

Christian Begemann / David E. Wellbery (Hg.)

# Kunst – Zeugung – Geburt

Theorien und Metaphern  
ästhetischer Produktion in der Neuzeit

Umschlagbild: Peter Greenaway: The Belly of an Architect (1986)

Gedruckt mit Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Kunst – Zeugung – Geburt:

Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit /

Christian Begemann / David E. Wellbery (Hg.)

– 1. Aufl. – Freiburg im Breisgau : Rombach, 2002

(Rombach Wissenschaften : Reihe Litterae ; Bd. 82)

ISBN 3-7930-9274-7

© 2002. Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,  
Freiburg im Breisgau

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Lektorin: Dr. Edelgard Spaude

Umschlaggestaltung: Barbara Müller-Wiesinger & Ulrike Höllwarth

Satz: blue caro marketing+werbung, Freiburg im Breisgau

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,

Freiburg im Breisgau

Printed in Germany

ISBN 3-7930-9274-7

CHRISTIAN BEGEMANN

## **Die Schrift des Körpers und der Körper der Schrift**

Anthropologie und Semiotik in Peter Greenaways  
*The Pillow-Book*

### **Kulturtechniken und Anthropologie**

Seit seinem ersten großen Spielfilm, *The Draughtsman's Contract* von 1982, scheint Peter Greenaway ein Projekt zu verfolgen, das man als Bestandsaufnahme fundamentaler Kulturtechniken, kultureller Codes und kognitiver Muster bezeichnen könnte. In einer Manier, die sich selbst einem solchen Schema ironisch verpflichtet weiß, der Enzyklopädie, gehen Greenaways Filme die einzelnen Bereiche durch: die bildenden Künste etwa, die Architektur, das Theater oder das Essen und immer wieder und mit wachsender Intensität die Medien Schrift und Buch. Das Interesse gilt dabei der Beschaffenheit und Genese, der Leistung, der Reichweite und den Grenzen dieser kulturstiftenden und kulturprägenden Techniken, aber auch den Imaginationen, Mythen und Phantasmen, die sich um sie ranken und die sie in mancher Hinsicht erst zu dem machen, was sie sind. Vor allem aber werden die Zeichenprozesse ausgelotet, die hier ablaufen, die semiotische Organisation dieser Kulturtechniken mithin, die Probleme der Kodierung, der Mimesis und der Repräsentation. Obwohl Greenaway anders als Fellini, Truffaut oder Godard keinen Film über den Film selbst gedreht hat, liegt es auf der Hand, daß seine Recherchen immer auch auf die Reflexion der Voraussetzungen und auf eine Neubegründung des Mediums Film zielen, das der Regisseur von der vermeintlichen Tyrannei der Narration erlösen will. Diese hohe Komplexität seiner Arbeiten hat den umstrittenen Regisseur, dessen letzte Filme nur noch zum Teil den Weg in die (deutschen) Kinos gefunden haben, zu einem bevorzugten Gegenstand filmwissenschaftlicher Überlegungen gemacht.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ohne Anspruch auf Vollständigkeit nenne ich nur einige wichtige Untersuchungen zu Greenaway, von denen allerdings nur die wenigsten schon *The Pillow-Book* einbeziehen, um das es hier vorrangig gehen soll: Alessandro Bencivenni, Anna Samucli: Peter Greenaway. Il cinema delle idee. Genova 1996. – Agnes Berthin-Scaillet: Peter

Es ist sehr auffällig, daß Greenaways Filme, die konsequenterweise weniger ›Geschichten‹ erzählen, als allegorische Arrangements grundlegender Problemkonstellationen bieten, die jeweiligen kulturellen Zeichensysteme mit dem menschlichen Körper und dem Lebenszyklus zwischen Zeugung, Geburt und Tod verschränken. Die semiotische und die anthropologische Problematik werden nicht nur miteinander verzahnt, sondern in einer endlosen Schleife ineinander fundiert. Schon *The Draughtsman's Contract* korreliert die zeichnerische Bestandsaufnahme eines englischen Adellsitzes mit der Zeugung eines Erbfolgers und beides wiederum mit dem Tod des Künstlers und zukünftigen Vaters. *The Belly of an Architect* von 1986 geht ein gutes Stück weiter: Er beginnt mit der gleichzeitigen ›Konzeption‹ einer Ausstellung und eines Kindes und endet neun Monate später am Tag der Vernissage mit der Geburt des Babys und dem Tod des Protagonisten, der seine künstlerische und intellektuelle Produktivität im Blick auf den Leib der Frau reflektiert (Abb. 1). Seinerseits geht der Architekt nicht nur mit der Ausstellung über seinen Berufskollegen Etienne Louis Boullée, sondern auch mit einem Magengeschwür schwanger, das die architektonischen Formen seines Forschungsobjekts zu imitieren scheint. Während der menschl-

---

Greenaway. *Fête et Défaite du Corps*. Paris 1992. – Giovanni Bogani: Peter Greenaway. Roma 1995. – Christiane Barchfeld: *Filming by Numbers*: Peter Greenaway. Ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino. Tübingen 1993. – Laura Denham: *The Films of Peter Greenaway*. London 1993. – Bridgett Elliott, Anthony Purdy: *Artificial Eye/Artificial You: Getting Greenaway or Mything the Point*. In: Anthony Purdy (Hg.): *Literature and the Body*. Amsterdam/Atlanta 1992, S. 179-211. – Diess.: Peter Greenaway, *Architecture and Allegory*. Chichester 1997. – Kerstin Frommer: *Inszenierte Anthropologie. Ästhetische Wirkungsstrukturen im Filmwerk Peter Greenaways*. Diss. Köln 1994. – Domenico de Gaetano: *Il cinema di Peter Greenaway*. Torino 1995. – Vernon Gras: *Dramatizing the Failure to Jump the Culture/Nature Gap: The Films of Peter Greenaway*. In: *New Literary History* 26.1 (1995), S. 123-143. – Detlef Kremer: *Peter Greenaways Filme. Vom Überleben der Bilder und Bücher*. Stuttgart/Weimar 1995. – Amy Lawrence: *The Films of Peter Greenaway*. Cambridge 1997. – David Pascoe: *Peter Greenaway. Museums and Moving Images*. London 1997. – Michael Schuster: *Malerei im Film: Peter Greenaway*. Hildesheim 1998. – Yvonne Spielmann: *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. München 1994. – Daniel Webster: *Flesh and Text: The Films of Peter Greenaway*, MA Dissertation University of Sussex 1997, <http://www.dcwebster.freeservice.co.uk>. – Roland Weidle: *Manierismus und Manierismen: William Shakespeares *The Tempest* und Peter Greenaways *Prospero's Books**. Alfeld/Leine 1997. – Alan Woods: *Being Naked Playing Dead. The Art of Peter Greenaway*. Manchester 1996. – John Wyver, Andrew Patrizio, Michael O'Pray, Paul Melia, David Pascoe: *The Framer Framed. A Greenaway Symposium*. Manchester 1999. – Hingewiesen sei auch auf die nützliche Webseite von Uwe Hemmen: *The Greenaway Guide*, <http://www.worlds4.com/greenaway>.

che Körper als Maßstab der Architektur gepriesen wird, erfolgt umgekehrt ein buchstäblicher Übertritt der kulturellen Formen in den Leib.<sup>2</sup>

Derartige Konstellationen von Natur und Kultur, deren Irritationspotential Greenaway konsequent ausspielt und nicht selten bis über die Grenzen dessen hinaustreibt, was man landläufig als ›guten Geschmack‹ bezeichnet, gehören zu den durchgehenden Bestandteilen seines Werks. In *Prospero's Books* von 1991 und dem vier Jahre später herausgekommenen, jedoch schon 1984 geplanten<sup>3</sup> *The Pillow-Book* werden sie auf dem Gebiet der Buchkultur angesiedelt. Beide Filme kommen in einigen Grundstrukturen überein, verhalten sich aber auch komplementär. Sie spinnen sich jeweils aus einem anderen Werk heraus, einem Buch, das sie gleichsam reanimieren – einerseits aus Shakespeares *The Tempest* und andererseits aus einem Werk der klassischen japanischen Literatur, aus dem *Kopfkissenbuch* (*Makura no soshi*) der kaiserlichen Hofdame Sei Shonagon, das, zwischen den Jahren 992 und 1000 entstanden, der mittleren Heian-Zeit angehört.<sup>4</sup> Sie erfinden jeweils eine Serie ›lebendiger Bücher‹, visualisieren in exzessiver Weise das Verhältnis von Text und Bild, Schrift und Körper und umkreisen das Problem der Autorschaft. Gegenüber *Prospero's Books* radikalisiert *The Pillow-Book* das Verhältnis von Körper und Buch im Sinne einer Überblendung, die die Grenzen und Konturen beider Elemente auflöst, indem diese ineinander übergehen und füreinander eintreten können. Diesem verschlungenen Verhältnis sollen die folgenden Überlegungen nachgehen. Indem Greenaway sich auch diesem Thema in geradezu systematischer Weise zuwendet, bilanziert er am Ende der Moderne das bis in die Antike zurückreichende Imaginationsmuster einer Engführung von künstlerischer bzw. intellektueller Produktion einerseits und Zeugung und Geburt andererseits. Diesen semantischen Vorgang als ›biologische Metaphorisierung‹ zu bezeichnen, ist nicht nur problematisch, weil der Begriff der Biologie erst jüngerem Datums ist, sondern vor allem, weil das Verhältnis beider Seiten über weite Strecken der Geschichte de facto weniger als ein metaphorisches begriffen wurde, sondern eher als eines der Gleichartigkeit, wenn nicht überhaupt der prinzipiellen Identität.<sup>5</sup> In diese Tradition, das sei vorweggenommen, stellt sich Greenaway, wenn er das Körper-, das Zeugungs-

<sup>2</sup> Peter Greenaway: *The Belly of an Architect* [Drehbuch]. Paris 1998, S. 49ff.

<sup>3</sup> Peter Greenaway: *The Pillow-Book* [Drehbuch]. Paris 1996, S. 5ff. Zitate aus dieser Ausgabe künftig im Text mit der Sigle PB und Seitenzahl.

<sup>4</sup> Sei Shonagon: *The Pillow Book*. Translated and edited by Ivan Morris. New York 1991, S. 400ff.

<sup>5</sup> Vgl. dazu den Beitrag von Albrecht Koschorke in diesem Band.

und Geburtsparadigma auf der Ebene einer Produktions-, einer Werk- und einer Rezeptionsästhetik durchspielt.

## Plot

Zeigt *Prospero's Books* einen männlichen Autor am Werk, so geht es im *Pillow-Book* um den Weg einer Frau, der Protagonistin Nagiko, zur Autorschaft. Da sich die Heldin, um ihn gehen zu können, aus den patriarchalischen Vorgaben ihres Lebensraums lösen und die Geschlechterrolle wechseln muß, sind schon von daher Autorschaft und Körperlichkeit aufs engste verknüpft. Entscheidender ist jedoch der besondere Charakter von Nagikos schriftstellerischer Obsession. Schrift und Sexualität nämlich sind in ihr untrennbar verbunden. Nach der Entfaltung einer grundlegenden Vorgeschichte zerfällt Nagikos Entwicklung in zwei Hauptphasen und ein dazwischenliegendes Intermezzo. In der ersten läßt sie ihren Körper von Kalligraphen beschriften, die sie anschließend zu ihren Liebespartnern macht, in der zweiten, die auf vorübergehende Versuche folgt, sich selber mit Schriftzeichen zu bedecken, beginnt sie männliche Körper zu beschreiben und zu ›Büchern‹ zu machen. Der Übergang zur zweiten Phase erfolgt nach dem Beginn einer Liebesbeziehung mit dem englischen Übersetzer Jerome, den Nagiko als Vermittler zu einem Verleger benutzt, der bereits die Bücher ihres Vaters, eines Schriftstellers, herausgegeben hatte. Jerome wird zum ersten und programmatischen ›Buch‹ einer Serie von dreizehn, die »the Body as a Book« und »a Book as a Body« beschreiben soll (PB, S. 102), und später noch einmal zum zentralen sechsten Buch dieser Reihe, »The Book of the Lover«. Jeromes unerfreuliches Geschick besteht darin, die Metapher vom Körper als Buch im vollen Wortsinn realisieren zu müssen, denn nach seinem Selbstmord wird sein beschriebener Leib vom Verleger exhumiert, gehäutet und nach allen Regeln der Kunst zum Buch verarbeitet.

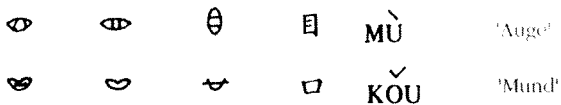
## Ursprünge

Der Film beginnt mit einer ritualisierten Szene, in der die im weiteren Verlauf entwickelten Themen und Konflikte in nuce angelegt sind. Da in ihr Nagikos Fixierung auf die Schrift und ihr spezifisches Schreibprojekt grün-

den, muß sie etwas detaillierter gemustert werden. An jedem Geburtstag der in Kyoto lebenden Protagonistin – Greenaway zitiert hier Ambiente und Stil der Filme Yasujiro Ozus – vollzieht sich in einer Atmosphäre großer Geborgenheit derselbe Vorgang: Ihr Vater beschreibt ihr Gesicht mit einem aus ihrem Namen bestehenden Glückwunsch (Abb. 2) und signiert mit seiner Unterschrift in ihrem Nacken, wobei er die Worte spricht:

When God made the first clay-model of a human being, He painted in the eyes ... and the lips ... and the sex. And then He painted in each person's name lest the person should ever forget it. If God approved of His creation, He breathed the painted clay-model into life by signing His own name. (PB, S. 31)

Das Ritual zelebriert das Geburtstagsfest als Wiederholung der Geburt – oder genauer: einer väterlichen Schöpfung –, die wiederum die Kreation des ersten Menschen wiederholt. Diese aber erfolgt auf dem Weg der Schrift. Wenn es heißt, Gott »*painted in the eyes and the lips and the sex*« – wobei die Organe metonymisch auf die fundamentalen Fähigkeiten der Wahrnehmung, der Sprache und der Reproduktion verweisen –, dann ist dieses Malen zugleich ein Schreiben. Anders als die Silben- und Buchstabenschriften bezeichnen die chinesischen Logogramme bekanntlich nicht die Lautgestalt des Wortes, sondern haben sich aus ikonischen Anfängen entwickelt. Erst durch vielfältige Prozesse der Abstraktion, Stilisierung und Kombination wurde, wie sich schrifthistorisch im einzelnen nachweisen läßt, der ursprüngliche Bildcharakter der Zeichen bis zur Unkenntlichkeit verändert. Die Schriftzeichen für ›Auge‹ und ›Mund‹ etwa waren zunächst einfache Piktogramme, die das bezeichnete Organ abbildeten.



Die graphische Entwicklung chinesischer Schriftzeichen von der Shang-Periode bis in die Zeit der Han-Dynastie (202 v. Chr. – 220 n. Chr.)<sup>6</sup>

Aber nicht nur Bild und Schrift sind identisch, wenn Gott malt. Es bieten sich verschiedene Möglichkeiten, die uranfängliche Einschreibung zu charakterisieren. Man könnte sie zum einen als einen performativen bzw. illokutionären Akt beschreiben, der tut, was er sagt, man könnte sie zum

<sup>6</sup> Harald Haarmann: Universalgeschichte der Schrift. 2. Aufl. Frankfurt a.M./New York 1991, S. 173.

anderen mit dem vergleichen, was im Computerzeitalter ›Information‹ meint: nicht so sehr Information ›von‹ oder ›über‹ etwas, sondern digitale Steuerung. Urgeschichte und Postmoderne konvergieren in diesem Punkt. Mit Blick auf das ausgiebig praktizierte ›Windows-Verfahren‹ des Films selbst verliert dieser Vergleich schnell seine scheinbare Absurdität. Jedenfalls läßt sich soviel festhalten, daß in der göttlichen Urschrift Zeichen und Bezeichnetes in eins fallen: Die Zeichen von Auge, Mund und Geschlecht *sind* oder *werden* das, was sie darstellen. Die Schrift, die die Bilder sind, setzt allererst, was sie zeichnet / bezeichnet, oder mit anderen Worten: Sie bringt es zur Welt. Das Leben ist ein Effekt der Schrift des uranfänglichen Schöpfungsaktes: »He breathed the painted clay-model into life *by signing* His own name«. Man kann daher die göttliche Schöpfung in Analogie zur sexuellen Erzeugung von Leben, ja als diese selbst begreifen. Schrift zeugt Leben, *indem* sie – und das ist die semiotische Seite dieses Aktes – mit dem zur Deckung kommt, was sie bezeichnet. Natürlich ist diese Konstruktion nur auf der Basis chinesischer Schriftzeichen möglich, und das begründet die Wahl der fernöstlichen Schauplätze: Kyoto und Hongkong.

Eine solche unterschwellige und subversive sexuelle Umdeutung der Schöpfungsgeschichte, die diese vom biblischen Mythos der Genesis aus dem Logos, dem Wort, unterscheidet, erhält ihre volle Evidenz allerdings erst im Zusammenhang mit anderen Elementen der Geburtstagszene. Zum einen wird die sexuelle Dimension der Schrift durch die Parallelisierung von leiblicher Geburt und Urschöpfung aus der Schrift, Vaterschaft und Autorschaft unterstrichen. Zum anderen wird sie durch eine Szene bestätigt, die sich gleichfalls an Nagikos Geburtstagen wiederholt. Regelmäßig an diesem Tag wird der Vater von seinem Verleger besucht, dem er gegen Bezahlung ein neues Manuskript aushändigt: Die Geburt des Kindes und das Schreiben der Bücher werden derart korreliert, daß ein gleicher Ursprung von Kind und Buch suggeriert wird. Im Gegenzug muß sich der Vater vom Verleger sexuell mißbrauchen lassen: Sein Buch wird erst in der Zusammenarbeit mit diesem zur Welt gezeugt. Die Szene zeigt, daß die metaphorischen Prozesse des *Pillow-Book* immer zwei Verlaufsrichtungen nehmen, die zusammen eine inverse bzw. chiasmische Struktur ergeben. Die Gleichung von Schrift und Sexualität besagt nicht nur, daß das Menschenkind ›geschrieben‹, durch die Schrift erschaffen wird, sondern andererseits auch, daß das Buch ›gezeugt‹ wird und aus dem Eros ›erwächst‹. Letzteres deutet auf eine implizite Theorie ästhetischer Produktivität, die diese in den ›Potenzen‹ des Körpers lokalisiert.



## Kulturtexte

Die Schrift, durch die der Mensch erschaffen wird, ist aber nicht allein die Gottes oder, wie ihre Analogisierung mit Zeugung und Geburt nahelegt, die der Natur – mit Blick auf Greenaways biologische Interessen, wie sie sich etwa in *A Zed and Two Noughts* von 1985 oder dem Kurzfilm *Darwin* von 1992 niederschlagen, darf man hier wohl durchaus an den genetischen Code denken. Es ist auch die Schrift der Kultur. Das zeigen die Geburtstags-szenen gleichfalls. Wenn der Vater die Aufschrift auf Gesicht und Nacken seiner Töchter abgeschlossen hat, betrachtet diese sich in einem Spiegel. Das damit einhergehende Glücksgefühl resultiert nicht nur aus der verbrieften Gewißheit, von Gott und dem Vater vollständig angenommen zu sein, sondern auch aus der Erfahrung von Ich-Identität, die Nagiko beim Anblick ihres im Zeichen des Eigennamens stehenden Körpers gewinnt. Dieser Name aber ist nicht oder nicht nur ihr eigener. Sie teilt ihn mit Sei Shonagon, aus deren *Pillow-Book* ihr am Geburtstagsabend vorgelesen wird. Nagiko und Sei Shonagon werden von derselben Schauspielerin dargestellt, ihre Gesichter überblendet. Während der Vorlesung sieht man, in kleinerem Format eingefügt, Bilder, die das Gelesene darstellen, und beide Bildschichten werden wiederum überlagert vom Bild des handschriftlichen Textes, den man hört. Das entspricht dem inhaltlichen Motiv des beschrifteten Körpers und übersetzt es in ein filmisches Verfahren. Wie Nagikos Gesicht mit der Schrift ihres Namens bedeckt ist, der zugleich der von Sei Shonagon ist, so zeigt der Film das aktuelle Geschehen wiederum im Zeichen der Schrift eines anderen, eines Kulturtextes. Konsequenterweise bleibt Nagiko von diesem derart geprägt, daß sie als moderne Version ihrer Vorläuferin gelten kann, der sie nachlebt und nachschreibt.<sup>7</sup> Es ist damit nicht nur ein auktorialer Akt, sondern auch ein intertextueller Prozeß, der Nagiko hervorbringt. Das Individuum, das recht eigentlich keines ist, ist ebenso ein Produkt kultureller wie natürlicher Codes. Und wenn Nagiko am Ende das Geburtstagsritual an ihrem eigenen Baby wiederholt und zur Autorin eines eigenen *Pillow-Books* wird, dann macht das deutlich, daß es nicht nur unter Menschen, sondern auch unter Büchern eine Kette der Generationen gibt.

Für den Vorgang, in dem Nagiko das Objekt kultureller Einschreibungen wird, findet der Film vielfältige Bilder. In der 1. Phase ihrer Entwicklung wird Nagiko nicht nur mit den verschiedensten Texten bedeckt – Sei

<sup>7</sup> Peter Greenaway: I couldn't put it down. In: *The Guardian*, November 1 1996, S. 10.

Shonagon-Zitaten, ökologischen Parolen, den Bezeichnungen ihrer Organe, dem ABC, dem Vaterunser und vielen anderen –, auch die Verbildlichung dieses Vorgangs ist variantenreich. Immer sind es vorgängige Texte, die auf den Körper übertragen, abgeschrieben oder abgepaust, werden, und daß sie dem Leib nicht äußerlich bleiben, sondern ihn gleichsam penetrieren und ihren Weg durch ihn hindurch nehmen, wird deutlich, wenn man sieht, wie Nagiko beschrieben wird, während sie liest (Abb. 3) – gelegentlich handelt es sich dabei sogar um denselben Text –, oder wie sie schreibt, während Schriftzeichen auf ihre Haut projiziert werden (Abb. 4): literarische Nahrungsketten sozusagen, die den Körper zu dem machen, als was er sich zeigt. »We absorb text like a sponge«, bemerkt Greenaway in einem Interview mit Alan Woods, »we are made of text.«<sup>8</sup> Auch die Tatsache, daß kulturelle Prätexte normalerweise nicht sichtbar sind, kann der Zuschauer sehen, wenn die Protagonistin in einer Szene mit unsichtbarer Tinte beschrieben wird.

Es sind zwar überwiegend, aber nicht nur geschriebene ›Texte‹, um die es sich hier handelt. Zum einen können auch Bilder deren determinierende Funktion übernehmen, beispielsweise wenn Nagiko die »Liebe am Nachmittag, die Geschichte imitierend,« preist (Filmtext) und man dabei Liebeszenen zwischen ihr und Jerome sieht, die von genrehaften erotischen Farbholzschnitten (Abuna-e) überlagert werden. Noch im Intimsten und scheinbar ›Natürlichsten‹, der Sexualität, sind die Muster der Kultur bestimmend. Zum anderen ist die Kleidung zu nennen. Nach ihrem Umzug nach Hongkong ist Nagiko, die Wiederholung des ursprünglichen »clay-model«, wiederum als Model tätig, dieses Mal für die Modebranche. Damit beginnt eine lange Reihe enger Bezüge zwischen Schrift und Kleidung bzw. Mode, die hier nur gestreift werden sollen. Wirkt die Schrift mitunter auf den Körpern wie aufgemalte Kleidung und wird Nagiko einmal mit den Bezeichnungen für Kleidungsstücke beschrieben (PB, S. 115), so ist umgekehrt die Mode selbst eine Form der Schrift. Ihr Charakter als ein Code zeigt sich in der Zuordnung verschiedener Stile zu den verschiedenen, mit einer je eigenen Semantik versehenen Räumen, oder konkreter gesagt: im Unterschied des traditionellen japanischen Kostüms zum extravaganten und hybriden Chic Hongkongs. Mit dem semiologischen Blick auf die Mode nähert sich Greenaway dem *Système de la mode* des Roland Barthes, der mit *Le plaisir du texte* und *L'empire des signes* auch sonst eine zumindest indirekt zitierte theoretische Bezugsinstanz im *Pillow-Book* ist.

<sup>8</sup> Woods: Being Naked (Anm. 1), S. 272.

## Sex und Text

Auf der einen Seite also ist der Körper das Produkt kultureller Einschreibungen, die von Männern vorgenommen werden. Erst später wird Nagiko den Aufbruch aus den patriarchalischen Strukturen vollziehen, in denen Frauen lediglich als »paper«, nicht aber als »pen« in Betracht kommen (PB, S. 69, 71). Daß sie die Zumutung dieses Seitenwechsels zunächst fast panisch abwehrt (ebd., S. 67), hängt nicht zuletzt damit zusammen, daß das Beschriebenwerden ebenso wie später das Schreiben durchaus lustvoll ist. Indem Nagiko sich »zum Gedenken an meinen Vater« (Filmtext) Kalligraphen meist vorgerückten Alters als Liebhaber wählt, versucht sie das Glücksgefühl der Geburtstagsszenen wiederzugewinnen und bestätigt damit retrospektiv erneut die anfängliche Engführung von Schrift und Sexualität. Die 1. Phase steht derart ganz im Bann regressiver Phantasien und einer, wenn man will, »ödipalen« Struktur, aus der sich Nagiko erst löst, als sie wiederum »zu Ehren meines Vaters« in dessen Rolle überwechselt, den Pinsel übernimmt und beschließt, selbst »a writer« (PB, S. 76) zu werden. Die Schwierigkeiten, die diese eigenwillige Konstruktion für Psychoanalytiker aufwerfen mag, belegen, daß der Film allenfalls insofern an (Tiefen)Psychologie interessiert ist, als er eines ihrer zentralen Theoreme subvertiert und für eigene Zwecke funktionalisiert. Insgesamt freilich scheinen weniger die Psychologie und Psychoanalyse selbst relevant zu sein als jene Fortpflanzung von Text und Schrift, in der sich Biologie und Semiotik verknoten. Damit ist man aber schon längst auf der anderen Seite und in die für den Film konstitutive Endlosschleife eingetreten: Ist der Körper einerseits das Produkt der Schrift, so geht diese andererseits aus dem Körper hervor.

Der »Contract« zwischen Nagiko und ihren Kalligraphen – ein aus anderen Filmen Greenaways bekanntes Motiv – besteht darin, daß sie nach ihrem Beschriebenwerden mit den Schreibern schläft, und belegt eine »Austauschbarkeit«, eine Äquivalenz von Schrift und Sex. Schreiben erweist sich darin ungeachtet der Phasenverschiebung als ein männlich sexueller Akt, und auch das Lesen hat entschieden erotische Züge, wie sich besonders am Verleger zeigt, bei dem die Lektüre der Körperbücher mit allen Sinnen erfolgt (Abb. 5). Bestätigt wird das durch die exuberante Metaphorik, die die einzelnen Körperteile und die Materialien des Schreibens gleichsetzt und dabei, wie nicht anders zu erwarten, für den Pinsel nur ein einziges passendes Vergleichsglied anbietet. Nagikos Bücher handeln in erster Linie

davon (PB, S. 102, 107), und sie kann sich dabei auf Sei Shonagon selbst berufen:

The smell of white paper is like the scent of the skin of a new lover [...]. And the black ink is like lacquered hair. And the quill? Well the quill is like the instrument of pleasure whose purpose is never in doubt but whose surprising efficiency one always – always forgets. (Ebd., S. 40)

Naheliegenderweise schließen sich hieran die Fragen von Nagikos 7. Buch nach der literalen Prokreation an:

Where is a book before it is born? / Does a book grow like a tree? / Who are a book's parents? / Does a book need two parents – a mother and a father? / Can a book be born inside another book? / And where is the parent book of books? (Ebd., S. 108)

Liegt all das noch auf der Ebene der Äquivalenz oder der Metaphorik, so kommt mit dem englischen Übersetzer Jerome eine weitere Facette hinzu. Nach einer Episode, in der Nagiko, das Theorem einer Selbstzeugung des Künstlers zitierend, sich vergeblich selbst zu beschreiben sucht (Abb. 6), steht die Begegnung mit Jerome am Beginn ihrer Schriftstellerkarriere. Es ist die Liebe zu ihm, die Nagiko den Anstoß zum Schreiben gibt und gleichsam ihre eigene Geburt als Schriftstellerin anbahnt (Abb. 7). Dieses ehrwürdige ästhetische Produktionstheorem, das bis zum Minnesang und Petrarkismus zurückreicht und vor allem im Zusammenhang mit den aufkommenden Sublimierungstheorien im späten 18. Jahrhundert eine neue Konjunktur erfährt,<sup>9</sup> wird hier freilich nicht nur in geschlechterspezifischer Hinsicht umgewendet, sondern auch vom Kopf auf die Füße gestellt. Denn es handelt sich bei den künstlerisch produktiven körperlichen Kräften nicht um umgelenkte und sublimierte Energiemengen – eine Vorstellung, die in den Künstlererzählungen seit der Goethezeit in aller Regel die Notwendigkeit der Absentierung des inspirierenden, meist weiblichen Liebesobjekts nach sich zog. Vielmehr scheinen die Schreibprozesse im *Pillow-Book* in einem ganz unmittelbaren Sinn aus dem Körper hervorzugehen. Sex und Text werden zunächst ohne die vermittelnde Leistung einer Sublimierung aufeinander bezogen, und das heißt auch: ohne die Inanspruchnahme des Dualismus und der Hierarchie von Körper und Geist, die den Sublimierungs-

<sup>9</sup> Vgl. Christian Begemann: Kunst und Liebe. Ein ästhetisches Produktionsmythologem zwischen Klassik und Realismus. In: Michael Titzmann (Hg.), *Zwischen Goethezeit und Realismus: Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier* (im Druck, erscheint Tübingen 2001).

theorien zugrunde liegen. Sex und Text sind nicht nur äquivalent und werden metaphorisch gleichgesetzt, sie haben auch den gleichen Ursprung. Die Wiederholung des aus den Anfangsszenen bekannten Parallelismus bestätigt das: Mit dem ersten Buch beginnt auch Nagikos Schwangerschaft mit dem Kind Jeromes.

Daß diese buchstäbliche Schwangerschaft zugleich auch wieder metaphorisiert wird, versteht sich inzwischen fast von selbst. Denn das Baby, an dem Nagiko die Einschreiberituale ihres Vaters wiederholen wird, ist ja nicht nur das Kind einer Schriftstellerin und eines Mannes, sondern dieser Mann ist auch in doppelter Weise ein Buch – ein wiederum metaphorisches und ein buchstäbliches. Ist Nagikos Baby also ›eigentlich‹ ein Buch, und sind ihre Bücher Babys? Immer wieder zeigt sich der Körper als Schrift und als ein Produkt von Schrift, von Kulturtexten, die ihn durchdringen, während umgekehrt die Schrift sich als Körper und als Produkt des Körpers erweist, dem die kulturellen Muster nachgebildet sind. Was Natur scheint, ist Kultur, was Kultur scheint, ist Natur, so daß die Frage nach dem ›eigentlichen‹ Ursprung von Mensch und Buch sich in einer endlosen Schleife entzieht. Zu den maßgeblichen Strukturen des Films gehört es offenbar gerade, solche Oppositionen in ständigen wechselseitigen Überblendungen, in denen das eine immer schon das andere ist, aufzuweichen und auszuhebeln: Natur und Kultur, Körper und Geist, Sex und Text. Es fragt sich dabei allerdings, ob der zunächst naheliegende Begriff der Metapher diesem Sachverhalt tatsächlich angemessen ist, denn es scheint hier gerade nicht um eine semantische Übertragung aus einer Sphäre in eine davon unterschiedene andere zu gehen. Vielmehr wäre zu sagen, daß die Beschreibung der skizzierten Grundstruktur des *Pillow-Book* als eine metaphorisierende die Differenz von Bereichen betonen würde, die der Film offensichtlich aufheben will. Zweifellos arbeitet Greenaway mit einer Vielzahl von Denkfiguren, die wir uns als Metaphern anzusehen gewöhnt haben und die es auf einer gewissen Ebene auch sind. Ihre permanente Literalisierung als umfassende Darstellungsstrategie aber führt auf einem höheren Abstraktionsniveau dazu, die Identität der scheinbar geschiedenen Bereiche zu suggerieren und dadurch ein Wissensfeld neu zu organisieren. Ein guter Teil der Irritationen, die von Greenaways Filmen ausgehen, dürfte darauf beruhen.

## Der Körper der Schrift

Dem semantischen Pingpong zwischen Körper und Schrift entspricht, daß Nagiko letztere selbst ganz von ihrer ›körperlichen‹, d.h. materiellen Seite auffaßt. »A writer«, das ist nicht so sehr jemand, der mittels der Schrift Gedanken oder Imaginationen mitteilt, sondern der eine gute Handschrift hat. Der Abendländer Jerome, der anfangs eher instrumentelle Beziehungen zur Schrift unterhält, eine Schreibmaschine benutzt – ein Gerät, das Nagiko einmal in der Toilette zu versenken versucht – und infolgedessen eine unambitionierte und unbeholfene Handschrift hat, muß sich vorhalten lassen: »You aren't a writer – you're a scribbler. I've watched you. With your little typewriter that goes click-click-clack« (PB, S. 67). Schreiben ist Kalligraphie. Es wird nicht primär als Kommunikationsakt und Bedeutungsproduktion begriffen, sondern von seiner Materialität, seinem Bildcharakter und seiner optischen Wirkung her gedacht, von Pinsel, Papier, Tinte, den Formen, der Linienführung usw. Text erscheint als materielle Textur, umso mehr als der westliche Betrachter den verwendeten Schriften gegenüber in der Regel illiterat ist und sie wie Ornamente wahrnimmt.

Unvermeidlicherweise aber bedeutet Schrift in aller Regel ein anderes, denn dafür ist sie erfunden worden. Die Texte von Nagikos Körperbüchern kann man in Greenaways Drehbuch nachlesen (PB, S. 102-112), im Film selber werden sie nur an wenigen Stellen untertitelt oder aus dem Off eingesprochen. Kennt man sie, dann stellt man allerdings fest, daß sich das genannte Verfahren auf einer anderen Ebene wiederholt. Die Texte *sind* dann nicht mehr nur ihre Materialität, sie sprechen auch von ihr, haben also sich selber zum Gegenstand. Sie reden vom Körper als Buch, stellen Vergleiche zwischen den Materialien der Schrift und dem menschlichen Leib an und kommentieren den je konkreten Körper, auf dem sie angebracht sind. Es ist dabei auffällig, daß die Leitmetapher von der ›Schrift des Körpers‹ kaum jemals in dem Sinn gebraucht wird, in dem sie für das westliche Denken jahrhundertlang bestimmend war: im Sinne nämlich der Physiognomik, Pathognomik und Mimik. Zu weit scheint in diesen Paradigmen der Sprung zwischen dem signifizierenden ›bloßen‹ Körper und seiner ›eigentlichen‹ Bedeutung. Genau am Einzug dieser Differenz aber arbeiten Nagikos Texte, so sehr auch hier die Bedeutungen zu entlaufen neigen. »Do the words still signify?«, fragt das »Book of Impotence«. »Is there still a space / between chapters / or have all matters blurred?« (PB, S. 105) Werden in der chinesischen Schrift mit ihren ikonischen Anfängen überhaupt und besonders in ihrer kalligraphischen Tradition Bild und Schrift enggeführt, so fallen hier

überdies Schriftzeichen und Bezeichnetes gemeinsam ins Auge und bilden eine visuelle Einheit. Der Text spricht vom sinnfälligen Körper, und dieser visualisiert die Bedeutung der Schrift. Auch dem westlichen Zuschauer wird dieses Prinzip spätestens dort transparent, wo Jerome das jiddische Wort »Brusten« auf Nagikos Brüste schreibt.<sup>10</sup> Wenn das etwas bezeichnet, dann ist es in erster Linie der Bezeichnungsvorgang selbst. In diesem Sinne sind Nagikos Bücher selbstgenügsam, versuchen sich vom Zwang der Bedeutung, der Produktion von Sinn zu emanzipieren und sind auf dem Weg, eine Art »absoluter Zeichen« zu werden. Sie artikulieren nur das, was innerhalb ihres eigenen materiellen Rahmens liegt, nichts außerhalb. Sie bleiben derart ganz »bei sich«, ohne sich auf eine »transzendente« Bedeutung hin zu überschreiten, ohne »Sinn« zu machen, und folgen damit dem Postulat der Autonomie von Kunst in einem strikten Sinn.

Wo Zeichen allerdings in diesem Ausmaß selbstbezüglich und tautologisch werden, tendieren sie auch dazu, sich selbst (als Zeichen) auszulöschen. Nagikos Schriftstellertum ist ganz und gar geprägt von den Geburtstagsritualen mit ihrer tautologischen Beschreibung des Gesichts und von der darin wiederholten göttlichen Urschrift. In dieser fallen Zeichen und Bezeichnetes zusammen, das motivierte ikonische Zeichen steht im Wortsinn an der Stelle dessen, was es bezeichnen soll, und wird von diesem zum Verschwinden gebracht. Eine spätere Szene reflektiert dies in einer für Greenaway typischen Weise. Ganz im Sinne der von Nagiko praktizierten Annäherung der Schrift an ihren Gegenstand plädiert einer der kalligraphischen Liebhaber für nichtarbiträre motivierte Zeichen: »The word for smoke should look like smoke – the word for rain should look like rain« (PB, S. 54). Wie das aussehen könnte, demonstriert Nagiko umgehend: Sie stellt sich in den Regen, der die Schrift ihres Körpers in diffuse schwärzliche Rinnsale verlaufen läßt. Immer wieder wird derart das Projekt der bildhaften, »bedeutungslosen« Körperschrift von Phantasien ihres Verschwindens begleitet.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Vgl. dazu Paula Willoquet-Maricondi: *Fleshing the Text. Peter Greenaway's Pillow-Book and the Erasure of the Body*. In: *Postmodern Culture. An Electronic Journal of Interdisciplinary Criticism* 9.2 (1999), [http://www.musc.jhu.edu/journals/postmodern\\_culture](http://www.musc.jhu.edu/journals/postmodern_culture), § 31ff.

<sup>11</sup> Von der Berechtigung des Ausradierens wird einmal gesprochen (PB, S. 54), Schriften werden in den beschlagenen Spiegel gemalt oder als Dia auf den Körper projiziert, und in einer Szene wird die Körperschrift auf Nagiko mit Milch übermalt und derart rückwärts ins Unsichtbare geschrieben: »The letters disappear. It is like watching the writing of calligraphy backwards« (ebd., S. 53).

Auch Nagikos Körperbücher sind ephemere. Zweierlei begründet diese Eigenschaft: Neben der eben genannten Tendenz, den Zeichencharakter der Schrift gegen Null zu führen, ist es gerade das Moment der Körperlichkeit selbst. Eine Schrift, die sich aus dem Körper hervorspinnen und in jeder erdenklichen Hinsicht auf ihn beziehen soll, kann ihrerseits nur hinfällig und vorübergehend sein wie dieser selbst, bedroht von Verfall und Tod.<sup>12</sup>

Das 7. Buch (im Film abweichend vom Drehbuch »The Book of the Seducer«) wird – ähnlich wie in der schon zitierten Szene – vom Regen verwaschen (Abb. 8). Das 4. Buch, »The Book of Impotence«, aufgetragen auf einen ältlichen Mann, ist im Wortsinn flüchtig (Abb. 9). Das 11. Buch, »The Book of the Betrayed«, wird von einem Wagen überfahren (Abb. 10), und das 12., »The Book of False Starts«, geht buchstäblich vorüber: Es fährt im Auto am Haus des Verlegers vorbei (Abb. 11).

Das alles heißt nun keineswegs, daß eine Kunst, die solchermaßen autonom wie ephemere ist, wirkungslos wäre. Schrift erscheint ja immer als produktive Macht, als Zeugung und Hervorbringung. Die Beschriftung des Körpers, das Prinzip des lebenden Buchs zitiert und imitiert den göttlichen Urakt einer Zeugung und Geburt durch die Schrift, der aus dem Zeichen Leben und Realität macht. Nagikos tautologische Bücher gleichen nicht nur den animierten enzyklopädischen Bänden Prosperos, die die Welt, die sie darstellen, selber sind (Abb. 12), sie haben auch gleichsam tautologische Wirkungen. Die Lektüre, die im Falle des Verlegers als körperlicher Vorgang gezeigt wird (Abb. 5), hat dasjenige körperliche Resultat, von dem das Buch schreibt: Das »Book of the Lover«, Jerome, *ist* selbst der Liebhaber und wird geliebt, und das »Book of the Dead«, ein zombiehafter Sumoringer, bringt den Tod. Anders als die westliche Tradition üblicherweise Lektüre gedacht hat, nämlich als Evokation von *Vorstellungen*, die den im Zeichen niedergelegten gleichen, handelt es sich hier um *körperliche* Effekte. Auch darin ist der Schriftsteller wie Gott.

## **West und Ost oder: Schrift, Entkörperung, Wiederverkörperung**

Greenaways *Pillow-Book* ist ein verwirrender, in vielem enigmatischer Film. Er entfaltet eine Imagination von Autorschaft, die wesentliche Züge der abendländischen Diskurse – um diese pauschalierende Abkürzung der Ein-

<sup>12</sup> Vgl. Woods: *Being Naked* (Anm. 1), S. 268.



fachheit halber beizubehalten – aufgreift, sie aber umstürzt: Vorstellungen vom Schreiben und Lesen ebenso wie das traditionsreiche Phantasma von der Zeugung, der Geburt und dem Leben von Kunstwerken. Der Zuschauer erkennt die Themen wieder, traut aber gelegentlich kaum seinen Augen: nicht nur, weil hier alles anders ist, sondern auch weil der Film mit jeder Imagination Ernst macht und jede Metapher beim Wort nimmt.

An seiner Protagonistin entfaltet der Film ein Experiment, ein Programm des Schreibens, das dezidiert den abendländischen Traditionen von Schrift und Schreiben opponiert. Von daher ist die Wahl der Schauplätze in Japan und China begründet, doch dürfen diese nicht zu konkret verstanden werden. Zweifellos funktionieren viele der filmischen Konstruktionen nur auf dem Hintergrund der chinesischen Schriftzeichen, ansonsten aber ist der Osten ein weithin fiktiver Raum. Greenaway selbst bemerkt in einem Interview, er habe Japan benutzt »as a Western thing of the imagination, in the way that, say, Kafka wrote about America when he'd never been there«.<sup>13</sup> Er tut das jedoch nicht in dem grundsätzlichen Sinn, in dem etwa Edward Said den »Orientalismus« als ethnozentrische westliche Wunsch- und Angstprojektion vom Anderen entlarvt,<sup>14</sup> sondern im Sinn eines funktionalen Gegenbilds. Mit anderen Worten: Es geht weniger um den Osten als um den Westen selbst. Der zentrale Punkt ist dabei das jeweilige Verhältnis von Schrift und Körper, ja überhaupt die Haltung der Kulturen zum Leib. Greenaways Reflexionen über das Kino umkreisen immer wieder die Kostenseite der umfassenden Verschriftlichung aller Lebensbereiche. Die westlichen Kulturen seien textgeprägt, textorientiert und textlastig, mit der Folge einer Verkümmerng etwa der visuellen Kompetenz. Der überwiegende Teil der vormodernen Bildproduktion, und diese Linie ziehe sich bis in das zeitgenössische Kino, sei abgeleitet von Texten und daher lediglich illustrativ. Greenaway faßt das in die Formel, »that we are textually literate at the expense of being visually illiterate. Perhaps this split began with the spread of literacy«.<sup>15</sup> Im weiteren Sinne aber ist der Körper überhaupt das Opfer der westlichen Schriftkultur. Im fernen Osten, wo die Schrift ihren Bildcharakter bewahrt habe, zeige sie auch die Spur ihrer körperlichen Herkunft: »The body's energy line made the texts« und bleibe in der »body-conscious gestural line« der östlichen Kalligraphie konstitutiv – wogegen

---

<sup>13</sup> Peter Greenaway on ›The Pillow-Book‹. In: *Sight and Sound* (November 1996), S. 14–17, hier S. 14.

<sup>14</sup> Edward Said: *Orientalism. Western Conceptions of the Orient* [1978]. London 1995.

<sup>15</sup> Woods: *Being Naked* (Anm. 1), S. 266.

der Westen »the original body-text link« zerbrochen habe.<sup>16</sup> Schon diese Differenzierung zeigt, daß es ein kaptales Mißverständnis wäre, wenn man dem *Pillow-Book* pauschal und gegen allen Augenschein eine denunziatorische Haltung gegenüber der Schrift unterstellen wollte.<sup>17</sup>

Diese Überlegungen zum Ausschluß des Körpers aus der Schrift lassen sich zunächst in Verbindung bringen mit den sozialanthropologischen Forschungen zu den »Konsequenzen der Literalität«, die Goody und Watt,<sup>18</sup> Havelock sowie Ong vorgelegt haben. Im Gegensatz zu der Rekonstruktion des abendländischen Logozentrismus durch Derrida, der die Metaphysik einer Präsenz des Logos mit der Stimme, d.h. mit der Privilegierung der transparenten und sich gleichsam auslöschenden Signifikanten der gesprochenen Sprache verkoppelt sieht, erscheint hier vielmehr die Ablösung der oralen durch eine schriftliche Kultur als grundlegend für die Entstehung der Metaphysik.<sup>19</sup> Erst die Speicherkapazität der Schrift mache das »Ideal definierbarer Wahrheiten« denkbar, »die eine ganz andere inhärente Autonomie und Dauer haben als die Phänomene, die sich im Fluß der Zeiten und durch widersprüchlichen Sprachgebrauch verändern«. <sup>20</sup> Erst jetzt kann sich das Dauernde vom Vergänglichen scheiden, das Wissen von den Wis senden, die von den Kommunizierenden und der Kommunikationssituation unabhängige Idee von den bloßen Erscheinungen, der Logos vom Mythos und der Geist vom Körper. »Das Schreiben konstruiert das Denken neu«, titelt daher Walter J. Ong plakativ, aber konsequent.<sup>21</sup> Es ist demnach erst die literale Kultur, die all jene mit einem ontologischen Wertindex versehenen Oppositionen ermöglicht, die für die Metaphysik des Abendlands bestimmend sind.

Ist die Abwertung des »bloßen« Körpers, die über weite Strecken in der westlichen Geistesgeschichte herrscht, nicht zuletzt ein Effekt der mit der Schriftkultur entstehenden Metaphysik, so ist seine Ausschließung überdies der Struktur der schriftlichen Kommunikation immanent. Diese beruht auf der doppelten Abwesenheit der bezeichneten Gegenstände einerseits, des »Sprechers« andererseits und eliminiert damit all jene körperlich-

<sup>16</sup> Greenaway: I couldn't put it down (Anm. 7), S. 10.

<sup>17</sup> So Willoquet-Maricondi: *Fleshing the Text* (Anm. 10), § 42f. u. ö.

<sup>18</sup> Jack Goody, Ian Watt, Kathleen Gough: *Entstehung und Folgen der Schriftkultur* [1968]. Frankfurt a.M. 1986, S. 63.

<sup>19</sup> Vgl. Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München 1999, S. 323ff.

<sup>20</sup> Goody und Watt: *Entstehung und Folgen der Schriftkultur* (Anm. 18), S. 100.

<sup>21</sup> Walter J. Ong: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes* [1982]. Opladen 1987, S. 81.

expressiven Einflußmomente und sinnlichen Rückkoppelungen der mündlichen Kommunikation, die nicht nur den Kontakt zwischen den Kommunizierenden charakterisieren, sondern auch die Signifikate selbst nicht unberührt lassen. »Diese Abwesenheit des Subjekts gehört«, schreibt Jan Assmann,

zu den konstitutiven Merkmalen der Schriftlichkeit. Die Schrift ist die Rede eines abwesenden Sprechers und der ›Autor‹ [...] ist der abwesende Sprecher eines aufgezeichneten Textes. Der Tod ist die paradigmatische Form solcher Abwesenheit. Der Sprecher, der zur Feder [...] greift, stirbt gleichsam als Sprecher, um als ›Autor‹ zu leben; indem er seiner Rede die materielle Präsenz der Schrift verleiht, tritt er selbst in die Abwesenheit, aus der die Schrift ihn vergegenwärtigen und der Text ihm zum Denkmal werden kann.<sup>22</sup>

Ähnliches ist von den Gegenständen der Schrift zu sagen. Gemäß einer verbreiteten Imagination der Schrift treten auch sie im Akt der Bezeichnung in ein Stadium des Todes, der Absenz, aus dem sie erst in der Vorstellung des Lesers erlöst werden – eine Denkfigur, die dem christlichen Modell von Tod und Auferstehung gleicht. Was hier stattfindet, ist aber nicht weniger als eine grundlegende Transformation: »Hinter der Fassade scheinbarer Abbildlichkeit besteht die doppelte Aufgabe des Zeichens darin, das bezeichnete Objekt *aufzulösen*, um es dann im Raum des Imaginären von Grund auf zu restituieren.«<sup>23</sup> Die Gegenstände werden in ihrer lebendigen Präsenz und ihren sinnlichen Qualitäten beseitigt und kehren auf einem ›höheren‹ Niveau wieder als intelligible, d.h. im Modus der Verallgemeinerung, Abstraktion und Idealisierung.<sup>24</sup> Die »Spaltung zwischen dem Sensiblen und dem Intelligiblen«, so noch einmal Koschorke, »verfestigt sich in der Schrift zu einer medialen Struktur«,<sup>25</sup> deren Funktionieren umso reibungsloser ist, je weiter sich der Signifikant von seinem Gegenstand entfernt, je willkürlicher er ist. Nur gänzlich nicht-natürliche, unbildliche, arbiträre Zeichen sind im Sinne einer solchen Idealität der Vorstellung funktional, wogegen diese von den Restähnlichkeiten und Nebenbegriffen ikonischer Zeichen beeinträchtigt wird.<sup>26</sup> Erst der Körper, der im Medium

<sup>22</sup> Jan Assmann: Schrift, Tod und Identität. Das Grab als Vorschule der Literatur im alten Ägypten. In: Aleida und Jan Assmann, Christoph Hardmeier (Hg.): Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation [1983]. 3. Aufl. München 1998, S. 64-93, hier S. 70.

<sup>23</sup> Koschorke: Körperströme und Schriftverkehr (Anm. 19), S. 317.

<sup>24</sup> David E. Wellbery: Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason. Cambridge u. a. 1984, S. 129ff.

<sup>25</sup> Koschorke: Körperströme und Schriftverkehr (Anm. 19), S. 319.

<sup>26</sup> Ebd., S. 314ff.

der alphabetischen Schrift der Imagination zurückerstattet wird, ist ein ganz und gar entkörperter Körper.

Die Rede von der Zeugung und Geburt von Kunst bzw. intellektuellen Produkten ist zweifellos so alt wie die Schriftkultur selbst. Unter ihren vielen diversen Entstehungszusammenhängen, die nicht vereinseitigt werden sollten, gebührt gerade auch letzterer selbst ein besonderer Platz. Seit dem 18. Jahrhundert läßt sich eine erneute Hochkonjunktur der Zeugungs- und Geburtsmetaphorik beobachten,<sup>27</sup> die nicht nur mit den ästhetischen Umbrüchen von einer dem Imaginationsmuster der Genealogie folgenden traditionsorientierten Regelpoetik zur innovationsfixierten Genieästhetik zusammenhängt, die in etlichen Punkten biologisch grundiert wird. Der männliche Künstler, so kann man pauschalierend sagen, schneidet sich nun zum einen intentional von den Vätern der Tradition ab und erzeugt sich selbst, indem er ein ›genuines‹ Werk schöpft. Zum anderen wird dieser Vorgang, die geschlechtlichen Konturen des Künstlerkörpers verwischend, als Geburt phantasiert, als gottgleiche Kreation von gänzlich Neuem, deren diskursgeschichtlichen Hintergrund nun nicht mehr die alte Präformations-, sondern die Epigenesistheorie bildet.<sup>28</sup> Neben diesem ästhetikgeschichtlichen Paradigmenwechsel ist es aber vermutlich gerade auch die massive Durchsetzung der Schriftkultur selbst, die das Geburtsphantasma seit dem 18. Jahrhundert begünstigt. Jene Ersetzungsvorgänge, die in der schriftlichen Semiose ablaufen, im Bild der Geburt zu denken, muß etwas Suggestives gehabt haben, denn jeweils geht es hier um die Erzeugung einer spezifischen Form des ›Lebens‹, um eine selbst als ›natürlich‹ gedachte Substitution der ersten Natur und Neukonstitution zu einer zweiten – ein Projekt, das bekanntlich auch sonst das Denken des 18. Jahrhunderts beherrscht. Aus dem leibhaften Sprecher wird in der Schrift der entkörperte Autor, aus der Präsenz und dem unmittelbaren Leben der Gegenstände wird ein ver-

<sup>27</sup> Vgl. dazu David E. Wellbery: Das Gesetz der Schönheit. Lessings Ästhetik der Repräsentation. In: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): Was heißt »Darstellen«? Frankfurt a.M. 1994, S. 175-204. – Ders.: The Specular Moment. Goethe's Early Lyrics and the Beginnings of Romanticism. Stanford 1996 (Kap. 5 und 7). – Ders.: Der Zufall der Geburt. Sternes Poetik der Kontingenz. In: Odo Marquard, Gerhart von Graevenitz (Hg.): Kontingenz. München 1997 (Poetik und Hermeneutik Bd. XIX), S. 317-343. – Christian Begemann: Poicis des Körpers. Künstlerische Produktivität und Konstruktion des Leibes in der erotischen Dichtung des klassischen Goethe. In: German Life and Letters 52.2 (1999) (Special Number: The Body in German Literature around 1800, hg. von Nicholas Saul), S. 211-237.

<sup>28</sup> Helmut Müller-Sievers: Epigenesis. Naturphilosophie im Sprachdenken Wilhelm von Humboldts. Paderborn/München/Wien/Zürich 1993.

mitteldes sekundäres Leben der Imagination – eine Art sublimierender Wiedergeburt der natürlichen Dinge nach einem Stadium des Todes, wobei die Geburtsmetaphorik nicht zuletzt den Vorteil hat, durch ihren Naturbezug eine legitimierende Funktion ausüben zu können. Diese Vorstellung der semiotischen Struktur der Schrift stellt den Brückenschlag her zu jenem neuen produktionsästhetischen Theorem, das die Entstehung der Kunst und der Wissenschaft, der Schrift selbst also, in analoger Weise als Sublimierung, als Umlenkung und Transformation natürlicher körperlicher Kräfte in einen anderen, »vergeistigten« Aggregatzustand denkt. Spätestens seit Christoph Wilhelm Hufelands Theorie der Lebenskraft in seiner *Makrobiotik* erobert es sich einen festen Platz in der europäischen Theoriegeschichte. Durchläuft man diese Prozesse sozusagen Schritt für Schritt in der Gegenrichtung, so gelangt man zu dem experimentellen Schreibprojekt, das im *Pillow-Book* entfaltet wird. Es verabschiedet die Metaphysik auf breiter Front aus dem Schreibprozeß, arbeitet an einer höchst handgreiflichen Wiedererstattung des Körpers und betrifft so gut wie jede denkbare Facette des Verhältnisses von Schrift und Körper. Systematisch unterläuft es all jene abendländischen Dualismen, die – zuungunsten des Körpers – auf der Basis der Schriftkultur entstanden sind, betont den durchaus unsublimierten körperlichen Ursprung und den erotischen Gewinn von Schreiben wie Lesen, setzt nicht die Ent-, sondern die Verkörperung des Autors in Szene, privilegiert die Nähe der Schriftzeichen zu den Dingen, wählt darum die fernöstlichen Schriften und entwirft Körperbilder und Schriftkörper, in denen das Bezeichnete im Zeichen nicht in eine Phase der Absenz und des Todes eintritt, sondern in denen beide »im Zeichen« von Präsenz und Leben vereinigt sind. Es ist mithin ein bestimmtes Modell des autonomen, sich selbst genügenden und in sich selbst seinen Sinn findenden Kunstwerks, das den Entkörperungstendenzen der Schriftkultur opponiert. Statt auf eine Metaphysik der Präsenz des Logos zielt es auf eine Präsenz der Physis. Der ironisch gebrochenen kulturkritischen These, »[that] we have treacherously broken the original body-text link« antwortet das Gedankenspiel, »that since bodies created all the texts, the favour should be acknowledged by returning the texts to the bodies«<sup>29</sup> – freilich um den Preis, daß die Zeichen sich mehr oder weniger von ihrer eigentlichen Aufgabe lösen: der Bezeichnung.

---

<sup>29</sup> Greenaway: I couldn't put it down (Anm. 7), S. 10.

## Schriften. Alphabet und Metaphysik

Der konstitutive Abstand der Körperbücher Nagikos vom dominanten abendländischen Paradigma der Schrift zeigt sich nicht nur *ex negativo*. Dieses hat, wenngleich zum Teil wiederum in fernöstlicher Verkleidung, im Film durchaus Repräsentanten, die es in seine krassesten Konsequenzen treiben. Die Idee einer Einheit von Bild und Schrift, Körper und Text steht auf der *einen* Seite eines polar organisierten Feldes, eines Diskurs- und Experimentierfeldes zugleich, das der Film durchmißt, und erst diese Bewegung als Ganze bildet das Thema des *Pillow-Books* – ein Thema, das, wie sich noch zeigen wird, auch für Greenaways Konzeption des Mediums Film maßgebliche Bedeutung hat. Die Einheit von Körper und Schrift wird in dieser Bewegung in verschiedenen Graden angefochten und aufgelöst. Schon im Fall von Nagikos Körperbüchern stellt sie bei genauerem Zusehen lediglich einen Näherungswert dar. Wie das Geburtstagsritual die göttliche Urschöpfung nicht selbst *ist*, sondern sie nur *wiederholt*, so wird auch in den lebenden Büchern die lebenszeugende Kraft der Schrift *de facto* nur in der Gleichzeitigkeit dessen, was einst im Verhältnis der Kausalität stand, *inszeniert* und simuliert. Damit aber werden die »Bücher« selbst zu Repräsentanten, zu Zeichen, und das entspricht ganz ihrem Einsatz als »Boten« an den Verleger, als »Medien« im Wortsinn. Hier wie auch in manchen der Texte selbst kommt es zu einer Wiederkehr der Bedeutung, die trivialerweise nirgends auszuschließen ist, wo man es mit Schrift zu tun hat, und die nun dazu neigt, das Projekt der Einheit von Körper und Schrift von innen heraus aufzubrechen. Die Schrift ersetzt den Körper hier zwar noch nicht, aber sie fügt ihm etwas hinzu, ein »gefährliches Supplement«, das sich gegen ihn zu wenden anschickt, wie der weitere Verlauf der Handlung zeigt. Auch die Analogisierung von Schrift und Mode entfaltet in diesem Zusammenhang einen Gegensinn, denn gelegentlich bilden die Schriften auf den Körpern eine kleidungsartige Hülle, die als etwas erkennbar anderes zu ihm hinzukommt und darin den verkleidenden Stoffmengen gleicht, von denen Nagiko als Model umwogt wird (Abb. 13). Die Bilderreihe der verschwindenden Schriften wird daher kontrastiert und komplementiert durch die Bilder von verdeckenden, nachgerade opaken Schriften. Überhaupt stellen Ketten von Bildern, die ein Problem umspielen und variieren, eines der Konstruktionsprinzipien des Films dar. Eine weitere wird von verschiedenen historischen Schriftformen gebildet, die scheinbar mehr oder weniger beiläufig ins Bild kommen. Ihre Reihe führt eine fortschreitende Entfernung von der Nähe zwischen Schrift und Gegenstand und eine

Bewegung in Richtung ›Entkörperung‹ der Schrift vor. Sie reicht von einer ursprünglich ikonisch motivierten Logographie zu phonetischen Schriften und innerhalb dieser von teilmotivierten Silbenschriften zum arbiträren lateinischen Alphabet. Als magische Piktogramme müssen wir uns die göttliche Urschrift denken, und noch die chinesischen Schriftzeichen, die in Japan ›Kanji‹ heißen, bergen in stark abstrahierter Form die bildliche Erinnerung an ihre Gegenstände. Sie sind darum, wie gesagt, maßgeblich für das Projekt der Körperbücher, in denen Zeichen und Bezeichnetes zum Einstand kommen sollen. Doch eine unsichtbare Bruchlinie in dieses Projekt bringt schon die Verwendung der hybriden japanischen Schrift als solcher, in der Kanji durch die genuin japanischen Schriften Hiragana und Katakana ergänzt werden, die zwar ihrerseits aus den chinesischen Schriftzeichen abstrahiert sind, diese aber phonetisiert haben. Sie orientieren sich daher nicht mehr ›an den Dingen‹, sondern sind Silbenschriften, wobei Hiragana hauptsächlich zur Schreibung grammatischer Elemente des Japanischen verwendet wird, die mit den chinesischen Logogrammen nicht wiederzugeben sind. Ausschließlich in einer Form von Hiragana, das bis etwa Ende des 9. Jahrhunderts als ›Frauen(hand)schrift‹ (omnade) galt,<sup>30</sup> sind bei Greenaway die eingblendeten Texte der Sei Shonagon geschrieben. Eine Mischform ist auch die ägyptische Hieroglyphenschrift, »eine spezielle Variante der Phonographie mit logographischer Komponente«,<sup>31</sup> wobei viele Logogramme deutlich ihre ikonischen Ursprünge zeigen. Die arabische Buchstabenschrift dagegen führt hier auf das lateinische Alphabet hin. So repräsentieren die verschiedenen Schriften, die der Zuschauer zu sehen bekommt, Schrifttypen und – in rudimentärer Form – Etappen der Schriftentwicklung im Osten und Westen.

Die phonetische griechische und lateinische Schrift steht am Ende der skizzierten Kette, insofern sie gegenüber den semitischen Buchstabenschriften, von denen sie abstammt, »weiter von dieser Welt entfernt [ist] (wie Platos Ideen)« und »alle Verbindungen zu den Dingen als solchen verloren« hat.<sup>32</sup> Das lateinische Alphabet kommt gemeinsam mit dem englischen Übersetzer Jerome ins Spiel, der Nagiko bezeichnenderweise im »Café Typo« kennenlernt und sie bald darauf mit dem ABC beschriftet. Wie sehr sich das Alphabet vom Bild entfernt hat, hat sich indirekt schon darin angedeutet, daß Jerome anfangs gegenüber der bildhaft kalligraphischen Handschrift

---

<sup>30</sup> Vgl. Haarmann: Universalgeschichte der Schrift (Anm. 6), S. 401.

<sup>31</sup> Ebd., S. 218.

<sup>32</sup> Ong: Oralität und Literalität (Anm. 21), S. 92f.

das mechanische Reproduktionsmedium der Schreibmaschine bevorzugt: In dieser Schrift geht es nicht mehr um ihr visuelles Erscheinungsbild, sondern nur noch um ihren Sinn. Es ist daher auch alles andere als zufällig, daß mit Jerome nicht nur das Alphabet, sondern auch die christliche Metaphysik auf den Plan tritt. Dazu prädestiniert ihn schon sein Name, denn der Hl. Hieronymus ist der Schöpfer der Vulgata, der lateinischen Bibelübersetzung. »Saint Jerome«, resümiert Greenaway in seinem, dem *Pillow-Book* übrigens programmatisch nahestehenden Bildband *100 Allegories to Represent the World*, »is the founding father of Christian theology. He is the first tabulator and organizer of Christian knowledge. [...] Jerome founded the Christian textual authority«.<sup>33</sup> Sind Kanji und Körper, so werden jetzt Alphabet und Metaphysik korreliert.

Die volle Tragweite dieser metaphysischen Dimension wird sich erst später zeigen, wenn Jerome selbst zum Buch wird und dabei Züge von Christus annimmt. Zunächst läßt sich noch der durchaus subversive Versuch einer Wiederverkörperung der christlichen Botschaft der Liebe beobachten. In einem der vielen allegorischen Arrangements des Films sieht man Nagiko, die von ihrem Geliebten Jerome mit dem englischen und lateinischen Text des Vaterunser beschrieben wurde – eine entfernte Reminiszenz an den Stein von Rosette –, mit ausgebreiteten Armen in Kreuzeshaltung daliegen. Doch der Name des Vaters auf dem nackten Fleisch deutet weniger auf den christlichen Vatergott als auf den japanischen Ursprungsmythos. Zitiert wird nicht die entkörperte symbolische Ordnung des metaphysischen Vaters, der sich der Mensch im Gebet unterwirft, sondern eine uranfängliche Ordnung verkörperter Zeichen, in der Schrift und Zeugung zusammenfallen. In einer dezidiert antimetaphysischen Wendung wird dabei der Körper selbst zum Gebet. Und wenn man im nächsten Bild Nagikos Hand in ihrem Schoß liegen sieht, dann lenkt der beschriebene Arm die Schrift in den Ort der körperlichen Reproduktion zurück – Inbild von Nagikos Schreibprojekt.

## **Repräsentation, Vermittlung, Veräußerung**

Jerome vermittelt im Wortsinn zwischen Nagiko und derjenigen Figur, die nicht nur aus persönlichen, sondern aus geradezu systematischen Gründen ihr Konkurrent und Gegenspieler ist: dem Verleger und Buchhändler. Die-

<sup>33</sup> Peter Greenaway: *100 Allegories to Represent the World*. London 1998, S. 271.



se Gestalt ist, so läßt sich zusammenfassend sagen, eine Instanz der Repräsentation, der Vermittlung und Veräußerung. Er ist in jeder Hinsicht ein Dritter, der sich in alle Beziehungen hineinschiebt: zwischen Nagiko und ihren Vater, zwischen Jerome und Nagiko, zwischen das Buch und seine Leser. Er ›übersetzt‹ das singuläre handschriftliche Buch in die Form der Reproduzierbarkeit, vervielfältigt es industriell und bringt es auf den Markt. Mit ihm kommt daher auch das Geld ins Bild, bedrucktes Papier, die allgemeinste und abstrakteste Form der Vermittlung.

Im Falle Nagikos zeigt sich diese Funktion in ihrer ganzen Ambivalenz und Paradoxie. Kann der Maler, wie Greenaway gesprächsweise bemerkt, »seine Werke dem Publikum direkt« anbieten, »ohne andere Filter dazwischen«,<sup>34</sup> so werden die Buch- wie die Filmproduktion von einer zumeist »männlichen Autorität bestimmt«,<sup>35</sup> die so unvermeidlich wie fragwürdig ist. Ohne den Verkauf seiner Werke könnte sich Nagikos Vater nicht ernähren, und vor allem gäbe es ohne den Verleger naheliegenderweise keine Bücher. Das äußert sich auch darin, daß er am erotischen Kreislauf der Kunstzeugungen teilnimmt: Er zeugt quasi zusammen mit dem Vater dessen Bücher, und er hat auch an Nagikos Autorschaft Anteil. Neben dem leiblichen Vater als Vorbild für Nagikos Schreiben und neben Jerome, der dazu den affektiven Impuls gibt, gehört auch der Verleger zu den drei ›Vätern‹ der Autorin, die diese als ihr Werk im Nacken signieren. Freilich ist dieser Eros mißbräuchlich, ausbeuterisch und erpresserisch, und die Publikation von Büchern bekommt durch ihn einen Zug von Prostitution. Überdies scheint der homosexuelle Verleger auf rein männliche Kunstproduktion fixiert, gegen die sich die Frau erst durchsetzen muß. Daß der verlegerische Eros zugleich fetischistisch ist, wie sich an jenen Szenen zeigt, in denen der Verleger das Buch liebkost, das er aus Jerome machen läßt, deutet nicht auf ein heimliches Plädoyer für sexuelle ›Normalisierung‹ hin, sondern gehorcht einer eigenen Logik. Obwohl man hier zunächst an Marx und das Konzept des Warenfetischs denken mag, liegt sie auf einer anderen Ebene, auf der der Repräsentation.

Die vermittelnde Tätigkeit des Verlegers basiert ganz und gar auf Akten der Reproduktion und Repräsentation. Nagikos Körperbücher treten in diesem Prinzip, das den Weg zu Markt und Öffentlichkeit bahnt, gewisser-

<sup>34</sup> Zit. nach Jean Lüdeke: Die Schönheit des Schrecklichen. Peter Greenaway und seine Filme. Bergisch Gladbach 1996, S. 229.

<sup>35</sup> Peter Greenaway: Film, eine Kunst nach Regeln? Ein Gespräch mit Yvonne Spielmann. In: Ken Adam, David Bordwell, Peter Greenaway, Jack Lang: Der schöne Schein der Künstlichkeit. Hg. von Andreas Rost. Frankfurt a.M. 1995, S. 71-115, hier S. 115.

maßen aus sich selbst heraus, und dieser Prozeß wird als einer der Entfremdung und Entkörperung vorgeführt, den die Protagonistin allerdings in einer Art von anfänglichem Selbstmißverständnis noch nicht in dieser Weise begreift. Wie ihre Bücher in »an edition of three thousand« aussehen könnten, ist ebenso schwer vorstellbar wie die Umsetzung von Jeromes Vorschlag, sie in die verschiedensten Sprachen zu übersetzen (PB, S. 77f.). Tatsächlich aber wird nun genau dieser Plan vorbereitet. Er trägt absurde Züge, und es entbehrt nicht der Komik, wenn adrett gewandete Schreibfräulein, mit Blöcken und Stiften bewaffnet, die nur mit Schrift bekleideten Männer transkribieren (Abb. 14). Dabei geht nicht nur die konstitutive kalligraphische Dimension der Schrift verloren, diese wird auch vom Leib als ihrem Träger, auf den sie sich bezieht, gelöst und ganz von ihrer Bedeutungsseite genommen. Das bereits angedeutete supplementäre Moment – das in Umkehrung des abendländisch-logozentrischen Mißtrauens gegenüber der Schrift nicht in deren ›Äußerlichkeit‹ und Materialität, sondern in ihrer Bedeutungsdimension liegt – entfaltet zentrifugale Tendenzen, löst sich aus der Körper-Schrift-Einheit und tendiert nun dazu, diese zu ersetzen. Die Körperbücher ändern dabei vollständig ihre Seinsweise. Zum einen wird ihre spezifische Zeitform – das Transitorische und Ephemere, das sie mit dem Körper überhaupt teilen – im verewigenden Medium des Buchdrucks vernichtet. Zum anderen wird ihr Charakter als einzigartige und unwiederholbare Unikate in der Vervielfältigung zerstört. Schließlich und vor allem erlischt ihre leibliche Präsenz im Modus der Repräsentation, die ihnen das Leben austreibt. All das destruiert – und darin scheint der Film Walter Benjamin zu folgen – das Spezifische und Auratische an der verkörperten Büchern. Steht Nagikos Schreibprojekt offenbar – sonst würde sie den Verleger nicht aufsuchen – unter der Paradoxie, über sich hinausgehen zu wollen, weil es schon die Schrift und die ihr immanente Differenz des Zeichens selber ist, die aus der Selbstgenügsamkeit herausdrängt, so steht die Repräsentation unter der anderen Paradoxie, in gewissem Sinn das zu zerstören, was sie repräsentieren soll. Beim Verleger verfällt Nagikos Projekt genau den Mechanismen, gegen die es implizit entworfen wird.

Die Darstellung der Transkription im Büro des Verlegers ist Teil einer weiteren Bilderkette, die Formen der Reproduktion und Repräsentation durchspielt. Dabei werden unterschiedliche Distanzen zwischen Urbild und Abbild, Repräsentiertem und Repräsentierendem ausgemessen, immer aber gerade die jeweiligen Differenzen betont. Diese Kette reicht vom denkbar ›nahen‹, aber doch spiegelverkehrten Abdruck der noch nassen Körper-

schrift auf Kissen und Laken über Foto und Fotokopie zur handschriftlichen Transkription, von dort zur mechanischen und reproduzierbaren Schrift der Schreibmaschine, weiter zur Übersetzung der Schrift in andere Sprachen und Schriften und schließlich bis hin zum Geld. Geschlossen wird diese weite Spanne durch eine kleine Szene, in der Jerome in Ermangelung eines Formulars auf Nagikos Handfläche einen Scheck schreibt. In fotokopiertem Zustand wird dieses körperliche Unikat zu Papier mit Geldeswert, das den Büchern darin gleicht, daß auch sie sich auf dem Buchmarkt im Prozeß der Verwandlung in Geld befinden. Und noch etwas fällt daran auf: Eine signifizierende Oberfläche wird vom Leib gleichsam abgezogen, hier noch in der Form der Reproduktion. Später wird es buchstäblich geschehen. Darauf weist die Szene voraus, in der Nagiko ihr erstes Buch – sozusagen noch vor der Opuszählung – ›präpariert‹, um es dem Verleger anzubieten. Dies geschieht in Form einer doppelten Repräsentation. Während man zuerst den wie tot schlafenden Engländer sieht, auf dessen Körper die Schrift aufgebracht ist, zeigt eine der folgenden Einstellungen die Fotos des Körpers, die so gelegt sind, daß sie, stark abstrahierend, die Körperform nachbilden. Deutlich sind die ›Schnitte‹ zwischen den einzelnen Seiten (Abb. 15) – gleichsam abgezogene Haut schon hier. Zugleich sieht man in einem Insert, wie Nagiko die Schrift auf den Fotos in einem zweiten Repräsentationsvorgang auf Papier überträgt, während in der nächsten Einstellung das Manuskript in eine blutrote Verpackung eingeschlagen und dann durch die Straßen Hongkongs dem Verleger überbracht wird. Wiederrum einmontiert sind scheinbar unmotiviert Bilder von der Leerung einer Mülltonne mit Fleischfetzen. So kann man hier im wörtlichen und übertragenen Sinne der Weg des Buches verfolgen.

## **Die Kreuzigung des Körpers und seine Auferstehung als Buch**

Denn diese Szene nimmt bis ins Detail das Schicksal Jeromes, des 1. und 6. Buchs, vorweg und zeigt damit, daß das Sakrileg des Verlegers nicht mit der Einordnung in die Kategorie der ›Perversion‹ zu erledigen, sondern im Prozeß der Repräsentation selbst begründet ist. Es ist nämlich dessen Allegorie, die die ganze Phantasmagorie der Schrift zwischen Körper und Repräsentation, Leben und Tod beim Wort nimmt. Daß Jerome, dem ein auf Ostentation angelegter Selbstmordversuch fehlschlägt, weil gelingt, nach seiner Beerdigung exhumiert, gehäutet, zu Pergament verarbeitet, in Seiten

zerschnitten und als Buch gebunden wird, illustriert den ›Tod des Buches‹ – nicht im Sinne des vielberedeten Endes der Gutenberggalaxis, sondern als Bestandteil einer spezifischen Semiose der Schriftlichkeit. Die Haut, die Oberfläche der Signifikanten, wird von dem natürlichen Körper, den sie bezeichnet, abgelöst und die Schicht der Bedeutung damit von ihrem Gegenstand isoliert und entfernt. In genauer Entsprechung zu der strukturellen Entkörperung *der* Schrift und *in der* Schrift, wird der Gegenstand der Bezeichnung, der Leib, mortifiziert, absentiert und damit zugleich entwertet, und zwar in höchst drastischer Weise: Jeromes Überreste, eine amorphe Masse von Fleischstücken und Organen, werden in die Mülltonne gekippt. Erst in Gestalt der Signifikanten erhebt Jerome in einem anderen Aggregatzustand wieder auf: repräsentiert durch das Buch. Daß die einzelnen Körperteile in diesem in einer schockierenden Einheit von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit, verzerrt und nur mühsam erkennbar, gleichsam als ihre eigenen Zeichen erscheinen, deutet auf die grundsätzliche Differenz zwischen Repräsentiertem und Repräsentierendem noch in der denkbar engsten mimetischen Beziehung hin. Zu dieser Verwandlung ins Buch eignet sich, nebenbei gesagt, Jerome in besonderer Weise, denn wie der Verleger ist auch er von vornherein ein Mittler und Repräsentant der Repräsentation: Übersetzer, Bote und namentlicher Vertreter des Hl. Hieronymus, des Vertreters einer Buchreligion. Diese ›medialen‹ Eigenschaften rücken Jerome in die Nähe des Signifikanten, zu dem er schließlich vollständig wird.

Der Prozeß zwischen dem ›Tod‹ des Körpers in der Semiose und dessen Wiedererstattung als Bedeutung gleicht dem christlichen Mythos von Tod und Wiederauferstehung. Konsequenterweise wird dieser hier in den scheinbar völlig fremden Kontext des Fernen Ostens eingeblendet. Das Bild des toten Jerome zitiert Andrea Mantegnas in Mailand hängendes Gemälde *Cristo morto* (1480-90), auf das Greenaway auch in anderen Filmen immer wieder Bezug genommen hat (Abb. 16).

Nach eigenem Bekunden hat Greenaway an Mantegnas Gemälde die perspektivische Verkürzung des Körpers Christi interessiert, der er einen blasphemischen Effekt beimißt, da die nackten Füße Christi im Bildvordergrund mit den Wundmalen der Kreuzigung größer und gewichtiger erscheinen als der Kopf.<sup>36</sup>

Das Geschlecht von Jeromes Leichnam ist mit einem Buch bedeckt, und diese emblematische Engführung von Zeugung und Schrift, wie sie im *Pillow-*

<sup>36</sup> Kremer: Peter Greenaways Filme (Anm. 1), S. 120f.

*Book* in vielen Varianten und in vielen Verlaufsrichtungen vorgenommen wird, zeigt hier einen ›metaphysischen‹ Gegensinn: Sie weist nämlich jetzt, in *diesem* Kontext, auf die Verwandlung des Lebendigen und Lebenzeugenden ins tote Buch hin (Abb. 17). Die ganze Buchproduktion steht darum im Zeichen des Kreuzes. Wenn man die handwerklichen Abläufe sieht, die aus der Haut ein Buch machen, dann wiederholt das eine Szene des Beginns, mit der das Tun des Verlegers illustriert wurde. Beide Szenen sind mit japanischer Militärmusik unterlegt, die das latent Gewalttätige der zunächst sorgsam und gewissenhaft wirkenden Vorgänge andeutet, vor allem aber wird das Bild beide Male durch vier Inserts in den Ecken in ein Balkenkreuz zerlegt, das den Durchblick auf das ›darunterliegende‹ Bild erlaubt. Die Herstellung des Buches im weitesten Sinn wiederholt die Mortifikation des Fleisches im Dienst einer Auferstehung des Geistes.

Auch die Wiedererstattung des mortifizierten Leibs im Medium der Schrift wird von Greenaway beim Wort genommen. Der schriftlich vermittelte ist ein imaginärer, von der Imagination *des Lesers* wieder verlebendigter, er ist mit anderen – und etwas überspritzten – Worten dessen eigener Körper. Der Film legt diese Sicht nahe, wenn er zeigt, wie der Verleger das aus Jerome gefertigte *Pillow-Book* empfängt, es in einem durchaus physischen Sinne liest, sich mit ihm bekleidet und der signifizierenden Haut dabei seinen eigenen Körper unterschiebt (Abb. 18). Diese Szene enthüllt überdies auch die fetischistische Struktur dieses Vorgangs, der das Zeichen – in diesem Falle ein metonymisches Zeichen – für das Bezeichnete selbst nimmt. Der Eros, der im *Pillow-Book* grundsätzlich die Schrift fundiert, wird hier selbst von der mortifizierenden Struktur der schriftlichen Semiose erfaßt, durchläuft in ihr eine Metamorphose und fixiert sich auf die Signifikanten selbst. Wie auch im Falle der ›ödipalen‹ Tochter-Vater-Konstellation und der Homosexualität nimmt der Film Strukturen, die landläufig als primär psychische definiert werden, nicht als solche, sondern von ihrer semiotischen Seite. Die Semiose in der Schrift setzt demzufolge eine fetischistische Struktur des Eros frei. Man darf das sicherlich als Kommentar zu der in der europäischen Literatur – bei Goethe etwa,<sup>37</sup> Richard Wagner oder Karl Kraus und vielen anderen – zu beobachtenden Form einer spezifischen Texterotik begreifen, jener Form der Verschiebung des Eros von der Frau, die einem verbreiteten Produktionstheorem zufolge das Kunstwerk inspiriert hatte, in und auf dieses selbst. Sie steht, so kann man vielleicht abkürzend sagen, im Zusammenhang mit Vorstellungen der Sublimierung und

<sup>37</sup> Vgl. Begemann: *Poiesis des Körpers* (Anm. 27), S. 232ff.

bildet deren Abschluß. Wie das Werk aus der Umlenkung und ›Vergeistigung‹ körperlicher Energien entspringen soll, so wird es schließlich auch selbst Gegenstand eines spezifischen sublimen Eros. Anders der Verleger. So sehr er im *Pillow-Book* Repräsentant einer gewissermaßen ›westlichen‹ Form der Semiose ist, so sehr bleibt auch diese im Blick des Films in einem sehr direkten und wenig sublimierten Sinne im Körper fundiert – wie die mit dem Vaterunser beschriebene Nagiko ein Akt antimetaphysischer Subversion. Auch die entkörpernde Metaphysik des Zeichens hat unvermittelt körperliche Ursprünge und Wirkungen und bestätigt so noch einmal vom anderen Ende des Diskursfelds her die Grundthese vom genuine Zusammenhang von Sex und Text.

### **Aporien der Autorschaft**

Findet das um den Komplex der Repräsentation organisierte Tun des Verlegers im ›Tod des Buches‹ seinen zugespitztesten metaphorischen Ausdruck, so liegt im Gegenzug die Tötung des Verlegers ganz in der nicht minder radikalen Konsequenz von Nagikos Schreibprojekt, das um die Präsenz des Leibes zentriert ist. Es ist nicht bloß persönliche Rache, sondern eine strukturelle Notwendigkeit, daß ›der Dritte‹ aus dem Vorgang der Kunstproduktion entfernt wird. Zugleich erfolgt darin der Durchbruch in dem emanzipatorischen Prozeß, in dem sich Nagiko von einem Teil ihrer ›Väter‹ befreit, um als Frau zur Autorschaft zu gelangen, die anfangs via Vaterschaft und Pinsel rein männlich konnotiert war. Daß darin erneut die Analogie, ja Identität von künstlerischer Produktion und biologischer Prokreation bestätigt, wenngleich geschlechtsspezifisch umgepolt wird, zeigt die Gleichzeitigkeit von Autorschaft und Mutterschaft, in der sich die Geburtstagszenen wiederholen: »the story has come full circle« (PB, S. 101). Nagiko ist nun gleichermaßen die Mutter ihres eigenen *Pillow-Books* wie die Autorin ihres Kindes.

Es liegt gleichfalls in der Logik dieser spezifischen Form von Autorschaft, daß mit der Ausschaltung des Verlegers auch sein Produkt, das Buch, Inbild der Abtrennung der Schrift vom Körper, aus dem Verkehr gezogen wird. Nagiko beerdigt es ausgerechnet unter einem Bonsai, einem jener spezifisch japanischen Produkte, in denen organische Entwicklung und menschliche Arbeit sich bis zur Ununterscheidbarkeit amalgamiert haben, und speist es damit in jenen Kreislauf wieder ein, aus dem es entsprungen ist: den Kreislauf zwischen einer ›Natur‹, die selbst Schrift ist und aus ihr her-

vorgeht, und einer ›Kultur‹, die aus dem Körper erzeugt wird. Wenn der Bonsai am Ende in Blüte steht, gleichsam aus dem Buch herausblüht, das ein Körper war, der ein Buch war, dann hat die Opposition von Natur und Kultur endgültig ausgedient. Auch in einer anderen Hinsicht wird dem ›Book of the Lover‹ nun sein Körper zurückgegeben: Nagiko läßt es sich in ihre eigene Haut eintätowieren, führt ihr Buch auch in dieser Hinsicht an seinen Ursprungsort zurück und wiederholt damit zugleich, dieses Mal erfolgreich, die Versuche, sich durch Selbstbeschreibung, Selbstaffektion, Selbstgeburt als Autorin hervorzubringen.

So sehr alle diese Vorgänge noch einmal die Ausgangskonstellation in sich konzentrieren, so sehr zeigen sie doch auch die Grenzen, die einem solchen Konzept von Kunst und Autorschaft inhärent sind. Wie die Repräsentation tötet und entfremdet, was sie vermitteln soll, so bleibt Nagikos Autorschaft in einer Weise selbstbezüglich und selbstgenügsam, die bis zur Selbstaufhebung führt. Beinhaltend Nagikos Körperbücher von Anfang an ein gegenläufiges, zentrifugales Moment allein schon durch die Verwendung der unhintergebar zeichenhaften Schrift und befinden sie sich von daher (buchstäblich) ›auf dem Weg‹ zum Verleger, in die Repräsentation und Vermittlung, die ihr Spezifikum zerstört, so scheint diese Tendenz am Ende zurückgenommen zu werden. Wie das ›Book of the Lover‹ begraben wird, so befindet sich Nagikos eigenes Pillow-Book in völliger Abgeschnittenheit vom öffentlichen Raum, eingeschlossen in ihrem ›Pillow‹, jenem nur völlig unzulänglich mit ›Kissen‹ zu übersetzenden Holzschrankchen am Kopfende des Bettes, in dem die persönlichsten Dinge aufbewahrt werden. Die Ambivalenz der Verlegerinstanz kehrt hier in ihrer Umkehrung wieder.

## Poetik des Kinos

Greenaways *Pillow-Book* schreitet ein Diskursfeld von der einen Seite zur anderen ab, von der Selbstpräsenz zur Repräsentation, von der Kunstautonomie zum Markt, von der Identität von Körper und Zeichen zur Entkörperung des Zeichens usw. Hier wie in seinen anderen Filmen bietet Greenaway eine Art Bestandsaufnahme, eine kritische Bilanz von Kulturtechniken, ihren Widersprüchen und Unkosten und insbesondere der an sie gebundenen Phantasmen, die zu ihrem kulturellen Profil nicht weniger beitragen als ihre Funktionen. Hat dieser enzyklopädisch resümierende Zug eine ›postmoderne‹ Note, zumal es im *Pillow-Book* wenigstens teilweise um eine stark an die ›Moderne‹ gebundene Imagination des Zeichens geht, die

konterkariert wird, so bleibt das komplexe Verfahren der filmischen Präsentation den formalen Experimenten der Moderne durchaus verbunden. Nicht zuletzt dieses Verfahren lädt zu der Vermutung ein, daß die im *Pillow-Book* durchgespielten Fragenkomplexe in engem Zusammenhang mit einer Selbstreflexion und -definition des Films als Kunstform stehen. Gestützt wird sie durch einige Aspekte auf der Ebene des Inhalts. Bemerkenswert sind beispielsweise die Visualisierungen von Foto, Projektion und Projektionsflächen, die immer in Beziehung zu Schrift und Schreiben gesetzt werden, oder die verschiedenen als »screens« aufzufassenden Teile des Mobiliars, die Spiegel oder Schiebewände etwa,<sup>38</sup> schließlich auch das Prinzip des ›Schnitts‹ (zwischen Fotos oder Hautstücken), so muß man zu dem Schluß kommen, diese für sich genommen wenig auffälligen Aspekte summieren sich zu dem systematisch bedeutsamen Fingerzeig, daß die großen Themenkomplexe des Films auch auf das Medium Kino überhaupt zu beziehen seien: die Problematik der Repräsentation; die Thematik des Körpers und der Versuch seiner Wiedererstattung; das Verhältnis der Schrift zu ihm und zum Bild.

Greenaways Überlegungen zur textuellen Fundierung und Fixierung der westlichen Kultur im allgemeinen und der Künste im besonderen, und dabei gerade auch der visuellen, haben unmittelbare Relevanz für seinen Entwurf des Kinos. Zwei hauptsächliche Konsequenzen lassen sich unterscheiden.

1. Daß die bildenden Künste und der Film weithin »text-driven« und illustrativ waren und sind, meint zunächst ihre Abhängigkeit von mythologischen und literarischen Vorlagen sowie die Dominanz der Narration als strukturgebendes Prinzip. Greenaway sieht darin nachgerade eine Versklavung, der gegenüber eine Neubestimmung des Kinos von dessen eigener medialer Verfaßtheit auszugehen hätte.<sup>39</sup> Von daher erklärt sich Greenaways Suche nach nicht-literarischen, nicht-narrativen Formen der formalen Organisation, die er in Serien, Listen und Taxonomien findet,<sup>40</sup> die überdies dem enzyklopädischen Gestus seiner Filme entsprechen. Das serielle Verfahren bestimmt in der Tat seine Arbeiten von Anfang an und folgt mal mathematischen Prinzipien, mal der Zahl der Buchstaben des Alphabets oder der der Filmbilder pro Sekunde. Auch das *Pillow-Book* ist davon geprägt: zum einen in der Reihe der dreizehn ›Bücher‹ (vermutlich noch einmal eine christologische Anspielung), zum anderen im Einsatz von ver-

<sup>38</sup> Greenaway on ›The Pillow-Book‹ (Anm. 13), S. 16.

<sup>39</sup> Greenaway: Film, eine Kunst nach Regeln? (Anm. 35), S. 105.

<sup>40</sup> Ebd., passim.



schiedenen Bilderketten, die jeweils thematisch differenziert, aber miteinander verflochten sind. Schließlich und vor allem werden die Listen gleichartiger Dinge der Sei Shonagon zitiert, die einen guten Teil ihres Buchs ausmachen und nun explizit in die Ahnenreihe des seriellen Verfahrens aufgenommen werden. Die narrativen Momente, d.h. die ›Geschichte‹, sieht Greenaway dabei funktional als bloße »support structure«, <sup>41</sup> deren Zustandekommen ein wenig an die Fabrikation der Gottschedschen Dramenfabel erinnert. <sup>42</sup> Auch das Aufbrechen der Chronologie gehorcht der antinarrativen Vorgabe und führt dabei von der Ebene der Struktur auf die des Bildes. Denn im *Pillow-Book* wird das traditionelle Verfahren von Vor- und Rückblenden nicht lediglich in der Abfolge der Sequenzen aufgenommen, sondern zur Gestaltung des Filmbilds selbst benutzt, wenn etwa in den Inserts zurückliegendes oder künftiges oder gänzlich außerhalb der Handlungsebene liegendes Geschehen eingeblendet wird. Überhaupt muß die hochkomplexe Bildorganisation mit dem Wechsel der Bildformate, den »multiple screens« und der Überlagerung von bis zu vier Bildschichten als das formal avancierteste Moment des Films angesehen werden. <sup>43</sup>

2. Zu den auffälligsten Besonderheiten der Bildgestaltung gehört dabei nun gerade die Verschränkung mit Schriftelementen. Schreiben ist nicht nur die von der Kamera intensiv beobachtete Beschäftigung der Figuren, kalligraphierte Schrift wird auch ständig über das Bild gelegt – sofern es überhaupt Sinn macht, beide Elemente hier noch trennen zu wollen: Das gilt für die Titel der ›Bücher‹, für die Untertitel des multilingualen Films, in dem, dem ›hybriden‹ Schauplatz Hongkong entsprechend, Japanisch, Chinesisch, Englisch und anderes durcheinander gesprochen wird, und für die Einblendung der zugleich auf Japanisch vorgelesenen und untertitelten Sei Shonagon-Texte. Dieser Einsatz von sichtbarem Text widerspricht nur scheinbar den zuerst genannten dezidiert un-, ja antiliterarischen Intentionen. Zwei Begründungen dafür liegen nahe.

Zum einen geht es Greenaway seit *Prospero's Books* nämlich gerade um die Reflexion, die bildliche Spiegelung kultureller Relationen von Schrift und Bild selbst, die auch dort nicht einfach ›kulturkritisch‹ übersprungen werden können, wo man sie nicht gutheißt. Wenn Kultur in den modernen

<sup>41</sup> Greenaway: I couldn't put it down (Anm. 7), S. 10.

<sup>42</sup> Greenaway: Film, eine Kunst nach Regeln? (Anm. 35), S. 113.

<sup>43</sup> Leider konnte es mittels der Abbildungen, die mir zur Verfügung stehen, für das *Pillow-Book* nicht demonstriert werden. Vergleichbar ist jedoch Abb. 12 aus *Prospero's Books*. Reichhaltiges Bildmaterial aus dem *Pillow-Book* bietet William Owen: Bodies, text and motion. In: Eye: The International Review of Graphic Design 6 (1996), S. 24-31.

Gesellschaften maßgeblich Schriftkultur ist, wenn Greenaways kultur- anthropologische Folgerung lautet, »[that] we are made of text«,<sup>44</sup> und wenn noch unsere Visualität selbst textuell geprägt ist, dann kann der Film an diesem Befund nicht vorbeisehen, selbst wo er sich auf die ihm eigentümlichen medialen Charakteristika besinnt. Greenaways Verweigerung gilt denn auch vor allem der literarischen, sprich narrativen Strukturierung des Films und der damit verbundenen Nachordnung des Bildes gegenüber dem Text, nicht aber der bildlichen Einbeziehung und Umsetzung von Textualität bzw. Intertextualität überhaupt. Sichtbar wird diese auf der Inhaltsebene an der Heldin und ihrer ›Genese‹ aus der Schrift ebenso wie auf der Ebene des Films selbst, der seine literarischen Ursprünge als solche kenntlich macht und visualisiert, ohne darum zur Literaturverfilmung zu werden. Wird an Nagiko als Autorin gezeigt, daß sie ein Glied in einer Reihe schriftlich konstituierter ›Generationen‹ ist, so kann der Film nicht anders, als eben das auch für sich selber geltend zu machen. Ein notwendiger Schritt, der Textverfallenheit des traditionellen Kinos zu entkommen, ist, diese Zusammenhänge transparent werden zu lassen, – und darum paradoxerweise gerade der ostentative und reflexiv gewendete Zitatcharakter des Films, der übrigens in gleicher Weise auch im Bereich der Musik und der filmischen Stile zwischen Ozu und dem neuen Hongkong-Kino auffällt.

Zum anderen ist Film kein rein visuelles, sondern ein hybrides und intermediales Medium, zu dessen Spezifika es gehört, Text – Sprache und Schrift – zwangsläufig einzubeziehen. Schon darum müßte selbstreflexives Kino diesen Zusammenhang thematisieren. Für das Verhältnis von Text und Bild, wie es im Kino herrschen sollte, findet Greenaway in den Kanji ein Vorbild.

So accepting that in the West most manufactured images are textual in origin, and that also a large gap has apparently been driven through the notion of combining text and image, I thought that if I could look at the notion of the Oriental calligraph as a completely synthesised notion of text and image that here would be a good template for cinema.<sup>45</sup>

Denn:

The history of Japanese calligraphy is also the history of Japanese painting. Image and text are one. The text is read through the image, and the image is seen through the text – very possibly an ideal model for cinema.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Woods: *Being Naked* (Anm. 1), S. 272.

<sup>45</sup> Ebd., S. 266.

<sup>46</sup> Greenaway on ›*The Pillow-Book*‹ (Anm. 13), S. 15.

Das Ideal wäre mithin eine Amalgamierung von Bild und Text, in der das eine vom anderen nicht abgehoben werden kann, und zwar gerade auch in semantischer Hinsicht: Das Bild erschließt sich erst durch den Text wie dieser durch jenes. Das entspricht einerseits Nagikos Körperbüchern, die mit Kanji arbeiten und überdies deren Prinzip der Simultaneität aufnehmen, andererseits dem filmischen Verfahren der Überblendung von Bild mit Schrift, wie es das *Pillow-Book* praktiziert. Auch hier sieht man »the image ›through‹ the text«<sup>47</sup> – anders aber als in der ›westlichen‹ Metaphorik einer imaginären Wiedererstattung des Körpers im Medium der Schrift gilt das hier in einem buchstäblichen Sinn. So stellt das Filmbild gewissermaßen im Großen das Prinzip des Kanji nach, das derart zur poetologischen Metapher, zu einem Metazeichen wird.

Das Verfahren der Bildkomposition, wie es hier zu beobachten ist, lenkt den Blick auf ein Konstruktionsprinzip des *Pillow-Book* insgesamt. Daß der Film Imaginationskomplexe darstellt, die gelegentlich eine lange kulturelle Tradition haben, ist hinlänglich deutlich geworden. Greenaway sieht seine Filme explizit als »metaphorical film[s] [...] The whole purpose of my cinematic effort is to explore metaphor and symbol«.<sup>48</sup> Zu Greenaways Explorationsbedingungen gehört es, seine Forschungsobjekte einem experimentum crucis zu unterziehen, und wenn man hinzufügt, daß das wörtlich zu nehmen sei, dann hat man bereits die zwei hauptsächlichen bildgebenden Verfahren des *Pillow-Book* im Blick, von denen bereits in anderem Zusammenhang die Rede war.

Zumeist nämlich sind die Metaphern des Films in Komplementärkonstellationen angeordnet, in denen sie auch in der Gegenrichtung funktionieren, so daß sich eine chiasmische Struktur ergibt: Der Körper als Buch und das Buch als Körper; der Tod des Buches und das Buch des Todes; das »Book of the Lover« und der Liebhaber des Buchs – so ließe sich noch lange fortfahren. Diese Verkreuzung, die übrigens nicht nur die Metaphern, sondern auch die Theoriekonzepte bis hin zu der fundamentalen gegenbildlichen Konstruktion von West und Ost, Entkörperung und Verkörperung betrifft, begründet noch einmal aus einer anderen Perspektive die zentrale Rolle der Kreuzigung. Kreuzigung und Kreuz, auch sonst bei Greenaway häufig,<sup>49</sup> sind nicht nur Bilder für eine entscheidende Phase in der Semiose der Schriftlichkeit, sie verbildlichen auch den Chiasmus als strukturbildendes Verfahren.

<sup>47</sup> Ebd., S. 16.

<sup>48</sup> Zit. n. Gras: *Dramatizing the Failure* (Anm. 1), S. 123.

<sup>49</sup> Vgl. Kremer: *Peter Greenaways Filme* (Anm. 1), S. 33ff.

Eine weitere Besonderheit der Metaphernverwendung kommt dabei hinzu, und zwar so gut wie regelmäßig: Greenaway ›realisiert‹ die Metaphern, er setzt sie im Wortsinn ins Bild und erprobt sie, indem er ihr Bedeutungspotential an den Schicksalen veranschaulicht, denen sie auf der Ebene der Handlung unterworfen werden. Dieser Verwandlung des Uneigentlichen in seine Buchstäblichkeit verdanken sich gleichermaßen die komischen wie die schaurigen Effekte. Natürlich setzt dieses Verfahren das Erkennen der zitierten metaphorischen Bestände als solcher voraus, es hebt aber zugleich den metaphorischen Charakter der Metapher auf. In Anlehnung an den bestimmenden Vorgang des Films läßt sich daher sagen, daß auch hier einem Zeichen die von ihm bezeichnete Realität, sein ›Körper‹ quasi, zürückerstattet wird wie schon im Falle der Bilder, die man buchstäblich ›durch‹ den sie beschreibenden Text hindurch wahrnimmt. Man darf das umso eher behaupten, als ja das verwendete Metaphernarsenal weithin gerade durch seinen Bezug zur Körperlichkeit bestimmt ist – nicht zuletzt die Metaphorik von Zeugung und Geburt der Kunst. So kehrt hier die immer gleiche Struktur auf den verschiedenen Ebenen des Films wieder.

Diese Aspekte verraten die Nähe von Greenaways filmischem zu Nagikos schriftstellerischem Projekt. Zwar ist der Film, anders als Nagikos nicht reproduzierbare selbstgenügsame Unikate, ein ganz dem Prinzip der Repräsentation verpflichtetes Medium, für das es keinen Unterschied zwischen Original und Reproduktion gibt. Und auch darin ist es gewissermaßen dem Pol des Verlegers zuzuordnen, daß es ohne die Orientierung auf die Öffentlichkeit, den Markt und das Geld nicht denkbar ist. Was aber Greenaways *Pillow-Book* mit seiner Heldin verbindet, ist der Versuch, der ›abendländischen‹ Metaphysik des Zeichens zu entkommen, um eine spezifisch filmische Ästhetik zu begründen. Zu dieser gehören bei Greenaway die filmische Selbstreflexion, die Vernetzung von Bild und Text sowie der Versuch, Kulturtechniken und die sie umspielenden Denkfiguren in ihren verschiedenen Dimensionen zu erforschen, indem diese in ihrer ursprünglichen Bedeutung genommen und derart ›wiederverkörpernt‹ werden. Freilich: Auch das ist im Blick auf die Leinwand und ihre ikonischen Zeichen natürlich seinerseits ein semiotisches Verfahren, das die zeichenhafte Verweisung nicht stillstellt, sondern multipliziert. Auch darin geht es dem Film wie seiner Protagonistin. Greenaways filmisches Projekt ist nicht einem der beiden Pole zuzuordnen, die das *Pillow-Book* einander gegenüberstellt, sondern umspannt sie beide.

---

Trotz intensiver Bemühungen konnte die Frage des Copyrights für die Bilder aus dem Film *The Draughtsman's Contract* von Peter Greenaway (1982) nicht geklärt werden. Eventuelle Anfragen erbitten wir an die Adresse des Verlages.

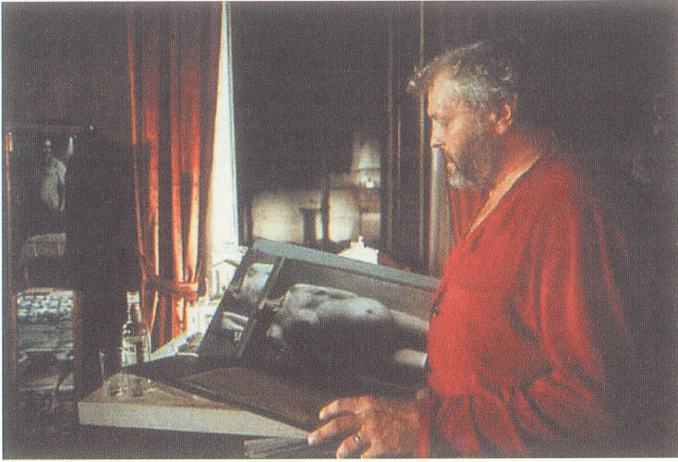


Abb. 1: Männerbäuche – Frauenbäuche (*The Belly of an Architect*)



Abb. 2: Die Wiederholung der göttlichen Urschrift

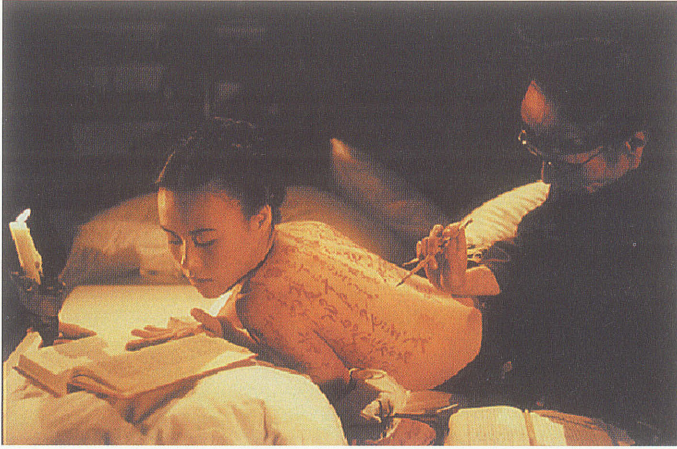


Abb. 3: Durchgang der Schrift durch den Körper



Abb. 4: Durchgang der Schrift durch den Körper



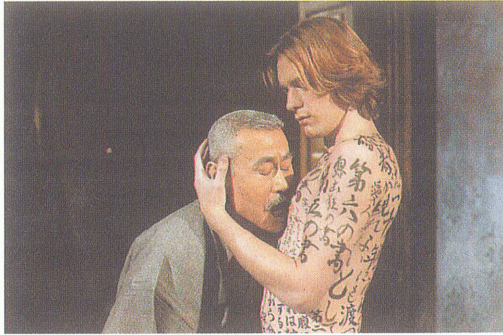


Abb. 5: Lektüre



Abb. 6: Künstlerische Selbstzeugung



Abb. 7: Auf dem Weg zur  
Geburt der Autorschaft



Abb. 8: Ephemere Bücher (das 7. Buch: »The Book of the Seducer«)

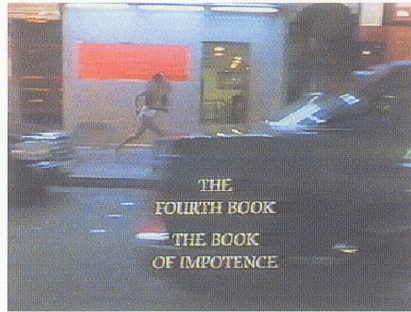


Abb. 9: Ephemere Bücher

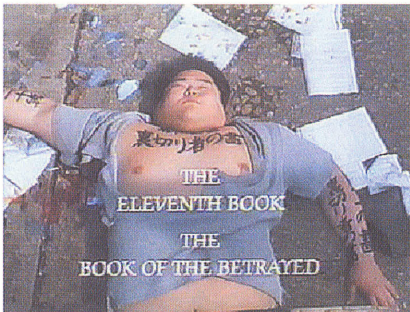


Abb. 10: Ephemere Bücher

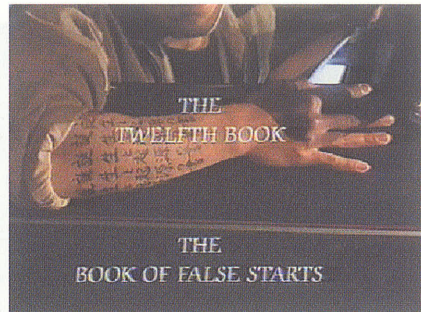


Abb. 11: Ephemere Bücher

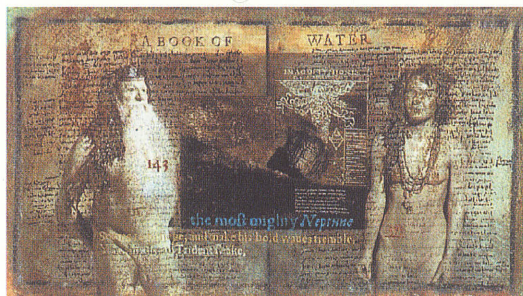


Abb. 12: »A Book of Water« – eine wässrige Angelegenheit (*Prospero's Books*)





Abb. 13: Foto vom Set: Vivian Wu und Peter Greenaway

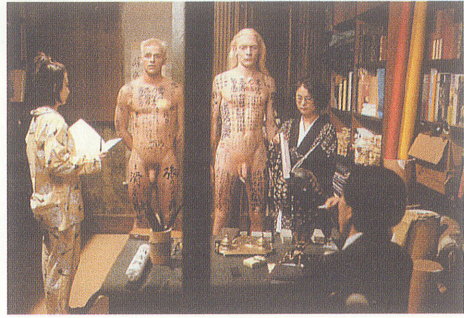


Abb. 14: Transkription



Abb. 15: Repräsentation der Körperoberfläche

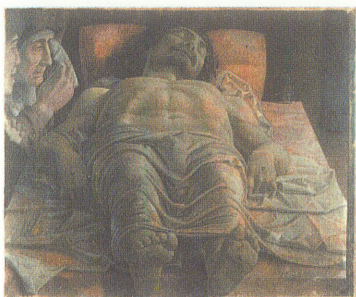


Abb. 16: Andrea Mantegna,  
*Cristo morto* (1480-1490)



Abb. 17: »The Book of the Lover«

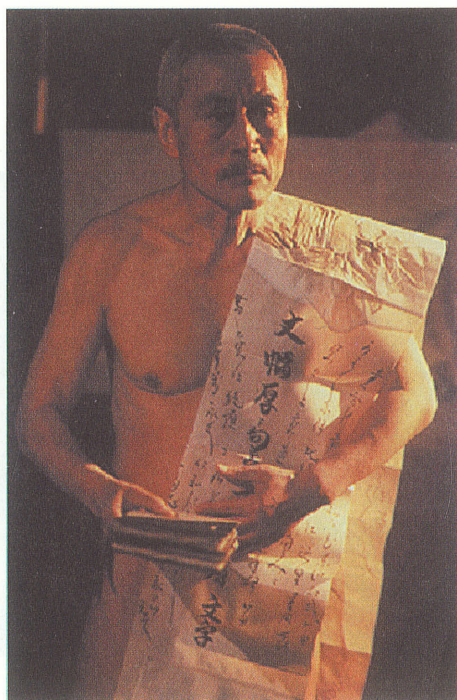


Abb. 18: Wiedererstattung des Körper