

**Dr. Nils Reschke (Bonn)**

**"Der Raum zwischen Wissen und Sehen" –**

Anmerkungen zur Subversion des Sehens bei Peter Greenaway

**"A ist für Ananas"**, lehrt eine Amme ihren Schützling zu Beginn von Peter Greenaways "Der Kontrakt des Zeichners". A ist für mehr. A ist für Auge, aber auch für Alphabet und damit für die mediale Grundspannung zwischen Sehen und Schreiben im Film.

Um "fruchtbare Augenblicke", um das Auge und das Alphabet, genauer: um den Unterschied von bildender Kunst und Literatur war es schon Lessing in seiner "Laokoon"-Schrift gegangen. Greenaway positioniert sich mit seinem selbstreferentiellen Krimi in barocken Gewändern nicht ausdrücklich, wohl aber implizit im Verhältnis zu Lessings Darstellungsästhetik. Er tut dies in einer als Schlüsselstelle der Rezeption zu betrachtenden Erörterung der Differenz von Sehen und Wissen.<sup>1</sup>

Die fiktive Geschichte des Zeichners Neville, der 1694 die Besitzungen eines englischen Landadligen in 12 Zeichnungen festhält, dabei unwissend Details einer Mordintrige aufzeichnet, die ihm schließlich sein eigenes Leben kosten, weil seine Zeichnungen als Sinnbilder rezipiert werden und er dadurch selbst zum Mordverdächtigen gemacht wird, ist nicht nur eine pessimistische Betrachtung über die Unschuld der Bilder und die Naivität des Blicks, sondern darüber hinaus eine Subversion des Gesichtssinns überhaupt. Dies vor allem deshalb, weil nicht nur die Bemühungen des Zeichners scheitern, mit strikter Nachahmung des Gesehenen die Rätsel des Landguts zu durchschauen, sondern auch die des Kinogängers, in den Bilderfluten und Alphabetlawinen Greenaways Durchblick zu bewahren. Wenngleich sich seine Blendung weniger folgenreich ausnimmt als die des Protagonisten, der vor seiner Hinrichtung durch die Landadligen für sein metaphorisches Nicht-Sehen zynischerweise auch noch physisch geblendet wird, so erweisen sich seine Wahrnehmungsgewohnheiten gleichsam als unangemessen. Konzentriert sich der Zuschauer nämlich zu stark auf die kunstvolle, dem 17. Jahrhundert nachempfundene Sprache, gehen ihm wichtige visuelle Informationen verloren, erfreut er sich hingegen an der Opulenz der Bilder, so ist es ihm kaum mehr möglich, die sprachlichen und musikalischen Details des Films adäquat aufzunehmen. Die Erhöhung akustischer und visueller Reize gegenüber der Alltagserfahrung führt zwangsläufig zu Zweifeln an der eigenen Auffassungsgabe, da es weder dem Hobbydetektiv im Kinosaal noch dem am heimischen Videorecorder gelingt, das Rätsel des Mordes aufzulösen - es gibt im "Kontrakt" viele

Gärtner und ebenso viele Motive für die Tat, aber keinen Mörder...

Der Konventionsbruch der unaufgelösten Kriminalgeschichte ist vom Filmemacher bewußt angelegt, um die selbst unsichtbare Hegemonialstellung des Sehsinns hinterfragen zu können. Zeichner und Zuschauer unterliegen so einer ähnlich paradoxen Grunderfahrung: sie haben zwar schöne, wohl aber die falschen Bilder gesehen!

Nicht nur die Transformation der Wirklichkeit in die Zeichnungen, die auf der Handlungsebene immer wieder selbstreflexiv exponiert wird, erscheint daher fragwürdig, sondern auch der Anspruch des Mediums Film, durch photomechanische Abbildung ein Fenster zur Welt sein zu wollen. Greenaway desavouiert so das Sehen in einem Medium des Sehens selbst, ohne sich dabei der Faszination des Imaginären zu entziehen. Es geht dem ausgebildeten Maler Greenaway also im Gegensatz zu Lessing nicht darum, eine prinzipielle Minderwertigkeit der Bilder und des Sehens gegenüber der Literatur und dem Denken theoretisch-diskursiv zu entfalten, sondern darum, die Unangemessenheit eines ursprünglichen "materiellen" Sehens im Verhältnis zu einem "geistigen", das durch Wissen gespeist ist, rezeptiv erfahrbar zu machen.

Die Ontologie des Blicks muß in Geschichte, und das heißt hier zwangsläufig auch in Geschichten überführt werden. Der moderne Blick ist für Greenaway immer schon der des Lesers. Kein Kontrakt ohne Zeichnung, keine Zeichnung ohne Kontrakt!

Wenn der Zeichner aber zum Haupt-Darsteller des Landguts gemacht wird, dann offensichtlich deshalb, um zu zeigen, daß in der Neuzeit Seiendes weitgehend in der Kategorie des Bildes aufgehen muß.<sup>2</sup> Strenggenommen macht also erst die Zeichnung den Mord und die Erzählung vom Mord möglich, indem sie ein Bild von der Realität vor-zeichnet, dem zugleich Bedeutungen ein-geschrieben sind. Sehen und Wissen, Bild und Buchstabe geraten dadurch in eine spannungsvolle Dialektik. Am Anfang steht die Auratisierung der Bilder, am Ende die Auslöschung derselben, weil sich die Erzählung gegenüber den Bildern verselbständigt. Die Serie der 12 als Allegorien aufgefaßten Zeichnungen ist entsprechend nur solange von Bedeutung, wie sie als Erzählung die Intrige deckt - danach wird sie verbrannt! In Analogie dazu ist der zunächst in schwarzer Kleidung auftretende Zeichner auf der strukturellen Ebene des Films ein Schrift-Körper, der der Gesellschaft, die anfangs durch ihre weißen Kostüme als Papier "gesehen" werden darf, Bedeutung aufprägt, während er im Fortgang der Handlung - die Bewohner des Landguts tragen nun Schwarz, der Zeichner Weiß - mehr und mehr zum unbeschriebenen Blatt, zur Leerstelle zwischen

---

<sup>1</sup> Vgl. Segment 39, Einstellungen 182-196 von "Der Kontrakt des Zeichners".

bedeutungsschwangeren Zeichen wird.

Als Interpretationshilfe der paradoxen Handlung bietet der Film den auf der Handlungsebene selbst wiederholt erzählten und auch sichtbar gemachten Mythos von Demeter und Persephone an, und infolgedessen ist Greenaway gelegentlich zum Protofeministen stilisiert worden.

Nimmt man demgegenüber die diskursivierte Leitdifferenz von Sehen und Wissen ernst und erinnert sich daran, daß sich der Krimi durch die fehlende Aufklärung am Schluß sozusagen als "falscher Film" ausstellt, so wird man prinzipiell allen Bildern, also auch denen, in denen eine vordergründige Lesart angeboten wird, mißtrauen müssen. Offensichtlich läßt sich die festgestellte Desavouierung des Sichtbaren als des Natürlichen und Ursprünglichen und die damit einhergehende Präferierung des Allegorischen und der symbolischen Ordnung dadurch aber auch in eine Gender-Perspektive einbinden. (Unzulässig) verkürzt gesagt: die Frauen prägen zwar die Handlung des Films - "draughtsman", das englische Wort für Zeichner, bedeutet auch "Figur im Damespiel" -, die Männer jedoch seine Form und damit letzten Endes auch das jenseits des bloß Sichtbaren Liegende, auf das der Film selbst verweist. Es ist die durch den Tod des Patriarchen freigewordene symbolische Position des Vaters, die zugleich die des Subjekts der Repräsentation ist, in die sich alle Protagonisten des Films einzuschreiben versuchen. Im selbst unsichtbaren Gesetz der Repräsentation, das auch das des Kinos ist, tritt der symbolische Vater machtvoller auf, als er realiter je sein kann.<sup>3</sup>

Indem Greenaway das Medium selbstreflexiv thematisiert und dadurch auch die männlich fundierte Repräsentationsordnung des Kinos auf die Leinwand bringt, schafft er ein Bewußtsein für die Implikationen dominanter Wahrnehmungsformen. Daß die vorgegebenen Strukturen dabei auf der Handlungsebene ironisch durchkreuzt und destruiert werden, bedeutet jedoch nicht, daß er sie auch auf der Formebene seines Filmes dekonstruiert, wie sich in einer genaueren Analyse der Filmsprache zeigen ließe.

Demgegenüber stellt der Entzug des Sehens in den Bildern meines Erachtens die zentrale Wahrnehmungsstrategie des Films dar, die darauf abzielt, den auf der diskursiven Ebene eröffneten "Raum zwischen Wissen und Sehen" nicht nur intellektuell zu vermessen, sondern ihn für den Zuschauer selbst rezeptiv erfahrbar zu machen. Dadurch wird "Der Kontrakt des Zeichners" auch zum Versuch, die Grenze zwischen Materialität und

---

<sup>2</sup> Vgl. Heideggers "Die Zeit des Weltbildes".

<sup>3</sup> Nirgends wird diese Ordnung der Repräsentation vielleicht so deutlich wie in Albrecht Dürers Stich "Der Zeichner des liegenden Weibes".

Paternalität des Sehens, die den Filmemacher in den prämodernen "Bildermacher" und den postmodernen Denker spaltet, darstellbar zu machen. Der Film selbst wird dadurch zur Allegorie der Undarstellbarkeit in der Moderne. Anders gesagt: er wird zur paradoxen Darstellung der Erfahrung, daß es neuzeitlich immer mehr zu sehen gibt, zugleich aber immer weniger "gesehen" werden kann, weil sinnliche und geistige Erkenntnis auseinandertreten. Konsequenterweise ist Sinn(en)entzug als Sinnbezug ist die Rezeptionsästhetische Strategie des Filmemachers Greenaway.