

## Micha Braun: In Figuren erzählen. Zu Geschichte und Erzählung bei Peter Greenaway

Bielefeld: transcript 2012, 402 S., ISBN 978-3-8376-2123-5, € 35,80  
(Zugl. Dissertation an der Fakultät für Geschichte, Kunst und Orientwissenschaften der Universität Leipzig 2011)

Gute Arbeiten zeichnen sich im Allgemeinen dadurch aus, gängige und unbefragte Vorurteile, Missverständnisse oder Irrtümer als eben solche aufzudecken und an deren Stelle überraschende und bisweilen auch ganz kontraintuitive Einsichten zu eröffnen. Im besonderen Fall der Filme Peter Greenaways könnte dies etwa darin bestehen, entgegen der Annahme, Greenaway sei nichts als „an authentic misanthrope thrilled by human squalor“ (David Thomson), auf eine Ebene tiefer Humanität, Sozialität und Moralität hinzuweisen; oder auch darin, entgegen der Annahme, als Erzählungen seien Greenaways Filme „immer schlecht“, nämlich „bloße, tote Ordnung“ (Rainer Rother), eben ihren spezifischen narrativen Wert und dessen kulturtechnischen Funktionszusammenhang herauszustellen. In seiner Dissertationsschrift unternimmt der Leipziger Theaterwissenschaftler Micha Braun beides, wenn er Greenaway als „Erzähler im benjaminschen Sinne“ (S.290) erkennbar zu machen bemüht ist, wie er sich nicht zuletzt auch der „Blackbox der menschlichen Seele“ (S.325) und deren zäsuralen Existenzialerfahrungen des Lebens und des Todes zuwendet.

Ansatzpunkt dabei ist Greenaways Figur Tulse Luper, welche von den frühen ‚Experimentalfilmen‘ *Vertical Fea-*

*tures Remake* (1978), *A Walk through H* (1978) und *The Falls* (1980) bis hin zum multimedialen Großprojekt *The Tulse Luper Suitcases* (2003ff.), die Braun sämtlich und mitsamt ihrem Zusammenhang einer ausführlichen Betrachtung unterzieht, in Greenaways Œuvre über ein Vierteljahrhundert hin gewissermaßen perennierend anzutreffen ist.

Braun geht es nun darum, diesen Tulse Luper in seiner Funktion als „Mittler im kinematografischen Rezeptionsprozess“ (S.7) bzw. als „Agent und Medium eines enzyklopädischen Erzählens“ (S.335) zu beschreiben, wie es im Sinne eines „diskontinuierlichen, unabschließbaren und vor allem immer wieder persönlichen Berichtens von den Unwägbarkeiten menschlicher Existenz, des Jonglierens mit Wissensfragmenten ebenso wie mit fiktiven Historien und Fabeln“ für Greenaways ebenso narratives wie historiographisches ‚Geschichts‘-Verständnis charakteristisch sei und mithin als „ästhetische Reaktion auf zeitliche und räumliche Erschütterungen und Ungleichzeitigkeiten“ zu betrachten wäre, „die in der grundlegenden Erfahrung eines ‚kulturellen Entwertungsschubes‘ der gegenwärtigen epistemologischen Ordnungssysteme und kultureller,

politischer und sozialer Wertigkeiten eingeschlossen sind“ (S.14f.).

Was die besseren der mittlerweile ja zahlreich vorliegenden Untersuchungen zu Greenaways Filmen auszeichnet (zu denen Brauns Arbeit zweifellos zu zählen ist), ist vor allem die Originalität der Perspektive, unter welcher sie je ihren Zugang nehmen – selbst wenn aus dieser Perspektive heraus auch z.T. bereits Bekanntes wiederholt wird (nur eben *anders*, womit es schon zumindestens nicht mehr *das-selbe* ist, und oft genug auch schlicht nicht fehlen darf). Brauns vor allem an Walter Benjamin orientierte Perspektivierung ist in diesem Sinne sehr zu loben, indem sie gerade in ihrer Spezifik die Lücke, die sie schließt, erst kenntlich macht.

Gleichfalls lobenswert ist die Menge der ebenso interessanten wie kenntnisreichen Exkurse, Kontextualisierungen, Parallelisierungen und Herleitungen, auf die hier allerdings nicht eingegangen werden soll. Aber natürlich gibt es auch bei Braun wie überall noch nachzufragen oder auszusetzen:

Wieso bleibt etwa Greenaways *A TV Dante* (1989) völlig unbehandelt, wo mit John Gielguds Vergil doch eine mustergültige Figuration des „Mediator[s], Geleiter[s], Führer[s] [...], Kenner[s] der *Imagines* und *Loci*“ (S.104) und noch emphatischer eines „Geleiter[s] der sterblichen Seelen“ (S.254) vorzufinden wäre, als welcher Tulse Luper exponiert wird? Und wenn darüber hinaus Luper als Stellvertreterfigur seinerseits noch etliche

weitere Stellvertreterfiguren in so gut wie allen von Greenaways Filmen hat, wird damit das Alleinstellungsmerkmal der von Braun behandelten Filme nicht wenigstens geschmälert? Weshalb wird Roland Weidles gerade für Brauns Argumentationszusammenhang so wichtige Arbeit zum Verhältnis von Manierismus und Postmoderne in Greenaways Filmen nicht einmal erwähnt? Wie tauglich ist Benjamins Konzept des Erzählers und der Erzählung überhaupt für eine Anwendung auf Phänomene einer gegenwärtigen postkinematographischen Medienkultur?

Wenn Brauns Arbeit sich als dezidiert rezeptionsästhetisch fokussiert ausweist, hätte das entsprechende Konzept mitsamt Methodik nicht auch über einen einzigen knappen Fußnoteneintrag hinaus in etwas größerer Ausführlichkeit eingeführt werden können? Wäre das behauptete „genuin theaterwissenschaftliche[s] Interesse“ (S.12) an Greenaways Œuvre mit seiner Ausstellung „originär theatrale[r] Situation[en]“ (S.330) gewissermaßen als *USP* der Arbeit nicht noch viel stärker zu machen gewesen? Verdiente das Konzept einer „Bilderschrift des Films“ (S.333) gerade angesichts der Prominenz der titelgebenden Idee eines ‚figuralen Diskurses‘ in Brauns Argumentation nicht noch mehr theoretische Aufmerksamkeit? Und gerät dabei nicht auch Braun mitunter selbst in ebenjene hermeneutischen Fallen eines „tieferen Hineinlesen[s]“ (S.64) mehr oder minder möglicher Sinnschichten in die filmischen Bilder, vor denen er an anderen Stellen warnt?

Doch das ist alles diskutabel und schmälert keinesfalls Wert und Ertrag von Brauns Beitrag zur Greenaway-Forschung, der schließlich nicht zuletzt in seiner Bescheidenheit zu loben ist: wenn nämlich Greenaways nächstes Projekt (oder die nächste Publikation

hierzu) vorliegt, kann alles auch wieder ganz anders aussehen (vgl. S.312). Darauf wird man gespannt sein dürfen.

Axel Roderich Werner  
(Bochum)