

# Zwischen Täuschung und Enttäuschung, zwischen Unkenntnis und Erkenntnis

von Kai Bauer

Don Quijote sagt. *„Die Ausübung meines Berufes verwilligt und verstattet es mir nicht, dass ich in anderer Tracht einhergehe. Gute Tage haben, Wohlleben und Ruhe genießen, das ist für weichliche Höflinge erfunden. Aber Mühsal, Rastlosigkeit und Waffen sind für diejenigen allein geschaffen, so die Welt fahrende Ritter nennt und unter welchen ich, obschon des Berufes unwürdig, der geringste bin von allen.“*

Der spanische Dichter Miguel de Cervantes Saavedra (1547 - 1616) lässt seinen Helden bescheiden, aber entschlossen auftreten, und heute sehen viele zeitgenössische Künstler in der Figur des Don Quijote eine Art Vorbild, und zwar in zweierlei Hinsicht: Seine Position am Rande der Gesellschaft und seine Strategien im Umgang mit Personen und Dingen bieten Möglichkeiten der Identifizierung für bildende Künstler, für Filmregisseure und andere Kulturarbeiter. Der Stellenwert dieses Buches, dessen weltliterarische Bedeutung außerhalb Spaniens erst im 18. Jahrhundert voll erkannt wurde, und ohne das der neue europäische Roman nicht denkbar wäre, reicht somit bis ins aktuelle Informationszeitalter. In der Situation des Junkers Don Quijote können sogar Aspekte eines medienkritischen Ansatzes von Cervantes gesehen werden. Denn in einem Ort der Mancha, an dessen Name der Dichter sich nicht erinnern will, gibt sich Don Quijote *„alle Stunden, wo er müßig war - und es waren dies die meisten des Jahres - dem Lesen von Ritterbüchern hin. Und zwar mit soviel Neigung und Vergnügen, dass er fast ganz und gar die Übung der Jagd und die Verwaltung seines Vermögens vergaß. Und so weit“* - schreibt Cervantes - *„ging seine törichte Leidenschaft, dass er viele Morgen Ackerfeld verkaufte, um Ritterbücher zum Lesen anzuschaffen. Und so brachte er so viele ins Haus, als er ihrer nur bekommen konnte.“* Dieser Beginn der Geschichte kann nicht nur psychologisch als Realitätsverlust durch übermäßigen Medienkonsum interpretiert werden. Das eigentliche Medienthema entsteht in der weiteren Entwicklung des besessenen Büchersammlers: Die Bibliothek der Romane wird aufs reale Leben übertragen und dann auch wirklich gelebt: Die Zeit der Kreuzzüge und Minnesänger ist schon Jahrhunderte vorbei, als Don Quijote sich getrieben fühlt, seine Identität ganz in die Rolle eines Ritters zu transformieren. Er restauriert eine alte Rüstung, die ihm seine Vorfahren hinterlassen haben. Den dabei fehlenden Helm ersetzt er durch eine einfache Sturmhaube, an die er mit Hilfe eines Pappdeckels eine Art Vorderhelm mit Visier bastelt. Die Verwendung von Attrappen, von Kostümen und Objekten sind aus der zeitgenössischen Kunst genauso wenig wegzudenken wie der Einsatz von Aktion und Rollenspiel. **Die Erweiterung des Kunstbegriffs in den sech-**

**ziger Jahren und die Entwicklung von Konzeptkunst und Kunst im öffentlichen Raum nutzen Strategien, die sich in Cervantes' Roman wiederfinden lassen.** Dahinter, in der konzeptionellen Ebene, findet sich jedoch die wichtigste Gemeinsamkeit, die die Figur des „Ritters von der traurigen Gestalt“ für die zeitgenössische Kunst, aber auch für angewandte Fachrichtungen wie Werbung und Marketing so interessant macht: Don Quijote benennt die Dinge, Personen und Einrichtungen seiner Umgebung um und ordnet ihnen damit neue Bedeutungen zu. Das Umbenennen und das Zuweisen von Bedeutung beginnt damit, dass er eine Sturmhaube zum Turnierhelm umfunktioniert, seine alte Stute in Rosinante umbenennt und ein einfaches Bauernmädchen aus der Nachbarschaft zur DULCINEA VON TOBOSO adelt. Er reitet los, erreicht eine Schenke, vor der - wie Cervantes schreibt - zwei Damen von der Zahl jener, die man Die von der leichten Zunft benennt, stehen. Die Schenke benennt er sogleich zu einer Burg um, die beiden Damen erklärt er zu Burgfräulein und den Wirt zum Burgherren und Befehlshaber der Festung. Diese starken Bilder und Sequenzen, die der Roman beschreibt, sind für mich mit einem Film des Amerikaners Terry Gilliam verbunden. Der Film trägt den Titel: „Lost in La Mancha - The man who killed Don Quijote“ und handelt vom gescheiterten Versuch des Regisseurs, den Stoff von Cervantes zu verfilmen. Über die Aufnahme von wenigen Szenen, in denen Riesen, Windmühlen und Pferden agieren, kommt die eigentliche „Verfilmung im Film“ nicht hinaus. Die Gründe für das Scheitern, das man in Gilliams Film verfolgen kann, liegen zunächst in den finanziellen Problemen, die das Filmteam trotz des gigantischen Budgets von 30 Mio. Dollar nicht in den Griff bekommt. Es gibt zudem witterungsbedingte Verzögerungen, die die Aufnahmen zunehmend erschweren. Das endgültige Aus für das Projekt ergibt sich dann aus der immer häufigeren Abwesenheit des erkrankten französischen Hauptdarstellers Jean Rochefort. Dieser ist zunächst laut Gilliam nicht nur wegen seiner äußeren Erscheinung die Idealbesetzung für den Don Quixote, sondern auch, weil er sowohl ein exzellenter Schauspieler als auch ein ausgezeichneter Reiter ist. Für Jean Rochefort selbst ist dieser Film die Erfüllung eines Lebenstraums. Er erlernt für die Dreharbeiten eigens die englische Sprache. Rocheforts gesundheitliche Probleme hält Gilliam zunächst für hypochondrische Attitüden. Obwohl erst wenige Aufnahmen abgedreht sind, verlässt der Schauspieler jedoch immer häufiger das Drehteam, und verabschiedet sich dann endgültig, um sich in Paris behandeln zu lassen. Die eindrucksvollsten Bilder des Films bestehen nicht in den Szenen der Literaturverfilmung, in denen beispielsweise drei belebte

## Zwischen Täuschung und Enttäuschung, zwischen Unkenntnis und Erkenntnis (Seite 2)

spanische Bauern auf die vom Boden aus filmende Kamera zulaufen, um die Riesen darzustellen, die Don Quijote in den Windmühlen zu sehen glaubt. Die eindringlichsten Darstellungen zeigen vielmehr die Produktion des „Films im Film“. Im Gedächtnis bleiben Szenen der Dreharbeiten, in denen das Filmteam mit plötzlich einsetzendem Sturm und Gewitter zu kämpfen hat, oder in denen der Schauspieler Jean Rochefort wegen heftiger Schmerzen schließlich von zwei Assistenten aufs Pferd gehoben werden muss. Da der Hauptdarsteller über längere Phasen nicht am Drehort sein kann, versucht Gilliam alle Szenen zu realisieren, in denen die Figur des Don Quijote nicht vorkommt. Dies gibt dem Film etwas Fiktionales und Utopisches. Alle Handlungen werden durch den Zeitdruck und die hohen Kosten der Filmproduktion mit großer Bedeutung aufgeladen, spielen sich aber um eine Leerstelle, um die Fehlstelle des abwesenden Hauptdarstellers ab. Damit verliert das Projekt seinen übergreifenden Gesamtzusammenhang und jede einzelne Aktion, jede aufgenommene Sequenz fällt auf ihre eigene, in sich geschlossene Bedeutung zurück. In der frühchristlichen Kunst gibt es den Begriff der PARUSIE, mit dem die Thronbereitung für die Wiederkunft Christi bezeichnet wird. Der leere Thron hat also eine Stellvertreter-Funktion in der christlichen Ikonografie. Der leere Thron gilt stellvertretend als Symbol für Herrschaft und Ruhm und im weltlichen und sakralen Bereich wird er oft durch einen Sockel erhöht. In der Gruppe bestimmt die Position den Platz in der Hierarchie: Auf dem Thron sitzen oder auf dem Pferd sitzen gilt als herrschaftliche Geste. Die Untertanen müssen stehen oder auf dem Boden sitzen. In der zeitgenössischen Kunst steht Parusie für die Darstellung von Verlust. Gemeint ist damit vor allem der Verlust von Utopie und Phantasie, von Illusion und Imagination. Bei den Dreharbeiten zu Gilliams Film führt der Anblick des leeren Sattels zu einer Umkehrung und macht den Betrachter selbst zum Don Quijote, der sich im Zustand ständiger Erwartung befindet oder in Rosinantes Sattel etwas hineininterpretiert, das real nicht vorhanden ist. Im Film geht das den Investoren des Filmfonds ebenso, als sie bei ihrem Besuch am Drehort die Aufnahme einer unbedeutenden Szene „vorgespült“ bekommen, da der erwartete Hauptdarsteller nicht anwesend sein kann.

Im Zustand der Erwartung ist im Sommer 2005 auch ganz Pulheim. Die Bevölkerung, vor allem aber Journalisten und ihre Leser erwarten den „Heilsbringer des jüngsten Tages“, der in diesem besonderen Fall ein internationaler Hollywood-Star ist. An „Losing horses - Veszitö Lovak“ wirkt damit der angekündigte, jedoch nicht angekommene Hauptdarsteller, der amerikanische Schauspieler Jonny Depp mit. Die spektakuläre Besetzung der Titelrolle mit einem abwesenden Superstar ist jedoch nicht der einzige außergewöhnliche Aspekt des Projekts. Es kommen auch bisher unbekannte Aufnahmeverfahren wie das Self-organizing-Cinema und ungewöhnliche Abläufe und Techniken wie die

der reversed stunts bei den Dreharbeiten hinzu, bei denen das komplexe Zusammenspiel von Schauspielern, Technikern und einer großen Zahl engagierter Statisten auch an Projekte der umstrittenen Filmregisseurin Leni Riefenstahl erinnern kann. Im Drehbuch heißt es:

*FADE IN. Die auf 30m ausgefahrene Leiter der Pulheimer Feuerwehr ermöglicht einen 360 Grad Pan shot (Horizontal-schwenk), left to right, über die herbstgraue Landschaft (es nieselt). Ein sehr langsamer Dreh (ca. 240 sec), unterbrochen durch die plötzlich face to face auf Kamerahöhe auftauchende Kappe der Stommeler Windmühle. Stille, dann ein leiser Wind, zu schwach um die Flügel der Mühle anzutreiben. Nach der 360 Grad Drehung schwenkt die Kamera im Tilt shot, vertikal nach unten auf den Vorplatz der Windmühle. Die Totale erfasst das Geschehen. Ein Filmset. Musik setzt ein. Das Filmteam bereitet sich vor. Schienen werden verlegt, Dollyfahrten geprobt, Licht gesetzt. Eine Gruppe Schaulustiger scheint zu warten. Stuntpferd und Stuntesel laufen sich warm.....*

Dieses Drehbuch und die umfangreiche Konzeption des gesamten Projekts sind vom Künstler Georg Winter entwickelt worden. Er thematisiert seit 1990 in seiner Arbeit zunächst fotografische Aufnahmeverfahren. Schnell weitet sich seine Arbeit auf Fernseh- und Filmproduktionen, und grundsätzliche wissenschaftliche Fragen der Wahrnehmung und deren Veränderung durch unterschiedliche, von Medien bestimmte Rahmenbedingungen aus. Seine Forschungsprojekte sprengen die gewohnten Grenzen des rein Künstlerischen und bearbeiten Berufsfelder aus den Bereichen Industrie, Wissenschaft, Medienproduktion und Public Relation. Dabei vermeidet er es von vorne herein, ein käufliches oder vermarktbare Produkt herzustellen, sondern seine Arbeit beginnt unmittelbar damit, eine Meta- und Vermittlungsstruktur über dem eigentlichen Produktionsprozess zu konstruieren, wobei er wie bei der Einführung einer Innovation, oder einer ganz neuen Erlebnisqualität vorgeht. Er sucht Menschen nicht als Käufer oder Publikum, sondern als Teilnehmer und Mitarbeiter für seine Projekte zu gewinnen. Es entstehen Versuchsanordnungen, die mit den Strategien und mit der Terminologie von Firmen oder wissenschaftlichen Instituten arbeiten. Als öffentliche Inszenierungen mit manchmal kafkaesken Zügen tauchen sie unvermittelt auf - als Pressemeldung, manchmal als Ankündigung auf öffentlichen Plakatflächen. Manche scheinen der ebenso diffusen wie unangreifbaren Welt der Meinungsforschung, der Unterhaltungsindustrie oder der Zukunftstechnologien zu entstammen. In dieser Form sorgt „Appropriation von Alltagsästhetik im Kunstkontext“ - ein Schlagwort der neunziger Jahre - auf vielfältige und subtile Weise für Verschiebungen von Aufgabenfeldern und Bedeutungsebenen im Dreieck aus künstlerischer Produktion, Kunst- bzw. Vermittlungsbetrieb und Öffentlichkeit.

## Zwischen Täuschung und Enttäuschung, zwischen Unkenntnis und Erkenntnis (Seite 3)

Im Zentrum dieser Projekte stehen jedoch die Besonderheiten der von Georg Winter entwickelten „Ukiyo“-Aufnahmetechnik: „Kamera ist, was wir dafür, davor, davon halten“. So beschreibt Winter die Voraussetzungen, unter denen er zunächst die „Hardware“ für seine Versuchsanordnungen entwickelt. Er bezieht sich dabei vor allem auch auf den 1911 in Wien geborenen Physiker Heinz von Foerster. Über die Themen Bedeutung und Begreifen schreibt dieser in „Wissen und Gewissen“: *„Unter Sensorium verstehe ich das System der bewussten Sinneswahrnehmung und unter Motorium das der gewollten Bewegungsabläufe. Der Sinn oder die Bedeutung der Signale des Sensoriums wird durch das Motorium bestimmt, und der Sinn und die Bedeutung der Signale des Motoriums wird durch das Sensorium bestimmt. Das heißt, dass Information nicht im informationstheoretischen, sondern im umgangssprachlichen Sinn ihren Ursprung in diesem circulus creativus hat. Bedeutung hat nur, was ich begreifen kann“.*

Unter dem Firmennamen „UKIYO CAMERA SYSTEMS - Entwicklungsbüro fürameratechnik und Neue Medien“ haben Georg Winter und seine Mitarbeiter seit fünfzehn Jahren nicht nur im Kunstbetrieb einen schillernden Bekanntheitsgrad erreicht. Das Angebot dieser Firma reicht von verschiedenen Kameras und Monitoren über Videogeräte und -zubehör bis hin zu Flachbildschirmen, Laptops und ganzen Equipments für Kinoproduktionen, Forschungs- und Dreharbeiten. Alle Aufnahme- und Wiedergabeobjekte dienen als Instrumente für Versuchsanordnungen, mit denen primär die Körperhaltung bei Aufnahme-, Darstellungs- und Wahrnehmungssituationen „präzisiert“ und thematisiert werden kann. Die meist in tiefschwarzem Design gehaltenen Produkte müssen bei näherer Betrachtung als plastische Objekte beschrieben werden, die vorwiegend aus Holz hergestellt sind. Die Tatsache, dass die „Entwicklungen auf dem elektrotechnischen Gebiet“ bei allen Produkten, die nach dem UKIYO CAMERA SYSTEM funktionieren, „bewusst zurückgenommen“ worden sind, wodurch die Monitore, Kameras oder Videochannels also ohne komplizierte Optik, ohne technologisches Innenleben und ohne Stromzufuhr auskommen, konzentriert das Interesse wieder auf den menschlichen Körper und den Bezug, den er zum Raum einnimmt. „Was wir dafür, davor, davon halten“, drückt sich durch unsere Körperhaltung aus. Die Verblüpfung, der Witz durchdringen dabei, oft ganz direkt durch Lachen, das Körperliche und erreichen die geistige Haltung. Werden UKIYO CAMERAS in die Hand genommen und beispielsweise zur Produktion von SOC (Self organizing cinema) eingesetzt, so erzeugen sie tatsächlich temporäre Bilder, einmalige Sequenzen. Sie produzieren plastische Aktionen mit Holzkörpern und menschlichen Körpern, die sich in bestimmten Haltungen und in bestimmten Beziehungen zum sie umgebenden Raum organisieren. Da diese Projekte mit verschiedensten Teilnehmern und gesellschaftlichen Gruppierungen organisiert werden müssen,

dringen sie in unterschiedlichste soziale Strukturen ein und verbinden diese eine Zeit lang zu ungewöhnlichen Produktionsteams, in denen Menschen zusammenwirken, die normalerweise kaum in Kontakt zueinander treten würden.

Aus dem reduzierten Charakter der Dreh- und Aufnahmeinstrumente ergibt sich die Frage nach den Unterschieden zu marktüblichen Produktionen. Diese Fragestellung setzt bei den Teilnehmern Prozesse der „autonomen Untersuchung“ in Gang. Diese Prozesse beginnen allerdings häufig mit einer Enttäuschung, etwa bei der Erwartung, belichtetes Filmmaterial im Nachhinein betrachten zu können. Da es sich jedoch um ein „sanftes Medium“ handelt, bedarf der Umgang mit dieser Kunstform der langsamen Annäherung, dem „Einsehen“ in den eigenen Anteil an der gesamten Versuchsanordnung. Die weitergehende Frage ist die nach den Gemeinsamkeiten zwischen der UKIYO-Technik und herkömmlichen Aufnahmeverfahren etwa bei Fernseh- und Kinoproduktionen. Diese Frage führt in die fiktive, ja utopische Dimension von Georg Winters Pilotprojekten, Feldversuchen und Dreharbeiten im UKIYO-Echtzeit-Aufnahmeverfahren. Denn die Echtzeit-Aufnahmeverfahren, etwa die reversed stunts, bei denen die Akteure in Ruhe verharren, dafür aber Stunts und Action vom Aufnahmeteam durchgeführt werden, leben von der Vorstellungskraft, den erzählten Geschichten, also der Utopie. Sie arbeiten mit Illusion und Simulation, sind damit pures Kino und stehen in einer Reihe mit allen großen Hollywoodproduktionen der Filmgeschichte. Mit dieser weiterentwickelten und vertieften Auffassung von Plastik als Handlungsform geht Georg Winter selbst in seinen Texten auf das Thema der Aufnahmetechnik ein. In seinem 1999 erschienenen „Handbuch derameratechnik“ schreibt er:

*„Über den Verzicht auf die Herstellung von Film- und Bildmaterial ist im Ukiyo Camera System der Moment der Aufnahme und die damit verbundene Haltung und Einstellung zur Bildorganisation notwendig. Die Projektion auf Zukünftiges ist bei diesem Vorgang im Gegensatz zu den Illusionstechniken nicht wichtig. Der unmittelbare Aufnahmemoment präzisiert das Anliegen und das Verhältnis zur Vorstellung von Körpern im Raum. Die materielle Reproduktion von Bildmaterial ist durch die Achtsamkeit bei der Aufnahme entbehrlich.“ Und in einer Bedienungsanleitung für Ukiyo-Cameras schreibt er: „Die Qualität der Aufnahme ist eine Frage der Haltung. Sensorische Aufnahmeverfahren führen durch Zusammenwirken der Sinnesorgane Haut, Auge etc. zu bildstarken Ergebnissen. Der Verzicht auf Herstellung von Film- bzw. Bildmaterial präzisiert den Aufnahmemoment. Das Nervensystem als Ganzes organisiert sich so, dass es eine stabile Bildrealität errechnet.“*

Winters Projekte, Aktionen und Dreharbeiten finden an den Schnittstellen zwischen dem Sozialen und dem Ästhetischen statt und setzen den Zusammenhang zwischen Körper, Objekt, Handlung und Haltung voraus. Sie bringen

## Zwischen Täuschung und Enttäuschung, zwischen Unkenntnis und Erkenntnis (Seite 4)

zudem mit wachsender Bedeutung Rezeption und Kommunikation in den Plastikbegriff ein, und zwar in spezifischer Weise als Prozesse, die sich autonom, außerhalb der durch den Künstler beeinflussbaren Konzeption vollziehen. Als Projekte mit sozialen, medialen und kulturellen Aspekten sind sie natürlicherweise immer an den Grenzen zwischen Privat und Öffentlich, und zwischen institutioneller Kunstvermittlung und der Öffentlichkeit in Alltagsmedien angesiedelt.

In den letzten Jahren hat sich Georg Winter immer wieder an Dreharbeiten schwieriger Vorlagen aus Literatur und Geschichte gewagt. Themen wie „Gogol und Puschkin“, das „Piroschka-Syndrom“ oder „Robert Schumanns Rettung“ gelten bereits als aufwändige und konsequente Produktionen. „Losing Horses“ ist nun die Verfilmung des bislang unbewältigten Stoffes von Don Quijote de la Mancha von Miguel de Cervantes. Speziell diese Literaturvorlage scheint eine besonders glückliche Verbindung zu den oben genannten fiktionalen und utopischen Aspekten in Georg Winters Werk einzugehen. Denn im Gegensatz zu Terry Gilliams Film, in dem die tatsächlich realisierten Szenen mit der Sichtbarmachung von Riesen und anderen Vorstellungen Don Quijotes die schwächsten Stellen des Films darstellen, kann Georg Winters Versuch, sich dem Stoff über sogenannte retrograde Strategien, also Strategien des Rückbaus und des Reizentzugs zu nähern, als geradezu elegant gelungen betrachtet werden. Der Künstler hält sich jedoch alle Möglichkeiten der Weiterentwicklung offen: Angesichts der Tatsache, dass Orson Wells bereits 1955, und bis zu seinem Tod 1984 immer wieder an seiner nie vollendeten Don Quijote-Verfilmung gearbeitet hat, sind die Dreharbeiten in Pulheim vielleicht auch als vorausgehende Experimente für eine zukünftige Verfilmung von „Losing horses - Veszitö Lovak“ zu sehen.