

Barbara Wurm  
Schwarz- Weiß und dazwischen  
Zu Peter Schreiners dokumentarischen Arbeiten

"Das ist nicht die Zeit der Revolution, das ist die Zeit der Satelliten. Schau mal an, Peter! Jedes Haus hat einen Satelliten." Nicht immer geht es in Peters Schreiners dokumentarischem Schaffen - und nur ein solches ist für den introvertierten Wahrheits sucher denkbar - um Revolution. Genau genommen gar nicht, denn Revolution, das wäre ein viel zu hoch gegriffenes Wort, wäre Rhetorik, wäre Ansage, Behauptung, Anmaßung, Anklage, eine Art des Lautseinwollens. Würde zum Beispiel obsessives Handkameragewackle voraussetzen. Nichts davon findet man im Oeuvre Peter Schreiners. Seine Filme sind geerdet, auch wenn vom Fliegen geträumt wird, jede Einstellung - von 1982 an bis heute - sucht und findet den ruhenden Rahmen, der ihr durch die stativfixierte Kameraposition gegeben wird. Oft sind es, so scheint's, die Protagonisten, die sich dieser Kamera (wie einem Spiegel) nähern, nicht umgekehrt. Ohne jede Exhibitionismus dabei, fast erhaben schüchtern. Sie denken lange nach und sagen dann wunderbar traurige und doch befreiende Sätze wie: "Ich finde nicht den Faden, der mich bindet."

Erstaunlich ist zunächst die markant jenseits der Spaß-Talk-Showkultur angesiedelte Ernsthaftigkeit, mit der erwachsene Menschen in Schreiners Filmen über ihre Sehnsüchte und Ängste sprechen. Die scheu-radikale Offenheit, die dieses Sprechen (und naturgemäß auch das Schweigen) beherrscht, ist aber auch dann ganz einzigartig, wenn man nicht die Kulturindustrie im Allgemeinen, sondern jene Subgattung heranzieht, in die Schreiner vermutlich von den Marketingleuten der Dok-Branche gesteckt wird, nämlich creative documentary. Wer aber ist heute schon nicht kreativ? Eben weil alle so furchtbar kreativ sind, fällt Peter Schreiners leiser (und doch bestimmter) stilistischer Reduktionismus jetzt auf: die Präzision, mit der er Bildausschnitte setzt - im Fall der beiden letzten großen Porträtfilme Toto (2009) und Bellavista (2006) sind es oft angeschnittene Gesichter im extremen Close-up oder aber konturierte Totalen von Landschaften und Räumen; die visuelle Reinheit des Schwarz-Weiß, das großartige graumelierte Texturen zulässt und den einzig möglichen ground für den oft zur figure werdenden Ton darstellt, seien es Worte, Stimmen, Sprachen, Dialekte, seien es Geräusche und Klänge ("Film ist zu 60 Prozent Ton", sagt Schreiner in einem Interview); schließlich die grundsätzliche Konsequenz des Stils, der aber nie zum trendsetzenden Selbstzweck oder zum repetitiven Dogma wird - bei Schreiner, der meist allein für Idee, Konzept, Kamera, Schnitt und Regie verantwortlich ist, geht es um den Menschen, um nichts als den Menschen, und das hat auch etwas mit ethischem Wagnis zu tun und widerspricht so völlig dem Zeitgeist). Dennoch: Die formale

Entschiedenheit stellt nur die eine Säule des Möglichkeitsraumes dar, der sich in allen seinen Filmen offenbart. Die andere, vielleicht sogar noch wichtigere - in jedem Fall aber singuläre - Bezugsgröße dieser Reflexionen über das, was zählt, nämlich Lebensentwürfe und deren Verwerfungen, liegt jenseits der Apparatur: Es ist die auf Schritt und Tritt spürbare Präsenz des Filmautors als Angesprochener, der "nicht beobachtet", sondern "geschehen lässt", wie er einmal sagt, und der selbst "sprechen will, ohne zu sprechen". Alle Protagonisten wissen um die besondere Behandlung ihrer Geschichte/n, und sie wissen, dass sie jemand dabei filmt, sie selbst zu sein (oder es zumindest zu versuchen). Ob Antonio Cotroneo aka Toto, jener zwischen den Welten seines kalabrischen Meeres-heimatstädtchens Tropea und der Wiener Gegenwart als Konzerthaus-Saaleinweiser "kalibrierender" Sucher eines "einfachen Lebens". Ob Giuliana Pachner, jene nach einigen Ausreise- und Ausreißversuchen wieder im Familien-Berghotel Bellavista arbeitende Frau, deren Gesicht und Körper die Male einer Extremexistenz an den Grenzen zum Tod tragen - zwei Brüder haben sich das Leben genommen, ihr eigener Wahrheitsdrang zieht sie immer wieder in den Wahn der Selbstleugnung und -zerstörung. Oder die alten Eigenbrötler in I Cimbri (1991), die eigentlich viel lieber gar nichts sagen als ihre vom Aussterben bedrohte Sprache zum Besten zu geben (das Zimbrische, das wie das Ploderische in Bellavista ein deutscher Dialekt in Norditalien ist). Ganz zu schweigen natürlich von all den engen Freunden und Verwandten, den Kindern, Geliebten und Künstlern, die in den frühen 16-mm-Filmen zu Wort kommen. Schon im Debüt Grelles Licht (1982), dieser in ihrem Substil stark an John Cooks Austro-Epochenhit langsamer Sommer (1974-76) erinnernden Collage, wird deutlich, dass die beim Turteln, Sinnieren, Quatschen, Trommeln, Träumen, Filmen, Rauchen, Performen und Improvisieren aufgenommenen Menschen nur deshalb so gelassen sie selbst sein können, weil es für sie offenbar nichts Natürlicheres gibt, als dass Peter Schreiner sie dabei filmt. Da spricht der Herr Papa plötzlich anstelle von oberflächlicher, wienerisch-frecher Fadesse darüber, wie er sich oft auch im Einsamsein sauwohl fühlt, ein gewisser Herr Franke verliert eigene Aphorismen, in der Ahnung ein "poetisch angehauchter Trottel" zu sein, da trommelt Christian Polster vor sich hin, Niki List rezitiert, Freund Hermann Krejcar gibt auf der gemeinsamen Deutschlandreise den Künstler-Bohemien par excellence und dreht Peter beim Filmen immer wieder mit der Super-8-Kamera (wunderschön werden diese Schattenbilder und Spiegelungen des Autors später eingewoben) , und Bärbel Neubauer, heute als hand-made film-Legende bekannt, genießt den Wiener Sommer, richtet sich ein ("In dera Wohnung wiad's sicha ned hektisch") und schneidet Grimassen. Wie schön wäre es übrigens, wenn auch der langjährige Kollege und Seelenverwandte Michael Pilz

irgendwann noch vor Schreiners Kamera treten würde: die "Austro-Sensibilisten-vague" (Olaf Möller) in einem frame vereint. Nach Erste Liebe (1983), dem "zweiten Querschläger in das Zwischenreich von Dokumentar- und Spielfilm", wie Bodo Hell schreibt, entsteht mit Kinderfilm (1985) eine fast unheimliche Engführung der aus Grelles Licht bekannten Parallelmontage von "Handlungssträngen", die sich auch als autobiografische Eng (er) führung der eigenen Lebenswege und Optionen verstehen lässt - Schreiner ist jetzt 28, mal sitzt er mit der späteren Ehefrau Maria unterm Baum und lässt sich die Divina Commedia übersetzen (bzw. Italienisch beibringen - bis heute wird Italien, die Gegenden, die Sprache Schreiners zweiter Interessensmittelpunkt bleiben), mal sind die beiden von einer Kinderschar umgeben - einmal pro Woche gab es ein halbprivates Kindergruppentreffen in der eigenen Wohnung -, mal sitzt er mit geistig und körperlich behinderten Menschen im Bus. Von einem Jungen will Schreiner wissen, wieso ihm fad sei, das Gespräch kommt nicht richtig in Gang, da sagt Schreiner: "Mir zum Beispiel ist nicht fad." Die Szene ist Metapher für seine gesamte Art, ruhig und gleichzeitig (sehn -) süchtig nach mehr versucht er, den Leuten ihre biedereren kleinen Zweifel an sich selbst zu nehmen. Aber jenseits der Spontaneität und Befreitheit der Kids sind so manche Türen schon zugefallen: Beim 10-jährigen Maturatreffen haben die Typen längst ihre Karrieren eingeschlagen, ihre Branchen im Griff, man ergeht sich im süffisant-konventionellen Kommentieren eigener und fremder Lebensläufe (das Genre Klassentreffen bringt so was mit sich). Schreiner filmt das mit einer fast weinenden Ungläubigkeit. Irgendwie ist da keiner mehr, der überhaupt annähernd die Frage verstehen könnte: "Die Vorstellung von einem guten Leben - habt ihr das nie gehabt?" Da wird klar, dass zu diesem positiven, lebensbejahenden, an Beziehungen arbeitenden Menschen auch der entfremdete Außenseiter gehört. Vom Nichtverstandenwerden handelt an einem bestimmten Punkt die eigene Laufbahn: Die Ignoranz, mit der die Öffentlichkeit dem experimentellen Film Blaue Ferne (1994) begegnet, veranlasst Schreiner zu einer fast zehnjährigen Unterbrechung, er lässt das Filmen und arbeitet als Pastoralassistent. So bricht das Werk lose in ein Vorher (16- mm) und ein Danach (Video), wobei I Cimbri (1991) in gewisser Weise den Bogen spannt, der mit Bellavista und Toto vorläufig geschlossen ist: Schreiner bleibt hier präsenter Gesprächspartner, aber die eigene Biografie formiert nicht mehr das filmische Zentrum. Die Sehnsüchte anderer motivieren die "zweite Werk-Phase". Ganz fremd sind sie nicht (können sie auch nicht sein, die Methode verlangt nach persönlicher Nähe). Antonio Cotroneo beispielsweise, der am Spannende von Toto die zitierte "Zeit der Satelliten" ausruft, war schon in Auf dem Weg (1988) dabei. Schreiner bleibt Freunden und Protagonisten treu, wie er offenen Verläufen von

Wegen, Gabelungen und Sackgassen treu bleibt. In Pachners und Cotroneos (oft scheiternden) Versuchen der Selbstdefinition spiegelt sich diese so unerwachsene, entfremdete, kindlich verlorene Ungeschütztheit und Offenheit, die auch die Arbeitsweise Schreiners kennzeichnet. Ihre Antikarrieren verwandeln sich in den Filmen in nahezu gnostische Bild- und Tonspuren (die dich nahekommen lassen, aber nie alles preisgeben, die das Wesentliche im Dunkeln lassen, lassen Vision davon, dass da mehr ist, mehr sein muss - irgendwo dahinter, im Spalt (des Balkonpfeilers des Bellavista-Hotels) oder an den Rändern der Felsgrotte in Toto, in Bildern, die zu zwei Drittel aus einem undurchdringlichen Schwarz bestehen, das den kurzen Moment der Wahrheit nur andeutet. Es geht in der Erzählweise Schreiners nicht um die Konstruktion enigmatischer Strukturen, sondern um reale Auslassungen (oder besser: Auslassungen des Realen), die gar nie mehr sein können als die gesteigerte Ahnung eines inneren Glaubens (und dessen zeitweiligen Verlustes). In Auf dem Weg - Schlüssel- und Meisterwerk zugleich - gibt es Szenen, deren Stummheit schlagend ist. Nicht nur tauchen plötzlich Wände bemalende Kinder für einen kurzen Moment des gesamten Schaffens in Farbe auf, auch fährt mit einem Mal die Kamera, sie bewegt sich, schiebt sich voran, in völliger Stille. Wie im Traum zieht sie über eine Vulkanlandschaft, vorbei an einem surreal weißen pferd. Wir sehen die pralle Atmung einer Schwangeren, ihren wunderschönen Bauch, schon vorher sahen wir Autor und Ehefrau mit Baby beim Zufahren, Campieren, Durchatmen, Im-Leben-Ankommen und Vor-die-Kamera-Treten. Schatten zierlicher Blätter auf einem riesigen Baumstamm. Fragmentarische Annäherung an Fra Angelicos Pala dell'Annunciazione. Verbunden, vernetzt, ver-lautet durch drei Künstler-Freunde, Christian Schmidt, Michael Kreihsl, Peter Schreiner. Sie proben Elio Vittorinis Conversazione in Sicilia und arbeiten daran, die anfangs so lächerliche Zeile "Schlaf ohne Kränkung. Welt ohne Kränkung" immer glaubhafter zu machen. "Straub/Huillet mit menschlichem Antlitz" sozusagen, vielleicht. In jedem Fall aber Peter Schreiners filmische Auslegung dessen, was angeblich vorbei sein soll: die Zeit der Revolution.

Barbara Wurm (Kolik-Film, Sonderheft 15, 2010)