



Der "Tanz der Braut" zeigt Jarmans filmischen Essayismus als zugleich aggressiven und meditativen Ausdruck der Rebellion gegen patriarchale Fesseln.

Guntram Vogt

## Der filmisch-essayistische Ausdruck der Zivilisations-Katastrophe. Derek Jarman's *The Last of England*

"As I made this film I thought even if I throw myself out of the window I'll land somewhere. So I said to everyone: 'Jump!'"<sup>1</sup>

### 1. Titel und Thema

Derek Jarman hatte während der Produktionszeit<sup>2</sup> seines Films für dessen Titel verschiedene Versionen erwogen, die in ihrer offenen Form bereits auf den essayistischen Charakter dieses Films hindeuten: Zuerst *Victorial Values*, dann *The Dead Sea* (in Anlehnung an Arnold Böcklins *Toteninsel*), oder auch *GBH* (als Abkürzung von *Grievous Bodily Harm*), bis sich Jarman an Ford Madox Browns Gemälde *The Last of England* (1855) erinnerte: "(...) the painting of the emigrants leaving the white cliffs behind for a life in the new world."<sup>3</sup> Der Titel des Gemäldes "The Last of England" ist mehrdeutig zu verstehen: einmal im Sinn dessen, was die Emigranten als Letztes von England noch sehen, zum andern im Sinn dessen, was von England überhaupt noch übrig geblieben ist und schließlich im Sinn der Vision einer ungewissen Zukunft. Diese ineinander übergehenden Deutungen der Beobachtung, der Erinnerung und der Vision des Kommenden verknüpft der Regisseur, indem er mit bewußt registrierendem

<sup>1</sup> Derek Jarman in dem von ihm zum Film herausgebrachten Buch: *The Last of England*. London 1987. S.175 (zitiert: Filmbuch)

<sup>2</sup> *The Last of England*, mit 240 Tsd. Pfund finanziert, unterstützt von British Screen, Channel Four und dem ZDF.

<sup>3</sup> Filmbuch S.190.

Blick, weithin unwillkürlicher Erinnerung und traumartiger Vision sein Material sammelt.<sup>4</sup>

Im Unterschied zu den vielen spektakulären Hollywood-Filmen mit 'Endzeit'-Katastrophen verhindert Jarmans Film aufgrund einer vielfältig inszenierten Trauerarbeit jeden billigen Schockeffekt. Mit dem im Titel betonten "The Last of..." reiht sich dieser Film ein in jene, zunächst literarischen, Szenarien von Endzeit, die der abendländischen Geschichte seit der griechischen Tragödie und seit der "Apokalypse" des Johannes ihre latente Gewaltförmigkeit und Zerstörungskraft bewußt machen und zugleich - direkt oder indirekt - deren Gegenbilder bewahren und entwerfen. Im 20. Jahrhundert - Erster Weltkrieg, Zweiter Weltkrieg, Holocaust, Hiroshima, Gulag, die Kolonialkriege - nimmt der Film diese vor allem vom Theater (v.a. Karl Kraus, Samuel Beckett, Heiner Müller) tradierte Kathastrophik auf. Die Spannbreite umfaßt dabei so unterschiedliche Filme wie Godards *Weekend*, Pasolinis *Salò*, Tarkowskis *Stalker* oder Jarmans *The Last of England*.

Das Thema des Endes und des Abschieds korrespondiert, bei allen Unterschieden und Eigenarten, mit dem bereits 1978 von Jarman gedrehten 103-Minutenfilm *Jubilee*, der am historischen Beispiel von Elisabeth der Ersten den apokalyptisch aufgefaßten Zusammenbruch einer Gesellschaft zeigt. Es korrespondiert, nimmt man das Motiv des gewaltsamen Todes, mit dem 1988 herausgebrachten Film *War Requiem*, dessen Visualisierung der Musik von Benjamin Britten und des Textes von Wilfried Owen in Bildern des Sterbens kulminiert. Starke formale Bezüge bestehen gleichfalls zu dem zuletzt von Jarman herausgebrachten Film *The Garden* (1990).<sup>5</sup>

## 2. Form und Gestaltung

Derek Jarman erscheint uns in seinem Essayfilm *The Last of England* wie derjenige Filmemacher, der den drohenden Zerfall der Zivilisation am radikalsten zum Ausdruck bringt. In einer thesenhaften Zuspitzung könnte man sagen: Um auf den Zerfall der Zivilisation, wie er ihn für England symptomatisch im Thatcherismus der 80er Jahre sieht, filmisch zu

<sup>4</sup> Jarman: "'The Last of England' is structured in a very different way: dream allegory. In dream allegory the poet wakes in a visionary landscape where he encounters personifications of psychic states." Ebd. S.188.

<sup>5</sup> Der Hinweis auf diese thematische Korrespondenz soll nicht im Widerspruch gesehen werden zu Jarmans Aussage: "The film is like no other; occupying its own space; (...)." Ebd. S.160/163.

antworten, läßt er die Bilder und Töne in einen gleichsam katastrophischen Ausdruck zerfallen.

Dies allein würde den essayistischen Stil noch nicht begründen; hinzu kommt eine, durch Schnitt/Montage unterstützte extrem 'offene' Inszenierung. Nicht nur, daß die Dreharbeiten ohne direkten Bezug zu einem Script erfolgten, kann einen solchen Stil begünstigen, sondern mehr noch, daß ein großer Teil der Szenen ohne Regieanleitung, z.T. von je für sich arbeitenden Kameraleuten, aufgenommen und erst am Schneidetisch einer, wie Jarman es betont, entschieden subjektiven Montage unterworfen wurde.<sup>6</sup> Bemerkenswert ist dabei - bis auf wenige bezeichnende Ausnahmen - das ohne Sprache funktionierende Bildgeschehen, "in contrast to a wordbound cinema".<sup>7</sup> Aufgrund der in den Bild-Ton-Beziehungen vorherrschenden, zugleich emotionalen und intellektuellen Rigorosität, entsteht insgesamt ein Stil der existentiellen Intensivierung. In dem, was auf den ersten Blick wie stilistische Willkür aussieht, spürt man, daß der Filmautor sich selbst, seine Erfahrungen und Wahrnehmungen, wesentlich zum Maß des filmischen Ausdrucks macht.<sup>8</sup> Dies zu erkennen, ist deshalb so wichtig für das Verstehen eines solchen Filmes, weil Jarman in mehr als einer Hinsicht zu den Außenseitern der Gesellschaft gehört und in seinem Film solche Bezüge nicht unterdrückt.<sup>9</sup> Der "Mut zur Subjektivität", der bereits dem ersten großen Essayisten Montaigne bescheinigt wird<sup>10</sup>, charakterisiert auch den Filmessayisten Jarman. Nicht zuletzt in dieser bewußten und radikalen Subjektivierung des Filmes mit den dadurch bedingten Verstößen gegen die narrativen Konventionen des Sehens und Hörens liegen die Widerstände, die den Rezeptionserwartungen begegnen.

Um diesen Stil besser zu verstehen, sind Kenntnisse über Jarmans künstlerische Entwicklung hilfreich. Seine Bücher - *Dancing Ledge* (1984) und *The Last of England* (1987) - bilden dafür, nicht zuletzt wegen der

<sup>6</sup> Jarman: "I gave as few directions as possible. Most of the scenes directed themselves." Ebd. S.199. An gleicher Stelle macht Jarman am Beispiel der Hochzeits-Szene aufmerksam auf die mittels der Super-8-Kamera erfolgten Schnitte: "Most of the cuts you see on screen were in the camera. We did very little editing."

<sup>7</sup> Ebd. S.187.

<sup>8</sup> "I think film-makers should bring much more of their experience to their work than they do. I've never understood why so many are content to be transmitters of the second-hand. It's epidemic in our film culture." Ebd. S.196f.

<sup>9</sup> Selbstaussagen, die dies bestätigen, gibt es genug, in seinem ersten Buch "Dancing Ledge" (London 1984) ebenso wie im Filmbuch zu *Caravaggio* (London 1986) und im erwähnten Filmbuch zu *The Last of England*.

<sup>10</sup> Hugo Friedrich: *Montaigne*. 2., neubearbeitete Aufl. Bern und München 1967. S.25.

tagebuchartigen Teile, eine aufschlußreiche Quelle. Zum Film *The Last of England* hat Jarman das gleichnamige Buch publiziert, das in seiner Mischung aus Arbeitsjournal, poetischer Reflexion, Tagebuch, Kindheits- und Jugenderinnerungen, Rückblick auf Reisen (in die USA und in die Sowjetunion, nach Italien), Kurzinterviews und eingestreuten Fotografien von Personen und Filmeinstellungen einen eigenen Beitrag zum literarischen Essayismus darstellt. Der Unterschied zum Film allerdings ist, bei aller Vergleichbarkeit hinsichtlich der fragmentarisierenden Anordnung, gravierend und aufschlußreich: Während das Buch nach Form und Inhalt bei allen Textbrüchen eine ästhetische Geschlossenheit, ja sogar 'Schönheit' wahrt, verweigert der Film auch dort, wo er explizit um verlorene Schönheit trauert, aufgrund seines insgesamt aggressiv zerrissenen Bild-Ton-Arrangements jedes Zugeständnis durch ästhetische Beschwichtigung.<sup>11</sup>

Der Film zeigt am Anfang einen Erzähler oder Chronisten (von Jarman selbst dargestellt), dessen in vier Teil-Monologen ausgesprochene Erinnerungen, Beobachtungen und Visionen im Fortgang unausgesprochen das Bild und den Ton bestimmen. Mit diesem Monolog beginnen die Bild- und Ton-Kontexte, auf deren ausschlaggebende Bedeutung ich noch ausführlicher eingehen werde. Zunächst der Monolog. In seiner Eröffnung vervielfacht sich sogleich die Perspektive (siehe dazu das Filmprotokoll). Zunächst sieht man den monologisierenden Chronisten, der seine sprunghaft-assoziierenden Aufzeichnungen macht und fast gleichzeitig bemerkt man die Arbeit der unruhig-suchenden Kamera, die ihm bei seiner Niederschrift über die Schulter schaut, seine Arbeit und ihr Umfeld beobachtet. Zusätzlich dazu erfolgt nach den ersten 11 Sekunden auch schon der erste Bruch in der kaum aufgebauten Erzähllinie: durch die Sekunden-Montage eines Bildes aus einem später mehrfach auftauchenden Teilthema (der Junge, der sich eine Droge spritzt) machen sich die "gefangenen Erinnerungen", von denen der Monolog ausgeht, visuell bemerkbar. Schnell und immer ausgreifender behaupten sich diese memorierenden Bild-Einschübe. Und in einer weiteren Brechung der Szene, besser gesagt: der Situation des visionären Chronisten, dringen aus der von der herumsuchenden Kamera beiläufig erfaßten Außenwelt (Stadt frühmorgens) deren Geräusche ins Innere der Wohnung: der Stundenschlag einer Uhr, Autolärm, eine Sirene; auch in diese Tonspur ist bereits die erste musikalisch verfremdete Einlage

<sup>11</sup> Wollte man zu Jarmans "The Last of England" ein literarisches Pendant finden, so wäre dies eben nicht sein gleichnamiges Buch, sondern vielleicht Rolf Dieter Brinkmanns 1987 postum publiziertes "Tagebuch" mit dem komplexen Titel: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Träume Aufstände/Gewalt/Morde. Reise Zeit Magazin. Die Story ist schnell erzählt. (Tagebuch)*. Hsg. von Maleen und Robert Brinkmann. Reinbek bei Hamburg 1987.

eingespielt. Und während der Monolog, "in a BBC monotone"<sup>12</sup>, seine poetisch kodierten Sätze der Endzeit spricht, während die Feder des Chronisten in 'gestochener' Schrift die Eintragungen macht, hat sich das Bild weithin auf die erinnerte Szene verlagert, in der der Junge Spring auf dem Gemälde *Profane Love* von Caravaggio<sup>13</sup> herumtrampelt. Mit der dunklen Rede von Shakespeares "synkopiertem Tod" - "Outside in the leaden hail the Swan of Avon dies a synkopated death"<sup>14</sup> - setzt die getragene Musik der Violinen ein, wobei die evozierte Vorstellung von dem im bleiernen Hagel (Schüsse, Kugeln?) umgekommenen Dichter nachhallt, wenn der erste Monolog endet: "On every green hill mourners stand, and weep for 'The Last of England'".

In ähnlicher Weise ist in weiteren Sprachbildern, Anspielungen an geschichtliche und alltägliche Ereignisse, von Tod und Sterben in der Natur und im Alltag die Rede. So wie hier der "synkopierte Tod" des großen Dichters Shakespeare unter den Bedingungen der Gegenwart angedeutet ist, wobei jede 'Erklärung' offenbleibt, stellt sich später in der Hinrichtungs-Szene des jungen Mannes mit dem Stakkato der Maschinenpistolen unversehens ein Bezug her zu diesen tödlichen Synkopen; auch dies nur eins von so vielen Beispielen des essayistischen Bauprinzips, in dem sich die Bedeutung der Teile aus ihrem Verhältnis und ihrer Resonanz zueinander und zu einzelnen Oberthemen definieren, ohne daß diese Bezüge streng durchgeführt wären.

Der gesamte Film besteht aus mehr als 40 unterscheidbaren Themenkomplexen. In der Oberflächenstruktur, von Peter Wuss durch "stabile

<sup>12</sup> Filmbuch S.166.

<sup>13</sup> Jarman gibt diesen Titel an; in der Kunstgeschichte ist dieses Gemälde auch als *Siegender Amor* oder als *Amor terreno* überliefert.

<sup>14</sup> Ähnlich wie Alexander Kluge deponiert Jarman in seinem Text kulturbezogene Anspielungen und versteckte Zitate, hier beispielsweise das von Ben Jonson in einem Huldigungsgedicht erfundene Wort auf den in Stratford-on-Avon geborenen und verstorbenen Shakespeare vom "süßen Avon-Schwan". - Für den Essayfilm von Jarman, Kluge, Godard, Marker, Ivens u.a. besteht generell die Frage, ob solche Anspielungen, Zitate, Parodien, Plagiate etc. entziffert werden müssen, um ihren Sinn im Kontext zu verstehen; begonnen von Karl Kraus im aus Zitaten montierten Endzeitdrama *Die letzten Tage der Menschheit*, zugespitzt in Benjamins widersprüchlich interpretierten Andeutungen zur Montage des Materials in seinem projektierten "Passagen-Werk", gibt es für den modernen Autor und Künstler (wie schon in anderer Weise etwa in Dantes "Commedia" die Figurenanspielung) die legitime Möglichkeit der versteckten Zitatmontage und damit die Möglichkeit einer Rezeption auf verschiedenen Stufen. Für den Essayfilm vervielfachen sich damit die Möglichkeiten seiner Beziehungsvielfalt.

Zeichen" charakterisiert<sup>15</sup>, überwiegen in den thematisch definierbaren Linien der schnelle Schnitt-Rhythmus und die entsprechend hektisch wirkende Tonspur. Die Tiefenstruktur, bei Wuss an gleicher Stelle mit dem Begriff der "instabilen Zeichen" benannt, liegt in den Bildern und Tönen vorwiegend der Natur, - z.B. Pflanzen im Sand oder aus einem Betonspalt wachsend, Vogelgezwitscher, Geräusche von Wasser, Regen, Sturm - und der Kulturgeschichte - das Gemälde von Caravaggio oder die Figur des "Häretikers" mit dem Spitzhut oder die Allegorie der mythologischen Figur 'Babylon', die als "the dynamo of the city" den Globus dreht.<sup>16</sup> Eine wesentliche Bereicherung der Tiefenstruktur liegt im Arrangement des Tonmaterials, von Jarman charakterisiert als "Palimpsest", d.h. als verborgene Mitteilung auf der Tonspur.<sup>17</sup> Oberflächen- und Tiefenmerkmale gehen, das Thema variierend, ineinander über, nicht zuletzt aufgrund des schnellen Montageschnitts, der die Ebenen übereinander schiebt und auch dadurch die offenliegende und die verborgenere Struktur der Bilder und Töne bestimmt.

Nimmt man die sich am deutlichsten voneinander unterscheidenden Einheiten, so stehen die aus dem Off kommenden, vergleichsweise konsistenten Erzählermonologe den sie mehr und mehr zurückdrängenden weitgefächerten Bild- und Ton-Kontexten gegenüber, die das Thema 'Zerstörungen' variieren. Durchschnitten wird dieser Zusammenhang von den farbigen 8mm-'Home Movies', die, von Jarmans Großvater und Vater stammend, als Amateurfilme so etwas wie die 'heile Welt' der Familie dokumentieren ("family footage"), sie aber im Kontext des Ganzen als gesicherten Bezug auch demontieren. Innerhalb des den Film bestimmenden zentralen Themas 'Zerstörung', durchgehend symbolisiert durch die wechselnden Bilder des Feuers, ergeben sich die folgenden Teil-Themen, Motive und Zusammenhänge:

1. Der Junge (Spring), der sich eine Spritze setzt, der ein Bild zertrampelt und es sexuell mißbraucht<sup>18</sup>. - 2. Die auf und in Ruinen

<sup>15</sup> Peter Wuss: Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition. Berlin 1986. S.371.

<sup>16</sup> Alle diese Anspielungen sind entschlüsselt in Jarmans Filmbuch.

<sup>17</sup> "The sound track is a palimpsest." Ebd. S.166. Die Tonspur für sich stellt ein vollkommen eigenständiges 'Hörspiel' dar, ein technisch leicht nachvollziehbarer Eindruck, der den essayistischen Charakter des Films entscheidend mitbestimmt.

<sup>18</sup> Die Verwendung dieses Caravaggio-Gemäldes enthält Anspielungen, die sich erst im interpretierenden Analysieren weiter erschließen: In dem zum Caravaggio-Film (1986) erschienenen Buch kommentiert Jarman das Bild und aus dem Kommentar ergeben sich die folgenden Bezüge: Jarman hielt es im damaligen moralischen Klima Englands - nach den

herumirrenden Männer (mit zahlreichen Variationen). - 3. Die Terrorgestalten (mit Menschengruppe und Hinrichtung). - 4. Die monotonen Fahrten entlang an Häusern (Straße, Fluß) und der Broadway in New York. - 5. Der Tanz der Figuren in Ruinen, an Feuern. - 6. Drei Trauerfiguren mit rotem Kranz. - 7. Die Hochzeit mit Travestie-Figuren. - 8. Der Tanz der Braut. - 9. Die Ausfahrt im Kahn.

In die Monologe des Erzählers brechen die Bilder und Töne der Zerstörung ein, seine gegenwärtige Wahrnehmung und Beobachtung, seine Erinnerungen und Visionen. Während er 'altmodisch' und wie auf verlorenem Posten Erinnerungsstücke sammelt<sup>19</sup>, schreibt und redet er von Ratten, von Asche, von Staub, von Eiszeit und Radioaktivität, von Krieg und dem Sterben der Natur, von den Trauernden, die um das Letzte weinen, was von England noch übrig ist, tauchen die Bilder auf von Rauschgiftsucht, von blinder Aggression, von hilflos-gewaltsamer Sexualität, von Männern, die mit zischenden Fackellichtern durch höhlenartige Ruinen streifen oder auf Schuttfeldern herumirren, von Terrorgestalten, die mit Maschinenpistolen auf ihre Opfer lauern, von Menschen, die sich in einer Stadt wie in einem narkotisierten Zustand bewegen oder über den New Yorker Broadway in hektischer Betriebsamkeit fluten. Die Monologe gehen in diesem Bilderchaos unter. Der Chronist als sichtbare Figur bleibt auf der Strecke. Seine Visionen überrollen ihn. Ein paarmal noch taucht er auf, wie er filmt oder gräbt, und dann verschwindet sein Bild, vage erkennbar als sein Schatten, als Schattenhand, die nach einem Grasbüschel greifen möchte. Die aufgebrochene Form entspricht dieser Überwältigung des Subjekts durch die Gegenständlichkeit der "toten Arbeit" und der entfliehenden Lebendigkeit.

Noch einmal zusammengefaßt: Mit Erinnerung, Beobachtung und Vision des Erzählers sind die Dimensionen der Zeit und des Raumes im Spiel: Der Erzähler erinnert sich an Vergangenes, z.B. an seine Kindheit (home movie), er nimmt wahr, was um ihn herum vorgeht (die vielen und oft raschen Gewalt-Montage-Sequenzen) und er hat Visionen der Zukunft (etwa das Schlußbild in seiner mythisch-symbolischen Bedeutung zwischen Resignation und Aufbruch). Alle drei Dimensionen der Zeit greifen

freizügigen 60er Jahren - für filmisch nicht nachstellbar (wie die andern Gemälde Caravaggios). Das Bild - "the homo-erotic pin-up" - zeigt einen nackten Zwölfjährigen, der als Cupido mit einem lasterhaften Grinsen ("a wicked grin") über Kultur und Architektur und Kriegskunst trampelt. In *The Last of England* spielt nun dieses gleich zu Beginn eingebrachte Bild-Motiv einer lasziven Zivilisationskritik die Rolle eines übriggebliebenen Kulturguts, auf dem ein Junge seine aggressive Lust austobt.

<sup>19</sup> Der Monolog beginnt mit dem Bild der "gefangenen Erinnerungen": "Imprisoned memories prowl thro' the dark." Später hat der Chronist seine Behausung verlassen, geht durch die Straßen der Stadt, gräbt wie ein Archäologe im Sand, filmt mit seiner Super-8.



ineinander und lassen den Erzähler hinter sich. Mit dem Verschwinden des Erzählers setzt Jarman fort und verschärft, was zum Kennzeichen der modernen Kunst geworden ist: Offenheit, Schock, Bewußtseinerweiterung, Trauerarbeit:

"Die Ungeheuerlichkeit des Chaos verlangte Ungeheuerlichkeit in den künstlerischen Mitteln, um das Chaos zu portraituren und aufzulösen."<sup>20</sup>

"Die Katastrophe - filmisch" soll andeuten, daß dieser Film an seinem narrativen Faden nicht aufgefädelt werden kann. Zu sehr dominieren die Brüche und Sprünge. Zu sehr werden Augen und Ohren attackiert nicht nur von Bild- und Toninhalten, sondern fast mehr noch von dieser Methode einer konstruktiven Destruktion. Ein kohärenter, schon gar erzählerischer Handlungs-Sinn ergibt sich dabei nicht mehr, und auch die Filmsprache selbst ist an diesem Thema 'katastrophisch' geworden.

### 3. Kontexte und Polaritäten

Mit *The Last of England* durchblättert Jarman gewissermaßen ein privates Tagebuch und ein öffentliches Geschichtsbuch. Die damit herangetragene thematische und motivische Kontextvielfalt sprengt allein jede gewohnte konsistente Form. Mit einer gewissen Vereinfachung könnte man sagen, der 'Text' selbst - die anfangs explizite und allmählich immer mehr implizite Klage um den Verlust der Lebendigkeit - sei nur noch in den dazu aufgefächerten Kontexten faßbar: dem Kontext der Geschichte (Krieg und Terror, Puritanismus, Kolonialgeschichte, Hitler, Royal Family, Thatcherismus), dem Kontext der Kunst (Malerei, Tanz, Musik, Ekstase), dem Kontext des Alltags (Kindheit, Familie, Sexualität, Drogensucht, Hektik der Stadt, Radioaktivität), dem Kontext der Natur (Sand, Pflanzen, Regen, Meer, Eiszeit). Dieses Verschwinden des 'Textes' in seinen Kontexten kennzeichnet die Absage an eine erzählerische Kontinuität und schafft Jarmans filmischen Essayismus. In der Tradition avantgardistischer Kunst erinnert man sich dabei an die seit Joyce oder Picasso entwickelte Um- und Aufwertung der 'Nebensachen', des 'Abseitigen', des scheinbar Unverständlichen.

Wenn dieser exzentrische Filmemacher innerhalb und zwischen dieser Kontextvielfalt die Blicke desorientiert, fragt er indirekt nach neuen Möglichkeiten der visuellen Verarbeitung; indem er die Stimmen bis auf die persönliche Stimme des Chronisten und die unpersönlichen Stimmen der

<sup>20</sup> Amos Vogel: *Film as a Subversive Art*. London 1974. Dt. Kino wider die Tabus. Luzern und Frankfurt am Main 1979. S.22.

Politiker wegnimmt, entsteht in der sprachlichen Leere der Wunsch nach sinnvoller Rede. Mit der Stimme des Chronisten verbindet sich das Motiv des Verstummens, mit der Stimme der Politiker das Motiv des Verschweigens. Beides verweist auf einen Zustand nach der Sprache, abermals auf einen Zustand der Desorientierung. Der wortlose Gesang zum 'Tanz der Braut' im Schlußteil antwortet auf diesen Zustand, jetzt durch die Stimme der Frau, mit einer ergreifenden Klage.<sup>21</sup>

Die polare Struktur der Wirklichkeitsverhältnisse äußert sich in Gegensatz-Varianten wie Lärm-Stille, Hektik-Ruhe, Mann-Frau, Zentrum-Peripherie, Liebe-Haß, Gewalt-Unterwerfung. Diese Polaritäten, vom Beginn an angelegt, entfalten sich innerhalb der einzelnen, nicht selten mikroskopisch kleinen Bedeutungselemente. Sowohl im einzelnen wie im Zusammenhang des Ganzen dieser komplizierten Muster erkennt man, wie das darin vorherrschende Prinzip von Zerfall und Lebendigkeit funktioniert: im Zerfall sehen wir immer noch die Lebendigkeit, in der Lebendigkeit den Zerfall. An jedem Bild, in jeder Sequenz, in allen thematischen Komplexen findet sich dieser innere Widerspruch. Dabei stehen sich die Formen der organisierten Gewalt und der verinnerlichten Aggression gegenüber. Organisierte Gewalt drückt sich aus in den Bildern der Terroristen, der militärischen und paramilitärischen Figuren, der Kolonialzeit, in den eingespielten Hitler-Reden, in der offiziellen Belobigung der Soldaten anlässlich des Falkland-Krieges; internalisierte Aggression steckt etwa in den homosexuellen Szenen mit Spring und den beiden sich krampfhaft umarmenden Männern auf der Fahne oder in den Szenen der in Ruinen herumirrenden Männer. Zwischen diesen Gewaltszenen liegen die wenigen Momente der Ruhe und der Kontemplation. Im Konflikt zwischen aktivem (= gewaltförmigem) und kontemplativem Leben eröffnet sich eine weitere, sehr subtil angelegte, Polarität.<sup>22</sup>

Obwohl sich für eine erste Charakterisierung die gleichen Begriffe und Worte - Zufall, Chaos, Willkür, Beliebigkeit - benutzen lassen wie für die essayistischen Filme Alexander Kluges, sieht Jarman's offene Form in ihrer Aggressivität vollkommen anders aus als Kluges spielerisch-offene Struktur. So verschieden jedoch die Themen und Formen auch sind, dennoch berühren sich die essayistischen Bemühungen beider Regisseure in der radikalen Absage an die massenmedial verbreiteten Bilderwelten. Mag Jarman's Film

<sup>21</sup> In *War Requiem* hat Jarman diese filmische Darstellung der Klage mit dem stummen Schrei der Frau an der Bahre des gefallenen Soldaten noch einmal zu intensivieren versucht.

<sup>22</sup> Der Ausdruck dieser Polarität wurde von Jarman zuerst in einem Projekt versucht, das er in den Jahren 1981-83 unter dem Titel *Neutron* bearbeitete und das sich auch in die Dreharbeiten zu *The Last of England* hinein auswirkte: "The script was a conflict between the active and the contemplative life." In: Filmbuch S.182.

<u>E-Nr.</u>	<u>Zeit</u>	<u>Dauer</u>	<u>Kamera</u>	<u>Bild</u>	<u>Dialog/Kommentar</u>	<u>Musik</u>	<u>Geräusche</u>
2	1:08	0:05	Halbnah: S/W, blaustichig.	auf den Chronisten (Rückenansicht) am Schreibtisch.			4 Glockenschläge einer Turmuhr, Verkehrsgerausche
3	1:13	0:04	Groß: S/W, blaustichig.	Chronist von vorne; linke Gesichtshälfte im Dunkeln.			
4	1:17	0:02	Detail: S/W, blaustichig.	Finger des Chronisten klopfen auf undeutlich erkennbaren Untergrund	Imprisoned memories prowl thro' the dark.		Einzelne Vogelstimmen, leise Verkehrsgerausche (bis 1:30).
5	1:19	0:01	Detail: Farbe: rotstichig.	Finger eines Jungen kreisen sich rhythmisch über dem abgebundenen Oberarm.			
6	1:20	0:03	Groß: S/W, blaustichig.	Chronist verdeckt linke Gesichtshälfte mit seiner linken Hand.	Fuck it.		
7	1:23	0:04	Detail: Farbe: rotstichig	Junge zieht mit den Zähnen die Abbindung am Oberarm fest. Hand bewegt sich aus dem Bild hinaus.	They scatter like rats.		
8	1:27	0:10	Halbnah schräg von rechts: S/W, blau-schig	Chronist am linken Bildrand, Hand des Chronisten bewegt sich in das Bild hinein und blättert ein Album auf dem Schreibtisch um. Er ergreift ein Tintenfaß und öffnet den Deckel. Im Hintergrund eine nächtlich beleuchtete Fensterreihe.	Dead souls ratta-pattapatta into the silence.		
9	1:33 1:37	0:04	Detail: S/W, blaustichig.	Tintenfaß. Chronist taucht Federhalter ein.	Ashes drift in the back of the skull. A goblin parts the curtains with a slant-eyed chuckle.		Schriller Ton.
10	1:41 1:43 1:45	0:04	Halbnah: S/W, blaustichig. Suchende Bewegung über Schreibtisch.	Chronist setzt zum Schreiben an.	Panic.		
11	1:45	0:03	Detail: Farbe, rotstichig. Kreisende Bewegung.	Gemälde von Caravaggio.	I blink as he vanishes into the shadows...		Polizeisirenen (bis 1:47 verdringend).
12	1:48	0:03	Nah	Chronist am rechten Bildrand, schräg von links, führt den Federhalter vom Tintenfaß zum Papier. Im Hintergrund Fenster mit Bücherbord. Kopf des Chronisten bewegt sich in den Bildmittelpunkt.	...hint of prophetic cat-eyes.		
13	1:51	0:02	Groß: Farbe, rotstichig.	Kopf des Jungen im Bildmittelpunkt.	The dust settles thick...		Gleichbleibender alarmierender Ton

14	1:53	0:14	Detail: S/W, blaustichlg. Kamera folgt suchend der Schreibbewegung.	Feder des Chronisten schreibt vertikal einige Wörter auf das Papier, sehr sorgfältig, aber ohne Zusammenhang zum Monolog.	...so by five when I stagger to the freezing...  ...bathroom... ...I leave footprints for others to excavate. They say the Ice Age is coming,... ...the weather's changed.		
	1:58						
	2:03						
	2:07						
15	2:07	0:05	Nah: Farbe rotstichlg.	Junge, mit zerissener Hose, kommt Treppe herauf, rollt einen Autoreifen, kommt auf den Bechtrichter zu.	The air stutters tic tic tic tic...		
	2:09						
16	2:12	0:09	Detail: S/W, blaustichlg.	Schrift des Chronisten, jetzt horizontal.	...rattle of death-watch beetle on sad slate roofs. The ice in your glass is radioactive, Johnny.		
	2:13						
	2:18						
17	2:21	0:02	Halbnah: Farbe, rotstichlg. Fahrig-kreisende Bewegung.	über dem Gemälde, von Gerümpel umgeben.			
	2:22						
18	2:23	0:03	Halbnah von oben: Farbe, rotstichlg.	Caravaggio-Bild am Boden inmitten von Gerümpel. Junge springt von rechts auf das Bild.	Outside in the leaden hall...  ...the Swan of Avon dies a syncopated death.	Einsatz der Violine (Bach-Sonate) (bis 3:33)	
	2:25						
19	2:28	0:01	Detail, kreisende Bewegung.	Caravaggio-Bild			
20	2:27	0:58	Halbnah. Farbe schmutzlig-braun.	Junge springt wie zuvor auf das Bild am Boden. Schlägt rhythmisch (Musik) mit dem Stock auf das Gemälde, trampelt weiter auf dem im Bild abgebildeten Körper des "Amor" herum. Zeitlupe (bis 3:25).	A black frost grips July by the throat. We pull the curtains tight over the dawn...  ...and shiver by empty grates. The household gods have departed - no one remembers quite when. Poppies and corncockles have long been forgotten here - like the boys who died in Flanders ... their names erased by a late frost that clipped the village cross. Spring lapped the fields in arsenic green... ... the oaks died this year.	Erneuter Einsatz der Musik.	Kindergeschrei und Vogelstimmen im Hintergrund (bis 3:08).
	2:36						
	3:08						
	3:13				On every green hill mowmerna stand and weep for The Last Of England.	Reiner Klang der Musik.	
	3:18						
21	3:25	1:36	Nah. S/W, blaustichlg.	Chronist.		Musik schwillt an. Ende der Violinmusik.	

### *The Last of England: Protokoll (Auszug)*

auf weite Strecken erscheinen wie ein Kaleidoskop aus Videoclips<sup>23</sup>, so erkennt man darin doch - neben der erwähnten Polarität von Zerfall und Lebendigkeit, von blinder Aktivität und versuchter Kontemplation - die Zeichen der Trauer und der Ekstase.

#### 4. Dialektik in Ton und Bild<sup>24</sup>

Jarmans Film verkörpert in der Reihe und Entwicklung der erwähnten Endzeit-Thematik den radikalen Bruch mit den Konventionen der Form. Dennoch untersteht diese Formzerstörung der Dialektik des Ästhetischen im Prozeß der Geschichte überhaupt. Auch die zerrissene Form ist 'geformt' und im Fall von Jarmans Essayismus bezogen auf eine identifizierbare geschichtliche Realität. Allein schon in dieser formenden Energie, in diesem Willen zur künstlerischen Organisation des Materials, liegt Jarmans Widerstand gegen den (politisch und alltäglich organisierten) Zerfall.<sup>25</sup>

Wollte man, ausgehend von den Anfängen des essayistischen Filmes, vereinfachende Oberbegriffe auf Jarmans Methode übertragen, so ließe sich die folgende Unterscheidung behaupten: In seinem Essayfilm geht es nicht primär um eine "Ästhetik des Schockhaften" (wie bei den Surrealisten), auch nicht um eine "Ästhetik des Bösen" oder des "Schrecklichen" (wie bei den Existentialisten), sondern um eine Variante der "Ästhetik des Widerstands", hier mit den Mitteln des radikal subjektiven Essayfilmes, d.h. einer spezifischen Dialektik in der dokumentierenden und inszenierenden Bild-Ton-Montage.

Diese Dialektik arbeitet - das Thema sagt es - nicht als eine des Fortschritts, auch nicht, in Anlehnung an eine Kategorie Walter Benjamins, als "Dialektik im Stillstand"<sup>26</sup>, d.h. im "Kampfe für die unterdrückte Vergan-

<sup>23</sup> Vgl. dazu Jarmans Äußerung über Videoclips ("music video" oder "promos"): "The music video is made within a very strict code; people outside the business don't know this (...). Promos are essentially advertisements, limited glitzy work going for effect. Their chief characteristic is quick cutting; however, they could be the most vital new language, re-introducing the silent image, with an emphasis of style." In: Filmbuch S.185.

<sup>24</sup> Auf eine entsprechende Begriffsbildung - "Benjamins Begriff des dialektischen Bildes" - verweist Adorno. In: Ders.: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main 1970. S.41.

<sup>25</sup> Adorno an gleicher Stelle: "Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel von Moderne; das, wodurch sie die Geschlossenheit des Immergleichen verzweifelt negiert; Explosion ist eine ihrer Invarianten. Antitraditionalistische Energie wird zum verschlingenden Wirbel."

<sup>26</sup> Mit diesem Begriff aus Walter Benjamins "Passagen-Werk" charakterisiert Rolf Tiedemann dessen geschichtsphilosophische Konstruktion: "(...) den Fluß der Bewegung

genheit".<sup>27</sup> Jarmans Dialektik liegt irgendwo dazwischen, dort, wo das Bild der Gewalt umschlägt in Verzweiflung, Melancholie oder Trauer. Dieser im einzelnen Bild, in der einzelnen Sequenz, in der Montage aus Bildern und Tönen angelegte 'Umschlag' macht Jarmans spezifische Dialektik aus.

In *The Last of England* wird dies immer dann besonders deutlich, wenn ruhige Musik die harten Bilder begleitet; beispielsweise werden Bachs Violin-Sonaten als Grundlage des soundtracks verwendet, so daß deren besänftigende Musik kontrastierend in Jarmans aufgeregte Bildassoziationen eingeht; ähnlich die Verwendung der Panflöte in den Ruinen-Szenen. Um den eigenen Eindruck zu bestätigen, sei hierzu eine Äußerung Jarmans zitiert, mit der er den vielen destruktiven Momenten seines Films die - durchaus dialektisch beantwortete - Frage entgegenhält:

"Where in all of this is LOVE? Well, love is born in Spencer's execution. It is the first tender moment in the film, apart from the earlier moment of the home movie in the garden."<sup>28</sup> Ganz in diesem Sinn der verborgenen Qualität des Lebendigen im Zerfall verweist er an anderer Stelle seiner Selbstdeutungen auf das tragende Motiv der Stille: "The only way to restore order is silence. (...) The world is cacophony of voices".<sup>29</sup> Als Film-Essay sui generis enthält sein Film in sich zugleich die Dimension der terrorisierenden und der meditativen Bild-Ton-Beziehung.

Eine andere und durchweg prägende Art dieser dialektisch formenden Kraft steckt in der Montage des ganzen Films, die den grell oder hektisch wirkenden Sequenzen insgesamt einen, vor allem am Beginn und am Ende, aber auch am Schluß der Hinrichtungs-Sequenz, ruhigen Rhythmus entgegenstellt. Eine Protokollierung der rhythmischen Struktur insgesamt könnte

anzuhalten, jedes Werden als Sein aufzufassen." Rolf Tiedemann: Einleitung zu Walter Benjamin, Das Passagen-Werk. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd.V,1. Frankfurt am Main 1982. S.35. - Einer solchen "Dialektik im Stillstand" dürfte, im Vergleich zu Jarmans Film, Herbert Veselys 1955 gedrehtes "Meisterwerk" (Fernand Jung in seinem Aufsatz zu Vesely. In: Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962. Hsg. vom Deutschen Filmuseum Frankfurt am Main 1989. S.318) *Nicht mehr fliehen* entsprechen. Amos Vogel charakterisiert diesen Film u.a. so: "Eine makabre Landschaft aus Ungenügen und Absurdität, bevölkert von zweifelhaften Reisenden, bricht am Ende in unvernünftiger Gewalt auseinander. Der Film (...) kennt keinen konventionellen Handlungsverlauf, sondern verfährt mit Tagträumen, Assoziationen und Déjàvu. Versetzt in eine von Steinen übersäte, von der Sonne ausgedörrte Wüste mit ringsum verstreuten Überbleibseln der Zivilisation, durchlaufen die Reisenden die Stationen einer trügerischen Reise, die das Gefühl des Absurden noch erhöht." In: Ders.: Kino wider die Tabus. S.26.

<sup>27</sup> Walter Benjamin in Nr.XVII seiner geschichtsphilosophischen Thesen "Über den Begriff der Geschichte". In: Ders.: Gesammelte Werke I,2. S.702f.

<sup>28</sup> Filmbuch S.208.

<sup>29</sup> Ebd. S.66.

zeigen, daß Jarman bei aller freien Improvisation, Verzicht auf ein Drehbuch usw., dennoch wie mit einer Partitur arbeitet, einer Partitur, die entschieden bestimmt ist vom rhythmischen Wechsel zwischen der Ruhe des individuell erlebten Schweigens und dem Sturm der allgemein erfahrenen Geschichte.

Das organisierende Prinzip dieser katastrophisch gewordenen Filmsprache liegt also in der ästhetischen Spannung zwischen Zerfall und der noch im Zerfall erkennbaren Lebendigkeit; sie trägt den Essayismus dieses Film. In einer Anspielung auf die Dichotomie von destruktivem Zentrum (die Metropole in ihrer kolonisierenden Macht) und Peripherie (die Vorstadt, das Land, die Stille) schließt der letzte Monolog des Erzählers mit folgenden Worten:

In the silence of an English suburb  
power and secrecy dwell in the same house,  
while far away in the big city  
the A to Z clamped a grid on despair.<sup>30</sup>

Um nicht im Zerfall zu versinken, sucht und findet Jarman in der Filmarbeit selbst, im reinen Versuch der filmisch zerrissenen und dennoch 'kunstvoll' erfundenen Komposition, das Motiv des "Eigensinns" und des ästhetischen Widerstands.<sup>31</sup> Diesen Versuch unternimmt er, indem er der geschichtlich erlebten Katastrophe ihre eigenen Erscheinungsformen - filmisch-essayistisch - vorhält.<sup>32</sup>

Am Ende entwickelt sich aus der Travestie einer Hochzeit der 'Tanz der Braut' (6 Minuten), der in seiner Mischung aus Elementen der versuchten Befreiung und der als übermächtig gezeigten Unterdrückung, in seiner suggestiven Tongestaltung noch einmal einen ganz eigenen Akzent setzt: Die bereits im Eingangsmonolog melancholisch und sarkastisch formulierte Trauer des Chronisten wird jetzt in der Darstellung der gefesselten Frau ausgedrückt, aggressiv und zugleich meditativ. Die so entstehende widerspruchsvolle Mischung rückt Jarmans Film für Augenblicke erneut in die Dimension der verzweifelten Lebendigkeit, ehe schließlich die

<sup>30</sup> Ebd. S.179. ("In der Stille einer englischen Vorstadt verweilen Kraft und Geheimnis im selben Haus, während weit entfernt in der großen Stadt das A bis Z ein Gitter (Netz) zusammenzieht auf (aus) Verzweiflung.")

<sup>31</sup> Ich beziehe mich mit dem Begriff des "Eigensinns" auf die von Negt/Kluge entfaltete Bedeutung der "selbstregulierenden Natureigenschaft", in der der Berührungspunkt zwischen den Filmen von Kluge und Jarman liegen dürfte. Siehe Negt/Kluge: Geschichte und Eigensinn. Frankfurt am Main 1981, besonders Teil I, Kapitel 2.

<sup>32</sup> Man mag sich dabei an das berühmte Wort von Karl Marx erinnern, mit dem er andeutet, wie die Verhältnisse "zum Tanzen gebracht" werden, indem man ihnen "ihre eigene Melodie vorsingt".

letzten Menschen auf einem Boot das Land verlassen. In beiden Momenten, dem vom Off-Ton des Gesangs begleiteten Tanz und der Ausfahrt im Boot, protestieren Menschen wortlos, durch die Art ihrer dargestellten Existenz, gegen die ihnen auferlegte Gewalt. Jarman findet in dieser, keiner tradierten narrativen Logik gehorchenden Darstellung sein Thema: "The Last of England".



Der Chronist der Endzeit verschwindet in seinen Visionen. Nur noch der Schatten seiner Hand greift nach einem Grasbüschel - Symbol der Lebendigkeit im Zerfall.



Auf die Frage, ob er einen pessimistischen Film gemacht habe, ob er ein Pessimist sei, erwidert Jarman:

"Not at all. The act of making the film is the opposite. I'm not cowering in this room. I'm going down fighting, that's optimistic. This is war, it doesn't matter if I lose the battle, someone else will win the war."<sup>33</sup>

Im scheinbaren Widerspruch dazu antwortet er an anderer Stelle auf die Frage, "Do you see a future?" kurz und bündig mit "No".<sup>34</sup> Das oben vorangestellte Motto kennzeichnet im Sinn dieses produktiven Widerspruchs seine Filmarbeit.

<sup>33</sup> Filmbuch S.167.

<sup>34</sup> Ebd. S.181.