

# Kadaver, Kalkül und Automatismus : die "olimpische" Kunst des Peter Greenaway

Autor(en): **Derendinger, Franz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **43 (1991)**

Heft 20

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-932355>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# THEMA

PETER GREENAWAY

«The Draughtsman's Contract»



## Kadaver, Kalkül und Automatismus

Die «olimpische» Kunst des Peter Greenaway

---

FRANZ DERENDINGER

---

*Mit «Prospero's Books» hat sich Peter Greenaway an die Verfilmung von Shakespeares letztem Stück, «The Tempest», herangewagt. Vor dem Kinostart im Spätherbst ein Blick auf die Filmwelt von Peter Greenaway letzten vier Spielfilmen und ein Gespräch mit dem Regisseur über «Prospero's Books» und die Zukunft des Kinos.*

Sie dürfte zu den bekanntesten romantischen Novellen zählen, die Geschichte des Studenten Nathanael, der sich in eine mechanische Puppe verliebt, seine Verlobte Clara verlässt und schliesslich zugrunde geht. Der Sandmann-Stoff hat auch verschiedene Nachbearbeitungen erfahren, die berühmteste vielleicht in der Oper «Hoffmans Erzählungen» von Jacques Offenbach. Kein Wunder, ist das Thema doch zeitlos: Der Automat Olimpia gewinnt Gewalt über einen Menschen, gerade weil er ihm widerstandslos willfährt – im Gegensatz eben zu einem menschl-

chen Gegenüber, das sich gelegentlich zu widersprechen und seine eigene Meinung zu haben untersteht. Wir wissen es längst, Olimpia hat viele Gesichter; sie ist immer dort am Werk, wo einer sich auf den Umgang mit programmierbaren Abläufen zurückgezogen hat, weil alles andere seinen Narzissmus zu sehr verletzen würde.

E. T. A. Hoffmann hat seinen Nathanael als einen Menschen charakterisiert, dem durch eine Reihe von Vaterfiguren die Sehkraft, das Vermögen des eigenen Blicks, geraubt wurde; damit fehlt ihm auch die Kraft, dem Blick des andern standzuhalten, ihm frei und offen gegenüberzutreten. Nathanael ist einer, der sich in Traumwelten und Phantasiegespinste zurückgezogen hat und der aus diesem seinem Réduit möglichst nicht aufgestört werden möchte. Er verstösst Clara, weil sie eben dies versucht, weil sie ihm seine weggetretenen Träumereien vorwirft und ihn in die Realität zurückholen will. Da hat er's mit Olimpia einfacher; der Automat kommentiert all seine Ergüsse mit einem schmachttenden «Ach, ach» und spiegelt dadurch bloss seine abgekapselte Seelenlandschaft auf ihn zurück. Nathanael ist nicht imstande, sich am Wirklichen zu bewähren; daher seine Neigung, sich in Räume zurückzuziehen, wo er alles unter Kontrolle hat. Sein narzisstischer Herrschaftsanspruch aber ist geboren aus Schwäche, bedeutet Rückzug aus der Welt und Realitätsverlust. Es ist nichts anderes als das Wissen darum, was Nathanael letztlich in Wahnsinn und Tod treibt.

### Von Verlierern . . .

Was hat diese Geschichte nun jedoch mit dem zeitgenössischen englischen Filmautor Peter Greenaway zu tun? Um das deutlich zu machen, braucht man nur Greenaways Helden der Reihe nach durchzugehen; dabei werden sie sich samt und sonders als «Olimprier» erweisen. Sie teilen nämlich mit Nathanael durchwegs das Bestreben, sich auf den Umgang mit gewissermassen miniaturisierten Modellwelten zu beschränken, statt sich auf das Abenteuer mit der unüberschaubaren, grossen einzulassen; sie teilen mit Hoffmanns Student zudem auch das Scheitern.

Die Spezialität des Zeichners Neville («*The Draughtsman's Contract*») sind äusserst getreue Abbilder des Wirklichen, die er durch ein raffiniertes technisches Verfahren herstellt. Auf seinem Zeichenbrett hat Neville die Welt im Griff, da erscheint sie durch rationale Kunstgriffe auf ein handliches Format verkleinert. Im Vertrauen auf den Verstand, der ihm solche Naturbeherrschung ermöglicht, geht der Zeichner jedoch zu weit: Zu einer englischen Adelsfamilie bestellt, um dort zwölf Abbilder von deren Gutshof anzufertigen, lässt er sich auf ein verzwicktes Intrigenspiel ein. Er vertraut auf seine Cle-

verness, glaubt durchaus die Fäden in der Hand zu halten; doch im Feld der Kabalen taugt seine ausschliesslich instrumentelle Vernunft nicht. Er verfängt sich im Netz, das er zu knüpfen vermeinte, und kommt darin um.

Ebenfalls mit einem Künstler haben wir es in «*The Belly of An Architect*» zu tun: mit dem Architekten Storley Kracklite, der die klassizistische Architektur des Franzosen Etienne-Louis Boullée verehrt, zu dessen Andenken er in Rom eine Ausstellung organisiert. Kracklite ist beseelt vom Wunsch nach ästhetischer Vollkommenheit und getrieben von seinem Hang zum Monumentalen. Gerade dies macht ihn aber für das reale Leben untauglich; Kracklite hat in seiner Laufbahn ganze sieben Projekte realisiert – eingeschlossen das eigene Haus, das ihm der Schwiegervater finanziert hat. Auch die Organisation der Ausstellung gerät ihm, seinem Naturell entsprechend, zu umständlich, so dass seine italienischen Kompagnons schliesslich die Geduld verlieren und ihn kaltschnäuzig ausbooten. Kracklite – in seiner Fixierung auf das Perfekte – kommt mit der Welt, kommt mit dem notorisch unvollkommenen Gewurstel, das darin herrscht, nicht zurecht. In der Folge verliert er alles: sein Projekt, seine Frau, sein Leben.

Die Zentralfiguren in «*Drowning by Numbers*» sind der Leichenbeschauer und sein kleiner Begleiter – sein Sohn? – Smuts. Sie machen sich ein Vergnügen daraus, ausserordentlich komplizierte Spiele zu ersinnen, verzackte Kalküle, die das reale Leben simulieren sollen. Smuts sammelt nebenher Tierkadaver und feiert das Auffinden von toten Körpern jeweils mit einem Feuerwerk. Beider Lebensinhalt besteht also im Anlegen von Inventaren und in der Konstruktion von Modellen; die Welt wird archivarisches Verzeichnis oder rational erschlossen, nie aber wirklich erfahren. Darum auch scheitert der Leichenbeschauer genau in dem Moment, wo er in diese Welt eingreifen möchte. Er hilft nämlich drei Frauen – Grossmutter, Mutter und Tochter –, ihre lästig gewordenen Männer zu beseitigen, und macht sich dabei selbst Hoffnungen auf die älteste der drei. Diese jedoch zeigt nicht die geringste Lust, ein weiteres Spielkind zu bemuttern; so lässt sie ihn – den Nichtschwimmer – in einem lecken Boot auf dem See zurück. Der kleine Smuts hängt sich darauf im Rahmen eines eigentlichen Endspiels in der Scheune auf.

Spica schliesslich, der unappetitliche Gangster aus Greenaways letztem Kinofilm, «*The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*» scheint da zunächst aus der Reihe zu tanzen. Er ist gezeichnet als hypervitaler Kotzbrocken, der seine Umgebung mit nahezu

«*The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover*»  
(oben).  
«*The Belly of An Architect*»





absoluter Machtfülle terrorisiert. Primär äussert sich seine unerschöpfliche Gier in den Fressorgien, die er mit seinen Kumpanen im Lokal des französischen Kochs veranstaltet. Die Nahrungsaufnahme wird hier zum Bild totaler Bemächtigung, eine Metapher, die Greenaway bereits in *«The Belly of An Architect»* verwendet hat. Doch Spicas Schwäche ist im Kern seines Omnipotenzgehaves selbst angelegt, in der Ausschliesslichkeit nämlich, in welcher er der Macht frönt, und in seiner Unfähigkeit, den andern anders denn als Objekt wahrzunehmen. Spicas absolute Macht zeigt sich in diesem Film schon rein räumlich beschränkt, sie erstreckt sich allein auf das französische Restaurant, nur auf den Raum zwischen Küche und Klo. Dem entfesselten Machttrieb erscheint die Welt als ein Sammelsurium von Objekten, die man zurichtet, soweit möglich verwertet und deren Reste man wieder ausscheidet. Weil Spica ganz solchem Denken verfallen ist, greift seine Macht aber letztlich zu kurz: Die vermeintlichen Objekte entdecken sich als Subjekte und erheben sich. Bevor sie ihn am Ende erschießt, zwingt seine Frau den Gangster, vom getöteten Liebhaber zu essen. Das Bild für Bemächtigung schlägt damit um in eine Chiffre der äussersten Ohnmacht.

### ... und Schwarzen Witwen

In Greenaways filmischem Universum – das ist wohl unbestreitbar – bilden die Männer das schwache Geschlecht, und zwar ist es ihr Narzissmus, der ihre Achillesferse ausmacht. Männer mögen sich da keiner Widerlegung aussetzen; darum ziehen sie sich zurück auf Spielwiesen, die sie unter Kontrolle zu haben glauben. In der Vergötzung von technischer Rationalität, im ästhetischen Eskapismus sowie im Rückzug auf Glasperlenspiele manifestiert sich stets ein Gleiches: der Wille, durch ausgeklügelte Konstruktion eine Welt zu erschaffen, die nicht kontaminiert ist mit den Widrigkeiten der wirklichen. Und dieser Wille ist insofern wieder verwandt mit der sackgroben Bemächtigung, die Spica praktiziert, als auch er die Macht des Subjekts über alles setzt und von einer Welt träumt, die sich durchgehend behändigen liesse. Dieser Traum jedoch, dem sie samt und sonders verfallen sind, macht bei Greenaway die Männer lebensuntauglich; in seinen Werken sind sie alle Nichtschwimmer, unfähig nämlich, sich auf ein fremdes Medium einzulassen und darin zu überleben.

Die Frauen hingegen scheinen genau dies zu können: Sie arrangieren sich mit nicht restlos durchschaubaren Verhältnissen, entwickeln ein Gespür für Situationen, ohne sie im Griff haben zu müssen; dadurch sind sie imstande, auf einen Zug aufzuspringen, von dem sie nicht schon im voraus wissen, wohin

er fährt. Sie alle teilen mit der Hoffmannschen Clara den untrüglichen Realitätssinn, stehen im Leben, gerade weil sie es nicht zu beherrschen brauchen. Entsprechend zeigen sie sich den Männern auch geradezu unendlich überlegen, deren Kindereien sie sich ansehen und deren Beleidigungen sie erdulden müssen. Nicht erstaunlich also, wenn sie diese Macho-Trottel abservieren oder zumindest kaltstellen. Indem Greenaway solchermassen der *olimpischen* – der versponnenen, verdrehten – Welt der Männer die *klare* Welt der Frauen entgegenstellt, denunziert er in der Tat falsches Leben, ein Leben, dessen Unwahrheit darin besteht, dass es sich der Macht verschrieben hat, um seine Schwäche zu kompensieren.

### Das Kunstwerk als geschlossenes System

Nun gibt es allerdings zwei Aspekte im Werk des Peter Greenaway, die stutzig machen können: Zum einen ist das die frappierende, geradezu an Besessenheit mahnende Insistenz, mit der er durch all seine Filme hindurch ein und dasselbe Thema behandelt; zum zweiten der Umstand, dass das in Frage stehende Problem durch all diese Variationen hindurch einer Lösung um keinen Schritt näher gebracht wird. Völlig starr, bar jeder Entwicklung präsentiert sich da die Welt der Männer und ihrer Machinationen, so dass der Greenawaysche Kosmos sich in einem hermetischen Pessimismus schliesst. Beides nun, die fortgesetzte Aktualität eines Problems sowie dessen offensichtliche Unlösbarkeit, legt die Vermutung nahe, dass Greenaway ein Übel zur Sprache bringt, an dem letztlich seine eigene Kunst laboriert.

In der Tat tragen ja alle bisherigen Filme dieses Regisseurs die Charakterzüge kunstreicher Automaten; sie sind perfekt getimte Uhrwerke, die nichts, aber auch gar nichts dem Zufall überlassen. Das Räderwerk des ästhetischen Mechanismus weist da jedem einzelnen Zeichen, jeder einzelnen Figur einen ganz präzisen Stellenwert zu und lässt praktisch keinen Raum für subjektive Interpretation. Das Wasser, worin die Männer in *«Drowning by Numbers»* umkommen, repräsentiert das Leben in seiner Unberechenbarkeit, dem sie eben nicht gewachsen sind. Das Karzinom im Bauch des Architekten und das Kind im Bauch seiner Frau illustrieren – wie im übrigen auch die Koinzidenz von Kracklites Tod mit der Geburt des Kindes – die grundlegende Dichotomie von Sterilität und Fruchtbarkeit, die für Greenaway fest mit dem Gegensatz von Mann und Frau verbunden ist. Wenn Greenaway schliesslich in *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover»* die Handlung zwischen den Polen von Fressen und Scheissen aufspannt, so artikuliert er damit den Bann der Objektivität, der sich in Spicas Welt über alles Lebendige gelegt hat. Was jedoch an all diesen Metaphern irri-



tiert, ist der Umstand, dass sie bis ins letzte planvoll angelegt wirken und dass ihr jeweiliger Sinngehalt völlig ausgeschöpft wird. Da bleibt kein ungeklärter Rest, kein Überschuss über die vom Autor intendierte Bedeutung hinaus. Als vollkommene Rädchen im ästhetischen Getriebe drehen die Bilder ihre exakt vorbestimmten semantischen Kreise.

### Begrenztheit der «olimpischen» Kunst

Analog verhält es sich übrigens mit den Figuren; sie sind nichts anderes als Spielsteine in einem durchgängig reglementierten Spiel. Ihre Handlungsmöglichkeiten sind in jedem Moment völlig festgelegt, ihre Entscheidungen daher praktisch ohne Überraschungsmoment. Das ist vielleicht gerade der Punkt, wo Greenaways Hang zum perfekten System ästhetische Verluste zeitigt: Die Eindimensionalität der Figuren hält Zuschauerinnen und Zuschauer nicht nur auf Distanz; sie kann auch – sobald man die Spielregel einmal begriffen hat – schlicht langweilig wirken. Das zeigt sich etwa bei *Spica*, dessen Ungeheuerlichkeit viel zu berechenbar ist, um tatsächlich zu erschrecken. Wie ein mechanischer Gockel leiert er seine Vulgaritäten herunter, begeht er seine Schandtaten; aber gerade weil wir von ihm nichts anderes erwarten, fehlt dieser Figur bei aller Verworfenheit die Dämonie.

Greenaway hat seine Filme durchwegs als System angelegt, die keinen unkalkulierten und unkalkulierbaren Rest lassen. In solch unbedingtem Formwillen jedoch ist seine Kunst in gewisser Weise derjenigen Nevilles oder mehr noch derjenigen Kracklites verwandt. Er teilt mit seinen Protagonisten das manische Verlangen nach Perfektion; insofern verurteilt er mit ihrer Kunst letztlich seine eigene. Wollte man den Begriff einer «olimpischen» Kunst in die Diskussion werfen, den Begriff einer Kunst also, deren Werke in sich geschlossene, ganz der Intention des Autors unterworfenen Systeme wären, so böten Greenaways Filme geradezu ideale Zeigebeispiele. Eine solche Kunst müsste man dann aber auch mit dem Gegenbegriff konfrontieren: mit dem Konzept einer Kunst, die den Zeichen – und damit dem Interpreten – gewisse Freiheit lässt, die also darauf verzichtet, ihre Aussage bis ins letzte zu determinieren. Das heisst natürlich nicht, dass sie auf Gestaltung, auf Konstruktion ganz verzichten würde; doch wäre ihr das «Olimpische» nicht mehr das Ganze, sondern bloss Moment. Wenn sich bei Greenaway das Moment des Kalküls und der Konstruktion so konsequent todverfallen präsentiert, so hat das exakt damit zu tun, dass es in der Radikalität, mit der er es einsetzt, jede Offenheit – und damit jede Hoffnung – unterdrückt. Der Künstler, der sein Werk bis ins kleinste beherrschen möchte, findet sich zuletzt gefangen in der Hermetik einer narzisstischen Einöde. Dafür aber besteht nicht die geringste Notwendigkeit. Nicht in der Kunst und schon gar nicht im Leben. **III**

### «Drowning by Numbers»

