

Exit Only

Video von
Michael Pitz, Thomas Schneider
Austria 1998, 86'

Sommer 1997. Im Rahmen des Kulturaustausches zwischen Österreich und Zimbabwe begleiten wir die Musiker und Komponisten Peter Androsch, Keith Goddard, Klaus Hollinetz, Lukas Ligeti und Werner Puntigam auf einer Reise nach Siachilaba, einer kleinen Siedlung der Tonga im Nordwesten Zimbabwes.

Im Jahr zuvor entstanden in Österreich fünf Musikstücke, die frühere Reisen nach Zimbabwe, die besonderen Lebensumstände und die Ngoma Buntibe-Musik der Tonga reflektieren und nun in Siachilaba präsentiert werden.

Kurz darauf reist die Tonga-Musikgruppe *Simonga* nach Österreich, um an einer einwöchigen Wanderung über das Tote Gebirge teilzunehmen.

Das Besondere des mehrjährigen TONGA-Projektes ist, daß die Botschaften zwischen den Menschen und Kulturen Österreichs und Zimbabwes durch Künstler und durch Musik und Film vermittelt werden. Auf schöpferische Weise kommt dabei zum Ausdruck, daß Begegnungen mit anderen und mit dem Fremden, immer auch die Begegnung mit sich selbst meint.

Während wir vom Reisen in Zimbabwe und in Österreich erzählen, vergessen wir nicht, wie verschiedenartig wir wahrnehmen und filmen.

Michael Pilz, Thomas Schneider
Wien, November 1998

Das Bantu-Volk der Tonga siedelte seit Jahrhunderten an den Ufern und in den fruchtbaren Flußniederungen des Sambesi-Stromes im Nordwesten Zimbabwes, bis es durch eines der ehrgeizigsten Energieprojekte der Fünfzigerjahre, den Bau des Kariba-Staudammes und die Flutung des Sambesi-Tales auf einer Länge von 280 Kilometern in die beiderseits des Stausees gelegenen Halbwüsten der neuen Ufergebiete vertrieben wurde. Das weiße Regime Rhodesiens zwang damals etwa 57.000 Tonga zum Teil mit Waffengewalt zum Verlassen ihrer Hütten und Dörfer.

Wenige Jahre davor machte der amerikanische Musikwissenschaftler Hugh Tracy Tonbandaufnahmen des vergleichsweise einzigartigen Musiksuffens der Tonga und er produzierte einen kurzen Stummfilm (*Music of the lost Valley, 1956*), der zeigt, wie die Tonga vor ihrer Umsiedelung an den Ufern des Sambesi lebten.

Historisch betrachtet waren die Tonga von marodierenden Ndebeles und portugiesischen Kaufleuten als Bootsbauer und Fährmänner geschätzt, solange der Sambesi-Strom noch eine der Haupttrouten für Gold, Elfenbein und Sklaven war.

Trotz der traumatischen Erfahrungen der Vertreibung, trotz Armut, Unterernährung und Vernachlässigung durch die Zentralbehörden, scheint der Lebenswille der meisten Tonga ungebrochen. Eher als Opfer, denn als Nutznießer der allgemeinen Entwicklung, haben sie ihre kulturelle Eigenart, ihren Widerstandsgeist und Eigensinn bewahrt. *Abgelegen und schwer zugänglich* sind deshalb nicht nur geographische, sondern durchaus auch politische Kategorien, die ihren aktuellen Standort beschreiben.

Seit 1993 – einer Tournee der oberösterreichischen Musikgruppe *Attwenger* in Zimbabwe – gibt es auf Initiative von Peter Kuthan und Keith Goddard Kulturaustausch-Projekte zwischen Zimbabwe und Österreich, die gemeinsam von der Arge Zimbabwe Freundschaft in Linz und Kunzwana Trust in Harare veranstaltet werden.

In diesem Rahmen findet zum Jahreswechsel 1995/96 eine Musik-Safari mit einer Reihe oberösterreichischer Musiker und Künstler statt, u.a. mit Peter Androsch, Rudi Pfann, Georg Ritter und Gotthard Wagner, bei der auch die Musikgruppe *Simonga* im Tonga-Dorf Siachilaba im Nordwesten von Zimbabwe besucht wird. Keith Goddard, Musikethnologe und Komponist hat deren außergewöhnliche Musik schon Jahre zuvor wiederentdeckt. Die Besucher aus Österreich sind tief beeindruckt und entwickeln mehrere Ideen und Projekte, wie diese Begegnung weitergeführt und vertieft werden könnte. Der Anreiz besteht nicht nur in der einzigartigen Ngoma-Buntibe-Musik auf Antilopenhörnern und Trommeln, sondern auch im zeremoniellen Ereignis eines tanzenden und singenden Dorfes, das seine Besucher weitgehend zu ignorieren scheint („Eine wilde Sache irgendwie, ein Höllenlärm wie ein Hupkonzert in Rom“, Peter Androsch).

Winter 1996/97. Im Offenen Kulturhaus in Linz, Oberösterreich realisieren die Komponisten Keith Goddard, Klaus Hollinetz, Peter Androsch, Lukas Ligeti und Werner Puntigam fünf



größtenteils elektroakustische Musikstücke (*Five Pieces*), die auf unterschiedliche Weise die persönlichen Begegnungen der Komponisten mit der Musik und mit den besonderen Lebensumständen der Tonga formulieren. Der Filmemacher Thomas Schneider filmt für sein *Video-Statement* und Sabine Bitter und Helmut Weber sammeln auf einer Reise nach Harare und Siachilaba Material für ihre Fotoinstallation *Siachilaba backstage* (u.a. auch historische s/w-Fotos des italienischen Fotografen Ilo Battigelli aus der Zeit vor der Zwangsumsiedlung der Tonga und der Flutung ihres Flußtales im Kariba Stausee). Beides wird später zu festen Bestandteilen der Veröffentlichungen sowohl der *Five Pieces* (bzw. der um das Stück des südafrikanischen Komponisten Denzil Weale erweiterten *Six Reflexions*), als auch der mit der Tonga-Musikgruppe *Simonga* gemeinsam gestalteten Projekte.

März 1997. Premiere der *Five Pieces* im Offenen Kulturhaus in Linz, Vortrag des Kulturanthropologen und Musikethnologen Professor Gerhard Kubik, der als profunder Kenner afrikanischer Musik zur Klangwelt der Tonga spricht.

Mai 1997. Testbegehung der ersten Etappe der für August geplanten Tonga-Musik-Expedition über das Tote Gebirge in Oberösterreich (von Hinterstoder zum Prielschutzhaus) mit Peter Kuthan, Georg Ritter (Linzer Stadtwerkstatt), Gotthard Wagner (Sunnseitn), Jossam Sialwindi Munkuli (Siachilaba) und Michael Pilz (Filmemacher).

21. Juli bis 11. August 1997. Anlässlich des Tonga-Festivals *Nyaminyami*, das sich in Zimbabwe der Valley-Tonga-Kultur 1957 – 1997 („on the edge of development“) widmet, Reise zu den Tonga nach Siachilaba. Die TeilnehmerInnen sind: die Komponisten Peter Androsch/Linz, Keith Goddard/Harare, Klaus Hollinetz/Traun, Lukas Ligeti/New York und Werner Puntigam/Linz, Chien-Yin Chen/New York, die Filmemacher Michael Pilz/Wien und Thomas Schneider/Linz, Philip Marira von Kunzwana Trust/Harare, Hedi und Peter Kuthan von der Arge Zimbabwe/Linz, Gabi Hollinetz/Traun und Ina Priemetshofer/Linz. Die Österreichische Botschaft in Harare vermittelt eine umfangreiche Kleiderspende nach Siachilaba, das Ergebnis eines Projektunterrichts der 2b-Klasse der Handelsakademie Auhof in Linz.

Bei mehreren Begegnungen, sowohl in Siachilaba, als auch in der National Gallery und im Amakoshi Theatre in Bulawayo sowie in Harare (Internationale Buchmesse, Delta Gallery, L'Alliance Française, u.a.) werden sowohl die *Five Pieces*, als auch Ngoma-Buntibe-Zeremonien der Tonga-Musikgruppe *Simonga* öffentlich aufgeführt. Anschließend Präsentation der *Six Reflexions* in Johannesburg in Südafrika.

August 1997. Siebentägige Tonga-Expedition über das Tote Gebirge in Oberösterreich, ein Projekt im Rahmen des *Festivals der Regionen*, in Zusammenarbeit von Arge Zimbabwe, Linzer Stadtwerkstatt und Sunnseitn. Dreissig Musiker aus Siachilaba praktizieren gemeinsam mit etwa 150 Expeditionsteilnehmern das Festivalmotto *Kunst.Über.Leben*. Ngoma-Buntibe-Zeremonien live und elektroakustische Vorführungen der *Five Pieces* unter freiem Himmel. Abschließendes *Fest der Feuer* in Ebensee am Traunsee, Oberösterreich.

Die beiden CD-Produktionen *Six Reflexions* und *One Man One Note Tonga-Simonga* werden vorbereitet.

März 1998. Beim Label *Extraplatte* in Wien erscheint die CD *Tonga – Six Reflexions*, die das zweiminütige Video *Evidence* von Thomas Schneider enthält. Präsentation der CD beim Festival für Moderne Musik *Hörgänge* im Wiener Konzerthaus.

Ende März 1998. Die Wiener Galerie Habari eröffnet die Tonga-Ausstellung *Tonga, verlorenes Tal* mit Fotografien des italienischen und in Harare lebenden Fotografen Ilo Battigelli, der 1956/58 nicht nur das Entstehen des Kariba-Staudammes, sondern auch das Alltagsleben der Tonga vor ihrer Umsiedelung aus den Uferlandschaften des Sambesi in höherliegendes, kaum fruchtbares Buschland eindrucksvoll portraitiert hat.

April 1998. Kunsthalle Tirol, Hall in Tirol, Osterfestival 1998, Klanginstallation *Wounded Earth* von Keith Goddard und Klaus Hollinetz und vierstündige Videoinstallation *View of the World* von Michael Pilz.

Mai 1998. Der Österreichische Rundfunk sendet ein einstündiges Portrait der *Six Reflexions* und ihrer Komponisten (ORF, Ö1, Zeitton).

Verschiedene Montagen und Versionen des von Michael Pilz in Zimbabwe und im Toten Gebirge gefilmten Video-Materials werden u.a. bei folgenden Anlässen gezeigt: September 1997, Posthof in Linz: Präsentation der Einreichungen zum Interkulturpreis der Sozialdemokratischen Partei Oberösterreichs und Preisverleihung, u.a. für das Projekt TONGA; Februar 1998, Internationales Filmfestival Rotterdam: Workshop *The Digital Paradox*; 19. März bis 20. Mai 1998, Galerie Habari in Wien; 26. bis 28. Mai und Dezember 1998 in Bilene, Mozambique.

5. November 1998. Sendung des im Oktober im Offenen Kulturhaus in Linz realisierten Videos **Exit only** (86 Minuten) von Michael Pilz und Thomas Schneider im Programm des Österreichischen Rundfunks (FS2, *Kunststücke*); 3sat (Österreich, Schweiz, Deutschland) plant die Sendung für 1999.

November/Dezember 1998. Mehrere Vorführungen von **Exit only** in Siachilaba, in Harare (Delta Gallery) und in Maputo, Mozambique, anlässlich des Workshops *The Challenge of Cultural Exchange* mit Vertretern aus mehreren Ländern des Südlichen Afrika.

Jänner 1999. Das deutsche Monatsmagazin GEO veröffentlicht ein umfangreiches Portrait des aktuellen Lebens der Tonga in Siachilaba. Ein spezieller Telefondienst ermöglicht das Hören der inzwischen bei *Extraplatte* in Wien erschienenen CD *One Man One Note-Tonga-Simonga*. Der Tonga-Komponist Siankwede Bokotela Mudenda stirbt an den Folgen einer Malaria-Erkrankung.

Oktober 1999 stirbt Phillip Marira an TBC.

Michael Pilz, Thomas Schneider

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ein ähnlicher Prozeß vollzieht sich auch in Pilz' anderem großen Reisefilm SIBERIAN DIARY — DAYS AT APANAS (1994/2003), 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 Hören, das auf die Entschlüsselung von Bedeutungen verzichtet. In Apanas, einem kleinen sibirischen Dorf, das sechs Monate im Jahr unter einer tiefen Schneedecke begraben ist und in dem der Filmemacher mit seinen beiden Begleitern einige Tage verbringt, bietet sich das gleiche (Hör-)Bild: Pilz versteht so gut wie kein Russisch und unterhält sich trotzdem — in einer Zwiesprache, die nicht fraternisiert und das Fremdsein zulässt. Und wieder tritt die Kamera in eine fast meditative Beziehung zu den Dingen, die sie findet und nicht sucht, und sie bleibt dabei immer konkret. In einer herkömmlichen Reisereportage hätten die Bewohner wahrscheinlich von der Feindseligkeit der Natur und der Beschwerlichkeit ihres Lebens erzählt, weit weg und vergessen von Moskau, gepaart mit illustrierenden Aufnahmen von Verschneigungen und Verwahrlosung. Bei Pilz wird die Härte fühlbar, das zähe Verstreichen der Zeit, wenn man fast zur Untätigkeit verdammt ist, die dampfige Luft in den überheizten und verrauchten Räumen, die das Objektiv beschlägt, oder allein das Gehen durch den tiefen Schnee, wo jeder Schritt Anstrengung bedeutet und der Körper — wie die Kamera — aus dem Gleichgewicht gerät. 1994 schon führte Pilz das Material erstmals zusammen, in der zehnstündigen Fassung PRISJADIM NA DOROZKU. Selbst die deutlich gekürzte Version von 2003 dauert noch fast zweieinhalb Stunden, und man sieht die abwehrende Handbewegung der Fernsehredaktoren geradezu vor sich, zumal angesichts einer Ästhetik, die sich jeder linearen Dramaturgie verweigert und aus Sicht des dokumentarischen Mainstreams eine fast subversive Informationspolitik betreibt.

Spätestens seit 1978 hat sich Michael Pilz in seinen Filmen nicht mehr um die Formatvorgaben und Wettbewerbsbedingungen des Marktes geschert. Davor arbeitete Pilz vornehmlich für den ORF, kämpfte aber zur gleichen Zeit als Mitbegründer des „Syndikats der Filmschaffenden“ für ein österreichisches Filmförderungsgesetz, das 1981 dann tatsächlich in Kraft trat und zu einem wichtigen Stützpfiler von Pilz' eigenen Projekten wurde. Zum Bruch mit dem Fernsehen kam es im Verlauf der Arbeiten zu FRANZ GRIMUS (1977), dem Portrait eines Bauern, für das ihm die Redaktion gerade einmal vier Tage Dreh- und vier Schnitttage einräumen wollte — für Pilz ein skandalös geringes Pensum für eine Person, die einer viel längeren Beschäftigung bedurfte. Seine Antwort folgte 1982: HIMMEL UND ERDE, ein fünfständiges 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 Filmmacher Michael Pilz im Portrait, kolik.film, Sonderheft 5/2006, Wien, März 2006

The music of the Valley Tonga is as extraordinary and distinct as it is beautiful. To date, however, it remains almost totally unexplored by researchers and academics (except in regard to musical instruments as artifacts of material culture) and it is virtually unknown outside the Tonga area.

My curiosity about Valley Tonga music was first aroused through reading a small article by Hugh Tracey which appeared in the *African Music Journal*. Tracey visited the Zambezi Valley at the invitation of the Rhodes-Livingstone Institution, Lusaka, "to record some of the music of that section of the Valley Tonga tribe which will be forced to leave their riverside homes when the water of the Kariba dam begins to rise next year, 1958". Tracey made 72 recordings in the Gwembe District in Zambia mostly from 5 villages (in particular Chipepo and Sinefwala) about 80 to 100 miles up-stream from what was then the Kariba dam site. The recordings represent a fair, though naturally scanty, overview of the musical culture of the Valley Tonga people. The examples were published on vinyl as part of the *Sound of Africa Series* and each recorded sample is given a short description in the accompanying catalogue. Tracey also recorded some Tonga riddles, the sound of women's bubblepipes and a couple of stories (Iyaano) which included songs.

It was Tracey's description of the Tonga horns (nyele), as used in the ceremony ngoma bontibe, that particularly caught my attention. His comments on the music led me to believe he was totally bewildered by what he was listening to: in the accompanying notes and impressions to the first recorded example of ngoma bontibe (which he labels Ngoma), he suggests that "each man or boy blows one horn and interpolates his note as he pleases while he dances a jig to and fro among the close knot of horn blowers". He describes the result as "a loud and cheerful noise devoid of any melody with everyone, men and women and children shouting, singing, and whistling as they shufflle to the impulse of the drumming". In the notes to a second recording of Ngoma, he says "the tuning of the horns seems to be entirely haphazard and is controlled by the fortuitous length of the horns employed. This is very wild kind of dance, with everyone dancing madly in a mob. The step is a short staccato, jiggling step to and fro, very simply. Noise seems to be the main object and the dust thrown up by their feet in the alluvial soil of the river valley almost obscured the tight knot of dancers. The celeste caused by the treble pipes is deafening to an observer, but too high-pitched to record".

Given his background and the short time he spent in the Valley, Tracey's reactions are not surprising. His soundworld was the Victorian and Edwardian English classical folksong tradition of Vaughan Williams, Cecil Sharpe and Gustav Holst and the English choral tradition. If he had spent longer than a mere ten days in the area, doubtless he would have revised many of his initial impressions. Nevertheless, despite his general comments, Tracey's instincts must have suggested to him that there was more to the "cheerful noise" than he was hearing. His "experimental recording of the Nyele horns" is intended "to demonstrate their tuning, the order of their appearance and general scheme of melody". But Tonga music

does not give up its secrets that easily and Tonga musicians generally offer information only to questions you ask; to them, of course, the structure of their music is simple, perfectly ordered and audibly reasonable.

It is one of those coincidences of history that Tracey should have been trying to come to grips with the Tonga sound world in the Valley oblivious to the fact that similar strange new sound worlds of the post-war European and American avant-garde were breaking news to the North in Europe and the United States: 1957 was the year Stockhausen finished *Gruppen*, Boulez completed his third piano sonata, and started *Pli selon Pli* and John Cage wrote his aleatory *Concert for Piano and Orchestra*. Tracey was in Gwembe a few months after Georgy Ligeti's dramatic flight to Vienna to escape the Russian bombing of Budapest which marked the start of his outstanding compositional career that was eventually to steer him and his son, Lukas, in the direction of Africa. Even as Tracey was recording in Gwembe, the possessors of an ancient futuristic soundworld that would not have looked out of place next to the repertoires of many of these extreme and uncompromising modernists, were being prepared to be herded into lorries and moved to new homes on higher ground. Those on the Zimbabwean side had already been removed. Although the recordings represent no more than a few hurried sonic jottings, Tracey nevertheless left for the Valley Tonga a wonderful musical legacy that otherwise could never have been available to them and he gave modern researchers a number of valuable glimpses into Tonga musical history. His wife, Peggy, who accompanied him on the ten-day excursion, wrote up her own impressions in a small book, *The Lost Valley*, which, for all its subjective husband's recordings.

On my first journey to the Tonga, I met no musicians but a waiter in Binga suggested I make a trip to Siabuwa, which he described as being representative of the original forms of Valley Tonga culture. Not having much money, I persuaded a young German film maker to organise a shoot in the area and to take me along with him. We went to Siabuwa, met the Chief, and promised to come back in a week's time with beer. On the day of the shoot, in October 1988, instead of taking the tarred road via Bulawayo, we used the route down from Karoi, mistakenly thinking it to be a short cut: it turned out to be little more than a dusty dirt track in parts and a tooth-rattling washboard in others. Some cylinder in one of back wheels shattered and the shards made deafening scraping noises for the rest of the journey. We got to Siabuwa in the late afternoon. There was a group of men and women sitting under a tree waiting for us. We arrived with no beer, expecting to be able to buy some in the area but there were only a few bottles left in the store and no opaque beer (chibuku) and there was no one around from whom we could purchase any home brew.

Nobody was willing to play until the beer was found. The sun was unbearably hot but the coolness of the evening brought only worries about failing light. The burning of the sun was so extreme that it warped the back windscreen of the car and later, after darkness had fallen, it shattered, cracking the air



like a gun shot. After some time, matters were roughly resolved and people agreed to play. One man produced a bag which was filled with horns and he distributed them amongst the men in the group, one horn per man.

The drums began and as the horns started up in response, my ears were flooded by the most extraordinary texture of sound. I was in the middle of rural Zimbabwe where even lion and Castle lagers and Coca-Cola had failed to penetrate to any great extent and I was hearing music that made Stockhausen sound like lullabies. I couldn't decide whether it was most like the micro-polyphony of Ligeti, the serial universe of Stockhausen or the aleatorism of Cage. There were about fifteen to twenty horns, smaller higher ones and longer deeper ones. Each player blew one horn, contributing a single pitch to the musical texture as and when it was required in the phrase.

I could hear no recurring pattern, sense no periodic rhythm and feel no beat despite the constant jogging on the spot by the horn players and singers. Everything happened in great swirls. I was caught inside a traffic jam of hooters and a whirlpool of women dancing and singing with great force. At times, the horn players would break away and move off into the distance, often dragging me or one of the film crew with them. When this happened, the drums would settle down to a modest tapping, keeping the basic pattern going. When the horns returned, their approach was welcomed by an upsurge in energy and the "cheerful noise" would start up once more. Although I was baffled by what I was hearing, the fifties avant garde was a firm part of my soundworld and through my experience of it I seriously doubted that Tonga nyele was a random noise. Since then, over the past ten years, I have spent frequent though short stays in the area, mostly around Siachilaba, listening to Valley Tonga music and trying to come to grips with it.

A question that has always puzzled me is how the Valley Tonga come to be in possession of their unique horn music – not even the Plateau Tonga play nyele. There are many players of "one-man-one-note" musics, some using horns, but the Valley Tonga are seemingly the only people in the world to play small and medium-sized end-blown antelope horns of between roughly twelve and seventeen different pitches in ensembles of forty or more players. The answer lies, perhaps, in the fact that isolation encourages originality. The Tonga, even before Kariba, were settled in a hostile environment plagued by drought and so made minimal contact with outsiders. Nevertheless, only the horns and the accompanying goblet drums are unique to the Valley Tonga; their other instruments they share with their present and former neighbours.

The fundamental principle about Valley Tonga music is that it is neither a static tradition nor entirely uniform. Whilst there is a pervading Valley Tonga spirit to the music, there are numerous, though often small, regional variations. In Northern Zimbabwe, for example, where the influence from the Shona world of the Korekore is strongest, the ceremonies differ quite markedly from the more isolated areas further up stream: Nghozi is known in Mola, Mpande in Siachilaba but the two groups are only dimly aware of the existence of the other's

ceremony. The term ngoma bontibe is known both in Zambia and Zimbabwe to describe the ceremony which employs the nyele and the goblet drums; in Zambia, though, the word budima exists to describe the bontibe drums and it often doubles, too, as a generic term for the music. The texts for nyele songs are social criticisms or warnings to a particular individual or group of people: the first composition from Peter Mwembe in the area of Siachilaba warned farmers not to use for food the seed given to them by government as part of the drought relief programme. Instead they should plant it. "If you misuse the seed, the government will come and arrest you", says the song.

Nyele songs can also be used to humiliate. Any shameful behaviour such as murder or adultery will often find itself expressed into a composition and the intention is to embarrass the offender and his/her close relatives by declaring the crime publically. News travels fast amongst the Valley Tonga, despite the paucity of modern communications, and reports of an individual's behaviour can find itself broadcast over an extensive area within a matter of hours. The effect can be devastating to the accused and his/her family. In addition, these songs remain in the repertoire for some time, thereby compounding the humiliation.

Michael Berkley (1994) describes the souring of a friendship between two individuals in the area of Siachilaba which was represented in two songs. Jails Munkuli wrote a nyele song in 1992 because he felt he was being threatened with murder by Dobbo. Informing the community of his fears in a song seemed his best policy of defense. In response, Dobbo wrote his own song about Jails being in possession of a weapon. Dobbo's song includes a dramatisation of a brawl between Dobbo and Jails. Berkley suggests that the song functioned to diffuse the tense situation since the two are now good friends again.

The Tonga have a tradition of composers (muimbi or musibi). The most distinguished composer at Siachilaba, sixty kilometres from Binga centre, is Siakwede Bokotela Mudenda who often brews beer to entice horn players to his home so he can teach them a new song. Both the words and the music come to Siakwede in dreams and are communicated to him by the ancestors, in this case, masabe, wandering spirits who possess individuals and provide them with particular talents such as song composition, farming or even socially unacceptable behaviour such as thieving. When I talked to John Sialumweya, however, a composer in Siadumbuzia, Lusitu, Zambia, he was categorical that the compositions were the product of his own mind and not passed to him from the spirit world.

Siakwede provides virtually the whole repertoire for Simonga, the group in central Siachilaba. When Siakwede dies, it is said that another man will rise to the fore and take his place as composer for the group.

Ngoma bontibe is performed at the funerals of everyone except babies who die before they cut their first tooth, a sign that marks their entry into the human race. The horns can also be used for general entertainment, competitions and for mass celebrations. The drums for ngoma bontibe are distinct

from those used for other musical expressions amongst the Tonga. There are generally between five and seven of them shaped like square goblets with a hollow pipe of wood but with no foot thighs for playing.

The first four are played with sticks and the three others with the hands. The biggest drum is so large and heavy that it normally requires one or two persons to support it in addition to the player. The membrane is fixed to the head of the drum with wooden pegs. Tuning (i.e. tightening the skin) is done by hammering these pegs and by warming the skin near a fire. Bees wax is also smeared onto the largest drums to deepen the tone. Cow or antelope hide is used for the smaller drums; the skins of the two biggest drums are generally fashioned from the ears of elephants. Each of the drums has its own name. Generally the largest drum has two names, one that refers to its type and another which is a nickname given by the maker. In Siadumbozia, the generic name for the largest drum is ngoma mpati (the name also used in Siabuwa in Zimbabwe), but the nickname given by the maker, Sabutu, was Mazabuka. The drum set for ngoma bontibe is distinct from that for other occasions and dances. At the start of a bontibe, one drummer calls people by beating out a basic pattern on one of the mid-range drums. The horn players also give out a few blasts, the sound of which can carry very far and alert people to the fact that the proceedings are about to begin.

Nyele are never played by themselves, always to the accompaniment of drums. They vary in size from about 5" to 18" long and are fashioned from species antelope, generally impala for the higher pitches (lubondwe in Siadumbozia Zambia; mondwe in Nsenga, Zimbabwe), and sable (muchwaile), kudu (shambololo) or waterbuck (nanja) for the lower horns. Never Chatembe, a teacher at Mayhove school in Mola, explained how the horns are turned into musical instruments around his area. The horns are tuned using a "hot knife straight from the fire" to cut the open end to the required length. After that, a hot wire is used to pierce the small end of the horn and push the marrow up out of the mouth of the horn. The hole is vestigial and is always covered when playing. It is there "to control the situation" one player explained to me.

Oil (traditionally mbono but now commercial vegetable oil) is poured into the horn to improve the sound. Bees wax is moulded around the large opening of the horn both to soften the edge to protect the lips and to fine-tune the instrument.

In Zambia, a very different method of horn construction was described to me at Siadumbozia. Salt is put into the hole which dissolves the marrow (cifwua). A small hole is then cut into the tip of the horn and a wire is inserted into the end so as to push the marrow out. Vegetable oil is used for cleaning the horn.

To play nyele, the performer tucks the wide mouth of the instrument just below the edge of the bottom lip pressing it there by holding the index finger over the hole at the tip of the instrument. The upper lip is brought down slightly in order to concentrate as much of the air flow into the instrument. The player forces his breath into the horn at great speed by tightening the stomach muscles in a spasmodic jerk. Even the

most experienced players become exhausted. For this reason, there are normally at least two examples of each instrument so that one player can continue if the other tires. A single piece generally lasts from around ten to twenty minutes.

Young boys join in by playing instruments fashioned from reeds (matete) which are tuned to one of the higher pitches of the nyele ensemble. The idea is that they can join in and produce a sound despite the fact that they do not yet have the lung capacity to play a real horn. Men with greater lung capacity tend to play the deeper horns which require a great deal more breath to make them sound. The general understanding is that players choose the horn which suits their voice best.

Tracey noted how players would block one ear with a free hand. "The hornblowers at first held their free hand to an ear, presumably to help them establish their own contribution to the mass of sound." I met only one player in Mweemba who put his finger in his ear and his explanation was that it made "the music sound very nice". Accompanying the nyele is always one mwembo, a side-blown one-note trumpet fashioned mostly from wood but sometimes from horn which is played in one hand. I have come across it frequently at ngoma bontibe both in Zambia and Zimbabwe where it is used to produce short punchy rhythmic motives which are freely placed over the sound of the horns or at any other time during the ceremony. Munkuli Sialwindi, the keeper of the horns at Siachilaba Central, explained to me that it was used in the past to encourage bravery in young men.

Although I have met one female nyele player, generally speaking, women do not play the instrument. Partly this is because of the air pressure required to make the instrument sound but also because men simply say that it is men who play nyele and women who play rattles and sing. Hand rattles (insaka) are used by women and girls on all musical occasions including funerals. In the past, they were invariably fashioned from the small dried gourds of wild fruit and filled with hard seeds or stones and fixed onto the end of a short stick. Today, a small condensed-milk tin (or something of a similar size) containing stones will often replace the traditional gourd. Insaka yamwaana is a baby rattle used by mothers to soothe a crying child. Playing the rattle and singing lullabies (lwimbo lwabana) are meant to mask the cries of the baby which might otherwise be heard by malevolent spirits who wish to bring harm to young infants. Leg rattles (masangusangu) are threaded onto sticks and attached to the calf of each leg with string or thin rope (traditionally this was bark string).

There is a particular orderly way in which budima fits into a funeral for a mature adult. After the first day which is taken up with the physical burial of the deceased, the nyele group from the immediate area will arrive on the second day to play music. On the third day, nyele groups from outside may enter the funeral and compete with the resident group. The funeral and the music can then last for up to a further two days or more. Of particular interest to the observer is the way in which a nyele group uses its performance space. The music generally starts under the shade of a large tree (usually a baobab). The players begin by forming themselves into three or four small

circles each with about five or six players each; the women form a larger circle around the outside. The dance for both men and women is a jogging-on-the-spot which helps all the participants to keep to one central pulse.

Then, without apparent warning, some or all of the nyele players and most of the women move off from the starting position, travelling upto twenty meters or more from their original position. The largest drum will often be carried on these musical treks, supported by two or three helpers. At this point, the drumming under the tree settles down to a gentle tick where the top drum keeps the basic beat going.

After some minutes, the musical travellers return and there is much cheering and ululating from the women. The drums start up again with renewed vigour and the horns that had remained behind, join in once more. The description of a nyele musical structure I came across in Mola revealed an interesting compositional process. Translating from the leader of the group (who may also have been the composer), Chatembe explained how one composition was constructed in phases (chigamu). The signal for the start of chigamu chakutangu (phase one) is given by the drum gogogo, after which nsekunseku enters followed by the horns chiduntu and mpindakati. At a certain point, the musicians move off leaving gogogo to keep the pulse ticking over. For phase two (chigamu chachiviri), the upper horns are silent and the lower horns (saina to chigonte) enter. I have never been given what I considered a totally satisfactory explanation for the moving off from the central spot and return. Chatembe simply described it as "the procedure" though he also suggested it added interest to the proceedings and gave time for late comers to pick up their nyele and join in. In Siachilaba, the major reason given was that it gave the drummers a chance to rest and it allowed certain groups of horn players to fit themselves together. Whatever, the reason, those who move off are greeted with great enthusiasm on their return as the drums pick up the rhythm and energy once more.

At a five-year-old child's funeral in Siadumbozia, Zambia, the nyele players and drummers moved through the village as one group pausing at certain spots but always continuing with their playing. At one point, the players moved to the grave of the child at the edge of the kraal and danced upon and around the mound. They then returned to the central core of the village. The explanation given here, which was something which I had already felt instinctively, was that the musicians were bringing music to all those areas which had been visited by the child whilst it was alive. There seems to be some strong connection between fighting and the bontibe. At every performance I have attended, both men and women regularly break off to enact certain stylised attacking movements using shields, knobkerries and spears. The effect, which is often very beautiful, is reminiscent of certain style of slow martial arts such as Tai Chi. The practice is called kuzemba which literally means to show that you can defeat someone.

This spirit of challenge is inherent in muzandano/muzundano where nyele are used for competition purposes. Here two or three groups from neighbouring areas meet to challenge each other. The aim is to attract the attention of the women through

singing, playing, dancing and fanciful costumes. Those that draw in the women are the winners; those that fail to continue lose "the game".

Although not strictly connected to the funeral, the small kankobela (also called kanamala in parts) is able to reproduce the music of the nyele. The kankobela has a small wooden fan-shaped soundboard through the centre of which is drilled a round hole. Between eight and twelve metal tongues (lamellae) are fixed over the soundboard and held in place by a bar over a bridge. Often there is only one manual consisting of eight notes which follow the symmetrical design found on many other mbiras whereby the lowest notes are in the centre of the instrument and the highest are at the outer reaches. If there is an upper manual, it generally has between one and three keys which are repetitions or higher octave transpositions of notes found on the lower manual. A paper-spider web (namundelele) is fixed to the back of the instrument using the milky sap of the mbala plant and when the instrument is played, the web produces a gentle buzz.

To amplify the sound, the instrument is placed over a small gourd or tin with the back of the soundboard resting on the two index fingers in order to allow sound to escape from the resonator. Kankobela is not used for any ritual purpose. It is common to find a player joining a group of drinking men in the heat of the afternoon under a tree and entertaining them with humorous songs, laments and story songs relating to current events or personal experiences.

A very old blind player of nearly ninety, John Cibila, from Ntambali Village in Lusitu played me a twelve-key instrument. A fine musician, he had been the composer of nyele songs in his younger days and could still play some of his nyele compositions on kankobela. He is a great entertainer and insisted that the crowd of teenagers that gathered around him join in with the responses which he first taught them. With the idea that he might consider the pitches of his mbira might in some way be connected to the nyele, I asked him if he could give me the names of the keys on his instrument. He proceeded, shakily at first, to identify each key on the instrument by the name of a nyele horn. The only exceptions were the two outer keys on the left and the outer key on the right, high notes which he called mbilivili and for which there was no nyele equivalent.

The Tonga lost their land with the coming of Kariba but they have managed to retain much of their rich cultural heritage. The major threat has been the coming of some missions which preach that ngoma bontibe is of the devil. If these missionaries are to get their way and the Valley tonga are to stop performing their music, the Valley Tonga will finally have had everything stripped from them – even their unique cultural identity.

*Keith Anthony Goddard,
"One Man One Note",
Harare, Zimbabwe 1996*

Originaltitel	Exit Only
Produktionsland	Österreich
Drehzeit	21. Juli–25. August 1997
Drehorte	Harare, Bulawayo, Siachilaba in Zimbabwe, Totes Gebirge in Oberösterreich
Fertigstellung	3. November 1998
Produzent	Michael Pilz
Produktion	Michael Pilz Film, Wien
Konzept und Realisation	Michael Pilz und Thomas Schneider
Bild	Michael Pilz und Thomas Schneider
Originalton	Michael Pilz und Thomas Schneider
Originalformate	Video DV und Hi8, Film 16mm s/w
Montage	Michael Pilz und Thomas Schneider
Musik	Klaus Hollinetz <i>Distant Horns</i> , Peter Androsch <i>Binga Music</i> , Lukas Ligeti <i>Stories of the Unknown</i> , Keith Goddard <i>The Monolith</i> , Werner Puntigam <i>Movements # 1</i> (CD „Tonga – Six Reflexions“ bei EXTRAPLATTE Wien) Simonga Ngoma Buntibe Ensemble: Peter Mungombe (Chairman), Jossam Sialwindi Munkuli (Keeper of the Horns), Siankwede Bokotela Mudenda (Komponist) <i>Munyama II</i> und <i>Siamubbuka</i> (CD „One Man One Note, Tonga-Simonga“ bei EXTRAPLATTE Wien)
Fotografien	Sabine Bitter, Helmut Weber (Siachilaba Backstage 1997) Ilo „The Pirate“ Battigelli, s/w Fotografie Binga Area 1958
Mitwirkende	Werner Puntigam, Klaus Hollinetz, Gabi Hollinetz, Ina Priemetshofer, Keith Goddard, Lukas Ligeti, Peter Androsch, Gertrude Dirnberger, Chien-Yin Chen, Hedi Kuthan, Peter Kuthan, Phillip Marira, Siankwede Bokotela Mudenda, Jossam Sialwindi Munkuli, Bert Estl, Margret Moombe, Chief Siachilaba, Mr. Mujimba, Penny Yon, Peter Mungombe, Derek Huggins, Gotthard Wagner, Brigitte Vasicek, Rosemarie Pilz, Georg Ritter, Horst Mayrhofer, Johannes Pilz, Mitglieder der Tonga-Musikgruppe <i>Simonga</i> , Bewohner des Dorfes Siachilaba Englisch, Deutsch, Tonga, Shona Deutsch (nur in der deutschen Version)
Sprachen	Beta, DV; PAL 4:3 Farbe
Untertitel	86'
Vorführformate	KommEnt, Salzburg
Laufzeit	Festival der Regionen, Oberösterreich Vöest Alpine Industrial Services, Linz Amakoshi Cultural Center, Bulawayo Zimbabwe College of Music, Harare National Gallery, Bulawayo Derek Huggins, Gallery Delta, Harare Zimbabwe International Bookfair, Harare Ambassador Evelyn L. Kawonza, Wien EXTRAPLATTE, Wien Simon Kürmayr Joyce Mangora Stadtwerkstatt Linz Sunseitein
Dank an	Arge Zimbabwe Freundschaft, Linz Kunzwana Trust; Harare O.K. Centrum für Gegenwartskunst, Linz
Ermöglicht durch	Österreichischen Entwicklungszusammenarbeit im Außenministerium Sektion Kunst im Bundeskanzleramt
Gefördert aus Mitteln der	Österreichischer Rundfunk (ORF), FS2, Kunststücke, 5. November 1998 3sat-TV, 31. Oktober 1999
Erstaufführung	Harare und Siachilaba/Zimbabwe, Maputo/Mozambique, Dezember 1998
Special events	MICHAEL PILZ FILM A–1180 Wien, Austria, Teschnergasse 37 T +43 (0)1 402 33 92 film@michaelpilz.at, www.michaelpilz.at
Copyright und Vertrieb	