

KLAUS KRÜGER

Bilder der Kunst, des Films, des Lebens

Derek Jarmans *Caravaggio*

In einem Interview wird Jean-Luc Godard 1967 auf sein kinematographisches Verfahren der Montage angesprochen. Angesichts der notorischen Irritationen, die sein Filmstil der fortgesetzten Fragmentation, der akausalen Motivverknüpfungen, der Asynchronien von Bild und Ton und nicht zuletzt der Diskontinuität und regelrechten Aufhebung von Narration beim Zuschauer auslöst, wird er dabei mit der Frage konfrontiert, warum er auf diese Weise so willentlich nach einer Zerstörung des filmischen Bildes strebe («une certaine volonté de destruction de l'image elle même»). Seine Antwort fällt so lakonisch wie bestimmt aus: »Das Bild bleibt ein Bild, von dem Augenblick an, da es projiziert ist. Tatsächlich zerstöre ich gar nichts. Genauer, ich zerstöre eine bestimmte Idee vom Bild, eine bestimmte Vorstellung, wie es sein sollte [...]«.¹

Wird man auch das programmatische, ja offensive Anliegen dieser Bemerkung, die sich vorderhand gegen das amerikanische Illusionskino richtet, kaum übersehen, so geht es Godard gerade vor dem Hintergrund der Diskussionen, die seinerzeit so lebhaft um ontologische Definitionen und semiotische Klassifikationen des Films geführt wurden, hier doch um mehr, nämlich um eine Reflexion über das, was man als eine Verlagerung der Aufmerksamkeit vom Seins- oder Zeichencharakter des filmischen Bildes («représentation») auf das unsichtbare Potential des ihm innewohnenden Imaginären («image») beschreiben könnte. »Was ich wollte«, so fährt er in seiner Darlegung fort, »ist in das Innere des Bildes eindringen (passer à l'intérieur de l'image), während die meisten Filme von außerhalb der Bilder (à l'extérieur) gemacht sind. Das Bild selbst, was ist das? Ein Reflex. Eine Spiegelung auf einem Schirm, hat das irgendeine Dichte? Aber es ist üblich im Kino, daß man außerhalb dieser Spiegelung bleibt, vor ihr. Ich dagegen möchte die Rückseite des Bildes sehen, es von hinten sehen, als wäre man hinter der Leinwand und nicht davor. Statt hinter der konkreten Leinwand zu sein, befände man sich hinter dem Bild und vor der Leinwand. Mehr noch: im Inneren des Bildes selbst. Vergleichbar dem

¹ »Mais l'image reste image, à partir du moment où elle est projetée. En fait, je ne détruis rien du tout. Ou plutôt, je ne détruis qu'une certaine idée de l'image, une certaine façon de concevoir ce qu'elle doit être. Mais je n'ai jamais pensé cela en termes de destruction [...]«; Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye und Jean Narboni, »Lutter sur deux fronts. Conversation avec Jean-Luc Godard«, in: Cahiers du Cinéma 194, 1967, S. 13-26, 66-70, zit. S. 68; deutsche Übersetzung nach: Joachim Paech, *Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard*, Frankfurt a. M. 1989, S. 61.

Eindruck, den gewisse Gemälde vermitteln, daß man sich in ihnen selbst befindet, und daß man sie nicht versteht, wenn man außerhalb bleibt«. ²

Der metaphorische Gedanke vom Eindringen in das »Innere des Bildes« hat einen durchaus doppeldeutigen Aspekt, insofern darunter ein imaginäres *Beschreiten* des Bildes im Sinne eines Sich-Hinein-Versetzens in die von ihm entworfene Welt, jedoch ebenso sehr auch ein rational bestimmtes *Durchschreiten*, besser gesagt: ein medienreflexives Durchschauen des Bildes als eines imaginativen Produktes zu verstehen ist. Will man es auf den Punkt bringen, dann kreist Godards Überlegung hier also weniger um die Frage, wie sich beim filmischen Bild das Verhältnis von Gegenstand und Oberfläche, von Signifikat und Signifikant, sondern vielmehr dasjenige von Immersion und Reflexion, von Wahrnehmung und Imagination bestimmt. Gegen die seinerzeit vorherrschenden Prämissen der Filmsemiotik und ihre der modernen Linguistik geschuldete Fixierung auf Fragen der filmischen Textualität begreift er die ästhetische Konstitution des filmischen Bildes damit im Grunde unter dem Aspekt seines performativen Potentials und sieht dieses weniger in seinen externen bzw. referentiellen Bezügen als vielmehr in seiner internen, medieninhärenten Dialektik begründet, jener nämlich von Segmentierung und Zusammensetzung, Fragmentierung und Kontinuität, Standbild und Bewegungsbild etc., und nicht von ungefähr erfolgt diese Reflexion – nach seinen frühen Erfahrungen mit Videofilmen – nunmehr verstärkt im expliziten Rekurs auf die Malerei und in einer zunehmend produktiven Auseinandersetzung mit den vielfältigen Ressourcen von deren Traditionsvorgaben. ³

Wie man weiß, ist dort, in der Malerei, die von Godard ins Auge gefasste ästhetische Bedingung bildlicher Repräsentation im kategorialen Sinn als das verankert, was man mit Louis Marin »die doppelte Dimension ihres Dispositivs« bezeichnen kann: nämlich als Ineins einer transitiven, referentiellen Durchsichtigkeit des Bildes mit seiner eigenwirklichen, opaken Undurchsichtigkeit. ⁴

² »Ce que je voulais, c'est passer à l'intérieur de l'image, puisque la plupart des films sont faits à l'extérieur de l'image. L'image en soi, c'est quoi? Un reflet. Un reflet sur une vitre, est-ce que ça a une épaisseur? Or, d'habitude au cinéma, on reste en dehors de ce reflet, extérieur à lui. Ce que je voulais, c'était voir l'envers de l'image, la voir par derrière, comme si l'on était derrière l'écran et non devant. Au lieu d'être derrière le véritable écran, on était derrière l'image et devant l'écran. Ou plutôt: à l'intérieur de l'image. De même que certaines peintures donnent l'impression qu'on est à l'intérieur d'elles. Ou donnent l'impression que tant qu'on reste à l'extérieur, on ne les comprend pas«; ebda.

³ Vgl. François Albera, »Vom Standbild zum Bewegungsbild. Über einige neuere Theorien des Films«, in: *Bild für Bild*, Basel-Frankfurt a.M. 1984, S. 60-69; zur filmsemiotischen Debatte der 1960er und 1970er Jahre vgl. den Überblick bei Anke-Marie Lohmeier, »Filmrhetorik«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, Bd. 3 (Tübingen 1996), Sp. 347-364; Oksana Bulgakowa, »Film/filmisch«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck u.a., Bd. 2 (Stuttgart 2001), S. 429-462

⁴ Louis Marin, »Die klassische Darstellung«, in: *Was heißt ›Darstellen‹?*, hg. von Christian L. Hart Nibbig, Frankfurt a. M. 1994, 375-397.

Beim Filmbild hingegen, von dem Godard spricht, scheinen andere Bedingungen konstitutiv als beim gemalten Tableau, auf das er sich bezieht – zugespitzte Bedingungen, wenn man so will, insofern die technisch-apparative Handhabe die Markierung der »doppelten Dimension« zumindest nachhaltig schwinden läßt. So gesehen erweist das an Godard als vermeintlich destruktiv und bild-zerstörend kritisierte filmische Verfahren hier gerade seinen konstruktiven, sprich: seinen bildproduktiven Sinn, insofern es eine eigenwirkliche, poetische Faktur des Films stark macht und dabei zugleich immer auch den generativen Anteil des Sehens selbst an der Wirklichkeit der Bilder thematisch werden läßt.

In seinem 1982, also 15 Jahre nach den zitierten Ausführungen gedrehten Film *Passion* gewinnt dieser Zusammenhang eine besondere, autoreflexive Dimension. Denn in der Tat werden hier – gemäß der apostrophierten Absicht, »in das Innere des Bildes« einzudringen – die gemalten Bilder in der Form von lebend nachgestellten Gemälden der kunsthistorischen Tradition (von Rembrandt bis Delacroix, von El Greco bis Watteau) regelrecht betreten und umschritten, sei es vom Regisseur, vom Produzenten oder von den Darstellern selbst, und sie werden zugleich im konkreten Sinn durchfahren von der Kamera, die damit in paradoxer Weise zu einem unlösbaren Teil der Bilder selbst wird. Ihr »Blick« – der Blick der Kamera, der zugleich zu unserem Blick wird – dringt auf diese Weise ins Innere der Bilder ein und vermag durch sie hindurch und hinter sie zu sehen, doch gibt er dabei nie den ihm eigenen, technisch-apparativ bestimmten Modus transparenter Abbildlichkeit auf. Verkürzt formuliert kann man sagen, daß hier der angesprochene, performativ wirksame Spannungsbezug zwischen Immersion und Reflexion in der Struktur des »Bildes im Bild« thematisch wird und darin zugleich vielschichtig aufgehoben ist.⁵

Eine zusätzliche Pointe aber liegt hierbei im Umstand, daß damit auch eine Reflexion auf wichtige historische Konstitutionsbedingungen des Films vollzogen wird, eines Mediums, das sich zunächst bekanntlich abseits der künstlerischen Avantgarde und durchaus gegen deren fortgesetztes Streben nach einer amimetischen, sich von externen Referenzbestimmungen freisetzenden Bildautonomie entwickelt, und das im weiteren Fortgang seiner Entwicklung, die schließlich hin zu einer eigenständigen Kunstgattung führt, auch

⁵ Zu Godards *Passion* und seinen intermedialen Bezügen siehe Paech (wie Anm. 1); Klaus Krüger, »Jean-Luc Godards PASSION (1982): Kunst als Wirklichkeit postmoderner Imagination«, in: *Kunst und Künstler im Film*, hg. v. Helmut Korte und Johannes Zahlten (Schriftenreihe der Hochschule für bildende Künste Braunschweig, N.F. 1), Hameln 1990, S. 81-92; Frederic Jameson, »High-Tech-Kollektive im späten Godard«, in: *Film und Kritik* 2, 1994, S. 5-22; Kaja Silverman, Harun Farocki, *Von Godard sprechen* (Texte zum Dokumentarfilm, 4), Berlin 1998, S. 196ff.

verstärkt den Rekurs auf das hergebrachte ›Gemälde‹ sucht, sei es im Streben nach dessen Adaption und Aneignung um einer überbietenden Verlebendigung und um der Schaffung eines ›laufenden‹ und regelrecht ›bewegten‹ Bildes willen, oder sei es späterhin vermehrt im Anspruch seiner aus der Kraft eigener formaler und semantischer Setzung vollzogenen Anverwandlung, Reformulierung und Fiktionalisierung. Dieser Rekurs ist, wie man weiß nahezu allgegenwärtig und läßt sich als ein intermediärer Dialog zweier bildgenerierender Gattungen auf unterschiedlichen Ebenen und in einer reich elaborierten Vielfalt, von der einzelnen Motivgestalt bis zur kompositorischen Bildanlage, von der Farbwahl bis zur Schnitttechnik und Lichtregie etc., verfolgen.

Was die filmischen Verfahren – wie diversifiziert auch immer – dabei ins Werk setzen, ist die innere Struktur einer Differenz zwischen dem Code der Narration auf der einen Seite, also der durch den Film erzählten und als solcher ›lesbaren‹ und nachvollziehbaren Handlung, sprich: dem Plot mit seinen Haupt- und Nebensträngen; und auf der anderen Seite einem Code der Bilder mit ihrem autoreferentiellen Potential, d.h. einem Code der Bilder als Bilder. So etabliert sich eine Logik des Films in seiner sequentiellen Struktur qua sich entfaltender Erzählung und im selben Zug eine Logik des Films qua sequentiell bestimmter Disposition und innerer Bezugsetzung seiner Bilder, und beide Logiken entfalten einen ästhetischen Spannungsbezug wechselseitiger Einschreibungs- wie auch Dissoziationsprozesse.

Einen Sonderfall stellen in dieser Hinsicht die sogenannten ›Künstlerfilme‹ dar, Filme also, die das Leben und Schicksal von Malern und mit ihnen zugleich von deren Bildern zum Thema erheben, und in denen die Frage der angesprochenen ›doppelten Logik‹ in besonderer Weise akut wird, insofern sie sich, wenn man so will, zu einer mehrfachen Logik potenziert. Das hierbei anzutreffende Spektrum an narratologischen und bildästhetischen Lösungen sei mit drei Beispielen hier nur angedeutet. Auf der einen Seite etwa mit einem ebenso exemplarischen wie berühmten Exponenten dieses Genres, dem 1956 von Vincente Minnelli gedrehten Spielfilm mit dem signifikanten Titel *Lust for Life (Ein Leben in Leidenschaft)*, der die letzte, so dramatisch verlaufene Lebensdekade des Postimpressionisten Van Gogh, alias Kirk Douglas, in eine annähernd zweistündige Filmerzählung kondensiert.⁶ In einer stark künstlerpsychologisch geprägten und im trivialen Sinn an hergebrachten Kreativitätskonzepten orientierten Lesart vom Künstler als einem an der Welt leidenden und diese Welt heroengleich aus seinem Leiden heraus in Kunst sublimierenden Genie werden die Gemälde van Goghs hier in einem illustrativen Sinn als authentische Requisiten ins Geschehen einverwoben, dergestalt daß sie sich systematisch in die vordergründig abbildliche Logik einer schlicht bio-

⁶ John A. Walker, *Art and Artists on Screen*, Manchester-New York 1993, S. 40ff.

graphisch-psychologisierenden Narration fügen. Wieder und wieder fährt die Kamera dabei in alternierend ineinander übergehender Weise an die gemalten Bilder und an die auf ihnen figurierende Wirklichkeit selbst heran, so daß sie regelrecht in die Bilder als in eine mit dem Blick des Künstlers gesehene und von ihm erlebte Wirklichkeit hinein zu dringen scheint. Die Gemälde werden gleich authentischen, dokumentarischen Lebenszeugnissen abgefilmt und im selben Zug auch suggestiv als ein Projektionsfeld der künstlerischen Imagination und Expression inszeniert. Nach der Maßgabe des Illusionskinos wird auf diese Weise die weithin gängige Gleichung von Kunst und Leben erzählt, bis hin zum dramatischen Show-Down des Suizids im Kornfeld, wofür eines von Van Goghs letzten Gemälden aus dem Jahre 1890 günstigerweise bereits ein passendes, querrrechteckiges Cinemascope-Format mitbrachte. Ohne hier über die filmische Qualität von *Lust for Life* zu urteilen, wird man von einem eigenwirksamen ›Code‹ der Bilder und einem in ihnen sich entfaltenden, autothematiscen Diskurs jenseits dem der Narration allenfalls in einem eingeschränkten Sinn sprechen können.

Die grundsätzliche, konzeptuelle Zwiespältigkeit einer vornehmlich illustrativ verfahrenen Hereinnahme der gemalten Bilder und damit einer ihre eigene ästhetische Logik auf ein abbildliches Dispositiv reduzierenden Adaption und Anverwandlung an den Film ließe sich an zahlreichen weiteren Beispielen analysieren. Selbst noch an einem in seinem filmkünstlerischen Anspruch so ambitioniertem Werk wie Jacques Rivettes *La belle noiseuse* (*Die schöne Querulantin*) von 1991.⁷ Am Fall des Malers Frenhofer und seinem letztlich scheiternden Versuch, sein Modell Marianne zu malen, thematisiert der Film extensiv die vielschichtige Potentialität der Kunst gegenüber dem Leben und wiederum des Lebens gegenüber der Kunst, so etwa in den langen Dialogen und Gesprächen, in der wachsenden inneren Anspannung des Malers, in seinem ihn nachgerade physisch verzehrenden Ringen um die Bildfindung, in seiner folgerichtig unumkehrbaren schöpferischen Krise etc. Jenseits dieses auf der Ebene der Narration entfalteteten, psychologisierenden Diskurses über die Malerei und über die mythische Idee von der Macht und Eigenkraft des Bildes jedoch, nämlich unter dem Aspekt der filmästhetischen Verdeutlichung und Einlösung dieses thematischen Anspruchs durch eine diesbezüglich auch plausible visuelle Grammatik der filmischen Sprache be-

⁷ Jan Paaz, Sabine Bubeck, Jacques Rivette – Labyrinth (Revue CICIM 33, Juni 1991), S. 143ff.; Ginette Vincendeau, »The Fathers and Daughters of French Cinema«, in: *Sight and Sound* 1, 11, 1992, S. 14-17; Thomas Elsaesser, »Rivette and the End of Cinema«, in: *Sight and Sound* 1, 12, 1992, S. 20-23. Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, S. 486ff.; Mireille Calle-Gruber, »Mimèsis et imagination: Lorsqu'on ne saurait voir le réel en peinture«, in: *Blick und Bild im Spannungsfeld von Sehen, Metaphern und Verstehen*, hg. v. Tilman Borsche, Johann Kreuzer und Christian Straub, München 1998, S. 165-176.

trachtet, bleibt Rivette hier geradezu defizitär hinter dem von ihm gesetzten Anspruchshorizont zurück. Dazu tragen nicht zuletzt auch die dargebotenen Gemälde selbst bei, denen man ungeachtet des Umstandes, daß Rivette sie mit inszenatorischem Kalkül als eigens von Künstlerhand bemalte Leinwände ins Werk zu setzen sucht, am Ende nichts von dem im Diskurs der Dialoge so extensiv beschworenen energetischen Potential der Kunst ansehen kann.

Im Gegensatz dazu wird in Clouzots 1956 entstandenem Film *Le Mystère Picasso*, der nichts anderes als den malenden Künstler im Atelier zum Thema hat, die Ebene der Narration nahezu vollständig eliminiert. Genauer gesagt: Die Narration geht ganz in den Prozeß einer endlosen schöpferischen Werkgenese ein und erfüllt sich nachgerade in der fortgesetzten, permutativen Bildentfaltung, die der Künstler gleich einem Magier an der Staffelei vollbringt.⁸ Eben diese fortgesetzte Permutation, also die Bildentstehung selbst ist nunmehr die eigentliche ›Handlung‹ des Films, und folgerichtig fallen das auf der Kinoleinwand als Totale zu sehende Filmbild und das im Film als dessen motivischer Gegenstand gezeigte, von Picasso immer neu begonnene, dann wieder verworfene und übermalte, sodann wieder neu angelegte Gemälde in den meisten Sequenzen ununterscheidbar in eins. Besitzt Clouzots Film zwar keineswegs nur dokumentarische Züge, insofern er nachhaltig die Vorstellung vom Atelier als Kosmos aufruft und damit eine durchaus hergebrachte, mit den Themen ›Stierkampf‹ und ›Maler und Modell‹ unzweideutig männlich besetzte Künstlermythologie inszeniert, so läßt sich doch sagen, daß in der Weise seiner Adaption der Malerei auch hier der Film nicht eigentlich eine eigene kinematographische Grammatik des Visuellen, eine medienspezifische Sprachform hervorbringt, sondern sich das filmische Bild allererst der ästhetischen Logik des gemalten Bildes verschreibt.

Auch Derek Jarman's *Caravaggio* von 1986 ist dem Genre des Künstlerfilms zuzurechnen, sofern er in mehr oder weniger chronologischer Narration die römischen Jahre des Malers, also die Zeitspanne von etwa 1593 bis ca. 1606, vor Augen führt, jedoch ist er zugleich und maßgeblich – ähnlich wie Godards *Passion* – ein filmischer Diskurs über gemalte und gefilmte Bilder. Der Film, der 1986 – nach einer etwa sechsjährigen Vorbereitungszeit mit mehrfach neu entworfenen Drehbuchvarianten – schließlich innerhalb von 6 Wochen in den Londoner Limehouse-Studios gedreht wurde, ist aufgebaut in der Form einer Rahmengeschichte, aus der sich in einer chronologischen Folge von Rückblen-

⁸ Heide Hagebölling, Pablo Picasso in Documentary Films: A Monographic Investigation of the Portrayal of Pablo Picasso and His Creative Work in Documentary Films 1945-1975, Frankfurt a.M. u.a. 1988, bes. S. 25ff.; Karen L. Kleinfelder, The Artist, His Model, Her Image, His Gaze: Picasso's Pursuit of the Model, Chicago-London 1993, bes. S. 39ff.; Lyndia Nead, »Seductive Canvases: Visual Mythologies of the Artist and Artistic Creativity«, in: Oxford Art Journal 18, 2, 1995, S. 45-58.

den einzelne Binnenepisoden entfalten, die verschiedene Lebenssituationen und zugleich bestimmte Werketappen des Künstlers zum Thema haben. Die Rahmenhandlung spielt im Sommer des Jahres 1610, genauer gesagt am 18. Juli desselben Jahres, in Porto Ercole vor Rom und schildert die letzten Stunden des 39-jährigen Malers, der sich nach den Jahren seiner Flucht, die ihn nach Neapel, Malta, Syrakus und Messina geführt hatte, kurz vor der ersehnten Rückkehr nach Rom mit der Malaria infiziert hat und nunmehr im ärmlichen Schlafraum eines Klosters auf dem Sterbebett daniederliegt.⁹

Jarmans Unterfangen, das Leben und die Kunst Caravaggios aus der Perspektive von dessen Tod zu entwickeln, um auf diese Weise beider unlösliche Verschränkung zu manifestieren, schließt an einen biographischen Topos an, der sich bis in die Anfänge der kunsttheoretischen Auseinandersetzung mit Caravaggios Werk zurückverfolgen lässt.¹⁰ Doch erfolgt diese Manifestation eines als essentiell bestimmten Ineins von Kunst und Leben nicht nur auf der Ebene der Erzähllogik. Die Folge von Rückblenden, in denen sich der ganze Film entfaltet, erscheint vorderhand als eine innere Rückschau des sterbenden, im Fiebertraum liegenden Malers, der angesichts des bevorstehenden Todes auf sein Leben und damit allererst auf seine Bilder zurückblickt. Der Film konstituiert sich somit weniger als eine Handlungsfolge denn vielmehr als eine Bildfolge, besser gesagt: als eine Abfolge von inneren, erinnerten, in der Imagination herbeizitierten Bildern, in denen allein sich das gewesene Leben des Künstlers im Modus einer dauerhaften Wirklichkeit zu speichern scheint.

Die Gemälde und näherhin der situative Zusammenhang ihrer jeweiligen Entstehung treten vor das innere Auge des Malers und werden dabei durch seine Stimme aus dem Off, gleich wie durch einen inneren Monolog, über die einzelnen Sequenzen hinweg reflektierend begleitet und aus der Rückschau kommentierend erörtert. Am Ende mündet dieser narrativ gestaltete Ablauf der inneren bzw. erinnerten Bildproduktion in den Tod des Künstlers, und mit ihm verschwinden konsequenterweise auch die mit so viel Leben aufgeladenen Bilder wieder in ein tiefes Nichts der Dunkelheit, jener schwarzen Dunkelheit, in die der Film am Ende, mit dem Ausklang der letzten Szene, die den toten Maler zeigt, langsam übergeht und entschwindet. Die Bildlosigkeit des Abspanss besitzt somit ebenso sehr eine spezifische semantische Signifikanz wie der Umstand, daß er statt der gewesenen Bilder nurmehr geschriebene Namen als Siglen der Erinnerung aufführt. Die finale, tiefschwarze Dun-

⁹ Walker (wie Anm. 5), S. 58ff.; Timothy Murray, *Like a Film. Ideological Fantasy on Screen, Camera and Canvas*, London 1993 (Chapter 5); Michael O'Pray, *Derek Jarman: Dreams of England*, London 1996, S. 144ff.; Christina Scherer, Guntram Vogt, »Derek Jarman«, in: *Experimente und Visionen. Studien zum britischen Kino (Augen-Blick, 24)*, Marburg 1996, S. 8-68, hier: S. 36ff.; Leo Bersani, *Ulysse Dutoit, Caravaggio*, London 1999.

¹⁰ Philip Sohm, »Caravaggio's Deaths«, in: *The Art Bulletin* 84 (2002), S. 449-468.

kelheit gleicht in komplementärer Weise derjenigen, die sich auch bereits zu Beginn des Films, im Anspann, manifestiert, wo eine das Filmbild vollständig füllende Leinwand von einer Malerhand nach und nach mit schwarzer Farbe zugestrichen wird. Im selben Maß, in dem sich das ›Davor‹ und das ›Danach‹ des Films, sein rahmender Anspann und Abspann, als ein Jenseits der Bilder bezeugt, werden diese mit Leben und Existenz, die Bildlosigkeit hingegen mit dem Tod und dem Nichts verknüpft: Es sind die Bilder, die das Leben erst eigentlich konstituieren, es verkörpern und erfüllen, wie es auch mit ihnen wieder verschwindet.

Dieser zentrale, kontrafaktische Bezug wird im Verlauf des Films immer wieder thematisch gemacht und filmisch visualisiert. So etwa als Caravaggio alias Michele nachts in seinem Atelier vor dem Entwurf der ersten, anschließend vollständig neu konzipierten Fassung des *Matthäus-Martyriums* für die Contarelli-Kapelle steht und das düstere Geschehen der todbringenden Exekution betrachtet, während gleichzeitig seine Stimme aus dem Off – also die rückerinnernde Stimme des Todgeweihten von Porto Ercole – erklingt und nachsinnt über das agonale Ringen der »arsenischen Glanzlichter« gegen die »schwarze Flut«, die sie zu durchdringen suchen (»the black tide ripples against arsenic highlights«); über das Eindringen der Dunkelheit, die die Seele violett verfärbt (»The dark is invading. Esse in anima, to be of violet soul«); und über die Krankheit und Defizienz der Götter, weil sie »ohne Bild« gedacht sind, verloren in Pigmente und gefangen »in formlos dunkelbrauner Ödnis« (»The gods have become diseases / Thought without image / lost in pigment / trapped in the formless umber wastes«).¹¹ Oder in einer späteren Sequenz, als die Leiche Lenas auf dem goldschimmernden Wasser des Tiber schwimmt, und erneut die Stimme Micheles aus dem Off das Hinschwinden des Lebens mit der Ausbreitung jener kalten, schwarzen Dunkelheit assoziiert, die in den goldfarbenen Schimmer dringt und mit ihm zugleich das Leben dahinschwemmt (»The cold is invading [...] Your life is washed away [...] Your hair streams out dark [...] in these golden waters«).¹² Oder schließlich kurz darauf in besonderer Deutlichkeit im Atelier, wo im ›lebenden Bild‹ (tableau vivant) des nachgestellten *Marietodes* nunmehr Lena, die als ein lebendes Bild des Todes tatsächlich aus dem Leben geschieden ist, als die Hl. Jungfrau Maria figuriert, während gleichzeitig Micheles Stimme in stiller Klage über

¹¹ Derek Jarman's Caravaggio. The Complete Film Script and Commentaries by Derek Jarman, London 1986, S. 40. Auf eben diese bildlose Gefangenheit in bloßen Pigmenten rekurriert der Film in einer späteren Sequenz, wenn die Kamera im Atelier angesichts der zweiten Fassung des Matthäus-Martyriums in direkter Nahsicht auf die Palette des Malers zufährt und damit die schiere Materialität der Farben demonstriert, die als amorphe Abstraktion keine Gegenstandsbezeichnung zu leisten vermag und ›erinnerungslos‹ bleibt.

¹² Ebda., S. 102.

die Uneinholbarkeit der Toten für jegliches Sehen reflektiert, selbst für jenes, das alle Ressourcen der inneren Einbildungskraft bemüht und bis in die innerste »Tiefe des Schädels« einzudringen sucht (»Look! Look! Alone again. Down into the back of skull«); näherhin thematisiert der Monolog des Künstlers hier die tiefgreifende Gefährdung, der die Einbildungskraft und das bildhafte Träumen durch die schwarze Dunkelheit »jenseits des Rahmens« durch den drohend-dunklen Ruß der Kerzen ausgesetzt sind, dergestalt daß nurmehr ein Dahintreiben im glasigen Strom des dunklen Meers bleibt (»Imagining and dreaming, and beyond the edge of the frame – darkness. The black night invading. The soot from the candles darkening the varnish [...] you fall into the night. I float on the glassy surface of the still dark lake, lamp-black in the night [...]).¹³

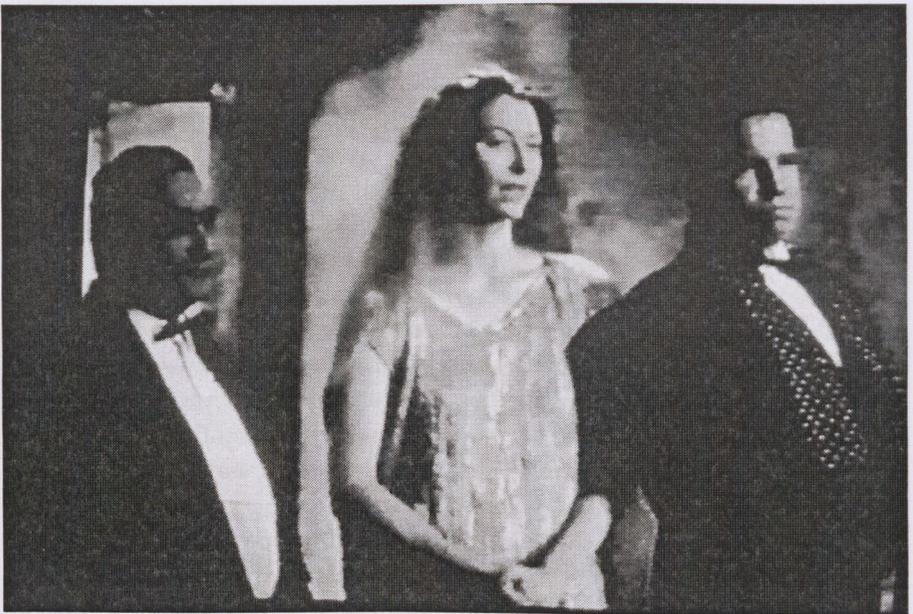
Scheinen die Binnenepisoden vordergründig, das heißt in der narrativen Logik des Films, als ›innere Bilder‹ abzulaufen, die sich aus der Rückschau des sterbenden Malers auf sein vergangenes Leben sinnfällig aneinander reihen, so entfalten sie doch im Status ihrer eigentlichen, nämlich fiktionalen Natur ein geradezu kontradiktorisches Potential und etablieren vielmehr die Struktur einer imaginativ bestimmten Gegenbildlichkeit, deren fiktionale Konsistenz sich immer wieder einer schlüssigen Synchronisierung zur linearen Logik der vermeintlich übergeordneten Erzählhandlung entzieht.

Das zeigt sich in besonderer Weise bereits daran, daß im Verlauf dieser einzelnen Binnenepisoden neben Michele vielfach auch die anderen Protagonisten ›innere Bilder‹ erleben, daß jedoch ihrerseits auch diese inneren Bilder wiederum retrospektiv auf bereits vorgängige Sequenzen des Films und somit in paradoxer Weise auf solche Figurationen rekurrieren, die sich gemäß der narrativen Handlungslogik als erinnerte Bilder des sterbenden Michele konstituieren. Als etwa im späteren Teil des Films Rannucio erfährt, daß Lena nunmehr mit Scipione Borghese liiert ist und überdies ein Kind von ihm erwartet, laufen wie in einer kondensierten Rekapitulation seiner ›Geschichte‹ mit Lena in drei als knappe Abfolge zusammengeschnittenen Sequenzen ›Bilder‹ ihrer beider Nähe: ihres Kusses im Heu, ihres Kusses beim Liebesakt in der Hängematte und des Kusses, den er von ihr als Lohn seines Faustkampf-Sieges über Davide erhielt, vor seinem inneren Auge ab. Oder die letzte Szene des Films: Als Jerusaleme beim aufgebahrten Leichnam von Michele trauert, erscheint als Rückbild erneut eben jene Szene vom Beginn des Films, in der er als Kind vom Maler in seinen Armen gehalten wird. Beispiele dieser Art ließen sich vermehren. Was sich somit durchgängig im Film entfaltet, ist eine unlöslich gestaffelte Schichtung und wechselseitige Durchdringung von Imaginationen, die eine handlungslogisch definierte oder als authentisch be-

¹³ Ebd., S. 113.

stimmbare Zuordnung zu einem imaginierenden Subjekt fortdauernd unterläuft. Auf diese Weise etabliert sich eine filmische Struktur, die im performativen Sinn auch den externen Zuschauer einbezieht. Denn auch er wird mit fortschreitendem Verlauf des Films zu einem seinerseits Erinnernden, insofern er Zug um Zug und in unterschiedlichen Graden der Verifizierungsmöglichkeit nicht nur die im Film in Szene gesetzten Gemälde Caravaggios wieder erkennt, sondern auch und gerade bereits gesehene Sequenzen und Bilder des Filmes selbst.

Doch ist das angesprochene Verhältnis zwischen einer narrativen und einer genuin bildproduktiven Logik auch in anderer Hinsicht komplex gestaltet. Dies gilt zunächst in Hinblick auf die durchgängig in Szene gesetzte Verschränkung, ja Symbiose von historischer Rekonstruktion einerseits und sich ihr wie selbstverständlich einlagernden historischen Anachronismen andererseits. So vernimmt man wiederholt aus dem Off den authentischen, von Jarman in der Tat in Rom aufgenommenen Straßenlärm, mit Geräuschen eines Motorino, eines vorbeifahrenden Zuges, der Geräuschkulisse einer Sportveranstaltung mit Lautsprecheransagen, eines Sylvesterfeuerwerks (zur Feier des Jahres 1600) etc. Hinzu treten Alltagsrequisiten der aktuellen Gegenwartswelt wie etwa die Zigaretten oder Ranuccios aus der Tageszeitung *Unità* gefalteter Papierhut. Diese Geräusche und Requisiten sind allesamt ›authentisch‹, sofern sie in einem nachgerade dokumentarisch implizierten Sinn einen ungespielten italie-



1. Film-Still aus: Derek Jarman, *Caravaggio*, Lena mit Leibwächtern.

nischen Straßenalltag wiedergeben und zudem aus Rom als dem realen Ort des Geschehens stammen, und doch heben sie den Authentizitätseindruck der eigentlichen Filmerzählung, die in der historisch anderen Wirklichkeit des Rom um 1600 angesiedelt ist, eben dadurch wieder auf.

Dieses Spiel mit einer fiktional bestimmten Authentizität orientiert sich nicht nur an den divergenten Parametern von aktueller Gegenwart und Caravaggios zeitgenössischem Milieu, sondern in hintersinnigem Selbstbezug auch an den Codes einer genuin filmhaft bestimmten Lebenswelt. So treten die Protagonisten wie auch Nebenfiguren immer wieder in Anzügen und Gewändern auf, die klar erkennbar nicht der heutigen Mode, sondern derjenigen vielleicht der 30er, 40er oder 50er Jahre entsprechen. Dies gilt für den dandyhaften, nicht nur an Bildern interessierten Kunstkäufer in der frühen Straßenszene ebenso wie für den Restaurantbesitzer, der mit seinen beiden Kellnern den Kardinal del Monte und Vincenzo Giustiniani bewirtet; es gilt für die beiden Leibwächter, mit denen sich Lena später umgibt, um sich Ranuccio fernzuhalten (Abb. 1), oder schließlich für Michele selbst, der am Ende des Films, zum Anlaß seiner eigenen Bestattung, im seriösen dunklen Anzug aufgebahrt wird. Durch solche Wahl von ahistorischen Bekleidungen wird nicht nur grundsätzlich eine Fiktionalisierung des filmischen Geschehens betrieben, sondern näherhin auch eine intertextuell bestimmte Referenz auf ein anderes Filmgenre entfaltet, dasjenige von Mafia-Filmen mit ihrem spezifischen Repertoire von



2. Film-Still aus: Derek Jarman, *Caravaggio*, Michele und Ranuccio.

typenhaft geprägten Bildern und Figuren, wie man sie etwa von Martin Scorsese und vielen anderen kennt. Ähnlich angelegte Referenzen werden auch in vielen weiteren Szenen manifest. Etwa wenn Ranuccio angelegentlich ein Motorrad von offensichtlich altem Baujahr repariert, oder wenn Michele in einem Hinterhof-Ambiente an der Motorhaube eines Lastwagens von gleicherweise älterem Jahrgang lehnt und auf Ranuccio wartet, um ihn wenig später nach einem Zweikampf zu erstechen (Abb. 2): All dies sind Markierungen, welche die ›authentisch‹ gelebte Alltäglichkeit des Geschehens nicht nur als eine inszenierte zu erkennen geben, sondern erneut auch hier absichtsvoll Assoziationen zu einschlägigen Filmgenres wachrufen, in diesem Fall zu den Halbstarke-Filmen mit ihren typisierten Rollenklischees und Handlungsmustern und mit ihren spezifisch geprägten Figurentypen (James Dean, Marlon Brando, etc.).

Die semantische Vieldimensionalität solcher Verweiszusammenhänge und die autoreferentielle Vielschichtigkeit ihrer Verschränkungen ist an dieser Stelle nur anzudeuten. In einer Szene, die Giovanni Baglione als feuilletonistischen Kritiker bei seiner Arbeit zeigt, wird in einem kunst- und bildgeschichtlich frappierendem Anachronismus, der wie eine spielerische Selbstironisierung jeglicher historisierend implizierter Narration wirkt, Jacques Louis Davids berühmtes Gemälde des *Toten Marat* von 1793 zitiert (Abb.3), wobei der so pa-



3. Film-Still aus: Derek Jarman, *Caravaggio*, Giovanni Baglione, nach J. L. David.



4. Film-Still aus: Derek Jarman, *Caravaggio*, Bagliones Schreibmaschine.

thetisch hingeschiedene Märtyrer der Revolution in subtiler Inversion gleichsam revitalisiert und zum ›lebenden Bild‹ eines nurmehr intriganten Schreibtischtäters gewandelt wird; zusätzlich gesteigert wird die anachronistische Brechung durch die Hinzufügung der alten Schreibmaschine, auf der Baglione seinen Verriss von Caravaggios Malerei tippt (Abb.4): ein in Spielfilmen früher topisch verwendetes Requisit zur Kennzeichnung des Journalistenberufs. Auch die kurze Szene, in der Baglione sodann geschmäckerlich in einem Kunstmagazin blättert, in dem Farb-Reproduktionen von Caravaggios Werken auf Glanzpapier zu sehen sind, beleuchtet die durchgängig bildhafte Natur des filmischen Geschehens in ihrem Modus einer anachronistischen und zugleich selbstbezüglichen Wirklichkeitsberechnung. Nachgerade ironisch pointiert wird diese systematische Selbstbezüglichkeit der filmischen Fiktionalisierung schließlich in der längeren Sequenz des Maskenballs, der anlässlich der Enthüllung des *Amor Vincitore* im Stile einer dekadentopernhafte Inszenierung im Hause des Vincenzo Giustiniani gegeben wird, und in dessen Verlauf der Kardinal Scipione Borghese kurzerhand seinen historisch bezeugten, so markant gekräuselten Bart gleich einer bloßen Maskerade fortzieht und sich als schauspielender Robbie Coltrane zu erkennen gibt (Abb. 5).



5. Film-Still aus: Derek Jarman, *Caravaggio*, Robbie Coltrane als Giustiniani.

So wie sich hier eine bewußte Inszenierung von Paradoxien des Rollenspiels und der Maskerade und näherhin der historischen Handlung als einer immer bereits ›gespielten Handlung‹ bezeugt, so ist grundsätzlich auch der Status der Gemälde Caravaggios, die im Verlauf des Films vor Augen geführt werden, durch den unausgesetzten Prozeß einer oszillierenden Verschränkung und Paradoxierung ihrer verschiedenartigen Wirklichkeitsbezüge gekennzeichnet. Ein aufschlußreiches Beispiel bietet die Thematisierung von Caravaggios Gemälde des *Hl. Hieronymus* von ca. 1605, das sich heute in der Galleria Borghese in Rom befindet (Abb. 6 und 7). Als Kardinal del Monte sub specie des an seinem Tisch in asketischem Habitus ins Studium der Bücher vertieften Heiligen Hieronymus von Jerusaleme aufgesucht wird, erklärt er ihm in nachsinnender Rückerinnerung, wie er einst von Bildern, die er hätte lieben können, geträumt habe (»Years ago, when we first met, I dreamed of paintings I could love«).¹⁴ Im selben Zug tritt ihm das offenbar von ihm erinnerte Erlebnisbild des jugendlichen Caravaggio, so wie dieser ihm einst mit seinem zwischen die Zähne geführten Messer begegnet war (und so, wie es in einer früheren Sequenz des Films bereits zu sehen war), vor seine Augen (Abb. 8). Der Kardinal, der einst, wie er selbst sagt, von Gemälden als Objekten seiner Liebe

¹⁴ Ebda., S. 114.



6. Film-Still aus: Derek Jarman, *Caravaggio*, Kardinal del Monte als Hieronymus.



7. Caravaggio, *Heiliger Hieronymus*, ca. 1605, Rom, Galleria Borghese.



8. Film-Still aus: Derek Jarman, *Caravaggio*, der junge Michele.

träumte, macht hier gleichwohl nicht ein Gemälde, sondern die erinnerte Wirklichkeit des geliebten jungen Malers zu einem Bild in seinem Inneren. Er tut dies in einem situativen Zusammenhang, in dem wiederum er selbst als das ›Bild‹ des Heiligen Hieronymus figuriert, so nämlich, wie es einst Caravaggio gemalt hatte und wie es ihm, dem Kardinal del Monte selbst, als prototypisches Modell für die eigene, erträumte und ersehnte Identität als gelehrter, bußbereiter und gottesfürchtiger Kardinal wohl idealerweise vor Augen stehen mag. Die Szene, die als eine der zuvor angesprochenen Rückblenden innerhalb der Rahmenhandlung spielt, allerdings dabei nicht im Atelier situiert ist und den Kardinal infolgedessen nicht als ein posierendes ›Modell‹ für ein durch Caravaggio von ihm anzufertigendes Gemälde, sondern als vermeintlich konsistente Wirklichkeit ausweist, erscheint somit in paradoxer Weise als eine Projektion, die der Protagonist der Szene, Kardinal del Monte, von sich selbst entwirft: Del Monte ›verkörpert‹ hier gleichsam seine eigene Projektion, er aktualisiert und verlebendigt die innere Vorstellung, die er selbst von sich entwirft, und er tut dies in der Tat in der Gestalt eines regelrechten Bildes, das als Vorgabe und Modell für diese Vorstellungsbildung abgerufen wird. Der To-

tenschädel, der so prominent bereits in Caravaggios Gemälde wie auch jetzt in dessen filmischer Inszenierung als Meditationsgegenstand des Heiligen figuriert, weist dabei ebenso lakonisch wie signifikant zurück auf jenen in einer früheren Sequenz, bei der Ausführung des *Marietodes*, apostrophierten Gedanken über die Uneinholbarkeit der geliebten Person selbst in der innersten »Tiefe des Schädels«. ¹⁵

An dieser Stelle wird erneut deutlich, daß sich das sinnproduktive Verfahren des Films nicht eigentlich aus einer Logik der – wie auch immer historisch perspektivierten – Narration speist, sondern daß vielmehr die Struktur der Narration selbst unablässig von der bildproduktiven Wirksamkeit ergriffen ist, dergestalt daß die Bilder, und nicht zuletzt die nachgestellten und nachgelebten Gemälde Caravaggios im Film, aus sich heraus neue »Erzählungen« und immer wieder neue Wirklichkeitszusammenhänge hervorbringen. So konstatiert man immer wieder den paradoxen Umstand, dass diese Bilder sich nicht im regelrechten Sinn als nachgestellte Bilder konstituieren, sondern vielmehr als »natürliche«, d.h. sich wie zufällig aus dem Leben heraus ergebende Szenarien, die die eigenen, gemalten Vor-Bilder gleichsam selbst präfigurieren: Als sich der jugendliche Michele als Gespieler beim Kardinal del Monte befindet,



9. Film-Still aus: Derek Jarman, *Caravaggio*, Michele bei Kardinal del Monte.

¹⁵ Siehe oben S. 265 mit Anm. 13.



10. Film-Still aus: Derek Jarman, *Caravaggio*, Michele als Bacchus.

erschrickt er ›so wie‹ Caravaggios *Junge, von einer Eidechse gebissen* (Abb. 9); an anderer Stelle lehnt er halbtrunken am Boden hingelagert an der Wand ›so wie‹ im Gemälde des *Bacchus* (Abb. 10); Jerusaleme liegt später für einen kurzen, ja flüchtigen Augenblick mit von sich gestreckten Händen ›so wie‹ bei der *Bekehrung des Paulus* am Boden. Mitunter in kenntlicher Deutlichkeit und mitunter wie beiläufig und unscheinbar demonstrieren diese Als-ob-Szenarien das filmisch ermöglichte Verfahren eines permanenten reziproken Transfers und einer wechselseitigen Anverwandlung zwischen statischen Bild-Posen und situativ bestimmten Handlungsmomenten, sprich: sie weisen die Filmbilder als durch Bilder produzierte und ihrerseits bildproduktive Kohäsionen zwischen Kunst und Leben, Wirklichkeit und Inszenierung aus.

Exemplarisch lässt sich dieser Zusammenhang an der Sequenz verdeutlichen, die Caravaggios berühmtes Gemälde der *Hl. Magdalena* in der Galleria Doria Pamphili in Rom und die Ateliersituation seiner Entstehung zum Thema hat (Abb. 11 und 12). Sie beginnt sehr bezeichnend in der Weise eines Stillebens bzw. eines stillgestellten Bildnisses, indem sie zunächst in wenigen, aufeinander folgenden Nahausschnitten allein die Hände, sodann die am Boden stehende Karaffe mit dem abgelegten Schmuck und schließlich den seitlich geneigten Kopf zeigt. Erst daran anschließend wird der Kamerablick auf die gan-



11. Film-Still aus: Derek Jarman, *Caravaggio*, Lena als Magdalena.

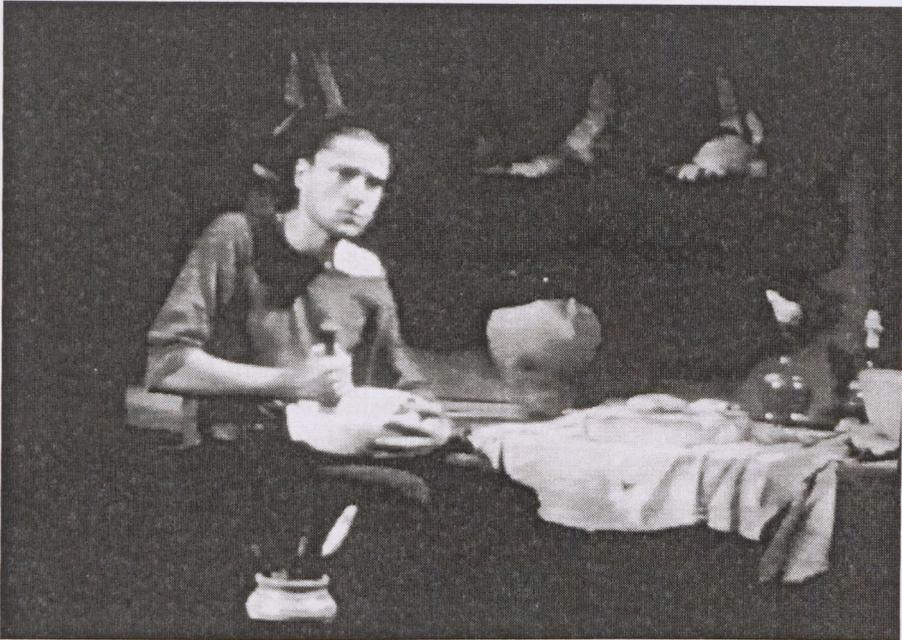
ze, auf einem Schemel niedergesunkene Bildfigur geführt, die gleich einem arretierten Bild im Filmbild erscheint und damit, wenn man so will, eine Kontrafaktur zum Bewegungsbild des Filmes darstellt. Die Bildfigur (Lena) fungiert als ein dem Maler posierendes Modell, wobei sie ihrem Vorbild (Magdalena) nahezu namensidentisch ist. Was sie nachstellt, ist der Schlaf der Heiligen, genauer gesagt: deren stillebenhafte Arretierung zu einer bildhaften Pose. Am Ende der Sequenz, als der Maler Lena durch seinen Zuruf regelrecht aus ihrem Bildsein erweckt, scheint freilich klar zu werden, daß der Schlaf und die Erschöpfung keine ›Pose‹ und nicht eigentlich gestellt, sondern ›echt‹, genauer gesagt: gelebt waren. ›Gelebt‹ aber auf welcher Ebene? Die eigentümliche Paradoxie, daß gerade die filmisch vollzogene Verfestigung und Sistierung Lenas zu einer bildhaften Figuration sich hier nicht als eine rollenhafte Pose, sondern als die ihr wahrhaft eigene, lebendige Verfaßtheit bekundet, wird zusätzlich noch durch den Zuruf des sie malenden Caravaggio pointiert, indem er sie fragt, ob sie für eine Weile »innehalten« wolle (»Do you want a stop for a while?«).¹⁶ Es liegt auf der Hand, daß damit auch künstlermythologische Vorstellungen von der animierenden, die Kluft zwischen Kunst und Leben

¹⁶ Ebda., S. 98ff.



12. Caravaggio, *Heilige Magdalena*, ca. 1595, Rom, Galleria Doria Pamphili.

überwindenden Kraft des Malers konnotiert sind oder zumindest abgerufen werden können. Lena alias Magdalena »erwacht« aus ihrem Bildsein zum Leben, sie weint, sie lächelt, ja sie raucht eine Zigarette, und offenbart schließlich dem Maler, daß sie schwanger ist, ein wahrhaft Leben hervorbringendes Bild. Wie eine selbstbezügliche Kommentierung erscheint es dabei, daß die irritierende Interferenz zwischen Bildsein und Selbstsein, die die Sequenz auf



13. Film-Still aus: Derek Jarman, *Caravaggio*, im Atelier.

diese Weise durchspielt, mit dem Motiv des Anreibens der rotbraunen Farbe, desjenigen Stoffes bzw. derjenigen bildlich-materiellen Substanz also, aus der die Existenzweise Lenas als gemaltes Leinwandbild, doch wiederum nicht ihre Wirklichkeit als Modell besteht, metaphorisch thematisch gemacht wird (Abb. 13) und vor diesem Hintergrund das anschließende Zerspringen der Farbschüssel, als sie plötzlich auf dem Boden aufschlägt, bereits vom Drama des Zerfalls der Beziehungen kündigt, die sich am Ende immer wieder als bezahlte, lediglich durch und für Geld geschaffene Einbildungen ausweisen: »You are paid to be still«. ¹⁷

Was die Sequenz nicht in ihrer narrativen, sondern in ihrer bildlichen Logik vor Augen stellt, ist einerseits ein nachgestelltes Bild, insofern sie Caravaggios *Magdalena* in der Tat bis in die einzelnen Ausschnitte hinein in getreuer Abbildlichkeit darbietet. Das nachgestellte Szenarium erscheint jedoch qua Filmbild seinerseits wie das bereits vollendete Gemälde. Es ist das gestellte Modell des erst noch zu malenden Bildes, das aber als Filmbild bereits vorweggenommen wird und gleich einer Präfiguration schon existiert. Als solches, als ein stillgestelltes, arretiertes Filmbild, im Sinne einer stillgestell-

¹⁷ Ebda., S. 100.

ten Szene, ist es semantisch und erzähllogisch kohärent zur Narration des Films: Die Müdigkeit ist tatsächlich Müdigkeit, die Träne tatsächlich eine Träne, die Erschöpfung ist eine natürliche, durch die Schwangerschaft von Lena hervorgebrachte Erschöpfung; bildästhetisch aber steht es durch Arretierung in Diskrepanz zum genuinen Status des ›bewegten‹ Filmbildes und erweist sich, wenn man so will, geradezu als die Hybridbildung eines Filmstills im Film.

Was sich für den Blick des Filmbetrachters hier vollzieht, ist eine permanente Oszillation zwischen Differenz und Identität, zwischen Vorbild und Nachbild, und dies unter zeitlichem Aspekt (vor dem Bild, nach dem Bild) wie unter dem Aspekt seiner medialen Natur (hinsichtlich der Relationen von Vorbild-Nachbild-Original). Solche unauflösbaren Interferenzen lassen sich durch den ganzen Film als eine permanente Bewegung und Transformation des Films und seiner Bilder verfolgen, bis hin zur Grablegung Christi, in der der todgeweihte Maler selbst in der Rolle von Christus figuriert.

Daß der Film auf diese Weise mit dem filmisch gezeigten Gegenstand immer zugleich dessen Bedingtheit als bildliche Gegebenheit zeigt, läßt sich bemerkenswerterweise auch bereits in Hinblick auf das ›Vorbild‹, Caravaggios *Hl. Magdalena* feststellen, von deren Wirklichkeitsbestimmung bereits Giovanni Pietro Bellori 1672 in höchstem Maße irritiert war. Dergestalt daß er Caravaggio dem Vorwurf aussetzte, er habe schlicht ein einfaches Modell gemalt und dies im nachhinein als ›Magdalena‹ ausgegeben: »la finse per Maddalena«. ¹⁸ In der Tat ist Caravaggios Gemälde im hohen Maß durch das gekennzeichnet, was man als Potential einer hermeneutischen Offenheit bezeichnen könnte, eine spezifische Geheimnisqualität, die es, wie Barthes formulieren würde, zu einem »Ort der Multivalenz«, zu einem Gegenstand fortgesetzter Sinnproduktion durch Immersion und Reflexion macht. So vermag der Betrachter das, was sich im Inneren der Heiligen vollzieht, was ihre Erschöpfung ausmacht, was ihre Tränen hervorbringt, aus dem Anblick des Bildes nicht zu erschließen, ebenso wenig wie er eine ikonographische Festlegung und eine zeitliche oder räumliche Verortung des Szenariums vornehmen kann. Eben durch diese planvolle Uneindeutigkeit der Darstellung aber zieht sie ihn und seinen Blick in ihren Bann und wird damit zum eigentlichen Gegenstand dessen, was die Heilige selbst auszeichnet: nämlich zur Aktivität des ergründenden Betrachtens und bildintensiven Kontemplation. ¹⁹

¹⁸ Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Rom 1672), hg. von Evelina Borea, Turin 1976, S. 203.

¹⁹ Klaus Krüger, »Innerer Blick und ästhetisches Geheimnis. Caravaggios *Magdalena*«, in: *Barocke Inszenierung*, hg. von Joseph Imorde, Fritz Neumeyer und Tristan Weddigen, Emsdetten-Zürich 1999, S. 32-49.

Vor diesem Hintergrund erweist sich, dass der Film Derek Jarman's eine spezifische Bildproduktivität ins Werk setzt, insofern er ›Geschichte‹ und ›Wirklichkeit‹ im Modus des Vorgestellten und der Projektion und damit jenseits eines kohärenten, identifikatorischen Gefüges von ›Sinnhaftigkeit‹ etabliert, und dass er mit dieser filmischen Struktur einer zumal in den 80er Jahren im Zeichen der ›Postmoderne‹ gängigen Tendenz zur Auflösung von Ganzheitspostulaten, von konsistenten mimetischen oder fiktiven Konstruktionen, und an ihrer Stelle zur Geltendmachung einer pluralisierenden, enthierarchisierten Wahrnehmung und einer performativ wirksamen Paradoxierung des Bildwirklichkeitsverständnisses zuarbeitet. Wenn man also sagen kann, dass damit, wie man es formuliert hat, das Imaginäre »die historische und gesellschaftliche Funktionswelt nicht mehr nur stationär repräsentierend vermittelt, sondern zu ihrer prägenden Vermittlungskraft selbst wird«,²⁰ so impliziert diese Feststellung doch keineswegs einen arbiträren Zugriff auf die je vorfindlichen Bilder bzw. einen als beliebig bestimmbareren Prozess ihrer Multiplikation und Anverwandlung. Vielmehr zeichnet sich ein durchaus genuiner Umgang mit eben jenen komplexen Strukturen einer paradoxen Bildwirklichkeitskonstitution ab, wie sie sich bereits in Caravaggios Werk selbst auffinden lassen. »The narrative of the film«, so hat Jarman selbst diesen Sachverhalt in Hinblick auf seinen Caravaggio-Film pointiert, »is constructed from the paintings. If it is fiction, it is the fiction of the paintings«.²¹

²⁰ Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1991, S. 403.

²¹ Derek Jarman's *Caravaggio* (wie Anm. 11), S. 75.