

Henry M. Taylor

Memento mori. Der Anfang im biografischen Spielfilm 2003

<https://doi.org/10.25969/mediarep/160>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Taylor, Henry M.: Memento mori. Der Anfang im biografischen Spielfilm. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 12 (2003), Nr. 2, S. 39–51. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/160>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/122_2003/12_2_Henry_M_Taylor_Memento_mori.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Henry M. Taylor

Memento mori

Der Anfang im biografischen Spielfilm

Biografische Spielfilme oder *Biopics*¹ sind in erster Linie Erinnerungsfilme mit Mythos-Charakter. Meistens gedenken sie einer verstorbenen Persönlichkeit, deren materielles und ideelles Vermächtnis historischen Ruhm oder Notorietät mit sich brachte und anhand dessen sich exemplarisch eine gesellschaftlich relevante Problematik festmachen lässt. Deren Bezug bildet aber nur zum Teil das Geschehen der dargestellten Zeit, vielmehr zielt die verfilmte Lebensgeschichte auch auf einen aktuellen sozialen Subtext ab, ein Thema, das einen ungelösten historischen Widerspruch beinhaltet und eingelagert ist zwischen der oberflächlich erzählten Geschichte einerseits und einer *universal story* als mythischem Erzählschema andererseits. So erzählt etwa Brian Gibsons *WHAT'S LOVE GOT TO DO WITH IT* (*TINA – WHAT'S LOVE GOT TO DO WITH IT*, USA 1993) in Auszügen die Vita Tina Turners vom frühen Soul und R&B der 50er bis zu ihrer Pop-Renaissance in den 80er Jahren; mit einem Subtext von schwarzer Identität und Assimilation an den weißen Mainstream; und gegliedert durch den «heilsamen» Mythos von Aufstieg, Fall und Comeback, der in seiner dreiteiligen Struktur eine verweltlichte Form der Geschichte Jesu – Berufung, Passion, Wiederauferstehung – darstellt; und auch der klischeehafte Topos des leidenden Künstlers fehlt hier nicht. *Biopics* sind im Grunde Comeback-Geschichten, geschehe nun die «Wiedergeburt» noch zu Lebzeiten oder in transzendenter Form: Der Protagonist in Andrej Tarkowskijs *ANDREJ RUBLJOW* (UdSSR 1966/1971) erlebt aus nächster Nähe das vielfältige, schreckliche Leiden im Russland des späten Mittelalters; aber seine Kunst, seine wunderbare Dreifaltigkeitsikone geht schließlich auf erhabene Weise in die Ewigkeit ein.

Derart präsentieren sich Filmbiografien als Genre mit eigenen Herausforderungen und Zwängen. Filmschaffende sehen sich bei der Ausarbeitung eines *Biopic* mit drei Hauptproblemen konfrontiert. Erstens mit der Frage des Umfangs der Erzählung. Im Unterschied zur geschriebenen Biografie, die auf hunderten von Seiten ein ganzes Leben von der Geburt bis zum Tod schildern kann, stehen dem Film in der Regel nur zwei Stunden zur Verfügung; das Problem der Auslassung, der Auswahl und der Verdichtung stellt sich hier also

1 Kurzform für «Biographical Picture»; erstmals 1951 vom Branchenblatt *Variety* verwendet.

ganz akut. Zweitens ist das Leben der meisten Menschen kein dramatisches. *Biopics* sind nun aber Spielfilme, und Spielfilme erzählen ihre Geschichten nicht nur, sie sind auch dem Dramatischen verpflichtet, und Drama bedeutet einerseits Konflikt und seine Auflösung, andererseits Einheit und Konzentrierung der Handlung nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit, des notwendigen Möglichen (Aristoteles). Dies beinhaltet die Verdichtung von Personal (*composite characters*) sowie konflikthafte Verdichtungen und Umstellungen der Handlung (*telescoping of events*), mit anderen Worten: ein fast unumgängliches Zurechtbiegen historischer Tatsachen.² Und drittens schließlich operiert das Medium Film mit Bildern und Tönen, ist also besonders auf Sujets angewiesen, die sich sinnlich veräußerlichen lassen. Agraf dieser Oberflächentendenzen ist es jenen Tätigkeiten, die mit irgendeiner Form von Performance zu tun haben, mehr zugeneigt als solchen, die sich eher unsichtbar vollziehen. Musikalische Darbietungen, Sport oder Tanz kommen der Verfilmung entgegen, das Schreiben eines Romans weniger.

Eine exponierte Stelle jeglicher Filmnarration ist der Anfang, der – zumindest in seiner klassischen Ausprägung – innerhalb kurzer Zeit zentrales Handlungspersonal, dramatischen Konflikt und Entwicklungspotenziale der Erzählung zu offenbaren, den Zuschauer in den Film einzuführen und mit ihm eine Art Pakt zu schließen hat. Im Falle des biografischen Spielfilms ist der Anfang nun eine besonders kritische Stelle. Einerseits gilt es, in die Fiktion überzuleiten, andererseits ein nichtfiktionales Moment beizubehalten, um dem Publikum eine *biografisierende Lektüre* nahezulegen. Verschiedene Tendenzen lassen sich beobachten: historische Verweise, zum Beispiel als Texttafel, die sich oftmals zu einer Vorsequenz, einem Prolog oder einer Rahmenerzählung auswachsen, damit den Film als Erinnerungstext markieren und zugleich Antizipation aufbauen; beliebt ist etwa der Einstieg in medias res, der einen späteren, kritischen Moment der Handlung vorwegnimmt – oft beim Plot Point zwei, der Peripetie zum dritten Akt – und damit Neugier und Spannung erzeugt. So beginnt Sidney J. Furies Billie-Holiday-Porträt *Lady Sings the Blues* (BILLIE HOLIDAY – LADY SINGS THE BLUES, USA 1972) mit einer drastischen Situation: Auf Drogenzug und in eine Zwangsjacke gesteckt, landet die Protagonistin (Diana Ross) in einer Gefängniszelle. Wie es so weit kommen konnte und wie die Geschichte weitergeht, kann nun durch eine Rückblende mit anschließend linearer Erzählung aufgerollt werden. Oftmals finden wir im Anfangssegment auch eine ausgeprägte Neigung zur Chronologie und Episodenhaftigkeit mit schwachem Spannungsbogen, wie in Valentine Davies' *Jazz-Biopic* *THE BENNY GOODMAN*

2 Zu den Begriffen *composite character* und *telescoping of events* vgl. Miller 1983, 18 u. 95f.

STORY (USA 1955), wo, nach einer Reihe von kleinräumigen Hilfszielen, erst nach dem Plot Point eins, dem Wendepunkt zum zweiten Akt, ein romantischer Handlungsstrang und damit ein starker, fikionalisierter Spannungsbogen aufgebaut wird. Im Falle einer linearen Progression werden dann in der Regel Motiv- oder Topikreihen zur Charakterisierung von Haupt- und Nebenfiguren entwickelt, die bei einer nichtlinearen Struktur durch eine Basiserzählung oder -geschichte verklammert sein können, wie etwa in Oliver Stones NIXON (USA 1995). Radikal-modernistische Porträts, wie Sergej Paradschanows Dichter-Chronik SAJAT NOWA / ZWET GRANATY (DIE FARBE DES GRANATAPFELS, UdSSR 1969/ 1971), verzichten mitunter komplett auf diese Art der Spannungserzeugung, weil ihre Beglaubigung und ihr Bezug die außerfilmische, vortextuelle Welt samt prä-narrativer Zeitlichkeit, Kultursymbolik und Semantik von Handlung und Handlungsverkettung ist.³ Auffällig beim *Biopic*-Anfang ist auch die Tendenz zur frontalen Darbietung und Etablierung eines diegetischen Publikums für die zentrale Figur; assistierende Nebenfiguren können dabei als «Einkuppler» in Erscheinung treten und eine Brücke zum außerfilmischen Publikum schlagen, wie in Ariane Mnouchkines Molière (F 1978), wo der alternde und kränkelnde Protagonist zunächst aus der Distanz gesehen und durch Kommentare von Mitgliedern seiner Schauspieltruppe eingeführt wird (vgl. Taylor 2002, 247ff).

Konkretisieren möchte ich diese Beobachtungen anhand des rund vierminütigen Vorspannsegments von BIRD (USA 1988), Clint Eastwoods Jazz-*Biopic* über den legendären Bebop-Saxophonisten Charlie Parker (1920–1955). Es wird sich zeigen, dass dessen originelle Form eines Films-vor-dem-Film als spezifische Lösung der Probleme zu sehen ist, die der *Biopic*-Anfang an seine Autoren stellt.

Das Logo

Schon das allererste Bild, vor Beginn der Diegese, wirkt auffällig: ein Warner-Bros.-Logo, tonlos und schwarzweiß. Weshalb Schwarzweiß in einem ansonsten farbigen Film? Bereits hier wird gemäß einer sich hartnäckig haltenden

3 In diesem Zusammenhang ist auf Paul Ricoeurs Konzept der «Mimesis I» zu verweisen. Ricoeur fasst das aristotelische Konzept der Mimesis – die dichterische Tätigkeit der poetischen Welterschöpfung – erweitert als eine dreifache. Die Mimesis I bezieht sich auf das Vorher des Werks, auf ein bereits existierendes Verständnis der Welt, d.h. auf die Symbolik von Handlungen und die Semantik ihrer Verkettungen in einer prä-narrativen Zeitlichkeit. Die Mimesis II bezieht sich auf die poetische Anordnung und Konfigurierung von Handelnden, Raum und Zeitlichkeit im Werk selbst; und die Mimesis III schließlich bezieht sich auf die Rückwirkung des Werks auf die Welt als Rezeption in Form eines Erfahrungsmodells; vgl. Ricoeur 1988 [1983], 87–135.

ästhetischen Tradition die Geschichtlichkeit des zu behandelnden Gegenstandes signalisiert. Wir haben uns daran gewöhnt, Farbfilme als die Norm zu betrachten und bringen Schwarzweiß mit der Vergangenheit, mit alten Filmen, mit einem Anspruch auf Realismus in Verbindung.⁴ Gleichwohl haben wir es mit einer fiktional/nichtfiktionalen Mischform zu tun, denn das Warner-Bros.-Wappen ist Teil einer Industrie des Imaginären, der Unterhaltung, der Fiktion.

Die Inschrift

Nach einer Ablende erscheint folgender Text:

«There are no second acts in American lives.»

F. Scott Fitzgerald

In diesem Motto aus Fitzgeralds unvollendetem Roman *The Last Tycoon* wird uns eine amerikanische Biografie angekündigt, unterstrichen durch eine negative Bewertung: *Das Leben bietet keine zweite Chance, keine zweite Karriere*. Der Autor nimmt gegenüber amerikanischem Lebensstil und Ideologie eine pessimistische, kritisch-moralisierende Position ein. In der Verallgemeinerung des Satzes steckt, retroaktiv gelesen, aus der Warte, dass wir wissen, wessen Vita dargelegt wird, die Tragik eines zu früh beendeten Lebens. Fitzgeralds Motto wird der Film bestätigen und doch gleichzeitig widerlegen, denn die ganze Erzählung wird gewissermaßen dieser «zweite Akt», wird durch die Erinnerung um ein imaginäres Fortleben seiner Hauptfigur auch nach dem Tode besorgt sein – und dabei einmal mehr die skandalöse Leidensgeschichte eines enorm talentierten schwarzen Musikers schildern.⁵

Kindheit

Ein Hahn kräht, Zikaden sind zu hören, aber keine Musik. Alles ist in einem satten, unappetitlichen Braunton gehalten. Rechts im Hintergrund steht ein Holzhaus. Fast sofort erscheinen die Figuren im Raum, sich von links in die Bildmitte bewegend. Ein Knabe zieht einen kleineren Jungen auf einem Pony hinter sich her; sie bewegen sich auf das Haus mit seinem Vorbau zu. Im Hintergrund, auf der Veranda, sind andere Schwarze zu sehen, die einfach dasitzen

4 Zur symbolischen Bedeutung von Farbe und Schwarzweiß vgl. Neale 1985, 145ff.

5 Starke, unabhängige Frauen und schwarze Musiker zahlen im amerikanischen Biopic einen besonders hohen Preis für ihren Erfolg; vgl. Anderson 1988, 338, sowie Gabbard 1996, 100.

und bloße Dekorfiguren abgeben. Insgesamt überwiegt der Eindruck der Armut, der Schlichtheit: keine glücklichen Zeiten. Der kleine Junge hält eine Flöte in den Händen. Er beginnt eine Melodie zu spielen, eine traurig anmutende Weise. Die beiden Kinder entfernen sich von der sie verfolgenden Kamera, vollziehen eine schlangenförmige Bewegung um den vor der Veranda stehenden Baum herum, gehen hinter ihm durch, tauchen wieder auf, während die Kamera auf eine Wäscheleine mit aufgehängten Hosen zufährt. Der Junge hebt den rechten Arm und spielt einen ganz hohen Ton.

In dieser langsamen und zwischen total und halbtot gefassten, auf Beobachtung und offene Komposition hin ausgerichteten Einstellung wird eine Figur aufgebaut, auch wenn wir dies erst im nachhinein realisieren: Charlie Parker ist der Junge auf dem Pony, dessen Flötenspiel (und spätere Saxophonklänge) dazu dienen werden, einerseits die folgenden mit den vorhergehenden Bildern zu verknüpfen, andererseits ihn zu individualisieren: Er übt eine Tätigkeit aus, die ihn von den anderen Figuren unterscheidet. In der S-Bewegung der beiden Jungen, langsam, von der Kamera sich distanzierend, um wieder auf sie zuzukommen, steckt nicht nur filmische Technik, sondern auch ein Stück Semantik: Wir verfolgen die Windungen eines Lebens, einer Lebensgeschichte, die keine gerade Linie abschreitet; nichtlinear, in einer verschachtelten, impressionistischen Rückblendenmontage wird nach dem Vorspann auch der Film als Ganzes erzählt werden. Zugleich ist der Junge in ein Milieu eingebettet, in einen Zeitkontext: Das Braun ist auch dasjenige des Bildes, beinahe wie die Sepiatönung von Stummfilmen. Ein Braun, das konventionell wiederum Vergangenheit bedeutet und gleichzeitig die Atmosphäre des Armseins und des Schmutzes aufgreift und verdoppelt.

Die Kamera gleitet in die Wäsche hinein, Ablende, und dann erscheint der Titel: BIRD.

Der Titel

Der Titel ist schlicht, besteht aus einem einzigen Wort: einem Übernamen, den Charlie Parker erst später, zu Zeiten seines Erfolgs, freundschaftlich und in Anerkennung erhielt. Als Spitzname suggeriert «Bird» Familiarität und Fiktionalisierung, Nähe und auch eine gewisse Rätselhaftigkeit der porträtierten Person. Zu diesem Zeitpunkt ist der Zuschauer auf paratextuelles oder außerfilmisches Wissen angewiesen, um die Referenz auf Charlie Parker historisch zu lesen; später in der Handlung wird der Bezug zwischen «Bird» und «Charlie Parker» gleich mehrfach explizit hergestellt werden. Doch ist der starke personale Verweis, der bloß aus einem Namen besteht, typisch für *Biopics* und signa-

lisiert hier eine fikionalisierte Biografie. BIRD verspricht antizipatorisch, die historische Persönlichkeit nicht nur äußerlich, objektiv zu behandeln, sondern auch einen Einblick in die private Sphäre des Musikers zu gewähren, aus der Warte eines Fans – des lebenslänglichen Jazz-Fans Clint Eastwood, der als Teenager 1947 erstmals ein Charlie-Parker-Konzert erlebte, vor allem aber auch aus der Perspektive von Birds Ehefrau Chan Parker (Diane Venora), die mit Clint Eastwood am Film zusammenarbeitete.

Jugend

Noch während der Auflistung der Darsteller vollzieht der Film den Wechsel vom Flöten- zum Saxophonspiel, in einer kurzen Überlappung und ohne Unterbrechung. Wir hören das Saxophon – die langsam intonierte Melodie ist unschwer als «O Christmas Tree»⁶ zu erkennen –, bevor wir sehen, wer spielt. Bei der nächsten Aufblende befinden wir uns auf der anderen Seite der Wäscheleine, in derselben Lokalität wie zuvor. Während die Kamera sich langsam nähert, sehen wir die Veranda, auf der ein Saxophon spielender Teenager (Damon Whitaker) langsam nach vorne schreitet. Selbstversunken auf sein Spiel konzentriert, geht er an zwei Jungen vorbei, die sich eine Zigarette anzünden und ähnlich dekorhaft fungieren wie die Hintergrundgestalten der vorhergehenden Plansequenz. Nach einigen Sekunden beginnt der Junge die Melodie improvisierend zu verjazzen und erhöht das Spieltempo.

Die Kontinuitäten des Schauplatzes, des beobachtenden Stils, die Fokussierung der stetig von links nach rechts fahrenden Kamera auf den Saxophonisten, die akustische Überleitung und Vorwegnahme des Interessesmittelpunkts, die topische Fortsetzung und Annäherung (ein Instrument spielen, etwas anderes tun als die anderen), die gleichzeitige Entwicklung (vorher Flöte, nun Saxophon), die musikalische Beschleunigung und Einführung von Jazz: All diese Faktoren lassen uns das gewachsene, älter gewordene Kind von vorhin wiederentdecken. Zeit ist vergangen, etliche Jahre, die Figur hat sich entwickelt, doch ist sie trotz Darstellerwechsel noch immer dieselbe. Im Fokus steht die Musik und jener Musiker, der sie hervorbringt. Die Jazzimprovisation signalisiert zugleich die Abweichung von der Norm: zunächst von der musikalischen Grundmelodie, dann auch die Abweichung der Hauptfigur vom Gewöhnlichen, ihr Herausragen als Voraussetzung für spätere Berühmtheit und dafür, Gegenstand eines biografischen Spielfilms zu werden.

6 «O Tannenbaum» im Deutschen.

In fast rechtem Winkel bewegt sich die Kamera an der Hausfassade entlang nach rechts, in ihrer leicht kreisförmigen Bewegung den Saxophonisten nun frontal erfassend, bevor das Bild erneut ausblendet.

Das Jazz-Ensemble

Kurz nach der Fortsetzung der Vorspann-Titelei hält das Saxophon-Solo auf einer langsamen Passage von «O Christmas Tree» inne, dann folgt als vorgezogener Ton ein eleganter Wechsel auf ein schnelles Bebop-Stück, Parkers «Lester Leaps In», das von einem Ensemble gespielt wird. Pfiffe, Applaus und Jubel eines noch nicht sichtbaren Publikums setzen ein. Schnitt, die Kamera fährt von links nach rechts auf die Bühne eines sehr belebten Jazz-Lokals. Eine kühl-blaue, rauchige, gedämpfte Lichtstimmung herrscht vor, im Gegenlicht und Dunst ist das Publikum kaum näher zu erkennen. Links im Bild ein kräftig gebauter Saxophonist im dunklen Anzug, der virtuos und mit viel Drive in ein Mikrophon spielt. Die Kamera bewegt sich – bisherige Bewegungskontinuitäten fortführend – um ihn herum und gleichzeitig auf ihn zu, ihn in einer Halbtotale erfassend. Seine Performance ist leidenschaftlich, Mimik und Gestik vermitteln spürbare physische Anstrengung. Die Kamera fährt bis zu einer frontalen Nahaufnahme an ihn heran. Sie stellt klar, dass dieser Jazzmusiker im Zentrum der Aufmerksamkeit steht und stehen wird. Zugleich realisieren wir, dass es sich – erneut ein Zeitsprung von etlichen Jahren – um den gereiften Musiker handelt, der nun im Ensemble und vor gemischtem Publikum spielt, mit großem Erfolg, wie der Applaus, die Pfiffe etc. beweisen. Wir haben es hier nicht mit einem Film *über* Musik zu tun, sondern mit einem Musikfilm, der das Werk Charlie Parkers ausgiebig zum Zuge kommen lassen und würdigen wird. Und der Großteil des Films wird bei Nacht und im *low-key*-Chiaroscuro spielen, in einer Welt, in der sich nicht nur metaphorisch Licht- und Schattenseiten begegnen.

Dieser Moment ist auch die filmische Einführung des Hauptdarstellers, Forest Whitaker, den wir natürlich nicht wirklich spielen hören: unter der Leitung Eastwoods und seines langjährigen Filmkomponisten Lennie Niehaus, der hier als *music supervisor* agierte, wurden von den originalen Musikaufzeichnungen Charlie Parkers Solos herausgefiltert und mit einem neuen Arrangement versehen: Parkers/Whitakers Saxophonklänge sind also authentisch, aber die ihn begleitenden Instrumentalstimmen sind modern: auch auf dem Soundtrack also eine Kombination von historischer Echtheit und fiktionaler Präsenz, die auf die Audio-Gewohnheiten eines heutigen Publikums Rücksicht nimmt. Jazz-Puristen mag dies irritieren, aber der «durchschnittliche» Zuschauer wird es kaum bemerken und den verstärkten Sound wohl eher genießen.



Forest Whitaker als Charlie «Bird» Parker in Clint Eastwoods BIRD (Foto: Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek)

So haben wir es hier mit einer doppelten Figur zu tun, von denen die eine sichtbar ist (Whitaker-als-Parker) und die andere unsichtbar, aber hörbar (der historische Parker). Noch ist jedoch sein Übername, der dem Film den einsilbigen Titel gibt, nicht (verbal) gefallen, noch haben wir kein einziges verständliches Wort vernommen. Im Vergleich zu den ersten Bildern hat sich in dieser Klubszene, die den Altsaxophonisten in seiner dritten, reifen Lebensphase zeigt, ein neues filmisches Verfahren entwickelt. Nach den Vergangenheit und Armut suggerierenden Brauntönen und dem langsamen Rhythmus der Außen- und Aufnahmen bei Tage markieren die dynamisierten Innenaufnahmen und die Farbdominante Blau den Wechsel zur Karriere bei Nacht. Die ersten zwei Lebensstationen wurden in jeweils einzelnen, langgedehnten Einstellungen gezeigt; die Kamera nahm zuerst eine beobachtende, eher distanzierte Haltung zur sich herauskristallisierenden Hauptfigur ein, um sie sukzessive zu fokussieren. Nicht nur erfolgt mit der dritten Station, einer eigentlichen Szene, über Nah-, und später auch über Großaufnahmen die bisher stärkste Annäherung an das personale Zentrum des Films; sie ist in eine Vielzahl von Einstellungen zerlegt (insgesamt 18), die im Vergleich zu vorher (32 respektive 35 Sekunden) erheblich kürzer dauern (etwas mehr als fünf Sekunden). Mit der im Verlauf der

Szene zunehmenden Beschleunigung der alternierenden Blickwechsel zwischen Wahrnehmung (Publikum und Band) und Performance (Parker) entsteht eine gesteigerte Dynamik, die auf dem schnellen Bebop-Stück und den synkopisch-dissonanten Akzentuierungen Charlie Parkers fußt. Je länger die Darbietung dauert, desto aufgeladener die Stimmung, desto engagierter das Publikum, desto schneller die Blickwechsel.

Somit etabliert sich ein neues Schnittschema, das über Alternierung operiert und gleichzeitig in der Kohärenz eines diegetischen Raums eine Mehrzahl von Figuren einbindet, aber auch eine durch Wiederholungen gesteigerte Fokussierung auf die zentrale Hauptfigur produziert. Das Fort/da-Spiel findet seine Intensivierung in einem Zeigen, Wegsehen und Wiederhinsehen über alle Schnitte hinweg, zusammengehalten natürlich in einem – seit den Anfängen des Tonfilms üblichen – akustischen, hier von der musikalischen Performance gewährleisteten Kontinuum. Auffällig ist das Fehlen jeglicher *point-of-view*-Aufnahmen, die an einer einzelnen Person im filmischen Raum festgemacht werden könnten. Auch die frontalen Nahaufnahmen entsprechen nur in etwa der Sichtweise des Publikums, wenn wir es als Kollektiv fassen. Die narrative Fokussierung auf eine zentrale Figur verankert sie als privilegierte in einem pluralistischen Raum, bindet die Rezeption *in* den Raum ein – als innerhalb der räumlichen Situierung freiflotterendes, ideal positioniertes rezeptives Subjekt. Zugleich wird neben dem Protagonisten eine primäre Nebenfigur artikuliert: der Trompeter – niemand anders, wie uns später klar wird, als Dizzy Gillespie (1917–1993), die zweite Lichtgestalt des Bebop, Freund und gegensätzlicher Spiegel Charlie Parkers. In mehreren Einstellungen deutlich präsent, wird er einmal in einer frontalen Nahaufnahme gezeigt. Er richtet eine lachende Geste ins rechte Off, und wir hören ihn sagen: «That's right!» Es sind die bisher ersten vernehmbaren Worte, die hier als expressiver Kommentar zu hören sind, und bezeichnenderweise von einer *Nebenfigur*, denn die Äußerung bezieht sich auf die Hauptfigur. Diese Tatsache lässt bereits erahnen, dass wir dem Trompeter auch später wieder begegnen werden.

Augenfällig ist neben der Frontalität der Aufsichten die Konzentration auf den physischen Aufführungsakt des Musizierens. Dies manifestiert sich in allen Nahaufnahmen, die Charlie Parker leicht von der Seite und in Untersicht zeigen. Sein Gesicht ist halb angeschnitten, die Kamera schwenkt ein wenig von links nach rechts, um sich auf die Virtuosität der linken Hand am Saxophon zu konzentrieren. Der Substitutionskonflikt zwischen historischem und darstellendem Körper scheint durch den Akt der Darbietung aufgehoben zu sein.

Das Enigma / das Trauma / der Tod

Sorgfältig vorbereitet, wird die Performance frühzeitig unterbrochen. Die Kamera fährt aus einer frontalen Nahaufnahme (wieder in leichter Untersicht) allmählich näher an das von einem linken Spot beleuchtete und dadurch rechts verschattete Gesicht der Hauptfigur heran – Licht und Schatten im Leben des Protagonisten, auch in dieser Hinsicht ein doppelter Körper –, als sich von rechts in einer allmählichen Überblendung ein neues Bild in das alte schiebt und es verdrängt: Wir sehen ein sich ausbreitendes blaues Licht und hören das Anschwellen eines Percussion-Sounds (während das Ensemble-Stück ausgeblendet wird), bevor wir erkennen, was es mit dem neuen, usurpativen Bild auf sich hat. Das Oberteil eines Perkussionsblechs fliegt in Zeitlupe und in einer nach unten schlaufenden Diagonale *von rechts nach links* durchs Bild, das Gesicht Birds verblasst, halliges Rauschen und ein sattes Blau setzen der gesamten Ensembleszene ein frühes Ende. Das Geräusch findet seinen Höhepunkt und Ausklang in einem gewaltig donnernden Blitzschlag, als bereits die nächste Szene begonnen hat und Bird nach einer Vorstellung trunken ins Heim zu seiner Frau Chan torkelt.

Der Charakter dieser letzten Einstellung ist der eines Rätsels. Das scheinbar aus dem Nichts kommende Objekt, die Zeitlupenbewegung, die blaue Sättigung des Bildes, der rauschende Hall – all diese Faktoren verleihen ihm einen geradezu irrealen Charakter. Subjektives Erinnerungsbild, Traumbild, obsessive Vision: dann würde es sich um eine subjektive (an der Hauptfigur festmachbare) Einstellung handeln, um einen *mindscreen*⁷; oder aber es könnte als quasi-auktorialer Kommentar begriffen werden, als extern fokalisiertes Bild oder «irreal-objektive Ansicht»⁸, die von nirgendwo herkommt und von keiner anderen Instanz als der filmischen Enunziation hervorgebracht wird. Bestimmen lässt sich zunächst nur seine unmittelbare Funktion: Es unterbricht, verdrängt, plötzlich und anscheinend unmotiviert, den Fluss der Bilder und Töne. Es setzt eine Zäsur und produziert ein Enigma, so dass wir von der Narration eingebunden werden, mehr wissen wollen, nach vorne gedrängt werden.

Später im Film wird das Bild seine Rätselhaftigkeit einbüßen, werden wir endgültig begriffen haben, dass es als verfremdetes, subjektives Erinnerungsbild der Hauptfigur eine vierte Station markiert, das Trauma der Bloßstellung, des Todes in einem nicht nur metaphorischen Sinne.⁹ Und doch wäre es bereits

7 Zum Konzept des *mindscreen* vgl. Kawin 1978.

8 Zur «irreal-objektiven Ansicht» (wörtlich «unmöglichen objektiven Ansicht») vgl. Casetti 1998 [1986], 50ff sowie für die deutsche Übersetzung dieser Terminologie Metz 1997 [1991], 15.

9 Dieses Motiv beruht auf einem überlieferten Ereignis: «Als Parker [noch als Teenager] einmal bei der Count Basie Band mitspielte und niemand einverstanden war mit der Art, in der er

im Vorspann lesbar. Greift sein Blau die dominante Farbgestaltung der vorhergehenden Szene auf, so bezeichnet dessen intensive Sättigung, die Kälte und Ruhe ausstrahlt, eine starke Abstraktion. Das Becken scheint in gleichem Maße aus der letzten Einstellung hervorzugehen, wie es sie in ihrer gegenläufigen Bewegung frühzeitig abbricht. In drei punktuellen Lebensstationen wurde zuvor eine individuelle Entwicklung von der Armut zum Erfolg aufgezeigt, und plötzlich begegnen wir, als Überschuss einer ekstatischen Performance, als Exzess, einem *Memento-mori*-Zeichen. Das Bild fungiert als Vorankündigung eines in Künstlerbiografien verbreiteten, mythischen *Ikarus*-Effektes: Wer zu hoch fliegt, stürzt ab. Wir werden hier also eingestimmt auf den Topos von ‹Genie und Leidenschaft›, auf einen exzessiven Lebensstil mit Affären, Drogen, Alkohol, vor allem aber Musik (vgl. Felix 2000, 9f). *Biopic*-Künstler sind Symbiotiker, die sich letztlich zugunsten ihres Werkes opfern und von ihm absorbiert werden: eine nekrophile Romanze mit dem Tod, ein *bio-death-pic*.¹⁰

Durch die Unterbrechung einer bislang punktuell linearen Progression stimmt uns das Bild des fliegenden Blechs zudem auf eine möglicherweise nichtlineare Narration ein; und tatsächlich entpuppt sich die nachfolgende Erzählung als anachronisch verschachtelter Erinnerungstext auf verschiedenen Ebenen: Erinnerungen der Titelfigur, Chan Parkers und anderer Figuren werden zu einem impressionistischen Flickenteppich ohne Anspruch auf historische Analyse verwoben, zusammengehalten letztlich nur durch die diegetische, nichtdiegetische und transdiegetische Musik.

Fazit

Vier Stationen eines Lebens: Kindheit, Jugend, Reife und Erfolg, Tod. Die mythische Lebensgeschichte Charlie Parkers ist schon in den ersten Minuten enthalten, wie die Spannung einer Uhrfeder, in einer episodischen Struktur, die einzelne Momente bisher aneinandergereiht hat. Ein kontinuierlich und exzessiv fokussiertes Zentrum, wie es für das Genre charakteristisch ist, liegt hier bereits vor.¹¹ Bislang waren die Verknüpfungen mehr chronologischer Natur und deuteten auf eine elliptische Erzählweise, deren Kontinuitäten stark auf formalen und weniger auf inhaltlichen Aspekten basieren. Gerade dadurch bezieht sich der Film auf das vorfilmisch relevante Wissen, um auf eine mehr

spielte, warf der Schlagzeuger Jo Jones das Becken protestierend und wütend auf Parker quer durch den Raum. Parker stand auf und ging weinend hinaus» (Berendt/Huesmann 1991, 127).

10 Zum ‹Ikarus-Effekt›, der ‹nekrophilen Romanze› und dem Terminus ‹bio-death-pic› vgl. Newman 1991, 120.

11 Konzept des ‹kontinuierlich fokussierten Zentrums› vgl. Branigan 1992, 19f.

lebensgeschichtliche denn streng narrative Logik zu rekurrieren. So betrachtet, muss sich die episodische Narration zu Filmbeginn von einem Außerhalb her definieren: Sie hat keine andere Motivation, als Stationen eines Lebens in Form signifikanter Momente aufzuzeigen. Der relative Mangel an Kausalität wird zum Authentizitätseffekt. Wir notieren gleichzeitig die Raffinesse der Charakterkonstruktion über die sukzessive Verwendung dreier verschiedener Darsteller, die ein und dieselbe Figur in verschiedenen Lebensphasen verkörpern. Dadurch, dass der jüngere Parker von Forest Whitakers Bruder Damon gespielt wird, wächst die nächste Schauspielerbesetzung weiter in den darzustellenden referenziellen Charakter hinein, so dass die Verkörperung des älteren Parker durch Whitaker trotz physiognomischer Differenzen zum realen Charlie Parker – er hatte ein etwas schlankeres Gesicht als das *babyface* seines Darstellers – glaubhaft wirkt. Hier schleicht sich ein deutlich fiktionales Verfahren ein, welches die Darstellerbesetzung der einzelnen Lebensstationen über die Progression eines auf sich selbst verweisenden Textes sukzessiv naturalisiert.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass das Vorspannsegment von BIRD in schematischer, stark verdichteter Form eine biografisierende Lektüre nahelegt und zugleich zentrale motivische und narrative Antizipationen aufbaut. Die Rätselstruktur, die zunächst durch das *Memento-mori*-Bild evoziert wird, ist durch seine Ungewissheit eher atypisch im Vergleich zu den meisten klassischen *Biopic*-Anfängen. Dies signalisiert nur den (post)modernen Charakter von Eastwoods Film, der statt einfacher Linearität die Form einer verschachtelten Flashback-Erzählung wählt. Daneben haben wir eine Reihe anderer Elemente beobachtet: stilistische Mittel, die eine fiktional/nichtfiktionale Mischform suggerieren; ein Motto, das biografische Intentionalität indiziert und antizipieren lässt; die episodische Konstruktion der zentralen Figur; ein Hang zur Beobachtung und Frontalität; sowie im Zusammenhang damit eine perzeptiv Verlagerung in die Performance hinein. Was der Anfang von BIRD leistet, ist schließlich nichts anderes als eine filmspezifische Miniatur in Form einer episodischen Sequenz,¹² die Verdichtung einer Vita zu einem überschaubaren Bild, kurz: zu einem *Lebensbild*, das die Ansprüche eines *Biopic*-Anfangs auf kongeniale Weise erfüllt.

12 Zum Terminus «episodische Sequenz» vgl. Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 1992, 45.

Literatur

- Anderson, Carolyn (1988) Biographical Film. In: *Handbook of American Film Genres*. Hg. v. Wes D. Gehring. New York: Greenwood Press, S. 331–351.
- Berendt, Joachim E. / Huesmann, Günther (1991) *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis in die achtziger Jahre*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.
- Casetti, Francesco (1998) *Inside the Gaze. The Fiction Film and Its Spectator* [ital. 1986]. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Felix, Jürgen (2000) Künstlerleben im Film. Zur Einführung. In: *Genie und Leidenschaft. Künstlerleben im Film*. Hg. v. Jürgen Felix. St. Augustin: Gardez!, S. 9-18.
- Gabbard, Krin (1996) *Jammin' at the Margins of Jazz and the American Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kawin, Bruce F. (1978) *Mindscreen. Bergman, Godard, and First-Person Film*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [frz. 1991]. Münster: Nodus.
- Miller, Robert Milton (1983) *Star Myths. Show-Business Biographies on Film*. Metuchen, N.J. [usw.]: Scarecrow Press.
- Neale, Steve (1985) *Cinema and Technology. Image, Sound, Colour*. London: Macmillan.
- Newman, Kim (1991) ... Who Gets Out Alive? In: *Monthly Film Bulletin* 58,687, S. 120.
- Ricœur, Paul (1988) *Zeit und Erzählung, Bd. 1. Zeit und historische Erzählung* [frz. 1983]. München: Fink.
- Stam, Robert / Burgoyne, Robert / Flitterman-Lewis, Sandy (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London/New York: Routledge.
- Taylor, Henry M. (2002) *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. Marburg: Schüren.