

Aus:

AXEL RODERICH WERNER

System und Mythos

Peter Greenaways Filme und die Selbstbeobachtung
der Medienkultur

Juni 2010, 454 Seiten, kart., zahlr. Abb., 36,80 €, ISBN 978-3-8376-1514-2

Das filmische Œuvre Peter Greenaways wird in diesem Buch als *System* im Sinne Niklas Luhmanns beschrieben. Axel Roderich Werner zeigt, wie sich Greenaways *mediale Mythologie* als Selbstbeobachtung der Medienkultur der gegenwärtigen »Informationsgesellschaft« fassen lässt, die verdichtet in künstlerischen Reflexionsprodukten abläuft – und dabei schließlich auch nach dem Verbleib des »menschlichen Subjektes« fragt.

»Cinema is dead – long live cinema.« 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.

Axel Roderich Werner (Dr. phil.), Literatur- und Medienwissenschaftler, hat an der Bauhaus-Universität Weimar am Lehrstuhl Medienphilosophie promoviert.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1514/ts1514.php

Inhalt

old media / new media –

Das „System Peter Greenaway“

Vortrag, gehalten am 12. November 2009 in Weimar 9

Vor dem Anfang – Vorwort 21

01

Einleitung: Das „System Peter Greenaway“	25
Parallelblicke	27
Objekt und Methode	33
<i>Observing Systems</i>	37
Selbstreferentielle Systeme	42
Das „System Peter Greenaway“	46
Film-Philosophie: <i>A Cinema of Ideas</i>	57
Medienrealität und Medienkultur	64
<i>A Mythology of Systems</i>	69
Ein Mythos zweiter Ordnung	78
Mediale Mythologien	82

02

Autopoiesis: VERTICAL FEATURES REMAKE (1978)	85
Sehen und Wissen, Text und Bild, Fiktionalität und Wahrheit	92
Vertrauen und Verträge	101
Der Mythos des Autors und des Originals	107
Apparate und technische Bilder	113
<i>Structure as Prophecy</i>	117
<i>Vertical Features Recap</i> (neue, überarbeitete & definitive Version).....	119

03

Exkurs: Selbstreflexion und „Superkunst“ –

There is a new Luper authority 123

04

Differenzierung und Asymmetrisierung: THE FALLS (1980)	143
Bürokratien und Apparate	152
Selbstbeschreibung und Differenzierung	156
<i>A View from Babel</i>	163
Erfundene Ursprünge und funktionierende Fiktionen	168
Mediale Urszenen	171
THE FALLS – eine mediale Mythologie	175

05

Wahrnehmung und Kommunikation:

THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT (1982)	177
Bilder und Verträge, Zeichnungen und Unterzeichnungen	180
Eigentum und Repräsentation	181
„Es ist besser, ein Mensch sterbe ...“ (Joh 11, 50)	186
Kunst und Technik	188
<i>Unexpected Observations – C.S.I. Compton Anstey</i>	193
Sehen und Wissen	198
Evidenzen und Probleme	203
Allegorien und Tyrannenien	205
Zeigen und Verbergen, Schein und Sein	210
THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT <i>RELOADED</i> : NIGHTWATCHING	213

06

Evolution und blinde Flecke: A ZED AND TWO NOUGHTS (1985) ...	219
<i>Survival Machines</i>	223
Evolution – kein Menschenbild	227
Film und Leben – <i>Life on Earth</i>	231
Medienevolution	235
<i>Germes and Ashes</i>	239
Das anthropische Prinzip und der totale blinde Fleck	241
Geburt und Tod – <i>mettre en œuvre la nature</i>	243

07

Temporalisierung und Programmierung:

DROWNING BY NUMBERS (1988).....	245
Was sind und was sollen die Zahlen?	256
Die Vollzähligkeit der Sterne	259
Vom Errechnen einer Wirklichkeit	262
Zählen und Erzählen	268

Kalkulation und Temporalisierung	271
Gesellschafts-Spiele – <i>homo ludens</i> oder <i>homo lusus</i> ?	281
Das Spiel des Lebens und <i>The Great Death Game</i>	290
„Ästhetik der Quantität“ – Informationsästhetik – <i>Database Imagination</i>	294

08

Konstruktion und Illusion: PROSPERO'S BOOKS (1991)	309
<i>All the World's Information – un ‚fantastique‘ de bibliothèque</i>	312
Das Archiv	316
Manipulationen im Symbolischen	320
<i>Materia prima</i> und <i>materia ultima</i>	321
Medium und Form, Operation und Beobachtung, Fiktion und Simulation	326
Technologien des Imaginären	329
Die Rückkehr des Autors?	334
<i>A Tale of Two Magicians</i>	336

09

Historisierung und Potentialisierung:

THE TULSE LUPER SUITCASES (2003ff.)	341
Lebens- und Totalgeschichten	343
Mythologie, Kunst und der Richterstuhl der Geschichte	347
<i>The Myth of Tulse Luper</i>	354
Selbsthistorisierung und Selbstmusealisierung	358
Kino und Geschichte	361
<i>... il n'y a plus que des historiens</i>	364

10

Schluss: <i>Cinema is dead – long live cinema?</i>	367
Kunst und Leben	369
<i>Mechané</i> und <i>amechania</i>	371
Schamloser Humanismus und tragische Anthropologie	376
Der aporetische Normalzustand	379
Bildungsroman und Selbstnachruf	380
<i>Painting in Time</i>	387
<i>Taking Cinema out of the Cinema</i>	390
Prophet und <i>project maker</i>	399

Filmographie / Bibliographie / Abbildungsverzeichnis	407
---	-----

old media / new media –
Das „System Peter Greenaway“

Vortrag, gehalten am 12. November 2009 in Weimar

„I ain't just interested in systems *per se*,
I'm interested in the absurdity of systems.“
Peter Greenaway¹

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“ entsteht², 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 wäre³ – 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 hätten⁴. Der Systembegriff im „ambibolischen“ Sinne Friedrich Theodor Vischers als eines wie immer willkürlichen „Versuch[s], das Weltall im Begriff nachzubauen“⁵, 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

-
- 1 Zitiert nach: Linssen, Dana: 111 Years of Illustrated Text. An Interview with Peter Greenaway, zitiert nach: http://dss.submarine.nl/greenaway_interview-H264.mov (29.03.2009).
 - 2 Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos, Reinbek 1999, S. 41; ders.: Das Absurde und der Mord, in: ders.: Der Mensch in der Revolte, Reinbek 1969, S. 7-13, S. 9.
 - 3 Baecker, Dirk: Why Systems?, in: Theory Culture & Society 1(2001), S. 59-74, S. 59.
 - 4 Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie, Frankfurt am Main 1984, S. 379; vgl. auch Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, München 1994, S. 357ff.
 - 5 Vischer, Friedrich Theodor: Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft, Berlin 1879. Band 2, S. 450.

auch bei Greenaway) dann natürlich herausstellt, dass dies eben auch nur eine Illusion ist⁶.

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 *be*-gründen sollen, ihr Ausgangsproblem anstatt zu lösen nur verschieben und dabei, als *ab intra* nicht begründbar, ihm auch selber unterworfen sind. Was ich nun aber versucht habe zu tun, ist, in einer Rückwendung auf Greenaway *selbst* danach zu fragen, ob nicht auch sein *eigenes* Œuvre angemessen zu begreifen ist, wenn man es eben als *System* begreift – was allerdings als Ordnungsform dann keine *Systematik*, keine *Klassifikation* mehr meint, 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“⁷ innerhalb von vier Jahrzehnten Laufzeit durchgemacht hat. Es ging mir also nicht nur im Sinne einer *auteur theory* Wollen’scher Prägung darum, eine latente „Struktur Greenaway“ zu tracieren⁸, 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 erschien es mir, 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:

6 Lévi-Strauss, Claude: „Primitives“ Denken und „zivilisiertes“ Denken, in: ders.: Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge. Gespräche mit Claude Lévi-Strauss, hg. von Adelbert Reif, Frankfurt am Main 1980, S. 27-46, S. 29f.

7 Vgl. unter Verwendung ebendieses Titels, aber eines dezidiert *nicht*-systemtheoretischen Systembegriffs Spielmann, Yvonne: Intermedialität. Das System Peter Greenaway, München 1998.

8 Wollen, Peter: Signs and Meaning in the Cinema, Bloomington (IN) 1972, S. 74ff., 167f.

- *das Problem der Autopoiesis* in Greenaways frühem Experimentalfilm VERTICAL FEATURES REMAKE von 1978, mit dem ich das „System Peter Greenaway“ beginnen lasse;
- und daran anknüpfend *das Problem der Differenzierung und Asymmetrisierung* in Greenaways erstem *opus magnum* THE FALLS;
- dann *das Problem der Differenz und medialen Koppelung von Wahrnehmung und Kommunikation* in Greenaways erstem mehr oder weniger konventionellen Spielfilm THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT, dessen Thematik dann ein Vierteljahrhundert später in NIGHTWATCHING auch wieder aufgenommen wird, ganz untypischerweise fast schon ein *bio pic* über Rembrandt van Rijn und die Entstehung seiner NACHTWACHE und gewissermaßen eine Art THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT RELOADED;
- *das Problem der Evolution und der blinden Flecke ihrer Beobachtung* in A ZED AND TWO NOUGHTS, in dem zwei Zoologen die Entstehung, Entwicklung und die Todgeweihtheit allen Lebens nachvollziehen;
- *das Problem der Temporalisierung und Programmierung* in DROWNING BY NUMBERS mit seiner aus vertrackten Spielen generierten Welt;
- *das Problem der Konstruktion und Illusion oder der Beobachtung erster und zweiter Ordnung* in PROSPERO'S BOOKS, 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
- *das Problem der Historisierung und Potentialisierung* im multimedialen Großprojekt THE TULSE LUPER SUITCASES, 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 Projektgemachers 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“⁹).

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 *abbricht*¹⁰ – 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

- *Vertical Features* möglicherweise von Tulse Luper von *vornherein* schon nur *genauso*, d.h. als Gesamtheit seiner *remakes* konzipiert war,
- 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
- 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 macht¹¹.

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* bezeichnet¹². 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

9 Greenaway, Peter: 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 (29.03.2009).

10 „Works of art are never finished, just stopped“, so Greenaway (zitiert nach: <http://www.egs.edu/faculty/greenaway-resources.html> (29.03.2009)).

11 Marcocelles, Louis: Conversation with Jean Renoir, in: Cardullo, Bert (Hg.): Jean Renoir. Interviews, Jackson (MS) 2005, S. 105-120, S. 113. Vgl. Buchholz, Hartmut / Künzel, Uwe: Two Things That Count: Sex and Death, in: Gras, Marguerite / Gras, Vernon (Hg.): Peter Greenaway – Interviews, Jackson (MS) 2000, S. 50-59, S. 58; Wollen: Signs and Meaning in the Cinema, S. 104.

12 Vgl. Smith, Gavin: Food for Thought. An Interview with Peter Greenaway, in: Gras / Gras (Hg.): Peter Greenaway, S. 91-105, S. 99.

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 Forscher-gemeinschaft das Leben und Werk Tulse Lupers, 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, der es darauf anlegt, eventuell feststellen und unterscheiden könnte: sondern *das System unterscheidet sich selbst*¹³.

In dieser Weise, dass Tulse Luper im weiteren Verlauf des Films noch sämtliche Filme Greenaways entweder selber machen oder vorbereiten oder irgendetwas veranlassen wird, enthalten THE TULSE LUPER SUITCASES Greenaways Filme von INTERVALS von 1969 bis hin zu 8½ WOMEN 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 TULSE LUPER SUITCASES eben, und als wäre das noch nicht genug, enthalten THE TULSE 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 besteht¹⁴.

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“¹⁵, damit zugleich aber auch dessen Musealisierung, und so besteht auch über den Film und über das Kino hinaus das eigentliche Herzstück des multi-medialen Großprojekts von THE TULSE 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

13 Vgl. Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien, Opladen 1996, S. 49.

14 Ders.: Sinn, Selbstreferenz und soziokulturelle Evolution, in: ders.: Ideenevolution. Beiträge zur Wissenssoziologie. Hg. von André Kieserling, Frankfurt am Main 2008, S. 7-71, S. 27.

15 Greenaway, Peter: The Stairs 1. Geneva – The Location / Genève – Le Cadrage, London 1994, Genf, S. 1

Vilém Flusser's dienen: als *Vorwand* und als *Rohmaterial*, das erst in seiner medialen Weiterverarbeitung dann seinen Sinn findet¹⁶.

Die völlige *outdatedness* dagegen, die *Anachronizität* oder, um den berühmten Titel Günther Anders' zu bemühen: die „Antiquiertheit des Kinos“¹⁷ 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 Schwanz schlage¹⁸. Gemäß Ernst Haeckels „biogenetischer Grundregel“, nach der die Ontogenese eines jeden Individuums nichts weiter ist als eine kurze Rekapitulation der Phylogenese seiner Abstammungsgruppe¹⁹, 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*²⁰ 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 gehören²¹ – 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

16 Vgl. Flusser, Vilém: *Kommunikologie*. Hg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser, Frankfurt am Main 1998, S. 192.

17 Vgl. Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen*. Band 1: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 1956.

18 Greenaway, Peter: *Toward a re-invention of cinema*. Vortrag am 28. September 2003 auf dem Netherlands Film Festival in Utrecht, zitiert nach: <http://petergreenaway.org.uk/essay3.htm> (29.03.2009), o.S.

19 Haeckel, Ernst: *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 1866, S. 7.

20 Ebd., S. 20, 76ff.

21 Sterling, Bruce: *The Dead Media Project. A Modest Proposal and a Public Appeal*, <http://www.deadmedia.org/modest-proposal.html> (29.03.2009); ders.: *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> (29.03.2009)

Kino dazu an, in einer Art ultimativem performativen Selbstwiderspruch seinen eigenen Tod festzustellen²².

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*²³, 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 Vorführraum in alle möglichen anderen *environments* hinausgetragen oder überführt wird: „taking cinema out of the cinemas“, wie Greenaway seine Strategie hierfür bezeichnet²⁴. 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 Evolution*²⁵.

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 *SONNTAGNACHMITTAG AUF DER INSEL LA GRANDE JATTE*, Monets *SEEROSEN*, Pollocks *ONE: NUMBER 31* und schließlich, in allerhöchster Ambition, in der Sixtinischen Kapelle noch Michelangelos *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“²⁶.

22 Vgl. Poe, Edgar Allan: *The Facts in the Case of M. Valdemar*, in: ders.: *Selected Tales*, Harmondsworth 1994, S. 364–373.

23 Manovich, Lev: *The Language of New Media*, Cambridge (MA) 2001, S. 27ff.

24 Greenaway, Peter: *The Stairs 2*. Munich – Projection / München – Projektionen, London 1995, S. 9.

25 Vgl. Luhmann, Niklas: *Observing re-entries*, in: Peter, Georg / Preyer, Gerhard / Ulfig, Alexander (Hg.): *Protosoziologie im Kontext. „Lebenswelt“ und „System“ in Philosophie und Soziologie*, Würzburg 1996, S. 290-301, S. 298.

26 Kremer, Detlef: *Peter Greenaways Filme: Vom Überleben der Bilder und Bücher*, Stuttgart / Weimar 1995, S. 12.

In einer Behandlung, die man am Besten vielleicht noch als *mise en lumière* bezeichnen könnte²⁷, 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 Ausstellungs-orten 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 hatte²⁸). 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“ lag²⁹: „Man könnte sagen“, so Greenaway, „dass Rembrandt das Kino erfunden hat. Seine Bilder sind Momentaufnahmen – wie Theaterszenen, die er mit Licht zum Leben erweckte“³⁰, und wie andererseits nach Erwin Panofsky auch die ersten Filme nichts anderes taten, als bewegungslosen Bildern eben Bewegung zu geben³¹, so geht Greenaways Projekt in mehrfacher Hinsicht zurück zu den Anfängen des Kinos, wie er auch selbst dazu bemerkt:

-
- 27 „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).
- 28 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung, in: ders.: Gesammelte Werke. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band I.2: Abhandlungen, Frankfurt am Main 1974, S. 471-508, S. 475ff.
- 29 Ebd., S. 475.
- 30 Zitiert nach: Bokern, Anneke: Eine Sekunde Wahrheit, in: Die Welt vom 25.07.2006.
- 31 Panofsky, Erwin: Stil und Medium im Film, in: ders.: Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film. Mit Beiträgen von Irving Lavin und William S. Heckscher, Frankfurt am Main / New York (NY) / Paris 1993, S. 17-48, S. 20f.

„It’s nicely full circle. It’s a snake eating its own tail“³², 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.“³³

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* 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 Installation 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* beschreibt³⁴;
- die intermediale Kopplung bildender und darstellender Künste, wenn man der im *NIGHTWATCHING*-Projekt inszenierten *NACHTWACHE* genauso applaudieren soll wie einer Theatervorführung, so wie die Abendgesellschaft in *THE BELLY OF AN ARCHITECT* 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.

32 Greenaway, Peter: *A Life in Film*, zitiert nach:
<http://www.timeoutabudhabi.com/thismonth/feature.php?id=366>
(*offline*; gespeicherte Kopie im Besitz d. Verf.), o.S.

33 Ders.: *The Tulse Luper Suitcase*. Vortrag im August 2001 in Saas-Fee, zitiert nach:
<http://www.egs.edu/faculty/greenaway/greenaway-tulse-luper-2001.html>
(29.03.2009), o.S.

34 Vgl. Hacker, Jonathan / Price, David: *Discussion with Peter Greenaway*, in: dies.: *Peter Greenaway*, S. 208-222, in: dies.: *Take Ten. Contemporary British Film Directors*, Oxford / New York (NY) 1991, S. 188-227, S. 220.

Es lässt sich schließlich

- 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
- 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 voranstellte³⁵, von der Architektur auf das Kino zu übertragen, so lässt sich
- hier auch trefflich Manovichs These vom *digital cinema* als einem Subgenre der Malerei anwenden: „Cinema becomes a particular branch of painting – painting in time“³⁶; so wie sich schließlich und
- 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 heilsichtig 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 Selbstapothese.

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 *fungieren* 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“³⁷, und es ist auch hier, dass sich Greenaways eigentliche, letzte und letztlich wohl auch selbstüberhebliche

35 Boullée, Étienne-Louis: Architektur. Abhandlung über die Kunst, Zürich / München 1987, S. 44, 49.

36 Manovich, Lev: What is Digital Cinema?, in: Mirzoeff, Nicholas (Hg): The Visual Culture Reader. Second Edition, London / New York (NY) 2002, S. 405-416, S. 413.

37 Ders.: The Language of New Media, S. 36.

Ambition zeigt: „I am going to be the one who will create the first new media masterpiece.“³⁸

Es scheint also wie eine trotzige Verteidigung seines nach eigenen 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“³⁹ –

nur kann all dies Beharren auf eine „Iterabilität“ des Films⁴⁰ 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.

38 Greenaway: The Tulse Luper Suitcase, o.S.

39 Ders.: A Zed and Two Noughts, London 1986, S. 9.

40 Derrida, Jacques: Signatur Ereignis Kontext, in: ders.: Randgänge der Philosophie, Berlin / Frankfurt am Main / Wien 1976, S. 124-155, S. 133.

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: *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 können⁴¹, oder auch, mit Jacques Lacan, gewissermaßen ihr „Objekt klein a“⁴², 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*⁴³ – so lange, bis es dabei selbst vielleicht: verschwunden sein wird.

41 Engell, Lorenz: Medienphilosophie des Films, in: Nagl, Ludwig / Sandbothe, Mike (Hg.): Systematische Medienphilosophie, Berlin 2005, S. 283-298, S. 293.

42 Vgl. Lacan, Jacques: Vom Blick als Objekt klein *a*, in: ders.: Das Seminar. Buch XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (1964), Olten / Freiburg im Breisgau 1978, S. 71-126; Žižek, Slavoj: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien, Berlin 1991, S. 58; ders.: Mehr-Genießen. Lacan in der Populärkultur, Wien 2000, S. 27.

43 Federman, Raymond: Surfiction. Eine postmoderne Position, in: Wagner, Karl (Hg.): Moderne Erzähltheorie. Grundagentexte von Henry James bis zur Gegenwart, Wien 2002, S. 413-431, S. 419.