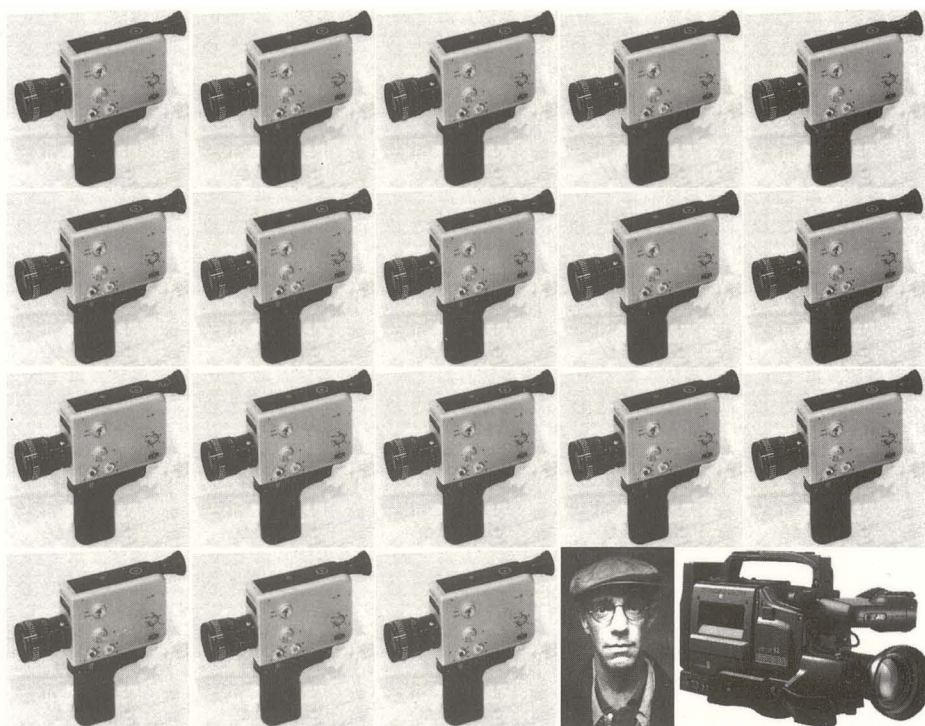
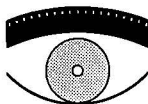


AUGENBLICK



**Experimente und Visionen
Studien zum neuen
britischen Kino**

24

SCHÜREN

marburger

hefte

zur

medien-

wissenschaft

Experimente und Visionen

Studien zum neuen britischen Kino

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg

Heft 24

Dezember 1996

Herausgegeben von

Jürgen Felix
Günter Giesenfeld
Heinz-B. Heller
Knut Hickethier
Thomas Koebner
Karl Prümm
Wilhelm Solms
Guntram Vogt

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/284657

Verlag: Schüren-Presserverlag, Deutschhausstraße 31, 35037 Marburg

Einzelheft DM 8,50 (ÖS 72/SFr 8,50)

Jahresabonnement (2 Hefte) DM 16,- (ÖS 117/SFr 15,-)

Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag

© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT

Druck: WB-Druck, Rieden

ISSN 0179-2555

ISBN 3-89472-034-4

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
---------------	---

Christina Scherer, Guntram Vogt	
Derek Jarman	8

Gerd Hallenberger	
Welcome to the Pleasure Dome	
Musikvidoe und neuer britischer Film	69

Biblio- und Filmographie Derek Jarman	89
---	----

Diese Seite enthielt im Original ein fehlerhaftes Inhaltsverzeichnis und wurde korrigiert.

Abbildungen:

Alle Bilder wurden direkt von Videoaufzeichnungen der Filme digitalisiert.

Titelillustration: Nizo S 80 Super 8-Kamera; JVC Camcorder X2; zwischen beiden: Derek. Nach einer Idee von Christina Bacher.

Zu den Autorinnen und Autoren dieses Heftes:

Gerd Hallenberger, geboren 1953 in Düsseldorf, Studium der Fächer Soziologie, Anglistik und Europäische Ethnologie, wissenschaftlicher Mitarbeiter des Forschungsprojektes "Fernsehen und neue Medien im Europa der 90er Jahre" an der Universität Siegen, einem Teilprojekt des DFG-Sonderforschungsbereichs "Bildschirmmedien". Zahlreiche Veröffentlichungen über Erscheinungsformen populärer Kultur - insbesondere über Science-Fiction, Fernsehunterhaltung und Rockmusik.

Christina Scherer, geboren 1967, Studium der Neueren deutschen Literatur und Medien, Kunstgeschichte und Graphik in Marburg, z.Z. Promotion über "Erinnerung, Zeit, Montage im europäischen Essayfilm".

Guntram Vogt, geboren 1937, Prof. für Neuere deutsche Literatur (Didaktik des Deutschunterrichts) und Medien an der Philipps-Universität Marburg. Medienwissenschaftliche Veröffentlichungen u.a. zu Alexander Kluge, Wim Wenders und zur Stadt im deutschen Film.

Vorwort

Mit Blick auf die britische Mediengeschichte ist in den letzten Jahrzehnten vieles in Bewegung geraten - vor allem unser Bild vom britischen Film. Merkwürdigerweise unwidersprochen konnte François Truffaut noch in seinem Hitchcock-Buch von 1966 seinem Interview-Partner gegenüber den Verdacht formulieren, "daß England auf eine undefinierbare Weise ausgesprochen filmfeindlich ist [...], die Begriffe Kino und England eigentlich unvereinbar sind." Dabei lag das fulminante Spielfilm-Debüt der 'Free Cinema'-Regisseure Tony Richardson, Karel Reisz, John Schlesinger oder Lindsay Anderson nur wenige Jahre zurück, hatten die so unverwechselbar britischen Ealing-Komödien der späten vierziger und frühen fünfziger Jahre zwischenzeitlich auf der Insel wie auf dem Kontinent schon längst Klassikerstatus erlangt und sollte, zumal in Deutschland, die Erinnerung an die britische Dokumentarfilmbewegung der dreißiger und vierziger Jahre wichtige Orientierungspunkte in den Debatten um das wiederbelebte Dokumentargenre markieren.

Zwar erhärteten die späten sechziger und die siebziger Jahre die schon lange dominierende Vorstellung, Britannien sei im Grunde nichts anderes als eine Kolonie des Hollywood-Films: nicht nur wegen der fehlenden (relativen Schutz versprechenden) Sprachbarrieren, sondern vor allem auf Grund der chronischen Strukturschwäche der britischen Filmindustrie, die von staatlicher Seite seit den Anfängen einer insgesamt halbherzigen Filmpolitik kaum auf nachhaltig wirksame Anreize zur Ausbildung einer kulturell eigenständigen Kinematographie rechnen konnte. Wohl verfügten die englischen Studios Pinewood, Elstree oder Twickenham über ein vorzügliches handwerkliches Renomee und über den modernsten technischen Standard; doch gerade dies zog angesichts der chronischen Währungsschwäche des britischen Pfunds verstärkt Hollywood-Produzenten ins Land. Großbritannien wurde zunehmend zum Billiglohnland für höchst profitable US-Produktionen: von den *James Bond*-Folgen bis hin zu den ökonomisch wie technisch aufwendigen Filmen wie *Superman*, *Star Wars*, *Yentl* oder *Indiana Jones*. Für genuin britische Filme - d.h. Filme, die landesspezifische Themen in einer auf britische Zuschauerverhältnisse zugeschnittenen Form gestalteten - blieb in solchen Zusammenhängen nur wenig Raum.

Eine entscheidende Wende vollzog sich in den frühen achtziger Jahren: Vor allem dank des Kooperationsprogramms des 1982 etablierten Fernsehsenders *Channel 4*, nicht zuletzt aber auch mit Hilfe von neuen unabhängigen

Produktionsfirmen wie *Goldcrest*, *HandMade* oder *Boyd's Co.* leiteten Filme wie Hugh Hudsons *Chariots of Fire*, Richard Attenboroughs *Gandhi*, Peter Greenaways *The Draughtman's Contract*, Bill Forsyth's *Local Hero* oder Stephen Frears' *My Beautiful Laundrette* eine außergewöhnliche Renaissance des britischen Films in den achtziger Jahren ein, die neben nationaler und internationaler Wertschätzung auch zu großen Hoffnungen für die Zukunft des neuen Films 'made in Britain' führte. Diese optimistische Einschätzung gründierte die Bestandsaufnahme von Martin Auty und Nick Roddick: *British Cinema Now* (1985) ebenso wie die Buchpublikationen von James Park: *Learning to Dream: The New British Cinema* (1984) oder James Walker: *The Once and Future Film* (1985). Und diesseits des Kanals sah man dies kaum anders: Man lese dazu nur die einschlägigen Berichte jener Jahre in den *Cahiers du Cinéma* oder in der Zeitschrift *Positif*. Allenfalls war der Blick noch weniger getrübt durch die Anzeichen der strukturellen filmwirtschaftlichen Schwächung, die von Anfang an dieser Renaissance im Zuge der Deregulationspolitik der Thatcher-Regierung eingeschrieben waren.

Auf der Insel ließ die Ernüchterung nicht lange auf sich warten. Bereits die zu Beginn der neunziger Jahre von Duncan Petrie vorgenommene Bestandsaufnahme *New Questions of British Cinema* (1992) brachte die zunehmend skeptische Einschätzung in Kreisen der britischen Filmkritik auf den Punkt: "[...] there is a very real sense that, unless some drastic action is taken, and taken quickly, we may not have a film industry to speak of left in this country. Some more cynical commentators [...] argue that we have reached this point already." (S.2)

Auf dem Kontinent verstellen die jüngsten Festival- und/oder Kassenerfolge der Filme eines Ken Loach, Mike Leigh, Stephen Frears, Mike Newell oder des überwiegend in England filmenden Iren Neil Jordan leicht den Blick dafür, daß die traditionellen Zuordnungen zu nationalen Kinematographien ebenso porös geworden sind wie die mediale Differenzierung zwischen Kino- und Fernsehfilmen. Der Internationalisierung in der Produktion entspricht die Aufhebung mediengattungsspezifischer Unterscheidungsgrenzen. So führte bei dem überaus erfolgreichen Film *The Commitments* (1991) mit Alan Parker, ein ursprünglich vom Fernsehen kommender Engländer Regie, produziert wurde er von der Schottin Lynda Myles, die Vorlage lieferte ein Roman des Iren Roddy Doyle, den dann zwei Veteranen der englischen TV-Sitcom (Dick Clement und Ian La Frenais) zu einem Drehbuch umschrieben, gedreht wurde der Film in Dublin mit irischen Schauspielern - und finanziert mit amerikanischen Geldern. Dieses Beispiel steht nur für viele, die die Verfasser John Caughie und Kevin Rockett des jüngst erschienenen Handbuchs *The Compa-*

nion to British and Irish Cinema (1996) mit Recht zu der Schlußfolgerung veranlassen: "... it becomes slightly tricky not only what a *British* film is, but also what a British *film* is." (S. IX)

Dieses AugenBlick-Heft, erstes in einer fortzuführenden Reihe über das Kino made in Britain, versammelt zwei komplementäre, gleichwohl miteinander verwobene Beiträge. Mit Derek Jarman wird von Christina Scherer und Guntram Vogt der wohl in jeder Hinsicht profilierteste Autorenfilmer Großbritanniens porträtiert. Dessen Exzentrik - dies machen Scherer/Vogt auch deutlich - ist jedoch zugleich gebunden an ein 'border crossing' im Gebrauch unterschiedlicher audiovisueller Medien und der ihnen eingeschriebenen Repräsentationsverfahren. Nicht nur ausdruckspezifisch, sondern auch werkbiographisch stellen sich unter diesem Blickwinkel unmittelbare Bezüge zu den Musikvideos kulturindustriellen Zuschnitts ein, die Gerd Hallenberger in ihrer Entwicklung und in ihrem Verhältnis zum britischen Film der achtziger Jahre untersucht. Insofern montiert dieses Themenheft zum Britischen Film in den achtziger Jahren explizit einen Zusammenhang, der - wie durch weitere Beiträge erhärtet werden soll - durchaus exemplarische Gültigkeit hat.

Heinz-B. Heller

Christina Scherer / Guntram Vogt

Derek Jarman

Biographisches

"Most of our biography is located in fiction."¹

"The filming, not the film."²

"I am obsessed by the interpretation of the past."³

Derek Michael Jarman, geboren am 31.1.1942 in Northwood, Middlesex, England, an Aids gestorben am 21.2.1994, "zählte zu den Großen des derzeitigen britischen Kinos", "ein apokalyptischer Visionär", "ein stoischer Hedonist", "ein Hymniker des gelebten Lebens". "Für das britische Kino der Gegenwart, das über eine beneidenswerte Vielfalt eigensinniger Handschriften und künstlerischer Temperamente verfügt (als habe es den Neuen deutschen Film 'beerbt'), war Derek Jarman so etwas wie sein unausgesprochenes artistisches und geistiges Zentrum. Ein mutiger und tollkühner, sogar auch ein humorvoller und witziger Emphatiker und Polemiker."⁴ In England wird er auch als Magier bezeichnet, die New York Times hält ihn u.a. für einen ästhetischen Pornographen.

In einer Reihe autobiographischer Bücher - *Dancing Ledge* (1984), *The Last of England* (1987), *Modern Nature* (1991), *At Your Own Risk* (1992), *Chroma* (1994) - hat Jarman dargestellt, wie er zu seinen künstlerischen Arbeiten gekommen ist, zuerst zur Malerei, dann zum Bühnenbild⁵, zum Film-Design⁶, zu den eigenen Filmen seit den frühen siebziger Jahren, und wieder -

1 Derek Jarman: *At Your Own Risk. A Saint's Testament*. London 1992, S. 82.

2 Derek Jarman: *Modern Nature. The Journals of Derek Jarman*. London 1991, S. 200.

3 Derek Jarman's *Caravaggio*. London 1986, S. 44.

4 Alle Zitate sind den beiden Nachruf-Texten von Wolfram Schütte. In: *Frankfurter Rundschau* vom 22.2. und 10.3. 1994 entnommen.

5 Für *Don Giovanni*, 1968, u.a.

6 Für Ken Russell's *The Devils*, 1970 und *Savage Messiah*, 1972. Zu Jarmans Bühnen- und Filmdesign vgl. auch: Peter Snow: *Designing for theatre and cinema*. In: Roger Wollen (Hrsg.): *Derek Jarman: A Portrait*. London 1996, S. 81-88.

am Ende des Lebens - zur Malerei.⁷ Eine künftige Werkbiographie hätte in diesen Selbstdeutungen eine umfangreiche, kritisch zu erschließende Quelle.⁸ Auch der vorliegende Werküberblick bezieht sich auf diese Selbstaussagen, da die Bücher in Deutschland nur den Jarman-Fans bekannt sein dürften. Er hat diese vielfältigen, bewußt als Fragmente niedergeschriebenen, Erläuterungen zu seiner Künstlerbiographie immer wieder verknüpft mit Erinnerungen an Kindheit und Jugend. Szenen, Dialoge, Bilder seiner Filme tauchen, wörtlich, nacherzählt oder fotografiert, in den Schriften auf. Gegen Ende seines Lebens, als die AIDS-Folgen eine zentrale Rolle in seinem täglichen Leben einnehmen, wechseln in *Modern Nature*, *At Your Own Risk* und *Chroma* die Themen ständig zwischen der Arbeit, den Begegnungen mit seinen Freunden und diesem Alltag der zunehmenden Krankheit.

Schon zu seinen Lebzeiten hat die Kritik Grundlinien und Fixpunkte seiner Arbeit festgeschrieben⁹: Homosexualität und Kunst als die beiden treibenden Kräfte; fröhliche Teamarbeit beim Filmemachen; Film vor allem als Prozeß, weniger als Produkt; hohes Maß an Improvisation; experimentell bestimmte Arbeit; betont subjektivistisch; antinaturalistischer Stil; filmische Traumsprache; traditionsbewußte Themen; ästhetisch formulierter Hang zu Magie und Ritual; Zivilisationskritik.

Jarmans Mutter, Modedesignerin, und der Vater, hochdekorierter Offizier der Royal Air Force, leidenschaftlicher Hobbyfilmer, standen beide der Entwicklung des Sohnes offen gegenüber. Derek vermutet, der Krieg habe die Welt seines Vaters zerstört: "A terrible sadness invaded his life".¹⁰ Er sei fest entschlossen gewesen, in der Familie eine streng-einfache Lebensführung durchzusetzen. Jeder Überfluß war verboten. Im Rückblick glaubt Jarman darin den "klassischen Schwulenvater" zu erkennen.¹¹ In den 50er Jahren wächst Derek in Garnisonen der Air Force und im Internat auf. Den ersten und bleibenden Kinoeindruck vermittelt dem Fünfjährigen *The Wizard of Oz*: "I think why I like 'The Wizard of Oz' so much is that at the end we return

7 In seinen letzten Interviews betont Jarman wieder die Wichtigkeit der Malerei für sein Ausdrucksbedürfnis.

8 Unter den wahrscheinlich besten Kennern des Werks von Jarman ist auf Michael O'Pray zu verweisen: *Derek Jarman: Dreams of England*. London 1996 [angekündigt].

9 Pars pro toto der Beitrag über Jarman. In: Jonathan Hacker and David Price: *Take Ten. Contemporary British Film Directors*. Oxford 1992. S. 231-247.

10 *Derek Jarman: The Last of England*, ed. by David L. Hirst. London 1987, S. 107. - [Titel von Filmen, Romanen oder anderen Kunstwerken werden kursiv gedruckt, Buchtitel jedoch (bei Jarman oft identisch mit Filmtiteln) in normaler Schrift. Red.]

11 *Last of England*, S. 122.

HOME, after hazardous adventures."¹² Mit 18 sieht er den ersten 'Erwachsenenfilm', der ihn wirklich nachhaltig beeindruckt - Fellinis *La Dolce Vita*.¹³

Autobiographische Mitteilungen, Selbstdeutungen zu den einzelnen Filmen und deren kritisch analysierte Botschaft ergeben das Bild eines Künstlers, dessen Blick stets in zwei Richtungen gleichermaßen geht: aus seiner als Niedergang von Kultur und Moral empfundenen Gegenwart schaut er zurück in das "klassische Eden" der elisabethanischen Renaissance:

By 1600 the tide was running out on the Classical Eden. Science had begun the slow process that was to leave the vibrant world of Neoplatonism in ruins, reducing the alchemical furnace to ashes. The process was consummated in the images of late twentieth-century consumervision: the saints and sinners usurped by Brillo pads and soup cans lit by eerie neon - late twentieth-century capitalism, drugged on the new, created the blank canvas. Content erased, painting became a dollar bill drowned in a sea of gold - buzz saws echoed in The Garden of Eden. [...] TV completed the task of fragmentation. The passive viewers shared their experience in isolation with the magnificent choice in Great Britain - four channels. [...] As long as the music is loud enough we won't hear the world falling apart.¹⁴

Diese kulturpessimistische Grundierung, die sich in den verschiedenen Farben der Trauer, des Zorns, der Melancholie, der Depression, aber auch der bitteren Heiterkeit ausdrückt, bestimmt auch die filmischen Formen, der Satiere, der Travestie oder des katastrophischen 'Endspiels'.

12 Ebda., S. 108. - Vgl. zu Jarmans Kindheits-Mythos: Salman Rushdie: HOME. In: Ders. The Wizard of Oz.. London 1992 (= BFI Publishing). S. 23: "Over the Rainbow' is, or ought to be, the anthem of all the world's migrants, all those who go in search of the place where 'the dreams that you dare to dream really do come true.' It is a celebration of Escape, a grand paean to the Uprooted Self".

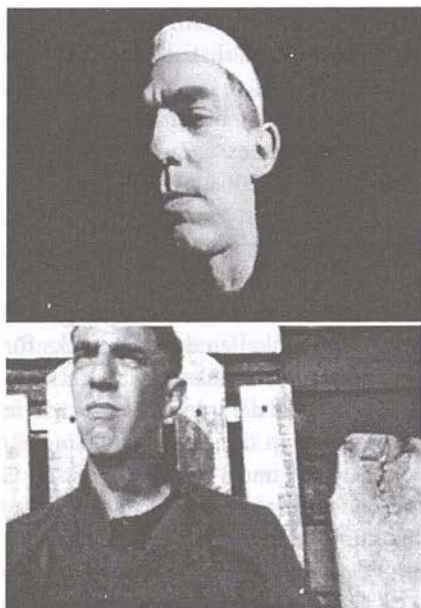
13 "I mark that as the moment when I realized that film could really interest me; that it could be more than just a way of filling in a rainy afternoon." Interview in: Take Ten. A.a.O., S. 248.

14 "Um 1600 ging der Höhepunkt des klassischen Eden seinem Ende zu. Mittels eines langsamen Prozesses begann die Wissenschaft die lebendige Welt des Neoplatonismus zu verlassen und nur Ruinen zurückzulassen, der Schmelzofen der Alchemie wurde zu Asche. Dieser Prozeß wurde in den Bildern der Konsumentenvisionen des späten 20. Jahrhunderts späten vollendet: Brillo Pads [Markenname für einen Scheuerschwamm, der im täglichen Leben ähnlich wie im Deutschen "Tempo" verwendet wird, Red.] und Suppendosen, beleuchtet von einem unwirtschaftlichen Neonlicht, bemächtigten sich gleichermaßen der Heiligen und Sünder - der Kapitalismus des späten zwanzigsten Jahrhunderts, süchtig nach immer Neuem, schuf die leere Leinwand. Der Inhalt wurde ausgelöscht, und die Malerei wurde zu einem Dollarschein, der in einem Meer aus Gold ertrinkt - Kreissägen hallen durch *The Garden of Eden*. [...] Das Fernsehen schließlich vollendete die Fragmentation. Die passiven Zuschauer teilten ihre Erfahrungen isoliert mit der großartigen Auswahl, die es in Großbritannien gibt - vier Fernsehkanäle. [...] Solange die Musik nur laut genug ist, werden wir schon nicht hören, wie die Welt auseinanderfällt." Derek Jarman's Caravaggio, S. 43f. [Es wird im Original zitiert; für längere und wichtige Texte wird in Fußnoten eine Rohübersetzung beigegeben. Red.]

Jarmans Filmarbeit ist stets mit anderen künstlerischen Fähigkeiten und Tätigkeiten verbunden; die öffentlich vertretene und ästhetisch formulierte Homosexualität gehört als Politik dazu. Das später im *Caravaggio*-Film verwendete Motto "Nec spe nec metu", "Weder fürchten noch hoffen", charakterisiert ihn selbst.¹⁵ Früh fängt er an zu malen. Der bleibende Eindruck besteht in der Überzeugung, Kunst sei ein untrennbarer Teil des gelebten Lebens. Seine Filme belegen, direkt und indirekt, diese Auffassung.

In den für ihn entscheidenden - weil freizügigen - sechziger Jahren studiert er am Londoner King's College Englisch, Geschichte und Kunstgeschichte (1960-63), unternimmt in den folgenden Jahren Reisen nach Griechenland, Kreta, Italien, mehrmals in die USA, nach Südspanien und Nordafrika. In den USA hört er zum erstenmal von Andy Warhol, für ihn und die Freunde "the most important artist of this time"¹⁶. Er besorgt sich dort, neben Burroughs' in England verbotenem Buch *The Naked Lunch*, u.a. Texte von Ginsberg und Kerouac.

Bald schon, während er von der Schule auf die Kunstakademie (The Slade School of Art, 1963-67) wechselt, malt er Theaterkulissen, entwirft Bauten für Arthur Millers *The Crucible* und für die erste englische Aufführung von Lorcas *Bluthochzeit*. Nach verschiedenen Bühnenausstattungen erhält er 1970 von Ken Russel den Designauftrag für den Film *The Devils*, 1972 für *Savage Mes-*



¹⁵ Jarmans vielfach bekundete Geistesverwandtschaft mit Pier Paolo Pasolini ließe sich auch an diesem Punkt der Unerschrockenheit, des persönlichen Mutes, festmachen. Pasolini schreibt als Student über seine Erfahrungen mit der klassischen italienischen Universitätsarbeit, "die man allein der Rhetorik und der Besserwisserei wegen macht": "Ich verabscheue sie und werde ihr mit einer mutigen Tat den Garaus machen [...]. Was gehen mich, der ich Cézanne verehere, der mich Ungaretti bewegt, der ich Freud studiere, die Tausende von vergilbten und stimmlosen Verse eines Nebenwerkes des Tasso an?". In: Enzo Siciliano: Pasolini. Leben und Werk. Dt. Weinheim 1994. S. 66. In vergleichbarer Weise hat sich Derek Jarman seinen Weg an den akademischen und öffentlichen Weihen vorbei gesucht.

¹⁶ Last of England, S. 52 und S. 76; Modern Nature, S. 137.

siah.¹⁷ Fotos in *Dancing Ledge* vermitteln eine ungefähre Vorstellung dieses phantasievollen, stilistisch vielseitigen Bühnendesigns. In Russell sieht er den besten Lehrmeister für die sich anschließende eigene Filmarbeit, denn der habe immer den abenteuerlichen Weg gewählt, selbst auf Kosten des Zusammenhangs. In dieser Zusammenarbeit äußert sich bereits der selbstbewußte und innovative Künstler.

1970 dreht er, zunächst auf einer zufällig geliehenen Schmalfilmkamera, den ersten von zahlreichen Super 8-Kurzfilmen, die er meist auf 16mm aufblasen läßt. Da seine Malerei in dieser Zeit, im Unterschied zur Theaterarbeit, für ihn immer leerer und eintöniger geworden sei, sucht er mit der Kamera nach neuen Möglichkeiten des Ausdrucks für sich und sein Leben mit den Freunden an der Londoner Bankside, in "Butler's Wharf", dem selbstgestalteten Studio.

Angesichts der vielseitigen künstlerischen Ausdrucksfähigkeit (1974 erschien von ihm der Lyrikband *Finger in the Fish's Mouth*; seine Bilder wurden u.a. 1968 und 1970 in der Lisson Gallery zum erstenmal ausgestellt, 1984 im Londoner Institute of Contemporary Art) und der wie selbstverständlichen Unkompliziertheit, mit der er immer auch seine Nizo Super 8-Kamera mit ihren Tricks und Effekten zum 'Malen' auf Zelluloid und zum 'Schreiben mit der Kamera' benutzt, "home movies" dreht, mutet seine später mehrfach wiederholte Aussage, er betrachte sich nicht als "film director"¹⁸, vielleicht weniger erstaunlich an, ebenso die Bemerkung, er sei an künstlerischen Arbeiten besonders interessiert, die keine offenkundige Funktion hätten. Beides paßt zur Distanz gegenüber allen Fixierungen auf eine tradiert-zeitgerechte Kunst. Im Gegensatz dazu versuchte er, nach selbstgeschaffenen Regeln zu arbeiten, dabei die Grenzen der Vorstellung zu erweitern, um so das eigene Kino dem anderen gegenüberstellen.¹⁹

Die Arbeit an den "home-movies" führte zu *Sebastiane*.²⁰ Mit diesem ersten Feature-Film, dem man sowohl das Stadium des Ausprobierens als auch den Mut zur Tabuverletzung ansieht, dreht er 1976 die Geschichte des römischen Soldaten Sebastian, der nach seinem Märtyrertod in die katholische

17 Später notiert Jarman, die für den nicht realisierten Russell-Film *Gargantua* entworfenen Rohskizzen wären sein bestes Design geworden. In: *Modern Nature*, S. 122.

18 Zuerst in *Last of England*, S. 54, zuletzt im Interview kurz vor seinem Tod: "I never saw myself as a film director."

19 Siehe dazu: *Take Ten*. A.a.O., S. 258f. - Ähnlich formuliert Godard seine Anfänge: "Zu der Zeit, als ich angefangen habe, sagten wir uns: Im französischen Film werden bestimmte Wörter nicht gebraucht, wird an bestimmten Orten nicht gedreht, also machen wir genau das." In: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. Dt. München 1981. S. 26.

20 *Last of England*, S. 54. Jarman geht ausführlich auf die Dreharbeiten und die Aufführung des Films ein. In: *Dancing Ledge*. London 1984, S. 140-167.

Heiligenlegende eingeht, aber auch "als homosexuelles Ikon"²¹ gilt. Die homoerotische Atmosphäre der nackten Soldatenkörper im sardischen Sonnenlicht siedelt den Film ausschließlich im Kontext der Schwulen-Szene an. Er habe ihn gedreht, "um die Möglichkeiten des Filmemachens außerhalb der üblichen Grenzen des britischen Kinos zu erproben, in einer Situation, die so weit wie möglich frei von den Beschränkungen des kommerziellen Spielfilms sein sollte"²².

Abgesehen davon, daß die originelle Idee, die Soldaten Latein sprechen zu lassen (mit englischem Untertitel), dem Film eine Eintragung ins Guinness Book der Rekorde verschafft hat, verstärkt dieser Gag der fremdartigen Sprachmelodie die überwiegend rauhe Atmosphäre seiner Handlung. Ryans attestiert ihm, mit der "großartig unterstützenden" Minimal-Music von Brian Eno, eines der "vielversprechendsten Zeichen eines neuen Filmlebens im unabhängigen Erzählfilm dieses Landes für viele, viele Jahre" geworden zu sein.²³ In den vom Aids-Virus bestimmten Jahren seit 1986/87 war *Sebastiane* für Jarman eine ständige Erinnerung an die noch in den Siebzigern als offen empfundene Stimmung.

Unter der Überschrift "Our Orphan Cinema"²⁴ kritisiert Jarman den englischen Film in seiner Auslieferung an Hollywood, das die Budgets in immer inflationärere Höhen treibe. Für seine Filmkunst bedeutete das die größten Probleme. Zwischen 1980 und 1987 (*Imagining October*, *The Angelic Conversation*, *Caravaggio*) beläuft sich die Summe aller ihm zur Verfügung stehenden Filmgelder auf £ 550.000: "Why is a film-maker like myself not funded? Is it my sexuality?"²⁵ Jahrelang fehlte das Geld für *Caravaggio*, auch andere Pläne konnte er nicht realisieren.

Im Oktober 1984 war Jarman Gast des sowjetischen Filmkünstlerverbands. Zusammen mit unabhängigen Filmemachern, darunter Sally Potter, war er eingeladen worden, in Moskau und Baku eigene Arbeiten zu zeigen. Aus Jarman's Aufzeichnungen geht hervor, daß er in kritischer Aufmerksamkeit die ihm dort begegnende Alltagsrealität, vor allem aber auch die ihm bis dahin unbekannte Filmkultur notierte: "My observations of the Soviet Union was so

21 Tony Ryans zitiert in: The Complete Derek Jarman. Hrsg. Arbeitsgemeinschaft Kommunales Kino e.V. Stuttgart 1988. S. 11.

22 Ryans, a.a.O. S. 11.

23 Ebd., S. 12.

24 Ebd.

25 Last of England, S. 82. Jarman sieht auch in dieser Hinsicht seine Nähe zu Pasolini, von dem Laura Betti gesagt habe, er sei aufgrund seiner Homosexualität ständig vorverurteilt gewesen. - Jarman spielte in *Ostia* von Julien Cole (1986) die Rolle des P.P. Pasolini. (Siehe: Last of England, S. 239).



different from my expectation."²⁶ Er nahm zehn Super 8-Kassetten und die Nizo-Kamera mit und drehte für sein "Kino der kleinen Gesten" *Imagining October*, einen von Super 8 auf 16mm aufgeblasenen Farbfilm von 30 Minuten Länge, zum Teil traumartig, zum Teil ironisch, und dies sowohl im Blick auf den Osten als auch auf den Westen (Reagan und Thatcher).²⁷ Der

Film vermischt - im Sinn der Aufbruchsstimmung dieser Zeit - Sexualität und Politik auf vitale Weise.

Der erste Teil zeigt stalinistische Architektur im Vergleich zu ähnlich aussehenden Bauten in den USA (Empire State Building, Chrysler Building), der zweite bezieht sich vor allem auf die Menschen, die Kinder in Baku. In England nachgedrehte Szenen zeigen Soldaten in einem das *Abendmahl* parodierenden Diner, unterbrochen durch polemische Texte. Der Soundtrack bringt u.a. patriotische Lieder aus der UDSSR. Das Traumartige sollte auch der Titel ausdrücken - nicht "imaging", sondern "imagining", und der "Oktober" (der Revolution) sollte der Bezugspunkt sein für etwas Kostbares, das verloren gegangen war. Nach der Erstaufführung glaubte Jarman beim Publikum ein starkes Gefühl von Traurigkeit über diese verlorenen Träume zu verspüren.

Von 1986 bis zu seinem Tod 1994 entstehen sieben lange Filme. In zahlreichen Interviews weist er auf Charakteristika und Merkmale seiner Filmarbeit hin, die einerseits die beachtlichen Anstrengungen betonen, die vor allem wegen der Finanzierungen notwendig waren und die andererseits immer wieder von der Freude, dem Spaß an der gemeinsamen Arbeit sprechen. Im Rückblick macht sich oft ein wie selbstverständlich formulierter Stolz bemerkbar, mit dem er sich vor allem vom Mainstream-Kino, aber auch vom britischen Film seiner Gegenwart abgrenzt und den eigenen Wert betont:

My films are what you call 'slow burners'. [...] Either you go for the quick Hollywood turnover, or you can do a slow burner and people come back and look at it year after year. I hope this is what will happen with my films. I feel comfortable in my film-career.

26 Last of England, S. 101.

27 Last of England widmet diesem Film ein ganzes Kapitel. Eine kurze Charakteristik des Films enthält: The Elusive Sign. British Avant-Garde Film & Video 1977-1987. London [o.J.], S. 33.

Im Prinzip kam er aus den Schulden nie heraus. Dennoch scheint er bis zum Schluß seine Zuversicht nie ganz verloren zu haben. Etwas von diesem Optimismus im Blick auf die eigene Kreativität vermittelt auch und gerade das letzte Interview:

You know, I'm very lucky. Most of the people who are ill just sit there beeing ill. I was lucky. At least I was able to turn it into something. It doesn't upset me.²⁸

Dessen letzter Satz greift jene kindliche Gewißheit wieder auf, die er in den so oft in seinen Büchern aufgeschriebenen Erinnerungen an *The Wizard of Oz* zum Ausdruck brachte: Am Ende komme man mit Dorothy wieder nach Hause; genau diese Grundüberzeugung wird es gewesen sein, die ihn in diesem letzten Interview-Satz sagen läßt: "It is not as if I'm taking second-best or anything. And we are at home."

Das Kapitel der zwischen selbsterkämpfter Freiheit und öffentlicher Ächtung existierenden Homosexualität müßte im Blick auf Jarmans Filme und seine Versuche, sich in ihnen auszudrücken, ausführlicher recherchiert und dargestellt werden als es hier möglich ist. Die lebenslang erfahrene, bis zur Stigmatisierung gehende gesellschaftliche Ausgrenzung bestimmte Jarmans Leben und Arbeiten weit mehr, als eine beiläufige Etikettierung als 'schwuler Filmmacher' es wissen mag. Zudem dürften wesentliche Marksteine der darauf bezogenen politischen Diskussion im allgemeinen Bewußtsein kaum bekannt sein. Als 1987/88 die Thatcher-Regierung die berüchtigte Klausel 28 in ein geplantes Gesetz zu Kommunalverwaltungen einbrachte, mit dem die Publikation und Verwendung von Material verhindert werden sollte, das der "Förderung der Homosexualität" dienen könnte, verkündete beispielsweise die *FAZ*, "das eigentliche Ziel der Klausel 28" sei es, den "von Marxisten und Trotzkisten unterwanderten homosexuellen Interessengruppen ein Ende zu setzen."²⁹ Im Blick auf Jarman heißt es weiter, es habe ihm auf einer öffentlichen Protestkundgebung nicht genügt, "seine Homosexualität zu proklamieren.

28 "Meine Filme sind das, was man 'slow burners' nennt. [...] Man hat stets die Wahl sich entweder für den schnellen Gewinn im Stile Hollywoods zu entscheiden, oder man macht einen 'slow burner', den sich die Menschen immer wieder, Jahr für Jahr ansehen. Ich hoffe, daß dies mit meinen Filmen geschehen wird. Ich fühle mich sehr wohl bei meiner Filmkarriere." - "Wissen Sie, ich habe viel Glück gehabt. Die meisten Menschen, die krank sind, sitzen nur da und sind krank. Ich hatte Glück. Wenigstens konnte ich die Krankheit zu etwas verwerten. Daher regt es mich nicht weiter auf." Beide Zitate aus: *There we are John...* Derek Jarman interviewed by John Cartwright (Videofilm von Ken McMullen). British Council, 1993.

29 Gina Thomas. In: *FAZ* vom 16.2.1988 unter der Überschrift *Sturmangriff auf Pasolini und Proust* mit der Unterzeile "Die Regierung Thatcher will die Homosexualität eindämmen und riskiert empfindliche Zensurmaßnahmen."

Vor versammelter Gesellschaft mußte er auch noch verkünden, daß er Aids-Träger sei." Die in diesen Zeilen subtil überdeckte aggressive Ausgrenzung dürfte Jarman auch in seinem Land ständig begegnet sein. Seine Filme und die darin verarbeiteten Formen von Gewalt sind ohne diese Erfahrungen nicht denkbar.³⁰

Bei der Kritik der USA, dem Land, auf dessen Reaktionen Jarman jedesmal (vergeblich) Hoffnungen setzte, fanden seine Filme wenig und erst spät Anerkennung. Anders die Aufnahme in Deutschland, wo er, nicht zuletzt aufgrund einer häufigen Präsenz während der Berliner Filmfestspiele und einer wirksamen Unterstützung durch das ZDF³¹ einem engeren Publikum gut bekannt geworden ist. Im Unterschied zur vielfach auch politisch argumentierenden Presserezeption in England überwiegen in Deutschland die kineastisch orientierten Stimmen. Gegenüber von außen an ihn und seine Filme herangetragene Einordnungen war Jarman stets skeptisch. Beispielsweise lehnte er es mit einfachsten Antworten ab, als Avantgardefilmer oder alternativer oder Underground-Filmmacher bezeichnet zu werden: "I just thought that I was making films. [...] People make films and that is it."³²

Auf den Fragebogen des *Sunday Correspondent*, "How would you like to be remembered?", antwortete er, "As a flower." - "Your virtues?" - "My homosexuality." - "Vices?" - "Inconsistency."³³ Indem er diese sich selbst attestierte Mischung aus Widersprüchlichkeit und Ungereimtheit zusammen mit Eigenschaften wie Phantasie und Mut, nicht zuletzt auch der bewußten und unbewußten Selbstinszenierung, zur ästhetischen Prämisse seiner Filmarbeit gemacht und sie darin radikal ausformuliert hat, entstand in 20 Jahren trotz der erwähnten enormen Schwierigkeiten ein Werk von mehr als einem Dutzend großer Filme, ca. 50 Kurz- und Experimentalfilmen, mehreren Büchern und vielen, weithin noch unbekannten Bildern³⁴, ein Werk also, das insgesamt und in seiner Entwicklung eine erst noch zu entdeckende widerspruchsvolle Einheit darstellt.

30 "There is more violation in any Hollywood film than in mine." (At Your Own Risk, S. 85).

31 In *Modern Nature* erwähnt Jarman den Kontakt zu Dagmar Benke vom ZDF (6.2.1990).

32 Aus: *There we are John...*

33 *Modern Nature*, S. 123.

34 Jarmans Malerei der letzten Jahre ist z.T. in folgenden Büchern bzw. Katalogen dokumentiert: *The Exhibition of Derek Jarman: Luminous Darkness*. Tokyo 1990. - *Derek Jarman: Queer*. Hsg. v. Martin Baier in Zusammenarbeit mit Richard Salmon Ltd., London/Potsdam 1993.

In unserem Versuch einer ersten skizzenhaften Darstellung zum Film von Jarman stehen unterschiedliche Aspekte im Vordergrund.³⁵ So kam es uns darauf an, Jarmans Arbeitsweise am Beispiel einzelner Filme genauer zu betrachten und dabei vor allem die technischen und ästhetischen Entscheidungen zu erkennen; am Beispiel anderer Filme erschien uns die thematische, etwa die sexual-politische Dimension des dezidierten Kämpfers für die Rechte der Homosexuellen und die dabei in seinen Filmen vielfältig zum Ausdruck kommende (Selbst-)Identifizierungsarbeit wichtig; schließlich sollte auch der Aspekt der historischen und intertextuellen Bezüge nicht übersehen werden, die teilweise im Licht dieser selbstreferentiellen Imago-Bildung zu sehen sind. All dies ist hier nur angerissen und bedarf in jedem Fall weiterer Untersuchungen.

"Poetry of Fire". Die Kurz- und Experimentalfilme

"When I received my first film back and it was in focus, the whole thing seemed magical - an instrument to bring dreams to life"³⁶

Derek Jarmans filmisches Schaffen begann mit Kurzfilmen. Den Anfang markiert *Studio Bankside* (1970), den Jarman mit einer Super 8-Kamera in seinem Studio in einem alten Lagerhaus in den ruinierten Londoner Docklands gefilmt hatte. Es folgte eine ganze Reihe von "home movies", die im privaten Rahmen mit Freuden entstanden sind: *A Garden at Luxor* (1972), *Fire Island* (1974), *Sebastian Wrap* (1975), *Gerald's Film* (1976), *Jordan's Dance* (1977) und viele andere mehr. Themen und Motive aus diesen Filmen finden sich in einigen von Jarmans späteren Filmen wieder, so wurde etwa *Jordan's Dance* in den Film *Jubilee* (1978) integriert.³⁷

Jarman erkundete in den kurzen experimentellen Filmen die Möglichkeiten der Nizo-Super 8-Kamera, wie etwa Belichtungsvariationen und unterschiedliche Laufgeschwindigkeiten des Films. Er entwickelte eine eigene Aufnahmetechnik mit nur ca. drei Bildern pro Sekunde (stop motion), eine Fortschaltung

35 Vgl. auch: Guntram Vogt: Der filmisch-essayistische Ausdruck der Zivilisations-Katastrophe. Derek Jarmans *The Last of England*. In: *Augen-Blick*. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. H.10. 1991. - Christina Scherer: *Montage der Erinnerung, Montage des Traums* in Derek Jarmans Film *The Last of England*. Magisterarbeit Marburg 1994.

36 *Dancing Ledge*, S. 128.

37 1994 erschien ein Kompilationsfilm von Super-8 Aufnahmen Jarmans zwischen 1970 und 1986, mit der Musik von Brian Eno: *Glitterbug - The Director's Cut*.

einzelner Bilder. Wird der Film mit dieser Geschwindigkeit abgespielt, stellt sich ein zeitlupenähnlicher Effekt ein, die Bewegung scheint für Sekundenbruchteile angehalten.³⁸ Weil Zwischenbilder fehlen, wirkt sie 'abgehackt', die Kameraführung wacklig. In *the Shadow of the Sun* und besonders der Feature-Film *The Angelic Conversation* sind Filme, in denen Jarman diese Technik intensiv genutzt hat.

Sloanesquare: A Room of One's Own (1975/76) zeigt eine ganze Spannbreite unterschiedlicher Projektionsgeschwindigkeiten. Der Film beginnt mit einer starren Halbtotale eines Raums. Menschen halten sich in dem Raum auf, kommen und gehen, doch sind sie häufig nur für die Dauer von ein bis drei Bildern zu sehen. Die Bewegungen werden zerhackt in einzelne kurze hintereinander montierte Ausschnitte. Im Laufe des Films verändert sich der Rhythmus, es folgt etwa eine Sequenz mit einzelnen nahen Einstellungen für die Dauer von jeweils ca. einer Sekunde auf verschiedene Gegenstände im Raum. Die Kamera registriert und dokumentiert die Details. Sie tastet ab, wird zum Instrument der Wahrnehmung. Und es wird ihr selbst wiederum in einer Naheinstellung eine Kamera entgegengehalten. Indem Jarman die Kamera in ein Spiegelverhältnis eintreten läßt, reflektiert er sein Medium; und da er es in Zusammenhang stellt mit Gegenständen wie einer Sammelmappe, Fotografien, einem aufgeschlagenen Buch mit einer beschriebenen Seite, reflektiert er es als bewahrendes, speicherndes Medium. In der letzten Sequenz erfaßt die Kamera das Zimmer in einer suchenden, verwischenden Bewegung, mit Naheinstellungen auf die Gegenstände bis zur Unschärfe, wieder mit fehlenden Zwischenbildern.

Simon Turner, der den Soundtrack sehr vieler Filme Jarmans bis hin zu *Blue* erstellte, hat die einzelnen Teile des stumm gedrehten Films mit unterschiedlicher Musik unterlegt und diese zum Teil mit Gesprächsfetzen und Kindergeschrei gemischt. Die Kamera-Arbeit, der Wechsel von s/w zur Farbe, die starke Segmentierung in einzelne Abschnitte durch Rhythmuswechsel und Musik läßt den Film wie einen Querschnitt durch die Zeit erscheinen, die durch diesen Raum gegangen ist: eine Geschichte des Raums, die sich in den Gegenständen und den Personen manifestiert.

Die formalen Elemente, die Jarman in *Sloanesquare* angewendet hat: Farbwechsel mit s/w und Einfärbungen und die verschiedenen Projektionsgeschwindigkeiten und Zeitebenen nehmen die charakteristischen Eigenschaften von Jarmans filmischem Œuvre voraus.

38 Bei normaler Projektionsgeschwindigkeit dagegen (mit 18 Bilder pro Sekunde) wird die Zeit gerafft, die Bilder laufen zu schnell.

Im Film *In the Shadow of the Sun* (1972/1980) vereinigt Jarman frühe Kurzfilme wie *A Journey to Avebury* (1972), *The Art of Mirrors* (1973) und *Fire Island* (1974) und abgefilmte Fragmente von Ken Russells Film *The Devils* von 1970, an dessen Ausstattung Jarman mitgearbeitet hatte. Jarman hat das Filmmaterial vielfältig bearbeitet und den stumm gedrehten Film mit der Musik von Throbbing Gristle unterlegt. Der Film besteht aus zwei übereinander projizierten Bildschichten, die er mit seiner Nizo-Kamera durch Filter mit eingefärbtem Gel noch einmal abfilmte. So sind dunkle, grobkörnige, z.T. kontrastreiche und flimmernde Bilder entstanden, deren Komponenten kaum auseinanderzuhalten sind. Richard Dyer verortet die Wurzeln dieser für Jarmans frühe Kurzfilme typischen Ästhetik im Underground-Film der sechziger Jahre, als Beitrag zum Phänomen der "midnight movies"³⁹.

In the Shadow of the Sun wurde später von 8 auf 16 mm-Format aufgeblasen. Zeitlupenaufnahmen und stop motion bewirken traumartige Verfremdungen. Überbelichtungen, die z.B. durch die Reflexion von Licht mittels Spiegeln in das Kameraobjektiv entstanden sind, und die Einfärbungen in Rot und Orange verrätseln die Bilder zusätzlich. Entsprechend der Zusammenstellung unterschiedlichen Ausgangsmaterials ist die Abfolge von Szenen nur lose verknüpft: Ein Mann umschreitet fotografierend ein durch Feuer umgrenztes Rechteck am Boden, ein "Narziß" kämmt sich vor einem Spiegel, der von einer zweiten Person gehalten wird, wiederkehrende Szenen mit in weißen und schwarzen Kapuzen maskierten Figuren. Daneben Motive, die auch zukünftig immer wieder in Jarmans Werk auftauchen werden: Grasbüschel am Strand, Landschaftsaufnahmen, rauchender Schutt und Feuer. *In the Shadow of the Sun* ist ein Rätselfilm, ein Vexierspiegel. Schon der Titel ist ein Paradoxon: die Bilder enthüllen nicht; das Licht, das Sichtbarkeit erst möglich macht, verdunkelt. Die Bilder verlieren ihren Charakter als Ab-Bilder, als Dokumentationen einer einmal gewesenen von der Kamera erfaßten 'Wirklichkeit'. In ihrer Transparenz geben sie sich zu erkennen als filmische Projektionen. In der Ablösung von den gewohnten alltäglichen Wahrnehmungsmustern gewinnen sie ein Eigenleben, das sie für neue Bedeutungszuweisungen freisetzt.

39 Richard Dyer: *Now you see it, Studies on Lesbian and Gay Film*, London 1990, S. 168f. Dyer beschreibt die "Midnight Movies" der siebziger Jahre als "heady mix of avantgardism, B-pictures and youth movies which was a continuation by other means of the cultism already associated with the cinema in the forms of fandom and buffery." (S. 169f.) Dyer zählt einige Underground-Filme von Homosexuellen dazu: *Scorpio Rising* von Kenneth Anger (1962/63), Andy Warhols *Lonesome Cowboys* (1967), Jarmans *Jubilee* und auch Filme wie *Fellini's Satyricon* und die *Rocky Horror Picture Show*.

Jarman betont wiederholt das Moment des Magischen und des Traumartigen seiner Bilderwelt - der Film ist "an instrument to bring dreams to life"⁴⁰ (vollends ausformuliert wird diese Bildersprache jedoch erst im Film *The Angelic Conversation* von 1985). Durch seine Experimente mit Licht, Farbe und Schichtungen von Bildern rückt er die Arbeit mit der Kamera in die Nähe der Malerei. Anhand von *In the Shadow of the Sun* zieht er eine deutliche Parallele auch zum Vorgang des Schreibens: Für die Struktur des Films sei eine Serie von kryptischen Phrasen bestimmend, die mit einem Finger auf der Schreibmaschine getippt werden. Als Beispiel wird SLNC / IS / GLDN genannt.⁴¹ Im Film ist von diesen Phrasen nur noch der Schreibvorgang übrig, die Buchstaben sind nicht mehr zu erkennen:

This is the way the Super 8s are structured from writing: the buried word-signs emphasize the fact that they convey a language. There is the image and the word, and the image of the word. The 'poetry of fire' relies on a treatment of word and object as equivalent: both are signs; both are luminous and opaque. The pleasure of Super 8s is the pleasure of seeing language put through the magic lantern.⁴²

Der gefilmte Schreibvorgang auf der Schreibmaschine wie die beschriebenen Seiten, die Jarman in vielen seiner Filme ins Bild setzt, können als Hinweise darauf verstanden werden, wie er die Arbeit mit der Super 8-Kamera versteht: sie wird zum Schreibinstrument, das Bild zum Text. Im Vorgang des Filmens wird das Objekt zum Bild und zum Zeichen. Die Kamera, eine "magische Laterne", projiziert ein Bild, in dem neben und mit dem Wort auch die Dinge zu Zeichen werden. In ihrer Transformation zur Bilderschrift im Durchgang durch die "Laterne" nehmen sie einen magischen Charakter an. Der Ambivalenz des Zeichens bei Jarman, das zugleich "leuchtend" und "undurchsichtig", verbergend und enthüllend ist, entspricht die 'magische Sprache der Dinge' im Film. Auch das filmische Bild zeichnet sich durch Ambivalenz aus, ist lesbar und unlesbar, "Schatten" und "Sonne".

Die 1972 begonnenen Experimente mit Bilderschichtungen und erneutem Abfilmen des Materials werden in der Folgezeit von Jarman immer wieder aufgegriffen, so auch im Film *Psychic Rally in Heaven*, gedreht anlässlich ei-

40 Dancing Ledge, S. 128.

41 Ebda., S. 126.

42 "Auf diese Art werden Super 8-Filme durch den Schreibvorgang strukturiert: die versteckten Wortzeichen unterstreichen die Tatsache, daß sie eine Sprache darstellen. Da gibt es das Bild und das Wort, und das Bild eines Wortes. 'Poetry of fire' beruht darauf, daß man ein Wort und ein Objekt als gleichstehend behandelt; beide sind Zeichen, beide sind klar und undurchsichtig zugleich. Der besondere Genuß von Super 8 ist der Genuß, Sprache wie durch eine magische Laterne zu sehen." Ebda., S. 129.

nes Konzerts von Throbbing Gristle im Dezember 1980. Der Film enthält unter anderem Detailaufnahmen eines Bandmitglieds, doch bis zur Unkenntlichkeit unscharf, verwischt, mit hellen überbelichteten Flecken und schon bei der Aufnahme mit der Super 8-Kamera in einzelne Bilder zerlegt. Der Bildgegenstand verschwindet, zerfällt in Strukturen und Muster. Durch einen schnellen Wechsel von hintereinander geschnittenen hellen und sehr dunklen Bildern erzielt Jarman einen stroboskopartigen Effekt, dessen Rhythmus sich von der Musik von Throbbing Gristle leiten läßt.

Bilder-Schichtungen: "The Queen's Dead"

Von diesem Konzertfilm und den mit Musik unterlegten stumm gedrehten Kurz- und Experimentalfilmen Jarmans ist der Schritt zu den Musikvideos der 80er Jahre nicht mehr weit. Auch bei diesen ist, wie bei *Psychic Rally in Heaven*, die Musik vorgängig; sie strukturiert den Schnittrhythmus und bestimmt die Bildauswahl. Videoclips waren in den achtziger Jahren eines der Felder, auf denen mit neuen Formen experimentiert wurde. Viele Avantgarde- und Independent-Filmer drehten "pop promos", nicht zuletzt aus finanziellen Gründen, um den Lebensunterhalt und eigene Projekte finanzieren zu können. John Maybury, der in den frühen achtziger Jahren in London Mitglied einer Künstlergruppe war, die sich auf Super 8-Filme und Musikvideos spezialisiert hatte und New Romantics oder Decadents genannt wurde, spricht von einer "explosionsartigen technischen Entwicklung im Bereich der Musikvideos": "In den achtziger Jahren ging es um die Technologie".⁴³

Eine entsprechende Videoästhetik wurde allmählich bestimmend für die kommerziellen Clips und wanderte auch in den Film ein.⁴⁴ Jarmans Verfahren

43 Tapetenwechsel. Interview mit John Maybury von Karola Gramann. In: *Sound and Vision*. Musikvideo und Filmkunst. Katalog zur Ausstellung im deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main, 16.12. 1993-3.4. 1994, Frankfurt am Main 1993, S. 29-35, Zitat S. 31. Zu den New Romantics gehörten neben Maybury und Cerith Wynn Evans, mit denen Jarman in einigen seiner Filme auch zusammengearbeitet hat, Michael Kostiff, Holly Warburton, Maggie Jailler, Sophie Muller, Cordelia Swan und Steve Chivers. Maybury charakterisiert die New Romantics als eine Bewegung, die einem "dandyhaften Neoromantizismus frönte. Eine Post-Punk-Bewegung. Noch mit allen Elementen von Punk, aber einer starken Neigung zur Kunst und Künstlichkeit." (Ebd., S. 29).

44 Jarman bemerkt noch 1983: „With the invasion of video, the Super 8 camera is becoming a thing of the past. This saddens me as the video image is still a poor second. However, that will soon change. What worries me is that each advance in technology reinforces the grip of central control and emasculates opposition - though this can work both ways, and it is for us to ensure that technology will promote greater independence and mobility.“ *Dancing Lege*, S. 219.

für den Film *The Last of England*, auf Super 8 zu drehen, den Film auf Videoband zu bearbeiten und dann über Laserscan auf 35 mm zu übertragen, war bei 'Avantgardefilmmern' offenbar weit verbreitet (auch Maybury berichtet, daß er den Videoclip *Dream Machine* so erstellt habe).

Videotechnik eröffnet gegenüber dem Film neue Möglichkeiten für den Schnitt und die Bildbearbeitung. Schnittfrequenzen werden beschleunigt, Handlungszusammenhänge fragmentarisiert, filminhärente Zeitstrukturen durch exakt steuerbare Verlangsamung und Beschleunigung von Bildfolgen verändert, Bilder werden gestanzt, eingefärbt, geschichtet, collagiert u.v.m.. Jarman schätzte die Musikvideos mit ihrer spezifischen Formensprache als wesentliche Erweiterung der cinematographischen Sprache,⁴⁵ insbesondere aufgrund ihres Charakters als stumm gedrehte Filme, die zusammenhangstiftende Mittel wie Dialoge, Kommentare und Originaltöne durch andere Ausdrucksmittel ersetzen müssen:

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 on style. Style left movies as the generation who grew from theatre through the silence and talkies died. Any old film, no matter how banal, has a visual polish that puts the post-television cinema to shame.⁴⁶

Jarmans erstes Musikvideo für Promotion-Zwecke war 1979 *Broken English* mit Marianne Faithfull, kein Video im eigentlichen Sinne, sondern auf Film gedreht. Es folgten zahlreiche Produktionen, z.B. für die Pet Shop Boys, The Mighty Lemon Drops und The Smiths.

The Queen is dead (1987) für The Smiths ist ein Beispiel für jene neue Formensprache. Daher soll dieses Musikvideo an dieser Stelle ausführlicher besprochen werden. Es besteht aus drei 'Sätzen', entsprechend drei Musikstücken von The Smiths: 1) *The Queen is dead*, 2) *There is a light* und 3) *Panic*. Jarman orientiert den schnellen Schnittrhythmus an der Musik und vereint Bildmaterial unterschiedlicher Herkunft und Ästhetik: Aufnahmen in Farbe neben s/w-Bildern, Zeitraffer mit Wackelkamera neben Aufnahmen in Nor-

45 *Last of England*, S. 12: "Music video is the only extension of the cinematic language in this decade [...]."

46 "Videoclips sind im Grunde nichts weiter als Werbung; begrenzte, glitzernde Werke, die nach Effekten haschen. Ihr ausschlaggebendes Charakteristikum sind schnelle Schnitte; jedoch können sie der lebendigste neue Sprachstil überhaupt sein, eine Art Wiedereinführung des Stummfilms, mit einem Schwerpunkt auf dem Stil. Stil wurde für die Filme immer unwichtiger als die Generation der Filmzuschauer starb, die den Wechsel vom Stumm- zum Tonfilm erlebt hatte. Jeder alte Film, egal wie banal sein Inhalt, hat eine stilisierte visuelle Oberfläche, die Kinofilme, die nach der Einführung des Fernsehen entstanden sind, verblässen läßt." *Last of England*, S. 185.

malgeschwindigkeit; die Bilder werden eingefärbt, solarisiert, ins Negativ gekehrt u.s.f.

Ein wesentliches Formelement ist die Schichtung von Bildern. So herrscht besonders im ersten Teil, *The Queen is dead*, die elektronische Stanze als Gestaltungsmittel vor, etwa wenn durch die Fensterfronten eines Gebäudes hektisch wechselnde bunte Bilder mit graphischen Strukturen sichtbar werden, so als seien diese ständig unter dem Filmbild existent und die Fensteröffnungen gäben den Blick auf sie frei: ein Fenster zu einer unter der filmischen Abbildung liegenden imaginären Welt. Das Filmbild als Entität, als Abbild eines vor der Kamera 'substantiell' Existierenden, wird aufgebrochen und als bloßes zweidimensionales Bild decouvriert, als Schablone, aus der beliebig Muster auszuschneiden sind.

Die durch die elektronische Stanze ausgeschnittenen Bildelemente verlieren ihre räumlichen Zuordnungen. Collagiert mit anderen Bildfragmenten oder Hintergründen kollidieren sie mit diesen, beispielsweise wenn ein Mädchen in einer halbnah-Einstellung mit dem Hintergrund einer nah gezeigten sich drehenden Rose kombiniert wird. Die Bildebenen fügen sich nicht zusammen, die Bilder bleiben Fragmente. Nicht nur innerhalb des Bildraumes, auch auf der zeitlichen Ebene erfolgt eine Fragmentarisierung durch das Weglassen von Zwischenbildern im Zeitraffer, Stroboskopeffekten und das nur kurze, assoziative Anspielen von Handlungsfragmenten.

Der Modus der Schichtung verändert sich im Verlauf des Musikvideos. Besonders im zweiten Teil, *There is a light*, werden zu einer ruhigen Musik transparente Filmbilder übereinandergelegt. Die erste Einstellung, nah, zeigt eine schlafende Frau, das Bild dunkel, blau eingefärbt. Es tritt das Bild einer in sanften Wellen bewegten Wasserfläche in einem Goldton hinzu, um 90° gedreht, so daß sich die Wellen vertikal über das Bildformat bewegen, von links nach rechts. Die glitzernde Wasserfläche zieht sich nun über alle nachfolgenden Bilder: s/w-Aufnahmen von Straßenzügen aus einem fahrenden Auto heraus, ein brennendes Auto, ziehende Wolken. Bilder werden auf- und abgeblendet, treten vor und zurück, korrespondieren mit dem Rhythmus der Wellenbewegung des Wassers.

Der dritte 'Satz', *Panic*, begleitet einen jungen Mann durch die Straßen von London. Dazwischen werden Eindrücke aus ruinierten Stadtteilen geschnitten: die Docklands und London Harbour,⁴⁷ Einschüsse in die Holzverschalung einer Mauer, zerfallene Häuser, Straßen mit Müll, verlassene Sied-

47 Stadtteile, die Stück für Stück privatisiert und zum Objekt für Spekulanten geworden sind, weshalb die Untergrundkultur, die sich hier angesiedelt hatte, weichen mußte; im Video zeigt ein Wellblechzaun mit Graffiti: "local land for local people"- den Protest.

lungen. Gefilmt wurde mit Wackelkamera, Zeitraffer und stop motion, die Aufnahmen sind mit Verfremdungseffekten wie der Umkehrung von Positiv- zu Negativ-Bildern versehen. Insbesondere *Panic*, aber auch die anderen Stücke aus *The Queen is Dead* fangen Impressionen aus England ein. Dazu gehören Verweise auf kulturelle Identität: das Stanzbild einer Krone, die zum Schluß gezeigte übermalte englische Pfundnote, das Albert-Memorial und repräsentative Gebäude Londons. In Kontrast dazu steht das Verfallene, Zerstörte und eine gesellschaftliche Gegenbewegung, die ihre Proteste in Graffiti ausdrückt. Solche Motive, wie auch die Natur-Bilder: Blumen, ziehende Wolken und das Motiv des Feuers (vor allem in *There is a light* vertreten) wird Jarman in seinem in direktem Abschluß an die Produktionen für The Smiths entstandenen Film *The Last of England* wieder aufgreifen.

Zwischen Melancholie und Apokalypse: "Jubilee"

"Very little is surprising today because we are not prepared to be surprised."⁴⁸

Jubilee (1978), in 16mm und Farbe, auf 35mm aufgeblasen, ein 103-Minuten-Film, zusammen mit dem in London zu dieser Zeit populären weiblichen Punk-Star Jordan 1977 geplant und 1978 mit Freunden realisiert, sollte eine ganze Reihe unterschiedlicher Materialien und Erfahrungen zusammenführen. Mit Jordan hatte Jarman im gleichen Jahr einige Minutenfilme auf Super-8 gedreht (u.a. *Jordan's Dance*). Die Low-budget-Summe von £ 50.000⁴⁹ ermöglichte den Beginn der Dreharbeiten im Londoner Studio in Butlers Wharf und in den nahegelegenen Straßen. Die Punk-Gruppen Chelsea, Wayne County and the Electric Chairs und Siouxsie and the Banshees lieferten die Musik.

Das "Jubiläum" - *Jubilee* - feiert den Untergang der Zivilisation, stellt alle positiven Werte auf den Kopf.⁵⁰ Nebenbei spielt der Titel auf das 25-jährige Krönungsjubiläum Elisabeth II. an (1977) und beschwört die "400 Jahre des Königreichs Großbritannien" herauf. Eine Rahmenhandlung - als Frucht der schon Jahre zurückreichenden Pläne für *The Tempest* zu erkennen - versetzt den Zuschauer in die 'goldene' Zeit der "Sweet Majesty" Königin Elisabeth I. Deren Hofmathematiker und Astrologe Doktor John Dee ruft, um die Queen

48 Aus *Jubilee*.

49 Ein Betrag, den der Produzent James Whaley, der schon *Sebastiane* produziert hatte, beschaffen konnte.

50 *Dancing Ledge*, S. 170.

zu zerstreuen, den Luftgeist Ariel herbei, mit dessen Hilfe eine Vision der Zukunft Englands während der Regentschaft Elisabeth II. möglich wird. Entsetzt schauen sie, als Angehörige einer scheinbar befriedeten Epoche, nunmehr auf eine völlig zusammengebrochene Kultur, auf Chaos und Zerstörung. Die Konfrontation der fern und abgeklärt wirkenden Figuren mit einer aufdringlich nah und bewußt als Desorientierung inszenierten Gegenwart gibt diesem Film seine bizarre, schrille, aber auch melancholische Färbung.

Jarman entwirft in der in verschiedene Richtungen der Gewalt ausbrechenden Haupthandlung ein apokalyptisches Pandämonium aus (stilisiertem) Punk- und Polizei-Terror, aus erinnerter Kunst und allgegenwärtigem Medienzynismus. Im Zentrum der Handlung agieren eine Handvoll junger Frauen in Leder und Schwarz. Ihre Namen Amyl Nitrate⁵¹, Mad, Viv, Bod und Chaos sind symbolische Kürzel für synthetisches Leben und kaputte Träume. Deren problemlose Realisierung verspricht die Herrschaft des Medienzaren "Kardinal" Borgia Ginz. Sein Credo, das den Film wie ein Leitmotiv durchzieht, lautet, Jarmans eigene Gedanken satirisch zuspitzend:

You wanna know my story. It's easy. This is the generation who forgot how to lead their lives. They were so busy watching my endless movie. It's power, Babe. Power. I don't create it, I own it. ... The media became their only reality, and I owned the world of flickering shadows - BBC, TUC, ITV, ABC, ATV, MGM, KGB, C of E... I bought them all, and rearranged the alphabet. Without me they don't exist!⁵²

Die deutsche Kritik war über *Jubilee* gespalten. "Filmisches Gruselkabinett"⁵³ und "Ärgerlich"⁵⁴ lauteten einige Überschriften, und Karl-Heinz Bohrer sah "am Ende doch nur ein undurchdachtes Potpourri aus Swiftscher Satire, Blakeschen Visionen und modischem Sensationalismus"⁵⁵. Es war aber auch die Rede von einem "faszinierend-sperrigen Film"⁵⁶, von der "Spannbreite", "die heute kaum noch ein Film riskiert", von "Ansätzen eines neuen Bewußt-

51 In: *Dancing Ledge*, S. 77: "amyl nitrate capsules" = Amylium nitrosum = gefäßerweiternde, spasmenlösende Flüssigkeit.

52 "So, du möchtest meine Geschichte hören. Es ist ganz einfach. Dies ist die Generation, die vergessen hat, wie man lebt. Sie waren so sehr damit beschäftigt, meinen endlosen Film zu sehen. Das ist Macht, Babe. Macht. Ich schaffe sie nicht, ich besitze sie Die Medien wurden zu ihrer einzigen Wirklichkeit, und ich besaß diese Welt der flackernden Bilder - BBC, TUC, ITV, ABC, ATV, MGM, KGB, C of E ... Ich habe sie alle gekauft und das Alphabet neu arrangiert. Ohne mich existieren sie nicht!"

53 *Tagesspiegel* vom 4.1. 1979.

54 *DIE ZEIT* vom 17.11. 1978.

55 *FAZ* vom 13.4. 1978.

56 *Frankfurter Rundschau* vom 7.11. 1978.



seins"⁵⁷. "Keine Inhaltsangabe könnte angemessen die Fülle von phantasievollen Einlagen vermitteln, die *Jubilee* mit einem textlichen und thematischen Reichtum ausstattet, der für englische Filmproduktionen (auch und besonders der unabhängigen) außerordentlich ist."⁵⁸

Mit diesem zweiten Langfilm beginnt Jarman jene Handschrift zu entwickeln, die ihn später als Essayfilmer charakterisiert. Wenn er sich immer wieder über fehlendes Verständnis, mangelnde Rezeptionsbereitschaft (auch der Kritik) wundert, so ist dies zum nicht geringen Teil einer Rezeption zuzuschreiben, die Essayfilmen dieser Komplexität mit etwa der gleichen Wahrnehmung und Erwartung begegnet wie sie an Spielfilmen sich geschult hat. Insofern hat Jarman recht, wenn er sich von der zeitgenössischen britischen Filmszene abgrenzt; er hat unrecht, wenn er dabei die erheblichen Verständnisbarrieren nicht einkalkuliert, die Filme wie *Jubilee*, *Imagining October* oder *The Last of England*, *The Garden* und *Wittgenstein* aufgrund ihrer neuartigen Mischformen aufbauen.

Dichte Satzperioden und komprimierte Monologe bzw. Dialoge werden in *Jubilee* mit teilweise homogenen, teilweise stark kontrastierenden Bildern inszeniert. Die fragmentarisierende Verschränkung der einzelnen Handlungsebenen allein stellt einige nicht filmalltägliche Anforderungen. Lokale, idiomatische und historische/philosophiegeschichtliche Anspielungen fügen weitere Kodierungen hinzu. Auf diese Weise kennzeichnet sich eine erste Rezeption ebenso durch Irritation wie durch Faszination.

Beides - Irritation und Faszination - teilt sich vor allem in der Ambivalenz der inszenierten Punk-Welt mit. Sie gleicht sich keiner 'dokumentarischen' Szene an, sondern sucht in pointiert-grotesken Episoden jeweils den Umschlagpunkt von Reflexion und Sinnlichkeit zu Gewalt und Tod. Die Szenen der Schonungslosigkeit und des Terrors, die in ihrem Kern ein Viertel der Filmzeit ausmachen, drängen sich - mit ihrem Kontext, etwa den Musikszenen wie *Paranoia Paradise* oder *Wargasm in Pornotopia* - deutlich in den Vordergrund. Die insgesamt nahezu gleich lang (25 Min.) dauernden Szenen der ru-

⁵⁷ *Süddeutsche Zeitung* vom 14.3. 1979.

⁵⁸ Scott Meek im Aprilheft 1978 des Britischen Filminstituts. In der deutschen Übersetzung zitiert aus: *The Complete Derek Jarman*. Hsg. von der Arbeitsgemeinschaft Kommunales Kino e.V. Stuttgart 1988. S. 15.

higen Betrachtung (Elisabeth I. mit John Dee und Ariel) wiegen den Schrecken zwar nicht auf, behaupten sich aber doch zusammen mit wenigen Momenten eines 'anderen' Lebens wie eine Art Gegenpol.

Jarman, der in seinen Büchern so oft zurückschaut in die eigene Kindheit (*Wizard of Oz*), vergewissert sich in seinen Filmen immer wieder gleichsam eines historisch-vergangenen Moments, so als habe es dort die Sicherheit, Ruhe, Harmonie gegeben, die der Gegenwart - und von ihr aus rechnet er zugleich in eine ausweglose Zukunft der Zivilisation hoch - fehlen.⁵⁹ Es ist nicht ohne Selbstdeutung gemeint, wenn er, im Blick auf Pasolini, der einer feindlichen Öffentlichkeit als Kultur-Zerstörer galt, von dessen lebenslangem Kampf für traditionelle Werte schreibt.⁶⁰ Anders als in Pasolinis Filmen und Schriften sind jedoch diese Werte in Jarmans Werk nur noch chiffrenhaft deponiert, etwa in den poetisch dunklen Worten (Nähe zum Magischen) oder im melodischen Ton und eleganten Stil einer für kurze Zeit vernehmbaren Kunstsprache (Shakespeare-Theater) oder in den über die Bildeinstellung verstreuten Utensilien längst vergangener Kultur, auch in Musik und im Tanz.

Neben der unmittelbaren Konfrontation der Gegenwart mit dem Schimmer idealisierter Vergangenheit durch das Auftreten der Elisabeth-Gruppe gibt es eine Szene, in der zum gefühlvollen Andante eines Violinkonzerts eine von maskierten Männergestalten beobachtete Ballett-Tänzerin ein düsteres Feuer umtanzt. Die Szenerie gleicht in einzelnen Einstellungen einer Mondlandschaft. Zeitlupe und Zeitraffung verhindern oder unterbrechen das Zusammenspiel zwischen Tanz und Musik. Ein Mann wirft Bücher ins Feuer, in dem bereits die Flagge Großbritanniens verbrennt.

Die Situation erscheint - aufgrund dieser Kombination aus 'Klassik' und 'Endzeit' - zugleich melancholisch und gespenstisch. In ihr drückt sich etwas von der Polarität aus, die mit dem Auftritt von Elisabeth I. und John Dee, mit dem mythisch-dunklen Pathos eines Ariel gegenüber der grellen Punk-Welt entsteht.⁶¹ Ballett-Tänzerin und Musik fungieren wie Zitate einer verlorenen Harmonie inmitten der Szenen aus Chaos und Zerstörung. Ähnlich, wenn zur rasch wieder ausgeblendeten Musik eines Requiems die Steinfiguren von Mozart, Bach, Händel oder Beethoven am Albert-Memorial gezeigt werden. Später, in *The Last of England*, wird der Chronist das Leitmotiv für all diese chiffrierten verlorenen Träume aussprechen: "Imprisoned memories prowl through the dark". Der verborgene, historisch kodierte Bezug rückt die aristokratischen

59 Zu *Jubilee* siehe in *Dancing Ledge*, S. 168-180.

60 *Last of England*, S. 81. Siehe auch im Interview in *Take Ten*. A.a.O. S. 259.

61 Übrigens bildet die auffallend 'schöne' Sprache der Punk-Frauen einen eigenartigen Kontrast zur damaligen realen Welt der britischen Punk-Szene.

Personen Elisabeth und Dee in die Nähe einer dantesken Szenerie. Ähnlich wie Dante, geführt von Vergil, in die Höllenkreise gelangt, begeben sich die Königin, ihr Hofmagier und ein Zwerg, geleitet vom Luftgeist Ariel, in das von Jarman inszenierte und montierte Inferno des 20. Jahrhunderts.

Es sind einfache, oft theatralisch entwickelte Mittel der Narration, die Jarman als Ausdruck destruktiver Lebensbezüge einsetzt. Die Stimmung wechselt ständig, entsprechend der ruhigeren oder hektisch-aggressiven, meist brutalen Aktionen. Anders als in den gleichzeitigen Kurzfilmen stellen in *Jubilee* weder Kamera noch Schnitt, weder Licht noch Ton besondere ästhetische Herausforderungen dar; der Furor kommt aus dem grotesk-übersteigerten Geschehen. "Kardinal" Borgia Ginz betritt mit seinen Punk-Begleiterinnen (die er "Töchter der Götter" nennt) die zum Palast der Orgien umfunktionierte Westminster Cathedral, wo er die neuesten Stars für seine Medienwelt visitiert. Die letzte (von Elisabeth und John Dee erlebte) Szene zeigt den Medienkardinal und die Punk-Frauen in einem Schloß, wo sie Hitler-Reden hören und wo am Ende der gealterte Adolf Hitler auftritt und angesichts der bizarren Szene (in deutscher Sprache, dem Hitler-Ton nachempfunden) zuversichtlich ausruft: "Das bringt die alten Zeiten zurück!"

Dieser drastischen Katastrophen-Prophetie widersetzt sich der Filmschluß auf subtile Weise: Brian Enos Minimal-Music bildet den auratischen Klangteppich, auf dem die historischen Besucher dieses Chaos wieder verlassen, mit Ariels bedeutungsvollem Schlußwort an die Zuschauer - "Come away!"⁶²

Daß *Jubilee* der erste, wenn auch nur in den Rahmenfiguren rudimentär repräsentierte Teil einer Trilogie von Shakespeare-Adaptionen ist (Ariels Begrüßungsverse sind aus *The Tempest* wörtlich übernommen), wird anhand von Hinweisen in *Dancing Ledge* erkennbar. Mehrfach nennt Jarman dort die drei Filme in einem Atemzug. Die Querverbindungen zwischen *Jubilee*, *The Tempest* und *Angelic Conversation* bündeln sich am stärksten in der Figur des John Dee, von dem er annimmt, Shakespeare habe ihn gekannt. Ein Blick auf Jarmans entsprechende Lektüre deutet die Intensität seines Interesses an diesem Kontext an:⁶³ Zehn Jahre lang habe er in den Schriften jener vergessenen Au-

62 Der Text der Schlussszene aus *Jubilee* bildet zugleich den Epilog zu *Dancing Ledge*. Von diesem Film- und Buch-Epilog her gibt es einen Vergleich zu *The Last of England*, denn wie dort die Menschen, kommentiert vom Chronisten, das Land im Boot verlassen, spricht hier Ariel in den letzten Sätzen von „the time of departure“: „We drift into a sea of storms.“ Während Elisabeth und Dee im Dämmerlicht verschwinden, erhebt sich der mythische Vogel Phönix, und mit seiner Stimme ruft Ariel sein „Come away“. *Dancing Ledge*, S. 253.

63 In *Chroma* (1994) erwähnt Jarman noch einmal seine Studien aus den siebziger Jahren: C.G. Jungs „Alchemical Studies“, John Dees „Hieroglyph Monad“ und „Angelic Conversation“, Giordano Brunos „Cause, Unity and Principles“ und Cornelius Agrippas „Occult Philosophy“.

toren, den Magiern der Renaissance, gelesen - John Dee, Giordano Bruno, Paracelsus, Fludd⁶⁴, Cornelius Agrippa⁶⁵. Von John Dees Schrift "Angelic Conversation" übernimmt er für seinen dritten Film den Titel und im Film *The Tempest* (1979) bildet nicht nur Prosperos Zauberstab John Dees Monas Hieroglyphica nach, als symbolische Vereinigung von Materie und Geist, sondern auch die Bücher, die Prospero auf die Insel rettet, stammen aus jenem Kontext.⁶⁶

Insgesamt erwecken die Filme nicht den Eindruck, Jarman sei es um die Rehabilitierung der Einheit von Magie und Wissenschaft gegangen; neben seinem Interesse an einer traumartig-theatralischen Film-Magie und an der aufkommenden "No future!"-Mentalität mag es die utopische Rückwendung in die stilisierte britische Renaissancezeit (sein Garten Eden!) gewesen sein, die ihn zu diesen Quellen und von ihnen zum Film führte.

"The Tempest": 'Island of the mind' und utopische Chiffre

"The key to a film can be its design"⁶⁷

Jarmans Idee zu einer Shakespeare-Adaption von *The Tempest* geht zurück in die frühen siebziger Jahre.⁶⁸ Mehrfach skizzierte er Kürzungen, entwarf vier Script-Versionen, darunter eine, in der sämtliche Figuren von Prospero ge-

Jungs Werk habe die für John Dee in *Jubilee* geschriebene Poesie gebildet, insbesondere die letzte Rede. (Derek Jarman: *Chroma: A Book of Colour*. London 1994, S. 75)

64 Robert Fludd, 1574-1637, Arzt, Rosenkreuzer, Anhänger von Paracelsus. Beeinflußt von Nikolaus von Kues.

65 Cornelius Agrippa (von Nettesheim), 1486-1535, Arzt, Mystiker.

66 *Dancing Ledge*, S. 188f. - In *Chroma*, im Kapitel „Alchemical Colour“, zählt Jarman Prosperos Bücher auf. - John Dee verkörpert für Jarman den Vertreter eines holistischen Weltbilds. Der Schlafende tritt im Traum mit dem Kosmos und der Geschichte in Verbindung, der Magier im Ritual. Traum und Ritual sind für Jarman Wege zur Erkundung der Psyche; alle geträumten Personen gelten ihm als Personifizierungen psychischer Zustände. In ihnen manifestieren sich Imaginationen des Selbst. In solchen Kontexten liegen die Verbindungen zwischen den einzelnen Filmen, z.B. *Jubilee* und *The Angelic Conversation*.

67 *Dancing Ledge*, S. 186.

68 Schon als Schüler am Kings College war *The Tempest* das favorisierte Shakespeare-Stück. Um 1968, zur Zeit der Pläne für John Gielguds Don Giovanni-Bühne, entwickelte Jarman Ideen für ein Shakespeare-Design. 1975 dann die ersten Bearbeitungen des Textes. - Philip French in *The Observer* vom 4.5. 1980 verzeichnet für *The Tempest* acht Stummfilm-Adaptionen und nur eine einzige Tonfilm-Bearbeitung (1956 den SF-Film *Forbidden Planet* mit einem Roboter-Ariel und Caliban als Projektion eines megalomanen Wissenschaftlers); Greenaways *Prospero's Books* kam erst danach.

spielt werden sollten. Immer wieder problematisierte er die Verbindung von Text und Bild:

The settings of Shakespeare films always clash with the language: spirit turns to icy matter and falls like hail. [...] For *The Tempest* we needed an island of the mind, that opened mysteriously like Chinese boxes: an abstract landscape so that the delicate description in the poetry, full of sound and sweet airs, would not be destroyed by any Martini lagoons. The budget was only £ 150.000. Britain was the magic isle. I sailed as far away from tropical realism as possible.⁶⁹

Gedreht wurde also in England, in Bamburgh Castle an der Küste von Northumberland und in den halb verfallenen Räumen von Stoneleigh Abbey. Den Prospero spielte der Schriftsteller und Hobby-Zauberer Heathcote Williams⁷⁰. Aus *Jubilee* nahm Jarman die Rocksängerin Toyah Wilcox (dort "Mad") für die Rolle der Miranda, Jack Birkett (dort "Borgia Ginz") für die Verkörperung des Caliban und Karl Johnson (dort Angel) als Ariel. Wieder war das Team eine Clique von Freunden.⁷¹

The Tempest gilt als das letzte Stück, das Shakespeare schrieb (nach 1610). Es handelt von Prospero, dem von seinem Bruder Antonio aus Mailand vertriebenen Herzog, der seither mit seiner Tochter Miranda auf einer einsamen Insel lebt. Dort hat der Zauberkundige mit Hilfe des ihm dienstbaren Luftgeistes Ariel ein Schiff im Sturm zum Kentern gebracht, auf dem sich sein Bruder, dessen Sohn Ferdinand und Alonso, der König von Neapel, befinden. Dadurch trifft Ferdinand auf Miranda, die beiden verlieben sich augenblicklich ineinander, zur Freude von Prospero, der die Katastrophe und mit ihr die Vergangenheit durch seine magischen Kräfte großzügig zum Guten wendet. Das junge Paar, das die bessere Zukunft verkörpert, kehrt mit den anderen nach

69 "Die Szenerie der Shakespeare-Filme kollidiert immer wieder mit der Sprache: der Inhalt, der Geist, wird zu einer eisigen Masse und fällt hernieder wie Hagel. [...] Für *The Tempest* brauchten wir eine geistige Insel, die sich immer wieder geheimnisvoll wie Chinesische Schachteln [Chinese boxes: eine Art Puzzle, Red.] öffnete: eine abstrakte Landschaft, so daß die zarte poetische Beschreibung, so voller Töne und süßer Klänge, nicht durch Martini-Lagunen [vermutlich Anspielung auf die in Werbungen für Martini und andere alkoholische Getränke gezeigten idyllischen Südseeimpressionen, auf die auch im letzten Satz hingewiesen wird, Red.] zerstört würde. Das Budget betrug jedoch nur £ 150.000. Britannien war die Magische Insel, und ich segelte (entfernte mich) so weit ich nur konnte vom Realismus tropischer Inseln." Dancing Ledge, S. 186.

70 Zusammen mit Peter Lilienthal schrieb Heathcote Williams das Drehbuch für Lilienthals *Malatesta* (1969).

71 "[...] as in all my work I've tried to make the working experience enjoyable. For me that is much more important than the end-product. The only audience I worry about is my collaborators on the film [...] This separates my work from British television and features industry, where people who make the films [...] are paid in an hierarchical order, and brought together for money, not by a community of interest." In: Dancing Ledge, S. 197.

Mailand zurück. Prospero entläßt Ariel und seinen Sklaven, den 'wilden' Caliban, in die Freiheit. Er selbst hat von nun an keine magischen Fähigkeiten mehr.

Der Film - in Jarmans Adaption könnte er "Prospero's Dreams" heißen⁷² - transponiert Shakespeares Stück in die Welt des Traumes.⁷³ Bereits der Sturm zu Beginn und das sinkende Schiff, in 'realistischen' Einstellungen gefilmt, sind einmontiert in eine vom schlafenden Prospero alpträumartig erlebte Szene des Ertrinkens und Erstickens. Während des Filmverlaufs ist aus dem Off immer wieder ein rätselhaftes, rhythmisches, schweres Atmen zu hören. Fortan ist es möglich, alles, was auf der Leinwand geschieht, als geträumt zu erleben. Die frühere Idee, Prospero sämtliche Rollen spielen zu lassen, mag sich auf diese Weise in der Form des Traumerlebens dieser Figur indirekt fortgesetzt haben.

Der imaginierte Sturm, die durch Filter in kaltes Blau getauchte Insel samt den aus dem Sturm Geretteten; ein jugendlich-wilder Prospero in halbdunklen, magisch ausgestatteten Räumen; Miranda als sinnlich-verführerische Tochter und künftige Geliebte; Ariel, weiß geschminkt im weißen Overall oder Smoking, älter und wissender als sein "Meister"; Caliban, der lüsterne und von seinem Herrn gequälte 'Wilde' - dies alles, Set und Figuren, unterliegt einer aus Shakespeare souverän abgeleiteten (post)modernen Traumlogik. Sie ermöglicht es Jarman, unter der Oberfläche der unterhaltsamen, oft amüsanten, komisch und ironisch inszenierten Erzählung die zentrale Idee und Leitlinie des Stücks - die Vergebung - in einer unerwarteten Szenerie unterzubringen.⁷⁴

Dies geschieht, wenn am Ende zum Hochzeitsfest von Miranda und Ferdinand die geretteten Matrosen zur Tanzmusik von George Samfir als Männerballett agieren und die 70-jährige schwarze Soulsängerin Elizabeth Welch ihren Erfolgsschlager *Stormy Weather* aus den 30ern singt.⁷⁵ Das mag der eine

72 Siehe in diesem Sinn die Besprechungen von Philip French a.a.O. und B.J. (in: *FAZ* vom 28.1. 1981). - Einen interessanten Aspekt betonten Colin McCabe (in: *Sight and Sound*. A.a.O.) und Wolfram Schütte (in: *FR* vom 6.5. 1992), wenn sie im Blick auf Prosperos Reich vom "Terror-Regime" Prosperos sprechen, das Jarmans Film imaginiere. McCabe sieht, gestützt auf die neuere Shakespeare-Forschung, in der Figur des Ariel und in ihrer Willfähigkeit seinem Herrn gegenüber (auch) eine Allegorie des historisch benennbaren Geheimdienstes zur Zeit von Shakespeare und Marlowe.

73 "Having decided on the format of a dream film, one which enabled me to take the greatest possible freedom with the text [...] the theatrical magic had to be replaced." In: *Dancing Ledge*, S. 188.

74 Siehe dazu: *Dancing Ledge*, S. 201.

75 Jarman: "Miranda and Ferdinand may go into stormy weather [...] because the world doesn't see the heterosexual union any more as a solution." In: *International Herald Tribune* vom 24.5. 1980.



als "intellektuellen Kitsch"⁷⁶ und der andere als "Parodie auf einen Revue-film"⁷⁷ empfinden; es läßt sich aber in dieser Mixtur, in der das Musical den Mythos ablöst, auch eine Szene heiterer ästhetischer Versöhnung erkennen. Wenn Miranda angesichts der geretteten und jetzt fröhlich vor ihr und ihrem Ferdinand tanzenden Schiffsbesatzung ausruft: "How beauteous

mankind is! Oh brave new world / That has such people in 't", dann erhält dieser historisch gewordene Satz⁷⁸ von der 'schönen neuen Welt' einen vollkommen ungewohnten Kontext und Subtext. Ironie und Ernst bilden für einen Augenblick eine utopische Chiffre. Zum ersten und einzigen Mal führt die Inszenierung aus ihrem Traumcharakter heraus ins helle Licht - der künstlichen Beleuchtung. Und als wollte er zeigen, daß den Tätern zwar vergeben, aber nicht geholfen werden kann, läßt Jarman die Bösewichter während dieser schwungvollen Tanz- und Songszene auf ihren Stühlen einschlafen. Die Heiterkeit erreicht sie nicht.

Der Film ist betont einfach gestaltet, um nicht durch eine experimentierende Kamera die unkonventionelle Erzählweise zu überziehen. Deshalb wird die Kamera kaum bewegt, die Einstellungen wechseln meist nur zwischen den drei Grundgrößen. Set und Design schaffen mit sparsamen und dennoch wirkungsvollen Mitteln die, mit Ausnahme der Hochzeitsszene, durchgehend traumartige Atmosphäre. Auf der Tonspur unterstützt Jarman diese Stimmung noch dadurch, daß er den Text oft nur flüsternd sprechen läßt. Konsequenter verlegt er Prosperos berühmte Verse, in denen dieser von der Flüchtigkeit und vom Verschwinden aller menschlichen Werke, des Globus selbst, spricht, an den Schluß und ins Off: "We are such stuff / As dreams are made on; and our little life / Is rounded with a sleep". Gegenüber dem theatralischen Shakespeare-Epilog, in dem Prospero - traditionsgemäß - dem Applaus des Publikums ("With the help of your good hands") sein und des Stückes gutes Ende anvertraut, insistiert Jarman auf dem Zustand des Lebens zwischen einem kurzen Wachsein und einem langen Traum.

76 Karl Heinz Bohrer. In: *FAZ* vom 2.6. 1980.

77 Rolf Michaelis. In: *DIE ZEIT* vom 26.12. 1980.

78 Jarman übernimmt ihn auch zur Charakterisierung der restaurativen achtziger Jahre: "The brave new world of the eighties." In: *Modern Nature*, S. 231.

Der *Sunday Times* galt diese Shakespeare-Adaption als "one of the most original and masterly films ever made in Britain."⁷⁹

Ästhetik der kleinen Gesten: "The Angelic Conversation"

"Why is he making his films so difficult?"⁸⁰

Während des Sommers 1984 realisierte Jarman, ohne Script, mit seiner Super-8-Kamera, in schwarz/weiß und Farbe, einen lange geplanten Film zu einer Auswahl von Shakespeare-Sonetten, eine Art Entdeckungsreise durch die Regionen der Gefühle. Gedreht wurde auf der Isle of Grain, im Osten Londons an der Themse-Mündung sowie in Winspit (wo schon John Dee mit Elisabeth I. in *Jubilee* sich bewegt hatten) und in Dancing Ledge (Dorset).⁸¹ Die Musik stammt von der Gruppe Coil (neben der originalen Filmmusik das Stück *How to Destroy Angels*) und von Benjamin Britten (*Sea Interludes* aus Peter Grimes). Produziert wurde *The Angelic Conversation* vom British Film Institute in Zusammenarbeit mit *Channel 4*, die erste Co-Produktion dieser Art bei einem Jarman-Film.

Im Buch *The Last of England* charakterisiert Jarman den Film als eine Serie langsam bewegter Sequenzen,⁸² aufgenommen in einer vom Fenster eines elisabethanischen Landsitzes (Monacute House in Somerset) aus gesehenen Parklandschaft, am Meeresstrand und in felsigen Geröllhalden. Zwei junge Männer suchen, finden und verlieren sich, ein männlich-männlicher Liebesfilm. Entschiedener als in bisherigen Filmen, einschließlich *Sebastiane*, wendet sich Jarman in der 'Engelhaften Konversation' der homosexuellen Liebe zu. Anders als in *Sebastiane* verlagert er die erotische Spannung jedoch viel stärker ins Innere (auch der Rezeption).

Shakespeares Liebes-Sonette, gerichtet an einen Knaben, durchmessen den literarischen Liebeskosmos, in den Jarman mit seinen filmischen Evokationen

⁷⁹ *Sunday Times* vom 4.5. 1980.

⁸⁰ *Last of England*, S. 139.

⁸¹ Die Besetzung mit Paul Reynolds und Philip Williamson ist gewisser Weise bezeichnend für Jarmans Verhältnis zu seinen Darstellern, so daß sie eine Erwähnung verdient: Paul, den er in einer Kneipe sah, gefiel ihm - "I thought he had an amazing face, moody with great sadness". Sie begannen mit dem Film, ohne zunächst, abgesehen von der rein 'kineastischen Liebesaffäre', an einen Liebesfilm zu denken. Eines Abends sahen sie Philip, und Paul fand ihn "great". Derek fragte ihn, ob er mitmachen würde, und so entstand eine elegisch gefilmte Liebesgeschichte zwischen Paul und Philip.

⁸² *Last of England*, S. 133-148.

der Elemente (Erde/Fels; Wasser/Meer; Feuer/Fackel; Luft/Atmen), der Zeichen (Muschel, Schnecke, Krone, Spiegel, Tätowierung etc.) und der verschiedenen Liebes-Tätigkeiten die bildhaft-bewegte Anschauung einbezieht.

Wieder handelt es sich im Kern um eine imaginäre Traum-Welt, eine Welt aus Magie und Ritual, aus Sinnlichkeit und einer fast meditativen Gedankenwelt, der auf hintergründige Weise eine Welt der Gewalt gegenübersteht, symbolisiert durch brennende Autos und Radar-Schirme. Im Interview verweist Jarman auf die seelische Landschaft, die hier - seiner Meinung nach zum erstenmal im Film - entdeckt wird:

I was exploring a landscape I had never seen on film: areas of psyche that hadn't been projected before. I have seen very few films on male love which are gentle, they usually have a violent subtext - the violence you have to traverse before you make peace with yourself. [...] *The Angelic Conversation* is gentle. There is that hovering, external violence, but at the end of the film it's cauterised by the blossom, which obliterates the radar. The blossom takes over.⁸³

Das polare Grundmuster seiner ersten Feature-Filme setzt sich auf subtile Weise fort. Der Gegensatz von Naturmotiven (Blüten, Wasser.etc.) und Technikmotiven (Radar, Autos) evoziert eine an manichäische Lehren erinnernde Auseinandersetzung zwischen dem Licht und der Finsternis, dem Guten und dem Bösen. Wie weit dabei Mystifizierung von Natur und Technik gehen, muß im Blick auf Jarmans Gesamtwerk erst noch untersucht werden. Die thematische und filmsprachliche Innovation ist auf jeden Fall offenkundig. Sie ist gekennzeichnet durch radikale Reduktion und Konzentration ihrer Mittel - kaum Aktion, kein Dialog, vielfache Wiederholung weniger Bewegungsabläufe. Anders als in *Jubilee* treten jetzt die Zeichen von Macht und Gewalt zurück gegenüber den Minimal-Art-Bildern und -Tönen ('Melodien') einer versuchten Annäherung und der sanft klingenden Sprache der Liebes-Sonette.

Shakespeares Sonette gelten als schwierig. In den britischen Schulen werden sie selten gelesen, in Deutschland wahrscheinlich nur in Ausnahmefällen. Der Film interpretiert sie nicht, er stellt sie vor, indem er sie aus dem Off zu den Bildern sprechen, ertönen und erklingen läßt. Erst als die Dreharbeiten beendet waren, platzierte Jarman in den Soundtrack die 14 aus den 154 Sonetten

83 "Ich habe eine Landschaft erforscht, die ich noch nie zuvor in einem Film gesehen hatte; Teile der Psyche, die noch nie zuvor projiziert bzw. dargestellt worden waren. Ich habe nur wenige Filme über die Liebe zwischen Männern gesehen, die sanft gestaltet sind, überlicherweise habe sie einen brutalen Unterton - die Gewalt, die du erst durchschreiten mußt, um zu deinem eigenen inneren Frieden zu finden. [...] *The Angelic Conversation* ist sanft. Da gibt es zwar die drohende, von außen kommende Gewalt, aber am Ende des Films wird sie weggebrannt durch junge Blüten, die den Radar vertilgen. Die Blüten gewinnen die Übermacht." *Last of England*, S. 134.

ausgewählten Strophen.⁸⁴ Die Stimme einer Sprecherin (Judi Dench) sollte nicht nur den ansonsten fehlenden weiblichen Part vertreten, sondern auch den Eindruck verhindern, als rede einer der jungen Männer über den anderen. So wurde die offene, imaginäre Stimmung unterstützt, die der zusätzlich mit Musik oder Geräusch (z.B. des Meeres und der Möwen) unterlegte Text über die Szene breitet.



Seine poetische Schönheit korrespondiert mit malerischen visuellen Kontexten, in denen die semantischen und klingenden Glanzlichter der Shakespeare-Sonette auch für ein Publikum noch aufleuchten, das mit diesem Englisch nicht vertraut ist. Wer jedoch die singuläre Sprachmächtigkeit dieser Sonette uneingeschränkt in sich aufzunehmen vermöchte, würde damit die Wechselwirkung zu den Bildern und zur Musik wie eine sich steigernde ästhetische Klarheit empfinden. Darin stellt der Film gewiß eine einmalige sinnlich-meditative Performance dar. Der kaum angemessen ins Deutsche übersetzbare und auch im Original mehrdeutige Titel *The Angelic Conversation* hat in diesem Kontext seine Fundierung. So wie angesichts von *The Angelic Conversation* gesagt wurde, "Jarman malt mit Licht"⁸⁵, so könnte man hinzufügen, er musiziere mit diesen Sprachmelodien. Wie schon in *Jubilee* in den Partien mit Elisabeth und John Dee wird auch in diesem Film wieder durch Sinn und Ton der Sprache ein auditives Refugium suggeriert, bei allen Unterschieden doch schon vorausweisend auf Jarmans letzten Film *Blue*.

Das polare Grundmuster funktioniert auf beiden Ebenen - Bild und Ton - unter dem im Vordergrund wirksamen Prinzip der Wiederholung und der extremen Verlangsamung, von Jarman als "a cinema of small gestures" bezeichnet.⁸⁶ Er betont dabei besonders die Möglichkeiten der Super 8-Kamera. Deren Slow-motion-Taste, mit der man bei laufender Kamera auf 48 Bilder/sec. schalten kann, lasse es zu, Bewegungen in ihrem natürlichen Ablauf zu verfremden; dies bewirke eine verstärkte Aufmerksamkeit des Betrachters, eine "voyeuristische Konzentration". Jarman ließ die mit der Kamera aufgenommenen Einzelbilder über verlangsamt laufende Projektoren abspielen, so daß fast

84 Es sind in der Reihenfolge der Rezitation die Sonette Nr. 57, 90, 43, 53, 148, 126, 29, 94, 30, 55, 27, 61, 56, 104.

85 David Robinson, zitiert nach *The Complete Derek Jarman*. A.a.O. S. 24.

86 Die Beschreibung ist nahezu wörtlich dem Text entnommen: *Last of England*, S. 146.

wieder ein normales Zeitmaß entstand, ähnlich einer Serie von ineinander gleitenden Dias. Diese Projektion wurde mit einer gängigen Olympus Heimvideo-Kamera auf einen U-matic-Rekorder überspielt. Um ungewöhnliche Farben zu erreichen, drehte der Regisseur am Knopf für den Weiß-Abgleich, hielt ein Stück rote oder grüne Folie vor die Kamera, so daß der Film entweder eine grünliche oder rötliche Tönung annahm.

Unter den Lobeshymnen, die *The Angelic Conversation* erhielt, ragt die von David Robinson heraus: "Derek Jarman ist der kühnste, ideenreichste und kompromißloseste Regisseur, der gegenwärtig in England arbeitet. [...] Er bringt für seine Filme das Auge eines Malers und zugleich technische Erfindungskraft mit, wodurch er - aus der Verbindung von Film und Video - eine ganz neue Palette visueller Effekte entwickelt."⁸⁷

Kunst und Inszenierung: "Caravaggio"

"I certainly didn't imagine then that this film was going to occupy the next seven years of my life."⁸⁸

Caravaggio (1986) ist Jarmans erster auf 35mm gedrehter Film, in Farbe, und trotz der £ 475.000, die das British Film Institute bereitstellte, immer noch eine low-budget-Produktion.⁸⁹ Nicht jedoch dadurch, sondern aufgrund der Verwendung konventioneller narrativer Muster, fällt er auf den ersten Blick aus Jarmans bis dahin entstandenen Filmen heraus.⁹⁰ Bereits bei den Filmfestspielen in Cannes wurde diese "Künstlerbiographie" gelobt, auf der Berlinale 1986 erhielt der Film den Preis des Silbernen Bären. Die Kritik verwies jedoch auch auf die gerade in diesem Film manifeste Tendenz zur Selbstinszenierung in der historisch-adaptierten Figur. Jarman hatte dieses Projekt über den Renaissance-Maler Michelangelo Caravaggio (1573-1610) sechs Jahre lang vorbereitet, zahlreiche Drehbuchentwürfe versucht, bis es schließlich innerhalb von

87 Ebd., S.24. - Wollte man filmgeschichtliche Rückbezüge aufsuchen, wäre an Maya Deren (1908-1961) zu denken, an *Meshes in the Afternoon* (1943) oder *Choreography for the Camera* (1945); es sind hier wie dort die magisch-poetischen Bild- und Toneinfälle, die jeweils eine eigene Logik der Zeit und des Raumes und damit der Bewegung, der Gefühle und der Kommunikation erfinden.

88 Caravaggio-Filmbuch, S. 6.

89 Das ist dreimal soviel wie für *The Tempest*. *Channel 4* hatte eine direkte Finanzierung abgelehnt, trug jedoch indirekt über die Förderung des BFI dazu bei.

90 Siehe dazu Frieda Grafe. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 22.1. 1987: "Die Rücksicht auf Geldgeber und größeres Publikum ist Teil des Sujets gewissermaßen; sie sitzen als Stifterfiguren oder Zuschauer in den Filmbildern herum."

sechs Wochen in den Limehouse-Studios im Londoner Hafenviertel (Canary Wharf) realisiert werden konnte. Der Studio-Charakter wird ausdrücklich in den Film einbezogen, um die Realismusfrage von vornherein zu 'erledigen'.⁹¹ Lediglich der von Jarman aus Italien mitgebrachte Straßenlärm vermittelt südliches Flair, unterbrochen von modernen Verkehrsgeräuschen.⁹²

Die Besetzung - Jarman hatte dabei die Gemälde von Caravaggio im Kopf - wirkt ideal: In den zum erstenmal mit professionellen Schauspielern besetzten Hauptrollen agieren Nigel Terry als Titelfigur, Tilda Swinton als Lena, Sean Bean als Ranuccio und Spencer Leigh als Jerusaleme. Sie wurden z.T. aus vielen Bewerbungen ausgewählt, entsprechend dem Credo des Filmemachers, daß diejenigen vorzuziehen seien, deren eigenes Leben außerhalb ihrer Professionalität und deren Bewußtsein von der Unangemessenheit des Mediums, in dem sie arbeiteten, am deutlichsten erkennbar waren.

Die Rahmengeschichte, die der Binnenhandlung in bestimmten Abständen immer wieder die Stichworte liefert, erzählt in kurzen Sequenzen, wie der todkranke Caravaggio in einem kahlen Zimmer im Hospital von Porto Ercole in der Toscana liegt, um auf seinen unmittelbar bevorstehenden Tod zu warten. Er ist 37 Jahre alt. Vor vier Jahren hatte er seinen Freund Ranuccio ermordet. Seither war er auf der Flucht im Exil. Jarman interessierte sich wie ein Detektiv für die Mordgeschichte und ihre Verflechtung in die Malerei; er nahm an, daß das einzige von Caravaggio signierte Bild - "Fecit Michel Angelo" - einen indirekten Hinweis bedeute, insofern es aus dem Blut heraus signiert sei, das von der Enthauptung des Hl. Johannes, dem Bildsujet, auf den Boden tropft: "The knife, which is the executioner's weapon in the painting, is very unusual, and it probably refers to the knife that was the murder's weapon in the fight with Ranuccio".⁹³

In verschiedenen Rückblenden werden episodentartig Szenen aus dem Leben des Malers vorgeführt. Er ist selbstbewußt, seine Kunst sieht er im engsten Zusammenhang zu seinem Leben. Als Künstler lebt er von der Gunst der adligen und kirchlichen Herren. Er liebt Frauen und Männer, verachtet Konventionen. Früh hat er Jerusaleme, einen stummen kleinen Jungen, zu sich genommen, der ihm auch jetzt, am Ende des Lebens, als Helfer zur Seite steht.

91 Ebd.:Grafé.

92 Zu diesen Drehhinweisen siehe David Robinson. In: *The Times* vom 16.10. 1985.

93 "Das Messer, das der Henker auf dem Gemälde als Waffe benutzt, ist sehr ungewöhnlich und es bezieht sich vermutlich auf das Messer, das der Mörder im Kampf mit Ranuccio verwendete." Caravaggio-Filmbuch, S. 48.



Dessen Stummheit wird besonders in der Sterbeszene durch Mimik und Gestik 'beredt'.⁹⁴

Der von Caravaggio ermordete Ranuccio ist befreundet mit Magdalena. Caravaggio verliebt sich in Ranuccio, dann auch in Lena. Beide werden Modelle für seine Malerei. Ranuccio kauft er mit Goldmünzen, Lena verführt er mit Schmuck. Als

klar wird, daß Lena ein Kind erwartet, brechen die Freund- und Liebschaften auseinander. Sie hat sich mit einem hohen Kleriker zusammengetan; ihr Kind soll einmal reich sein, ohne habgierig sein zu müssen. Ranuccio ermordet Lena, da sie von ihm nichts mehr wissen will. Als Caravaggio von dieser Tat erfährt, tötet er den Freund. Danach beginnt seine Flucht, die schließlich mit seinem Tod endet. Der Rahmen der Handlung schließt sich wieder. Nebenfiguren wie Giustiniani, der reichste Bankier Roms, Kardinal Del Monte oder der Maler und Kunstschriftsteller Giovanni Baglione, den Jarman - in einer ironischen Anspielung auf Davids *Marat* - in der Badewanne in eine Schreibmaschine seine pamphletistischen Verleumdungen gegenüber Caravaggio hämmern läßt - er sei das Gift, der Virus, der in "unsere Renaissance" eingedrungen sei - geben das zeitgeschichtlich notwendige Personal.

Jarman inszenierte den Film nicht im Sinn eines Historienstücks. Bewußt angelehnt an die sachlich-reduzierte Ästhetik seiner Titelfigur - "cutting out the prolix mannerisms and deliberate obfuscations of the 'art movie'"⁹⁵ - machte er wieder einmal aus der finanziellen Not eine ästhetische Tugend. Seine Absicht war Einfachheit des Stils, erklärtermaßen als Echo eines älteren und vielleicht unschuldigeren Kinos.⁹⁶ Seine Figuren und Schauplätze (nahezu ausschließlich in Innenräumen) sind ebenso historisch wie anachronistisch, in den Kostümen ebenso wie im Hinblick auf alltägliche Gebrauchsgegenstände. Die Verwendung beispielsweise von Zeitung, Zigaretten, Auto, Schreibmaschine, Taschenrechner usw. lehnt sich durchaus an die Arbeitsweise Cara-

94 Nicht aus dem Film, aber aus dem Buch läßt sich der Sinn dieser stummen Worte herauslesen; sie enthalten, wieder einmal, selbstbezügliche Formulierungen des Regisseurs, der sich mit Caravaggio in verschiedener Hinsicht direkt und indirekt identifizierte: "There was much more but time has not permitted. [...] Death is all things we see awake, all we see asleep is sleep."

95 "dabei werden weitschweifige Eigenheiten/Manierismen und vorsätzliche Verdunkelungen des 'Kunstfilms' rausgeschnitten"

96 Siehe dazu Filmbuch S. 94.

vaggios an, der mythologische Gestalten nicht zeitübergreifend ins späte 16. Jahrhundert transferiert, sondern als historischen Fundus zitiert, dessen Inhalte "einer Vitalisierung durch die Gegenwart" bedürfen.⁹⁷ Die Erkennbarkeit des Inszenierten ist Absicht, bei Jarman wie bei Caravaggio. Wie die Bilder Caravaggios mit den mythologischen Gestalten (den Heiligen usw.) auch die Zeitgenossen (als Ausdruck des alltäglichen, vulgären, profanen Lebens)⁹⁸ festhalten, so bringt auch Jarman in seinen historisch-mythologischen oder kunsthistorischen oder philosophischen Figuren (von John Dee über Caravaggio zu Wittgenstein) die Bilder seiner Gegenwart, seiner Subjektivität und Person in seine Filme.

Jeder Aspekt des Films sollte das Ambiente der Caravaggio-Bilder auf diese transponierte Weise wiedergeben. Die visuelle Grammatik der Farben wurde genau bestimmt - nur einmal Blau, weil Caravaggio blau als giftig empfunden haben soll, ansonsten warme Farben aus gelb, braun und rot; nur wenige ausladende Gesten neben den inneren Bewegungen, um die leidenschaftliche Seite des Malers zu charakterisieren. Selbstbewußt ist Jarman von der im britischen Kino seiner Zeit seltenen Qualität des Films überzeugt:

Keines meiner Filmprojekte hat jemals solche Probleme bereitet wie dieses Leben Caravaggios. [...] Der Kampf ging darum, daß ich einen Film über einen ernsthaften Maler machen wollte in einer Filmkultur, die über keine Mittel verfügt, um mit diesem Thema richtig umzugehen. [...] Normalerweise geht es zuerst um ein mit Bravour geführtes Leben, und es wird angekündigt, daß man dem Genie bei der Arbeit zuschauen kann. Ich habe das weggelassen und einen ziemlich einfachen Film gemacht, der sich um einen Mord und eine Dreiecksgeschichte dreht.⁹⁹

Mittels des inneren Monologs des Sterbenden wird die Erzählebene der Rahmenhandlung mit den rückschauenden Episoden aus seinem Leben verflochten. Zugleich ist die narrative Struktur des Films mittels der verschiedenen Gemälde gebildet, die vielfach den Übergang vom "fixierten Bild in den bewegten Film"¹⁰⁰ ermöglichen. Ständig gehen Leben und Kunst ineinander über und bleiben doch getrennt oder, wie es der junge Caravaggio am Beginn lapidar ausdrückt: "It's true to life." - "It doesn't pretend to be art." Insgesamt ergibt sich dadurch eine mehrfache Schichtung aus Fiktionen. Thematisch und

97 Christoph Schreier: Von der Darstellung zur Vergegenwärtigung - Motiv und Funktion des Sinnlichen in Caravaggios Frühwerk. In: Wallraff-Richartz-Jahrbuch, Bd. 50, 1989, S. 329-338, hier S. 331.

98 Darauf weist u.a. Frieda Grafe hin, a.a.O.

99 Interview mit Michael O'Pray. In: *BFI Monthly Film Bulletin*, April 1986. Übersetzt zitiert in: *The Complete Derek Jarman*. A.a.O. S. 27.

100 Eva-Maria Lenz. In: *FAZ* vom 26.2. 1987.

motivisch handelt es sich um einen nahezu universalen Gefühls-Komplex. Es geht - und darin sah ein Teil der Kritik eine Schwäche des Films¹⁰¹ - um Leben und Tod, um Liebe und Haß, um Geld und Gier, um Kunst und Wirklichkeit. Das Besondere daran sind jedoch nicht diese ewig wirksamen Allerweltsthemen des Kinos, sondern die Art und Weise, wie die einzelnen Motive für sich und in ihren Kontexten funktionieren.

Dabei spielt das Gold eine durchgehende Rolle.¹⁰² In erster Linie dient es als Mittel der direkten Entlohnung: Liebe wird bezahlt, Kunst wird bezahlt. Indirekt steht es als Metapher für den abstrakten Tauschwert: das ganze Leben wird bezahlt. Der Wein in der Kneipe ist "diesmal" umsonst, die passionierte Liebe ist es nie. Gold verwendet Jarman aber nicht nur als Tauschmittel gegen Zuneigung, sondern auch als filmische Farbe und als Symbol.

Angedeutet ist dies etwa in einem Spiegel aus vergoldeten Platten, mit denen Jerusaleme Lichtreflexe auf die Modelle wirft, die dadurch jenes chiaroscuro-Licht erhalten, das die Bilder von Caravaggio nicht nur im Film charakterisiert. Im goldfarbenen Schimmer treibt der Leichnam der ermordeten Lena, als sei sie in einem goldenen Meer ertrunken. Dem toten Maler legt man auf jedes Auge ein Münze. Der Kommentar liegt in der Kontrastierung: war das Gold zuvor im Mund, zwischen den Zähnen der Liebenden, eine heiße Verführung, so ist es jetzt auf den Augen des Toten eine kalte Vernichtung. Im Tode verschließt das Gold symbolisch den wichtigsten Sinn des Malers.

Ein anderes Leitmotiv ist das Messer mit dem eingravierten Motto: 'Nec spe nec metu' - Nicht hoffen - nicht fürchten, das der junge Maler als Bezahlung erworben hat. Mit diesem Messer spielt in der Eingangssequenz Jerusaleme, mit diesem Messer kämpft Caravaggio in den Kneipen, mit diesem Messer tötet er Ranuccio. Am Ende seines Lebens setzt er dieses Messer in einem verzweifelten Aufbäumen gegen das christliche Kreuz. Das Messer ist das Symbol der Unbeugsamkeit, des Mutes, der passionierten und obsessiven Liebe, aber auch der Härte und der Gewalt des Todes.

Gegen Ende enthält der Film eine Szene, in der die Grablegung Christi nachgestellt wird. Der Leichnam gleicht gewiß nicht zufällig dem Maler, so daß für diesen Film-Augenblick der tote Caravaggio filmisch-ästhetisch eins wird mit dem toten Christus. Diese hier im Modell aufgebaute Szene zeigt Jarman somit nicht mehr (nur) als vollendetes Werk seines Malers, sondern als

101 Eine der stärksten polemischen Ablehnungen des Films kam von Wolfgang Limmer. In: *Der Spiegel* vom 9.2. 1987, der dort sein Unverständnis formulierte. Frauke Stroh in *epd Film* 2/1987: "Wenn da nicht immer diese schönen Bilder wären. So ausgesucht, so kunstvoll, so erlesen, so arrangiert."

102 Siehe dazu auch den Abschnitt Gold im Filmbuch S. 52.

sein eigenes inszeniertes Tableau im Film, womit er das Sujet rückbezieht auf sich selbst als Künstler und als Opfer in einer indirekten Christus-Imitation. Diese Selbst-Inszenierung, die die Kritik nicht nur von einem "kühnen Film" sprechen ließ,¹⁰³ von einem jener wenigen Werke im Kino, "die das Niveau ihres Gegenstands nicht unterbieten",¹⁰⁴ sondern auch von einer Wunschbiographie, macht aus dem (auch distanziert gesehenen) Maler eine Projektionsfläche der eigenen Imagination.¹⁰⁵

Traum-Allegorien: "The Last of England"

"We are all accomplices in the dream world of soul; it is not just personal, it's general, we make these connections all the time. As Heraclitus said: 'Those who dream are co-authors of what happens in the world'."¹⁰⁶

Jarman schreibt die insbesondere in den Kurzfilmen und Musikvideos erprobten Elemente seines filmischen Formenrepertoires weiter fort in seinem Film *The Last of England* (1987). Mit diesem Film integriert er wesentliche Züge seines bis dahin entstandenen Filmwerks zu einer neuen, essayistischen Filmsprache. So kann er gleichermaßen als vorläufiges Fazit des Werks und als Wendepunkt verstanden werden.¹⁰⁷ "*The Last of England* has changed the face of my cinema", sagt Jarman in dem zum Film erschienenen Buch.¹⁰⁸

Jarman zeigt in *The Last of England* das postindustrielle England mit seinen Ruinenlandschaften und den verlassenen, zugenagelten Häusern engli-

103 Eva-Maria Lenz, a.a.O., stellvertretend auch für andere ähnliche Kritiken.

104 Andreas Kilb. In: *Die Zeit* vom 30.1. 1987.

105 Gerade bei *Caravaggio* stellt sich die Frage der Selbstinszenierung Jarmans besonders. Im Buch *Dancing Ledge*, das während der Vorbereitungen für den Film entstanden ist, gibt es genügend Stellen, an denen Jarmans 'privater' Text in das Script und den späteren Film mittelbar oder unmittelbar übergeht (z.B. S. 16: eine Kindheits Erinnerung an 1946 wird z.T. wörtlich in den Film übernommen). S. 9f. behauptet Jarman, Caravaggio würde heute seinen Pinsel in den Tiber werfen und zur Filmkamera greifen. Entschieden ist damit noch wenig.

106 "Wir alle sind Komplizen in der Traumwelt der Seele, es ist nicht nur eine persönliche Angelegenheit, sondern eine allgemeine, wir alle schaffen beständig Verbindungen und Beziehungen. Wie schon Heraklit sagte: 'Diejenigen, die träumen, sind die Ko-Autoren dessen, was in der Welt geschieht'. *Last of England*, S. 108.

107 Der gestalterische Mut, mit dem Jarman bei *The Last of England* zu Werke gegangen ist, ist sicherlich auch darauf zurückzuführen, daß er kurz zuvor erfahren hatte, HIV-positiv zu sein. Dieser Wendepunkt im Leben kann bei einem Filmautor, der seine eigenen Erfahrungen als Schaffensgrundlage ansieht, nicht ohne Auswirkungen auf das Werk bleiben.

108 *Last of England*, S. 173.

scher Vorortsiedlungen. Er zeigt brennende Gebäude, einen Fixerjungen, Terroristen. Dazwischen immer wieder Aufnahmen von Fackelträgern, von Schneidbrennern, von Feuer: ständig brennt es in *The Last of England*.

Der Film besteht aus einer Vielzahl von Erzähl- oder Handlungsfragmenten. Die vielen Einzelaufnahmen sind zum Teil unabhängig voneinander und auch von verschiedenen Kameramännern gedreht worden. Neben Filmmaterial von Derek Jarman, Chris Hughes, Cerith Wynn Evans und Richard Heslop sind auch home movies von Jarmans Vater und Großvater enthalten. *The Last of England* liegt kein Drehbuch zugrunde, erst am Schneidetisch ist der Film entstanden.¹⁰⁹ Jarman 'zerhackte' alle jene Sequenzen und Einzelaufnahmen, die je schon für sich genommen eher Fragmente darstellen, in kleine und kleinste Teile. Die 'katastrophisch' zerfallenden Bilder prallen aufeinander, kollidieren und verbinden sich zu neuen Einheiten. Dadurch verändert der zunächst als sperrig und unverständlich erscheinende Film ständig seine Richtung.¹¹⁰ Der lineare Ablauf der Zeit wird aufgehoben, auch weil ständig Rückverweise in Form von Wiederholungen auftreten und kurze Vorwagnahmen von später filmisch Ausformuliertem. Jarman hat die oft in extrem schneller Schnittfolge montierten Einzelteile vielfältig bearbeitet. Der Wechsel von s/w zur Farbe, Farbverfremdungen von Bildern, stop motion und Zeitraffer dienen gleichermaßen der Zuordnung und der Abgrenzung der Fragmente untereinander.

The Last of England ist stumm gedreht. Der größte Teil der Töne ist synthetisch erstellt oder als "Nur-Ton" oder "Atmosphäre" eingespielt. Der Ton konstituiert eine eigene Geschichte, parallel oder auch konträr zum Geschehen der Bilder. Die Tonspur, die selbst als ein Produkt von Schichtungen mehrerer Ebenen konstituiert ist - Musik, Geräusche, Stimmen -, legt sich wie eine Schicht über die Bilder, fügt sie zusammen, indem sie sich über die Schnittstellen legt, und reißt andererseits filmische Kontinuitäten wieder auf, indem sie sich kontrastreich vom Bild absetzt und in diesem Auseinanderklaffen eine starke Spannung evoziert.

109 Entsprechend schwierig war es für Jarman und die Producer des Films, James Mackay und Don Boyd, das Projekt zu finanzieren. In einem Interview mit Kraft Wetzel berichtet Jarman, daß er die Mitarbeiter zunächst aus der Herstellung von Pop Videos bezahlte. ("Did you enjoy the Falklands?" Derek Jarman im Gespräch mit Kraft Wetzel. In: *Medium* 1/1988, S. 4-10, hier S. 6.) Das ZDF hat den Film mit £ 40 Tsd. unterstützt. An den Produktionskosten von insgesamt £ 240 Tsd. beteiligte sich auch *Channel 4*.

110 Jarman hat die Struktur von *The Last of England* mit einer Reise verglichen: "Its structure suggests a journey: pages turn in a book bringing with them new turnings in direction, building up an atmosphere without entering into traditional narrative." *Last of England*, S. 173.

Dem Montageprinzip von *The Last of England* liegt die Idee vom Film als "Traum-Allegorie" zugrunde:

In dream allegory the poet wakes in a visionary landscape, where he encounters personifications of psychic states. Through these encounters he is healed.¹¹¹

Der Traum als organisierendes Prinzip setzt zeitliche Kontinuität und Chronologie der Abfolgen außer Kraft: "Here the present dreams the past future".¹¹² Elisabeth Lenk hat für den Traum festgestellt, daß er wesentlich Form sei.¹¹³ Lenk betrachtet den Traum als ästhetisches Phänomen und betont die Wichtigkeit einer Traumformanalyse. Auch für *The Last of England* gilt, daß sich Zuordnungen und Bedeutungen wesentlich über die Form einstellen. In der Ähnlichkeit der Form scheint der Bezug des Traums zur künstlerischen Ästhetik auf. Der Film kann so als eine Bilderschrift¹¹⁴ des Traums verstanden werden. *The Last of England* weist in dieser Hinsicht einige Ähnlichkeit mit Jarmans traumähnlichem Film *The Angelic Conversation* auf. Auch hier steht mit dem Motiv des Traums das Mystisch-Magische in Verbindung, das sich wie ein roter Faden durch sein Werk zieht. Von *The Last of England* zieht er eine Linie zu seinem unrealisierten *Neutron*-Projekt (1981-83): "If things had turned out differently much of the atmosphere of *The Last of England* would have been realised in *Neutron* [...]"¹¹⁵

Jarman ist stark von C.G. Jung beeinflusst, in seinen Büchern gibt er des öfteren Hinweise auf seine Jung-Lektüre. Das *Neutron*-Skript basiert auf C.G. Jungs Schrift "Aion, Beiträge zur Symbolik des Selbst", die auch die Lehre von den "Archetypen" als dem kollektiven Unbewußten enthält. Zu den Archetypen zählt Jung u.a. "Anima" und "Animus", denen ein weibliches und männliches, ein extrovertiertes und introvertiertes Wesen zugeordnet wird. Jarman hat diese Konstruktion in seinem *Neutron*-Skript rezipiert: "The script was a conflict between the active and contemplative life",¹¹⁶ repräsentiert durch zwei einander widerstrebende Charaktere, einem Revolutionär namens

111 "In einer Traum-Allegorie wacht der Dichter in einer visionären Landschaft auf, in der er verschiedenen Personifizierungen psychischer Zustände begegnet. Mit Hilfe dieser Begegnungen wird er geheilt". *Last of England*, S. 188.

112 Ebd.

113 Elisabeth Lenk: *Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum*, München 1983, S. 264.

114 Zum Trauminhalt als Bilderschrift vgl. Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, Frankfurt/M. 1961, S. 234.

115 *Last of England*, S. 182.

116 Ebd.



Topaz und einem Künstler namens Aeon, von denen sich am Schluß herausstellt, daß sie Verkörperungen einer einzigen Person sind.

Sie treffen sich in der Schattenwelt, dem "purgatory": "*Neutron* was a love affair with the shadow".¹¹⁷ *The Last of England* kann in Analogie zu *Neutron* als eine solche Schattenwelt verstanden werden, ein Purgatorium,

das von einem Fackelträger, einem "Magier" mit einem hohen spitzen Hut¹¹⁸ durchschritten wird. Man kann in dieser Figur eine Anspielung auf den Führer Vergil in Dantes *Divina Commedia* erkennen, der Dante durch die Höllenkreise führt,¹¹⁹ und auch eine Repräsentation des "revolutionären Künstlers" (im Sinne des *Neutron*-Projekts). Der Fackelträger ist ein Zeigender und Führender - er erleuchtet die dunklen Räume -, aber auch ein Zerstörer: das Feuer ist ein Symbol für reinigende und zerstörerische Kräfte. Die Welt wird in Brand gesetzt (vgl. die Überblendungen der Filmbilder mit Bildern von Feuer).

Neben dem Traum erweist sich die Idee einer filmischen Erinnerung als wesentliches Organisationsprinzip des Films. Zu Beginn des Films ist ein Mann (Jarman selbst) am Schreibtisch zu sehen, der in ein Album schreibt, eine Naheinstellung zeigt die über das Papier gleitende Feder. Diese Einstellung taucht gegen Ende des Films noch einmal auf: sie scheint nur kurz unter anderen Bildern hindurch und verlöscht sofort wieder.

Zwischen beiden Einstellungen liegt die filmisch festgeschriebene Erinnerung eines Chronisten. "Traum-Allegorie" und Erinnerung sind an ein Subjekt gebunden. Dieses Subjekt ist der Filmautor: "I have put myself into the center of the picture. [...] I wrote no script, it is held together by the presence of the author."¹²⁰ Doch ist dieser Film keine biographische Erinnerung, sondern

117 *Last of England*, S. 184. Das *Neutron*-Skript ist abgedruckt in: Derek Jarman. *Up in the Air. Collected Film Scripts*. London 1996. In seiner Einführung zu diesem Buch vermutet Michael O'Pray, daß *Neutron*, wäre der Film fertiggestellt worden, mit seiner dichten Struktur und seiner post-apokalyptischen Thematik in die frühen achtziger Jahre sehr gut gepaßt hätte, in eine Zeit, in der die Filme *Bladerunner* und *Brazil* dieses Terrain erfolgreich besetzten. In *Last of England*, ebd., sagt Jarman ähnlich: "If I had made it I think it would have resembled *Brazil*, a film I really admire."

118 Jarman bezeichnet diesen Hut als "Häretikerhut", in Anlehnung an Goya und seinen Werkzyklus "Die Schrecken des Krieges", vgl. *Last of England*, S. 207.

119 vgl. die Hinweise auf Jarmans Rezeption der *Divina Comedia* in *Last of England*. S. 14, und *Modern Nature*, S. 30.

120 *Last of England*, S. 188.

Konstruktion von Traum und Konstruktion von Erinnerung mittels filmischer Montage. Die Bilder des Gedächtnisses, in denen sich kollektive und individuelle Erfahrung verbinden, transzendieren als Film-Bilder 'Realität' und gehorchen nicht der Chronologie, sondern einem Moment von Über-Zeitlichkeit. Raum und Zeit verlieren im Traum und im Erinnern ihre Funktion als feststehende Ordnungsprinzipien.

Jarman integriert in das essayistische Gefüge von *The Last of England* Familienaufnahmen, die wesentlich die Funktion einer Selbstvergewisserung der individuellen Lebensgeschichte wahrnehmen. Der Gang durch das "Schattenreich" ist in dieser Hinsicht auch als eine Form der Lebensreise zu verstehen, das Purgatorium dann als das "Abbrennen" der Erinnerungen, des Vergangenen. Die home movies, Stellvertreter für eine individuelle Erinnerung, werden als Zeugnisse eines private life mit Verweisen auf die Geschichte Englands und seiner aktuellen Situation, die Jarman durch "Identitätsverlust" und "eine Krise der Kultur" bestimmt sieht,¹²¹ verwoben. Dabei bricht das Katastrophische, Bedrohliche auch in die *home movie*-Idylle ein. Es ist offensichtlich, daß es eine individuelle Erinnerung ohne eine kollektive, kulturelle, nicht geben kann. Verweise auf das kulturelle Gedächtnis werden z.B. in vielfältigen Zitaten von Kunstwerken gegeben. Dazu gehören das Albert-Memorial in London, die Musik von Elgar und Bach, die literarischen Zitate von Eliot im off-Text und die Gemälde "Amor vincit omnia" von Caravaggio und "The Last of England" von Ford Madox Brown (1855), das für den Titel des Films Pate stand. Mit *The Last of England* (wie auch mit anderen Filmen wie *Caravaggio*, *The Garden*) verfolgt Jarman die Intention, dem vom ihm so genannten "establishment" die tradierten Bilder und Worte 'abzujagen' bzw. die Inhalte des kulturellen Gedächtnisses über das Aufgreifen von dessen Medien neu zu besetzen.

Ein zentrales Motiv im Gefüge der filmisch montierten Erinnerungs-Bruchstücke ist das der Archäologie. In *The Last of England* gibt es eine Sequenz, in der die Tätigkeit des Chronisten mit derjenigen eines Archäologen durch Parallelmontage in Beziehung gesetzt wird. Der Chronist drückt kleine Gegenstände, etwa eine zersprungene Glühbirne, in eine teerartige Masse hinein und fertigt so ein Tableau an. Der Archäologe legt neben einem kleinen Skelett mit einer Nizo-Kamera als 'Grabbeigabe' auch eine Glühbirne frei. Die Ausrichtung der Tätigkeiten scheint ineinander verschränkt: hineinlegen auf der einen, hervorholen auf der anderen Seite. Der Archäologe dokumentiert seinen Fund fotografisch; die Aufzeichnungsverfahren Fotografie und Film

121 Interview mit Kraft Wetzel, a.a.O., S. 7.

werden zu Hilfsmitteln der Ausgrabungen. Unter dem Ausgegrabenen befindet sich wiederum eine Kamera. In der Zusammenschau mit den selbstreflexuellen Verweisen kommt die Projektion von Zukünftigem zum Ausdruck: auch die gegenwärtigen Aufzeichnungen und die Dinge werden einmal zu Gegenständen von Ausgrabungen werden - und damit auch der Film *The Last of England*. So heißt es im Off-Text: "I leave footprints for others to excavate". Der Chronist als collagierender Künstler 'begräbt' die Gegenstände in einer schwarzen Masse, damit sie überdauern, während sich auf der Tonspur mit Sirenenalarm und Gewehrsalven Endzeitstimmung verbreitet. Ähnlich überantwortet der filmende Chronist Jarman seine Bestandsaufnahme von England dem Gedächtnismedium Film, um sie zu bewahren und vor dem Vergessen zu retten.

Das Thema der Erinnerung ist auch bestimmend für die Konzeption von Jarmans Beitrag für den von Don Boyd produzierten Opernfilm *Aria* (1986). *Aria* versammelt durch eine Rahmenhandlung verbundene Filmbeiträge von Regisseuren wie Nicolas Roeg, Jean-Luc Godard, Robert Altman und Ken Russell (um nur die bekanntesten zu nennen), die je einen Film zu einer Opernserie gedreht haben. Jarman wählte die Arie *Depuis le jour* aus *Louise* von Gustave Charpentier, ein Musikstück, von dem er berichtet, daß er es "nicht mal besonders mochte und von dem ich dachte, ich könnt's nicht kaputt machen, bei dem Stück käm's nicht drauf an."¹²²

In Jarmans Beitrag tritt eine alte Sängerin (Amy Johnson) in einem schwarzen bühnenartigen Raum auf, in ein opernhafes Gewand gekleidet, einen Fächer in der Hand. Ein sanfter Wind weht, Blätter rieseln wie dichter Schnee auf sie nieder. Sie erinnert eine Liebesgeschichte, die sie in jungen Jahren hatte. Jarman hat Tilda Swinton und Spencer Leigh mit der Super 8-Kamera badend am Strand gefilmt und diese Szenen, vorwiegend in s/w, zwischen die 35 mm-Aufnahmen mit der alten Sängerin geschnitten, beide Ebenen der Geschichte mit z.T. leicht verlangsamten Bildern. Die Blätter, der Wind, die in Rückblenden angelegte Geschichte evozieren mit ihrem melancholischen Gestus das Thema des Abschied-Nehmens. Am Schluß verbeugt sich die Opernsängerin vor ihrem (imaginären) Publikum, sie hat ihre 'Abschiedsvorstellung' gegeben.¹²³

122 Ebd., S. 8f.

123 Die Szenen mit Tilda Swinton und Spencer Leigh, die in den Tanz der Braut am Ende von *The Last of England* eingefügt sind, stammen aus dem Kontext von *Depuis le jour*, ebenso wie die Szenen mit Swinton im Garten. Die Filmszenen erweisen sich damit als funktionable Veratzstücke.

"War Requiem", ein Mahnmal

"War, the most celebrated of institutions, has many memorials, but where are the memorials to peace?... Nations and ideologies must die so that we may live."¹²⁴

Schon bei der Arbeit an *The Last of England* war Jarman das *War Requiem* des englischen Komponisten Benjamin Britten als Filmsujet in den Sinn gekommen. Die ruinierten Industrielandschaften schienen ihm, so berichtet er im zum Film *War Requiem* erschienen Buch, für diese Musik bestimmt zu sein. Angesichts der teuren Verwertungsrechte moderner Musik hatte er den Gedanken wieder verworfen. Die Möglichkeit, den Film zu drehen, erhielt Jarman schließlich über den Produzenten Don Boyd, der ihm einen Auftrag von der BBC vermittelte. Die Britten-Pears Foundation, Inhaberin der Musikrechte, erlaubte die Verwendung von Brittens Originalaufnahme von 1963 und untersagte aber jegliche Veränderungen der Musik.

War Requiem geht den in *The Last of England* eingeschlagenen Weg weiter. Jarman sagt von diesem Film, er sei eine Collage, "A cut up".¹²⁵ Während des Editings notiert er: "It's a sea of mirages. The combinations are inexhaustible. [...] There is no way that I can say, 'this is the final cut'".¹²⁶ Die Konstruktion des Films wird getragen von der Musik Brittens, die dem stumm gedrehten Film unterlegt ist.¹²⁷

Das *War Requiem* Brittens wurde 1962 zur Einweihung der wieder aufgebauten Kathedrale von Coventry uraufgeführt. Das Werk weist zwei Textebenen auf: auf der einen neun von Wilfred Owen im ersten Weltkrieg geschriebene Gedichte, die den Krieg anklagen. Die Texte werden von einem Tenor und einem Bariton gesungen. Auf der anderen Ebene die Liturgie der lateinischen Totenmesse, vom *Requiem aeternam* bis zum *Libera me*. Ihr sind ein Solosopran, ein Knabenchor und ein gemischter Chor und das Orchester zugeordnet. So besteht auch auf der Klangebene eine deutliche Trennung, die erst ganz am Schluß aufgehoben wird. Die beiden Textebenen verhalten sich zueinander wie Vergangenheit und Gegenwart: die alten überlieferten lateini-

¹²⁴ Derek Jarman: *War Requiem. The Film*. London 1989, S. 14.

¹²⁵ *War Requiem*, S. 47.

¹²⁶ *War Requiem*, S. 36.

¹²⁷ Nachdrücklich sei hier auf die wichtige Rolle der Musik auch in den anderen Filmen Jarmans hingewiesen. Sie bleibt stets unangefochten, wird nicht auseinandergenommen, 'zerhackt' oder verzerrt. Jarman bedient sich häufig bekannter Stücke aus einem klassischen Musikrepertoire zur Unterstützung, Begleitung und Betonung einzelner Szenen bzw. filmischer Einheiten.

schen Worte erfahren durch die Parallelführung der Texte Owens eine Aktualisierung. Am Ende des Requiems - *In paradisum*- fließen durch die Zusammenführung aller Stimmen symbolisch auch die Zeiten zusammen.

Die Auftraggeber Jarmans hatten sich zunächst einen konventionell erzählten Film vorgestellt. Eine Erzählung im herkömmlichen Sinne und das Werk Britzens lassen sich jedoch kaum adaptieren. Zudem ließ das Budget von £ 670.000 keine groß angelegten Kriegsszenen zu. Das Budget und der gleichermaßen knapp bemessene Zeitplan von drei Wochen Drehzeit zwangen Jarman und seine Mitarbeiter zur Improvisation und Konzentration: nur ein Take, wann immer es möglich war, und was nicht richtig 'saß', wurde weggelassen. Diesen ökonomischen Zwang zur Einfachheit hat Jarman gerade im Zusammenhang mit *War Requiem* als einen Schlüssel zu seinem filmischen Stil ausgewiesen.¹²⁸ Bei diesem Film entschied er sich dafür, lose zusammenhängende Szenen mit Wilfred Owen als Soldat im Ersten Weltkrieg mit Szenen, die als Erinnerungsbilder fungieren, zusammen zu montieren. Die Ebenen von filmischer Gegenwart und Erinnerung sind ästhetisch deutlich durch die Verwendung von 35 mm-Film und Super 8 voneinander unterschieden. Die Aufnahmen wurden im verfallenden Darent Park Hospital in Kent gedreht, das zum Zeitpunkt des Beginns der Dreharbeiten geschlossen worden war. Tilda Swinton spielt eine Krankenschwester (der weiblichen Rolle entsprechend gibt es in Britzens *Requiem* einen Solosopran) neben Nathaniel Parker als Wilfred Owen. Dem Introitus in der Musik ist auf filmischer Ebene eine Totenwache der Krankenschwester am aufgebahrten Leichnam Owens unterlegt, zu der der Film gegen Ende wieder zurückkehrt. Die dazwischen liegenden Szenen erzählen rückblickend aus dem Leben des Soldaten. Der Film schließt mit Symbolen des Gedenkens: weiße Kreuze, ein roter Mohnkranz, ein Korb mit weißen Mohnblumen.

An den Anfang ist ein Prolog gestellt: Ein alter Soldat im Rollstuhl - Laurence Olivier in seiner letzten Rolle - wird von der Krankenschwester durch den Garten des Hospitals gefahren. Sie ist ihm behilflich, seine Orden anzuhängen. Die Szene wird von Glockenschlägen begleitet. Aus dem Off rezitiert Olivier den ersten Teil des Gedichts *Strange Meeting* von Owen: "It seemed that out of battle I escaped" - in dem sich das lyrische Ich in der Hölle wiederfindet. In Benjamin Britzens Opus findet sich dieses Gedicht, von Tenor und Bariton vorgetragen, am Ende. Durch die Positionierung am Beginn des Films und am Schluß des Requiems (der dem des Films entspricht) werden filmische

128 War Requiem, S. 28: "The art is in preplanning. The hermetic, closed quality of my films reflects their budgets. [...] Art direction in this sort of film is the maximum utilization of the minimum number of resources, and is really the key."

und musikalische Ebene miteinander verklammert. Im Prolog wird ein weiteres Filmelement eingeführt: Dokumentaraufnahmen aus dem Ersten Weltkrieg und anderen Kriegen. Sie werden, zum Teil farbverfremdet, plötzlich und unvermittelt in die Szene hineingeschnitten, die Erfahrungen und Erinnerungen des Soldaten repräsentierend. Diese Aufnahmen durch-



ziehen in der Folge den gesamten Film, zum Teil im blue-screen-Verfahren als Hintergrund für Aufnahmen von den Chorsängern verwendet. Sie kumulieren im letzten Teil des Films, im *Liberate me* unmittelbar vor dem Vortrag von *Strange meeting* in einer im Script mit *War* betitelten Sequenz von siebeneinhalb Minuten. Die Sequenz wird gerahmt von einer Aufnahme übereinandergeschichteter Totenschädel. Sie beinhaltet Bilder aus Kriegen, die dem Ersten Weltkrieg folgten: aus dem Sahel, Kambodscha, Afghanistan und dem Zweiten Weltkrieg - am Ende steht die Atombombenexplosion von Hiroshima.

Der Schnittrhythmus ist ganz auf die Musik hingeordnet, orientiert sich an ihren Punktierungen und Akzentuierungen. Die Filmausschnitte, die John Maybury für diese Sequenz zusammengestellt hat, zeigen unverblümt Erschießungen und grausame Wunden. Die Verwendung solchen Materials wirft Probleme auf, vor allem die Gefahr, der Faszination des Schreckens zu erliegen. Jarman berichtet im Filmbuch, daß die an *War Requiem* Beteiligten die moralische Vertretbarkeit der Verwertung dieser Aufnahmen diskutiert haben.¹²⁹ Er reflektiert in seinen Äußerungen über den Film das Gefühl der Hilflosigkeit, das sich beim Betrachten der Dokumentaraufnahmen angesichts des Todeskampfes der Verwundeten einstelle. Weil im Ausmaß des Schreckens die Worte obsolet geworden sind, werden die neuen Techniken der Bildbearbeitung zur Zuflucht:

The apocalyptic qualities of the old silent epics like Dante's *Inferno* are no longer possible. But the scale can be recaptured by using the new technology with documentary footage. Video provides a chance to defy gravity, a chance that no one has yet fully taken. Of all the younger British film-makers, John Maybury understands this, and thinks in this new medium, whose icy impartiality is awesome.¹³⁰

129 *War Requiem*, S. 12f.

130 "Es ist nicht mehr möglich, die apokalyptische Qualität der alten, stillen Epen wie Dantes *Inferno* zu schaffen. Aber ihre Bandbreite und Abstufungen können erneut eingefangen werden,

Aus diesem Zitat spricht sehr deutlich die Faszination, die von der Bildtechnik ausgeht. Eher noch als das möglicherweise voyeuristische Element im Filmmaterial (dieses Problem stellt sich bereits bei der Aufnahme) müssen die ästhetischen Implikationen der technischen Bearbeitung reflektiert werden. Das Stakkato der Schnitte in der *War*-Sequenz läßt eine Vertiefung in die Bilder nicht zu. Den Vorteil, damit dem Voyeurismus entgegengewirkt zu haben, bezahlt diese Vorgehensweise mit einer Verähnlichung der Bilder. Sie reißt sie aus ihren ursprünglichen Kontexten und zeigt, daß, in welchem Krieg auch immer, die Szenen sich gleichen. Durch die Implantation in einen Kontext, der vom ursprünglichen historischen Kriegereignis absieht, werden die Bilder überzeitlich, zum Synonym für 'den Krieg' schlechthin. Krieg wird zu einer überhistorischen Vernichtungsmaschinerie, eine Kette von Grausamkeiten, die sich in die Zukunft fortschreiben ließe. Gefahr droht dabei von jener "eisigen Unparteilichkeit" des Mediums, von der Jarman spricht, und die er als "ehrfurchtgebietend" bezeichnet.

Der Standpunkt des Filmemachers läßt sich aus dieser 'found footage' nicht herleiten. Sobald er Ehrfurcht verspürt, hat er sich schon von den zur Verfügung stehenden technischen Möglichkeiten überwältigen lassen. Die Technik der Bildbearbeitung stellt nur eine reine Form bereit, eine Oberfläche. In Frage steht, ob sich so mehr als die Feststellung der Unmöglichkeit von Aussagen treffen ließe. Erst durch das Einfügen der video-editierten Sequenzen in den Gesamtkontext des Films mit der Musik Brittens und der Rahmenhandlung, den Szenen der Erinnerung und den eingefügten Landschaftsaufnahmen gewinnen sie eine Dimension, die den im Buch zum Film vorgetragenen Intentionen Rechnung tragen: ein Mahnmal zu sein. Nicht um die Fortschreibung der Schreckensszenarien geht es Jarman, sondern um Bewahrung des Schönen: "Surely, the task of the next century must be to protect what remains."¹³¹

indem wir die neue Technik mit Filmausschnitten aus Dokumentationen verbinden. Video gibt die Möglichkeit, die Schwerkraft zu besiegen, eine Möglichkeit, die bisher noch niemand voll wahrgenommen hat. Unter all den jungen britischen Filmemachern versteht nur John Maybury dies, und er denkt daher innerhalb des neuen Mediums, dessen eisige Unpersönlichkeit faszinierend ist." *War Requiem*, S. 40.

131 *War Requiem*, S.15.

Persönliche Mythologie: *The Garden*

"How can you describe what has been lost to those who've never known the different?"¹³²

Im Film *The Garden* (1990)¹³³ und im begleitenden Tagebuch *Modern Nature* setzt Jarman die selbstbewußte Klage fort, die er in *The Last of England* und im *War Requiem* formuliert hatte. Der oben als Motto zitierte Anspruch kann auch als Anmaßung verstanden werden, wobei in beiden Fällen die Hintergründe zu ermitteln wären. Sie liegen am deutlichsten in den Aids-Erfahrungen dieser Jahre. "Old friends died young" lautet die gewissermaßen persönlichste Hauptzeile, die an die vielen durch Aids gestorbenen Freunde, aber auch indirekt an die eigene fortschreitende Krankheit erinnert. Monat für Monat, oft Tag für Tag, reflektiert das Buch die Jahre 1989 und 1990, bis zum August, dem Monat, in dem *The Garden* für das New York Film Festival abgelehnt wurde.¹³⁴ Immer wieder geht sein Blick zurück in die sechziger Jahre des Aufbruchs, vergleicht er sie mit den Achtzigern des Niedergangs in der Fragmentierung und Fremdartigkeit der Stadt, im Vormarsch der Medien und der Konsumindustrie.¹³⁵ Individuelles Leiden und kollektives Geschehen werden als einander bedingende Prozesse vorgestellt, wobei den gesellschaftlich dominanten Strukturen von Herrschaft (Jarman sieht sie neben der Regierung in Industrie und Medien) eindeutig und prononciert der Part des Bösen zukommt.

Zwischen 1989 und 1990 entstanden die konkreten Pläne zum Film, wurden die Dreharbeiten durchgeführt, der nächste Film *Edward II.* vorbereitet. Jarmans Holzhaus - "Prospect Cottage" - mit seinem selbstangelegten Gar-

132 *Modern Nature*, S. 177.

133 Siehe zu *The Garden* das Begleitheft zur Uraufführung: Sales Information. London [o.J.], mit einem Jarman-Interview und einem Beitrag von Tony Ryans, *The 'I-Movie'* ('Ich-Film' als Balance zwischen Subjektivität und Objektivität; Jarman spricht vom "auto-bio-pic" und sieht in seinen Anfängen als Maler einen Grund für sein permanentes Insistieren auf Subjektivität). Ryans versucht den in England benutzten Begriff des "trance film" auf die japanische "I-Novel" (Watakushi Shosetsu) und die entsprechende, zuerst von Cocteau in „Le Sang d'un poète“ (1930) bezeichnete Form zu transponieren, die von Maya Deren, Kenneth Anger u.a. weitergeführt worden sei bis zu Jarmans *The Last of England* und, nunmehr, *The Garden*: „The 'I-Movie' genre is always cyclic, like a recurring dream or like a film shown in continuous performances. The questions and problems come back again and again.“

134 Im Unterschied dazu war *The Garden* auf dem 17. Moskauer Filmfestival 1991 laut FAZ-Bericht vom 25.7. 1991 "die Sensation": "Der Film befremdete viele Zuschauer, wurde aber in den sowjetischen Zeitungen und im Russischen Fernsehen hymnisch besprochen.“

135 "In the sixties and seventies, before the political backlash of the eighties and the advent of AIDS, coming out was positive and helped the community. [...] *Sebastiane* just acknowledged something that already existed.“ In: *Modern Nature*, S. 220.

ten¹³⁶, bei Dungeness an der Kanalküste, keine 100 km zur Londoner City, bildete den Ausgangspunkt erster Super-8-Filme und teilweise auch den Drehort.¹³⁷ Vor allem *Channel Four*, *British Screen* und das ZDF finanzierten die Produktion. Die Filmmusik schrieb wieder, wie schon zu *Caravaggio* und *The Last of England*, Simon Fisher Turner; *The Balenescu Quartett* und ein von Jessica Martin gesungenes Lied *Think Pink* sowie ein russisch-orthodoxer Kirchenchor komplettierten die Filmmusik.

The Garden war für Jarman der in seiner Vorbereitung und auch in seiner Durchführung bisher am wenigsten befriedigende Film.¹³⁸ Dies sagt nichts über die Intensität, mit der er ihn zu realisieren versuchte.¹³⁹

Jarman drehte ohne Script.¹⁴⁰ Wieder und entschiedener noch als schon in *The Tempest* und in *The Last of England* fundierte er die filmische Wirklichkeit in einer eigenwilligen Bildersprache aus Traumszenen und Mythologisierung.¹⁴¹ Die innerhalb dieser grundlegenden Wirklichkeitsverfremdung zusätzlich inszenierte Allegorisierung und Ritualisierung schafft eine eigene Welt. Ein aus dem Off gesprochener Prolog wendet sich zu Beginn direkt an den Zuhörer:

I want to share this emptiness with you. Not fill the silence with false notes or put tracks through the void. I want to share this wilderness of failure. The others have built you a highway fast lanes in both directions. I offer you a journey

136 Dieser Garten ist auch Gegenstand des letzten Buches von Derek Jarman: Derek Jarman's *Garden*. London 1995 [eine Ausgabe in deutscher Sprache ist 1996 in Berlin erschienen]. Das mit zahlreichen Fotografien von Howard Sooley illustrierte Buch vermittelt einen lebhaften Eindruck des Gartens.

137 In den ersten Dezembertagen 1989 - zwei Wochen Vorbereitung auf die Dreharbeiten, für die acht Tage veranschlagt waren. (*Modern Nature*, 20.11. 1989).

138 Siehe z.B. die Eintragungen am 1.9. 1989 oder am 26.10. 1989: "I was plagued with misgivings about *The Garden*." Am 2.12. 1989: "I have no idea how the scenes will look, and no wish to."

139 Zweifellos stand die Arbeit unter dem Zeichen der Krankheit. Februar 1990: "Today the film took off - a pattern began to emerge out of the chaos." Gegenüber Tilda Swinton sprach er von seinem persönlichsten Film (23.7. 1990); nach einer Londoner Preview am 2.7. 1990 hatte er den Eindruck, "people liked it", und angesichts der bevorstehenden Premiere hoffte er, "*The Garden* would cause a stir." (16.7. 1990) Im Oktober 1989 notierte er: keine gelungene Sequenz, überall grobe Kamera-Fehler, jede Einstellung "ugly". Das Projekt sei zu groß, um unter den gegebenen Bedingungen richtig gemanagt zu werden, es gebe keine befriedigende Organisation. Noch im letzten Interview bezeichnet er *The Garden* sogar als "bad film", improvisiert von Leuten, die sich über den Stoff nicht einig waren und bestehend aus einem Haufen von vollkommen unzusammenhängenden Stücken.

140 *Modern Nature*, 2.12. 1989: "[...] making a film with no script you have to be on your toes: visual ideas develop as they run."

141 Jarman spricht in *Modern Nature* im Blick auf sein Schreiben von einer "persönlichen Mythologie"; man kann diesen Satz auch auf den Film übertragen.

without direction, uncertainty and no sweet conclusion. When the light faded I went in search of myself. There were many paths and many destinations.¹⁴²

Die Rede eines 'Erzählers' von den vielen Pfaden und der Ungewißheit des Ziels, in ihrer 'getragenen Sprache' herausgehoben, kann als Indiz für das Essayistische, Improvisierte und Nicht-Kalkulierte dieser Filmform gelten. An den Anfang gesetzt, ist sie programmatisch zu verstehen, eine im Film selbst gegebene Rezeptionsanweisung. Nach diesem Prolog taucht, ähnlich wie der Chronist in *The Last of England*, Jarman selbst auf, an seinem Arbeitstisch schlafend, dann - "clearly dreaming the film into being"¹⁴³ - wie aus Träumen erwachend, umgeben von den Utensilien seiner filmischen Mythologie - Steine, ein Kreuzifix, im Hintergrund ein Bild des auferstandenen Christus mit den Wundmalen (diese Einstellung wiederholt sich im Verlauf des Films).

Damit ist das auffälligste Merkmal dieser Mythologie angedeutet - die Einbeziehung des Evangeliums. Schon in *Caravaggio* gab es jene Szene, in der in einer Art Parallelisierung der sterbende Maler - und indirekt mit ihm der Filmemacher - mit dem Christus der Grablegung 'gleichgesetzt' wurde; jetzt in *The Garden* ist diese Konnotation einen Schritt weitergeführt: eine Christus-ähnliche Figur erscheint im Film, zeigt ihre Wundmale, gerät in Auseinandersetzung mit anderen Personen, und gegen Ende des Films taucht für wenige Sekunden das (zunächst durch die Hände verdeckte) Gesicht und der Kopf des wie von Dornen 'gekrönt' Jarman auf. Der Film umspielt damit vielseitig das Thema der Nachfolge Christi.¹⁴⁴ Weitaus deutlicher als diese kryptische Anspielung prägt sich die Christus-Figur ein als der inszenierte Blick auf eine Welt, die mit seiner Botschaft nichts mehr anfangen kann. Mit den Figuren von Maria mit dem Kind, Judas, Pontius Pilatus und Christus stellt Jarman die entsprechenden Überlieferungen in den Vordergrund¹⁴⁵ und konfrontiert sie mit den verhaßten Erscheinungen seiner Gegenwart - der staatlichen und

142 "Ich möchte diese Leere mit euch teilen, ohne dabei die Stille mit falschen Klängen zu füllen oder Spuren in der Leere zu hinterlassen. Ich möchte diese Wildnis des Versagens mit euch teilen. Andere bauen euch Highways mit schnellen Fahrbahnen in beide Richtungen. Ich biete euch eine Reise ohne Richtung sowie Ungewissheit und keine süßlichen Lösungen. Als das Licht verlöscht, ging ich auf die Reise nach mir selbst. Und es gab viele Pfade und viele unterschiedliche Ziele."

143 Tony Ryans, A.a.O.

144 In *Modern Nature* notiert er am 2.2. 1990: "My paintings scramble the initials IHS HIV."

145 Übrigens nicht zum erstenmal; in *Jubilee* gibt es die Szene, in der dem Punk-Musiker im Hochhaus-Blick auf London zuerst in wörtlicher, dann in travestierter Anspielung die biblische Verführungsszene erzählt wird, in der der Satan Christus 'die Welt' anbietet, wenn er ihn anbete.



kirchlichen Verfolgung der sexuellen Minderheiten, der zerstörenden Allgegenwart durch die Massenmedien, die Industrialisierung der Natur.

Die Wendung, die Jarman damit gegenüber den bisher bevorzugten historischen Bezügen zur Elisabethanischen Renaissance und zu Shakespeare vollzieht, ist auffällig. Jetzt werden durchgehend verfremdete, travestiierte und teilweise in groteske Szenen übertragene Bibelmotive in eine vollständig allegorisierte Gegenwart transponiert und damit als deren Gegenwelt etabliert. Diese biblische Gegenwelt hat anders als die von Elisabeth I. und John Dee ihren Konflikt sichtbar in sich, denn es sind Teile der Passionsgeschichte, an denen sich Jarman orientiert: Alte Männer in 'biblischen' Gewändern, die, schallend lachend ("Kardinal" Borgia Ginz aus *Jubilee* läßt grüßen) ihre Hände 'in Unschuld waschen'; Judas als gräßlich Erhängter und sich selbst verspottender Punkjüngling im schwarzen Lederdress, verdoppelt von einem schmierig-eleganten Reklamesprecher, der die Vorteile der Kreditkarten für die Erfüllung unserer kühnsten Träume anpreist: "Thank you, Judas, thank you!"¹⁴⁶ (In *Jubilee* verkörperte diesen Part auf seine Weise der gealterte Hitler); Maria mit dem Kind von den Kamerareportern verfolgt, die den Terrorgestalten aus *The Last of England* gleichen; die Legende der Weisen aus dem Morgenland; die das Kreuz Christi tragenden schwulen Freunde; die Kreuzigung in direkter (Wundmale) und ikonographischer Nachbildung (die drei Kreuze auf Golgotha); nicht zuletzt der Garten auch als "Garten von Gethsemane", neben dem "Garten Eden".

Wie schon in *The Angelic Conversation* versucht Jarman auch in *The Garden* seine Ästhetik der kleinen Gesten und des theatralisch-filmischen Sets fortzuführen. Diesmal betont er das 'Dokument' gegenüber der Fiktion.¹⁴⁷ Zunächst erscheint eine solche Bemerkung, angesichts der fiktionalisierten Bild- und Tonwelt dieses Films unverständlich, auf jeden Fall mißverständlich. Eine Erklärung bietet der Bezug zu all jenen künstlerischen Versuchen, in denen eine als entstellt erlebte Realität durch die Fiktionalisierung zur 'Kenntlichkeit' dokumentiert wird. In diesem Zusammenhang erhebt Jarman den selbstbewuß-

146 Judas taucht noch einmal auf in der Szene des Verrats an Christus, die Jarman inmitten einer wüstenähnlichen Landschaft als groteskes Medienspektakel inszeniert.

147 Modern Nature, S. 130 (16.8. 1989): "The Garden is a simple domestic drama, a document. No fiction. The smallest gestures."

ten Anspruch: "Making films our way makes all others seem fabricated",¹⁴⁸ und er meint damit, ohne es direkt zu formulieren, die Authentizität, das Unverwechselbare, das Originale seiner Arbeit. Keine Kopie der vorgefundenen Realität, aber ein Dokument ihrer Beschaffenheit.

Wesentliche Elemente dieses fiktionalen Dokuments bilden die Gegebenheiten um "Prospect Cottage" in Dungeness - das Haus selbst mit seinem Garten aus Pflanzen, Steinen, am Strand angeschwemmten und kunstvoll um das Haus drapierten Fundstücken, die Schauspieler-Freunde und das in verschiedenen Hintergrundaufnahmen eingeschnittene Atomkraftwerk, das sich auch in Wirklichkeit in unmittelbarer Nachbarschaft zu "Prospect Cottage" befindet. Von diesen authentischen Beweisstücken der akuten Lage geht es über in eine Radarstation, Überlandleitungen, die, als Symbol der technischen Machbarkeit und Ubiquität, kontrastiert werden zu dem in ihrem 'Schatten' auftretenden, auferstandenen Christus, dem ein als Jogger vorbeihastender 'ungläubiger Thomas' den Vogel zeigt. Im Kontext der Gegensätze und der Bibel verbleibend gibt es einen langen Tisch, an dem abwechselnd bäuerlich gekleidete Frauen und Männer und schullehrerhaft aussehende 'Gelehrte' sitzen; während die Frauen durch Fingerbewegungen am Rand von Weingläsern eine sphärische Musik erzeugen, zwecklos schön, exerzieren die Oberlehrer ihr Schulritual mit rhythmisch auf den Tisch schlagenden Stöcken vor einer Wandtafel mit der Aufschrift "I must work harder" - im Blue-Screen-Hintergrund das bläulich schimmernde Atomkraftwerk, oder sie bringen einen kleinen Schüler im Helm der Britannia zum militärischen Marschieren auf dem Tisch.

Wie schon in *The Angelic Conversation* gibt es auch in *The Garden* das Prinzip der variierenden Wiederholung; dadurch entsteht aus den 'kleinen Gesten' deren vielfältige Verweisstruktur. Aus den Gesten formen sich Bezüge, zwischen den verschiedenen Bewegungen lassen sich Querverweise erkennen. So wird etwa die Rotation des Radarsystems wieder aufgegriffen in einer wie autistisch kreisenden Bewegung einer jungen Frau und in den kreisenden Fingern, die an den Weingläsern das Luftharmonium erzeugen. Als durchgehende Motive gibt es neben der Passionsgeschichte mit ihren Tätern und Opfern in einem komplex montierten Bildernetz verschiedene Tätigkeiten der Menschen und das absichtslose Handeln der Natur: Die symbolische Verwandlung von Steinen in Brot und das Hegen von Pflanzen, die Blumen und die im Wind bewegten Gräser, die Wellen am Strand und die rasch dahinziehenden Wolken. Es ist, als habe Jarman in diesem Film wieder und noch einmal den Beweis antreten wollen, daß auch heute noch, trotz der Inflation aller Bilder, ein

148 Ebd., S. 131.

Film gemacht werden kann, in dem jedes Bild ein neues Bild in einem neuen Kontext darstellt. Diese neuartigen Bilder und Bildverknüpfungen werden fast zwangsläufig zum Problem der Rezeption. Die wenigen gesprochenen Texte (Dialoge gibt es nicht) wirken demgegenüber einfach und leicht verstehbar:

This is a poppy / A flower of cornfield and wasteland / Its colour is scarlet / Bloody red / Sepals two / Soon falling / Petals four / Stames many / Stigma rayed / Many seeded / For sprinkling on bread / The staff of life / Woven in wreaths / In memory of the dead / Bringer of dreams / And sweet forgetfulness. This year the winter never came. The sun rose blood red. At shrovetide flies swarmed. The rosemary bloomed. Eggs soured in their shells. The sky pierced and torn no longer sheltered the naked earth. The seasons changed. Men burrowed deep to hide their shameful poisons. For a million years thirty thousand unborn generations bound to the memory of criminal rulers, the secretaries of energy who oil the wheels of mortgage with dead hands. I walk in this garden / Holding the hands of dead friends, / Old age came quickly for my frosted generation / Cold, cold, cold / They died so silently. [...] I have no words. / My shaking hand cannot express my fury. / Sadness is all I have, no words. / Cold, cold, cold / You died so silently. [...] Matthew fucked Mark, fucked Luke, fucked John / Who lay on the bed that I lie on. / Touch fingers again as we sing this song. / Cold, cold, cold / We died so silently. / My gilly flowers, roses, violets blue / Sweet garden of vanished pleasures. / Please come back next year. / Cold, cold, cold / I die so silently. [...].¹⁴⁹

Dem Prolog korrespondiert gegen Ende des Films dieser Epilog, wieder aus dem Off, ein lyrischer Nachruf auf die toten Freunde, in den der Sprecher - und hier ist die Identität des Erzählers mit dem Autor-Regisseur evident - am Schluß sich selbst einbezieht. Von diesen Versen her gesehen stellt der Film eine Lamentatio, eine Wehklage, dar. Aber wie schon in *The Tempest*, wieder

149 Die ist Klatschmohn / Eine Blume auf Kornfeldern und Ödland / Ihre Farbe scharlachrot / Blutrot / Außen wie innen / Schnell verblüht / Blütenblätter fallen / Staubgefäße / Narbe strahlenförmig / Viele Samen / Gestreut auf Brot / Der Stoff des Lebens / In Kränzen gewonnen / Zum Gedenken an die Toten / Bringt Träume / Und süßes Vergessen.

Dieses Jahr kam der Winter nicht / Die Sonne ging blutrot auf / Zu Fastnacht wimmelte es von Fliegen / Der Rosmarin blühte / Eier faulten in der Schale / Der Himmel durchstoßen und zerissen, schützte die nackte Erde nicht mehr / Die Jahreszeiten wandelten sich / Männer gruben ihren schändlichen Giften tiefe Verstecke / Millionen Jahre lang / Dreißigtausend ungeborene Generationen / Dem Andenken verbrecherischer Herrscher verhaftet / Den Handlangern der Energie, die das Räderwerk der Hypotheken mit toten Händen ölten.

Ich wandle in diesem Garten / Halte toten Freunden die Hand / Das Alter hat meine eisgraue Generation schnell ereilt / Kalt, kalt, kalt / Sie starben so still [...] Ich habe keine Worte / Meine zitternden Hände können meine Wut nicht ausdrücken / Ich habe nur die Traurer, keine Worte / Kalt, kalt, kalt / Ihr starbt so still [...] Matthäus fickte Markus, Markus fickte Lukas, fickte Johannes / Die auf dem Bett bei mir gelegen haben [Anspielung an ein englisches Abendgebet. D.Verf.] Berühren wieder die Finger, wenn wir dieses Lied singen / Kalt, kalt, kalt / Wir starben so still / Meine Nelken, Rosen, Veilchen / Süßer Garten entschwindender Freuden / Bitte, komm zurück im nächsten Jahr / Kalt, kalt, kalt / Ich sterbe so still [...].

anders in *Jubilee*, bestimmt auch in *The Garden* dieser Ton nicht das Ende des Films. Trauer wendet sich in Heiterkeit, wenn Jarman die biblischen Anspielungen an das Abendmahl und an das Pfingstwunder im Austeilen von Brot (verwandelt aus Steinen) und in einem leichten Spiel aus schwebender Papiertasche über den Menschen doch als eine "sweet conclusion" inszeniert.¹⁵⁰

Sexualität und Politik: "Edward II."

"Sex and crime."¹⁵¹ - "Power and sex."¹⁵² - "I chose this play solely for its subject."¹⁵³

Mit *Edward II.*, zuerst 1592 von Christopher Marlowe, einem jüngeren, damals 27-jährigen Zeitgenossen Shakespeares als Theaterstück geschrieben, greift Jarman nach *The Garden* wieder auf einen historischen Stoff zurück. Anders als mit den Essayfilmen, deren Kompositionsformen von vornherein die Aufmerksamkeit stärker auf die rezipierende Arbeit des Zuschauers legen und ihr jede Freiheit lassen, tritt jetzt das Moment der Story und damit der Deutung wieder mehr in den Vordergrund. Wie auch die Akzente im einzelnen verteilt werden, übereinstimmend konstatiert die Kritik in diesem Sujet die Diskurse des Begehrens und der Macht,¹⁵⁴ erkennt es als "ein radikales Liebesdrama, das sofort zur Machtfrage wird".¹⁵⁵ Im Blick auf die im Zentrum stehenden Hauptpersonen Edward II. und seinen Liebling Gaveston geht es einerseits um "Passion"¹⁵⁶ und andererseits um "amour fou"¹⁵⁷. Beide Begriffe verweisen auf das "verhängnisvolle" Ende für die Liebenden und beide versuchen auf subtile Weise das Skandalon der Homosexualität, aber auch das der Politik, zu entschärfen. Peter Buchka stellt zunächst fest: "Nicht die Homosexualität ist der Skandal dieser Geschichte, sondern der amour fou - die Beses-

150 Jarman in: Sales Information. A.a.O.: "[...] it's what you think. That is the whole point of having an open film like this."

151 Der beliebteste Motivkomplex des Kinos.

152 Der wichtigste Motivkomplex des Kinos.

153 Filmbuch Queer Edward II. London 1991. S. 26.

154 Verena Lucken. In: *FAZ* vom 5.5. 1992.

155 Wolfram Schütte. In: *FR* vom 6.5. 1992.

156 Urs Jenny. In: *Der Spiegel* 18/1992 stellt *Edward II.* "in die Reihe der Jarmanschen Passionsstücke." Ähnlich Christof Boy. In: *die tageszeitung* vom 30.4. 1992 ("Passion des Liebens und Leidens"), *DIE Welt* vom 6.5. 1992 ("das Ausleben einer persönlichen Passion"), *die Neue Zürcher Zeitung* vom 9.7. 1992 ("militantes Bekenntnis- und Passionsdrama") u.a.

157 Peter Buchka. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 2.5. 1992.



senheit, welche alle Regeln menschlicher Zivilisation außer Kraft setzt"¹⁵⁸ und ergänzt seine Aussage, wenn er am Schluß als den "eigentlichen Skandal" die aus sexueller Unterdrückung geborenen "Monster öffentlicher Repression" bezeichnet. Dem entsprechen die direkten und indirekten Aussagen Jarmans, der nicht nur im Film, sondern auch im Buch zum Film auf

fast jeder Seite das Motiv der politisch-gesellschaftlich unterdrückten Homosexualität als das ihn treibende zum Ausdruck bringt; im Vorwort schreibt er unmißverständlich:

How to make a film of a gay love affair and get it commissioned. Find a dusty old play and violate it.¹⁵⁹

Oder so:

It is difficult enough to be queer, but to be queer in the cinema is almost impossible. Heterosexuals have fucked up the screen so completely that there's hardly room for us to kiss there. Marlowe outs the past. Why don't we out the present? That's really the only message this play has. Fuck poetry.¹⁶⁰

Jarman benutzt das Motiv der obsessiven Liebe, aber in den von Marlowe übernommenen Konflikten öffentlicher Machtinteressen steht die Beziehung von Anfang an - als unerlaubte Männerliebe - im Zeichen des politisch auferlegten Verzichts. Im Unterschied zu *Caravaggio* ist Politik in *Edward II.*, ge-

158 Ebd.

159 "Wie macht man einen Film über eine Liebesgeschichte zwischen Homosexuellen, der genehmigt wird? Man sucht sich ein verstaubtes altes Theaterstück und vergewaltigt es." Im Vorwort zu E. - Eine Quelle für zahlreiche Selbstaussagen Jarmans und zahlreiche Erläuterungen ist auch das zur Aufführung im Internationalen Forum des jungen Films Berlin 1992 vom deutschen Verleih Prokino herausgegebene Presseheft.

160 "Es ist schwer genug homosexuell zu sein, aber es ist fast unmöglich ein Homosexueller in einem Film zu sein. Heterosexuelle sind auf der Leinwand so sehr sexuell dominant*, daß es für uns kaum noch genug Platz gibt, um uns im Film zu küssen. Marlowe setzt die Vergangenheit außer Kraft. Warum also setzen wir nicht die Gegenwart außer Kraft? Das ist wirklich die einzige Botschaft, die dieses Stück hat. Zur Hölle mit der Poesie" [*Der Ausdruck "fucked up" hat im Englischen mehrere Bedeutungen. Einerseits verweist man damit auf den sexuellen Akt an sich. Heterosexuelle Paare haben soviel Sex auf der Leinwand, daß nicht einmal mehr für einen Kuß von Homosexuellen Platz bleibt. "Fucked up" kann aber auch für Begriffe wie "zerstören, verderben, kaputt machen" stehen, Red.] Vorwort in Queer Edward II..

rade in der scheinbar zeitlosen Inszenierung, der Motor des Geschehens, wobei es sich um einen umfassenden Begriff des Politischen handelt.¹⁶¹

Edward and Gaveston are lovers who lose the world. Yet even now it is not possible to convey this, the parameters of love are so limited, like Dido, or Cleopatra, or Helen.¹⁶²

Die Story läßt sich kurz skizzieren: König Edward liebt seinen Günstling Gaveston so sehr, daß er alle staatlichen Rücksichten mißachtet, um ihn bei sich zu halten. Er brüskiert alle, seine Minister, die Generäle, die Kirche, den Adel, am schlimmsten seine Frau Isabella. Der blutigen Rache des einzelnen folgt die hemmunglose Rache der Mehrheit. "Der Kreislauf des Abschlachtens, einmal in Gang gekommen, läßt sich mit Vernunft nicht mehr stoppen."¹⁶³

Bekannten Jarman-Darstellern wie Tilda Swinton (als Königin Isabella, auch als Mitautorin des Drehbuchs genannt)¹⁶⁴ und Nigel Terry (als Graf Mortimer), beide zusammen auch in Hauptrollen im *Caravaggio*-Film und in *War Requiem*, stehen (zusammen mit den insgesamt etwa 50 Rollen), Newcomer wie Steven Waddington (Edward) und Andrew Tiernan (Gaveston) zur Seite. Gedreht wurde in den alten Bray-Studios, den Aufnahmeräumen des berühmten Hammer-Horrors¹⁶⁵. Längst bewährte Mitarbeiter schrieben die Musik (Simon Fisher Turner) und entwarfen das Design (Christopher Hobbs). Der Film kostete die alles Bisherige übertreffende Summe von £ 850.000. Trotzdem mußte (z.B. an Ausstattung und Kostümen) gespart werden, kaum einmal wurden mehr als zwei Takes einer Einstellung gedreht.¹⁶⁶

161 Colin Mac Cabe arbeitet [in *Sight and Sound*, A.a.O.], wie die englische Kritik häufiger, den politischen Kontext dieses Films am deutlichsten heraus: "Jarman in 'Edward II' contributes to a debate about national and sexual identity that goes back to Marlowe."

162 "Edward und Gaveston lieben einander und verlieren den Bezug zur Welt. Doch selbst heute ist es nicht möglich, dies darzustellen, die Parameter der Liebe sind so begrenzt, genau wie Dido, Kleopatra oder Helena". *Modern Nature*, S. 219 (S.I. 1990). - Angesichts der Deutlichkeit solcher Äußerungen zum historischen Kontext, erscheint die Bemerkung Buchkas, Jarman sei "viel politischer, als er selber ahnt" einigermaßen unverständlich. Gleichzeitig bescheinigt Buchka diesem "düsteren Film in jeder Einstellung das helle Licht der Aufklärung." Also muß Jarman doch etwas geahnt haben.

163 Hans-Dieter Seidel in: *FAZ* vom 11.9. 1991.

164 Tilda Swinton wurde in Venedig 1991 mit einem Preis als beste Darstellerin ausgezeichnet. - Neben Jarman und Swinton verzeichnet E. als weitere Mitautoren Stephen McBride und Ken Butler.

165 Die Hammer Film Productions im Bray Studio bei Windsor war seit den fünfziger Jahren bekannt als Firma für Horror- und Science-Fiction-Filme.

166 Queer Edward II. S. 34 und S. 24. Jarman drehte bereits den zweiten Take nur zur Sicherheit. Bei den experimentierenden und essayistischen Filmen war die Sparsamkeit, abgesehen von den immer engen Finanzgrenzen, auch eine Konsequenz der Ästhetik (und vice versa).

Die inhaltlichen Momente und Bezüge - Sätze, Aktionen, Figurenkonstellationen, insbesondere die dramatische Entwicklung der Liebes- und Staatsgeschichte - werden durch die Ausstattung in jeder Hinsicht als zugleich vergangen und gegenwärtig erkannt. Raumgestaltung, Licht, Kostüme, Gegenstände und Utensilien surrealisieren die historisch fundierte Szene und machen auf diese Weise die tragenden Emotionen so aktuell wie eh und je. In Jarmans Regiebuch befanden sich Kopien von Bildern Goyas, an denen er und Christopher Hobbs sich u.a. orientierten.¹⁶⁷ Beispielsweise verwendete Jarman die Schwarz-weiß-Kopie eines Goya-Bildes als Anregung für die Belichtung und Choreographie eines Mordes.

Jarman inszenierte (wie zum größten Teil in *The Tempest* und *Caravaggio*) die gesamte Handlung in Innenräumen. Diesmal arbeitete er nach einem genauen Drehplan, der jedoch der Spontaneität immer noch Raum ließ. Am Beispiel von Tilda Swinton erläuterte Jarman diese Möglichkeiten der Improvisation: Sie habe sich als Queen Isabella abwechselnd in öffentliche Rollen der Gegenwart verwandelt - Ivana Trump, Imelda Marcos, Jackie Onassis, Evita Peron etc. Sie habe diese Rollen in der Form der glatten Magazin-Oberflächen gespielt und sie, nicht er, habe diese Personen in ihrer Darstellung kreierte.¹⁶⁸ Im Unterschied zu den märchenhaft-magischen Gemächern der *Tempest*-Adaption und den Tableaus der *Caravaggio*-Geschichte schaut der Zuschauer diesmal in ein kerkerhaftes, labyrinthisches Halbdunkel. Die aufgrund der kulissenhaften Bauten theatralisch anmutende Inszenierung arbeitet mit einer meist statischen Kamera und einer ausgefeilten Lichtregie. Oft wirkt eine Figur wie aus dem Dunkel eines Nirgendwo herausgeschnitten. Dadurch entsteht der Eindruck des Plötzlichen, Unvorhergesehenen. In jedem Augenblick kann im Bild etwas zuvor Unsichtbares sichtbar werden, Figuren können sich durch ihre Schatten verdoppeln oder mit einem Schritt wegtauchen. Gegenlicht, indirektes Licht über Blenden und Reflektoren, die das Licht zerteilen, schaffen in den sparsamen Kulissen die Dynamik, auf denen sich die Dialoge entfalten können.

Wieder, wie schon in *The Tempest*, unterbricht Jarman die geschlossene Welt durch 'moderne' Musik: Anni Lennox taucht aus der Dunkelheit auf und singt zum tödlichen Abschied von Edward und Gaveston den Cole Porter-Song "Everytime we say goodbye I die a little". Auch am Schluß, genauer: in der vorletzten Schlußversion, gibt es eine 'moderne' Musikeinlage, diesmal für Edward III., den kindlichen Erben dieser Wahnwelt. Er tanzt in den Stök-

167 Siehe dazu und zu den folgenden Details der Dreharbeiten den ausführlichen Drehbericht von Andreas Struck in: *Filmfaust* H. 82. Sept./Okt.1991.

168 Jarman im Interview. In: *Libération* vom 30.11. 1992.

schuhen seiner Mutter, mit dem Kopfhörer eines Walkman an die Musik von Tschaikowskys "Nußknacker"-Suite angeschlossen.

Jarman hat in keinem seiner Filme die Geschichte 'beschworen'. Selbst dort, wo er einer solchen Geste am nächsten steht (John Dee, Elisabeth I.), zitiert er seine Version. In *Edward II.* nimmt er Marlowes Text als Zitat einer ebenso subjektiven wie allgemeinen Welterfahrung. Auch in diesem Anti-Erzählkino funktioniert die Erzählung, aber als Geschichte, die man sich erst am Ende und danach vielfach aufs neue selbst erzählen muß; denn Jarman bietet seinen Schluß in vier Variationen, die alle miteinander und gegeneinander den Film kommentieren. Zuerst endet das Leben Edwards in einem gräßlichen Tötungsraum, der sich sodann im Bruderkuß mit dem geträumten Henker auflöst, zum dritten endet es im Tanz seines Sohnes auf dem Gitterkäfig, in dem die Königsverräter Isabella und Mortimer sitzen, und ganz zum Schluß lenkt eine langsame Kamerafahrt entlang einer still-schweigenden Menge von Demonstranten ("Gay Desire is not a Crime") die Aufmerksamkeit auf dieses Bild, zu dem aus dem Off die Stimme Edwards sagt:

"But what are Kings, when regiment is gone, / But perfect shadows in a sunshiny day? / I know not, but of this I am assured, / That death ends all, and I can die but once. / Come death, and with thy fingers close my eyes, / Or if I live let me forget myself."¹⁶⁹

Mit diesen Schlußvariationen zeigt Jarman erneut, wie sehr ihm mit den Bildern die Worte wichtig waren, wobei Bild und Wort die Spannungen erzeugen, aus denen die offene Form auch dieses Films ihren Unterhaltungswert bezieht.

Eine 'andere Sprache' des Films und der Weg der Reduktion: "Wittgenstein" und "Blue"

"Break your own rule."¹⁷⁰

Derek Jarmans *Wittgenstein* (1992) geht zurück auf den Auftrag des britischen Senders *Channel 4* an den Produzenten Tariq Ali, eine Idee für eine Serie über

¹⁶⁹ "Sind nicht Könige, wenn die Regimenter fort sind/ nichts weiter als perfekt geformte Schatten an einem sonnigen Tag? / Ich weiß es nicht, doch darüber bin ich mir im klaren/ der Tod beendet alles, und ich kann nur einmal sterben. / Komme Tod und mit deinen Fingern schließe meine Augen, / oder wenn ich weiterlebe, laß mich alles vergessen."

¹⁷⁰ Wittgenstein, The Terry Eagleton Script, The Derek Jarman Film, London 1993 [künftig zitiert als: Wittgenstein, Buch zum Film], S. 66

Philosophie zu entwickeln. Tariq Ali berichtet im zum Film erschienenen Buch, er habe sich zunächst einstündige Dramen vorgestellt, basierend auf dem Leben, der Zeit und den Ideen wichtiger Philosophen vom alten Griechenland bis zur Moderne. Vier Skripts wurden schließlich ausgewählt, zu Sokrates, Spinoza und Locke und Eagletons *Wittgenstein*. Derek Jarman wurde mit der Verfilmung beauftragt. Das Projekt wurde mit Hilfe des British Film Institute und *Channel 4* realisiert. Gedreht wurde in einem Zeitraum von zwei Wochen im Herbst 1992, mit einem Budget von ca. £ 300.000

Jarman teilt in seinem Film die Figur Wittgenstein in zwei Personen: er läßt abwechselnd Wittgenstein als Kind (gespielt von Clancy Chassay) und als Erwachsenen (Karl Johnson) auftreten. Der Film beginnt mit dem jungen Wittgenstein, der seine Familie vorstellt und kurz den Werdegang der einzelnen Mitglieder skizziert. Mehrere eingeschobene voice over mit der Stimme des jungen und des älteren Wittgenstein erzählen in Ich-Form aus dem Leben des Philosophen. Mit dieser Anlage des Films hat sich Jarman von der Vorlage Eagletons entfernt. Eagletons Script umfaßt die Jahre von Wittgensteins Aufenthalt in einem Kloster bei Wien bis zum Aufenthalt in Irland kurz vor seinem Tod in chronologischer Erzählweise. Jarman bricht diese Chronologie durch die Gleichzeitigkeit der Lebensalter auf. Das Kind weiß schon um den Erwachsenen und erzählt rückblickend. Die Erzählerkommentare werden eingeschoben in eine ansonsten szenische Darstellungsweise: einige Stationen aus Wittgensteins Leben (mit Konzentration auf die Jahre der Lehrtätigkeit in Cambridge) werden episodenhaft aneinandergereiht.

Das Szenische wird unterstrichen durch einen theaterhaft schwarzen Hintergrund und den vollkommenen Verzicht auf Interieurs, bis auf wenige formelhafte Requisiten: eine Lampe, eine Tafel, ein Bett.¹⁷¹ Die Requisiten bilden zeitliche und räumliche Markierungspunkte - für Wien und Wittgensteins Elternhaus steht ein Klavier und die zeitgenössische Kleidung - aber sie verwirren auch. Die Pfeile eines in den Raum gestellten Wegweisers, beschriftet mit "To Manchester", "World War I" und "Cambridge" verweisen auf bestimmte Zeitabschnitte im Leben Wittgensteins. Sie weisen alle nicht in eine Richtung, 'die Zukunft', sondern in verschiedene, entgegengesetzte. Das bunte Eis, das

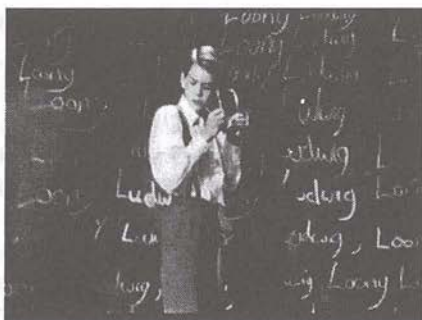
171 Die Requisiten orientieren sich größtenteils an Überliefertem aus Wittgensteins Leben - hierzu gehören die Liegestühle in den Vorlesungsszenen - und auch an seinen Schriften. Der rote Postkasten, vor dem der junge Wittgenstein und der Marjaner sitzen und über "Certainty" reflektieren, geht wie die dazugehörige Szene auf den Abschnitt 526 in Wittgensteins Schrift *Über Gewißheit* zurück. Im übrigen hat sich Jarman, wie auch Eagleton in seinem Entwurf, stark an der 1990 in London erschienenen Biographie von Ray Monk: *Ludwig Wittgenstein - The Duty of Genius*, orientiert, die der Betrachtung von Wittgensteins Leben in psychologischer Hinsicht und den Beziehungen zu den Gesprächspartnern und Freunden viel Raum gibt.

das Kind Wittgenstein im Kino lutscht, seine Drei-D-Brille und die Kleidung der fiktiven Figur Jonny (Kevin Collins) sind Zutaten aus der Zeit der Entstehung des Films.

Jarman vermeidet konsequent jeden illusionistischen Effekt. Im Buch zum Film überschreibt er seine Einleitung zum Filmskript mit dem Satz:

"This is Not a Film of Ludwig Wittgenstein".¹⁷² Worüber dann? Mit Sicherheit ein Film, der etwas über Derek Jarman aussagt, dessen Interesse an Wittgenstein ähnlich wie bei *Caravaggio* identifikatorisch motiviert sein dürfte. So sagt er ganz im Sinn einer 'Wunschbiographie': "I have much of Ludwig in me. Not in my work, but in my life".¹⁷³ Ein wesentliches Motiv für diese Identifikation liegt wohl in einem homosexuellen Aspekt der Persönlichkeit Wittgensteins. *Wittgenstein* ist aber auch ein Film über die (Un-)Möglichkeit filmischer Darstellung philosophischer Ideen. "Philosophy and Film. Words and Images. There are no words in a camera. A camera is silent."¹⁷⁴ Jarman verweist darauf, daß Wittgenstein zunächst glaubte, Sprache sei eine Serie von Bildern, doch habe er später, nach dem er zu viele Filme gesehen habe, diese Bemerkung verworfen. Worte und Bilder sind grundverschiedene Medien. Wittgensteins Philosophie mittels der Kamera direkt in Bilder zu übersetzen, erscheint nicht möglich, und so stellt Jarman mit der Wittgenstein-Figur diese Philosophie wortlastig und dozierend vor.

Die "andere Sprache" des Films aber wird erforscht in der Verwendungsweise der Farben. Jarman stellt nicht explizit, doch über die Erwähnung von Wittgensteins Bemerkungen über Farben einen Zusammenhang mit seinem Film her, in dem er die Farben der Kleider der Protagonisten vor dem schwarzen Hintergrund zum Leuchten bringt: "The black annihilates the decorative and concentrate so my characters shine in it like red dwarfs - and green giants. Yellow lines and blue stars."¹⁷⁵ Die Kameralinse wird zum Instrument der Erkundung und Entdeckung: "I explore Wittgenstein through Newton's prism:



172 Wittgenstein, Buch zum Film, S. 63.

173 Ebd., S. 67.

174 Ebd., S. 63.

175 "Das Schwarze hebt alles Dekorative auf und verdichtet alles so, daß meine Figuren inmitten dessen wie kleine rote Zwerge und grüne Riesen leuchten. Gelbe Linien und blaue Sterne." Ebd., S. 67.

his 'glasse works'. It is through transparency that the world is discovered. The camera lens."¹⁷⁶

Diese Transparenz zeigt sich auch in der Form des Films, die durch Wittgensteins Vorgehensweise beim Schreiben selbst angeregt scheint. Der Prozeß der Elimination, der die Entstehung des Films begleitet hat - "The film was pared away. I was always removing things"¹⁷⁷ - ist gleichsam ein Nachvollzug der Entstehung der Schriften Wittgensteins, so wie Kenny feststellt, daß Wittgenstein seine Gedanken immer weiter auf das Wesentliche reduzierte.¹⁷⁸ Das Fragmentarische, die Aneinanderreihung in Wittgensteins Schriften, in den Philosophischen Untersuchungen und in den Tagebüchern, korrespondiert mit dem Szenischen, dem Bruchstückhaften in Jarmans Film. Wenngleich Jarman sagt, sein Film sei kein Portrait Wittgensteins, so vollzieht er doch eine Bewegung zwischen Annäherung und Distanz. Sie ist durchaus auch spielerischer, ironischer Art: In einem Gespräch über Gewißheit, das der junge Wittgenstein mit einem grünen Marsbewohner (Nabil Shaban) führt und das auf die gleichnamigen Aufzeichnungen des Philosophen anspielt, sagt der Marsbewohner: "I know this film studio is in Waterloo, but how do I know that you are Ludwig Wittgenstein?"

Die Figur des Marsbewohners ist von Wittgenstein übernommen, der sie zur Illustration seines Postulats heranzieht, Sprache und Denken seien abhängig von der Lebensform, von kulturellen Kontexten. Jarmans Marsianer nimmt eine Position ein, die es ermöglicht, über die Grenzen der filmischen Welt hinauszuweisen und trotzdem das Spiel mitzuspielen. Konsequenterweise ist es an ihm, den Film zu beenden, Newtons Prisma, das auf das Licht, die Farben, die Kameralinse verweist, in der Hand. Damit reflektiert er Lichtstrahlen in die Kamera, die das Bild symbolisch auslöschen sollen: "Light obliterates the image".¹⁷⁹ Nicht länger von grüner Farbe, sitzt der Marsmensch auf dem Totenbett Wittgensteins und spricht mit den an das Ende von Wittgensteins "Tractatus" angelehnten Worten die Zuschauer an:

The solution to the riddle of life in space and time lies outside space and time.
But as you know and I know, there are no riddles. If a question can be put at all,
it can also be answered.¹⁸⁰

176 "Ich erforsche Wittgenstein durch Newtons Prisma: seine 'Glaserarbeiten'. Die Welt wird mittels Transparenz entdeckt. Die Kameralinse." Ebd., S. 66.

177 Ebd.

178 Anthony Kenny: Wittgenstein. Frankfurt/Main 1974, S. 14.

179 Chroma, S. 149.

180 "Die Lösung für das Geheimnis des Lebens innerhalb von Raum und Zeit liegt außerhalb von Raum und Zeit. Aber wie Du und ich wissen, gibt es keine Rätsel, keine Geheimnisse.

Jarman paraphrasiert den Satz des "Tractatus" 6.521: "Die Lösung des Problems des Lebens merkt man am Verschwinden des Problems" dahingehend, daß er die Lösung außerhalb von Raum und Zeit verlegt. Dieses Außerhalb ist der Tod. - So könnte Jarmans Schlußfolgerung lauten: Die Lösung des Problems des Lebens merkt man am Verschwinden des Lebens.

In den "Bemerkungen über die Farben", in denen Wittgenstein über eine Logik der Farbbegriffe reflektiert, heißt es, er lese Farbe in eine s/w-Fotografie hinein.¹⁸¹ Jarman nimmt dies zum Anlaß festzustellen: "Colour glimmered in the mind's eye. Nothing was quite as it seemed. It was another language."¹⁸² Die Farbe wird bei Jarman zum Gegenstand der geistigen Wahrnehmung.¹⁸³ Wenn nichts ist, wie es scheint, kann das Auge nicht mehr zuverlässig Auskunft geben über die Welt.

Von diesem Punkt aus läßt sich eine direkte Linie ziehen zu Jarmans letztem Film *Blue* (1993). Mit *Blue* ist Jarman den Weg der Reduktion und der Konzentration konsequent zu Ende gegangen. Der Film, produziert von James Mackay und Takashi Asai, mit Hilfe von Channel Four realisiert, zeigt 76 Minuten lang nichts als eine blaue Leinwand. Doch ist etwas zu hören: von John Quentin, Nigel Terry, Derek Jarman und Tilda Swinton gesprochene Worte: Tagebuchnotizen Jarmans, von einem Beipackzettel abgelesene Nebenwirkungen eines Medikaments neben poetischen Texten. Und Geräusche, Musik, Gesang. Erst der Ton macht *Blue* zum Film. Das Ohr sieht. Der Ton evoziert eigene Bilder. Er ist visionär. So funktioniert der Film auch als Hörspiel: "Der Radiohörer, der ein Bild braucht zu seiner Andacht vorm Gerät, kann sich bei der BBC eine Postkarte im Yves-Klein-Blau des Films bestellen."¹⁸⁴

Im Interview mit Derek Jarman, das John Cartwright im August 1993 geführt hat, betont Jarman, daß *Blue*, sein bewußt letzter Film, nicht als Experiment zu verstehen sei. Tatsächlich präsentiert sich der Film eher als die Essenz seines filmischen Œuvres. Die Farbe Blau, mit der Jarman diesen Film dem

Wenn man eine Frage also überhaupt stellen kann, so kann man sie auch beantworten." Vgl. Tractatus, Abschnitt 6.5: „Das Rätsel gibt es nicht. Wenn sich eine Frage überhaupt stellen läßt, so kann sie auch beantwortet werden.“

181 Ludwig Wittgenstein: *Werkausgabe Band 8: Bemerkungen über die Farben. Über Gewißheit* [u.a.], Frankfurt/M. 1984, S. 26 (Abschnitt 63).

182 Wittgenstein, Buch zum Film, S. 63

183 An dieser Stelle sei noch einmal auf das Buch *Chroma* hingewiesen, in dem Jarman über Farben reflektiert und dabei Wittgensteins *Bemerkungen über die Farben* ebenso miteinbezieht wie etwa Goethes Farbenlehre, Ausführungen von Isaac Newton und Farb-Lehren von Malern wie da Vinci, Kandinsky u.a. Mit ihnen werden Jarmans eigene Betrachtungen und Beobachtungen essayistisch verwoben. *Chroma* enthält auch den vollständigen Text zum Film *Blue*.

184 Willi Winkler im *Zeitmagazin* Nr. 38, 17.9. 1993, S. 32.

Maler Yves Klein gewidmet hat, wird zur Formel für alle unmöglichen Bilder. Blue verweist auf "the mind's eye" und überschreitet dabei die Grenze des im Bild Sagbaren. Der Film ist eine sehr persönliche Auseinandersetzung Jarman mit seiner Aids-Krankheit, ihrer aussichtslosen Behandlung und dem nahen Tod. Durch das Weglassen des Unsagbaren mit und in den Bildern wird der Film bereicht.

Das symbolträchtige Blau, das auch im Film verschiedene Bedeutungszuweisungen erfährt: "Blau meines Herzens / Blau meiner Träume", "das Paradies auf Erden", "das Blut der Gefühle", "ein offenes Tor zur Seele", das "Blau der Glückseligkeit", hat die Filmkritik, die den Film geradezu hymnisch gelobt hat,¹⁸⁵ durchaus vor Probleme gestellt. So stellt Hans Scherer fest, daß sich jede mögliche Bedeutung selbst ad absurdum führe: "Blau ist alles. Blau ist nichts."¹⁸⁶ Schon die Beschreibung des Blau macht Schwierigkeiten (Wittgenstein läßt grüßen): "das Blau eines leeren Himmels", "südliches Licht",¹⁸⁷ "ein variantenfreies, gnadenloses, krankes Blau",¹⁸⁸ "Kobaltblau",¹⁸⁹ "Ultramarin, Kobalt oder Azur, er ist einfach blau".¹⁹⁰

Es ist möglicherweise ein Irrweg, die im Off-Text gegebenen metaphorischen Bedeutungen des Blau, die ihrerseits sprachliche Bilder sind, dem Blau der Leinwand zu unterlegen. Jarman hat in seinen Filmen immer wieder über das Filmemachen und seine Mittel reflektiert. Dieses Blau spricht von der Bildlosigkeit insofern, als es vor aller Interpretation zunächst einmal als technisches Blau verstanden werden kann, als Verweis auf das Blau des Blue Screen. Ein Blau, das für die elektronische Bildbearbeitung verwendet wird, eine Nicht-Farbe, ein Nicht-Bild nach der technischen Umwandlung, in deren Vollzug es ersetzt wird durch eingestanzte Filmbilder, Hintergründe etc.¹⁹¹ Das Blue-Screen-Blau ist dann unsichtbar, es verschwindet hinter den Bildern, für die es als Platzhalter fungiert hat. Es bleibt immateriell, unrealisiert.

185 Der Film wurde 1993 auf der Biennale von Venedig vorgestellt und von Kritik und Publikum begeistert aufgenommen. Auf dem Edinburgh Film Festival gewann er den ersten Preis. Ein großer Publikumserfolg ist er nach Besucherzahlen aber nicht geworden. *Blue* ist ungewöhnlich, irritierend, und sperrt sich gegen die Sehgewohnheiten.

186 Hans Scherer: Blau kommt herein, Blau steht in der Ecke. Bitterkeit wird reine Form - Der letzte Film von Derek Jarman, in: *FAZ* vom 12.3. 1994.

187 Michael Althen in *Die Zeit* vom 18.2. 1994.

188 Willi Winkler im *Zeitmagazin* Nr. 38 vom 17.9. 1993.

189 *Berliner Morgenpost* vom 10.2. 1994.

190 Michael Althen, A.a.O.

191 Jarman hat sich einer solchen Technik beispielsweise in den Musikvideos für die Popgruppe The Smiths bedient.

Blue screen dient der Schichtung elektronischer Bilder. Auf das Blau in *Blue* legen sich die Bilder eines geistigen Auges, "the mind's eye", unmateri-
lisierbar. Bilder, deren Entsprechung nicht in den sichtbaren Fakten liegt, die
also nicht verweisen auf etwas außerhalb ihrer selbst, sondern ganz bei sich
sind, 'in-sich-selbst-zeigen'. Der Film setzt sich mit dem Glauben an Bilder als
Fakten auseinander, mit dem 'image' als "absolute idea of value". Und er
spricht vom "pandemonium of image", also von den Bildern als 'Dämonen',¹⁹²
vom 'image' als "prison of the soul / Your heredity / Your education / Your
vices and aspirations / Your psychological world." Dagegen wird die Sehn-
sucht nach der Erlösung gestellt, im Sinne des biblischen Gebots "Du sollst dir
kein Bild machen" als das "Gebot des Wesentlichen":

Thou Shall Not Create Unto Thyself Any Graven Image, although you know
the task is to fill the empty page. From the bottom of your heart, pray to be re-
leased from image.¹⁹³

Das allmähliche Erblinden Jarman's ist der biographische Anlaß für die
Form des Films *Blue* und wird auch so thematisiert.¹⁹⁴ Die medizinische The-
rapie gegen Aids hat eine langsame Ablösung der Retina zur Folge. Womit der
Erblindende sich nun auseinandersetzt, sind innere Bilder, Bilder, die in der
Erinnerung ihre Spuren hinterlassen haben, nicht mehr auf der Netzhaut. Das
Ringens um die Erlösung von den Bildern bezieht sich auch auf das gedachte
Bild, das im Wegfall der Sehfähigkeit des optischen Apparates mehr denn je
zur Präsenz gelangt. Die Sehnsucht, nicht mehr sehen zu müssen, artikuliert
sich in jener Rede vom Pandämonium der Bilder, dem das Blau Ruhe und
Konzentration entgegensetzt. Die Natur dieses Blaus läßt sich vielleicht am
ehesten in Abgrenzung gegen das filmische Schwarzbild fassen. Das Schwarz,
mit dem Jarman etwa seinen Film *The Last of England* beginnen läßt, ist sei-
nem Charakter nach ein materielles filmisches Bild, ein Filmstreifen, auf den
das Licht Bilder 'aufaddieren' könnte, der aber nicht von Licht berührt wurde.
Das Schwarzbild steht als Symbol für ein Bild, wie etwa in Chris Markers Es-

192 Im Buch zum Film (*Blue: das Buch zum Film / Derek Jarman*. - Kassel 1994, ohne Seitenan-
gaben) wird "pandemonium of image" übersetzt mit "Chaos der Bilderflut". Pandemonium
meint aber mehr: das Bild als Sitz bedrohlicher Kräfte, der Dämonen, oder: die Gesamtheit al-
ler Dämonen, repräsentiert durch Bilder.

193 "Du sollst dir kein Götzenbild schaffen, obwohl du weißt, daß es deine Aufgabe ist, die leere
Seite zu füllen. Bete aus der Tiefe deines Herzens heraus, daß du von dem Bild erlöst wirst."

194 Jarman erweist sich mit diesem Film ein letztes Mal und besonders prononciert als ein Fil-
memacher der 'radikalen Subjektivität': seine eigenen Formen der Erfahrung und der Wahr-
nehmung können als Grundlage seiner Filmformen angesehen werden. Die Frage nach dem Ich
ist für Jarman die zentrale Frage in der Moderne. So erklärt er in Wittgenstein, das Buch zum
Film, S. 64: "Ludwig said: 'How can I be myself?' That is modern."

sayfilm *Sans Soleil* für "das Bild des Glücks", dessen Symbolgehalt nur schwer intersubjektiv erfahrbar gemacht werden kann. In diesem Sinn kann das Schwarz auch als Bildverweigerung aufgefaßt werden, doch die Utopie eines möglichen Bildes soll darin noch gerettet werden. Das Blue-Screen-Blau spricht von unmöglichen Bildern (entsprechend seiner technischen Definition) in einer paradoxen Konstruktion: indem es ein Licht-Bild zeigt. Dennoch gibt es eine Verwandtschaft der Bedeutungen des Blau und des Schwarz', die in *Blue* hergestellt wird:

Blue protects white from innocence / Blue drags black with it / Blue is darkness made visible¹⁹⁵

Das Blau ist als Metapher für das unmögliche Bild ein Paradoxon, weil es seiner Natur nach selbst Bild ist. Das Zeigen des Blue-Screen-Blau ist ein Sichtbarmachen des eigentlich Unsichtbaren: "Blau ist sichtbar gemachte Finsternis". In dieser Sichtbarmachung bildet sich ein Prozeß ab, der als Prozeß eines Weggehens von Sinnzuweisungen und Festschreibungen zu und in Bildern zu beschreiben wäre und in der Verwendung des technischen Blaus mitreflektiert und nachvollzogen wird. Am Ende dieses Prozesses steht dann die leer belassene Leinwand oder die unbeschriebene Fläche. Wenn Blau Weiß "vor Unschuld" schützt, so heißt dies, daß diese leere Fläche nicht am Anfang steht ("unschuldig" im Sinne von 'unbeschrieben'), sondern am Ende eines Prozesses, der sich im Weiß selbst nicht ablesen lassen kann. Entsprechend kann am Ende des Wegs, den *Blue* einschlägt, nur noch das Schwarz stehen, der unbelichtete Filmstreifen -

"Time is what keeps the light from reaching us."¹⁹⁶

195 "Blau beschützt Weiß vor der Unschuld / Blau zieht Schwarz mit sich mit / Blau ist die sichtbar gewordene Dunkelheit."

196 "Die Zeit ist es, die das Licht daran hindert, uns zu erreichen" Aus: *Blue*.

Gerd Hallenberger

Welcome to the Pleasure Dome?

Musikvideo und neuer britischer Film

Das Universum der populären Kultur unterscheidet sich auf vielfache Weise von anderen Kulturbereichen. Es ist ein Universum, in dem dem Augenblick, dem Neuen und der Sensation eine besondere Bedeutung zukommt. Dieses Universum wird nicht vom Gesetz der Schwerkraft beherrscht, sondern von einem Gesetz der Leichtigkeit: Tiefe Eindrücke hinterlassen hier nicht besonders gewichtige Phänomene, sondern oft scheinbar belanglose. Diese Spezifik macht sich auch bei der Beschäftigung mit Populärkultur bemerkbar - sie findet bevorzugt im Feuilleton statt, das eher dem Augenblick verpflichtet ist, seltener dagegen in der Wissenschaft, die sich um umfassendere, historische Perspektiven bemüht. Trotzdem kommt auch die Wissenschaft nicht umhin, sich feuilletonistischer Quellen zu bedienen; geht es um Populärkultur, sind es oft die einzigen, die überhaupt verfügbar sind.

Die vermeintliche Leichtigkeit des Gegenstandes sollte daher vor allem als Warnung verstanden werden; als Warnung vor den massiven Schwierigkeiten, die sich bei der näheren Betrachtung populärkultureller Phänomene sehr schnell einstellen. Sehr oft tritt eine solche Ent-Täuschung in der Form auf, daß sich etwas scheinbar Neues nach längerem Nachdenken lediglich als komplexe Mutation von etwas Altem erweist.

Das Thema, um das es hier geht, eignet sich gut zur Illustration der These - was auch die lange Vorrede erklärt. Auf den ersten Blick bestehen zwischen dem Musikvideo und dem neuen britischen Film völlig logische Affinitäten: Im Bereich der audiovisuellen Medien stellte das Musikvideo insbesondere in den 80er Jahren ein neues wichtiges Phänomen dar, das dem "alten" britischen Film neue Ideen zuführte und somit half, den "neuen" britischen Film hervorzubringen.

Tatsächlich verbergen sich hinter dieser Affinität aber weitaus kompliziertere Zusammenhänge, verbunden mit einigen Mißverständnissen. Irritieren sollte schon der Begriff "Musikvideo", denn in der Regel werden diese Kurzfilme nicht mit Video-, sondern mit herkömmlichen Filmkameras aufgenom-

men¹. "Videos" sind sie allenfalls dadurch, daß sie im "Videozeitalter" hergestellt worden sind und alle Techniken der elektronischen Bildbearbeitung bei der Postproduktion nutzen. Wem dieses Argument als spitzfindig erscheint, der möge sich an die inhaltliche Geschichte des Musikvideos erinnern. Geht es um die Frage, was denn das "erste" Musikvideo war, wird gerne auf *Bohemian Rhapsody* von Queen verwiesen (1975, Regie: Bruce Gowers). Nach heutiger Terminologie war *Bohemian Rhapsody* nur ein sehr konventioneller "Performance"-Film, d.h. er zeigte die Band beim Spielen des Titels, außergewöhnlich waren lediglich einige visuelle Effekte. Daß *Bohemian Rhapsody* bis heute als Beginn der Ära des Musikvideos gilt, hatte einen völlig anderen Grund. Dieser "Promo-Film" (so die ältere Bezeichnung für diesen Filmtyp) war der erste, dem ein entscheidender Einfluß auf den Verkaufserfolg des auf diese Weise illustrierten Musiktitels zugeschrieben wird², was einen neuen Trend auslöste: "Although the promo costs only £ 5.000, it begins a new trend in the music industry to produce videos to promote records."³ Die Formulierung verdeutlicht den entscheidenden Punkt: Der "Promo-Film" mutiert dadurch zum "Video", daß er ein relevanter Faktor für den Tonträgerverkauf wird.

Dieses Beispiel mag als Hinweis darauf dienen, daß die Beziehungen zwischen Musikvideo und neuem britischen Film tatsächlich überaus kompliziert sind; sie berühren das Verhältnis von Musikindustrie und Filmindustrie sowie das Verhältnis beider zur Werbung, wobei auch noch das Fernsehen eine erhebliche Rolle spielt.

Vor diesem Hintergrund kann ich hier nur einige zentrale Aspekte des Beziehungsgeflechts skizzieren, was in drei Schritten geschieht. Ohne sich auf Großbritannien zu beschränken, werden als erster Schritt mehrere 'Vorgeschichten' referiert, die frühe Formen der Verbindung von Filmkunst und Musik, von Werbung, Rock-Musik und Spielfilm und schließlich von Fernsehen, Musik und Werbung zeigen. Auf diese Vorgeschichten aufbauend, wird als zweiter Schritt die britische Entwicklung seit den 70er Jahren thematisiert, ehe schließlich anhand einiger konkreter Karrieren veranschaulicht werden soll, welche persönlichen Rollenwechsel bzw. Rollenbündelungen die spezifische Affinität von Musikindustrie und Filmindustrie in Großbritannien in den letzten zwanzig Jahren hervorgebracht hat.

1 Julien Temple: Videopop. In: *The Face* 7/1985, S. 51.

2 Dafydd Rees/Luke Crampton (Hrsg.): *Guinness Book of Rock Stars*. Second Edition. London 1991, S. 417.

3 Ebda. Vgl. auch Julien Temple: Videopop. In: Klaus Frederking (Hrsg.): *Rock Session* 8. Reinbek, 1985, S. 48-59.

Geht man davon aus, daß unter einem 'Musikvideo' die filmische Illustration eines populären Musiktitels zu verstehen ist, die einem größeren Publikum nahegebracht wird, dann ist das 'Musikvideo' eine US-amerikanische Erfindung ca. der 30er Jahre dieses Jahrhunderts.⁴ Die "Soundies", eine Art filmischer Jukebox, boten in Kneipen Kurzfilme zu bekannten Swing-Titeln. Obwohl es sich bei diesen Filmen in der Regel um abgefilmte Bühnenauftritte handelte, gab es auch bemerkenswerte Ausnahmen: So wurden etwa Titel des Comedy-Orchesters um Spike Jones im nachhinein betrachtet auf sehr 'moderne' Weise inszeniert - nicht als 'Performance'-Film, sondern als handlungsorientierter Mini-Spielfilm⁵. Obwohl dieser Teil der Vorgeschichte der heutigen Musikvideos weitgehend übersehen wird, zitieren einzelne Künstler - wie David Bowie⁶ - die Bildästhetik der Soundies in ihren aktuellen Videoproduktionen.

In die gleiche Zeit, nämlich ca. in die 30er Jahre, fällt eine weitere Vorgeschichte, die Verbindung von Avantgarde-Film und Werbung. In Deutschland spielte hierbei vor allem Oskar Fischinger eine zentrale Rolle, dessen *Studie 6* (1929), ein abstrakter, gezeichneter Film zu einem Musiktitel, der so beworben werden sollte in der Literatur als "früher Videoclip" aufgeführt wird⁷. Als Pionier in der Geschichte filmischer Werbung gilt Fischinger jedoch aus einem anderen Grund: Für die Firma Muratti schuf er 'animierte Zigaretten'⁸, ein abstraktes Werbekonzept, das selbst heute noch aktuell ist⁹. In Großbritannien fand ein Brückenschlag zwischen Kunst und Werbung zur gleichen Zeit in der Form statt, daß einige Maler, die das neue Medium Film entdeckt hatten, avantgardistische Werbefilme für Regierungsstellen bzw. öffentliche Einrichtungen oder kommerzielle Auftraggeber gestalteten. Zu dieser Gruppe gehören

⁴ In Frankreich gab es zur selben Zeit ebenfalls verfilmte Musiknummern, die im Beiprogramm der neu mit Tonapparaturen ausgestatteten Kinos gezeigt wurden. In *Tour de chant* von Cavalcanti (1933) werden sogar nicht bühnenbezogene Bilder vom Leben in Armenvierteln zu den Musiknummern montiert. - Bekanntlich haben schon die Pioniere der zehner Jahre ebenfalls mit verfilmten Opernarien und virtuosen Solo-Kadenzten experimentiert (Méliès).

⁵ Einige dieser "Soundies"-Filme - auch von Spike Jones - sind vor einiger Zeit im deutschen Fernsehen vorgestellt worden, nämlich in der von Jan Hofer moderierten Reihe *Swing-Raritäten*, die in mehreren Dritten Programmen der ARD ausgestrahlt worden ist.

⁶ Biba Kopf: 'If it moves, they will watch it.' Popvideos in London 1975-1985. In: Veruschka Body/Peter Weibel (Hrsg.): *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo*. Köln 1987, S. 200.

⁷ Peter Weibel: *Von der visuellen Musik zum Musikvideo*. In: Veruschka Body/Peter Weibel, S. 79.

⁸ Wulf Herzogenrath: Den Einundzwanzigsten mit geschlossenen Augen [Interview]; In: Klaus Frederking (Hrsg.): *Rock Session 8*. Reinbek 1985, S. 79.

⁹ Vgl. die aktuelle Werbekampagne für "Lucky Strike"-Zigaretten.

etwa Humphrey Jennings (*Diary for Timothy*, ein Kriegspropagandafilm), William Coldstream (*The Fairy of the Phone*, eine Anweisung zum richtigen Gebrauch des Telefons) und nicht zuletzt Len Lye, der in den 30er Jahren Musik integrierende Filme z. B. für Shell (*The Birth of the Robot*), Imperial Airways (*Colour Flight*) und die Film Unit des General Post Office gestaltete hat (vor allem *Trade Tattoo*, ein Appell, Postsendungen früh aufzugeben)¹⁰.

In den 50er Jahren setzte dann eine dritte Vorgeschichte ein, in der Rock-Musik und Spielfilm zum Rock 'n' Roll-Film verbunden wurden, eine Mischung, die sich als ausgesprochen einträglich erwies - und zwar für beide Seiten. Nachdem sich einige Filme (vor allem *The Wild One/Der Wilde*, 1953, mit Marlon Brando) in den USA bereits mit der Lebenswelt einer neuen Generation von Heranwachsenden beschäftigt hatten, war *Blackboard Jungle (Die Saat der Gewalt)*, 1955) der erste Film, in dem auch die neue Musikform Rock 'n' Roll eine Rolle spielte. Allerdings noch auf sehr verhaltene Weise: In *Blackboard Jungle* wird nur ein einziger Rock-Titel verwendet, nämlich *Rock Around the Clock* von Bill Haley & His Comets, der dem Vorspann unterlegt ist. Trotzdem handelte es sich um eine explosive Kombination: "Die Saat der Gewalt" und seine musikalische Ouvertüre schaukelten sich gegenseitig in der Gunst der Jugendlichen immer höher"¹¹, *Blackboard Jungle* wurde weltweit ein großer Kinoerfolg und *Rock Around the Clock* wurde Bill Haleys größter Hit - fast genau ein Jahr nach der Erstveröffentlichung des Stücks. Eine Welle von Rock 'n' Roll-Filmen folgte, beispielsweise *Shake, Rattle and Rock!* (1956) und *Rock, Rock, Rock* (1956). Daß hier Hollywood am Erfolg des Rock 'n' Roll partizipieren wollte, läßt sich etwa an einem Detail ersehen. Auf dem Plakat zu *Jamboree* (1957) war genau notiert, daß der Film 21 Hits enthielt¹². Eine neue Qualität erhielt diese Verbindung von Film und Rock 'n' Roll schließlich durch das Phänomen Elvis Presley, der zunächst als Sänger zum Star wurde, ehe er auch zum Filmstar aufgebaut wurde (insgesamt war Elvis Presley in mehr als 20 Spielfilmen zu sehen, u.a. in *Love Me Tender*, 1956; *Loving You*, 1957; *Jailhouse Rock*, 1958; *King Creole*, 1958; *G. I. Blues*, 1960; *Flaming Star*, 1961; *Follow That Dream*, 1962).

Bemerkenswert ist in unserem Zusammenhang, daß auch Elvis Presley in der Literatur gelegentlich als Begründer des "Musikvideos" aufscheint: Diese Behauptung stützt sich auf die Inszenierung des Titelstückes von *Jailhouse Rock*, eine vom Filmgeschehen separierte, komplizierte Tanznummer, die in

10 Mike O'Pray: Mixes; In: *Sight and Sound*, 1. Jg. (Neue Folge, 1991) Nr. 3, S. 85f.

11 Jürgen Struck: *Rock around the Cinema*, Reinbek 1985, S. 14.

12 Ebda., S. 25.

einem mehrstöckigen architektonisch abstrakten wandlosen "Gefängnis" ausgeführt wird¹³.

Ebenso wie der Erfolg der Musikform Rock 'n' Roll zu zahllosen Imitationen in anderen Ländern führte, wurden auch diese musikalischen Imitationen in filmischen Imitationen des amerikanischen Rock-'n'-Roll-Films präsentiert. Während in Deutschland für diesen Prozeß Namen wie Conny Froboess und Peter Kraus standen, hießen in Großbritannien die einheimischen Rock-'n'-Roller beispielsweise Fabian (*Hound Dog Man*, 1959), Tommy Steele (*The Tommy Steele Story*, 1957) oder Cliff Richard (*Serious Charge*, 1959; *Expresso Bongo*, 1959; *The Young Ones*, 1961)¹⁴.

Damit wären wir bei der letzten Vorgeschichte angelangt, die wesentlich mehr mit Großbritannien zu tun hat als die ersten drei. In etwa zeitgleich, nämlich in der ersten Hälfte der 60er Jahre, entwickelte sich das neue Medium Fernsehen in vielen westeuropäischen Ländern immer mehr zum wichtigsten audiovisuellen Medium und eine neue Musikform löste den 'alten' amerikanischen Rock 'n' Roll als dominante Jugendmusik ab - der britische Beat: Selbst in den USA wurden die Hitparaden zeitweise von britischen Bands beherrscht, es war die Zeit der "British Invasion".

Das Massenmedium Fernsehen zollte dem Erfolg der neuen Musikmode Tribut - überall entstanden neue Musikprogramme für jugendliche Zuschauer. In der Bundesrepublik Deutschland gab es beispielsweise den *Beat-Club*, dessen Signet an die Beschilderung Londoner U-Bahn-Stationen erinnerte, in Großbritannien spielte *Top of the Pops* eine zentrale Rolle. Erstmals am 1. Januar 1964 ausgestrahlt, wurde diese Hitparadenshow der BBC zu einer Institution des britischen Fernsehens, die alle Programmreformen und alle Trendwechsel des Musikmarktes bis heute überlebt hat¹⁵.

Natürlich spiegelten *Top of the Pops* und andere Musiksendungen nicht nur einen vorherrschenden Musikgeschmack, sondern trugen auch zu dessen Bildung bei. Wer in *Top of the Pops* erschien, war zwar bereits erfolgreich, gleichzeitig bedeutete dieser Auftritt jedoch die Chance, daß in der nächsten Woche noch mehr Schallplatten verkauft werden würden.

Hier bot sich ein neues Werbemedium an und gleichzeitig ein neuer Weg es zu nutzen und auszunutzen: Die meisten dieser neuen Musiksendungen -

13 Kollektiv Blutende Schwertlilie: Wenn Worte nicht ausreichen. Was will das Video, und wer sind seine Eltern?; In: Veruschka Body/Peter Weibel, S. 242-263.

14 Vgl. zur Geschichte des Rock 'n' Roll-Films insgesamt: Jürgen Struck, 1985.

15 Vgl. zur Geschichte und Bedeutung von *Top of the Pops*: Charles Shaar Murray: Let There Be Light (Entertainment). In: Ders., *Shots from the Hip*. Harmondsworth 1991, S. 334-336. und Phil Sutcliffe: Down the Pan?; In: *Q* 11/1991, S. 14-18.

auch *Top of the Pops* - präsentierten nicht nur Bühnenauftritte der Musiker (tatsächliche, als Playback oder Halb-Playback), sondern auch Filmeinspielungen. Der "Promo-Film" kam in Mode, als Pionier fungierte dabei der Regisseur Richard Lester. Nachdem er bereits durch den Musikfilm *It's Trad, Dad* (1961) Meriten in diesem Metier erworben hatte, führte er in den Beatles-Filmen *A Hard Day's Night* (1964) und *Help* (1965) neue Formen der filmischen Inszenierung von Musik vor¹⁶, ehe er für die Beatles-Singles *Penny Lane* und *Strawberry Fields Forever* eigenständige Kurzfilme drehte, die im Februar 1967 erstmals in *Top of the Pops* zu sehen waren.

Das Phänomen "Promo-Film" blieb allerdings kein Privileg von Stars wie den Beatles, auch viele andere Künstler wurden auf diese Weise visuell präsentiert und beworben. Ebenfalls für *Top of the Pops* wurde beispielsweise der von Donovan interpretierte Titel *Universal Soldier* (komponiert von Buffy Saint-Marie) 1965 in der Normandie aufgezeichnet, dort, wo 1944 alliierte Streitkräfte am "D-Day" den europäischen Kontinent betreten hatten. Für den Titel *Police on My Back* wurde mit der Band *The Equals* ein Film gedreht, der an die Slapstick-Produktionen der "Keystone Cops" erinnerte.

Nach diesen Vorgeschichten war ein Punkt erreicht, an dem die Grundlagen für die späteren Beziehungen zwischen Musikvideo und neuem britischen Film gelegt worden waren. Auf unterschiedlichste Weise hatte es bereits Kontakte zwischen Kunst und Werbung, Film, Fernsehen und Musikgeschäft gegeben. Was die britische Filmindustrie betraf, war jedoch um 1970 ein Tiefpunkt der Entwicklung erreicht, der einen grundlegenden Wandel unvermeidlich machte: "British films did continue to be made during the so-called Dark Ages between 1964-74 - the Bond series, 'Carry On' comedies, Hammer horror films - but essentially the British film industry became a service industry, servicing the needs of the American global entertainment machine."¹⁷ Gleichzeitig gab es in Großbritannien eine enorm erfolgreiche Musikindustrie, so daß die Idee nahelag, dem britischen Film mit Hilfe der Musik neue Impulse zu geben.

Erste Schritte in diese Richtung unternahm Produzent David Puttnam mit den Filmen *That'll Be the Day* (1973) und *Stardust* (1974). *That'll Be the Day* erzählt die Geschichte von Jim McLaine, der Schule und Elternhaus verläßt und zeitweise in Blackpool als Liegestuhlwärter arbeitet, sein Traum ist es jedoch, Pop-Star zu werden. In der Fortsetzung *Stardust* ist McLaine seinem Ziel schon näher gekommen, er hat mit Freunden eine Band gegründet. Später

¹⁶ Vgl. Jürgen Struck, 1985, S. 56f.

¹⁷ Pat Sweeney: The Film Brat; In: *The Face* 7/1985, S. 47.

gelingt der große Durchbruch, doch mit dem Erfolg lernt McLaine auch die Schattenseiten des Musikgeschäftes kennen; am Ende von *Stardust* steht das persönliche Scheitern des Protagonisten. In beiden Filmen wird McLaine von einem aktuellen Pop-Star dieser Zeit gespielt, David Essex, in weiteren Rollen sind andere bekannte Musiker zu sehen - z.B. Ringo Starr; Keith Moon und Adam Faith.

Ein noch größeres Staraufgebot präsentierte Ken Russells umstrittene Filmversion der "Rockoper" *Tommy* (1975), die die Band The Who sechs Jahre zuvor auf Schallplatte veröffentlicht hatten. Die visuell opulent inszenierte, teils märchenhafte, teils messianische Geschichte um den stummen, tauben und blinden Titelhelden, der gleichzeitig der beste Flipper-Spieler aller Zeiten ist, besetzte Russell außer mit Bandmitgliedern (Tommy selbst wird von Who-Sänger Roger Daltrey dargestellt) unter anderen mit Elton John und Tina Turner.

Ein Jahr zuvor entstand in Großbritannien ein weiterer musicalähnlicher Rockfilm, der sich im Laufe der Jahre zu einem der größten Kultfilme der Kinogeschichte entwickelt hat. Nach einem in London erfolgreichen Bühnenstück drehte Jim Sharman *The Rocky Horror Picture Show*, eine bereits nostalgische Mixtur aus 50er-Jahre Rock 'n' Roll-Kultur, B-Filmen des Horror-Genres und 1974 modischen Travestie-Elementen.

Mit diesen und einigen anderen Filmen wurde in der ersten Hälfte der 70er Jahre durch die Verbindung von Musik und Filmgeschäft eine Wiederbelebung des britischen Films angestrebt; externe Faktoren sorgten dafür, daß diese Verbindung in späteren Jahren noch enger und komplexer wurde. Zu diesen Faktoren gehörten vor allem eine amerikanische (Disco) und eine in erster Linie britische Musikwelle (Punk), ein amerikanischer (*MTV*) und ein britischer Fernsehsender (*Channel 4*) sowie die Synergie-Effekte, die zwischen Musik und audiovisuellen Medien, zwischen Tonträgergeschäft und Film und Fernsehen entstanden.

Insbesondere in den USA folgte auf die Beat- bzw. Rock-Welle auf dem Musikmarkt die Disco-Welle, was nicht zuletzt einen Bedeutungswandel hinsichtlich der Protagonisten implizierte: Wichtig bei Beat und Rock waren die Musiker, der Zuhörerschaft blieb nur eine akklamierende Rolle. Disco veränderte diese Rollenzuweisungen, hier konnte auch der Tänzer zum Star werden. Im filmischen Bereich stand vor allem *Saturday Night Fever* (1977, Regie: John Badham) für diesen Wandel: Obwohl es ein Musikfilm war, standen nicht die Musiker im Vordergrund, die für den Soundtrack verantwortlich waren (vor allem: The Bee Gees), sondern John Travolta, der diese Musik tänze-

risch interpretierte¹⁸. Ähnliche Filme folgten - beispielsweise *Grease* (1977, Regie: Randal Kleiser), für den John Travolta mit seiner Partnerin Olivia Newton-John auch einige Gesangstitel beisteuern durfte. Noch besser als bei *Saturday Night Fever* klappte bei *Grease* auch die Synthese von Film- und Musikgeschäft: "Acht Wochen vor dem Start des Films kam bereits das Soundtrack-Album heraus, das sich bald auf dem Top-Platz der LP-Charts etablierte und sich in den USA noch schneller verkaufte als der Soundtrack zu 'Nur Samstag nacht'."¹⁹

Allein von der Musikentwicklung aus gesehen wäre zu dieser Zeit kein größerer Gegensatz denkbar gewesen als der zwischen Disco und Punk. Während der Begriff "Disco" für glatte, leicht konsumierbare Musik stand, die oft von der Öffentlichkeit kaum bekannten Produzenten (wie Giorgio Moroder oder Frank Farian) in ihren Studios hergestellt wurde, wobei die Interpreten keine zentrale Rolle spielten, beharrte Punk gerade auf die Einheit von Interpret und Komponist und auf einfache, lärmende, sperrige Musik. Als praktische Revolte gegen die inzwischen saturierten Rock-Stars, die mit künstlerisch wertvollen komplexen Kompositionen zu Millionären geworden waren (wie z.B. Pink Floyd oder Fleetwood Mac), inszenierte Punk Rockmusik neu als Weg, gegen gesellschaftliche Mißstände und Tabus vorzugehen: So war *God Save the Queen* (mit der Folgezeile ... "and her fascist regime") im Sommer 1977 in Großbritannien der hämische Kommentar der *Sex Pistols* zum silbernen Thronjubiläum von Königin Elisabeth II.

Trotzdem verband Disco und Punk ein zentrales Element: Beide Formen signalisierten einen Abschied vom Musiker/Sänger als herausgehobenem Pop-Star. Die Botschaft von Disco lautete dabei, daß der Gegensatz Musiker versus Publikum dadurch aufgelöst werden kann, daß jeder aus dem Publikum als Tänzer gleichberechtigt neben (oder vor) den Musik-Star treten kann; Punk forderte jeden Hörer/jede Hörerin auf, sich eine Gitarre zu beschaffen, zwei Akkorde zu lernen und selbst eine Band zu gründen.

Das wichtigste filmische Dokument aus der Frühzeit des britischen Punk lieferte 1978 Derek Jarman mit *Jubilee*. Jarman, Art-School-Absolvent und seit geraumer Zeit bekannter Bühnenbildner (u.a. für eine *Don Giovanni*-Inszenierung der English National Opera und Ken Russells Film *The Devils*) präsentierte in seinem zweiten Spielfilm ein apokalyptisches Bild des Reiches von Elisabeth II., als Rahmenhandlung wird eine imaginäre Reise der ersten

18 Vgl. Jürgen Struck, 1985., S. 165f.

19 Ebda., S. 166.

Königin Elisabeth ins heutige London gezeigt²⁰. Neben diesem "Schwarzen Sommernachtstraum"²¹ zum Thronjubiläum entstand etwas später ein zweiter Film, der sich mit britischem Punk beschäftigte. Von Sex-Pistols-Manager Malcolm McLaren als zynische Variante eines Karriere-Films angelegt, zeigte Julien Temples Erstlingsfilm *The Great Rock 'n' Roll Swindle* (1979) den Aufstieg der Sex Pistols als logisches Resultat einer ausgeklügelten Management-Strategie, natürlich in ironisierter Form - als ironisches "Lehrstück", wie man im Musikgeschäft Erfolg hat.²²

Daß der "Be Your Own Hero"-Appell von Disco und die "Do It Yourself"-Mentalität des Punk nicht nur ein kurzes Zwischenspiel der Musikgeschichte blieben, hing nicht zuletzt mit zwei 1981 gegründeten Fernsehsendern zusammen, die beide völlig neuartige Programmkonzepte verwendeten.

Der amerikanische Musikvideokanal *MTV* begann sein Programm im August 1981 mit dem Titel *Video Killed the Radio Star* der *Buggles* - eine Aussage, die sich in den folgenden Jahren in hohem Maße bewahrheiten sollte. Mittlerweile ist aus *MTV* ein weltweites Phänomen geworden²³, das die Spielregeln des Musikmarktes gravierend verändert hat. Hatte der Erfolg von *Bohemian Rhapsody* zur Folge, daß das Video als Mittel der Steigerung von Verkaufserfolgen etabliert wurde, ist im Zeitalter von *MTV* praktisch kein Verkaufserfolg mehr ohne Video denkbar.

Ein völliges Novum stellte *MTV* nicht nur durch sein 24-Stunden-Musikprogramm dar, es war auch der erste Sender, der sein Programm praktisch nur mit Werbung bestritt und trotzdem gesehen wurde. Das 'Programm' lieferte die Schallplattenindustrie gratis, und das um so lieber, als sich nach kurzer Zeit der enorme Werbewert dieses Senders für Verkäufe auf dem amerikanischen Musikmarkt erwies²⁴.

Auf andere Weise einzigartig war das Konzept des britischen *Channel 4*. Was die Herkunft der gezeigten Sendungen betraf, sollte *Channel 4* - anders als *BBC* und der schon bestehende *ITV*-Kanal - nicht so sehr selbst produzie-

20 Vgl. Hans-Heinz Schwarz: Neue Musik!!Neue Filme???, In: Walter Hartmann/Gregor Pott (Hrsg.). *Rock Session 6*. Reinbek, S. 161ff.

21 Ebda., S. 162f.

22 Vgl. ebda. S. 163ff.

23 1987 wurde *MTV Europe* gegründet, mittlerweile gibt es auch *MTV Asia*, sowie noch weitere regionale *MTV*-Varianten.

24 Julien Temple: *Videopop*; In: Klaus Frederking (Hrsg.). *Rock Session 8*, Reinbek 1985, S. 15f.

ren, sondern als "publishing house"²⁵ fungieren, das Produktionsaufträge an unabhängige Firmen (und auch an andere ITV-Gesellschaften) vergibt: "Channel Four singlehandedly brought the British independent production sector into existence."²⁶ Gleichzeitig wurde *Channel 4* mit einem sehr ungewöhnlichen Programmauftrag ausgestattet. Der neue Sender hatte die Aufgabe, "... (to) cater for tastes and interests not served or underrepresented by other parts of the television sector, to encourage innovation and experiment in the form and content of its programmes"²⁷. Das heißt, *Channel 4* war nicht nur die Grundlage für die Entstehung zahlreicher neuer unabhängiger Produktionsfirmen, diese Firmen wurden auch auf die Entwicklung von experimentellen und Minderheitenprogrammen festgelegt. Mit diesem Konzept trug *Channel 4* einerseits erheblich zum Entstehen des neuen britischen Films in den 80er Jahren bei²⁸, andererseits präsentierte *Channel 4* in den letzten zehn Jahren sehr ungewöhnliche fernsehgenuine Sendeformen, wie beispielsweise den ersten 'virtuellen' Show-Moderator, "Max Headroom"²⁹.

Alle diese Faktoren - Veränderungen von Musik, Film und Fernsehen, verbunden mit Veränderungen des Musik-, Film- und Fernsehgeschäfts - führten allgemein zu einer Verdichtung des Verhältnisses von Musik, Film und Werbung, zu einer Implosion, deren Resultat zunächst das Musikvideo war, wie wir es heute kennen - seine Ästhetik, seine Bedeutung und seine Verbreitung inbegriffen. Die Implosion hatte jedoch auch eine Explosion zur Folge - die Resultate dieses Verdichtungsprozesses lassen sich nicht auf das Phänomen Musikvideo reduzieren. Zu dieser These seien hier nur zwei Beispiele angeführt.

Erstens: der Film *Flashdance* (1983). Dieser Film machte sich als erster erfolgreich den Umstand zunutze, daß Musikvideos Werbung sind, ohne als Werbung aufzufallen. Da Musikvideos die gleiche Zielgruppe wie die meisten Hollywood-Filme haben, wurden die Musikvideos für Songtitel aus *Flashdance* (Irene Cara, *Flashdance*; Michael Sembello, *Maniac*) vor allem aus

25 John Woodward: Day of the Reptile: Independent Production Between the 80s and the 90s; In: Richard Paterson (Hrsg.) *Organising for Change*. London 1990 [= *The Broadcasting Debate 1*], S. 16.

26 Ebda.

27 Zitiert nach: Ebda.

28 So wurde, um nur ein Beispiel zu nennen, Peter Greenaways Film *The Draughtman's Contract* von *Channel 4* mitfinanziert.

29 Ursprünglich nur als Moderator einer Musikvideoshow gedacht, war "Max Headroom" (laut Story computergeneriertes Resultat eines Unfalls) später außer als Moderator auch als Held eines Films (der seine Entstehung erklärte) und einer fiktionalen Serie zu sehen. Vgl. Paul Rambali: Take It to the Max; In: *The Face* 8/1985, S. 36-39.

Filmausschnitten zusammengesetzt. Ein neuer Trend war geboren, der "Music Trailer", der sowohl für die im Film eingesetzten Musiktitel wirbt als auch für den Film selbst. Da diese "Music Trailer", in Musikshows eingesetzt als Programm und nicht als Werbung gelten, können sie als Element einer Werbekampagne eingesetzt werden, ohne den Werbeetat eines Films zu belasten³⁰.

Zweitens: das *Levis*-Phänomen. Die Werbeagentur, die die Jeans-Marke *Levis* betreut, zog aus dem oben genannten Umstand den Umkehrschluß - wenn Musikvideos Werbung sind, die nicht als offenkundige Werbung abgelehnt werden, dann muß doch auch ein Werbespot auf besonders große Akzeptanz stoßen, der sich als Musikvideo gibt. Aufgrund dieser Überlegung wurden für *Levis*-Jeans verschiedene Werbespots produziert, die eine Story vorführten (in der natürlich eine Hose eine zentrale Rolle spielte) und durchgängig von jeweils einem Musiktitel unterlegt waren. Der Erfolg war überwältigend, nämlich der Erfolg der betreffenden Musiktitel in der britischen Hitparade: Sowohl *The Joker* von der Steve Miller Band, *Should I Stay or Should I Go* von The Clash und *Stand by Me* von Ben E. King erreichten anschließend Platz 1, Sam Cookes *Wonderful World* schaffte Platz 2, *I Heard it Through the Grapevine* von Marvin Gaye kletterte immerhin noch einmal auf Platz 8, verschiedene andere vor langer Zeit produzierte Musiktitel wurden ebenfalls mit einigem Erfolg wiederveröffentlicht³¹: Der als Musikvideo inszenierte Werbespot funktioniert offenbar in beiden Richtungen.

Mit Blick auf Großbritannien erscheint das ohnehin sehr komplizierte Verhältnis von Musik, Film und Werbung in neuerer Zeit noch in einem besonderen Licht. Hier müssen zusätzlich die schwierige Situation des britischen Films in den 70er Jahren, die herausragende Bedeutung britischer Musik um 1980 sowie die Rolle von *Channel 4* als Motor der Entwicklung unabhängiger Film- bzw. Musikvideofirmen berücksichtigt werden. Ein Weg, diese Komplexität auf ein handhabbares Maß zu reduzieren, stellt der Blick auf konkrete Karrieren der letzten 20 Jahre dar, der Blick auf biographisch focussierte Entwicklungen. Dieser Zugang wird nicht zuletzt dadurch nahegelegt, daß es ein bis heute gültiges 'Klassensystem' der Filmemacher gibt:

At the bottom, of course, are the makers of corporate videos and training films. Avoid at all cost. Pop promo directors are a few notches higher - touchable, maybe, but not kissable on both cheeks. The makers of commercials are a distinct merchant class. Acknowledge their impressive budgets with a firm

30 Vgl. Betty Sue Epstein: Promotion. Selling Films in the US with Music-Videos; In: *Sight and Sound*, 53. Jg. 1984, S. 236-237.

31 Vgl. Sean O'Hagan: No More Heroes?; In: *The Face* 3/1991, S. 36-41.

handshake but don't linger. At the top are the aristocracy, the people who make 'real films'. Stick close and savour the odour of legitimacy."³²

Aus der Existenz einer solchen Hierarchie den Schluß zu ziehen, daß Videoclips und Werbespots oft einen Karriereeinstieg darstellten, hinter dem die Hoffnung auf den ersten großen, "richtigen" Film stand, ist durchaus berechtigt.

In den 70er Jahren, vor der "Videoclip"-Welle, waren es tatsächlich oftmals Werbespots, durch die sich britische Nachwuchsregisseure als professionelle Filmemacher etablierten. Eine in dieser Hinsicht typische Karriere machte beispielsweise Alan Parker. Nach der Schule arbeitete Parker zunächst einige Jahre als Texter in einer Werbeagentur, wo er seinen späteren Partner Alan Marshall kennenlernte. 1970 gründeten beide die *Alan Parker Film Company*, die in den ersten Jahren über 500 Werbespots drehte. Nach einigen Fernsehfilmen (*No Hard Feelings*, *Evacuees*) folgten dann Parkers erste große Kinoproduktionen (*Bugsy Malone*, *Midnight Express*).³³

Auch verschiedene andere britische Regisseure kamen über den Werbespot nach Hollywood - Hugh Hudson beispielsweise (*Chariots of Fire*) und in neuerer Zeit erst Ridley Scott, (*Alien*, *Blade Runner*), dann sein Bruder Tony (*Top Gun*, *Beverly Hills Cop II*). In den 80er Jahren lösten Musikvideos Werbespots als Karriereeinstieg für Nachwuchsregisseure in hohem Maße ab. Es wäre allerdings falsch, daraufhin davon auszugehen, daß diese neue Generation von Regisseuren durch Musikvideos erstmals Kontakt mit der Welt des Films bekommen hätte³⁴. In vielen Fällen standen vor den ersten Musikvideos unterschiedliche Tätigkeiten beim Film oder eine Ausbildung an einer Filmhochschule. Steve Barron beispielsweise, der über 100 Musikvideos gedreht hat, von denen vor allem das für Michael Jacksons Titel *Billie Jean* seinen Ruf als Top-Regisseur des Genres begründete, begann in den 70er Jahren beim Film als Kamerassistent (*A Bridge Too Far*, *Superman* etc.). Sein erster Kinofilm als Regisseur war dann 1984 *Electric Dreams*.

Der "Godfather of the pop promo"³⁵, der in Australien geborene, aber in Großbritannien bekannt gewordene Russell Mulcahy, entdeckte schon als Jugendlicher seine Liebe zum Film - zum Super-8-Film. Einige Jahre später arbeitete Mulcahy als Editor bei einem australischen Fernsehsender und drehte Videos für australische Punk-Bands. Durch den Erfolg dieser Videos gelangte

32 Tim Kirby: *Pride and Prejudice*; In: *Sight and Sound*, 1. Jg. (Neue Folge, 1991) Nr. 3, S. 20.

33 Vgl. zur Karriere von Alan Parker: Pat Sweeney: *The Film Brat*; In: *The Face* 7/1985, S. 46-51.

34 Vgl. Nina Davies: 'Look at them Now...'; In: *Sight and Sound*, 56. Jg. 1987, S. 9.

35 Neil Norman: *Promo Madness*; In: *The Face* 9/1986, S. 40.

Mulcahy nach Großbritannien, wo er bald durch seinen besonderen Stil auffiel. Mulcahys Clips sind oft "...minifilmartige" Videos, die sehr von der Modefotografie beeinflusst sind, chic, sexistisch, luxuriös und aufwendig inszeniert³⁶. Dieser opulente Stil wurde vor allem in zahlreichen Videos für Duran Duran deutlich (z. B. *Hungry Like a Wolf*, *The Reflex*), aber auch etwa an dem Clip für *Vienna* von Ultravox, einem in Cinemascope gedrehten "monumentalen, untergangsschwangeren Breitwandepos"³⁷. In die Musikvideogeschiede ging Mulcahy schließlich auch dadurch ein, daß er *Video Killed the Radio Star* von den Buggles inszenierte, das programmatische Musikvideo, mit dem MTV sein Programm begann. Durch das Video für *Hungry Like a Wolf* wurde dann Produzent Mael Mackelroy auf Mulcahy aufmerksam, der so zu seinem ersten Spielfilm, *Razorback* kam, auf den 1986 *Highlander* folgte.³⁸

Trotz des unerreichten Erfolgs von Mulcahy gilt ein anderer Regisseur als "der Musikvideo-Auteur schlechthin"³⁹ - Julien Temple. Temples Karriere verlief insofern atypisch, daß er bereits einen Film vorweisen konnte (*The Great Rock 'n' Roll Swindle*, 1979), ehe er durch seine Musikvideos bekannt wurde und schließlich einen "großen" Spielfilm machen konnte, nämlich *Absolute Beginners* (1985). An der *National Film and Television School* ausgebildet, schaffte es Temple mehrmals, seiner Zeit in gewisser Weise voraus zu sein. *The Great Rock 'n' Roll Swindle* war nicht nur einer der ersten Filme der Punk-Ära, er war auch der einzige, der Punk in ironischer Form als Produkt einer cleveren Marketing-Idee vorführte. In seinen späteren Musikvideos entwickelte Temple ebenfalls einen sehr ironischen Stil; er drehte bevorzugt Videos, die Videos und ihre Stars parodierten.

Besonders deutlich zeigt sich dieser Ansatz in dem Video für David Bowies Titel *Blue Jean* (1984), das in einer Langfassung auch in britischen Kinos gezeigt wurde. Bowie agiert in diesem Clip in einer Doppelrolle: Einmal als extravagant kostümierter Nachtclubsänger Screamin' Lord Byron (auch eine Anspielung auf Screaming Lord Sutch, einen skandalumwitterten Rock-Sänger der 60er Jahre), dazu als Vic, einen schüchteren und verklemmten jungen Mann, der an einen untergeordneten Büroangestellten erinnert und mit seiner Freundin diesen Nachtclub besucht. Die Figur des Screamin' Lord Byron ver-

36 Veruschka Body/Peter Weibel (Hrsg.): Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo, Köln, 1987, S. 287.

37 Biba Kopf: 'If it moves, they will watch it.' Popvideos in London 1975-1985; In: Veruschka Body/Peter Weibel, S. 202.

38 Vgl. zur Entwicklung von Russell Mulcahy: Neil Norman: Promo Madness; In: *The Face* 9/1986, S. 38-41.

39 Veruschka Body/Peter Weibel, S. 291.

weist auf verschiedene Selbststilisierungen, die Bowie in den 70er Jahren durchgeführt hat, die äußere Erscheinung von Vic entspricht mehr dem David Bowie der 80er Jahre - und es ist zum Schluß natürlich der exotische Screamin' Lord Byron, der das Mädchen bekommt⁴⁰.

Wenn es überhaupt ein einzelnes Ereignis gibt, das schlaglichtartig das Verhältnis von Musik- und Videokultur zur britischen Filmkultur der 80er beleuchtet, dann ist es Julien Temples zweiter Film, *Absolute Beginners* (1985). Er basiert auf Colin MacInnes' Roman gleichen Titels, der zwanzig Jahre nach seiner Erstveröffentlichung 1979 neu aufgelegt wurde. *Absolute Beginners*, ein Roman über die Entstehung der ersten britischen Jugendkultur im Jahr 1958, "a sentimental but unpatronising potboiler"⁴¹, stieß in der scheinbar so völlig unsentimentalen Punk-Szene der späten 70er Jahre auf große Resonanz - vielleicht weil er einen Weg aufzeigte, das eigene Tun in eine mythische Geschichte einzuordnen⁴², vielleicht weil der Titel ein wichtiges Element des eigenen Selbstverständnisses auf den Punkt brachte: Auch Punks waren "absolute beginners", inszenierten einen radikalen Neuanfang in Musik und Jugendkultur. Unter anderem war Julien Temple von dem Buch fasziniert, der mit *The Great Rock 'n' Roll Swindle* gerade einen Anti-*Absolute Beginners*-Film gemacht hatte, der die Punk-Welle als Resultat geschickter Medienmanipulation darstellte.

Temple wollte diesen Roman unbedingt verfilmen, was nach mehreren Anläufen und einigen Jahren schließlich gelang. Ebensowenig wie George Orwells Roman 1984 mit dem realen Jahr 1984 zu tun hatte (mehr hingegen mit 1948, dem Jahr seiner Entstehung), hat umgekehrt Temples 1958 von *Absolute Beginners* mit dem realen 1958 des Romans (wie mit dem Roman überhaupt⁴³) wenig zu schaffen, dagegen stellt der Film auf mehreren Ebenen einen validen Kommentar seines Produktionsjahres dar, von 1985.

Angelegt als 'British Graffiti'⁴⁴, als selbstbewußtes Gegenstück zu *American Graffiti*, wurde *Absolute Beginners* in einem in Shepperton aufgebauten "Fantasy Soho"⁴⁵ der 50er Jahre gedreht. Seine Aktualität bezieht der Film nicht nur aus einem "... B-movie subplot about white landlords trying to drive blacks out of Notting Hill Gate and thus inadvertently provoking the notorious

40 Vgl. Charles Shaar Murray: The Byronic Man; In: *The Face* 10/1984, S. 46-51.

41 Paul Rambali: *Absolute Beginners*; In: *The Face* 4/1986, S. 13.

42 "It endorsed the teen revolution from across the years." Ebda.

43 Vgl. Sean French: Soho & Napoli. 'Absolute Beginners'; in: *Sight and Sound*, 55. Jg. 1986, S. 211.

44 Paul Rambali: *Absolute Beginners*; In: *The Face* 4/1986, S. 16.

45 Ebda., S. 11.

race riots"⁴⁶, sondern vor allem aus seiner Besetzung. Daß in einem Film, dessen kompletter Titel *Absolute Beginners. The Musical* lautet, zentrale Rollen von aktuell bekannten Musikern gespielt werden, überrascht natürlich genauso wenig wie der Umstand, daß große Teile dieses Films aus videoclipartig inszenierten Musiktiteln bestehen, deren Tanzsequenzen in der Choreographie an alte Hollywood-Tanzfilme erinnern⁴⁷. Die Filmbesetzung erlangt dadurch eine besondere Qualität, daß die Differenz zwischen Akteur und Rolle, zwischen realer und filmischer Person produktiv gemacht wird, die Spannung zwischen beidem als Medium der Kommentierung von dreißig Jahren britischer Musikgeschichte dient. So tritt beispielsweise als Vater des jugendlichen Helden Ray Davies auf, ein Zeitgenosse des Helden von MacInnes' Roman, der in den 60er Jahren mit den Kinks berühmt wurde; als gerissener Werbefachmann Vendice Partners, der längst den Übergang von der naiven, romantischen Welt der jugendlichen Subkultur zur zynischen Geschäftswelt der Erwachsenen vollzogen hat, agiert David Bowie, der als Musiker mehr als jeder andere den Übergang vom gradlinigen Rock der 60er Jahre hin zu den stilisierten Musikformen der 70er (und sogar der 80er) Jahre personifiziert. In dieser Hinsicht bemerkenswert ist schließlich auch die Besetzung der weiblichen Hauptrolle, der Freundin des jugendlichen Helden mit Patsy Kensit. Vormalig Model, 1985 Sängerin der kurzlebigen Teeny-Band *Eighth Wonder* schauspielt Patsy Kensit als "hollow-cheeked hollow beauty"⁴⁸ - und demonstriert unfreiwillig⁴⁹ die Nähe von Moden der 50er Jahre zu Moden der 80er Jahre: Damals wie in neuerer Zeit prädestiniert kurzfristiger musikalischer Erfolg zu schauspielerischen Auftritten, wobei allerdings in der Regel die musikalische Karriere von kurzer Dauer und die schauspielerische außerdem nicht einmal erfolgreich ist.

Geradezu als Apotheose zur Affinität von Musik- und Filmindustrie im Großbritannien der 80er Jahre erscheint Temples Film *Absolute Beginners* aber noch aus einem anderen Grund. Temple transportierte nicht nur einen Mythos der 50er in die 80er Jahre, er demonstrierte auch nicht nur die Aktualität dieses Mythos, der Film selbst wurde zum Gesprächsthema von mythischer Bedeutung: Als symbolisch-abstrakte Synthese aus dreißig Jahren britischer Jugendkulturgeschichte wies er scheinbar den Weg zu einem britischen Hol-

46 Sean French: Soho & Napoli. 'Absolute Beginners'; In: *Sight and Sound*, 55. Jg. 1986, S. 211.

47 Vgl. ebda.

48 Paul Rambali: *Absolute Beginners*; In: *The Face* 4/1986, S. 13.

49 Zitat aus einer Filmkritik: "Eddie O'Connell plays the hero, with some skill and conviction. Patsy Kensit, as Suzette, displays neither quality." Sean French: Soho & Napoli. 'Absolute Beginners'; In: *Sight and Sound*, 55. Jg. 1986, S. 211.

lywood, zu einem ganz neuen britischen Film, der mit einer genialischen Kombination von Film- und Musikkultur, von Klang, Bildern und Stil weltweit reüssieren würde⁵⁰.

Tatsächlich war *Absolute Beginners* dann doch nicht der weltweite Kassenschlager, der Shepperton als ernsthaften Rivalen von Hollywood etablierte. Trotzdem markierte dieser Film einen Kulminationspunkt, wenn man die Beziehungen von Musikvideo und neuem britischen Film betrachtet. Hier ist es Julien Temple mehr als jedem anderen zuvor gelungen, eine Synthese von Popvideo und Spielfilm zu schaffen. Zwar ist *Absolute Beginners* weder eine perfekte Musikvideo-Collage⁵¹ noch ein besonders guter Spielfilm, aber als Versuch, die geschichtlich gewachsene Affinität von Musik und Film in ihrer Komplexität filmisch transparent zu machen, ist Temples Arbeit einzigartig geblieben.

Was Karrieren der 70er und 80er Jahre betrifft, ist der Rollenwechsel vom Musikvideo-Regisseur zum Filmregisseur, wie ihn beispielsweise Steve Barron, Russell Mulcany und Julien Temple vollzogen haben, im Spannungsfeld von Musik und Film nur eine von mehreren Varianten des Rollentauschs bzw. der Rollenvermehrung. Eine andere, die bereits in den oben referierten "Vorgeschichten" auftauchte (und auch bei *Absolute Beginners* eine zentrale Rolle spielte) ist das Agieren von Musikern als Schauspieler. Diese Variante praktizierten in den 70er und 80er Jahren zwar nicht nur, aber in bemerkenswertem Ausmaß britische Musiker.

Selbst wenn man von Filmen absieht, in denen Rockstars Rockstars spielen, gibt es in diesem Bereich zahlreiche Beispiele. So trat etwa *Beatle* John Lennon 1967 in Richard Lesters Groteske *How I Won the War* auf, *Rolling Stone* Mick Jagger in *Ned Kelly* (1970); in neuerer Zeit folgten viele andere.

50 In einem Beitrag für eine Szene-Zeitschrift fand sich beispielsweise folgende Mischung aus Gesprächsbericht und Gesprächsextrapolation: "On the train back to London we have the conversation that all the celluloid teens are having this summer. It usually begins with someone bad-mouthing Julien Temple. Someone will then intervene and say that the film is more important than the personalities involved. Someone else will pick up the ball and run with their mouths into a spiel about a new wave of style-conscious British movies if 'Absolute Beginners' is the absolute winner it promises to be. At that point dreams of New Hollywood have everyone entranced, plots and scenarios and ideas spill forth, movies set in Hackney's casual-land, the West End's clubs, Wapping's warehouses, all combined in a stylized fusion of cinematic genres, pop music and street attitudes. In other words, the contemporary mode. A mode defined by the galaxy of 20th century pop culture icons now frozen on video, maintained in a state of perpetual cool, just waiting to be defrosted in the imagination." Pat Sweeney: Who Are the Media Brats?, In: *The Face* 9/1985, S. 59.

51 "...they (die in 'Absolute Beginners' integrierten Musikvideos, GH) are much like the rest of Temple's output: competent but never startling." Sean French: Soho & Napoli. 'Absolute Beginners', In: *Sight and Sound*, 55. Jg. 1986, S. 211.

So trat Ex-Sex-Pistols- und Public-Image-Ltd.-Sänger John Lydon 1983 in *Cop Killer* auf; Roland Gift, Sänger der Fine Young Cannibals, wurde von Stephen Frears mit einer wichtigen Rolle in *Sammi and Rosie Get Laid* (1987) betraut; Phil Collins spielte 1988 in *Buster* die Titelrolle des Eisenbahnräubers Buster Edwards. Für Phil Collins bedeutete diese Filmrolle allerdings nur die Rückkehr in ein schon bekanntes Metier: Lange bevor er als Schlagzeuger von Genesis und Brand X, später dann als Sänger musikalisch erfolgreich war, hatte er schon eine kleine Schauspielerkarriere hinter sich - als Teenager hatte er unter anderem kleine Rollen in einer Londoner Aufführung des Musicals *Oliver* und dem Beatles-Film *A Hard Day's Night* gespielt.

Neben diesen meist kurzen Ausflügen in die Welt des Films, die, von einigen Ausnahmen abgesehen, meist weder kommerziell noch künstlerisch erfolgreich waren, gibt es jedoch auch einige Musiker, die sich über längere Zeit um eine Zweitkarriere als Schauspieler bemüht haben.

Mehr als für jeden anderen gilt dies für David Bowie, der schon in frühen Stadien seiner Karriere eine spezielle fiktionale Bühnenrolle entwickelte, *Ziggy Stardust*. 1975 spielte Bowie dann die Hauptrolle in Nicolas Roegs *The Man Who Fell to Earth*, einen auf der Erde gestrandeten Außerirdischen, der - letztlich vergeblich - versucht, seinen Heimatplaneten zu retten. Drei Jahre später spielte Bowie unter der Regie von David Hemmings in Berlin den Gigo-lo in *Just a Gigolo*, unter anderem neben Sydne Rome und Marlene Dietrich. Dann folgte eine BBC-Fernsehfassung von Bertolt Brechts *Baal*, in der Bowie in der Titelrolle zu sehen war (1982). Kurz darauf kehrte Bowie zur Leinwand zurück; in Nagisa Oshimas Film *Merry Christmas Mr. Lawrence*, der einen symbolischen Machtkampf zwischen einem britischen und einem japanischen Offizier in einem japanischen Kriegsgefangenenlager im Zweiten Weltkrieg schildert, stellte Bowie den britischen Offizier dar. Sein Gegenspieler wurde bewerkenswerterweise von einem japanischen Musikkollegen gespielt, Ryuichi Sakamoto, der in seiner Heimat ebenso prominent ist wie Bowie in Großbritannien. Bowies bislang letzte Filmrolle war schließlich die des Pontius Pilatus in Martin Scorseses *The Last Temptation of Christ* (1988).

Ähnliche Ambitionen wie David Bowie zeigt vor allem Gordon Sumner, der unter seinem Künstlernamen Sting mit der Band *Police* bekannt wurde und heute unter eigenem Namen arbeitet. Seine Zweitkarriere als Schauspieler begann Ende der 70er Jahre mit Werbespots und einer Rolle in Franc Roddams Film *Quadrophenia* (1978), der auf dem gleichnamigen Konzeptalbum der Band The Who basierte. Zahlreiche weitere Auftritte in Spielfilmen und Fernsehspielen folgten - unter anderem in Christopher Petits *Radio on* (1979),

Brimstone and Treacle (1982), dem Science-Fiction-Film *Dune* (1984), Mike Figgis' *Stormy Monday* (1988) und *Julia Julia* (1988).⁵²

Während der Rollenwechsel vom Popvideoregisseur zum Spielfilmregisseur und eine Zweitkarriere von Musikern als Schauspieler sehr naheliegende Belege für die Affinität von Musik und Film darstellen, weisen andere Varianten des Rollentauschs eher auf die heutige Komplexität des Verhältnisses dieser beiden Medien hin. Zwar handelt es sich dabei - bislang - nur um Einzelfälle. Diese sind aber jeweils bemerkenswert.

Daß ein Musiker auch Filmproduzent werden kann, demonstriert seit langem Ex-Beatle George Harrison mit *Handmade Films*; den Weg vom Musiker zum Popvideoregisseur haben mit großem Erfolg Kevin Godley und Lol Creme beschritten.

In ihrer Jugend hatten sich beide schon für Super-8-Filme interessiert, bevor sie in den 70er Jahren mit der Band 10cc als Musiker bekannt wurden. Nach ihrem Ausstieg aus der Band im Jahre 1976 arbeiteten beide als Duo weiter und bekamen eher zufällig 1980 die Chance, ein erstes Video zu machen. Es sollte in den Ländern für ihre neue Single *An Englishman in New York* werben, in denen sie nicht persönlich auftreten konnten. Das überraschende Resultat dieser zweigleisigen Promotion-Strategie war, daß *An Englishman in New York* überall dort ein Hit wurde, wo nur das Video gezeigt wurde, und sich in den Ländern schlecht verkaufte, wo Godley und Creme selbst erschienen. Aufgrund ihres offenbaren Talents, Musik in Bilder umzusetzen, begann das Duo eine Zweitkarriere als Regisseure von Musikvideos, und das mit großem Erfolg: Ihre Arbeiten für *Visage* (Fade to Grey), *Herbie Hancock* (Rockit) und *Frankie Goes to Hollywood* (Two Tribes) beispielsweise zählen bis heute zu den kreativsten Musikvideos, die je gemacht worden sind.⁵³

Fast genau den umgekehrten Weg beschritt Don Letts. In der Zeit des Punk-Booms war Letts Disjockey im *Roxy-Club* und Manager der *Slits*, ehe er sich als Regisseur von Musikvideos einen Namen machte (u.a. für *The Clash*, die *Pretenders* und *Elvis Costello*). Mitte der 80er Jahre wurde Letts dann als Musiker Mitglied von *Big Audio Dynamite*, deren erster Hit $E=MC^2$ bemerkenswerterweise auf einen Kinofilm anspielte, Nicolas Roegs *Insignificance*.⁵⁴

52 Einen Überblick über die Schauspielerkarrieren von Musikern bietet: Tom Hibbert: Cut!; In: *Q* 11/1988, S. 9-10.

53 Vgl. zu Godley und Creme: Phil Sutcliffe: 'We've Got Just the Video for You, Sir'; In: *Q* 6/1988, S. 34-36.

54 Vgl. zu Don Letts: Chris Salewicz: Bad Timing; In: *The Face* 5/1986, S. 46-47.

Es ist ein sehr komplexes Bild, das sich bei dem Versuch zeigt, die Beziehungen von Musikvideo und neuem britischen Film zu beschreiben. Viele Aspekte dieser Beziehungen konnten hier nur angedeutet werden, insbesondere ihre spezifischen ästhetischen Qualitäten. Außerdem mußte, damit sich die Logik der Argumentation nicht zu weit von der inneren Logik des Gegenstandes entfernt, oft auf Phänomene eingegangen werden, die weder mit Musik, noch mit Film, noch mit Großbritannien zu tun haben. Obwohl der Begriff schon lange überstrapaziert wird und heute bereits gesunder Menschenverstand seine Verwendung eigentlich verbietet, hier ist er trotzdem angebracht: Im Kern stellen die Beziehungen von Musikvideo und neuem britischen Film ein ausgesprochen 'postmodernes' Phänomen dar. Nicht zuletzt weil 'Postmoderne' im allgemeinen Sprachgebrauch längst vom Begriff zum modischen Schlagwort abgestiegen ist, ist er hier wieder einsetzbar, geht es doch in hohem Maße um Moden. Weltweit stellt sich die Unterhaltungsindustrie heute als nur schwer durchschaubares Konglomerat dar, das unterschiedliche Medien, ihre Geschichten, ihre Protagonisten, ihre Texte, ihre Stile und Genres zu einer - allerdings hochkomplexen - Einheit verbindet. Der intermediale Produktverbund ist eines der wichtigsten Kennzeichen dieses Prozesses: Der Sänger als Schauspieler, der Schauspieler als Sänger, die Schallplatte zum Film zum Buch, das Videospiel zur Fernsehserie, die Schallplatte zum Videospiel - alle nur denkbaren Formen medialer Kombinatorik sind mittlerweile alltäglich. Damit dieses System funktionieren kann, ist es permanent auf neuen kreativen Input angewiesen. Und es war in den letzten zwanziger Jahren wiederholt Großbritannien, woher dieser Input stammte. Punk, New Wave und Reggae belebten die langweilig und harmlos gewordene Rockmusik, der im Vergleich mit Hollywood provinzielle britische Film konnte nicht zuletzt aus dieser Szene stammende Impulse verarbeiten, wobei das neue Medium Musikvideo in seiner kreativen Phase. (d.h., als es noch eher eine neue, kreative Spielerei mit ungeklärtem ökonomischem Nutzen war und nicht- wie heute- ein zwingend notwendiges Marketing-Element) zu Beginn der 80er Jahre einen doppelten Brückenschlag ermöglichte - sowohl zwischen Musik und Film als auch zwischen Kommerz und Kunst. Mediengeschichtlich betrachtet, waren diese Verbindungen zwar nicht völlig neu, sie wiederholten sich aber unter neuen Bedingungen und führten zu neuen Ergebnissen.

Literatur

- Simon Banner: Meet the Director; In: *Q* 11/1986, S. 62-66.
- Veruschka Body/Peter Weibel (Hrsg.): Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo, Köln, 1987.
- Kevin Brownlow: The Healthy Corpse. Looking Back from British Film Year; In: *Sight and Sound*, 54. Jg. 1985, S. 237.
- Nina Davies: 'Look at them Now...'; In: *Sight and Sound*, 56. Jg. 1987, S. 9-13.
- Betty Sue Epstein: Promotion. Selling Films in the US with Music-Videos; In: *Sight and Sound*, 53. Jg. 1984, S. 236-237.
- Sean French: Soho & Napoli. 'Absolute Beginners'; in: *Sight and Sound*, 55. Jg. 1986, S. 211.
- Wulf Herzogenrath: Den Einundzwanzigsten mit geschlossenen Augen [Interview]; In: Klaus Frederking (Hrsg.), *Rock Session* 8, Reinbek, 1985, S. 74-83.
- Tom Hibbert: Cut!; In: *Q* 11/1988, S. 9-10.
- Tim Kirby: Pride and Prejudice; In: *Sight and Sound*, 1. Jg. (Neue Folge, 1991) Nr. 3, S. 20-23.
- Biba Kopf: 'If it moves, they will watch it.' Popvideos in London 1975-1985; In: *Body/Weibel*, 1987, S. 196-211.
- Kollektiv Blutende Schwertlilie: Wenn Worte nicht ausreichen. Was will das Video, und wer sind seine Eltern?; In: *Body/Weibel*, 1987, S. 242-263.
- Stephen Locke: Absolute Beginners; In: *epd Film* 5/1986, S. 40.
- Charles Shaar Murray: The Byronic Man; In: *The Face* 10/1984, S. 46-51.
- Charles Shaar Murray: Let There Be Light (Entertainment); In: Ders., *Shots from the Hip*, Harmondsworth, 1991, S. 334-336.
- Neil Norman: Promo Madness; In: *The Face* 9/1986, S. 38-41.
- Sean O'Hagan: No More Heroes?; In: *The Face* 3/1991, S. 36-41.
- Mike O'Pray: Mixes; In: *Sight and Sound*, 1. Jg. (Neue Folge, 1991) Nr. 3, S. 23.
- Paul Rambali: Take It to the Max; In: *The Face* 8/1985, S. 36-39.
- Paul Rambali: Absolute Beginners; In: *The Face* 4/1986, S. 10-16.
- Dafydd Rees/Luke Crampton (Hrsg.): *Guinness Book of Rock Stars*, Second Edition; London 1991.
- Chris Salewicz: Bad Timing; In: *The Face* 5/1986, S. 46-47.
- Jon Savage: Culture as Commodity; In: *The Face* 8/1985, S. 80.
- Hans-Heinz Schwarz: Neue Musik!!Neue Filme???; In: Walter Hartmann/Gregor Pott (Hrsg.), *Rock Session* 6, Reinbek, 1982, S. 160-173.
- Georg Seeßen: Video killt den Tanzhallen-Star. Bemerkungen zu Rock-Video-Clips; In: *epd Film* 8/1984, S. 12-13.
- Jürgen Struck: *Rock around the Cinema*, Reinbek, 1985.
- Phil Sutcliffe: 'We've Got Just the Video for You, Sir'; In: *Q* 6/1988, S. 34-36.
- Phil Sutcliffe: Down the Pan?; In: *Q* 11/1991, S. 14-18.
- Pat Sweeney: The Film Brat; In: *The Face* 7/1985, S. 46-51 (a).
- Pat Sweeney: Who Are the Media Brats?; In: *The Face* 9/1985, S. 5459 (b).
- Steve Taylor: Mongrels on Parade; In: *The Face* 7/1984, S. 35.
- Julien Temple: Videopop; In: Klaus Frederking (Hrsg.), *Rock Session* 8, Reinbek, 1985, S. 48-59.
- Peter Weibel: Von der visuellen Musik zum Musikvideo; In: *Body/Weibel* 1987, S. 53-163.
- John Woodward: Day of the Reptile: Independent Production Between the 80s and the 90s; In: Richard Paterson (Hrsg.) *Organising for Change*, London 1990 [= *The Broadcasting Debate* 1].

Biblio- und Filmographie Derek Jarman

Bücher von Derek Jarman

- A Finger in the Fishes Mouth. Bettiscombe, Dorset 1972
- Dancing Ledge, ed. by Shaun Allen. London 1984
- Derek Jarman's *Caravaggio*. London 1986
- The Last of England, ed. by David L.Hirst. London 1987
- War Requiem. The Film, London 1989
- The Garden. London 1990
- The Exhibition of Derek Jarman: Luminous Darkness. Tokyo 1990
- Today and Tomorrow. London 1991
- Queer Edward II. London 1991
- Modern Nature. The Journals of Derek Jarman. London 1991
- At Your Own Risk. A Saint's Testament. London 1992
- Wittgenstein. London 1993
- Queer. Hrsgg. v. Martin Baier in Zus. mit Richard Salmon Ltd. London / Potsdam 1993
- Blue. London / Overlook, NY 1993 und Kassel 1994
- Chroma. A Book of Colour. London 1994
- Derek Jarman's Garden. London 1995
- Up in the Air. Collected Filmscripts. London 1996
- Kicking the Pricks. London 1996 [= The Last of England in Paperback]

Literatur über Derek Jarman (Auswahl)

- Althen, Michael: Gelbe Linien, blaue Sterne. „Wittgenstein“ und „Blue“ - zwei Filme von Derek Jarman. In: *Die Zeit*, 18.2. 1994
- Baier, Martin (Hrsg.): Derek Jarman Filmwerkschau [anl. der Werkschau vom 21.-26. September im Filmmuseum] Potsdam 1993
- Bohrer, Karl Heinz: [...]. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.6. 1980
- Buchka, Peter: [...]. In: *Süddeutsche Zeitung*, 2.5. 1992
- French, Philip: [...]. In: *The Observer*, 4.5. 1980
- Grafe, Frieda: [...]. In: *Süddeutsche Zeitung*, 22.1. 1987
- Hacker, Jonathan and David Price: Take Ten. Contemporary British Film Directors. Oxford 1992, pp. 231-247
- Jenny, Urs: „Zeige deine Wunden“ [Über Derek Jarman und seinen Film *Edward II.*] In: *Der Spiegel*, Nr. 18/1992
- Kilb, Andreas: [...]. In: *Die Zeit*, 30.1 1987
- Lenz, Eva-Maria: [...]. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.2. 1987

- Limmer, Wolfgang: Klappbilder, homoerotisch. [Über Derek Jarman's *Caravaggio*.] In: *Der Spiegel*, Nr. 7/1987
- Lueken, Verena: Spektakel auf eigenes Risiko. Tagträume, Nachtmahre: Zum Tod des britischen Malers und Filmemachers Derek Jarman. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.2. 1994
- MacCabe, Colin: [...] In: *Sight and Sound*
- Messias, Hans: Arbeit im Garten. Zum Tode von Derek Jarman. In: *Film-Dienst*, Nr. 6, 15.3. 1994
- Michaelis, Rolf: [...] In: *Die Zeit*, 26.12. 1980
- O'Pray, Michael: Philosophical Extras. [Über Derek Jarman's *Wittgenstein*.] In: *Sight and Sound*, April 1993
- O'Pray, Michael: Derek Jarman: Dreams of England. London 1996 [angekündigt]
- Robinson, David: [...] In: *The Times*, 16.10. 1985
- Ryans, Tony: The Complete Derek Jarman. Hrsgg. von der Arbeitsgemeinschaft Kommunales Kino e.V., Stuttgart 1988
- Sager, Peter: Der letzte Garten. In: *Zeitmagazin* Nr. 37, 8.9. 1995
- Scherer, Christina: Montage der Erinnerung, Montage des Traums in Derek Jarman's Film *The Last of England*. Unveröff. Magisterarbeit, Philipps-Universität Marburg 1994
- Scherer, Hans: Blau kommt herein, Blau steht in der Ecke. Bitterkeit wird reine Form - Der letzte Film von Derek Jarman. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.3. 1994
- Schütte, Wolfram: Aus dem Dunkel der unvollendeten Geschichte. Derek Jarman's leidenschaftliches Requiem „Edward II.“ In: *Frankfurter Rundschau*, 6.5. 1992
- Schütte, Wolfram: [...] *Frankfurter Rundschau*, 22.2.1994
- Schütte, Wolfram: Blue, upon your grave. In: *Frankfurter Rundschau*, 10.3. 1994
- Seidel, Hans-Dieter: [...] In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.9. 1991
- Shulman, Ken: When creation fills a deathly silence. Derek Jarman finds hope in 'Blue'. In: *The New York Times*, 3.10. 1993
- Smith, Paul Julian: Blue and the outer limits. In: *Sight and Sound*, October 1993
- Steinfeld, Thomas: Der verrückte Ludwig. Reisegefährte ins Ungewisse: Derek Jarman verfilmt Wittgenstein. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.2. 1994
- Struck, Andreas: [...] In: *Filmfaust*, Sept./Okt. 1991
- Struck, Andreas: Wittgenstein in Waterloo. In: *Filmfaust*, Mai/Juni 1993
- Wetzel, Kraft im Interview mit Derek Jarman: Did you enjoy the Falklands? In: *Medium* 1/1988
- Winkler, Willi: Blue. In: *Zeitmagazin* Nr. 38, 17.9. 1993
- Wollen, Roger (Ed.): Derek Jarman: A Portrait. London 1996
- Van Sant, Gus converses with Derek Jarman: Freewheelin'. In: *Projections. A Forum for Film Makers*, ed. by John Boorman and Walter Donohue. Issue No. 2. London 1993, pp. 89-99
- Vogt, Guntram: Der filmisch-essayistische Ausdruck der Zivilisations-Katastrophe. Derek Jarman's *The Last of England*. In: *Augen-Blick*. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, 10, 1991

„Langfilme“:

Sebastiane, 1976, 16 mm und 35 mm-Blow up, 85 Min.
Jubilee, 1978, 16 mm und 35 mm-Blow up, 103 Min.
The Tempest, 1979, 16 mm und 35 mm-Blow up, 85 Min.
The Angelic Conversation, 1985, Super 8, auf Video überspielt, transferiert auf 35 mm, 78 Min.
Caravaggio, 1986, 35 mm, 93 Min.
The Last of England, 1987, Super 8, auf Video überspielt, dann auf 35 mm, 87 Min.
War Requiem, 1989, 88 Min.
The Garden, 1990, 88 Min.
Edward II, 1991, 87 Min.
Wittgenstein, 1992, 35 mm, 75 Min.
Blue, 1993, 35 mm, 76 Min.

Kurz- und Experimentalfilme (Auswahl):

Studio Bankside, 1970/71, Super 8 und 16 mm-Blow up, 6 Min.
Miss Gaby, 1971, Super 8, 5 Min.
A Journey to Avebury, 1971, Super 8, 10 Min.
Garden of Luxor, 1972, Super 8, 6 Min.
Andrew Logan Kisses the Glitterati, 1972, Super 8, 8 Min.
Tarot, 1972, Super 8, 10 Min.
The Art of Mirrors, 1973, Super 8, 10 Min.
The Devils at the Elgin, 1974, Super 8, 15 Min.
Ula's Fete, 1974/75, Super 8, 10 Min.
Fire Island, 1974, Super 8, 5 Min.
Duggie Fields, 1974, Super 8, 10 Min.
Picnic at Ray's, 1975, Super 8, 10 Min.
Sebastiane Wrap, 1975, Super 8 und 16 mm-Blow up, 6 Min.
Gerald's Film, 1976, Super 8, 5 Min. (bei Normalgeschwindigkeit, 12 Min. bei 3 Bildern/s)
Sloane Square, a room of one's own, 1975/76, Super 8 und 16 mm Blow-up, 10 Min.
Jordan's Dance, 1977, Super 8, 1 Min.
Every Woman for Herself and All for Art, 1977, Super 8 und 16 mm-Blow up, 1 Min.
TG Psychic Rally in Heaven, 1981, Super 8 und 16 mm-Blow up, 8 Min.
In the Shadow of the Sun, 1972/80, Super 8 und 16 mm-Blow up, 60 Min.
Pirate Tape (W.S. Burroughs), 1982, Super 8, auf Video, dann auf 16 mm überspielt, 17 Min.
Pontormo and Punks at Santa Croce, 1982, Super 8, 10 Min.
Waiting for Waiting for Godot, 1983, Super 8 und Video, 18 Min.
B 2 Tape/Film, 1983, Super 8 und Video, 30 Min.
The Dream Machine, 1984, Super 8 und 16 mm-Blow up, 35 Min.
Catalan, 1984, 16 mm, 7 Min.
Tenderness is a Weakness, 1984, 16 mm und Video, 6 Min.
Imagining Oktober, 1984, Super 8 und 16 mm Blow-up, 27 Min.
Aria, Depuis Le Jour, 1987, Super 8 und 35 mm, 35 mm Blow-up, 4,5 Min.
Glitterbug. The Director's Cut, 1993 [erschienen 1994], 60 Min.
 [Quelle: The Complete Derek Jarman]

Musikvideos (Auswahl):

Broken English, 1979, Super 8 und 16 mm, 35 mm-Blow up, für Marianne Faithfull

Dance with Me, 1983, Video, für The Lords of the New Church

Willow Weep for Me, 1983, Video, für Carmel

Dance Hall Daze, 1983, Video, für Wang Chung

Stop the Radio, 1983, Video, für Steve Hale

Windswept, 1985, Video, für Bryan Ferry

The Queen is Dead, 1986, Super 8 und 35 mm-Blow-up, für The Smiths

Ask Me, 1986, Super 8 auf Video überspielt, für The Smiths.

Whistling in the Dark, 1986, Super 8 auf Video überspielt, für Easterhouse

1969, 1986, Super 8 auf Video überspielt, für Easterhouse

I Cry Too, 1987, Super 8 auf Video überspielt, für Bob Geldorf

Pourgin Rain, 1987, Super 8 auf Video überspielt, für Bob Geldorf

It's a Sin, 1987, 35 mm auf Video überspielt, für The Pet Shop Boys

Rent, 1987, 35 mm auf Video überspielt, für The Pet Shop Boys

It's a Sin, Domino Dancing und King's Cross, 1989, für The Pet Shop Boys

[Quelle: The Complete Derek Jarman]