

Indian Diary — Days At Sree Sankara

Video by Michael Pilz
Austria 2000, 168'

Travelling requires time. In the films by Michael Pilz, the great maverick among Austria's documentary filmmakers, there is always plenty of it. His images develop their intensity over time: these are the proper preconditions for his two most recent films, **Indian Diary** and **LA HABANA**, both of which take us into foreign countries. The former begins where every arrival ends, in a room from where we then discover – in long shots – the surroundings, a kind of lodge somewhere in India.

In Pilz's films everything is of equal importance. There seems to be no hierarchy of images: an elephant is feeding himself with his trunk, the sun is setting behind a palm tree, men are dancing around glowing coals. Gradually the filmmaker himself moves into the picture, or rather his body which becomes the object of massages and ablutions. Without taking recourse to off-screen commentary or "staged" conversations Pilz creates the chronology of his stay in India and his medical treatment there in **Indian Diary**: one recognizes the same people and places, participates in everyday life and excursions, and at some point the radio croaks "What a difference a day makes".

LA HABANA, part of a series of films on seaports, continues this principle at the other end of the world. Together with Gabriele Hochleitner Pilz records impressions of Cuba – and is not afraid to show clichés. But despite mojitos, music and the waves of the ocean everything is different – even if it is just the reflection of sunshine on someone's shoulder. It is precisely in such impressions that Pilz's minimalism is most captivating.

*Diagonale, Festival of Austrian Film, Graz,
19-25 March 2001*

Spring in India. Since all the documentaries by Michael Pilz are not just ethnographical but also radically personal, his two-and-a-half-hour cinematographic diary lets us not only discover a small town in southern India but also experience the filmmaker's changing look at the unfamiliar. A colourful collection of magical encounters.

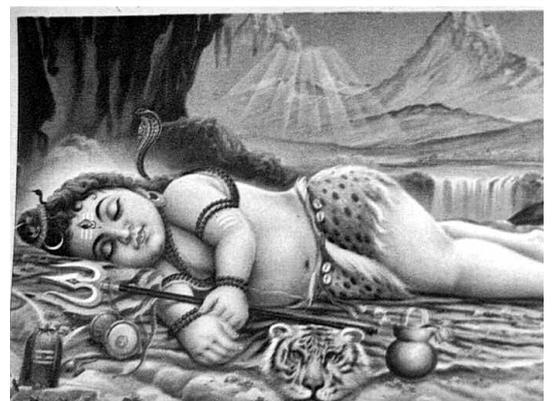
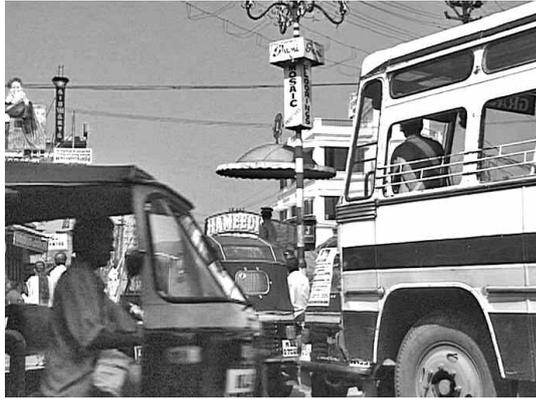
*Diagonale, Festival of Austrian Film, Graz,
19-25 March 2001*

In his new film **Indian Diary – Days at Sree Sankara** – the Austrian filmmaker Michael Pilz sticks to his principles; to watch his object so long that they initiate the conversation. He is an extremist in perception, a prompter for the little things. In an introduction to a seminar that Michael Pilz gave in 1994 at the College for design in Dortmund, Germany, the headliner was of the essence of a film: To free oneself of the „object of desire“ through the sensitising of one's own perceptual yearnings. Content follows form. Observe until the things speak for themselves. These are the perceptive and aesthetic paradigm that run through

the approximately fifty works of the Austrian motion-, documentary- and experimental filmmaker since the mid 60's. His five hour opus **HEAVEN AND EARTH** (1982) shows the arcaic life of a small mountain community in Styria, Austria. Here his film perception and narrative tempo are adapted to the inhabitants who live with the cycle of seasons. Pilz has a Laotian proverb "Take what is before you as it is, don't wish for anything else, just carry on". Let things happen as they occur. Don't focus attention on something, just be attentive; the eye of the camera as vigil registrar of the moment which forgets its own existence. As in **PIECES OF DREAMS** (1988/99) where Pilz observes the theater director Jack Garfein preparing a Beckett piece (Ohio impromptu) in his hotel room. The room is filled with dialogue and concentration, the manic repetitions of a single text fragment gives way to long passages of tense silence. For a while Pilz appears in the picture himself and becomes an impresario – part of the act in a chamber theatre formation – in that the documentary almost takes on fictional characteristics.

"Watching until the things start to talk" also applies for Michael Pilz's new film **Indian Diary – Days at Sree Sankara**, the chronical of the wellness stay of the filmmaker in the southern Indian small town Changanacherry. It is a sampling of perceptual fragments which follow the drama of an acclimation and the slow exploration of the area around the hospital of Sree Sankara. The long static adjustment from the clinic room, the view from the veranda, the trees in the garden, swing into action with the first trip to town. The shots from the moving rickshaw are reminiscent of Jacques Tatis' **TRAFFIC**. Soon the nurses walk into the scene and become fixed members of an ensemble which appear throughout the film. Occasionally they even take over the actual filming – first hesitatingly, then with increasing self assurance. They describe a few pages of this diary through their camera style in a very personal manner. Every day rituals are seen – massages, cleansings and meditation – and one slowly begins to find an orientation, even with Pilz himself. Yet once again the frame freezes and shows a precisely organized still life of town and nature. Audiovisual contemplations of almost tactile intensity which let inner and outer perceptions fuse.

This film seems to amaze itself with an almost naive view – without the usual ethnographic or touristic perceptions filter whether it be an grazing elephant being filmed minutes long or a man who handles glowing coals in his bare hands. All observations, even the more unspectacular are given equal footing and don't compete to get the first place in the photo album. Whoever looks long and hard enough won't need a photo, and if the things start to speak for themselves, then no one needs to talk about them



either. Or as Jack Garfein says at the end of *PIECES OF DREAMS*: "There's nothing left to tell".

*Mark Stöhr, Nothing left to tell,
SCHNITT – Das Filmmagazin, Nr. 23,
Bochum/Germany, March 2001*

(...) The Austrian Michael Pilz, born in Gmuend, Lower Austria, in 1943, has since the early 1960's worked on around 50 films, for most of which he himself performed all the necessary functions. His engagement with the cinematographic image could be described as a gradual retreat into privacy: at first he used 8 mm film, later he switched to 16 mm film, even working for the Austrian Television in the 1970's, but now he confines himself to working with videotape, which allows him complete creative freedom.

Pilz's work is known today to only a small circle of initiates, probably because he strictly spurns the market and avoids established documentary formats: for example *PRIS-JADIM NA DOROZKU*, a travel film that took him all the way to Siberia, is no less than ten hours long. In addition, Pilz's documentary work often includes experimental elements: already in the second part of *HEAVEN AND EARTH* the form becomes more elliptic, scenes reappear in slow motion, daily tasks are interspersed with lyrical images of the landscape.

His most recent works, quite consistently, continue the same reductionist course. In *PIECES OF DREAMS* Pilz observes the theatre director Jack Garfein as he ruminates in a hotel room over *Ohio Impromptu*, a late Beckett play, and thereby makes use of every possibility offered by a specific space quite like that playwright himself. The travel films *Indian Diary* and *LA HABANA* consist of meditative impressions of foreign countries that go on for several minutes and superficially might appear to be insignificant – but in Pilz's works everything is important, wherever he looks, there is something to be seen.

*Dominik Kamalzadeh,
How Things Happen. A Notorious Outsider:
A Portrait of the Filmmaker Michael Pilz
DER STANDARD, Vienna, 10/11 February 2001*

A beautiful start. You go to the cinema, it gets dark and then the music starts. You take it up, you surrender to it. Only after a while are there the hissing and the images, that are different and strange, you don't know where you are, where from, where to. No special indications. No one. Just random glances. Slowly. The listening and looking continues. Then pieces of people loom up, stooping forward, strange forms, sounds and picture. Crows squawk. There night, there day, light, dark. Tranquil, moving, slow, fast. And silence, always silence again, very important. And loud, shrill music, you don't know where or why. A verandah. A room. Vague voices. Then an untiring city,

traffic, an alert look, open, not consumed, magic movements, as if acted. As if half asleep.

No haste in this diary from India. Surroundings, way of life, colours, lights, sounds, one threaded into the next and all speaking to each other, loud and then soft. Making films and seeing films is, for me, like getting in a train, looking outside and being amazed: just look what's all going on! Something is going on! Be open, allow yourself to be overwhelmed, to be moved, by chance, irrespective of how strange it is, or how inexplicable, and sometimes also disgusting. I am just hungry, curious, but not only about what happens in front of the camera or on the screen, but also about what happens to me. Sometimes the most incredible things happen.

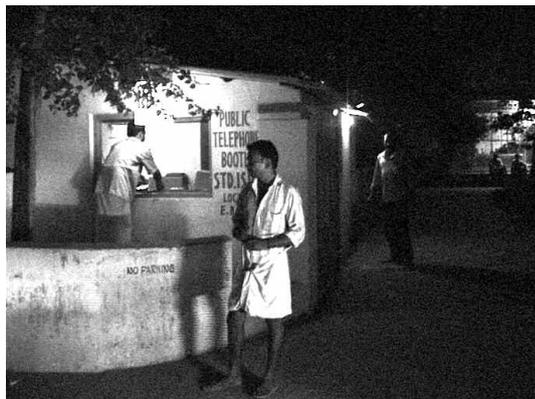
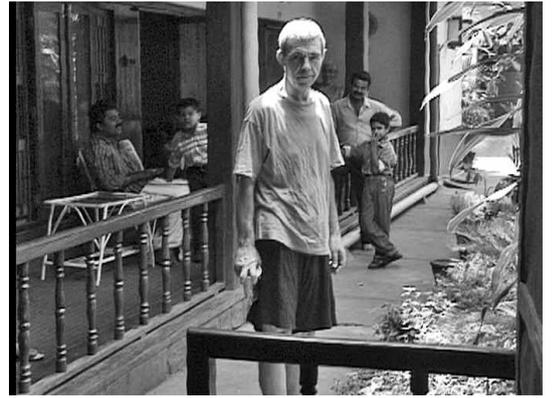
*30th International Filmfestival Rotterdam,
February 2001*

In March 2001 I went to Changanacherry, a small town in Kerala, southern India, for an ayurvedic cure. Originally I had not wanted to take along my small video camera so as not to interfere with my treatment. But passion got the better of reason and in the end I was glad to have filmed during my four-week stay in and around Sree Sankara Hospital. What emerged was a film that tells of everyday encounters and moods that are somehow transformed into a cinematographic poem. It is also unusual that I was not the only one to film but some scenes were filmed by others – and with obvious enjoyment and delight.

*Michael Pilz,
December 2000*

A ride in a motorized rickshaw, the heads of pedestrians flying by, teeming crowds on the side of the road, the honking of horns, throttling back, stepping on the gas. This could be India. Then all is silent. A door in a pitch-dark room, light behind it; another room, the chairs and tables are covered with white cloths; this place was abandoned a long time ago. A thunderstorm comes up, but in a different place, flashes of lightning x-ray the branches of a tree and plunge it back into darkness. Sometime later a studio, technical equipment all around. A man puts a cassette into the player and adjusts the speaker, we hear smacking sounds as if someone was treading a fine gravel path, the murmur of a spring. A cup comes into view, extensive lingering, accompanied by flowing water as if by music.

Sequences from Michael Pilz' latest film *WINDOWS, DOGS AND HORSES* (2005). It stands as probably the most enigmatic montage of visual and audio fragments among the oeuvre of over 50 films this Viennese documentary film-maker has created so far. And it most likely forms the most radical apex of his aesthetic program, which renoun-



ces narrative linearity and conventional association of meaning with audio and visual content and composes his material according to fundamental parameters of perception such as loud and quiet, bright and dark, far and near. Almost in a spirit of abandon, a strictly personal arrangement already takes shape during the process of filming. According to his own statements, Pilz films his object not from the head, as it were, but acts on a gut feeling and instinctively keeps an eye on image detail and content, on graphic proportions, light, color, contrasts, and sound; often, he already cuts entire film passages in the camera. His intense listening and looking is borne by what Freud called free-floating attention: Floating free and being attentive and waiting to see what will happen. In a conversation with Christoph Hübner shown in the 3sat TV series „Dokumentarisch Arbeiten“ (“Making Documentaries”, 2000), Pilz gave a good description of this immersion that is oblivious to the world, his complete devotion to his object. Hübner had asked how he, who has never used a tripod, managed to keep the camera so steady: „I don’t know how to say it, one moves in so close to these things, physically and emotionally, and reenacts the movement of objects in one’s mind, and that way one doesn’t shake the camera or blur the images. This can get intense to the point where I don’t think about anything. All I do is look, or hear, or I simply am. And I don’t even know it. I don’t know anything then (...). It’s wonderful to come into this freedom. No more thinking. I’m not even doing anything anymore, just letting things be done; it’s simply: not doing.“

With *WINDOWS, DOGS AND HORSES*, Michael Pilz not only pushes on with the open and poetic form of his documentary method, he also brings together material from different times and locations in a single cinematic space. It comprises film and sound footage of various events and encounters between 1994 and 2003. Fortunate discoveries he made on the many journeys he took in recent years – to India, Africa, Cuba, Italy, Turkey, or different Austrian regions. The aforementioned studio, for example, belongs to graphic artist and painter Andreas Orttag from Karlstein, Lower Austria. Footage from these trips sometimes resulted in separate films; this one, however, appears as the associative sum of disparate cinematographic diary notes, a mosaic of experiences, a place from which a star-shaped set of vanishing lines leads to different layers and phases of Pilz’ work. In spite of all craft professionalism, knowledge, and acquired urbanity, there is a constant theme running through his work to this day: ever-evolving wonderment.

Just as in Africa. In 1997, Pilz made his first visit to Zimbabwe. Participating in a cultural exchange program, he accompanied musicians and composers Peter Androsch, Keith Goddard, Klaus Hollinetz, Lukas Ligeti, and photo-

grapher Werner Puntigam on a visit to Siachilaba, a small settlement of the Bantu people of the Tonga. In the previous year, the „Five Reflections on Tonga Music“ had taken shape in Linz, Austria: Electroacoustic variations on the musical tradition of the Tonga. Both European and African musicians now presented their repertoire to each other, and Michael Pilz documented this confrontation of two different cultures. Not as an ethnographer who learns about a foreign world and breaks it down into discursive patterns, but rather as a body of seeing and hearing that joins in this symphony of the familiar and unfamiliar as an additional audiovisual voice. In creating his imagery, he mostly sets out by listening, as he said once: For his technique of „looking out from the inside“, tones and sounds were as reliable as images as they penetrate deeper into our sensory system. This „looking out from the inside“ creates a reality of its own, one that emerges from Pilz’ perception of the outside world and which reaches far beyond a mere documentary style of recording facts. Thus, the footage from Africa that Pilz first included in *EXIT ONLY* (1997/1998) and later in *ACROSS THE RIVER* (1997/2004), focuses on seemingly meaningless details which occasionally turn out to serve as the initial, hardly perceptible trigger points of an entire chain of states of excitement: A man slightly bobs his head and softly hums a tune for himself, almost lethargically; a little later, the entire village is dancing and singing.

In the course of this first stay in Africa, Pilz got to meet musician and instrument maker Simon Mashoko, a virtuoso on the Mbira, to which magic powers are attributed in Africa and whose sounds often lead the way to a long collective state of trance. In 2002, Pilz visited Mashoko once more. From the resulting footage, he assembled his film *GWENYAMBIRA SIMON MASHOKO* (2002). A nearly four-hour marathon work of music and singing, of ecstasy and exhaustion. Static shots, occasionally continuing for several minutes without cuts, show Mashoko and his melodic spinning of yarns; no subtitles allow us to escape to secure hermeneutic realms. At the moment of shooting, even Pilz doesn’t understand what the individual texts talk about. In 1992, together with choreographer and dancer Sebastian Prantl, he had staged a symposium on dance, music, and film, beautifully titled „entering the bird-cage without making the birds sing“. This goes back to a wise saying by Tao teacher Chuang-Tzu, according to which the respective meanings of language prove to be ineffective when an elemental and primeval state of consciousness is reached. In *GWENYAMBIRA SIMON MASHOKO*, Pilz translates this valuable proposition into action and uses his film equipment as a coproducer, as it were, of an energetic awareness that is opposed to discursive understanding. As with so many other Pilz films, at first sight, the foreign remains unfamiliar, one has to trust the



unknown in order to feel familiar with it. That's what Pilz does.

And one has to trust him. When he embarks on his expeditions, never taking the straight road and stopping here and there to make a discovery. Even the most inconspicuous things are marveled at from all sides, sometimes by taking a turn into a side street out of sheer curiosity — this can be wonderful and irritating at the same time and requires advance commitment and attention. The effort pays off, which every one of his films goes to show. Because as he walks, Pilz doesn't drag his feet. He is a vigilant flaneur who really does open up new spaces of seeing, both for himself and the viewer. And he doesn't claim to be smarter than his audience, something that sets him apart from many in his trade. A large number of his videos are works in progress. Not only as projects but also in their inner structure. They are marked by his cautious approach, his drawing near, trying to get his bearings as if, at the outset, the filmmaker knew nothing and had to slowly make things accessible for himself. Like in **Indian Diary** (2000), his chronicle of a stay at a health resort in the small South Indian town of Changanacherry. The views from a room are followed by first attempts at exploring the gardens of the Sree Sankara Hospital. Subsequently, the radius of action is expanded by trips into town. A very busy traffic circle, a procession of people with hats resembling colorful Christmas trees on their heads. Pilz' wonderment is, at the same time, our own amazement. The nurses enter the scene and are established as a fixed ensemble of characters that runs through the entire film. Everyday rituals are rendered visible, massages, ablutions, meditations; step by step, a system of coordinates emerges that contains ever more fixed points. Occasionally, things that seem puzzling at first make sense in the course of events. As, for instance, the two men on the flat roof of a hospital, where the washing is hanging out to dry. At first, both are seen lying on mats, apparently basking in the sun; they are nonplussed by the camera. Later, Pilz climbs the roof once more and sees that this is the place where they gather for prayer.

A similar process unfolds in Pilz' other great travelogue, **SIBERIAN DIARY — DAYS AT APANAS** (1994/2003), even though here, reflections on the different ways of perceiving and looking at reality lead up to the actual beginning of the film. Not, however, as an elaborate theorem but in anecdotal form, through the personal notes of Dutch photographer Bertien van Manen, who accompanied Pilz to Siberia. With a certain degree of surprise, she relates how she and her Russian photographer colleague used to frequently call Pilz and tell him to take a look at this or that while he was still or already entirely somewhere else, following his very own tracks. She first begins her narration in English but eventually slips more and more

into Dutch, and here, too, one is left with the phonetic body of words, merely listening and giving up on the decoding of meanings. In **Apanas**, a small Siberian village that lies buried under a thick blanket of snow for six months every year and where the film-maker and his two companions spend a few days, we encounter the same (acoustic) image: Pilz hardly understands a word of Russian, nevertheless, he strikes up a conversation — a dialog that does not attempt to fraternize and concedes to alienness. And again, the camera enters into an almost meditative relationship to things it finds and wasn't looking for, and in doing so, it is always specific. A conventional travel report would have probably shown the locals telling us about their hostile natural environment and the tribulations of their lives, far away from and forgotten by Moscow, coupled with images that illustrate the snowed-in scenery and dilapidation. Pilz makes us feel the hardships, the painfully slow passing of time when one is condemned nearly to inactivity, the steamy air in overheated and smoke-filled rooms, which mists up the lens, or simply how it is to walk through deep snow, how every step requires considerable effort and the body — just as the camera — is thrown off balance. Already in 1994, Pilz brought this material together for the first time in the ten-hour version **PRISJÄDIM NA DOROZKU**. Even the significantly shorter 2003 version is still two and a half hours long, and it is easy to picture the TV producers' dismissive gesture, especially when faced with an aesthetics, which opts out of any kind of linear dramatization and, from the viewpoint of documentary mainstream, pursues an almost subversive information policy.

Since 1978 at the latest, Michael Pilz stopped worrying about making his films comply with the format guidelines and rules that competitors on the market adhered to. Before that, Pilz had mainly worked for Austrian Broadcaster ORF. As a co-founder of the „Syndikat der Filmschaffenden“ („Syndicate of Austrian Film Artists“), however, he was, at the same time battling for an Austrian Film Funding Act („Filmförderungsgesetz“), which actually came into effect in 1981 and became an important pillar of Pilz' own projects. In the course of working on **FRANZ GRIMUS** (1977), the portrait of a farmer, he eventually broke with TV altogether: The producers had scheduled merely four shooting days and four editing days — for Pilz a shockingly short stint for dealing with a person that needed a much longer period of study and involvement. His answer was to follow in 1982: **HIMMEL UND ERDE** (**HEAVEN AND EARTH**), a five-hour opus about life on a mountain farm in Styria — filming had extended over one year and editing had taken him another two years. The film starts with a quote from Lao Tse: „Take what is before you as it is, don't wish for anything else, just carry on.“ This can be taken as a programmatic motto for his

open documentary concept, which he unfolded to its full extent for the first time here and has consistently pursued to this day.

Just be there. This also applies for the viewer. In the said interview with Christoph Hübner, Pilz maintained that he, who by now was almost exclusively working with video footage, had come to regard the setting of a monitor and a viewer as his favorite form of presentation. Such an intimate space would best enable him to focus on a film and enter into a dialogue on what he has seen with his own self. And if the audience does not go along with his work in the desired manner? „Even if art is not really free, despite this being laid down in constitutions or basic laws, as an artist one is at least free in a certain sense. In the end, someone will listen now and then. And if no one is there at all, then you just listen to yourself.“

Mark Stöhr,
Musik des Sehens, Der Filmmacher Michael Pilz im Portrait,
kolik.film, special issue 5/2006, Vienna, March 2006

Wer reist, benötigt Zeit. In den Filmen von Michael Pilz, dem großen Eigenbrötler unter Österreichs Dokumentarfilmemachern, gibt es davon immer genug. In der Dauer entfalten seine Bilder erst ihre Intensität: die richtigen Voraussetzungen somit für seine zwei jüngsten Arbeiten, **Indian Diary** und **LA HABANA**, die beide in fremde Länder führen. Ersterer beginnt, wo jede Ankunft endet, in einem (Fremden-)Zimmer, um dann – in langen Einstellungen – das nähere Umfeld, eine Art Lodge irgendwo in Indien, zu entdecken.

Bei Pilz ist alles gleich wichtig. Es gibt anscheinend keine Hierarchie der Bilder: ein Elefant holt sich mit dem Rüssel sein Futter, die Sonne versinkt hinter einer Palme, Männer tanzen um glühende Kohlen. Allmählich rückt der Regisseur selbst ins Geschehen, beziehungsweise sein Körper, der zum Objekt von Massagen und Waschungen wird. Ohne auf Off-Kommentare oder eine inszenierte Gesprächssituation zurückzugreifen, formt Pilz in **Indian Diary** die Chronologie eines Aufenthalts, einer Art Kur: Man erkennt die Menschen und Orte wieder, nimmt an Alltag und Exkursionen teil, und irgendwann krächzt das Radio „What a difference a day makes“.

LA HABANA, Teil einer Filmreihe zu Hafenstädten, setzt dieses Prinzip am anderen Ende der Welt fort. Gemeinsam mit Gabriele Hochleitner hält Pilz Eindrücke aus Kuba – durchaus mit Mut zum Klischee – fest. Doch trotz Mojitos, Musik und Meereswellen ist alles anders – und wenn es nur die Reflexion des Sonnenscheins auf einer Schulter ist.

Gerade in solchen Impressionen betört der Minimalismus von Pilz am stärksten.

Diagonale, Festival des österreichischen Films,
Graz, 19. – 25. März 2001

Frühling in Indien. Weil das dokumentarische Kino des Michael Pilz nicht nur stets auch ein ethnographisches, sondern immer auch ein radikal persönliches ist, wird in seinem zweieinhalbstündigen Filmtagebuch nicht nur eine südindische Kleinstadt entdeckt, sondern auch die Veränderung seines Blickes auf das Fremde erfahrbar. Eine farbenprächtige Sammlung magischer Begegnungen.

Diagonale, Festival des österreichischen Films,
Graz, 19. – 25. März 2001

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

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

„Schauen, bis die Dinge selber reden“ gilt auch für

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

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

*Mark Stöhr, Nothing left to tell,
SCHNITT – Das Filmmagazin, Nr. 23,
Bochum/D, März 2001,*

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

Der „Ordnung der Dinge“, dem ersten Teil dieses fast fünfständigen Films, ist ein Motto des chinesischen Dicht-

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

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

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

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

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

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

Das ist ein schöner Anfang. Man geht ins Kino, es wird finster und da kommt diese Musik. Die öffnet, man wird bereit, sie aufzunehmen, sich ihr hinzugeben. Nach einer Weile erst kommen diese Bilder und Geräusche, die anders, die fremd sind, man weiß nicht, wo man ist, woher,

wohin. Kein besonderer Hinweis. Kein Mensch. Nur irgendwelche Blicke. Langsam. Das Hinschauen und Hinhorchen dauert und das ist wichtig. Aber da war diese Musik und sie hat einen schon vorbereitet auf ein bereitwilliges, ein geduldiges und vielleicht auch neugieriges Schauen. Auf eine Art unschuldiges Staunen. Und dann tauchen Teile von Personen auf, vorübergehend, fremde Formen, Klänge, Ton und Bild. Krähen kreischen. Da Nacht, da Tag, hell, dunkel. Ruhig, bewegt. Langsam, schnell. Und Stille, immer wieder Stille, sehr wichtig. Und laute, kreischende Musik, man weiß nicht wo, warum. Eine Veranda. Ein Zimmer. Undeutlich Stimmen. Dann unvermutet Stadt, Verkehr, ein wacher Blick, offen, ungeschminkt, magische Bewegungen, wie inszeniert, von Jaques Tati. Wie im Halbschlaf: etwas träumen, langsam erwachen, man ahnt schon den Tag, aber wie ihm begegnen? Von innen? Von außen? Wie balancieren?

Nichts eilt in diesem Tagebuch aus Indien. Umgebung, Lebewesen, Farben, Lichter, Töne, eins reiht sich ans andere und alles redet miteinander, manchmal lauter und manchmal leiser. Das ist das Spiel, wieder einmal, das Spiel mit gewissen Teilen des Vokabulars der Filmsprache, die ich mag und die mir vertraut sind. Filme machen und Filme sehen ist für mich wie in den Zug steigen, rausschauen und staunen: was passiert! Da passiert etwas! Offen sein, sich überraschen, bewegen lassen, von den Zufällen, egal wie fremd sie sind, oder wie unerklärlich, und manchmal auch abstoßend. Ich bin einfach hungrig, neugierig, doch nicht nur darauf, was vor der Kamera und auf der Leinwand passiert, sondern auch darauf, was dabei mit mir geschieht. Und manchmal geschehen so die unglaublichsten Geschichten.

Michael Pilz,
Wien, Jänner 2001

(...) Der jüngste Film von Michael Pilz, **Indian Diary**, besteht aus meist sehr langen Einstellungen und aus Geräuschen, die, eingerahmt von Pachelbels Kanon, eine Art *Musique concrète*, ein *Concert de bruits* bilden, und kommt, mit Ausnahme von zwischengeschnittenen, rasch reagierenden Aufnahmen mit der Handkamera, ohne Schwenks und Fahrten aus. (...)

Thomas Rothschild,
Portrait des Filmemachers Michael Pilz,
FILMBULLETIN – Kino in Augenhöhe,
42. Jahrgang, Heft Nr. 229,
Zürich, Dezember 2000

Im März 2000 fuhr ich wegen einer Ayurvedischen Kur nach Changanacherry, einer Kleinstadt in Kerala in Südindien. Eigentlich wollte ich die kleine Videokamera gar nicht mitnehmen, um die Behandlung nicht zu beeinträchtigen. Doch die Leidenschaft war wieder einmal stärker als die

Vernunft und am Ende war ich froh darüber, während des vierwöchigen Aufenthalts im und um Sree Sankara Hospital gefilmt zu haben. Denn so entstand ein filmisches Gedicht, das von Begegnungen und Stimmungen erzählt, die, obzwar alltäglichen Ursprungs, Alltägliches auf seltsame Weise verzaubern. Ungewöhnlich daran ist, daß nicht nur ich, sondern auch andere Personen gefilmt und – wie man sehen kann – besonderes Interesse und Vergnügen daran gehabt haben.

Michael Pilz,
Wien, Dezember 2000

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, zum 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 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.“

Original title	Indian Diary — Days At Sree Sankara
Country of origin	Austria
Shooting time	March 2000
Location.....	Sree Sankara Ayurveda Hospital, Changanacherry, Kerala, South India
Date of completion	August 2000
Producer	Michael Pilz
Production	Michael Pilz Film
Concept and realization	Michael Pilz
Cinematography	Michael Pilz, and women from the Sree Sankara Ayurveda Hospital
Sound	Michael Pilz
Editing	Michael Pilz
Featuring	Bindhu Simon, Deepa, Manju, Ambika R., Beena Mol, Seema, Lissy Thomas, Anila Kumary, Suja Mol, Ambika Devi, Sree Kumar, Dr. Mahesh Babu, Dr. Preetha Prabharar, Dr. Chenda Marakshan, Madhavan, Bettina Knopp, Rethish Babu, Suresh Kumar, Mary, Jörg Kimmi, Susanne Gleichmann, Sara Asfour, Nahulen, Radshko, Christian Fuss, Jirish and many others
Music	Johann Pachelbel (1653-1706), Canon <i>a 3 Violinis con suo Basso</i> , performed by John Holloway, Stanley Ritchie, Andrews Manze, baroque violins / John Toll, harpsichord & organ / Nigel North, theorbo / Mary Springfield, viola da gamba / with kind permission by harmonia mundi usa, and anonymous
Original format	DV video, PAL, 4:3, stereo
Tape format	Beta, DV, PAL, 4:3, stereo
Language	Malayalam, English, German
Subtitles	Intentionally no subtitles
Running time	168'
Financial support	Austrian Federal Chancellery, Department for the Arts Cultural Department of the Land Government of Lower Austria
First screening	1 February 2001, 30th International Filmfestival Rotterdam
Festivals	Rotterdam, 30th International Filmfestival, February 2001 Graz, <i>Diagonale</i> , Festival of Austria Film, March 2001 Vienna, Medienwerkstatt, 19 and 20 June 2001 Vienna, Künstlerhaus, <i>Salonausstellung</i> , 21 August – 22 September 2002 Riga, Latvia, 16th European Documentary Film Symposium, September 2005 (fragment) Graz, <i>Diagonale</i> , Festival of Austrian Film, April, 2008
Copyright & World sales	MICHAEL PILZ FILM A-1180 Vienna, Austria, Teschnergasse 37 T +43 (0)1 402 33 92 film@michaelpilz.at www.michaelpilz.at