

BLUE*

Peter Wollen

Ein persönliches Programm der Leere

Derek Jarman's Film *BLUE* feierte am 23. August 1993 im Camden Park Cinema von London Premiere und wurde im folgenden Monat auf Channel 4 im Fernsehen gezeigt, während die Tonspur gleichzeitig im Radio auf BBC 3 zu hören war. Ein paar Monate später starb Jarman infolge von Aids-Komplikationen. *BLUE* ist ein autobiografischer Film, der sich direkt mit der Krankheit des Filmemachers auseinandersetzt, seiner durch sie verursachten Erblindung und der Erkenntnis, dass er nicht mehr lange leben würde. Der Film steht in engem Zusammenhang mit dem Buch *Chroma*, einer Meditation über Farbe, das Jarman im Juni 1993 fertigstellte und das im Jahr darauf herauskam. Der Text von *BLUE* besteht fast vollständig aus dem *Chroma*-Kapitel «Into the Blue» plus einer kurzen Passage aus «The Perils of Yellow» und einem einzelnen Absatz, der vom Kampf des Blue auf Leben und Tod mit seinem Erzfeind handelt, dem Feigling Yellowbelly. Während der gesamten Laufzeit von 75 Minuten ist auf der Leinwand ausschließlich reines Blau zu sehen, unterlegt mit Jarman's Text, den er selbst vorliest, und der Musik seines Mitarbeiters Simon Turner.

* Der Aufsatz «BLUE» erschien erstmals im Jahr 2000 in der November/Dezember-Ausgabe (Nr. 6) der britischen Zeitschrift *New Left Review*, anschließend in Peter Wollens Buch *Paris Manhattan. Writings on Art*. New York 2004: Verso, S. 115–127, und 2006 als Nachdruck in Angela Dalle Vache / Brian Price (Hg.) *Color. The Film Reader*. New York: Routledge, S. 192–201. Übersetzung und Abdruck mit freundlicher Genehmigung von *New Left Review*.

BLUE war ein Projekt, das Jarman seit vielen Jahren mit sich herumtrug. 1987, nach dem Erfolg seines Films CARAVAGGIO, der im Jahr davor herausgekommen war, hatte er den Plan gefasst, einen Film über Yves Klein zu drehen, einen Maler, dessen Werk er seit seiner Zeit als Kunststudent Ende der 1960er-Jahre an der *Slade School of Fine Art* bewunderte. Zu diesem Film kam es zwar nicht, doch 1989 wurde Jarman von einem Fernsehproduzenten (eines «widerlichen, dümmlichen, auf Jugendliche ausgerichteten Programms»)* mit dem Angebot kontaktiert, in einem Dokumentarfilm über Klein aufzutreten. In seinem Tagebuch schreibt Jarman, «Ich sagte nur unter der Bedingung zu, dass der Film Yves' Kunst erläuterte und ihn nicht wie ein Zirkuspferd vorführte – vielleicht ein Interview, gefolgt von einem ebenso langen Filmstreifen aus reinem Blau ohne Ton.» Jarman hasste das Ergebnis, als es gesendet wurde: «eine Travestie», obwohl Simon Turner die Musik dafür komponiert hatte. Er notierte, dass Kleins eigene Werke – so die *Symphonie Monotone* und die *Anthropometrics* – für ein

ausgewähltes, eingeladenes Publikum gedacht waren, das seinen Respekt darin ausdrücken sollte, dass es in Abendkleidung erschien – dies in den 50ern, in Paris, und darum ging es: Exklusivität. Die Fotos sind Beweismittel, die Aufführung wurde geheimgehalten. Der Feind ist der falsche Egalitarismus und der Mangel an gedanklicher Substanz bei den Medien. Vielleicht hätte man das Fernsbild ganz schwarz lassen sollen. Wütende Anrufe: «Ich habe meine Gebühren bezahlt!». «Ja, das gibt Ihnen aber nicht das Recht, sich hier Einblick zu verschaffen – dies ist ein Privatprogramm der Leere, das kostet extra, andernfalls folgt ein Zahlungsbefehl.» IKB. Der Geist in der Materie.

«IKB» bezieht sich auf das «International Klein Blue», einen einzigartigen blauen Farbton, ein dunkles Ultramarin, dessen chemische Rezeptur Klein erfunden hatte und patentieren ließ, um es ausschließlich in einer Serie monochrom blauer Arbeiten zu verwenden.

Eine Woche später, am 1. Juni 1989, notierte Jarman in seinem Tagebuch: «BLUEPRINT wird zu BLISS – der heiligen Rita von Cascia gewid-

* [Anm.d.Ü.:] Peter Wollen enthält sich jeglicher Quellenangabe, wohl um den Fluss des Textes nicht zu unterbrechen. Um seinen Stil zu erhalten und da es ohnehin nicht möglich war, alle Zitate nachzuweisen, wird hier ebenfalls darauf verzichtet. Doch die meisten Quellen finden sich im Literaturverzeichnis am Ende des Aufsatzes.

met, der Heiligen für aussichtslose Fälle. Ins Blaue. Streifte durch die Buchläden und kaufte das *I Ching. The Book of Changes*, um das Skript zu verfassen.» Dieser Eintrag ist von Belang, einerseits weil «Into the Blue» schließlich der Titel des entsprechenden Kapitels in *Chroma* wurde, das in den Film BLUE eingegangen ist, und auch, weil die Heilige Rita in einer wichtigen Passage des Texts von BLUE erwähnt wird. Rita war eine mittelalterliche Heilige, zu deren Schrein im Kloster von Cascia, in einer entlegenen Region Umbriens, sowohl Yves Kleins Tante wie seine Großmutter gepilgert waren; Klein selbst wallfahrte ebenfalls nach Cascia. Er besuchte den Schrein viermal während der 1950er-Jahre und hinterließ der Äbtissin ein Kunstwerk als Gegengabe für die Gunst der Heiligen.

Jarman widmete sich am darauffolgenden Tag, dem 2. Juni 1989, einem Ausstellungskonzept für eine Galerie in Glasgow – ein Raum, «der sich in meinem Kopf von Weiß in Schwarz verwandelte, dann in Blau, dann zurück in Weiß», mit einem «Grabmal/Kenotaph» und anderen Elementen, darunter ein monochromes Gemälde, das auf die Aids-Epidemie und die schwulenfeindliche Gesetzgebung (Section 28) der Thatcher-Regierung anspielt. So waren jetzt IKB und Aids miteinander verknüpft.

Als Nächstes notierte Jarman am Samstag, den 3. Juni, dass «die blaue Akelei», die er im Garten seines Prospect Cottage in Dungeness gepflanzt hatte und die nun blühte, «im 14. Jahrhundert als Mittel gegen den Schwarzen Tod gedient hatte». Dann, am Sonntag, den 4. Juni, vergoldete er das Cover eines kleinen Hefts für das Projekt BLUEPRINT und notierte einige Gedanken, die ihm während eines Strandspaziergangs gekommen waren. Sie scheinen sich vor allem auf THE GARDEN zu beziehen, den nächsten Film, den er drehte, und nicht auf BLUE. Er fragte sich jedoch, ob diese neuen Ideen mithilfe von Laotsees *Tao Te King* verwirklicht werden könnten: Dort heißt es: «Eine große Fülle muss wie leer erscheinen / So wird sie unerschöpflich in ihrer Wirkung.» Zudem – und das ist sicherlich ein Zufall – zitierte er eine Stelle aus *The Gardener's Labyrinth*, wo behauptet wird, dass der blau blühende Meerkohl, den er angepflanzt hatte, «entzündete Augen heilt». Während dieses Sommers war Jarman mit Gartenarbeit beschäftigt, mit der Kampagne gegen den diskriminierenden Gesetzentwurf sowie den Vorbereitungen für seinen Film THE GARDEN. Er arbeitete jedoch nach wie vor auch an BLUEPRINT/BLISS, dachte über die Wirkung eines Bluescreen-Hintergrunds für THE GARDEN nach und klebte Passagen des Skripts in ein Notizbuch, das er kobaltblau anmalte.

1990, während der Postproduktion von THE GARDEN, entstanden auch Pilotaufnahmen mit im Kopierwerk erzeugtem Blaufilm, in der Hoffnung

auf eine Finanzierung für BLUEPRINT/BLISS. Wie sich Michael O'Pray erinnert, war Jarman «total begeistert von der Idee, zusammen mit seinem Antrag lediglich ein rein blaues Farbfeld einzureichen – der Gedanke, seine potenziellen Förderer zu schockieren, pflegte ihn stets zu erheitern.» Doch bald darauf erhielt er genügend Mittel, um EDWARD II zu drehen – eine Adaption von Marlowes Theaterstück über den Günstling des Königs, Piers Gaveston, die er, wie er scherzhaft sagte, «als *blue movie* im pornografischen Sinne» verwirklichen wollte – eine spezielle Assoziation zur Farbe Blau, die bei Jarman stets mitschwang, Seite an Seite mit den Bezügen auf Yves Klein, auf den blauen Himmel, das Meer, die Gartenblumen und den Blues.

Jarman hielt weiterhin an seiner Idee für BLUE fest, jetzt allerdings in anderer Form. Die Premiere von THE GARDEN am Sonntag, den 6. Januar 1991, im Lumière-Kino in der St. Martin's Lane war von einer Performance mit dem Titel *Symphonic Monotone* – in Anlehnung an Yves Klein – begleitet, die dem eigentlichen Film vorausging. Während der Performance lief ein 35-mm-Film mit einem in der Tate Gallery aufgenommenen blauen Gemälde von Klein, darüber wurden ab und zu Dias projiziert. Links von der Leinwand saßen Derek Jarman und Tilda Swinton hinter einem Tisch und lasen Auszüge aus Texten verschiedener Autoren über das Thema «Blau» vor. Dabei ließen sie ihre Finger über den Rand ihrer Weingläser gleiten, um sie zum Klingen zu bringen. Zu ihren Füßen, in dem Raum zwischen Publikum und Bühne, befand sich eine Gruppe von Musikern, die unter Simon Turner etwa eine Stunde lang seine Komposition spielte. Ab und zu flitzte der kleine Junge aus THE GARDEN in das vollbesetzte Auditorium und verteilte blaue und goldene Kieselsteine an die Zuschauer. Dies war die erste Ausgabe von Jarmans Projekt BLUE, allerdings zunächst noch angelegt als eine Hommage an Yves Klein und eine Meditation über Farbe. 1989 hatte Jarman notiert: «Ich gehe jetzt nur noch aus Freundschaft oder Nostalgie ins Kino. Ich kann nur Filme anschauen, die sich auf das Leben ihres Autors beziehen. Schauspielerei, Kameraarbeit und all die anderen Dinge machen mir wenig Freude, wenn das Autobiografische fehlt.»

Schauspielerei, Kameraarbeit und «all die anderen Dinge» waren aus dem Projekt BLUE bereits eliminiert. Doch erst im Sommer 1991, als Jarman erblindete, gewann der Film seine endgültige Gestalt, ergänzt durch einen neuen autobiografischen Text und eine Meditation über Blindheit und Tod, welche das Yves-Klein-Blau mit der Aids-Erfahrung in Verbindung brachte. Geld dafür kam vom AIDS Council of England, von Channel 4 und BBC Radio. Brian Eno stellte sein Studio für die Tonaufnahme

zur Verfügung, und die ursprüngliche blaue Filmloop wurde durch ein blaues Videofeld ersetzt. Unterdessen fanden weitere Live-Performances unter der Leitung von Simon Turner statt – in Japan zum Beispiel im Goldenen Pavillon in Kyoto zusammen mit der projizierten Loop, Turners Musik und einer Aufzeichnung der Gedichte Jarmans; und später, in Italien, mit einem blauen Gelatine-Filter anstelle des Films und einer simultanen Rezitation des finalen Texts.

Das monochrome Abenteuer

Yves Klein hatte 1955 begonnen, monochrom blaue Bilder zu malen. Er hatte schon um 1957 oder Anfang 1958 von seinem «International Klein Blue» gesprochen und ließ, wie gesagt, die chemische Herstellungsformel 1960 patentieren. Das IKB war ein Block von ultramarinem Pigment, das in dem farblosen, kommerziell erhältlichen Bindemittel Rhodopas schwebt. Dies, um die Körnigkeit des Pigments zu erhalten und es zu versiegeln, damit man eine dicke Schicht purer Farbe wie ein aufrechtes Tablett vertikal an die Wand hängen konnte. Laut Klein entsprang das IKB einer doppelten Motivation, und beide Motivationen sind relevant dafür, wie Derek Jarman das Klein'sche Verfahren für seine Zwecke weiterverwendete.

Klein war zuerst auf die Idee der Monochromie gekommen, als er eine Jazz-Improvisation spielte, die auf dem Gedankengut von Max Heindel basierte, einem Rosenkreuzer und Philosophen oder Kosmogonisten, von dem Klein zutiefst beeinflusst war. In seiner Darlegung der Glaubenssätze der Rosenkreuzer behauptet Heindel, Blau nehme den höchsten Rang unter den Farben ein, es sei die Farbe des Geistes, der von aller Materie befreit ist. So glaubte auch Klein, dass seine monochromen IKB-Werke symbolisch die Aussicht präsentierten, von der Materie befreit zu werden und in eine Welt reiner Geistigkeit einzutreten. Die Kunst sollte aus purer Farbe bestehen – die Erfindung der Zeichnung und der Bildgestaltung, die konkurrierende Tradition zu jener der puren Farbe, sei ein Sündenfall gewesen. Historisch habe die Malerei mit reinem Pigment begonnen. Andere Künstler wie etwa Malewitsch hätten einen Weg zurück zur Farbe gewiesen, seien aber nach wie vor von der Idee der Komposition besessen. Nur er, Klein selbst, verstehe die wahre Bedeutung und Rolle des Monochromen.

Neben dem mystischen Glauben an die spirituellen Kräfte beruhte Kleins Beharren auf dem reinen Pigment auch auf seiner persönlichen Er-

fahrung mit der Materialität der Farbe. 1949, im Alter von 21, hatte er etwa ein Jahr lang in London gearbeitet, in der Bilderrahmen-Werkstatt von Robert Savage, einem Freund seines Vaters, auf der Old Brompton Road. Hier erlebte er, was er «die Erleuchtung der Materie» nannte:

Farbe auf Ölbasis mochte ich nicht, sie erschien mir tot. Was mir vor allem gefiel, waren reine pulverisierte Pigmente, wie ich sie in den Auslagen von Fachgeschäften sah. Sie leuchteten, und sie hatten ein außergewöhnliches, autonomes Eigenleben. Die Essenz der Farbe. Lebendes, haptisches Farbmaterial. Es war deprimierend zu sehen, wie das leuchtende Pulver, sobald es mit Leimfarbe oder einem anderen Fixativ gemischt war, seinen Wert verlor, trüb und stumpf wurde. Man konnte die Farbe mit pastösem Effekt auftragen, aber sobald sie getrocknet war, änderte sie sich; die eigentliche Magie war verschwunden.

In früheren Zeiten war das Ultramarin das kostbarste Pigment. Jahrhundertlang konnte es nur aus Lapislazuli gewonnen werden, das aus einem einzigen Bergwerk in Afghanistan stammte und nach Europa via Venedig oder Aleppo gelangte. Im Westen wurde das Bergwerk erstmals 1837 beschrieben, zu einem Zeitpunkt, als die Mine bereits erschöpft war. Klein hat dem IKB später Blattgold zugesetzt, einen Werkstoff, mit dem er in London für Savage Bilderrahmen vergoldet hatte. Dann kam noch Rosenrot dazu, um das Ganze mit einer Hommage an die Rosenkreuzer zu vervollständigen. Kleins Beziehung zu Farben und Pigmenten war vielfältig: eine Obsession für ihre spirituelle Bedeutung, Freude an ihrer visuellen Intensität und Körnigkeit, ein okkultes Interesse an ihrer symbolischen Interpretation, eine Faszination für alles Kostbare und Antike. All dies war, wie mir scheint, auf die eine oder andere Art auch bei Jarman der Fall. Auch dessen Werk ist voller Referenzen auf Magie, Alchemie und okkultes Wissen; es ist außerdem intensiv sensuell und – wie sich in Jarman's Film WITTGENSTEIN (1993) zeigt – auf eine rein chromatische Wirkung bedacht. Einen Aspekt könnte man fast «preziös» nennen – zum Beispiel, wie Jarman seine Notizbücher sorgfältig mit opulenten Farben überzog oder Gold in seinen Gemälden verwendete. (Auch Wittgenstein hat, das sollte ich anfügen, ein Buch über Farbe geschrieben, seine *Remarks on Colour*, sein letztes Werk, dessen Manuskript 1950/51 entstand, kurz vor seinem Tod.)

Doch es gab noch speziellere Gründe dafür, dass Yves Klein Jarman mehr und mehr faszinierte. Jarman's Verhältnis zum Film war stets am-

bivalent, was vor allem für sein Verhältnis zum Fernsehen gilt. Gegen Ende seines Lebens hatte er ja erklärt, dass er sich nur noch für zutiefst persönliche Filme erwärmen könne, die sich um das eigene Leben der Filmemacher drehen. BLUE ist ein solcher autobiografischer Film, der Aids als persönliche Erfahrung des Künstlers thematisiert. Blau war die Farbe, die Jarman sah, wenn Augentropfen gegen die Erblindung bei ihm appliziert wurden. Paradoxiertweise erlaubte seine Sehschwäche ihm, direkt in die Welt der Farbe zu blicken, ohne von Bildern abgelenkt zu werden, wie es auch dem Anliegen Kleins entsprach. Aids war für Jarman zu wichtig, um gegenständlich dargestellt zu werden.

Es musste immer der beste Film sein, den ich je gedreht hatte. Und außerdem, was die Dinge noch weiter verkomplizierte, bot sich kein dramatisches Motiv für ein Szenario an. Ich hätte den Film natürlich mit Schauspielern verwirklichen können, aber da erhebt sich immer die Frage, ob die Zuschauer sich mit ihnen identifizieren. Ich musste diese Hürde überwinden, wollte ich überhaupt in die Nähe dessen kommen, was ich als Erfahrung darstellen wollte. Und zu diesem Zeitpunkt war ich einfach nicht mehr bereit, mich auf Kompromisse einzulassen. Der Schlüssel zu BLUE war, ganz und gar auf Bilder zu verzichten und das Persönliche durch meine Tagebucheinträge einfließen zu lassen.

In dieser Notlage wendete sich Jarman Yves Klein zu, so wie Klein sich an die Heilige Rita gewandt hatte, jene Heilige für unmögliche und aussichtslose Fälle, um ihm einen Weg jenseits von Bildern, jenseits von Repräsentation zu weisen. Es wäre nun einfach, Kleins Monochromie so aufzufassen, wie der sowjetische Kritiker Tarabukin die rot, blau und gelben Werke von Rodtschenko (1921) auffasste – als Zeichen für «das Ende der Malerei»; man könnte hier eine Verbindung zu Jarmans nahendem Tod ziehen und, allgemeiner, zu postmodernen Vorstellungen vom Ende der Geschichte. Doch für Yves Klein bedeutete die Monochromie eine Rückkehr zum verlorenen Ursprung und zugleich einen Aufbruch zu einem neuen Abenteuer. Er sprach von einer «unendlichen Möglichkeit» und dass er «die Angst vor der Leere» zu überwinden trachte.

Für mich muss ein Gemälde eine permanente, tiefe, immense Freude ausstrahlen, eine große Erleuchtung, ein Delirium und insbesondere ein immaterielles Glück auf der Oberfläche der Leinwand.

Jarman hat sich immer gegen einen allzu simplen Optimismus gegenüber Aids gewandt, er sprach lieber darüber, wie es ist, an Aids zu sterben, als darüber, mit Aids zu leben; er wollte öffentlich erklären, dass er physisch und mental am Zusammenbrechen war, an Suizid dachte, all der Qualen müde war. Zugleich betrachtete er aber BLUE als Möglichkeit, «die Krankheit in Schach zu halten», und äußerte, er empfinde eine immense Freude angesichts der Katastrophe, eine Epiphanie angesichts des Todes.

Blickt man zurück auf Jarmans Karriere, so zeigt sich, dass er immer auf dem Gegenwärtigkeitseindruck von Film bestand. Seine Entrüstung über Peter Greenaways Film THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT (1982) richtete sich gegen dessen überakkurate Darstellung der Vergangenheit, eine Tradition, die Jarman kunsthistorisch auf Poussin zurückführte. In CARAVAGGIO (1986) setzte er alles daran, die Vergangenheit klar in der Gegenwart zu lokalisieren. Ebenso ist THE TEMPEST (1979) in einer Welt angesiedelt, die wir als die unsere erkennen, und nicht in der antiquarischen Extravaganz von Greenaways PROSPERO'S BOOKS (1991). In JUBILEE (1978) bemerkt Amyl, einer der Charaktere (gespielt von Jordan):

Unser Schulmotto war: *Faites vos désires réalités* – «Lasst eure Wünsche Wirklichkeit werden.» Ich selbst hielt mehr von dem Song: «Don't dream it, be it» – «Träum' nicht dein Leben, leb' es.» Damals war es nicht erlaubt, Träume wahr werden zu lassen; sie wurden durch Fantasien ersetzt, durch Filme, Bücher, Bilder, was man Kunst nannte. Doch wenn die Träume Wirklichkeit werden, braucht man weder Fantasien noch Kunst.

Eine andere Figur, Viv, der in einem leeren, völlig schwarzen Raum lebt, verkündet: «Die Malerei ist tot, sie ist nur noch Gewohnheit. Ich begann mit acht Jahren, Dinosaurier aus einem Bilderbuch abzumalen. Das war prophetisch.» 1983, kurz nach der Fertigstellung von JUBILEE, schrieb Jarman in sein Notizbuch:

Alle Kunst ist tot, vor allem die moderne. Erst wenn man die Kunst wieder in die unteren Ränge degradiert und sie nicht mehr als etwas Besonderes ansieht, wird unsere Kultur wieder atmen können. Der falsche Individualismus der Renaissance, der den Kapitalismus sowohl hervorbrachte als sich ihm auch selbst verdankte, liegt im Sterben. Eine Kunst, die in ihren Anfängen mit den Banken der Medici kollaborierte, endete im Wall-Street-Bankrott. Unterwegs

zerstörte sie die sublimen Anonymität des Mittelalters und ersetzte sie durch Plagiate. In Zukunft wird man Kreativität anders messen, nicht mehr als an Marktwirtschaft und weltlichen Erfolg gebunden.

Im Angesicht des Todes verlieren «Marktwirtschaft und weltlicher Erfolg» ihre Relevanz. Über BLUE hat Jarman einmal bemerkt: «Ich habe immer gesagt, ich würde am Ende auf die Malerei zurückkommen. Und ich glaube, dass das in gewissem Sinn auch gerade geschieht.» BLUE, der sich der erschöpften, bildbasierten Filmtradition verweigert, kehrt zur prämodernen Malerei in der Tradition von Yves Kleins *Monochrome Adventure* zurück. In Kleins Kunst eröffnete sich für Jarman ein Weg, auf dem die Malerei der Falle der Renaissance entkommen konnte; sie ermöglichte es ihm, an das Mittelalter anzuknüpfen, als der Mantel der Jungfrau immer in Lapislazuli-Blau, dem kostbarsten aller Pigmente, gemalt und der Himmel stets vergoldet war. Klein hatte den Weg gewiesen, wie man der Vereinnahmung durch den Markt entgehen (oder sie vielleicht ästhetisieren) konnte, als er, kurz vor seinem Tod 1962, ein Ritual erfand, wodurch man sich der «Zonen immaterieller malerischer Sensibilität», wie er es nannte, entledigen konnte. Diese Zonen konnten nur gegen Gold erworben werden und würden alle Immaterialität auf magische Weise verlieren, es sei denn, die Quittung, die der Besitzer von Klein bekommen hatte, wurde während des Rituals verbrannt. Das Ritual endete damit, dass Klein die Hälfte des Goldes in einen Fluss warf oder «an einen Ort in der Natur brachte, wo niemand es sich holen konnte».

So fand Jarman schließlich durch Yves Kleins Beispiel zurück zur Kunst, Kunst am Gegenpol des Todes der Kunst, wie er ihn in den Medien mit ihrem permanenten Überschuss an sinnlosen Bildern beobachtete. Am Neujahrstag 1974 stellte er sich ein Kunstwerk vor, das er in seinem Tagebuch wie folgt beschrieb:

Ars mortis (die Kunst des Todes). Das Ende der Tradition. *Die Katastrophe Krieg*. Holt die Goya-Radierung aus Norwood und verbrennt sie. Filmt das Ereignis und zeichnet es akustisch auf. Die Asche soll zwischen zwei Glasscheiben zusammen mit dem Film ausgestellt werden. Das entstandene Werk ist gegen ein anderes Kunstwerk auszutauschen, das ebenso behandelt wird. Ein juristisch bindendes Dokument, das ihm beigegeben ist, soll seinen Wiederverkauf verhindern, es sei denn, ein weiterer Tausch findet statt und ein weiteres Kunstwerk durchläuft denselben Prozess.

Im Geiste von Yves Kleins Spätwerk, das in gleicher Weise Magie und Ritual, Tod und Immaterialität einbezieht, entwickelte Jarman eine *ars mortis*, die paradoxerweise der toten Malerei wieder Leben einhauchen könne, sie durch Entmaterialisierung und Tod wiedererwecken würde.

Das Paradies auf Erden

Kürzlich bin ich im Flughafen von São Paulo auf eine zweijährliche Publikation namens *View on Colour. The Colour Forecasting Magazine* gestoßen; es war die Nummer 7 der Zeitschrift, eine Spezialausgabe zur Monochromie. Sie hatte ein kobaltblaues Cover – der genaue Farbton war Pantone Nr. 19-3950. Enthalten waren Modeaufnahmen, kleine Texte zu den Farben Jesu, zur chinesischen Seladon-Keramik, zu Pina Bausch und bunten Käfern, eine Lifestyle-Sektion über Monogamie, ein Beitrag mit dem Titel «Monochromatic Merchandizing with Colour» und schließlich eine einführende Serie von Abbildungen der Werke von Yves Klein, Ellsworth Kelly, Robert Ryman und Andrew Serrano: ein Albtraum, die definitive, zum Spektakel gemachte Darstellung des monochromen Kanons zu sehen, recycelt als «grundlegendes Informationspaket zur Farbe, das den Leser inspirieren und ihm helfen wird, den Bedürfnissen und Wünschen seines Auftraggebers sowie des heutzutage immer kenntnisreicheren Konsumenten zu entsprechen.» Im Gegensatz hierzu bedeutete BLUE für Jarman Protest gegen das, was wir nach Guy Debord «die Gesellschaft des Spektakels» zu nennen gelernt haben. BLUE sollte, wie Debord selbst es formuliert haben könnte, «die Negation des Spektakels» sein, eines Spektakels, das sich zuerst um die Kunstwelt ausgebreitet und sie dann kolonisiert hatte. In der Tat bestand Debords erster Film *HURLEMENTS EN FAVEUR DE SADE* (1952) aus 90 Minuten weißer Leinwand und einer Voice-over.

Ans Ende eines weiteren Films, *LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE* von 1973, montierte Debord eine lange Nachtsequenz, auf der amerikanische Polizisten randalierende Schwarze niederknüppeln. Dazu der Untertitel:

Lasst uns jedoch den Inhalt dieser Erfahrung in ihrer Gesamtheit betrachten; dieser Inhalt ist das Werk, das verschwindet [...]. Auch die Tatsache des Verschwindens ist ganz real, sie heftet sich dem Werk an und verschwindet mit ihm; das Negativ durchdringt das Positiv, dessen Negation es ist.

Auch bei BLUE verschwindet der Spielfilm im monochromen Abenteuer, doch sein Verschwinden steht in der Tradition von Ficino und Blake statt in jener von Hegel und Marx. Im Text von BLUE formuliert es Jarman klar und bündig – «Würden die Pforten der Wahrnehmung reingewaschen, so sähe man alles so, wie es ist.» Jarman wollte die Zuschauer zur wahren Form des Sehens anleiten anstelle der falschen, die an «Marktwirtschaft und weltlichen Erfolg» gebunden war. In vieler Hinsicht scheint sein Projekt jenes von Ruskin aufzugreifen, der schrieb,

die ganze Kraft der Malerei beruht darauf, dass wir sozusagen «die Unschuld des Auges» wiedergewinnen, das heißt jene kindliche Wahrnehmung, bei der wir flache Farbflecke nur als sie selbst sehen, ganz ohne Bewusstsein davon, was sie bedeuten – wie ein Blinder sie sehen würde, wenn er plötzlich das Augenlicht gewänne.

Auch Ruskin wollte, wie Jonathan Crary schreibt, «eine Art ursprüngliche Optikalität», er glaubte daran, dass das Sehen von allen gesellschaftlichen Konventionen und zusätzlichen Kenntnissen, die es limitieren, befreit werden und auf seine Ursprünge vor dem Sündenfall zurückgeführt werden könnte.

Der Gedanke, zurück ins Paradies zu gelangen, durchzieht auch alle Tagebücher Derek Jarman's. So berichtet er im Februar 1989, kurz nachdem er öffentlich bekanntgegeben hatte, dass er HIV-positiv war, über seine Reaktion auf eine neue Biografie des Bildhauers Eric Gill. Gill schien

dem alten Beispiel von Mr. und Mrs. William Blake gefolgt zu sein, die ohne Umschweife nackt in ihrem Londoner Garten Adam und Eva spielten. Blake und William Morris [...], sie alle sehnten sich nach einem irdischen Paradies. Sie alle haderten mit ihrer Welt. Ich fühle intensiv mit ihnen und habe ein neuheitliches Medium – den Film – als Untersuchungsobjekt gewählt. Die Spulen drehen sich, und jedes Kader ist vom Markt vereinnahmt, bis mir schwindlig wird.

Kurz davor hatte Jarman begonnen, sich seinen eigenen Paradiesgarten am Prospect Cottage anzulegen – auch dies eine bewusste Version des Paradieses inklusive «Adams Holzhütte». Damit stellte er sich in die lange Tradition revolutionärer Utopisten und Außenseiter-Künstler.

In *Techniques of the Observer*, seiner Studie der historischen Bezüge zwischen Wahrnehmungstheorien und Prinzipien der Malerei, zitiert Jonathan Crary eine Passage aus Goethes *Farbenlehre*:

In einem Zimmer, das möglichst verdunkelt worden, habe man im Laden eine runde Öffnung, etwa drei Zoll im Durchmesser, die man nach Belieben auf- und zudecken kann, durch selbige lasse man die Sonne auf ein weißes Papier scheinen und sehe in einiger Entfernung starr das erleuchtete Rund an.

Und zum Ergebnis des Experiments heißt es:

Die Mitte des Kreises wird man hell, farblos, einigermaßen gelb sehen, der Rand aber wird sogleich purpurfarben erscheinen. Es dauert eine Zeitlang, bis diese Purpurfarbe von außen herein den ganzen Kreis zudeckt und endlich den hellen Mittelpunkt völlig vertreibt. Kaum aber erscheint das ganze Rund purpurfarben, so fängt der Rand an blau zu werden, das Blaue verdrängt nach und nach hereinwärts den Purpur. Ist die Erscheinung vollkommen blau, so wird der Rand dunkel und unfärbig. Es währet lange, bis der unfärbige Rand völlig das Blaue vertreibt und der ganze Raum unfärbig wird.

Heutzutage ist es einfach, die Wandlung der Farben von Weiß nach Schwarz über die drei optischen Primärfarben – Gelb, Rot, Blau – zu beobachten. Für Goethe aber war es die Entdeckung einer neuen Farbkategorie, der «physiologischen» Kategorie, die man unabhängig von der äußeren Dingwelt sieht; Farben, die, in Goethes Formulierung, «dem Auge zugehören».

1843 malte Turner sein außergewöhnliches Werk *Light and Colour (Goethe's Theory) – The Morning After The Deluge*, eine zutiefst subjektivierte und physiologisierte Darstellung des Sehens, bei der große Wirbel von Licht und Farbe sich vor den Augen der Betrachter zu drehen scheinen. Wie Cray erläuterte, hat Turner Goethes Experiment durchgespielt und versucht, die unmittelbare physiologische Intensität der Wahrnehmung in blendendem Sonnenlicht einzufangen, die «ursprüngliche Optikalität», von der Ruskin sprach. In diesem Zusammenhang ist eine Passage aus Derek Jarman's *BLUE* besonders faszinierend, die seine eigene Erfahrung mit der Wanderung der Nachbilder durch das Spektrum schildert:

Das unerträglich helle Licht der Kamera des Augenarztes hinterlässt ein leeres himmelblaues Nachbild. Habe ich wirklich beim ersten Mal Grün gesehen? Das Nachbild vergeht binnen einer Se-

kunde. Von Aufnahme zu Aufnahme wechselt die Farbe zu Rosa und das Licht wird orange.

Jarmans Himmelblau erklärt sich aus der physiologischen Wahrnehmung eines Erblindenden, welcher den Prozess in umgekehrter Reihenfolge durchlebt, der von den Philosophiehistorikern das «Molyneux-Problem» genannt wird – nach der Frage, die William Molyneux an John Locke richtete: Ob ein Blinder, der plötzlich sehen kann, Gegenstände korrekt zu identifizieren vermöge, rein aus der Anschauung heraus? Eine Frage, die eine klare Unterscheidung zwischen richtiger und falscher Wahrnehmung voraussetzte und in Zweifel zog, ob eine noch unschuldige Wahrnehmung überhaupt richtig sein könnte. Locke fand, das sei nicht der Fall.

Auf *einer* Ebene leitet sich also Jarmans Monochromie tatsächlich aus der *Farbenlehre* ab (in *Chroma* zitiert er Goethe mehrfach), und es ist sicherlich möglich, BLUE als Evokation reiner Wahrnehmung zu betrachten – und Jarmans eigene Blindheit in Verbindung mit dem nahenden Tod gleichzusetzen mit einer Rückkehr zur «kindlichen Wahrnehmung», wie sie Ruskin durch ihre Nähe zur Schöpfung als rein empfand. BLUE entstammt buchstäblich einem Nachbild:

Der Arzt im St. Bartholomew's Hospital meinte, er könne Risse in meiner Netzhaut finden – die Pupillen waren durch Belladonna erweitert – die Stablampe leuchtete mit schmerzhaft grellem Strahl in sie hinein: Sehen Sie nach links / nach unten / nach oben / nach rechts. Blaue Blitze in meinen Augen.

Doch dieser Ursprungsaugenblick physiologischen Sehens wird sogleich abgelöst von Jarmans Aussage, «Ich verfall in Panik» und eine poetische Meditation über seine Assoziationen der Farbe Blau mit der Liebe:

Das Surren der blauen Schmeißfliege / Tage des Nichtstuns / der himmelblaue Falter / wiegt sich auf einer Kornblume / in der Wärme verloren / im blauen Dunst der Hitze / man singt den Blues / leise und langsam / Blau meines Herzens / Blau meiner Träume / sanfte blaue Liebe / in Tagen des Rittersporns.

Hier geht Jarman viel weiter als Ruskin, wenn er sehr unterschiedliche Erfahrungen mit der Farbe Blau evoziert.

Jarmans Blau ist nicht rein visuell. Es ist geschichtsgesättigt und von Sinn erfüllt. Es ist das Blau der Kristallgrotte aus Riefenstahls *DAS BLAUE LICHT*. Es ist das Blau der Färberpflanze Waid, der Farbstoff der alten Briten. Es ist das Blau des Mantels der Jungfrau in der Renaissance-Kunst. Es ist das Dunkelblau der Umhänge, mit denen man 1972 die Polizei ausstattete. Es ist das Blau der Wildlederschuhe von Elvis Presley und der Levi Jeans. Es ist IKB. Und am Ende des Films ist es wieder das Blau des Rittersporns und das Blau der Augen eines Geliebten – «Ich pflanze einen Rittersporn, Blau, auf dein Grab.» Die nächsten Verwandten von Jarmans Kunst sind, mit Ausnahme der Bilder von Yves Klein, nicht im Kanon monochromer Kunst zu finden, sondern in Wittgensteins Überlegungen zur Farbe, in Eisensteins anregendem Essay zur filmischen Farbe mitsamt seinem Motto aus Walt Whitmans *Leaves of Grass*, «Formen, Farben, Festigkeit, Gerüche – was ist es in mir, das ihnen entspricht?» oder William Gass' ‚philosophische Untersuchung‘ *On Being Blue. A Philosophical Inquiry*, «geschrieben für all jene, die im Lande des Blau wohnen», als Feier der Produktivität von Sprache,

das Blau des Bloomsday-Buchs, das Blau der Dichter und Philosophen, die laute Feste feiern, bevor sich der Vorhang schließt; Blaublüter, blaue Hoden und schottische Mützen, Blaubärte, blaue Uniformen, der Blaumann der Arbeiter, Blue Chips und Blauschimmel-Käse [...] und all die anderen Blaus, welche die Sprache in großer Fülle bereithält, um die blauen Dinge dieser Welt durch Wörter zu ersetzen, die sie benennen: der blaue Korrekturstift des Lektors, puritanische Blaunasen, blaue Hüter der Moral, blaue Pornofilme, strenge blaue Gesetze, blaue Beine und Blaustrümpfe, die Sprache der Bluebirds, Bienen und Blumen in den Liedern der Hafenarbeiter, blaue Flecken, bläulich-bleierne Haut bei Kälte, Krankheit und Angst [...].

Wörter verleihen dem Monochromen neue Bedeutung. Wörter bergen ein Gefühl von Differenz, Komplexität und Zufall, welche das Monochrome zu leugnen scheint. Sie füllen die Leere mit persönlichen Assoziationen und allgemeinem Symbolismus. Im Rückblick auf das 19. Jahrhundert können wir beobachten, wie sich das Monochrome aus einer langen Tradition entwickelt, das Meer und den Himmel zu malen – und nicht die Erde –, und wie man Kontur und Zeichnung auf die simple Linie des Horizonts reduzierte. Dies zeigt sich besonders deutlich in Whistlers frühen

Bildern, den *Crepuscules* und *Harmonies* und *Nocturnes*, und es wiederholt sich hundert Jahre später in Brice Mardens *Grove Groups*. Meer und Himmel sind die beiden Bereiche der Natur, in denen sich eine einzige, uniforme Farbe weithin ausbreitet – im wolkenlosen Himmel sogar noch reiner als im Meer, das ja stets leicht bewegt ist und in subtilen Farbnuancen schimmert. Das Monochrome ist der Ort klaren Leuchtens, ohne störende Gegenstände, unberührt von Geschichte und menschlichem Eingriff, jeder Komplexität von Bedeutung enthoben. Rauschenberg schrieb an seinen Kunsthändler, dass seine monochrom weißen Gemälde «mit der Unschuld einer Jungfrau» daherkämen. Diese Suche nach Reinheit, die für das monochrome Abenteuer so grundlegend ist, impliziert eine Suche nach Stasis, nach Leere – nach dem reinen Sein, ohne Unterschiede oder Entwicklung. Das monochrome Weiß ist Fülle. Das monochrome Schwarz dagegen ist die Abwesenheit von Farbe, ihre Nichtung. Dies war das Schwarz von Ad Reinhardts *Ultimate Paintings*, monochrome Bilder, die man heute in ihrer Abkehr von aller Sublimität als Vorläufer des Minimalismus betrachtet und als Rückkehr zum Objekthaften, zu der Vorstellung, dass ein Bild nichts weiter ist als ein leeres Ding in der Welt, das nichts darstellt. Just «das letzte Gemälde», wie Reinhardt gerne sagte.

Natürlich ist das Letzte niemals das definitiv Letzte – seine Bedeutung lässt sich nie ganz eliminieren. Es mutiert zur ironischen Trope eines Letzten, wie im Werk von Sherrie Levine oder Blinky Palermo oder in Stephen Prinas Ausstellung *Monochrome Painting* von 2008: eine Serie von Bildtafeln, die in einer Karosseriewerkstatt mit industriellem Lack schwarz besprayt worden waren – (einer Werkstatt auf der N. Western Avenue von Los Angeles, bekannt für ihre «professionelle Reparatur aller Marken und Modelle»). Die Tafeln waren in einer Galerie als Kreuzwegstationen von *Christ Condemned to Death* bis zu *The Death of Christ*, *The Deposition* und *The Entombment* ausgestellt. Sie sind alle identisch, außer dass jedes der 14 Bilder den genauen Maßen eines anderen Werks aus dem monochromen Kanon entspricht – Malewitsch, Rodtschenko, Strzeminski, Newman, Rauschenberg, Kelly, Klein, Manzoni, Reinhardt, Fontana, Marden, Ryman, Richter und Palermo. 1918, 1921, 1931–32, 1949, 1951, 1955, 1956, 1959, 1960–66, 1961, 1966, 1967, 1972, 1973 – so viele Marken und Modelle, versehen mit der jeweiligen Jahreszahl, aber alle schwarz, eine arbiträre Sequenz frei von jeglicher historischen Bedeutung, wobei die Unterschiede einer parodistischen Darstellung des Todes der Kunst untergeordnet sind – Kalvarienberg, Grablegung. Und am dritten Tage? Demgegenüber sucht Derek Jarman's BLUE dem Monochromen wieder Leben einzuhau-

chen, Geschichte und Bedeutung. Sein Film ist nicht einfach pures Monochrom, es ist zugleich eine Kritik an eben jener Idee der Reinheit.

Am Ende von Jarmans Film WITTGENSTEIN spricht John Maynard Keynes mit dem Philosophen, der auf dem Totenbett liegt. Keynes erzählt von einem jungen Mann,

der davon träumte, die Welt auf reine Logik zu reduzieren. Weil er sehr klug war, gelang ihm das tatsächlich. Und als er mit seinem Werk fertig war, trat er zurück und bewunderte es –

so wie ein Monochrom-Maler von seinem Werk zurücktreten könnte.

Es war wunderschön, eine Welt ohne Unvollkommenheit und Unbestimmtheit. Zahllose Meilen von leuchtendem Eis erstreckten sich bis zum Horizont –

die reflektierte Luminosität der weißen Gemälde von Robert Ryman.

Der kluge junge Mann schaute also auf die Welt, die er erschaffen hatte, und beschloss, sie zu erkunden. Er tat einen Schritt nach vorn und fiel auf den Rücken. Offensichtlich hatte er nicht an die nötige Reibung gedacht: Das Eis war glatt und eben und makellos, aber man konnte nicht darauf laufen. So setzte sich der kluge junge Mann nieder und vergoss bittere Tränen. Aber als er alt und weise geworden war, verstand er, dass Rauheit und Ambiguität keine Unvollkommenheiten sind. Sie halten die Welt am Laufen. Er wollte rennen und tanzen. Und die Worte und Dinge, die auf dem Boden herumlagen, waren alle beschädigt und verunreinigt und mehrdeutig, und der weise alte Mann erkannte, dass alles so ist, wie es eben ist –

die Unordnung des Lebens statt der Reinheit des Monochromen.

Doch etwas in ihm hatte noch immer Heimweh nach dem Eis, wo alles leuchtete und absolut und gnadenlos war. Da war er nun heimatlos zwischen Himmel und Erde gestrandet. Und es erfasste ihn eine tiefe Traurigkeit.

«Glaube nicht, ich fürchte den Tod», sagt Wittgenstein zu Keynes. «Der Tod gibt dem Leben erst Sinn und Gestalt.» Auch in BLUE verleiht der Tod

Sinn und Gestalt. Der Film legt dar, wie es sich anfühlt zu sterben, langsam in alten Schuhen zu laufen (weil sich neue nicht mehr lohnen), während die Augen von Belladonna schmerzen. Doch er birgt auch Hoffnung: Es lag Derek Jarman nicht, an der Zukunft zu verzweifeln.

Meine persönlichste, lebhafteste Erinnerung an Derek stammt nicht vom Sloane Square oder aus Dungeness, sondern von einer Reise in die ehemalige Sowjetunion, die wir im Herbst 1984 unternahmen, Teilnehmer einer kleinen Delegation von Filmemachern: Sally Potter, Ed Bennett, Derek und ich. Eines Tages besichtigten wir in Aserbaidschan am Strand ein bizarres Gebilde, einen gewundenen Turm, den ein alter Maurer als Monument für seine Tochter errichtet hatte, die im Kaspischen Meer ertrunken war. Der Turm ähnelte den Watts Towers in London, hatte aber nichts zu tun mit «Marktwirtschaft und weltlichem Erfolg», und ich vermute, dass er Derek inspiriert hat, seinen eigenen, eigensinnigen Garten am Prospect Cottage zu gestalten. Auf dem Weg zum Turm hielten wir für eine Weile an, um einen zoroastrischen Feuertempel zu besuchen, in dem die Flamme des heiligen Feuers nie gelöscht wurde. Dies ist meine schönste Erinnerung an Derek, mit der Super-8-Kamera in der Hand und neben sich die ewige Lampe. Sein veröffentlichtes Testament *At Your Own Risk. A Saint's Testament* (1994) endet auf einen Hymnus an die Liebe:

Ich bin müde heute Abend. Meine Augen können nicht fokussieren, mein Körper ist welk unter dem Gewicht des Tages, aber wenn ich nun von Euch gehe, meine queeren Freunde, lasst mich dabei singen. Ich musste Zeugnis ablegen von einer Zeit der Trauer – aber nicht, um Euer Lächeln zu trüben. Ich bitte Euch, diese Seiten zu lesen, in denen ich die Sorgen dieser Welt festgehalten habe. Doch dann legt das Buch nieder und wendet Euch der Liebe zu. Möget Ihr unbesorgt lieben, und vergesst nicht, dass auch wir geliebt haben. Als sich die Schatten verdichteten, kamen die Sterne heraus. Ich liebe.

Jarmans BLUE war ein magischer Akt der Auferstehung durch Liebe, eine ideale, utopische Vision in der großen Tradition von Marsilio Ficino und William Blake. «Blau ist die universelle Liebe, in welche die Menschheit eintaucht – das Paradies auf Erden.» Als solches greift BLUE weit über den Minimalismus oder die Farbfeld-Malerei hinaus in die Gefilde der Dichtung, des symbolischen Diskurses und, ja, auch der Politik.

Aus dem Englischen von Christine N. Brinckmann

Literatur

- Anon. (1950) *The I Ching. The Book of Changes* [3. Jahrtausend v. Chr.]. Übers. v. Cary Baner nach der dt. Übers. aus dem Chinesischen von Richard Wilhelm [1924]. München 2005: DTV.
- Crary, Jonathan (1992) *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: October Books, MIT Press.
- Debord, Guy (1996) *La Société du spectacle* [1967]. Deutsch: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Verlag Klaus Bittermann, Edition Tiamat.
- Eisenstein, Sergei (1975) Color and Meaning. In: *The Film Sense* [russ. 1940, Teil des Aufsatzes zur vertikalen Montage]. Hg. u. übers. v. Jay Leyda. New York 1943: Harcourt Brace & World, S. 113–153.
- Gass, William (1976) *On Being Blue. A Philosophical Inquiry*. Boston: David R. Godine.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1978) *Farbenlehre* [1810]. Hg. v. Johannes Pawlik (Textauswahl mit einer Einführung und neuen Farbtafeln). Köln: DuMont.
- Hill, Thomas / Dethicks, Henry (1577) *The Gardener's Labyrinth*. Repr. 1988, Oxford: Oxford University Press.
- Jarman, Derek (1991) *Modern Nature. Journals 1989–1990*. London: Random Century.
- (1993) *BLUE: Text of a Film by Derek Jarman*. London: Basilisk Production. Deutsch: *BLUE. Das Buch zum Film*. Engl./dt. Ausg. 1994. Übers. v. Sven Rosenkranz. Kassel: Verlag Martin Schmitz.
- (1994) *Chroma: A Book of Colour – June '93*. London: Random Century.
- (1994) *At Your Own Risk. A Saint's Testament*. London: Penguin Random.
- (1996) *Up in the Air. Collected Film Scripts*. London: Vintage Classics.
- (2000) *Smiling in Slow Motion: The Journals of Derek Jarman 1991–1994*. London: Random Century.
- Laotse (Lao Tzu) (1964) *Tao Te Ching* [6. Jh.v.Chr]. Übers. v. D. C. Lau aus dem Chinesischen. London: Penguin Classics. Deutsch: *Tao Te King. Vom Sinn und Leben*. Übers. v. Richard Wilhelm. Jena 1923: Eugen Diederichs.
- Ruskin, John (1885) *Elements of Drawing. Three Letters to Beginners*. New York: Wiley & Halsted. Deutsch: *Grundlagen des Zeichnens in drei Briefen für Anfänger*. Übers. v. Helmut Moisch. Mainz 2019: Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung.
- Wittgenstein, Ludwig (1979) *Remarks on Colour* [1951]. Hoboken, N. J.: John Wiley & Sons. Deutsch: *Bemerkungen über die Farben*. In ders.: *Über Gewißheit*. Werkausg. Bd. 8. Frankfurt a.M. 1984: Suhrkamp, TB Wissenschaft.