

Amrei Buchholz

Bewegte Ekphrasen

Lebende Gemälde in Derek Jarmans *Caravaggio*

Ein Leinwandausschnitt erscheint, der mit entschlossener Pinselführung geschwärzt wird. So steigt Derek Jarman in seine filmische Interpretation der Biografie Michelangelo Merisi da Caravaggios (1571-1610) ein.¹ Bereits im Vorspann des 1986 entstandenen Films nähert sich so eine auf der Bildebene fixierte Aussage ihrer Verkehrung, der Nicht-Darstellbarkeit an. Sie lässt in nuce jene Spannung hervortreten, die mit ihrer Frage nach einer (un)möglichen Repräsentation von Ereignissen die nachfolgende Erzählung bestimmt.

In der Gegenüberstellung und Verschränkung verschiedener Medien – Film, Bild und Text – werden deren tradierte medien-spezifische Zuschreibungen befragt und in ein neues Verhältnis gesetzt. Eine besondere Bedeutung erfahren dabei die im Film nachgestellten und somit verlebendigten Gemälde Caravaggios. Indem ihre Ikonizität über das Handlungsgeschehen hinausgehende und zu diesem bisweilen gegenläufige Perspektiven anbietet, wird die Narration nicht nur unter dem Gesichtspunkt der miteinander spannungsreich kombinierten Medien irritiert, vielmehr hat diese Erzählweise auch inhaltliche Konsequenzen. An Überlieferungen aus Caravaggios Leben anschließend, gilt dies insbesondere für die Thematisierung homo- und heterosexueller Geschlechterrollen, die durch die verschiedenen medialen Erzählebenen eine eindeutige Rollenverteilung negieren.

Nicht nur aufgrund des Medienwechsels, sondern auch wegen ihrer narrativen Funktion kann Jarmans Transformation des Bildes formal wie funktional als ekphrastisches Vorgehen bezeichnet werden. Auf die tradierten Funktionen des Text- und Bildmediums bezogen, deren Rivalität eine lange theoretische Auseinandersetzung vorausging, zeigt sich, dass Jarman mittels der gefilmten und in den Plot eingebundenen Gemälde herkömmliche Text- wie Bildfunktion derart

konfrontiert, dass sie sich als Ekphrasis produktiv ergänzen und neue Möglichkeiten für die Erzählung schaffen. Gegenüber bisher favorisierten Annahmen der filmischen Ekphrasistheorie zeigt sich bei jenem Vorgehen, dass erst beide Aspekte, der formale, d.h. der Medienwechsel, und der funktionale, d.h. das spezifische narrative Potential dieses Medienwechsels, zusammengenommen eine Bezeichnung als ekphrastisches Prinzip rechtfertigen und mit ihr ein neuer Interpretationsraum für die filmische Erzählanalyse entsteht.

Literaturtheoretisch wird die Ekphrasis meist als verbale Repräsentation einer visuellen Repräsentation definiert.² Es handelt sich folglich um eine mediale Übertragung, bei der ein visuelles Kunstwerk sprachlich bzw. narrativ dargestellt und damit den medialen Gesetzen des erzählenden Mediums unterworfen wird.³ Die so entstandene Kombination zweier Medien bildet eine kontrastive Spannung, von der Haiko Wandhoff die narrative Funktion der literarischen Ekphrasis ableitet. Sie ist insbesondere dadurch gekennzeichnet, dass sie die Rahmenhandlung, in die sie integriert wird, aufzubrechen vermag: Der Handlungsverlauf kann so alternativ beleuchtet werden, auch alogische Perspektiven auf ihn sind möglich.

Am Beispiel *Caravaggios* zeigt sich, dass durch den Medienwechsel vom Gemälde zum Tableau vivant, einem nachgestellten, verlebendigten Gemälde, im bewegten Filmbild ein oszillierender Austausch zwischen Dualitäten, wie etwa Erinnern und Vergessen, Malerei und Schrift, aber auch von Frau und Mann erzeugt wird, bei dem auch die jeweilig bekannten Konnotationen des einen Pols auf den Gegenpol übergehen oder sich als hybride Strukturen ineinander verschränken können. Verstanden als Medienwechsel mit einer spezifischen narrativen Funktion, ermöglicht die Ekphrasis hierin nicht nur eine Übersemanti-

sierung des Erzählten, sondern wird durch sie gar be-
dingt. Denn die ikonografische Ausdeutung stellt nicht
nur den narrativen Plot in Frage und unterläuft ihn bis-
weilen, indem beispielsweise Charaktere kontradikto-
rische Doppelrollen übernehmen, vielmehr ist es gera-
de diese zusammenführende, offene Erzählstruktur,
die es rechtfertigt, von einem ekphrastischen Erzähl-
prinzip zu sprechen.

1. Unzuverlässiges Erzählen. Die Gedächtnis- konzeption in *Caravaggio*

Die erste szenische Einstellung intensiviert jenen
Kippmoment des Vorspanns, der bereits dem
Schwärzen der Leinwand inhärent war, und führt
gleichzeitig in den filmischen Plot ein: Michelangelo
da Caravaggio, im Film nach seinem Vornamen Mi-
chele genannt, liegt auf seinem Sterbebett, das eine
Auge ist halb, das andere bereits fast vollständig ge-
schlossen. Der Sehsinn des Künstlers, der sein Leben
maßgeblich bestimmt hat, erlischt allmählich. Das ge-
schlossene Auge zeigt das kurz bevorstehende Ab-
leben bereits an, während das andere Auge noch im
Blicken verhaftet ist. Aus dieser Spannung von Ab-
und Anwesenheit heraus entwickeln sich die Bild-
folgen des Films, denn der sterbende Künstler ruft
sich anhand seines Schaffens die Etappen seines nun
endenden Lebens vor dem geistigen Auge auf.⁴ Die
jeweiligen Abschnitte orientieren sich an einzelnen
Gemälden seines Werks und verbinden sich innerhalb
der Erinnerungssequenzen mit über sie hinaus-
weisenden und sie untereinander verkettenden Hand-
lungssträngen.

Caravaggio geht so von einer Rahmenerzählung
aus, in der der gleichnamige Maler krank und isoliert
in dörflicher Umgebung auf seinen Tod wartet. In der
zurückschauenden Binnenerzählung erinnert dieser
sich an seine Lebensgeschichte, wie er, arm in den
Straßen Roms aufgewachsen, nach und nach die
Wirkmacht seiner Gemälde erfuhr und sich als Künst-
ler etablierte. In dem Bann der Bilder entwickelt sich
ein Netz aus klerikalen und weltlichen Macht-
strukturen, Lust und – homosexueller – Liebe, in dem
sich die drei Protagonisten, der Maler Michele, der
Straßenjunge Ranuccio und dessen Freundin, die Pro-
stituierte Lena, bewegen. Die Erzählung kulminiert in

Caravaggios Mord an Ranuccio, in dessen Folge der
Maler aus Rom fliehen muss.

In diesen Plot baut Jarman Bewegungs-, Detail-
oder Handlungszitate aus Caravaggios Gemälden ein,
integriert hin und wieder aber auch Gemälde als Lein-
wände in die filmische Szenerie. Die gesamte Mise-
-en-scène rekonstruiert eine malerisch erscheinende
Räumlichkeit. In der reduzierten Ausstattung, den mo-
nochromen Hintergründen und den harten Kontrasten
von Licht und Schatten sowie den Kamera-
einstellungen, die den Blick des Betrachters vor ei-
nem Gemälde imitieren, nimmt die filmische Medialität
jene der Gemälde auf.⁵ „I have tried to create every
aspect of the film in the ambience of the paintings“⁶,
so Jarman selbst.

Nicht nur in ihrer narrativen Verknüpfung als Ate-
lierszenen, sondern schon aufgrund des belebten Be-
wegtbilds, in dem sie als Vor-Bilder der künstlerischen
Darstellung erscheinen, verweisen diese Zitate meist
auf das Moment vor ihrer möglichen malerischen Fi-
xierung. So finden die Werke Caravaggios ihre filmi-
sche Entsprechung jeweils für eine unterschiedlich
lange Dauer in einem *Tableau vivant*, das meist im
Rahmen des inszenierten künstlerischen Entstehungs-
prozesses arrangiert wird. Die Bildzitate können sich
aber auch direkt aus der filmischen Handlung heraus
aus Bewegungsabläufen konstituieren. Schon diese
inszenierte Vorstufe des malerisch festgehaltenen Er-
gebnisses öffnet die Gemälde für eine Prozess-
haftigkeit und (Noch-)Nicht-Determinierung, die Raum
für Assoziationen und verschiedene Interpretations-
möglichkeiten lässt. Denn die noch offene Struktur
der Werke verweist nicht nur auf eine mögliche Vor-
geschichte des Sujets, sondern in der fiktionalen Re-
konstruktion gleichzeitig auf den charakteristischen
Möglichkeitsfaktor einer im Nachhinein formulierten
Ausdeutung. In Bildwerden und Bildsein fallen somit
Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammen.
Als ordnende Größe, die die Gemälde bündelt, fun-
giert hierbei die Hand bzw. der Name des Malers.
Systematisch kann ein Werk auf diese Weise zwar zu-
geordnet werden, darüber hinaus emanzipiert es sich
aber von dem Künstler; dieser vermag es selbst we-
der zu beherrschen noch zu durchdringen.

In der Auseinandersetzung mit den Gemälden ent-
steht also ein überzeitliches, flexibles Moment, das

sich in *Caravaggio* in der Gedächtniskonzeption, der Rückschau des Ich-Erzählers Michele, manifestiert. Erzähltes und Erinnerbares hängen in ihr von spezifischen kulturellen Kontexten und Diskursen ab, die ihre jeweilige Sinnhaftigkeit bestimmen.⁷ Grundlage für das Erzählte sind die historischen Gemälde, die selbstreferentiell nicht nur auf ihre eigene Produktion und Rezeption, sondern auch auf ihre Entstehungsgeschichte verweisen und dabei gleichermaßen die Zeugenschaft für die Fiktion des Dargestellten und das Faktum des materiell Verdinglichten übernehmen.

Entsprechend dieser unbeständigen geschichtlichen Überlieferung nähert sich Jarman Caravaggios Leben nicht, indem er ein getreues Zeitportrait des ausgehenden 16. Jahrhunderts zeichnet, sondern den Handlungsraum seiner Figuren durch anachronistische Einschübe entzerrt. Diese Überlagerungen erstrecken sich über Gemälde- und Filmzitate, Modeströmungen und künstlerische Stile bis hin zu Geräuschen, die zur damaligen Zeit noch nicht existent waren.⁸ Zugleich mischt Jarman in den Erinnerungsstrom Micheles Sequenzen, die nicht unmittelbar zu dessen Gedankengut, sondern zu dem anderer Protagonisten des Films gehören.⁹ Das individuelle Gedächtnis des sich erinnernden Künstlers erweitert sich so entgegen der synchronen Erzähllogik nach und nach auf ein breites, kulturelles Gedächtnis.¹⁰

Wegen der vielen und anhaltenden Debatten, die Leben und Werk des Malers Michelangelo Merisi da Caravaggio¹¹ über die letzten vier Jahrhunderte begleiteten, mag dessen Biografie sich für eine derartige postmoderne Erzählweise anbieten. Doch bereits kunstgeschichtlich markierte das Œuvre mit seiner Gegenposition zur Hochrenaissance des 16. Jahrhunderts einen Wendepunkt. Es zeichnet sich ebenso durch eine naturalistische Malweise wie das *Chiaroscuro* aus, einer Hell-Dunkel-Malerei, die auf Caravaggio zurückgeht und durch harte Licht-Schatten-Kontraste die Dynamik des Dargestellten erhöht. Die porträtierten Figuren definierten nun ihre Gestik, Mimik und übersteigerte Bewegung. Auch mit seinen Interpretationen setzte Caravaggio Neuerungen: Er transportierte biblische Geschehnisse in die Gegenwart, indem er Modelle aus seinem Umkreis als Heilige malte und deren frommer Entrückung profane Menschlichkeit und Emotion entgegensetzte. Diese

gegenwartsbezogene Nähe des Dargestellten fasziniert auch Jarman: „Caravaggio was a turning point [...]. For Caravaggio the past was matter of fact – it lived in his own back yard.“¹²

Die wenigen erhaltenen zeitgenössischen Quellen, die Aufschluss über Caravaggios Biografie geben, lassen ebenfalls Spielraum für Spekulationen. Denn neben einer geringen Anzahl an Briefen und journalistischen Schriften zählen zu jenen vor allem Gerichtsurteile zu verschiedenen Delikten, als prominentestes Caravaggios Todschatz an Ranuccio Tommasoni im Jahr 1606. Biografische Mutmaßungen, die durch seine malerische Exaltiertheit befeuert wurden, kamen in der Annahme überein, der Künstler sei homosexuell gewesen: Die Darstellungsweise seiner Motive wurde oft als homoerotische Perspektive ausgedeutet und bisweilen auf eine homosexuelle Neigung des Malers selbst zurückgeführt.

Während diese vielschichtige Rezeptionsgeschichte des historischen Caravaggio in den 1980er Jahren eine erneute Renaissance erfuhr,¹³ entfernt sich Jarmans Film dezidiert von dem Versuch einer (un-)möglichen Rekonstruktion der Lebensgeschichte. Vielmehr begegnet der Regisseur ihr mit dem bildmanenten Überlieferungspotential, zu der Fiktionalität unmittelbar gehört: „The narrative of the film is constructed from the paintings“, so Jarman: „If it's fiction, it is the fiction of the paintings.“ Die Erinnerung an die Vergangenheit wird in *Caravaggio* über die Offenheit der Gemäldeinterpretation so als dynamische Konstruktion auf dem Boden der jeweiligen Gegenwart vorgestellt.¹⁴ Da die Gemälde als Teil eines komplexen Erinnerungsspeichers fungieren, die einem individuellen, aber auch einem gesellschaftlich übergreifenden, kulturellen Gedächtnis entstammen und von diesem immer wieder neu ausgedeutet und genutzt werden können, lässt sich ihre Geschichte nicht festschreiben, sondern offenbart sich vielmehr als flexible, variable Größe.¹⁵

2. Gemälde erzählen Gemälde. Das Tableau vivant

Ihren visuellen Ausdruck findet die narrative Flexibilität der aktualisierenden Geschichtsschreibung im Tableau vivant, durch dessen Ikonizität der Plot semantisch überlagert wird. James Tweedie bemerkt dazu:

„In Jarman's *Caravaggio* the tableau vivant serves as the medium for a history based on images; it becomes an interface between art and history, film and painting, the present and the past.“¹⁶ Jener historischen Wiederkehr im lebenden Gemälde näherte sich Caravaggios Malweise in ihrem frühbarocken Ausdruck bereits an: Sie fokussierte, im Gegensatz zur geschlossenen, ruhigen Komposition der Renaissance-Malerei, Bewegung und Körperlichkeit des Dargestellten. Die dunklen, monochromen Hintergründe ließen Raum für Nichtgezeigtes, das sich kontrastiv zu der figurativen und hierdurch hervorgehobenen Repräsentation verhielt. Gerade aus diesem Nicht-Gezeigten heraus entwickelt Jarman seine Interpretationslinien, kontextualisiert sie in einem filmischen Plot und inszeniert mit den Tableaux vivants Kulminationspunkte, die das Vorher und Nachher ihrer Geschichte verbinden.

Denn schon seit ihren historischen Anfängen zur Goethezeit waren die Tableaux vivants ein „Spiel mit den Grenzwerten, zwischen Schein und Wirklichkeit, Idee und Fleisch, zwischen Bildender Kunst und dem Theatralen“¹⁷. Ihre Zwitter-situation zwischen Imagination und Wirklichkeit bedingte eine Wirkkraft,¹⁸ die verfehlt wurde, wenn der Kontext, in dem ein Gemälde nachgestellt wurde, nicht stimmig war und die Nachahmung sodann unmotiviert erscheinen ließ. Das Tableau vivant erfüllte seine Funktion hingegen, wenn es „entrückte Chiffren und im Bild eingefrorene historische gesellschaftliche Konstellationen zurück in die warme, durchblutete Ontologie der dem Raum-Zeit-Kontinuum unterworfenen Körper“¹⁹ holte. Geschichte wurde so für die Jetztzeit erlebbar. Auch in *Caravaggio*, nun ins filmische Medium transponiert, erfüllen die Tableaux vivants eine komplexe Rolle, die mit der historischen Repräsentation in Zusammenhang steht. Auf der Ebene des Plots verlebendigt, verbinden sie ein breites zeitliches und inhaltliches Spektrum aus ikonografischer Tradition, malerischer Interpretation des jeweiligen Sujets und nachzeitiger Rezeption des aktuellen Betrachters.

Jarmans visuelle Übersemantisierung durch das Tableau vivant zeigt sich exemplarisch an seiner Inszenierung des Gemäldes *Die reuige Maria Magdalena* (1598). Wie viele andere seiner Bilder erregte auch dieses wegen der naturalistischen Malweise so-

wie der thematischen Behandlung des Darstellten Anstoß bei Caravaggios Zeitgenossen, denn der Maler entthob seine Magdalena dezidiert ihrer frommen Solennität. Er wies die Heilige zwar gemäß der gängigen künstlerischen Praxis durch offene Haare als Prostituierte aus, stellte sie jedoch als einfache Frau des Volkes dar, die selbst noch in ihrer Buße als individuelle Einzelperson gezeigt wird, und leitete damit einen neuartigen Darstellungstypus ein.²⁰

Auf die ohnehin schon mehrfach ausgedeutete Textpassage der Bibel bezieht Jarman sich nun, indem er den Charakter der Lena, einer Prostituierten, deren Namensanalogie und Beschäftigung bereits auf ihr biblisches Vorbild und dessen Interpretation hinweisen, für ein Gemälde Modell sitzen lässt. Lena schläft während dieser Sitzung von ihrer Schwangerschaft erschöpft ein. Sie stellt Handlung wie Erzählzeit – und scheinbar auch das Filmbild – in eben jener Pose still, die derjenigen auf dem Gemälde gleicht. So entsteht der arretierte Moment aus einer Narration, die durch den Schlaf aus-, und nach Lenas Erwachen wieder fortgesetzt wird. Die Kameraeinstellungen fangen den Moment dieser Pause ein, der auf die vorangegangene filmische Handlung verweist, bei der Lena mit Michele interagiert. Den tastenden Blicken des Malers ähnlich nähert sich die Kamerafahrt dem Gesamtbild nun in einer Abfolge von Nahaufnahmen des Körpers der Lena und einiger Gegenstände zu ihren Füßen an. Über diese close-ups, die den Fokus auf ein Salbgefäß, einem Attribut der heiligen Maria Magdalena, sowie abgelegten Schmuck lenken, der ebenfalls auf ihre Profession hindeutet, lässt sich die Gezeigte ikonografisch eindeutig als Heilige identifizieren.

Durch die Kameraperspektive verbindet sich der Blick des arbeitenden Künstlers, als Vorgriff auf das noch im Entstehen begriffene Gemälde, mit jenem des nachzeitigen Betrachters, dem es möglich ist, im Tableau vivant bereits Caravaggios Darstellung der reuigen Maria Magdalena zu erkennen. In der arretierten Handlung, die die Narration pausieren lässt, liegt so zugleich ihre stärkste Raffung, unter der jeder mögliche erzählende oder erklärende Akt, der von dem Dargestellten ausgeht, subsumiert wird. Die möglichen überindividuellen Ausdeutungen sind so gleichermaßen als Pro- oder Analepse vorhanden.

Indem die Protagonistin Lena auf Zuruf des Malers erwacht und die filmische Handlung fortgesetzt wird, steht Jarmans Interpretation für Vor- und Nachzeitigkeit des Dargestellten ein. Es wird deutlich, dass, wie Klaus Krüger anmerkt, „der Schlaf und die Erschöpfung keine ‚Pose‘ und nicht eigentlich gestellt, sondern ‚echt‘, genauer gesagt: gelebt“²¹ waren und damit Teil eines Narrativs und Handlungsstranges. Das Bildsein wird vor laufender Kamera zum Leben erweckt und transportiert das statische Gemälde in die narrative Gegenwart des Films.

Im Film besetzt Lena auf der Handlungsebene neben Michele und Ranuccio eine Schlüsselposition. Als Frau repräsentiert sie den komplementären Gegenpart zum Mann. Dabei vereint sie, u.a. über ein Tableau vivant, in dem sie die Mutter Gottes verkörpert, vier große weibliche Themen der okzidentalen Kulturgeschichte: Sie übernimmt gleichermaßen die Rolle des schwachen Geschlechts, der erotischen Verführerin, der fürsorglichen Mutter und der unschuldigen Madonna. Ihre Zuordnung zur Maria Magdalena belegt jene Polyvalenz der Auslegung: Verglichen mit anderen biblischen Figuren war diese Heilige innerhalb der Exegesen bereits seit dem frühen Christentum mit verschiedenen, teils gegensätzlichen Interpretationen belegt worden. Gesteigert wurden diese kulturgeschichtlich bedingten, komplexen Konnotationen durch die Überlieferung, dass Caravaggio Prostituierte Modell sitzen ließ. Eine von diesen soll jene Frau sein, die für die Madonna in *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*²² und für *Die reuige Maria Magdalena* porträtiert wurde.²³ Schon hier findet in den Darstellungen eine fiktive Spaltung statt, da jene ihre Wurzeln in einem gemeinsamen Vorbild haben. Durch die filmische Verlebendigung der Gemälde eröffnet sich für Jarman nun wiederum die Möglichkeit, die Rolle der Lena mittels der ihr zugewiesenen weiblichen Stereotype als die eines vielschichtigen Prototyps Frau des okzidentalen Raums auszuweisen. Als Partnerin von Ranuccio bedient Lena eine entsprechende traditionelle Rollenverteilung, in die die Figur des Michele jedoch eindringt und deren Zusammengehörigkeit er in Frage stellt.

3. Untermirierte Geschlechterrollen. Das Thema Homosexualität

Bei der Thematisierung homo- und bisexueller Liebe zeigt sich die Irritation traditioneller geschlossener Erzählstrukturen²⁴ des Spielfilms, die durch die verlebendigten Bilder erzeugt wird, hinsichtlich Hör-, Seh- und Leseerfahrung besonders deutlich.²⁵ Am Ende der ersten Erinnerungssequenz windet sich eine zum Leben erweckte Schlange des gemalten Medusenhauptes um den schlafenden Michele, der seinen hier noch jungen Gehilfen Jerusaleme im Arm hält. Die Grenze zwischen Kunst und Leben verwischt derart, dass eine in das andere übergegangen scheint und sich die Kunst als ein reales Ereignis, in das aktiv handelnd eingegriffen werden kann, offenbart. Denn die ursprünglich bildlich dargestellte und sich nun als vermeintliches Traumelement des Schlafenden lebendig windende Schlange symbolisiert nicht länger ein nahendes Unheil, eine Gefahr oder Verführung, sondern ist vielmehr eine reale Bedrohung, die die filmische Handlung als verderbliche Umarmung zweier männlicher Figuren preisgibt.

Die Schlange überlagert die Szene mit ihrem ikonischen Potential: Sie findet ihren Ursprung auf dem tödlichen Haupt der Gorgone und verweist darin auf die gefährlichen Folgen einer entdeckten Liebschaft, jedoch gleichzeitig schon auf eine Betrachtungsweise, die versteinernde und somit für immer fixierte Folgen hat. Dennoch löst sich die Schlange durch ihre Verlebendigung von diesem Mythos und transportiert in ihrem ikonologischen Potential, nun auch für eine christliche Kontextualisierung offen, die Folgen der Vertreibung Adam und Evas aus dem Paradies. Hierin deutet sie nicht nur auf sexuelle Begierde an sich, sondern auch auf eine christlich determinierte Partnerschaft, die aus Mann und Frau besteht. Das Motiv der Schlange bringt zu Beginn der filmischen Erinnerungssequenzen ein männliches Paar mit einer aufziehenden, drohenden Gefahr in Zusammenhang. Jene symbolische Ausdeutung über die Bildebene bestimmt die Narration, da sich ohne jene ikonologische Näherung Teile des Plots, wie die spannungsreiche, ambivalente und erotische Beziehung Ranuccios und Micheles, nicht erzähllogisch einordnen ließen.

Die erotische Anziehung oder „true love [...] Love at first sight“²⁶, die Michele für Ranuccio empfindet,

wird in der Sequenz um das *Martyrium des Heiligen Matthäus* über die Bildebene nicht nur in der Kulturgeschichte als prekär, sondern auch in ihrer persönlichen Erfahrung als herausfordernd und problematisch markiert.²⁷ Jarman interpretiert das Gemälde als verstecktes Selbstportrait, indem er Michele die Position eines beobachtenden Mannes einnehmen lässt, der dem *Martyrium* halb abgewandt beiwohnt. Verschiedene Handlungs- und Verweisstränge des Filmgeschehens bündeln sich in der Beziehung der beiden Männer, die durch die Kamerafahrt über das *Martyrium* von dem einem zu dem anderen in den Fokus rückt. Einerseits ist Ranuccio von Michele nur mit Blicken erreichbar, andererseits ist er Qualen ausgesetzt, ohne dass sein Beobachter eingreifen würde. Michele ist in seiner Bewegung zwischen Gehen und Bleiben ambivalent, aber auch überlegen, indem er sich als Zuschauer dem Geschehen abwartend entzieht. Er bleibt im Rücken des bildinternen Protagonisten von diesem zwar unbemerkt und kompositorisch marginalisiert, jedoch als einzige Figur mit erleuchteten, blickenden Augen überhaupt erkennend sowie dem anderen gegenüber handlungsfähig.

Micheles Position mag neben ihrer Aussagekraft für dessen Beziehung zu Ranuccio eine allgemeinere Stellungnahme transportieren und in Hinblick auf homosexuelle Identitätsbildung durch die gleichzeitige Ab- und Hinwendung zu Ranuccio fremd und selbst auferlegte Verbote, Zwänge und Ängste thematisieren.²⁸ Denn die Bewegung Micheles ist spannungsgeladen: Er ist zwar im Gehen begriffen, hält dabei jedoch inne und blickt zurück. Diese Spannung konstituiert sich über die Komposition des Bildes und wird in der filmischen Erzählung nicht eingelöst. Hier erlangt Michele über monetäre Mittel den Zugang zu Ranuccio, da jener ihn für die Dienste als Modell teuer bezahlen muss. So erkaufte sich Michele letztlich Zuneigung, die im Rahmen der Arbeit an dem Gemälde auch körperliche Annäherung ermöglicht. Geld und Streben nach Macht motivieren Ranuccios Handeln, wobei offen bleibt, ob dieser darüber hinaus auch von Liebe geleitet ist.

Während Ranuccio passiv bleibt, darin jedoch Handlungen bewirkt, stilisiert Jarman Michele zum Christus, potenziert die Spannung seiner Figur und verleiht ihr gleichzeitig historische Tiefe. Visualisiert

wird diese Zuweisung durch Stigmata, mit denen der Künstler im filmischen Verlauf gekennzeichnet wird, sowie in zwei Tableaux vivants, in denen Michele als Jesus erscheint. Die Ausdeutung der filmischen Figurenkonstellation erfährt hierdurch eine neue Stoßrichtung: Die Beurteilung seines Handelns entgleitet einer Eindeutigkeit und lässt damit die gesamte christliche Moral zweifelhaft erscheinen. Denn die Beweggründe seiner ‚Jünger‘ überzeugen diesbezüglich ebenso wenig wie Micheles eigenes Handeln, vielmehr ist es von Macht, Lust und Geld gesteuert. Während sich die Autorität Micheles über die Christus-analogie dahingehend potenziert, dass ihm eine prägende, inspirierende und leitende Kraft zugewiesen wird, unterläuft der sündige, berechnende und schließlich mordende Künstler diese Analogie stetig. Hinzu tritt die Mehrdeutigkeit hinsichtlich Geschlechterrollen. In ihrer Stilisierung symbolisiert die Jesusfigur die christliche Liebe, die auch Gottes-, Nächsten- und Feindesliebe unter sich subsumiert. Homosexuelle Liebe kann auf diese visuell-assoziative Weise in den Film aufgenommen werden, ohne als Sonderposition diskutiert zu werden.

James Tweedie verbindet den Homosexualitätsdiskurs nun unmittelbar mit den Tableaux vivants und deren spezifischer geschichtlicher Aussagekraft. Er versteht Jarmans postmoderne Interpretation der Biografie Caravaggios als eine politische Stellungnahme, in der die 1970er Jahre als eine Zeit kritisiert würden, die von der Aufgabe von Traditionen geprägt sei. Für einen oppositionellen Künstler, Caravaggio wie Jarman, seien Traditionen wichtig und ein Bruch mit ihnen weder möglich noch erstrebenswert. Die Tableaux vivants deutet Tweedie als Ausweg aus diesem propagierten ideologischen Bruch – und zwar ihrer aussetzenden Funktion und der möglichen Neuorientierung: Als Medium der historischen Wiederkehr, das die vermittelnde Präsenz der Körper nie ablegt, befragen sie im Nachgestellten in der Jetztzeit die offenkundigen Differenzen und Wiederholungen. Tweedie zieht hier die Linie zu den historischen Wurzeln der queer-Bewegung, die, wie er meint, in der Geschichte des homosexuellen Diskurses verdeckt worden seien und nun neu entdeckt werden müssten. Er stützt mit seiner Argumentation die These Dutoits und Bersanis, dass Jarman sich Caravaggio als einem

Vertreter einer Zeit näherte, in der der Körper noch nicht von einer bestimmten Vorstellung von Sexualität beherrscht gewesen sei.²⁹ Gleichzeitig unterstreicht Tweedie die narrative Öffnung des Films durch das *Tableau vivant*.

4. Das flexible *Tableau vivant*. Bild versus Text

Im *Tableau vivant* zeigt sich das visuelle Potential in seiner Fähigkeit, den Plot zu erweitern, und befragt in der Verzahnung von Statik und Bewegung auch das Verhältnis von Simultaneität und Chronologie, jene beiden Begriffe, die lange zur Differenzierung von Text- und Bildmedium herangezogen wurden.³⁰ *Caravaggio* spielt mit diesen tradierten Zuordnungen, indem die Tonspur in erster Linie für lyrische Einspielungen genutzt wird. Sprache, die herkömmlich primär als Vermittlerin der Erkenntnis und als Verständigung galt,³¹ evoziert nun im Wesentlichen Stimmungsbilder, anstatt das Handlungsgeschehen voranzutreiben respektive die Erzählung zu generieren. Diese Funktion kommt nun den Gemälden zu, die als Angelpunkt der Erinnerung zur Basis für die narrative Ordnung des Films werden, zu der sich Schrift und Sprache kontrastiv verhalten.

Sprache scheint assoziativ auf die bewegten Filmbilder zu reagieren und ist besonders als Erzählstimme, als Stimme aus dem Off, präsent. Sie ist weitgehend als innerer Monolog des sterbenden Künstlers angelegt, der seine Erinnerungen kommentiert, übernimmt jedoch bisweilen auch die Haltung eines auktorialen, multiperspektivischen Erzählers. Gesprochenes und Sichtbares bleiben stets indirekt aufeinander bezogen: Die metaphernreiche, lyrische Sprache formt synästhetische Komplexe aus, die sich auf alle Sinne berufen und auf den Strang der filmischen Erinnerungsbilder oft nur assoziativ Bezug nehmen. „A cold blue doubt, an infinity of uncertainty, the black tide ripples against arsenic highlights. The dark is invading. Esse in anima, to be of violent soul“³², erklingt der Kommentar aus dem Off, während Michele die erste Fassung des später gänzlich neu konzipierten *Martyrium des Heiligen Matthäus* betrachtet. Das Ringen um die malerische Umsetzung verbindet sich sprachlich mit der gemalten Exekution und ihrer filmischen Interpretation.³³

Jene Macht der Bilder, die Sinn- und Bedeutungsebene des Films anstelle der Sprache komplex aufzuladen, zu irritieren oder zu unterlaufen, findet ihren Niederschlag in der Ebene des Plots: Durch seine Gemälde, gepaart mit seiner jugendlich-erotischen Ausstrahlung, erlangt der junge Michele nicht nur Geld und Einfluss, sie machen es ihm später als bereits etablierter Maler sogar möglich, Ranuccios Freilassung beim Papst zu erwirken. Während der Audienz wird die Potenz des Bildes zugespitzt, als der Papst bemerkt: „Revolutionary gestures in art are a great help to us. [...] The ‚Spirit‘ must be expressed and you have the keys. Scipione says the paintings are very popular, very useful, so useful we will absolve the most equivocal actions.“ Nachdem er Micheles Bittschreiben gelesen hat, fährt er fort: „The bloody Thomasoni affair, that prostitute [Lena – A.d.V.] in the Tiber. [...] Well, if the portrait looks good you can have him and good luck to you.“³⁴ Der Papst zielt hier direkt auf die visuelle Kraft des Bildes: Der Bitte um Freilassung Ranuccios zu entsprechen, wird ausschließlich von der Qualität des Gemäldes abhängig gemacht, die Bildwirkung entscheidet damit über den Fortlauf des Handlungsgeschehens.

In *Caravaggio* präsentiert sich die gesamte Kraft als bildliches Aktionspotential, das in seiner Wirkung und damit in den Handlungen, die es nach sich zieht, den Variantenreichtum der Interpretation jener historischen Gemälde offenlegt. In dem Gedächtniskonstrukt des Films verstärkt sich diese polyvalente Offenheit der Verweisstränge, da im Bewegtbild tradierte Text- wie auch Bildverfahren medial zusammenfallen. Diese Dopplung ermöglicht die Gleichzeitigkeit sowohl von festgeschriebener Interpretation als auch von Mehrdeutigkeit, jedoch wird das Potential des Bildprogramms in *Caravaggio* durch die reduzierte narrative Aussagekraft der Tonspur gestützt. Es entsteht eine komplexe filmische Erzählung, in der das Bild gegenüber der Sprache als treibende Kraft auftritt, nicht aber an Wahrheitsgehalt gewinnt. Vielmehr thematisiert Jarman, anders als die schriftliche historische Quelle, die fiktionale, poetische Struktur der Gemälde, von denen er ausgeht, und führt ihre Assoziationskraft und Offenheit zwischen Faktizität und Fiktion vor Augen. Der Sprache werden narrative, kommunikative oder interpretative Funktionen dabei

nicht abgesprochen, jedoch übernimmt diese Aufgaben nun überwiegend die Visualität des Filmbildes. Bersani und Dutoit stellen fest: „Today only film has the power that paintings have had in Caravaggio's time.“³⁵

5. Visuelle Öffnung des Erzählten. Die filmische Ekphrasis

Im Medienwechsel vom Gemälde zum bewegten Bild konstituiert sich in *Caravaggio* eine Spannung im semantischen Feld, die entscheidend zur Ausdeutung des Films beiträgt und insbesondere einen unzureichend breit angelegten Geschlechterdiskurs erweitert. Formal wie funktional kann hier deshalb von einer ekphrastischen Methode im filmischen Medium gesprochen werden, bei der ein unbewegtes, statisches Kunstwerk in die Zeitachse eines bewegten Bildes transformiert und dabei sowohl beschrieben als auch interpretiert wird. Wie anfangs bereits angemerkt, findet sich der Ursprung für den Transfer der Ekphrasis auf das filmische Medium in ihrer literaturtheoretischen Definition. So führt Haiko Wandhoff in seinem Aufsatz *Ekphrasis: Bildbeschreibungen in der Literatur von der Antike bis in die Gegenwart* das wachsende Interesse an der alten rhetorisch-poetischen Technik auf ihre enge Verknüpfung von „Schrift und Bild, Literatur und Malerei, verbaler und visueller Repräsentation“ zurück, „wodurch sich die Ekphrasis als Paradigma der Historisierung von (audiovisueller) Intermedialität geradezu anbietet, an der Kunst- und Literaturhistoriker heute gleichermaßen interessiert sind“³⁶. Diese komplementäre Struktur der Ekphrasis zeigt sich in den „Oppositionen von Bild und Sprache, Sehen und Hören, Raum und Zeit, Beschreiben und Erzählen. Auch die Differenz der Geschlechter schlägt sich in der Ekphrasis nieder [...]“³⁷. Wandhoff weist darauf hin, dass die primäre Funktion der Ekphrasis, wie in der Forschungsdiskussion mit und nach Lessing immer wieder behauptet wurde,³⁸ nicht die Einverleibung der Bildenden Künste in die Literatur zu sein scheint, die eine besondere räumlich-bildliche Präsenz verleiht, sondern die Ekphrasis vielmehr „zur Öffnung von Zeit-Räumen und zur narrativen Produktion von zeitlicher Tiefe dient“³⁹.

Unlängst ist das literarische Konzept der Ekphrasis auf andere Medien übertragen worden.⁴⁰ Während

Wandhoff seinen Ausführungen noch James Heffernans Definition der Ekphrasis als „the verbal representation of visual representation“⁴¹ zugrunde legt, öffnet Laura Sager Eidt den Rezeptionsrahmen für den Film in ihrer 2008 erschienenen, komparatistischen Dissertation *Writing and Filming in Painting. Ekphrasis in Literature and Film*⁴². Sie definiert die Ekphrasis hierin als „the verbalization, quotation, or dramatization of real or fictitious texts composed in another sign system [Hervorhebungen im Original – A.d.V.]“⁴³, als eine Medienübertragung oder „transmedialization“⁴⁴. Die ekphrastische Wirkung als Bildinterpretation des Autors oder Regisseurs entfalte sich dabei in der spezifischen Rezeption des Zuschauers oder Lesers.

Nach Eidt lässt sich diese Wirkweise neben dem Film auch auf die Fotografie übertragen.⁴⁵ Unter der Prämisse, dass die Fotografien als *Mise-en-scène* oder Film-Still betrachtet werden, ergibt sich nach Eidt eine interpretatorische „dramatization“ des ursprünglichen Kunstobjekts innerhalb der Fotografie und somit eine visuelle Ekphrasis.⁴⁶ Dieser Auffassung soll mit der Analyse von *Caravaggio* entgegengesetzt werden, dass diese Bezeichnung hier problematisch ist, weil die narrative Funktion ausgesetzt wird. Für die Ekphrasis ist, wie auch Wandhoff in seinem Aufsatz pointiert, ein komplementäres Spannungsmoment konstituierend. Fraglich bleibt nach der Lektüre von Eidt, ob das eigenständige Medium der Fotografie ohne weiteres als Teil des Mediums Film, als dessen dramaturgischer Stillstand gesehen und somit die Ekphrasis vergleichsweise unmotiviert auf beide Medien übertragen werden kann. Denn im Medium der Fotografie lassen sich die aufgezeigten Oppositionen mit den daraus resultierenden Spannungen kaum als inhärente Strukturelemente der Narration nachzeichnen. Entgegen Eidts Aussage scheint eine Übertragung des Ekphrasis-Begriffs erst dann begründbar, wenn in dem Medienwechsel die Spannung des ekphrastischen Prinzips erhalten bleibt. In *Caravaggio* wird diese Voraussetzung eingelöst.

Jarmans filmische Ekphrasis lässt sich an die Rezeption von Text-Bild-Beziehungen anbinden, bei der sich die von Mitchells Lessing-Lektüre ins Feld geführten Positionen zwischen „ekphrastic hope“, dem Glauben an die Wirkung des beschriebenen Bildes,

und „ekphrastic fear“, der Angst vor der zu engen Verbindung von Text und Bild, verorten.⁴⁷ *Caravaggio* ist, und damit stützt der Film Wandhoffs These der ekphrastischen Funktion, nicht als Positionierung für eine Seite, sondern als Visualisierung beider Pole zu verstehen. Zwar nimmt die Sprache in ihrer metaphorischen, dialogisch meist uneffektiven Rolle den Gegenpol zum erzählerischen Kulminationspunkt Bild ein, doch kann erst im Austausch und in der Verschränkung von ihren tradierten Funktionsweisen das eine für das andere im Medium des Films produktiv gemacht werden.

Mittels der filmischen Ekphrasis eröffnen sich in *Caravaggio* so polyvalente, hybride Sichtweisen auf das Erzählte. In diesem erweiterten Interpretationsspielraum verbinden sich tradierte Funktionen des Bild- bzw. des Textmediums, die jedoch den Blick für das ikonische Potential schärfen. Im bewegten Bild überlagert dieses die chronologischen Erzählfolgen, indem es deren Konnotationen zu unterlaufen vermag. Durch eine aktiv wirkende Visualität wird die Bedeutung der Ekphrasis als Möglichkeit des filmischen Mediums, eine Beschreibung über die bildliche Ebene vorzunehmen, unterstrichen. Ihre Bezeichnung als solche ist gerade deshalb für dieses Verfahren stimmig, weil es auf die Polyvalenz von Statik und Bewegung, Raum und Zeit abhebt, die erst in dieser Doppelung effektiv agiert. Mit Hilfe der Gedächtniskonzeption, die Rahmen- und Binnenhandlung bestimmt, gelingt es Jarman, der strukturellen Komplementarität ein narratives Äquivalent zu verleihen. Eingebettet in ein allgemeines Geschichtskonzept werden so im Zusammenspiel von verschiedenen medialen Quellen neue Blickrichtungen und Beziehungsgefüge sichtbar, letztlich wird jedoch jede Art der geschichtlichen Rekonstruktion in Frage gestellt.

Laut Horst Bredekamp entwickelten sich Kunst und Technik bis zur ästhetischen Wende, die im 18. Jahrhundert durch Winckelmann eingeleitet wurde, aufeinander bezogen und sich dabei epistemologisch ergänzend.⁴⁸ Beide zusammengenommen halfen, das Weltgeschehen zu durchdringen und sich der eigenen Position in ihm zu vergewissern. Caravaggios Werk entstand demnach in einer Zeit, in der Kunstwerke einen unmittelbaren Zugang zu Perspektivverschiebungen und Bewusstseinsweiterungen

zuließen. Zusammengedacht mit Bersanis und Dutoits These, dass Caravaggio vor einer Zeit der sexuellen Determinierung lebte, lässt sich Jarmans Film als ein Appell an die Wirkmacht des Bildes und seiner Irritationen lesen, die sich als Komplementarität und dynamische Verkehrung in *Caravaggio* visualisieren. Die Forderung richtet sich an eine Wahrnehmung, die sich immer wieder nach neuen Beurteilungen sowie Interpretationen formt und das Dargestellte bis an die Grenzen des überhaupt Darstellbaren heranzuführen vermag. In dieser deutlich postmodernen Erzählweise mag *Caravaggio* wiederum überdeterminiert erscheinen und bisweilen seinen gerade erlangten Freiraum mit einem didaktischen Impetus schmälern – das visuelle Potential der filmischen Ekphrasis hebt der Film jedoch zweifellos hervor.

Endnoten

1. Derek Jarman, *Caravaggio*, DVD, 93 Min., Großbritannien 1986.
2. Vgl. Haiko Wandhoff, *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin 2003, S. 1-12.
3. Seit der Erweiterung des Textbegriffs steht der Terminus der Ekphrasis prinzipiell für eine Übernahme in Film, Fotografie oder Musik offen. Vgl. u.a. Laura Sager Eidt, *Writing and Filming in Painting. Ekphrasis in Literature and Film*, New York 2008.
4. Die kunsthistorische Datierung der Gemälde entspricht in etwa der Genealogie, wie sie im Film behauptet wird. Die Reihenfolge der hier zitierten Bilder und ihre Datierungen sind folgende: *Medusenhaupt* (1597) – dessen Zitat im Film jedoch ein Vorgriff innerhalb des sonst nahezu chronologisch erzählten Lebens Micheles ist –, *Fruchtkorb* (1596-98), *Knabe mit Früchtekorb* (1593-1594), *Bacchus* (1593), *Der Lautenspieler* (1597-1598), *Knabe, von einer Eidechse gebissen* (1593-96), *Musizierende Knaben* (um 1595), *Berufung des Matthäus* (1599-1600), *Martyrium des heiligen Matthäus* (1599-1600), *Die reuige Maria Magdalena* (1594/1598), *Der ungläubige Thomas* (1599), *Amor als Sieger* (um 1600), *Johannes der Täufer* (1603-1605), *Mariendod* (nach 1601), *Hieronymus Monserat* (1605), *Porträt des Papstes Paul V.* (1605), *Grablegung Christi* (1602-1603).
5. Zu Licht- und Schattenwirkung bzw. Ausstattung vgl. Derek Jarman, *Derek Jarman's Caravaggio. The complete film script and commentaries*, London 1986, S. 22; zu den Kameraeinstellungen vgl. Klaus Krüger, *Bilder der Kunst, des Films, des Lebens. Derek Jarman's Caravaggio*, in: *Das bewegte Bild*, hg. von Thomas Hensel u.a., München 2006, S. 257-279.
6. Jarman 1986, *Derek Jarman's Caravaggio*, S. 94.
7. Caravaggio bedient sich hier eines postmodernen Textbegriffs. Nach Roland Barthes gelangt der Text, der „aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt [ist], die verschiedenen Kulturen entstammen und miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander Fragen stellen“, erst im Rezipienten zur jeweiligen Sinnhaftigkeit. Vgl. Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. v. Fotis Jannidis, Stuttgart 2000, S. 185-193, hier S. 192.
8. Bildzitate finden sich u.a. als *Tableaux vivants* von Jacques-Louis Davids *Der Tod des Marat* und Francis Bacons Papstbildnissen.
9. Vgl. hierzu Krüger 2006, *Bilder der Kunst, des Films, des Lebens*, S. 265-266.
10. Jarman bemerkt selbst: „It would have been easy to sensationalize Michele's story to play to this mendacious and mediocre gallery. However my purpose was not to shock but to reveal, as Michele did, the old myths as a living reality.“ Vgl. Jarman 1986, *Derek Jarman's Caravaggio*, S. 92.
11. Michelangelo da Caravaggio, eigentlich Merisi, *Caravaggio (bei Bergamo) 28.09.1571, † Porto Ercole (bei Civitavecchia)

- 18.07.1610. Ab etwa 1592 hielt er sich in Rom auf, seit 1606 war er in Neapel, auf Malta und Sizilien tätig.
12. Jarman 1986, *Derek Jarman's Caravaggio*, S. 44.
 13. Vgl. James Tweedie, *The suspended spectacle of history: the tableau vivant in Derek Jarman's 'Caravaggio'*, in: *Screen*, Jg. 44, Heft 4, 2003, S. 379-404, hier S. 380.
 14. Diese Dynamik der sich aktualisierenden Erinnerung entspricht Darstellungen der systematischen Gedächtnistheorie. Vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2006, S. 130f.
 15. Die filmische Erzählung entspricht dieser Gedächtniskonstruktion nicht nur, indem die szenische Einheitlichkeit der raumzeitlichen Kontinuität durch asynchrone Einfügungen ausgesetzt wird, sondern auch, indem die Handlungsabfolgen auf der visuellen Ebene ausgedeutet und nach bildinternen Verfahren aufgebaut und verkettet werden. Die von der Filmanalyse vorgeschlagenen Aspekte der narrativen, beschreibenden und relationalen Montage, die einzelne Einheiten nach logischen oder ästhetischen Gesichtspunkten verknüpfen, bleiben erhalten, verlagern oder vertauschen jedoch ihre Kriterien. In *Caravaggio* geht die Ausdeutung der Erzählung häufig auf die relationale und die beschreibende Montage über, während die erzählende Montage an den anachronistischen, erzähllogisch folgewidrigen Einschüben aufgebrochen wird. Vgl. Thomas Kuchenbuch, *Filmanalyse. Theorien – Methoden – Kritik*, Wien u.a. 2005.
 16. Tweedie 2003, *The suspended spectacle of history*, S. 380.
 17. *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, hg. v. Sabine Folie und Michael Glasmeier, Wien 2002, S. 7.
 18. Das Tableau vivant war ein seit der Goethezeit zentrale eingesetztes Gestaltungsmittel, das bei feudalen Festen und im Theater inszeniert wurde. Ab dem 19. Jahrhundert wurde es von der Fotografie entdeckt. Zu einem Überblick der Funktionsweise und geschichtlichen Entwicklung vgl. ebd.
 19. Ebd., S. 6.
 20. Im frühen Christentum wurde die Maria Magdalena mit der Interpretation jener Sünderin belegt, die Christus die Füße wusch. Seit dem 10. Jahrhundert galt sie in Verbindung mit einer anderen Legende als Prostituierte. Die offenen Haare wurden als Attribut der Prostituierten kanonisiert, auch der Schmuck weist auf diese Profession. Das Salbgefäß ist Attribut der Heiligen Maria Magdalena.
 21. Krüger geht davon aus, dass diese Spannung im filmischen Bild entsteht. Vgl. Krüger 2006, *Bilder der Kunst, des Films, des Lebens*, S. 275.
 22. Caravaggios Gemälde *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* entstand 1594.
 23. Vgl. Art.: *Caravaggio, Michelangelo Merisi da*, in: *The Dictionary of Art*, Bd. 5, hg. v. Jane Turner, London 1996, S. 702-722.
 24. Kuchenbuch 2005, *Filmanalyse*, S. 35.
 25. Zu den bildinternen Verfahren des Films vgl. Krüger 2006, *Bilder der Kunst, des Films, des Lebens*, S. 257-279.
 26. Ebd., S. 38.
 27. Zur Funktion des Gemäldes *Das Martyrium des Heiligen Matthäus* im Filmgeschehen vgl. Leo Bersani und Ulysse Dutoit, *Caravaggio*, Norfolk 1999, S. 11-13.
 28. Ebd., S. 11ff.
 29. Vgl. Tweedie 2003, *The suspended spectacle of history*, S. 380f.
 30. Lessing versucht in seinem Aufsatz „Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie“ (1766) die verschiedenen Funktionsweisen von Text („aufeinander folgend“) und Bild („nebeneinander“) zu klären. Vgl. Gotthold E. Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart 2006. Die Abhandlung hatte maßgeblichen Einfluss auf nachfolgende ästhetische Diskussion.
 31. Vgl. u.a. Martina Heßler und Dieter Mersch, *Was heißt visuelles Denken?*, in: *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, hg. v. dens., Bielefeld 2009, S. 8-62.
 32. Jarman 1986, *Derek Jarman's Caravaggio*, S. 40.
 33. Zu Beginn des Films ist Michele Gehilfe Jerusaleme Adressat der Erzählstimme. Für diese Figur ist eine spezifische Abwesenheit konstituierend, denn Jerusaleme, den der Künstler noch als Kind in seine Werkstatt geholt hat, ist stumm. Laut Lynne Tillman verkörpert er die Unmöglichkeit, Geschichte in ihrer Authentizität interpretationsfrei zurückzuerlangen. Vgl. Lynne Tillman, *Love story. In his film Caravaggio, Derek Jarman departs from the art-historical record to produce a treatise on sexual politics in the artist's time, and in our own*, in: *Art in America*, Jg. 75, Heft 1, 1987, S. 21-23, hier S. 22.
 34. Jarman 1986, *Derek Jarman's Caravaggio*, S. 120.
 35. Bersani/Dutoit 1999, *Caravaggio*, S. 7.
 36. Vgl. Haiko Wandhoff, *Ekphrasis: Bildbeschreibungen in der Literatur von der Antike bis in die Gegenwart*, in: *Audiovisualität vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*, hg. v. Horst Wenzel u.a., Bd. 6, Wien 2001, S. 175-184, hier S. 175.
 37. Ebd., S. 176.
 38. Zur Lessing-Diskussion vgl. u.a. W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago / London 1986 S. 95-115.
 39. Wandhoff 2001, *Ekphrasis*, S. 178.
 40. Einen Überblick dazu liefert Eidt 2008, *Writing and Filming in Painting*. Die Autorin nimmt u.a. Bezug auf Siglind Bruhn, *A Concert of Paintings. Musical Ekphrasis in the 20th Century*, in: *Poetics Today*, Jg. 22, Heft 3, 2001, S. 551-605; Claus Clüver, *Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-Verbal Texts*, in: *Interart Poetics: Essays on the Interrelation of the Arts and Media*, hg. v. Ulla-Britta Langerroth u.a., Amsterdam / Atlanta 1997, S. 19-33.
 41. James Heffernan, *The Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*, Chicago 1993, S. 3
 42. Vgl. Eidt 2008, *Writing and Filming in Painting*.
 43. Ebd., S. 19.
 44. Ebd.: Den Begriff übernimmt Eidt von Siglind Bruhn.
 45. Eidt zieht Arbeiten von Thomas Struth heran, um ihre These zu stützen. Vgl. ebd., S. 27-29.
 46. "Seeing these photographs as mise-en-scène or film stills makes it possible to interpret them as examples of visual ekphrasis", vgl. ebd., S. 35.
 47. Vgl. W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago / London 1994, S. 176-180.
 48. Vgl. Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 2007.

Zusammenfassung

In seinem Film *Caravaggio* (1986) konfrontiert Derek Jarman statische und bewegte Bilder, indem er Gemälde des manieristischen Malers als Tableaux vivants verlebendigt. Mittels ihrer entsteht eine visuelle Narration, die in Spannung zum eigentlichen Plot tritt. Im Changieren zwischen ikonographischer und textueller Ausdrucksebene entwickelt sich eine Übersemantisierung, die alternative Deutungsebenen ebenso wie Widersprüche zur Haupterzählung zulässt. Diese auf Offenheit angelegte Erzählform wird als filmische Ekphrasis, einer Ekphrasis im Visuellen, auch theoretisch benennbar. In *Caravaggio* ermöglicht sie insbesondere, tradierte Rollenkonzeptionen aufzubrechen, ohne diese durch neue Festschreibungen zu ersetzen.

Autorin

Amrei Buchholz studierte Neuere deutsche Literatur, Kunstgeschichte und Lateinamerikanistik in Berlin, Madrid und Buenos Aires. Derzeit ist sie Stipendiatin des Graduiertenkollegs *Sichtbarkeit und Sichtbarmachung* an der Universität Potsdam und arbeitet hier an ihrer Dissertation über visuelle Epistemologie im Werk Alexander von Humboldts.

Titel

Amrei Buchholz, *Bewegte Ekphrasen. Lebende Gemälde in Derek Jarmans Caravaggio*, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2012 (11 Seiten), www.kunsttexte.de.