



**DER GEBRAUCH DER KÖRPER
ALS-OB-NICHT
DAS FEST
CODA**

Triptychon 1–3 plus 1

Film von Michael Pilz

Austria 2012/2017
138/164/205/244 Minuten

Am liebsten streune ich umher, absichtslos, so gut es geht. Ich bin neugierig und lasse mich gern überraschen. Ich reise gern und viel. Das öffnet mir die Sinne und hält mich wach, für die Welt da draussen und dafür, was sie mit mir macht. Das Unbewusste ist ein weites Feld. Die vielleicht wichtigste Frage: »Wer ist *ich*?«

MICHAEL PILZ, 28. MÄRZ 2018

es gibt kunstwerke, egal welcher gattung, und deine filme gehören dazu, die so HEILSAM sind, weil nichts verstanden werden muss – einfach nur sein, und man rausgeht als hätte man tiiiiief ein- und ausgeatmet und die chakren gereinigt.
grad aus Festwochen marthalers »+/-o ein subpolares basislager«
b/r

ROSEMARIE PILZ, 14. MAI 2011

HARRY TOMICEK

DER GEBRAUCH DES KÖRPERS F-I-L-M

Zum Film *Triptychon* von Michael Pilz

Wir beide wurden es nicht müde
einander anzusehen,
der Berg und ich.

LI T'AI PO

Welt

Was folgen wird, ist ein Text. Er gilt einem Werk, einem *Film*, und gilt ihm auch wieder *nicht*, was besagen will, er gilt nicht *nur* ihm, sondern gilt *zugleich* und *vielleicht zuerst* etwas Unabsehbarem, dessen Bereich sehr weit und offen ist und dessen Grenzen jenseits des Horizonts verbleiben, jenseits des Gewussten, Gewissen, Gesicherten. Das heißt: er bleibt *abseits* des Films und *jenseits* von mir, so jedoch, dass er tief und innig in dieses Bestimmte, den Film, und zugleich in dieses viel Unbestimmtere, ich spreche von mir, hineinspielt, es und mich durchwirkt, ihm und mir Stimme verleiht, wie auch der Her- oder Er-steller des Films, der, den man »den Filmemacher« nennt, die Rede ist von Michael Pilz, durchwirkt ist von diesem, das sich ihm und sich mir sowohl gibt als auch *entzieht*. Nennen wir diesen Bereich Welt. Nennen wir ihn Kosmos. Weltbereich, Kosmosbereich, welcher nur ist, nur ist *für uns*, in dem und dadurch, *dass* wir ihn (in der Weise der Ergriffenheit oder des Hörens) und *was* wir von ihm (in der Weise des Lesens) erfahren haben. Diese Erfahrungen sind die, die wir als Personen gemacht haben und sind indessen auch die, die auf uns über die *Sprache* (nicht nur die von einem bestimmten Sprecher

gesprochene Sprache, sondern die Sprache insgesamt, das heißt: das die Welt in *seiner* Weise in sich haltende *Universum der Sprache*, über all die Sprechenden (oder von uns zum Sprechen gebrachten) Zeichen, all die Sprechenden Bilder, all die Erzählungen, all das zur Sprache gehörende Fragen und Schweigen auf uns gekommen sind; wir kennen diese Erfahrungen der Welt nur zu Teilen, und dennoch strömen sie in und durch uns (so wie das Leben unseren Leib durchströmt und durchwirkt, gegeben und zugleich entzogen, zu Teilen »bekannt« und tausendmal mehr noch unbekannt, eine Symphonie von Uns-Gegebenem und Sich-uns-Entziehendem, Sich-uns-Zeigendem und Verborgenen-Bleibendem, von Sein und Nichtsein).

Text. Oder das Doppelte (Das Sich Zeigende, Sich-Verbergende)

Kein horchender Text sollte darauf vergessen: darauf vergessen, was lange und tief vor ihm, ihn begründend, ihm zum Grunde liegend, sowohl den Sprechenden als auch die Dinge, wovon seine Sprache zu sprechen versucht, durchpulst, durchwirkt, durchweht. Jedes Ding der Welt, von dem die Sprache spricht, ist ein Doppeltes, und jeder, der spricht, ist ein Doppelter. Es ist (bezogen auf sich) es selbst, es ist (bezogen auf den Strom der Welt, der in ihm waltet) nicht es selbst. Er ist (bezogen auf sich) *er selbst* und er ist (bezogen auf die Welt in ihm) *nicht* er selbst. Beide sind sie *selbst* und *nicht* sie selbst, weil und indem in beiden der grenzenlose (sie begründende, sich nur als *sie*, als *Ding*, als *Sprecher*, bekundende, aber nicht *als Welt* sich zeigende, sondern *als Welt* sich in ihnen verbergende, verborgen bleibende) *Strom* der Welt strömt. Die üblichen und gewöhnlichen Texte haben das doppelte Herkommen des Zu-Sprechenden, Aus-sprechenden, Umsprochenen, Angesprochenen weithin vergessen. Man lehrt den Kindern und Schriftkundigen klar und deutlich, einhellig, das soll heißen *ein-deutig* zu sprechen (nur hin und auf *eine* Richtung deutend und nicht in mehrere Richtungen, nicht ins Doppelte der Herkunft, nicht in die Vieldeutigkeit und noch viel weniger in jenen Bereich, der mitwirkt im Strom und am Strömen der Welt, aber darin oder dahinter verborgen bleibt). Das Sprechen soll *feststellen*, das Gesprochene ist als das Festgestellte, Gestellte, Stehende erwünscht (nicht unähnlich einer Beute, Trophäe). Hier macht sich

kund der gewalttätige Sprachunterricht des Vergessens im Zeitalter, das sich erfolgreich eben darin, im Vergessen, zu üben beliebt, sich übt umfänglich zu vergessen, zu vergessen, was wir *sind* (das heißt *sein könnten*), wovon her wir kommen, wovon Sätze kommen, Texte kommen, und sei es ein einziger Satz oder einziger Text: nämlich aus einem Wehen, Strömen, Auf-einander-Verweisen.

Die Amsel als Welt und als einzelne Amsel

Denn die Amsel »ist« nicht nur »Amsel«: sie ist die Schwarzdrossel, der Singvogel, die Sängerin, das Wesen »Vogel«, das gefiederte Tier, sie ist »das Tier«, die Tierheit, das von Leben im Sinn des Blitzes durchlichtete Wesen, die Luft, der Himmel, das Fliegen, das Flattern, das Brüten, der wechselnde Aufenthalt zwischen Erde und Himmel, sie ist die Besungene und das Besingen, das Amselfeld, Druid Dhub, der schwarze, keltische Druid (der Magier als Amsel), sie ist *Le Merle Noir* von Olivier Messiaen und Norman McLarens *Le Merle, Bye Bey Blackbird* (auf der Trompete gespielt von Miles Davis) und Paul McCartneys *Blackbird (singing in the dead of night, take this broken wings and learn to fly)*, sie ist *merlo* und *turus merla*, sie ist die Gefangene, Freigelassene, Gejagte, Abgeschossene, sie ist der Traum des Menschen von ihr – und so fort und so weiter, weiter ad infinitum, *nahezu ad infinitum*. Die Amsel ist die, die sie ist, weil in ihr die Welt, das Ganze (in der Maßgabe der Welt, in der Maßnahme der Amsel) anwesend und waltend ist. Dies gilt für die Schwarzdrossel wie für jedes Seiende: es gilt für jedes und gilt für jegliches, von dem wir sagen, dass es *ist* und dass es *etwas* ist.

Aber es gilt ebenso (in einer anderen gültigen und unverzichtbaren Bemessung): die Amsel (das ist: *diese* Amsel, die immer *eine, einzelne, einzige* ist) ist all dieses *nicht*. Sie ist *nicht* die Welt, nicht die Luft, nicht die Tierheit, nicht das Lied von ihr. Sie ist sie selbst, diese hier, diese jetzt, diese eine, diese einzelne, diese einzige, hic et nunc, unterschieden durch sich selbst von jedem anderen, das im All sonst noch ist, war, sein wird (unterschieden also auch von jeder anderen Amsel und vom Begriff, den man von ihr hat, unterschieden weiters von den Namenswörtern Amsel, Blackbird, Merle, Merlo, Turdus merula), befindlich (ohne es eigens zu wissen) inmitten der Kürze

ihres Lebens, aufscheinend für mich vielleicht für einen Augenblick in der Kürze des meinen. Die Kunst (Kunst eines Textes, Kunst des Nennens, Kunst des Denkens, Kunst des Dichtens) könnte, sollte, müsste darin bestehen, diese Doppelheit der Amsel im Besonderen und die doppelte Natur (Doppelheit) jeglichen »Dings« im allgemeinen (jeglichen Seienden) – das *Welt-Durchwehte* einerseits, das *einzelne Einzige* andererseits – auf ihre Weise, vielmehr ihre Weisen (die Weisen der Kunst) zusammen und darin zum Atmen zu bringen.

Das Verweben: Text und Textil

Ein Text ist *tektus*, er ist Textil, Geflecht, Gewebe. Es wird ge- und verwoben das Einzelne mit dem »Ganzen«, das »Ganze« mit dem Einzelnen (aber diese Rede vom »Ganzen« ist recht bedacht falsch, es hat zu heißen: »die Welt«, wobei mitschwingen muss, dass *für uns* »Welt« (oder »Kosmos«) niemals das *komplett* Ganze darstellt, vielmehr einen Zusammenhang, der sich unserem Verstehen einerseits zu Teilen offenbart, sich andererseits zu unklar bleibenden Teilen zugleich auch entzieht, das heißt verborgen, unausmessbar, unkomplett, unkomplettierbar, mit einem Wort *offen* bleibt. Große Teile der in den gegenwärtigen, trüben Tagen üblich gewordenen, erschöpften, vom Vergessen gebeugten, von Spezialisten über Spezielles verfassten Texte tendieren dazu, ihre gegebenen, gesetzten, angenommenen Themen zu isolieren, sie wie Eilande zu behandeln, die man vermisst, bestimmt, mit mehr oder minder eindeutigen, feststellenden Sätzen beschreibt und mit verfestigenden Gedanken bedenkt. Ein dem Vergessen entwundener Text indes könnte sowohl gefügt aus der Hinwendung auf das bestimmt zu Sagende sein als *auch* verwoben mit der Ahnung und Gegenwart der Unendlichkeit der Welt (des Alls), die jegliches Zu-Sagende durchweht. Das heißt: er verwebt, er stellt die Verwebung her, er stellt sie erneut dar, erneut hervor oder er versucht es zumindest, um sich dabei stets als scheiternde Unvollständigkeit zu entdecken. Diese Art von Text und Textil unternimmt den Versuch, die Verwebung, die eingefaltet in den Dingen waltet, auf seine (also unvollständig bleibende, nur andeuten könnende Art) entfaltend zu *wiederholen*. Denn in einer Nuss ist eingefaltet der »ganze« Kosmos enthalten, in der Amsel einbehalten

das geöffnete und offen bleibende All, im Kind eingeschlossen die »gesamte« Welt, in einem Film inbegriffen die Weite und das Wesen des Universums: eingefaltet, einbehalten, eingeschlossen, und zwar implizit als Fülle der Verweise, das heißt *un-*aus-gesprochen, *mit-*gesprochen, *mit-*schwingend. Wer sich, sagt Saint Kubelka, Filmmacher und Weltdenker, lediglich mit »dem Film« oder bloß mit »*einem* Film« befasst, will sagen sich bloß mit *einem* Ding oder *einer* Sache und nicht ursprünglich zugleich und ineins und zuvor mit dem Kosmos befasst, vielmehr es verweigert, sich von diesem zu Teilen sich öffnenden, zu Teilen verschlossen bleibendem Ganzen (also Ganzem und zugleich Nicht-Ganzem) *überkommen* zu lassen, er hat nichts vernommen und hat in der Folge nichts begriffen und erfasst – und das deshalb, weil er nicht ergriffen und erfasst worden ist und in der Folge nicht vermag, weder das eine noch das andere noch das offene Ganze in dem, was es ist, zu erfassen und erfassbar zu machen. (Zum letzten Satz muss hinzugefügt werden: das in ihm genannte Erfassen und Erfassbar-Machen ist nur dann keine Karikatur seiner selbst, wenn es als Dimension mitschwingen lässt, was *nicht* erfasst werden und was *nicht* in Erfassbarkeit überführt werden kann: das einerseits, von dem Magritte als *Le mystère* gesprochen hat¹ und das andererseits, das von Shakespeare *the undiscovered country from whose bourn no traveller returns* genannt worden ist).

751 Minuten, ein Film

Der Film, dieser hier, über den ich zu schreiben gedenke: er ist, wie schon sein Titel verkündet, Triptychon, besteht näherhin aus *drei* Filmen, aus *Der Gebrauch der Körper*, aus *Als-ob-nicht*, aus *Das Fest*; tatsächlich aber ist er nicht drei-, sondern *vier-*teilig gefaltet, denn auf die drei Filme (Filmteile) folgt ein vierter, genannt *Koda*, der keine *coda* oder *cauda* (keinen Schwanz) darstellt, sondern einen eigenen Zeitbildkörper, immerhin 244 Minuten lang, um 39 Minuten länger als der dritte, der längste der anderen Teile, der

¹ »Das Mysterium ist keine Möglichkeit des Realen. Das Mysterium ist das, was *unbedingt notwendig* ist, damit es überhaupt Reales gibt.«

205 Minuten dauert, 41 Minuten länger als der zweite, der 164 Minuten dauert, 26 Minuten länger als der erste, der 138 Minuten dauert. Dieses Film-Triptychon, das keines, sondern ein Vier-Teiler ist, erstreckt sich also (ob man es glaubt oder nicht glaubt) in der Zeit eines fiktiven, abenteuerlich getreuen Zusehers, welcher den Film ohne einzige Pause in *einem* Sichergießen über sich ergehen oder ausströmen ließe, ganze 751 Minuten oder mehr als zwölfteinhalb Stunden über die Skala der gemessenen Zeit hinweg. *Ich* hingegen habe den Film, mir zahlreiche seiner »Szenen« zwei oder mehrere Male ansehend und dabei Notizen fertigend (schriftliche und gezeichnete: Aufzeichnungen und Zeichnungen) oder die Länge einer Einstellung (vielmehr zahlloser Einstellung) mit Hilfe der Uhr bemessend, nicht in einem und nicht 751 Minuten lang betrachtet, sondern, zersplittert auf die Tage zweier Wochen (waren es ihrer nicht drei?), 1502 oder 2253 Minuten lang (oder sollten es 3004 Minuten oder 3755 gewesen sein, oder 48 Stunden, oder 60 Stunden, oder ...?). Ich habe diesen Film geduldet, erduldet, habe ihn durchquert, wie man zu Fuß Labrador oder Grönland durchquert, den mit sich selbst mal dreizehn multiplizierten Schneeberg besteigt, den aufs Siebenfache gewachsenen Ärmelkanal durchschwimmt. Ich habe den Film gehasst und geliebt, er hat mich geplagt und gelobt, ich habe ihn verwünscht, ich habe den Tag verflucht, an dem ich beschlossen habe, ihn zu sehen (ihn »ganz«, ohne Überspringungen, zu sehen), über ihn zu schreiben, mir von ihm Wochen meines Lebens rauben zu lassen, ihm zu gestatten, mich in Misanthropie zu versetzen, meinen Wirklichkeits-Überdruß zu vermehren, meinen Weltekel zu nähren, mich zu verwundern, mich zu erstaunen, mich an einem Tag zu beglücken, nachdem ich am Tag zuvor mit mir übereingekommen war, mit ihm, diesem Ungetüm von Film, zu brechen, diesem auch auf vier DVDs gespeicherten Vier-Teil-Ungeheuer, das sich mir eigentlich als Vierteiliges gar nicht erschließt, sondern viel eher als *ein* einziger monströser Zeit-Bild-Leviathan, der meinem Dafürhalten nach auch nur fünf, vier, drei oder zwei Stunden dauern könnte, jenseits dieses Dafürhaltens aber kein Ende und kein Zurück-Gehen zu kennen scheint.



Meine Geschichte mit ihm

Wie alles begann (der *Anfang* einer Erfahrung mit etwas: er ist nicht alles, aber er ist so wenig belanglos wie der früheste Blick auf die Geliebte belanglos für die Geschichte der Liebe ist, so wenig beliebig wie das erste gewechselte Wort, die ersten gemeinsamen Gesten und weiters so wenig belanglos wie die Gestimmtheit, die vor dem ersten Blick und ersten Wort geherrscht haben mochte, nehmen wir an eine Gestimmtheit von Bedrücktheit oder Trauer, Überdruß oder Enttäuschung). Die Geschichte mit *Triptychon* begann mit einem der sich zu Zeiten beunruhigend mehrenden Winter seines Missvergnügens. Erst mit dem Dezember-Verdruß, bei einer Robert Frank gewidmeten Retrospektive im Filmmuseum *allzu viele* der Flüchtigkeit sich verdankende und weiters verwickelte und hingefetzte Filme dieses Photographen-Filmers gesehen zu haben (den er, wie er nicht verhehlt, durchaus zu achten weiß) und weiters im Rahmen der hundertfach affichierten Rubens-Ausstellung in den Marmorpomp-Sälen des Kunsthistorischen Museum *zu zahlreiche* prachtvoll aufgeblasene, fleischfarben geblähte und geheimnislose Gemälde dieses Meisters Peter Paul gesehen zu haben (einem Nahezu-Genius schäumenden Malens, welchen, bei allem Widerwillen, zu bewundern er keineswegs leugnet). All dieser Widerwille, Überdruß, er galt Frank, er galt Rubens, und galt ganz eigentlich sich selbst, er galt der Fülle, dem Gehäuften vor dem Prospekt der unabwendbaren Leere. Und die Geschichte, sie setzte sich fort mit einem anderen weiteren Überdruß, der Abneigung, über den Daumen gepeilt achthundert Minuten des grausam kurzen, lächerlich allzu kurzen eigenen Lebens (nie ist einem die Kürze, das unerbittliche Ablaufen des existierenden Ichs so gegenwärtig geworden wie im staub- und trostlos grau gefilterten, letzten Monat dieses verstreichenden Jahres 2017) einem Stück Film widmen zu sollen, den anzusehen er Woche für Woche und Tag für Tag mit zunehmend klammerem, bleiern werdendem Gewissen hinausgezögert hat, dem Unmut, sich einem Werk zu widmen, das Michael Pilz ihm weit mehr als einen Monat zuvor in Form von vier DVDs und dem generösen Hinweis zukommen hat lassen, er könne mit der Gabe gemäß eigenem, freien Gutdünken verfahren, mit ihr machen, was er wolle. Zum Unmut angesichts der Vielstündigkeit, die es erfordern würde, sich *Triptychon* vor Auge zu

führen, gesellte sich die klamme Furcht, diesen Film zwar als einigermaßen außerhalb der Gewohnheit geraten, nicht aber als gelungen zu befinden, dem Akt des Schenkens, der Generosität des Schenkenden und der von ihm gehegten Sympathie für diesen zum trotz (ganz zu schweigen von der nicht unbegründeten Vermutung, er könnte den steirischen Maler, von dem der Film erzählt, gleichermaßen belanglos und unerheblich finden wie die meisten anderen belanglosen und unerheblichen Maler seiner oder ihrer Generation). Das Auf-Teufel-komm-raus-Geschluderte von Franks Filmen und das Posaunen-Getöse von Rubens Gemälden (all die aufgeblasenen Muskeln und Brüste, die aufgepumpten Bedeutungen, die omnipräsenten Schwellsüchte), sie lagen ihm im Magen wie Batterien fetter Krapfen, vermischt mit Brocken öden Gesteins. Und so hat er eines Tages um die Stunde der Mitternacht grimmig, bange und einsam damit begonnen, sich eingedenk der Devise »Aller Übel sind drei« *Triptychon* anzusehen, alleine mit seinen ihm erfolglos Mut zusprechenden Bücher-Kohorten in einem weitläufigen, einem Labyrinth nicht unähnlichem Zimmer zur *hora decubitus*. Und hat nach fünf oder zehn Minuten Laufzeit inmitten dieses ins farbige Flimmern des Films getauchten, im Rhythmus der Bilder abwechselnd heller dann dunkler werdenden Raums, in dem der ablaufende Film und er sich *round midnight* befanden, aufzujubeln begonnen, was nicht allzu oft vorkommt und was, zumindest im Moment, niemand anderer als er selbst zu hören bekam.

Ich habe also in einem stummen Raum einem Film Rufe des Ruhms zugesandt. Ich habe *Triptychon* hochleben lassen. Ich habe ihm zugetrunken. Welch bemessener Glanz. Welch einfache Schönheit des Hinsehens. Welch unbeirrbar, lange bemessene und verweilende Ruhe des Blicks. So – und *genau so* – sei es. Und nicht anders. *So ist es*.

Ein aus zwei Arten des Sich-Beziehens bestehender Film

Triptychon ist kein Spielfilm. Ich zögere, ihn einen Dokumentar- oder Avantgardefilm zu nennen. Kein Haupttheater anderer Filme wird ihm folgen. Er beweist, beurkundet, propagiert, doziert nichts, er dokumentiert nichts, nichts im üblichen Sinn, nichts außer der Lehre und

nichts als das Leuchten der Möglichkeit, zu sehen, ruhig und gelassen hinzusehen, ohne Absicht auf Nutzen, Benutzbarkeit, Brauchbarkeit, ohne den Zweck der Zerstreung, ohne den Plan des Unterhaltens, des Anpreisens, des Etwas-verkaufen-Wollens, kurzum ohne alle vorgefasste Intention den Blick auf etwas, das sich zeigt, zu richten und den Blick, statt ihn gleich oder alsbald wieder ab- und schon auf das nächste zu wenden, ihn auf etwas *gerichtet sein zu lassen*, den Blick und das Erblickte *zu belassen*, ihn und es *sein zu lassen*: als im doppelten Sinn aufgenommenes Sehen als auch Hören (denn der Film befindet sich – nicht anders als wir – in der Welt, die sichtbar wie hörbar ist).

Hörendes Sehen, sehendes Hören: gehörendes (dem Sehen gebührendes) Hören, gehörendes (dem Hören gebührendes) Sehen.

Worauf dieser Film seinen monumental beharrlichen, unaufgeregten, genau hinsehenden Blick richtet und *wem* er – jenseits gebräuchlicher Usancen – sein hinhorchendes Ohr leiht, es scheint bald und scheint und über ein gutes Dutzend Stunden hinweg offenkundig zu sein – und ist zugleich doch keineswegs so eindeutig wie es scheint. Das »Thema« oder »Sujet« von *Triptychon* ist eine männliche Person. Dieser Mann ist, wie sich erweist, einer, der malt und zeichnet, Landschaften malt, Menschen zeichnet und malt. Er ist Maler, er ist Künstler. Aber der Film unterlässt es, seinen Namen zu nennen. Der Film (oder der Filmende) untersagt es sich, ihn zu interviewen, auszufragen, ihn in der Art unseliger Talking-Head-Dokumentar-Porträts zur Rede über sich, die Malerei, das Leben oder was sonst auch zu nötigen. Auch verweigert es der Film, andere Personen aufzufordern, Meinungen und Einschätzungen über eine zum »Thema« gemachte Person kundzutun (was krankhaft obligatorisch in anderen üblichen »Dokumentarfilmen« geworden ist). Es gibt in *Triptychon* keine Häupter von Redenden, keine verkündenden Mänder von Wissenden, keine Galerie von Experten, Kennern, Bekannten oder anderen dem Geschwätz ergebenden Zeitgenossen. Wie der Film selbst auch überhaupt nichts erklärt, nichts erläutert, weder sprechend noch geschrieben, nichts, sieht man von zwei lapidar hingetzten Credit-Namen (»Christiane und Gerald Brettschuh«), dem Schriftzug »Michael Pilz« und dem allein mit sich bleibenden Insert »Giorgio Agamben« am Beginn jedes der vier Teilfilme ab, ersteres

Insert nahelegt, um wen es sich bei der Frau, die man im Film selten und um dem Mann, den man häufig, jedoch nicht stets zu sehen bekommt, handelt (aber, Namen, was besagen sie schon?), das zweite sich auf den Filmemacher bezieht, während das rätselhafte dritte namens Agamben andeutet oder andeuten könnte, dass *Triptychon* einem italienischen Herrn gleichen Namens gewidmet ist, sich, da Agamben Philosoph ist, nicht auf *ihn*, sondern sein *Denken* (oder diesen oder jenen *Gedanken*) bezieht oder sonstwie mit diesem Denken verbunden ist (drei der vier Titel des Films immerhin beziehen sich – als gelte es, Wahlverwandschaft zu bekunden – auf Schwerpunkte von Agambens Denken: *Der Gebrauch der Körper, Als-ob-nicht, Das Fest*). Der Maler im Auge (in den Bildern) des Films: malend, zeichnend, aber nicht stets malend und nicht nur zeichnend. Der Maler im Ohr (auf der Tonspur) des Films: sprechend, selten indes und niemals im Sinn einer dem Aufnahmegerät geltenden Rede, vielmehr im Alltag mit anderen sprechend und gelegentlich aus Gewohnheit mit sich selbst, weiters murmelnd, vor sich hinsingend, hinpfeifend, tief aus- und tief einatmend, zumeist indes schweigend, verharrend, stumm sitzend, ohne Worte im Freien malend oder in Räumen hin und her wandernd – , dann spricht schabend statt ihm der Kohlestift oder spricht knatternd der Papierbogen oder sprechen knarrend die Bohlen aus Holz. Oder es sprechen Vögel oder die zu gewissen Stunden erklingenden (und durch sie markierten) Kirchenglocken von Arnfels im gewellten Hügelland der dem Süden (dem Windischen, Welschen, Slowakischen, Mediterranen) nahen Südweststeiermark. Und über Zeiten hinweg ist der irgendwie mit dem Anekdotischen verknüpfte und mit dem Bekannten assoziierende Maler aus dem Bildohr und Ohrbild des Films überhaupt ent- und verschwunden. Dann *schaut* der Film nur mehr. *Schaut. Hört* bloß noch. Braucht keine Person. Und lässt offen, ob er nicht also eigentlich Film über eben dies und von diesem und nichts anderem sein könnte (oder hätte sein wollen): Film über und Film vom *Sehen und Hören*. Nichts anderes, nichts weiteres. Es wäre bestürzend und umstürzend schön, es wäre für den verschlossenen Asphalt des Gewohnten sprengend gewesen. *Triptychon* ist dieser Film vom Sein des Sehens und Hörens, aber er ist es keineswegs zur Gänze. Er eröffnet ein Geheimnis, etwas, das an ein Wunder grenzt,

und er *vermag* es zu öffnen, weil er ist, wie er ist: er etabliert es aus sich, seinem Eigenen, welches Eigene ein Eigenes des Sehens und Hörens, des Horchens und Vernehmens, des Achtens, der Achtsamkeit ist. Und verlässt und verschließt es wieder, weil er dieses Eigene mit einem Anderen an Achten wechselt, das vielleicht auch ein Eigenes (des Films, des Filmemachers) sein mag, sich aber dem Möglichen gewordenen (dem Wunderbaren *dieses* Films) brüsk in den Weg stellt, sein Gedeihen nicht nur hemmt, sondern verkehrt, ein Vorgang (nennen wir ihn Aufblühen-und-danach-Verdorren-Lassen), der nicht einmal geschieht, sondern sich klamme mehrere Male wiederholt, was in sich schließt, dass aus dem Verdorren (manchmal allmählich, manchmal blitzhaft) auch wieder das Wunderbare zu werden vermag. So ist der Film auf halber Strecke seiner *potentia* verblieben, was auch anders formuliert werden kann: er tummelt sich all zu sehr und all zu lang im beschaulichen und betulichen Vorfeld der Grenze des Bekannten, die er zuvor einzig durch sich selbst aufgetan hat. Diese andere »halbe Strecke« oder anderen »halben Strecken« indes, in denen der Film sich selbst seiner Möglichkeiten beraubt

Aber *warten wir ab*. Geben wir, nehmen wir uns Zeit, so wie *Triptychon* sich Zeit gibt und Zeit nimmt. Zuerst dieses, danach jenes, vorher das eine, dann das andere; aber seien wir uns nicht allzu sicher, dass dieses Separieren *eindeutig* zu gelingen vermag.

Eines aber scheint vorweg, wie einem dünkt, sicher zu sein: *Triptychon* besteht der äußeren Form nach aus vier einander ähnlichen, der Essenz nach aus zwei mal zwei einander unähnlichen und widersprechenden oder auch *allzu ähnlichen* Filmen.

Der eine der vier oder zwei Filme ist ein Film voll von Geheimnis. Ein Film über Orte, Räume, über Landschaften. Ein Film über einen Maler und Zeichner beim (selbstvergessenen oder aber das Selbst erst gewährenden oder stiftenden) Akt des Malens und Zeichnens. Oder eigentlich dies: ein Film über die *Handlung* des Zeichnens und den Akt des Malens selbst, so sehr, dass die *Person* des Malers hinter seinem Tun, hinter das Zeichnen und Malen, *zurücktritt*. Nicht der Maler und Zeichner! *Not the singer!* Sondern das Malen, das Zeichnen! *But the SONG!*

Der *andere* Film, der *Triptychon*, verteilt auf seine vielen Stunden auch ist, ist einer über den Alltag einer gewissen Person, deren

Dasein nicht *nur* aus Zeichnen und Malen besteht. Diese Filmteile hätten, könnte man glauben, zusammen so etwas wie ein Film über den Alltag als solchen werden können, über das Alltägliche, das Nicht-Besondere. Ich würde jubeln, *wenn* es so, nur so und nicht teils anders wäre, denn nichts ist kostbarer und seltener – und auch schwieriger zu bewerkstelligen – als ohne Häme, ohne Missachtung, Be- oder Aburteilung und weiters auch ohne Verklärung und Bieder-sinn über das *Gewöhnliche* und *Unbesondere* des Tag-für-Tag-Vollzogenen und alle Tage ähnlich oder gleich Geschehenden zu sprechen. Der andere Film, der *Triptychon* auch ist, zeigt den Alltag (und das Alltägliche) einer bestimmten männlichen Person: ihr Plaudern, Parlieren, Etwas-Suchen, Etwas-Essen, Etwas-Trinken, sie lacht, doziert, raucht, schnitzt, räuspert oder schnäuzt sich, schlägt einen Nagel ein, bespricht als Lehrer Bilder ihrer erwachsenen, so genannten Schüler, sie macht dies oder das, besucht eine Ausstellung, sitzt pathetisch, erhaben oder belanglos auf einem Stuhl, fährt als Beifahrer im Auto durch die Nacht, gibt in Buschenschanken Weisheiten von sich, bewegt sich mit oder auch ohne Bilderrahmen oder Zeichenmappe oder Leinwand oder selbstverfertigtem Gemälde unterm Arm von A nach B nach C nach A und so fort. Nicht genug, dass diese Teile von *Triptychon*, der dem Alltag eines Mannes mit gewissen Eigenschaften und Marotten gelten, angetan sind, das Geheimnis zu *verschließen* (oder verschießen), das andere Partien des Films (den Stunden des Malens gewidmet) eben noch aufgetan haben, sie *konterkarieren* den Blick aufs Alltägliche, Gewöhnliche, Nicht-Besondere durch den Beschluss des Films, es anhand einer »ungewöhnlichen« und »besonderen« Person aufzuzeigen, mehr noch einer Person, die just diese für *Triptychon* verhängnisvolle Dimension der Rolle des Ungewöhnlich-Seins genießt und sie vermutlich mehr als ein halbes Leben lang (auch dann, wenn sie sich bei ihr bloß irgendwann im Nebenbei eingestellt haben sollte) mit Pauken betont und es gewünscht hat, dieses Halb-Zugewehte, halb Ergriffene in Maßen erfolgreich auch als Rolle des »Ich-selbst« (»Sehet, das bin *ich*, ich, der *Maler*«) für sich und die anderen zu spielen. Es ist die Crux des Alltäglichen in *Triptychon*, dass der Alltag just an dem des so genannten »Künstlers« vorgeführt wird, der zwar einen durchaus »alltäglichen« speziellen Beruf gleichen Namens

ausübt, als Künstler im pathetischen Sinn des Wortes es sich aber zum Ziel gesetzt hat, auch ein *besonderer* zu sein.

Ich gestehe, so sehr ich den einen Film liebe, der *Triptychon* heißt, so wenig den anderen, der den selben Namen trägt. Der eine, er gerät mir zur Wonne, der andere zum Verdruss. Beide führen ein Drama vor Augen, das sich sowohl im Leben als auch in den Künsten zu ereignen vermag: die Stärken von etwas vermögen auch seine Schwächen zu sein oder zu ihnen zu werden. Es kommt darauf an, wem oder was die Tugend sich zuwendet, um in der Folge einmal sie selbst zu bleiben, das andere mal aber Laster zu sein.

Die lange Einstellung (Das Aufzeichnen von Bewegungs- und Zeitform, das Aufschreiben der Dauer)

Die lange Einstellung ist das Glaubensbekenntnis von *Triptychon*, der verkündete und vollzogene ästhetische Imperativ des Films. Sie ist seine Überzeugung, sein Zeitmaß, sein Gestus, seine Gestimmtheit, seine Wohltemperiertheit und seine kundgetane und in Tat umgesetzte *kinematographische* Moral. Das Wort »kinematographisch« ist hier mit Bedacht gewählt worden, da es ausdrücklich auf das *graphein*, das *Aufzeichnen* und *Aufschreiben* der Bewegung verweist, welches seinerseits nur deshalb geschehen kann, weil es das *Licht* ist, das sich aufzeichnet und niederschreibt: das auf Dinge, bewegte Dinge, fallende, ihr »Bild« nehmende, weiters in die Linse namens Objektiv einfallende, das »Bild« in den Bauch des *cinématographe* (in dessen dunkle Kammer, genannt *camera obscura*) entführende und dort verdauende (nieder-schreibende, auf-zeichnende) Licht. Dieses Zauberding, fähig *Licht* für sich schreiben und zeichnen zu lassen und dabei die Bewegungen der Dinge *im* Licht festzuhalten, diesen scheinbar nur allzu bekannten, tatsächlich zutiefst *erstaunlichen* und ebenso zutiefst *verwundernswerten* Apparat gestatten wir uns an dieser Stelle unverzüglich zur *Picturae-Sonus-Maschine* zu erweitern. So ist flugs der Kinemato-Graph von 1895 zum *Bild-* als auch *Ton-*Aufzeichner von heute verbessert worden. Ratsam hierbei ist es, den im Namen Kinematographie verwendeten Begriff *kinesis* möglichst weit zu halten, als Bewegung der *kineonta*, der sichtbaren und sinnfällig werdenden Körper und an Körper

gebundenen Dinge, zu welcher Bewegung und Sinnfälligkeit werden auch das Sich-*Nicht*-Bewegen und weiters das bei der Bewegung entstehende Verlauten oder auch *Stummbleiben* zählt. Das Kino des Michael Pilz ist eines des möglichst getreuen Aufbewahren-Wollens bewegter, sich zeigender Dinge (worunter *auch* die nicht ganz und unbedingt »eschatologischen oder letzten Dinge« namens Menschen gehören). Oder vielmehr sich zeigender, vermeldender Vorgänge an diesen Dingen (oder durch diese Dinge): entweder die Bewegung selbst, der Bewegungsakt, oder die mit der Bewegung verbundene Tätigkeit (ein Tun, Vollziehen, Gebrauchtwerden des Körpers oder Gebrauchtwerden durch den Körper oder aber Gebrauch des Körpers und Gebrauch der Körper, *l'uso dei corpi*). All dies, die Bewegungen, Vollzüge, Tätigkeiten, der Gebrauch der Körper, vollzieht sich in der Zeit, sie alle sind in der Zeit, sie benötigen Zeit und sie bringen in der Zeit die ihnen je eigene Zeitformen hervor. Sie benötigen die Zeit, um sich in ihr zu zeigen und zu entfalten. Das heisst: ihre Bewegungsformen sind in ihrem Wesen *zugleich* Zeitformen, sind bestimmte Längen, bestimmte Kürzen². Und während sie diese

2 Der ungeheuerste Erkenntnis- und Anschauungsakt des Films vollzieht sich an dessen *Beginn* (und vor seinem faktischen Anfang als bewegter Laufbild-Serie namens *Kino*): in Étienne-Jules Mareys *Chrono-Photographie*, wort- und sinngetreu übersetzt »Zeit-Licht-Schreibung« (oder »Zeit-Licht-Aufzeichnung«). Aufgeschrieben, aufgezeichnet, das heißt *dargestellt* und damit für die Anschauung *begreifbar* gemacht werden, die in den den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts vermittels des von Marey entwickelten Zeit-Photo-Flinten-Apparats (*le fusil chronographique*) auf *einer einzigen* Photographie »zum Stehen gebrachte« Abfolgen von Jetzt-Phasen oder Jetzt-Anblicken der *kinesis* in Bewegung befindlicher Wesen und Dinge (der gehende oder springende Mensch, das laufende Pferd, der fliegende Vogel, der geworfene, am Boden aufprallende, in kürzer und niedriger werdenden Bögen federierende Kautschukball). Mareys Sukzessions-Photogramme sind sowohl metrisch in der Zeit erbrachte Bilder der Bewegungs-Stadien als auch die in der Stasis – und nur in ihr – sichtbar werdenden *Zeit-Formen* jeweils bestimmter Wesen oder Dinge in deren spezifischen Bewegungsfolgen (dem Gehen, Laufen, Fliegen, Geworfenwerden etc.). Marey ist der Solitär und Heros in der schmalen Riege jener vom fragenden Denken und darüber hinaus auch von der Schönheit des *eidōs* beflügelten Künstler-Wissenschaftler, deren mögliche Stunde erst schlagen könnte oder schlagen sollte, was so viel heißt wie: schlagen wird – oder auch nicht – oder vielleicht aber doch.

Längen und Kürzen, diese Formen des Dauerns und Formen der Dauer vollziehen (sie sowohl »vollziehen« als sich auch *in ihnen* »vollziehen«), sind sie ihrerseits einbehalten in eine dinglose Dauer und ein nicht an die Dinge gebundenes Walten. Eine Dauer, die wir spüren. Oder ahnen, zu spüren. Ein Walten, das wir erfahren (oder wähen, zu erfahren), während wir den Zeit-Bewegungsformen der Dinge gewahr werden. Nicht vorrangig *in* und *an* den Zeit-Bewegungsformen erfahren, sondern gleichsam »hinter« oder »unter« ihnen, besser gesagt ihnen zugrunde liegend oder zugrunde waltend als ihr Grund des Sich-Entfalten- und Erscheinen-Könnens. Grund, den wir nicht in gleicher Weise sinnlich zu lesen (verstehend zu sehen) vermögen wie die Dinge. Sondern Grund, auf den wir zu *hören* haben, »hören« im Sinn von Vernehmen. Schließe die Augen, »höre« geschlossenen Auges vernehmend auf das Gelesene und Gesehene. »Höre«, wie er *ist* und *nicht* mehr ist, *jetzt* ist und im Jetzt schon nicht mehr jetzt ist, also gewesen ist, und im Jetzt schon sein Sein-Werden und kommendes Gewesen-Sein ist. Dieses Strömen, das zugleich Stehen ist und Stehen ist, das zugleich Strömen ist. Strömen und Stehen, das vergeht, indem es nicht vergeht und das nicht vergeht, indem es vergeht. Wenn wir nicht daran denken, glauben wir zu wissen, was es ist, sagt Augustinus. Wenn wir indes danach trachten, es zu denken, versuchen, es zu bedenken, wissen wir *nicht mehr*, was es ist. Wir haben ein Wort für dieses Einfache und Verwirrende, diesen Grund, den wir im Nicht-an-ihn-Denken »kennen« und im Bedenken, was er ist, nicht mehr verstehen. Das Wort lautet *Zeit*. Die Zeit ist da mit uns und da mit dem und an dem uns Umgebenden. Sie liegt uns und ihm zu Grunde. Aber sie ist für uns nicht vorhanden wie irgendetwas Seiendes sonst vorhanden ist. Sie ist uns geschenkt und bleibt uns dennoch entzogen: die Zeit.

Sie ist in einer ihrer Weisen (lediglich *einer* ihrer beiden³⁾ als Dauer in und an den Dingen »*da*« und sie ist in dem, dass ein Ding

3 Die andere und EIGENTLICHE Weise der Zeit ist die nur im Dasein (im *Menschen*) zu sich gekommene *Ekstasik* der Zeit: dem zurückkehrenden Anwesen des Gewesenen und vorgreifenden Anwesen des Zukünftigen im Jetzt. Welch seltsamer, befremdender, absurder Triumph. All dies – das Walten der Zeit – in eine Fußnote gedrängt. Als könnte sich »*Sein und Zeit*« in einer anmaßend beschwingten Zeile erschließen.



gedauert hat und dann nicht mehr andauert, auch wieder »nicht da«. Da und nicht da an und in den Dingen, die in ihrer jeweils eigenen Dauer sind und verweilen. Alle Dinge, sie haben ihre Dauer, und jedes einzelne Ding hat seine Weile, jedes teils gemäß seiner Art und teils gemäß seines Abberufen- oder Aus-der-Dauer-Gerissen-Werdens, letzteres uns entweder als Willkür dünkt oder als etwas Unbegreifliches erscheint, worüber zu sprechen es der Sprache gebricht. (Man hört und »sieht« es: in der Rede von »den Dingen« oder »allen Dingen« schwingt die in einer Wendung wie »die letzten Dinge« anzutreffende alte Sprachmacht nach, gemäß der »die Dinge« so viel besagen wie »das Seiende«. »Ein jegliches Ding hat seine Zeit«, heisst es im Buch *Kohelet* und in Shakespeares *The Comedy of Errors* stoßen wir auf die Wendung »*There's a time for all things*«, die wir für unsere Zwecke in zweifacher Übersetzung lesen: »Jedes Ding hat seine *Zeit*« und »Jedes Ding hat seine *Dauer*«.)

Die filmische Entschiedenheit des Michael Pilz geht dahin, diese den Vorgängen in und an den Dingen *eigene Dauer* möglichst umfanglich aufzuzeigen und möglichst als *Ganzes* erfahrbar zu machen.

Das Erstellen eines zügig gemalten Gemäldes von Gerald Brettschuh (oder von Mark Tobey, Georges Mathieu, Hans Hartung, Pablo Picasso aus der »*Le-mystère-Picasso*«-Ära oder einer ergriffen in Öl oder Wasserfarbe hingefegten Wolkenkizze John Constables) nimmt in der Realität nehmen wir an ungefähr zehn, zwanzig bis vierzig Minuten plus-minus in Anspruch. Man könnte die Meinung vertreten, wäre Michael Pilz daran gelegen, etwas tatsächlich als unverbrüchlich *Ganzes* erfahrbar zu machen, er hätte nicht anders vermocht, als den zehn, zwanzig oder vierzig Minuten lang währenden Akt des Malens auch in einer zehn, zwanzig oder vierzig Minuten lang währenden Einstellung aufzuzeigen. In der Realität des Films *Triptychon* indes geschieht das Verfertigen eines in vierzig Minuten gemalten Gemäldes in vielleicht bloß zwanzig, vielleicht aber auch nur zehn Minuten.

Dagegen ist zweierlei einzuwenden. Erstens: eine vierzig Minuten lang währende Einstellung gerät unweigerlich zum *Block*. Der Block läuft Gefahr, zu *Blei* zu werden, *Senk-Blei*, das – wie im Fall von Warhols achtstündigem Ein-Bild-ein-Film-Monster *Empire* – das Sehen *lähmt* anstatt es sehend (geschweige sehender als zuvor) zu

machen und es hinab in die trübe Tiefe einer Zehn-Stunden-ein-Bild-Beliebigkeit zieht (man kann, verkündet der Chef als Seh-Rezept, hinsehen auf *Empire* oder auch *nicht*, es ist gestattet, wegzugehen, eine Speise zu verschlingen, zwei Stündchen zu schlafen, sich mit drei Bekanntschaften zu treffen, sich vier mal zu entleeren, erneut zurückkehren ins Kino, abermals hinsehen aufs immerfort annähernd gleich bleibende, gleich penetrierende Filmbild des US-Wolkenkratzer, darf auch *nicht* hinsehen oder in seine Richtung glotzen und während des Films träumen, dösen, gähnen, die Glatze des Vordermanns visitieren, ein Dutzend Comics sowie diverse Börsenberichte und Wettervorhersagen im Taschenlampenlicht lesen – und so weiter und so fort).

Zweitens: ein Vorgang wie der des Malens eines Gemäldes (dem so gut wie zwei Drittel von *Triptychon* gelten) zeigt sich in seiner Gänze nicht in und aus *einer* einzelnen, einzigen und privilegierten Blickbahn, zu ihm gehören die Bewegung der Hand, des Auges, des Leibes, das Mischen der Farben, dann das Material, der Raum, weiters das, worauf das Auge des Malenden sieht, zum einen jenes, was er zu malen wünscht (die Landschaft etwa oder eine Konstellation menschlicher Gestalten in ihr), zum anderen das vom Maler Bereits-Gemalte, weiters das im Entstehen-Begriffene, schließlich das Entstehen des Bildes als solches, das heißt das Malen in seiner Abfolge von Handlungs-Momenten im jeweiligem Jetzt – und alles in einem stetigen Aufeinander-Bezogensein. Man kann im Film den Akt des Malens zeigen, indem man mit unbewegter Kamera ohne Unterbrechung auf ihm als Ganzem (als gesamten, sich zeigendem Vollzug) verharret, läuft dabei indessen Gefahr, der komplex orchestrierten Natur des Malvorgangs vor lauter starrer, bloß in einer Perspektive gehaltenen Distanz der Wiedergabe nicht zu genügen. Man kann den Vorgang des Malens auch filmen, indem man ohne abzusetzen seine Teile wechselhaft fokussiert: über all seine Einzelakte (dem Vorzeichnen, dem ersten Konturieren mit Kohlestift, dem Verbessern, dem erneuten Korrigieren, dem Verfestigen der Kontur, dem Be-, Ver-, Über-, Weg- und Ausmalen, dem Zusammenfügen, Vermischen, Verfließen- oder Rinnenlassen der hinzugefügten Farben und über alle »Tätigkeiten« der Stifte und Pinseln und sie begründenden Tätigkeiten von Hand, Arm, Auge und Körper und

Ich habe das filmische *Triptychon mit Coda*, bestehend aus den Filmen *Der Gebrauch der Körper* (138 Minuten), *Als-Ob-Nicht* (164 Minuten), *Das Fest* (205 Minuten) und *Coda* (244 Minuten) stets als Rauminstallation gesehen, verteilt auf vier großzügig gestaltete und lose miteinander in Verbindung stehende Räume, wie sie beispielsweise in Museen und in den *Schönen Künsten* gewidmeten Häusern vorzufinden sind.

Die Ausstattung dieser Räume sollte den BesucherInnen derart entgegenkommen, dass sie sich alleine schon auf Grund der Atmosphären in den Räumen gerne darin aufhalten. Einladende, bequeme Sitzgelegenheiten und bodennahe Treppen-Polsterzonen ermöglichen ein entspanntes, auch mehrere Stunden andauerndes Verweilen ohne körperliche Beschwerden, ohne zu ermüden. Die Beleuchtung der Räume ist den Filmen angepasst und nicht zu hell. Auch ist für das leibliche Wohl gesorgt, durch die Bereitstellung freier Getränke und Snacks.

Jedem der vier Räume ist einer der vier Filme zugeteilt, in Form großflächiger Bildprojektionen und den jeweiligen Räumlichkeiten präzise angepasster Tonwiedergaben, wobei die Filmtöne sich auch von Raum zu Raum – und immer wieder überraschend neu – mischen können.

Jeder der Filme wird während der gesamten Öffnungszeit, von früh bis spät, in Form einer Dauerschleife (Loop) ohne Unterbrechung gezeigt. Wobei jeder der Filme klar erkennbar Anfang und Ende hat.

Auf Grund der unterschiedlichen Film Laufzeiten ist der Gesamteindruck der Installation ein sich ständig wandelnder und die BesucherInnen sind eingeladen, sich je nach Belieben in den Räumlichkeiten zu bewegen, hin- und herzuwandern, sich aufzuhalten.

Es liegt an ihnen, sich angesichts der Fülle und der Variabilität der filmischen, räumlichen und atmosphärischen Angebote selbst körperlich und mental zurecht zu finden, Zu- und Abneigungen aufzuspüren, sie zuzulassen, ohne ihnen aber allzu große Bedeutung zuzumessen, ohne sie energetisch zu *füttern*. So kann die gesamte räumliche und filmische Einrichtung als *Medium* und Einladung begriffen werden, entspannt und immer wieder von Neuem fremden wie eigenen Wirklichkeiten zu begegnen.

weilers über die wechselnde, zu sich kommende Gestalt des gemalten Bildes) kontinuierlich, das heisst ohne Unterbrechung und ohne Schnitt hin und her *wandert*, wobei die Blickbahn wechselt, abwechselnd auf das Sich-Zeigende vordringt und wieder zurückweicht. Oder man kann die Sache, um die es geht, den Akt des Malens, Ausmalens und Bezeichnens der Welt, zeigen, indem man sich aus guten Gründen (davon bald mehr) dazu entscheidet, das Auge des Films zwar still und statisch zu halten, die Kamera jedoch einmal hier, dann wieder dort und in der Folge wieder an einer anderen Stelle aufzustellen, um sie aus sowohl wechselnden als auch markant voneinander *abgesetzten* Nähen und Fernen auf die Dinge und Vorgänge sehen zu lassen, die man zugleich zu zeigen und hervorzuheben wünscht: auf die Hand des Malers, seinen vor-, dann wieder zurückgebeugten Körper, die Finger mit dem Pinsel, die alternierend eingenommenen Positionen des Stehens oder Sitzens während der Arbeit, auf das abwechselnd über das Bild und über die zu malende Szenerie wandernde Auge, auf die von nah oder halbnah oder von fern her betrachtete Figur des Malenden im Raum, bei dem es sich um ein Zimmer, eine Terrasse, einen Balkon, einen Waldrand, eine Wiese, eine Landschaft aus Hügeln handeln mag.

Die lange Einstellung im Film bewahrt mehr oder minder annähernd die Treue zum Gefilmten als jeweils Ganzem (der ganze, in der Zeit währende Anblick, der ganze in seiner Dauer gezeigte Vorgang). Andererseits die *Montage*. Sie sei, sagte Jean-Pierre Melville in einem schönen Bild, der fundierende *Atem* eines Films. Melville spricht in und hervor aus einem vielstimmigen Chor, in dem wir die Gleiches gleich oder ähnlich bekundenden Stimmen von Vertov und Vigo, Buñuel und Griffith, Angers und Flaherty, Beavers und Breer, Dovshenko und Dreyer, Welles und Hitchcock, von Lav Diaz und weiters von Michael Pilz vernehmen. Letzterer hat sich im *Triptychon* für die lange Einstellung, für die Treue zur Dauer des Gefilmten, und hat sich ebenso für die Montage, für das fundierende, in Intervallen rhythmisierte Atmen-Lassen des Films, entschieden.

In-sich-Stellen, In-sich-Stehen

Es vergeht eine gemessene Spanne Zeit in *Triptychon* bis man das Gesicht des Malers zu sehen bekommt, der in den Bildern des Films zumeist – das heißt weit über einige hundert Minuten lang – anwesend oder mit-anwesend sein wird – manchmal nur in Form seiner rechten Hand oder seiner Schulterblätter. Wie man sieht, zögere ich zu sagen, *Triptychon* »handle« von diesem Maler oder sei ein Film »über ihn«, denn viel eher ist der Film ein Film über den viele Male darin in Erscheinung tretenden Akt der Geburt und des Zustandekommens von Bildern, also über die *Handlung des Malens* selbst (der Handlung oder den Handlungen des Malens, wozu auch die Pausen, die Vorbereitungen, das Warten und Nachklingen und also auch dieses und jenes an der Person des Malers, des Mannes namens Brettschuh, zählen). Zunächst im Film in einem lose gebündelten Strauß von Einstellungen sein Rücken oder die Flanke minus dem Kopf, den der obere Kaderrand sorgsam eliminiert. Ganz am Beginn seine Rückenansicht, den Innenhof eines niederen, ländlichen Hauses der Tiefe nach durchquerend, vorbei an weinrot bemalten Pfosten aus Holz und observiert aus dem Inneren des Hauses vom Kameraauge, das sich auf Höhe der Klinke befindet (nahezu auf Ozu-Yasujirō-Höhe, wie man sagen darf), unbewegt und solcherart aufgestellt, dass das braune Holz der Kante und spiegelnde Glas des geöffneten Türflügels die zwei linken Viertel (oder die Hälfte) des Bildes einnehmen und die angeschnittenen Raumteile rechts das dritte Viertel (fragmentiert eine dunkle, mit einem Buchregal bestückte Partie des Vorraums einerseits, zum anderen der weiß lackierte, offen stehende Flügel einer weiteren Türe am rechten Bildrand), während der Ausschnitt des Hofes als viertes Viertel des Bildes dessen leicht seitlich verschobene Zentrum oder seine von den beiden Flügeln des Vordergrunds flankierte Tiefe formiert (links das tiefgrüne Rasenstück, rechts die Reihe der von Ranken umflorten weinroten Pfosten, hinten die weiße Steinfläche der jenseitigen Hofwand). Da all diese Verteilung und Wertigkeit der Dinge im Raum, oder vielmehr im Bildkader des Films, sich als symptomatisch für das Wesen von *Triptychon* erweist, sei hinzugefügt, seitlich neben der Türkante, also ganz links am Bildrand, nehmen wir die dunkelblau gestrichenen Bretter von Fensterläden wahr, ein Muster, dessen

Abfolge horizontaler Linien und blaue Tönung sich hinter der Glas-scheibe der Türe nur mehr als Nebel von Linien und Nebel von Blau wiederholt. Was macht die Rückansicht des Malers in diesem Ensemble? Sie taucht auf, sie bewegt sich in die Tiefe, sie verharrt vor der jenseitigen Hofwand (in einer Tätigkeit begriffen, die wir nicht genau auszumachen vermögen), sie bewegt sich rechts seitwärts, sie verschwindet durch einen Abgang oder durch eine Pforte im Hintergrund, sie *bleibt* verschwunden, und das mehr als zehn gezählte Sekunden lang. Und weiter, *wie* erscheint die Rückansicht des Malers im Bild? Sie erscheint als *halbierte* Rückenansicht, ausgestattet folglich mit einem gleichfalls *durchschnittenen*, zur Hälfte eliminierten roten Holzfällerhemd – senkrecht halbiert, um genau zu sein, vertikal durchschnitten, zer- und angeschnitten, zu Teilen sichtbar, lediglich als Fragment. Fragmentierte Rückansicht, die obendrein nur in Synkopen erscheint. Es halbieren, synkopieren, tranchieren die vertikalen Zonen des Bildes, die rote Reihe der Pfosten, das auf der Schmalseite stehende Dunkelheits-Rechteck des (mit Büchern gefüllten) Vorraums.

Warum ist dieses Bild des zerteilten, verschwindenden Mannes (nicht das schlechteste Bild eines Mannes im übrigen) symptomatisch und auf anmutige Art gleichsam eine Metapher für *Triptychon*? Weil die bedeutsam nur zur Hälfte und von hinten sichtbare Person – abgesehen von der leicht mysteriösen Schönheit solchen Anblicks – alle anderen ebenfalls im Bild aufscheinenden Partien *gleich wichtig* wie das Dasein der Person erscheinen lässt. Die Türklinke so wichtig wie der Maler. Das grüne Leuchten von Frühlingsgras, Fensterladenblau, Rot der Pfosten nicht minder gewichtig als der Körper eines Mannes, die Mauer würdig wie der Mensch, der Reigen senkrechter, unbewegter Linien ebenso *wichtig und gewichtig* wie der Anblick eines sich ins Aufrechte erhobenen Tiers namens G. B. Gleich wichtig, gleich gewichtig geworden: im Film: *für* den Film: durch den, vielmehr *diesen* Film. Vermöge eines, speziell *dieses* Films: *Triptychon*.

Dies In-sich-Stehen-Lassen der Dinge also und Freistellen der Vorgänge geschieht in *Triptychon* durch die Eigenart und Zeit-Form des Films selbst; man könnte sagen: vermöge seines *Körpers* und dank dem *Gebrauch* eben jenes Filmkörpers durch Michael Pilz.

Der Titel des ersten Teils verdankt sich im übrigen dem Text *L'uso dei corpi* (*Der Gebrauch der Körper*) des italienischen Philosophen Giorgio Agamben. Da ich in diesen Zeilen vorhabe, keinerlei Ahnung von Philosophie zu hegen und zu haben, schlage ich vor, Agamben Agamben sein zu lassen, aber allen drei Teilen des Films, die gemäß der nicht sonderlich einleuchtenden Unterteilung des Autos vier sind, den gemeinsamen Titel *Der Gebrauch des Körpers FILM* zu verleihen.

Keine Person. Oder das Davor und Danach

Und schließlich: wie in der *Zeit* geschieht dieses Auftauchen und Verschwinden der Person, die nicht unbedingt das Entscheidende, aber auch nicht eben Unwichtigste dieser uns beschäftigenden Einstellung darstellt? Sie geschieht einbehalten in ein *Davor* und *Danach*: in den Anblick des Hofes *ohne Person*. Der herkömmliche Film eliminiert solche Bilder, entweder er schneidet sie fort oder filmt sie erst gar nicht. Was zählt, sind die Ereignisse und Vorgänge, die, abgesehen von spärlichen Ausnahmen, an die Gegenwart von Personen gebunden sind. Man sucht in der Regel in jener Art des mit »Handlung« (vulgo Aktion) vollgestopften Kinos, das bezeichnend den Namen »Spielfilm« trägt, vergeblich nach Szenen oder Sequenzteilen *ohne Menschen* (tätigen und handelnden, will sagen »*tauglichen*«, also fürs Ganze in irgendeiner Form »*nützlichen*« Subjekten oder Individuen oder wie immer man sie nennen mag). Und wenn, dann doch bloß »*Dinge*«, die das Kinofilm-Bild füllen, sind es solche, die auf die Handlung und die in ihr Handelnden bezogen sind: der steckengebliebene Lift, der entgleisende Zug, der zu besteigende Berg, die zu erobernde Burg, das vergessene Buch, der den Täter verratende Handschuh, die Stadt, in der dies oder jenes Monströses oder Melodramatisches geschehen wird etc., etc., etc. Es geschieht keineswegs *ohne Absicht*, »lediglich Dinge« im Film zu zeigen. Die Absicht von Michael Pilz indessen besteht darin, in seinen Filmen *keine Absicht* zu haben.

Zuerst der menschenleere Hof. Danach der Hof mit einer kommenden und wieder weichenden Person. Dann erneut der Hof: menschenleer. Der Hof, lassen wir ihn pars pro toto für »die Dinge« gelten. Er

ist, was er ist, vor dem Auftritt der Person, während ihm, nach ihm. Aber erst im Stadium des Davor und Danach wird der Hof und werden die Dinge still. Sie sind nun ohne Absicht da, sie sind freigestellt, sie stehen für sich, sie sprechen für sich. Am Boden dieses Vorher und Nachher (vor der Person, nach der Person) stehen die Dinge in ihrer Eigenart und in ihrer Dauer, die unzählbar länger währt als der Auf- und Abtritt der Person. Da ist der Hof, der Rasen, die Reihe der Pfosten. Da ist die Türe. Da ist das Holz, das Glas. Sie, die Dinge, sind in ihrer Farbe und ihrer Form. Sie sind, sind da, sie verweilen. Sie sind anwesend auch vor und nach dem Kommen der Person.

Der anhaltende, verweilende Augenblick

Augenblicke wie diese. Sie sind kostbar und lange. Sie sind kostbar, weil sie sich sehr selten in Filmen zutragen. Sie sind lange, weil sie lange sein *müssen*, und sie haben lange *zu sein* (lange zu wahren, anzudauern), um das, was Dauer selbst ist, eigens erfahrbar werden zu lassen: An-Dauern, diese eine der beiden Dimensionen der Zeit, dieses Wahren und An-Wahren, das ein Bleiben im Vergehen ist. Dauer als Dauer zu erfahren, das schließt im Fall des dauernden Augenblicks das Anwesen der Dinge oder das Anwesen als solches mit ein. Hier ist es geraten, zunächst auf das Wort »Augenblick« zu hören, das zweierlei besagt. Es ist also angebracht, einerseits auf den Augenblick als auf den eine gewisse Dauer lang währenden, anhaltenden (»anzuhalten vermögenden«, zum Anhalten kommenden oder dazu gebrachten) *Moment* zu achten und anderseits im Wort das im Blick des *Auges* währende Jetzt zu vernehmen, das so lange oder kurz verweilt wie der Blick selbst, der seinerseits auf dem erblickten Anblick verweilt. Das, was im Blick erblickt wird, sind aber die in ihrem Anblick *anwesenden* Dinge (und hier muss das Wort »Dinge« weit gefasst bleiben, weit wie das im Blick Sich-Zeigende oder Erscheinende, es muss den Mensch umfassen, das Tier, das Ding im engeren Sinn, die sich zeigende Sache, den erscheinenden Vorgang). Im Blick auf die *anwesenden* Dinge wird in gewissen lang andauernden Augenblicken von *Triptychon* das Anwesen selbst wenn nicht erblickt, dann in der Weise eines dichten und unmittelbaren Ahnens erspürbar.

Ein 60-Sekunden-Augenblick. Nichts als eine Minute lang der menschenleere Hof. Stille. Ein Hund bellt in der Ferne. Der Wind bewegt sacht die Blätter des Busches. Sonst keine Bewegung.

Ein Augenblick. In einiger Entfernung vom Kameraauge eine stehende Frau. Sie bearbeitet mit dem Rechen den Rasen des Hofes. Über ihr ein Magnolienbaum, dessen altrosa- und weißrosafarbene Blütenblätter dem Boden ein Muster aus Schatten und Sonneninseln schenken. Das Gras ist mondsüchtig grün wie das Grün auf den Frühlingbildern, die Vincent Van Gogh im April 1888 in Arles gemalt hat. Auch mehr als hundertzwanzig Jahre später führen Malachitgrün und Rosa ein Zwiegespräch, das angetan ist, je die eigene Farbe an der anderen zu steigern. Stille. Nur das Geräusch des Rechens am Rasen.

Ein alter Teich
Vom Sprung des Frosches ins Wasser –
Ein kleiner Ton.⁴

BASHŌ

Er hat am Balkon dieser Scheune, die im Wald auf einem Hügel steht, ein Bild der Landschaft gemalt. Er nimmt das Bild, geht mit ihm die Holzterrasse hinab zur Wiese, stellt es in die Zweige eines Baums und sieht es an. Er geht zurück auf den Balkon und hinein in den Bodenraum, der ihm als Malort dient. Er schenkt sich ein Gläschen ein.

4 Ein Haiku, das auf hunderterlei Art in hundert und mehr Sprachen übersetzt worden ist. Der Teich vermag zum »alten« Tempelteich zu werden, das Geräusch des Wassers zum Verlauten »Platsch!« oder »SPLASH!!«, das an ein Gemälde David Hockneys (und darüber hinaus an einige andere seiner Bilder) gemahnt, in dem (in denen) der dem Wasser eben noch erfolgreich zustrebende Springer bereits im Pool untergetaucht ist, dessen Oberfläche einerseits das Ornament der Lichtkringel kalifornischen Himmels ziert, andererseits eine vereinzelte strahlend weiße Schaumkrone, die eben zuvor vom Ins-Wasser-Springer hervorgerufen wurde, der *nicht mehr zu sehen ist*, da ihn (den in diesem Moment Verschwundenen) der Inhalt des Pools für kürzere oder längere Zeiten anmutig zu verschlucken weiß. Betreibe ich in dieser Fussnote Reklame für David Hockney? Zu hundert Prozent: JA! Und dies keineswegs zierlich zurückhaltend wie es sich schickt. Sondern *hemmungslos*. Kurzum: *wie es sich gehört*.

Dann geht er zur Tür, bleibt stehen und späht durch die Tür hinaus auf die Wiese, den Wald, die Hügel. Er lässt sich Zeit dabei, er steht, das Kameraauge steht hinter ihm. Ein Augenblick, ein Rücken. Und eine Dreiheit des Blicks. In eine Richtung sehend: der Maler, das Kameraauge, der Betrachter des Films.

Er hat das Bild gemalt, jetzt sitzt er mit seinem Glas Wein auf der Balkonbank und schaut einfach nur ins Land. Er schaut, er erhebt sich, er geht in seinen schweren Schuhen mit stelzenden, wollüstig gesetzten Schritten über die knarrenden Bretter des Balkons und verschwindet im Haus. Und der Blick der Kamera bleibt weiter so auf den Balkon und auf die Bäume gerichtet, wie er gerichtet war, als der Mann noch dagesessen und ins Weite geschaut hat. Der Mann, er ist nicht mehr da, und ist doch noch irgendwie anwesend, gleichsam als Nachhall seiner selbst oder wie der Duft des Parfüms einer Person, die vorüber- und weggegangen ist. Dann hat diese zurückgelassene Aura sich aufgelöst und die Dinge stehen als die, die sie sind, stumm in sich. Und das Kameraauge schaut. Es ist, nachdem der Mann ins Haus gegangen ist, für uns nur noch dies: ein reines, dreißig Sekunden lang währendes Schauen.

Ein anderer Augenblick. Er dauert zwei wunderbare Minuten lang an und ist fast so etwas wie der sechzigfach in der Zeit gedehnte Augenblicks-Zwillingsbruder der ersten Einstellung von John Fords *The Searchers*⁵, in der eine Tür sich ins Freie hin auftut und, aus dem Dunkel einer Heimstätte kommend, eine Frau, die schwarze *Silhouette* einer Frau, einen Moment lang in der geöffneten Türe wie in einem schwarzem Rahmen innehält (dem Ebenbild des Kinolein-

5 Und auch Gerald Brettschuh, der Maler, erscheint mit seiner hageren, hohen Gestalt, seiner Adlernase, seinen kräftigen Händen, seinen rot-blau-gelb karierten Cowboyhemden, seinen martialischen Gesten, seinem sich selbst genießenden Schlendern, seiner Selbstinszenierung mit Machismo-Schlagseite, seinem nicht sonderlich kleinkalibrigen Selbstbewusstsein wie eine knarzige, mit Pathos und Coolness ausgestattete Personage aus dem John-Ford-Universum: halb Wagonmaster, halb Künstler und Kauz, zu Teilen Patriarch, zu Teilen störrisches Kind und insgesamt alles andere als ein komischer oder schwächelnder Alter, vielmehr ein in die Jahre gekommener Herr oder eher Kerl, der eine Tür gelegentlich à la John Wayne auch mit einem Fußtritt zu öffnen weiß.

wand-Kaders), um hinaus ins helle Licht des Tages und die sandfarbene und rote Weite des Monument Valley zu spähen. Wir befinden uns in *Triptychon*, nicht in der *homestead*, sondern im Inneren des zum Atelier gewordenen, halb aus Stein, halb aus Holz gebauten Hauses, das einst vielleicht eine Scheune oder ein Schuppen oder ein Ausgedinge oder einfach das abgelegene situierte Wohnhaus eines Kleinkeuschlers gewesen ist. Die Flügel des Tors stehen offen; sie und ein Teil der schattendunklen Wand formen den Rahmen, der jenen des Filmbildes auf der Leinwand wiederholt und durch den der also gerahmte Blick auf das Land hinaus geht. Land, das in dieser doppelten Einfassung des Rahmens – dem des Torrahmens, dem des Kaderrahmen – zu einem *Bild* geworden ist, das die Landschaft (einen umfassten Teil von ihr) gleichsam zur *Darstellung* bringt: das Land als Landschafts-Imago und als Bild in einem Bild, als halb durch Zufall, halb durch Wahl dazu gewordenes Bild der Landschaft im Bild des Films, wobei die hier ganz dem Sehen dienliche Türe eigentlich zum Fenster geworden ist, das dabei ist, zwei Minuten lang beharrlich ein Fenster in das Fenster des Filmbildes einzuschreiben oder einzuzeichnen. (Das wird dezidiert »formuliert« im Film, da das statische Kameraauge diese Türe, die ein Fenster ist, strikt ins Zentrum des Kaders setzt). Das Fenster, bei dem es sich natürlich auch um das zu Reputation und Ehre gekommene Leon-Battista-Alberti-Fenster handelt (das Bild, sagt Alberti um die Mitte des *quattrocento* gleicht einem idealen, zur und auf die Welt hin geöffnetem *finestra*), lässt schwarz und feierlich kadriert das hohe Gras der Sommerwiese vor dem Hause sehen, auf welche spätes Sonnenlicht den Schatten des Hauses geworfen hat, dergestalt, dass zwei Drittel der zum Waldrand abfallenden Wiese in sattem, tiefem, dunklem Grün daliegen, darüber sich in die Tiefe zu und zugleich zum oberen Bildrand hin gestaffelt das helle Grün des von der Sonne beschienebenen Wiesenteils zeigt, weiters das Goldgrün, Gelbgrün, Blassgrün des Waldes (eine unregelmäßig konturierte Masse Kumuliwolken spielender Laubbäume) und weiters das nochmals andere, ins Blaue spielende Grün ferner bewaldeter Hügel, über deren Kämmen ein seidigblauer, wolkenloser Spätnachmittags-himmel steht. Soviel zum einen Prachtanteil dieses Augenblicks, der andere, es ist die Silhouette des Malers, steht schwarz in schwarz in



oder vor dem schwarzen Kader des Tor-Fensters. Sie steht inmitten des Vordergrund und steht mitten im Fenster des Filmbildes, steht oder stolziert bedächtig einige Fußbreiten nach links und nach rechts, Umriss einer Figur, einer Person, die dieses schlaksige Stehen und Gehen zelebriert und das auf den Beinen ruhende Gewicht des eigenen Körpers sowohl auskostet als auch vergisst, wobei sie langsam das Hemd, das bislang um die Hüften geschlungen war, sich über das Shirt streift, Worte murmelnd, die sich selbst oder dem Mann hinter dem Kameraauge gelten, um jetzt still zu stehen und in die Landschaft zu schauen, sich dann nach einer Hacke am Boden zu bücken, mit ihrer Hilfe in gedehnten, genussvollen Bewegungen einen Zweig, der (wie an der Pforte einer Buschenschank) im Tür- rahmen gehangen hat, herab zu holen, ihn ins Innere des Hauses zu tragen, dabei aus dem Bild zu verschwinden, um schon bald wieder in dieses Bild zurückzuschlendern, innezuhalten, zur Hälfte sichtbar, zur anderen ins Schwarz des Tor-, Fenster- und Kaderrahmens einbehalten, mit dem Zeigefinger eine enigmatisch bleibende, kleine Geste in Richtung Kameraauge vollführend, still stehend, ins Freie hinaus pfeifend, aus dem her die gesamte Plansequenz lang der beginnende Abend mit den Stimmen der singenden Vögel und der Stille zu hören war.

Wenn du die Essenz wissen willst
meines Lehrens
beobachte den See draußen vor
dem Tempeltor
wenn die Sonne scheint, wie strahlend
spiegelt sie sich darin,
wenn der Wind aufkommt, wie schäumen
die Wellen.

SENGAI

Eine Abfolge von Augenblicken. Eine Schau der Bilder des Malers in den Sälen und Kammern des Schlosses Spielfeld. Vielleicht der Tag vor oder nach der Eröffnung der Ausstellung. Die Räume mit den an den Wänden hängenden Gemälden sind menschenleer. Zumindest

die, die das Kameraauge observiert. Irgendwo aus benachbarten Zimmern – oder aus Zimmern hinter Zimmern – dringen Bekundungen entfernten Lebens, die Synkopen von Schritten, das Geräusch von Schuhsohlen und Absätzen auf hölzernem Boden, die Melodie leise gesprochener, von Pausen des Schweigens unterbrochener Sätze, die die unsichtbaren Besucher der Ausstellung, es sind nicht mehr als zwei oder drei, miteinander beim Betrachten der Bilder wechseln. Es sind erträgliche Besucher, sie sind entzogen und dennoch da als Töne, als Wörter, und die Pausen zwischen letzteren bekräftigen zur Annahme, dass die jetzt Schweigenden ins Sehen von Bildern vertieft sind, was die sichtbaren, leeren Räume zu Orten eines Sehens werden lässt, das erstens unsichtbar bleibt und zweitens nur vermutbar ist. Leere Räume mit Bildern. Blicke von einem Raum in andere Räume durch geöffnete Türen hindurch. In die Tiefe gestaffelte Räume mit Gemälden oder Teilen von Gemälden, angeschnittenen Gemälden, reduziert von den Rändern der Türrahmen, Rändern der Kaderrahmen und Rändern der von letzteren ihrerseits angeschnittenen Wandpartien zu Teilen, Fragmenten von Gemälden. Rechtecke neben, in, hinter anderen Rechtecken. Kompositum der Rechtecke. Komposition aus Rechtecken in den Rechtecken der Kader. Bilder von Bildern. Doppel-Bilder. Dazu das Schimmern der Holzböden. Das Dreieck eines Schattens. Die beiden Diagonalen der Sonnenlichtstreifen auf dem Halbdunkel der Wand und Blau des gemalten Aktes. *Triptychon* huldigt Ozu und Hou Hsio Hsien, den Meistern der Kadrage. Und erweist Renoir Referenz, Jean Renoir, der es in *Boudu sauvé des eaux* und *Le Crime de Monsieur Lange* geliebt hat, Personen aus Nebenräumen zu filmen und mit Türen, Fenstern und den Rändern des Kaders zu rahmen. Vogelstimmen. Knarren von Holz. Das Läuten einer Glocke. Geheimnis und Stille.

buji: kein Ereignis. Oder das Ereignis des Ereignislosen

Ein Augenblick. Fünfundsiebzig Sekunden lang Weinstöcke im Nebel; der Himmel ist nahe der Erde, ziehend, einhüllend, verhüllend, ein Gewölk aus Rosa, Silber und Grau, darin die Ahnung der Sonnenscheibe. Aus dem Nirgendwo: das Geräusch eines Automotors. Fernes Hundegebell.

Ein Augenblick. Ein Waldstück mit fallenden Blättern. Vorne, silbrigweiß, zartarmig, die Grisaille nackten Geästs. Dahinter Baumstämme, zur braundunklen und schwarzen Wand geworden. Dazwischen: lautlos durchs Leere torkelndes Laub. Stille.

buji. Das japanische Wort für das, was im Chinesischen *wu-shih* heisst, besagt: »kein Ereignis«, »keine Tätigkeit«. »*buji*« kann auch als das Wort für »umfänglich *ruhig*« gelesen werden. Oder für: »alles ruhig«: »Alles ist ruhig, steht ruhig, steht in der Ruhe, steht in seiner Ruhe.« Eine weitere Lesart: »Die Abwesenheit von Sorge und Furcht.«

In seinen schönsten Augenblicken eignet dem Film *Triptychon* die Ruhe von *buji*. Je weniger in einem solcher Augenblicke sich ereignet, umso tiefer und stiller das Ereignis. Ein Satz, in dem, wie man vernimmt, ein doppelter Sinn von »Ereignis« waltet. Oder ein Paradoxon. Das Gegenwärtige im Augenblick des Nicht-Ereignisses, es ist selbst *Ereignis*. Mehr noch, die Abwesenheit des Ereignishaften ist das *eigentliche* Ereignis. Michael Pilz befindet sich (dabei gelegentlich in die Irre gehend) am Weg, ein *sensei* der Beschwörung – mehr noch: des Sein-Lassens – dieses Paradoxons von *buji* zu sein. Ein Meister der Ereignisse des Ereignislosen.

Im Nachtnebel die Schrift kahler Zweige. Sie sind im Kader so in den Blick gerückt, dass sie den Vollmond in ihre Mitte genommen haben. Ein Augenblick, eine volle Minute und das heißt so lange während, dass man gebannt den Mond wie eine bleiche Hostie von der Mitte des Bildes nach rechts zu einer Astgabelung hin wandern sieht. Man ist Zeuge geworden wie das Nachtgestirn sich bewegt – oder die Erde sich dreht

So weit weg vom Mond –
die Farbe und der Duft
von Glyzinienblüten.

BUSON

ma: die tönende Stille zwischen den Tönen

In diesen Augenblicken herrscht eine große Stille. Sie ist weder stumm noch tonlos. Es schweigt die verlautende Sprache. Aber die lang anhaltenden Bilder der anwesenden Dinge (der Hof, die leeren Räume,

die entvölkerten Säle des Schlosses von Spielfeld, der Herbstwald, die Reben unter dem Mond, die Frühsommerwiesen, die sanften Hügel der südsteirischen Landschaft um Arnfels) sind erfüllt von der Musik der Laute, Geräusche und Töne. Es ertönt das Orchester der Vogelstimmen, der Fliegen, der Hunde, des Windes, der Kirchenglocken, der mehr oder minder fernen oder nahen Schritte. Man vernimmt das Diminuendo von Motoren und Crescendo von Geräten. Zu hören sind die Klänge, die im Jenseits der Bilder durch die Zusammenkunft von Dingen mit anderen Dingen entstehen, dieses Schaben, Rascheln, Klirren, Poltern, dieser Hall, der von Holz, von Metall, von Stein, von Karton und Papier und vom Gebrauch der menschlichen Körper mit diesen Materien kündigt und zugleich auch von unterschiedlichen und unsichtbaren Entfernungen zu dem, was im Bild zu sehen ist. Es sind akustisch geschichtete Hinter- und Nebengründe. Sie formen eine dem Auge entzogen bleibende, dem Ohr mitgeteilte Landschaft aus Fernen und Nähen: einen unsichtbar bleibenden Raum, der sich zum sichtbaren gesellt. Er ist ein Gefüge aus Nicht-Ton und Ton. Was herrscht ist die Stille. Die Intervalle der Geräusche sind die Pfeiler, die die Stille tragen – aber vielleicht ist es auch genau umgekehrt. Wie immer, zwischen dem, was ertönt, waltet die Macht von *ma*.

ma: die Stille *zwischen* den erklingenden Tönen der Instrumente in der japanischen Musik. *ma*: der leere Raum *zwischen* den sichtbaren und vernehmbaren Dingen. Der sie hervortreten lassende, allem Hervortreten zuvor *waltende Zwischen-Raum*. Aber auch Raum, der sich den Dingen *entzieht*. Der von Dingen unverstellte, von Dingen freibleibende (leere, vor Möglichkeit und Rätsel rauschende) Raum. Ein Verlöschen: das in Erscheinung tretende *Nicht-Erscheinen* von Etwas. In der klassischen japanischen Malerei (eine ins Innere zu gesteigerte Übernahme chinesischer Malerei) ist es der Aussehen und Kontur auslöschende *Nebel* in der sichtbaren – aber vermöge des Nebels *nicht zur Gänze* sichtbaren – Landschaft der Dinge. In der Musik Morton Feldmans sind es die zum maßlosen Sprechen namens Schweigen kommenden, lautlos stehenden, den Nachklang und die Erwartung des Klangs in sich bergenden Pausen namens *Stille*, die diese aufs Äußerste achtsame und horchende Musik markieren (Musik als Auf- und Abklingen in der *Stille*). *Silence*:

Stille. John Cage hat sie in einem die Komposition und die Musik negierenden Musikstück namens *4'33"* zum musiklosen, verstummten Monument »erhoben«, nicht allzu förderlich für die Stille im übrigen, die der Töne (zumindest einem Minimum an Tönen) bedarf, um in deren Absenz sprechen, will sagen singen und klingen und schwingen zu können.

Lassen, Sein-Lassen, Gelassenheit

Über halbe Stunden lang sieht man in *Triptychon* dem Gemaltwerden von Tafelbildern oder Aquarellen zu. Die Kamera rückt dem Bild einmal näher, dann wieder ferner, sie sieht dem Maler über den Rücken, sie zeigt ihn aus dem Abstand und zeigt dabei den Raum um ihn (die Terrasse und den Hof des Hauses, die ans Haus anschließende Wiese, auf der der Maler in anderen Teilen des Films es beliebt, selbstverfertigte Pfeile mit einem japanischen Bogen in die Luft über ihm zu schießen), dann wieder sieht das Filmauge von ganz nah auf die malende Person und von noch näher aufs Auf und Ab des Pinsels auf der Leinwand, auf das Wachsen der Farbflächen, das Ziehen der Linien, das Entstehen der Formen. Kein Teil dieser Akte des Malens ist zu unwichtig, dass er (sieht man von den »Schnitten« oder Pausen der Kamera beim Positionswechsel ab) nicht Eingang ins Sehen und Zeigen des Films fände, das Aussuchen von Leinwand oder Papier, der Gang zum Ort des Malens, das Anreiben oder Mischen der Farbe, das Eintauchen des Pinsels in Terpentin, die wechselnden Tempi, die alternierenden (in der Hand gehaltenen, gekippten, waagrecht liegenden, auf der Staffelei stehenden) Positionen des Bildes, das Korrigieren, das Übermalen, das Zurücktreten und Betrachten des entstehenden Bildes, die Phasen des Zögerns, die kleinen eingelegten Pausen beim Malen, in denen der manchmal heftig, dann wieder ruhig atmende, jäh Luft ansaugende oder ausstoßende, brummelnde, leise vor sich singende oder pfeifende oder flüsternde Maler gelegentlich ein Ballett von Gesten produziert, sich räuspert oder an den Kopf greift, hinaus ins Land späht, das in ein Bild zu verwandeln er gleich wieder im Begriff sein wird, nicht ohne davor mit seinem Malgerät schamanisch wie ein berauschter Dirigent oder einfach nur aus Lust an einer gezackten, oder girlandierenden heftigen

Bewegung durch die Luft zu fegen. *Der Film lässt* all diese Dinge, Details und Teile des Vorgangs, den er aufzeichnet, *sein*, auf *seine* Weise sein (die des kadrierten, rektangulär gefügten, zum Teil durch ein Stativ unbewegt gehaltenen Blicks), aber auch auf *ihre* Weise sein (die des Erscheinens, des Sich-Vollziehens, des Dauerns).

Das *Sein-L-a-s-s-e-n* ist der Grundcharakter dieses Films *Triptychon*; und der Grundcharakter des im Film Betrachtbaren ist der des *Sein-G-e-l-a-s-s-e-n-e-n*. Und wenn man bereit ist, diesem Grundcharakter des Sein-Lassens noch eine Gestimmtheit oder Eigenschaft als schönen Zusatz zuzubilligen, so heisst sein Name *Gelassenheit*, *ruhige Gelassenheit* oder, wenn man so will, *gelassene Ruhe*. Eine Qualität im übrigen, die auch die Person des Regisseurs, Kameramanns, Tonmeisters und Cutters, kurz des alleinigen Herstellers und Autors von *Triptychon* kennzeichnet. Wir lassen ihn auf der Bühne auftreten. Er kann gar nicht anders als ruhig und gelassen in die Runde zu sehen. Er sagt vielleicht lachend oder vielleicht ernst, aber sicher gelassen und ruhig: »Mein Name ist Michael Pilz.«

Nachspiel

Da ich weder irgendeiner Fraktion von Kritikern oder Interpreten noch einer Gruppe oder Partei und auch keinem politischen oder metaphysischem Club zugehöre, gestatte ich mir etwas Unstattliches: ich KÜRZE *Triptychon* um einige Stunden, schneide ein gutes Dutzend Teile heraus und rette den Film vor sich selbst. Dabei lasse ich mich leiten von der unpersönlichen Tatsache, dass in jedem Werk dessen gelungene Partien die unbarmherzigen Richter über die weniger oder nicht gelungenen sind. Diese erstgenannten Partien, es sind ihrer nicht wenige in *Triptychon*, sprechen über die letztgenannten das Urteil der Verbannung aus. Sie wollen diese Sequenzen oder wie immer man sie nennen mag, neben sich partout nicht leiden: nicht jene, wo Volkstümlichkeit am Tisch der Buschenschank sich breitzumachen beginnt, nicht die, wo die Musen »Dichtern« gestatten, »Gedichte« zum Besten zu geben, nicht die, wo harmlose Teilnehmer von Kursen für inniges oder schönes Malen sich in eben diesem versuchen und dafür mit Kommentaren des Künstlers beschenkt werden, nicht die, wo im Städtchen Arnfels drei Menschen

und ein Traktor einen Holztram über eine halbe Stunde hin von einem zu einem anderen Ort befördern und auch nicht jene, in denen die sichtlich betrunkene (aber im Sinn von *Le Bateau ivre* zu wenig trunkene) Kamera von Michael Pilz die Kunst des Wackelns übt (denn: entweder gar nicht oder stets wanken!). Und eigentlich, fügen – als könnten sie sprechen – die das Geheimnis und die Intensität der Stille hüten wollenden Partien des Films hinzu, jenem Menschen mit Namen Brettschuh halbe bis ganze Stunden lang sich klobig über dieses und jenes ergehen zu lassen, es nützt seiner Kunst (wie immer man sie bewertet) und nützt dem Film weder mehr noch minder, sondern immer noch weniger als minder. Dann noch etwas, sagte Holmes, die Inserts am Beginn der Filmteile zählen die Namen zweier Personen auf, die in der Folge zu sehen wir annehmen dürfen. Es handelt sich, verbessern Sie mich, um Mrs. und Mr. Brettschuh, habe ich recht? Auf letzteren stoßen wir einigermaßen pausenlos, was aber, abgesehen von drei Brosamen Anwesenheit, ist mit der Dame namens B. geschehen? Wo, zum Teufel, sagte Holmes mit unübersehbarem Ärger, bleibt Mrs. Brettschuh? Auch ich halte mit meiner Kürzungs-Anregung nicht hinter dem Berg, allerdings so, dass ich sie ein wenig in Schwebelasse lasse. Ich habe mich bei den Szenen, in denen Mr. Brettschuh auf einem Sessel wie auf einem Thron sitzt, um ein junges Modell zu malen, das zu seinen Füßen nackt am Boden liegt, nicht – wie soll man es sagen? – sonderlich wohl gefühlt, bin mir andererseits nicht ganz klar, ob diese in Herr-Magd abgewandelte Herr-Knecht-Konstellatation nicht auch umgekehrt gelesen werden kann: der alte Maler zwar oben, aber ein Knecht, die junge Gemalte zwar unten, aber keine Magd, sondern die blühende Herrin. Sollen wir ihn hinauswerfen, diesen Me-Too-Part, der einigermaßen befremdlich und forciert zu leuchten oder Schatten zu verbreiten weiß? Nein, sage ich, um zugleich mein vehementes Echo JA zu vernehmen.

Ich habe also einiges und nicht wenig an *Triptychon* eliminiert. Vor mir nun ein schlanker, wunderbarer Film, in dem *ma* und *bujji* und *wu-shinn* endlich imstande sind, ihre von Michael Pilz inthronisierte Regentschaft unbehelligt walten zu lassen. Das *Ereignis* von *bujji*: KEIN Ereignis. Es ereignet sich im Leben, in der Kunst, im Film dadurch, dass NICHTS (nichts Ereignisvolles) sich ereignet.

Womöglich ist Michael Pilz mir wegen dieses mit »Nachspiel« titulierten Textteils gram – und ist auch ein klein wenig beklommen enttäuscht. Aber ich glaube, er ist es nicht wirklich. Ich nehme an, er denkt nach. Ich male mir aus, er lächelt. Und ich? Ich winke ihm huldigend zu.

Und im übrigen ist das Nachspiel (*mein* Epilog) nichts als müßiges Spiel, ein Traum: ein törichtes Phantom, das zerstiebt. Ich habe *Triptychon* gekürzt, verändert, gerettet? Mitnichten! Er, der Film, ist, *wie er ist*: siebenhundertundfünf Minuten lang, ein Körper aus Zauber und Schutt. Ich nötige mich zur Präzision: aus einigen Ellen Plunder und beglückend weiten und maßlosen Teilen Wunder. Sie befördern Glück und weiters Verwunderung und Staunen, *thaumazein*, den anzuhaltenden, niemals zu verlassenden oder aufzukündigenden Beginn (*arché* und *telos* zumal) alles Philosophierens, von welcher der Autor, ein wendiger Schwindler, zu behaupten wagt, er habe mit ihr in den vorliegenden Zeilen nichts am Hut. Wie man es auch dreht und wendet, Karl Valentin wusste über all dies und Verwandtes an Tohuwabohu sterbensernst nachgerade Übermenschliches zu sagen. Er sagte mit grimmiger Miene folgendes: Kunst ist schön, sie macht aber auch viel Arbeit.

Nachspiel des Nachspiels

Es könnte punktgenau der Spötter sein, der ich selbst bisweilen zu sein pflege, der angesichts vorliegender Zeilen nicht ohne ausgiebigem Anflug von Hohn die Meinung vertritt, dieser durch und durch endliche Text sei einigermaßen *kongenial* dem Film, von dem er zu sprechen beliebt: nämlich haarscharf proportional

zu *Triptychon*:

um einiges

und vieles

zu

lang.

jeden tag schaue ich nun eine stunde brettsschuh. ich freue mich schon darauf, das dumpfe geräusch seiner holzschuhe wieder-zuhören.

jetzt erst merke ich, wie sehr es mir fehlt, ádám beim malen zuzuschauen. dieselbe konzentration, das scheinbar ziellose herumwandern vor dem bild oder zwischen dem bild und dem maltisch.

ob ich was schreiben kann, weiß ich noch nicht, aber ich dank dir sehr für die filme!

TINA GLASER, 22. MÄRZ 2018

Lieber Michael,
danke für Deine Brettsschuh-DVD! Hab sie mir (in zwei Teilen) sehr gerne angeschaut!

Der Film bringt den Menschen, den Künstler, sehr nahe und erzeugt in mir beim Ansehen eine starke Sehnsucht nach mehr Direktheit, Unmittelbarkeit, Spontaneität, »Verrücktheit«, auch Rebellion, so wie diese Qualitäten Gerald Brettsschuh offenbar zu leben weiß.

Da fühle ich mich, auch durch Deine Art des Herangehens, stark hineingezogen in diesen Lebensrhythmus zwischen Impulsivität und Meditation, den das Material – wie selbstverständlich – atmet.

Besonders innig sind jene Sequenzen, in denen Du die Entstehung eines Bildes ausführlich zeigst, mit dem ganzen Ringen um die Aneignung einer Naturform... überhaupt ist Brettsschuhs »Einfachheit« und Beziehung zur »Natur« (im weitesten Sinn, auch der menschlichen Natur) sehr berührend – seine Suche nach Übereinstimmung der Welt mit der eigenen Empfindung.

Der starke emotionale Kontrast zwischen der »Leichtigkeit«, dem Risiko des Pinselstriches und der festen Erdung seiner ganzen Gestalt, die sich in dem schweren Schuhwerk und dem starken Auftreten auf dem Bretterboden ausdrückt!

Lustig auch, wie er da in seiner Körpersprache eine Entsprechung zu seinem Nachnamen gefunden hat ...

Im Verlauf des Films scheint es, dass seine Persönlichkeit und sein künstlerisches Tun auch Dich samt Deiner Kamera zunehmend in den Bann zieht.

Du beginnst ja, ungewöhnlich genug, mit statischen Einstellungen vom Stativ, auch mit unterschiedlichen Brennweiten, wobei ich da gleich das Gefühl hatte – aber möglicherweise interpretiere ich das falsch –, dass Du damit nicht ganz zufrieden warst, vielleicht zu sehr »draußen«, zu passiv ... Kann das sein? Jedenfalls nimmst Du ja dann bald die Kamera in die Hand und führst sie zusehends mit größerer Ungezwungenheit, ja »Wildheit«, auch Unbedachtheit, und mehr und mehr den Pinselstrichen und Gedanken (so scheint es mir) des Malers folgend.

Teilweise sind die dabei entstehenden Bilder für mich persönlich auch eine große Herausforderung (die Nachregelung der Belichtungsautomatik und die technisch bedingten »Verfälschungen« der Farben des öfter stark überbelichteten Hintergrundes – Du kannst Dir vielleicht denken, dass sich da bei mir so etwas wie Widerstreben oder Bedauern einstellt, denn Du kehrst hier – gefühlsmäßig – zu einer »Video-Ästhetik« zurück ...)

Aber es sind hier sicher auch zum Großteil meine Probleme, die sich in solchen Gefühlen ausdrücken ...

Jedenfalls war ich zum Schluss, bei dem schönen Blick durch die Tür hinaus (trotz – oder vielleicht gerade wegen der – mich noch immer störenden – »atmenden« künstlich-grünen Überbelichtung) wieder ganz bei Gerald Brettschuh selbst und seiner Welt zwischen Natürlichkeit und Vision.

Dein Film hat mir – auch von Dir (und mir) persönlich – neue Perspektiven eröffnet. Danke!

1
DER GEBRAUCH DER KÖRPER

Triptychon Teil 1/4

Film von Michael Pilz
138 Minuten
DCP, 16:g, Farbe, Stereo

2
ALS-OB-NICHT

Triptychon Teil 2/4

Film von Michael Pilz
164 Minuten
DCP, 16:g, Farbe, Stereo

3
DAS FEST

Triptychon Teil 3/4

Film von Michael Pilz
205 Minuten
DCP, 16:g, Farbe, Stereo

4
CODA

Triptychon Teil 4/4

Film von Michael Pilz
244 Minuten
DCP, 16:g, Farbe, Stereo

*Für Giorgio Agamben **

Mit Gerald und Christiane Brettschuh, u.v.a.
Die Aufnahmen entstanden zwischen 2012 und 2016 in und um
Arnfels, Gmünd, Spielfeld, Halbenrain

KAMERA Michael Pilz

ORIGINALTON Michael Pilz

MONTAGE Michael Pilz

SPRACHEN Deutsch, Steirischer Dialekt, Slovenisch, Russisch, Englisch

KEINE UNTERTITEL

PRODUZENT Michael Pilz

SOUND ENGINEERING & PROCESSING Gottrekorder

COLOUR GRADING Christoph F. Schmid

Besonderer Dank an Christiane und Gerald Brettschuh, Krista Bouillé

AUSTRIA 2017

VERTRIEB Michael Pilz Film, A-1180 Vienna/Austria, Teschnergasse 37

Phone +43 · 699 · 11 33 65 81, film@michaelpilz.at www.michaelpilz.at

FINANZIELLE UNTERSTÜTZUNG



* www.zeit.de/2015/35/giorgio-agamben-philosoph-europa-oekonomie-kapitalismus-ausstieg



Für den Inhalt verantwortlich: Michael Pilz. Gestaltung: Gabi Schuster. Wien 2018