

DIE SCHÖNHEIT DES VORLÄUFIGEN

Die Neudefinition des Dokumentarfilms durch die Arbeiten des Filmemachers Michael Pilz.



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 Experimentalfilms 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 Scheufl, 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 verwertbares 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 Ernst Schmidt jr. und Hans Scheufl. Die Zahl der Doku-

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, führte, zusammen mit der holländischen Fotografin Bertien van Manen und dem russischen Fotografen Volodya 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 jenem immer düsterer werdenden Bildern, die uns die Russen selbst, in umgekehrtem sozialistischen 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 eingependelt, 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 quer liegt. Eine



mentar-, Spiel-, Experimental- und Fernsehfilme, an denen er in der einen oder anderen Form – meist in mehreren Funktionen – 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 Vierstundentag gedreht. Bereits 1972 war er mit einem 25-Minuten-Film zur Biennale in Venedig eingeladen, vier Jahre später

Kreuzklassifikation läßt dann experimentelle und konventionelle Dokumentarfilme, experimentelle und konventionelle Animationsfilme, experimentelle und konventionelle Musikfilme etc. unterscheiden. Demnach wäre „Prisjädím 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 fremdspra-

chigen 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 subjektiven Befinden dessen, der das Bild macht. Die Puppe in der Puppe in der Puppe – und zugleich ein Stück Medienphilosophie, das zu verstelßen 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 Dau-

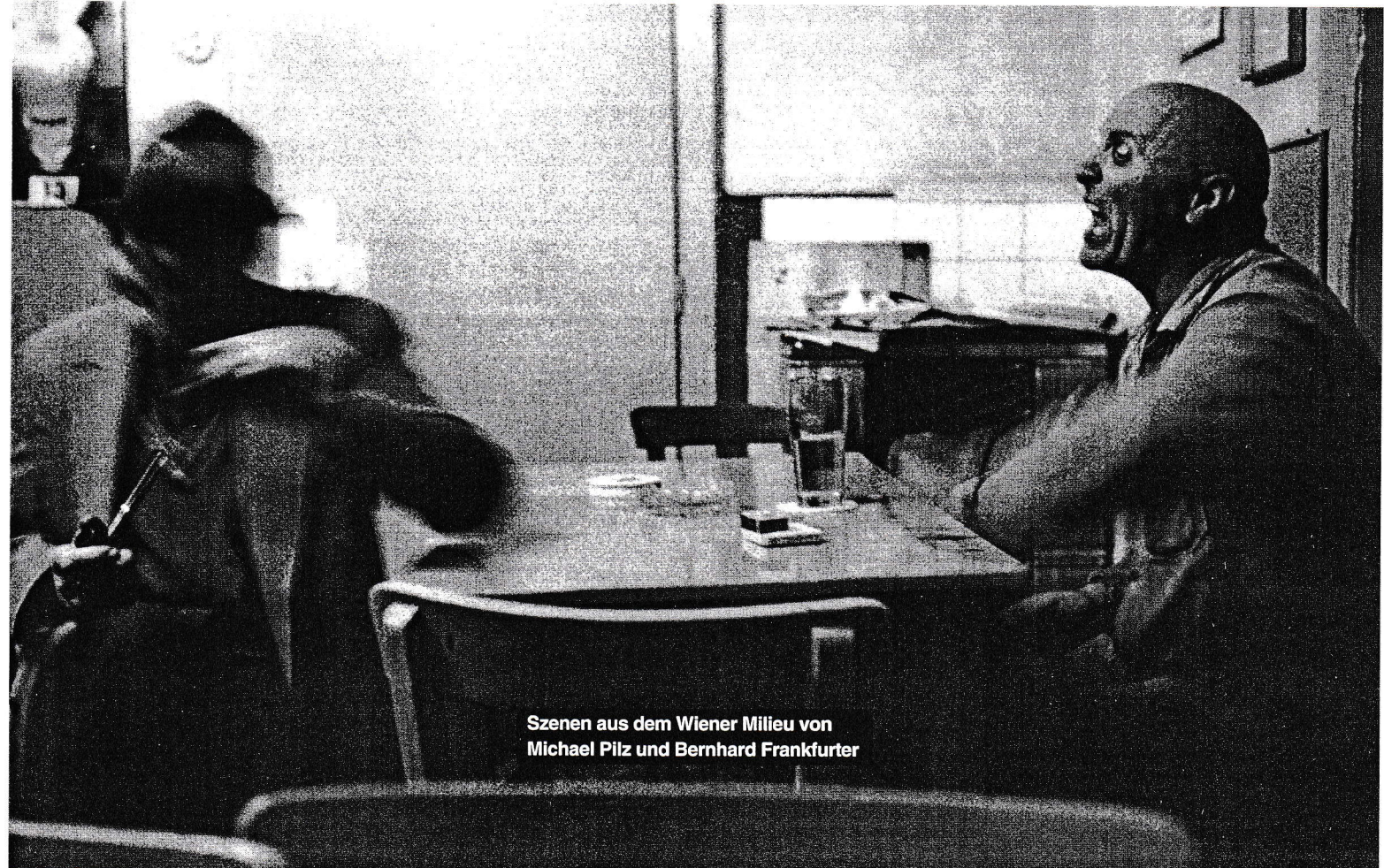
er, das Vergehen der Zeit, die faszinierende Spannung in der Handlungslosigkeit: experimenteller Dokumentarfilm. Im vierten und letzten Teil des Films, der den größten Teil der Moskauer Aufnahmen enthält, fährt die Kamera leitmotivisch immer wieder mit der Rolltreppe der Metro hinunter oder in einem 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 beeinflusst 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 ●

MICHAEL PILZ FILM



Szenen aus dem Wiener Milieu von Michael Pilz und Bernhard Frankfurter