

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 46 (1994)
Heft: 5

Artikel: Der Imagier
Autor: Käslin, Beat
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932118>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Der Imagier

Der vor wenigen Wochen verstorbene Filmemacher, Schriftsteller und Maler

Derek Jarman gehört zu den innovativsten Figuren des britischen Films.

Im Mai laufen seine Filme in verschiedenen Städten.

Beat Käslin

Die Alchimisten vergangener Jahrhunderte suchten unter geheimnisvollen Beschwörungen die Gewinnung edler Metalle, Gold und Silber aus wertloser Urmaterie. In den frühen siebziger Jahren fand ein junger Maler heraus, wie eine einzige Spule billigen Super-8-Films in 20 Minuten Film verwandelt werden kann. Das Geheimnis: Die in Einzelbildschaltung gefilmte Aktion wird mit derselben verlangsamten Geschwindigkeit wieder abgespielt. Hypnotisch und geduldig vorwärts tickende Bilder zeitlos mystischer Landschaften, bevölkert von maskierten Halbgöttern und archetypischen Symbolen, durchsetzte er mit Wortsäulen wie SLNC IS GLDN. Ein betont hermetisches, esotisches, verzaubertes Reich. «Kino der kleinen Gesten» nennt Jarman selbst jenes Verfahren, das dem Einzelkader die Qualität von kurz zur Betrachtung angehaltenen Fotografien oder Gemälden verleiht. Als eine Kompilation dieser Kurzfilme, nunmehr auf 16mm aufgeblasen, unter dem Titel «In the Shadow of the Sun» an der Berlinale 1980 aufgeführt wurde, war Derek Jarman nach «Sebastiane» (1976), der apokalyptischen Punk-Oper «Jubilee» (1977) und der luftigen Shakespeare-Adaption «The Tempest» (1979) kein Unbekannter mehr.

Die kunstsinnig versponnenen Bilderbogen auf Super-8 bilden den Ausgangspunkt des ausgebildeten Malers und Bühnendesigners Jarman auf dem Weg zum so geschätzten wie umstrittenen Regisseur. Sie variieren von schlichten *home movies*, Dokumentationen von Parties, Ausflügen, Performances, bei denen Freunde die Akteure gaben, bis

hin zu artistisch-experimentellen Kostbarkeiten. Durch seine ganze Karriere hindurch sollte Jarman auf dieses Format zurückgreifen, zuletzt in «The Garden» (1990) in Form grobkörniger Hintergrundprojektionen zur Kennzeichnung unterschiedlicher Zeit- und Bedeutungsebenen.

So verwaschen und roh diese kleinen Filme daherkommen, so prägnant setzen sich die späteren Spielfilme in ihrer visuellen Brillanz davon ab. Die Affinität zur bildenden Kunst bleibt indes erhalten, äussert sich im gelegentlichen Innehalten bei sorgfältig arrangierten Tableaus – in «Caravaggio» (1986) naturgemäß am ausgeprägtesten – oder in einer effektvoll stilisierten *mise en scène*, die auf Lichtgebung, Form und Farben abgestimmt ist. Was in den Kurzfilmen angelegt ist, sollte sich in den Spielfilmen gereift niederschlagen: eine Vorliebe für die Reduktion und das schnörkellose Einfache. Jarman bevorzugt das Minimale, liebt die Konzentration auf das Wesentliche, das Einzelbild, die Person, den Augenblick. Vor dem blanken, schwarzen Bühnenraum in «Wittgenstein» (1992) etwa leuchten die Figuren in ihren flammend bunten Kostümen um so greller auf: das Nichts als Folie, auf der sich die Leidenschaften,



Derek
Jarman

im Guten wie im Bösen, in aller Schärfe abzeichnen. Die Schönheit erscheint noch makeloser, die Idylle zweier Liebender – wenngleich stets eine zerbrechliche, bedrohte – noch reiner, ihre Verzweiflung noch aussichtsloser.

«The filming, not the film», notierte sich Derek Jarman in sein Tagebuch, während er – ohne Skript – an «The Garden» arbeitete. Das gehörte zum ästhetischen Programm, selbst wenn er ein fremdes Drehbuch umsetzte: offen zu sein für Improvisation und momentane Inspiration. Sich gegen konventionelle Regiearbeit abgrenzend, meinte er im letzten Fernsehinterview, er habe sich nie als Filmemacher verstanden: «I just liked the

idea of having friends around, throwing a party». Der Film als Endprodukt will blos noch Dokument des künstlerischen Prozesses sein, an dem alle gleichermaßen teilhatten. Aufgrund der offenen Arbeitsweise blieb Jarmans Kino aktuell und lebendig. Für die unabhängige britische Kunstmilfszene bildete er eine Art unausgesprochenes Zentrum, das Impulse aussandte, aber auch aufzunehmen wusste. Der rege artistische Austausch mit einer jungen Generation von (Experimental-) Filmern ist in «*The Dream Machine*» (1984), einem von den Werken William S. Burroughs inspirierten assoziativen Traumgebilde, eindrücklich dokumentiert. Während die Jünger sich Jar-mans reicher Symbolik (Feuer, Sonne, Wasser, Blumen) bedienten, lerte dieser im Gegenzug die Videotechnik kennen und die elektronische Manipulation des Bildes nutzen. Die seit den achtziger Jahren entstandenen Musik-Videoclips für die Pet Shop Boys, Bob Geldof oder Marianne Faithfull waren denn auch ein willkommenes Mittel zur Finanzierung der eigenen Filme.

Nicht ohne Grund war Jarman stolz darauf, mit den knappsten Mitteln die erfolgreichsten Filme zustande gebracht zu haben. Für «*The Tempest*» standen gerade eben 150000 Pfund zur Verfügung, ein Klacks im Vergleich sogar mit anderen *low budgets*. Und «*Caravaggio*» spielte die Produktionskosten mühe-los ein, derweil das hauptfinanzierende British Film Institute (BFI) aufatmen durfte, nachdem rechte Politiker einen Skandal wegen der homoerotischen Bildlichkeit des staatlich gefördernten Werks angedroht hatten. Das war zehn Jahre früher schon nicht anders gewesen, als im britischen Parlament die TV-Ausstrahlung von «*Sebastiane*» («zu schwul») und «*Jubilee*» («zu frivol und anti-britisches») zur Debatte stand.

Kontrovers wurden sämtliche Filme aufgenommen, sie waren provokativ schon allein durch die Tatsache, dass da einer aus seinem Schwulsein kein Hehl machte, ja ins Zentrum seiner Reflexion stellte. Jarman erzählt die Geschichte in seinen Filmen aus einem radikal einseitigen Blickwinkel neu, entwickelt eine Kulturgeschichte gegen den Strich, indem er die Homosexualität seiner umstrittenen Helden Caravaggio, Edward II und Wittgenstein nicht unterschlägt. Und Shakespeares Sonnette erhalten in «*The Angelic Conversation*» (1985), begleitet von traumhaft-hypnotisch verlangsamten Bildern zweier Liebhaber, eine entsprechend provokative Interpretation.

1987 tritt er mit seiner HIV-Infektion an die Öffentlichkeit, wohl wissend um die Brisanz dieser Enthüllung. «*The Last of England*» (1987) und «*The Garden*» sind temperamentvolle und energische Zeugnisse seines Umgangs mit der Krankheit. Diese hinreissenden Bilderströme, vibrierend im Spannungsfeld zwischen Fiktion und autobiografischem Essay, gehören mithin zum faszinierendsten und aufregendsten, was das britische Kino im letzten Jahrzehnt hervorgebracht hat. Die knapp bemessene Zeit, der bevorstehende Tod, scheinen außerdem eine Produktivität ohne-

gleichen ausgelöst zu haben: Filme, Ausstellungen, Bücher, solange die Kräfte es zuliessen. Dabei hat er den persönlichen Zugang zu seiner Kunst in glaubhafter Konsequenz weiterverfolgt – den Bühnenklassiker «*Edward II*» (1991, ZOOM 8/92) versieht er mit einer Demonstration von Aids-Aktivisten, und «*Blue*» (1993) schliesslich wird zu seinem filmischen Testament. Nie trennte Jarman die Kritik an den politischen und sozialen Zuständen von seiner Erfahrung, um sie desto vehemente formulieren zu können. An Angriffsflächen mangelte es ihm in einem zunehmend konservativer und repressiver werdenden England jedenfalls nicht. Und wo es ihm zuviel wurde, zog er sich zurück in sein Reich magischer Bilderswelten – zuletzt widmete er sich vermehrt der Malerei.

Die Alchimisten vergangener Jahrhunderte suchten nach dem Stein der Weisen. Derek Jarmans «Stein» ist ein blauer Monolith (und er fand ihn nicht etwa auf einem fernen Planeten, sondern hier und jetzt). «*Blue*» ist ein blaues Juwel, funkeln, leuchtend, geheimnisvoll und voller Stimmen. Die Vision eines Erblindeten. Die letzte Verweigerung des Bildes. Blaues Licht auf Leinwand. «*Blue upon my grave*» ruft er uns darin zu. ■

