

Text abgibt, für eine Lesart entscheiden. Unter keinen Umständen wird auf diese allererste Einteilung verzichtet; wenn sie nicht auf den ersten Blick möglich ist, tritt beim Betrachter Verwirrung ein. Freilich gibt es Übergänge und Überschneidungen zwischen literarischen Gattungen und außerdem können sich die Anschauungen der jeweiligen Gattung und damit ihre Definition mit der Zeit ändern. Es sollte auch nur gezeigt werden, dass es bei der Unterscheidung zwischen Fiktion und Sachtext um Primärsignale geht, die der Leser bewusst oder unbewusst sucht und sich in seinem Leseverhalten danach ausrichtet, wobei er den einmal eingeschlagenen Weg nur höchst ausnahmsweise wieder verlassen wird. Insofern bleibt für eine „Kündigung des Lektürevertrages“ tatsächlich nur wenig Raum.

Bei den Primärsignalen eines Textes handelt sich um die Gattungsbezeichnung, die dem Text vorangestellt wird (Roman, Biografie, Bericht etc.), soweit vorhanden das Vorwort, die begleitenden, regelmäßig vom Verlag stammenden Werbetexte (Klappen- und Rückentexte, „Waschzettel“, Werbeanzeigen), aber auch sonstige Umstände, die Rückschlüsse auf die Textgattung erlauben, etwa die Ausrichtung des Verlages und die konkrete Reihe oder Ausstattung, in der das Buch erscheint, und der Name des Autors, den man, wenn es sich nicht um ein Erstlingswerk handelt, ohnehin meist einordnen kann.

Hiervon ausgehend, dürfte kein Zweifel daran bestehen, dass der Text „Esra“ von Maxim Biller als Roman zu lesen ist. Auf dem Buchumschlag und auf dem Titelblatt ist die Bezeichnung „Roman“ angebracht. Auf dem Buchrücken findet sich der Satz „Ist Liebe die letzte Utopie?“ Im vorderen Klappentext heißt es:

„Adam, der junge Schriftsteller, kann sich ein Leben ohne Esra nicht mehr vorstellen. Doch Esra zögert, und je mehr sie zögert, desto größer wird seine Leidenschaft für sie. Ohne Esra, denkt Adam, ist mein Leben verloren und der Boden, auf dem ich stehe, trägt mich nicht mehr. In einer einfachen, virtuosen Sprache nimmt uns Maxim Biller in eine Welt mit, in der Gefühle wieder so wichtig sind wie Gedanken, in der Zuneigung und Vertrauen zu einem Geliebten wichtiger sind als jede Moral oder Politik. Dieses Buch ist kein Zufall, in ihm klingt der Herzschlag unserer Zeit.“

Am Ende des Buchs ist darüber hinaus der bereits erwähnte Hinweis angebracht:

„Sämtliche Figuren und Handlungen dieses Romans sind frei erfunden. Alle Ähnlichkeiten mit Lebenden und Verstorbenen sind deshalb rein zufällig und nicht beabsichtigt.“

HANS-CHRISTIAN VON HERRMANN

Schwarz auf Weiß

Peter Greenaways *The Draughtman's Contract* als Allegorie des Rechts

Der Film *The Draughtman's Contract* kam 1982 in die Kinos und machte seinen Regisseur, den englischen Maler und Experimentalfilmer Peter Greenaway, mit einem Schlag zu einem internationalen Star des Autorenkinos. In den vergangenen 30 Jahren ist der Film zum Gegenstand zahlreicher Interpretationen geworden, die ihn immer wieder zum Lehrbeispiel selbstreferentieller postmoderner Filmästhetik erhoben haben.

Like poststructuralist thinkers, postmodern artists question the notion of an author-given or a God-given truth about reality. Mise-en-abyme techniques are popular with postmodern artists because they underline the idea that any definition of reality is a construct that can be replaced by another construct. The drawings in *The Draughtman's Contract* point to the fact that all filmic reality is a visual construct.¹

Tatsächlich ist Greenaways Film, in dem ein Künstler seine vermeintlich souveräne Position verliert und von der Gesellschaft ausgestoßen, erschlagen und im Schutze der Nacht nackt in einen Wassergraben geworfen wird, von Figuren der Selbstreferenz durchzogen. So läßt beispielsweise die vom Zeichner verwendete Visiereinrichtung, eine Variante des 1435 vom Kirchenrechtler und Kuriensekretär Leon Battista Alberti beschriebenen *velum*, die Festlegung des Bildausschnitts als Kadrierung erscheinen, die dann auch in mehreren Kameraeinstellungen mit dem Filmbild zusammenfällt. Was einer diesen Spuren folgenden konstruktivistischen Gesamtsituation des Films aber notwendigerweise entgegen muß, ist vor allem der sehr ungewöhnliche Charakter des titelgebenden Vertrags, der eines der dunkelsten Rätsel darstellt, mit dem Greenaway den Zuschauer konfrontiert.

Im folgenden soll versucht werden, dieses Rätsel des Kontrakts, den der Zeichner mit seiner Auftraggeberin schließt und der noch um einen zweiten, ähnlichen Vertrag sowie einen Zusatz ergänzt wird, etwas näher zu beleuchten. Dabei folgen die Überlegungen dem Verdacht, daß sich Greenaways selbstreflexives filmästhetisches Spiel um einen traumatischen historischen Kern herum entfaltet, der eng mit dem juristischen Charakter des Plots verbunden ist.

Ort der einigermaßen ungewöhnlichen Filmhandlung ist Compton Anstey, ein fiktiver südenglischer Landsitz, der Eigentum der Familie Herbert ist. Mr. Her-

¹ Mary Alemany-Galway: „Postmodernism and the French New Novel: The Influence of ‚Last Year at Marienbad‘ on ‚The Draughtman's Contract‘“, in: Paula Willoquet-Maricondi, Mary Alemany-Galway (Hg.): *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*. Iaham/Maryland, London 2001, S. 115-135 (hier: 125).

bert, der Herr von Compton Anstey, stammt aus kleinen Verhältnissen, er ist Sohn eines Marketenders, hat es aber durch die Heirat mit seiner Frau zu Vermögen gebracht. Diese Umstände hindern ihn nicht daran, seinerseits strikt auf einer rein männlichen Erbfolge zu bestehen und seine Tochter mit der Forderung zu konfrontieren, einen männlichen Erben zu gebären, damit der gesamte Besitz an ihn übergeben werden kann. Die Tochter der Herberts ist mit einem Deutschen namens Mr. Talmann verheiratet, der aber wenig erotisches Interesse an seiner jungen und schönen Gattin zeigt. So sind beide bislang kinderlos geblieben und laufen damit Gefahr, beim Erbe leer auszugehen.

Nicht besser steht es um die Ehe der Herberts. Mr. Herberts Leidenschaft gilt allein seinem Anwesen, dessen Erträge er sorgsam bewacht und auch seiner Frau vorenthält. So liegt über Compton Anstey ein Schatten der Unfruchtbarkeit, worauf auch die mehrfach eingestreuten Anspielungen auf das mythische Schicksal der Persephone verweisen. Folgt man diesem vom Film selbst gemachten Deutungsangebot, so könnte man sagen: Mrs. Herbert und ihre Tochter, Mrs. Talmann, sind durch Mr. Herbert wie Demeter und Persephone unter die Herrschaft des Hades, des Gottes der Unterwelt, geraten, und sie warten nur auf die Gelegenheit, sich dieser Herrschaft zu entledigen.

Die Filmhandlung umspannt etwa zwei Wochen im August 1694, und die religionspolitischen Auseinandersetzungen dieser Jahre bilden dabei einen stets präsenten Hintergrund. Daß es sich um einen Sommermonat handelt, ist auch an den üppigen Fruchtschalen zu erkennen, die die Szenerie bestimmen. Und die Tatsache, daß Früchte sowie ihre Zucht ein Hauptthema der Konversation der kleinen Gesellschaft auf Compton Anstey bilden², betont ebenso wie die reiche Ausstattung einschließlich der Kleider und Perücken die äußerste Künstlichkeit, mit der sich hier das Leben trotz aller Nähe zur Natur vollzieht. Dabei entsteht aber niemals der Eindruck einer historisch genauen Rekonstruktion im Sinne eines Kostümfilms. Vielmehr kann man, gerade auch angesichts der an Anspielungen und Pointen überreichen Rededuelle, als die die Dialoge im gesamten Film erscheinen von einer ins Äußerste gesteigerten barocken Leidenschaft für Ornament, Drape:rie und Maskierung sprechen.³

Barock ist schließlich auch die durchgehend juristische Rahmung des Sozialen sowie ihre exzessive Überschreitung im Verlauf der Handlung. Die Gesellschaft von Compton Anstey stellt zwar kein höfisches Personal dar, sondern gehört dem Milieu der Landed Gentry an, gleichwohl steht im symbolischen Zentrum der Gesellschaft ein ihre Ordnung garantierender ‚Souverän‘, der daher auch – in Abwesenheit – als einzige Person vom Zeichner in seine Zeichnungen aufgenommen

² Vgl. Michael Schuster: *Malerei im Film: Peter Greenaway*. Hildesheim, Zürich, New York 1998, S. 31-34.

³ Vgl. Reinhold Görling: „Barocke Perücken & Postmoderne Spielregeln“, in: *filmwärts* Nr. 21 (1992), S. 18-27; vgl. auch Cristina Degli-Esposti Reinert: „Neo Baroque Imaging in Peter Greenaway's Cinema“, in: Willoquet-Maricondi, Alemany-Galway (Hg.): *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, S. 51-78.

wird. Mr. Herbert, der Herr von Compton Anstey, ist einmal kurz im Vorspann zu sehen, wird dann aber die gesamte Handlung über nicht wieder lebend erscheinen, zunächst, wie man meint, aufgrund eines Aufenthalts im nahe gelegenen Southampton, später dann, wie man feststellen muß, aufgrund der Tatsache, daß er ermordet und sein Leichnam in den Wassergraben seines Landsitzes geworfen wurde. Diese Abwesenheit ist es nun, die eigentlich den Raum der Handlung eröffnet, der ein Raum der undurchschaubaren Intrigen, des erotischen Begehrens und des tödlichen Hasses ist. An ihrem Anfang steht der titelgebende Vertrag, den der Zeichner, Mr. Neville, mit Mrs. Herbert abschließt. Es ist zunächst ganz einfach ein Schriftstück, in dem die Anfertigung von zwölf Zeichnungen gegen Honorarzahung geregelt wird. Die Bilder sollen das Anwesen der Herberts – genauer: das Eigentum von Mr. Herbert – aus zwölf verschiedenen Perspektiven zeigen. Ungeöhnlich ist an dieser zunächst gänzlich unspektakulären Vereinbarung allerdings eine weitere Verpflichtung, die Mrs. Herbert eingeht, und zwar erklärt sie sich bereit, dem Zeichner, wann immer er es will, sexuell zu Diensten zu sein. Erscheint Neville also nach außen hin als ein bezahlter Diener der Herrin von Compton Anstey, so versetzt ihn der – selbstverständlich heimlich – Vertrag tatsächlich selbst in die Position eines Herrn, und zwar eines Herrn über den Körper von Mrs. Herbert.

Der besondere rechtliche Charakter dieses Vertrags tritt hervor, wenn man ihn im Horizont des Problems von Fruchtbarkeit und Unfruchtbarkeit betrachtet, das der Film auf vielfältige Weise diskutiert. Tut man dies, wird es möglich, die geheime Seite des Kontrakts, die sich auf die durch Mrs. Herbert zu erbringenden sexuellen Gefälligkeiten bezieht, als eine spezifische Form der vertraglich geregelten Dienstbarkeit zu bestimmen, und zwar als eine Form des Nießbrauchs, lateinisch *usus fructus*, auch übersetzt als Fruchtgenuß, Fruchtnießung oder Nutznießung. „Der Nutznießer“, so liest man im *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*,

hat das Recht auf Gebrauch der Sache (*fructus sine usu esse non potest*) und auf Gewinnung der (natürlichen und zivilen) Sachfrüchte, die ‚mit Schonung der Substanz‘ gewonnen werden können.⁴

Der Zeichner, Mr. Neville, läßt sich also das dingliche Recht zusichern, den Körper von Mrs. Herbert zu gebrauchen und seine ‚Früchte‘ zu genießen, eine Metaphorik, die im Film im übrigen auf vielfache Weise entfaltet wird.⁵ Was im Kontrakt des Zeichners demnach geschieht, ist die zweifellos skandalöse Übertragung eines dinglichen Rechts auf den menschlichen, genauer gesagt den weiblichen Körper. Die Frage ist nur, aus welchem Grund. Historische Beispiele scheint es dafür nicht zu geben. Man hat es hier also, wie man annehmen muß, mit einer Erfin-

⁴ *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, hg. von Adalbert Erler, Ekkehard Kaufmann, Wolfgang Friedrich Stämmler, Bd. 3, Berlin 1984.

⁵ Vgl. Christer Petersen: *Peter Greenaways Spielfilme*. Kiel 2009, S. 108–111 („Natur versus männliche Ordnung“).

ding Greenaways zu tun, in der sich der dramaturgische Grundgedanke des Films verdichtet.

Haben wir es hier, wie man vielleicht meinen könnte, mit der satirischen Überzeichnung einer von männlichen Herrschaftsansprüchen geprägten vormodernen Sozialordnung zu tun? Sicherlich auch, so wäre zu antworten, zumal die Frauen im weiteren Verlauf der Handlung ja zurückschlagen und sich nun ihrerseits den Nießbrauch am Körper des Zeichners vertraglich zusichern lassen. Gleichwohl ist damit wohl die eigentliche Pointe des Films noch nicht benannt. Sie besteht vielmehr darin, daß der vertraglich geregelte Nießbrauch als Schlüssel zum Verständnis der im Film vorgeführten barocken Gesellschaftsordnung erscheint. Dies gilt es näher zu erläutern, wobei eine Passage aus Jacques Lacans Seminar *Encore* von 1972/73 herangezogen werden soll, das sich dem Barock aus psychoanalytischer Sicht zuwendet. Dort heißt es:

Jemandem, einem Juristen, der sich wohl danach hatte erkundigen wollen, was mein Diskurs ist, habe ich geglaubt antworten zu können – um ihm spürbar zu machen, ihm, was dessen Grundlage ist, nämlich daß die Sprache nicht das Sprechende Sein ist – daß ich mich nicht deplaziert fände, in einer Fakultät des Rechts zu sprechen, weil es eben jene ist, wo das Vorhandensein der Gesetzbücher [frz. *l'existence des codes*] manifest macht, daß die Sprache [...] und das Sprechende Sein, das, was man die Menschen nennt, doch etwas anderes ist. Wenn ich nun damit beginne, Sie mir im Bett vorzustellen, dann verlangt das, daß ich mich dafür entschuldige.

Ich werde davon nicht mehr loskommen, von diesem Bett, heute, und möchte dem Juristen ins Gedächtnis rufen, daß, im Grunde, das Recht von dem spricht, wovon ich zu Ihnen sprechen werde – vom Genuß [frz. *la jouissance*].

Das Recht verkennt nicht das Bett – nehmen Sie zum Beispiel jenes gute Gewohnheitsrecht, auf das sich der Brauch des Konkubinats gründet, was meint, miteinander zu schlafen. Für meinen Teil, ich werde ausgehen von dem, was, im Recht, verhüllt bleibt, nämlich von dem, was man da macht, in diesem Bett – sich umarmen. [...] Ich will mit einem Wort das Verhältnis von Recht und Genuß erhellen. Der Nießbrauch [frz. *l'usufruit*] – das ist ein Begriff des Rechts, nicht wahr? – vereint in einem Wort [...] die Differenz, die vom Nützlichen zum Genuß besteht. Das Nützliche, das dient wozu? Es ist das, was niemals recht definiert worden ist aufgrund des über großen Respekts, den, aus der Tatsache der Sprache, das Sprechende Sein für das Mittel [frz. *le moyen*] hat. Der Nießbrauch besagt, daß man seiner Mittel genießen kann, aber daß man sie nicht vergeuden darf. Wenn man den Nießbrauch einer Erbschaft hat, kann man ihrer genießen unter der Bedingung, nicht zuviel davon zu verbrauchen. Genau das ist das Wesen des Rechts – aufzuteilen, zu verteilen, umzuverteilen das, was mit dem Genuß ist.

Was ist das, der Genuß? Er reduziert sich hier darauf, nur negative Instanz zu sein. Der Genuß, das ist das, was zu nichts dient.⁶

Psychoanalyse und Rechtswissenschaft kommen, Lacan zufolge, darin überein, daß sie auf dem Feld der Sprache als dem Feld der Kodifikationen oder historisch konstituierten Sprachspiele operieren, die den sozialen Aktionsraum der Menschen

6 Jacques Lacan: *Das Seminar Buch XX (1972/73): Encore*, hg. von Norbert Haas, Hans-Joachim Metzger. Weinheim, Berlin 1986, S. 8 f. (leicht korrigierte Übersetzung d. Verf.).

eröffnen. Diese Kodifikationen aber sind nicht, wie man meinen könnte, an Nützlichkeitserwägungen ausgerichtete Mittel, sondern sie haben ihren Grund in etwas grundsätzlich Nutzlosem, das Lacan den Genuß oder das Genießen, französisch *la jouissance*, nennt und das der Untrennbarkeit von Sprachlichkeit und Geschlechtlichkeit beim Menschen entspringt.

Das Genießen, das zu nichts dient und das den lebendigen Körper über die Befriedigung natürlicher Bedürfnisse hinausführt,⁷ ist nun aber auch der vor der Gesellschaft geheim gehaltene Gegenstand des Kontrakts, den der Zeichner in Greenaways Film mit der Herrin von Compton Anstey abschließt. Im Blick der Öffentlichkeit dient er allein dem Zweck der Anfertigung einer Serie von Zeichnungen, die, wie behauptet wird, wiederum dem Zweck dienen soll, eine Versöhnung zwischen Mrs. Herbert und ihrem Ehemann herbeizuführen. Tatsächlich aber sanktioniert der Vertrag vor allem die sexuellen Übergriffe des Zeichners – seinen Nießbrauch am Körper von Mrs. Herbert –, und es ist diese Seite des Vertrags, die ins dunkle Herz der gesamten Filmhandlung führt, gehen von ihr doch alle weiteren Verwicklungen bis hin zum Tod des Zeichners aus.

Wenn es im Kontrakt des Zeichners also vor allem um ein Aufteilen, Verteilen und Umverteilen des Genusses geht, stellt sich die Situation folgendermaßen dar: Indem Greenaways Film das Rechtsinstitut des Nießbrauchs von Sachen auf Menschen überträgt, wird das gesamte Feld der Sozialbeziehungen von ihm erfaßt. Nach und nach enthüllt der Film ein Geflecht von Intrigen, die allesamt das Anwesen Compton Anstey betreffen und die Frage, wer auf welche Weise in den Genuß seiner Früchte gelangen kann. Als geschicktester aller Intriganten und oberster Drahtzieher erscheint von Anfang an Mr. Noyes, ein alter Verehrer von Mrs. Herbert, der als Verwalter auf Compton Anstey tätig ist. Innerhalb der Filmhandlung agiert er vor allem als Notar, was ihm nicht nur die exklusive Kenntnis der geheimen Abmachungen der Vertragspartner gewährt, sondern ihn am Ende auch zum Nutznießer des Todes von Mr. Herbert werden läßt. Aber auch Mrs. Herbert und ihre Tochter, Mrs. Talmann, widmen sich von Anfang an zielstrebig dem Plan, sich durch die Geburt eines männlichen Erben selbst den Zugang zu den Früchten von Compton Anstey zu sichern. Der Tod von Mr. Herbert ist somit von ihnen allen nicht nur gewünscht, sondern, wie man vermuten muß, auch aktiv und planmäßig herbeigeführt.⁸

7 Vgl. Lacan, *Encore*, S. 27: „Ist da nicht das, was die psychoanalytische Erfahrung eigentlich unterstellt? – die Substanz des Körpers, unter der Bedingung, daß sie definiert werde ausschließlich aus dem, was sich genießt. Eigenschaft des lebenden Körpers ohne Zweifel, aber wir wissen nicht, was das ist, lebend zu sein, es sei denn nur dies, daß ein Körper, das genießt sich.“

8 Vgl. Karen Jaehne: „The Draughtman's Contract: An Interview with Peter Greenaway“, in: *Cineaste* 13 (1984), Nr. 2; zit. nach: Vernon Gras, Marguerite Gras (Hg.): *Peter Greenaway: Interviews*. Jackson/Mississippi 2000, S. 21–27 (hier: 27): „CINEASTE: So who did kill the master of the house? GREENAWAY: I could be enigmatic and throw the question back, but for me, everybody was responsible, because everybody had reason to gain from the death of Mr. Herbert. So, like the murder of the Orient Express, everybody is guilty.“

Welche Rolle kommt nun dem Zeichner, Mr. Neville, innerhalb dieses Intrigengeflechts zu? Zunächst verschaffen seine Zeichnungen Mrs. Herbert ein Alibi, scheint sie doch mit dem Auftrag eine Versöhnung mit ihrem Mann befördern zu wollen. Vor allem aber wird Neville, wie er am Tag seines Todes erkennen muß, von Mrs. Talmann dazu benutzt, einen männlichen Erben für Compton Anstey zu zeugen. Zudem werden seine Zeichnungen im Verlauf der Handlung zu einem entscheidenden Einsatz im Intrigenspiel. Sie entspringen zwar strengen kompositorischen Anordnungen, die Menschen und Tiere für die Dauer der Arbeit aus dem sorgfältig gewählten Blickfeld verbannen und so ein bildhaftes Verzeichnis von Mr. Herberts Eigentum entstehen lassen. Nach und nach wird die Szenerie aber von verschiedenen erratischen Objekten heimgesucht, die Neville nach anfänglichem Sträuben dann doch in seine Zeichnungen aufnimmt, getreu der Maßgabe, stets genau und nur das zu zeichnen, was sich seinen mit dem Zeicheninstrument bewaffneten Augen darbietet. Diese in die sorgsam arrangierte Ordnung der Bildräume einbrechenden Objekte gewinnen ihre besondere Qualität aufgrund des Fehlens jedes diegetischen Rahmens bei gleichzeitiger mimetischer Schärfe. Dabei handelt es sich etwa um ein in den Büschen hängendes Männerunterhemd, um eine an die Hauswand gelehnte Obstleiter, die zu Mr. Herberts Ankleidezimmer führt, um Reitstiefel auf einer Wiese, um ein Frauenkleid auf einem Kiesweg, um ein auf der Brust zerrissenes Jackett neben der zum Trocknen ausgelegten Bettwäsche, um ein herrenloses Windspiel und schließlich um ein Pferd ohne Reiter. Womit man es hier zu tun hat, sind Fragmente, in denen sich die bereits vollzogene, aber noch nicht öffentlich gewordene mörderische Devestitur des Herrn von Compton Anstey abzeichnet. Wenn die Leiche schließlich gefunden wird, liegt sie im Wassergraben in der Nähe eines Reiterstandbilds, so daß die zwei Körper des Herrn – sein sterblicher und sein symbolischer (beziehungsweise dessen sichtbare Accessoires) – nun säuberlich getrennt nebeneinanderliegen.

Die Tatsache, daß die Zeichnungen schließlich auch in der Lage sind, wie dann knapp zwei Jahrhunderte später Eadward Muybridge, ein Pferd und einen Hund stillzustellen, verleiht ihnen deutlich einen photographischen Charakter, womit ihre Nähe zur Filmtechnik noch einmal unterstrichen wird.⁹ Von ihren Betrachtern wird ihnen immer wieder ein allegorischer Charakter zugeschrieben, vermutet man doch, daß es sich dabei um absichtsvolle Hinzufügungen des Zeichners handelt oder dieser doch zumindest über exklusive Einsichten in das Geschehen verfügt. Der Status der Bilder wird somit im Film selbst über die Differenz ‚Sehen/Wissen‘ bestimmt.¹⁰ Während Neville sich streng an die eigene Regel hält, nur das zu malen, was er sieht, laden sich seine Bilder doch unwillkürlich immer aufs neue mit Bedeutung auf, was dem Zeichner am Ende auch zum Verhängnis wird. Insofern Sehen und Wissen hier gerade nicht zusammenfallen, sondern sich gegenseitig ausschließen, wirken die sich in die Zeichnungen hineindrängenden Objekte wie

⁹ Axel Roderich Werner: *System und Mythos. Peter Greenaways Filme und die Selbstbeobachtung der Medienkultur*. Bielefeld 2010, S. 188–191.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 198–202.



Januarius Zick: Allegorie auf Newtons Verdienste um die Optik (um 1790).¹¹

eine Trübung des Blicks. Was nichts als ein Verzeichnis des Eigentums und damit frei sein sollte von allem dramatischen Geschehen, wird so zu einem Ausgangspunkt wuchernder Verdächtigungen. Keinesfalls nämlich läßt sich die Bilderserie zu einer nachvollziehbaren Handlung zusammensetzen. Sie bleibt zersplittert und damit jede Zeichnung Fragment, das Deutungen provoziert, ohne jemals wirklich lesbar zu sein. Allegorisch sind die Zeichnungen Nevilles somit allein im Sinne einer abgründigen *Unlesbarkeit* des Bildzusammenhangs. Die „Sprache der Allegorie“ wird dabei, wie man mit Werner Hamacher sagen kann, zur „Rhetorik einer Ontologie des endlichen Seins“.¹² Was nämlich gegen den Willen ihres Urhebers in die intendierte klassizistische Klarheit der Bilder einwandert, sind Zeichen des Begreifens, des Verfalls und des Todes.

¹¹ Öl auf Leinwand, 63x73 cm, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover – Landesgalerie, in: *Katalog der Kunstsammlungen im Provinzialmuseum zu Hannover*, Bd. 1: *Gemälde, Handzeichnungen, Aquarelle*. Berlin 1930, S. 172.

¹² Werner Hamacher: „Unlesbarkeit“ (Einleitung), in: Paul de Man: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a. M. 1988, S. 7–26 (hier: 11).

Explizit wird dieses Allegorieverständnis, wenn der Film ein aus der Zeit um 1790 stammendes Gemälde von Januarius Zick mit dem Titel *Allegorie auf Newtons Verdienste um die Optik* präsentiert¹³ (Abb.), das üblicherweise wie folgt entschlüsselt wird:

Die Bedeutung der Allegorie ist etwa folgende: Newton hat den Versuchungen der Liebe widerstanden. Diogenes und Sokrates waren seine Vorbilder. Links: der Genius der Reinheit tritt auf die Lüge. Das Spiegelbild im Innern des Tempels bezieht sich auf Newtons Beschäftigung mit dem optischen Gesetz.¹⁴

Zicks Allegorie kann zweifellos in die Reihe jener bildkünstlerischen ‚Embleme der Vernunft‘ gestellt werden, die Jean Starobinski in seinem Buch *1789. Les Emblèmes de la Raison* so großartig beschrieben hat.

Wenn wir die um das Jahr 1789 herum in so zahlreichen Werken unternommenen Versuche betrachten, dem Bild des triumphierenden Lichts, der siegreichen Helligkeit in ihrem Kampf gegen die Finsternis zum Durchbruch zu verhelfen, fällt uns auf, daß der Schatten sich bei den großen Künstlern nie ganz austreiben läßt; er kehrt auf die eine oder andere Weise im Sturmschritt zurück.¹⁵

Auch bei Zick scheint das Licht der Vernunft untrennbar mit seinem Gegenteil, dem Schatten und der Dunkelheit, verbunden zu sein. Dies gilt einmal für die bizarren Lichteffekte, in die die dargestellte Landschaft getaucht ist¹⁶, zum anderen aber auch für das zentrale Geschehen, den Kampf zweier allegorischer Figuren – des siegreichen Genius der Reinheit und der Personifikation von Täuschung und Begehren, die in ihren Händen eine Fackel und eine Maske hält. Der Genius setzt seinen rechten Fuß auf den am Boden liegenden nackten Gegner, während er mit der Linken auf einen klassizistischen Tempel deutet. In dessen Innern befindet sich

¹³ Vgl. Schuster, *Malerei im Film*, S. 41–50.

¹⁴ *Katalog der Kunstsammlungen im Provinzialmuseum zu Hannover*, Bd. 1: *Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle*. Berlin 1930, S. 172; vgl. auch Adelheid Simon, Franz X. Schlagberger: *Januarius Zick (1730–1797). Der letzte bürgerliche Großmaler Deutschlands. Fresken, Entwürfe, Tafelbilder*. Prüm 1987, S. 133.

¹⁵ Jean Starobinski: *1789. Die Embleme der Vernunft*, hg. von Friedrich A. Kittler. München, Wien, Zürich 1981, S. 170.

¹⁶ Vgl. *Katalog der Kunstsammlungen im Provinzialmuseum zu Hannover*, Bd. 1, S. 172: „Zarte, sehr bewegliche Farbigkeit, bei der ein silbernes Grau vorherrscht. Der blaugraue, rechts stark verdunkelte Himmel dient als Folie. Er leuchtet sich in der Mitte in Silbergrau mit einem violetten Schimmer auf und geht oben in den trüben hellgelben Hof des gelbweißen Mondes über. Der Blitz läßt die dunkelgrauen Wolken rechts in violetten Tönen aufleuchten. Die Landschaft in zarten, bräunlichen und blaßgrauen Tönen; der Tempel in Silbergrau mit violetttem Schimmer. Bei der Staffage sind die stärksten und hellsten Töne ein weißliches Grauviolett und blasses Rot in der Kleidung des Genius. Im übrigen trübes Gelb, Graublau, Violettgrau, mattes Braunrot, Moosgrün und Braun. Der Fleishton in trüben gelblichen und braunen Tönen. – Sehr dünner und lockerer Farbauftrag, durch den der Bolusgrund durchscheint.“

anstelle einer Götterstatue ein Spiegel, auf dem der Genius sein eigenes, Newtons Wissenschaft vergöttlichendes Bild erblickt.

Von all dem ist im Film keine Rede. Stattdessen nutzt Neville das Bild bei einem seiner privaten Treffen mit Mrs. Herbert dazu, seinen Verdacht zu artikulieren, Compton Anstey sei ein Schauplatz von Intrigen und Mordplänen:

MR. NEVILLE: Your husband surprises me with his eccentric and eclectic taste. While most of his peers are content to collect portraits, mostly of an edifying family connection, Mr. Herbert seems to collect anything. Perhaps he has an eye for optical theory? Or the plight of lovers? Or the passing of time? What do you think? Perhaps, Madam, he has – and I would stand by him in this – interest in the pictorial conceit? Can you see why your husband had reason to buy it?

MRS. HERBERT: It is of a garden, that is probably reason enough.

MR. NEVILLE: True, true, but what of the events that are happening within it? Shall we peruse it together? Do you see, Madam, a narrative in these apparently unrelated episodes? There is drama, is there not, in this overpopulated garden? What intrigue is here? Do you think the characters have something to tell us? Would you know, Madame, if your daughter had any particular interest in this painting? Madame, could you put a season to it? Madame, do you have an opinion? What infidelities are portrayed here? Do you think that murder is being prepared?¹⁷

Nevilles Bildbeschreibung setzt also nicht im allegorischen Zentrum des Gemäldes, sondern an seinen Rändern an, so dass darin ein Drama des Sehens erkennbar wird, das eben die von Starobinski hervorgehobene Ambiguität zwischen Licht und Finsternis aufweist.¹⁸ Dies aber gilt, wie man feststellen kann, auch für Nevilles Zeichnungen, in die sich gegen seinen Willen rätselhafte Objekte hineindrängen, wie für den Film im ganzen.

Offenkundig verliert Zicks Gemälde, das von Greenaway als ein aus einer knapp 100 Jahre entfernten Zukunft stammendes Fragment wie eine Intarsie in die Filmhandlung eingelassen ist, in Nevilles improvisierter Ekphrasis zunächst seine allegorische Lesbarkeit, um dabei zugleich zu einer Allegorie der Unlesbarkeit zu werden, die die Rätselhaftigkeit des Geschehens auf Compton Anstey reflektiert. Wenn in Greenaways Film also von einem allegorischen Verfahren gesprochen werden kann, dann im Sinne jenes unauflösbaren Streits zwischen Sehen und Nichtsehen. Solchermaßen unlesbar sind aber auch die rechtlichen Vereinbarungen, die das intersubjektive Geflecht in Greenaways Film strukturieren, bleiben sie doch stets bezogen auf das, was die Psychoanalyse Lacans das Genießen nennt. Es ist, mit anderen Worten, der von der Sprache durchquerte, sexuierte menschliche Körper, der sich den Dingen nicht aufgrund von Bedürfnissen, sondern aufgrund ihrer symbolischen Einkleidungen nähert. Die Bedeutung, die die Dinge für die Menschen besitzen, haben sie nicht aus sich selbst heraus, sondern sie erhalten sie durch das intersubjektive Netz, das sich in der Sprache aufspannt. Dem Recht fällt

¹⁷ Transkription des Filmdialogs, zitiert nach: Werner, *System und Mythos*, S. 196.

¹⁸ Zur „Begrenztheit des Zuschauerblicks“ in *The Draughtman's Contract* vgl. Petersen: *Peter Greenaways Spielfilme*, S. 116 f.

dabei die Aufgabe zu, das Genießen dieses ‚sprechenden Seins‘ in eine soziale Ordnung zu überführen. Denn: ‚Genau das ist das Wesen des Rechts – aufzuteilen, zu verteilen, umzuverteilen das, was mit dem Genuß ist.‘ So werden der Film und seine Handlung zuletzt gerade in ihrer Unergründlichkeit zu einer Allegorie des Rechts.

Eine visuelle Differenz, die Greenaways Film in vielfacher Hinsicht organisiert, ist die Differenz von Schwarz und Weiß. Da ist zunächst die Kleidung, denn während die Gesellschaft von Compton Anstey zu Beginn in weißen Röcken und Gewändern erscheint, tragen der Zeichner und sein Gehilfe Schwarz. Dies ändert sich jäh nach dem Fund der Leiche von Mr. Herbert: nun steht der schwarzen Trauergarderobe der Gesellschaft der weiß gekleidete Zeichner gegenüber. Schwarz auf Weiß – das ist vor allem aber auch die Faktur seiner Zeichnungen. Daneben wird die Verbindlichkeit der geschlossenen Verträge immer wieder damit begründet, daß sie schwarz auf weiß niedergeschrieben seien. Vertrag und Zeichnung rücken somit in ein metonymisches Nachbarschaftsverhältnis im Sinne eines beglaubigten Registrierens. Die Objekte in Nevilles Zeichnungen sind deshalb so rätselhaft und irritierend, weil sie keinerlei Ursache zu haben scheinen. Sie ziehen stattdessen Bedeutungen an, insofern die Betrachter der Bilder in ihnen ihre eigenen Dinge verhandelt sehen. So wird, was der Maler zunächst als bloße registrierende Ansicht intendierte, das Protokoll eines Falls oder Streitfalls. Als solches müssen die Bilder zuletzt unlesbar bleiben, allegorisch, aber nicht im Sinne einer absichtlich oder unabsichtlich hineingelegten Bedeutung, sondern im Sinne einer Rätselschrift, in der nicht etwa die Ursache des Mordes an Mr. Herbert erkennbar wird, sondern allein die Grundlosigkeit aller Objekte, auf die sich das Genießen richtet. Dies ist, wenn man so will, die Wahrheit, die in den Zeichnungen Nevilles zutage tritt, und es ist zugleich die Wahrheit, die Greenaways Film artikuliert. Am Ende tritt dem Zeichner die gesamte Gesellschaft von Compton Anstey gegenüber, verummumt wie auf einem Maskenball, und gemeinsam bringen sie ihn zu Tode, nachdem sie ihn zunächst geblendet und entkleidet haben. Begründet wird dies als ein Zusatz zu den beiden zuvor zwischen Mrs. Herbert und Mr. Neville bzw. Mrs. Talmann und Mr. Neville geschlossenen Verträgen: nun aber ist es die Gesellschaft im ganzen, die sich ihr Genießen sichert, und zwar ihr Genießen der Früchte von Compton Anstey. So wird am Ende – über den Tod des Zeichners – die gestörte soziale Ordnung wiederhergestellt. Es hat sich, genauer gesagt, eine neue Ordnung etabliert, was sich zuvor bereits in der Anwesenheit eines niederländischen Gartenarchitekten auf Compton Anstey angedeutet hatte, der den strengen barocken Formen den Kampf ansagt. Für einen kurzen Moment hatten Nevilles Bilder die Dimension des Genießens – allegorisch – ins Licht der Öffentlichkeit treten lassen. Mit der Tötung des Zeichners und der Vernichtung seiner Bilder tritt sie am Ende wieder ins Dunkel zurück.

CLEMENS PORNSCHLEGEL

Das Rätsel des Namens

Zu Kleists Novelle *Der Findling*

1.

Heinrich von Kleists Novelle *Der Findling* erscheint im Jahr 1811. Die Novelle verhandelt die Frage nach der Normativität von Sprache als Frage nach der Legitimität des Eigennamens und nach der Legitimität von Filiation, und zwar unter den Bedingungen einer korrupten Staatlichkeit, die von der Vaterfigur des Textes nicht anerkannt wird beziehungsweise nur zum Schein anerkannt wird, nämlich unter der stillen Vorbehaltsklausel, dass das Recht nur dann Recht ist, wenn es den Rechtsvorstellungen des Subjekts entspricht. Kleist reagiert mit seinem narrativen Entwurf – nicht anders als mit den Novellen *Michael Kohlhaas* oder *Das Erdbeben in Chili* – auf den Fall des Alten Reiches und auf die historische Situation der napoleonischen Fremdherrschaft, deren Legitimität in den Augen der deutschen Eliten mehr als zweifelhaft ist. Mit ihren Rechtsvorstellungen ist sie tatsächlich nicht zu vereinbaren, weder mit denen des feudalen Ancien Régime noch mit denen des neuen, nationalen Patriotismus.

Im Zentrum der Novelle steht jener Abgrund, der sich öffnet zwischen den Bildern und Vorstellungen, welche die Protagonisten sich von sich und den anderen machen, und der gegebenen politisch-juridischen Ordnung, deren Aufgabe gemeinhin darin besteht – wie Kleist *ex negativo* deutlich macht –, den sozialen Status und die Identität von Subjekten für sich und die anderen verbindlich zu markieren und zu akkreditieren, sowohl auf der Ebene der Öffentlichkeit als auch im Binnenraum der Familie. Die Versuchsanordnung, die Kleist im *Findling* durchspielt, ist die einer stillschweigend vorgenommenen Entwertung der juristischen Legitimations- und Akkreditierungsinstanzen, welche die Identität der Subjekte füreinander garantieren. Die Korruption des Rechtssystems beziehungsweise dessen Nichtanerkennung durch die Vaterfigur führt zu Gewalt- und Raubeexzessen, deren Genese Kleist ebenso präzise wie fasziniert aufzeichnet. Auf Seiten der Individuen, die bei den Institutionen ihr Recht suchen, führt die Nichtanerkennung glaubwürdiger Instanzen zu maßlosen Duell-Beziehungen; auf Seiten der politisch-juridischen Ordnung führt sie in die Logik des Ausnahmezustands. Um das Recht gegenüber Subjekten durchzusetzen, die dem Rechtssystem jeden Kredit entzogen haben und sich ihm, bis in den Tod verstockt, verweigern, wird es vom Souverän kurzerhand suspendiert und durch kalte Notstandsmaßnahmen ersetzt. Der Papst *befahl*, so lautet der letzte Satz der Novelle, „ihn [Antonio Piachi] ohne Absolution hinzurichten [die das Gesetz eigentlich