

**CHRISTER
PETERSEN PETER
GREENAWAYS
SPIELFILME**



Ludwig

Auszug aus der Korrekturfassung mit kleineren formalen Fehlern.

INHALT

/// EINLEITUNG	9
Korpusbildung	10
Forschungsstand	14
Methodische Abgrenzung	17
/// DIE REKURRENZ DER ORDNUNGSSYSTEME	19
Formale Ordnungssysteme	19
Inhaltlich-semantiche Ordnungssysteme	32
Filmmusik als integrales Strukturelement	43
Die Dekonstruktion der Ordnung	46
/// DIE FUNKTION DER ORDNUNGSSYSTEME	51
A ZED AND TWO NOUGHTS oder Die Grenzen der Symmetrie	51
Formen der Wiederkehr und Wiederholung in THE BELLY OF AN ARCHITECT	64
DROWNING BY NUMBERS oder Die Zahl als Erzählung	77
/// DAS NARRATIVE MOMENT	87
Der filmische Guckkasten – Raumorganisation in The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover	88
THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT oder Der Zeichner hinter der Kamera	104
Strukturäquivalenzen von THE BABY OF MÂCON und THE PILLOW BOOK	118

/// DIE FILMISCHE GRUNDSTRUKTUR	129
Die rekurrenten Strukturmerkmale	129
Shakespeares <i>The Tempest</i> und Greenaways PROSPERO'S BOOKS	139
Variationen um eine Invarianz	150
8 1/2 WOMAN oder Das Werk im Werk	152
/// DER HISTORISCHE KONTEXT	179
»Postmodern ist bloß ein Modewort«	181
Moderne versus Postmoderne	182
Rekonstruktion postmoderner Signa	186
Rückblick und Ausblick	207
FILMVERZEICHNIS	210
Spielfilme Greenaways (komplett)	210
Experimentalfilme Greenaways (selektiv)	211
Filme anderer Regisseure	211
LITERATURVERZEICHNIS	213
Primärliteratur	213
Sekundärliteratur	215
BILDNACHWEIS	224
EINSTELLUNGSPROTOKOLL (PROLOG VON THE BELLY OF AN ARCHITECT)	225
TABELLE 1 (FILMISCHE REFERENZSYSTEME)	230

Variationen um eine Invarianz

Wenn Christiane Barchfeld am Ende ihrer Untersuchung des Filmwerks Peter Greenaways feststellt,¹⁴³ dass dieses sich zunehmend einem klassischen Erzählkino annähert (1993: 189), lässt sich das an der bisherigen Analyse der Spielfilme Greenaways kaum belegen. So hat die bisherige Analyse im Gegensatz zu Barchfelds These vor allem die Invarianz einer filmischen Grundstruktur innerhalb des Greenaway'schen Spielfilmwerks belegt. Selbst die Tatsache, dass sich vor dem Hintergrund einer rekurrenten Grundstruktur bestimmte filmspezifische Veränderungen gleichsam als Variationen um eine Invarianz zeigen, lässt nicht etwa auf eine Entwicklung der Art schließen, wie sie Barchfeld 1993 – noch ohne Kenntnis von *THE BABY OF MÂCON* (1993), *THE PILLOW BOOK* (1996) und *8 ½ WOMAN* (1999) und ohne Zurkenntnisnahme von *PROSPERO'S BOOKS* (1991) – konstatiert.

Es finden sich zwar in der jeweiligen Ausprägung der formalen Ordnungssysteme von Film zu Film bestimmte Variationen. Während etwa in *ZOO* und *THE BELLY OF AN ARCHITECT* symmetrische Bildkompositionen als formale Stilmerkmale dominieren, stellen dagegen in *PROSPERO'S BOOKS* und *THE PILLOW BOOK* die beschriebenen visuellen Cluster die dominanten formalen Strukturmerkmale dar. Zu einer tatsächlichen stilistischen Entwicklung innerhalb von Greenaways Spielfilmwerk kommt es jedoch erst mit einer zunehmenden Mobilisierung der Kamera. Die Kamerahandlung nimmt von Greenaways erstem Spielfilm *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT* bis zu *THE PILLOW BOOK* kontinuierlich zu. Im *DRAUGHTSMAN* (1982), in *ZOO* (1985) und im *ARCHITECT* (1987) erweist sich noch eine statische Kamera als bevorzugtes Stilmittel des Regisseurs, in

143 Christiane Barchfeld untersucht in ihrer Studie aus dem Jahre 1993 sowohl die Experimentalfilme als auch die Spielfilme Greenaways bis einschließlich *THE COOK*, allerdings mit einem deutlichen Schwerpunkt auf den Spielfilmen.

DROWNING (1988) beginnen schließlich die Kamerafahrten – zunächst nur Horizontal- und Vertikalfahrten bis hin zu den langen *travelling shots* in *THE BABY OF MÂCON* (1993) – zu dominieren und in *THE PILLOW BOOK* (1996) findet sich schließlich ein intensiver Einsatz der Handkamera.

Es lässt sich also eine stilistische Entwicklung in Greenaways Spielfilmwerk hin zu einer Zunahme der Kamerahandlung und einem daraus resultierenden Rückgang der symmetrischen Bildkompositionen konstatieren.¹⁴⁴ Selbst wenn eine solche Aufhebung der formalen Beschränkung der Kamerahandlung unter Umständen als eine stilistische Annäherung an ein »konventionelles Erzählkino« verstanden werden kann (Barchfeld 1993: 189), scheint sich daraus doch noch lange keine generelle Annäherung an eine solche traditionelle Form des Kinos, wie Barchfeld sie behauptet, abzuleiten. Vielmehr bestätigt die eher geringe strukturelle Variabilität der einzelnen Filme nochmals die Konsistenz eines Filmkorpus, das stets nur untergeordnete Variationen um die Invarianz seiner filmischen Grundstruktur ausbildet.

Auch die Betrachtung von Greenaways letztem Spielfilm *8 ½ WOMAN* (1999) scheint das nochmals zu bestätigen. So verbindet der Film zum einen die symmetrischen Bildkompositionen von *ZOO* (1985) und *THE BELLY OF AN ARCHITECT* (1987) mit den visuellen Clustern von *PROSPERO'S BOOKS* (1991) und *THE PILLOW BOOK* (1996) und damit die formalen Verfahren der frühen mit denen der späten Spielfilme. Zum anderen verweist die Kamerahandlung von *8 ½ WOMAN* weniger auf eine Dynamisierung, sondern einzelne Einstellungen mit eher statischer Kamera stehen Einstellungen mit ausgeprägten Schwenks sowie Kamerafahrten und dem Einsatz der *steady-cam* gegenüber. Der Film setzt also die konstatierte Entwicklung von *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT* bis *THE PILLOW BOOK* nicht fort, sondern be-

144 Ich habe bereits zu Beginn der Untersuchung auf eine Reduktion der Kamerahandlung als Bedingung symmetrischer Bildkompositionen hingewiesen.

stätigt eher die Rekurrenz (etablierter) formaler Verfahren. Dabei – und das ist das Besondere an *8 ½ WOMAN* – scheinen diese Verfahren jedoch weniger fortgeführt als wiederholt und anzitiert. Eine Erklärung für dieses Phänomen soll sich im Laufe der folgenden Detailanalyse von Greenaways letztem Spielfilm finden.

8 ½ WOMAN oder Das Werk im Werk

Während *PROSPERO'S BOOKS* die Rekurrenz der filmischen Grundstruktur nur in seinen Abweichungen gegenüber der Shakespeare'schen Literaturvorlage bestätigen konnte, bietet Greenaways jüngster Film die Möglichkeit, die filmische Grundstruktur grundsätzlich zu validieren. Dass und warum es sich nicht um eine Falsifikation in einem naturwissenschaftlichen Sinne handeln kann, wurde bereits angesprochen: Das Werk eines Künstlers ist eben kein Naturphänomen, das präzise vorhersagbar sein muss, sondern man kann und muss von diesem auch unvorhersagbare Brüche und überraschende Positionswechsel, sprich: Innovationen erwarten.¹⁴⁵ Trotzdem wäre der Nachweis, dass sich die rekurrenten Strukturen auch am letzten Spielfilm des Autors bestätigen lassen, ein sehr starkes Indiz dafür, dass der Befund einer filmischen Grundstruktur nicht etwa bloß das Konstrukt einer reduktionistischen Fragestellung ist.¹⁴⁶ Grundsätzlich ist das allerdings

145 Genau darin, nämlich in der Innovation, besteht unter anderem das Programm der ästhetischen Moderne im Unterschied zu dem einer ästhetischen Postmoderne. Siehe dazu ausführlich Christer Petersen (2003: 244ff.). Außerdem komme ich darauf im Zusammenhang mit der Postmodernediskussion um Greenaways Spielfilmwerk im nächsten Kapitel noch zu sprechen.

146 So der unqualifizierte, weil augenscheinlich nur auf einem teilweisen Textverständnis beruhende, Vorwurf einer Rezensentin an die Vorgängerstudie von 2001: »Dass die aus der Analyse gewonnene Grundessenz bei einem Film besser als bei dem nächsten [passt], liegt sicher auch daran, dass sich nicht alle Spielfilme des experimentierfreudigen Briten auf die einfache Gleichung reduzieren lassen, die folgendermaßen lautet [...]« (Struif 2003: 96). Die ebenso un-

nicht auszuschließen: Abstrahierende Analysen – und andere machen im Rahmen von Werkanalysen kaum einen Sinn – sind immer *auch* reduktionistisch, so wie die Ergebnisse einer Analyse immer *auch* ein Produkt der spezifischen methodischen Herangehensweise sind. So, wie es keinen Zugang zu einem empirischen Datum unabhängig vom Beobachter gibt, so »existiert« das Textdatum nicht unabhängig vom Modus der jeweiligen analytischen Betrachtung.¹⁴⁷

Im Folgenden soll daher – trotz aller gebotener methodologischer Skepsis – heuristisch durchaus plausibel gefragt werden, inwieweit Greenaways jüngster Spielfilm innerhalb seiner Plotstruktur sowie auf einer selbstreflexiven Metaebene ein typisches Werk im Werk des Autors darstellt.

SYMMETRIE OHNE MITTE ODER DIE LABILITÄT MÄNNLICHER ORDNUNG

8 ½ WOMAN erzählt die Geschichte zweier Männer, Vater Philip und Sohn Storey Ementhal, die nach dem Tod der Ehefrau und Mutter auf ihrem Anwesen eine Art Harem bestehend aus neun Frauen führen. Nachdem der Tod wieder einmal zugeschlagen hat, hat man es wie in *ZOO* mit zwei

präzise wie unvollständige Darstellung der filmischen Grundstruktur erspare ich dem Leser wie mir selbst. Stattdessen sei nochmals grundsätzlich angemerkt, dass man im Rahmen von Textwissenschaften (auch strukturalistischen) niemals ausschließen kann, analytische Artefakte zu produzieren, da man letztlich immer im »hermeneutischen Zirkel« einer nicht trennscharfen Unterscheidung von Untersuchungsdatum und Untersuchungsmethode stecken bleibt. Allerdings sei an dieser Stelle einmal die Frage erlaubt, ob dasselbe nicht auch für die vermeintlich so strengen Naturwissenschaften gilt: Produziert nicht beispielsweise ein Mikroskop, egal ob auf optischer oder Rasterelektroden-Technik beruhend, ein Datum, das es ohne dieses (dergestalt) nicht geben würde?

147 Was übrigens phänomenologisch gesehen kein Problem ist, sondern gerade das Basisaxiom phänomenologischer Analysen. Siehe hierzu etwa Roman Ingarden (1972), der in *Das literarische Kunstwerk* bereits Anfang der 1930er Jahre eine phänomenologische Beschreibung von Literatur und Theater versucht.



Abb. 19 8½ WOMAN @ 22:38, Bildausschnitt



Abb. 20 8½ WOMAN @ 22:39, Bildausschnitt



Abb. 21 8½ WOMAN @ 22:41, Bildausschnitt



Abb. 22 8½ WOMAN @ 22:43, Bildausschnitt



Abb. 23 8½ WOMAN @ 22:46, Bildausschnitt



Abb. 24 8½ WOMAN @ 22:46, Bildausschnitt



Abb. 25 8½ WOMAN @ 22:51, Bildausschnitt



Abb. 26 8½ WOMAN @ 22:52, Bildausschnitt



Abb. 27 8½ WOMAN @ 22:53, Bildausschnitt

Männern zu tun, die ein Machtsystem errichten: Die Frauen sind in der Regel nicht freiwillig auf dem Anwesen, sondern werden bezahlt oder finanziell erpresst, damit sie den Männern zu Diensten sind. Dieses System der neun bzw. achteinhalb Frauen – Giulietta fehlen wie Alba in ZOO die Beine – ist wieder eindeutig an formalen wie semantischen Ordnungen ausgerichtet und wird zugleich kulturell aufgeladen.

Ein dominantes Ordnungssystem ist wie in DROWNING BY NUMBERS die Zahlenfolge, diesmal der Achteinhalb. Am Anfang des Films gelangen Philip und Storey Emmenthal nicht nur in den Besitz von achteinhalb japanischen Pachinko-Spielhallen, sie zählen die Frauen, die sie nicht nur zu besitzen, sondern auch zu sammeln scheinen, immer wieder durch

und auf. Außerdem sperren sie diese in acht laufend durchnummerierte Zimmer. Palmira bezeichnet sich selbst etwa als »Privathure Nummer vier« (61:43), während es über Giulietta, die achteinhalbte Frau, im Dialog der Zimmermädchen heißt, dass Vater und Sohn ihr bisher weder einen Namen gegeben hätten noch eine Nummer an ihrer Zimmertür, weil sie eben »nur ein halber Mensch« sei (65:51).

Zudem erzählt 8 ½ WOMAN ebenso wie ZOO eine Geschichte der Symmetrie. Mit der Mutter stirbt zu Beginn des Films buchstäblich der Mittelpunkt der Familie. Während der Vater dem Sohn am Telefon vom Tod der Mutter berichtet, sieht man innerhalb der *mise en scene* die aufgebahrte Mutter in der Mitte einer symmetrischen Bildkomposition (6:46). Später dann wird gezeigt, wie Vater und Sohn während eines Museumsbesuchs miteinander sprechen. Die Schuss-Gegenschuss-Montage ist deutlich als Symmetrieschnitt konzipiert: In – wenn schon nicht achteinhalb – so doch neun Detailaufnahmen erscheinen Vater und Sohn im Profil von links nach rechts bzw. von rechts nach links gewandt im Bild (Abb. 19–27). Dem Symmetrieschnitt fehlt jedoch im Gegensatz zu dem Symmetrieschnitt um Oswald und Oliver in ZOO der Mittelpunkt, dort in Gestalt von Alba (vgl. Abb. 7, 10).

In der Szene zuvor wird die Beerdigung der Mutter dargestellt, die der Vater zu sabotieren versucht, indem er als einziger in einem weißen Anzug erscheint. Und davor zeigt 8 ½ WOMAN vier Szenen mit symmetrischen Bildkompositionen. Erst sitzen Vater und Sohn nebeneinander am Pool, dann in einem Auto im Hof, schließlich laufen sie nebeneinander durch den Flur des Hauses auf die Kamera zu. Das Ganze gipfelt in der vierten Szene in einer symmetrischen Einstellung, die Vater und Sohn nackt vor einem Schrankspiegel zeigt. Durch die vier Szenen zieht sich folgender Dialog zwischen den beiden:

Vater: »Dieser ganze Narzissmus ist ziemlich langweilig, findest du nicht? Such dir eine Frau!«
[...]

Sohn: »Gehen wir doch in ein Hotel.«
Vater: »Das ist viel zu weit weg. Vielleicht braucht sie [die tote Frau und Mutter] uns noch.«
Sohn: »Wie wäre das möglich?«
Vater: »Vielleicht brauche ich sie. Ich nehme an, du hast noch nicht mit einer Leiche geschlafen?« (beginnt zu singen)
Sohn: (stimmt in den Gesang des Vaters ein)
[...]
Vater: (im Flur des Hauses) »Sieh dir all die überflüssigen Zimmer an, alle ausgestattet mit Betten und Badezimmern. Es ist wie ein Hotel, in dem die Gäste fehlen.«
Sohn: »In meiner Kindheit waren im Sommer immer viele Gäste hier. Wir sollten die Zimmer wieder zum Leben erwecken.«
Vater: »Wodurch denn? Durch Konkubinen?«
[...]
Vater: (im Zimmer des Sohnes) »Weißt du, du bist mein nächster Verwandter.«
Sohn: »Ich werde dir immer näher stehen als deine Frau.«
Vater: »Tsch, sie könnte uns hören.« (11:32)

Neben den der Szene immanenten Anspielungen auf frühere Filme, wie *DROWNING BY NUMBERS*, wo Madgett ebenfalls laut darüber nachdenkt, mit der Leiche einer Frau zu schlafen, nimmt der Dialog vor allem vorweg, wie Vater und Sohn ihr Leben ohne die Mutter zukünftig gestalten wollen. Dabei wird zugleich begründet, warum die Männer ihre »Sammlung« von achteinhalb Konkubinen anlegen, nämlich gerade weil sie die Lücke, die die Mutter – auch auf der Bildebene des Films – hinterlässt, durch die achteinhalb Frauen zu füllen versuchen. So fehlt in den symmetrischen Szenen, denen der Dialog unterlegt ist, genauso wie der darauf folgenden als Symmetrieschnitt inszenierten Szene die Mitte. Dass die Konstellation ohne eine solche unvollständig ist und die beiden Männer einander nicht genug sind, bekräftigt der Dialog, wenn der Vater am Anfang

bemerkt, dass der »ganze Narzissmus«, nämlich sich selbst bzw. einander spiegelnder Männer, »ziemlich langweilig« sei, und er am Ende auf den Einwand des Sohnes, dass dieser ihm verwandtschaftlich doch näher stehe als seine Frau, auf die tote Mutter verweist. Und auch der Umstand, dass die Männer direkt im Anschluss – im buchstäblichen wie im übertragenen Sinne – miteinander ins Bett gehen, erweist sich als ein ebenso einmaliger wie »unfruchtbarer« Versuch die Mutter zu ersetzen (15:12).¹⁴⁸

Stattdessen füllen Vater und Sohn die Leerstelle, die die Mutter hinterlassen hat, mit den achteinhalb Frauen. Nicht nur schlafen beide von nun an nicht mehr miteinander, sondern nacheinander mit den Frauen ihres Harems,¹⁴⁹ auch finden sich innerhalb der *mise en scene* von nun an immer wieder symmetrische Ansichten, die die verschiedenen Frauen zwischen dem Vater links und dem Sohn rechts zeigen; beginnend mit einer Einstellung der nackten Simato, welche zwischen den beiden nackten Männern im Bett sitzt (36:38), und als Höhepunkt eine symmetrische Einstellung, die zwischen dem Vater links und dem Sohn rechts (von links nach rechts) Kito, Mio und Simato zeigt (78:43).

Dass die Frauen dabei bereits die männliche Ordnung dominieren, um diese letztendlich zu sprengen, wird daran deutlich, dass die beiden Männer auf Drängen der drei Frauen widerstrebend traditionelle Frauenkostüme des Kabuki-Theaters angelegt haben (78:45). Und tatsächlich finden sich im Folgenden nur noch zwei weitere symmetrische Einstellungen mit entsprechender Konstellation. Einmal als die tote Mio zwischen Vater und Sohn liegt, nachdem sie sich im Teich des Anwesens ertränkt hat (83:49), und schließlich als Giaconda zwischen den beiden Männern im Auto sitzt, um zum Flughafen gefahren zu werden. Nach eigener Aussage

148 Storey beruhigt den Vater während des Beischlafs mit den Worten: »Wir könnten keine Babys machen, selbst wenn wir es wollten« (16:50).

149 Gewissermaßen dem Prinzip des Symmetrieschnitts mit einer Mitte folgend.

»müssen« die Männer »sie loswerden«, da sie »schon wieder schwanger« und ihnen damit »einfach zu fruchtbar« ist (84:07). Es kündigen sich hier also wieder die Elemente des Natürlichen an – Tod und Geburt sowie das Wasser als weibliches Element –, um die männliche Ordnung der Zahlenfolge wie der Symmetrie zunichte zu machen.

In Opposition zum Weiblich-Natürlichen wird die männliche Ordnung vom Film ausdrücklich als eine kulturelle gesetzt. Die neun Frauen des Harems sind innerhalb der *mise en scene* immer wieder als *tableaux vivants* unter Anspielung auf klassische Frauendarstellungen der Malerei inszeniert oder sie erscheinen als Allusionen auf berühmte Frauenfiguren des Theaters und des Kinos. Mit der Japanerin Mio als Referenz auf die ebenfalls Selbstmord begehende Heldin in Giacomo Puccinis Oper *Madame Butterfly* und die durchgehenden Verweise auf Federico Fellinis Titel gebenden Film OTTO E MEZZO (ACHTEINHALB) aus dem Jahre 1963 seien nur die deutlichsten Anspielungen genannt. Außerdem werden die Frauen intradiegetisch von den Männern ausdrücklich als Romanheldinnen stilisiert:

Sohn: »Dickens?«

Vater: »Oh Gott, nein. Eine Dickens-Heldin würde nie zulassen, dass du sie auf der Toilette siehst. Aber ich denke, eine Jane-Austen-Heldin wäre dazu gerade noch bereit.«

Sohn: »Sie könnte wie eine Thomas-Hardy-Frau enden: Opfer, schlimmer Anfang, noch schlimmeres Ende, jede Menge Tränen.«
[...]

Sohn: »Thomas Hardy war daran interessiert, Frauen zu verkaufen. Das wäre eine Prüfung für dich – die ultimative Prüfung. Verkauf eine Frau!« (39:08)

Unmittelbar darauf verkauft der Vater zwar keine Frau, er kauft jedoch eine,¹⁵⁰ und zwar mit Griselda eine Frau, die laut des Vaters aussieht »wie all die Nonnen auf alten Gemälden« (43:12). In der darauf folgenden Szene sieht man, wie Vater und Sohn Mio bemalen, um sie wie das Model eines klassischen Gemäldes erscheinen zu lassen (45:08), und im direkten Umschnitt von diesem *tableau vivant* wird Griselda dann in einer Nahaufnahme geschoren. Die Bildinszenierung erinnert dabei an ein Frauengemälde Vermeers (42:35).

Die Frauen werden also nicht nur intertextuell als »Roman- und Gemälde-Frauen« ausgewiesen, sie werden von Philip und Storey intradiegetisch ausdrücklich so inszeniert und damit einem System männlicher, das heißt in den Filmen Greenaways eben auch: kultureller Ordnungen unterworfen. Und selbst das Geld, das den Männern, wie der Dialog oben zeigt, erst die Möglichkeit eröffnet, die Frauen unter ihre Kontrolle zu bringen, wird in *8 ½ WOMAN* als etwas Unnatürliches gesetzt, das dem natürlichen Kreislauf von Geburt und Tod als eine bloße kulturelle Simulation desselben entgegensteht. Während einer Kinovorführung von Fellinis *ACHTTEINHAB* weist ein anderer Zuschauer Vater und Sohn darauf hin, dass Geld ein uninteressantes Thema sei (selbstreflexive auch als Thema eines Filmes), da »Geld [...] sich thematisch leicht in Sex und Tod einbetten« ließe (25:35). Und an anderer Stelle bezeichnet sich Storey vor Palmira als finanzieller und damit unnatürlicher Nachfahre seines Vaters:

Palmira: »Bist du sein natürlicher Nachfahre?«

Storey: »Ja, das bin ich – natürlich und unnatürlich.«

Palmira: »Finanziell?«

Storey: »Finanziell.« (60:10)

150 Später wirft Storey seinem Vater aber tatsächlich mit den Worten »Du hast sie verkauft, du hast Clothilde verkauft« (90:09) vor, dass er diese an Stelle von Palmira an die Schuldeneintreiber, welche Palmira verfolgen, ausgeliefert hat.

Wenn Storeys und Philips Versuche, männliche Ordnungssysteme zu errichten, die das Natürliche einerseits ersetzen und die Frauen andererseits kontrollieren, den Ausgangszustand darstellen, so zeigt *8 ½ WOMAN* anschließend wieder, wie die männliche Ordnung von den Frauen bis zur gänzlichen Auflösung destruiert wird, was sich ja bereits innerhalb der *mise en scene* an der Auflösung der symmetrischen Ordnung andeutet.

DER SIEG DER FRAUEN ODER DIE UNENDLICHE ZAHL

Die größte Arroganz der männlichen Helden in den Filmen Greenaways besteht stets darin, zu glauben, »Mann« könne die Frau ebenso wie die Natur in ein egozentrisches System der Ordnung bannen, dessen Mittelpunkt der männliche Schöpfer selbst ist und das dieser auf ewig aufrecht erhalten kann. Das, was Vilém Flusser als ein kulturelles Aufbäumen gegen eine natürliche Entropie erscheint, als der Versuch, die »Unumgänglichkeit des Todes« zu hintergehen (2003: 260), wird bei Greenaway als männliche Hybris gegenüber der Natur, letztlich auch gegenüber der eigenen Natur eines natürlichen Todes, inszeniert.

In *8 ½ WOMAN* geht die männliche Hybris so weit, dass Storey sich wünscht und Philip seinem Sohn auch zutraut, Erdbeben verursachen zu können. Als Storey ein Beben herbeiwünscht und tatsächlich eines stattfindet, fragt Philip seinen Sohn allen Ernstes: »Wie zum Teufel hast du das gemacht?« Mio dagegen hält das Ganze für einen »Zufall«; während Kito Storey zurechtweist: »Sie bringen Unglück. Wenn Sie ein Erdbeben heraufbeschwören, wird es Sie verfolgen, und zwar ein ganzes Leben lang« (32:11). Damit soll sie Recht behalten. Sie selbst wird, wie es heißt, »von einem Erdbeben erschlagen« (95:47), und am Ende des Films ist es wiederum ein Beben, das Storey und Giulietta, die halbe Frau, die als einzige des Harems noch übrig geblieben ist, untergehen lässt (111:46).

Die am Ende des Films erreichte vollständige Zerstörung der männlichen Ordnung – der Harem existiert nicht mehr, der Vater ist tot, der Sohn ist ebenfalls dem Untergang geweiht – geht als eine sukzessive Folge von Ereignissen vor sich und stellt das eigentliche Sujet des Films dar. Der Zerfall der männlichen Ordnung wird dabei in seinen verschiedenen Aspekten an den achteinhalb Frauen entwickelt: Alle Frauen werden zunächst mehr oder weniger stark kontrolliert, womit eine ›Kultivierung‹ der Frauen einhergeht. Ihnen werden Rollen zugewiesen, die sie von ihrer natürlichen Weiblichkeit entfernen, aus denen sie sich jedoch stets wieder befreien.

Kito, die Buchhalterin der Emmenthals, tritt im Laufe des gesamten Films in einem Herrenanzug mit streng nach hinten gekämmten Haaren auf; erst als sie am Ende von dem Erdbeben erschlagen und in den natürlichen Kreislauf von Tod und Geburt zurückgeführt wird, sieht man sie in Frauenkleidern und mit offenen Haaren. Zuvor versucht sie bereits, sich durch Storey und unter Mithilfe der so fruchtbaren Giaconda schwängern zu lassen. Storey trifft Kito überraschend in Giacondas Zimmer, was an sich schon eine Verletzung der männlichen Ordnung darstellt, und schläft mit ihr. Der Dialog und Beischlaf finden im Halbdunkeln und im Off statt:

Storey: »Du solltest gar nicht hier drin sein. Das ist Giacondas Zimmer.«

Kito: »Ich bin nur für ein paar Nächte hier. Ich bin vom Himmel gekommen.«

Storey: »Ich bleibe noch ein wenig, nur um dich zu wärmen. Ich warte noch ein paar Minuten für den Fall, dass Giaconda zurückkommt. Sie ist wahrscheinlich Pipi machen gegangen. Schwangere Frauen verbringen die halbe Nacht auf dem Klo. Hast du das gewusst?«

Kito: »Ja, das habe ich gewusst, und mit ihrer Hilfe könnte ich diese Erfahrung auch machen.«

Storey: »Kito ... oh, Kito. Du hast mich schon immer überrascht ...« (65:29)

Die von Kito angestrebte Schwangerschaft stellt neben ihrem Tod das zweite natürliche Element eines Naturkreislaufs dar und bildet damit nicht zuletzt auch eine ›natürliche Alternative‹ zur bereits angesprochenen monetären Zirkulation. Kito ist als Buchhalterin für die Verwaltung des Emmenthalschen Vermögens verantwortlich. Dass sie dieses im Laufe des Films zusehends veruntreut, statt es zu verwalten, weist ebenfalls darauf hin, dass Kito sich der männlichen Ordnung nicht nur entzieht, sondern diese wie die anderen Frauen auch aktiv zu zerstören sucht.

Wenn Kito auch nicht schwanger wird, so wird es doch Giaconda, und zwar fortwährend, so dass die Männer sich gezwungen sehen, sie »loszuwerden« (86:46). Zwar wollen Vater und Sohn sie bzw. ihren Körper besitzen und kaufen ihre Kinder sowie das ungeborene Baby in ihrem Bauch gleich mit (51:00), jedoch wollen sie Giaconda in dem Moment nicht mehr, als sie vom Vater oder vom Sohn – man weiß es nicht genau (87:27) – abermals schwanger ist. Auf die Frage des Sohnes, warum sie das eigene Baby denn nicht behalten wollen, schweigt der Vater. Und auf die Frage des Vaters, ob sie nicht wie alle Menschen Kinder lieben würden, schweigt der Sohn (87:49). Die Antwort liegt jedoch auf der Hand. ›Mann‹ will Frauen besitzen, sammeln, zu Roman- oder Filmheldinnen stilisieren, auch mit ihnen schlafen, aber sich eben nicht fortpflanzen. Das hieße nämlich, die Kontrolle über das, was geschieht, aufzugeben und der Natur zu überlassen.

Vollständige Kontrolle scheinen Vater und Sohn zunächst auch über Beryl zu haben. Nach einem Reitunfall liegt sie (gleich Alba in ZOO) ebenso hilf- wie bewegungslos in ein Glaskorsett gezwängt zwischen Vater und Sohn, doch nur, um sich nach ihrer Genesung wieder aus den Zwängen der Männer zu befreien. Am Ende reitet sie – und das wirkt selbst im Rahmen der rekurrenten Metaphorik der Frau als Naturwesen deutlich überzeichnet¹⁵¹ – nackt auf einem Schimmel davon.

¹⁵¹ Greenaway spricht in einem Artikel zum Film von der Szene überraschenderweise als »poetic« (2001: 294).

Nachdem Storey und Philip eine zeitlang versucht haben, sie auf einer Wiese mit dem Auto zu verfolgen, geben sie schließlich auf und können Beryl nur noch hinterher schauen, bis sie auf ihrem Pferd in einem Wald verschwindet (99:26).

So sehr Beryl zuletzt als weibliches Naturwesen erscheint, so weit ist Mio zunächst von ihrer Weiblichkeit entfernt. Philip und Storey lernen sie kennen, als sie in Begleitung von Simato und Kito eine Kabuki-Aufführung besuchen. Mio bewundert dort die künstlerische Perfektion eines Frauendarstellers:

- Kito:** (übersetzt Mio) »Sie sagt, sie möchte eine Frauendarstellerin sein.«
- Storey:** »Aber wieso denn das?«
- Kito:** (übersetzt Mio) »Sie möchte noch viel weiblicher sein, als sie ist.«
- Simato:** »Eigenartiger Wunsch.«
- Philip:** »Ist sie nicht weiblich genug? Er stellt es dar, sie ist es.«
- Storey:** »Sagen Sie ihr, sie ist wunderschön ... sagen Sie's.«
[...]
- Simato:** »Vorsicht Storey, ich bin sehr eifersüchtig.«
- Storey:** »Du hast kein Recht, auf eine Frau eifersüchtig zu sein, die beim Betrachten eines Mannes in Frauenkleidern den Wunsch nach mehr Weiblichkeit hegt.«
- Philip:** »Kompliziert, hä?«
[...]
- Storey:** (an Mio gewandt) »Bring mir alles über Kabuki bei und ich ... wir werden dir helfen, so wie er zu sein ... sie, weiblicher als du denkst, dass du es bist.«
(31:04)

Vater und Sohn wollen Mio also ›helfen‹, ihre Weiblichkeit über ein natürliches Maß hinaus zu steigern, indem sie als Frau einen Mann nachahmt, der eine Frau nachahmt, anstatt sie einfach die Frau sein zu lassen, die sie bereits ist. Genau darin spiegelt sich das Sekundäre und am Ende auch Überflüssige kultureller männlicher Ordnungen wider. Wie der finanzielle

Kreislauf einen natürlichen eben nicht überbietet, sondern nur simuliert, und wie Storey als Erbe des Vaters nur dessen ›unnatürlicher Nachfahre‹ ist, so überlagern kulturelle Ordnungen letztlich bloß das ursprüngliche Sein, den ewigen Kreislauf von Geburt und Tod. Darum findet Mio – nach der Logik des Films – nach allerlei künstlerischen Anstrengungen letztendlich erst im Tod zu ihrem eigentlichen und natürlichen Sein zurück. Sie geht ins Wasser (83:14). Und den Männern, die damit nicht zuletzt auch jede Kontrolle über Mio verloren haben, bleibt nichts, als den toten Körper abermals ins natürliche Element zurückzuführen, indem sie Mios Leichnam in einem See versenken (83:27).

Griselda, ursprünglich eine Bankangestellte, wird von Philip in der Rolle einer Nonne inszeniert, wie man sie »aus alten Gemälden« findet (43:12). Dafür hat sie ein Nonnenkostüm anzulegen und wird geschoren: Sie soll erst ihre Weiblichkeit, symbolisch auch ihre Fruchtbarkeit, opfern, um Philip dann sexuell zu Diensten zu sein. Allerdings scheitert Philip zuletzt auch an Griselda. Als er sich bei seinem Sohn beklagt, dass sie inzwischen nicht nur aussehe wie eine Nonne, sondern tatsächlich eine geworden sei, antwortet Storey ungeduldig: »Sie hat nur getan, was du von ihr verlangt hast. Sie hat deine Fantasien aufgenommen und sie bis zum Exzess weiterentwickelt, Vater, um Gottes willen.« Woraufhin Philip entgegnet: »Nein, um meinet willen« (97:03). Schließlich ging es Philip darum, dass Griselda als sein Geschöpf seine Fantasien und Bedürfnisse befriedigt, nicht die eines anderen ›männlichen Gottes‹.

Auch Clothilde, das bis zur Unsichtbarkeit unscheinbare Zimmermädchen,¹⁵² ordnet sich zunächst vollständig den Bedürfnissen der Männer und vor allem denen Philips unter, bis sie allerdings versucht, diesen zu ermorden. Denn nach ihrer Aussage macht sie Philip erst dann wirklich glück-

152 Clothilde hält sich so sehr im Hintergrund, dass Philip und Storey zeitlich sogar ihren Namen vergessen (75:20).

lich und ist ihre Arbeit erst dann vollständig getan, wenn sie ihn umgebracht hat. Schließlich wisse sie genau, wem Philips »Herz wirklich gehört« (90:44); nicht etwa Palmira, für die Clothilde in die Bresche springt, als Philip Palmira an zwei »Schuldeneintreiber« ausliefern muss, sondern für seine verstorbene Frau. Clothilde reicht Philip zum »Abschied« symbolträchtig den Hut seiner verstorbenen Frau, nicht ohne ihn zuvor nochmals darauf hinzuweisen, den von ihr vergifteten Milchshake zu trinken.¹⁵³

Was Clothilde noch nicht gelingt, nämlich Philip zu seiner toten Frau und damit in seine natürliche (Nicht-)Existenz zurückzuführen, wird Palmira schließlich gelingen. Zunächst soll jedoch Simato die Machtverhältnisse zwischen Männern und Frauen noch einmal vollständig verkehren. Die von Anfang an ebenso eloquente wie sexuell aggressive Simato schafft es, gleich Mrs. Herbert in *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT*, im Rahmen zweier Verträge von einem Zustand der Abhängigkeit und Unterlegenheit zu einer klaren Überlegenheit gegenüber den Männern zu gelangen. Zunächst aufgrund ihrer Spielschulden von ihrem Verlobten, Bruder und Vater an die Emmenthals verkauft, um diesen sexuell zu Diensten zu sein (28:14), kann sie am Ende die Männer zwingen, ihr alle achteinhalb Pachinko-Spielhallen zu überschreiben.¹⁵⁴ Während

153 Clothilde: »Ich tue das gerne für Sie [explizit, dass sie für Palmira ein-springt, implizit aber auch, dass sie ihm die vergiftete Milch serviert]. So kann ich Ihnen Ihre Liebenswürdigkeit ein wenig danken, indem ich Sie glücklich mache, und damit ist meine Arbeit hier getan. Trinken Sie Ihren Milchshake. Ich werde packen und Sie dann verlassen. Ich weiß, wem Ihr Herz wirklich gehört, Mr. Emmenthal.« (Sie gibt ihm den Hut seiner verstorbenen Frau, den sie bisher getragen hat, und steigt in das Auto der Schuldeneintreiber.) (90:37).

154 Das gelingt ihr unter anderem auch, indem sie genauso wie Kito das Vermögen der Emmenthals vernichtet. Während Kito das Geld sammelt, sieht man Simato, wie sie vor den Augen der Männer eine Schubkarre voll Pachinko-Kugeln im Wert von 60.000 Dollar in einen Teich kippt. Sie kommentiert ihre Tat mit den Worten: »Wenn ich hier bleiben muss, Storey, verlierst du dein Vermögen« (77:39).

der Vertragsunterzeichnung fordert sie zudem – als Zeichen ihrer auch »körperlichen« Überlegenheit – Philip und Storey auf, sich bis auf ihre Socken zu entkleiden (94:20).

Dass Philip die Demütigung sowie den Verlust im Nachhinein als eine »Läuterung [...] außerhalb unsrer Kontrolle«, die er »irgendwie genossen« hat, bezeichnet (94:43), weist darauf hin, dass er beginnt, sich selbst sowie das gemeinsam mit seinem Sohn errichtete Ordnungssystem aufzugeben und sich in sein (natürliches) Schicksal zu fügen; ein Schicksal, das Palmira schließlich besiegelt, als Philip während des Aktes mit ihr von seiner Liebe überwältigt freiwillig in den Tod geht:

Philip: »Ich glaube, ich werde von dir gehen, bevor es zu spät ist.«

[...]

Philip: »Ich liebe dich, Palmira. Ich liebe dich.« (hält die Luft an)

Palmira: (lacht) »Du kannst es nicht machen, indem du einfach die Luft anhältst.« (lacht)

[...]

Philip: »Ich liebe dich, Palmira.« (singt, stöhnt und stirbt)

Palmira: »He, Philip, hör auf mittendrin zu schlafen ...« (begreift, dass er tot ist) »Na gut, schön ...« (küsst ihn)
»Ich liebe dich auch ... auf Wiedersehen.« (101:58)

Wenn Palmira Philips Tod auch nur noch zulassen und Phillip nicht aktiv töten muss, wie etwa die drei Cissis in *DROWNING* ihre Ehemänner, stellt Palmira doch von Anfang bis Ende die Macht von Philip und Storey in Frage. Sie »verkauft« sich den Männern nur unter einer Reihe von Bedingungen (60:02), bestimmt die Art und Weise des Beischlafs (78:33) und zettelt von dem Moment an, in dem sie zum Harem gehört, gleich den drei Cissis eine Verschwörung der Frauen gegen die Männer an. In einer Szene sieht man etwa, wie Palmira Simato eine Reihe von Forderungen einflüstert, die diese dann unter Anwesenheit aller neun Frauen lautstark an die Männer richtet:

- Simato:** »Ich will gehen.«
Palmira: »Das sind meine Forderungen ...«
Simato: »Das sind meine Forderungen ...«
Palmira: »Schluss mit dem Patronat der Patriarche.«
Simato: »Schluss mit dem Patronat der Patriarche.«
 (79:43)

Und als Storey schließlich die ›Erbfolge‹ seines Vaters antreten will (Storey: »Der König ist tot, lang lebe der neue König«, 106:37), lehnt Palmira ihn schlichtweg ab und kehrt zu ihrem alten Liebhaber zurück.

Nachdem mit Palmira auch die achte Frau des Harems das Anwesen verlassen hat, zieht Storey sich mit Giulietta, der halben Frau, noch einmal in das Anwesen zurück, um an ihr seine Macht zu demonstrieren, indem er Sie »umtauft« (111:28). Mit Greenaway kann man das Umtaufen Giuliettas als Akt der Inbesitznahme lesen: »a thing is named so it becomes a possession« (2001: 291). Jedoch erscheint dies bloß noch als vergebliche Versuch, eine Macht zu demonstrieren, die Storey längst nicht mehr besitzt. Noch bevor es zur Namensgebung kommt, vernichtet das fünfte Erdbeben das Anwesen und auch Storey selbst.¹⁵⁵

Auch die Anzahl der Erdbeben ist, wie bei Greenaway kaum anders zu erwarten, nicht zufällig. So beschreibt die Fünf – gleichsam als Gegenzahl zur Achteinhalb – das Lebensalter und damit implizit auch die Vergänglichkeit der beiden männlichen Helden. Philip ist 55 Jahre alt, sein Sohn Storey 25. Und fünf ist nicht zuletzt eben auch die Anzahl der Erdbeben, die die Männer als Naturphänomene trotz ihres Wunsches gerade nicht kontrollieren können und durch welche letztlich ihre Ordnung der achteinhalb Frauen getilgt wird. Dabei ist die Ordnung der Achteinhalb im Gegensatz zur Fünf als

¹⁵⁵ Greenaway selbst sagt über das Ende von Storey, das im Film als Leerstelle erscheint: »an earthquake destroys the house with both the earthquake-loving son and the ›half-woman‹ inside« (2001: 295).

Zahl natürlicher Vergänglichkeit am Vorbild von Fellinis ACHTEINHALB als ebenso artifizielles wie kulturelles System konzipiert. Selbstreflexiv wird das nochmals gespiegelt, indem 8 ½ WOMAN eben nicht aus achteinhalb, sondern aus fünf Teilen besteht. Der Film ist also ironischerweise nach einer seriellen Ordnung gegliedert, die für die Aufhebung eben solcher Ordnungen steht. Für die Plotebene entscheidender noch ist der Umstand, dass Palmira als achte Frau des Harems, diejenige ist, die dessen endgültige Zerstörung provoziert. Das macht auf der Ebene der Zahlensymbolik insofern Sinn, als die Acht als unendliche Zahl im Film ein sich fortwährend erneuerndes Naturprinzip von Geburt und Tod symbolisiert. Und dass die Männer mit ihrer Ordnung der Achteinhalb dieses Prinzip gleichsam noch um ein Halbes zu überbieten versuchen, muss – vor dem Hintergrund der Film- wie der Werkstruktur von 8 ½ WOMAN bzw. des Spielfilmwerks Greenaways – als ein scheiternder Akt männlicher Hybris gegenüber dem Natürlichen gelesen werden: ›Mann‹ glaubt, die Natur kulturell überbieten zu können, und muss genau daran scheitern.

Somit zeigt sich, dass die Plotstruktur von 8 ½ WOMAN in ihren verschiedenen Aspekten die Rekurrenz einer filmischen Grundstruktur, wie sie im Rahmen dieser Untersuchung bzw. der Untersuchung von 2001 erarbeitet wurde, mehr als deutlich bestätigt. Damit scheint die filmische Grundstruktur validiert. Es sei denn, man möchte der vorliegenden Analyse von 8 ½ WOMAN vorwerfen, dass sie an den filmischen Daten gleichsam vorbei interpretiert. Das steht natürlich jedem anderen Interpretieren frei, setzt aber voraus, dass derselbe eine Interpretation liefert, die insofern ›besser‹ oder ›genauer‹ analysiert, als es dieser gelingt, die Plotstruktur von 8 ½ WOMAN adäquater zu beschreiben. Als eine adäquatere Analyse kann wiederum nur eine solche gelten, die die filmischen Daten intersubjektiv besser nachvollziehbar beschreibt, systematisiert und abstrahiert. – Inwieweit sich die filmische Grundstruktur nun auch an einer Metaebene von 8 ½ WOMAN validieren lässt, soll sich in der folgenden Analyse derselben erweisen.

DIE METAEBENE ODER DER FILM IM FILM IM FILM

Dass auch Greenaways *8 ½ WOMAN* wie alle Spielfilme des Autors eine selbstreflexive Metaebene aufspannt, ist mehr als offensichtlich. So werden wieder die aus den anderen Spielfilmen bekannten Mittel der Referenz auf sowie der Darstellung von Gemälden, Zeichnungen, Fotos und anderen bildhaften Artefakten genutzt, um den Film selbst als ein ebensolches auszuweisen. Neben den fortwährenden (vor allem aus *ZOO* bekannten) Darstellungen von Fernsehschirmen und kinematografischen Projektionsflächen, auf denen Philip und Storey Filmklassiker und Sumo-Ringkämpfe schauen, nutzt Greenaway in den fünf Zwischenkapiteln wieder die mit *PROSPERO'S BOOKS* etablierten digitalen Nachbearbeitungstechniken und produziert visuelle Cluster mittels *Paintbox* und *frame-within-frame*-Verfahren.

Der Film betont so auf seiner darstellenden Ebene wieder von Anfang an ausdrücklich seinen Artefaktcharakter, gerade wenn er in seinem Prolog ein visuelles Cluster entwirft, das auf der dargestellten Ebene darüber berichtet, was man im Folgenden zu sehen bekommt. Die in drei Abschnitten eingebundene Textpassage gleicht dabei einem Filmskript:

Part One
General Description of Situation
Section 1.

Japan: Tokyo, Osaka, Kyoto
Magic-hour & Night.

The film begins with a list of eight and a half Japanese Pachinko Parlours filmed in several Japanese cities – Tokyo, Osaka, Kyoto.

All the Pachinko Parlours are filmed frontally from their best angle – as set-piece ›estate-agent‹ film shots – preferably at magic-hour – to include, where possible, the frontage word

›PACHINKO‹. Each extravagant building is brilliantly lit with its exhibitionist flashing coloured lights – seen against the setting sun – or with the setting sun blindingly reflected in the glass or windows ... and accompanied with the interior noise of brash Japanese military music plus the rattle of machines. Each building is identified with a caption staging address and value of real-estate. (0:34, 0:47, 0:53)

In der folgenden Szene werden die Fassadenansichten der neun Pachinko-Spielhallen dann parallel in die Vertragsverhandlung zwischen den Emmenthals und den vormaligen Besitzern der Spielhallen geschnitten. Allerdings stimmt die vorausdeutende Beschreibung nicht mit den gezeigten Einstellungen überein. Es kommen neue Dinge hinzu, wie ein Index- und Zeitzähler oder die Einblendung des Textes im Hintergrund, andere fallen weg, wie die »caption staging [...] value of real-estate« und die ebenfalls angekündigte japanische Militärmusik. Letztere wird durch einen englischen Schlager ersetzt, den Vater und Sohn (off) singen. Die Ankündigung dessen, was man unmittelbar darauf im Bild zu sehen bekommen wird, ist in ihrer Vorausdeutung und Redundanz also zum einen selbstreflexiv: Der Film stellt das ihm zugrunde liegende Skript im Film selbst aus und verweist so auf sein Gemachtsein und damit implizit auch auf seinen Schöpfer. Zum anderen verweisen die Abweichungen zwischen dem Skript und der tatsächlichen Inszenierung bereits auf die Grenzen der filmischen Schöpfung. Offensichtlich ist der Film nicht identisch mit dem Plan, den der Autor Greenaway ursprünglich verfolgen wollte. So wird, auch wenn es sich dabei natürlich nur um eine filmimmanente Inszenierung handelt, doch auf einer Metaebene wieder das Scheitern des Autors selbstreflexiv thematisiert: Wie innerhalb des Plots Philip und Storey mit ihrem Ordnungssystem scheitern, ist Greenaways *8 ½ WOMAN* von Anfang an das Element des Scheiterns mit eingeschrieben.

Solche impliziten Selbstinszenierungen des Autors Greenaway finden sich auch auf anderen Ebenen des Films. Das beginnt bereits mit dem Titel gebenden Verweis auf Federico

Fellinis *ACHTEINHALB*. Wenn Fellini *ACHTEINHALB* laut Dieter Wunderlich als »ein vielschichtiges Selbstporträt«¹⁵⁶ entwirft, in dem der Regisseur einen Film im Film inszeniert, den Fellinis fiktionales Alterego, der italienische Filmregisseur Guido Anselmi, gespielt von Marcello Mastroianni, vergeblich zu drehen versucht, dann ist Greenaways *8 ½ WOMAN* mit seinen Anspielungen auf *ACHTEINHALB* ein Film über einen Film über einen Film und nicht zuletzt auch ein Film über einen Autor und Regisseur, der vom Scheitern am Filmemachen erzählt.

Analog zur Vorlage kann Philip zudem als intradiegetisches Alterego Greenaways gelesen werden, und zwar gerade in dem letztendlichen Ablassen von der Ordnung der achteinhalb Frauen; einer Ordnung, die sein Sohn Storey angeregt durch die Begeisterung des Vaters über die Frauenfiguren in Fellinis *ACHTEINHALB* zu errichten beginnt. Während Philip mit Storey *ACHTEINHALB* schaut, entspinnt sich folgender Dialog zwischen Vater und Sohn:

Philip: »Was meinst du, warum hat Fellini immer diese aufregenden Frauengestalten geschaffen? Ob er sie geliebt hat? ... Hat er mit allen geschlafen? Hat er mit einer von ihnen geschlafen? Oder hat er Mastroianni das für ihn tun lassen?

Storey: (ungeduldig) »Dad!«
[...]

Philip: »Wie viele Filmregisseure machen Filme, um ihre sexuellen Fantasien auszuleben?«

Storey: »Ich würde vermuten fast alle.«
[...]

Philip: (erregt) »Diese Frauen. Alle Nationalitäten, jede Größe, jede Figur, jedes Alter.«

¹⁵⁶ Ich zitiere hier nach der Webseite von Dieter Wunderlich http://www.diet-erwunderlich.de/Fellini_acht.htm (Abruf am 20.07.2008), die Inhaltsangaben und Kommentare zu Federico Fellinis Spielfilmen enthält.

Storey: »Er war bloß ein alter Zuhälter, was glaubst du denn?« (23:00)

Storey verwirklicht also Fellinis filmische Fiktion für seinen Vater und hebt damit die Grenzen zwischen Realität und Fiktion auf, so wie er bereits Fellini selbst unterstellt, dieser hätte seine sexuellen Fantasien in die Realität umgesetzt bzw. durch sein filmisches Alterego »ausleben« lassen. Allerdings findet die Umsetzung von Philips (und Fellinis) Fantasien durch Storey nur in der filmischen Fiktion, eben in einer – wie dessen Name bereits verrät – Stor(e)y statt. *8 ½ WOMAN* muss als filmische Fiktion somit von vornherein an der ›Verwirklichung‹ der männlichen Fantasien scheitern, so wie innerhalb der filmischen Fiktion die Ordnung der achteinhalb Frauen ebenfalls scheitern muss.¹⁵⁷ Das weiß Philip, wenn er freiwillig in den Tod geht, und das lässt Greenaway dem Zuschauer selbstreferentiell durch Philip mitteilen.

Der Film im Allgemeinen wie *8 ½ WOMAN* im Besonderen wird also auf der Metaebene desselben analog den innerhalb der filmischen Diegese dargestellten männlichen Ordnungssystemen als ein künstlerisches Artefakt gesetzt, das sich mittels der Etablierung medienpezifischer Konventionen und einer implizit auf den Autor Greenaway verweisenden formalen Überdeterminiertheit von der Natur in Gestalt ei-

¹⁵⁷ Später, als sich der Harem der achteinhalb Frauen aufzulösen beginnt, plant Storey das umgekehrte Projekt, nämlich einen Film über das zu drehen, was (im Film) real scheitert. Philip, der sich offensichtlich schon mit der Unzulänglichkeit und Unbeständigkeit männlicher Ordnungen – seien es nun filmische oder andere – abgefunden hat, lehnt das aber ab:

Storey: »Ich denke darüber nach, einen Film zu machen über all das hier, unsere Erfahrungen.«

Philip: »Warum einen Film machen, wenn man es leben kann? Die meisten Filme handeln von Menschen, die etwas wollen, das sie nicht haben. Und was die meisten Menschen nicht haben, ist Sex und Zufriedenheit. Wir haben beides, zumindest ... ich.«

Storey: »Siehst du, das meine ich.«

Philip: »Ach, zum Teufel.« (78:57)

ner präfilmischen Realität löst, sich ihr arbiträr entgegenstellt und schließlich als ein bloßes Simulakrum des Realen an der Realität scheitern muss. So weist Greenaway den Zuschauer selbstreflexiv darauf hin, was Axel Roderich Werner an *THE TULSE LUPER SUITCASES* folgendermaßen beschreibt:

Dass die Welt nur so erscheinen kann, wie man sie betrachtet, bedarf wohl keines Kommentars; und auch für die Differenz von Film und Wirklichkeit dürfte klar sein, dass Filme sich nicht als *window on the world* auf filmexterne, amediale ›Realität‹ beziehen, die sie verzerrt oder exakt widerspiegeln, wohl aber auf andere Filme, an denen sie sich orientieren und von denen sie sich abgrenzen. (2008: 9)

Wem das zuvor allerdings noch nicht klar gewesen sein sollte, dem wird es in *8 ½ WOMAN* genauso wie in jedem anderen der Spiel- oder Experimentalfilme Greenaways aufs deutlichste klar gemacht. Dabei wird gerade der zweite von Werner angesprochene Aspekt der Immanenz von filmischen Artefakten in *8 ½ WOMAN* herausgestellt: Zum einen in der ausgeprägten intertextuellen Bezugnahme in Form von Fremddreferenzen. Der Film rekurriert, wie im ersten Kapitel bereits dargestellt, nicht nur auf das komplette Repertoire europäischer und japanischer Kunst und Kultur – vom japanischen Kabuki, Sumo und Pachinko zur europäischen Malerei (Mondrian, Vermeer) und Literatur (Dickens, Hardy) –, sondern verortet sich mit seinen expliziten Bezugnahmen auf die europäischen Autorenfilm (Fellini, Renoir) auch ausdrücklich als ein filmisches Artefakt *aus* und *unter* ebensolchen filmischen Artefakten.¹⁵⁸ Zum anderen – und das ist die Besonderheit von *8 ½ WOMAN* – verdichten sich die Selbstreferenzen in Greenaways letztem Spielfilm dermaßen, dass der Film kaum

¹⁵⁸ Die genannten Beispiele für Referenzen auf die Malerei finden sich bei 19:42 und 42:35, auf die Literatur bei 33:00 und 39:08 sowie auf den Film bei 23:00 und 42:05.

mehr noch als neuer Spielfilm Greenaways, sondern als ein Kommentar zum eigenen Spielfilmwerk erscheint.

Zwar bestätigt und validiert dies zunächst die Rekurrenz der Werkstruktur auch auf der Metaebene des Films, allerdings liegt die Rekurrenz der Werkstruktur eben nicht allein in einer Konsistenz des Greenaway'schen Spielfilmwerks begründet. Es wird vielmehr offenbar, dass es sich hier um ein beabsichtigtes Konstrukt Greenaways handelt: *8 ½ WOMAN* soll gerade das wiederholen, was sich bereits in den vorhergehenden acht Spielfilmen findet, und ist damit gleichsam eine selbstreflexive Wiederholung wie ein ästhetizistischer Abgesang auf das eigene Spielfilmwerk. Das erklärt nicht zuletzt auch das bereits konstatierte Anzitiieren der eigenen formalen Verfahren.

»CINEMA IS DEAD«

8 ½ WOMAN erschöpft sich und zugleich auch das gesamte Spielfilmwerk Greenaways (formal ebenso wie inhaltlich) in der Immanenz des Greenaway'schen Spielfilmwerks: Der letzte Spielfilm Greenaways ist nicht nur ein Werk im Werk, sondern auch ein Werk über das Werk – vor ihm. Und ein Spielfilmwerk nach ihm kann es daher nicht mehr geben. Greenaway hat seit *8 ½ WOMAN* und damit seit 10 Jahren keinen Spielfilm mehr gedreht, vielmehr verabschiedet sich Greenaway, indem er in *8 ½ WOMAN* das Greenaway'sche Masternarrative noch ein letztes Mal auf der Plot- und Metaebene durchdekliniert, vom Medium des Spielfilms.

Dabei lässt er in rekurrenten Selbstreferenzen nochmals das ganze Repertoire seines Spielfilmwerkes Revue passieren. Mit der Wiederaufnahme der Symmetrie und der Film-im-Film-Inszenierungen aus *ZOO*, dem Vertrags-Chiasmus¹⁵⁹

¹⁵⁹ ›Chiasmus‹ meint ursprünglich eine rhetorische Figur, bei der eine Folge von Wörtern über Kreuz gestellt, das heißt in umgekehrter Reihenfolge nochmals wiederholt wird. Hier benutze ich den Begriff analog im Sinne eines ›semantischen Chiasmus‹, der die gleiche Konstellation, aber mit vertauschten Rollen wiederholt.

zwischen Männern und Frauen aus *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT*, der Verschwörung der Frauen aus *DROWNING*, den visuellen Clustern aus *PROSPERO'S BOOKS*, der Thematisierung klerikalen Machtanspruchs aus *THE BABY OF MÀCON* und den Referenzen auf die japanische Kultur aus *THE PILLOW BOOK* seien einige der bereits angesprochenen Selbstreferenzen genannt. Zudem finden sich innerhalb der *mise en scene* von *8 ½ WOMAN* deutliche Anspielungen auch auf *THE COOK*, wenn Beryl in ihrer Kostümierung deutlich an Georgina erinnert, und vor allem auf auch *THE BELLY OF AN ARCHITECT*. *8 ½ WOMAN* zitiert unter anderem eine Szene, in der Kracklite Caspasian und seine Frau Louisa beim Liebesakt belauscht (nun Storey, der seinen Vater und Palmira belauscht, sowie eine zweite Szene in der Kracklite (nun Philip) sich gleich Davids Marat in der Badewanne zu ertränken scheint (Abb. 12, 13).¹⁶⁰

Wie weit zudem die Zahlensymbolik und der selbstreflexive Blick Greenaways auf das eigene Werk reichen, erweist sich abermals am Titel von *8 ½ WOMAN*. Dieser referiert nicht nur auf Fellinis *ACHTZEHNHALB*, der den Plot um die achteinhalb Frauen strukturiert, der Titel stellt auch eine Selbstreferenz dar: Tatsächlich hat Greenaway vor *8 ½ WOMAN* genau acht Spielfilme gedreht, aus denen sich *8 ½ WOMAN* mittels der selbstreferentiellen Bezugnahmen teilweise etabliert. Damit ist Greenaways neunter Film nur ein halber Film, er ist bloß der achteinhalbte Film Greenaways, indem er gleichsam zur Hälfte aus den anderen acht Filmen des Spielfilmwerks besteht. Wenn *8 ½ WOMAN* nämlich die Gesamtheit der anderen acht

160 Außerdem ist im Dialog von *8 ½ WOMAN* ebenso wie im *ARCHITECT* ausführlich von Männer- und Frauenbäuchen die Rede. Neben der stets schwangeren Giaconda, die gleichsam die Hypostase der schwangeren Louisa darstellt, sagt Palmira über Philip: »Er streichelte seinen kleinen runden Bauch immer mit so einer Kreisbewegung. Das würde ich auch gerne mal tun. Sag ihm das!« (57:12). Zwar stirbt Philip nicht wie Kracklite gleichsam an seinem Bauch, jedoch scheint Philip genauso wie Kracklite am eigenen Bauch sehr viel mehr als an dem der von ihm geschwängerten Frau interessiert zu sein.

Spielfilme selbstreferentiell verhandelt, beleibt sein Status seltsam ambivalent. Er ist »ein Film unter anderen und zugleich die Menge« der anderen Filme, er beinhaltet die Gesamtheit der Spielfilme, zu der er jedoch selbst zählen soll und ist insofern nur eine »illegitime Gesamtheit« (Werner 2008: 8) – eben nur eine halber Film.

Mit *8 ½ WOMAN* verabschiedet Greenaway schließlich sein Spielfilmwerk in einem letzten Spielfilm, der vor allem eines ist, der selbstreferentielle Abgesang auf das eigene Spielfilmwerk. Damit löst Greenaway sein viel zitiertes Diktum »Cinema is Dead – Long Live Cinema«¹⁶¹ ein, insofern Greenaway sich vom »standardsetzenden Normalformat« (Engel 2000: 142f.) eines klassischen Erzählkinos narrativer Feature Filme verabschiedet, um das, was ihn am Medium Film noch interessiert, mit in den Experimentalfilm und vor allem in das multimediale Großprojekt *The Tulse Luper Suitcases* mitzunehmen. Und so scheint es auch nur konsequent, dass Greenaway dort anhand der fiktiven Lebensgeschichte des Tulse Luper, nicht nur wieder komplexe, sondern noch komplexere Ordnungssysteme entwickelt, um diese schließlich ganz wie in *8 ½ WOMAN* wieder ebenso selbstreferentiell wie selbstreflexiv zu spiegeln und zu brechen:

Seit Greenaways frühen Experimentalfilmen *A WALK THROUGH H* und *VERTICAL FEATURES REMAKE* tritt die Figur Tulse Luper als [Greenaways] Alterego auf [...], und so wundert es auch nicht, dass der fiktive Luper wie sein Vorbild Filme dreht; es wundert aber schon, dass er dieselben Filme wie sein Vorbild dreht. Angefangen mit *VERTICAL FEATURES REMAKE* wird Tulse Luper im weiteren Verlauf des Films sämtliche Filme Greenaways von *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT* bis hin zu *8 ½ WOMAN* entweder selber ma-

161 Ich zitiere hier das gleichnamige Essay, das Greenaway 2003 anlässlich des Netherlands Film Festival Utrecht im September 2003 verfasst hat. Das Essay findet sich auf der Webseite des Festivals unter: <http://www.filmfestival.nl/hfm/lezingen/2003.html> (Abruf am 22.06.2008).

chen oder vorbereiten oder irgendwie veranlassen; die TULSE LUPER SUITCASES sind also gewissermaßen das *prequel* aller Filme Greenaways, der *Grand Narrative*, der [...] sein gesamtes Werk mit einer internen Metaerzählung ausstattet. (Werner 2008: 8)

Bedürfte es hier auch einer ausführlichen Analyse des Tulse-Luper-Projekts,¹⁶² um zu zeigen, wohin sich Greenaway und sein Œuvre derzeit entwickeln, so soll Greenaways Spielfilmwerk im Folgenden jedoch – schließlich geht es hier um das Spielfilmwerk, nicht um das Gesamtwerk Greenaways – nochmals von einer anderen Seite her beleuchtet werden, nämlich anhand eines kulturellen Kontexts, in dem Greenaways Spielfilmwerk (und vielleicht auch sein Gesamtwerk) zu verorten ist.

162 An einer solchen arbeitet derzeit der oben mehrfach zitierte Axel Roderich Werner.