

Aus:

MICHA BRAUN

In Figuren erzählen

Zu Geschichte und Erzählung bei Peter Greenaway

September 2012, 402 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb.,
35,80 €, ISBN 978-3-8376-2123-5

Manche Filme schreiben Geschichte – Filme von Peter Greenaway hingegen fordern die Geschichtsschreibung heraus.

Micha Brauns Studie untersucht Formen der Geschichtserzählung in ausgewählten Werken Greenaways und stellt sie kenntnisreich in einen kulturhistorischen Kontext. Im Zentrum der Lektüren steht die Figur Tulse Luper, deren Lebens-Geschichte in immer neuen Rekonstruktionen erscheint. Ihre ambivalente Position zwischen Erzähler, Plot und Betrachter stellt Wahrnehmungsmuster von Raum und Zeit, von Bildkomposition und Kontinuität infrage. Wie aber kann eine Aneignung der Vergangenheit im Medium des Films gelingen? Und was bedeutet dies letztlich für unser »Bild« von der Geschichte?

Micha Braun (Dr. phil.) ist Theaterwissenschaftler an der Universität Leipzig.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts2123/ts2123.php

Inhalt

Vorwort | VII

Prooimion. Cagliostro und die Ordnung der Moderne | IX

»... den Gaukeleyen eines Schröpfer, Gaßner, Cagliostro, und ähnlicher
Abenteurer, von Grund aus nachzuspähen ...« – Ein Selbstversuch | XI

»... daß man ihn nicht als einen *Charlatan sans aveu* aus dem Reiche
verbannte ...« – Eine unstete Figur | XIX

Einführung. Tulse Lupers Geschichten | 1

Eine enzyklopädische Figur | 3

Geschichte Schreiben | 15

Geschichten erzählen, Bilder malen | 29

I. SPUREN LESEN, ODER VOM WIEDER(ER)FINDEN DES MANIERISMUS IM FILM | 43

Tracing Tulse Luper I. *Vertical Features Remake* | 49

1. Cinema Militans. Kino als Paradigma modernen Erzählens | 67

Das Kino als Annex des Buchladens | Der (Bild-)Rahmen als Fenster auf
die Welt | Das faule Auge der Mimesis | Das Supremat des Illusionskünstlers

Tracing Tulse Luper II. *A Walk Through H* | 87

2. Paragone vs. Total Art. Medien im Wettstreit | 105

Totale Kunst und die *Suspension of Disbelief* | Falten und Wirbel | Montage
und *Mise en Scène* | Leonardos *Paragone* und die Teilung der Elemente

Tracing Tulse Luper III. *The Falls* | 129

3. Die Anordnung der Erzählung.

Allegorie, Wunderkammer, Enzyklopädie | 175

Skepsis und manieristische Weltangst | Der Ort der Enzyklopädie | Wunder-
kammer und Kosmos der Zeichen | Allegorien, Metaphern und Metonymien

Exkurs. Demokrit Jr. und die Verlockung der Melancholie | 209

II. UNENDLICHE GESCHICHTEN, ODER VOM ÜBERLEBEN ERZÄHLEN | 225

4. **»An Episodic Narrative of a Man and His Prisons« –
Ein biografisches Projekt | 231**
Rekonstruktion als Methode der Darstellung | Multiple Frames,
dunkle Hintergründe und mediale Differenzen | Vom Tod erzählen

5. **»Packing and Unpacking these Suitcases«
Angebote zur Wahrnehmung | 261**
Tulse Luper at Compton Verney | Koffer, Objekte und die Prinzipien
einer Ausstellung | Vernetzte Räume und das Ereignis der Aufführung

6. **»Everything in the world has been created to be put into ...«
Einige organisierende Prinzipien | 271**
Powerful metaphors: das Uranzeitalter und eine *World on the move* |
Spielerische (Un-)Ordnung | Gefängnisse, Wärter, Heterotopien

7. **»All historians are liars!« – Zum Verhältnis von Geschichte
und Erzählung | 285**
Reenactment vs. wiederholendes Erzählen | Luper: Ein Chronist dem
Diskontinuum der Gegenwart | Spiele der Geschichte

8. **»The World According to Tulse Luper« – Eine Spiegelfigur | 295**
Luper und die Souveränität des Blicks | Spiegelungen, Projektionen,
Doubles | Martinos Schuld und die Abständigkeit des Selbst

**Fazit. In Figuren erzählen, oder
Vom Einstand der Geschichte im Medium der Gegenwart | 309**
BildMaschinerie | 313
FigurenSpiel | 326
GeschichtsErzählung | 336

Anhang | 349
Literatur und weitere Quellen | 349
Abbildungsverzeichnis | 367

Einführung.

Tulse Lupers Geschichten

Known to sport a hat and pipe, sometimes a shotgun and motor-cycle. Is a polyglot, a polymath, and sometime tiresome autodidact who had a mocking theory about almost everything – he was always speaking his mind.

NOTES ABOUT TULSE LUPER¹

Ein kranker Mann begibt sich auf eine beschwerliche Reise. Seine Begleiter sind Erinnerungen, mnemonische Orte und Bilder als Markierungen eines abwechslungsreichen Lebens sowie einige Vögel, die die unbekannte Landschaft mit Leben füllen. Orientierung aber lässt sich darin nicht finden, nur über ein Bündel grob skizzierter Karten kann eine ungefähre Route ausgemacht werden; Karten, die nicht zufällig in die Hand ihres Besitzers gerieten: »[I]t was Tulse Luper who had cajoled me into possessing this map. He said that it was imperative that it should be mine.« Doch trotz berechtigter Zweifel an den Motiven und Methoden seines Ratgebers wird der Mann seinen WALK THROUGH H², durch das unbekannte Territorium fortsetzen; nicht wissend, ob H für Himmel oder Hölle steht, und ob das am Ende dieser Reise noch eine Rolle spielen wird.

Die Biografie der Halbbrüder Ipson und Pulat Fallari, in Eintrag 16 des *Standard Directory of the Violent Unknown Event*, hebt folgendermaßen an: »Ipson and Pulat Fallari were brothers in fiction, and half-brothers in fact, or thanks to Tulse Luper, maybe the other way around. Either way they were inseparable.« In der Folge dieses mysteriösen Unbekannten Gewaltamen Ereignisses, das die Welt

1 Zitiert nach <http://petergreenaway.org.uk/tulseluper.htm> (30.4.2012).

2 A WALK THROUGH H (GB 1978, R: Peter Greenaway).

irgendwann vor 1980 erschüttert hat, werden die Brüder von lästigen Blackouts heimgesucht und sprechen zwei verschiedene, jeden Dialog unterbindende Sprachen. Auch ihrer vormaligen gemeinsamen Leidenschaft für das Fliegen können sie nicht mehr nachkommen. Sie werden von einem illegitimen Stiefbruder verfolgt, verschwinden für zwei Jahre ganz von der Bildfläche und tauchen dann doch wieder auf. Aus Hinweisen auf diese Ereignisse, »and no doubt with a little assistance from Tulse Luper's fictional account of the Fallari life-history«, wird der Eintrag im Verzeichnis rekonstruiert, um daraus und 91 weiteren Biografien die filmische Enzyklopädie *THE FALLS*³ zu kompilieren.

Der Versuch des angesehenen *Institute of Reclamation and Restoration* (IRR), eine vollständige Rekonstruktion der Forschungen Tulse Lupers zu Vertikalen in der englischen Landschaft durchzuführen, wird nicht nur von der stets wachsenden Fülle widersprüchlichen Materials erschwert. Die Wiederherstellung eines verlorenen Filmprojekts Lupers hat mit noch ganz anderen akademischen Widrigkeiten zu kämpfen: Ernst zu nehmende Stimmen behaupten, »that Tulse Luper was a figment of the Institute's imagination, invented so that the IRR could undertake a project which was no more than an academic film-editing exercise«. Und doch wird das IRR sich nicht abhalten lassen, seine Rekonstruktionsversuche unter dem Titel *VERTICAL FEATURES REMAKE*⁴ zu veröffentlichen.

Dies sind nur einige von vielen Hinweisen, die in den genannten Filmen auf eine eigentümliche Figur gegeben werden: den unauffällig-auffälligen Tulse Luper. Als Experte für Vogelkunde, Landschaftsgestaltung und Kartografie begegnet Luper den weiteren Figuren in Greenaways Projekten wie auch dem Betrachter immer wieder mit seinen eigenartigen Vorlieben für Statistiken, Listen, Sammlungen und Grafiken. Seine schriftlichen Betätigungen sind genauso vielfältig und reichhaltig wie seine filmischen Essays und grafischen Skizzen zu zahllosen Themen, stets wandernd auf der Grenze von Wissenschaft und Kunst, von Fakt und Fiktion. Oft charakterisiert als Sammler und Archivar, der auf der Suche nach verlorenen Gegenständen, Menschen, Orten und ihren Beziehungen zueinander immer neue Zusammenhänge und diskontinuierliche Systeme schafft, findet seine Obsession Ausdruck in erzählerischer Produktion: in Prosa und Dramentexten, wissenschaftlichen Abhandlungen, Zeitungsartikeln sowie vielfältigen und unübersichtlichen Notizen über eine unbegrenzte Anzahl an Themen.

3 *The Falls* (GB 1980, R: Peter Greenaway).

4 *VERTICAL FEATURES REMAKE* (GB 1978, R: Peter Greenaway).

Als Filmemacher und Naturkundler dient er Vielen als Inspiration, ruft aber durch seine maßlosen und unüberprüfbar Äußerungen auch Verächter auf den Plan. So befindet ein Kenner seiner Schriften zu der endlosen Zahl an Notizen in den TULSE LUPER SUITCASES⁵: »[T]here is scarcely a facet, Mr. Luper, that you don't have a written opinion on.« Ohne Zweifel muss Luper ein Fälscher sein, ein Manipulator und unzuverlässiger Ratgeber, mindestens aber sind seine Filme und Essays, seine Notizen und Libretti, seine Artikel, Listen und Zeichnungen schlecht aufbereitete, akademisch und literarisch ungenügende und schlussendlich irreführende »pieces of guano«. Seine konspirativen Ziele gehörten aufgedeckt und seine pseudo-wissenschaftlichen Betätigungen unterbunden. Sehr wahrscheinlich aber ist Luper selbst eine Fiktion und alle Zeugnisse seines Lebens sind zur Aufrechterhaltung derselben hergestellt und verbreitet worden.

Eine enzyklopädische Figur

Anlass dieser Studie ist eine anhaltende Verwunderung: das Erstaunen darüber, dass die zunächst unauffällige Figur Tulse Luper immer noch und immer wieder im Schaffen des britischen Filmemachers, Malers, Kurators und Multimedia-Künstlers Peter Greenaway eine derart prominente Rolle spielt. Mit großer Ausdauer und Akribie wird diese frühe Randerscheinung seiner filmischen und sonstigen Projekte immer aufs Neue zu einer Schlüsselfigur der jeweiligen Handlungsstränge aufbaut – nur, um sie jedes Mal als problematisch, unwesentlich oder gar riskant, ja geradezu als Fehler in der Erzählung zu decouvrieren. Obwohl Greenaway ihn selbst kaum bis gar nicht in Erscheinung – oder, zutreffender: ins Bild – treten lässt, rankt sich stets eine ganze Legende um die Eigenschaften, Erlebnisse und vor allem Einflüsse dieses absenten Charakters auf die »eigentlich handelnden« Figuren. In vielen Anläufen und – wenn man den Veröffentlichungszeitraum als Maßstab nimmt – über beinahe dreißig Jahre hinweg werden in Greenaways Projekten Versuche unternommen, diesen Tulse Luper fassbar zu machen, ihn auf eine Lebens- oder zumindest Werkgeschichte festzulegen, nur um ebenso oft daran zu scheitern.

Das Erstaunen vergrößert sich noch, wenn man bedenkt, dass hier ein Filmregisseur einen Umstand so sehr betonen zu müssen meint, dass dies wiederum Auswirkungen auf die Erzählhandlung selbst hat: dass nämlich diese Figur und die Umstände ihrer Formierung und Gestaltung zum Bereich der Kunst gehören

5 THE TULSE LUPER SUITCASES I-III (GB, ES, NL u.a. 2003-06, R: Peter Greenaway).

und damit Fiktion seien und eben nicht einer filmischen oder außerfilmischen Realität entsprungen (die es ohnehin zu problematisieren gelte). Zugleich aber scheint die vermeintliche Differenz wieder aufgehoben, greifen Fiktion und Realität aufeinander über, wenn Lupers Leben und Schaffen in vielfältigen und medienübergreifenden Projekten nahezu lückenlos dokumentiert wird. Luper stellt sich so nicht nur als literarische oder offen ›filmische‹ Charaktererfindung vor, sondern bildet ein geradezu wissenschaftliches Untersuchungsobjekt, das sich immer wieder den Zugriffen unterschiedlichster akademischer Disziplinen ausgesetzt sieht und selbst auch in diesen betätigt.

Einen weiteren Anstoß zur erneuten Auseinandersetzung mit dem Schaffen Peter Greenaways zum jetzigen Zeitpunkt gibt der eher allgemeine Eindruck einer über das Arthouse-Kino der Gegenwart hinaus gehenden Verschränkung von ästhetischen und epistemologischen Problemstellungen. Zahlreiche seiner Filme und Projekte, aber auch seine Einlassungen als gefragter Redner kreisen immer wieder um Kernfragen nach den Formen und Ansprüchen einer künstlerischen Gegenwartsbeschreibung, nach einem der spätmodernen Konstitution der globalisierten Welt angemessenen Erzählen sowie nach der Funktion und dem Potenzial des Kinofilms darin.

Die Verwunderung legt sich nur zum Teil, wenn man berücksichtigt, dass das Schaffen dieses Regisseurs von vielerlei Seiten als Kollektion künstlerischer Essays und als hoch artifizielle Auseinandersetzung mit dem Kinofilm insgesamt bezeichnet wird, wenn seine multimedialen Experimente als Ideenfilme oder kinematografische Gesamtkunstwerke klassifiziert werden. So gelten als Greenaways künstlerische Trademarks gemeinhin konspirative Plots, kulturanthropologische Themenfelder wie Sexualität, Gewalt und Tod, mythische und allegorische Erzählstrukturen, hoch abstrakte, obsessiv befolgte Erzählplanordnungen und medienreflexive Darstellungsformen. Seine Filme werden unter filmkritischen oder markttechnischen Aspekten oft als ›schwierig‹ betrachtet, in künstlerischer Hinsicht aber als zeitgenössisch und postmodern eingeordnet.⁶

6 Vgl. etwa Christiane Barchfeld: *Filming by Numbers. Peter Greenaway: ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino*, Tübingen 1993, Vernon Gras: »Dramatizing the Failure to Jump the Culture/Nature Gap. The Films of Peter Greenaway«, in: *New Literary History* 26.1 (1995), S. 123-43, Kerstin Frommer: *Insenzierte Anthropologie. Ästhetische Wirkungsstrukturen im Filmwerk Peter Greenaways*, Köln 1994, S. 12ff, Marcia Pally: »Order vs. Chaos: the Films of Peter Greenaway«, in: *Cineaste* 18.3 (1991), S. 4f, Christer Petersen: *Jenseits der Ordnung. Das Spielfilmwerk Peter Greenaways – Strukturen und Kontexte*, Kiel 2001, Yvonne Spielmann:

Die vielfältigen und komplexen Beziehungen des greenawayschen Oeuvre zu Diskursen der Gegenwartskunst und der europäischen Kunst- wie auch Filmgeschichte wurden in mannigfachen hervorragenden Publikationen herausgearbeitet;⁷ auch die formalen Aspekte und symbolischen Referenzsysteme seiner Filme sind ausführlich untersucht.⁸ Maßgeblich ist dafür meist eine synchrone Dimensionierung, das heißt, die Untersuchung thematischer Aspekte und formaler Verfahren Greenaways wird häufig auf seinen gegenwärtigen kulturellen, sozialen und epistemologischen Kontext hin bezogen.⁹ Bestimmte Aspekte dieser vielfältigen Untersuchungen werden unsere Analyse stützen, ohne dass hier noch einmal das gesamte Feld der Forschungsliteratur aufgerollt werden kann.

Mit dem Hervorheben der Künstlichkeit und des künstlerischen Anspruchs greenawayscher Produktionen aber lässt sich ihre ambivalente Beziehung zu den epistemologischen und damit immer auch politischen Diskursen der Gegenwart nicht hinreichend erklären; ja, es fordert geradezu dazu auf, genauer nach dem Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, von ›Kultur‹ und Erkenntnis, von der Medialität und der Politik des Wissens in seinen Filmen und sonstigen Projekten zu fragen. Auch klären solche Klassifizierungen noch nicht abschließend das Verhältnis von Realität und Fiktion im Erzählraum Greenaways.

Intermedialität. Das System Peter Greenaway, München 1998, S. 165ff, sowie Allan Woods: *Being Naked – Playing Dead. The Art of Peter Greenaway*, Manchester 1996, S. 11ff.

- 7 Hier seien nur beispielhaft genannt Bridget Elliot und Anthony Purdy: *Peter Greenaway. Architecture and Allegory*, London 1997, Detlef Kremer: *Peter Greenaways Filme. Vom Überleben der Bilder und Bücher*, Stuttgart 1995, Amy Lawrence: *The Films of Peter Greenaway*, Cambridge 1997, sowie Michael Schuster: *Malerei im Film. Peter Greenaway*, Hildesheim 1998.
- 8 Vgl. den Literaturüberblick in der an struktureller Selbstreflexion Greenaways interessierten Dissertation von Keum-Dong Kim: *Formale Struktur, Narrativität und Wahrnehmung des Zuschauers*, Mainz 2003, S. 5-10, sowie jüngst die profunde Dokumentation des ›medialen Systems Greenaway‹ in Axel Werner: *System und Mythos. Peter Greenaways Filme und die Selbstbeobachtung der Medienkultur*, Bielefeld 2010.
- 9 Dementsprechende Abbreviationen zur Charakterisierung des greenawayschen Schaffens wären – jede mit einiger Berechtigung – die Dekonstruktion ontologischer Systeme, ein epistemologischer Skeptizismus und postmoderne Repräsentationskritik. – Die bereits erwähnten Ausnahmen und Vorbilder in diachroner Perspektivik sind Elliot/Purdy: *Architecture and Allegory*; in Teilen Lawrence: *The Films of Peter Greenaway* sowie Woods: *Being Naked*.

Gerade die grundlegende und bisher Desiderat gebliebene Aufarbeitung der Figur Tulse Luper scheint dabei viel versprechend, Greenaways eigenen ästhetischen Strategien zum konstruktiven Umgang mit den Herausforderungen spätmoderner kultureller Ordnungen nachzugehen. Eine detaillierte und differenzierte Betrachtung all derjenigen Projekte, in denen Luper selbst in Erscheinung tritt – namentlich die Kurzfilme *A WALK THROUGH H* und *VERTICAL FEATURES RE-MAKE* (beide 1978), die ›biografische Anthologie‹ *THE FALLS* (1980) sowie das Multimedia-Projekt *THE TULSE LUPER SUITCASES* (2003ff) –, unter der gemeinsamen Perspektive auf eine besonderen Figur als ein Mittel zeitgenössischen Erzählens steht bisher noch aus.

Die Arbeit setzt dem gemäß drei Wahrnehmungsebenen in Bezug, die in der Betrachtung greenawayschen Schaffens bisher unverbunden geblieben sind: erstens den auffälligen Einsatz vielfältiger *Manierismen* als ästhetischer Strategie des Umgangs mit epistemologischen Fragestellungen, zweitens die Positionierung der *Figur Tulse Luper* im Kommunikationszusammenhang des Kinofilms, der ihm drittens als ein Relikt der Moderne gilt, das vor allem in den Beziehungen zu seinen *Rezipienten* einer revolutionären Erneuerung bedarf. Alle drei Aspekte erfordern eine nähere Erläuterung.

Mit dem ersten Punkt ist ein für Peter Greenaway auch über die hier untersuchten Projekte hinaus wesentlicher Aspekt benannt: Die modernen Wissenschaften als *ein* Weg, die allgemein menschlichen Fragen nach Ordnung und Chaos, Beherrschung und Widerfahrnis, Individuum und Umwelt, Wahrnehmung und Erkenntnis anzugehen und eine Darstellung der Konstitution der Gegenwart und damit auch der Geschichte vorzunehmen, bilden für ihn steten Anlass zur Auseinandersetzung. Die Naturgeschichte im Horizont darwinscher Evolutionstheorie und die Kulturgeschichte als Gegenstand von Kunst-, Kultur- und historischen Wissenschaften, ihre Methoden zur Untersuchung und vor allem zur Darstellung ihrer Gegenstände sind regelmäßige Themen seines Schaffens und werden auf ästhetischer und inhaltlicher Ebene in seinen Projekten reflektiert.

Greenaways Formen der Auseinandersetzung rufen jedoch regelmäßig Irritationen hervor: In seiner theoretischen wie praktischen Auseinandersetzung mit den vielfältigen formalen und inhaltlichen Erzählstrategien des Kinofilms lässt sich ein deutliches Votum für eine Ästhetik des Manieristischen und Allegorischen ausmachen – des verunklarenden und wiederholenden Erzählens also, des labyrinthischen und diskontinuierlichen Schweifens im Zeichenhaften und Gestischen mit dementsprechend starker Betonung der Form gegenüber dem Inhalt der Erzählung. Die Einbeziehung von im ästhetischen Diskurs der Moderne marginalisierten Darstellungsstrategien, insbesondere aber künstlerischer – und, wie hier argumentiert werden soll, epistemologischer – Positionen der Renaissance,

des Manierismus und des Barock, sind geradezu als ein Markenzeichen Greenaways anzusehen. Wie aber lassen sich Untersuchungen zu den wissenschaftlichen Erkenntnisstrategien der Neuzeit und Gegenwart mit manieristischen, auf willkürlichen Signifikat-Signifikanten-Beziehungen beruhenden Darstellungsformen vereinbaren? Das Verhältnis seines ästhetischen Programms zu epistemologischen und wissenschaftsgeschichtlichen Fragestellungen der Gegenwart gilt es herauszuarbeiten, seinen spezifischen künstlerischen Positionen zu Theorien und Methoden gegenwärtiger Welterklärung nachzuspüren.

Der zweite Aspekt dieser Arbeit trägt einer weiteren Wahrnehmung Rechnung: Die spezifische Figur des ubiquitären Tulse Luper, dessen Anbindung an den Erzählraum Greenaways stets aufs Neue fraglich wird und dessen ›charakterliche‹ Diskontinuität ihn ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken lässt, markiert spätestens seit der multimedialen Versuchsreihe THE TULSE LUPER SUITCASES ein verstärktes Interesse Greenaways an tatsächlichen kommunikativen Beziehungen zwischen ›Autor‹ und Rezipient. War Luper in der Kritik bis dato stets inhaltlich als *Alter Ego*-Phänomen charakterisiert und interpretiert worden, soll hier vielmehr auf seine Funktion als Mittler im kinematografischen Rezeptionsprozess, der gemeinhin als ein eher passiver gilt, abgestellt werden.

Greenaway selbst legt Spuren zur Genese dieses ›arch-game players‹, die wohl mit Absicht kein konsistentes Bild ergeben.

»He was predominantly, I suppose, a polyglot, a polymath, a man who was always speaking his mind, having all sorts of extravagant theories and embraced, for me, [...] an amalgam of people whose attitudes and positions and perspective had interested me in some particular way. [...] [H]e was a character who, I suppose, was like an alter ego. I was a very shy young man in those days and I found it very, very difficult to say Peter Greenaway said, so I blamed all my extravagances, obsessions and fascinations on this man called Tulse Luper.«¹⁰

»È un amalgama di tutti i personaggi che mi sono piaciuti: un po' di John Cage, Buckminster Fuller, Marcel Duchamp, Sacha Vierny, mio padre: rappresenta una figura di autorità. [...] Un uomo imponente, che vive in un equivoco: una persona mediocre ma che crede di avere molto talento e che ha grandi ambizioni.«¹¹

10 Greenaway in »The Peter Greenaway Tulse Luper Suitcases Interview« (= TLS Interview), <http://petergreenaway.org.uk/tulse.htm> (25.4.2012).

11 Bencivenni: »Intervista a Greenaway«, in: ders. und Anna Samuelli, Peter Greenaway. Il cinema delle idee, Genova 1996, S. 125-42, hier S. 130: »Er ist eine Verquickung

»[Luper m]akes continual significant appearances as a referee of events. [...] Takes pleasure in accumulating more of the same yet relishing the essential minor differences. [...] Was a master-cataloguer, an enumerator and a collector of statistics. Had a compulsion to draw maps, index disaster and break chaos into small pieces so that he might rearrange those pieces in a different way, perhaps alphabetically. Likes to reminisce and look back.«¹²

Hierin finden sich einige substanzielle Eindrücke benannt, die es in den Analysen näher auszuformulieren gilt, gebündelt im Auftritt einer ambiguen, enigmatischen Figur, die – medioker und außergewöhnlich zugleich, vielfach facettiert und doch mit ›strong opinions‹ – sich in unterschiedlichste Erzählkontexte einfügt. Zum einen lässt sie sich – darin noch ganz Alter Ego – verstehen als Maske der Scham des Filmemachers Greenaway, der seine künstlerischen Obsessionen in einem stark konventionalisierten Medium zu sublimieren sucht. Zum anderen aber und zugleich ist sie als ostentative und zur Kommunikation auffordernde Geste eines Erzählers anzusehen, der sich zahlreicher literarischer, künstlerischer und sonstiger Vorbilder kultureller Avantgarde vergewissert und zu deren Erzählgeflecht selbstbewusst sich verortet. Die hierin sich zeigenden Spannungen zwischen Inhalt und Form, zwischen Intention und Position sowie den Strategien eines Autors und der Rezeptionssituation im Modus und Dispositiv des medial vermittelten Erzählens gilt es, in dieser Arbeit auszuloten.

Auffällig ist weiterhin, dass Luper in allen Projekten, in denen er in Erscheinung tritt, ein gänzlich anderer zu sein scheint; und so immer aufs Neue angehoben wird, wie über einen Unbekannten zu erzählen. Zudem legt Greenaway im Allgemeinen wenig Wert auf eine klassisch hollywoodeske Identifikation des Betrachters mit seinen Filmfiguren. Wie aber ist es einzuschätzen, wenn konstatiert wird, dass die greenawayschen Figuren nicht als ›Charaktere‹, sondern als Projektionsflächen für die eigentlich dahinter stehenden anthropologischen Diskurse sich vorstellen?¹³ Zuvörderst also wird die Arbeit der Frage nachzugehen haben, was für ein Figurentypus sich in Tulse Luper abzeichnet und in welchen

von all den Persönlichkeiten, die mir gefallen haben: ein bisschen von John Cage, Buckminster Fuller, Marcel Duchamp, Sacha Vierny, meinem Vater: Er stellt eine Autoritätsperson dar. [...] Einen ohnmächtigen Mann, der in einem Missverständnis lebt: eine mittelmäßige Person, die aber glaubt, viel Talent zu haben, und die großen Ehrgeiz hat.« (Übers. A. Charton)

12 Zitiert nach <http://petergreenaway.org.uk/tulseluper.htm> (25.4.2012).

13 Frommer: Inszenierte Anthropologie, S. 15.

Kategorien seine Beziehungen zum Betrachter und auch zur Handlung und Struktur der filmischen Projekte beschrieben werden können.

Zum Dritten thematisiert Greenaway in seinem Schaffen immer wieder die Medialität und Prozessualität des Kinofilms und seiner Rezeption. Vielfältige Experimente mit Blickbeziehungen, Rahmungsformaten, Medienkonstellationen und Distributions- beziehungsweise Rezeptionsweisen erzeugen Irritationen und versuchen, den Betrachter im medialen Dispositiv seiner (Film-)Wahrnehmung zu (ver-)orten.¹⁴ Welche Wahrnehmungsweisen des Rezipienten aber werden zu welchen Anlässen durch Greenaways Strategien befördert beziehungsweise behindert? Und lässt sich durch solche Strategien eine reale Beeinflussung der *Kommunikationssituation* zwischen ›Autor‹ und Rezipient feststellen?

Dabei ist nicht zuletzt zu berücksichtigen, dass Greenaway sich als ausgebildeter Maler im medialen System des Kinofilms bewegt, das prädestiniert ist, auf vielfachen Ebenen zu kommunizieren. So kann die sprachlich-textuell geprägte Inhaltsvermittlung in einem Konglomerat diverser aufeinander bezogener Medien und Kommunikationselemente immer auch durch ähnliche oder aber gänzlich differente ›Aussagen‹ ergänzt oder gestört werden, beziehungsweise es lassen sich im multimedialen Diskurs Erfahrungswerte ausmachen, die sich nicht ohne Weiteres sprachlich kommunizieren lassen. Gerade in der Differenz von Zeigen und Sagen, von Deixis und Diegese oder von Information und Mitteilung, kann ein kommunikatives Potenzial aufscheinen, das sich wiederum nur schwer in einer schriftlichen Arbeit nachbilden lässt.

14 Paradigmatische Untersuchungen dazu haben Barchfeld: *Filming by Numbers*, und Spielmann: *Intermedialität*, durchgeführt. Jüngste Einsichten liefert die Dissertation von Werner: *System und Mythos*, welche parallel zu dieser Arbeit entstand und Ähnlichkeiten in der Beschreibung greenawayscher Ästhetiken aufweist. In seiner Fragestellung spürt Werner allerdings eher dem ›medialen System Greenaway‹ und dessen autoreflexiver Beobachtung gegenwärtiger Medienkultur nach. Damit verbunden ist eine synchrone Inblicknahme des Medienbruchs zwischen analoger und digitaler (Welt-) Repräsentation in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Darin droht nach Meinung d. Verf. die Gefahr einer Perspektivverengung auf eine greenawaysche Werk- bzw. eine Entwicklungsgeschichte ›des‹ Films und seiner Nachfolgermedien. Demgegenüber will diese Studie darauf hinweisen, in welchen Formen und Figuren Greenaway alte Traditionen des Erzählens und Darstellens wieder(-er-)findet und fort-erzählt. In dieser zeitlichen wie medialen Differenz der Betrachtung des teilweise gleichen Materials zeigt sich insbesondere die epistemologische Dimension der *Wahrnehmung* unterschiedlich konzeptualisiert.

Damit ist die Studie also vorrangig an einer rezeptions- oder gar wirkungsästhetischen Analyse¹⁵ greenawayscher Filmerzählungen interessiert, ohne aber die produktionsästhetische Ebene zu vernachlässigen.¹⁶ Zugleich aber wird hier der Versuch unternommen, in einem wiederholt der wahrnehmenden Erfahrung sich annähernden (Be-)Schreiben eine Position zu erarbeiten, die die Differenzen einer individuellen Lektüre und ihrer wissenschaftlichen Beschreibung wiederum zum Thema macht.

So lässt sich mehreren Problemen und Herausforderungen hermeneutischer Werkanalyse begegnen: Erstens kann und soll hier keine rein interpretative Diskussion des greenawayschen Oeuvre vorgenommen werden, die sich in einer klassisch immanenten Inhaltsanalyse erschöpfte. Diese könnte, zweitens, auch kaum durch eine intentional orientierte Untersuchung der ästhetischen Strukturen gewinnen, wenn diese ausschließlich nach der politischen, sozialen oder schlicht künstlerischen Absicht Greenaways fragte. Schlussendlich muss drittens eine dem Anspruch der Produktions- und Rezeptionsforschung genügende Arbeit sich auch dem Vorwurf entgegenstellen, eine kontext- oder gar geschichtslose Betrachtung sowohl des Kunstwerks als auch seiner Wahrnehmung zu betreiben.¹⁷

15 Diese Form der analytischen Theoriebildung trägt der erst spät in die Kunst- und Kulturwissenschaften Einzug haltenden Erkenntnis Rechnung, »[...] daß die künstlerische Produktion – kaum von ungefähr – häufig einen bemerkenswerten Rezeptionsspielraum eröffnet, der eine kreative Beteiligung durch die rezipierende Aktualisierung von Kunst erlaubt, ja herausfordert [...]. Sie fragt [...] einerseits nach seinen [des Rezeptionswandels; M.B.] je historischen Bedingungen und andererseits nach den ihn überhaupt ermöglichenden und beflügelnden Mitteln künstlerischer Produktion.« (Franz Koppe: Grundbegriffe der Ästhetik, Paderborn 2004, S. 115) – Für die Literaturwissenschaften, welche diesem Aufmerksamkeitswandel mit W. Iser und H.R. Jaub als erste Beachtung schenkten, vgl. Rainer Warning: Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München 1975. Die konzentrierte Übertragung auf die Kunstwissenschaft(en) übernahm Wolfgang Kemp: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985.

16 Zur produktionsästhetischen Theorie des Kinofilms vgl. Arne Scheuermann: Zur Theorie des Filmemachens. Flugzeugabstürze, Affekttechniken, Film als rhetorisches Design, München 2009, die filmstilistischen Arbeiten von David Bordwell: On the History of Film Style, Cambridge 1997, sowie ders. und Kristin Thompson: The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960, New York 1985.

17 Vgl. dazu Kemp: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, S. 23f.

Notwendig erscheint dazu, eine diachrone Betrachtungsweise hinzuzugewinnen, insbesondere also nach der kulturgeschichtlichen Tiefendimension seines Schaffens, seinen expliziten und impliziten Bezugnahmen auf künstlerische Diskurse und Strategien vor und jenseits gegenwärtig dominanter artistischer und wissenschaftlicher Positionen zu fragen. Gerade die Einbeziehung ästhetischer Strategien zeitlich vor der Erfindung des Kinematografen und seiner modernen Blick- und Rahmenkonstitution verspricht, Beziehungen und Prozesse zwischen ›Autor‹, ›Werk‹ und Rezipienten, zwischen Produktion und Rezeption wahrnehmbar und beschreibbar zu machen, die sich einer klassischen filmtheoretischen Analyse entziehen.

Diesen Herausforderungen beugend, ohne sie zu scheuen oder zu ignorieren, werden hier individuelle Lektüren ausgewählter Beispiele aus dem künstlerischen Schaffen Greenaways vorgenommen. Keinesfalls handelt es sich dabei um ausschließlich linguistisch motivierte Auseinandersetzungen mit den semantischen und formalen Strukturen seiner Filme, sondern um die Beschäftigung mit vielfältigen Ebenen der Wahrnehmung – mithin die Extrapolation von Momenten ästhetischer Erfahrung.¹⁸ Die Möglichkeiten einer interaktiven, den Rezipienten an der Erschaffung des Filmkunstwerkes aktiv beteiligenden Erzählstruktur auslotend gilt es, die Analyse auf den Ebenen von Erzählinhalt, Erzählform und Rezeptionsprozess zu konzeptualisieren.¹⁹

Ästhetische Wirkungen entfalten sich jedoch oft und bevorzugt in Momenten des Scheiterns, des Misslingens intendierter Wirkungen. Selbst im zielgerichteten, instrumentellen Kommunikationsmodell rhetorischer Tradition steht der letztendlichen reflexiven *pronuntiatio* immer auch eine eher artistische, schwer zu steuernde *actio* beiseite, die im Augenblick der Rezeption für das Gelingen

18 Ästhetik soll hier auch im Kunstzusammenhang ausdrücklich als *αἰσθησις* im Sinne Aristoteles' verstanden sein – als ›durch die Sinne bindender‹, epistemischer wie sinnlicher Wahrnehmungsbezug zwischen Künstler, Kunstwerk und Rezipient. Dies bringt selbstverständlich einen Bezug zu Theorie und Praxis des Mediums mit sich. Vgl. dazu Dieter Mersch: *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg 2006, S. 18ff.

19 Vgl. einleitend zu den zu unterscheidenden Analyseebenen Plot, Fabula und Storytelling als wesentliche Kategorien des Erzählvorgangs in der literatur- und kulturwissenschaftlichen Analyse Mieke Bal: *On Story Telling. Essays in Narratology*, Sonoma 1991. Für die Analyse des Films nach Bordwell und Thompson, die mit analogen Kategorien arbeitet, vgl. dies., *Film Art. An Introduction*, New York 2004, S. 68-82. Vgl. dazu Corinna Meyer: *Der Prozeß des Filmverstehens*, Alfeld 1996, S. 11-33, sowie Barchfeld: *Filming by Numbers*, S. 16ff.

oder Scheitern der *persuasio* sorgen kann. Von diesem modellhaften Eingeständnis ausgehend soll auch hier, im vermeintlich stets gleich wirksamen Erzähl-dispositiv Kinofilm nach den Augenblicken des Überschusses, der Aberration und des Misslingens ›bedeutender‹, dafür aber umso ›überzeugenderer‹ Bild-erzählungen Ausschau gehalten werden.

Selbstverständlich kann in solcher Perspektive die künstlerische *inventio* ebenso wenig unbesehen bleiben wie die Prozesse des Anordnens (*dispositio*), Vermitteln (*elocutio*) und Erinnerns (*memoria*). Am ertragreichsten aber erscheint es, sich den Ereignissen *zwischen* diesen, im jeweiligen Begriff nur kurzzeitig still gestellten, kommunikativen Prozessen zuzuwenden. Die Beschreibung der Räume des Zwischen als Orte des Performativen, des Gefährdeten wie Gefährdenden, kann als ein genuin theaterwissenschaftliches Interesse angesehen werden. Auch wenn das Hauptmedium Greenaways, der Kinofilm, gemeinhin als nur wenig transitorische Ereignisse produzierendes angesehen wird, wird hier doch auf ein Potenzial produktiver, nicht steuerbarer Rezeption vertraut.

Spätestens mit Benjamins Kunstwerk-Aufsatz nämlich ist in der Reproduzierbarkeit des erzählerischen Bildmediums neben dem Moment des Verlusts auch ein Gewinn erkennbar geworden: Gerade in der Wiederholbarkeit der signifikanten Zeichen wird eine Vermehrung der Signifikate möglich, eröffnen sich ›Lesarten‹ und Lektüremöglichkeiten, die keine sublimale Erfahrung der Originalität, des Ursprünglichen suchen, sondern Erfahrungen der Aktualität, des gerade in der Erinnerung und Wiederholung sich getroffen oder gemeint Fühlens.²⁰ In den greenawayschen Filmprojekten ein solches ästhetisches Potenzial beschreibbar zu machen, das weniger auf ihren Inhalten als auf ihren Formen und ihrer *performativen*, im Augenblick der Rezeption sich vollziehenden Strukturierung aufbaut, kann als ein Ziel der vorliegenden Lektüren angesehen werden.²¹

Solch ein Ansatz erfordert – nicht zuletzt aufgrund der Multidimensionalität des greenawayschen Oeuvre – darüber hinaus das Zusammenspiel mehrerer Wissenschaftsdisziplinen, die sich der Produktions- und Rezeptionsästhetik verschreiben. Neben grundlegende und unerlässliche semiotische Analysen filmischer, literarischer und theatraler Zeichen unter dem Dach von Intertextualität

20 Vgl. Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders., Gesammelte Schriften (= GS, Bd. I.2), Frankfurt a.M. 1990.

21 Zu einem ähnlichen Ansatz, der aber – basierend auf den dekonstruktivistischen Methoden Gilles Deleuzes – v.a. auf der semantischen Ebene alternativer ›Sinnerzeugung‹ stehen bleibt, vgl. Marie Elisabeth Müller: Passagen des Sinns. Eine medien-ästhetische Theorie serieller Darstellung, Würzburg 1999.

und Intermedialität treten dabei vor allem Reflexionen über Bedingungen und Strukturen ästhetischer Interaktionen zwischen künstlerischem Werk und Rezipienten aus vielfältigen Bereichen der Kunst- und Kulturwissenschaften.

Spezifische Ansätze der Theater- und der Filmwissenschaft werden dabei den Kern des methodischen Herangehens bilden. Fragestellungen zu Formen von Theatralität, figuralem Erzählen und ästhetischer Erfahrung im performativen wie medialen Prozess,²² nach dem Blick, seiner Konstitution und seiner Beeinflussung²³ sowie zur allgemeineren Beschreibung von Produktions- wie Rezeptionsvorgängen vor allem im Film²⁴ werden hierbei eine wesentliche Rolle spielen. Aber auch Schlagwörter und Theoreme zu Erzähl- und Perspektivenstrukturen, zu Sprachspielen und Lektürevorgängen, die nicht nur in der Literaturwissenschaft²⁵ beheimatet sind, sondern ebenso in der Historiografiegeschichtsschreibung und Sprachphilosophie Anwendung finden,²⁶ werden herangezogen,

-
- 22 Für einen Überblick über diesbezügl. theaterwissenschaftliche Forschungsfelder vgl. Mathias Warstat: »Theatralität«, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart 2005, S. 358-64. Grundlegende theaterhistoriografische Positionen dazu bietet Gerda Baumbach: »Leipziger Beiträge und Theatergeschichtsforschung. Einführung der Reihe«, in: Corinna Kirschstein, Theater Wissenschaft Historiographie. Studien zu den Anfängen theaterwissenschaftlicher Forschungen in Leipzig, Leipzig 2009, S. IX-XLIV.
- 23 Vgl. hierzu maßgeblich Ulrike Haß: Das Drama des Sehens, München 2005, weiterhin Veronika Darian: Das Theater der Bildbeschreibung. Sprache, Macht und Bild in Zeiten der Souveränität, München 2011, sowie Kati Röttger und Alexander Jakob (Hg.): Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens, Bielefeld 2009.
- 24 Zu narrativem und formalem Rezipientenwissen in der Filmwissenschaft vgl. z.B. Bordwell: On the History of Film Style, Meyer: Der Prozeß des Filmverstehens. Zum Filmsehen als (eingeübte) Praxis vgl. Joachim und Anne Paech: Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen, Stuttgart, Weimar 2000, sowie den Sammelband von Harro Segeberg (Hg.): Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, München 1996.
- 25 Vgl. etwa Mieke Bal: Narratology. Introduction to the Theory of Narrative, Toronto 1994, sowie Monika Fludernik: Erzähltheorie. Eine Einführung, Darmstadt 2008.
- 26 Sprach- und geschichtstheoretisch wird hier v.a. auf Arbeiten von Roland Barthes, Walter Benjamin und Jaques Derrida zurückgegriffen; historiografische Positionen bieten Michel de Certeau: Das Schreiben der Geschichte, Frankfurt a.M. 1991, Reinhart Koselleck: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a.M. 2006, und Eelco Runia: »Presence«, in: History and Theory 45.1 (2006), S. 1-29.

den besonderen Erzählansatz Greenaways herauszuarbeiten. Nicht zuletzt werden kulturhistoriografische Konzepte zum kollektiven und kulturellen Gedächtnis sowie zu Kulturtechniken der Mnemonik und des erinnernden Erzählens einen Weg weisen zu seinem spezifischem erzählerischen Umgang mit Geschichte und Erinnerung.²⁷

Der Einsatz differenter methodischer Perspektiven erscheint Gewinn versprechend für immer wieder neue, unabgeschlossene Lektüren der greenaway-schen Produktionen auf die drei hier untersuchten Themenfelder hin: der kritischen Reflexion ästhetischer Strategien zur Weltbeschreibung, der medialen Deonstruktion des ›Gesamtkunstwerks‹ Kinofilm, insbesondere aber des Einsatzes der ambivalenten Erzählerfigur Tulse Luper darin.

Gerade mit ihrer Hilfe etabliert Greenaway – dies als erste These für die weitere Arbeit – eine Form enzyklopädischen Erzählens: des 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. Wesentliches Merkmal Lupers ist seine sowohl enzyklopädisch verweisende als auch unterbrechende Funktion in Bezug auf die erzählte Geschichte (im Sinne von Fabel und Historie).

Die Unabgeschlossenheit, Fragmentarität, Ostentativität und Ambivalenz der unsteten Figur Tulse Luper ermöglichen seine Einordnung sowohl als Außenseiter und ›Fremdverstehender‹ als auch als selbst Beteiligter. Seine zeitliche Positionierung lässt sich zudem nur oberflächlich mit der Ereignisgeschichte des 20. Jahrhunderts verbinden; zugleich zitiert und übermalt Greenaway Krisenmomente aus zweitausend Jahren Kulturgeschichte, die mnemonisch in dieser prismatischen Figur sich brechen. In der Konfrontation mit dem Betrachter setzt Luper durch solche Ambiguitäten immer wieder das mediale Dispositiv des Kinofilms mit seinem homogenen Erzählraum und seiner Zeitbestimmtheit den eigenen Bedingungen und Endlichkeiten aus. Darüber hinaus wird aber auch die in symbolischen Ordnungen, kulturellen Identitäten und kontinuierlichen Geschichtserzählungen sich niederschlagenden Paradigmen zur Beherrschung von Raum und Zeit problematisiert.

27 Vgl. wiederum Disziplinen übergreifend Stefan Goldmann: »Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos«, in: Poetica 21.1-2 (1989), S. 43-66, Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne, Frankfurt a.M. 1990, Jaques Le Goff: Geschichte und Gedächtnis, Frankfurt a.M. 1992, sowie Frances A. Yates: Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare, Berlin 1990.

Ziel der Arbeit ist es dementsprechend, die Potenz Lupers als *enzyklopädische (Krisen-)Figur* aufzuzeigen – als Signum und Medium einer ästhetischen Reaktion auf zeitliche und räumliche Erschütterungen und Ungleichzeitigkeiten, die in der grundlegenden Erfahrung eines »kulturellen Entwertungsschubes«²⁸ der gegenwärtigen epistemologischen Ordnungssysteme und kultureller, politischer und sozialer Wertigkeiten eingeschlossen sind.

Geschichte Schreiben

Peter Greenaways Arbeiten zeichnet eine ausgeprägte Beziehung zur Geschichte, vor allem der der Wissenschaften und überhaupt jeglicher Form des Erkenntnisgewinns, aus. Seine kritische Würdigung des epistemologischen Rahmens der Gegenwart wie auch der referentielle Bezug auf verschiedene historische Einsatzpunkte führt dabei immer wieder auf skeptizistische Positionen zurück. Das Interesse richtet sich so oft mehr auf die Akteure der Wissens- und Erkenntnisvermehrung und ihre Methoden denn auf die Erkenntnisse selbst. Das Schlagwort »there is no such thing as history, there are only historians« findet in nicht wenigen seiner Projekte Anwendung und lässt sich noch in einigen anderen als eine Grundierung der Narration ausmachen.²⁹

28 Schramm: *Karneval des Denkens*, S. X, diagnostiziert eine Bewegung der kulturellen Degradierung, die »sich gleichermaßen auf die Veränderung tradierter Wahrnehmungsweisen, Bewegungsgewohnheiten und Sprachformen bezieht und von daher die gesamte Architektonik kultureller Grenzen erschüttert. Wir sehen uns konfrontiert mit einer *Kultur des Paradoxen*, deren ambivalentes Erscheinungsbild erfahrbar ist als umfassende *Stilisierung* im Rahmen völliger *Stillosigkeit*, einer Kultur, die sich nicht mehr aus einer traditionellen Zentralperspektive überschauen und beschreiben läßt. Vollzog sich die Konstruktion einer solchen Zentralperspektive in den Anfängen neuzeitlichen Denkens als weitreichende *kopernikanische Wende*, so befinden wir uns gegenwärtig zweifellos in einer ähnlich folgenreichen Wendezeit, die auf eine umfassende Dekonstruktion der gesamten Architektonik von Kultur und Wissenschaft hinausläuft.« (Hervorh. i.O.) Der aus dieser Diagnose abgeleitete Vorschlag Schramms einer *kulturhistorischen Komparatistik* bildet einen wesentlichen Anstoß für die Fragestellungen dieser Arbeit.

29 Vgl. dazu etwa Elliot/Purdy: *Architecture and Allegory*, S. 81ff, Maria Esther Maciel: »An Encyclopedic Imagination. Peter Greenaway in the Light of Jorge Luis Borges«, in: *Corner Magazine* 4 (Fall 2000), o.S., sowie Woods: *Being Naked*, S. 64ff.

Damit verbunden ist Greenaways zeitgeschichtliche Selbsteinordnung als »uranium baby« – Kind und Zeuge der großen bipolaren Weltordnung des 20. Jahrhunderts wie auch ihres Zerfalls.³⁰ Dies veranlasst ihn, nach Brüchen und Lücken in der Konstitution dieser Ordnung zu suchen, die Kontingenz und Fragmentarität der Geschichte als geschriebenes Narrativ aufzuzeigen. Auffällig ist hierbei seine stete Auseinandersetzung mit inhaltlich-strukturellen und formal-ästhetischen Fragestellungen, die dem Stil- und Formwillen des Manierismus und Barock entlehnt scheinen und deren kulturellen und sozialen Bedingungen nachspüren – ein *Memento temporis*, das von Greenaway durchaus als eine Ähnlichkeitsbeziehung der jeweiligen Epistemes gedacht ist.

»I believe that here in the end of the 20th century we're now again in an enormous Baroque period, this time with a small b instead of a capital B. [...] The Baroque is an attempt to bring together all the different art forms in order to create a propaganda for something that is really not there at all. Certainly this applies to cinema, which is only a few shadows on the wall but a powerful artifice for the suspension of disbelief.«³¹

Seiner Einschätzung nach stellt sich die gegenwärtige westliche Zivilisation als »barock« verfasste dar – als in ihren Imaginationen von (religiöser, politischer, kultureller) Identität und Authentizität gestörte und in ihrer räumlichen Geschlossenheit erschütterte Gemeinschaft(en). Die Formen der Selbstrepräsentation und der Darstellung von Welt und Wissen im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert reflektiert er als denen der Gegenwart strukturell ähnlich beziehungsweise im Innersten verwandt.³² Seine filmischen Projekte geben sich oft als ästhetische Reaktion auf offenbar werdende Unvereinbarkeiten in imaginierten Erzählungen von individueller wie kollektiver Geschichte zu erkennen. Dem erschütterten Dispositiv einer verborgenen oder offen liegenden, jedenfalls aber verbindlichen Ordnung der Dinge, wird hier ein stets wiederholendes und abänderndes Erzählen von Geschichte in Episoden und Anekdoten, in Lebensläufen und wahren Enzyklopädien historischer Fragmente entgegengesetzt.

Wesentlich für seine Analogiebestimmung von spätmoderner Gegenwart und frühneuzeitlicher beziehungsweise barocker Krisenzeit ist ihm die Erkenntnis,

30 Vgl. Greenaway: TLS Interview.

31 Peter Greenaway in Ken Shulman: »Peter Greenaway defends his »Baby«, in: New York Times vom 6.2.1994.

32 Vgl. Frommer: Inszenierte Anthropologie, S. 194, sowie Emma Borley: »Peter Greenaway«, BBC Radio Interview, 19.07.2005.

dass rezente Ordnungsentwürfe und ihre Darstellungs- und Wahrnehmungsmodi wesentlich von arbiträren Zeichensystemen bestimmt sind.

»Greenaways Rekurs auf den Barock ist insofern eine Arbeit am Klima der Postmoderne, als sie die (Wahrnehmungs-)Konzepte beider historischen Momente in Kontakt setzt. Hier wie dort sind die Korridore der Welt mit unendlichen Reihen von Zeichen und Systemen bestückt, so daß eine charakteristische Dichte der Allusionen entsteht. Die Muster dieser Realität bestehen nicht aus gesonderten Addenden, es sind Akkumulationen und Überblendungen, die kaum mehr als Erklärungsmodell funktionieren. In diesem Sinne geht Greenaway nicht bloß ›historisierend‹ vor. Seine Abbildungen des Barocken, die Kataloge, Alphabete und wissenschaftlichen Dispositive einerseits und die Entgrenzung und Vereinigung der Körper, den ›Bruch mit dem Raum der Renaissance‹ [G. Deleuze: *Die Falte*, 1995], die Draperie und schizophrene Überfütterung andererseits zusammenführen, sind immer Reflexe einer zeitgenössischen Befindlichkeit.«³³

Eine Grundannahme auch dieser Arbeit ist damit, dass die immer wieder konstatierten und von Greenaway selbstbewusst vorgetragenen Bezüge auf manieristische Erzähl- und Darstellungsweisen weder einer rein beliebigen Illustrierung oder Auflockerung eines modernen Mediums mit Vorstellungen und Vorurteilen zu einer ästhetisch hoch differenzierten Epoche dienen, noch allein der medienreflexiven Bespiegelung des eigenen Tuns.³⁴ Vielmehr befragt Greenaway aus

33 Ulrich Meurer: *Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*, München 2007, S. 94f. Meurers Auseinandersetzung mit der Medialität und Wahrnehmung von filmischen Räumen berührt wesentliche Fragestellungen dieser Arbeit, ohne sie aber gänzlich abzudecken. Zudem beschränkt er sich zu Greenaway auf die Analyse von *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT*, eines frühen Spielfilmes von 1981, der die Vielfalt seiner ästhetischen Strategien nur im Ansatz entfaltet. – Umfassendere Analysen der Beziehungen Greenaways zum ›Barocken‹ als ästhetischer und epistemologischer Kategorie betreiben Elliot/Purdy: *Architecture and Allegory*; Woods: *Being Naked* sowie Lawrence: *The Films of Peter Greenaway*, S. 140ff. – Zur Postulierung einer ›Wiederkehr des Barock‹ in den hermeneutischen Wissenschaften vgl. etwa Steffen Martus: »Einleitung: Zur Funktion historischer Analogien am Beispiel der ›Frühen Neuzeit‹«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 17.2 (2007), S. 291-99.

34 Zur Kritik des ersteren und der letztlich bestätigenden Beschreibung des zweiten Vorwurfs an Greenaway, sich mittels ästhetischer Bricolage vom *Kitchen sink-realism* des britischen Kinos der 1980er Jahre absetzen zu wollen, vgl. Jan Behrs: »Kino und Barock bei Peter Greenaway«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 17.2 (2007), S. 361-72.

einer spätmodernen epistemologischen Skepsis heraus grundlegend die ›Abbildbarkeit‹ beziehungsweise ›Beschreibbarkeit‹ der Vergangenheit in Formen der Geschichtsschreibung und -erzählung und von ›Realität‹ überhaupt. Mit einem deutlich sprachkritischen Gestus reklamiert er für sich nicht das Erzählen ›authentischer‹ Geschichte(n) oder gar wahrheitsgetreue Geschichtsschreibung. Vielmehr beharrt er auf größtmöglicher Artifizialität und der vorsätzlichen Vermischung von Fakten und Fiktionen, die in komplexer Verschachtelung von Zeichen, Bildern, Erzählungen und Symbolen sich spiegeln. Dementsprechend klingen viele seiner Aussagen nach einer konkreten Absage an die Narration.

»I tend to be very weary of the proposition that film is a good narrative medium. I think if you want to tell stories, be an author, it's much more satisfactory. And if that's the basis, then I would often try to use non-narrative structures in a lot of my movie-making.«.³⁵

»My general interests are non-realistic, are to do with ideas of non-narrative, non-chronological perception. I started my career off as [sic] a painter, and I would still very much use painterly attitudes, essentially non-narrative single statement attitudes about picture-making has being the core and predominant interests of my activity. [...] I suppose over the last ten years I've been exploring the sort of cinema language which I now feel very confident about [...]. And now very much I want to be certain of utilising all the new forms of language. [...] French philosophers of the last forty, fifty years have told us there's no such thing as content anymore, content very rapidly atrophies and all you're left with is a language, but the language is the content and it's these sorts of ideas that I now really want to push home.«³⁶

Hier finden sich bereits Grundzüge einer Repräsentationskritik, die sich am Kinofilm der Gegenwart entzündet, bei diesem jedoch kaum stehen bleibt. Für Greenaway bietet sich darin der Anlass, den Fokus seines Interesses auf die ›cinema language‹, und damit auf angemessene, *deiktische Formen* des Erzählens, jenseits oder doch neben inhaltlichen Diskursen, zu richten. Sein impliziter Verweis auf Theoretiker der Dekonstruktion und (post-)strukturalistischen (Sprach-)Philosophie³⁷ führt einerseits zur Frage nach alternativen Möglichkei-

35 Greenaway in KURZSCHLUSS #97: Peter Greenaway, Kurzfilmmagazin (R: Thomas Klinger), Arte 2002.

36 Greenaway: TLS Interview.

37 Die literaturtheoretischen und sprachphilosophischen Grundlagenarbeiten des russischen Formalismus und – darauf aufbauend und nachfolgend – besonders Michail

ten von Dialogizität und Verantwortung im kommunikativen Setting des Mediendispositivs Kinofilm, andererseits zu Benjamins und Derridas Überlegungen zur grundlegenden und unabänderlichensetzungsgewalt performativer Sprechakte.³⁸ Diese Bezüge gilt es in der Arbeit einzuschätzen, um Greenaways Strategien zur Einlösung seiner Kritik würdigen zu können.

Trotz aller Skepsis gegenüber dem narrativen Bias des Kinofilms aber lässt sich bei Greenaway eine unablässige Faszination für das Erzählen von Geschichte(n) konstatieren, die die Ansprüche von Form und Inhalt in der Waage halten oder vielmehr den Inhalten in den ihnen gebührenden Formen zu tatsächlicher Geltung verhelfen wollen.

»An ideal history of the world is a history of every single one of its members, but we know that's a mocking proposition, which could never be entertained. All forms, I suppose, of encyclopaedias have to be very brief, they have to be resumes, but I was always fascinated by Borges, that the map of the world is the same size of the world, so you have to invent a parallel world to run alongside a real one.«³⁹

An Jorge Luis Borges' labyrinthischen Anekdoten und magisch realistischen Kurzgeschichten schult sich Greenaway also in Strategien des Exzesses, der Transgression ›klassischer‹, realistischer und vor allem pragmatischer Darstellungskonventionen. Borges wird darüber hinaus das Verdienst zugeschrieben, den literarischen Topos des Buchs der Welt-Geschichte(n) als offenes, stets noch zu schreibendes, enzyklopädisches Projekt für das 20. Jahrhundert wieder belebt

Bachtins haben langfristige Auswirkungen vor allem in der frankophonen Sprach- und Literaturtheorie gezeigt, angefangen bei Julia Kristeva, über Roland Barthes und Jaques Derrida bis hin zur praktischen Philosophie Emmanuel Lévinas'.

38 Vgl. zur Gewalt jeder Setzung sowie dem Schwankungsgesetz dieser Gewalt Walter Benjamin: »Zur Kritik der Gewalt«, GS II.1, S. 179-203. Gewalt muss sich demnach immer gegen sich selbst wenden, da sie zur Aufrechterhaltung des Gesetzten weiterer Setzungen bedarf, sich selbst also einer anderen Setzung aussetzen muss. Zur Sprachphilosophie Benjamins vgl. seinen Aufsatz »Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, GS II.1, S. 140-57. – Jaques Derrida widmet sich ausgiebig den Grenzphänomenen und Formen des Überschüssigen oder gar Misslingenden im Akt des Sprechens und Schreibens. Vgl. dazu für den Kontext dieser Arbeit die Texte »Die différance« und »Signatur Ereignis Kontext«, in: Jaques Derrida und Peter Engelmann (Hg.), Randgänge der Philosophie, Wien 1988, S. 29-52 sowie S. 291-314.

39 Greenaway: TLS Interview.

zu haben. Auch hierin schließt sich Greenaway systematisch und inhaltlich an, wie in den Erzählungen zu Tulse Luper gezeigt werden wird. Der Exzess des Sprachlichen, des »come to terms with disasters by encoding them – or representing them – through language«⁴⁰ als Ermächtigungsstrategie, wird dabei oft in die Endlosigkeit geführt, als zweckloser und doch notwendiger Versuch der Bändigung unbeherrschbarer Größen, als endloses Sprachspiel der Interpretation.

Solche offenen künstlerischen Erzählstrategien im Umgang mit der gegenwärtigen »Realität« ebenso wie mit der Vergangenheit für den Kinofilm auszuarbeiten, hat Greenaway sich zur Aufgabe gemacht. Entgegen klassischen filmischen Erzähltraditionen, die mittels Rückblende und historischem Kostüm die Kluft zur Vergangenheit für überwindbar erklärt, stellt sie sich ihm dabei als eigentlich unverfügbar dar und verwehrt sich gegen den verabsolutierenden Zugriff durch die Gegenwart. Vielmehr muss sich ihr immer neu und immer aus der sich darin erst konstituierenden Gegenwart heraus *erzählend* genähert werden, um Möglichkeiten zu schaffen, jeweils aktuell und angemessen auf Herausforderungen der Gegenwart reagieren zu können.

Die Arbeit versteht sich somit als Beitrag, Ansätze und Fragestellungen einer neueren Kulturgeschichtsschreibung für das 21. Jahrhundert weiter zu entwickeln. Aus der konkreten Beschreibung von Formen und Funktionen einer künstlerischen Praxis des Geschichten-Erzählens möchte sie Anregungen dafür gewinnen, die wissenschaftliche Perspektivik auf die Darstellung des Verhältnisses von Vergangenheit und Gegenwart neu zu justieren. Damit wird auf eine Weise der Aufforderung begegnet, alternative Wege der Kulturgeschichtsschreibung aufzutun und einen veränderten Praxisbegriff von Geschichtsschreibung als andauerndem Erzähl- und Erinnerungsprozess zu schaffen. Viel versprechend erscheint dies insofern, als in künstlerischer Praxis ein solches Verhältnis schon in vielfältigen Formen und in langer Dauer konzeptualisiert, ausgetestet und auf seine Konsequenzen hin befragt worden ist.⁴¹

40 Paul Melia: »The Falls and Thornton Wilder«, <http://www.btinternet.com/~paul.melia/meta2.html> (30.4.2012).

41 Vgl. dazu Peter Jelavich: »Cultural History«, in: Gunilla Budde et al. (Hg.), *Transnationale Geschichte. Themen, Tendenzen und Theorien*, Göttingen 2006, S. 227-37, sowie Runia: *Presence*, die auf je unterschiedliche Weise eine neue Funktionsbestimmung der Historiografie fordern und dabei künstlerische Perspektiven und »Methoden« explizit einbeziehen. Vgl. auch Bernhard Jussens Projekt einer Vermessung der Formen und Potenziale künstlerischen Historiografie in der Reihe *Von der künstlerischen Produktion der Geschichte* (seit 1997) sowie grundlegend seinen Aufsatz

Eine solche Unternehmung kann aber nur gelingen, wenn sie nicht bei der inhaltlichen und formalen Analyse stehen bleibt. Vielmehr wird eine zweite, auf die Funktion solchen Erzählens gerichtete These leitend für die Untersuchungen sein: *Geschichte Erzählen wird hier verstanden als kommunikativer Vorgang der Wieder-Holung des in der Erinnerung Bewahrten, als eine Erinnerungsarbeit, die sich ihrer Lektürehaftigkeit – ihrer subjektiven Willkür, ihrer Auslassungen und Überbedeutungen, aber auch ihrer Intertextualität mit ihren vielfachen Verweisungen und Übermalungen, ihrer steten Gegenwärtigkeit wie auch ihrer zeitlichen Differenz, kurz: ihrer Medialität – bewusst zu bleiben versucht, ja, sogar als besonderes Kennzeichen sich wählt.* Ziel einer solchen Erzählweise ist nicht die geschichtsphilosophische Legitimierung der Gegenwart aus einer konsistent beschriebenen Vergangenheit heraus, einer Darstellung ›wie es denn eigentlich gewesen ist‹⁴², sondern die stets aktualisierende Perpetuierung von Wissen und Erfahrung für eine wie auch immer geartete Gemeinschaft.

Bevor die These am Material geprüft werden kann, werden zunächst einige Bestimmungen des Standes und der Positionierungen neuerer Kulturgeschichtsschreibung den Weg weisen, auf dem die Lektüren greenawayscher Arbeiten voran schreiten können. Mit dem Ende der Geschichtsphilosophie der Aufklärung und der zunehmenden Fragwürdigkeit des sie im 19. Jahrhundert nachhaltig ablösenden wissenschaftlichen Historismus wird für die Geschichtswissenschaft die Frage nach der Funktion eines Konzeptes von Vergangenheit für die Gegenwart und damit nach einem gegenwärtigen Zugriff auf dieselbe virulent. Wozu und zu welchem Ende also ›studiert‹ die Gegenwart die Vergangenheit? Welchen Begriff macht sie sich von ihr, mit welchen Methoden versucht sie sich ihren Gegenstand beherrschbar zu machen? Vor allem aber: Welches sind die Grenzen und Leerstellen des jeweiligen Geschichtsverständnisses?

All diesen Fragen ist im 20. Jahrhundert verstärkt nachgegangen worden, sie haben die Geschichtswissenschaft nachhaltig verändert und ihre eigene Historiografiegeschichtsschreibung geprägt. Deutlich angeregt durch Theoreme und Er-

»Die ›Geschichte‹ der Wissenschaft und die ›Geschichte‹ der Kunst. Was die historischen Wissenschaften von der bildenden Kunst lernen können und was nicht«, in: Kurt Wettengl (Hg.), *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*, Ostfildern 2000, S. 57-70.

42 Das Diktum Leopold von Ranke's prägt sowohl die Wahrnehmung der historistischen Nationalgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts als auch das Selbstverständnis nicht weniger Historiker des 20. Jahrhunderts. Vgl. Hans-Jürgen Goertz: *Umgang mit Geschichte. Eine Einführung in die Geschichtswissenschaft*, Reinbek 1995, S. 39ff.

kenntnisse der Naturwissenschaften im frühen 20. Jahrhundert, die viele vermeintliche Gewissheiten infrage stellten, veränderte sich auch der Referenzrahmen von Geschichtswissenschaft:

»Nach der Einsteinschen Mechanik und der Quantenphysik ist das Bild der Wissenschaft – behauptet [Bloch] – viel weniger starr als das, was Durkheim und die positivistischen Historiker am Ende des 19. Jahrhunderts hatten: Die Naturwissenschaften haben das Gewisse durch das unendlich Wahrscheinliche ersetzt.«⁴³

Nicht mehr das vermeintlich objektiv Gewesene kann also nach dem Vordenker der Strukturgeschichtsforschung Marc Bloch der Gegenstand der Betrachtung sein, sondern vielmehr die Spuren des uneinholbar Vergangenen im Gegenwärtigen.⁴⁴ Diese vormals zumeist unausgesprochene Bedingung jeder Geschichtsschreibung wird ab hier zum unhintergehbaren Paradigma: Ziel der Historiografie kann nicht (länger) die Rekonstruktion einer gegebenen Vergangenheit sein, sondern die Untersuchung und der Ausdruck jeweiliger Beziehungen der Gegenwart zu dem, was sie als ihre Vergangenheit ansieht.⁴⁵ Diese Absage an das hegelsche Geschichtsmodell und seinen zugehörigen Paradigmen von Kontinuität und Totalität aber verschiebt den historiografischen Fokus von der Handlungs- und Ereignisgeschichte auf den Vorgang des ›Geschichte Machens‹ – sowohl durch die zu beobachtenden politischen und sozialen Akteure als auch durch die Historiker selbst.⁴⁶

Von den vielfältigen Erschütterungen des positivistischen Wirklichkeitsglaubens im 20. Jahrhundert stellt sich als eindrucklichste und bis heute in der Ge-

43 Carlo Ginzburg: »Mentalität und Ereignis. Über die Methode bei Marc Bloch«, in: ders., Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, Berlin 1995, S. 51.

44 Vgl. Marc Bloch: Apologie der Geschichte oder Der Beruf des Historikers, Stuttgart 1974, insbes. S. 67ff.

45 Auf diesem von verschiedenen Seiten postulierten Paradigma beruhen so unterschiedliche historiografische Ansätze wie die von Michel de Certeau, Michel Foucault, Carlo Ginzburg, Stephen Greenblatt, Paul Ricœur, Paul Veyne und Hayden White.

46 Zur Darstellung dieses Paradigmenwechsels vgl. Roger Chartier: Die unvollendete Vergangenheit. Geschichte und die Macht der Weltauslegung, Frankfurt a.M. 1992, S. 24-34. Zu seiner gleichsam ›geschichtlichen‹ Begründung vgl. Reinhart Koselleck: »Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte«, in: ders., Vergangene Zukunft, S. 38-66, insbes. S. 58ff.

schichtswissenschaft stark diskutierte der sogenannte *linguistic turn* in den Sozial- und Kulturwissenschaften dar.⁴⁷ Die sich aus Philosophie, Semiotik und Linguistik herleitende Einsicht in die sprachliche Konstitution und Bedingtheit jeglicher Wahrnehmung und Erkenntnis hat unmittelbare Auswirkungen auch auf Form und Inhalt von Geschichtsschreibung. Sprache wird selbst zu einer »Wirklichkeit, in der Erkenntnis entsteht. Sie beherrscht den Erkenntnisprozeß von Anfang bis Ende«. ⁴⁸ Spätestens seit den 1950er Jahren stellt sie sich zwischen den Historiker und seinen ›Gegenstand‹, ob dieser nun historistisch in Form ›tatsächlich gewesener‹ Res gestae oder radikalkonstruktivistisch selbst als sprachlich konstituiert angenommen wird.⁴⁹ Sprache muss als Medium in der Geschichtsschreibung immer mitreflektiert werden; sowohl als Konstituent und Grenze jeder Quelle und ihres Kontextes, als auch als je eigenes Ausdrucks- und Reflexionsmittel des Historikers. Geschichte muss, um zur Erkenntnis gelangen und überliefert werden zu können, erzählt werden.⁵⁰

Damit aber werden erneut alle vermeintlich gesicherten Aussagen fraglich, schieben sich doch vielfältige unbeherrschbare, weil subjektive Elemente in den vermeintlich objektiven Sachzusammenhang. Die Geschichtswissenschaft des 20. Jahrhunderts sieht sich damit einer doppelten Herausforderung ausgesetzt: Zum einen wird der historische Gegenstand seiner ›Natürlichkeit‹ beraubt und stellt sich zunehmend als problematisch dar,⁵¹ zum anderen muss sich die historische Methodik zunehmend kritische Befragungen gefallen lassen, die bis zum Bestreiten jeglicher Wissenschaftlichkeit der Historiografie reichen. Der vorläu-

47 Zur linguistischen Wende in der Geschichtswissenschaft vgl. allgemein Hans-Jürgen Goertz: *Unsichere Geschichte. Zur Theorie historischer Referentialität*, Stuttgart 2001.

48 Ebd., S. 13.

49 Die reflexive Geschichtswissenschaft der Gegenwart verzichtet z.T. sogar darauf, überhaupt noch einen ›Gegenstand‹ für sich zu behaupten. Vgl. Goertz: *Umgang mit Geschichte*, S. 80ff.

50 Grundlegende Pfade zu dieser Einsicht legten nach Marc Bloch Paul Veyne (*Comment on écrit l'histoire*, 1971) und Hayden White (*Metahistory*, 1973), um von Michel de Certeau (*L'Écriture de l'histoire*, 1975) und Paul Ricœur (*Temps et récit*, 1983ff), für den deutschen Sprachraum aber insbesondere durch Reinhart Koselleck (*Geschichte – Ereignis und Erzählung*, 1973; *Vergangene Zukunft*, 1979), ergänzt und einer breiteren Wissenschaftsöffentlichkeit vorgestellt zu werden.

51 Dazu Goertz: *Unsichere Geschichte*, S. 114f: »Der historische Referent hat keinen Ort in der Vergangenheit, er findet ihn nur im Vorgang der Erzählung hier und jetzt [...]. Sein Ort ist da, wo die Vergangenheit zum Problem wird.«

fige Gewinn ergibt sich aus der nachdrücklichen Absage an die Totalität ›logischen‹ oder gar teleologischen Entwicklungsdenkens. Die Gegenwart gewinnt Autonomie und Entscheidungsfreiheit gegenüber der Vergangenheit, auch ohne dass diese in Geschichtsvergessenheit münden muss.

Auch in der Auseinandersetzung um ›meaning‹ und ›presence‹ im Diskurs der Geschichtsschreibung werden linguistische Ansätze fortgeschrieben und kritisiert. Die von Eelco Runia angestoßene Debatte⁵² geht von der Annahme aus, dass historiografische Texte nach dem *linguistic turn* nurmehr als relevant wahrgenommen werden können, wenn sie sich nicht exklusiv auf die diskreditierte repräsentationalistische Übertragung von Bedeutung in sprachlichen Metaphern verlassen. Vielmehr kann sich in metonymischen Sprachstrukturen eine regelrecht anrührende *Präsenz* der Vergangenheit mitteilen. Die Erfahrung solcher überraschenden Präsenz des eigentlich Abwesenden im Vorgang des repräsentierenden Erzählens wird als geradezu rezeptionsästhetische Kategorie aufgefasst, die es ermöglicht, eine Wahrnehmung des Diskontinuierlichen im Kontinuierlichen beschreibbar zu machen. Runia recurriert hierbei auf die besondere Fähigkeit menschlicher Sprache, Eigentliches und Uneigentliches, Intendiertes und Unintendiertes zugleich auszudrücken und damit in Prozessen des Kontextualisierens und Dekontextualisierens ästhetische Erfahrung jenseits bedeutender Sinnübertragung zu generieren.⁵³

Solche Möglichkeiten aber auch Einschränkungen durch die Sprache anerkennend kann die Geschichtsschreibung unter neuen Vorzeichen überhaupt erst eine ›Wirkung‹ der Geschichte auf die Gegenwart postulieren. Durch die Stillstellung eines unfixierbaren Prozesses (der fortlaufenden Veränderung von Raum und Zeit) in einem objektivierten Sprachbild, das sich selbst wiederum in Bewegung, in Variation versetzt sieht, wird die unberechenbare Ereigniskette einer *Aneignung* durch die Gegenwart zur Verfügung gestellt. Die Wirkung des Vergangenen auf das unmittelbare Jetzt wird dabei nicht durch ihre Fähigkeit zur

52 Ausgelöst von seinem Aufsatz »Presence«, in *History & Theory* 45.1 (Febr. 2006), S. 1-29, dem in den Nummern 45.3 (Okt. 2006) und 46.3 (Okt. 2007) weitere Beiträge von Frank R. Ankersmit, Ewa Domańska, Michael Bentley und Hans Ulrich Gumbrecht folgten.

53 Vgl. Runia: Presence, S. 22: »It is precisely the combination of our ability to sense what is appropriate in a given context, and our ability to tolerate and appreciate some juggling with what is appropriate, that makes metonymy work [...]. By connecting and juxtaposing contexts, metonymy distances itself from, as well as draws attention to, both the context from which it was taken and the context in which it is placed.«

Abbildung einer universalen historischen Wahrheit bestimmt, sondern maßgeblich durch die Auswahl dessen, was für die jeweilige Gegenwart Relevanz besitzt und eine herausfordernde Begegnung ermöglicht.

Genau diesem Vorgang der Aneignung von Vergangenem in der Gegenwart, seiner Form und seiner Funktion, widmen sich Theoretiker (und Praktiker) eines ›Schreibens der Geschichte‹ (M. de Certeau) als kultureller Praxis.⁵⁴ Die moderne Geschichtsschreibung wird hier als Ort und ›Operation‹ zugleich charakterisiert, die der Beziehung zwischen der Wirklichkeit und dem Diskurs über dieselbe sich verschreibt. Im Augenblick, da der göttliche Heilsplan⁵⁵ durch menschengemachte Ereignisse ersetzt wird, gerät der Mensch/Historiker in die Position des Ent-Scheidenden: Er trennt das Lebendige, Gegenwärtige von dem, was nicht mehr ist und macht sich dabei selbst zum Subjekt der Geschichte.⁵⁶

Doch ist diese Trennungsarbeit keine endgültige. Jedes Schreiben muss ein fortgesetztes sein, da der eigene Ort der Gegenwart sich nur in diesem Anschreiben gegen das Andere, in der Abgrenzung zur darin erst benannten Vergangenheit wieder finden lässt. Immer besteht die Gefahr der Wiederkehr des Ausge-

54 Neben Michel de Certeau lassen sich hier auch weitere Vertreter einer *nouvelle histoire* anführen: Pierre Nora und Jaques Le Goff (*Faire de l'histoire*, 1974; *Storia e memoria*, 1977) sowie Roger Chartier und Jacques Revel (*La Nouvelle histoire*, 1978).

55 Dieser ist durch ein grundlegend anderes Verständnis von ›Geschichte‹ beziehungsweise Zeitlichkeit fundiert: Er platziert die Gegenwart in einem außerzeitlichen Leerraum, der sich zwischen einer relativ kurzen Vergangenheit und der zukünftigen Ewigkeit eingeklemmt findet. Vgl. hierzu Le Goff: *Geschichte und Gedächtnis*, S. 38ff. Zu den Transformationen und Diskontinuitäten in Erwartungshorizont und Erfahrungsraum, die dagegen die ›Neuzeit‹ konstituierten, vgl. Koselleck: *Vergangene Zukunft*, darin insbes. S. 17-36 und S. 349-75.

56 Vgl. de Certeau: *Das Schreiben der Geschichte*, S. 13ff, hier S. 18: »Seit dem 16. Jahrhundert [...] hat die Geschichtsschreibung aufgehört, Darstellung einer durch göttliche Vorsehung bestimmten Zeit, das heißt, einer von einem unzugänglichen Subjekt, das nur mit Hilfe der Zeichen, in die es seine Wünsche kleidet, zu entziffern ist, entschiedenen Geschichte zu sein. Die Geschichtsschreibung nimmt die Position des Subjekts der Handlung – des Fürsten, dessen Ziel es ist, ›Geschichte zu machen‹ – ein.« Damit ist dieser geradezu anthropologisch zu begründende Vorgang natürlich immer auch ein politischer. Die Praxis des ›Geschichte Machens‹ – die eine spezifisch abendländisch-moderne ist – stützt sich auf eine politische Macht, die sich im 16. und 17. Jahrhundert ausgeprägt hat und die durch strategische Spiele und Kalkülisierungen gekennzeichnet ist. Vgl. dazu auch Koselleck: *Historia Magistra Vitae*, S. 60ff.

sonderten und Irrelevanten, der Reste und Fehler, die der Diskurs lässt und die die Ordnung zu stören drohen.⁵⁷

Geschichte Schreiben ist so ein stetes Schreiben an der Grenze. Ihre gemeinschaftliche Funktion als eine kulturelle Praxis liegt nach de Certeau eben in der Konstruktion einer gegenwartskompatiblen beziehungsweise Gegenwart definierenden Erzählung vom Anderen der Vergangenheit, mit ihr wird die ›Wahrheit‹ beziehungsweise ›Wirklichkeit‹ des Vergangenen ganz eigentlich erst konstituiert, indem sie sie in ihrem Diskurs ›denkbar‹ und/oder ›erlebbar‹ macht. Diese strategische Fiktion zur Definition eines eigenen Ortes, zur Beherrschung von Raum und Zeit, zur Konstitution einer fragilen Identität, die sich aus eigenem Willen behaupten will, trägt für de Certeau nur noch äußerlich wissenschaftlich-objektive Züge. Vielmehr »nimmt sie die Stelle der Mythen ein, mit deren Hilfe eine Gesellschaft ihre mehrdeutigen Beziehungen zu ihren Ursprüngen und – durch eine gewalttätige Geschichte der Anfänge – ihre Beziehungen zu sich selbst darstellte«. Somit ist der historische Diskurs ein Diskurs unter den Lebenden, vermittelt über die Toten. Die geschriebene (oder zu schreibende) Geschichte offenbart den Tod als die Bedingung dieses Diskurses.

»So ist die Geschichte. Ein Lebens- und Todesspiel wird in der ruhigen Erzählung einer Geschichte fortgesetzt, die Wiederbelebung und Leugnung des Ursprungs, Enthüllung einer toten Vergangenheit und Resultat einer gegenwärtigen Praxis ist. Unter einem anderen Regime wiederholt es die Mythen, die [...] aus der Sprache die immer zurückbleibende Spur eines ebenso unmöglich wiederzufindenden wie zu vergessenden Anfangs machen.«⁵⁸

Nachdem so die Bedingtheiten und ›Schatten‹ der modernen Geschichtsschreibung, die nicht mehr nur den Historismus des 19. Jahrhunderts betreffen, sondern jede neuzeitliche Historiografie, deutlich geworden sind, haben verschiedene Historiker und Geschichtstheoretiker den Blick auf vormoderne Ausprägungen gewendet, um dort nach möglichen Alternativmodellen für ein Verständnis von Geschichte und Geschichtsschreibung zu suchen. Maßgeblich ist diese Idee von den Vertretern der *Nouvelle histoire* um Pierre Nora, Roger Chartier und

57 Cagliostro und Tulse Luper – womit die Studie bei ihrem Thema ist – spielen genau mit dieser Bedrohung: das aus dem Diskurs Verdrängte wieder in ihn einzubringen.

58 Beide Zitate aus de Certeau: *Das Schreiben der Geschichte*, S. 68. – Vgl. zur Begründung der Gemeinschaft in der Kommunikation über den Tod (des anderen) auch Jean-Luc Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart 1988, insbes. S. 35ff, 60ff.

Jaques Le Goff ausgearbeitet worden: Als Aufgabe der Geschichtsschreibung sehen auch sie nicht den Versuch einer wahrheitsgetreuen Rekonstruktion der objektiv gegebenen Vergangenheit an, sondern die Bewahrung von Erfahrung in verschiedenen Formen kollektiver *Erinnerung*. Dabei wird explizit auf vormoderne beziehungsweise frühneuzeitliche Formen der ›Geschichtsschreibung‹ rekurriert, die während des Siegeszuges des Historismus vernachlässigt und als unbeziehungsweise vorwissenschaftlich disqualifiziert worden waren.⁵⁹

Stark beeinflusst vom sozialpsychologischen Konzept des kollektiven Gedächtnisses bei Maurice Halbwachs (*Les mémoires collectives*, 1950) fragt die *Nouvelle histoire* erst nach der Funktion und dann nach der Methode von Erinnerung und Geschichte in verschiedenen Gemeinschaftsformen. Dabei zeigt sich nicht nur, dass über beinahe alle Zeiten hinweg das erinnernde Erzählen konstitutive Praxis einer jeglichen Form von Gemeinschaft ist, sondern auch, dass dieses kollektive Erinnern ein jeweils gegenwärtiger Prozess ist; der Erinnerungsdiskurs also stets erst durch die Lebenden gebildet wird.⁶⁰ Die daraus sich ergebende Differenzierung in, erstens, das Gedächtnis einer Gemeinschaft als Tradierung und Niederschlag der Vergangenheit in und durch Speichermedien und, zweitens, den Vorgang der Erinnerung als ein verflüssigter Prozess, in dem Vergangenes aktualisiert wird, prägt seither auch den historiografischen Diskurs.⁶¹

59 Vgl. Susanne Rau: »Zu den theoretischen Grundlagen frühneuzeitlicher Geschichtsschreibung und ihrer Rolle bei der Ausformung kultureller Gedächtnisse«, in: Jan Eckel und Thomas Etzemüller (Hg.), *Neue Zugänge zur Geschichte der Geschichtswissenschaft*, Göttingen 2007, S. 135-70, insbes. S. 137ff. – Nicht unterschlagen werden darf der Beitrag der deutschen Historiografiegeschichtsschreibung zu diesem Themenfeld, die v.a. die deutsche Begriffsgeschichte und damit die Wahrnehmungsverschiebungen im Übergang von Mittelalter und Neuzeit zum Ausgangspunkt ihrer kulturhistorischen Untersuchungen zum Verhältnis von ›Geschichten und Geschichte‹ genommen haben. Vgl. paradigmatisch den Band Reinhart Koselleck und Wolf Dieter Stempel (Hg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1990.

60 Vgl. Le Goff: *Geschichte und Gedächtnis*, S. 83-134, insbes. S. 89f, 97ff, 133f. Wesentliche Funktion dieses Erinnerns ist die Bewahrung des Wissens und der Erfahrung im Erwartungshorizont des Stetig-Gleichen agrarischer Lebensweisen einerseits und der Wiederkunft des Zeitalters des Heils in naher Zukunft andererseits. Vgl. etwa Koselleck: »Vergangene Zukunft der frühen Neuzeit«, in: ders., *Vergangene Zukunft*, S. 17-37, insbes. S. 20ff.

61 Vgl. z.B. Jörn Rüsen: »Die vier Typen des historischen Erzählens«, in: Reinhart Koselleck et al. (Hg.), *Formen der Geschichtsschreibung*, München 1982, S. 514-605.

Es geht der neueren Geschichtsschreibung nicht darum, überzeitliche Geschichtsphilosophien zu formulieren, sondern das Vergangene bewusst *für* die Gegenwart in einer kulturellen Praxis der kollektiven Erinnerung anzueignen. Dies bedeutet auch, dass Geschichtsschreibung, so verstanden, »[...] nicht die Vergangenheit an sich [präsentiert], sondern eine ganz bestimmte Auswahl an Ereignissen und deren Interpretation durch den Historiografen. So ist Geschichtsschreibung zugleich deutend und rekonstruktiv, wie das Gedächtnis auch.«⁶² Dazu gehört neben der inhaltlichen Analyse der Quellen immer auch die Berücksichtigung formaler Kriterien, die sich aus einer erzähltheoretischen Perspektive am ehesten ergeben.⁶³ Einbezogen wird dabei stets die Perspektive der tatsächlich Handelnden beziehungsweise der Blick auf die Macht und Ohnmacht der historischen Akteure.⁶⁴

62 Rau: Zu den theoretischen Grundlagen frühneuzeitlicher Geschichtsschreibung, S. 139.

63 Eine dezidiert aus dem Denken einer *nouvelle histoire* sich ergebende Methode von Analyse und Aneignung findet sich in Carlo Ginzburgs Aufsatz »Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst«, in: ders., Spurensicherung, S. 7-44. In Grundzügen wird hier eine historiografische Praxis beschrieben, die sich weniger theoretischen und universalen Aussagen zur Vergangenheit widmet, sondern streng kasuistisch einzelne Spuren, Indizien und Symptome auswertet. Die Methode der Interpretation, die sich auf »Wertloses stützt, auf Nebensächlichkeiten, die jedoch für aufschlußreich gehalten werden« (S. 14), bedingt dabei sowohl eine konkrete, einzelfallbezogene Analyse als auch eine erzählerisch-rekonstruierende Darstellung einer wahrscheinlichen Ereignisabfolge, die sich nurmehr in ihren Spuren ablesen lässt.

64 Unter das Dach der neueren Kulturgeschichtsschreibung aufgenommen wird damit an dieser Stelle auch die Position des *New Historicism* nach Stephen Greenblatt, der von einem differenten Hintergrund her zu ähnlichen methodischen und systematischen Fragestellungen gekommen ist. Vgl. den Aufsatz »Resonanz und Staunen«, in: ders., Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern, Berlin 1991, S. 7-29, hier S. 11: »[W]enn an der Geschichtsvision des Neuen Historismus etwas unvermeidlich ist, dann ist es sein Beharren auf dem Handeln, insofern selbst der Untätigkeit oder äußersten Marginalität noch eine Bedeutung und mittelbar eine Absicht zugeschrieben wird. [...] [D]er neue Historismus, wie ich ihn verstehe, setzt historische Prozesse zwar nicht als unabänderlich oder unaufhaltsam an, deckt aber nichtsdestoweniger Grenzen oder Zwänge auf, denen das Handeln des Einzelnen unterliegt. Handlungen, die einzeln vorzukommen scheinen, werden als vielfach wiederholte enthüllt«.

Nicht die oft behauptete – oder hinterfragte – eindeutige und belegbare Beziehung von historischem Referenten (›Realität‹, oder häufig: Ereignis) und seiner Darstellung spielt hier also die Hauptrolle, sondern die Frage, ob eine Relation zwischen der repräsentierenden Spur, die der Historiker aufzufinden vermag, und der darin repräsentierten Praxis, *möglich* ist.

»Diese Beziehung, sagt Carlo Ginzburg, kann als akzeptabel gelten, wenn sie plausibel, in sich stimmig und erklärungs-fähig ist. Daß sich keines von diesen dreien von selbst versteht, dürfte klar sein [...]. Mit derartigen Kategorien Geschichte zu schreiben, einzuges-
tehen, daß immer ein Quentchen Ungewißheit bleibt, und auf den Begriff ›Beweis‹ ganz zu verzichten, mag enttäuschend wirken [...]. Und doch gibt es keinen anderen Weg.«⁶⁵

Die neuere Kulturgeschichtsschreibung plädiert damit für eine Form der Aneignung des Vergangenen, die die »Vielfalt der Gebrauchsweisen und die Verschiedenheit der (vom Text nicht vorgegebenen) Lektüren betont« und, in Anerkenntnis der Historizität auch der Gegenwart, als eine interpretierende Sozialgeschichte ihre eigenen spezifischen Praktiken als veränderbar berücksichtigt.⁶⁶

Geschichten erzählen, Bilder malen

Solche Momente des Durchschlagens metaphorischer Repräsentationen werden im Rahmen dieser Studie auch in den Geschichtserzählungen Greenaways aufgesucht und beschreibbar gemacht. In der kreisenden Struktur seiner Plots und Storys, in der immer wieder individualisierten Perspektive auf geschichtliche und erzählerische Abläufe, im aus vielen Richtungen eingefangenen Beharren auf dem widersprüchlichen und den ruhigen Geschichtsverlauf störenden Detail läßt sich ein Geschichtsmodell vermuten, das weniger nach endgültiger ›Klärung‹ oder gar nach einem ›Sinn‹ der Vergangenheit sucht. Vielmehr wird es sich wiederholend und distanziert zugleich dem Verhältnis annähern, das die Gegenwart zu ihr einzunehmen sich vornimmt, wie sie ihr auch überraschend widerfährt.

Damit ist letztlich auch ein geschichtsphilosophisches Konzept berührt, das explizit oder implizit in alle vorgenannten Positionen Eingang gefunden hat: Walter Benjamins späte Thesen *Über den Begriff der Geschichte* (1939) eröffnen und verteidigen paradigmatisch die Idee einer materialistischen Geschichts-

65 Chartier: Die unvollendete Vergangenheit, S. 39f.

66 Ebd., S. 20f.

schreibung. Auch für diese Arbeit stellt das Ereignis des *Eingedenkens* einen Suchbegriff dar, der ein besonderes Verhältnis von Geschichte und ihrer Aneignung in der Erzählung kennzeichnet. Es basiert auf dem Verständnis einer Gegenwart, »die nicht Übergang ist, sondern in der die Zeit einsteht und zum Stillstand gekommen ist«⁶⁷ und damit den Konstruktionscharakter des vermeintlichen Kontinuums der Geschichte offen legt.

In der konzentrierten Stillstellung des Geschehens in einem Bilde, einer aus dem uneinholbar Vergangenen heraus gesprengten Monade, ergibt sich für Benjamin die Möglichkeit sowohl zur Erkenntnis als auch zum Handeln. Denn erst im vollständig aus dem »erklärenden« Zusammenhang gerissenen Bild der Erinnerung wird nicht nur das Gelungene, sondern auch das Zerstörte, nicht nur das für bewahrenswert Gehaltene, sondern auch das Verdrängte und Vergessene anerkannt und zur Erscheinung gebracht.

An ein zeitgemäßes Erzählen der Geschichte werden somit – angesichts der Tatsache, dass von einem solchen Geschichtsbewusstsein »in Europa seit hundert Jahren nicht mehr die leisesten Spuren« zu finden seien⁶⁸ – besondere Anforderungen gestellt.⁶⁹ Es ist in diesem Verständnis immer ein je eigener Modus der Darstellung, aber auch eine tatsächliche, selbst wieder historische *Praxis*. In ihrem Geschehen nimmt sie – nicht immer bewusst – eine Neuverteilung des Raumes der Geschichte vor, wählt die Quellen aus, sammelt und ordnet sie, misst ihnen eine je spezifische Funktion für die Erzählung bei. Sie bringt sie aber nicht »in Ordnung«, etabliert also keinen umfassenden, die einzelne Erzählung übergreifenden Sinn, dem sich alle Zeugnisse kausal-logisch bei- und unterordnen müssen. Geschichte Erzählen im benjaminschen Sinne bedient sich nicht der zeitlichen Linearisierung symbolischer Zeugnisse und Ereignisse des Weltgeists, sondern allegorischer »Musterstücke des Weltlaufs«⁷⁰, die in einem stets veränderbaren System der Anordnung geradezu verräumlicht werden.

67 Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, GS I.2, S. 691-702, hier S. 702.
68 Ebd.

69 Nach Jeanne-Marie Gagnebin: *Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin*, Würzburg 2001, S. 13, bewegt sich Benjamins Geschichtsdenken in einer paradoxen Spannung »zwischen der hellsichtigen Erkenntnis vom Ende der jahrhundertealten Formen der Überlieferung und der Kommunikation, insbesondere vom Ende des Erzählens, und der emphatischen Behauptung der politischen und ethischen Notwendigkeit des Eingedenkens [...] – der Notwendigkeit also einer neuen Geschichtsschreibung. Dieses Paradox wird als ein Charakteristikum unserer Moderne erläutert werden müssen.«

70 Walter Benjamin: »Der Erzähler«, GS II.2, S. 438-65, hier S. 451.

Es erscheint ertragreich, die Arbeiten Peter Greenaways auf solche Anordnungssysteme hin zu durchleuchten. Die Wissens- und Erzählformationen, die in seinem Schaffen sich als stilbildend herausstellen, weisen auf eine Interessenanalogie hin, die die historische, ästhetische und soziale Legitimation bietet für die Engführung seines Schaffens mit Fragestellungen bei Benjamin. Drei hier nur skizzenhaft formulierte Gründe legen eine Annäherung an Greenaways Werk mithilfe von Benjamins kultur- und geschichtstheoretischen Vorstößen nahe:

- Beide eint ein tiefes Interesse für die Frühe Neuzeit – oder genauer: die Stilepoche des Barock – als eine Ursprungs-Zeit der Moderne und ein epistemologisches Zentrum im langen Übergang von der oral geprägten hin zur Buch- und Schriftkultur in Europa; verbunden mit einem daraus sich ergebenden Verständnis von Geschichts-Erzählung und ihren rhetorischen und ästhetischen Formen (der Allegorie, dem Manierismus, dem Spiel).
- Erzählen wird von beiden verstanden als eine Kulturtechnik, die vor der ›Entzauberung‹ der Welt Funktionen innehatte, die seither, vor allem aber seit dem Modernismus des 19. Jahrhunderts, der Geschichtsschreibung zugewiesen werden: die Interpretation, Legitimation und Kommentierung gegenwärtiger Zustände aus der Erzählung heraus sowie, damit verbunden, die Begründung der Gemeinschaft, ihre Befriedung und Fortschreibung im Erzählen durch die Schaffung gemeinsamer Formen zur Bewältigung von Kontingenz und Chaos. Sie entwickeln beide auf ihre Weise eine Wachsamkeit für alternative Darstellungsformen und Überreste mündlichen Erzählens im Schriftlichen (Jargon, Rhythmik, Wiederholung, Figuration) sowie des originär Menschlichen oder ›Auratischen‹ gegenüber dem Apparativ-Medialen.
- Beide stellen Untersuchungen an zum Potenzial der Unterbrechung, der Aussetzung oder Zäsur als eine grundlegend differente Zielstellung der Erzählung und ästhetische sowie politische Erfahrung, die nicht auf Kontinuität, Geschlossenheit und Identität setzt. Vielmehr wird darin ausdrücklich auf eine »Tradition der Unterdrückten« (GS I.2, S. 697) referiert, die in Augenblicken der Aufsprennung des Kontinuums der Geschichte sich artikuliert und Bilder einer Vergangenheit und einer Zukunft aufblitzen lässt, die es sich anzueignen, derer sich zu bemächtigen lohnt: stillgestellte Bilder, die den »von Spannungen gesättigten Konstellation[en] [...] einen Chock« erteilen und so »einen Begriff der Gegenwart als der ›Jetztzeit‹ [begründen], in welcher Splitter der messianischen eingesprengt sind« (GS I.2, S. 703f).

Im Kontext der greenawayschen Produktionen stellen sich also Fragen zum Verhältnis von schriftlicher und mündlicher Erzählung, nach der Potenz der Unter-

brechung der Erzählung sowie der Wiedererzählung als einer Form der Geisterbelebung.⁷¹ Die vorliegende Untersuchung versteht sich jedoch nicht als assoziative oder auch inhaltlich-ästhetische Annäherung an Peter Greenaways Kunstauffassung, der mit benjaminschen oder anders gewonnenen Begriffen vom ›Barocken‹ oder ›Postmodern-Dekonstruktiven‹ Folien aufgelegt werden.⁷² Vielmehr werden in individuellen und damit dezidiert subjektiven Lektüren ausgewählte Projekte auf ihre Anregungen und Herausforderungen für kulturhistorische Fragestellungen hin befragt. Der Auftrag des *Eingedenkens* an den (Kultur-)Historiker, des Erfassens einer Konstellation, »in die seine eigene Epoche mit einer ganz bestimmten früheren getreten ist« (GS I.2, S. 704) wird dabei im Mittelpunkt formaler, inhaltlicher und rezeptiv-ästhetischer Analysen stehen.

Gerade die dritte Analyseebene, auf der gezielt nach Momenten ästhetischer Erfahrung in der Unterbrechung historischer und kultureller Erzählungen gesucht wird, hat dabei eine besondere Rolle zu spielen. Hier obliegt es der Analyse, alternative Erzählweisen als künstlerische Inspiration und Anregung für Fragestellungen nach der Erinnerungs- und Ordnungsfunktion des »Lebens- und Todesspiels« (M. de Certeau) der Geschichte aufzuzeigen. Verfolgt werden soll dazu – im Sinne einer höchst individuellen Lebens-Geschichte – der eher lose, oft biografisch verstandene Faden durch Greenaways Erzählkosmos: die Wanderungen der Figur Tulse Luper als einer ambivalenten, die Erzählung zugleich konstituierenden und störenden Größe. Ihr Potenzial, die Wahrnehmung von Geschichte und ihrer Erzählung zu beeinflussen, bildet den Drehpunkt der Analysen. Das Verhältnis dieser Figur zur Erzählung sowie ihrem Autor und/oder Erzähler wird dazu ebenso herausgearbeitet, wie die spezifische medial-ästhetische Verarbeitung und Darstellung der Geschichtserzählung durch Peter Greenaway.

71 Vgl. hierzu Alexander Honold: »Noch einmal. Erzählen als Wiederholung – Benjamins Wiederholung des Erzählens«, in: Walter Benjamin und ders. (Hg.), *Erzählen, Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, Frankfurt a.M. 2007, S. 303-42, insbes. S. 303ff, sowie Gagnebin: *Geschichte und Erzählen*, S. 20ff.

72 Dies ist schon vielfach und oft erfolgreich unternommen worden, am ausgiebigsten und anregungsreichsten sicherlich von Elliot/Purdy: *Architecture and Allegory*. Aber auch Frommer: *Inszenierte Anthropologie*, Maciel: *Peter Greenaway's Encyclopaedism*, und Woods: *Being Naked*, befassen sich mit der Beziehung Greenaways zu barocken Stilfragen und Wahrnehmungskonzepten. Dem Vorwurf der eher postmodernen Beliebigkeit beziehungsweise des rein dekonstruktiven Spiels sieht sich Greenaway hingegen durch Behrs: *Kino und Barock*, Gras: *Dramatizing the Failure*, oder Pally: *Order vs. Chaos*, ausgesetzt. Vgl. auch Petersen: *Jenseits der Ordnung*.

In einer dritten These soll seine Erzählform vorläufig gefasst werden: *Zu erwarten stehen Formen von Lebens-Geschichte(n), die einem je eigenen Verständnis von narrativer Formung einer ›Identität‹ folgen, die die Frage nach dem Verhältnis von Geschichte Schreiben und seine eigene Geschichte Erzählen je individuell beantworten. Das Fügen einer persönlichen Geschichte aus der Vielzahl der Ereignisse und Widerfahrnisse, aus dem Erfahrenen und dem ›nur‹ Erzählten, dem als gewesen Angenommenen und dem heute (wieder/noch) Wirk-samen – kurz: die Arbeit an der »Verselbigung des Verschiedenen«⁷³ – wird hier als kulturelle Praxis aufgeführt, als Erzählform, die um ihre Artifizialität und Prekarität weiß, und doch sich dem narzisstischen Begehren des realitätskonstituierenden Subjekts nicht verwehrt.*

Greenaways Erzählansatz findet sein Vorbild demnach in Formen der Anordnung der Dinge und der Geschichte, die eher noch oralen Traditionen als einer ›objektiven‹ Schriftkultur verhaftet sind. Vor allem auf den körper-, gesten- und schaubezogenen ›Bühnen des Wissens‹⁷⁴ vormoderner Prägung – der tatsächlichen (Theater-)Bühne, aber auch der Wunderkammer und des Laboratoriums als paradigmatischen Schauplätzen für die Wissenskultur der Frühen Neuzeit – wird nach Modellen für seine Erzählungen zu suchen sein. All diese Formen eint, dass sie gegenüber einem immer schon erklärenden und damit distanzierenden Wissen (von der Vergangenheit) eine unmittelbare Erfahrbarkeit (der Gegenwart) zur Geltung bringen. Auch bietet sich dem Betrachter, oder vielmehr Teilnehmenden, eine andere Perspektive auf die dargestellten Gegenstände: Nicht die subjektive, ›einfühlende‹ Darstellung des Historismus⁷⁵ (und ihm entsprechend: des Romans des 18. und 19. Jahrhunderts)⁷⁶ wird gepflegt, sondern ein überindividueller, den Heilsplan oder aber die Naturgeschichte in den Blick nehmender Standpunkt eingenommen.

Damit aber ist die Praxis des Geschichte(n) Erzählens bei Benjamin wie bei Greenaway an einen konkreten Akt gebunden, der eines spezifischen Akteurs bedarf: Es muss sich die Analyse jeder Geschichtserzählung mit dem Ort und der Tätigkeit des Erzählers befassen. Er ist im Verständnis Benjamins der wesentliche Garant einer Weise der Vermittlung von Welt als verstörender, aber unver-

73 Emmanuel Lévinas: Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie, Freiburg 1987, S. 187.

74 Vgl. zu der Formulierung den gleichnamigen Band Helmar Schramms (Berlin 2003) sowie die weiteren Bände seiner Reihe *Theatrum Scientiarium*.

75 Vgl. Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, GS I.2, S. 696.

76 Vgl. Benjamin: Der Erzähler, GS II.2, S. 442ff.

meidbar zu ertragender Erfahrungszusammenhang. Seine Tätigkeit lässt sich als eine kulturelle Praxis verstehen, die durch das Kommunizieren ordnender Strukturen überhaupt erst die Bedingungen von Gemeinschaft schafft.

Medien- und kulturgeschichtlich verortet Benjamin den Erzähler in seinem Sinne im lang anhaltenden Übergang von der oral geprägten zur Schriftkultur der europäischen Neuzeit. Der historischen Perspektive auf die Kommunikationsformen gesellt sich jedoch ein kreatürlich-anthropologischer Status des Erzählers hinzu, der irreversibel eine gleich bleibende Kraft ausübt, bedingt durch die zeitliche Gebundenheit des menschlichen Lebens und gleichzeitig diese kompensierend: Er ist der leibliche Träger der Erinnerung einer Gemeinschaft; er bewahrt an sich gebunden das Wissen mehrerer Generationen und verschafft ihr so einen stets neuen Aufschub vor dem Tod. Seine eigene Sterblichkeit, verbunden mit der Aura der Erfahrung, verleihen ihm eine besondere Ambiguität: Er steht sowohl innerhalb als auch außerhalb der Gemeinschaft, aber auch innerhalb und außerhalb der Erzählung. Von dieser Position aus vermag der Erzähler die Welt zu kommentieren und die Kommunikation über sie in Gang zu halten.⁷⁷

Keinesfalls aber ist er ein autonomes, »seine Geschichte« beherrschendes Subjekt, das Vergangenheit, Gegenwart und auch die Zukunft sicher zu schildern weiß. Vielmehr plädiert Benjamin für einen Erzähler als Mittler, als Medium im mehrfachen Sinne für die basal menschlichen, ziel- und geschichtslosen Erfahrungen von Individuum und Gemeinschaft, die er, sich selbst dabei ausstellend, in seiner Erzählung mitteilbar macht.

»In seiner autobiographischen Praxis schlägt uns Benjamin eine Auffassung vom Subjekt vor, die es im Gefolge von Proust und von Freud nicht auf die Behauptung des Selbstbewusstseins beschränkt, sondern es den – Proust würde sagen – unwillkürlichen, und Freud würde sagen, den unbewussten Dimensionen des psychischen Lebens öffnet, insbesondere des Lebens des Erinnerns und – untrennbar davon – des Vergessens. Diese Öffnung [...] ist zugleich eine Erweiterung der sozialen Dimension des Subjekts, das auf die beruhigende Abgeschlossenheit, aber auch auf die erstickende Wirkung der individuellen Besonderheit verzichtet und von den Wellen der kollektiven Wünsche, Revolten und Verzweiflungen durchdrungen wird.«⁷⁸

Ein solcher Erzähler ist nach Benjamins Auffassung in der zeitgenössischen Kultur eine rare Gestalt geworden. Das moderne Zeitalter habe der »nur« der Erfah-

77 Vgl. Honold: Noch einmal, S. 317f, 322ff.

78 Gagnebin: Geschichte und Erzählen, S. 78.

nung kundigen, nicht aber auf nachprüfbaren Fakten oder nachvollziehbaren Zusammenhängen basierenden Erzählung kaum mehr Raum gelassen. »Eine Ursache dieser Erscheinung liegt auf der Hand: die Erfahrung ist im Kurse gefallen« (GS II.2, S. 439). Ohne Erfahrung aber, ohne das tatsächliche *Erleben* und *Begreifen* der kreatürlichen Beschaffenheit der Welt, könne kein Erzähler sein Handwerk verrichten. Darin unterscheidet sich der epische Erzähler – der mit dem mündlich Tradierbaren hantiert, um die eigene oder berichtete Erfahrung wiederum zur Erfahrung derer zu machen, die ihm zuhören – vom Romancier, der sich abscheidet vom gelebten Leben und in der individuellen Einsamkeit des Genies seine Ratlosigkeit vor dem Leben bekundet (GS II.2, S. 443).

Begründet liegt diese Entwicklung Benjamin zufolge in der Abkehr einer sich säkularisierenden Gesellschaft und ihrer Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Formen der Mitteilung, die sie mit dem Tod in Berührung brachten.⁷⁹ Denn die »Kunde, die von fernher kommt« und seit je mit der handwerklichen Form des Erzählens in Verbindung stand, ist immer auch die Kunde vom Tode: »Der Tod ist die Sanktion von allem, was der Erzähler berichten kann. Vom Tode hat er seine Autorität geliehen.« (GS II.2, S. 450) Seine Geschichten weisen auf die Naturgeschichte zurück; kein Zweck oder Telos liegt ihnen inne als die Schilderung des rhythmischen Schwellens und Brausens der Natur. »Seit einer Reihe von Jahrhunderten läßt sich verfolgen, wie im Gemeinbewußtsein der Todesgedanke an Allgegenwart und an Bildkraft Einbuße leidet.« (GS II.2, S. 449) Das moderne Subjekt, das die Geschichte der Idee vom Heil zu seiner Geschichte erklärt hat, will sich von seinem eigenen Tod nicht mehr berichten lassen. Es tröstet sich viel eher mit der Hoffnung auf ein Ende der Geschichte, dem ein sinn-volles Leben gewidmet und notfalls geopfert wird.

Zur Erzeugung derjenigen Einheit, die das Subjekt für ein sinn geladenes Leben benötigt, muss es der Natur oft Gewalt antun. Kleinste Einheit seiner Berichte ist die Information, die Münze seiner Kohärenz die Wahrscheinlichkeit. »Die Kunde [...] verfügte über eine Autorität, die ihr Geltung verschaffte, auch wo sie nicht der Kontrolle zugeführt wurde. Die Information aber macht den Anspruch auf prompte Nachprüfbarkeit. Da ist es das erste, daß sie ›an und für sich verständlich‹ auftritt.« (GS II.2, S. 444) Damit kann sie mit einer Erzählung in Benjamins Verständnis nicht verbunden werden. Diese legt es nicht darauf an, »das pure ›an sich‹ der Sache zu überliefern« (GS II.2, S. 447), sondern vielmehr durch stetige, lebendige Nacherzählung eine Formation einander überdeckender,

79 Zu den Differenzen in den Arbeits- und Erzählrhythmen, wie Benjamin sie annimmt und beschreibt, vgl. Honold: Noch einmal, S. 322f, 332f.

transparenter Schichten zu erzeugen, die ein stets sich wandelndes Abbild der Naturgeschichte offenbart. Keinesfalls *erklärt* der Erzähler dabei den Weltlauf, sondern er *teilt* ihn als unerforschlichen *mit*⁸⁰ (GS II.2, S. 451f). Seine Aufgabe liegt in der Auswahl, der Erinnerung und im Akt des Erzählens selbst.

»Seele, Auge und Hand sind [...] in einen und denselben Zusammenhang eingebracht. In-einanderwirkend bestimmen sie eine Praxis. [...] Ja, man kann weiter gehen und sich fragen, ob die Beziehung, die der Erzähler zu seinem Stoff hat, dem Menschenleben, nicht selbst eine handwerkliche Beziehung ist? Ob seine Aufgabe nicht eben darin besteht, den Rohstoff der Erfahrungen – fremder und eigener – auf eine solide, nützliche und einmalige Art zu bearbeiten?« (GS II.2, S. 464)

Der Erzähler übt so ein aussterbendes Handwerk aus, welches auf anderen Weisen der Produktion wie auch der Rezeption fußt. »Wer einer Geschichte zuhört, der ist in der Gesellschaft des Erzählers; selbst wer liest, hat an dieser Gesellschaft teil. Der Leser eines Romans ist aber einsam« (GS II.2, S. 456). Nur ein wirklicher Erzähler, so Benjamin, kann in seiner besonderen Position und mit seinen besonderen Eigenschaften das gemeinschaftliche Erinnern als eine Form der Wahrnehmung garantieren. Dieses Erinnern aber ist, wie bereits zu erfahren war, für Benjamin der eigentliche Zweck einer jeden Geschichtsschreibung. Die Praxis des Eingedenkens in einer sich als von der Vergangenheit gemeint erfahrenden Gegenwart ist der Pfad, auf dem der historische Materialist und der Erzähler sich begegnen.

»Der Historismus stellt das ewige Bild der Vergangenheit dar; der historische Materialismus eine jeweilige Erfahrung mit ihr, die einzig dasteht. Der Entsatz des epischen Moments durch das konstruktive erweist sich als Bedingung dieser Erfahrung. In ihr werden die gewaltigen Kräfte frei, die im »Es-war-einmal« des Historismus gebunden liegen. Die Erfahrung mit der Geschichte ins Werk zu setzen, die für jede Gegenwart eine ursprüngliche ist – das ist die Aufgabe des historischen Materialismus. Er wendet sich an ein Bewußtsein der Gegenwart, welches das Kontinuum der Geschichte aufsprengt.«⁸¹

80 Den Prozess der Mit-Teilung und mit ihm die Begründung einer stets noch kommenden Gemeinschaft versucht Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, S. 37ff, aufzufächern. Der erklärende Erzähler schüfe demgegenüber wiederum ein *Werk*, welches den gewaltsamen Kreislauf der Setzung aufs Neue in Gang brächte.

81 Walter Benjamin: »Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker«, GS II.2, S. 465-505, hier S. 468.

Geschichte als eine herzuzeigende, aus Momenten der individuellen und gemeinschaftlichen Erfahrung konstruierte, ist das Metier des benjaminschen Erzählers und Historikers. In seiner Bearbeitung des ›Rohstoffs‹ Erfahrung wird nicht nostalgisch einer großen Vergangenheit gedacht, sondern chronistisch auf die historisch gewachsenen Bedingungen gegenwärtiger Zustände geblickt, seien es die Frondienste politisch und sozial unterdrückter Klassen oder die ausgegrenzten psychischen Konflikte des modernen Subjekts. Die bevorzugte Methode Benjamins ist dabei die des Grabens und des Sammelns: »Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt.«⁸² Es handelt sich im Idealfalle auch beim Historiker um einen namenlosen, doch in seinem Bericht präsenten Erzähler, der nicht auf individuelles Genie, sondern die Wiederholung des Allgemeingültigen setzt.

»Vor allem darf er sich nicht scheuen, immer wieder auf den gleichen Sachverhalt zurückzukommen – ihn auszustreuen wie man Erde ausstret, ihn umzuwühlen, wie man Erde umwühlt. Denn ›Sachverhalte‹ sind nicht mehr als Schichten, die erst der sorgsamsten Durchforstung das ausliefern, um dessentwillen sich die Grabung lohnt. Die Bilder nämlich, welche, losgebrochen aus allen früheren Zusammenhängen, als Kostbarkeiten in den nüchternen Gemächern unserer späten Einsicht – wie Torsi in der Galerie des Sammlers – stehen.« (GS IV.1, S. 400)

So wie sein Metier die allgemein-menschliche Erfahrung ist, so wählt er seine Quellen aus dem breitestmöglichen Angebot, ohne besondere Rücksicht auf ihren ›Wert‹ für eine sinn-volle ›Geschichte der Sieger‹ und ohne Versuch der Erklärung. Sein Vorbild bleibt der »Chronist, welcher die Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden, [und] damit der Wahrheit Rechnung [trägt], daß nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist«.⁸³

82 Benjamin: »Ausgraben und Erinnern«, GS IV.1, S. 400-401, hier S. 400.

83 Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, GS I.2, S. 694. Zur merklich davon inspirierten Auffassung Michel de Certeaus vom Beruf des Historikers vgl. Wim Weymans: »Grandiers Tod. Michel de Certeau und die Grenzen der Geschichtsschreibung«, in: Marian Füssel (Hg.), Michel de Certeau. Geschichte – Kultur – Religion, Konstanz 2007, S. 67-89. Nicht zufällig wohl gewinnen beide Autoren ihre Begriffe der Wieder-Erzählung und der Übersetzung aus theologisch fundierter Lebenspraxis. Vgl. dazu Peter Burke: Michel de Certeau und die Kunst der Re-Interpretation, in: Füssel, Michel de Certeau, S. 35-46.

»[Er hat] die Last beweisbarer Erklärung von vornherein von sich abgewälzt. An ihre Stelle tritt die Auslegung [des göttlichen Heilsplanes; M.B.], die es nicht mit einer genauen Verkettung von bestimmten Ereignissen, sondern mit der Art ihrer Einbettung in den großen unerforschlichen Weltlauf zu tun hat. Ob der Weltlauf ein heilsgeschichtlich bedingter oder ein natürlicher ist, das macht keinen Unterschied. Im Erzähler hat der Chronist in verwandelter, gleichsam säkularisierter Gestalt sich erhalten.« (GS II.2, S. 451f)

Vornehmstes Recht und Aufgabe des Geschichts-Erzählers sind die immer wieder neue Auswahl und Anordnung des zu Erzählenden. Entscheidend ist dabei stets auch die Wahl der Form. Denn in Benjamins Unterscheidung zwischen dem traditionellen Erzähler und dem Romancier des 19. Jahrhunderts sind ein grundlegendes Problem und eine konstitutive Differenz benannt, die in einer Betrachtung des Verhältnisses von Geschichte, Erinnerung und Erzählung nicht außen vor gelassen werden können: Form, Funktion und auch Inhalt des kollektiven wie individuellen Gedächtnisses verändern sich nachhaltig mit dem, wenn auch lang andauernden und schrittweisen, Übergang von oral geprägter Erzähl- hin zur schriftsprachlich dominierten Buchkultur.

Hatte in vorschriftlichen Gesellschaften die wortwörtliche Erinnerung nur eine stark untergeordnete Funktion,⁸⁴ kommt es mit Erfindung und Pragmatisierung von Schriftmedien zu einem Gestalt- und Funktionswandel individueller und kollektiver Erinnerung.⁸⁵ Die Möglichkeiten aber auch Restriktionen der reproduzierbaren und reproduzierenden Schrift machen zunehmend den statischen Archivcharakter des Gedächtnisses gegenüber einem prozessualen, je neu beginnenden Vorgang des Erinnerns geltend.

84 Vgl. Le Goff: *Geschichte und Gedächtnis*, S. 87ff, hier S. 90: »Das Ergebnis exakten Memorierens« erscheint diesen Gesellschaften »weniger nützlich und weniger wertvoll als das Resultat eines vagen Heraufbeschwörens«. [...] So befindet sich [...] der tragende Halt für das Wiedererinnern nicht auf dem oberflächlichen Niveau, auf dem die wortwörtliche Erinnerung vor sich geht, noch auf der Ebene von »tiefen« Strukturen, die zahlreiche Mythologen aufdecken [...]. Es scheinen im Gegenteil die narrative Dimension und andere Ereignisstrukturen eine wichtige Rolle zu spielen [Zitate aus Jack Goody: *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge 1977].«

85 Die neu gewonnene Schriftlichkeit hat dabei nach Le Goff zwei Hauptfunktionen: das Speichern von Information, um über Raum und Zeit hinweg kommunizieren zu können, und die Überführung der Kommunikation vom auditiven in den visuellen Bereich, womit sie ermöglicht, etwas anders zu sehen, Sätze umzustellen und nachträglich zu berichtigen.

»In das Zentrum dieser neuen Geistestätigkeit stellt Jack Goody die *Liste*, die Folge von Worten, von Vorstellungen, von Gesten, von Handlungen, die in einer bestimmten Anordnung ausgeführt werden muß. Diese Liste ermöglicht es, eine verbale Vorgabe »aus dem Kontext herauszulösen« oder »in den Kontext zurückzustellen«, ähnlich einer »linguistischen Rekodierung«. [...] Das Memorieren vermittelt eines Inventars, die hierarchisch gegliederte Liste, ist nicht nur ein Neuordnungsprozeß des Wissens, sondern auch Ordnungsaspekt einer neuen Macht.«⁸⁶

Das exakte Memorieren zum Zwecke der Verwaltung und Bewahrung verändert also die psychische und intellektuelle Struktur eines Begriffs vom Gedächtnis. Als die diesem neuen Wahrnehmungsapparat zugeeignete rhetorische Technik wird sich die Mnemonik erweisen, welche als zunächst mündliche Form der Wirklichkeitskonstitution und -beherrschung zunehmend auf die Ausdrucksmöglichkeiten der Schrift bezogen wird.⁸⁷ Endgültig aber schwingen sich schriftliche Gedächtnisformen mit Erfindung und Durchsetzung des Buchdruckes zum paradigmatischen Speicher- und Erkenntnismedium auf.⁸⁸

Mit dem Brüchigwerden des sprachlich konstituierten »Gerüsts der Moderne« (S. Toulmin) im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert finden andere Formen des Erinnerns und Erzählens, die als Ungleichzeitiges im Gleichzeitigen natürlich stets auch eine marginalisierte Existenz führten, wieder verstärkte Beachtung. Maßgeblich beeinflusst durch Freuds Aufsatz *Notiz über den »Wunderblock«* (1925) sowie die Schriften Benjamins spielen psychologische und linguistische Fragestellungen im Zusammenhang mit dem Vorgang des Erinnerns und

86 Le Goff: *Geschichte und Gedächtnis*, S. 95f.

87 Zu den Grundlagen der Mnemonik und ihrer Herkunft aus der antiken Kunst der Rhetorik vgl. Yates: *Gedächtnis und Erinnern*, S. 11-33, Goldmann: *Statt Totenklage Gedächtnis*, S. 43f. Zur Wandlung ihrer Funktion im Zuge der Verschriftlichung der Wissensrepräsentationen vgl. Lachmann: *Gedächtnis und Literatur*, S. 14-55, sowie Le Goff: *Geschichte und Gedächtnis*, S. 91ff, 102ff.

88 Vgl. Le Goff: *Geschichte und Gedächtnis*, S. 116ff. Diese Schriftbezogenheit beziehungsweise grundlegend mnemonisch-rhetorische Strukturiertheit des kollektiven wie individuellen Gedächtnisses in der europäischen Kulturgeschichte ist in jüngerer Zeit vielfach thematisiert und problematisiert worden. Vgl. u.a. Aleida Assmann: *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, München 1983, Vittoria Borsò: *Schriftgedächtnis – Schriftkulturen*, Stuttgart 2002, sowie Anselm Haverkamp und Renate Lachmann: *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München 1993, insbes. S. IX-XXVII.

seinen medialen Bedingtheiten wieder eine Rolle im erkenntnistheoretischen Diskurs der Spätmoderne. Vor allem Derridas Begriff der *différance*, aber auch das literaturwissenschaftliche Konzept der Intertextualität nach Kristeva versuchen, die Problemstellungen der Schriftlichkeit produktiv zu fassen und Phänomene der Übermalung, der Umschreibung und der Nachträglichkeit jeden Erinnerns in der Lektüre des gegenwärtigen Textes zu entfalten und damit einen Textgestus (wieder) zu erlangen, der über das nur Gesagte hinausweist.⁸⁹

Sich den medialen Restriktionen aber auch besonderen Möglichkeiten eines schriftlichen wie auch des Schriftgedächtnisses in Relation zu anderen, oralen Formen der Erinnerungsarbeit bewusst zu bleiben, ist also die Aufgabe eines zeitgenössischen Erzählens. In den hier zu betrachtenden Arbeiten Peter Greenaways werden dementsprechend Formen des Erinnerns und Erzählens herausgearbeitet. Seine Versuche zur Bannung und Bewahrung des Chaos im Narrativ – in den individuellen und kollektiven Erzählungen davon, wie kam, was ist, und wie denn sei, was war – stellen den Fokus der Betrachtungen dar. Von solchen Ambivalenzen ausgehend kann nach dem weiteren Mehrwert eines Erzählens in Figuren gefragt werden, das paradigmatische Techniken der Beherrschung von Raum und Zeit ebenso wie grundlegender Mechanismen der Aufrechterhaltung kulturell-identitärer Ordnungen herausfordert.

Die Studie ist in Stufen angeordnet, um ihren Gegenstand auf mehreren Ebenen zu untersuchen: Zunächst werden im ersten Teil anhand einer vorläufigen und allgemeinen Bestimmung ›beabsichtigter‹ formaler Grundstrukturen der Produktionen Greenaways substanzielle Parameter seiner Auseinandersetzung mit dem gegenwärtigen Kinofilm herausgearbeitet. Dieser wird von Greenaway als ein strukturell der Moderne verpflichtetes Medium charakterisiert, was ihn in seiner Kritik daran veranlasst, nach anderen kulturhistorischen Bezugsrahmen zu suchen. Sie sollen ihm dabei helfen, die substanziellen wie funktionalen Kriterien spätmodernen Filmerzählens analytisch zur Darstellung zu bringen und nach den Möglichkeiten eines ›anderen Erzählens‹ Ausschau zu halten.

Dies markiert die Einsatzstelle angeeigneter ästhetischer Strategien, die Greenaway aus einem Verständnis barocker Propaganda – der *Suspension of*

89 Zu den Begriffen von *différance* und *Iteration*, den Vorgängen des neu Schreibens und Schaffens im Augenblick der Wieder-Holung, vgl. Derrida: Die *différance*, sowie ders.: Signatur Ereignis Kontext. Das Intertextualitätskonzept Julia Kristevas – selbst basierend auf Grundlagenarbeiten Michail Bachtins – findet sich paradigmatisch entfaltet in ihrem Aufsatz *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* (1967); kommentiert und angewandt in Lachmann: Gedächtnis und Literatur, S. 35ff.

Disbelief als instrumentelle Strategie der Reizüberflutung und Überwältigung der Sinne – und des Gesamtkunstwerksgedankens gewinnt. Auch hierzu werden zunächst eher allgemeine Aussagen zu den durch Greenaway kritisierten und präferierten Angeboten getroffen, gleichsam also ästhetische Grundvokabeln formuliert, die die Beziehung der filmischen und anderen Projekte des Künstlers mit ihrem stets impliziten Betrachter zu erfassen suchen.

Parallel dazu und in die theoretischen Überlegungen eingewoben werden bereits Spuren der Figur Tulse Luper verfolgt; wird in den frühen Filmen Greenaways nach der Einlösung seiner Kritik und seiner Versprechen von einem anderen Erzählen gesucht. Analog zu Ginzburgs *spie* werden die Perspektiven und Motive der als Erzähler Handelnden leitend sein für die Lektüren, werden aus den aufgefundenen Spuren und den darin aufgehobenen Praktiken der Figuren neue Geschichten und Erzählungen gesponnen, die sich ihrer eigenen Vorläufigkeit bewusst zu bleiben versuchen. Die gewonnenen Vermutungen und Verdichtungen zu und über Luper werden im Schlussteil des ersten großen Abschnittes konfrontiert mit stichprobenartigen Auslotungen zu Formen der Darstellung und Anordnung sowie damit verbundener erkenntnistheoretischer Grundlagen der Frühen Neuzeit. Hier gilt es, im Kurzschluss mit den bereits vorgefundenen Erzählstrategien Greenaways ein Konzept vom enzyklopädischen Erzählen zu formulieren. Ein Exkurs zu einem barocken literarischen Figurenkonzept gibt dabei eine letzte Vorlage für die funktionale Interpretation eines Erzählens in (enzyklopädischen) Figuren, die es mit den Spuren Tulse Lupers abzugleichen gilt.

Im zweiten Teil der Studie wird schließlich das Film- und Multimedia-Großprojekt THE TULSE LUPER SUITCASES (TLS) einer ausführlichen Analyse unterzogen. Greenaway selbst sieht darin den ersten Schritt hin zur Erneuerung des ästhetischen und technologischen Apparates des Kinofilms. Dieser Anspruch an sich selbst und an seine hierin zusammenfließenden Erfahrungen und Kenntnisse zum kinematografischen Erzählen wird hier ebenso überprüft, wie die im vorangegangenen Kapitel gewonnenen Kategorien zum Erzählen mittels der Figur Tulse Luper.

Die Erzählsammlung TLS stellt sich als überbordende Enzyklopädie zur Geschichte des 20. Jahrhunderts dar, die Greenaway als ersten, zum Weiterschreiben und Widersprechen auffordernden Kommentar zu Beginn des 21. Jahrhunderts formuliert. Hieran werden vor allem die Strukturierungen und (An-)Ordnungen, die Schichtungen und Verschiebungen der Fabel im Abgleich mit der Frage nach der Funktion der zentralen Figur Tulse Luper auf den sich überschneidenden Ebenen von Erzählinhalt, Erzählform und Rezeptionsprozess einer näheren Betrachtung unterzogen.

Greenaway setzt in TLS auf ganz unterschiedliche Formen der Rezipientenaktivierung; für eine konsistente Beschreibung des enzyklopädischen Erzählens mittels der Figur Tulse Luper aber wird sich diese Arbeit hauptsächlich auf den dreiteiligen Kinofilm konzentrieren und nur exkursorische Ausblicke auf ergänzende Darstellungsformen geben. Insbesondere wird auf die Beziehungen Lupers zu der ihn umgebenden Figurenkonstellation, zu den ›Autoren‹ und Erzählern seiner Lebensgeschichte(n) sowie zum medialen Dispositiv des Kinofilms als Erzählzusammenhang und Rezeptionsangebot eingegangen.

Die in den Analysen und Beschreibungen entfalteten und aufgespannten Fäden werden im Schlussteil schließlich zusammengenommen und zu einem (vorläufigen) Muster gewebt, das immer auch seine Einschüsse, Fadenrisse und -verknötungen herzuzeigen bestrebt ist. Daraus soll und wird sich keine Typologie im strukturalistischen Sinne ergeben, die eine abschließende Benennung der greenawayschen Strategien eines postmodernen oder auch ›nur‹ epischen Erzählens vornehmen könnte. Eher hegt der Autor die Hoffnung, ein kaleidoskopisches Bild, ein je neu sich zusammensetzendes Mosaik entstehen lassen zu können, welches ein Erzählen, das sich erst im Augenblick der Rezeption und darin immer neu vollziehen und ausdifferenzieren will, zur Erfahrung bringt.

In Greenaways experimenteller Erforschung diskontinuierlicher Erzählpraxis und der immer vorläufigen Aneignung damit verbundener, oft marginalisierter Darstellungs- und Wahrnehmungsformen wird ein Potenzial vermutet, sich mit gegenwärtigen Konzepten von kultureller – räumlicher wie zeitlicher – Ordnung, mit der Geschichtlichkeit der Gegenwart und mit zugehörigen paradigmatischen Anordnungs- und Darstellungspraktiken produktiv auseinanderzusetzen. Insbesondere die Rezeption der ambivalenten Figur Tulse Luper bildet hier den Leitfaden zur Bestimmung einer künstlerischen Position, die sich, zumindest beim Autor dieser Arbeit, stets aufs Neue in der Lage zeigt, ›Resonanz und Staunen‹ (S. Greenblatt) zu erzeugen. Auch das Schreiben und Lesen dieser Arbeit möchte so mit Michel de Certeau als eine Form von (Kultur-)Geschichtsschreibung verstanden sein, als eine fortgesetzte Lektüre von sich immer neu zusammenfügenden Fragmenten und Anverwandlungen, von Wahrnehmungen, die in der Zeit andauernd umgeformt sich finden und damit zum Fantasieren einladen.