

Windows, Dogs And Horses

Video by Michael Pilz
Austria 2005, 40'

For meditation

The first immediate impression of the movie **Windows, Dogs And Horses** by Michael Pilz on the audience who has a slight familiarity with poetry and literature is the imagistic techniques of the film. This reveals Pilz' acquaintance with poetic language; in other words, the film is imbued with images which are, as the director asserts, are juxtaposed without any premeditation or pre-planned organization. Therefore, just like imagist poetry in which clusters of sensuous images — not necessarily rational and without the poet's comments — are juxtaposed, but they can transfer a sensuous impression to the reader, the images of **Windows, Dogs And Horses** appear on the screen one after the other. But the paradox is that the same seemingly random images, which are not based on any narrative design, enable the audience to make a connection between these images and make him/her seek a narrative process or meaning and to identify with the producer's view.

The film begins when the camera is zoomed on a white curtain through whose opening one can occasionally see partial scenes. The somehow dragging scene of the focus of the camera on the curtain, from the beginning establishes and intensifies a sense of suspense; the audience likes to push the curtain aside to see what is going on outside. Therefore, the title which starts with the term „windows“ is linked with this mysterious beginning and after that the camera roves through the street and the daily scenes of the life of people in Zimbabwe and India. What is remarkable in the juxtaposition of the words „Windows, Dogs and Horses“ is that with a little modification can be changed to „Men, Dogs and Horses“ since we watch people through the frame of the window and in the later scenes we are actually exposed constantly to the natural scenes of the presence of human beings through the frame of the lenses (window) of the camera. We start with a scene in which a man is present and puts a reel of the film on the projector and with music in the background watches the film on the monitor; then we see a young man and a woman who stand by a road and wait to take some photographs with their camera. Thus, we constantly witness people through the lenses of the cameras, including the camera man of the very same film, or see people who

want to capture beautiful natural scenes by audio–visual means. These cameras change to windows through which we watch people.

Thus, one can claim that the film deals with men, dogs and horses. Moreover, by looking through the same apparently random images, one can detect a thought, if not a narration. Although it may seem a little naturalistic, but one cannot deny the parallelism and resemblance between man, dogs and horses. In the first scene, we see a couple, the man kissing a woman. In the scene where we see a young couple again with their cameras beside the road with a beautiful landscape, we see the man who approaches the woman, sits behind her and leans on her back. This physical proximity is immediately followed by a pair of dogs making love in their own animal way, licking each other. In a scene, the horses, which are in a stable somewhere in Cuba, move toward each other which this also implies a kind of sensuality. If not pushing it too far, the motive of water in the scenes intensifies the link and similarity between men, dogs and horses. From the very first scene where the man puts the tape on the tape recorder and then watches the film with natural landscape and flowers, we hear first music and then the sound of running water or dripping water from the sink facet. In the next scene, we see a dog entering a pond in a marshy place with the very conspicuous sound of the water in which the dog moves; the dog drinks water too. In the scene of the horses we see someone pouring water on the horses and next they move towards a trough. Later, we see the scene with a woman drinking too sitting next to a lake over which a boat is sailing. Then, we see the camera focused on a blue sea that is seen through two walls, which form a kind of a frame or window again, with an urn on the platform. Since water is the archetype of life and in Freudian psychology the symbol of sexual derives, the film represents the instinctual desires common among all creatures: men, dogs and horses. In the last scene, we see the sea again with a man on the beach with swimming suit who is standing a few steps from a dog playing in the sand.

This fact that we go to different places like Austria, India, Zimbabwe, Cuba, Turkey, Italy — that is Europe, Asia and Africa — endows the movie with a universal setting. In other words, we deal with human and animal species in all over this globe. Furthermore, despite the variety of scenes filled with motion, sound, music and life — the sound of water, the sound of nature and birds which caress the ears all throughout — there is some sense of expectancy (pointed out by Zaven Ghukasian in his debate with the director in a discussion session) traced in the film. Among the human beings, we have the waiting eyes of the woman next to the lake, which turns into a slow motion scene. When she is drinking, she gazes at an un-



certain point. The two young man and woman waiting beside the road with their camera reinforce this sense of expectancy. The gradual fading away of the scenes into darkness instead of sudden cut of the scenes intensifies this sense of expectancy as if expectation resumes instead of coming to an end.

The next point which seems curious, again according to the present writer's view, is the fact that animals seem to be in direct connection with nature, but men have a mediated or indirect connection with nature. But what secures this connection is the wonderful phenomenon of art. The man in the first scene associates with nature through film and music. Later, we see a man again, half naked, who goes to rest with the music of opera. Most of the people mean to hunt the moments of nature with their cameras and their art of photography. The focus of the camera on a painting, where a nun is offering a bouquet of flowers to someone, refers to nature both within the frame of a painting and to the painting as an artistic product whose beauty man enjoys and through which he can associate with the world of reality.

In sum, the supposedly irrelevant and random images, function as a cluster of images in poetry and what is important is the sensation and feeling they render; this leads to the possibility and formation of different interpretations. Each observer may have a different and independent view which does not necessarily contradict others and if it does, it is still acceptable as long as it can be convincingly justified by the texture of the work. **Windows, Dogs And Horses** by Michael Pilz is not an exception. In the session with a big number of audience, different insights and comments were proposed each of which could open a window to deeper apprehension of the film. In the modern world of today, if a work is so impressive and moving to enkindle such sparks, it is considered praiseworthy and artistic.

*Helen Ouliaei Nia,
Poetic Language in Cinema,
Persian Art, Isfahan/Iran, First Year, No. 8, June–July 2006,
on the occasion of the presentation of „Windows, Dogs And Horses“
at the Islamic Art Centre in Isfahan, Iran, 17th May 2006*

This very personal film is based on material that Michael Pilz shot over a decade, starting in 1994, in various locations around the world, including Africa, southern India, Turkey and Cuba. The director combines shots to form a subjectively authentic unit, which draws on the non-linear and dispersed thought processes and imagination of the human mind.

Only the author's experience can justify the combination of a shot of two black dogs on a dusty path somewhere in Africa and a view through the frosty window of a flat in Austria. It is the filmmaker's artistic assuredness that imbues such combinations with cinematographic plausibility and transform,s apparent randomness into the

film's internal laws.

The camera approaches a curtain, and it touches the curtain's diaphanous material structure. Film is not about revealing the unseen, but about not revealing what is meant to remain concealed. Pilz is interested in the moment in a view when the recorded object ceases to be a documentary sign and becomes part of an abstract thought.

The director imbues objects with the presence imparted by film, thus rendering them more mysterious. For Pilz film is a meditation that beckons the viewer to set out along a soft and dreamy path.

In his view film represents a basic medium of seeing forms an axis around feelings, impressions, and fragments of memories revolve, and in which the narrator him/herself can become the object and make a statement about the situation of modern man.

*Petr Kubica,
Catalogue of the 10th International Documentary Film Festival
Jihlava, Czech Republic,
October 2006*

The camera draws near to a white curtain, pauses, and caresses its translucent texture while performing a dance accompanied by oriental music. The curtain is half open, letting a ray of light sift through, but the spectator will never see what it conceals. This first scene is a perfect illustration of the enigmatic and irresolute atmosphere created by Michael Pilz. The film depicts the lacunal traces of a voyage while avoiding all narrative patterns. In a jungle, two dogs are watching something off-camera, visibly captivated by an event that remains unseen by the spectator, who only hears a dull, repetitive sound. After a while, one of the dogs approaches a pond that he examines attentively, waiting. Finally, he plunges into the water and appeared to search something in it. The object of his quest will never be revealed. The human action depicted in the film contains a similar mystery: a group of tourists stop on the verge of a dusty road, unpacking their cameras. Looking straight ahead, they watch out for something in distance that will never happen. In this fashion, we witness a stream of minimal riddles in which an image is being composed: instead of being set, its meaning is left open. At first, lacking the usual bearings that enable him to comprehend a story, the spectator feels disoriented. However, he rapidly becomes mesmerised by these shots that reveal the fleetlingness of a moment. By capturing „non-events“, **Windows, Dogs And Horses** invites us to access the absolute instant of the detail.

*Corinne Martin (translation by Lia Lambert),
Visions du Réel, Festival
International du Cinéma,
Nyon, Switzerland, 24–30 April, 2006,
programme catalogue, „Tendances“*



(...) Michael Pilz' inner retrospective journey **Windows, Dogs And Horses** emerged as the festival's most deeply moving film.

*Christoph Huber,
Meager debate/Otherwise, the festival of Austrian films was only in
part convincing — at least on the cinema screen.
Vienna, Die Presse, March 27, 2006*

Windows, Dogs And Horses uses film and audio recordings of various events that took place between 1994 and 2003. Its images frequently show incidental and mysterious sights or occurrences, they do not follow a linear narrative but rather seem to convey a series of unconscious snapshots where time often appears to stand still. Thus, sounds take on meaning, building tension between surface and background, between inside and outside, between the objects and their meaning.

I had already edited some parts of the film with my camera on-sight while I was filming and there was no need to edit them later on. This was not done to avoid the hassle but to try, as far as possible, to open myself to my objects not on a conscious but on an unconscious level, to follow a gut feeling rather than my thinking. It is our brain that immediately invests each and everything with this and that meaning – often prior to filming, often at first sight. This, however, renders the objects we are in the process of capturing more or less invisible. Meaning takes its place. Document and fiction: In the moment of looking, the object loses its documentary character and turns into an idea, into imagination.

Filming and editing simultaneously, to see in the moment what a take looks like, where it sets in, how it develops, the way it ends, and how it is succeeded by the next take, which begins, runs, ends, and so forth. This is to say, I tried at every moment to get involved in filming itself and the scenes I was pointing my camera at – and not to get mixed up in meaning at this stage. Automatically, as if unconscious, I looked at sections of pictures, the content of images, the graphic and photographic quality; I watched the light and the colors, the contrasts, surfaces, movements, and, of course, the sound.

A Film for meditation. Content follows form – in his „One Day In The Life Of Ivan Denisovich“, Solzhenitsyn lets Caesar state that in art, it doesn't matter what you do but how you do it.

My images and sounds and the way they are related to each other in a secret but nonetheless open and manifold way mark clear, real, sensory experiences and their traces. Sometimes they appear as minimalist riddles. Again, meaning can only be derived by approaching them in an open and circumspect manner.

Michael Pilz, Vienna, October 2005

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 renounces 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 docu-

mentary 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 Ortag 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 photographer 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 Masho-

ko 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 worry-

ing 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

Die Kamera nähert sich einem weissen Vorhang, verharrt in Betrachtung und streift dann tänzerisch zu orientalischer Musikbegleitung über seinen durchscheinenden Stoff. Der Vorhang ist halb offen, das Tageslicht dringt hindurch, doch der Zuschauer wird nie sehen, was sich dahinter befindet. Diese Eingangsszene ist sinnbildlich für die rätselhafte und unschlüssige Atmosphäre, die Michael Pilz erzeugt. Der Film zeigt lückenhaft die Spureneiner Reise, ohne einem erzählerischen Faden zu folgen.

Zwei Hunde schauen im Dschungel auf ein Ereignis, das sich — unsichtbar für den Zuschauer — ausserhalb des Bildes abspielt und ein dumpfes immer wiederkehrendes Geräusch erzeugt. Dann nähert sich einer der beiden einem Tümpel, nimmt ihn eingehend unter die Lupe, wartet. Schliesslich geht er ins Wasser: er scheint darin nach etwas zu suchen. Das Objekt seiner Suche wird nie offenbart.

Die gefilmten menschlichen Handlungen sind ähnlich rätselhaft: eine Gruppe Touristen hält am Rand einer staubigen Strasse an und zückt Kameras und Fotoapparate. Mit starrem Blick spähen sie auf irgendetwas in der Ferne, das nicht in Erscheinung tritt. So folgt ein minimalistisches Rätsel auf das andere, während langsam ein Bild entsteht; sein Sinn wird nicht erfasst, sondern offen gelassen.

Der Zuschauer ist zunächst voellig verunsichert, aller üblichen Rezeptionsmittel beraubt, um dann von diesen Einstellungen, die einen bestimmten Augenblick offenbaren, in den Bann gezogen zu werden. Indem er das „Nicht-Ereignis“ einfängt, verschafft uns **Windows, Dogs and Horses** Zugang zur Zeit der kleinen Dinge.

*Corinne Martin (Übersetzung Rudolf Nadler),
Visions du reel, Festival International du Cinema,
Nyon, Schweiz, 24.–30. April 2006,
Programm-Katalog, „Tendances“*

Es ist eine hübsche Tradition, dass die Diagonale in den letzten Jahren immer auch die kürzeren Arbeiten von Michael Pilz gezeigt hat: jenem Eigensinnigen wie Eigenständigen des österreichischen Kinos, dessen Schaffen für viele identisch ist mit einer Ästhetik der Dauer, des Verfließens von Leben, darin des intensiven Geborgenseins in einem Gefühl des Augenblicks — vielstündige Werke, zu Zeiten, in denen sich einzelne Einstellungen gerne mal Dutzende von Minuten im Zeit-Raum der Aufnahmeerfahrung ausbreiten, Gestalt, Gegenwart werden in den Seelen des Betrachtenden wie der Betrachter. Doch was wird aus der Dauer, wenn sie durch ist? Eine Erinnerung, eine Verdichtung, wenn sie denn nicht verschwindet im Vergessen. Und genau darum geht es in **Windows, Dogs and Horses**: um das, was nach Dekaden an Bewahrenswertem für Michael Pilz blieb von seinem Leben; was sich weiters zu einer kleinen Philosophie des Pilz'schen Schaffens klärt.

Man schaut heraus auf die Welt, man sehnt sich nach

ihr, man geht hinaus in das Leben, das man sich träumte: all das steckt in den ersten Bildern von **Windows, Dogs and Horses**. Pilz umkreist lange einen schmalen Vorhangschlitz, durch den Licht in einen Raum hineinstrahlt, indische Musik liegt über diesem Umschmeicheln des Lichts, des Lochs, jenes Bruchs in der Ordnung, durch den hindurch es die Dinge verändert; und dann ist man plötzlich in Indien und rast die Strasse entlang, man ist woanders, und dann ist woanders wieder wo in Österreich — doch diese Fremde ist nun ein Geisteszustand geworden, eine Haltung, ganz grundsätzlich, zum Leben wie zur Kunst. Weshalb Pilz nun zurückgeht (man erkennt ihn manchmal kaum) in der Zeit, in die Vergangenheit, das Indien im Kopf, und nun Fragmente — das, was bleibt — aus seinem Familienalbum aneinandergereiht: Aufnahmen seiner Kinder vor allem, und wie diese mit dem Vater und dessen Kunst/Beruf umgehen, vielleicht, wie das Filmen auch ein Weg ins Leben ist.

Schön ist dabei die Lust an der materiellen Vielgestaltigkeit dieser konkretisierten Augenblicke. Wenn man genau darauf achtet, sieht man, daß Pilz über die Dekaden mit verschiedenen Techniken gearbeitet hat, die sich in einzelnen Bildern manchmal sogar übereinander schichten — wenn er einem Buben einen Super-8-Film (andreas ortags „innen/außen“, 1978) zeigt und das filmt, dann ist da der Schmalfilm in dem älteren Videoformat bearbeitet/umkopiert in dem neuen. Und so ist es vielleicht auch mit dem Leben: da sedimentieren sich Sensibilitäten durch das Sich-wieder-und-wieder-Erinnern, durch das Arbeiten mit den Erinnerungen, die sich ja verändern beim Benutzen. Darin offenbart sich auch, wie Pilz' Blick über die Jahre fand, wie er zu einer immer intensiveren Leere in seinen Bildern kam — Leere nicht als Mangel, sondern als Erfahrung von allem Notwendigen. Und das ist dann alles, und manchmal die ganze Welt, so wie auch das Leben ja nur ein Blitz ist, ein scheinbarer Riß im Firmament.

*Olaf Möller,
„Pferde blicken zurück – In seinem rätselhaft schönen Film
„Windows, Dogs and Horses“ macht sich Michael Pilz auf die Spuren
von Bildern und Tönen gelebter Erfahrung“,
FALTER Nr. 11a/2006 (Diagonale-Special), Wien, März 2006*

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 ver-

schiedener 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 Ortag 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 Ethnolog, der sich das Andere aneignet und in diskursive Muster zerlegt, sondern als Seh- und Hörkörper, der sich wie eine zusätzliche audiovisuelle Stimme in diese Symphonie des Vertrauten und Fremden einfügt. Er gehe beim Bildermachen meist zunächst vom Hören aus, sagte er einmal, Töne und Geräusche seien für seine Technik des „Von–innen–Herausschauens“ verlässlicher als Bilder, da sie tiefer nach innen drängen. Dieses „Von–innen–Herausschauen“ erzeugt eine eigene Realität, jene von Pilz bei der Wahrnehmung der äußeren, die über eine bloße dokumentarische Aufzeichnung des Faktischen weit hinausgeht. So kommen in dem Afrika–Material, das Pilz zunächst für EXIT ONLY (1997/1998), später dann für ACROSS THE RIVER (1997/2004) verwendete, scheinbar bedeutungslose Details in den Blick, die sich bisweilen jedoch als erste, kaum wahrnehmbare Reizpunkte einer ganzen Erregungskette entpuppen: Ein Mann wippt leicht mit dem Kopf und summt leise vor sich hin, fast lethargisch, wenig später tanzt und singt das ganze Dorf.

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

MASHOKO (2002). Ein fast vierstündiges Mammutwerk aus Musik und Gesang, aus Ekstase und Erschöpfung. Statische Einstellungen, mitunter viele Minuten ohne Schnitt, sind auf Mashoko und sein melodisches Fabulieren gerichtet, keine Untertitel erlauben Ausflüchte in sichere hermeneutische Gefilde, selbst Pilz versteht im Moment der Aufnahme nicht, worum es in den Texten im Einzelnen geht. 1992 hatte er zusammen mit dem Choreographen und Tänzer Sebastian Prantl ein Symposium für Tanz, Musik und Film veranstaltet, das den schönen Titel „Den Käfig der Vögel betreten, ohne sie zum Singen zu bringen“ trug. Dieser geht auf eine Weisheit des Tao-Lehrers Chuang-Tzu zurück, wonach sich die jeweiligen Bedeutungen der Sprache beim Erreichen einer elementaren und ursprünglichen Art von Bewusstsein als unwirksam erweisen. In GWENYAMBIRA SIMON MASHOKO setzt Pilz diesen ihm wertvollen Lehrsatz um und benutzt die Filmapparatur gleichsam als Koproduzenten eines eher energetischen Bewußtseins, das dem diskursiven Verstehen entgegengesetzt ist. So bleibt das Fremde hier wie in vielen anderen Filmen von Pilz auf den ersten Blick fremd, man muss dem Fremden vertrauen, um es als vertraut zu empfinden. So wie Pilz es tut.

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

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

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

ams eine fast subversive Informationspolitik betreibt.

Spätestens seit 1978 hat sich Michael Pilz in seinen Filmen nicht mehr um die Formatvorgaben und Wettbewerbsbedingungen des Marktes geschert. Davor arbeitete Pilz vornehmlich für den ORF, kämpfte aber zur gleichen Zeit als Mitbegründer des „Syndikats der Filmschaffenden“ für ein österreichisches Filmförderungsgesetz, das 1981 dann tatsächlich in Kraft trat und zu einem wichtigen Stützpfeiler von Pilz' eigenen Projekten wurde. Zum Bruch mit dem Fernsehen kam es im Verlauf der Arbeiten zu FRANZ GRIMUS (1977), dem Portrait eines Bauern, für das ihm die Redaktoren gerade einmal vier Tage Dreh- und vier Schnitttage einräumen wollte — für Pilz ein skandalös geringes Pensum für eine Person, die einer viel längeren Beschäftigung bedurfte. Seine Antwort folgte 1982: HIMMEL UND ERDE, ein fünfständiges Opus über das Leben in einem Bergbauerdorf in der Steiermark, an dem er fast ein Jahr drehte und zwei weitere Jahre schnitt. Als programmatisches Motto für sein offenes dokumentarisches Konzept, das er hier erstmals in vollem Umfang umsetzte und bis heute konsequent verfolgt, hat er dem Film einen Spruch von Laotse vorangestellt: „Nimm das, was vor dir ist, so, wie es ist, wünsch es nicht anders, sei einfach da.“

Sei einfach da. Das gilt auch für den Zuschauer. In besagtem Interview mit Christoph Hübner sagte Pilz, dass ihm, der fast nur noch auf Video dreht, inzwischen als Präsentationsform die Situation eines Monitors und eines Zuschauers die liebste sei. In einem solchen intimen Raum könne er sich am besten auf den Film konzentrieren und über das Gesehene in ein Zwiegespräch mit sich selbst treten. Und wenn das Publikum sich nicht in gewünschter Weiser auf seine Arbeiten einlässt? „Wenn schon die Kunst nicht wirklich frei ist, obwohl das in den Verfassungen oder Grundgesetzen immer wieder steht, so ist man zumindest als Kunstschaffender in gewissem Sinne frei. Irgendwer hört schon immer wieder zu. Und wenn es niemand ist, dann hört man sich selber zu.“

Mark Stöhr,
Musik des Sehens, Der Filmemacher Michael Pilz im Portrait,
kolik.film, Sonderheft 5/2006, Wien, März 2006

Es wird um diesen einen Film **Windows, Dogs and Horses** gehen, der – so meine ich – die Haltung von Michael Pilz zum Film besonders augenscheinlich ausdrückt; in für Michael Pilz sensationell kurzen 40 Minuten konzentriert. Der Filmautor liefert hier ein Seh-Angebot, das großzügiger nicht sein könnte, eine Einladung wie in allen seinen Filmen: Schaut euch das an. Das ist es. Das ist es auch. Das könnte es sein. Michael Pilz zeigt mit Filmbildern und Filmtönen, lässt hören und erfahren, wie es möglich sein könnte zu überleben oder auch unterzugehen – sehenden Auges.

Die Filme von Michael Pilz sind Werke der Abstraktion, obwohl sie eine unglaubliche Fülle von Seherlebnissen, von in der Realität erlebten Details und kommunikativen Situationen vorführen. Sie sind der „weißen“, leeren Leinwand eines Robert Ryman (oder Hans Bischoffshausen) oder den Farbatmosphären Mark Rothkos näher als einem „dokumentarischen“ Gestus der Weltaufzeichnung. Etwa in dem Sinn, in dem Piet Mondrian sich als Realist verstanden sehen wollte. Es kommt darauf an, welche Schichten der sinnlichen/emotionalen Wahrnehmung und Erfahrung genau, d. h. dem Gegenstand der Aufzeichnung und dem Publikum gegenüber verantwortungsvoll, beschrieben werden. John Cage war sicher einer der wichtigsten ausübenden Praktiker dieser dokumentarischen Genauigkeit des Arbeitsprozesses an der Abstraktion, somit auch der äußersten Verknappung. Aber natürlich zeigt Michael Pilz auch „die Welt“ (wie er sie sieht und erlebt) undogmatisch, radikal unabhängig und immer als politisch denkender und agierender Künstler. Zuschauer und Zuschauerinnen können sich in seinen Filmen in einem selten (oder ich wage zu behaupten: nie) erlebten Ausmaß – gelassen, neugierig und unbevormundet – durch ihnen bisher unbekannte Territorien bewegen, in Ländern Afrikas, in Indien, in New York oder Sibirien oder wo auch immer Michael Pilz seine Augen durch die Kamera, die mit seinem Handgelenk zusammengewachsen scheint (the new flesh!), verdoppelt bzw. das, was sie sehen, transparent macht. Michael Pilz ist auch ein souveräner Kunst- und Filmvermittler, jemand der eigentlich selbst am besten und intensivsten durchdringen und miterleben lassen kann, was seine Filme, was Filmbilder allgemein, was künstlerische Produktion bedeuten und auslösen können. Michael Pilz eröffnet in jedem Filmgespräch eine Schule des Sehens.

Filmbilder – ich meine hier: fotografisch wiedergegebene Bilder von Wirklichkeiten – scheinen für abstrahierende Strategien wenig geeignet; sie sind durch ihren Abbildcharakter überdeterminiert und gleichzeitig auf das, was sie bildlich zeigen, reduziert. Eine Rose ist eine Rose ist ..., ein Rosenzeichen, selbstreferenziell. Da ist eine Fensterscheibe (oder eine Straßen- oder Gartenecke oder ...), durch diese Fensterscheibe sind filigrane, kahl-schwarze Zweige zu sehen. Wasser sammelt sich an den stärkeren Zweigen und bildet Tropfen. Ein „schönes“ Bild (eine Sequenz aus **Windows, Dogs and Horses**) – aber ohne die Film-/Sehhal tung, die es hier zu untersuchen gilt, bliebe es doch „nur“ auf der Bedeutungsebene eines gelungenen (bewegten) Kalenderblattes. Es geht weder um die Zweige noch um das Wasser, die Ketten von Bedeutungen auslösen (Wetter, Achtsamkeit auf die „kleinen“ Details, Schärfung der Sinne, Meditation, emotionale Befindlichkeit, Einsamkeit, Genuss und Schönheit etc.). Es geht zunächst nur um das Da-sein, das Da-gewesen-sein, um das, was Roland Barthes in seinem Buch zur

Fotografie *La chambre claire* (Die helle Kammer, 1980) beschreibt: dass das unmanipulierte, unbearbeitete (Film-) Foto zunächst nur besagt (aber das fest und affirmativ): Das ist zu einem bestimmten Zeitpunkt so gewesen, so konnte man das zu einem bestimmten Zeitpunkt in einer gelebten Wirklichkeit sehen: Das Kameraobjektiv hat das so gesehen und aufgezeichnet. Gültige Erfahrung wird nicht nur durch Eigenerleben, sondern durch Mitsehen, Miterfahren, Filmerfahrung ausgelöst. Der Kern der Seherfahrung ist durchlässig. Durchlässig auf was? Es ist nichts „dahinter“ (im Sinn einer Deutung oder Interpretation), es werden keine Bilderrätsel produziert, keine Botschaften verschickt. Das Wahrgenommene verweist auf den Akt des Sehens: „Ich sehe“, video. Allerdings durchdringt dieses Sehen des jeweiligen Objekts die gesamte Seherfahrung bis zu diesem Augenblick der (Seh-)Aufnahme.

Das soll nicht heißen, dass das Dargestellte beliebig ist. Zufällig? Ja, es unterliegt auch dem Zufall, was das Auge zur Aufnahme durch die Kamera – und später für die Filmmontage auswählt. Die sinnstiftende Rolle des Zufalls hat besonders John Cage erforscht, indem er in seiner Arbeit immer wieder ein wissenschaftliches Paradox inszenierte: Versuchsanordnungen (kontrollierte wiederholbare Abläufe) mit dem Zufall als Hauptgenerator von Entwicklungen – die Arbeit mit der Zeit und der Leere des nicht Determinierten. Natürlich ist da nicht „nur“ dieses eine bewegte Bild der Zweige durch die Fensterscheibe, sondern da sind eben auch „windows, dogs and horses“ und Menschen am Straßenrand oder sich am Tisch gegenüber sitzend, ein Krug auf dem Fensterbrett, der Künstlerkollege Andreas Ortag mit seiner Familie, in seiner Wohnung, im Arbeitsraum, im Garten, unspektakulär beschäftigt – vielleicht mit der Organisation einer Ausstellung, mit Telefonaten. Und dann auch Werkbeispiele dieses Künstlers (Super-8-Materialien jetzt auf Video) – von seinen Seherfahrungen – und das, was er zum Beispiel als akustisches Ereignis aufgenommen hat: Regengeräusche. Sein kleiner Sohn sitzt vor der Anlage, was wird dieses Geräusch in ihm auslösen? Wie oft wird er diesen „Regen“ schon gehört haben?

Der Film ist eine Found-Footage-Kompilation aus (Seh-) Erfahrungen vergangener Jahre. Das Filmmaterial findet Michael Pilz ausschließlich im eigenen Archiv („finden“ ist der falsche Begriff; das Material war nie verloren, sondern immer potenziell auf Abruf präsent; es wird ausgewählt, Entscheidungen werden gefällt). Die Montage ist eine Aktualisierung bzw. Verdichtung der Sinneseindrücke in der Gegenwart der Filmrezeption, ohne Nostalgie – es ist alles da und nach wie vor gültig. Film gibt hier nicht Sichtbares nur wieder, sondern macht sichtbar (das inflationär gebrauchte Paul-Klee-Zitat beschreibt den Vorgang so treffend, dass es wieder passt). Die einzelnen Sequenzen, Ausschnitte, Bildzitate stehen für sich selbst, haben je-

weils die Dramaturgie einer Binnen-Erzählung, einer Entwicklung in der Zeugenschaft von verbrachter Zeit (es gibt auch längere Sequenzen mit einer fühlbaren Dauer), so wie jeder Blick fließend und vielleicht übergangslos wechselt, aber doch einen Anfang (Hinschauen) und ein Ende (etwas anderes Anschauen) hat und genauso wichtig, unhierarchisch, genauso weiterführend und verführerisch ist wie mögliche andere Blicke. Wie Michael Pilz diese Blick-Sequenzen zusammenmontiert, scheint einer Logik zu folgen, deren intuitive Anordnung sich dem rationalen Nachvollzug entzieht. Es muss so sein. Es gibt hier keine äußere Chronologie (in *A PRIMA VISTA* ist sie ausnahmsweise durch das biografische Moment vorgegeben), sondern, zumindest für das Publikum, eine wie schwebende Aneinanderreihung von Materialien in der realen Dauer des Films, die aber aus einem strikten Zeit- und Abfolgeraster herausgenommen ist. Es kann passieren, dass Michael Pilz einen Film noch einmal mitnimmt, es ist nur eine Kleinigkeit zu korrigieren; der Film wird zur Vorführung zurückgebracht, auf den ersten und durchaus auch zweiten Blick hat sich nichts spürbar verändert. Dann taucht er mit noch einer neuen Version auf, die nur eine minimale Veränderung im Rhythmus sein kann, ein, zwei Kader in einer Sequenz. Er sagt: Jetzt ist es perfekt! Die Filmlänge ist die gleiche geblieben, was ist passiert? Staunend sieht man den Film dann – zum wievielten Mal schon? – und immer zum ersten Mal an – und ja, es stimmt, er ist perfekt. Und kann nur so sein und nicht anders. Aber was bewirkt diese Durchlässigkeit in der Wahrnehmung, dieses meditative Schauen, das nicht auf Bildinformation aus ist, sondern sich dem Sehrhythmus überlässt?


Bei den Dichtern und Dichterinnen der sogenannten Beatgeneration (Ginsberg, Kerouac, Burroughs, DiPrima, Waldman etc.) und in der weiteren Folge bei Charles Olson und Robert Creeley (natürlich auch bei Patti Smith bei ihren frühen Auftritten in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts) bestimmte der performative Eigenvortrag Wortwahl und Metrik der Texte – weit über das Vorlesen oder Rezitieren hinaus. Der Atem des Autors, der Autorin hatte eine semantische Bedeutung. Der Eigenvortrag war das eigentliche Textereignis.

Atem sieht man nicht. Aber ich behaupte, dass in den Filmen von Michael Pilz seine Atmung immer „mit im Bild“ ist. Die Bewegung der Atmung, das Stillhalten, das Zögern – Michael Pilz ist immer spürbar in seinen Filmräumen. Oft erfasst die „Subjektive“ seine Beine oder was sonst ins Bild gerät, er ist da als Garant und Zeuge des Augenblicks der Aufnahme, des Gesehenen und Erlebten. Es geht um diesen sehr persönlichen, von einer speziellen Lebenserfahrung, von Kämpfen und Einsichten, Glücksmomenten und Trauer – von Leben – durchdrungenen Blick. Natürlich ist mir bewusst, dass das die Operationsweise der Kamera ist, wenn sie nicht wie z. B. bei Michael Snow in einer

rotierenden Versuchsanordnung in der Landschaft oder anonym als Überwachungsorgan auf Plätzen und Straßen „allein“ gelassen wird. Aber Michael Pilz macht dieses „ich sehe“ zum Herzschlag und Motor seiner Filme.

Die Filme von ihm sind „mehr als eine Antwort, sie (sind) im vollen Sinn eine Lektion, insofern sie eine große Forschungsreise in Szene setzen und ihrem Publikum das Gesetz jeder Suche dramatisch vor Augen führen: nichts von dem gesuchten Objekt, nur etwas von sich selbst zu wissen.“ Ein Satz von Natalie Leger im Vorwort zu *Die Vorbereitung des Romans* von Roland Barthes (2008), für Michael Pilz adaptiert. Barthes selbst sagt über seine eigenen Lehr- und Lernversuche: „nichts lehren, nichts lernen, verlernen ... mühevoll wiederfinden“. Das gilt auch für die Haltung von Michael Pilz zum Film: nichts lehren, nichts lernen, verlernen (vergessen?) und mühevoll wiederfinden und zum Wiedersehen auswählen.

Birgit Flos
Windows, Dogs and Horses
Leere, Zufall, Atem
 „Michael Pilz. Auge Kamera Herz“
 Monografie, herausgegeben von Olaf Möller und Michael Omasta

Original title	Windows, Dogs And Horses
English title	Windows, Dogs And Horses
Country of origin	Austria
Production	Michael Pilz Film
Producer	Michael Pilz
Shooting time	1994–2003
Shooting location	Vienna, Changanacherry/Southern India, Karlstein/Lower Austria, Dead Mountain Region/Styria, Glenlivet/Zimbabwe, Manavget/Turkey, Santa Maria in Cosmedin/Rome, Guanabo/Cuba, Santa Severa/Italy
Date of completion	17 October, 2005
Concept and realization	Michael Pilz
Cinematography	Michael Pilz
Original sound and mix	Michael Pilz
Montage	Michael Pilz
Music	Anonymous, radio Habana: Andrea Boccielli
Super8–film	„Innen/Aussen 1978“ by Andreas Ortag
Featuring	Inhabitants of Changanacherry/Southern India, Andreas Ortag, Felix Ortag, Walpurga Ortag, Werner Puntigam, Klaus Hollinetz, Gabriele Hollinetz, Ines Priemetshofer, Rosemarie Pilz, Michael Pilz, Andrea Gessert, a.o.
Original format	Hi8, miniDV, PAL, 4:3, colour, stereo
Screening format	miniDV, BetaSP
Running time	40 minutes
Sound system	Stereo
Original language	German
Subtitles	English
Financial support	
First theatrical screening	27 January, 2006, 35th International Film Festival Rotterdam
Festivals, specials	35th International Film Festival Rotterdam, Graz, Styria, <i>Diagonale</i> , Austrian Film Festival, March, 2006 Nyon, Switzerland, <i>Visions du Réel</i> , April 2006 Esfahan/Iran, SUREH/Institute of Art, University of Esfahan, Islamic Center for Culture and Arts, 17 May, 2006 Jihlava, Czech Republik, 10th International Documentary Filmfestival, October, 2006
World rights and distribution	MICHAEL PILZ FILM A–1180 Vienna, Austria, Teschnergasse 37 T +43 (0)1 402 33 92 film@michaelpilz.at, www.michaelpilz.at