

Prisjádím na dorozku

Erste Montage

Video von Michael Pils
Austria 1995, 627'

Während ich still sitze und nichts tue, kommt der Frühling und das Gras sprießt.

Zenrin Kushu

(...) „Nach Sibirien“ ist in der Form eines vielfältigen aufeinander Zugehens und Reagierens vorstellbar, sich eröffnender und nicht enden wollender Geschichten, wechselnder Begegnungen, auf den Schnittlinien mehrerer Welten. (...) Reisend filmen und den Film betrachtend reisen. (...) Mit HIMMEL UND ERDE (1979/82) distanzierte ich mich von jener dokumentarischen Methode, die die persönliche Wahrnehmung zugunsten der betrachteten Gegenstände vernachlässigt, die die Interaktion zwischen Subjekt und Objekt ignoriert. (...) Einerseits schaut und horcht dieser Film genau auf das vielfältige Leben der Bauern in den Bergen und macht sich darüber Gedanken, andererseits denkt er aber auch an sich selbst, denkt er über das Bildermachen nach, durch Handlungen, die das filmische Wesen annähernd vor Augen führen, sodaß wir uns gleichzeitig auf mehreren Wirklichkeits- und Wahrnehmungsebenen bewegen.

„Ich sehe, daß ich sehe“ (Heraklit).

Michael Pilz,
Projektbeschreibung „Nach Sibirien“,
Wien, August 1993

Seit 1991 arbeitete die holländische Fotografin Bertien van Manen an einem Buch- und Ausstellungsprojekt (*A hundred summers, a hundred winters*, Boekhandel De Verbeelding, Amsterdam), für das sie mehrmals die ehemalige Sowjetunion bereist hatte. Sie ist eine der besten holländischen Fotografinnen, ihr Stil ist persönlich, unmittelbar, spontan und realistisch. Seit mehr als zwanzig Jahren sind wir nicht nur gute Freunde, es verbinden uns ähnliche ästhetische und philosophische Interessen, an der Wahrnehmung von Wirklichkeit und an foto- und kinematografischen Reflexionen. Diese Wahlverwandtschaft und die Tatsache, daß Bertien Anfang 1994 die Arbeit in der Ex-Sowjetunion abschließen wollte, um Buch und Ausstellungen vorzubereiten (De Stedelijk Museum in Amsterdam, The Photographers' Gallery in London, Provinciaal Museum voor Fotografie in Antwerpen, Fotomuseum Winterthur in der Schweiz, Galerie Agathe Gaillard in Paris, Nederlands Foto Instituut in Rotterdam, Musée de la Photographie in Paris, Portfolio Gallery in Edinburgh, Gallery of Photography in Dublin, Institut Néerlandais in Paris, u.a.), veranlaßte mich im Sommer 1993 dazu, ihr eine gemeinsame Reise vorzuschlagen. Es ging mir dabei nicht nur um ferne Länder und fremde Menschen, sondern auch um „das Nächste, das uns so fremd ist“ (Franz Blei).

Die Wahl der Reisezeit und der Reiseroute überließ ich Bertien, ich wollte von vorneherein nichts recherchieren, ich wollte gleichsam in's kalte Wasser springen und sehen, was dabei passiert. Als klar war, daß wir im tiefsten Winter

in ein sibirisches Dorf fahren würden, gab ich die Vorstellung, mit 16mm Film zu drehen auf und entschied mich für die kleine, handliche, unauffällige Videotechnik, die es uns ermöglichen würde, ohne besondere Belastung zu reisen und zu filmen. Die Arbeit mit Film hätte unsere Pläne nicht nur in technischer, organisatorischer, personeller und finanzieller Hinsicht belastet, sie hätte auch unerwünschte ästhetische Vorgaben bedeutet, da unter den zu erwartenden Reise-, Lebens- und Temperaturverhältnissen ein annähernd unmittelbares und auf Zufälle spontan reagierendes Arbeiten kaum möglich gewesen wäre.

Michael Pilz,
„Sibirisches Tagebuch“,
Wien, Juni 1995

Die folgenden Bild- und Tonaufnahmen entstanden auf einer Reise, die ich in Begleitung der holländischen Fotografin Bertien van Manen und des russischen Fotografen Volodja Schabankov zwischen dem 17. Februar und dem 5. März 1994 unternahm. Sie führte mich von Wien nach Amsterdam, nach Moskau, nach Novokuznezsk, in das kleine sibirische Dorf Apanas und über Moskau zurück.

Die Grundlage der Ersten Montage bilden VHS-Videokopien des dreißigstündigen Video-Hi8-Originalmaterials. Es wurde mit einem Sony-Hi8-Camcorder (VX1E, 3 hochauflösende CCD-Wandler für die Farben rot, grün und blau) mit zusätzlichem Richtmikrofon (Sennheiser MKE80R), auf Sony-Hi8-Videokassetten (E5-30HMEX) aufgezeichnet.

Zur Bild- und Tonmontage standen zwei einfache Videorecorder zur Verfügung (Blaupunkt VHS RTV820HiFi als Player und Panasonic S-VHS NV-HS1000 als Recorder), ohne Schnittcomputer, ohne Möglichkeit einer Tonmischung. Mit Ausnahme jener Bildteile, welchen im nachhinein ohne besonderen technischen Aufwand erkennbar Musik zugeeignet wurde, entspricht jedem Bild der ihm eigene Originalton.

Da es sich bei dieser Videoaufzeichnung um eine Kopie des Originals der Ersten Montage handelt, nämlich um eine Kopie einer Kopie einer Kopie der Hi8-Originalaufnahmen, wird bezüglich ihrer Bild- und Tonqualität um Nachsicht gebeten. Die im nachhinein mit Musik versehenen Bildteile stellen hier bereits die fünfte Bildgeneration dar.

Diese Erste Montage entspricht weitgehend der Chronologie der Reise. Es war meine Absicht, aus dem gesamten das annähernd beste Material auszuwählen und dabei keine Rücksicht auf die sich daraus ergebende Gesamtlänge zu nehmen. Soweit es die technischen Voraussetzungen erlaubten, bemühte ich mich auf der Grundlage des einkopierten Zeitcodes um einen exakten Bild- und Tonschnitt.

Im Unterschied zum nonlinearen Videoschnitt behindert der lineare Schnitt nachträgliche Bild- oder Tonkorrekturen des bereits montierten Materials. Deshalb muß diese Montage bezüglich einzelner Bilder, Töne und Schnitte, der Tempi, Rhythmen und Längen, sowie einzelner Bild- und Tonqualitäten auf dem Beta-Format nachbearbeitet werden.



Prisjädim na dorozku lädt zum Schauen und zum Horchen, zum Staunen ein. Im Sinne von Franz Blei versuchte ich, das Nächste zu filmen, das uns so fremd ist. Was schließlich die russische Sprache betrifft, so ging es mir nicht sosehr um ihr Verständnis, sondern mehr um ihre Melodie.

*Michael Pilz,
Titelvorspann der Ersten Montage,
Wien, September 1995*

Prisjädim na dorozku ist ein Film zur Meditation – über Fernes und Nahes, Fremdes und Vertrautes, über eine Winterreise, über Bilder und Das-sich-ein-Bild-Machen. Über Hören und genaueres Hinsehen. Über Zeit und Illusion, Äußeres und Inneres, Vergängliches, Gegenwärtiges.

Über Heiteres, Beschwerliches, über die Langsamkeit. Über zufällige, absichtliche und Augen-Blicke. Über die Liebe. Über das Warten, bis Bilder selber reden. Über Abbilder und Wirklichkeit. Über Licht, Dämmerung und Schatten. Über Stille. Über Kindheit, Altern, Arbeit, Geld. Über das Kino (nach Innen schauen, in Bildern denken). Über das Feuer. Über den Tod. Über Mascha's leuchtende Augen, Rudolf's Müdigkeit, Volodja's Sturheit, die Wahrheit Robert Frank's. Über Filmschnitt und Montage. Über Tanja's Sanftmut, Van Gogh's Café, Pjotr's Zigarette, Bertien's Eiligkeit. Über den Archipel Gulag. Über Vodka, Tschewow, Träume, über das Sonnenlicht auf Sergej's Wange. Über „wie“ und über „was“.

Prisjädim na dorozku ist eine Art „Reisefilm“, der den Spuren einer Fotografin folgt und dabei selbst Spuren hinterläßt, der erkundet und gleichzeitig davon Kunde gibt, der zeigt, wie es den Menschen vor der Kamera geht und dabei nicht verbirgt, wie es mir hinter der Kamera geht. Er zeigt und ermöglicht persönliche Begegnungen und Erfahrungen. Wer will, kann sich davon tragen und verführen lassen, vielleicht weniger in die ferne Mitte Asiens, als vielmehr in die nahen, eigenen Landschaften.

Prisjädim na dorozku montiert Bewegungen und Bilder, eine Vielzahl kleiner, oft auch unscheinbarer Ereignisse, die alle etwas sagen, aber eher beiläufig als bedeutungsvoll. Sie laden zu genauem Sehen und Hören ein, wodurch „wie von selbst“ viele kleine Geschichten entstehen, die ursprünglich in dieser Form nicht existierten, denn beim Filmen dachte ich nicht daran, wie das eine mit dem anderen zusammenhängt. Ein Bild bezieht sich auf das andere und eine Geschichte kommentiert die andere, eben „wie von selbst“. Was augenblicklich sichtbar wird, ist im nächsten Augenblick nicht mehr da. Das schärft die Aufmerksamkeit, das Horchen, das Schauen.

Man muß den Film nicht vom Anfang bis zum Ende und nicht durchgehend sehen. Man kann sich ihm nähern, je nach Interesse oder Laune, teilweise, wiederholt, oder auch zur Gänze. Es ist wie mit manchen Büchern, Landschaften oder Personen. Von Zeit zu Zeit trifft man aufeinander,

zufällig oder absichtlich, unter verschiedenen Umständen, in verschiedenen Stimmungen, neugierig, unsicher, traurig oder heiter. Jedes Wiedersehen bringt neue, andere Erfahrungen. Es ist wie beim Reisen. Annähernd wird deutlich, wohin es geht und entfernend, woher man kommt.

„Prisjädim na dorozku“ bezeichnet den alten russischen Brauch, sich vor einer Reise ein Weilchen hinzusetzen und in sich zu gehen.

*Michael Pilz,
Wien, Oktober 1995*

Prisjädim na dorozku is indeed real cinema (and not too many filmmakers can do it nowadays) and includes some beautiful images.

*Mario Simondi,
FESTIVAL DEI POPOLI,
Firenze, Italy, 23 October 1995*

Its unusually long running time (ten hours), the very personal approach and the origin (as a travelogue), give **Prisyadim na dorozhku** its character of an uncensored diary. Michael Pilz shot this video film (if this is not an expression, then it should be) during a journey to Siberia with the Dutch photographer Bertien van Manen. A travelogue in the footsteps of a photographer, and the film also leaves a trail. Pilz regards the film as a meditation about what is distant and what is near, what is strange and familiar, about a winter journey, about listening and observing, about images and images creating themselves. The film is so full of everyday simplicity that the arrival of an old and full bus in the small Siberian village of Apanas works like a sensational action scene.

The title **Prisyadim na dorozhku** (Let's sit down before we leave) refers to the old Russian custom of sitting down before leaving on a journey so that the traveller may gather his thoughts.

In order to make filming easy in the conditions of the Siberian winter and in the most intimate situations in people's homes, Pilz rejected his initial intention to use 16mm film material. He preferred to use inconspicuous Hi8 video instead. According to Pilz it is not necessary to see the film straight through in one go, but it can be approached like a person whom you can get to know after various long or short encounters.

*Main programme catalogue,
25th INTERNATIONAL FILM FESTIVAL ROTTERDAM,
Rotterdam, January 1996*

Wer von Experimentalfilm spricht, denkt – zumal in Österreich – in der Regel an eine Spielart des Kurz- und Kürzestfilms. Das große Format ist, nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen, selten. Einer, der seit langem mit ausgedehnten Formen experimentiert ist Michael Pilz. Daß er bislang ein Geheimtip blieb, hängt wohl zusammen mit der sturen Konsequenz, mit der er sich publikumsfreundlichen Kompromissen verweigert, sowie mit seiner Abstinenz in Hinblick auf Selbstdarstellung und Medienpräsenz. Er ist, so scheint es, ein Grübler, für den das Werk alles, seine Rezeption nur von sekundärer Bedeutung ist.

Selbstreflexivität, eine der Konstituenten des Experimen-

talfilms überhaupt, bestimmt auch die Filme von Michael Pilz. Sie thematisieren Material und Verfahren, aus und mit denen sie – um mit den russischen Formalisten zu sprechen – gemacht sind. Dabei beschäftigt sich Pilz, wie neben ihm in Österreich nur noch Hans Scheugl, immer wieder mit Problemen der (filmischen) Zeit und des (filmischen) Raums, der bekanntlich eine Täuschung, in Wahrheit nämlich eine (begrenzte) Fläche ist.

Zu den von der Moderne formulierten, aber nicht immer eingelösten Maximen gehört auch jene auf die Romantik zurückverweisende, daß der Prozeß in den Künsten wichtiger ist als das fertige Produkt, das Ergänzungsbedürftige spannender als das harmonisch Geschlossene, der Entwurf nicht weniger bedeutsam als seine Durchführung. Das widerspricht freilich den Ansprüchen einer Konsumwelt, in der nur das zur Ware verdinglichte Kunstwerk Profit ermöglicht. Und auch der öffentliche Subventionsgeber, der sich ja den Mechanismen des Markts entziehen könnte, möchte in der Regel am Ende ein vorweisbares Ergebnis, ein wie immer wertbares Ding als Legitimation entgegennehmen.

Michael Pilz ist an solch einem Ergebnis allenfalls marginal interessiert. Für ihn ist Filmemachen (ähnlich wie für George Tabori idealerweise die Theaterarbeit) ein unabgeschlossener und möglicherweise nicht abschließbarer Vorgang, dessen Erkenntniswert und Schönheit gerade im Vorläufigen, in seiner Potenz zur Veränderung besteht. Genaugenommen ist das die einzige logische Konsequenz aus der Tatsache, daß sich jedes Kunstwerk ohnedies mit der Zeit und in jedem einzelnen Rezipienten jeweils auf neue und andere Weise realisiert.

1943 im niederösterreichischen Gmünd geboren, gehört Michael Pilz zur Zwischengeneration zwischen den Vätern der Nachkriegsavantgarde, Kren, Adrian, Radax und Kubelka, und der zweiten Experimentalfilmgeneration, die sich

später vor allem um Sixpack gruppierte. Er ist nur wenige Jahre jünger als Schmidt Ernst jr. und Hans Scheugl. Die Zahl der Dokumentar-, Spiel-, Experimental- und Fernsehfilme, an denen er in der einen oder anderen Form – meist in mehreren – mitgewirkt hat, ist mit rund einem halben Hundert beachtlich. Er hat auf 8-mm-, 16-mm- und, selten, auf 35-mm-Film und seit 1972 mit Video gearbeitet, als Regisseur, Drehbuchautor, Kameramann, Tonmeister, Cutter und Produzent. Schon 1968/69 hat er mit VOOM auf 8-mm einen Vierstundentfilm gedreht. Bereits 1972 war er mit einem 25-Minuten-Film zur Biennale in Venedig eingeladen, vier Jahre später dann mit einem aufgeblasenen Super-8-Film nach Cannes. 1977/78 hat er mehr als ein Jahr lang sein vierstündiges Video SZENEN AUS DEM WIENER MILIEU aufgenommen. 1979 bis 1982 entstand sein fast fünfständiger Film HIMMEL UND ERDE, der auf elf Festivals gezeigt wurde.

Seit 1993 arbeitete Michael Pilz an seinem jedenfalls vom Umfang her ehrgeizigsten Projekt, an dem mehr als zehnstündigen Video **Prisjádím na dorozku**. Der Titel ist russisch und bezeichnet den Wunsch, sich (auf ein Gläschen Wodka) zusammenzusetzen, ehe man eine Reise antritt. Die Reise, die der Film dann dokumentiert, führt, zusammen

mit der holländischen Fotografin Bertien van Manen und dem russischen Fotografen Volodja Shabankov, von Wien und Amsterdam über Moskau nach Sibirien und zurück. Die warme Intimität der Küchengespräche mit ihren Gelb- und Orangetönen kontrastiert mit der winterlichen Schönheit der öffentlichen Außenräume. Das Rußland, das uns Pilz hier zeigt, unterscheidet sich signifikant von jenen immer düsterer werdenden Bildern, die uns die Russen selbst, in umgekehrtem sozialistischem Realismus sozusagen, seit ein paar Jahren mit unermüdlicher Ausdauer liefern. Technisch hat sich Pilz bewußt äußerst eingeschränkt. Eine Oberflächenästhetik liefe seinen Absichten völlig entgegen. Das scheinbar Amateurhafte der Aufnahmen und des Tons ist wesentlicher Bestandteil der zugrundeliegenden Auffassung von filmischem Ausdruck. Nicht nur führt Pilz im Vorspann der „ersten Montage“ die technischen Details der Produktion an, er läßt auch die Zeitmessung eingeblendet, sodaß der Zuschauer ständig an die Kamera und zugleich an den realen Zeitablauf jeder einzelnen Einstellung erinnert wird.

Zunächst ist **Prisjádím na dorozku** zweifellos ein Dokumentarfilm. Er ist aber zugleich ein Experimentalfilm. Manches spricht dafür, den Experimentalfilm nicht, wie gemeinhin üblich, als eigene Gattung zu betrachten, sondern als Klassifikation, die zu den Gattungen querliegt. Eine Kreuzklassifikation läßt dann experimentelle und konventionelle Dokumentarfilme, experimentelle und konventionelle Animationsfilme, experimentelle und konventionelle Musikfilme etc. unterscheiden. Demnach wäre **Prisjádím na dorozku** ein experimenteller Dokumentarfilm, ein Dokumentarfilm also, der neue Wege geht, neue Verfahren ausprobiert.

Die Beteiligung von zwei Fotografen an der Reise – sie sind im Film immer wieder zu sehen – liefert die Vorgabe, daß das Herstellen von Bildern, genau das also, was Pilz mit seinem Film tut, auch zu thematischem Material wird. Gelegentlich sehen wir Bilder von Menschen, die Bilder von Menschen betrachten. Und immer wieder hören und sehen wir Tiere, Hunde vor allem, nüchtern, fast elegisch, jedenfalls aber völlig unsentimental. Die Kamera verharrt oft lange in einer unveränderten Perspektive, dann wieder verselbständigt sie sich zu Schwenks und Zooms. Aktion im traditionellen Sinn gibt es kaum. Der Dialog dient, anders als die äußerst sparsam eingesetzte Musik, nicht der dramaturgischen Entwicklung. Ebenso unvermutet und fragmentarisch, wie er auftritt, verschwindet er wieder. Statements in die Kamera bleiben punktuell, werden nicht zu Interviews ausgeweitet. Kann sich einer nicht ausdrücken, wird keine Korrektur angestrebt. Zudem bleiben die fremdsprachigen Gespräche meist unübersetzt, wenn Bertien van Manen nicht als Dolmetsch fungiert. Wer nicht Russisch versteht, muß sie wahrnehmen wie Musik. Manchmal ist das allerdings bedauerlich. An einer Stelle unterhalten sich die Holländerin und der Russe auf russisch darüber, ob das, was Pilz aufnimmt – nämlich die beiden bei ihrer Unterhaltung –, denn interessant sei. Bertien van Manen, die während dieses Gesprächs, von Pilz gefilmt, ihren Gesprächspartner fotografiert, argumentiert, daß das Objekt der Fotografie nicht entscheiden könne, ob das entstehende Bild interessant sei: das liege allein im sub-



jektiven Befinden dessen, der das Bild macht. Die Puppe in der Puppe in der Puppe – und zugleich ein Stück Medienphilosophie, das zu verstehen sich schon lohnte. In einer fast fünfminütigen Einstellung fährt die Kamera vor den beiden Reisegefährten her, die eine gerade Straße entlanggehen. Die Gesichter kann man in der Dämmerung nicht erkennen. Shabankov erzählt auf russisch, akustisch kaum wahrnehmbar, von einer Stelle im Evangelium und von der Notwendigkeit, sie einfachen Menschen verständlich zu machen. Dann wirft er einen Strick, der auf der Straße liegt, zur Seite. Die beiden gehen weiter, schweigen, man hört nur das Knirschen des Schnees unter ihren Schuhen, aber die Kamera bleibt dran, der Schnitt erfolgt erst viel später; man spürt die Dauer, das Vergehen der Zeit, die faszinierende Spannung in der Handlungslosigkeit: experimenteller Dokumentarfilm. Im vierten und letzten Teil des Films, der den größten Teil der Moskauer Aufnahmen enthält, fährt die Kamera leitmotivisch immer wieder mit der Rolltreppe der Metro hinunter oder in einem Lift, auf dessen Scheiben mit großen Buchstaben das russische Wort für „sichtbar“ geschmiert ist.

Wie John Cage, der seinen Hörern gelegentlich erlaubt, zu kommen und zu gehen, wie es ihnen beliebt, verlangt Michael Pilz nicht, daß man seinen Film komplett ansieht. Der Betrachter ist in dem Sinne Mitgestalter, daß er selbst entscheiden kann, ob und wann er zuschaut. Vom Zappen unterscheidet sich das freilich insofern, als das Tempo des Bildwechsels nicht beinflusst werden kann, Geduld also aufgebracht werden muß, solange man schaut.

Michael Pilz war mehr als zwei Wochen unterwegs und hat dreißig Stunden Videomaterial aufgenommen. Das heißt, auch sein Zehnstundenfilm enthält noch reichlich Ellipsen. Wie aber die einzelnen Einstellungen mit der Zeit umgehen, wie die Montage darauf verzichtet, den Zuschauer anzutreiben – darin besteht das Wagnis dieses Films. Es lohnt sich darauf einzulassen.

*Thomas Rothschild,
„Die Schönheit des Vorläufigen.
Die Neudefinition des
Dokumentarfilms durch die Arbeiten des
Filmemachers Michael Pilz.“
AUSTRIAN FILM NEWS, Nr. 3/4
Wien, Juni 1996*

There is no other festival quite like the one held every two years in Riga, the Latvian capital, the city in which Eisenstein was born. (...)

The festival came about under unusual circumstances. In 1986, a group of Latvian intellectuals and artists, led by the documentary-maker August Sukuts, defied the authorities by showing dozens of anti-establishment films that could not be seen normally in Latvia, then still part of the Soviet Union. They called the festival *Arsenal*, because each film was a weapon in the battle for artistic freedom. The films were shown all over Riga, in schools, parks, halls and cafés, confounding the KGB, who were too stupid to know what was going on.

Ten years later, Sukuts continues to create controversy, though some of the founders of *Arsenal* now sit in the Latvian parliament. (...)

A festival which, so Sukuts claims, contains only films that extend the cinematic language and challenge preconceptions. This is a tall order in a programme of some 200 films, but most of those I saw did just that. For example, there was Michael Pilz's 10-hour video, aptly titled **Let's sit down before we leave**. Life being too short, I did not see all of it, but it was there to dip into. A video diary of a journey the Austrian Pilz made to Siberia with the photographer Bertien van Manen, it gives one a sense of experiencing the trip in every detail.

*Ronald Bergan,
THE GUARDIAN,
London, 4 October 1996*

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

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

Bewegung der Objekte nach, und dadurch verwackelt man die Bilder nicht. Das kann so intensiv sein, da denke ich an nichts. Da schaue ich nur, oder ich höre nur, oder ich bin nur. Und nicht einmal das weiß ich. Da weiß ich gar nichts (...). In diese Freiheit zu kommen ist schön. Nicht mehr denken. Und nicht einmal mehr tun, sondern tun lassen, eben: nicht tun.“

In *WINDOWS, DOGS AND HORSES* forciert Michael Pilz nicht nur die offene und poetische Form seiner dokumentarischen Methode, sondern führt zeitlich und örtlich auseinander liegendes Material in einem einzigen filmischen Raum zusammen. Es sind Bild- und Tondokumente verschiedener Ereignisse und Begegnungen zwischen 1994 und 2003. Trouvaillen seiner vielen Reisen in den letzten Jahren, nach Indien, Afrika, Kuba, Italien oder in die Türkei, von denen teilweise eigene Filme existieren, auch Aufnahmen, die er in unterschiedlichen Regionen Österreichs machte — das eingangs erwähnte Atelier z.B. gehört dem Grafiker und Maler Andreas Ortig aus dem niederösterreichischen Karlstein. Der Film wirkt wie die assoziative Summe disparater kinematographischer Tagebuchnotizen, ein Erfahrungsmosaik, ein Platz, von dem aus sternförmig eine Reihe von Fluchtlinien in die verschiedenen Schichten und Phasen von Pilz' Arbeit wegführen. Einer Arbeit, durch die sich bei aller handwerklicher Professionalität, bei allem Wissen und bei aller erworbenen Weltgewandtheit bis heute eine Konstante zieht: ein immer neues Staunen.

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

len 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 südindi-

schen 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), wengleich hier vor den eigentlichen Beginn Reflexionen über die unterschiedlichen Seh- und Wahrnehmungsweisen von Wirklichkeit gestellt sind. Jedoch nicht als elaborierte Theoreme, sondern in anekdotischer Form, persönliche Notizen der niederländischen Fotografin Bertien van Manen, die Pilz nach Sibirien begleitet hat. Mit einer gewissen Verwunderung erzählt sie davon, wie sie und ihr russischer Fotografenkollege Pilz häufig gerufen hätten, um sich dies oder jenes anzuschauen, er aber noch oder schon ganz woanders war und seinen ganz eigenen Fahrten folgte. Sie beginnt ihre Erzählungen erst auf Englisch, fällt dann mehr und mehr ins Niederländische, und auch hier ist man auf den phonetischen Körper der Worte zurückgeworfen, ein bloßes Hin- und 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 dampfende Luft in den überheizten und ver-

rauchten 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 Fernsehredaktionen 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 Stützpfeiler 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 fünfständiges Opus über das Leben in einem Bergbaurndorf 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.“

Originaltitel	Prisjádím na dorozku
Englischer Titel	Let's sit down before we leave
Produktionsland	Österreich
Drehzeit	17. Februar – 5. März 1994
Drehorte	Amsterdam, Moskau, Novokuznetsk, Apanas (Sibirien)
Herstellungszeitraum, Erste Montage	1993–1995
Fertigstellung, Erste Montage	September 1995
Fertigstellung des Projektes	1999
Produzent	Michael Pilz
Produktion	Michael Pilz Film
Konzept & Realisation	Michael Pilz
Bild	Michael Pilz
Ton	Michael Pilz
Montage	Michael Pilz
Originalformat	Sony Video Hi8 PAL
Tapeformat	Video VHS, DV, PAL, 4:3, sichtbarer Hi8-Timecode
Ton	Mono, Ch1+2
Laufzeit	627'
Dialoge	Englisch, Russisch, Holländisch, Deutsch
Untertitel	Keine
Musik	Szemző Tibor (<i>Other inhabitants</i>)
Darsteller	Bertien van Manen, Volodja Shabankov, Rudolf Alexandreevich, Volodja Vorobev, Anna Petrovna, Ludmilla Vilvovsky, Lubina and Lena Benakomeva, Michael Pilz, u.a.
Förderung	Österreichisches Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst
Erstaufführung	Dezember 1995, <i>Diagonale</i> , Forum Österreichischer Film, Salzburg
Festivals, special events	Salzburg, <i>Diagonale</i> , Forum Österreichischer Film, Dezember 1995 Rotterdam, International Film Festival, Jänner 1996 Riga, Lettland, <i>Arsenal</i> , Internationales Film Festival, September 1996 Paris, Institut Néerlandais, November 1997 – Jänner 1998, Teil der Ausstellung <i>Bertien van Manen, photographies 1977–1997</i> Montréal, Kanada, November 1999, Teil der Ausstellung <i>Bertien van Manen, photographies 1977–1997</i> Wien, Afro Asiatisches Institut Galerie, 3. – 31. Mai 2000, Teil der Ausstellung <i>Vor und hinter dem Ural</i>
Copyright und Vertrieb	MICHAEL PILZ FILM A–1180 Wien, Austria, Teschnergasse 37 T +43 (0)1 402 33 92 film@michaelpilz.at, www.michaelpilz.at