

DEN RICHTIGEN BLICK FÜR DAS FALSCHE SPIEL: PETER GREENAWAYS *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT*

ERWIN PETZI

Zwei Leidenschaften, die ihn bis auf den heutigen Tag nicht losgelassen haben, kennzeichnen das Leben des 1942 in Newport (Wales) geborenen Peter Greenaway: Einerseits ist es die Liebe zur Malerei, der er früh Tribut zollt, indem er am Walthamstow College of Art Kunst und die Geschichte der europäischen Malerei studiert, andererseits ist es die Lust an der Sprache, die ihn Mitte der sechziger Jahre zum Schreiben von Erzählungen und Romanen verführt, die aber bis heute nicht veröffentlicht sind.¹ Nach einigen kleineren, eigenen Kunstausstellungen, die nicht den erhofften Erfolg bringen, findet Greenaway eine Anstellung als Filmcutter beim Central Office of Information, einer Dokumentarfilmstelle. Dort lernt er das Filmhandwerk von Grund auf, macht Dokumentarfilme, schreibt Kurzgeschichten und dreht einige Kurz- und Experimentalfilme, wie z.B. *A Walk Through H or the Reincarnation of an Ornithologist* (1978) oder *The Falls* (1980).² Als das British Film Institut sich bereit erklärt, dem Künstler und Experimentalfilmer eine erste Großproduktion zu finanzieren, besinnt er sich seiner beiden persönlichen Vorlieben und verwirklicht *The Draughtsman's Contract* (1982).

1 Vgl. P. Greenaway im Interview mit K. Frommer. In: K. Frommer: Inszenierte Anthropologie. Ästhetische Wirkungsstrukturen im Filmwerk Peter Greenaways, Köln 1994, S. 190-196, hier: S. 190: »My particular cultural baggage and education is quite wide - it's both literary and also pictorial.«

2 Zu Greenaways Experimentalfilmen vgl. C. Barchfeld: *Filming by Numbers: Peter Greenaway. Ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino*, Tübingen 1993, S. 42-64.

Zunächst zum Inhalt des Films: Im Jahre 1694 n.Chr. wird bei einer Abendgesellschaft auf Compton Anstey, dem Besitz der Familie Herbert, der Zeichner Neville von Mrs. Herbert und ihrer Tochter Mrs. Talman eindringlich gebeten, das Anwesen gegen Honorar zu zeichnen. Mit den Bildern, die als »Instrument der Versöhnung« gedacht sind, wollen die Damen den Hausherrn Mr. Herbert, der noch am selben Abend für zwei Wochen nach Southampton aufbricht, bei seiner Rückkehr überraschen. Neville weigert sich anfangs und gibt vor, er sei mit Aufträgen überhäuft, geht aber schließlich doch auf ein verlockendes Angebot ein: Er soll – bei freier Wahl der Perspektive – an zwölf Tagen zwölf Zeichnungen des Anwesens erstellen, wofür er als Gegenleistung acht Pfund pro Zeichnung sowie freie Kost und Logis erhält. Zudem enthält der Kontrakt, der im Beisein des Hausverwalters Mr. Noyes aufgesetzt wird, einen für den Zeichner außergewöhnlich reizvollen Zusatz: Mrs. Herbert erklärt sich bereit, Mr. Neville allein zu treffen und seinen Wünschen zu entsprechen betreffs seines Vergnügens mit ihr. Schon am nächsten Morgen macht sich der Zeichner ans Werk. Mit Hilfe einer Dioptavisur,³ einer hölzernen Rahmenvorrichtung mit waag- und senkrecht verspannten Drähten, die Neville zur Begrenzung des Sehfeldes und zur messbar-korrekt zentralperspektivischen Erfassung seiner Bilder dient, legt er die beabsichtigten Ansichten fest. In diesen umrahmten Bereichen dirigiert er höchst künstlerisch-eigenwillig das Geschehen; so gibt er z.B. vor, zu welchen Tageszeiten bestimmte Abschnitte des Anwesens von den Bewohnern gemieden werden müssen und regelt den häuslichen Tagesablauf (Feuermachen, Wäschewaschen etc.) nach seinen ganz persönlichen Vorstellungen, damit er ungestört zeichnen kann. Die vertragsgemäßen Treffen mit der Hausherrin, die sich scheinbar als Sexualobjekt zur Verfügung stellt, fordert der provozierend auftretende Zeichner täglich ein. Es hat den Anschein, als habe er sein Umfeld und die darin handelnden Personen fest im Griff. Aber sehr rasch zeigt sich, wie labil

3 Vgl. E.S.-Sturm: »Weiße Tücher, weiße Tasche, weiße Karte. Absicht und Absichtslosigkeit bei Peter Greenaway, Andreas Karner und Lewis Carroll«, in: D. Bechtloff (Hg.), Kunstforum International, Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der Bildenden Kunst, Bd. 152 (10-12/2000), Kunst ohne Werk. Ästhetik ohne Absicht, Köln 2000, S. 152-161, hier: S. 152.

und brüchig seine eingebildete Machtposition ist. Irgend jemand scheint den leicht überheblich agierenden Zeichner nicht ganz ernst zu nehmen, denn es tauchen zu seinem Erstaunen innerhalb seines beschränkten Blickfeldes rätselhafte Gegenstände auf: Kleidungsstücke liegen verstreut umher, jemand hat seine Reitstiefel verloren, eine Leiter lehnt an der Hauswand usw. Da diese seltsam anmutenden Dinge nun einmal in das vom Zeichenrahmen begrenzte Blickfeld geraten sind, integriert Neville sie in seine Zeichnungen, ohne sich Gedanken über einen etwaigen Gesamtzusammenhang zu machen. Erst als Mrs. Herbert Zweifel an der Rückkehr ihres Gatten hegt, da nach sechs Tagen noch keine Nachricht von seiner Ankunft in Southampton eingetroffen ist, und erst als der Zeichner beim Abendessen beiläufig erfährt, dass Mrs. Herbert vor ihrer Vermählung mit Mr. Herbert die Verlobte von Mr. Noyes war, wird er stutzig. Ein Gespräch mit Mrs. Talmann regt Nevilles Interesse an den mysteriösen Vorgängen weiter an, denn die Tochter des Hauses – zugleich frustrierte Ehefrau eines deutschen Mannes – deutet dabei an, dass die geheimnisvollen Fundstücke in den Zeichnungen als Indizien eines Verbrechens gelesen werden könnten und somit auf eine Mitwisserschaft des Zeichners schließen lassen. Um ihn zu schützen, wie Mrs. Talmann vorgibt, wird ein zweiter Kontrakt mit dem Zeichner geschlossen, wiederum im Beisein des undurchsichtigen Mr. Noyes. Als Gegenleistung der angeblichen Protektion verpflichtet sich Neville »Mrs. Talmann allein zu treffen und dem nachzukommen, was ihre Wünsche in Bezug auf ihr Vergnügen mit mir betrifft,« wie es im Vertrag heißt. Als Künstler vertritt Neville die Überzeugung, dass die Gegenstände unschuldig sind und arbeitet in aller Unschuld an seinen streng geometrischen Zeichnungen weiter, denen aber ein ganz anderer als der intendierte Bedeutungsgehalt zukommt, nachdem man die Leiche von Mr. Herbert aus dem Wassergraben des Anwesens zieht. Neville reist ab, aber die Bewohner von Compton Anstey sehen sich plötzlich falschen Verdächtigungen ausgesetzt, wobei die vermeintlich verräterischen Zeichnungen im Mittelpunkt stehen. Mr. Noyes, der fürchtet unter Mordverdacht zu geraten, erpresst Mrs. Herbert, die bedeutungsschwangeren Zeichnungen zu zerstören oder zu verkaufen. Als Käufer tritt schließlich Mr. Talmann auf, da Noyes ihn davon

überzeugen kann, dass die Zeichnungen die Untreue von Mrs. Talmann belegen. Wie sehr dem Zeichner der Durchblick in diesem Intrigenstück fehlt, zeigt sich, als er drei Tage nach Mr. Herberts Beerdigung auf das Anwesen zurückkehrt, um ohne Entgelt eine dreizehnte Zeichnung anzufertigen und sich weiter zu vergnügen. Die Damen des Hauses bequemen sich, ihn über seine wahre Rolle aufzuklären: Sie hatten an seiner Zeichenkunst nun wahrlich kein Interesse, sondern (miss-)brauchten ihn als Erzeuger eines Erben für Compton Anstey. »Da wir einen Erben benötigen«, sagt Mrs. Herbert amüsiert zum Zeichner, »habt ihr uns sehr wahrscheinlich einen bedeutenden Dienst erwiesen« (Szene 60, Einstellung 284-287). Mr. Herbert hatte nur eingehiratet, ein Sohn aus dieser Verbindung wäre der rechtmäßige Erbe. Letztlich diente Neville, der in seiner Eitelkeit dachte er könne die Frauen benutzen, nur dem Machterhalt der Frauen, die sich mit einer fein gesponnenen Intrige das Erbe sichern und einen tyrannischen Ehemann und Vater »entsorgen«. Die Stärke der Frauen liegt in ihrer Verführungs-kunst. Diesen Eindruck verstärkt Greenaway noch, indem er die Kamera am Gemälde *Samson und Delilah* von Peter Paul Rubens (1577-1640) vorbei streifen lässt. Trotz sich weiter steigernder Todes-symbolik (Granatäpfel und Hades-Mythologie) sieht der Zeichner immer noch nicht, in welcher bedrohlichen Situation er sich befindet. Als er nachts im Garten die dreizehnte Zeichnung vollenden will, umringen ihn fünf maskierte Männer. Mr. Noyes, Mr. Talmann, Mr. Seymour und die Poulenc-Zwillinge, die allesamt in das Mordkomplott an Mr. Herbert und die damit verbundenen Erbschaftsangelegenheiten verwickelt sind, konfrontieren den Zeichner mit einem weiteren Kontrakt. Sie beschuldigen Neville, dass er sie um das Erbe bringe und mit seinen verleumderischen Zeichnungen zur Gefahr für die häusliche Gemeinschaft geworden ist. Zu spät begreift der im eigentlichen Sinne unschuldige Zeichner, dass er für die mörderische Gesellschaft den idealen Sündenbock abgibt. Der neuerliche Kontrakt, der ohne sein Zutun geschlossen wurde, sieht seine Blendung, Entkleidung und Ermordung vor. »Der vermeintliche Herr des Blicks, der Rahmung und der Perspektive wird geblendet, d.h. symbolisch kastriert, und erschlagen. Er findet sich als Opfer eines genealogischen Machtspiels

[...].⁴ Nach vollbrachter Tat versenken die Herren die Leiche des Zeichners im Wassergraben und übergeben seine Werke dem Feuer. Die genauen Zusammenhänge der Intrige bleiben aber letztendlich ebenso im Dunkeln, wie der (oder die) Mörder von Mr. Herbert. Angemerkt werden muss bei dieser Inhaltsangabe jedoch, dass sie nur eine Interpretation sein kann, denn wie Michael Schuster diesbezüglich ganz richtig bemerkte, täuscht jede Inhaltsangabe dieses ungewöhnlichen Kinofilms »eine offen zutage tretende Erzählhandlung vor, die doch erst mühsam aus der Allegorie des Films, den rätselhaften Begebenheiten und gezierten Reden konstruiert werden muß.«⁵

Dieser Film war für ihn, so gesteht Greenaway kurz nach Fertigstellung, »Gelegenheit, die Gemälde des 17. Jahrhunderts zum Leben zu erwecken und zu feiern und eine kunstvolle Konversationssprache aus Eigenwilligkeiten, Sprachfiguren, Wortspielen und Täuschungen wiederzuerfinden, die heute leider oder zum Glück nicht mehr gepflegt wird.«⁶ Der Schlüssel zum Verständnis des Films liegt demnach in der europäischen Malerei des 17. Jahrhunderts und der angewandten Kunstsprache. Daraus hat der Regisseur nie ein Geheimnis gemacht und die Vorbilder mehrfach selbst benannt: Die Nachtstücke von Caravaggio und Georges de La Tour.⁷ Für Greenaway ist vor allem das sogenannte Goldene Zeitalter der niederländischen Malerei zwischen 1600 und 1660 n.Chr. ein »Beispiel der Perfektion«,⁸ auf das er sich gern bezieht, als eine Metapher des richtigen Sehens und des Blickes, der ein wenig mehr sieht, als sich allein an der Oberfläche zeigt.⁹

-
- 4 D. Kremer: Peter Greenaways Filme. Vom Überleben der Bilder und Bücher, Stuttgart 1995, S. 15.
 - 5 M. Schuster: Malerei im Film: Peter Greenaway, Hildesheim 1998, S. 23.
 - 6 P. Greenaway im Interview, in: Filmprogramm 97, März 1984.
 - 7 So z.B. in einem Gespräch mit K. Jaehne, in: Cineaste (USA), 13/2 (1984), S. 13-15, hier: S. 13. Oder: P. Greenaway im Gespräch mit M. Ciment, in: Positif, 276 (1984), S. 2-9, hier: S. 7f. Und: Greenaway im Gespräch mit H. Welsh, in: Jeune Cinéma, 158 (1984), S. 24-27, hier: S. 24. Alle Angaben nach: M. Schuster: Malerei, S. 23. Anm. 42.
 - 8 Greenaway. In: P. Pilard u.a., Peter Greenaway, Paris 1987, S. 99. Zit. nach: M. Schuster: Malerei, S. 13.
 - 9 Vgl. dazu: D. Kremer: Peter Greenaways Filme, S. 7: »Im Rückbezug auf Maler der Frühen Neuzeit, vor allem Vermeer, hat Greenaway seine

Greenaway konstatiert, dass die Malerei dieser Periode sich zwar sehr realistisch gibt, aber eine metaphorische Geheimsprache spricht und gerade dieser Spannungsbogen ist es, den man auch in seinen Filmen findet: »Sie geben größtenteils die bekannte Welt wieder und sind gleichzeitig voll von Sinnbildern und Symbolen.«¹⁰ In *Der Kontrakt des Zeichners* (so der deutschsprachige Titel) kommt dem Gemälde *Der Falschspieler mit dem Karo-As*¹¹ (ca. 1630-34 n.Chr.) von Georges de la Tour eine bedeutende Sonderstellung zu. Es wird im Vorspann mit filmischen Mitteln in Szene gesetzt und stellt so eine Art Sinnbild des Films dar. Das Sujet von La Tours *Der Falschspieler* wird gleichsam zur Grundfolie für Greenaways allegorisches Meisterwerk. Caravaggio führte um 1594 n.Chr. das Motiv des Falschspielers in die europäische Malerei ein und seither erfreute es sich größter Beliebtheit und fand viele Nachahmer.¹² Unter ihnen Georges de la Tour, der sich dem Thema gleich zwei mal gewidmet hat und so existiert quasi als Gegenstück der *Falschspieler mit dem Kreuz-As*.¹³ Auf den ersten Blick scheinen die beiden Bilder identische Zwillinge zu sein, doch weichen sie bei genauerer Betrachtung in jeder Einzelheit voneinander ab und bis heute ist ungeklärt, welches zuerst gemalt wurde. Im Grunde beschränkt sich die Übereinstimmung der Bilder auf die Anordnung der Figuren am Spieltisch (vgl. Abb.1):

Filme als Versuche gewertet, die verlorengegangene Fähigkeit des Sehens wiederherzustellen.«

- 10 P. Greenaway: »Wider die gefräbige Gesellschaft«, in: *Der Tagesspiegel* vom 26.11.1989. Zit. nach: M. Schuster: *Malerei*, S. 18.
- 11 Um das Bild entstand im Sommer 1972 ein gehöriger Presserummel, von dem auch Greenaway Notiz genommen haben dürfte. Das Musée du Louvre konnte das Bild damals als spektakuläre Neuerwerbung präsentieren und hat es im Rahmen einer La Tour-Ausstellung (vom Mai - Sept. 1972 in der Orangerie) zum Werbeplakat derselben gemacht. Abbildung in: P. Conisbee: *Georges de la Tour and his world*, Ausstellungskatalog der National Gallery of Art, Washington 1996, S. 71.
- 12 Vgl. G. Feigenbaum: »Gamblers, Cheats, and Fortune-Tellers«, in: P. Conisbee: *Georges de la Tour*, S. 148-181.
- 13 Dieses Bild war lange in Genfer Privatbesitz und befindet sich heute im Kimbell Art Museum, Fort Worth (USA). Abbildung in: P. Conisbee: *Georges de la Tour*, S. 70.

Abbildung 1: Der Falschspieler mit dem Kreuz-As nach Georges de la Tour. Fotomontage aus beiden Falschspieler-Bildern La Tours von Josef Mittlmeier für ein Ankündigungsplakat des Graduiertenkollegs »Kulturen der Lüge«. Regensburg 2001.



Links der Falschspieler, der dem Betrachter zugewandt ist und diesen in das falsche Spiel mit einbezieht, indem er ihm mit der rechten Hand sein Blatt zeigt und mit der linken, wie er es aufzubessern gedenkt. Dem Falschspieler gegenüber sitzt rechts ein junger, wohlbetuchter Mann, der sein Geld sorglos vor sich auf dem Tisch liegen hat, während es der Falschspieler mit dem aufgestützten Ellbogen vor dem Zugriff der Mitspieler schützt. Das kindlich-runde Gesicht des Jünglings und sein naiver Blick in die Karten, die er mit beiden Händen etwas unbeholfen ganz nah bei sich hält, spiegeln seine Unerfahrenheit wider, die ihn zur leichten Beute werden lässt. Das Zentrum des Bildes füllt eine anmutige Spielerin aus, der von einer Bediensteten Wein gereicht wird. Das helle Gesicht der Dame und ihr schneeweißes Dekolleté stehen im Kontrast zum dunklen Hintergrund und dominieren das Bild. Man darf vermuten, dass es sich dabei um eine Kurtisane handelt, die mit dem Lügen-Spiel ihrer Augen und Hände das Geschehen heimlich dirigiert und mit ihren Reizen beim Jüngling für die nötige Ablenkung vom Spiel sorgt, die der Falschspieler geschickt ausnutzen wird.¹⁴ Die

14 Vgl. die Beschreibung der beiden Bilder von G. Feigenbaum: »Gamblers«, S. 165-168.

Botschaft beider Bilder La Tours ist eindeutig: »Die Moral ist unmißverständlich: Von Wein, Spiel und der Wollust verführt, wird ein junger Mann zum unschuldigen Opfer einer erbarmungslosen Welt.«¹⁵ Greenaway greift dieses Motiv in *The Draughtsman's Contract* auf und variiert es. Entscheidend dabei ist, dass er die Idee des falschen Spiels vom Bildbereich weg auf die Ebene der Sprache hebt. Greenaways Kartenspieler¹⁶ agieren wie bei La Tour vor einem dunklen Hintergrund und auch hinsichtlich Bildausschnitt und Betrachterstandpunkt gibt es weitreichende Parallelen, doch fehlt offensichtlich das entscheidende Betrugsmoment.¹⁷ Dieses findet sich im Film in einer von Greenaway erfundenen Konversationssprache wieder, »wie sie niemals in einer englischen Provinzgemeinde gesprochen wurde, egal zu welcher Epoche.«¹⁸ Im Vorspann erzählt Mr. Seymour in adliger Gesellschaft die Anekdote vom Duc de Courcy, der einen Architekten nach erfülltem Auftrag ertränkte, damit dieser andernorts nichts besseres bauen könne. Diese kurze und wie nebenbei vorgetragene Geschichte, die im Kreise der Kartenspieler allgemeines Wohlgefallen erregt, nimmt die Ereignisse der nachfolgenden Filmhandlung vorweg. Im tödlichen Spiel um die Erbschaftsverhältnisse auf Compton Anstey verfängt sich der unschuldige Zeichner Neville in einem Netz aus Lügen und Intrigen und wird zum Opfer einer gnadenlosen Welt.

»Der Falschspielergedanke, wie er sich im gemalten Bild konkretisiert, manifestiert sich im Film allgemein als einer des falschen Spiels, und er findet sich im Rahmen dieser Einstellung auf der Tonspur. Zentrale Aspekte des Vorbildes werden demzufolge in den Bereich der Sprache und den des filmischen Kontextes delegiert.«¹⁹

Dabei erweist sich Greenaways Filmsprache als ausgesprochen lügenhaft, zumindest lügen in der Tat die meisten Akteure des Films –

15 P. Rosenberg/F. Macé de Lépinay : Georges De La Tour. Leben und Werk, Berlin 1974, S. 32. Siehe auch S. 110 u. S. 120.

16 Vgl. die Abbildung bei M. Schuster: Malerei, S. 26.

17 Vgl. ebd., S. 28-29.

18 Peter Greenaway im Interview, in: Filmprogramm 97 (1984)

19 M. Schuster: Malerei, S. 29.

und dies nicht aus reiner Höflichkeit. Auf die Doppelbödigkeit der Sprache spielt Greenaway schon im Titel an. Die deutsche Übersetzung ist denkbar schlecht, denn der »Draughtsman« bezeichnet im Englischen nicht nur den Zeichner, sondern auch einen Spielstein im Damespiel. Und recht viel mehr als eine Figur im Spiel zweier Damen stellt der Zeichner nicht dar, auch wenn es anfänglich anders zu sein scheint. Ähnlich verhält es sich mit dem von Greenaway angegebenen Ort der Handlung: Wiltshire. Diese Grafschaft existiert zwar im mittleren Süden Englands wirklich, aber »to wilt« bedeutet eben auch »absterben, verwelken« und verweist so auf die »tödliche« Gartenlandschaft des Films.²⁰ Dass neben diesen Sprachspielen²¹ die Lüge in *Der Kontrakt des Zeichners* nicht nur eine Nebenrolle spielt, wird vor allem an zwei Figuren deutlich. Zum einen ist es der schwer durchschaubare Hausverwalter Mr. Noyes, dessen lügenhaftes Wesen bei genauerer Betrachtung (und Getrenntschrift) seines Namens schon am Schriftbild erkennbar wird: No-Yes. Dieses Nein und Ja zugleich kennzeichnet seit alters her den Lügner, denn in der Bibel steht geschrieben: »Es sei aber euer Ja ein Ja und euer Nein ein Nein« (Jak 5,12). Die Gleichzeitigkeit von Ja und Nein charakterisiert den Lügner Noyes, der um die Vorgänge auf Compton Anstey bestens Bescheid weiß und daraus Kapital zu schlagen versucht.²² Zum anderen demonstriert Greenaway die Vorherrschaft der Lügen durch die auffällige Präsenz einer Hermesfigur im Film. Schließlich ist Hermes nicht nur der Gott der Kaufleute, sondern auch der Diebe, Lügner und Betrüger. In Szene 12, Einstellung 79 zeigt Greenaway eine abendliche Tischgesellschaft in geistreich-doppelsinniger Konversation, die unter der Schirmherrschaft des Gottes der Lüge steht: Ein nackter Hermes sitzt auf dem Dach und streckt seine Zunge heraus. In der Antike war die

20 Im Film wird der Garten als »Garten Eden« und »Liebesgarten« ange- sprochen und der Körper einer Frau als Garten betrachtet. Vgl. S. Watney: »Gardens of Speculation - Landscape in The Draughtsman's Contract«, in: P. Hayward (Hg.), Picture This, London 1988, S. 183-192.

21 Schuster nennt in diesem Zusammenhang Mr. Seymour - see more. Vgl. M. Schuster: Malerei, S. 54.

22 Bereits im Vorspann erzählt Mr. Noyes Mrs. Pierpoint von seiner Aus- sicht auf baldigen Vermögenszuwachs. Nach dem Mord an Mr. Herbert will er von Mrs. Herbert 700 Guinees für die Vernichtung des Vertrags mit Neville.

Zunge der Opfertiere dem Hermes geweiht und nach antiker Mythologie senkt sich aus seinem Munde »vom Himmel eine goldene Kette nieder, bis zu dem lauschenden Ohr der Sterblichen, die der süße Wohllaut von seinen Lippen mit mächtigem Zauber lenkte.«²³ Auch die verlogene Gesellschaft auf Compton Anstey steht im Banne des Hermes. So zeigt Nevilles 6. Zeichnung das Anwesen mit einer Hermesstatue im Garten. Da Greenaway dem geflügelten Gott der Lüge alle Freiheiten gewährt – ganz dem antiken Vorbild entsprechend –, wechselt die Statue im Film ihren Standort nach Belieben und taucht an den verschiedensten Orten (z.B. als Standbild mit Wasserkrug, als Brunnenfigur mit Fackel, als Standbild an und auf der Mauer, als Reiterstandbild) auf, vornehmlich aber bei den Abendgesellschaften, bei denen das gegenseitige Täuschen, das Schmeicheln, Lügen und Betrügen im Zentrum der Gespräche und Unterhaltungen steht. Eine ruhige Kameraführung vermeidet die Ablenkung von den Dialogen und ermöglicht die verstärkte Konzentration auf den Reichtum der Lügen-Sprache.²⁴ Diese Tischgesellschaften und die Arbeitsplätze des Zeichners sind auch die verdeckten Schnittstellen des Films, d.h. an diesen beiden Handlungsorten kommt es zu einer periodischen Wiederaufnahme des Geschehens. Dabei wird im Verlaufe des Films immer deutlicher, dass das mathematisch strukturierte Bildfeld des Zeichners, seine Vorliebe für die Zentralperspektive, die Symmetrieachse und den sogenannten Goldenen Schnitt, bei weitem nicht ausreicht, um die Realität zu erfassen, denn was auf dem Anwesen wirklich vor sich geht, vermag der Zeichner nicht zu sehen. Ihm fehlt fast gänzlich der richtige Blick für das falsche Spiel. An zentraler Stelle, etwa in der Mitte des Films (Szene 42, Einstellung 206-217), setzt sich Greenaway ausführlich mit dem Problem des richtigen Sehens auseinander. Dabei dient wiederum ein Gemälde als Tableau, als Bild-im-Bild.²⁵ Der Zeichner Neville findet einige Bilder im Haus, darunter die Allegorie

23 K. P. Moritz: *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten*, Leipzig 1984.

24 Greenaway stellt sich also bewusst in Opposition zur exzessiven Schnitt-Technik und beschleunigten Bildfolge des zeitgenössischen Films.

25 Vgl. M. Schuster: *Malerei*, S. 39-50.

auf *Newtons Verdienste um die Optik* (vgl. Abb. 2) von Johann Rasso Januarius Zick (1730-1797):²⁶

Abbildung 2: Newtons Verdienste um die Optik von Januarius Zick; entstanden um 1785/ 95 n.Chr., 63 x 73 cm, Niedersächsische Landesgalerie Hannover.



Im Beisein von Mrs. Herbert, gleichsam als Vorspiel des Sexualaktes, nimmt Neville das Bild von der Wand, stellt es auf einen Stuhl und beginnt eine Erörterung. Er will in der nächtlichen Gartenszene des Bildes Treulosigkeiten und Mordvorbereitungen erkennen. Mit dieser Fehlinterpretation kommt der Zeichner zwar dem Schicksal von Mr. Herbert (und ironischer Weise auch seinem eigenen) ziemlich nahe und erweckt zudem den Anschein, er ahne etwas über die tatsächlichen Vorgänge auf dem ländlichen Anwesen, aber wenn dem wirklich so wäre, so übersieht er dabei völlig die Bedrohlichkeit seiner eigenen Lage. Und das ist der springende Punkt, denn in Zicks Gemälde geht es um das richtige Sehen – die optische Theorie: Links tritt Isaac Newton (1643-1727), der große Mathematiker und Physiker, als Genius der

26 Eine kurze Einführung in Zicks Leben und Werk bietet: O. Metzger: Januarius Zick: datierte und datierbare Gemälde, München 1981.

Wahrheit auf die am Boden liegende Lüge/Falschheit mit ihren Attributen Larve, Schlangenhaar und Fackel. Newton deutet nach rechts auf einen kleinen Rundtempel, in dem vor einem Altar ein Putto steht und ein Opferfeuer unterhält. Über dem Altar hängt kein Altarbild, sondern ein großer Spiegel in dem sich Newton spiegelt und so das Altarbild ersetzt. Am rechten Bildrand räumen zwei antike Philosophen – Diogenes (der mit der Lampe einen wahren Menschen suchte) und Euklid (mit geometrischen Werkzeugen, der schon im 3. Jahrhundert v.Chr. eine *Optica*, eine *Lehre vom Sehen* geschrieben hat) als Verkörperung der alten Wissenschaften – das Feld und gewähren Newton Eintritt in den Ruhmestempel der Wissenschaft, denn schließlich war es Newton, der in der neuzeitlichen Lichttheorie den Anfang machte und der sich in Fragen der Betrachtung und Wahrnehmung allein auf die in Erscheinung tretenden und messbaren Daten der Sinneswahrnehmung verlassen wollte. Alles andere sei Hypothese und mit diesen müsse man zurückhaltend sein. »Hypotheses non fingo«²⁷ lautete folgerichtig einer der Leitsätze des Gründervaters (neben anderen, wie Kepler und Galilei) der modernen Naturwissenschaft. Der Obelisk mit der Sonnenuhr und der Blitz sind Symbole der Erkenntnis; die Taube über Newtons Haupt, mit einem Zweig im Schnabel, macht ihn zum Verkünder der Wahrheit. Links im Hintergrund stehen weitere Figuren, die das Geschehen versteckt beobachten und zu deuten versuchen.²⁸ Das Bild entstand um 1785/95 n.Chr. und der in Au bei München geborene Januarius Zick, der in der Kunstgeschichte als »letzter deutscher Großmaler«²⁹ gilt, bezieht damit im Diskurs um die richtige Wahrnehmung eindeutig Stellung. Newtons Errungenschaften hatten nämlich noch lange Zeit nach seinem Tode sehr berühmte und nicht minder beredte Gegner. Kein Geringerer als Goethe stellte sich ihm hinsichtlich seiner Ansichten über das Licht und die Farben entgegen. In einem Brief an Schiller schreibt Goethe nicht ohne Spott, »daß das Newtonsche System [...] den Vorteil hat aus dem Lande der unruhigen Dialektik in das Land des Glaubens und der

27 J. Hirschberger: Geschichte der Philosophie, Bd. II: Neuzeit und Gegenwart, 11. Aufl., Frankfurt/Main 1980, S. 220.

28 Vgl. J. Strasser: Januarius Zick 1730 München - 1797 Ehrenbreitstein; Gemälde, Graphik, Fresken. Weissenhorn 1994, S. 424.

29 Ebd., S. 9.

Träume hinüber zu führen.³⁰ Die Wahrheit wollte Goethe, der in jungen Jahren eine eigene Berufung zum Zeichner erwogen hatte, in Italien aber »sehen« lernte und infolgedessen vom Zeichnen abkam, Newton nicht zusprechen. In seiner Farbenlehre widerspricht Goethe Newton zum Teil und hält es zudem für allemal besser, wenigstens eine falsche Theorie zu haben als gar keine. Von Zick dürfte der Weimarer Dichter wegen dieser eindeutigen bildlichen Stellungnahme zugunsten Newtons etwas enttäuscht gewesen sein. Schon im Sommer 1774 hatte Goethe zusammen mit Lavater und Basedow den Kurtrierischen Hofmaler (seit 1760) und früheren Briefpartner Winckelmanns in Ehrenbreitstein am Rhein besucht und wenig später auch den brieflichen Kontakt mit ihm gesucht. Es gilt in der Goethe-Forschung als sehr wahrscheinlich, dass dieser Atelierbesuch den jungen Goethe zu dem Dramolett *Des Künstlers Vergötterung*³¹ und auch von *Des Künstlers Erdenwallen* (zweite Fassung) angeregt hat, doch Goethe selbst schwieg im Alter dazu. In *Dichtung und Wahrheit*³² zählte der Dichter des *Faust* zwar die mittelmäßigen Frankfurter Maler (Hirt, Schütz, Seekaz u.a.) auf, die sein Vater beschäftigte, erwähnte aber Januarius Zick und dessen Vorbildfunktion für bzw. Zusammenarbeit mit dem Frankfurter Künstlerkreis mit keinem Wort,³³ obwohl man den Hofmaler Zick seinerzeit in einem Atemzug mit Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770; bedeutendster Freskenmaler des 18. Jahrhunderts) nannte. Es steht zu vermuten, dass Goethe im Falle Zicks die mephistophelische Kunst des Weglassens nicht zuletzt wegen dessen Allegorie auf Newtons *Verdienste um die Optik* übte.

30 J.W. Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausgabe, hg. v. K. Richter u.a., Bd. 8.1: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805, hg. v. M. Beetz, München 1990, S. 529.

31 Vgl. J.W. Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 40 Bde., hg. v. D. Borchmeyer u.a., I. Abt. Bd. 4: Dramen 1765-1775. Unter Mitarbeit v. P. Huber hg. v. D. Borchmeyer, Frankfurt/Main 1985, S. 940.

32 Vgl. J.W. Goethe: Sämtliche Werke, I. Abt. Bd. 14: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, hg. v. K.-D. Müller, Frankfurt/Main 1986, S. 35.

33 Ausführlicher dazu: O. Metzger: Januarius Zick, S. 18.

Greenaway nun hingegen, der um diesen Diskurs in der europäischen Geistesgeschichte/Malerei weiß und für den der gelehrte Streit um die Wahrnehmung und das richtige Sehen noch lange nicht entschieden ist – und er ist es trotz Newton und Goethe zum Lob in der Tat noch nicht –, greift daher wieder auf den mittlerweile fast vergessenen Januarius Zick zurück und verweist »auf die erkenntnisorientierte Dimension des Sehens, welche die Lehre vom Sehen in einer Suche nach Wahrheit aufgehen lässt.«³⁴ Den Bemühungen des britischen Regisseurs um den richtigen Blick und die Blindheit des Zeichners muss sich selbst die historische Wahrheit beugen, denn eigentlich kann der Zeichner Neville Zicks Gemälde im Jahre 1694 n.Chr. gar nicht in Händen halten, ist es doch erst rund einhundert Jahre später entstanden. Greenaway wird so selbst zum Falschspieler, für den der historische Hintergrund seiner Filme nur ein ästhetisches Spiel sein kann, weil er nicht an die »Chimäre namens Realismus«³⁵ glaubt, wie er selbst sagte. Der Mord an Mr. Herbert wird nicht aufgelöst, ganz im Gegenteil: Ein zweiter Mord geschieht, bei dem der Zuschauer zum Mitwisser oder Mitspieler (wie bei La Tours Gemälde!) wird. Er ist durch diesen offenen Filmschluss aufgefordert eine eigene Perspektive, einen richtigen Blick, eine eigene Interpretation der Wahrheit zu finden, um das falsche Spiel zu durchschauen. Einem anspruchslosen mimetischen Kunstprinzip, wie es vom Zeichner Neville vertreten wurde, hält Greenaway die intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Wahrgenommenen und seiner Aufzeichnung entgegen. Ein wirklich intelligenter Mann gibt nur einen mittelmäßigen Maler ab, ist sich Mrs. Talmann sicher (Szene 36), denn die Malerei erfordert eine gewisse Blindheit, wie sie sagt, und ein intelligenter Mann wird über das, was er zeichnet, mehr wissen wollen als das, was er sieht. Goethe hätte der Dame hier sicher zugestimmt.

Lüge, Täuschung und Betrug sind, so lässt sich abschließend sagen, integrale Bestandteile von *The Draughtsman's Contract* und daher verwundert es nicht, dass Hermes, dem Gott der Lüge, auch die Schlussszene des Films gehört. Greenaway hat sie selbst interpretiert:

34 M. Schuster: Malerei, S. 50.

35 Peter Greenaway im Interview, in: Filmprogramm 97 (1984)

»Diese letzte Geste, wenn er [Hermes] die bitteren Früchte der Gastfreundschaft ißt (das ist die Bedeutung der Ananas), den Geschmack nicht mag, sie ausspuckt. Er spuckt nicht nur die Frucht aus, er spuckt das Ge-sehene wieder aus. Eine Art Schlußgeste.«³⁶

Es bleibt also nach dem Filmgenuss der bittere Nachgeschmack der Lüge und es scheint als wolle Greenaway die Cineasten mit Nachdruck auf die »echten« Bilder, die Gemälde der abendländischen Malerei verweisen. Letztendlich will – so ließe sich zugespitzt formulieren – Greenaway die Zuschauer aus dem Kino in die Gemäldegalerien treiben: »Auf in die Museen!«, so könnte die Devise lauten. Folgerichtig hat sich Greenaway daher nach einer Reihe erfolgreicher Kinofilme der Museumsarbeit zugewandt und in verschiedenen europäischen Metropolen (Amsterdam, Paris, Wien und Venedig) bemerkenswerte Museums-Projekte inszeniert, die den Menschen helfen sollen, das richtige Sehen wieder zu erlernen, damit es ihnen im alltäglichen Leben nicht ergeht wie dem »blindem« Zeichner Neville, der zwar unschuldig war, aber dem der richtige Blick für das falsche Spiel fehlte, was sich als tödlich erwiesen hat. Und an der oftmals überprüften Realität, dass man gerade die Unschuldigen zu Opfern macht, wird sich in einer Welt, die ausgeprägte Kulturen der Lüge pflegt, so schnell nichts ändern. In dieser lügenbewussten Hinsicht und mit der unter Falschspielern gebotenen Vorsicht ist wohl auch Greenaways Statement vom »Tod des Kinos« zu verstehen, denn wer vermag schon mit Gewissheit zu sagen, dass der »Falschspieler Greenaway« hier nicht lügt, selbst wenn er überzeugend klingt:

»Das Kino stirbt im sozialen wie im technischen Sinn. All die Kraft, die Phantasie, das wissenschaftliche Interesse der Epoche haben sich vom Kino wegbewegt. [...] Für mich ist das nicht besonders beunruhigend, denn ich halte das Fernsehen für ein viel reicheres, intelligenteres Medium als das Kino. [...] ich werde dem Kino keine Träne nachweinen. Die 2000 Jahre der abendländischen Malerei interessieren mich mehr als die 100 Jahre des

36 D.J. Poppenberg/A. Weinrichter: »Der Kontrakt des Zeichners. Gespräch mit Peter Greenaway«, in: epd Film 4/84, S. 18-20, hier: S. 20.

Films. [...] Es wird immer Bilder geben, gleichgültig auf welche Weise sie hergestellt werden.«³⁷

37 Peter Greenaway im Interview mit A. Kilb. In: Die ZEIT 48 (1989), S. 69.