

Claudia Blümle

Blue-Box

Künstlerische Reflexionen einer Studiotchnik

„... und das ist alles, was ich sehe.“¹

Derek Jarman
(auf der Tonspur von *BLUE*)

Für H.-C.

I. (Auf-)Zeichnung

Mit der Zentralperspektive ist das Auge in der frühen Neuzeit zum Bezugspunkt von Bildtechniken geworden, in denen graphische Operationen und Konzeptionen des Sehens eng miteinander verbunden sind. Die Zeichnung geht aber nicht aus einer vermeintlichen Herrschaft des Auges über die Welt hervor, sondern aus einer unvermeidlichen Blindheit. Wegen des Absehens vom Gegenstand im Moment der Zuwendung zum Papier hin kann jede Darstellung von Blindheit im Bild als Darstellung des (Auf-)Zeichnungsaktes selbst begriffen werden: „Jedesmal, wenn ein Zeichner sich vom Blinden faszinieren läßt, jedesmal, wenn er den Blinden zum *Thema* macht, projiziert, träumt oder halluziniert er die Figur eines Zeichners [...]. Er beginnt, ein Zeichenvermögen *darzustellen*, das soeben ausgeübt wird, d. h. er *repräsentiert* den Akt des Zeichnens selbst, er erfindet die Zeichnung.“² Zu den prominenten Beispielen, die Jacques Derrida in seiner Ausstellung *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen* ausgewählt hat, gehört *Der Irrtum* von Antoine Coypel (Abb. 1), in dem eine männliche Gestalt mit verbundenen Augen auf eine tastende Orientierung im Raum zurückgeworfen ist. Ebenso bewegt sich der Zeichner auf dem Papier als „Blinder“, da er sich,

¹ Jarman, Derek, *BLUE. Das Buch zum Film*, Kassel, 1994, ohne Seitenangabe.

² Derrida, Jacques, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, hrsg. von Michael Wetzell, München, 1997, S. 10. Des weiteren sei auf Wetzell, Michael, „Über das Sehen (hinaus). Blindheit und Einsicht bei Goethe und Derrida“, sowie Tholen, Georg Christoph, „Der blinde Fleck des Sehens. Über das raumzeitliche Geflecht des Imaginären“, in: *Konstruktionen Sichtbarkeit*, hrsg. von Jörg Huber und Martin Heller, Wien/New York/Zürich, 1999, S. 173–214, hingewiesen.



Abb. 1: Antoine Coypel: *Der Irrtum*, Kreide, Rötel und weiße Kreide auf grauem Papier, 34,5 × 25,5 cm, aus dem Nachlaß des Sohnes Charles-Antoine Coypel, im Kabinett des Königs, 14. Juni 1752, in: Derrida, Jacques: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, hrsg. von Michael Wetzlar, München 1997, S. 20.

wenn er zeichnet, allein durch seine Hand³ führen läßt. Dieser permanente Wechsel zwischen Sehen und Blindheit, der bei Derrida jede (perspektivische) Zeichnung konstituiert, basiert aber neben Auge und Hand noch auf einem dritten Element, das beide zuallererst miteinander verknüpft: Das Coypels Zeichnung zugrundeliegende Gitterraster verweist auf eine apparative Blickführung, die die graphische Übersetzung eines in den Blick genommenen Gegenstandes auf das Papier leitet.

³ Vgl. Boehm, Gottfried, „Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis“, in: Huber und Heller, a.a.O., S. 215–228.

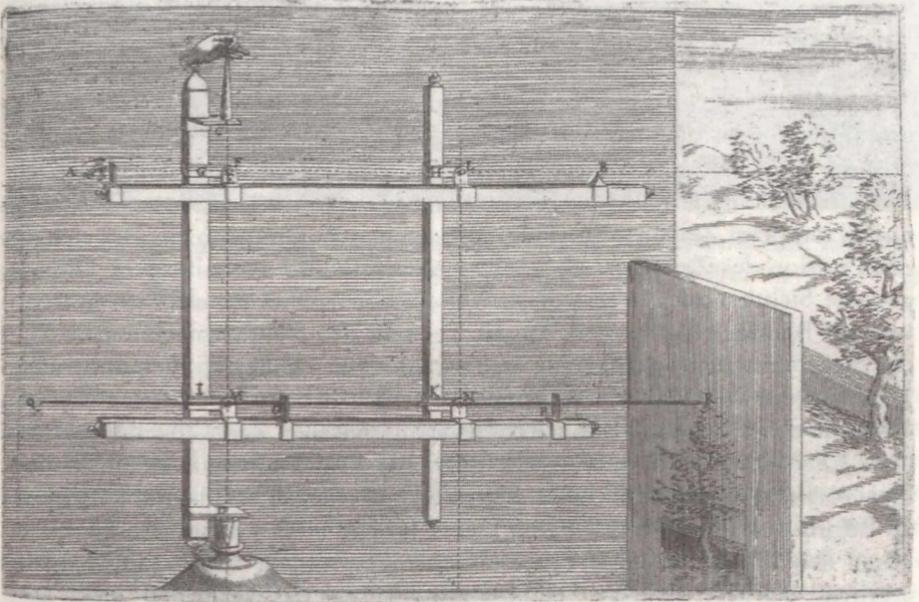


Abb. 2: Christopher Grienberger: *Strumento prospettico*, Legno, 65×70 cm, 1645, in: Ausst. Kat.: *Nel segno di masaccio. L'invenzione della prospettiva*, hrsg. von Filippo Camerota, Galleria degli Uffizi, Firenze, 16 ottobre 2001 – 20 gennaio 2002, S. 213.

Seit der frühen Neuzeit verknüpfen zahlreiche Instrumente Auge und Hand über eine Apparatur, um auf diese Weise einen perspektivischen und topographischen Zugriff auf die Welt zu gewährleisten. Bei der perspektivischen Zeichnung erlaubt die Verbindung von Raster und fixiertem Augpunkt die maßstabsgetreue Projektion einer räumlichen Figur auf die Fläche. Einschlägig ist in diesem Zusammenhang Albrecht Dürers *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit* von 1525. Dem ersten Anschein nach könnten die technischen Instrumente in den hier beschriebenen Verfahren als Versuch verstanden werden, der von Derrida diagnostizierten Blindheit durch eine Prothese zu entkommen. Aber gerade anhand der Konstruktion Christopher Grienbergers von 1645 (Abb. 2), die das Hin und Her des Auges zwischen Gegenstand und Papier vollkommen aufhebt, erweist sich die Blindheit als Schatten der technischen Ausrüstung des Blicks. Wie ein Blinder nämlich ertastet der Zeichner hier mit dem Stock die Konturen der Dinge, während der Apparat gleichzeitig „blind“ diese Bewegungen auf das Papier überträgt. Etwa zur selben Zeit erscheint in Descartes *La dioptrique* (1637) ein blindes Auge im Herz der Wissenschaft des Sehens: Das Auge eines eben verstorbenen Menschen oder eines Ochsens erhält die Funktion ei-

ner Linse, die in das Loch einer *camera obscura* eingesetzt wird.⁴ Und ein paar Jahrzehnte später berichtet Edme Mariotte von der Entdeckung des blinden Flecks (1668).⁵

Das Repräsentationsverhältnis zwischen der (perspektivischen) Zeichnung und ihren Gegenständen, das Derrida im Verweis auf die graphische Materialität des Zeichenvorgangs dekonstruiert, kann mit dem Hinweis auf eine Geschichte technischer Dispositive in Frage gestellt werden. So stehen Auge und Hand beim Zeichnen in einem technischen Zusammenhang, der sich aus der Position des Zeichners als unentrinnbare Blindheit manifestiert. Die graphische Sichtbarkeit, die auf diese Weise erzeugt wird, ist insofern untrennbar mit Blindheit verbunden, als die Technik der Sichtbarmachung im Feld des Sichtbaren nicht gleichzeitig erscheinen kann – außer im metaphorischen Sinne bei der Darstellung von Blindheit. So bleibt beim technischen Medium Film für den Betrachter der schwarze Spalt zwischen den Einzelbildern, auf dem sowohl die Aufzeichnung als auch die Projektion basiert, unsichtbar. Das von den Geräuschen eines Filmprojektors begleitete, lichtlose Schwarz zu Beginn von *Last of England* von Derek Jarman (1987) dehnt den Spalt zwischen den Bildern zu einer Phase kinematographischer Blindheit aus. In ihr erscheint der Film als leere Zeichenfläche, auf der das Licht noch keine Spuren hinterlassen hat. Damit verweist er indirekt auf den kinematographischen Einschreibungsvorgang, dessen Materialität der Film *Blinkity Blank* von Norman MacLaren 1955 durch eine physisch am Zelluloid vorgenommene *ciné-gravure*⁶ vorgeführt hat: das Filmbild als auf einem unbelichteten (*blank*) Band blinzeln (*blinkity*) erzeugte Sichtbarkeit. Das apparative Öffnen und Schließen des Filmbandes zum Zwecke des Transports entspricht nämlich als kurzer Moment von Blindheit genau dem Lidschlag. Die „Zeit des *clin d'œil*, des Blinzeln, das den Blick unter einem Lidschlag begräbt“⁷ ist ein physiologisch notwendiges Moment des Nichtsehens, denn das Blinzeln ermöglicht als kurzzeitige Blindheit allererst die Permanenz des Sehens.

II. Bildschirm

Als Aufzeichnung einer Videodemonstration für die Documenta 5 ist 1977 das zehnminütige Videoband *Malerei deckt zu Kunst deckt auf* (Abb. 3) von Richard Kriesche⁸ entstanden. Auf dem Bildschirm ist ein weiterer Bildschirm

⁴ Crary, Jonathan, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden/Basel, 1996, S. 56–57.

⁵ Vgl. Bexte, Peter, *Blinde Seher. Die Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts*, Amsterdam/Dresden, 1999, S. 190.

⁶ Lemaitre, Henri, *Beaux-Arts et Cinéma*, Paris, 1956, S. 52–53.

⁷ Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, a. a. O., S. 52.

⁸ Vgl. zu Richard Kriesche: Kriesche, Richard, *Art, artist & the media, Mediart*, (eine Veranstaltung im Rahmen des steirischen Herbstes vom 23. 10.–25. 10. 1978), Graz, 1978; *Strab-*



Abb. 3: Stills aus dem Videoband von Richard Kriesche: *Malerei deckt zu Kunst deckt auf*, Videoband, 10', 1977, in: Perucchi-Petri, Ursula: *Künstler-Videos. Entwicklung und Bedeutung. Die Sammlung der Videobänder des Kunsthauses Zürich*, Ostfildern-Ruit, 1996, S. 151.

zu sehen, auf dem Kriesche selbst frontal in die Kamera blickt und wie ein Ansager im Fernsehen folgenden Text spricht: „Malerei deckt zu Kunst deckt auf. Zwischen Ihnen und mir sind *unsichtbare* Barrieren eingebaut. Ich sehe zum Beispiel in die Kamera des ZDF. Ich sehe niemanden von Ihnen, der mich jetzt sieht. Da Sie nicht sehen, was ich sehe, und ich nicht sehe, was Sie sehen, muß offenkundig *Unsichtbares* zwischen uns liegen. Dies gilt es zu beschreiben.“⁹ Daraufhin malt er mit einem Pinsel ‚von innen‘ den Fernsehmonitor zu, bis er vollkommen hinter der Farbe verschwunden ist. Noch während dies geschieht, tritt er als sein eigener Doppelgänger plötzlich vor den Bildschirm, um denselben Text zu wiederholen, allerdings mit kleinen Unterschieden: „Malerei deckt zu Kunst deckt auf. Zwischen Ihnen und mir sind *sichtbare* Barrieren eingebaut. Ich sehe zum Beispiel in die Kamera des ZDF. Ich sehe niemanden von Ihnen, der mich jetzt sieht. Da Sie nicht sehen, was ich sehe, und ich nicht sehe, was Sie sehen, *wir aber dennoch sehen*, muß offenkundig *Unsichtbares* zwischen uns liegen. Dies gilt es zu beschreiben.“¹⁰ Danach dreht sich Kriesche um und malt ‚von außen‘ mit einem Farbroller den Fernsehmonitor im Fernsehmonitor zu. Doch ist es nun nicht mehr ein Zu-, sondern ein Aufdecken, denn an den Stellen, an denen er mit dem Roller Farbe aufträgt, kommt er selbst nochmals zum Vorschein, ein Trick, der technisch gesehen auf dem sogenannten Blue-Box-Effekt basiert. Dieser neue, „Strich für Strich“¹¹ aufgedeckte Doppelgänger spricht schließlich eine dritte

len, Milien, Video, Licht-Text-Ton, Elektronik, Computer, Richard Kriesche, Ausstellungskatalog 8. 9.–2. 10. 1984, Daadgalerie, Berlin; Kriesche, Richard (Hrsg.), *Teleskulptur*, Graz, 1993; Seipel, Wilfried, *Diskurse der Bilder, photokünstlerische Reprisen kunsthistorischer Werke, Richard Kriesche/Peter Hoffmann, Christian Milovanoff, Pierre et Gilles, Arnulf Rainer, Olivier Ricbon, Cindy Sherman, Thomas Struth*, (Katalog zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, 26. 11. 1993 bis 10. 1. 1994), Wien, 1993; Kraus Evelyn: *Sphären der Kunst, Richard Kriesche*, (Ausstellung in Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 21. 3.–14. 4. 1996), Köln, 1996; Konrad, Helmut und Kriesche, Richard, *Kunst–Wissenschaft–Kommunikation*, 3 Bde., Wien, 2000.

⁹ Eigene Transkription des Videobandes (Kunsthaus Zürich).

¹⁰ Eigene Transkription des Videobandes (Kunsthaus Zürich).

¹¹ Streckel, Dagmar, „Malerei deckt zu Kunst deckt auf“, in: Perucchi-Petri, Ursula: *Künstler-*

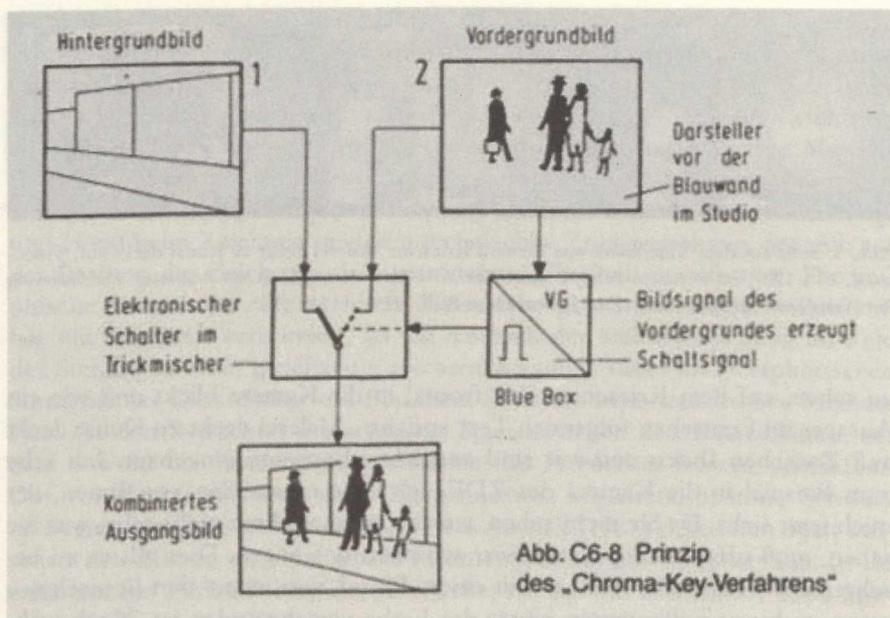


Abb. 4: Prinzip des Chroma-Key-Verfahrens, in: Webers, Johannes: *Handbuch der Film- und Videotechnik. Die Aufnahme, Speicherung, Bearbeitung und Wiedergabe audiovisueller Programme*, Poing 2000, S. 227.

Version der zuvor geäußerten Sätze: „Malerei deckt zu Kunst deckt auf. Zwischen Ihnen und mir sind *sichtbare und unsichtbare* Barrieren eingebaut. Ich sehe zum Beispiel in die Kamera des ZDF. Ich sehe niemanden von Ihnen, der mich jetzt sieht. Da Sie nicht sehen, was ich sehe, und ich nicht sehe, was Sie sehen, und *ich jetzt sehe, was Sie nicht sehen, wir aber dennoch sehen*, muß offenkundig Unsichtbares zwischen uns liegen. Dies gilt es zu beschreiben. *Damit Sie sehen, was ich sehe, und ich sehe, was Sie sehen.*“¹²

Das studioteknische Verfahren der *Blue-Box*, auch *Blue-Screen* oder *Chroma-Key* genannt, ermöglicht die Einsetzung von Bildern, die entweder aus Archivbeständen zugespielt oder von einer anderen Kamera gleichzeitig aufgenommen werden. Eine gesättigte Farbe dient hier als „Schlüssel“ zur Erzeugung des Stanz-Signals, wobei die Farbe des Hintergrundes im Vordergrundbild nicht vorkommen darf (Abb. 4). Zumeist wird Blau, als Komplementärfarbe zur hellen Haut, als Stanzfarbe oder Maske gewählt, die lückenlos abdecken muß, damit die neu eingesetzten Bilder vollständig erscheinen.¹³

Videos. Entwicklung und Bedeutung. Die Sammlung der Videobänder des Kunsthauses Zürich, Ostfildern-Ruit, 1996, S. 151.

¹² Eigene Transkription des Videobandes (Kunsthau Zürich).

¹³ Webers, Johannes, *Handbuch der Film- und Videotechnik. Die Aufnahme, Speicherung, Bearbeitung und Wiedergabe audiovisueller Programme*, Poing, 2000, S. 228.

Während der Blue-Screen-Effekt im alltäglichen Fernsehen so eingesetzt wird, daß er unbemerkt bleibt, wird es bei Richard Kriesche in *Malerei deckt zu Kunst deckt auf* zum künstlerischen Verfahren, das sich dem Zusammenhang von Bild und Fernsehtechnologie zuwendet.¹⁴ Im ersten Schritt führt das frontale Brustbild auf dem Monitor im Monitor, das auch die Tradition des Selbstporträts aufgreift, zu der Einsicht, daß das Fernseh- bzw. Videobild zwischen Betrachter und Dargestelltem eine wechselseitige Blindheit erzeugt („Da Sie nicht sehen, was ich sehe, und ich nicht sehe, was Sie sehen ...“).

In der Geschichte der Malerei diente der Spiegel, neben seiner Funktion als Hilfsmittel beim Zeichnen von Selbstporträts, als im Gemälde dargestelltes Objekt der Reflexion des Verhältnisses von Bild und Gegenstand. Statt die Differenz zwischen Betrachter und gespiegeltem Dargestelltem zum Verschwinden zu bringen, entwarf jeder gemalte Spiegel stets ein gerahmtes Bild im Bild. Dieser Logik reflexiver Schachtelung setzt Kriesche nun in einem zweiten Schritt mit dem Blue-Screen-Effekt ein Verfahren entgegen, in dem das Bild des Bildschirms im Bildschirm erst in zweiter Linie als perspektivische Ansicht, in erster Linie aber als Farbauftrag auf einer Fläche erscheint. Kriesche bemalte wohl kaum das Monitorbild bzw. das Kameraobjektiv, sondern eine zwischen ihm und der Videokamera eingeschobene Glasscheibe, die somit als Leinwand fungiert. Dies erinnert an Henri-Georges Clouzots Film *Le mystère Picasso* aus dem Jahre 1956, der das „künstlerische Genie“ in seinem Malprozeß sichtbar machte, indem die von der Rückseite gefilmte Glasscheibe die Leinwand des Malers scheinbar mit dem Bildschirm zusammenfallen ließ.¹⁵ Kriesche hingegen setzt die Studiotchnik der *Blue-Box* als Bildverfahren in Szene, so daß der malerische Farbauftrag als Generierung von Sichtbarkeit begreifbar wird. Denn auch technisch gesehen entsteht das Fernseh- bzw. Videobild nicht aus einer graphischen oder kinematographischen Projektion, die den Blick durch ein geöffnetes Fenster eröffnet, sondern wie die Malerei über Farbmischungen. Wie dort aus den Primärfarben Rot – Gelb – Blau das gesamte Spektrum der Farbtöne entsteht, so wird das Bild auf dem Fernsehmonitor aus Rot – Grün – Blau¹⁶ und seinen Mischungen produziert. Die Illusion des Bildschirms im Fernsehen als perspektivisches Fenster wird also über den malerischen Prozeß gebrochen: In dem Moment, in dem Kriesche von innen her sein Monitorbild zugedeckt hat, erscheint in Anlehnung an das abstrakte Bild die Fläche und die Farbe als solche. Wenn Kriesche den Monitor im Monitor von außen mit blauer Farbe bedeckt, ist die Differenz zwischen Betrachter und Dargestelltem nur scheinbar aufgehoben, denn das im Blue-Screen-Verfahren eingesetzte Bild bleibt für

¹⁴ Vgl. zur ästhetischen Reflexion des Fernsehens: Weibel, Peter und Decker, Edith: *Vom Verschwinden der Ferne, Telekommunikation und Kunst*, Köln, 1990, und Lorand, Ruth (Hrsg.), *Television. Aesthetic Reflections*, New York/Washington u. a., 2002.

¹⁵ Höller, Josef: *Lexikon der Filmregisseure*, München, 1991, S. 71.

¹⁶ Vgl. dazu: Bruch, Walter, und Riedel, Heide (Hrsg.), *PAL. Das Farbfernsehen*, Berlin, 1987, S. 9–54.

Kriesche selbst unsichtbar: Das Versprechen „Damit Sie sehen, was ich sehe, und ich sehe, was Sie sehen“, wird also nur scheinbar eingelöst, und Kriesche bleibt, wie Derridas Zeichner, im Moment des Malens ein Blinder, denn in dem Moment, in dem er malt, sieht er nur die blaue Farbe, nicht aber das elektronisch neu eingesetzte Bild. Auch wenn die Studiotchnik im lateinischen Wortsinn von *video* emphatisch ein makellofes Sehen feiert, bleibt auch für sie eine Blindheit konstitutiv, die von Kriesche malerisch, sprachlich und fernsehtechnisch reflektiert wird. *Malerei deckt zu Kunst deckt auf* mündet in dem Fazit, daß Fernseh- bzw. Video nicht der Herrschaft des Auges dient, sondern *zu sehen gibt*.

III. BLUE

BLUE, der letzte Film des an Aids erkrankten Regisseurs Derek Jarman entstand 1993 sowohl in der Form eines Tagebuches als auch eines Selbstporträts während seiner zunehmenden Erblindung.¹⁷ Anfänglich ließ er für *BLUE* im Fernsehen (Channel Four) ein monochromes Blau aufleuchten, während gleichzeitig über Radio (BBC Radio) die Tonspur übertragen werden sollte.¹⁸ Veröffentlicht wurde nach verschiedenen Variationen schließlich eine Fassung, in der die Trennung von Fernsehmonitor und Radiolautsprecher aufgehoben und durch eine Videoprojektion im abgedunkelten Kino oder Museumsraum ersetzt wurde.

Zuvor brachten Jarmans Filme den von Begehren, Krieg, Gewalt, Religion und Drogen gepeinigten Körper auf die Leinwand, wo er zugleich in ikonographischen Verkleidungen schillerte und sich in sexueller Anarchie explizit gegen Margaret Thatchers „Anti-Gay“-Ära wandte. Es sei nur auf *Last of England*, *Modern Nature* oder *The Garden* hingewiesen, in denen sich Homosexualität vor dem Hintergrund von Aids als Schauplatz politischer Konflikte und medialer Strategien manifestiert. In *BLUE*, der Yves Klein gewidmet ist, bleiben die Körperbilder hingegen dem Blick entzogen: der aidserkrankte Körper

¹⁷ Betreffend *Blue* beziehe ich mich auf folgende Literatur: Del Re, Gianmarco, *Derek Jarman*, Milano, 1997; Jarman, Derek, *BLUE. Das Buch zum Film*, Kassel, 1994; Jarman, Derek, *Chroma. Ein Buch der Farben*, Berlin 1995; Lippard, Chris (Hrsg.), *By angels driven. The films of Derek Jarman*, Wiltshire, 1996; O'Pray, Michael, *Derek Jarman. Dreams of England*, London, 1996. Wollen, Roger (Hrsg.), *Derek Jarman. A portrait*, London, 1996.

¹⁸ Diese Trennung erinnert auch an die Geschichte des Fernsehens, die anfangs im Bezug zur Live-Übertragung mit derselben Spaltung von Bild und Ton operieren mußte: „Der eben entwickelte Tonfilm wurde in Bild und Ton aufgespalten, wobei das Radio ganz problemlos den Ton übertrug, während eine Nipkowscheibe sehr mühsam, anfangs nicht einmal in Echtzeit das Bild abtastete. [...] Das Fernsehen konnte nur dadurch vom Spielfilmangebot entkoppelt und auf Live-Sendungen angesetzt werden, daß man einen Endlosfilm entwickelte, der sofort nach seiner Entwicklung vom Fernsehen abgetastet wurde, daraufhin eine neue Emulsion bekam, wieder belichtet und abgetastet wurde.“ Kittler, Friedrich, *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin 2002, S. 298.

zerfällt wie „eine nackte Glühbirne in einem düsteren und verfallenen Raum“¹⁹.

Im Verzicht auf alle Körperbilder wird der elektronische Bildkörper selbst in den Blick gerückt: Die königsblauen Strahlen, die der Videoprojektor an die Wand wirft, entsprechen jenem Blau, das im *Blue-Screen* als leerer Grund fungiert, auf dem andere Bilder erscheinen können, und es ist dasselbe Blau, das der Videokanal vor dem Start der gespeicherten Bilder des Bandes auf dem Bildschirm zeigt und das 1963 bei dem ersten PAL-Bild als Hintergrund gedient hat.²⁰ In *BLUE* wird nicht wie in Kriesches *Malerei deckt zu Kunst deckt auf* ein neues Bild eingefügt, sondern der Blue-Screen, als visuelle Leerstelle, bleibt das einzig Sichtbare. Insofern kann man hier nicht nur von einem abstrakten Bild, sondern im Sinne des Ready-mades auch von einem Ready-image sprechen, das Jarman aus dem Arsenal der Fernseh- bzw. Videoproduktion übernimmt. Im Gegensatz zum üblichen Verfahren macht *BLUE* nun den sonst unsichtbaren Farbgrund sichtbar, wodurch der Blue-Screen zur malerischen Fläche wird und damit auch zur Travestie der blauen monochromen Bilder von Yves Klein. Davon erzählt auch die Vorgeschichte zu *BLUE*: Der am 6. Januar 1991 zusammen mit *The Garden* aufgeführte Kurzfilm *Symphonie Monotone* zeigte ein Detail aus einem von Kleins monochromen blauen Bildern, das Jarman in der Tate Gallery aufgenommen hatte.²¹

Wie der Blue-Box-Effekt das Einsetzen von Bildern in andere Bilder ermöglicht, verbinden sich in *BLUE* die Geräusche, die Stimmen und die Musik auf der Tonspur mit dem blauen Bild auf der Leinwand: Ein Motorrad, das von links nach rechts um die Ecke eines Cafés biegt, der Wartesaal eines Spitals, das Rauschen des Meeres tauchen als auditive Fragmente des Tagebuches, das Jarman als Aidskranker im Queen Mary's Hospital niederschrieb, in der blauen Leerstelle auf. „Im Fall des Blinden – erinnern wir uns daran – reicht das Hören weiter als die Hand, die ihrerseits *weiter* als das Auge reicht.“²² *BLUE* setzt die eigene Blindheit nicht nur in der Struktur des Bildes und seiner Farbe ein, sondern auferlegt sie zugleich dem Zuschauer, um bei ihm ein Panorama auditiver Erinnerungen auszulösen.

Plinius zufolge liegt der Ursprung der Zeichnung als memorativer Akt im Schattenriß. Er erzählt den Mythos der jungen Korintherin Dibutades, die

¹⁹ Auf der Tonspur von *BLUE*. Vgl. Jarman 1994, ohne Seitenangabe.

²⁰ Die Abbildungen dazu findet man in Bruch und Riedel, *PAL*, S. 80.

²¹ In Londons Kino *Lumière* inszenierten Jarman und die Schauspielerin Tilda Swinton für eine AIDS-Benefiz-Veranstaltung diesen Vorfilm in Verbindung mit einer Performance. Sie saßen am Tisch, kreisten mit ihren Fingern an den Rändern von Gläsern entlang und rezitierten Passagen aus dem Thema *Blue* (Vgl. Jarman, Derek, *Chroma. Ein Buch der Farben*. Berlin, 1995, S. 133–163). Vor der Kinoleinwand musizierte eine Gruppe, und der Schauspieler Jody Graber verteilte dem Publikum blaue Steine. O'Pray, Michael: *Derek Jarman. Dreams of England*, London, 1996, S. 201.

²² Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, a. a. O., S. 23.



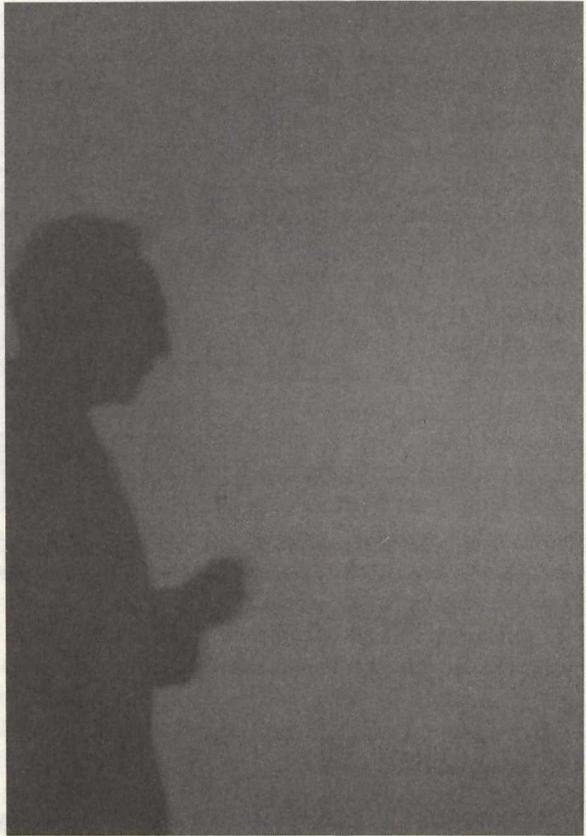
Abb. 5: Joseph-Benoît Suvée: *Dibutades oder die Erfindung der Zeichen-Kunst*, Öl auf Leinwand, 267 × 132 cm, 1799, in: Derrida, Jacques: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, hrsg. von Michael Wetzels, München 1997, S. 55.

die Silhouette ihres Geliebten, der sie bald verlassen muß, auf der Wand festhält (Abb. 5). Diese Zeichnung ist also so etwas wie „eine Liebeserklärung an die Unsichtbarkeit des anderen, wenn sie sich nicht überhaupt der Tatsache verdankt, den anderen dem Sehen entzogen zu sehen.“²³ Wie der mythische Ursprung der Zeichnung in der Liebe und im Schattenriß des abwesenden Geliebten liegt, so bewahrt *BLUE* die Namen von Jarman bereits an Aids gestorbenen Liebhabern und – das Schattenbild des Geliebten: „*Ich werde von einem Schatten begleitet, in dem mein Freund erscheint und verschwindet*“²⁴ – wie auf der Tonspur zu hören ist. In einer Photographie der Museumsinstallation von *BLUE* schreibt sich der Ursprungsmythos von Zeichnung im Schattenriß fort und erinnert dabei gleichzeitig an die Technik des Blue-Box-Verfahrens: Im Licht des Videoprojektors zeichnet sich Jarman's Profil als schwarze

²³ Ebd., S. 54.

²⁴ Auf der Tonspur von *BLUE*. Vgl. Jarman 1994, ohne Seitenangabe.

Abb. 6: Jarman vor der Projektion von *Blue*, 35 mm Film, 74', 1993, in: Wollen, Roger (Hrsg.): *Derek Jarman. A portrait*, London 1996, S. 160.



Silhouette vor dem flimmernden Blau ab (Abb. 6). Im Fernsehen ist der Blue-Box-Effekt, technisch gesehen, an das Wandermaskenverfahren im Kopiervorgang gebunden. Mit der Betrachtung der Aufnahmen durch einen entsprechenden Filter „wird der Hintergrundbereich völlig transparent, die im Vordergrund stattfindende Spielszene aber zur schwarzen *Silhouette*, so dass die Herstellung genau passender Masken für den Vorder- und Hintergrundbereich möglich wird“²⁵ (Abb. 7). Der Vergleich des Schattenrisses macht jedoch die Differenz jener Aufzeichnungsverfahren evident: arbeitet das graphische wie das filmische Verfahren mit Perspektive und Projektion, so liest im Gegensatz dazu das video- bzw. fernsehtechnische Verfahren des elektronischen Röhrenbildes nur noch Signale.

²⁵ Webers, *Handbuch der Film- und Videotechnik*, S. 373.

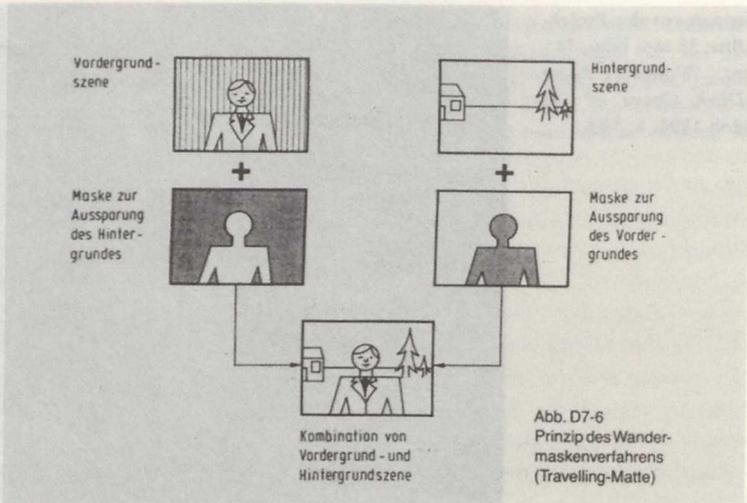


Abb. 7: Prinzip des Wandermaskenverfahrens (Travelling-Matte), in: Webers, Johannes: *Handbuch der Film- und Videotechnik. Die Aufnahme, Speicherung, Bearbeitung und Wiedergabe audiovisueller Programme*, Poing 2000, S. 374.

IV. Nachbild

„Das vernichtend grelle Licht aus der Kamera des Augenspezialisten hinterlässt dieses leere himmelblaue Nachbild.“²⁶ BLUE erzeugt Nachbilder, wie nach dem grellen Licht beim Augenspezialisten: „das Nachbild löst sich auf in ein zweites. Foto für Foto“²⁷. Das technische Blau im Licht einer klinischen Hygiene, fern von einer Ästhetik der Häßlichkeit, erscheint innerhalb der Sprachfetzen gekoppelt an medizinische Apparate:

Der Arzt [...] dachte, daß er Verletzungen auf meiner Netzhaut finden könnte – die Pupille Belladonna geweitet – die Lampe traf sie mit schmerzhaft grellem Licht.

Schauen Sie nach links

Nach unten

Nach oben

Nach rechts²⁸

Das Auftreten des immer gleichen Blaus zeigt sich als laufender Film mit Spuren seiner Abnutzung, die zu Störungen des Bildes führen, und steht auch

²⁶ Auf der Tonspur von BLUE. Vgl. Jarman 1994, ohne Seitenangabe.

²⁷ Auf der Tonspur von BLUE. Vgl. Jarman 1994, ohne Seitenangabe.

²⁸ Auf der Tonspur von BLUE. Vgl. Jarman 1994, ohne Seitenangabe.

auf diese Weise im Verhältnis zu Jarman's kranker Netzhaut, die beschädigt ist, sich ablöst und zahlreiche schwarze Flecken hinterläßt: „Die weißen Blitze, die Sie in Ihren Augen wahrnehmen, sind normal, wenn die Netzhaut beschädigt ist.“²⁹ Jarman hätte als Blinder auch einen Film drehen können, ohne zu sehen – im Sinne einer Prothese, die als „blind“ laufende Kamera an die Stelle des Auges tritt. Auch das Schwarz des Filmbandes wie bei *Last of England* wird in *BLUE* nicht eingesetzt, sondern statt dessen das elektronisch eingesetzte Blau als Stanzfarbe. Deswegen ist diese künstlerische Arbeit vor dem Hintergrund des Fernsehens zu betrachten: Die Aufzeichnungen des erblindenden Derek Jarman zeigen keine leere Fläche, auf die mit Farbe oder Licht etwas eingeschrieben werden könnte. Das Blau des Blue-Box-Effekts ist vielmehr ein sensibler Untergrund, der Sichtbarkeit aus Farbdifferenzen erzeugt und dabei gleichzeitig die Stanzfarbe zum Verschwinden bringt. Insofern das blaue Bild wie die Netzhaut eines Auges auf Lichtsignale reagiert, ist *BLUE* nicht nur auditiv, sondern auch visuell die Aufzeichnung eines Blinden, und damit erhält die herkömmliche Gleichsetzung von Auge und Kamera eine neue Wendung: Der in *BLUE* sichtbar gemachte Filtereffekt des Blue-Screen ist nicht mehr wie die Filmkamera eine Metapher des Auges, sondern steht in einem metonymischen Verhältnis zur Netzhaut, die ebenfalls keine aufzeichnende Fläche ist, sondern, wie das Fernsehen, Licht und Farbe in elektronische Signale überführt. Jarman setzt sich auf diese Weise als Blinder in Szene, „der einen Spiegel ohne Bild erfindet und einen sehen läßt, daß er nicht sieht“³⁰. Die Überlagerung der auditiven Aufzeichnungen mit der blinden Fläche des Bildschirms manifestiert sich als zweiblättriger *Aspect* (*aspicere*), der gleichzeitig als Sehen und als das, was sich sehen läßt, erscheint: „einerseits der Zuschauer und andererseits der Anblick“³¹, einerseits die Netzhaut und andererseits die blauen Bildsignale bei *BLUE*. Das „Lid hochgezogen [...] wie ein Theatervorhang“³² – so entblößt sich das nackte Auge, das 79 Minuten dieser monochromen flimmernden Projektion ausgesetzt ist. Videoprojektion, Leinwand und Netzhaut bilden im Zeichen der Blindheit eine Mauer, die an die fünfte Wand³³ erinnert, wie sie schon bei *Malerei deckt zu Kunst deckt auf* als malerisches Zudecken auf die Glaswand aufkam. In *BLUE* aber gibt es für die „vermauerten Augen“³⁴ kein Versprechen auf eine Wiederkehr des Sehens. Was ihnen bleibt, sind Nachbilder in jedem Wortsinn: gestaltlose Farb- reize auf der einen, visuelle Erinnerungen auf der anderen Seite. Im Senden des immer gleichen Signals, das den Ausfall des Sehens markiert, bleibt die

²⁹ Auf der Tonspur von *BLUE*. Vgl. Jarman 1994, ohne Seitenangabe.

³⁰ Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, a. a. O., S. 16.

³¹ Ebd., S. 49.

³² Ebd., S. 94.

³³ Dies in Anlehnung an die einschlägige Studie zur Geschichte des Fernsehens von Rings, Werner, *Die 5. Wand. Das Fernsehen*, Wien, Düsseldorf, 1962.

³⁴ Ebd., S. 45.

Herrschaft des Auges aus. Die blaue Fläche, die zugleich die Netzhaut selbst exponiert, läßt am Ende ein Kunstwerk entstehen, das im genauen Sinne Derridas die Aufzeichnung eines Blinden ist: eine Darstellung der Blindheit, die zugleich auf die Technik der Sichtbarmachung verweist. Der Moment, in dem die Gegenwart des Sehens aussetzt, ist in *BLUE* zugleich der Anfang einer (memorativen) Aufzeichnung auf der Tonspur, während sich das Auge in einer Blue-Box ohne Signal gefangen sieht.