

Pferd und Film: Bemerkungen zu einer tragenden Rolle

von Annett Reckert

Nach „Gogol und Puschkin“ (1998), Schumanns Rettung (2004) und „Piroschka-Syndrom“ (2001) wagt sich UKIYO CAMERA SYSTEMS moving pictures mit „Losing horses“ an einen ganz großen Stoff. Don Quixote ist Weltliteratur. Nach dem Scheitern, bzw. wegen des Scheiterns der bisherigen Verfilmungen (vgl. Beitrag Kai Bauer) empfiehlt sich als einzig adäquates Verfahren das so genannte „Self Organizing Cinema“. Dabei geht es, wie Georg Winter definiert, vornehmlich um eine Untersuchung der „Bedingungen und Vorgänge der Filmproduktion sowie ihrer Rezeption. Gearbeitet wird im Sinne der Aktionsforschung, das heißt; mit praktisch-filmischen Situationen, die untersuchen, wie der Mensch seinen Film, sein Kino organisiert. Als radikalste und erschütterndste Differenz zu bestehenden Verfahren sind UCS-Kameras im Einsatz, die kein Bildmaterial produzieren lassen.“ Erstmals arbeitet UKS moving pictures bei den Dreharbeiten zu „Losing horses“ mit und am Tier; damit wird eine lange währende Film- und Mediengeschichte fortgeschrieben und in eine schlüssige, längst überfällige Phase überführt.

Pferde, die sich im wahrsten Sinne im halsbrecherischen Tempo aus dem Staub machen, ob in der Prärie, der Puszta, der Mancha oder auf dem Turf, verhindern von je her einen ungetrübten Blick auf das heftigst bewegte Tier. In der Geschichte der Wahrnehmung wurmte, ganz abgesehen von diesen tellurischen Protuberanzen, noch dazu ganz prinzipiell die natürlich gegebene Grenze des Sichtbaren: die Geschwindigkeit, hinter der sich die einzelnen Phasen des Bewegungsablaufes zurückziehen. Das Nacheinander der aufsetzenden Hufe, die kurze (im 19. Jahrhundert nur von einigen wenigen vermutete) Flugphase des galoppierenden Pferdes ließ und lässt sich mit bloßem Auge nicht erkennen. Erst dem englischen Fotografen Eadweard Muybridge gelang es, die einzelnen Bewegungsphasen fotografisch zu bannen. Entlang einer Pferderennbahn installierte er für seine Aufnahmen erst 12, dann 24 und schließlich 100 Fotoapparate in immer kürzeren Abständen. Die Pferde selbst lösten die Aufnahmen aus, indem sie im Lauf über die Bahn gespannte Kontaktdrähte durchtrennten. So entstanden die ersten Reihen- und Chronofotografien. „Animal locomotion“ heißt das berühmte Werk Eadweard Muybridges, mit dem das Pferd in Bewegung zum Inbegriff der visuellen Moderne wurde und zugleich massive Begehrlichkeiten weckte: Wie nun die fotografischen Bilder zum Laufen bringen? Der Deutsche Ottomar Anschütz war es, der 1894 mit seinem „Elektrischen Schnellseher“ aufwarten konnte, die Lumières folgten auf dem Fuße mit ihrem Cinématographen, und schließlich ist es Thomas Alva Edison, der den Transportmechanismus des Zelluloidbandes mittels Perforierung erfand. Er war es auch,

der das Pferd, nun im Sinne einer durch Bilder erzählten Geschichte, im Spiel hielt und damit eine bis heute untrennbare Liaison zwischen Pferd, Film und forcierter Bewegung einleitete. Mit „Bucking Bronco“, einer Abfolge von 643 Bildern, drehte er 1894 einen der frühesten Filme überhaupt. 1896 folgt dann „The Burning Stable“ und die Fortsetzung „Fighting the Fire“. Pferde werden aus einem brennenden Stall herausgeführt und pferdegezogene Feuerwehrgespanne stürmen heran. 1898 drehte Alva Edison zwei weitere kurze Pferdefilme: „Elopement on Horseback“ und „Cripple Creek Bar-Room“. Die ersten zwei Wildwestfilm(chen) wurden 1903 urheberrechtlich geschützt („Kit Carson“ und „The Pioneers“). „The Great Train Robbery“ ist dann der Titel des ersten abendfüllenden Westerns. Von da ab bis heute lebt das Genre. Mit anderen Worten: Das Pferd brachte (neben der Eisenbahn) die Rasanz, die Dramatik und nicht zuletzt den Stunt auf die Bildfläche. Abgesehen von den gehegten, gepflegten und gefeierten Pferdestars in der ersten Reihe stolpern und stürzen im Laufe der Filmgeschichte herden- und kompanieweise Pferdekomparsen in den Kugelhagel, in Gewehrsalven hinein und durch Pfeilattacken hindurch, rennen Filmpferde durch splitternde Tore, stürzen in die Tiefe, schwimmen durch reißende Ströme. Die schwierigste Übung dabei: Beim Sturz nicht pferdisch in die Knie gehen, sondern sich seitlich fallen lassen und möglicherweise dann auch noch liegen bleiben. Eine unglaubliche Leistung dieser auf Flucht gepolten Tiere, in deren Instinkt verankert ist, dass ein verletztes oder gar gebrochenes Bein das Aus bedeutet, und dass ein liegendes Pferd sich quasi schon auf der Anrichte des Raubtieres befindet.

Tiere am Set sind ein Garant für einen wirklich erlebten Zusammenhang von leiblich-tatsächlicher Bewegung (lat. movere) und innerer Bewegung (lat. emovere). Menschen kommen, staunen, tätscheln, kommunizieren. Kaum etwas geschieht spontaner und intensiver als die Übertragung von Befindlichkeiten, Träumen, Ideen und Sehnsüchten auf das Tier, noch dazu auf den Tier-Star, der die Bildfläche betritt. Das Pulheimer / Stommeler Szenario profitiert dabei von den langjährigen Motivations- und Lokomotionsanalysen, die Georg Winter seit langem betreibt: „Das Motiv bewegt (Motion) uns zur Aufnahme. Die Aufnahmetechnik kann hierbei unterschiedlich sein. Das Motiv ist bereits konstruiert, wenn wir mit dem Vorsatz der Aufnahme eine Kamera zur Hand nehmen. Das, und was wir aufnehmen, bewegt uns (Emotion).“ Mit einem Blick nach Pulheim ermutigt nun nicht zuletzt Eadweard Muybridges „animal loco-motion“ zu einer etymologischen Zusammenschau von Tier und Bewegung. (Dabei ist zu beachten, dass Kino nichts anderes ist,

Pferd und Film:

Bemerkungen zu einer tragenden Rolle (Seite 2)

als eine Kurzform von Cinematographie, worin wiederum mit der griechischen Vorsilbe *ciné* auf die Bewegung verwiesen wird). Durch die Klärung dieser etymologischen Verstrickungen ist der Blick auf die filmische Situation in Pulheim / Stommelnen plötzlich unverstellt. Ausgehend vom Tier; *animal* (lat. beseeltes Geschöpf, *animus*, Lebenshauch, Seele) geht es um Animation, um Anregung und Ermunterung der Beteiligten. Die filmisch-performative Set-Situation bietet die Möglichkeit zur Beteiligung am bewegten Bild (vgl. Animation; filmtechn. Objekten Bewegung verleihen). So verliert die Animation ihren inzwischen etablierten negativen Beigeschmack des Seichten, um vielmehr auf einer höheren Ebene einer intensivierten Partizipation und Interaktion ansässig zu werden.

Bagdad/Rosinante und Filou/Rucio haben also in mancher Hinsicht tragende Rollen. Sie bewegen die Helden Don Quixote und Sancho Pansa entgegen der Stommelner Mühle und durch die Pulheimer Mancha. An der Mühle tragen sie mit den UCS reversed stunts, vor allem aber mit den soft stunts, zu einer längst überfälligen Entschleunigung des Pferdegeschehens im Film bei. Nicht umsonst wird hier mit Ukiyo-e firmiert. Übersetzt heißt dies „die fließende vergängliche Welt“ und ist die Bezeichnung für die zweihundertjährige Blüte der japanischen Holzschnidekunst von 1660-1860. Ein liegendes Pferd und ein liegender Esel auf der sattgrünen Stommelner Wiese erscheinen wie herabgefallene überreife Früchte. Die Bäume sind gen Himmel gerichtet. Melancholie kommt auf. Die bezähmten Tiere zeigen einen wahrhaftigen stunt (engl. Kunststück). Hier wird die Kunst konkret auf den Plan gerufen; die Avantgarde, die bahnbrechende Vorhut, war vorzugsweise zu Pferde unterwegs.

Sind es nicht Menschen und Helden, so tragen Pferde von je her Lasten aller Art: Früchte des Feldes, Hausrat, Kriegsgewehr und Waffen, Pauken und Trommeln in der Parade. Das *Losing Horse* Rosinante/Bagdad, das den Reiter verlierende Pferd, trägt nun unter der Fragestellung „Kann ein Pferd einen Film machen?“ eine Ukiyo Kamera am Bauch. Wie der getroffene Held, der (wenn überhaupt noch) am Leib des dahinpreschenden Mustangs herabhängt, hat sie (die Kamera) das Nachsehen. Rein graphisch/plastisch gesehen kann die schwarze Kamera vor dem reinweißen Grund des Pferdeleibes nicht prägnanter in Erscheinung treten, zumal das dunkle, ausgelagerte Gemächt des Tieres formal mit der Kamera korrespondiert und damit die alte Trias von Film, Sex und Gewalt aufruft. Ein Thema, das in einer Szene am Haus zur Trapp in seiner Brisanz erscheint, da der Rosinante seinem Geschlechtstrieb folgend aus der tragenden Rolle aussteigt und Don Quixote an der Dachrinne hängen lässt.

Wissend um die Geschichte des Films, in der es bereits

Ansätze einer offenen Form des Filmemachens gegeben hat (im Sinne des Anti-Hierarchischen, der Beteiligung von Laien, Zuschauern, Passanten etc.), und mit Blick auf den Situationalismus und die experimentelle Verhaltensweise des *Dérive*, des Umherschweifens in der Stadt, wie es wesentlich Guy Debord entwickelt hat, laboriert Georg Winter durch die tierische Kameraführung mit einer weitest gehenden Abgabe von Kontrolle am Set.

Mit Blick auf die über 1000 Romanseiten des Cervantes ist es nun nur recht und billig, Rosinante und Rucio in ihrer Motivation zu befragen. In der Film- und Kunstgeschichte sind schon diverse Kameras Bilder schießend durch die Gegend geflogen, von Hochhäusern herabgestürzt, anonym an Auslöser oder Blinde übergeben worden. Alles immer in der Aushebelung des überkommenen auktorialen Prinzips, auf der Suche nach der Überraschung, der Gefahr; nach dem ungesehenen, nicht konstruierten Bild. Durch die Delegation der Kameraführung an das Pferd gibt Georg Winter dem Tier eine tragende Rolle im Sinne des Aufnahmeverfahrens. Dabei dimmt er das sonst auf Explosivität und Rasanz getrimmte Tier in einen gelassenen Modus der Bewegung, in einen versammelten energetischen Modus. Herumstehen, herumschlappen, herumliegen.

Durch den Verzicht auf die Produktion von Bildmaterial im herkömmlich-faktischen Sinne schwebt über den Dreharbeiten von „*Losing horses*“ die Frage „Was kann Film sein in einer Stadt?“ Im Zentrum steht als temporäre Einheit innerhalb der Gemeinde Pulheim die so genannte *film community*, ihre Formierung, ihre Isolation und die mehr oder minder durchlässigen Schnittstellen zur Gemeinde, Kommunikationsformen. Film dient nach Georg Winter als experimentelle Untersuchung der Interaktionsfähigkeit von Beteiligten in einer Stadt. Dazu gehören schon vor den tatsächlichen Drehs ganz wesentlich das *set scouting*, das *casting*, die PR-Arbeit, die Sponsoring-Akquise, der Einbezug der örtlichen Vereine, Verbände und Schulen. Jeder kann mitmachen. Und nicht umsonst favorisiert Georg Winter bei seiner Wahl der location die Peripherie. Die Stommelner Mühle allein wäre nicht Argument genug gewesen für eine Filmproduktion nach Don Quixote. Pulheim zeigt sich aufs Ganze gesehen als ein idealer Schauplatz, als eines jener unentbehrlichen Toleranzfelder - Orte, die Experimente und Abenteuer zulassen, wirkliche Teilnahme und wirkliche Begegnung. Dabei liegt auf der Hand: In einem kleinstädtischen Zusammenhang lassen sich psychische Phänomene und Handlungsmuster besonders gut isolieren und analysieren: Mal sehen, was da los ist. Mal sehen, ob ich einen kenne. Man hört ja dauernd davon. Dabei sein ist alles. Dabei geht es ohne Zweifel um die alte Geschichte von Erwartung und Enttäuschung, wie sie eben auch Cervantes mit Don Quixote erzählt.

Indem sich die Aufmerksamkeit am Set extrem auf das Pferd zentriert, zeigt sich einmal mehr, welch hoher Erwartungs-

Pferd und Film:

Bemerkungen zu einer tragenden Rolle (Seite 3)

träger, welch Hoffnungsträger dieses Tier ist. In der konstruierten Realität des Don Quixote ist der Rosinante schließlich ein ganz entscheidender Partner. Erheblich ruht doch auch auf dem Vierbeiner die Hoffnung, man könne etwas erreichen. Rosinante ist die Erweiterung, der Kraftverstärker seines Helden, und damit sind sie eines jener Dream-Teams wie sie aus den „good bad books“ (Joachim Kalka) und dem Film vertraut sind: Joey und sein schwarzer Hengst Fury, Ken und Flicka, Pippis Kleiner Onkel, Lucky Luke auf Jolly Jumper, Old Shatterhand auf Hatatila, sein Blutsbruder Winnetou auf Iltschi. Die Pferde sind jeweils entscheidende Träger einer Utopie. Nichts ist erbärmlicher als das Bild des Helden, der sein Pferd verloren hat. Ein Cowboy, ein Ritter oder ein Kavallerist, der nur noch zu Fuß unterwegs ist, ist eine degradierte, lächerliche Figur. Der Inbegriff des Scheiterns. So erweist sich, dass das losing horse, das seinen Reiter verlierende Pferd, eine film- und mediengeschichtlich hoch relevante Figur ist, zumal die erweiterte Fragestellung (z.B. James Bond und sein Auto) schon in der Warteschleife hängt.

Cervantes erzählt eine Geschichte von dem totalen Realitätsverlust seines Helden. Die Lektüre zahlloser Ritterromane verhilft Don Quixote zur Konstruktion einer Ritterwelt, in deren Zentrum er steht - wie eben auch der Künstler innerhalb seines Werkes. Es erscheint nicht ausgeschlossen, dass Georg Winter vierhundert Jahre zurückgehend in seinem Stammbaum auf den irrenden Ritter höchst persönlich stößt. In jedem Fall pflanzt sich hier das medienreflexive Thema durch die Generationen hindurch fort, sind doch heute Realitätsverschiebung oder -verlust höchst aktuelle Themen angesichts des unmäßigen Medienkonsums unserer Tage. Don Quixote ist ein Roman über die Frage von Erkenntnis und Existenz, über Wahrnehmung, Wirklichkeit und Wahrheit, über Erfolg und Scheitern. Am Pulheimer / Stommelner Set hat sich vor allem durch die im mehrfachen Sinne tragenden Rollen der körperlich präsenten Tiere, vor allem aber durch die Ukiyo-Kameraführung des Rosinante und damit die Befreiung vom konstruierten Bild, einiges geklärt bezüglich des komplexen Gefüges von Erwartung, Enttäuschung, Wahrheit und Illusion. „Über den Verzicht auf die Herstellung von 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 Körper im Raum. Die materielle Reproduktion von Bildmaterial ist durch die Achtsamkeit bei der Aufnahme entbehrlich.“ (Georg Winter)