

„Mach einfach einen auf Geschichte!“

EDWARD II. von Derek Jarman und das britische Kino
VON JAN KÜNEMUND

„Welche Würde uns das gab, nicht als nationales Produkt definiert zu werden ...“

TILDA SWINTON IN IHREM BRIEF
AN DEN VERSTORBENEN DEREK JARMAN, 2002

1. Ganz ähnlich wie in Deutschland waren die 1980er Jahre auch in Großbritannien geprägt von der Sehnsucht nach einer Renaissance des nationalen Filmwesens. Während Hollywood boomte und in Europa die Kinos schlossen, hoffte man auf eine spezifische, exportierbare Filmkultur mit dem Trademark der Britishness. Und das Jahrzehnt fing auch gut an – *Chariots Of Fire (Die Stunde des Siegers)* gewann 1981 vier Oscars, u.a. für den ‚Besten Film‘. Opulent ausgestattet und auf hohem handwerklichen Niveau fotografiert, erzählt der Film die romantische Erfolgsgeschichte zweier Leichtathleten in den 1920er Jahren, die die Hindernisse ihres kulturell-religiösen Hintergrunds überwinden und in Siege für das gemeinsame Mutterland verwandeln. Obwohl hier soziale Fragen angedeutet werden, steht der Film eher in der Tradition britischer Historien-Monumentalfilme, als dass er als später Nachzügler des engagierten Free Cinema gesehen werden kann. Mit großem Aufwand wird hier das Lied der Pflichterfüllung und einer elitären Leistungsgesellschaft gesungen, das wunderbar mit dem Bild englischer Elite-Universitäten und jugendlichem Sportsgeistes vereinbar war, seit jeher attraktive Zutaten eines hochkulturellen England-Bildes.

Die Oxford-Welt mit ihren spleenigen Jungs aus reichem Hause, dem verknöchertem Lehrpersonal, den dem hervorgehobenen Platz in der Gesellschaft geschuldeten Leistungsanforderungen, Prügelstrafen, homoerotischen Erwärmungen und Grand-Tour-Horizonterweiterungen bildete den Hintergrund für die wenigen weiteren internationalen Erfolge des britischen 1980er-Jahre-Kinos, die sich im allgemeinen Zusammenbruch der nationalen Filmökonomie unter der Thatcher-Regierung verzeichnen ließen: *Another Country* (1984), *A Room With A View* (1985) oder *Maurice* (1987). Zusammen mit den monumentalen *Ghandi* (1982) und *A Passage To India* (1984) verfestigte sich hier eine Flucht



in die eigene Geschichte und eine Verengung auf ein adeliges oder gutbürgerliches, jedenfalls elitäres Personal, die zwar im Einzelnen kritisches Potential aufwies, im Ganzen aber eine konservative, nostalgische, ex-imperialistische Angelegenheit war. Die Trauer um eine verloren gefühlte einstige Größe äußerte sich dabei selten in nationalistischen Plattheiten – im Gegenteil, es ist in diesen Filmen fast durchgängig eine Wahrnehmung der Verlierer und Außenseiter dieser historischen Zustände wahrnehmbar – vielmehr zeigte sie sich in der sorgfältigen Rekonstruktion historischer Details, in den prachtvoll raschelnden Kostümen, in den durchweg im goldenem Licht malerischer Sonnenauf- oder -untergänge abgefilmten Landhäusern, im gediegen sprachverliebten Spiel der Theater-Schauspieler und war in der so subtil ausgebreiteten Indirektheit der zutage tretenden Emotionen festzumachen, die ständig beides feierten - die Glut der durch Konventionen erstickten Gefühle und die prachtvollen Zeichen ebendieser Konventionen.

Hier zieht sich eine Tradition von *Accident* bis *Harry Potter* – und dies nicht zuletzt aufgrund der Sehnsucht des internationalen, vor allem US-amerikanischen Publikums nach solcher Britishness, die sowohl auf die nationale



Geschichte, als auch auf die ebenso beliebten literarischen Zeugnisse dieser Welt, also auf Crabtree, Waugh, Forster, Wilde, Austen, Woolf usw. zurückgreifen konnte.

Der nächste große Erfolg der krisengeschüttelten britischen Filmwirtschaft kam allerdings noch deutlicher aus der nationalen Stoff-Schatztruhe: Kenneth Branagh verfilmte und spielte *Henry V*, das war also englische Herrscher-geschichte und Shakespeare, fast wortwörtlich übernommener Text und größtmögliche Authentizität in der Beschwörung der Historie. Britischer ging es nicht. Nicht der „kitchen sink realism“ des Free Cinema. Nicht die Beschmutzung der britischen Nationalkultur durch dessen sozial- und alltagsorientierte Nachfolger Leigh, Fears und Loach. Hochkultur und Nationalgeschichte. Seine Produktionsfirma nannte Branagh nicht von ungefähr „Renaissance Films“.

Die Figur des Filmemachers Derek Jarman innerhalb dieser Renaissance-süchtigen britischen Filmkultur war bekanntermaßen widerspenstig. Seine immer wieder lautstark artikulierte politische Haltung vertrug sich nicht mit den Thatchers und den Majors. Die öffentliche Bekanntmachung seines Schwulseins, seiner HIV-Infektion und seiner Aids-Erkrankung waren von bestürzendem und unbequemem Aktionismus geprägt, der in einer Forster-Ivory-Merchant-Welt so überhaupt nicht denkbar war. Jarman kam auch nicht vom Theater. Er war bildender Künstler, genau wie der ebenso transnational wirkende Greenaway. Doch genau wie dieser mit *A Draughtman's Contract* einen historischen Landhaus-Schinken drehte und mit *Prospero's Books* einen

Shakespeare-Film, genau wie die Komponistin, aber eigentlich Universalkünstlerin Sally Potter, die Virginia Woolf's *Orlando* verfilmte, griff auch Jarman in seinem Werk immer wieder auf die britische Hochkultur zurück: Er verfilmte Shakespeares *Der Sturm*, Brittens *War Requiem*, Shakespeare-Sonette in *The Angelic Conversation* (gelesen von Judi Dench) – und sein größter kommerzieller Erfolg ist 1991 die Adaption eines historischen Dramas von Christopher Marlowe: *EDWARD II*. Jarman verfilmt hier englische Literatur, die wiederum englische Geschichte verhandelt: welche Britishness also wird hier konstruiert?

2. Edward II (1284–1327) war zwanzig Jahre lang (1307–27) englischer König. In der englischen Geschichtsschreibung wird er allerdings eher vernachlässigt – anders als sein Vater Edward I, dessen Kriegszüge gegen die Schotten und Unterwerfung von Wales sozusagen den Beginn einer politischen englischen Identität markieren, und anders als sein Sohn Edward III, unter dem zwar der Hundertjährige Krieg gegen Frankreich losbrach, der aber auch die englische Sprache am Königshof einführte. In dieser Abfolge des ehemals normannischen Herrscherhauses Anjou-Plantagenet umgibt Edward II der Ruf eines ‚schwachen Königs‘, dessen glücklose Regierung von militärischen Niederlagen gegen die Schotten, einer andauernden Opposition gegen das eigene Parlament und eine Ablehnung durch das englische Volk geprägt war. Hartnäckig hielt sich im Reich das Gerücht, der erfolglose König sei als Kind vertauscht worden und könne kein rechtmäßiger Herrscher sein.

Die fehlende Sympathie, die Edward im eigenen Land erfährt, ist eng verknüpft mit dem Phänomen der ‚Günstlingswirtschaft‘. Immer wieder sind es junge Männer, die vom König mit Geld und sozialem Prestige ausgestattet werden und so den fortwährenden Unmut der übervorteilten Adligen im Parlament hervorrufen – wobei sich die soziale Entrüstung mit einer moralischen verbindet, denn immer wieder wird Edward auch eine Liebesbeziehung zu seinen Günstlingen nachgesagt.

Mit dem ersten dieser besonderen Vertrauten, Piers Gaveston, wächst der König auf. Er ist der Sohn eines Freundes seines Vaters, von niederem Stand, aber dem jungen Edward in Ermangelung von Brüdern zur Seite gestellt. Als dem Vater die besondere Nähe der beiden auffällt, verbannt er Gaveston nach Frankreich.

Nach dem Tod des Vaters 1307 holt Edward seinen Freund zurück, erhebt ihn in den Adelsstand, macht ihm



Geschenke. Die Ehe des Königs mit Isabella, der französischen Königstochter, ist dagegen ein schon vom Vater arrangiertes Politikum, um Frieden zwischen den verfeindeten Reichen zu stiften. Als Edward und Isabella in Dover an Land gehen, werden sie von Gaveston empfangen. Während der Hochzeitszeremonie kommt es zum Eklat, als ausgerechnet Gaveston im königlichen Purpur erscheint. Belegt ist, dass der König ihm Schmuck aus der Mitgift von Isabella zum Geschenk macht. Das Parlament fordert Gavestons Verbannung – und der König gibt nach. Doch kehrt Gaveston immer wieder an den Königshof zurück. 1312 wird er von einem Teil der Adligen ohne formales Verfahren hingerichtet. Isabella vermittelt im Konflikt zwischen dem König und dem Parlament und gebiert ihm einen ersten Sohn (den Thronfolger und späteren Edward III). Die innenpolitischen Konflikte verschärfen sich, als in der Folge neuer Günstlinge Hugh le Despenser der Favorit des Königs wird und mit seinem Vater zusammen an politischem Einfluss gewinnt.

Wieder wird eine Verbannung durchgesetzt, doch kurz darauf geht der König mit Strafmaßnahmen und Hin-

richtungen gegen verfeindete Adelige vor und lässt die Despensers zurückkehren. Diesmal begehrt die vernachlässigte Isabella auf, flieht mit ihrem adeligen Liebhaber Roger Mortimer nach Frankreich und kehrt 1327 mit einer Invasionsarmee zurück. Mit der Unterstützung der verärgerten Adligen und des königlichen Halbbruders, des Herzogs von Kent, können Sie Edward absetzen, den Sohn als Thronfolger installieren, und die Regentschaft übernehmen.

Der Legende nach wird Edward II im Londoner Tower auf brutale Weise ermordet: In Anspielung auf seine Homosexualität wird ihm ein glühender Eisenstab durch ein Kuhhorn (um keine äußerlichen Spuren zu hinterlassen) in den Anus eingeführt. Seine Beerdigung in der Abtei zu Gloucester lässt Isabella außergewöhnlich prunkvoll ausrichten.

Eine andere Interpretation historischer Quellen besagt, dass Edward sein Lebensende in einem norditalienischen Kloster verbracht hat und nur zum Schein beigesetzt wurde.

Drei Jahre später jedenfalls nutzt der Edwards Sohn den Konflikt Mortimers mit einigen Mitgliedern des Parlaments, um die Macht zu übernehmen, Mortimer des Verrats

anzuklagen, ihn hinrichten zu lassen und seine Mutter vom Hof zu verbannen. Soweit die Geschichte.

3. Was interessiert einen Dramatiker des 16. Jahrhunderts an der Tragödie eines verschwiegenen, ‚schwachen‘ Königs? Christopher Marlowe (1564–93), Schuhmacher-sohn mit Cambridge-Abschluss, schrieb 1591 für seine Theatergruppe Pembroke’s Men das historische Drama *The Troublesome Reign And Lamentable Death Of Edward The Second, King Of England, With The Tragicall Fall Of Proud Mortimer* („Die sorgenvolle Herrschaft und der beklagenswerte Tod von Eduard dem Zweiten, König von England, mit dem tragischen Fall des stolzen Mortimer“). Mit großem Erfolg in London aufgeführt, gedruckt und veröffentlicht kurz nach Marlowes Tod (1593/94). Sein Inhalt komprimiert die Geschichte der Herrschaft Edwards II. auf den Eklat um seine Beziehung zu Gaveston, die einen langen Kampf um Macht und Ansehen des Königshofes zwischen Herrscher und Parlament auslöst, an dessen Ende der König auf grausame Weise ermordet wird. Der Thronfolge rächt am Ende diese Tat und sieht sich einem verwüsteten und zerrütteten Land gegenüber, das dieser Affäre beinahe zum Opfer gefallen ist.

In Marlowes Renaissance-Perspektive enthüllen sich menschliche Dramen, keine göttlichen Tragödien: ein schwacher Herrscher, der über seine Launen und Begierden aus den Augen verliert, welche Konsequenzen seine Handlungen für das Land haben – und der deswegen so elendig zugrunde geht; ein Widersacher, der zwischen Königstreue und innerer Verpflichtung seinem Land gegenüber sich gegen den Rat seiner Nächsten zu einem Königsmord entschließt; schließlich eine vernachlässigte Ehefrau, die nicht ihrem Mann zuliebe auf ihre angestammte Position verzichten kann und ihn am Ende ermorden lässt. Zum ersten Mal überhaupt steht eine homosexuelle Beziehung im Zentrum eines literarischen Werks, doch liegt die Verfehlung des Königs, welche die Katastrophe auslöst, nicht in seinem sexuellen Handeln begründet, sondern in der Überschreitung seiner Machtbefugnisse: durch die willkürliche soziale Begünstigung seines Freundes stürzt er das gesellschaftliche Gefüge seiner Herrschaft ins Chaos.

Die schwule Komponente war im elisabethanischen Theater kein Skandal, eher ein inszenatorisches Spiel mit den Gegebenheiten der historischen Aufführungspraxis. Darstellungen von Liebespaaren durch rein männliche Besetzungen versetzten Gender-Kategorien sowieso in eine frivole Schwingung, die Rotlicht-Bezirke, in denen die Spiel-

orte zu finden waren, waren keine Garanten des moralischen Anstands und das Spiel mit der Zensur provozierte Schulterschlüsse mit dem Wissen des Publikums über Zweideutigkeiten und Andeutungen. Edwards grausamer Tod durch das glühende Eisen ließ sich somit als der homosexuelle Akt lesen, der als Illustrierung der Edward-Gaveston-Beziehung in der Luft lag, aber nicht zu zeigen war. Auch dürften Gavestons Versuche, den König zu verführen, als Anspielung auf die umworbene ‚jungfräuliche Königin‘ verstanden worden sein. Und der thematische Aufhänger zur Edward II-Affäre lag auch nicht weit zurück: Der schottische König James IV, umstrittener Thronanwärter Elisabeths, wurde zehn Jahre zuvor dafür kritisiert, seinen Günstling Esmé Stuart mit Ämtern und Reichtum überschüttelt zu haben.

Das Drama hatte zwar beim zeitgenössischen Publikum einigen Erfolg und auch die Schriftstellerkollegen waren von der Reife und der modernen Blankvers-Form beeindruckt – der kurz danach unter ungeklärten Umständen verstorbene Marlowe selbst aber verschwand im Schatten des kometenhaft aufsteigenden Shakespeare und sein EDWARD II taucht bis heute nicht sonderlich häufig auf den Theaterspielplänen auf. Daran änderte auch eine Bearbeitung durch Brecht und Feuchtwanger (1923) nichts.



4. Jarmans EDWARD-Projekt ist genau genommen also eine freie Adaption eines kaum gespielten Stücks über ein eher unbeachtetes Kapitel der englischen Geschichte. Er selbst sagte: „Niemand wird sich groß über meine Bearbeitung aufregen – denn kaum jemand kennt das Stück. Außerhalb Englands sowieso nicht.“

Ganz anders als bei *Henry V* und seiner so überaus erfolgreichen Filmversion – hier ist die Grundlage das kanonisierte klassische Stück eines berühmten Dramatikers. Außerdem hat es einen Volkshelden der englischen Geschichte zum Thema, der beinahe den Erzfeind Frankreich erobert hätte. Das sind andere Voraussetzungen für einen nationalen Filmfolg.

Jarmans Verbeugung vor dem literaturgeschichtlichen Außenseiter und sein Bezug zur Tragödie eines gescheiterten englischen Königs entspringt einem anderen Begehren als dem Anschluss an die englische Hochkultur. Hier werden schwule Wahlverwandtschaften gebildet: die Tragödie eines schwulen Königs über die Vermittlung eines schwulen elisabethanischen Dramatikers als Kommentar zum Thatcher-England. Das erscheint wie eine Geschichtsstunde in Sachen Diskriminierung der Homosexualität: eine schwule Liebe, die als Gefährdung des englischen Königshofs geahndet wird; ein Drama, das auf die grausame Todesstrafe für seine schwule Hauptfigur hinausläuft; und ein Film, der von der Zensur des „Clause 28“ (Verbot der „promotion of homosexuality“) gefährdet ist und vielleicht deshalb den Umweg über die englische Herrschergeschichte gehen muss, um seine Message von den Statisten auf Transparenten ins Bild schwenken zu lassen: „Desire is not a Crime!“

Jarmans Bearbeitung des Marlowe-Stücks ist eine Verbeugung und Befreiung gleichermaßen. Eine Verbeugung vor dem Text, der eins zu eins übernommen wird: keine Modernisierung der Sprache, keine Umformung der Dramaturgie – das elisabethanische Königsdrama bleibt vollkommen präsent. Die Befreiung und Modernisierung des Stoffes, die Akzentverlagerung auf den schwulen Aspekt finden auf visueller Ebene statt. Ohne Marlowe zu verfremden und aus Edward und Gaveston ein romantisches Liebespaar zu machen betont Jarman die Skandalisierung einer unkonventionellen Liebesbeziehung, der zugetraut wird, ein gesamtes Königsreich ins Chaos zu stürzen. Um das zu illustrieren, entfernt er sich von Marlowes narrativem Schema, das die psychologische Entwicklung seiner Figuren betont, und beleuchtet vielmehr in Tableaus, wie Gefühle, Sex und Machtverhältnisse in der Geschichte von Edward und Gaveston interferieren.

Eine Rahmenhandlung: Der entmachtete und gefangen gehaltene Edward trauert über den Verlust der Krone und fürchtet die drohende Hinrichtung. Aus dieser febril-erregten Perspektive erst wird das Geschehen erzählt – als eine Abfolge von Erinnerungssplintern seiner Hauptfigur, die um ein immergleiches Thema kreisen: warum wird einem König seine Liebe nicht zugestanden? Ein romantisches Bestehen auf die Richtigkeit der eigenen Gefühle und das aggressive Einfordern der Loyalität des Adligen: „Der liebt mich nicht, der hasst meinen Gaveston!“

Das Production Design bildet keine historische Authentizität nach – in Edwards Perspektive wird der Königshof zu einem geschlossenen dunklen Raum aus grauem Beton und braunem Dreck, der das Geschehen nur in punktueller gleißender Beleuchtung freilegt. Assoziationen von Gefängnis (in dem sich der delirierende Edward ja tatsächlich befindet) und Gruft liegen nah. Der körperlichen Präsenz von Edward und seinem Liebhaber, in Pyjamas gekleidet und von einer (halb-)nackten Wachgarde umgeben, lässt Jarman einen hochgeschlossen kostümierten Chor aus Peers entgegen-treten, der das Parlament, in der Filmversion aber offener ‚die Gesellschaft‘ verkörpern (bei Jarman sind entgegen der historischen Situation auch Frauen darunter), der die Liebe der Männer unter Druck setzt. Der Widersacher Mortimer erscheint durchgängig als Militär, der eine starre, unflexible Form von Männlichkeit verkörpert und verteidigt.

Eine besondere Präsenz bildet Tilda Swinton als Isabella. Erscheint sie zunächst als bemitleidenswert vernachlässigte Königin, die sich „missvergnügt ihrem Kummer hingibt“, vollzieht sich bei ihr im Laufe der Handlung eine äußerliche Wandlung, die sich in immer aufwendigeren und farbenprächtigeren Kostümen (natürlich keinen historischen!) ablesen lässt, sobald sie sich der Verschwörung von Mortimer anschließt. Jarman bezieht sich damit auf das Phänomen der Verschwendungssucht einiger Potentatengattinnen (Imelda Marcos, Ivana Trump etc.), die auch bei Isabella historisch belegt ist. In ihrer Machtlosigkeit und Abhängigkeit von mächtigen Männern (zunächst Edward, dann Mortimer) bleibt ihr nurmehr die ‚Freiheit‘ der Kostümierung und Verstellung. In der Darstellung der Isabella hat man Jarman durchaus Misogynie vorgeworfen – in der Tat erscheint sein EDWARD II mit einer großen Wut gegen die institutionellen Feinde der schwulen Beziehungen inszeniert: die Szenen der Erniedrigung des Bischofs als Vertreter der kirchlichen Moral, der Peers in ihrer unkörperlichen Blasiertheit, und der Wandlung Isabellas, die für eine fehlende Emanzipierung und eine vampirische, parasitäre Machtlust

steht, sind ungewöhnlich drastisch ausgebreitet. Aber auch Edward und Gaveston erscheinen nicht als sympathische Figuren, obwohl ihr Untergang (wie bei Marlowe) märtyrerhaft in Szene gesetzt wird – vor allem Gaveston scheint berechnend und mehr darauf aus, sich gegenüber den Peers soziale Vorteile zu verschaffen, als sich blind vor Liebe ins Verderben zu stürzen. Es sind seine underdog-haften, wenig geschmackvollen Verhöhnungen von Adel und Kirche, die die Tragödie entfachen – nicht das Faktum einer homosexuellen Orientierung an sich. Aber Jarman muss seine Figuren nicht als Identifikationsträger verkaufen, muss kein Hollywood-Melodram inszenieren, um zu fragen, warum in aller Welt eine schwule Liebe als reichsgefährdend dargestellt wird. Warum es im England der 1990er Jahre ein staatliches Verbot gibt, Homosexualität als möglichen Lebensstil zu vermitteln. Warum Begierde ein Verbrechen sein soll.

Ein Ende: Die grausame Penetration durch das glühende Eisen ist bei Jarman ein (erotischer) Traum. Der Henker Lightborn, verkörpert durch Jarmans Lebenspartner Kevin (Keith) Collins, wirft den Stab ins Wasser und küsst den entmachteten König. Die erotische Zweideutigkeit, mit der Marlowes Text auf das mitleiderregende Ende hinarbeitet, wird bei Jarman vereindeutigt: als schwule Utopie, die sich an der homophoben Geschichtsschreibung rächt. Und vielleicht tatsächlich der ‚Wahrheit‘ entspricht.

5. In das historische Tableau eines mittelalterlichen Königshofs bricht mit Transparenten und lautem Geschrei eine Parade von Schwulen und Lesben ein, die ihre bürgerlichen Rechte einfordern. Und damit wird der hochkulturelle Kontext der Nationalgeschichte und -literatur zur Folie für Agitprop und die Anprangerung aktueller Bedrohungen der queeren Lebensentwürfe. Hier wird – ähnlich wie in *Sebastiane*, den Lehrer und Priester ihren Schützlingen empfohlen aufgrund des schönen Lateins, in dem die Dialoge abgefasst waren – Geschichte und Kultur nicht als Identitätsstifter für das ‚Normale‘ und ‚Gesunde‘ aufbereitet, sondern subversiv zum Transport alternativer Lebensmodelle genutzt – und damit zur Infragestellung einer Filmkultur, die die Promotion exportierbarer Kulturinsignien fördert und anstrebt. ☘



*How to make a film of
a gay love affair and
get it commissioned?
— Find a dusty old
play and violate it!*

(„Wie macht man einen Film über eine schwule Liebe, der nicht verboten wird? Man findet ein verstaubtes altes Theaterstück und missbraucht es!“) – DEREK JARMAN