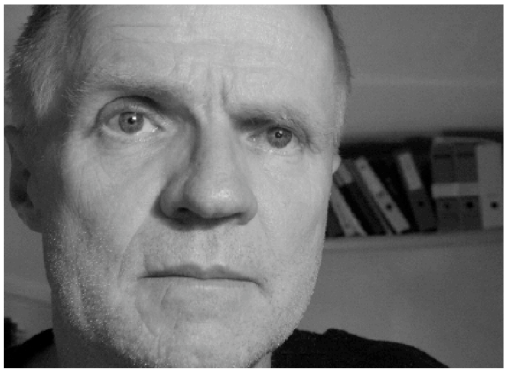
Name und Tränen

Der Filmemacher Peter Schreiner

Peter Schreiner is one of the most important Austrian filmmakers of the post-war period – as well as one of the least well known. For Schreiner, film means encounter, risk, experiment, an exploration of the possible, departure, search. This makes his work impossible to pigeon hole. Every work is more than just one film, it's a creative collective of many. Perhaps a little like Schreiner, who is a whole film team in one man. With Schreiner it's all about reducing things to the essential: the less clutter in the space – the real space, as well as the head space – the more ready and able you are to take it in. What connects all the films is breathing, this activity that is essential to life fills the cinematic space.

Peter Schreiner ist einer der bedeutendsten österreichischen Filmschaffenden der Nachkriegszeit – sowie einer der am wenigsten bekannten. Sein erster Langfilm, der einen regulären Verleih und Start hatte, war sein siebter, *Bellavista* (2006); davor war allein seinem Zweitling, *Erste Liebe* (1983), eine Art Kinoauswertung zuteil geworden: Er lief, laut Schreiners Erinnerungen, zwei oder drei Wochen in den Breitenseer Lichtspielen, dank eines enthusiastischen Programmgestalters. Ansonsten waren seine Filme primär auf Festivals zu sehen, auch hier und da in Einzelvorstellungen, sowie privat – sein Langfilmdebüt *Grelles Licht* (1982) hat Schreiner wahrscheinlich häufiger bei sich zu Hause als in der Öffentlichkeit gezeigt. Schreiners Schaffen wurde, gradlinig gesprochen: marginalisiert.

Daran litt er: Film ist für Schreiner ein Weg hin zum Nächsten, raus aus der Entfremdung, Isolation, hinein in die Welt – Film ist Begegnung, Wagnis, Experiment, eine Erforschung des Möglichen, Aufbruch, Suche. In all dem ist sein Kino: im beständigen Wandel begriffen, immer vorläufig – so vollkommen, in sich geschlossen auch jedes Werk für sich genommen ist – stets ein weiterer Schritt. Wohin, wird der nächste Film zeigen. Ausgangspunkt seiner Arbeit ist denn auch das eigene Leben: In *Grelles Licht* (1982), *Kinderfilm* (1985) und *Auf dem Weg* (1990) sind Schreiner und seine Nächsten – Eltern, Freunde – zu sehen, erzählt wird entlang Begebenheiten – Reisen, Feste, Alltag – aus seinem Leben; Schreiner setzt sich hier stets auch ein wenig den Blicken der Menschen aus, wobei er den Unterschied zwischen „privat" und „intim" gut kennt. Das ändert sich mit *I Cimbri*, wo er sich aus dem Bild weicht, in *Erste Liebe* hatte er das ja schon „geprobt". So ganz zurückziehen aus seinen Werken will er sich aber nicht – in seinem aktuellen Film, *Totó* (2009), war er bis in die vorletzte Schnittfassung hinein noch präsent, die letzten zwei Szenen, in denen man ihn hören konnte, waren somit das Letzte, was er entfernte.



Peter Schreiner

Während der problemgeplagten Arbeiten an *I Cimbri* hatte Schreiner eine spirituelle Krise, die sich auch körperlich Bahn brach: Er litt ein Jahr lang an massiven Augenproblemen; als er diese Krise – ansatzweise – in *Blaue Ferne* (1994) konfrontierte, verarbeitete, mit diesem Werk aber auch wieder nur auf die alt-geballte Indifferenz stieß, hörte er mit dem Filmemachen ganz auf, machte eine theologisch-pastorale Ausbildung, begann eine (nach einem Jahr abgebrochene) Ausbildung zum Diakon, arbeitete viel mit Kindern (drei Jahre) und Jugendlichen (weitere drei Jahre). Sein ganzes Filmemacherhandwerkszeug – Kameras, Schneidetische etc. – hatte er verkauft oder gleich verschenkt: Ein Schlussstrich sollte gezogen werden. Nun erwies sich aber die Kirchenwelt als erschreckend intrigant und die Sehnsucht nach dem Kino, diesem Weg, als unerwartet stark; und so machte er sich denn nach acht, neun Jahren der Filmferne wieder an ein Werk; der Umweg aber war wichtig.

Diesem Streben nach einem unentfremdeten Kino entspricht die Ästhetik seiner Filme: Sie sind nach handelsüblichen Kriterien unklassifizierbar, passen in keine Genre- bzw. Formatschublade – sie sind totales, absolutes, reines Kino, stets alles in einem, Spiel-, Dokumentar- und Experimentalfilm, darin porös, brüchig, offen, hier wird radikalrealistisch Leben mit sorgsam erkannt-erwählten Wirklichkeitsstücken erzählt; zwei Ausnahmen: *I Cimbri* (1991), der erste Film, mit dem er auf etwas weitere Aufmerksamkeit stieß (weshalb ihn das Desinteresse an *Blaue Ferne* umso härter traf), lässt sich gut und sinnstiftend als Dokumentar- bzw. ethnographischer Film bezeichnen. Während wiederum *Blaue Ferne* Schreiners einzig-veritablen – wenn auch auf persönlichen Texten, Tagebucheintragungen, Notizen, Beobachtungen basierenden – Spielfilmversuch darstellt. Sicher, es gibt kraftvoll reißende fiktionale Züge in *Erste Liebe* und *Auf dem Weg* – Elio Vittorinis mächtig-eigensinniger Rman Conversazione in Sicilia (941) ist hier von zentraler Bedeutung –, während *Bellavista* und *Totó* sich durch ihre Porträtform gut dokumentarisch lesen lassen. Aber in allen Fällen merkt man, wenn man sich wirklich auf die Werke einlässt, sich einfühlt in ihre jeweilige Beschaffenheit, ihre Texturen wie Rhythmen, dass da immer mehr ist, ein Rest bleibt, wenn man sie nur genrekonform betrachtet; interessant ist es etwa, *Totó* als Variation über Vittorinis Conversazione in Sicilia zu erfahren (wo der Protagonist ebenfalls nach vielen Jahren in den Süden Italiens zurückkehrt), das geht gut ... Jeder Film Schreiners ist nicht einer, sondern viele, die eine kreative Gemeinschaft bilden.

Vielleicht so, wie Schreiner selbst ein ganzes Filmteam auf einmal ist: Er macht, so weit er

Grelles Licht

kann, alles selbst – Konzept, Kamera, Montage eigentlich immer –, natürlich oft mit Hilfe von Freunden und Bekannten, lädt zudem aber auch immer wieder die Beteiligten ein, sich einzubringen; in *Grelles Licht* etwa filmt Hermann Krejcar innerhalb der Bilder vor sich hin, woraus sich ab und an Aufnahmen ergeben, die in den Film einfließen, wie irrlichternde Erscheinungen.

Diesem Kultivieren einer Vielgestaltigkeit gegenüber steht Schreiners sehr bewusste Selbstbeschränkung in der Wahl seiner Materialien, ästhetischen Mittel: Seine Filme von *Grelles Licht* (1982) bis *Blaue Ferne* sind allesamt auf 16mm entstanden, in Schwarz-Weiß; zwei (Teil)Ausnahmen: der Kurzfilm *Adagio* (1984) ist seine einzige komplette Farbarbeit, während es in *Auf dem Weg* (1988) einzelne Bilder bzw. ganz kurze Szenen in Farbe gibt – Aufnahmen, oft von Details eines Fra Angelo sowie einer Kinderbuntstiftwandmalerei, beides gern ineinander montiert. Beim Schwarz-Weiß bleibt er auch nach dem Wechsel mit *Bellavista* und *Totó* hin zum Digitalen: Es ist einfach konzentrationsförderlicher. Farbe, wenn man sie nicht wirklich kontrolliert, und das ist sehr aufwändig, irritiert oft mehr, als sie erzählt.

Schreiner geht es also darum, die Dinge auf ein Nötigstes zu reduzieren: Je weniger den Raum – den realen wie den im Kopf – den Blick darauf verstellt, desto aufnahmefähiger wie -williger ist man; und das ist wichtig, wenn man, wie Schreiner, Filmemachen als die Fähigkeit, Dinge zuzulassen, versteht. Die laufende Kamera ist eine Einladung, keine Aufforderung – eine Möglichkeit.

Wobei man hier zu einem doch ganz auffälligen Unterschied zwischen den Filmen bis einschließlich *Blaue Ferne* und nun *Bellavista* und *Totó* kommt: Dazwischen hat sich Entscheidendes verändert.

Schreiners erste Werksperiode charakterisiert eine Arbeit mit Halb- und Totalen, auch eine Vermeidung der Montage innerhalb einer einzelnen Szene – das gibt es natürlich, so wie es auch Nahaufnahmen gibt, aber es sind eben ganz entschieden Ausnahmen. Am radikalsten durchgehalten ist diese „Ästhetik des offenen Fensters“ in *I Cimbri*, ein Werk, in dem es um das Verwehen der Zeit geht: zu sehen ist, wie eine Kultur sich langsam auflöst, die Spuren, die sie dabei hinterlässt.

Schreiners Bilder sind stets bereinigt von allem Tand, einige wenige kräftige Linien – die Klassiker: Zimmerecke, Fenster ... – sorgen für knapp-klare Konturen. Vorgänge innerhalb eines Bildes thematisieren manchmal auch dieses Desinteresse an den filmindustriellen Formen der Zersplitterung – deren bewusste Verweigerung, eigentlich –, wenn etwa am

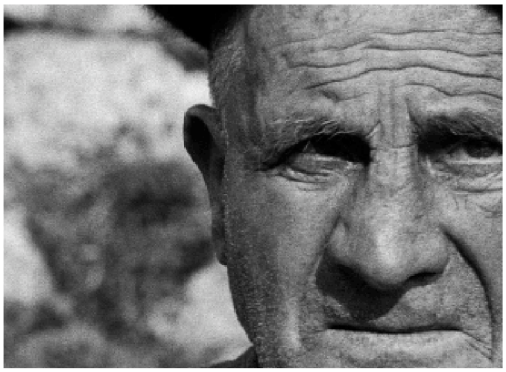
Erste Liebe

Kinderfilm

Anfang von *Kinderfilm* Schreiner und seine Frau in einer italienischen Landschaft sitzen, in der Divina commedia lesen, und sie ihm die Verse übersetzt – das dauert dann minutenlang, und es wird eben nicht aufgebrochen, verdichtet etc., wie das für gewöhnlich so gemacht würde, sondern es wird diese eine Einstellung durch-, aus-, gehalten, damit diese Liebesmüh' – denn das ist sie und das sieht man – den ihr gemäßen Raum hat, aber eben auch als klare Absage an gewisse ästhetische Konventionen, die solche Akte eines Miteinanders kursorisch zerschmettern; oder auch die erste Szene in *Grelles Licht*, der Auftakt des Schaffens Schreiners, fast ein Manifest für seine Kunst: ein knapp drei Minuten langes, verspielt-giggelig-aufgeregtes Sich-Küssen, das so einzigartig und unwiederbringlich wirkt, gerade weil es so lang dauert und einfach immer weiter zu gehen scheint, und wenn die Szene vorbei ist, dann fühlt man eben genau: Die Endlichkeit der Dinge, die man auch in einem Werk, das sich anfühlt wie ein Akt ekstatischer Entgrenzung, das vor Hoffnung, Lebensfreude, Zuversicht, Glück zu Bersten scheint, nicht aus den Augen verlieren sollte.

Wie *Kinderfilm* dann schon bald zeigt: Der Selbstbetrug, das Sich-Ausreden der eigenen Träume, Verkriechen in der falschen Sanftmut der Konventionen kommt früh genug; die Szenen von Schreiners zehntem Maturantentreffen, diesen geschmacksneutral zufriedenen Mit-, Mehrheitsmenschen, gehören zum Härtesten in seinem Schaffen, kriegen seine Ängste hier doch Gesichter – genau so möchte er seine Tage nicht leben; es macht ihn traurig, und das spürt man, dass sie sind, wie sie sind. Kraft ist zu schöpfen aus den Kindern, deren Leben im Augenblick – zumindest wirkt es so in all den Szenen, die Schreiner in seinem halbprivaten Kinderhort drehte (die Schreiners veranstalteten, bevor sie selbst Nachwuchs bekamen, einmal pro Woche bei sich daheim eine Kindergruppe); die Tage in der Kindheit waren auf jeden Fall länger, Schreiners Vater sagt es, und so hat es ja doch wohl jeder in Erinnerung. Und zu noch etwas anderem geben die Kinder in *Kinderfilm* Anlass: zur Selbstbetrachtung; manchmal passiert einem das ja, dass man denkt: „Als meine Eltern so alt waren wie ich es jetzt bin, da war ich (sagen wir mal) dreizehn" – wie haben da meine Eltern auf mich gewirkt, wie erinnere ich mich, meine Blicke? Von solchen inneren Umschnitten durch die Zeit erzählt *Kinderfilm* – damit man vielleicht nicht so schnell dem Druck des Sich-Einrichtens im Leben nachgibt bzw. dieses Sesshaft-Werden als Chance begreift …

In *Bellavista* und *Totó* nun dominieren Nah- bis Detailaufnahmen – nicht statistisch, sondern emotional: das sind die Bilder – ein angeschnit-



I Cimbri

tenes Gesicht in *Bellavista*, die wiederholte Aufnahme eines Auges in *Totó* ... –, an die man sich am stärksten erinnert, die die Filme aufladen. Wie herausgehauen aus der Gegenwart wirken sie. Man stellt sich Schreiner wie einen Bildhauer vor, der mit seiner Kamera über die Weite so streicht wie der Steinmetz mit seiner Hand über den Marmor, die Maserungen der Gegenwart ertastend, um dann mit einem Mal, einer entschieden-kräftigen Seelenbewegung folgend genau dieses Bild zu machen, links rechts oben unten Welt weg schlagend. Ansätze dazu gibt es schon in *Auf dem Weg*, wo er unter anderem die Wölbung des Bauches seiner schwangeren Frau so gefilmt hat wie später etwa Totós Hände.

Während die früheren Filme Bilderfolgen glichen, sind *Bellavista* und *Totó* modernistische Mosaike; charakterisierte Schreiners Kino von *Grelles Licht* bis *Blaue Ferne* ein Gefühl des Reisens, steht in den aktuellen Werken die Zeit still – es sind Versuche, der Zeit nicht nur bei der Arbeit zuzuschauen, sondern ihr eine audiovisuelle Gestalt zu verleihen. Man tritt denn auch nicht mehr, wie früher, in sie ein, findet dort seinen Platz, sondern tritt ihnen sich selbst öffnend gegenüber.

Und es ist schön, dass Peter Schreiner nun diese Nähe in den Bildern sucht: Das heißt vielleicht, dass er sich den Menschen nun ein wenig näher fühlt. Sicherlich hat diese Ästhetik der Splitter, der oft krassen Sprünge zwischen den Einstellungsgrößen, der immer wieder scharf dezentralisierten Bilder viel mit Schreiners Gegenübern zu tun: Entfremdeten, die vor allem wissen, wo sie nicht hingehören – sie ist zurückgekehrt in ihre Heimat, das Plodartal, er in der Wiener Ferne verblieben, die Besuche in seinem kalabresischen Geburtsort führen ihm vor Augen, wie fremd er dort mittlerweile ist, auch wenn er dort nie in der Fremde sein wird, so wie sie in jenem Berghotel nie ganz heimisch wird werden können, ob der Erinnerung an all die Gewalt, die sie dort erlitt. Eine Wildheit im Herzen haben beide, ihre strahlt aus jeder Geste, seine wird nur angedeutet.

Schließlich noch: Was alle Filme Schreiners verbindet, von *Grelles Licht* bis *Totó*, ist: das Atmen – immer wieder hört man den Menschen dabei zu, sie füllt den Kinoraum, diese lebensnotwendigste Tätigkeit. (Olaf Möller)

Kurzbiografie:

Peter Schreiner wurde 1957 in Wien geboren. Er studierte an der Hochschule für Film und Fernsehen, Wien. Zunächst arbeitete er als Kamermann, vor allem fürs Fernsehen und für einige Kinofilme. 1982 begann er mit *Grelles Licht* seine eigenen Filme zu drehen.

Bellavista

Totó

Filme (Auswahl)
Grelles Licht (1982), *Erste Liebe* (1983), *Adagio* (1984), *Kinderfilm* (1985), *Auf dem Weg* (1988), *I Cimbri* (1991), *Blaue Ferne* (1994), *Bellavista* (2006), *Totó* (2009)

www.echtzeitfilm.at

Werkstattgespräch mit Peter Schreiner
Samstag , 20. März, ab 11.00 Uhr (open end),
Forum Stadtpark, Stadtpark 1, 8010 Graz

Grelles Licht

AT 1982, 16mm, s/w, 120 Minuten, OF

Idee & Realisation, **Kamera**, **Schnitt**
Peter Schreiner
DarstellerInnen Hermann Krejcar, Leopold Schreiner, Bärbel Neubauer, Christian Polster, Niki List u.a.
Produzent Peter Schreiner
Förderung Kulturamt der Stadt Wien
Vertrieb Peter Schreiner Filmproduktion
Aufführungen Österreichische Filmtage 1982, Österreichisches Filmmuseum

www.echtzeitfilm.at

In Grelles Licht, Peter Schreiner films his family, friends and in the end himself. These are the times of his early films, when he was interested in images, how they are created and their effect. In this way, observation is also the subject. His everyday family life is visually interlaced with philosophising,
theatre rehearsals and journeys by car. Experimental images are inserted, as glare, as sound. The film as a journey.

Ein nicht enden wollendes Turteln zu Beginn. Leichtfüßigkeit oder auch Unbeschwertheit. *Grelles Licht*, Peter Schreiners erster langer Film – ihn Dokumentation zu nennen, wäre ungenau, da die Genres sich vermischen – entfaltet seinen Charme heute wahrscheinlich gänzlich anders als zu Beginn der 1980er Jahre. Die vordergründige Fröhlichkeit, fast Naivität der ProtagonistInnen hat inzwischen etwas befreiend Lebensfrohes. Peter Schreiner machte einen Film über und mit den Menschen, die ihm damals nahe standen, Familienmitglieder, FreundInnen, auch Niki List, mit dem er studierte und bei dessen Filmen er eine Zeit lang Kameramann war, wie bei *Malaria* (1982).

Für Peter Schreiner war es eine Periode der Suche – nach seinem eigenen Filmstil, seinen eigenen Projekten, auch nach einem Ausstieg aus der hektischen Fernseharbeit. So ist *Grelles Licht* eine Suche, wobei im Film sein Freund Hermann Krejcar die Rolle des Suchenden übernimmt. Etwa, wenn er seine Musik spielt und minutenlang auf eine angemessene Reaktion wartet, mitsummend und – sich selbst bestätigend – wippend.

Man kann *Grelles Licht* auch als Film über das Beobachten lesen: „... ich begann, mit der Kamera zu leben und die Menschen und Landschaften, die ich filmte, zu lieben. (Peter Schreiner, 1982) Später sagte Schreiner dazu, er habe den Film gedreht, wie er ein Gedicht

geschrieben hätte, zum ersten Mal, nichts erklären müssend: „Eine Grundqualität von Kino ist für mich, dass ich davon befreit bin zu reden, zu erklären“. (Peter Schreiner, 2006)

Lieber sammelt er: in *Grelles Licht* sind das Unterhaltungen, Autofahrten, Theaterproben, Familienalltag und einzelne Momente. „Wenn man einen Film schneidet, dann ist die Zeit des Sammelns endgültig vorbei, was bleibt, sind die Bilder, aber nur manche bleiben und immer sprechen sie zu mir als Zuseher und Zuhörer anders.“ (Peter Schreiner im Gespräch mit Otto Reiter, August 2006)

Das Zuhören (Können) zieht sich durch sein gesamtes filmisches Werk. In *Grelles Licht* kann man Schreiner noch dabei zusehen, in späteren Arbeiten zieht er sich fast völlig hinter die Kamera zurück oder verschwindet durch Schnitte. 1982 spielt er sichtbar mit dem Sujet der Beobachtung, lässt seine ProtagonistInnen im Film mitfilmen, am Film mitdenken. Und das gleißende, grelle Licht mancher wie eingeschobener Aufnahmen schafft Irritation und Wärme zugleich.

Erste Liebe

AT 1983, 16mm, s/w, 100 Minuten, OF

Idee und Realisation Peter Schreiner
Kamera Peter Schreiner, Konrad Spindler, Bärbel Neubauer
Schnitt Peter Schreiner
Ton Andi Stern
Musik Michael Langoth
DarstellerInnen Ali Kielmannsegg, Andi Stern, Konrad Spindler, Harald Habiger, Peter Schreiner u.a.
Produzenten Peter Schreiner, Erich Liedl
Produktion Peter Schreiner Filmproduktion, Liedl-Becker-Dokumentarfilm
Förderungen BM für Unterricht, Kunst u. Sport, Kulturamt d. Stadt Wien
Weltvertrieb Peter Schreiner Filmproduktion
Aufführungen 14 Tage Kinoeinsatz in den Breitenseer Lichtspielen, Wien, Februar 1984/ Österreichische Filmtage 1984/Österreichisches Filmmuseum/Das Kino, Salzburg, 1984/ Stadtkino Basel, 2009

www.echtzeitfilm.at

The camera observes a few young people in every day situations, in bars, on the street, and also in absurd situations. They feel watched, put on a performance and occasionally forget the camera is there. It stays on them, but always shows them respect. As a viewer in the cinema you feel perhaps just as unsure as the people being observed. You can't look away, and you don't want to either. You keep looking at these young people, just as the camera suggests.

War die Kamera in Peter Schreiners erstem großen Film, *Grelles Licht*, auf Menschen seiner näheren Umgebung gerichtet, wirft sie ihr Auge in *Erste Liebe* auch auf Personen eines weiteren Umfelds und begleitet sie an Orte ihres Alltags. Nicht die Kamera inszeniert die Menschen – sie erledigen das selbst, mal gewollt, mal unbemerkt, mal voller Lust, mal ungeschickt oder irritiert.

Das hat Auswirkungen auf das Publikum: „(...) der Film *Erste Liebe* lässt den Beschauer nicht in Ruhe, so wie die Filmkamera die Menschen, die vor ihr stehen und agieren, nicht in Ruhe lässt, was tun wir denn, wenn man uns zusieht, wenn uns dieses unbestechliche Auge zusieht, d.h. dasselbe wenn es uns nicht zusieht, und wann können wir schon hoffen, dass ein gnädiger Regisseur unser Erschrecken heraus-

schneidet, unsere Fassungslosigkeit, das linkische Gehabe, unsere windige Routine, noch eine Verlegenheitsgeste, eine rettende Wendung, da hilft auch die Verkleidung und der Tanz nichts (Männer in Frauenkleidern), schon gar nicht das öffentliche Ambiente, die Selbstbedienungsrestaurants, die Fußgängerzonen, die Überlandstraßen, die Wohnungen der Freunde, Discotheken, eine Wallfahrtsstätte im Wienerwald, und was ist mit der Natur, z.B. der finnischen, die Akteure suchen sich gegen Ende des Films durch Grimassen zu retten, aber es nützt ihnen nichts, sie bleiben auf dem Servierbrett vor der Kamera, und der Kinobesucher findet auch keinen beruhigenden Rhythmus vor, schöne Bildfolgen, es werden ihm keine Aktionen geboten, in die er sich fallen lassen kann, auch er bleibt auf dem Prüfstand der Empfindungen, nicht doch: hier wird kein Exotismus einer bestimmten Art von Wiener Jugend gezeigt: dem jungen Wiener Filmemacher Peter Schreiner ist nach seinem ersten Langfilm *Grelles Licht* mit der *Ersten Liebe* ein zweiter Querschläger in das Zwischenreich von Dokumentar- und Spielfilm gelungen.“ (Bodo Hell, 1983)

Kinderfilm

AT 1985, 16mm, s/w, 106 Minuten, OF

Idee und Realisation, Kamera, Schnitt
Peter Schreiner
DarstellerInnen Annemarie Zottl, Bärbel Ramharter, Daniela Ramharter, Helga Pfabigan, Hermine Schreiner u.a.
Produzenten Peter Schreiner, Erich Liedl
Produktion Peter Schreiner Filmproduktion, Lied-Becker-Dokumentarfilm
Förderungen
BM für Unterricht, Kunst und Sport, ORF
Weltvertrieb Peter Schreiner Filmproduktion
Aufführungen Österreichische Filmtage 1985/ Österreichisches Filmmuseum/TV-Ausstrahlung in der Sendung „Kunststücke", ORF, 1988

www.echtzeitfilm.at

In the mid 80s, Peter Schreiner is thinking back to his childhood. He edits together thoughts, images from the past rituals of his parents home and observations of a class reunion. His schoolmates have since become parents themselves, and are now once again going through childhood – even if in another way. But Peter Schreiner is different. He observes, and perhaps no longer has anything in common with the present lives of his former friends. It is more the children and supposedly disabled that he feels closer to. The camera leaves us with no doubt.

Bereits in seinen frühen Arbeiten zeigte sich Peter Schreiners besondere Achtung vor Kindern und die Bedeutung, die er Kindheitserinnerungen beimisst. In *Kinderfilm* stellt er diese ins Zentrum seines Blicks. Es sind seine eigenen Erinnerungen, die er in den Raum stellt, ergänzt durch die seiner WegbegleiterInnen und um die Aktualität der Bilder. Die Kamera zeigt häufig die Räume von damals. Wieviel sich geändert hat, ist unwichtig. Das kommt in den Gesprächen heraus, die in der Montage liebevoll pendeln zwischen Geplänkel und Reflexion. Dabei zeigt Peter Schreiner auch Kinder, die keine mehr sind: seine Schulkollegen, FreundInnen. Ein Großteil von ihnen haben zur Zeit der Dreharbeiten, Mitte der 1980er Jahre, selbst Kinder, was ihrer eigenen Kindheit neue Interpretationen verleiht. Peter Schreiner aber fühlt sich fremd unter ihnen. Er beobachtet und hat mit der Gegenwart der ehemaligen FreundInnen vielleicht nichts mehr gemeinsam. Eher sind es die Kinder und sogenannten Behinderten, denen er sich nahe fühlt. Das erzählen die Bilder. Mehr als seine anderen Arbeiten zeigt *Kinderfilm* einen nachdenklichen Regisseur. Einen Fremden in der eigenen Welt, auf der Suche wie eh und je.

„(...) Peter Schreiner machte sich Gedanken, suchte Bilder und Töne zum Thema Kindheit und Kindsein. Menschen und Orte, die er zu

kennen glaubt, an die er sich erinnern kann, stehen im Mittelpunkt seines dokumentarischen „Kinderfilms“, Schreiner vertraut darauf, dass der Zuschauer seinen behutsamen Beobachtungen, seiner genauen Montage folgen kann. So konfrontiert er zum Beispiel Begegnungen, Sonntagsrituale im Haus seiner Eltern mit dem Klassentreffen seiner ehemaligen Schulkollegen, die sich zum Teil als junge Mütter und Väter erneut mit dem Kindsein beschäftigen. Wie ein sprachloser Kommentar dazu wirken eingeschobene Aufnahmen von geistig und körperlich Behinderten, die frühmorgens mit dem Bus zur Arbeit gebracht werden. Diese Menschen, so scheinen die Bilder zu sagen, haben vielleicht gerade wegen ihrer Handicapierung, einen schönen Teil ihres Kindseins bewahren können.“ (Christoph Schertenleib)

I Cimbri

AT 1991, 16mm, s/w, 116 Minuten, OmeU

Idee und Realisation, Kamera, Schnitt
Peter Schreiner
Ton Andreas Stern, Susanne Schreiner
DarstellerInnen Adele Dal Bosco, Antonio Fabbris, Carla Dal Bosco, Carlo Lucchi, Claudio Lucchi, EinwohnerInnen von Giazza/Ljetzan im Illasital
Förderung BM für Unterricht, Kunst und Sport
Produzent/Produktion
Peter Schreiner Filmproduktion
Weltvertrieb Peter Schreiner Filmproduktion
Uraufführung Berlinale 1991

www.echtzeitfilm.at

Since the 12th century, there has been a German speaking enclave in Northern Italy, called the "Zimbern". They are as vulnerable to the rapid changes of the modern world as their language, which has already become a regional museum piece. On the weekend the tourists, who come primarily from Verona and its surroundings, descend on the area like a horde. Mass tourism and industry brings money, new lifestyles, and also new food. It is only to a few of the elders that time seems to stand still. Peter Schreiner listens to what they have to say, persuades them to say a few words in the old language, and tell a few stories about their past.

Oberflächlich betrachtet scheint die Zeit auf einem Plateau nahe dem oberitalienischen Asiago stehen geblieben. Zeitlosigkeit. Die Landschaft spiegelt das ebenso wie die zerfurchten Gesichter der Alten. Sie sind Nachfahren einer ursprünglich aus dem Tiroler Ötztal stammenden Sprachgruppe, die die Zimbern genannt werden. Der Gegenwart und ihren raschen Veränderungen können die Menschen im Norden Veronas ebenso wenig etwas entgegen setzen wie die Sprache, die längst ins örtliche Museum verfrachtet wurde.

Peter Schreiner sucht in *I Cimbri* nach ihren Erinnerungen, ihren Gedanken über Vergangenheit und Gegenwart, allerdings selten nach der Zukunft, denn die gibt es nicht.

Dennoch zeigt sich *I Cimbri* keinesfalls rückwärtsgewandt.

Ein Film über Menschen in einem vergessenen Tal, mit aussterbender Sprache und abwandernder Jugend birgt in sich stets die Gefahr des Voyeurismus, des zur Schau Stellens. Peter Schreiner war sich dessen nur allzu bewusst, als er in der abgelegenen Ortschaft Giazza (Ljetzan) mit den Dreharbeiten begann: „Wir sind nur berechtigt, diesen Film zu drehen, wenn wir die Menschen nicht hintergehen. Nicht sie belauschen oder ausstellen, sondern sie atmen, bewegen, reden lassen." Minutenlang hört man einen Protagonisten atmen,

glaubt dazwischen ein Seufzen zu vernehmen, einen Rhythmuswechsel der Atemzüge. Nach und nach entsteht eine Art Melodie. Dazu ein fast unendlich scheinendes Bild eines Gesichtsausschnittes, das das Schauen mit jeder Minute tiefer in seinen Bann zieht. Oder eine ausführliche Kameraeinstellung auf eine Quelle, zeitlos, fast meditativ.

Die Langsamkeit der Bilder steht in krassem Gegensatz zu dem, was der Film nicht zeigt, wovon er dennoch handelt: die Modernisierung. Die Zimbern sprechen davon, sofern sie überhaupt reden in diesem Film. Worte waren nie wichtig in ihrem Leben, im Gegensatz zum Tun.

Peter Schreiner bejammert weder Verlorengehendes, noch erklärt er: „ ... ich erinnere mich an Augenblicke, Stunden manchmal, in denen ich nur schauen und horchen wollte – und da hatte ich meine Möglichkeit gefunden, mit den Leuten zusammen zu sein." Darin liegt die besondere Annäherung, eigentlich Sprache Schreiners in diesem Film, der selbst von Sprache handelt. So kühl das Schwarzweiß zu Beginn des Films wirkt, so sehr gewinnt es im Laufe der Gespräche an Strahlung, tauchen vermeintlich Farbschattierungen auf. Schreiners Kamera gibt dem Raum und seinen Gegenständen die Zeit, die sie brauchen, um im Auge des Betrachters „zu entstehen".

Bellavista

AT 2006, Digi-Beta, s/w, 117 Minuten, OmeU

Konzept und Realisation Peter Schreiner, in Zusammenarbeit mit Giuliana Pachner
Kamera, **Schnitt**, **Ton** Peter Schreiner
DarstellerInnen Giuliana Pachner, Bernardina Piller-Puicher, Erminia Colle Tiz, Barbara Pachner, Diana Pachner
Produzent Peter Schreiner
Produktion echt.zeit.film
Förderungen BKA, BM für Bildung, Wissenschaft und Kultur, Stadt Wien MA 7, Land NÖ, Land Tirol, Land Kärnten, Hochschuljubiläumsstiftung der Stadt Wien
Uraufführung Viennale 2006

www.echtzeitfilm.at

Bellavista, a hotel in Sappada, a village in the mountains of Northern Italy, near the Austrian border. Giuliana, who escaped to the city to study when she was young, has come back and is again working in her family's hotel where she once experienced so many terrible things. Her present life is characterised by memories, and these in turn are characterised by Plodern, an old East Tyrolean dialect that has almost died out.

Sappada ist ein Ort in den Karnischen Alpen, nahe der österreichischen Grenze. In der Abgeschiedenheit der Berge hat sich der Dialekt der einst hierher gezogenen Osttiroler, das Plodern, 700 Jahre lang erhalten. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts löste Italienisch die alte Sprache ab. Bei jenen, die das Plodern noch sprechen können und wollen, transportiert es Erinnerungen aus der Kindheit, und diese sind nicht immer angenehm. Für Giuliana etwa, die Protagonistin des Films, sind sie geprägt von Dramen, Unfällen, Tod. Einst floh sie in die Stadt, studierte, reiste. Heute lebt sie wieder im Ort, im elterlichen Hotel „Bellavista". Der Film begleitet sie durch das Hotel, in die Küche, wo sie arbeitet, durch den Ort, beim Besuch von FreundInnen. Immer offen für Giulianas Geschichten, die ihr nicht leicht fallen. Zuweilen bricht ihre Sprache, hält inne und verliert sich in einem Atemzug. Dabei ist die Kamera Begleiterin, manchmal schmerzhaft, doch nie verletzend, eingreifend oder gar Besitz ergreifend. Und immer in Schwarzweiß; und langsam.

„Filmbilder sind immer auch Reduktion, Partikel von Wirklichkeiten – und Schwarzweiß fördert durch Abstraktion die Konzentration. Ich bin so glücklich ohne Farben – es ist ja nicht nur Schwarzweiß – es sind Schattierungen im Grauen, Weißen, Schwarzen. Wie bei einem Musikstück oder Hörspiel, bei dem man sehr

viel an eigener Phantasie mitleben lassen kann.“ (Peter Schreiner im Gespräch mit Otto Reiter, August 2006)

Immer wieder taucht Sehnsucht auf, in B*ella-vista* – als Motiv. Es mag die Sehnsucht der ProtagonistInnen sein, die Sehnsucht eines Ortes, auch einer Landschaft. Nicht aber die Sehnsucht des Peter Schreiner, der sich auf die Stille des Zuhörens und Zuschauens zurückzieht. Dabei konzentriert er den Blick auf Details, Ausschnitte, und liefert sich kein einziges Mal den Klischees einer Bergkulisse aus. Die Landschaft zeigt sich ebenso als Teil ihrer BewohnerInnen, wie diese Teil der Landschaft sind, historisch, sprachlich, mit ihrem individuellen Schicksal.

Es ist die Zeit, die sie verbindet. Peter Schreiner arbeitet mit dieser Zeit, gibt sie in seinen Bildern an die Landschaft und die Menschen zurück, während der Massentourismus und die Beschleunigung Einzug halten. So ist *Bellavista* auch ein Film über das Zu-Ende-Gehen.

Peter Schreiner erhielt für *Bellavista* den Großen Diagonale Preis 2007 für den besten österreichischen Dokumentarfilm.