

Axel Roderich Werner

old media / new media. Das „System Peter Greenaway“ 2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14584>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Werner, Axel Roderich: old media / new media. Das „System Peter Greenaway“. In: Simon Frisch, Tim Raupach (Hg.): *Revisionen – Relektüren – Perspektiven*. Marburg: Schüren 2012 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 23), S. 292–303. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14584>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

old media / new media

Das „System Peter Greenaway“¹

*„I ain't just interested in systems per se,
I'm interested in the absurdity of systems.“²*

Peter Greenaway

The absurdity of systems: Die „Absurdität der Systeme“ mag sicherlich mit Fug und Recht als Generalthema der Filme Peter Greenaways betrachtet werden – zumal wenn zum einen das Absurde, nach Camus, ja aus der „hoffnungslosen Kluft“ zwischen der sinnbegehrlichen „Frage des Menschen“ und dem „vernunftlosen Schweigen der Welt“³ entsteht, und dann zum anderen, mit Dirk Baecker, gerade der Systembegriff zunächst zu suggerieren scheint, dass in der Welt mehr Ordnung und Vernunft vorhanden sei als dann tatsächlich zu vertreten wäre⁴ – so, als ob alle Systeme im Sinne „epistemologischer Ontologien“ alle Ordnung und allen Sinn nicht erst in die Welt hineinprojizierten, sondern dortselbst schon vorfänden und dann nur noch möglichst „realistisch“ abzubilden hätten⁵. Der Systembegriff im „amphibolischen“ Sinne Friedrich Theodor Vischers als eines wie immer willkürlichen „Versuch[s], das Weltall im Begriff nachzubauen“⁶, ist insofern also ebenso verführerisch wie missverständlich, als dass er in gewissem Sinne immer einen Mythos bezeichnet, wenn, mit Lévi-Strauss, der Mythos dem Menschen die Illusion verschafft, dass er das Universum verstehen könne und es auch *tatsächlich* versteht – bis sich am Ende (und vor allem auch bei Greenaway) dann natürlich herausstellt, dass dies eben auch nur eine Illusion ist⁷.

Die „Absurdität der Systeme“ besteht dann also darin, dass sie, selbst genauso kontingent und bodenlos wie schon die Position des Menschen in der Welt, die sie etwa begründen sollen, ihr Ausgangsproblem anstatt zu lösen nur verschieben und dabei, als *ab intra* nicht begründbar, ihm auch selber unterworfen sind. Was ich nun aber zu tun

1 Der folgende Beitrag ist ein leicht modifizierter Auszug aus der unlängst erschienenen Dissertationsschrift des Autors (Werner 2010)– deren Lektüre (sofern das an dieser Stelle denn gestattet ist) bei Interesse an einer ausführlicheren Auseinandersetzung der faszinierenden Zusammenhänge dem geneigten Leser sehr ans Herz gelegt sei! Damit allerdings ist nun auch jene Arbeit abgeschlossen, von deren Stand und Fortgang ich seit geraumer Zeit auf dem FFK sozusagen jährlich Bericht erstattet habe ... was mir u.a. vermutlich eine gewisse Notorietät und seitens eines der Herausgeber dieses Bandes immerhin den ehrwürdigen Titel des „Legaten seiner Heiligkeit des Herren Greenaway“ eingetragen hat. Dies erreicht habend fragt sich jetzt natürlich nur noch, was für Ziele man denn überhaupt noch für die Zukunft haben soll.

2 Zitiert nach: Linssen o. J.

3 Camus 1999, S. 41; Camus 1969, S. 9.

4 Baecker 2001, S. 59.

5 Luhmann 1984, S. 379; vgl. auch Eco 1994, S. 357ff.

6 Vischer 1879, S. 344.

7 Lévi-Strauss 1980, S. 29f.

vorschlage ist, in einer Rückwendung auf Greenaway selbst danach zu fragen, ob nicht auch sein eigenes Œuvre angemessen zu begreifen wäre, wenn man es eben als *System* begreift – was allerdings als Ordnungsform dann keine *Systematik*, keine Klassifikation mehr meinen soll, sondern vielmehr und im Sinne Niklas Luhmanns einen selbstreferentiellen Kommunikationszusammenhang von rekursiv vernetzten Kunstwerken, der dann in seiner „Morphogenese“ zu beschreiben ist, die das „System Peter Greenaway“⁶⁸ innerhalb von vier Jahrzehnten Laufzeit durchgemacht hat. Es geht dann also nicht nur im Sinne einer *auteur theory* Wollen'scher Prägung darum, eine latente „Struktur Greenaway“ zu tracieren⁹, sondern zur *Struktur* einen *Prozess* zu setzen und damit die Evolution eines Systems in einer Umwelt zu verfolgen, die sich auch ihrerseits verändert: in einer Beschreibung von Greenaways Filmen nämlich als einer in künstlerischen Reflexionsprodukten verdichtet laufenden Selbstbeobachtung der Medienkultur der gegenwärtigen Gesellschaft, die just in einem tiefgreifenden Umbruche begriffen sei – gemeint ist natürlich die *digital revolution*, wie Greenaway sie nennt, die nicht zuletzt das alte *celluloid cinema* mit all seinen Beschränkungen und, so Greenaway, mit seinen „Tyranneien“ : mit all seinen technologischen, ästhetischen, konzeptuellen, sozialen, ökonomischen und distributiven Praktiken und Konventionen dann auch final zum alten Eisen legen werde.

Nun ist die systemische Modellierung des Greenaway'schen Œuvres aber nicht so zu verstehen, als wären die einzelnen Filme ihrerseits etwa Teilsysteme eines umfassenden Gesamtsystems: ein *Film* ist kein *System*, oder zumindest ist *ein* Film *noch* kein System; vielmehr erscheint es mir so, dass in den Filmen reflexiv und fortlaufend je bestimmte Bezugsprobleme des Kinos und seiner Möglichkeiten behandelt werden, wie sie sich zudem auch dem Vergleich mit anderen medialen Formen anbieten, und die so dann, vielmehr als die typischerweise nur rudimentär vorhandenen Erzählungen, als eigentlicher Gegenstand der Filme vorgestellt werden können, wozu schließlich ihre begrifflichen Fassungen sich aus der Systemtheorie sehr treffend importieren lassen:

1. *das Problem der Autopoiesis* in Greenaways frühem Experimentalfilm VERTICAL FEATURES REMAKE (1978), mit dem das „System Peter Greenaway“ gewissermaßen begonnen lassen werden kann;
2. und daran anknüpfend das Problem der Differenzierung und Asymmetrisierung in Greenaways erstem opus magnum THE FALLS (1980);
3. dann *das Problem der Differenz und medialen Koppelung von Wahrnehmung und Kommunikation* in Greenaways erstem mehr oder weniger konventionellen Spielfilm THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT (DER KONTRAKT DES ZEICHNERS, 1982), dessen Thematik dann ein Vierteljahrhundert später in NIGHTWATCHING (2007) auch wieder aufgenommen wird, ganz untypischerweise fast schon ein

8 Vgl. unter Verwendung ebendieses Titels, aber eines dezidiert nicht-systemtheoretischen Systembegriffs Spielmann 1998.

9 Wollen 1972, S. 74ff., 167f.

- bio pic* über Rembrandt van Rijn und die Entstehung seiner *Nachtwache* und gewissermaßen eine Art *The Draughtsman's Contract Reloaded*;
4. *das Problem der Evolution und der blinden Flecke ihrer Beobachtung* in A ZED AND TWO NOUGHTS (EIN Z UND ZWEI NULLEN, 1985), in dem zwei Zoologen die Entstehung, Entwicklung und die Todgeweihtheit allen Lebens nachvollziehen;
 5. *das Problem der Temporalisierung und Programmierung* IN DROWNING BY NUMBERS (VERSCHWÖRUNG DER FRAUEN, 1988) mit seiner aus vertrackten Spielen generierten Welt;
 6. *das Problem der Konstruktion und Illusion oder der Beobachtung erster und zweiter Ordnung* in PROSPERO'S BOOKS (PROSPEROS BÜCHER, 1991), als „Verfilmung“ von Shakespeares *The Tempest* Greenaways einzige Adaption einer literarischen Vorlage und zugleich auch der *digital turn* in seinem Œuvre; und schließlich und letztens
 7. *das Problem der Historisierung und Potentialisierung* im multimedialen Großprojekt THE TULSE LUPER SUITCASES (2003), in dem der Film neben Buchpublikationen, Ausstellungen, Theateraufführungen, *VJ performances* und vor allem *websites* und *online games* nur noch eine Rolle unter anderen einnimmt.

Besondere Schwerpunkte, und hier schließen sich dann ein paar Kreise sowohl innerhalb von Greenaways Œuvre als auch in meiner Darstellung, lassen sich dann auf den *Anfang* und das *Ende* dieser Film- und Themenliste legen – um damit zu verdeutlichen, dass und wie das „System Greenaway“ mit VERTICAL FEATURES REMAKE und THE FALLS konzeptuell, thematisch, motivisch, ästhetisch, methodisch in weitesten Teilen schon vorwegnimmt, was in den folgenden Filmen dann ausgearbeitet und ein Vierteljahrhundert später mit THE TULSE LUPER SUITCASES dann noch einmal rekapituliert wird – indem auch zur Frage steht, ob mit diesem Rückblick für das „System Peter Greenaway“ dann zugleich auch ein Ende erreicht ist, von dem aus er nur möglich ist, und ob es *dann* noch irgend *weitergehen* kann.

VERTICAL FEATURES REMAKE nämlich lässt es von Beginn an zweifelhaft erscheinen, ob eine Arbeit über Peter Greenaways Filme nicht schon obsolet gewesen wäre, bevor überhaupt auch nur sein erster Spielfilm in die Kinos gekommen war, insofern die hier als *mockumentary* dargestellte *investigation into the work of Tulse Luper* einer jeden folgenden *investigation into the work of Peter Greenaway* die Absurdität ihres Vorhabens nahelegen muss, indem sie sie samt ihres Gegenstandes ganz einfach vorwegnimmt. Ein obskures Forschungsinstitut, das Leben und Werk des ebenso obskuren Schriftstellers, Zeichners und Filme- und Projekttemachers Tulse Luper untersucht, versucht nach Maßgabe zahlloser verstreuter Pläne, Skizzen und sonstiger Aufzeichnungen eine Rekonstruktion des Filmprojektes VERTICAL FEATURES herzustellen, dessen angeblich verschollenes Original, wie sich im Verlauf des Unternehmens immer mehr auch der Verdacht aufdrängt, es möglicherweise allerdings genausowenig je gegeben hat wie Luper selbst (der in diesem und anderen Filmen Greenaways vor allem als

sein alter ego auftritt: „Tulse Luper“, so Greenaway, „without too many confessions, in a sense, is a fictive version of me“¹⁰).

Nachdem das Institut jedenfalls sein *remake* von VERTICAL FEATURES fertiggestellt hat, ist die Kritik daran so groß, dass eine überarbeitete *zweite* Fassung hergestellt wird, die sich dann allerdings als noch weniger zufriedenstellend erweist, so dass eine wiederum korrigierte *dritte* Fassung nötig ist, der dann natürlich eine *vierte* folgt, mit welcher dann der Film nicht endet, sondern vielmehr abbricht¹¹ – auch das *remake* Nummer 4 war kaum die gesuchte definitive Rekonstruktion, sondern nur vorerst letzter Teil eines ins Endlose fortzusetzenden Prozesses.

Die dreifache Pointe daran ist dann die, dass

1. VERTICAL FEATURES möglicherweise von Tulse Luper von vornherein schon nur genauso, d. h. als Gesamtheit seiner *remakes* konzipiert war,
2. aber Tulse Luper seinerseits womöglich nur eine Erfindung des sein Leben und Werk erforschenden Instituts ist, das sich damit überhaupt erst eine Existenzberechtigung fingiert hat (und daher auch nie fürchten muss, mit seiner Arbeit jemals fertig zu werden), und
3. VERTICAL FEATURES REMAKE auf diese Weise Greenaways gewissermaßen „prä-existentes“ Gesamtwerk schon vorwegnimmt, wenn Greenaway mit Jean Renoir darauf verweist, dass man als Filmemacher in seinem ganzen Leben nur einen einzigen Film mache, den man jeweils nur in Fragmente wieder auflöse und dann mit einigen Variationen wiederum aufs neue macht¹².

Das trifft dann in gewissem Sinn auch für THE FALLS zu, den letzten und mit dreieinviertel Stunden Laufzeit längsten der „Experimentalfilme“ vor THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT, den Greenaway selbst als „a catalogue of 92 ways to make a film“¹³ bezeichnet. Nicht nur rekapituliert THE FALLS so ziemlich alles, was Greenaway bisher gemacht hatte, und nicht nur deutet es so ziemlich alles schon in Vorform an und / oder nimmt vorweg, was Greenaway dann später machen sollte, vielmehr nimmt THE FALLS sogar auch dasjenige Projekt vorweg, das es wiederum ein Vierteljahrhundert später dann auch selbst rekapitulieren wird: THE TULSE LUPER SUITCASES nämlich, das durchaus als *remake* oder *update* von VERTICAL FEATURES REMAKE und THE FALLS betrachtet werden kann: wieder untersucht eine Forschergemeinschaft das Leben und Werk Tulse Luper, und wieder ist diese Untersuchung in 92 Teile unterteilt. Schon in THE FALLS namentlich angekündigt, dienen THE TULSE LUPER SUITCASES rückwirkend als das *prequel* sämtlicher Filme Greenaways, als systeminterner Metanarrativ, der als *myth of Tulse Luper* in einer Art von *retroactive continuity* schließlich auch VERTICAL FEATURES REMAKE mit einer Entstehungsgeschichte ausstattet, und spätestens hier kann man beim „System Peter Greenaway“ auch nicht mehr von einem Phänomen bloßer Rekursivität oder auch Reflexivität sprechen, das ein Beobachter,

10 Greenaway 2003a.

11 „Works of art are never finished, just stopped“, so Greenaway (o.J.a).

12 Marcorelles 2005, S. 113. Vgl. Buchholz/ Künzel 2000, S. 58; Wollen 1972, S. 104.

13 Vgl. Smith 2000, S. 99.

der es darauf anlegt, eventuell feststellen und unterscheiden könnte: sondern *das System unterscheidet sich selbst*¹⁴.

In dieser Weise, dass Tulsa Luper im weiteren Verlauf des Films noch sämtliche Filme Greenaways entweder selber machen oder vorbereiten oder irgendwie veranlassen wird, enthalten THE TULSA LUPER SUITCASES_Greenaways Filme von INTERVALS von 1969 bis hin zu 8½ WOMEN (8½ FRAUEN) von 1999 und dann noch schließlich auch sich selbst, wenn der letzte der 92 Koffer alle vorhergehenden 91 noch einmal rekapituliert, der eben „Luper’s life“ und damit als 92stes Item einen Film enthält, der seinerseits von diesen 92 Koffern handelt – THE TULSA LUPER SUITCASES eben, und als wäre das noch nicht genug, enthalten THE TULSA LUPER SUITCASES nicht nur alle Filme, die Greenaway gemacht hat, sondern auch diejenigen, die er *nicht* gemacht hat – Koffer Nummer 16 nämlich enthält *Lupers lost films*, Lupers verschollene Filme, unter denen sich dann neben allerhand unrealisierten Vorhaben Greenaways sogar das mythische Original von VERTICAL FEATURES findet – ganz so, wie nach Luhmann jedes System immer mehr ist als es selbst, nämlich zugleich auch in seinen nichtverwirklichten, „potentialisierten“ Möglichkeiten besteht¹⁵.

Die Entdeckung der „wahren Natur des 20. Jahrhunderts“, die durch die Rekonstruktion von Lupers Lebensgeschichte geleistet werden soll, ist so jedenfalls vor allem eine Untersuchung und ein Rückblick auf das Kino als dem, so Greenaway: „the supreme 20th century communication medium“¹⁶, damit zugleich aber auch dessen Musealisierung, und so besteht auch über den Film und über das Kino hinaus das eigentliche Herzstück des multimedialen Großprojekts von THE TULSA LUPER SUITCASES in einer *online*-Datenbank, neben welche noch ein *online game* und nicht zuletzt *performances* treten, in denen Greenaway als *Video Jockey* die in tausende von Videoclips fragmentierten Filme über einen *touchscreen* in Echtzeit re-assembliert, so dass die Filme auch nur noch als „Prätexte“ im Doppelsinne Vilém Flussers dienen: als *Vorwand* und als *Raw material*, das erst in seiner medialen Weiterverarbeitung dann seinen Sinn findet¹⁷.

Die völlige *outdatedness* dagegen, die Anachronizität oder, um den berühmten Titel Günther Anders’ zu bemühen: die „Antiquiertheit des Kinos“¹⁸ findet ihr Bild bereits in Greenaways Beitrag zu LUMIERE AND COMPANY von 1995, einer filmischen Anthologie zu Ehren des 100. Geburtstages des Kinos, in dem die Beiträger mit einem original Lumiere-Cinematographen Ein-Minuten-Filme drehen sollten und dazu zu ihrer Meinung über die eventuelle „Sterblichkeit des Kinos“ interviewt werden: „I do indeed think that cinema is mortal; there’s a lot of evidence already that it is dying on its feet.“

„The cinema is dead“, so Greenaways berühmte und diesen Befund abschließende *trademark catchphrase*, der eigentliche *Violent Unknown Event* der – unbemerkte – Tod des Kinos selbst, das nur wie ein hirntoter Dinosaurier noch eine Weile mit dem

14 Vgl. Luhmann 1996, S. 49.

15 Luhmann 2008, S. 27.

16 Greenaway 1994, S. 1.

17 Vgl. Flusser 1998, S. 192.

18 Vgl. Anders 1956.

Schwanz schlage¹⁹. Gemäß Ernst Haeckels „biogenetischer Grundregel“, nach der die Ontogenese eines jeden Individuums nichts weiter ist als eine kurze Rekapitulation der Phylogenese seiner Abstammungsgruppe²⁰, thematisieren Greenaways Filme Architektur, Theater und Literatur, Malerei und Photographie als Vorgängermedien des Kinos, zu denen es sich ins Verhältnis setzt, und gemäß Haeckels Modell der ontogenetischen Stadien der *Evolution*, *Transvolution* und *Involution*²¹ thematisieren sie das Kino selbst – mitsamt seinem postulierten Schicksal, mit dem Begriff Bruce Sterlings, im weitergehenden Verlaufe medialer Evolution dann selbst bald zu den *dead media* zu gehören²² – wobei allerdings diese evolutionstheoretisierende Haltung Greenaways, der ansonsten gerne Darwin selbst des Darwinismus zeiht, am Schluss dann doch in eine Naherwartungs-Teleologie umschlägt. Man könnte vielleicht sagen: wie Edgar Allan Poe seinen schwindsüchtigen Valdemar treibt Greenaway das Kino dazu an, in einer Art ultimativem performativen Selbstwiderspruch seinen eigenen Tod festzustellen²³.

Das „System Peter Greenaway“ funktioniert in diesem Sinne als eine Art kontinuierlicher Selbsttest des Kinos nach der Unterscheidung von *Medium* und *Form* – also dem Bereich des überhaupt im Kino Möglichen und dem aus diesem Bereich Realisierten – und im Rahmen dieser Unterscheidung dann, mit Lev Manovich, nach der Unterscheidung von *old media* und *new media*²⁴, bei deren schließlicher Selbstanwendung sich endlich die Frage stellt, ob die Möglichkeiten des herkömmlichen Kinos nicht schon ausgeschöpft sind, und ob das Kino selbst ein anderes wird (oder auch überhaupt noch Kino ist), wenn es vom *celluloid cinema* zum *digital cinema* wird und aus dem Vorführsaal in alle möglichen anderen *environments* hinausgetragen oder überführt wird: „taking cinema out of the cinemas“²⁵, wie Greenaway seine Strategie hierfür bezeichnet. Wenn das Kino also überhaupt eine Zukunft hat, so Greenaways Diagnose, dann, paradoxerweise, außerhalb des Kinos; es geht beim „System Peter Greenaway“ insofern gewissermaßen um die Sorge des Kinos um das Überleben seiner eigenen Evolution²⁶.

Greenaways eigenes Angebot dafür, wie es dann nach dem Ende weitergehen kann, sind neben den bereits angesprochenen *VJ performances* vor allem die Installationen der Serie *NINE CLASSICAL PAINTINGS REVISITED*, die 2003 im Rijksmuseum Amsterdam mit Rembrandts *Nachtwache* begann und 2008 und 2009 in den Refektorien der Mailänder Santa Maria delle Grazie und der Venezianer San Giorgio Maggiore mit Leonardos *Letztem Abendmahl* und Veroneses *Hochzeit zu Kana* weiterging und in deren Rahmen Greenaway noch Velázquez' *Hoffräulein*, Picassos *Guernica*, Seurats *Sonntag-nachmittag auf der Insel La Grande Jatte*, Monets *Seerosen*, Pollocks *One: Number 31* und schließlich, in allerhöchster Ambition, in der Sixtinischen Kapelle noch Michelangelos

19 Greenaway 2003b o.S.

20 Haeckel 1866, S. 7.

21 Ebd., S. 20, 76ff.

22 Sterling o.J.; Sterling 1995.

23 Vgl. Poe 1994.

24 Manovich 2001, S. 27ff.

25 Greenaway 1995, S. 9.

26 Vgl. Luhmann 1996b, S. 298.

Jüngstes Gericht bearbeiten will – wobei wie immer bei Greenaways zahlreichen als Serie angelegten und dann recht bald abbrechenden Projekten so dann auch hier, mit Detlef Kremer, „die Signifikanz der Serie sicherlich entscheidender ist als die Wahrscheinlichkeit ihrer Realisierung“²⁷.

In einer Behandlung, die man am Besten vielleicht noch als *mise en lumière* bezeichnen könnte²⁸, werden die weltberühmten Bilder gut kinematographisch „zum Leben erweckt“ und in der Tat zu *moving images*, zu *motion pictures* gemacht, indem sie jeweils an ihren jeweiligen Ausstellungsorten als Leinwände einer Filmprojektion benutzt werden; einer solchen Projektion allerdings, die eben nur für diese eine (und keine andere) Leinwand gemacht ist (und so auch dem original-auratischen „einmaligen Dasein“ der Kunstwerke eine neue Aufmerksamkeit beschert, als dessen Totengräber ja Walter Benjamin den Film gesehen hatte²⁹). In der *Nachtwache* blitzt und donnert, brennt und regnet es und werden die Straßen gar mit Blut überflutet; Bildraum und -oberfläche des *Letzten Abendmahls* werden mit bild-in- und -externen Lichtquellen ausgeleuchtet, und die 126-köpfige *Hochzeitsgesellschaft zu Kana* schließlich schwatzt munter durcheinander, während das Bild sich in ein 3D-Modell verwandelt, um 90 Grad dreht und die Szene aus einem alternativen Blickwinkel von oben betrachten lässt. Mit avanciertester Technologie geht Greenaway zugleich zurück zum Gemälde und über das Kino hinaus: Während er in *THE TULSE LUPER SUITCASES* vornehmlich die eigenen Werke einem *remake* oder *re-working* unterzieht, behandelt er nun die Werke anderer, die er als Kino *avant la lettre*, als Erfindung des Kinos vor dem Kino ansieht und durch seine Installation zum Teil einer gewissermaßen post-kinematographischen Kunstform, eines Kinos nach dem Kino macht. Das Kino kehrt in einem *strange loop* gewissermaßen zu seinen Anfängen zurück, wenn es denn Greenaway zufolge in der Barockmalerei eines Caravaggio, Rubens, Velazquez oder Rembrandt, mit Benjamin, schon „virtuell verborgen“³⁰ lag: „Man könnte sagen“, so Greenaway, „dass Rembrandt das Kino erfunden hat. Seine Bilder sind Momentaufnahmen – wie Theaterszenen, die er mit Licht zum Leben erweckte“³¹, und wie andererseits nach Erwin Panofsky auch die ersten Filme nichts anderes taten, als bewegungslosen Bildern eben Bewegung zu geben³², so geht Greenaways Projekt in mehrfacher Hinsicht zurück zu den Anfängen des Kinos, wie er auch selbst dazu bemerkt: „It’s nicely full circle. It’s a snake eating its own tail“³³, aber die Schließung dieses Kreises ist zugleich ein Anfang:

As I said, if first of all cinema is dead, then what we are going to do about this? [...] I would say that in fact we have had 105 years of preparation. A prologue. So essentially cinema begins now.³⁴

27 Kremer 1995, S. 12.

28 „Mise en lumière du tableau de Rembrandt“, so die Bezeichnung für Greenaways „kinofizierende“ Behandlung von Rembrandts Gemälde auf der französischen DVD-Ausgabe von *Nightwatching, La Ronde de Nuit* (Paris 2008).

29 Benjamin 1974, S. 475ff.

30 Ebd., S. 475.

31 Zit. nach: Bokern 2006.

32 Panofsky 1993, S. 20f.

33 Greenaway (o.J.b).

34 Greenaway 2001, o.S.

Das Kino ist tot – es lebe das Kino: In dieser Weise beschreibt das „System Peter Greenaway“ eine geradezu apokalyptische Mythologie von den Ursprüngen, der Geburt, dem Tod und der Wiederauferstehung des Kinos im Angesicht der Ankunft der digitalen Technologien – wobei Greenaways mediale Transgression allerdings erstaunliche Konsequenz aufweist und man auf das „System Peter Greenaway“ rückblickend eine geradezu stupende Kontinuität sieht, wenn so gut wie sämtliche charakteristischen Aspekte der *mise en lumière*-Installationen in den Filmen bereits vorgezeichnet und präfiguriert sind: so etwa

- die kinematographische „Vivifizierung“ der Malerei wie in *THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER* (*DER KOCH, DER DIEB, SEINE FRAU UND IHR LIEBHABER*, 1989) nach Art eines selbstverdoppelnden *tableaux vivant* von Frans Hals' *Festmahl der Offiziere*;
- die im Sinne Flussers „kalkulierende“ Generierung eines Narrativs aus einer szenischen Darstellung wie in *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT* mit Januarius Zicks *Allegorie auf Newtons Verdienste um die Optik*;
- die Installierung unterschiedlichster, beweglicher Beleuchtung als eines *re-entry* des Mediums des Lichtes in die Form des Bildes oder eben Lichtbildes wie etwa in *A ZED AND TWO NOUGHTS*, das Greenaway vor allem auch als „a catalogue of 26 different ways to light a set“³⁵ beschreibt;
- die intermediale Kopplung bildender und darstellender Künste, wenn man der im *NIGHTWATCHING*-Projekt inszenierten *Nachtwache* genauso applaudieren soll wie einer Theatervorführung, so wie die römische Abendgesellschaft in *THE BELLY OF AN ARCHITECT* (*DER BAUCH DES ARCHITEKTEN*, 1986) dem Pantheon selbst applaudiert; und schließlich
- die Animation und Temporalisierung unbewegter Bilder wie in *PROSPERO'S BOOKS* und *THE TULSE LUPER SUITCASES*, wenn die Illustrationen von Prosperos Büchern beweglich oder selbst lebendig werden, oder wenn Jean-Auguste-Dominique Ingres' *Porträts der Madame Moitessier* hinsichtlich ihrer zweigleisigen Werkgenese und Kapazität einer *fascinating dislocation of time* behandelt werden.

Es lässt sich schließlich

1. nun die Frage stellen, ob die *mise en lumière*-Installationen nun Kino oder Malerei sind oder beides zugleich oder keins von beiden; und lässt es sich in diesem Zusammenhang
2. durchaus seit jeher als das Ziel des Projektes Greenaways begreifen, Correggios *Ed io anche son pittore*, wie der in *THE BELLY OF AN ARCHITECT* geehrte Étienne-Louis Boullée es seiner *Abhandlung über die Kunst* als Motto voranstellte³⁶, von der Architektur auf das Kino zu übertragen, so lässt sich

35 Vgl. Hacker, S. 220.

36 Boullée 1987, S. 44, 49.

3. hier auch trefflich Manovichs These vom *digital cinema* als einem Subgenre der Malerei anwenden: „Cinema becomes a particular branch of painting – painting in time“³⁷; so wie sich schließlich und
4. von hier aus noch ein letzter Rückblick auf das „System Peter Greenaway“ gestattet, wenn in NIGHTWATCHING, dem Film, die Figur des Jacob de Roy vernichtende Kritik an Rembrandts *Nachtwache* übt und diesem schließlich so sein Scheitern attestiert: „In your attempt to make an accusation you have made a silly, messy caricature which everyone is going to forget or no longer understand – the context, as always, is rapidly going to disappear, even if they ever understood it in the first place. [...] Your painting, Rembrandt, is a pretense, a fakery, a cheat, a dishonesty, full of impossible contradictions, unworthy of a truly intelligent man. [...] This is not a painting at all. By its very nature it denies being a painting – it is a work of the theatre!“

Nun ist de Roys Kritik natürlich gleichzeitig eine selbstreflexive Vorwegnahme der Kritik an Greenaway durch diesen selbst, deren Pointe dann auch darin liegt, dass der Zuschauer des 21. Jahrhunderts natürlich bereits weiß, dass de Roy mit seinem Urteil, so hellsichtig es immer ist, dann letztlich doch danebenliegt – oder zumindest von der Kunstgeschichte widerlegt wird, in die *Die Nachtwache* als eines der berühmtesten Gemälde und Rembrandt als einer der größten Maler aller Zeiten eingegangen ist, so dass in diesem Sinne NIGHTWATCHING durchaus und nicht zuletzt auch eine spätwerkliche Selbstapologie darstellt – wenn nicht gar eine Selbstapotheose.

So nämlich, wie *Die Nachtwache* das Kino schon vorweggenommen habe, so war schon VERTICAL FEATURES REMAKE, sozusagen als das Urbild aller Greenaway-Filme, was mit den Mitteln des Films natürlich so nur zu fingieren war, als strukturell selbsttransformativ und morphologisch variabel angelegt – nach Manovich gerade eine Kerneigenschaft von *new media objects*: „not something fixed once and for all, but being able to exist in different, potentially infinite versions“³⁸, und es ist auch hier, dass sich Greenaways eigentliche, letzte und letztlich wohl auch selbstüberhebliche Ambition zeigt: „I am going to be the one who will create the first new media masterpiece“.³⁹

Es scheint also wie eine trotzig verteidigte Maßstäben insuffizienten Mediums, dass Greenaway bereits 1986 auf die „Indefinitivität“ eines jeden Films und die Einzigartigkeit und Verschiedenheit einer jeden Filmerfahrung hinweist:

What film is truly definitive? By the time you see the film it may very well be sub-titled, re-edited, shortened, even censored, and every film is viewed at the discretion of the projectionist, the cinema manager, the architect of the cinema, the comfort of your seat and the attention of your neighbour -⁴⁰

37 Manovich 2002, S. 413.

38 Manovich 2001, S. 36.

39 Greenaway 2001, o.S.

40 Greenaway 1986, S. 9.

nur kann all dies Beharren auf einer „Iterabilität“⁴¹ des Films natürlich nicht darüber hinwegtragen, dass weitere Änderungen am einmal hergestellten und in Kopie gegangenen Filmstreifen nicht länger möglich sind und jede Vorführung desselben Films exakt dieselbe Bildersequenz zeigen wird.

In diesem Sinne thematisiert auch

- THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER in einem zentralen Dialog ganz autoreflexiv die, mit Luhmann, „fatale“ Zumutung der Notwendigkeit des Anfangs und der damit verbundenen irreversiblen Festlegung und des damit verbundenen Ausschlusses aller anderen Möglichkeiten – Michael erzählt Georgina von einem Film, in dem, ganz wie er selbst, die Hauptfigur die erste halbe Stunde über schweigt, so dass alles weitere noch offen bleibt und möglich ist, bis sie es dann verdirbt und: *spricht* –, während dagegen
- bei THE TULSE LUPER SUITCASES über die Greenaway-typische *multiple layer*- und *multiple frame*-Technik im Filmbild immer mitläuft, wie die erzählte Geschichte auch hätte anders verlaufen oder anders dargestellt werden können, oder aber
- PROSPERO'S BOOKS die strikte Kopplung eines Mediums zur Form *und* deren Wiederauflösbarkeit und Rekombinierbarkeit zeigt, wenn zu Beginn durch Prosperos Schreibfeder die amorphe Flüssigkeit der Tinte zu den Buchstaben des Dramentextes quantisiert wird und am Schluss sich alle Bücher wiederum ins Wasser auflösen und der Film an seinem Ende dann als letztes nur noch das Bild einer leeren Leinwand zeigt – das Selbstbild einer kinematographischen *tabula rasa*, die nach dem Geschehenen nun wieder aufnahmefähig und wieder frei zu unvordenklicher Verwendung ist.

VERTICAL FEATURES REMAKE also, dieser frühe und für fast kein Geld produzierte Film, ist gewissermaßen als *preadaptive advance* des Kinos an eine digitale Produktionsweise dann sozusagen Greenaways *Nachtwache* (wenn man dergestalt mit Manovich auch sagen möchte, dass die filmische Avantgarde sich in den neuen Technologien „materialisiere“⁴²): *This is not a film at all. By its very nature it denies being a film – it is a new media object*, welches so, mit Lorenz Engell, das unerreichbare „filmische Objekt“ der Filme Greenaways darstellt, welches diese im Film nur als für den Film selbst unverfügbar zeigen können⁴³, oder auch, mit Jacques Lacan, gewissermaßen ihr „Objekt klein *a*“⁴⁴, so dass man das Kino Greenaways am Schluss, in Variation eines Begriffes Raymond Federmans, als ein *surcinema* bezeichnen könnte, das wie immer paradoxerweise versucht, „die Möglichkeiten seines Mediums jenseits seiner Grenzen auszuloten“⁴⁵ – so lange, bis es dabei selbst vielleicht: verschwunden sein wird.

41 Derrida 1976, S. 133.

42 Manovich 2001, S. 306f.

43 Engell 2005, S. 293.

44 Vgl. Lacan 1978; Žižek, Slavoj 1991, S. 58; Žižek 2000, S. 27.

45 Federman 2002, S. 419.

Literatur

- Anders, Günter (1956): Die Antiquiertheit des Menschen. Band 1: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. München.
- Baecker, Dirk (2001): Why Systems?. In: *Theory Culture & Society* 1, S. 59-74.
- Benjamin, Walter (1974): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung. In: Ders.: Gesammelte Werke. Band I.2: Abhandlungen. Frankfurt am Main, S. 471-508.
- Bokern, Anneke (2006): Eine Sekunde Wahrheit. In: *Die Welt* vom 25.07.2006.
- Boullée, Étienne-Louis (1987): Architektur. Abhandlung über die Kunst. Zürich, München.
- Buchholz, Hartmut/ Künzel, Uwe (2000): Two Things That Count: Sex and Death. In: Gras, Marguerite/ Gras, Vernon (Hg.): Peter Greenaway – Interviews. Jackson (MS). S. 50-59.
- Camus, Albert (1969): Der Mensch in der Revolte. Reinbek.
- Camus, Albert (1999): Der Mythos des Sisyphos. Reinbek.
- Derrida, Jacques (1976): Signatur Ereignis Kontext. In: Ders.: Randgänge der Philosophie. Berlin u.a. S. 124-155.
- Eco, Umberto (1994): Einführung in die Semiotik. München.
- Engell, Lorenz (2005): Medienphilosophie des Films. In: Nagl, Ludwig/ Sandbothe, Mike (Hg.): Systematische Medienphilosophie. Berlin. S. 283-298.
- Federman, Raymond (2002): Surfiction. Eine postmoderne Position. In: Wagner, Karl (Hg.): Moderne Erzähltheorie. Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart. Wien. S. 413-431.
- Flusser, Vilém (1998): Kommunikologie. Frankfurt am Main.
- Greenaway, Peter (o.J.a): www.egs.edu/faculty/peter-greenaway/quotes (gesehen am 06.03.2012).
- Greenaway, Peter (o.J.b): A Life in Film:
<http://www.timeoutabudhabi.com/thismonth/feature.php?id=366> (offline; gespeicherte Kopie im Besitz d. Verf.)
- Greenaway, Peter (1986): A Zed and Two Noughts. London.
- Greenaway, Peter (1994): The Stairs 1. Geneva – The Location/ Genève – Le Cadrage. London.
- Greenaway, Peter (1995): The Stairs 2. Munich – Projection / München – Projektionen. London.
- Greenaway, Peter (2001): The Tulsa Luper Suitcase. Vortrag im August 2001 Saas-Fee. Zitiert nach: <http://www.egs.edu/faculty/greenaway/greenaway-tulsa-luper-2001.html> (gesehen am 06.03.2012), o.S.
- Greenaway, Peter (2003a): Cinema is dead – long live cinema. Vortrag am 30. September 2003 auf der eDIT/ VES 2003 in Frankfurt am Main, zitiert nach: http://sneakerbike.com/audio/greenaway1_dl.mp3 (nicht gefunden am 06.03.2012).
- Greenaway, Peter (2003b): Toward a re-invention of cinema. Vortrag am 28. September 2003 auf dem Netherlands Film Festival in Utrecht: <http://petergreenaway.org.uk/essay3.htm> (gesehen am 06.03.2012)
- Hacker, Jonathan/ Price, David (1991): Discussion with Peter Greenaway. In: Dies.: Peter Greenaway, S. 208-222. In: Dies.: Take Ten. Contemporary British Film Directors. Oxford/ New York (NY). S. 188-227.
- Haeckel, Ernst (1866): Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte

- Descendenz-Theorie. Band 2: Allgemeine Entwicklungsgeschichte der Organismen. 5. Buch: Erster Theil der allgemeinen Entwicklungsgeschichte. Generelle Ontogenie oder Allgemeine Entwicklungsgeschichte der organischen Individuen (Embryologie und Metamorphologie). Berlin.
- Kremer, Detlef (1995): Peter Greenaways Filme: Vom Überleben der Bilder und Bücher. Stuttgart/Weimar.
- Lacan, Jacques (1978) [1964]: „Vom Blick als Objekt klein a“. In: ders.: Das Seminar. Buch XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (1964). Olten/ Freiburg im Breisgau. S. 71-126.
- Lévi-Strauss, Claude (1980): ‚Primitives‘ Denken und ‚zivilisiertes‘ Denken“. In: Ders.: Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge. Gespräche mit Claude Lévi-Strauss. Frankfurt am Main. S. 27-46.
- Linssen, Dana (o.J.): 111 Years of Illustrated Text. An Interview with Peter Greenaway. Zitiert nach: http://dss.submarine.nl/greenaway_interview-H264.mov (nicht gefunden am 06.03.2012).
- Luhmann, Niklas (1984): Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie. Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (1996a): Die Realität der Massenmedien. Opladen.
- Luhmann, Niklas (1996b): Observing re-entries“. In: Peter, Georg/ Preyer, Gerhard/ Ulfig, Alexander (Hg.): Protozoologie im Kontext. „Lebenswelt“ und „System“ in Philosophie und Soziologie. Würzburg. S. 290-301.
- Luhmann, Niklas (2008): Sinn, Selbstreferenz und soziokulturelle Evolution. In: Ders.: Ideenevolution. Beiträge zur Wissenssoziologie. Frankfurt am Main, S. 7-71.
- Manovich, Lev (2001): The Language of New Media. Cambridge (MA).
- Manovich, Lev (2002): What is Digital Cinema?. In: Mirzoeff, Nicholas (Hg.): The Visual Culture Reader. Second Edition. London/ New York (NY). S. 405-416.
- Marcorelles, Louis (2005): Conversation with Jean Renoir. In: Cardullo, Bert (Hg.): Jean Renoir. Interviews. Jackson (MS). S. 105-120.
- Panofsky, Erwin (1993): Stil und Medium im Film. In: Ders.: Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film. Frankfurt am Main u.a. S. 17-48.
- Poe, Edgar Allan (1994): The Facts in the Case of M. Valdemar. In: Ders.: Selected Tales. Harmondsworth. S. 364-373.
- Smith, Gavin (2000) : Food for Thought. An Interview with Peter Greenaway. In: Gras, Marguerite/ Gras, Vernon (Hg.): Peter Greenaway – Interviews. Jackson (MS), S. 91-105,
- Spielmann, Yvonne (1998): Intermedialität. Das System Peter Greenaway. München.
- Sterling, Bruce (1995): The Life and Death of Media. Vortrag am 19. September 1995 auf dem 6th International Symposium on Electronic Art in Montreal. Zitiert nach: <http://student.vfs.com/~deadmedia/speech.htm> (gesehen am 06.03.2012).
- Sterling, Bruce (o.J.): The Dead Media Project. A Modest Proposal and a Public Appeal. Zitiert nach: <http://www.deadmedia.org/modest-proposal.html> (29.03.2009);
- Vischer, Friedrich Theodor (1879): Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft. Band 2. Stuttgart.
- Werner, Axel Roderich (2010): System und Mythos. Peter Greenaways Filme und die Selbstbeobachtung der Medienkultur. Bielefeld.
- Wollen, Peter (1972): Signs and Meaning in the Cinema. Bloomington (IN).
- Zizek, Slavoj (1991): Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien. Berlin.
- Zizek, Slavoj (2000): Mehr-Genießen. Lacan in der Populärkultur. Wien.