeten. Sowa verlangt gerade Textstellen wie jene vom glückseligen Zeitalter, in dem jeder hatte, was er brauchte, jetzt, wo keiner das mehr braucht, was er hat. Die Menschen von **Himmel und Erde** haben keine Illusionen und das bewahrte auch den Filmemacher und seine Zuschauer von etwaigen „grünen“ Sehnsüchten.

Horst Dieter Sihler,
„Österreichische Filmtage Kapfenberg 1982“,
EVANGELISCHER PRESSEDIENST,
Frankfurt a.M., November 1982

(...) Ein Dokumentarfilm von trotzigem vierdreiviertel Stunden Länge, frei produziert und für das Kino gedacht, ein Dokumentarfilm, der sich wie von selbst in die vornehmste Tradition des Genres zuordnet. Filme dieser Art sind heutzutage überaus rar geworden. In Österreich gab und gibt es indes keinen einzigen vergleichbaren.

Himmel und Erde wirkt trotz seiner monumentalen Länge zu keinem Augenblick langatmig. Die Bewohner dieser alpinen Bergwelt leben einen extrem verlangsamten Daseinsrhythmus. Würde diese Tatsache vom Film, etwa im Off-Text, bloß behauptet werden, sie würde so banal klingen, wie sie es ohne Zweifel tut, wenn man sie hinschreibt. Bilder und Töne zwingen uns mit ihrem gemächlichen, bisweilen sogar feierlich verlangsamten Fluß ein Gefühl für dieses uns unbekannt und wohl auch unbegreifliche Lebenstempo in den Kopf.

Wie bei vielen im Prinzip zurückhaltend-wissenschaftlich konzipierten ethnographischen Filmen stellt sich im Laufe dieser Filmstunden eine betörend-poetische Komponente ein, „eine tiefschürfende Reflexion über den Sinn des Lebens und seine Vergänglichkeit“, wie die Juroren des Nyon-Festivals in ihrer Begründung für die Preisverleihung schreiben. Genau das war und ist die Stärke des klassischen Dokumentarfilms gegenüber jener Sorte von Spielfilm, bei der die Kunst bereits auf der ersten Drehbuchseite herbeigezwungen werden soll, dies aber selten mit sich geschehen läßt. Und was die sozialkritische Seite dieser Geschichte betrifft, so durchläuft der Zuseher ein sonderbares Gefühlswechselbad: Zwar erfährt er peinigend genau, in welcher Kargheit und Armut in St. Anna gelebt wird, hier und heute gleichzeitig wird ihm nicht vorenthalten, daß in Sankt Anna ein Reichtum spiritueller Güter herrscht, der dort, wo die großen Fernsehsender stehen, abhanden gekommen zu sein scheint. Und schmerzlich vermißt wird.

Franz Manola,
DIE PRESSE,
Wien, 13./14. November 1982

(...) **Himmel und Erde** ist ein Dokumentarfilm, der eigentlich ein Mosaik nachdenklicher Kunst ist und eine Aufnahme von Pilz' sehr persönlichen Eindrücken, was er hörte und sah. Ausdrücklich betont er seine Hingabe an Laotse's Prinzip des „einfach da-sein's“, beobachtend, zuhörend und sich nicht einmischend in den Fluß der Dinge und der Ereignisse.

Keith Keller,
"Viennale Festival Reviews",
VARIETY,
New York, 17. November 1982

Himmel und Erde ist ein unglaublich langer Film, aber jeder Schnitt würde ihn zerstören und ich möchte auf keinen einzigen Augenblick verzichten.

Henri Colpi,
Jurymitglied,
3e RENCONTRES CINÉMA ET MONDE RURAL,
Aurillac, Frankreich, 20. November 1982



Himmel und Erde erinnert auch daran, daß die Geschichte des Films, von Alfred Hitchcock bis Wim Wenders, untrennbar verbunden ist mit den Geschichten zahlloser Reisen, von denen nicht so sicher ist, wie lange sie dauern, für welche vielmehr entscheidend ist, daß sie überhaupt unternommen werden. (...)

*Dr. Anton Leiller,
„Was hat Sankt Anna mit uns zu tun?“,
KÄRNTNER KIRCHENZEITUNG,
Klagenfurt, 21. November 1982*

Wenn man sich ein bißchen auf diesen Film einläßt, zieht er einen bald in einen eigenen Kosmos hinein; man kann ihn zu jenen Werken rechnen, die einen wieder neu sehen und hören lehren.

*Ulrich Gregor,
FORUM DES JUNGEN FILMS,
Berlin, Februar 1983*

*Interview von José Viera Marques, dem Leiter des Internationalen Filmfestivals in Figueira da Foz, Portugal, mit Michael Pilz anlässlich der Vorführung des Films **Himmel und Erde** im Programm des "Forum des jungen Films / Internationales Filmfestival Berlin, Februar 1983 (Original Englisch, Übersetzung Michael Pilz):*

V.M.: Die erste Frage, die ich Ihnen stellen möchte, betrifft die Produktionsbedingungen Ihres Films. Ich habe irgendwo gehört, daß die Arbeit an diesem Film drei oder vier Jahre gedauert hat. Aus welchem Grund haben Sie so lange gebraucht, um einen Dokumentarfilm zu machen, selbst wenn es sich um einen „langen“ Dokumentarfilm handelt? Ich hätte auch gerne, daß Sie mir etwas darüber erzählen, wie Sie den Film finanziert haben.

M.P.: Zuerst muß festgehalten werden, daß bis zum heutigen Tag die Produktion von Filmen in Österreich auf zwei Bewußtseins Ebenen stattfindet. Bei der üblichen Form, Filme zu machen, verfolgt die Mehrheit der Filmemacher und Drehbuchautoren das Ziel, mit ihren Projekten kommerziell erfolgreich zu sein und dabei vielleicht den Ruhm von Hollywood-Regisseuren zu erlangen. Demgegenüber gibt es seit den Zwanziger – Dreißiger Jahren in Österreich Künstler, die in der Literatur, in der Malerei und in anderen Bereichen der Kunst versuchen, einen Bezug zur österreichischen Realität herzustellen und ihren Gefühlen auf realistische Weise Ausdruck zu verleihen, im Gegensatz zu der sogenannten fiktiven Darstellung der Wirklichkeit. Ein Großteil dieser Künstler mußte seinerzeit auswandern oder im Exil leben. So erging es den heute berühmten Filmregisseuren wie Fritz Lang und anderen. Das Geld ist heute knapp und die Vergabe von staatlichen Subventionen wird streng gehandhabt. Ein langer Streifen, der nach herkömmlicher Art gemacht wird und erfolgreich ist, kann, wenn er in österreichischen Kinos gespielt wird, etwa 1.000.000 ÖS. d.h. maximal 150.000DM einbringen.

Daraus folgt, will man in Österreich einen kommerziell erfolgreichen Film produzieren, daß man stets den internationalen Markt vor Augen haben muß. Und genau dies ist bei einigen Filmemachern der Fall, die bestrebt sind, international bekannt zu werden. Doch hier stellt sich nicht zuletzt die Frage des Überlebens von kleinen Ländern, die im Vergleich zu den großen Ländern über weniger finanzielle Möglichkeiten verfügen. In meinem Fall war es so, daß ich den folgenden Entschluß gefaßt hatte: ich wollte meinen Film machen und dies soweit wie möglich alleine. Einerseits wollte ich das, was ich sehe und höre umsetzen und zwar als Mitglied einer Gesellschaft, d.h. der österreichischen, die sich seit vielen Jahren von einem tiefen Widerspruch gespalten sieht, der zwischen der Vorstellungswelt und der Wirklichkeit, oder anders ausgedrückt, zwischen den augenscheinlichen Bedürfnissen, die unterdrückt werden, liegt. Andererseits wollte ich in ein kleines Dorf gehen, einen Ort, wo ich soweit weg wie möglich von Industrie, von Geld leben konnte. Viele Jahre habe ich mit emotionalen Problemen kämpfen müssen, deren Ursache u.a. Geld war. Es ist nicht einfach, ein solches Vorhaben zu verwirklichen und zwar aufgrund von Problemen, die im Bereich des Unterbewußtseins oder sogar des Unbewußten liegen. Ich reiste ein halbes Jahr durch ganz Österreich, bis ich diese kleine, in der 1500m Seehöhe gelegene Ortschaft, St. Anna fand. Davor hatte ich bereits ein 30 Seiten langes Konzept geschrieben, wo ich zuerst auf die Situation der Bergbauern einging und dann beschrieb, wie ich mir die Produktion des Films vorstellte: ich wollte ein kleines Team, darunter ein Kameramann, ein Tontechniker und eine weitere Person, die für organisatorische Fragen zuständig war. Ich wollte nicht, daß einer von ihnen sich gezwungen fühlte, eine bestimmte Position einzunehmen. Das, was ich vor allem wollte, war, diesen Film zu machen und dabei zu zeigen, daß es die Wirklichkeit war, die diesen Film überhaupt ermöglicht hatte. Angesichts dessen, daß es überhaupt sehr schwierig ist, jemanden unter meinen Freunden, Filmtechnikern und anderen zu finden, der meine Vorstellungen teilt, hatte ich Glück einen Kameramann und einen Tontechniker, der zugleich Musiker ist, zu finden. Letzterer war der einzige Mensch, der auch daran Interesse hatte, Musik und Geräusche in der Natur zu hören, und mich auf dieser Reise zu begleiten. Wie ich, war auch er daran interessiert, etwas in seinem Leben zu verändern und sich über sein Unbewußtes klarer zu werden. Wir begannen zu arbeiten, doch schon nach einem Monat bliebe ich ohne Kameramann und mußte seine Arbeiten übernehmen. Dies weil ich nach einigen Tagen merkte, daß er kein gutes Verhältnis zu den Dorfbewohnern hatte, weder zu den Kindern noch zu den Bauern, die aufgeschlossener waren. Die Leute mochten es auch nicht, wenn man zu ihnen sagte, „Jetzt werden wir ein

Interview machen“ oder „Jetzt nehmen wir dieses Gespräch auf“ oder „Jetzt werden wir diese Szene filmen, u.s.w.

Wir müssen andere Wege finden, um Bilder und Töne aufzunehmen, ohne diese Menschen in ihrer gewohnten Lebensweise zu stören. Ich erkannte, daß ich ihnen zuerst meine Lebensweise nahebringen mußte und genau dies tat ich dann zwei, drei Monate lang. Danach bemerkte ich, daß sich unsere Gewohnheiten und Gefühle gewissermaßen aufeinander abstimmten. Sie lernten mich besser kennen und fanden mich sympathisch. Erst ab diesem Zeitpunkt begann ich mit der Kamera zu arbeiten. Davor machte ich Fotos, die ich ihnen zeigte.

Die wirtschaftliche Lage dieser Bergbauern ist charakteristisch für Personen, die eine bestimmte Auffassung von Gemeinschaft haben und deren einzige Lebensformel folgendes ist: Bewußtsein von ihrer Identität, ihrer Arbeit, ihrer Lebensgewohnheiten und Gefühle zu haben, ohne sich von dem beeinflussen zu lassen, was gemeinhin als Gefühle, Gewohnheiten und Vorstellungen anerkannt wird. Ich hätte diesen Film mit Indianern machen können: ich habe übrigens schon manchmal Lust gehabt, einen Film mit Indianern Nordamerikas oder anderswo zu machen.

Was die Finanzierung betrifft, so hat mir das Unterrichtsministerium in Österreich eine Unterstützung von umgerechnet 250.000DM bewilligt. Das war für das Projekt zuerst viel Geld, weil der Film ursprünglich eine Länge von 90 bis 100 Minuten haben sollte. Doch ich wollte etwas ganz Neues machen. Um etwas Ungewöhnliches zu zeigen, mußte ich eine entsprechende Form dafür finden. Da gab es die Möglichkeit einen Dokumentarfilm zu machen oder (und dies sollte für mich der nächste Schritt sein) einen 35mm Film in zwei Teilen mit einer Gesamtdauer von vier bis fünf Stunden. Es sollte keinen Text und keine Synchronisation geben, damit der Zuschauer mit einer für ihn fremden Wirklichkeit konfrontiert wurde, die er bestenfalls aus der Perspektive eines Touristen kannte, der einen Berg oder das Land der Indianer besichtigt. Ich hatte nicht beabsichtigt, jenen Mann aufzusuchen, der weder verständlich spricht, noch versteht, was man zu ihm sagt, da er seit seiner Kindheit Schwierigkeiten hat, zu sprechen und zu hören. Dennoch war er ein überaus intelligenter Mensch, weil er seine anderen Sinne hat entwickeln müssen, um zu überleben. Für mich war es ein außergewöhnliches Erlebnis, diesen damals 56-jährigen Mann kennenzulernen und von ihm zu lernen, meine Augen und Ohren auf eine neue Art und Weise zu öffnen und dadurch die Wirklichkeit neu zu erfahren. In den ersten Wochen schaute ich ihn an, ohne zu verstehen, was er sagte; erst später begann ich ihn besser zu verstehen und heute habe ich einen besseren Kontakt mit ihm als selbst seine eigenen Nachbarn.

Der Film erfindet sich nichts, er findet vor. Er zeigt die Bewohner des auf einer Höhe von 1400 Metern gelegenen Dorfes St. Anna in der Obersteiermark, an der Grenze zu Kärnten. Menschen, die nicht nur einen Dialekt, sondern auch eine Sprache sprechen, die wir ohne Untertitel nicht mehr verstehen würden. Zu sehen sind Äußerungen, fast immer sind es Arbeitsabläufe, eines Lebens von fast unvorstellbarer Härte. Aber obwohl die Kamera jedem Arbeitsgang genauestens folgt, jede Handreichung und Bewegung beobachtet, fragt hier weder ein volkskundlich noch soziologisch motiviertes Interesse. Diese Menschen – von kaum einem wird man sich den Namen merken können – werden einem vertraut und bleiben einem uneinholbar fremd. Bilder äußerster Anspannung und gemeinsamer Anstrengung von Mensch und Tier, wie etwa die außerordentliche Sequenz vom Pflügen, wechseln mit wie absichtslosen, gleichmütigen Aufnahmen einer kargen Erde, von Wind und Regen und Schnee. Zu den Geräuschen der Natur und der Arbeit redet, unterbrochen von minutenlanger Stille, ein strenger Kommentar: Texte aus der Bibel, dem Talmud, aus chinesischen Weisen, deren „Es heißt“ ein nicht zur Ruhe kommendes „Ich aber frage“ folgt, geleitet vom einzigen Bestreben, zu sich selbst zu gelangen. Ein Exerzitium des Da-Seins.

*Christoph Egger,
NEUE ZÜRCHER ZEITUNG,
Zürich, 14. September 1983*

Himmel und Erde ist denn auch, jenseits der Klischees des sozialkritischen Dokumentarismus, kein Film „über ein Problem“. Ob und wie den Gebirgsbauern besser oder überhaupt zu helfen wäre, stellt Pilz nicht zur Diskussion. Es ist ihm um die Darstellung einer Lebensweise dort oben, weit hinten in den Alpen Österreichs mit ihren sechs Monaten Winter im Jahr zu tun, die aller Voraussicht nach zum Untergang verurteilt, schon im Untergehen begriffen ist.

Doch ist es, wie immer im Dokumentarfilm, letztlich nicht die These, die **Himmel und Erde** sehenswert macht, sondern das, was der Film zu sehen gibt, das Sehenswerte, die Gesichter von Menschen und Tieren, Landschaften und Jahreszeiten. Ganz dem Gespür und der Neugierde nach, ohne hemmende Methodik, breitet hier Pilz eine Fülle von untereinander letztlich gleichwertigen Details aus, die man bald einmal nirgends mehr wird sehen können. Das ist wahrhaft ethnologischer Film, Volkskunst im besten Sinn des Wortes: Die Ethnologie, lautet ja eine treffende Definition, ist die einzige Wissenschaft, deren Gegenstand sich aufzehrt. Sie befaßt sich mit den Dingen, um die die Welt ärmer wird.

*Chat,
TAGES-ANZEIGER,
Zürich, 16. September 1983*

Pilz entwirft eine Poesie des Alltags, eine Meditation über das sogenannte einfache Leben. Da wird nichts angeprangert, seziert, alles wird so hingenommen, wie es ist. Damit nähert sich der Filmemacher auf beeindruckend natürliche Art und Weise der Lebensphilosophie dieser Menschen. Die Bilder sprechen für sich, werden mit der Zeit nur noch durch wenige Kunstgriffe des Regisseurs interpretiert.

Ein Bild, das immer wiederkehrt, zeigt einen kleinen Jungen, der sich an einem Autoreifen, der an einem Baum hängt, festklammert und Anlauf nimmt. Je weiter er ausholt, je weiter er davonfliegen möchte auf seiner primitiven Schaukel, umso stärker wird der Aufprall sein, wenn die Schwerkraft den Pneu zurückholt, zurück vom Himmel auf die Erde. Es gibt kein Davonschweben, keine Flucht in eine andere Welt, Himmel und Erde bleiben unverrückbar, der Mensch kann sich dagegen auflehnen, rebellieren, ändern kann er es nicht.

Michael Pilz ist mit seinem Film, der in einer Tradition des Dokumentarfilms steht, die von Robert Flaherty bis Fredi M. Murer reicht, Einmaliges gelungen. Er zeigt Menschen mit einfachsten Lebensphilosophien, er zeigt sie so, wie sie sind, und er ergänzt seine Beobachtungen mit Texten, die diesen Menschen sicherlich völlig fremd sind, die aber doch irgendwie sehr gut zu ihnen passen. Diese Mischung ist es, die herausfordert. Man sollte sich diesem fast fünfständigen Erlebnis aussetzen, sich die Geduld nehmen, wann immer möglich die beiden Teile des Films hintereinander sehen. Und man sollte sich allen Widerständen und Widersprüchen öffnen, die in einem hochkommen. Denn erst dann kann dieser Film zu einer sinnvollen Auseinandersetzung führen, vielleicht weniger mit den Menschen in Sankt Anna, als vielmehr mit sich selbst.

Roger Graf,
ZOOM Nr.19,
Bern, 5. Oktober 1983

(...) Die Außergewöhnlichkeit dieses Films steht außer Frage. Er ist nicht nur eine inhaltliche Pionierleistung und damit geradezu eine Pflichtvorstellung für die zahlreich Uninformierten, sondern durch die vielen Zitate ein nachhaltiger Denkanstoß zu Sinnfragen des Lebens im allgemeinen.

Eveline Kober,
NEUE ZEIT,
Graz, 15. Oktober 1983

(...) Ich wurde zuerst bewegt und dann mitgerissen, von **Himmel und Erde**. Der Filmemacher hat hier mit Intelligenz und Gefühl das Alltagsleben eines kleinen Bergdorfes in Österreich geschildert. Dieser Film hat genau das, was sonst häufig fehlt: Ein Gefühl für das Sichtbare, für das Witzige oder das, was rührt und ein Gespür für das Menschliche. Wir betrachten hier nicht nur eine Gruppe unbekannter

Menschen, sondern erfahren den alltäglichen Arbeitsrhythmus, die Bewegung des Lebens, der Jahreszeiten. Nachdem man den Film gesehen hat, sagt man zu sich selbst, wirklich, da möchte ich auch einmal leben! Und ich glaube nicht, daß man diesem Film eine bessere Ehre erweisen könnte, als das Gefühl zu haben, dort möchte ich am Leben teilnehmen, zumindest für einige Augenblicke.

Léo Bonneville,
SÉQUENCES No 115,
Montréal, Jänner 1984

Von den zahlreichen, sehr unterschiedlichen Gründen, mit denen man die Behauptung untermauern könnte, dieser Film biete eines der bereicherndsten und unvergeßlichsten Kinoerlebnisse seit langem, soll folgender an den Anfang gestellt werden: Dokumentarische Filmbilder auf einer Kinoleinwand zu erleben, ist eine so seltene, so exotische, so gänzlich in Vergessenheit geratene Erfahrung geworden, daß man alleine ihrer Wiedergewinnung wegen bei **Himmel und Erde** in eine herrliche Erregung versetzt wird. Man taucht aus einem Nebel klebrig-süßer, inszenierter und kalkulierter, kunstvoll ausgeleuchteter und sorgsam kadrierter Kintoppbilder auf, plötzlich herrscht eine fast schmerzhaft, klare Sicht und gibt den Blick frei: Wirklichkeit.

Himmel und Erde knüpft an eine Tradition dokumentarischer Cinematographie an, die einen Typus von Filmemacher voraussetzt, der aus leicht verständlichen Gründen in der Ära der Spezialisierung nur in Glücksfällen noch zu haben ist: Ein Generalist, dessen wissenschaftliche Neugierde und dessen journalistische Redlichkeit sich die Waage zu halten haben, dessen poetische Beobachtungsgenauigkeit und Gestaltungsentschlossenheit kontrolliert werden müßte durch die Reflexionen des Anthropologen und Soziologen. **Himmel und Erde** ist ein Film von Michael Pilz.

Nahezu fünf Stunden lang läuft vor uns in immer neuen Anläufen der auf besondere Art gleichförmige Alltag der Bewohner eines steirischen Bergsdorfes ab. Die Perspektive, zu der uns der Gestalter mit insistierender Sanftheit überredet und die wir nach anfänglichem Sträuben dann doch bereitwillig einnehmen, ist die nicht-touristische. Zusammen mit Pilz überwinden wir die Fremdheit, aber auch die Gönnerhaftigkeit, zwei Formen der Bequemlichkeit, die in Fällen wie diesen nur allzu oft vorgeschützt werden, um anstrengender Erfahrungsarbeit aus dem Weg zu gehen.

Himmel und Erde ist kein Film, bei dem die Demut vor der Wirklichkeit und ihren Bewohnern mit jener Pose der Anbiederung verwechselt wird, die so penetrant aus den Randgruppen-Dokumentationen riecht, die unseren trüben Fernsehalltag prägen. Michael Pilz bleibt ein Großstadt-intellektueller, woran sein mehrmonatiger Gebirgsaufenthalt nichts ändern kann. Seine gewonnenen Erfahrungen ver-



arbeitet er auf eine höchstpersönliche Weise, und die kann nicht plötzlich eine gebirgsbäuerliche sein. Beide, die poetisch vertiefte Wirklichkeitsdarstellung und die darob angestellte Reflexion, machen den Reichtum dieser Arbeit aus.

*Franz Manola,
DIE PRESSE,
Wien, 16. März 1984*

(...) Ein weiterer, hervorragender Dokumentarfilm ist Michael Pilz' **Himmel und Erde**, ein fünfeinhalbstündiges Protokoll einer dreijährigen Beobachtung in einem entlegenen österreichischen Bergdorf. Pilz' unnachlässige, diskrete Studie seines Objektes verlangt vom Zuschauer eine gute Portion Geduld, aber belohnt ihn mit wahren Einsichten in sehr vertrauliche Menschen.

*David Robinson,
"Some splendid rarities
at the Edinburgh Film Festival",
THE TIMES,
London, September 1984*

Himmel und Erde ist eine jener Filmproduktionen Österreichs, die ohne scheeligen Blick auf kommerzielle Verwertung in den letzten Jahren in Österreich entstanden sind. Eine unbedingt sehenswerte und diskussionswürdige Arbeit.

*ARBEITERZEITUNG,
Wien, 2. Oktober 1985*

Himmel und Erde ist der beste österreichische Dokumentarfilm der Nachkriegszeit.

*Franz Manola,
DIE PRESSE,
Wien, 2. Oktober 1985*

(...) Die Subjektivität des Autors ist noch stärker in dem fünfständigen Film **Himmel und Erde** (1979–1982), dessen Drehzeit sich auf drei Jahre in Sankt Anna, in den österreichischen Bergen, ausgedehnt hat.

Sich Zeit nehmen, das Vertrauen der Bewohner gewinnen, das ist die wesentliche Sorge aller jener Filmemacher, die sich bemühen, ein tiefgreifendes Portrait ihres Gegenstands zu liefern. Der poetische, fast mystische Geist von Michael Pilz erfreut sich an den grandiosen, erdrückenden Landschaften inmitten einer Bevölkerung, die von den Bergen und der Rauheit eines Lebens, das dem Überleben gilt, gezeichnet ist. Er, der selbst die Kamera geführt hat, und nur von einem Tonmann begleitet war, hat beobachtet, hat sich bemüht, die Natur dieser Bergbewohner, die der Erde, den Bäumen und den Tieren sehr nahe stehen, zu begreifen. Es liegt aber am Bemühen der Zuschauer, in diesen Film einzusteigen und von der einmaligen Erfahrung, die der Autor mit uns teilen möchte, zu profitieren.

Himmel und Erde zeigt die Zurückgezogenheit der Menschen in Sankt Anna und erforscht die Funktion, die diese Art von Zurückgezogenheit in der Erhaltung alter

Traditionen erfüllt, bedauerlich oder positiv. Die fünf Stunden von **Himmel und Erde** lehnen sich an den Unterschied an, an die erstaunliche, archaische Art eines sehr starken Glaubens. Das Mysterium des Archetyps zu durchdringen, Zeuge einer anderen Epoche zu sein, die Güte und Fülle hervorzuholen, die sich hinter der Rauheit dieser Bergbewohner verbirgt, all das beinhaltet eine begeisternde, cinematographische Erfahrung.

*Dominique Jules,
„Au coeur de quinze films ruraux:
'Creusez, fouillez, bêchez ...
un trésor est caché dedans ...'“,
CINÉMACTION,
Courbevoie, Frankreich, 1986*

Seit seiner Jugend konzentriert sich Michael Pilz (geb. 1943) darauf, Filme zu machen. Er erkennt seine Arbeit als Selbsttherapie und sieht die Psychoanalyse als die für ihn relevante Dokumentarfilmhochschule an.

„Die meisten Menschen, die Filme machen (wollen), zählen zu diesen Zwangsneurotikern, was individualgeschichtlich ein Nachteil sein kann, weil sie furchtbar darunter leiden, wenn etwas net geht, weil sie mehr oder minder unfähig sind, die realen und konkreten Umstände als Basis für ihr Leben zu nehmen, und stattdessen Ideale den realen Verhältnissen aufzwingen wollte ...“

Im Film, bei der Darstellung von Wahrnehmung, geht es Michael Pilz in erster Linie darum, sich als Subjekt wahrzunehmen: Auch im Kopf des Zusehers entsteht ein eigener Film.

„Es geht nicht nur um die Selbstwahrnehmung, sondern auch um die vermittelte Wahrnehmung, um den Dialog.“

Bei dem fast fünfständigen ethnographischen Filmessay **Himmel und Erde** (1979–1982) über die Bergbauern des steirischen Dorfes St. Anna, mit denen Michael Pilz ein Jahr zusammen lebte, ist keine Sequenz geplant oder inszeniert worden. Pilz hat sich der Dorfgemeinschaft, die in der Kargheit der Landschaft für ihr Überleben sowohl gegen die Kräfte der Natur als auch gegen die wirtschaftliche Bedrohung durch die übrige Agrarindustrie kämpft, behutsam genähert: Pilz begeht nicht den Fehler vieler Rationalisten, sich ausschließlich auf das Wort zu konzentrieren. Die von ihm gefilmten Menschen behalten ihre Aura: Man sieht sie nicht nur reden, sondern auch schweigen, essen, arbeiten.

„Und **Himmel und Erde** war vor den Bauern da oben immer meine Arbeit (...) und ich hab´ immer gesagt, ich bin da, weil ich das machen möchte, und ich habe ihnen auch gesagt, wenn es euch nicht gäbe, würd´ich nicht herge-

kommen sein (...) und ich sag´ oft, daß eigentlich SIE mich gefilmt haben. Ich hab´ mehr gelernt als sie (...). Ich hab´ manchmal den Eindruck, daß sie überhaupt nicht zu lernen brauchten, sie waren nur geduldig genug, (...) mir Klarheit zu verschaffen...“

Himmel und Erde ist mit Absicht so lang geworden: Der Film sollte nicht mit Leichtigkeit als Ware gehandelt werden können.

„Der Film ist nicht anderes als die Darstellung des Widerspruchs zwischen Materie und Geist.“

Pilz geht es in seinen Filmen immer wieder darum, dem Zuseher mitzuteilen, „Dies ist ein Film“. Am Film interessiert ihn vor allem der Schnitt, nach dem psychoanalytischen Motto „die Trennung ist der Konflikt“. So läßt Pilz in **Himmel und Erde** einen Bauern noch eine Weile fragend in die Kamera blicken, nachdem dieser während des Holzfällens seine Arbeit erklärt hat. Das Medium reflektiert, der Zuseher kann sich keinen Augenblick einer Scheinrealität hingeben. Die langjährige experimentelle Erfahrung hat nicht nur die intuitive Wahrnehmung, sondern auch die Betrachtungs- und Bearbeitungsweise des Gefilmten geschult. Wie einige österreichischen Literaten versucht Pilz in seinem Film, die Außenwelt der Innenwelt anzunähern, deren dialektische Bezüge herzustellen. Die stellenweise kontrapunktive Bild- und Tonmontage legt verschiedene Schichten der Wirklichkeit und der Gefühle frei. In einem Interview mit José Vieira Marquez erklärt Pilz:

„... zugleich wollte ich die Montage so handhaben, daß die auf die Leinwand projizierten Bilder und Töne dem Zuschauer den Eindruck vermitteln, als würde er einen langen Spielfilm sehen. Das war auch der Grund dafür, daß ich mich für eine bestimmte Art der Montage entschied, nämlich die Geschichte so zu erzählen, daß gewisse Einstellungen und Bilder wiederkehrten. Auch in der Musik, in den Geräuschen – bestimmte Themen hört man an verschiedenen Stellen wieder.“

Pilz hinterfragt die Wahrnehmung der konkreten Gegenstände. Er scheint auch die schon erwähnten „Merk- und Markenbilder“ (Godard) zu finden. So verdichtet sich das Bild eines für einen Tagesmarsch ausgerüsteten Bauern inmitten überfüllter Supermarktregale zum symbolischen Einbruch der konsumorientierten Zivilisation.

„Es geht beim Film nicht um das, was in den Bildern ist, sondern um das, was hinter den Bildern ist.“

Diese Aussage ist eindeutig ein wesentliches Anliegen

des Filmemachers. Das an den Beginn des Epos **Himmel und Erde** gestellte Lao-Tse-Zitat „Nimm das, was vor dir ist, so wie es ist und wünsche es nicht anders, sei einfach da!“ zeigt die Haltung des Filmemachers. Gegen Ende der Montagearbeit fügte Pilz an mehreren Stellen Texte, die im Off verlesen wurden (z.B. Lao-Tse, Castaneda, Lem) hinzu. Diese stehen in einem Gegensatz zur Sprache und zur Lebensweise der Bauern.

„Diese Menschen drücken sich ganz direkt aus. Aus eben diesem Grund gebrauchte ich eine Sprache, die aus einem anderen Teil unseres Lebens stammt. Es ist fast widersprüchlich. Wenn zum Beispiel einer dieser Bauern, vielleicht der Hauptdarsteller des Films, eine Schule wie wir besucht hätte, so wäre auch er ein sogenannter Intellektueller....“

(Gespräch mit Marquez)

Der philosophische Diskurs während der beiden Teile „Der Lauf der Dinge“ und „Die Ordnung der Dinge“ bildet eine weitere Ebene in den vielschichtigen Entsprechungen von Bildern und Tönen. Der Film weicht ganz und gar von der Machart TV-üblicher Reportagen ab. Michael Pilz ist ein Autodidakt. Ein kurzer Aufenthalt an der Wiener Filmakademie (1963) überzeugte ihn nicht. Das augenblicklich-intuitive Sehen und Filmen trainierte er während vieler individueller Super-8-Experimente. Bis Anfang der siebziger Jahre entstanden auch einige experimentelle 16-mm-Kurzfilme. Zwischen 1971 und 1978 war er in einigen Programmbereichen des ORF tätig

„Anfang der siebziger Jahre hab ich dann beim Fernsehen irgendetwas machen müssen, weil ich kein Geld gehabt hab´. Das Fernsehen hat überhaupt nicht existiert bei mir. Weder als Zuschauer noch als Broterwerb. Die sieben Jahre, die ich beim Fernsehen gearbeitet habe, waren für mich ein einziger Stress. Weil alles, was ich gemacht habe, hatte in der Form beim Fernsehen keine Gültigkeit.“

Formale Kriterien waren schon damals im ORF oft genannte Vorwände für Kritik an seiner Arbeit – sei es wegen inhaltlicher Unkonventionalität.

Christa Blümlinger
Woher kommt der österreichische Dokumentarfilm? / Michael Pilz,
Seite 176
Medienkultur in Österreich — Film, Fotografie, Fernsehen und Video
in der 2. Republik
Hg. Hans Heinz Fabris, Kurt Luger / Wien, Köln, Graz 1988

Bis heute exemplarisches Werk (...) ist die Langzeitbeobachtung **Himmel und Erde** (1982) von Michael Pilz geblieben, ein fast fünfstündiger Filmessay über die Bewohner eines Bergdorfes in der Steiermark. Die Kamera schaut alltag-

lichen Arbeitsvorgängen minutenlang zu, minutiös wird das Leben auf einer Höhe von 1400 Metern dokumentiert. Allerdings weniger, um einem soziologischen Interesse zu folgen: Der Film demonstriert eine Offenheit und kühne Langsamkeit, die einen Dialog mit den Bildern und Tönen (und einem Kommentartext) zwangsläufig provozieren. Das Pflügen eines Ackers, ein einsamer Baum auf einem Feld, ein Kindergesicht, sie sollen keine Symbole mehr für verlorene Idyllen sein: „Der Film meint nicht etwas, er ist das, was er ist, in Bild und Ton“ (Michael Pilz).

*Constantin Wulff,
AUSTRIA (IN) FELIX,
Edition BLIMP, Graz und
AIACE, Rom 1992*

Himmel und Erde, 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.

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

Arbeit, Auge, Anhöhe: Alles, was die Welt ist. Was kann das Kino erkennen? Wieviel von der Welt kann es sehen? Und: Wer sieht? Das Kino stellt immer wieder dieselbe Frage – die nach dem Blick, dessen Allmacht (im Kino) zu bezweifeln ist. Vom Filmblick und dem Zweifel daran handeln die Arbeiten des Österreicher Michael Pilz, davon handelt auch **Himmel und Erde**, an dem er drei Jahre lang gearbeitet hat. – Kinder stehen da oft vor der Kamera, und meist passiert dabei Nonverbales: abwarten, peinlich berührtes Lachen, sich vorsichtig nähern und wieder Abstand nehmen – in Angst vor der Macht des Aufnahmeapparats, aber fasziniert von der fremden Technologie, die in dieser Welt sonst wenig zu suchen hat. – Man blickt einander an – die Kamera die Menschen und die Menschen das Auge der Maschine: Um das Kino und die Welt geht es in **Himmel und Erde**. Der Ort: St. Anna, Weststeiermark, ein Bergdorf. Die Zeit, die späten siebziger Jahre, ist ebenfalls in den Bildern fixiert: mit alten Hundertschillingscheinen an der Greißler-Kasse, mit Kreisky im flimmernden Schwarzweiß-Fernsehen, mit Neue-Welle-Pop im Radio. Dazu setzt Pilz vor allem Bilder von der Arbeit, von der Holz- und der Feldarbeit, von der Metallbearbeitung und dem Sauschlachten. – Das Kino, um das es Pilz geht, ist (in jedem Sinn) elementar, fängt gewissermaßen bei Null an. Während er die Bedeutung von Erde und Feuer, Luft und Wasser für

das Leben derer, die er portraitiert, festschreibt, ist im Off Philosophie zu hören, die die Bilder modifiziert – Laotse, die Bibel, chinesische Weisheiten. Und Pilz interessiert sich nicht für Einzelgeschichten, für die Lebensläufe seiner Figuren: In **Himmel und Erde** sucht er das Gemeinsame, das Typische in Arbeitsabläufen, Kirchengang und Prozession, den unermeßlichen Reichtum eines ihm und dem Zuseher fremden Milieus. – Das Leben erkennen lernen, mit dem Fremden und dem Fernen familiär werden, darum geht es Pilz: ein Ethnograph, auch wenn sein Interesse über das reine Aufzeichnen, das Konservieren hinausgeht. Ob in schnell geschossenen Reisevideos oder im plastischen 35mm-Stereo-Naturkino seines FELDBERG: Pilz zeichnet die Welt auf, in komplexen Bild/Ton-Montagen, bewußt subjektiv. Am Ende von **Himmel und Erde** wird ein letzter Blick geworfen – in die Sonne, hinein in das Gelb und das Weiß des Tageslichts. Das Kinobild wird blind: Weil seine Macht, sagt Pilz so, eben beschränkt ist.

*Stefan Grissemann,
DIE PRESSE,
Wien, 14./15. Dezember 1996*

(...) Blut wird authentisch. Der österreichische (Dokumentar)-Film schlägt in den achziger Jahren ein anderes Kapitel auf. Die Gemüter sind befriedet, der Kunstraum ist verlassen. Auf dem Land wird geschlachtet. Das Blut der Tiere fließt im Lebensraum der Dörfer, auf abgelegenen Bauernhöfen, in Fleischhauereien.

Himmel und Erde (1979–1982) von Michael Pilz gewährt dem Betrachter und der Frage nach dem Ort und Selbstverständnis des Betrachters viel angemessene Zeit. Filmmacher und die gefilmten steirischen Bauern bilden eine Symbiose, die keiner Seite ein Mehr an Wissen zuspricht. Beginnt die Szene, in der ein Schwein geschlachtet wird, sind dem Betrachter des Films die Gegend – das Obdacher Land –, die Menschen, die dort leben, ihre Gesichter, ihr Verhältnis zur Kamera und vor allem der Rhythmus und die Anstrengung ihrer Arbeit vertraut. Unmittelbar vor der Schlachtszene sieht man einen Buben radfahren. Er bleibt vor dem Hof seiner Familie stehen. Die ganze Familie steht vor dem Bauernhaus, das so gar nichts mehr mit den schmucken und blumenbeladenen Gebäuden des früheren österreichischen Erzählkinos zu tun hat, wie für ein Familienfoto zusammengelaufen. Auf der Tonebene hört man „Gedanken zum Beruf des Bauern“, den der Mann bedroht sieht. Die Hänge sind steil und schwierig zu bestellen, die Witterung ist unberechenbar und rau, die Preise für ihre Waren sind schlecht, die soziale Absicherung ist unzureichend. Der Bauer braucht fast notwendig einen weiteren Erwerb, um zu überleben. Der Mann spricht nüchtern, ohne Larmoyanz. Pilz trennt diese Szene von der anschließenden Schlachtszene durch eine schwarze

Schrifttafel, auf der in roten Lettern geschrieben steht: „Leben oder Tod: Man kann nicht ausweichen, oder nicht?“ Dann rennt ein Schwein, gehalten an einer Leine, aus dem Stall. Die Kamera nimmt aus der Höhe des Schweineauges auf und versucht viel einzufangen. Sie reagiert rasch auf das Geschehen. Die Handgriffe des Bauern und seiner Helfer sind geübt, lassen Routine erkennen und wirken dennoch nicht mechanisch. Die Bauern arbeiten mit Würde und Konzentration. Sie geben einander kleine Anweisungen, welche Arbeitsschritte zu setzen sind.

„Ich habe die Menschen in den Bergen getroffen, weil sie mit ihren Füßen wirklich auf der Erde stehen. Tun sie das nicht, stürzen sie ab. Auf den Bergen ist man dem Himmel näher, so wie dem Tod.“ (Michael Pilz: Wien, 9. Februar 1983. In: freunde der deutschen kinemathek, (Hg.): 13. INTERNATIONALES FORUM DES JUNGEN FILMS, Blatt 16, Berlin 1983).

Das Schwein ist getötet, und beim Öffnen der Halsschlagader sowie beim Abtrennen des Kopfes fließt viel Blut. Doch das Blut der Tiere weist in diesem Lebenszusammenhang nicht über sich hinaus. Es hat seine Funktion als Zeichen eines inneren Zustands oder eines ideologischen Überbaus verloren. Es drückt konkret einen Arbeitsalltag aus, eine ökonomische Lebensgrundlage, eine gewachsene bäuerliche Wirklichkeit aus. (...)

Elisabeth Büttner, Christian Dewald,
„Körper: Blut“,
Seite 251–253,
ANSCHLUSS AN MORGEN, EINE
GESCHICHTE DES ÖSTERREICHISCHEN FILMS
VON 1945 BIS ZUR GEGENWART,
Residenz Verlag Salzburg, 1997

(...) Den filmischen Heimatpanoramen der fünfziger Jahre, die sich in ihrem Rundhorizont der vorgegebenen Bildmuster gegen jede Neugier abdichten, tritt seit Beginn der achtziger Jahre ein Respekt vor der vorgefundenen Realität entgegen. Ein anderer, manchmal auch persönlich gefärbter Blick, eine geduldige Art, Bilder zu finden und zu rahmen, eine Form der Montage, die gegenüber der Wirklichkeit Integrität bewahren möchte, werden wirksam. Filme laden zum Sehen und Hören der Landschaft, ihrer Bewohner, ihrer Geschichten, ihres Alltags ein. Filme wie „Heidenlöcher“ von Wolfram Paulus oder **Himmel und Erde** von Michael Pilz etablieren diese neue Haltung. Beide Regisseure wählen dabei unterschiedliche Zugangsweisen. Doch nicht die Entscheidung für das Fiktionale oder das Dokument gibt Aufschluß über filmischen Realismus, sondern die Frage nach dem Bewußtsein der filmästhetischen Mittel. (...)

Elisabeth Büttner, Christian Dewald,
„Bewegung, Zeit: Ausschnitt und Anordnung“,
Seite 376,
ANSCHLUSS AN MORGEN, EINE
GESCHICHTE DES ÖSTERREICHISCHEN FILMS

VON 1945 BIS ZUR GEGENWART,
Residenz Verlag Salzburg, 1997

(...) Filme fangen das Licht der Dinge auf und brechen es über die Projektion auf der Leinwand. **Himmel und Erde** von Michael Pilz führt dieses kinematographische Grundprinzip vor. Die „sichtbare Rede“ der Dinge, ihrer Ordnung, ihren Lauf übersetzt der Film in Verhältnisse zwischen dem Filmemacher, der betrachtet, und den Gegenständen, die sich ihm in der Beobachtung verwirklichen. **Himmel und Erde** ist eine filmische Langzeitreise in die Lebensumstände von Bergbauern in der Gegend des obersteirischen Dorfes St. Anna, in der sich Pilz monatelang aufgehalten hat. Der Film versammelt Bilder und Töne, die auf das Prozeßhafte ihrer Entstehung sowie ihres formalen Verfahrens zielen. Einer solchen Haltung zum Kino geht eine lange Arbeitsphase des Wartens, des Entdeckens, des sich Überraschenlassens voraus: „Ich wußte nicht im Winter 1979/80, wohin die Reise gehen würde, und je weiter ich kam, um so weniger war ein Ziel zu sehen, um so mehr galt es, auf den Weg zu achten. Die Wege in den Bergen sind im Winter gefährlich zu begehen, und so war mein oberstes Bemühen, nichts an augenblicklicher Wahrnehmung auszulassen und allem so zu begegnen, wie es sich ereignete. Es war ein Gebot des Augenblicks, den eigenen Ängsten, Wünschen und Vorlieben zu entsagen, um einer größeren Wirklichkeit als der „vorgebildeten“ begegnen zu können. Geografische und klimatische Bedingungen zwangen zur Konzentration der Sinne.“ (Michael Pilz. In: STADTKINO-PROGRAMM Nr. 49, Wien 1984).

Filmemachen als Praxis einer Kommunikation, die in einer dauernden Bewegung zwischen Eindruck und Ausdruck verläuft. Die Grenze zwischen Innen und Außen verwischt sich. Etwas sehen und von den anderen gesehen werden. (Michael Pilz: „Denn in dem Augenblick, in dem ich beim Bauern in die Küche komme, verändert sich die Wirklichkeit, weil ich auch in der Küche bin. Wir waren ja ein Fremdkörper. Der Film bezieht das subjektive Empfinden zwischen den Bauern, die von unserer Kamera beobachtet wurden, und uns, die wir mit der Kamera beobachtet haben, ein.“ In: ABENDZEITUNG, München, 4./5. Juni 1983). Ideen haben, revidieren, neu formulieren.

Die Aufteilung in Fiktion und Dokument, nach der die Bilder des Kinos gerne klassifiziert werden, zeigt sich hier in ihrer ganzen Fragwürdigkeit. Der Blick des Filmemachers auf die Welt, der seine Zugangsweise bekundet und die gefundenen Bilder mit Zirkeln von Fragen oder Ideen kurzschließt, schafft Fiktion. Godard beschreibt Dokument und Fiktion als die beiden Aspekte ein und derselben Bewegung: „Der Blick ist die Fiktion, und der Text ist der Ausdruck dieses Blicks, die Legende zu diesem Blick. Die Fiktion ist nämlich der Ausdruck des Dokuments, das Dokument ist

der Eindruck. Eindruck und Ausdruck sind zwei Momente einer Sache. Ich würde sagen, der Eindruck geht vom Dokument aus. Aber wenn man das Dokument betrachten muß, in dem Augenblick drückt man sich aus. Und das ist Fiktion. Aber die Fiktion is genauso real wie das Dokument. Sie ist ein anderer Moment von Realität." (Jean-Luc Godard: „Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos“, Frankfurt/M. 1984. Seite 128) – 1976 drehen Michael Pilz und John Cook LANGSAMER SOMMER, in dem gleichfalls Fiktion und Dokument ineinander overführen, ununterscheidbar werden und damit den filmischen Raum, das Entdecken gegenüber dem Handeln, den Fortgang der Geschichte betonen.

Das Fiktive sondert sich nicht vom Realen ab. Pilz lernt durch seine Begegnungen in der obersteirischen Berggegend eine Wirklichkeit kennen und deutet sie mit den Menschen, die er dort trifft. (Pilz „fragt die Bauern, wo, wann und wie sie eine Einstellung haben wollen. Vor dem Hause? Gut. – Am Sonntag? Gut, da haben wir alle Zeit.“ Samo Kobenter: Michael Pilz, Georg Buigner – „Himmel und Erde“ oder „Wie in Österreich ein Film gemacht werden kann“. In: UNI-AKTUELL Nr. 2, Wien, April 1982). Er legt das Beobachtete von vorgefertigten Bildern und Erwartungen frei und entdeckt an ihm gleichzeitig etwas Bleibendes. Einmal heißt es im Film: „Alles, was wir beschreiben können, ist die äußere Erscheinungsform. Das Äußere ändert sich, das Wesen bleibt gleich.“ Pilz montiert Sätze wie diesen zwischen die Bilder des Films. Diese zeigen Menschen und lassen sie zu Wort kommen – Menschen, die in ihrer schweren Arbeit, im Wechsel der Jahreszeiten, in den hervorgehobenen Momenten der wenigen Festtage in einem eigenen Rhythmus leben und denken. Der Film nimmt sich viel Zeit, diesem Rhythmus, dieser Ausdrucks- und Lebensweise gerecht zu werden. Die eingestreuten Sätze funktionieren wie Legenden zu den Bildern, dominieren sie aber nicht. **Himmel und Erde** schafft sowohl für den Filmemacher als auch für den Zuschauer im Kino die Möglichkeit, sich langsam die Zeit zu nehmen, die Dinge und ihre komplexen Übergänge einfach zu sehen. (...)

Elisabeth Büttner, Christian Dewald,
„Bewegung, Zeit: Bewegung zum Sichtbaren“,
Seite 409–411,
ANSCHLUSS AN MORGEN, EINE
GESCHICHTE DES ÖSTERREICHISCHEN FILMS
VON 1945 BIS ZUR GEGENWART,
Residenz Verlag Salzburg, 1997

Al weken zit het journaal vol met varkensbeelden. Op angstig-eerbiedige manier wordt het macabere werken aan de kadaverbergen getoond. Niets lijkt grieziger on onsmakelijker dan een dood varken. Dat is wel anders geweest en nog net eens zo lang geleden. Vlees is nu vaak een anoniem rechthoekig blokje in een hygienische verpakking.

Alle dieren verworden zo tot vissticks. De relatie tussen dat rechthoekje op je bord en dat beest op het journaal is verdwenen.

Over die gote verdwijning binnen onze cultuur maakte de Oostenrijker Michael Pilz vijftien jaar geleden een monumentale documentaire film. Een film van ruim viereneenhalf uur met de allesomvattende titel **Himmel und Erde**. De film is onderverdeeld in twee grote hoofdstukken. Eerst *Die Ordnung der Dinge* en dan *Der Lauf der Dinge*.

Pilz valt direct met de deur in huis. Op het allereerste beeld buigt een man zich over een reusachtig varken. Eigenlijk is dat varken nog nauwelijks herkenbaar en is ook nog niet goed te zien wat de man doet, maar als je de film kent, wet je het wel omdat het later tot tweemaal toe uitvoerig in beeld wordt gebracht.

De man slacht zijn varken. Zijn eigen varken. Met in zijn linkerhand een bijl en in zijn rechterhand een hamer geeft hij de laatste klap die het nog niet ontvleesde karkas in tweeën splitst. Na de duur van een normale speelfilm komt het openingsbeeld pas weer terug en wordt het in zijn volledige context gezet.

De kijker kent dan de man, de plaats en het dier. Een kleine boer met een hard leven in een klein bergdorp slacht in het najaar voor een lange winterse en rijp varken. Dat tamme zwijn had een leven dat voor een leek niet veel verschilt van dat van de huidige industriële pestvarkens. Her beest kwam ook nooit zijn kot uit, behalve dan om te worden gevild. Voor die gelegenheid wird hij buiten op het erf voor het oog van het uitgelopen dorp op de slachtbank gelegd. Na het wassen van het varkentje en het zorgvuldig afkrabben van zijn haren wird hij met zekere hand ontleed. Heel het varken. Van kop tot staart in bruikbare delen ontrafeld. Hier geen vissticks. De kinderen staan er met hun neus bovenop. De ouderen kijken goedkeurend toe vanaf een bankje. Hier is het krenge niet gruwelijk.

De bergboeren van Pilz (als de bergboeren van John Berger) lijken dichter bij de middeleeuwen ten staan dan bij de varkenshouders van het journaal. Die boeren den Pilz zijn zich dat zeer bewust. Ze kijken ook tv en de banale economie van de varkenscyclus gaat ook aan hun uithoek niet voorbij.

Pilz volgde (vooral in het tweede hoofdstuk van de film) zijn boeren tot in lawaaierige fabrieken waar ze moeten bijverdienen om het bedrijfje hoog op de helling draaiende te houden. Het heeft niet veel zin om er nostalgisch over te doen, maar het herzien van **Himmel und Erde** in de dagen van de pesz maakt toch onontkoombaar dat de verindustrialisering van het boerenbedrijf tot vreemde uitwassen heeft geleid. Uitwassen die te gruwelijk lijken om ze nog in beeld te brengen. Daar kunnen de kinderen niet met hun neus op gaan staan.

In het scenerama van Madame Tussaud hangen de

wassen lijken van de gebroeders De Witt. Naakte kadavers als varkens in een slagerij. De wassenbeelden van den gebroeders moeten vooral aantonen dat het vroeger gruwelijk was. Toen werden mensen nog in het openbaar onder het toezien oog van menigte vermoord. Toen werden lijken nog aan de schandpaal gehangen ter lering en vermaak.

Het zou mij niet verbazen als de tijd komt dat er een gevild varken in was bij Madame Tussaud wordt geïnstalleerd. Het Wasservarken zal het bewijs zijn dat onze tijd zo onbeschaafd was om in november voor het oog van jong en oud een dier te slachten. Die nieuwe beschaafdheid zullen we niet danken aan de dierenbescherming, maar aan de varkenshouders. De loop der dingen verandert soms snel tussen hemel en aarde.

*Gertjan Zuilhof, Een varkentje villen,
De Groene Amsterdamer, Amsterdam, 12 April, 1997*

Drei Jahre lang – von 1979 bis 1982 – lebte er mit den „Indianern am Berg“, in einer kleinen Gemeinde von Bergbauern in der Steiermark. Der Film, der aus dieser Langzeitbeobachtung entstand, heißt **Himmel und Erde**, womit der ganzheitliche Ansatz, den Michael Pilz mit dieser „Dokumentation“ verfolgte, schon umrissen ist. Die menschliche Existenz – vom freien Spiel bis zur schweren Arbeit – eingebunden in den Kreislauf der Natur beschreibt er in Form einer Phänomenologie kostbarer (Sinnes-)Eindrücke.

Der „Ordnung der Dinge“, dem ersten Teil dieses fast fünfständigen Films, ist ein Motto des chinesischen Dichters Laotse vorangestellt: „Nimm das, was vor dir ist, so, wie es ist/Wünsch es nicht anders, sei einfach da.“ Sei einfach da – dieser Imperativ könnte über allen Filmen von Pilz stehen, versteht man darunter ein wachsames Ruhen des Blicks, der Nähe sucht, ohne Intention zu sein, der von innen kommt und daher oft im genauen Hinhören seinen Ausgang nimmt.

Der Österreicher Michael Pilz, geboren 1943 in Gmünd, hat seit den frühen 60er-Jahren bisher an rund 50 Filmen mitgewirkt – bei den meisten davon erfüllte er alle Funktionen selbst. Seine Auseinandersetzung mit dem Laufbild ließe sich als allmählicher Rückzug in die Privatheit beschreiben: Zuerst filmte er auf 8-mm, dann auf 16-mm, in den 70er-Jahren gar als ORF-Mitarbeiter, um sich nunmehr ganz auf Videoarbeiten zu beschränken, die ihm allen kreativen Freiraum ermöglichen.

Dass Pilz bis heute nur einer Gemeinschaft von Eingeweihten ein Begriff ist, liegt wohl daran, dass er, rigoros am „Markt“ vorbei, etablierte dokumentarische Formen umgeht: *Prisjadim na dorozku*, ein Reisefilm, der bis nach Sibirien führt, dauert etwa nicht weniger als zehn Stunden. Außerdem öffnet sich bei ihm das dokumentarische oft hin zum experimentellen: Schon im zweiten Teil von **Himmel und Erde** wird die Form elliptischer, Szenen kehren in Zeitlupe wieder, tägliche Verrichtungen treffen lyrische Land-

schaftsbilder.

Seine jüngsten Arbeiten setzen diesen reduktionistischen Kurs konsequent weiter fort. In *PIECES OF DREAMS* beobachtet Pilz den Theaterregisseur Jack Garfein dabei, wie er in einem Hotelzimmer über Ohio impromptu, einem späten Beckett-Drama, ins Grübeln gerät, und schöpft dabei ganz im Sinne des Dichters alle Möglichkeiten eines Raumes aus. Die Reisefilme *INDIAN DIARY* und *LA HABANA* setzen sich wiederum aus meditativen, oft minutenlangen, nur scheinbar unbedeutenden Impressionen der Fremde zusammen – aber bei Pilz ist alles signifikant, wohin auch immer er schaut, da ist etwas.

Am 11.2. zeigt 3sat Michael Pilz' Portrait „Karl Prantl – Der Lauf des Wassers“ sowie ein Gespräch mit Christoph Hübner (21.15, 22.00). „**Himmel und Erde**“ folgt am 18. und 23.2. (22.35 und 23.05).

*Wie sich die Dinge ereignen – Ein notorischer Einzelgänger:
der Filmmacher Michael Pilz im Portrait.
Dominik Kamalzadeh,
DER STANDARD,
10./11. Februar 2001*

Auch in seinem neuen Film *INDIAN DIARY* bleibt der österreichische Filmmacher Michael Pilz seinem Prinzip treu: seine Gegenstände so lange zu beobachten, bis sie selber zu reden beginnen. Er ist ein Extremist der Wahrnehmung, ein Souffleur der kleinen Dinge.

Im Vorwort zu einem Seminar, das Michael Pilz 1994 an der Fachhochschule Dortmund im Fachbereich Design/Film gab, hieß es unter der Überschrift „Vom Wesen des Films“: „Die Befreiung von den 'Objekten der Begier', bis hin zur Sensibilisierung des eigenen Wahrnehmungsvermögens. Inhalt folgt Form. Schauen, bis die Dinge selber reden“. Es ist dieses ästhetische und perzeptive Paradigma, das sich durch die rund 50 Arbeiten des österreichischen Spiel-, Dokumentar- und Experimentalfilmers seit Mitte der 60er Jahre zieht. Seinem 5 Stunden Opus **Himmel und Erde** (1982), welches das archaische Leben einer kleinen Berggemeinde in der Steiermark zeigt und in dem er sein filmisches Wahrnehmungs- und Erzähltempo in die Bewegungsstrukturen der im Zyklus der Jahreszeiten lebenden Bewohner einpaßt, hat Pilz Laotse's Spruch „Nimm das, was vor dir ist, so, wie es ist, wünsch es nicht anders, sei einfach da“ vorangestellt. Geschehen lassen, was geschieht, die Aufmerksamkeit nicht fokussieren, sondern schlicht aufmerksam sein, das Kameraauge als wachsamere Registrator des Momentanen, der sich im Augenblick der Aufnahme selbst vergißt. Wie in *Pieces of Dreams* (1988/99), wo Pilz den Theaterregisseur Jack Garfein in dessen Hotelzimmer bei den Vorbereitungen eines Beckett-Stückes beobachtet. Der Raum ist angefüllt mit Sprache und Konzentration, das manische Repetieren einzelner Textfragmente wird abgelöst durch lange Passagen gespannter Stille. Zuweilen gerät Pilz selbst ins Bild und wird

zum Impresario und Mitakteur einer kammerpielartigen Versuchsanordnung, in der das Dokumentarische fast fiktionale Züge bekommt.

„Schauen, bis die Dinge selber reden“ gilt auch für Michael Pilz' neuen Film *Indian Diary - Days at Sree Sankara*, die Chronologie eines Kuraufenthaltes des Filmemachers in der südindischen Kleinstadt Changanacherry. Es ist ein Sample von Wahrnehmungsfragmenten, das der Dramaturgie des Einlebens und der langsamen Erkundung der Gegend rund um das Hospital Sree Sankara folgt. Die langen statischen Einstellungen vom Klinikzimmer, dem Blick auf die Veranda, den Bäumen im Garten geraten in Bewegung bei den ersten Ausflügen in die Stadt, die Shots von der fahrenden Rikscha herunter erinnern fast an Jacques Tatis Trafik. Bald betreten die Krankenschwestern die Szenerie und werden sich als festes Figurenensemble durch den ganzen Film ziehen. Sie übernehmen zeitweise sogar die Regie – erst zögernd, dann zunehmend selbstbewußter – und beschreiben mit ihrer *Caméra Stylo* einige Seiten dieses Tagebuchs auf ihre ganz eigene Art. Alltagsrituale werden sichtbar, Massagen, Waschungen und Meditationen, und langsam beginnt man sich wie Pilz zu orientieren. Doch immer wieder friert das Bild gleichsam ein und zeigt präzise kadrierte Stilleben von der Stadt und der Natur, audiovisuelle Kontemplationen von geradezu taktiller Intensität, die das Innen und Außen der Wahrnehmung verschwimmen lassen.

Es liegt ein großes Staunen über diesem Film, ein fast naives Hingucken ohne jegliche ethnographischen oder touristischen WahrnehmungsfILTER, sei es, daß ein Elefant minutenlang beim Fressen gefilmt wird oder ein Mann dabei, wie er mit bloßen Händen in glühende Kohlen greift. Alle Beobachtungen, und seien sie manchmal noch so unspektakulär, stehen gleichberechtigt nebeneinander und konkurrieren nicht um die vorderen Plätze in einem Fotoalbum. Denn wer genau und lange genug hinsieht, braucht kein Foto mehr, und wenn die Dinge selbst zu sprechen beginnen, muß man nicht mehr über sie reden. Oder wie sagte Jack Garfein am Ende von *Pieces of Dreams*: „There's nothing left to tell.“

Mark Stöhr
SCHNITT, DAS FILMMAGAZIN,
Nr. 23, 3/2001,
Bochum/Deutschland

Fern der Hektik des modernen Daseins führen die Bewohner des kleinen Bergdorfes Sankt Anna in der Steiermark in 1400 Metern Höhe ein karges, geradezu archaisches Leben, das geprägt ist von harter Arbeit und der ständigen Auseinandersetzung mit einer unwirtlichen Natur. Als Gemeinschaft sind sie isoliert, als Individuen vereinzelt. Sie sind bestimmt durch Ackerbau und Viehzucht: Tätigkeiten, die sie verrichten, um zu leben und zu überleben. Es sind knorrige, aufrechte und gläubige Menschen, die nicht vie-

le Worte verlieren. Sie sprechen mit den Tieren und schweigen unter Menschen. Der Tagesablauf wird von der Arbeit bestimmt, die mühselig ist, Kraft und Ausdauer verlangt und geduldig verrichtet wird.

Der Filmemacher Michael Pilz hat diese Menschen aufgesucht, Monate mit ihnen gelebt und ihr Vertrauen gewonnen. In dreijähriger Arbeit hat er schließlich einen fast fünfständigen Film gedreht und geschnitten, der sich den Rhythmus dieses Lebens zu eigen macht und mit großer Geduld die Dorfbewohner, ihren Alltag und die Landschaft, in der sie leben, beobachtet und ernst nimmt – aufmerksam, neugierig, voller Respekt vor der Zeit, der Langsamkeit der Gesten und der oft unverständlichen Sprache. Gezeigt wird das Pflügen der steinigen Felder mit Ackergaul und handgemachter Egge, das Schlachten des Schweins, das Fegen der Stube. Pilz ist ein poetischer Filmessay gelungen, der frei ist von jeder soziologischer Überheblichkeit und mit dem Beharren auf der Beobachtung kleinster Momente trotz und gerade wegen seiner Askese eine kontemplative und suggestive Wirkung entfaltet. „Nimm das, was vor dir ist, so, wie es ist, wünsch es nicht anders, sei einfach da.“ Das Wort Laotsees, dem Film vorangestellt, spiegelt Inhalt und Arbeitsweise der dokumentarischen Betrachtung von Michael Pilz wider.

„Dokumentarisch arbeiten“
3sat PRESSE-SPECIAL,
Köln, Februar 2001

Mit drei neuen Gesprächen setzt 3sat die Reihe „Dokumentarisch arbeiten“ fort. Im Mittelpunkt stehen diesmal Autoren, die sich mit ihren Filmen im Grenzbereich zwischen Fiktionalem und Dokumentarischem bewegen: Elfi Mikesch, Michael Pilz und Thomas Imbach. Mit jedem Filmemacher gab es eine mehrtägige Begegnung zu Hause, in Arbeitsräumen oder am Montagetisch. Christoph Hübner, ebenfalls Dokumentarist, spricht mit seinen Arbeitskollegen über das „Arbeiten ins Offene“, das Finden von Szenen, die vorher nicht absehbar waren. Christoph Hübner: „Die Gespräche und Begegnungen zeigen, wie weit der Begriff des Dokumentarischen inzwischen gefasst werden kann.“ So spricht Thomas Imbach bei der Auswahl seiner 'Darsteller' von 'Casting' – ein Begriff, der bisher eigentlich immer dem Spielfilm vorbehalten war. Michael Pilz empfindet das Zuhören, das Aufmerksamsein im Gespräch als eine ganz und gar unterschätzte Kunst im Dokumentarischen. Elfi Mikesch bringt wie selbstverständlich Elemente von Spiel und Inszenierung in ihre Filme. „Träumen, spielen, jagen“ heißt daher auch der Titel des Gesprächs, das Christoph Hübner mit Elfi Mikesch führte.

Wie in den vergangenen Jahren stellt 3sat die Gespräche über das Dokumentarische mit einer Auswahl von exemplarischen Filmen in den Kontext des Filmschaffens der jeweiligen Autoren. So ist eine kleine Werkschau mit Arbeiten von Elfi Mikesch entstanden, die neben ihrem jüngsten Dokumentarfilm „Die Markus-Family“ auch frühe

Filme wie „Was soll'n wir denn machen ohne den Tod“, den Klassiker „Ich denke oft an Hawaii“ und nicht zuletzt den in den Neunzigern im Kino gelaufenen Dokumentarfilm „Verrückt bleiben verliebt bleiben“ umfasst.

„Im Spiegel des Fremden“ nennt Christoph Hübner sein Gespräch mit dem österreichischen Dokumentaristen Michael Pilz, das 3sat im Februar zusammen mit dem Film „Karl Prantl – DER LAUF DES WASSERS“ sowie der großen, fünfständigen Langzeitbeobachtung **Himmel und Erde** ausstrahlt.

Im März folgt das Gespräch mit dem Schweizer Filmemacher Thomas Imhof mit dem für seine Arbeitsweise charakteristischen Titel „Die Kamera als Sonde“. Im programmatischen Kontext zeigt 3sat außerdem die Filme „Well done“ und „Ghetto“.

Zur Sendereihe „Dokumentarisch arbeiten“ hat Gabriele Voss ein Buch mit dem Titel „Dokumentarisch arbeiten“ herausgebracht. Wie schon in Band 1 dokumentiert auch der zweite Band neben den Gesprächen mit den hier genannten Autoren Mikesch, Pilz und Imbach auch die bereits 1998 ausgestrahlten Sendungen mit Hans-Dieter Grabe, Egon Humer, Reni Mertens und Walter Marti.

*Dokumentarisch arbeiten –
Regisseure im Gespräch mit Christoph Hübner
3sat Presse-Special,
Köln, Februar 2001*

Der österreichische Filmemacher Michael Pilz begann bereits im Alter von 15 Jahren, auf 8mm und Super 8 zu drehen. Es waren für ihn experimentelle Versuche, eine eigene Sprache zu finden. „Es war faszinierend für mich, und es gibt sicher Gründe, die mich dazu gezwungen haben, Filme oder Bilder zu machen. Weil ich, so sage ich heute, keine andere Möglichkeit fand, mit Menschen umzugehen, ihnen näher zu kommen und sie an mich heranzulassen.“ 1980 bis 1983 entstand sein Hauptwerk **Himmel und Erde**, die fast fünfständige Beschreibung der Menschen und ihres archaischen Lebens in einem kleinen Bergdorf in der Steiermark. „Ich wollte keinen sogenannten Dokumentarfilm machen, wo man vornehmlich den Blick nach außen richtet. Ich wollte direkter und persönlicher reden. Deswegen komme ich auch im Film vor, im Bild und auch im Ton. In den Reaktionen darauf habe ich bemerkt, daß es richtig war, von der Tradition des Dokumentarfilms etwas abzugehen.“ Dem Film **Himmel und Erde** hat Michael Pilz ein Wort von Laotse vorangestellt: „Nimm das, was vor dir ist, so, wie es ist, wünsch es dir nicht anders, sei einfach da.“ Beim Filmen heißt das für Michael Pilz, die Technik und die Mittel des Austauschs vergessen, so daß passieren kann, was passiert. „Wie bei gewissen freien Formen des Tanzens oder des Musizierens oder wenn man lange geht. Wo man vergißt, daß man geht. Man geht nur. Es ist einfach eine Energie da. Beim Filmen sind dann das die Momente, wo ich selbstvergessen filme. Die Kamera existiert nicht und ich existiere in der üblichen Form auch nicht. Es ist ein Fließen von Energie.“

*Dokumentarisch arbeiten –
Regisseure im Gespräch mit Christoph Hübner
3sat Presse-Special,
Köln, Februar 2001*

Fern der Hektik des modernen Daseins führen die Bewohner des kleinen Bergdorfes Sankt Anna in der Steiermark in 1400 Metern Höhe ein karges, geradezu archaisches Leben, das geprägt ist von harter Arbeit und der ständigen Auseinandersetzung mit einer unwirtlichen Natur. Als Gemeinschaft sind sie isoliert, als Individuen vereinzelt. Sie sind bestimmt durch Ackerbau und Viehzucht: Tätigkeiten, die sie verrichten, um zu leben und zu überleben. Es sind knorrige, aufrechte und gläubige Menschen, die nicht viele Worte verlieren. Sie sprechen mit den Tieren und schweigen unter Menschen. Der Tagesablauf wird von der Arbeit bestimmt, die mühselig ist, Kraft und Ausdauer verlangt und geduldig verrichtet wird.

Der Filmemacher Michael Pilz hat diese Menschen auf-gesucht, Monate mit ihnen gelebt und ihr Vertrauen gewonnen. In dreijähriger Arbeit hat er schließlich einen fast fünfständigen Film gedreht und geschnitten, der sich den Rhythmus dieses Lebens zu eigen macht und mit großer Geduld die Dorfbewohner, ihren Alltag und die Landschaft, in der sie leben, beobachtet und ernst nimmt – aufmerksam, neugierig, voller Respekt vor der Zeit, der Langsamkeit der Gesten und der oft unverständlichen Sprache. Ge-zeigt wird das Pflügen der steinigen Felder mit Ackergaul und handgemachter Egge, das Schlachten des Schweins, das Fegen der Stube. Pilz ist ein poetischer Filmessay ge-lungen, der frei ist von jeder soziologischer Überheblichkeit und mit dem Beharren auf der Beobachtung kleinster Momente trotz und gerade wegen seiner Askese eine kontemplative und suggestive Wirkung entfaltet. „Nimm das, was vor dir ist, so, wie es ist, wünsch es nicht anders, sei einfach da.“ Das Wort Laotses, dem Film vorangestellt, spiegelt Inhalt und Arbeitsweise der dokumentarischen Betrachtung von Michael Pilz wider.

*Dokumentarisch arbeiten –
Regisseure im Gespräch mit Christoph Hübner
3sat Presse-Special,
Köln, Februar 2001*

Christoph Hübner:

Gestern hast du mir gesagt, daß du vom Hören ausgehst beim Bildermachen?

Michael Pilz:

Vor allem beim Drehen. Vielleicht hat es auch damit zu tun, dass es beim Schneiden dann einfacher ist. Aber es hat auch zu tun mit einem Von–innen–Herausschauen. Wenn ich versuche, von innen herauszuschauen, dann habe ich es zuerst mit den Geräuschen zu tun, bevor ich die Bilder sehe. Oder die Geräusche, die Töne, bedeuten eine Präzi-

sierung der Bilder. Vielleicht sind die Töne für mich auch verlässlicher als die Bilder. Weil die Geräusche tiefer nach innen dringen. Beim Schneiden schneide ich zuerst auf der Tonebene. Das merke ich auch bei dem indischen Material, das ich jetzt mitgebracht habe, dass ich stärker noch als in den letzten Arbeiten Töne komponiere, die dann mit Bildern versehen sind. Anders als üblich, wo die Töne begleiten. Stärker auf der Tonebene zu arbeiten, lässt mir eher die Möglichkeit, meine Bilder zu finden. Und vielleicht ist das mit dem Zuschauer oder mit dem Publikum auch so. Ich bin nicht so neugierig darauf, dass das Publikum meine Bilder unbedingt sieht. Bestenfalls als Motiv, um die eigenen Bilder zu finden.

Christoph Hübner:

Wenn die „Sibirische Reise“ („PRISJADIM NA DOROZKU“/ 1995, Anm.) in einer Galerie vorgeführt wird wie gestern und nur wenige Leute kommen, ist das dann eine Enttäuschung für dich?

Michael Pilz:

Nein. Die Leute, die da sind, haben ja das Interesse. Ich komme mit mir alleine auch ganz gut aus. Nicht lange, oder nicht ausschließlich.

Christoph Hübner:

Hat sich das für dich verändert im Laufe der Jahre?

Michael Pilz:

Ich habe gelernt, genauer mit Menschen und auch mit mir umzugehen. Dazu waren gewisse oft schmerzhaft Erfahrungen notwendig, die wegführen von oberflächlichen Bewegungen. Worum geht es? Letztlich bleiben nicht sehr viele Geschichten übrig. Es bleiben auch nicht viele Menschen übrig, stelle ich über die Jahre fest. Aber die, die da sind, sind ganz gute Spiegelbilder.

Christoph Hübner:

Warum nennst du die Menschen Spiegelbilder?

Michael Pilz:

Weil man sich in ihnen oder mit ihnen ganz gut spiegeln kann. Ein Spiegelspiel betreiben. Das ist schön.

Christoph Hübner:

Der Dokumentarfilm richtet die Linse ja eher auf etwas anderes und nicht auf sich selbst. Wie spiegelt man sich im Dokumentarfilm? Wie spiegelst du dich in deiner Filmarbeit?

Michael Pilz:

Als ich zu filmen angefangen habe, das war so im Alter

von 15, später dann mit 20, 22 auf 8mm und Super-8-Film, waren das Versuche, wie man heute sagen würde, experimentelle Versuche, eine eigene Sprache zu finden. Es war faszinierend für mich, und es gibt sicher Gründe, die mich dazu gezwungen haben, Filme oder Bilder zu machen. Weil ich, so sage ich heute, keine andere Möglichkeit fand, mit Menschen umzugehen, ihnen näher zu kommen und sie näher an mich heranzulassen. Ich erinnere mich an die Zeit, als ich fotografiert und mit Begeisterung eine 135mm-Linse verwendet habe. Die habe ich zwei Jahre später weggelassen, sie hat mich gelangweilt. Jahre später habe ich für den Film **Himmel und Erde** einen Kameramann gesucht. Ich hatte einen Freund, der in der Welt herumgereist war. Ich habe mit ihm darüber geredet, ob er mir zu Hilfe sein könnte und wie er gewöhnlich so arbeitet. Er hat gesagt, am liebsten mit einer langen Brennweite, denn dann störe er die Leute nicht, sehe aber doch nah hin. Da habe ich gesagt: „Genau das will ich nicht. Ich will den Menschen nahe sein, nicht nur den Bildern.“ Es war mir wichtig, diese Nähe zu erzeugen. Letztlich habe ich es dann selbst gedreht. Das hat schon etwas mit Spiegelbildern zu tun oder mit Funktionen, die ein Spiegel einnimmt. Es ist mir um die eigene Sprache gegangen, aber auch um die Sprache der anderen oder die Sprache des Fremden. Wenn wir so reden, bin ich ja neugierig darauf, wie du reagierst. Oder: was bemerke ich durch dich von dem, was ich äußere. Wie antwortest du mir? Aus dem, wie du mir antwortest, kann ich vielleicht erkennen, wer ich bin. Wenn ich meine Stimme auf Tonband höre, erschrecke ich. Ich höre lieber deine Stimme als Antwort auf meine Stimme. Das hat mich über die Jahre zunehmend interessiert am Film. Und bei **Himmel und Erde** habe ich zum ersten Mal gesagt: „Ich möchte keinen sogenannten Dokumentarfilm machen, wo man vornehmlich den Blick nach außen richtet.“ Ich wollte direkter und persönlicher reden. Dewegen komme ich auch im Film vor, im Bild und auch im Ton. In den Reaktionen darauf habe ich gemerkt, daß es richtig war, von der Tradition des Dokumentarfilms etwas abzugehen und vielleicht einen Sprung zu wagen oder eine Grenze zu überschreiten zu dem, was man damals den experimentellen Film genannt hat. In den 60er Jahren hat mich das „New American Cinema“ so begeistert. Die freie Sprache mit der Tradition des Dokumentarfilms zu mischen, da etwas aufzubrechen. Poetischer zu werden und persönlicher, noch persönlicher. Von mir zu reden angesichts dessen, was ich mit einer Kamera bemerke oder mit einem Mikrophon. In der Hoffnung, daß diese persönliche Sprache nicht so irritiert, daß ich dann allein im Wald stehe. Es ist ja auch die Frage, ob dieses Motiv einer persönlichen Sprache gehört wird. Das erzeugt ja mitunter Angst. Je persönlicher ich mit dir rede, desto mehr bist du herausgefordert, auch persönlich zu antworten, und das könnte ja Schwierigkeiten geben.

Christoph Hübner:

In der einfachen Vorstellung ist es so, daß das Filmemachen eher ein Sprechen ist. Du sprichst von Sprechen und Antworten. Ist das Antworten nur das, was das Publikum anschließend zurückgibt oder gibt es Sprechen und Antworten auch in der Arbeit selbst?

Michael Pilz:

Das ist die Überraschung, die ich in der Arbeit selbst erlebe. Speziell beim Drehen. Ich versuche, so zu drehen, daß ich möglichst staunend herumlaufe und mich nicht vorbereite auf das, was vor mir passiert. Ich versuche, mich nichtdenkend darauf einzulassen, also direkt und unkontrolliert zu reagieren. Das passiert beim Drehen, das kann auch beim Drehbuch-Schreiben passieren. Ich schreibe aber an und für sich keine Drehbücher. Im zweiten Schritt passiert das natürlich in der Montage, wenn ich selbst überrascht bin. Das sind schon Glücksmomente, wenn sich die Dinge ereignen, ohne dass man etwas dafür tut, dass sie sich und wie sie sich ereignen. Wenn sie von selbst einfach entstehen. Das ist das Schönste.

Christoph Hübner:

Fällt dir dazu ein Beispiel ein?

Michael Pilz:

In allen Filmen ist was drin. Dem Film **Himmel und Erde** habe ich ein Wort von Laotse vorangestellt, das war immer gültig: „Nimm das, was vor dir ist, so, wie es ist, wünsch es nicht anders, sei einfach da.“ Beim Filmen die Technik und die Mittel des Austauschs vergessen, so dass das passieren kann, was passiert. Wie bei gewissen freien Formen des Tanzens oder des Musizierens oder wenn man lange geht. Wo man vergisst, dass man geht. Man geht nur. Es ist einfach eine Energie da. Beim Filmen sind dann das die Momente, wo ich selbstvergessen filme. Die Kamera existiert nicht und ich existiere in der üblichen Form auch nicht. Es ist ein Fließen von Energie, von außen nach innen und von innen nach außen, es geht hin und her. Das Schönste ist, wenn es in Balance ist und das Gefühl entsteht, es ist eine ausgewogene Geschichte von Rede und Antwort oder von Bild und Spiegelbild.

Christoph Hübner:

Hast du bestimmte Techniken oder Übungen, wie du diese Situationen herstellst, für dich und für andere?

Michael Pilz:

Ich übe das nicht in der Form, dass ich ein gewisses Training mache. Das ist mehr ein psychischer Prozeß, ein Üben der Hinwendung oder Zuwendung, ein Üben der Öffnung, ein Üben des Gelassenseins, des Sich-Beruhigens, des

Nicht-Nachlaufens. Ein Üben des Nichts-Tuns oder besser: des Nicht-Tuns. Des Horchens, des Schauens, der Aufmerksamkeit. Aber keiner gesteuerten oder gezielten Aufmerksamkeit, sondern, wie Freud das genannt hat, einer frei schwebenden Aufmerksamkeit. Frei schwebend aufmerksam sein und passieren lassen, was passiert. Wenn das gelingt, dann fährt der Zug. Ähnlich hat Karl Prantl es ausgedrückt, mit dem ich schöne Arbeiten gemacht habe in **ACHTZIG ZENTIMETER FÜNF TONNEN** und in **DER LAUF DES WASSERS**. Das heißt auch, sich die Zeit nehmen. Obwohl die Zeit vielleicht gar nicht existiert. Es ist wie in der Liebe. Ja, der Begriff der Liebe ist das, was noch am ehesten darauf zutrifft, was da passiert. Eine Öffnung, eine Zuwendung, eine Hingabe, eine Hingabe an das, was da ist. Und mit den technischen Mitteln des Films lässt sich das ganz gut tun und vermitteln.

Auszug aus dem Gespräch von Christoph Hübner und Gabriele Voss mit Michael Pilz im Mai 2000 für die 3sat-TV-Produktion „Im Spiegel des Fremden — Dokumentarisch arbeiten“ von Christoph Hübner und Gabriele Voss, gesendet am 11. Februar 2002. Das vollständige Gespräch wurde 2000 von Gabriele Voss unter „Ins Offene ... Dokumentarisch Arbeiten 2“ im Verlag Vorwerk 8, Berlin, herausgegeben. 3sat Presse-Special, Köln, Februar 2001

Über drei Jahre brauchte der österreichische Regisseur Michael Pilz für seine zweiteilige Dokumentation über das Leben der Bergbauern in der Steiermark zu Anfang der 80er-Jahre. Insgesamt über fünf Stunden lang läßt sich **Himmel und Erde**, so der Titel des Films, genauso viel Zeit, wie sich der Regisseur genommen hatte, um dem gnadenlos archaischen Leben der Bewohner von Sankt Anna gerecht zu werden. Einem Leben das vor allen Dingen die rudimentärsten menschlichen Bedürfnisse befriedigt: Arbeit, ein gutes Auskommen und ein langes Leben. Aus dem Rahmen des Alltäglichen fallen da nur kleine Ereignisse wie Feste, Prozessionen oder Schlachtungen.

Katharina Koppenwallner, KID'S WEAR, THE JUNIOR STYLE MAGAZINE, Folge Nr. 13 Köln, Winter 2002

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 Orttag 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–Herausschauens“ 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 volln 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 PRISJÄDIM 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 Bergbauerdorf 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 Filmemacher Michael Pilz im Portrait,
kolik.film, Sonderheft 5/2006, Wien, März 2006*

vor nun mehr als 32 Jahren begann ich an **Himmel und Erde** zu arbeiten. von anfang erahnte ich, dass ich damit ungewöhnliches schaffen würde, inhaltlich und formal. ohne aber im vorhinein genaueres zu wissen, überließ ich mich zufällen und eingebungen.

mir waren die wichtigsten filme des dokumentarischen kinos bekannt, doch gab es darunter kaum Vorbilder. am ehesten noch konnte ich mich mit der haltung und den schriften des psychoanalytikers und anthropologen georges devereux anfreunden („angst und methode in den verhaltenswissenschaften“), auch mit der epochalen arbeit des anthropologen oscar lewis („pedro martinez“) und ich las viel bei brecht, ivan illich, paolo freire („die pädagogik der unterdrückten“ und paul watzlawick („wie wirklich ist die wirklichkeit“, „wirklichkeit ist kommunikation“).

die arbeit an **Himmel und Erde** sollte von anfang an solange dauern, wie es notwendig sein würde, sie rundum zu einem „guten“ ende zu bringen. es gab keinerlei auflagen. geld war erst einmal genügend aus der kunstfilmförderung da. ich montierte den film mehrheitlich alleine, insgesamt zwei jahre lang und ich lernte nie zuvor und auch nicht danach so gründlich, nicht nur was film ist und was film nicht ist, sondern auch was ich bin und was mein

leben ist und was film und leben einander sagen. leben „ist“ und dauert an und dann und wann kristallisiert es in einem film.

am ende spricht m/eine stimme im off, „dort, wo der berg hinüberschaut, oben auf dem berg, ich weiß selber nicht genau wo, wo mein geist und herz verloren schienen, dort wanderte ich dahin“.

*Michael Pilz,
Booklet DVD „Himmel und Erde“,
26. Juli 2010*

Vor etwas mehr als fünfzehn Jahren erwog ich in einem Gespräch mit Dominique Païni, dem damaligen Direktor der *Cinémathèque Française*, ein Programm zum neuen österreichischen Film. Dabei kam Païni immer wieder auf einen bestimmten Film zu sprechen, der in einem solchen Kontext keinesfalls fehlen dürfte: **Himmel und Erde** (1982) von Michael Pilz. Ich stimmte ihm vollkommen zu, nicht bloß weil ich den Film 1991 in Wien selbstverständlich als Teil einer heimischen Filmschau namens „Landvermessung“ mit ausgewählt hatte. Der Film war mir Jahre zuvor eine Art Epiphanie gewesen, ein Augenblick der Erkenntnis von Möglichkeiten, und zwar im Rahmen einer Arbeit über den österreichischen Dokumentarfilm, die sich zwischen Filmgeschichte, Ästhetik und Kulturkritik ansiedelte. Während der Sichtung des mehrstündigen Dokumentarfilms war mir damals klar geworden, dass ich es hier in mehrerlei Hinsicht mit einem herausragenden Werk zu tun hatte. Die Länge des Films korrespondierte sichtlich mit dem Maß an Zeit und Aufmerksamkeit, die Pilz steirischen Bergbauern gewidmet hatte; Gestaltung und Bau zeugten nicht nur von einer beeindruckenden Reflexion über die Stelle des Filmemachers, sondern auch von einem präzisen Sinn für Form und Rhythmus.

Mit Michael Pilz verbindet mich seit unserer ersten Begegnung Mitte der achtziger Jahre ein freundschaftlicher Austausch, der weitaus mehr umfasst als die Erläuterung seines eigenen Filmschaffens. Wir sprachen damals an einem sonnigen Sommernachmittag wohl drei Stunden lang über Formen und Grundlagen dokumentarischer Arbeit. Er nahm sich für mich Zeit, wie er sich Zeit für die Bauern am Obdacher Sattel genommen hatte. Er wusste um seine Marginalität und war wie die von ihm gefilmten Bergbauern stolz darauf.

Als ich mich im Rahmen eines universitären Forschungsprojektes dem österreichischen Dokumentarfilm zuwandte, stieß ich auf kaum bearbeitetes Neuland. Dem „neuen“ österreichischen Film war gerade eben erst mit der Einführung von entsprechenden Filmförderungsstrukturen eine existentielle Grundlage verschafft worden, dank der Initiative unabhängiger Filmschaffender wie Michael Pilz. Peter Kubelka erläuterte mir seinerzeit in einem Expertengespräch die Jahrzehnte vorherrschende ministerielle Förderungspolitik. Die Verbindung von Dokumentar-

film und Kunst, das bedeutete offiziell bis Mitte der siebziger Jahre im wesentlichen die filmische Vermittlung anderer Künste, will heißen: Burgtheater-Aufführungen aufzeichnen oder bestenfalls Künstlerporträts erstellen.

Himmel und Erde entstand im Aufwind einer sich verändernden Förderungskultur, aber setzte sich sichtlich schon im Vorfeld über enge Produktionsstrukturen hinweg. Nur eine Langzeitbeobachtung kann freilegen, was hier zu sehen ist. Pilz' genaue Kadragungen lassen alltägliche Gesten hervortreten. Sie zeigen, wie halbwüchsige Burschen, links posierend, ihre Hände in die Sonntagshosentaschen einhaken, oder wie die Beine eines geschickten Bauern den Druck der Holzsäge abfedern. So manches erinnert an Godards Arbeiten aus den siebziger Jahren, wie die Zerlegung einzelner Bewegungen in prägnante Augenblicke, der kontrapunktische Einsatz des Tons oder auch die Darstellung des Fernsehens als Weltvermittler und Familienangelegenheit. Eine gewisse Vorliebe für kindliche Rollenspiele, sowie den Sinn für Details und für die Dauer der Einstellungen jedoch scheint Pilz mit anderen Filmemachern zu teilen, wie etwa mit Jean Eustache.

Der unabhängige Autorenfilmer und Produzent, dessen filmische Skizzen heute meist Tagebuchform annehmen, gehört weder einer Schule an, noch hat er eine solche begründet. Doch pflegt er Austausch mit Wahlverwandten und lehrt gern im Dialog mit diesen. Als Stammgast renommierter Festivals wie Rotterdam, Nyon oder Riga trifft er oft auf Gleichgesinnte. Er weiß das Werk von Filmemachern wie Jürgen Böttcher oder Ross McElwee zu vermitteln, die auf die Welt mit ihrer Kamera einen ähnlich präzisen, reflexiven und gleichzeitig subjektiven Blick werfen. Einige dieser Filme hat mir Michael Pilz näher gebracht, nicht nur in den vielen langen Gesprächen, die unserer ersten Begegnung folgen sollten, sondern auch im Rahmen einer gemeinsam erdachten Filmreihe, die 1988 in Wien eine Ausstellung und eine Tagung mit dem Titel „Fiktion und Wirklichkeit“ begleitete. Eine Plattform aus Dokumentarfilmschaffenden, Videokünstlern, Ethnologinnen und Filmwissenschaftler/innen setzte sich damals mit Fragen der filmischen Wahrnehmung auseinander. Im daraus entstandenen Buch *Sprung im Spiegel* (1990) wollte der Filmemacher nur über Leerseiten vertreten sein – schon das zuvor in der Blaugelben Galerie von ihm inszenierte Gespräch mit Böttcher hatte den experimentellen Charakter einer Verweigerung. Wahrnehmen, das heißt für Pilz denn immer auch: an die Grenzen der Wahrnehmbarkeit rühren. Dieses Prinzip zeigt sich exemplarisch in der letzten Einstellung von **Himmel und Erde**, wo in Eastmancolor vor einer erhabenen Berglandschaft ein langsamer Zoom auf eine untergehende Sonne gezogen wird, deren Strahlen sich spektral streuen. Pilz zeigt damit am Ende seiner ethnographischen Studie sehr direkt einen malerischen Sinn für die Physiologie der Wahrnehmung

und für die halluzinatorische Abstraktheit intensiver optischer Erfahrungen. Die Schnittstelle zwischen Avantgarde, Video, Kunst und Dokumentarfilm hat er zu einer Zeit besetzt, als die Trennlinien noch scharf und die hybriden Formen weniger in Mode waren.

Christa Blümlinger,
„Warum Himmel und Erde immer noch herausragt“,
26. September 2010, Österreichisches Filmmuseum

„Die Natur beherrscht nur, wer ihr folgt.“ Im nächsten Augenblick sieht man Männer beim Holzfällen und hört das Kreischen einer Motorsäge. Von Natur, so viel weiß man bereits zu diesem Zeitpunkt, kann jedoch nicht die Rede sein; vielmehr davon, was der Mensch aus der Natur gemacht und sich von ihr genommen hat. Ein paar Stunden später in diesem Film – als ob der Gedanke erst jetzt weitergeführt werden würde – erfolgt in Form eines weiteren Kommentars der Blick zurück: „Die Menschen des Altertums versuchten nicht, der Natur durch ihr Menschsein zu Hilfe zu kommen. Sie handelten nicht. Und Himmel und Erde nahmen ihren Lauf.“

Um Himmel und Erde geht es also, seinem Titel gemäß, in diesem Film, doch eigentlich geht es um das, was dazwischen liegt: um bestimmte Menschen an einem ganz bestimmten Ort. Deshalb beobachtet der Film **Himmel und Erde** nicht den Lauf der Dinge, sondern fordert dazu auf, ihn sich zu vergegenwärtigen – und zu erkennen, dass man selbst zum Lauf dieser Dinge gehört.

Als Michael Pilz im Februar 1980 nach eingehender Recherche und monatelanger Motivsuche in der kleinen Ortschaft Obdach in der Obersteiermark mit den Dreharbeiten zu **Himmel und Erde** beginnt, steht für ihn fest, dass auch er – als Filmemacher, Beobachter, Chronist – ein Teil dessen ist, was er in den folgenden Monaten, aus denen bald Jahre werden sollten, aufzeichnen wird. „Der Film wird einem allgemeinen Bedürfnis gerecht werden, dem Bedürfnis nach der Erfahrung des eigenen Standorts“, schreibt Pilz in einem Exposé. „Und zwar der Standort allerer, die mit dem Film befasst sind: der Macher, der Darsteller, der Zuschauer.“¹

Das bedeutet und bedingt eine Form des Daseins als Filmemacher, die über herkömmliche dokumentarische Positionen weit hinausgeht. Man muss das Zitat von Laotse, das Michael Pilz seinem knapp fünfstündigen Film voranstellt, unbedingt (auch) in dieser Hinsicht verstehen: „Nimm das, was vor dir ist, so wie es ist, wünsche es nicht anders, sei einfach da.“ Ein Dasein nicht im Sinne einer physischen Präsenz des Filmemachers, der ein „bedeutendes“ Ereignis dokumentiert, sondern dessen Dasein sich erst durch den Film ergibt und der seine künstlerische Existenz diesem Dasein verdankt.

„Nehmen“ wir also etwa eine Szene, die in der Dorfschule geschieht und in der zwei Buben angehalten sind,

ein Rollenspiel vorzuführen. Der eine Schüler übernimmt die Rolle eines Pfeife rauchenden Großvaters, der ins Altenheim abgeschoben werden soll, weil am Hof „ka Platz mehr is“, wie der andere Schüler in der Rolle des Bauern behauptet. Zwischen ihre Dialoge vor der großen Schultafel montiert Pilz Aufnahmen eines Rettungsautos, von Kindern, von Arbeitern. Am Ende der Szene zündet sich der echte Altbauer seine Pfeife an – ein Akt, in dem nun plötzlich Tradition und Widerstand aufeinander treffen. Dazu Pilz aus dem Off: „Was feste Wurzeln hat, kann nicht entwurzelt werden. Was fest ergriffen wird, kann nicht entgleiten. Entwickle Tugend in dir selbst, und sie wird wahrhaftig sein.“

Michael Pilz nimmt hier etwas, „was vor ihm ist“ (nämlich eine scheinbar unbedeutende Szene in einer Dorfschule) und erkennt ihre Bedeutung: für den strukturellen und gesellschaftlichen Wandel, für die Auflösung von sozialen und familiären Strukturen, für den Lauf der Dinge. Dies ist jedoch nur möglich, indem er auch seine eigenen filmischen Mittel – die Montage, den eingesprochenen Kommentar – offen zur Schau stellt und seine Präsenz nicht verheimlicht.

Nun ist **Himmel und Erde** jedoch kein didaktischer Film, in dem man etwas über obersteirische Bergbauern „lernt“ und der seinem Publikum und sich selbst etwas beweisen möchte. Entgegen seinen genauen kartografischen Angaben in Form von Längen- und Breitengraden zu Beginn der beiden Teile, gehorcht seine Logik einem offenen, sich ständig erweiternden Prinzip, thematisiert **Himmel und Erde** wiederholt die eigene Suche: Wo er sich denn für eine Porträtaufnahme am besten hinstellen wolle, fragt Pilz einen Bauern („Am besten da vorne, damit wir das Haus drauf haben“); welchen Beruf sie später einmal ausüben möchten, fragt er die Kinder („Mechaniker oder Elektriker“). „Etwas suchen heißt zuerst, es bei sich zu finden“, heißt es einmal im Kommentar. „Wenn es nicht bei mir ist, ist es nirgendwo.“

Pilz verliert nie den Blick für das Wesentliche, weil er es im scheinbar Nebensächlichen findet. Dies trifft auch auf jene wiederkehrende Einstellung zu, die man als Urszene des gesamten Films deuten kann: Ein kleiner Bub schaukelt in einem alten Autoreifen zwischen zwei Bäumen. Den Oberkörper auf den Reifen aufgestützt, richtet er den Blick zunächst auf den gegenüberliegenden Hang, auf dem noch die Schneereste des vergangenen Winters zu sehen sind. Als sich der Reifen in der Luft dreht, blickt der Bub direkt zu uns in die Kamera. Im entscheidenden Moment, so könnte man dieses Bild interpretieren, befindet er sich in Augenhöhe – zwischen Himmel und Erde. Pilz bettet die Szene jedes Mal in einen anderen Kontext, entwickelt jedoch nie Vorher oder Nachher. Dieser Bub ist – so wie dieser Moment – einfach da, und er ist ein Teil eines großen Ganzen.

Himmel und Erde ist ein Film, der auf dieses große Ganze – man könnte auch pathetisch sagen: das Leben – hinarbeitet. Deshalb ist er als Langzeitbeobachtung, ähnlich den *Wittstock*-Filmen von Volker Koepp oder den *Profils paysans* von Raymond Depardon, nur vordergründig das Porträt über eine regionale Gemeinschaft, sondern der Versuch, mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln all das zu finden, was das Leben dieser Menschen bestimmt. Und das ist mehr als Arbeit, Kirche und Hof: Es sind die konkreten Verhältnisse und die konkreten Wünsche („Die Wege sollen gut sein und die Nachbarn bleiben“); es sind die ökonomische Abhängigkeit von der Genossenschaft und die Wirtschaftsprognosen im Radio; es sind der Supermarkt im Ort und die Notwendigkeit, als Nebenerwerbsbauer in die „Schicht“ zu fahren.

Himmel und Erde besteht aus zwei Teilen, und diese Trennung ist mehr als eine dramaturgische bedingte Unterbrechung: Während dem ersten Teil, *Die Ordnung der Dinge*, auch die Funktion einer Aufbereitung zukommt (um die Dinge, Bilder und Stimmen tatsächlich in eine „Ordnung“ zu überführen), reflektiert *Der Lauf der Dinge* verstärkt das Verstreichen der Zeit, die Erfahrung von Tod und Verlust. Wiederholt sieht man die Kinder als die sogenannte „kommende“ Generation in der Schule, um auf Fragen vorbereitet zu werden, die ihre Eltern schon jetzt, zu Beginn der Achtziger Jahre, nicht mehr beantworten können. In der modernen Zeit sei auch nicht alles gut, erklärt einer der Bauern lapidar und meint damit vor allem die den Maschinen geschuldete Geschwindigkeit.

Wie zum Beweis ist **Himmel und Erde** ein Film der Entschleunigung. Das meint nicht unbedingt Langsamkeit, obwohl auch Michael Pilz immer wieder – und auch in seiner „Urszene“ – Zeitlupe einsetzt, sondern ein Sich-Anpassen an die Gegebenheiten, eben an den Lauf der Dinge. Das Vergehen der Zeit bleibt in **Himmel und Erde** kein äußerlicher Vorgang, sondern wird in den Dingen selbst spürbar (auch die Schaukel-Szene erfährt im Zuge ihrer Wiederholung eine historische Dimension). „Ich wandere und sehe zu, wie alles seine festen Bahnen geht“, spricht Pilz im Kommentar, „was sollte ich da wissen können?“ Langsam tastet die Kamera die Struktur einer Holzwand entlang, zeigt ein Motorrad ohne Räder oder ein Mühlrad.

Die zahlreichen Texte, die Michael Pilz unter anderem aus dem „Tao te King“ von Laotse, aus „Das Wahre Buch vom Südlichen Blütenland“ von Dschuang Dsi sowie aus den Schriften von Matthäus, Johannes und Isaias entnimmt, formen am Ende einen neuen, gemeinsamen Text über den Himmel und die Erde als beherrschende Kräfte. Sie bestimmen die Ordnung in und den Lauf der Welt.

„Entwickle Tugend in dir selbst, und sie wird wahrhaftig sein.“ Man sieht einen Hof im Winter: Ein Kind mit einer Schultasche auf dem Rücken macht sich auf den

Weg. „Entwickle sie im Dorf, und sie wird zunehmen. Entwickle sie in der Welt, und sie wird überall sein.“ Jetzt sieht man Blumen, von denen sich langsam das Eis löst.

¹ Michael Pilz, „Umadum (Filmexposé), Wien/Obdach 1979/80“, zitiert nach Olaf Möller/Michael Omasta (Hg.): *Michael Pilz. Auge Kamera Herz*. FilmmuseumSynemaPublikationen 10, 2008, S. 76.

*Michael Pekler,
26. September 2010,
Österreichisches Filmmuseum*

Originaltitel	Himmel und Erde I. Die Ordnung der Dinge II. Der Lauf der Dinge
Englischer Titel	Heaven and Earth I. The Order of Things II. The Course of Things
Produktionsland	Österreich
Herstellungszeitraum	1979–1982
Fertigstellung	August 1982
Produzent	Michael Pilz
Produktion	Michael Pilz Filmproduktion Wien
Konzept, Recherche, Realisation	Michael Pilz
Zusätzliche Mitarbeit Recherche	Liane Barnet
Bild	Michael Pilz (Äaton 16mm, Angenieux 9,5–57 und 10–150, Zeiss Distagon 9,5 und 25, Makro Kilar)
Zusätzliche Mitarbeit Kamera	Helmut Pirnat, Wolfgang Simon, Moritz Gieselmann
Originalton	Georg Buigner (Nagra IV Stereo, Sennheiser MKH 416P, Agfa PEM 468)
Zusätzliche Mitarbeit Ton	Othmar Eichinger, Herbert Baumgartner, Hans Höbinger, Beate Kögel-Pilz
Tonmischung	Heinz F. Reifenauer (Tonstudio Heinz, Wien)
Montage	Michael Pilz
Zusätzliche Mitarbeit Rohschnitt	Herbert Baumgartner, Hans Höbinger
Darsteller Teil I	Bewohner des steirischen Bergdorfes Sankt Anna und Umgebung: Hermann Damm vulgo Kratzer, Aegidius Reiter vulgo Erma, Elvira Reiter, Margret Reiter, Josef Staubmann, Franz Moitzi, Matthias Leitner, Walter Wieland, Max Freigassner, Johanna Damm, Schülerinnen und Schüler der Hauptschule in Obdach, Alfred Leimer, Margarethe Leimer, Pater Liborius Schäckermann OSB, Heinrich Knoll sen., Schülerinnen und Schüler der Volksschule in Sankt Anna, Peter Moitzi, Heinrich Knoll jun., Wolfgang Bischof, Friedrich Reiter, Friedrich Kreuzer, Johann Sattler, Waltraut Bischof, Ernst Bischof, Hans Wieser, Hans Schatz, Josefa Bischof, Robert Hörmann, Karl Zechner, Jakob Rabensteiner, Christine Reiter, Friedrich Leimer jun., Christl Reiter, Aegidius Reiter jun., Walpurga Staubmann, Mitzi Baumgartner, Vital Staubmann, Josef Baumgartner, Renate Baumgartner, Erhard Baumgartner, Josef Fössl, Maria Fössl, Hans Fössl, Josef Leitner, Adolf Sattler, Peter Rabensteiner, Ernst Bauer, Hans Staubmann, Vital Moitzi, Urban Kinnesberger, Josef Sattler, Franz Rappitsch, Johann Kreuzbichler, Hans Stocker, Thomas Haselwander, Silvia Haselwander, Christian Haselwander, Paul Schlacher, Wolfgang Schlacher, Fredi Schlacher, Anna Moitzi, Gerlinde Schlacher, Konrad Moitzi, Erwin Moitzi, Manfred Moitzi, Karin Moitzi, Barbara Moitzi, Leonhard Hasler, Sabine Reiter, Isabella Reiter, Claudia Berger, Abt Benedikt OSB, Ernst Sattler, Norbert Bauer, Renate Bauer, Maria Sattler, Franz Haag, Roman Schlacher, Aegidius Schlacher, Hans Schlacher, Manfred Meier, Karl Schlacher, Erwin Gsodam, Sepp Leitner und viele andere

Darsteller Teil II	Bewohner des steirischen Bergdorfes Sankt Anna und Umgebung: Hermann Damm vulgo Kratzer, Aegidius Reiter vulgo Erma, Alfred Leimer, Friedrich Leimer, Margarethe Leimer, Christine Reiter, Hubert Reiter, Friedrich Reiter, Elvira Reiter, Isabella Reiter, Sabine Reiter, Urban Kinnesberger, Johann Kinnesberger, Anna Kinnesberger, Johann Sattler, Johanna Damm, Schülerinnen und Schüler der Hauptschule in Obdach, Josefa Bischof, Heinz Knoll, Herbert Freigassner, Peter Sattler, Günter Schifferl, Fredi Schlacher, Wolfgang Schlacher, Gerlinde Schlacher, Margret Reiter, Christl Reiter, Franz Leitner, Friedrich Kreuzer, Heinrich Knoll sen., Heinrich Knoll jun., Ralph Burns, Aegidius Reiter jun., Hans Staubmann, Franz Staubmann, Franz Lasserus, Paul Leitner, Peter Schlacher, Wolfgang Bischof, Ernst Bischof, Waltraut Bischof, Matthias Zechner, Leonhard Hasler, Jakob Leitner, Anton Staubmann, Abt Benedikt OSB, Pater Liborius Schäckermann OSB, Pater August Ebner SAC, Maria Staubmann, Johann Rabensteiner, Josef Staubmann, Irmgard Staubmann, Manfred Kinnesberger, Johann Rabensteiner, Maria Rabensteiner, Johann Hiebler, Maria Hiebler, Peter Moitzi, Martha Schlacher, Engelbert Kreuzer, Konrad Reiter, Maria Reiter, Mitglieder des Kirchenchors Sankt Anna, Lambert Kohlmüller, Vital Moitzi, Peter Bauer, Josef Sattler, Johann Moitzi, Urban Sattler, Sepp Leitner, Norbert Bauer, Renate Bauer, Franz Staubmann, Franz Rappitsch, Adolf Sattler, Matthias Fröhlich, Ferdinand Reiter, Thomas Haselwander, Silvia Haselwander, Christian Haselwander und viele andere
Drehorte	14°40' Östliche Länge, 47°2' nördliche Breite, Region von Sankt Anna, Obdach, Steiermark, Österreich
Sprache der Dialoge	Deutsch, Steirischer Dialekt
Zitate, Kommentare	Lao-Tse – <i>Tao te king</i> , mit freundlicher Genehmigung des Heinrich Hugendubel Verlages in München, Dschuang-Dsi – <i>Das Wahre Buch vom südlichen Blütenland</i> , von Richard Wilhelm aus dem Chinesischen übertragen, mit freundlicher Genehmigung des Eugen Diederichs Verlages in Köln, Matthäus, Johannes, Paulus (1. Brief an die Korinther), Markus, Isaias, Talmud, Jerzy Grotowski, Beate Kögel-Pilz, Carlos Castaneda, Sergej Leonidowitsch Rubinstein – <i>Sprache und Bewußtsein</i> , Moskau 1957, Traum einer Indianerin des Stammes der Papagos
Sprache der Kommentare	Deutsch
Sprecher der Kommentare	Michael Pilz
Kommentar-Aufnahme	Gottfried Divos
Untertitel	Deutsch (deutsche Version), Englisch (englische Version)
Musik, Komposition und Aufnahme	Ensemble Blümchenblau, Wien, mit freundlicher Genehmigung von lemon records in Wien; Jakob Mundl Arrangement, Gesang, 1. Gitarre; Götz Schrage Orgel; Wolfgang Lachinger Gitarre; Josef Fencz Bass; Tschurri Schlagzeug; Ernst Seuberth Aufnahme und Mix (Studer 16); Aufnahme von Jänner bis April 1982, Gorilla Studio Wien

Liedtexte	<i>Weihnachtsmann</i> von Ensemble Blümchenblau, Wien <i>Ich bin vermutlich wie die Tiere</i> von Konrad Bayer, Oswald Wiener und Gerhard Rühm
Archivmusik	<i>Weil's noch Zeit is</i> , Text und Weise von Norbert Wallner, gesungen vom Kirchenchor Sankt Anna unter der Leitung von Konrad Reiter <i>Good Old Hollywood is dying</i> , Christian Kolonovits und Waterloo & Robinson <i>Weary Blues</i> , Matthews/Duke Ellington und Johnny Hodges <i>2. Salzburger Symphonie</i> , W.A. Mozart, internationale Radio-Kurzwelle am 21.3.1981
Off-Sprachen, Geräusch-Effekte	<i>Professor Verblovsky</i> , Text und Vortrag von Ilse Leitenberger, Radio/ORF, 3.4.1980 <i>Kreisky, Schweden, Florida</i> , TV-Nachrichten, ORF, 9.5.1980 Adolf Sattler vulgo Großrichter im Bärnthäl, Lavantegg, April 1982 <i>Meine Gedanken zum Beruf des Bauern</i> , Schulaufsatz, geschrieben und gelesen von Erhard Baumgartner vulgo Kohlmüller, 26.4.1980 <i>Sauschlacht</i> , erzählt von Fredi Schlacher vulgo Falterbauer, 28.3.1980 Radio-Nachrichten und Werbeansagen, ORF, 13.5.1980 <i>Mein Traum</i> und <i>1. Diktat</i> von Christl Reiter vulgo Erma, April 1980 Aegiudius Reiter sen. vulgo Erma, 20.3.1980 Matthias Zechner, Rothaidenhütte, 30.6.1980 Sprecher der Zuchttierversteigerung in Leoben, 19.3. und 14.5.1980 Internationale Radio-Kurzwelle, 27.10.1980 Pater August Ebner SAC in Mariahilf, Kärnten, 13.6.1980 Markus-Evangelium 13/33, gesprochen von Christl Reiter vulgo Erma <i>Memoiren aus der Badewanne</i> von Stanislaw Lem, Textzitat, mit freundlicher Genehmigung des Insel Verlages Frankfurt am Main, gelesen von Waltraut Bischof vulgo Giebler, 5.3.1980
Aquarelle	Schülerinnen und Schüler der 1/2 d, 1979/80, der Hauptschule in Obdach, mit freundlicher Genehmigung von Hauptschuldirektor Othmar Steiner
Schwarzweiss-Fotografien	Professor Rudolf Friedrich, 1936, mit freundlicher Genehmigung von Paul Leitner, Annawirt in Sankt Anna
Farbfotografien	Michael Pilz, Fujicolor 24/36, 25.9.1980
Film Original	16 mm, Eastman Color Negativ II 7247, Fuji Color Negativ A 8527, Ilford Schwarzweiß Negativ Mark V, Normalbild 1:1,38, 25 Bilder/Sekunde, Gesamtrohfilmlänge 19.300 m
Negativlabor	Wienfilm, Kopierwerk Grinzing
Titel-Handschrift	Christl Reiter vulgo Erma, Lavantegg
Titelschriftsatz	Times fett, Alfabet-Studio Wien
Bildtricks und Titelanfertigung	Rudolf Linshalm, Cinema-L, Wien
Vorführokopie	Fujicolor Positive HP 8814
Labor und Farbe	<i>Film 16</i> , Helmut Rings, München
Format	Blowup 16/35 mm Farbe + s/w 1:1,38
Tonsystem	Lichtton, mono (16 mm: Magnetton)
Anzahl der Bildeinstellungen	Teil I – 697, Teil II – 936
Filmlänge (35 mm)	Teil I – 3.881 m (7 Rollen), Teil II – 4.252 m (8 Rollen)
Laufzeit bei 24 Bildern/Sekunde	Teil I – 142 Minuten, Teil II – 155 Minuten
Laufzeit bei 25 Bildern/Sekunde	Teil I – 137 Minuten, Teil II – 150 Minuten
Gewicht (35 mm, 15 Rollen)	ca. 75 kg

Förderung.....	Bundesministerium für Unterricht, Sport und Kunst, Wien
Besonderer Dank an.....	Hubert Bals, Josefa Bischof, Johanna und Hermann Damm vulgo Kratzer, Georges Devereux, Fritz Falch, Carlo Fedier, Paolo Freire, Jean-Luc Godard, Franz Grimus, Erika und Moritz de Hadeln, Alfred Kohlbacher, Herbert Koller, Peter Konlechner, Josef Kramer, Walter Marti, Reni Mertens, Erika Metzger, Fredi C. Murer, Guillermo Otálora, Familie Reiter vulgo Erma, Helmut Rings, Franz Rohrmoser, Günter Scheer, Gottfried Schlemmer, Franz Zellnik
Erstaufführung	23. September 1982, 6. Österreichische Film Tage, Kapfenberg
Festivals, special events, Auszeichnungen	Kapfenberg, 6. Österreichische Film Tage, September 1982 Nyon, Schweiz, 14e Festival International du Cinéma, Oktober 1982 (<i>Prix de Jury Oecumenique</i>) Aurillac, Frankreich, 3eme Rencontres Cinéma et Monde Rural, November 1982 Wien, <i>Viennale</i> , Internationale Filmfestspiele, November 1982 Rotterdam, 12th International Film Festival, Februar 1983 Berlin, 13. Internationales Forum des Jungen Films, Februar 1983 Figueira da Foz, Portugal, Festival Internacional, September 1983 (<i>Grand Prix für den besten Dokumentarfilm</i>) Montréal, Kanada, 12e Festival International du Nouveau Cinéma, November 1983 Paris, Semaine du Cinéma Autrichien, Cinémathèque Française, November 1983 Edinburgh, 38th International Film Festival, August 1984 Trieste, Italy, Alpe Adria Filmfestival, Dezember 1984 Graz, Austria, Festival des steirischen Films, September 1988 San José, Kalifornien, 2nd Cinequest Film Festival, September 1991 Wien, <i>Films Trespassing</i> , Internationales Dokumentarfilm- festival, Oktober 1991 Wien, Graz, Salzburg, Innsbruck, Linz, Teil der Retrospektive <i>Landvermessung, 20 Jahre Österreichischer Film</i> , Herbst 1991 bis Frühjahr 1992 Riga, Lettland, <i>Arsenal</i> , Internationales Film Festival, September 1994 Wien, <i>Exercise in Reality</i> , Dezember 1996 St. Pölten, Niederösterreich, Teil der Ausstellung <i>Über die Berge</i> , 1. März – 30. August 1998 3sat-TV (Deutschland, Schweiz, Österreich), 18. und 23. Februar 2001 Basel/Schweiz, Stadtkino Basel, June, 2009 35th Summer Film School Uherské Hradiste (CZ) July, 2009
Verleih für Deutschland	Freunde der Deutschen Kinemathek D-10785 Berlin, Potsdamer Straße 2 T (+49 30) 26 955 100, F (+49 30) 26 955 111, fdk@fdk-berlin.de



HIMMEL UND ERDE

1979 – 1982

Film von

MICHAEL PILZ

I. Die Ordnung der Dinge II. Der Lauf der Dinge