Henry McKean Taylor · Rolle des Lebens

ZÜRCHER FILMSTUDIEN

HERAUSGEGEBEN VON

CHRISTINE N. BRINCKMANN

HENRY McKEAN TAYLOR

ROLLE DES LEBENS

DIE FILMBIOGRAPHIE ALS NARRATIVES SYSTEM

SCHÜREN

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation
ist bei Der Deutschen Bibliothek erhältlich

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Abbildungsnachweis:
Titelbild: „The Nixon-Presley Meeting, December 21, 1970“
(National Security Archive, The George Washington University)
Videostills: Henry M. Taylor, *Abbildungen* aus dem Archiv des Autors

Schüren Verlag
Deutschhausstr. 31 · 35037 Marburg
www.Schueren-Verlag.de
© Schüren 2002
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli, Aarau/Zürich
Druck: WB-Druck, Rieden
Printed in Germany
3-89472-508-7

Inhalt

Danksagung 9

I Das verfilmte Leben: zehn Thesen 11

II Das Biopic: Definition und Geschichte einer Gattung 19

1 Definition und Abgrenzung 20

2 Zur Geschichte der Filmbiographie 24
2.1 Quantitativ: Amerikanische Biopics prägten das Genrebild in den 30er, 40er und 50er Jahren 24
2.2 Elemente einer Entwicklungs- und Verbreitungsgeschichte: von der Heldenverehrung zum Heldensturz 25

III Historisch-theoretische Einführung in die Biographik 45

1 Die Biographie in Literatur- und Geschichtswissenschaft 46
1.1 Der doppelte biographische Körper 46
1.2 Präskriptive Modelle 58
1.2.1 Das «traditionelle» Modell 58
1.2.2 «Anti-realistische» Grundsatzkritik: modernistische, feministische und postmoderne Ansätze 60

2 Die Biographie im Spannungsfeld von Narration, Fiktion und Nichtfiktion 67
2.1 Literatur und Geschichtsschreibung 67
2.2 Spiel- und Dokumentarfilm 75

3 Vom historischen Film zum Biopic: eine Sichtung bisheriger Ansätze 83
3.1 Eine brüchige, hybride Fiktionalität 83
3.2 Narrative Aspekte des Biopics: der verkannte Zusammenhang von schwacher und starker Narration 91
3.3 Die biographische Figur: Exemplum und Monstrum 100
3.4 Starphänomen, Melodrama und die biographische Verkörperung 106

IV Narrative Strukturen 113

1 Die Narrativisierung der Lebensgeschichte: vier Modelle 114
1.1 Schwaches und starkes Erzählen in der klassisch-linearen Form: *The Benny Goodman Story* (Valentine Davies, USA 1955) 120
1.2 Nichtlineares Erzählen in der klassisch-geschlossenen Form: *The Spirit of St. Louis* (Billy Wilder, USA 1957) 127
1.3 Schwaches, lineares Erzählen in der modernen, offenen Erzählstruktur: *Aus einem deutschen Leben* (Theodor Kotulla, BRD 1977) 135
1.4 Komplexes nichtlineares Erzählen in der (post)modernen Form: *Nixon* (Oliver Stone, USA 1995) 144
1.5 Subplots sind stärker narrativ-kausal als die Karrieregeschichte 158

2 Das Spannungsfeld von Haupt- und Nebenfiguren 160
2.1 Einleitung: Handlungstheorie und Personal in der klassischen Narration 160
2.2 Zentrierung der biographischen Figur 165
2.2.1 Klassisch-objektive Fokussierung durchrch sekundäres Handlungspersonal: *Edison, the Man* (Clarence Brown, USA 1940) 167
2.2.2 Hybride (auto-)biographische Fokussierung: *Isadora* (Karel Reisz, GB 1968) 179
2.2.3 Subjektive Fokussierung durch wichtige Nebenfiguren: *Citizen Kane* (Orson Welles, USA 1941) 189
2.2.4 Externe Fokussierung aller Figuren: *Zwet granaty / Sajat Nowa* (Sergej Paradshanow, SU 1969) 195
2.3 Dezentrierung der biographischen Figur 199
2.3.1 Kammerdiener-Perspektive und die historische Persönlichkeit als sekundäre Hauptfigur: *Céleste* (Percy Adlon, BRD 1981) 201
2.3.2 Dezentrierung der Hauptfigur zugunsten des historischen Tableaus: *Andrej Rubljow* (Andrej Tarkowskij, SU 1968) 209
2.3.3 Autobiographische Verdopplung und Dezentrierung der historischen Figur: *Hsimeng Rensheng* (Hou Hsiao-hsien, TW 1993) 216
2.3.4 Abwesenheit der biographischen Figur und phantasmatisches Erzählen: *Salvatore Giuliano* (Francesco Rosi, I 1961) 221
2.4 Verdopplungen und die exzessive biographische Figur 227

3 Auflösungserscheinungen der klassischen biographischen Fiktion 231
3.1 Tendenzen zur Entfiktionalisierung: *Lucky Luciano* (Francesco Rosi, I/F 1973) 231
3.2 Postmoderne Subjektivierung: *Kolossale Liebe* (Jutta Brückner, D 1991) 238

4 Filmanfänge 247
4.1 Einführende Wirklichkeitsverweise, historische Signifikanten 248
4.2 Vorsequenz und Rahmenerzählung 249
4.3 Verzögerte Einführung der Hauptfigur: Starauratisierung, Werkpräsenz, Dezentrierung 254
4.4 Schnelle Einführung der Hauptfigur: Kindheit und Jugend des Helden, Starpräsenz, Anschlussfilme 256

5 Film-Enden und die Darstellung des Todes 260
5.1 Biographien und das «Sein zum Tode» 260
5.2 Tot und lebendig: der «Zombie-Effekt» 262

V Performance und der historische Körper 269

1 Performance theoretisch skizziert 270

2 Performance-Stile im biographischen Film 274
2.1 PerformerInnen: autonome, selbstbezügliche Darbietungen und Frontalität 275
2.2 Frontalität und anti-naturalistische Modellhaftigkeit 276
2.3 Fremdheit der Historie und schauspielerische Theatralik: *Ivan Groznyj* (Teil 1, Sergej Eisenstein, SU 1944) 278
2.4 «Realistische» Biographien: theaterhafte Tendenzen oder Verhaltenheit 282
2.5 Physiognomische Anverwandlung 284
2.6 Stark fiktionalisierte Biographien als Starvehikel 286
2.7 Substitutionskonflikte, Entfiktionalisierung 286
2.8 «... as himself ...»: Entfiktionalisierung 288
2.9 Der tote, der starre, der visionäre Blick und das «Wissen im Realen» historischer Figuren 289

VI Charakteristische biographische Stilmittel 293

1 Enunziative Markierungen 294
1.1 Zentrale Bedeutung des historischen Namens im Titel 294
1.2 Zwischentitel, Schriftzüge: Didaktik und Wirklichkeitsverweise 299

1.3 Voice-over-Kommentare und verbale auktoriale Adressierungen 304
1.4 Narratives Eigenbewusstsein 311

2 Overflow-Effekte 320

3 Referenzielle Effekte und textuelle Hybridität 329

VII *Young Mr Lincoln* – Sonderfall oder Genrebeispiel? 339

1 Fiktionalität und die Produktion einer symbolischen Genealogie 342

2 Lincoln und das Historisch-Mythische 345
2.1 Die Eröffnungsszene 345
2.2 Progrediente, sich überlappende Topikreihen zur polysemen Charakterisierung der Hauptfigur 351

3 Narratives Verfahren 360
3.1 Binäre Oppositionen: Mythos und Fiktion, Wissen und Nichtwissen, schwache und starke Narrationsformen 360
3.2 Metonymische und metaphorische Transformationen von Zeit 361
3.3 Eine Deklination von «Nummern» 363

4 Fazit 365

VIII Allgemeine Schlussfolgerungen 371

1 Die zentrale Bedeutung von Performativität und Performance 372

2 Weshalb es weiterhin Biopics geben wird 377

3 Biographische Figuren und Fragen der Erzählung 381
3.1 Die Stärke der historischen Persönlichkeit ist ihre Schwäche 381
3.2 Der individuelle Triumph und seine insistierende Kehrseite 382
3.3 Realweltlicher Narrationszusammenhang und die Erneuerung der Gattung 383

IX Anhang 385

Filmographie 386

Literatur 393

Register 411

Danksagung

Diese Arbeit wurde durch ein Stipendium des Schweizerischen Nationalfonds ermöglicht und entstand im Rahmen des Forschungsprojekts «Die narrative Funktion der Figuren im Spielfilm», das der Verfasser gemeinsam mit Margrit Tröhler am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich durchführen konnte.

Zunächst und vor allem geht mein Dank an Prof. Christine Noll Brinckmann, für ihre zahlreichen Anregungen und ihren kritischen Verstand, ohne den etliche Schwächen des Textes nicht hätten beseitigt werden können. Ebenso konnte ich von den vielen inspirierten Gesprächen mit Margrit Tröhler profitieren, insbesondere durch die gemeinsame Erarbeitung eines theoretischen Vokabulars zur Beschreibung von Spielfilm-Figuren und bezüglich unserer scheinbar endlosen Paul-Ricœur-Lektüre. Thomas Christen, Vinzenz Hediger, Alfred Messerli und Andreas Volk lasen das Manuskript in verschiedenen Phasen seiner Entstehung und lieferten sehr hilfreiche Ideen. An der Library of Congress in Washington waren Madeline Matz und ihre MitarbeiterInnen bei meinen Filmsichtungen äußerst entgegenkommend und freundlich. Zahlreiche fruchtbare Unterhaltungen führte ich auch mit Georg Janett, unter anderem in Sachen Titelfindung. Und für Hilfeleistungen verschiedenster Art danke ich schließlich James Wulff, Wolfgang Beilenhoff, Christa Blümlinger, Alice Christoffel, Fred van der Kooij, Ruedi Widmer, Renato Marx, Fränzi Meister, Graziella Gähler, Charles Egli sowie den TeilnehmerInnen des internationalen Forschungskolloquiums «Figuren im Spielfilm» im November 1996 und den StudentInnen des gleichnamigen Proseminars im Sommersemester 1997, Universität Zürich.

Zürich, im Juli 2001

Für meinen Großvater
George Taylor (1881–1978)

I Das verfilmte Leben: zehn Thesen

I Das verfilmte Leben: zehn Thesen

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist die filmische Biographie oder Lebensgeschichte, für die sich seit 1951 der amerikanische Begriff *Biopic* eingebürgert hat. Auf welche Weise wird die Geschichte eines Menschen, der – in der Regel – nachweisbar gelebt hat oder noch lebt, im Spielfilm dargestellt und erzählt? Biopics bedienen sich historischer und nichtfiktionaler Vorlagen (häufig literarischer Autobiographien und Biographien), um diese im Rahmen einer dramatischen Erzählung[1] neu zu inszenieren und – im günstigsten Falle – zu rekonstruieren. Da sich diese Untersuchung als Beitrag zu einer Spielfilm-Narratologie versteht, bleiben biographische Dokumentarfilme weitgehend ausgeschlossen.

Im Vordergrund steht eine Genre- und Figurenanalyse primär aus erzähltheoretischer Perspektive; uns interessiert die Gattung *als narratives System* sowie als *transhistorische und transkulturelle Komparatistik*. Das Genre bewegt sich im Spannungsfeld von Fiktion und Nichtfiktion, wiewohl der übergreifende Rahmen ein fiktionaler bleibt. Die bisherigen monographischen Untersuchungen zum Biopic sind von einer fast ausnahmslos amerikazentrischen Perspektive geprägt und gehen von einer soziologischen (Custen 1992b), mythologischen (Miller 1983) oder lexikalischen Perspektive aus (Karsten 1993). Zwei weitere Studien beschäftigen sich mit Künstlerfilmen, die eine in Form eines Sammelbands mit einzelnen Filmuntersuchungen (Felix 2000), die andere setzt sich nur teilweise mit Biopics auseinander (Walker 1993). In anderen Publikationen zum Historienfilm wird die Biographie als eigenständiges Genre in Bezug auf unsere Fragestellung nur rudimentär erörtert (Grindon 1994, Landy 1996). Systematische und umfassende erzähltheoretische Untersu-

1 Mit Gérard Genette lässt sich die Erzählung (engl. *plot*, franz. *récit*) von der Geschichte oder Handlung (engl. *story*, franz. *histoire*) und der Narration unterscheiden: Die Handlung ist der chronologisch und kausal schlüssige Inhalt des Erzählten, das raumzeitliche Universum, welches ein narrativer Text konstruiert. Mit Narration ist der konkrete formale und stilistische Prozess des Erzählens gemeint; und Erzählung oder Plot schließlich bezeichnen, als eine Zwischenstufe zwischen Narration und Geschichte, die Anordnung und Struktur des Geschehens (vgl. Genette 1994: 15f.). Nur die Narration ist mediumsspezifisch – nicht jedoch Geschichte und Erzählung. Vgl. hierzu auch Bordwell 1993: 49f. Anstelle von *story* und *plot* spricht Bordwell von *fabula* und *syuzhet*.

chungen fehlen also bislang. Zu Karstens Lexikon ist anzumerken, dass dessen Kriterien zu unscharf scheinen – fast jeder Film, in dem historische Figuren auftauchen, wird mitberücksichtigt, die Autorin zieht die Gattungsgrenzen also zu weit (ein Politthriller wie *All the President's Men* von Alan J. Pakula, USA 1976, ist durch die Darstellung der beiden historischen Watergate-Journalisten Carl Bernstein und Bob Woodward noch kein Biopic, geht es dort doch nicht um die Viten der beiden Protagonisten, sondern um die Aufdeckung des politischen Skandals). Andrerseits wird sich zeigen, dass eine referenzielle Definition des Genres, die auf der Verwendung belegbarer Namen insistiert, zu kurz greift: Biographien geben sich ganz wesentlich durch ihre narrative Struktur und Stilmittel als solche zu erkennen.

An dieser Stelle ist ein kurzer Kommentar zur Verwendung des Begriffs «Figur» angebracht, geht es doch um das Erscheinen von Menschen im Film und deren erzähltheoretische Funktion. Nun ist aber jemand, den wir auf der Leinwand sehen, bloß imaginär, ein phantasmagorisches Geisterwesen aufgezeichneter und projizierter Bilder und Töne, das dem kinematographischen Regime des imaginären Signifikanten (vgl. Metz 1993) untersteht und somit zugleich an- wie auch abwesend und niemals nur Abbild einer außerfilmisch existierenden Wirklichkeit ist. Die filmischen Möglichkeiten und Bedingungen bewirken grundsätzlich eine Konstruiertheit des Konzepts «Mensch» oder «Person», so dass der Terminus «Figur» mit seiner Implikation des ästhetischen Konstrukts sinnvoll erscheint. Wir werden auch sehen, dass dieser Ausdruck sich in eine Vielzahl von einzelnen Facetten zerlegen lässt. Für den Drehbuchtheoretiker Robert McKee ist die Figur daher «eine Metapher für die menschliche Natur», homolog zur *story*, die er als «Metapher für das Leben» definiert (McKee 2000: 403, 34).

Da es vor allem die US-amerikanischen Biopics der 30er, 40er und 50er Jahre waren, die der Gattung ihren Stempel aufgedrückt haben – denn das Genre erfuhr im klassischen Hollywood seine markanteste Ausprägung –, wird der Ausgangspunkt meiner Arbeit bei amerikanischen Beispielen liegen. Berücksichtigt wurden insgesamt 160 Filme, von denen 140 als Biopics gelten können; die 20 übrigen sind in eng benachbarten Gattungen (im historischen Film etwa) anzusiedeln und mitunter, wo angezeigt, für Einzelaspekte relevant. Die älteste Biographie, die ich sichten konnte, stammt aus dem Jahr 1913, die neuste wurde 2000 realisiert. Für die detailliertere Analyse habe ich 20 Filme ausgesucht. Im Unterschied zu den bisherigen monographischen Publikationen sowie den meisten Artikeln in Fachjournalen geht die vorliegende Untersuchung

allerdings über das klassische amerikanische Biopic weit hinaus, um auch europäische und asiatische Produktionen sowie moderne (modernistische und postmoderne) Beispiele zu berücksichtigen, die bisweilen sehr experimentell ausfallen und die Grenzen des Narrativen überschreiten. Diesen modernen Biographien sind im vorgerückten Stadium unserer Untersuchung umfassende Analysen gewidmet.

Mein Instrumentarium ist zunächst einmal genrehistorisch und -theoretisch ausgerichtet. In einem knappen Überblick über die Gattung vertrete ich die These, dass sich eine klassische von einer modernen Phase unterscheiden lässt, auch wenn diese nicht eindeutig periodisierbar sind. Ich widerspreche auch ganz entschieden der von einigen Autoren – etwa George Custen – vertretenen Meinung, das Biopic sei aus dem Kino «verschwunden».[2] Custens Fehleinschätzung hängt unter anderem damit zusammen, dass er sich auf die von David Bordwell, Kristin Thompson und Janet Staiger postulierte Terminierung der Studioära (1960) abstützt und moderne Filmbiographien ignoriert, da sie nicht so gut vereinbar sind mit seiner ideologiekritischen These des Biopic als Selbstfeier der Hollywood-Moguln.[3] Ganz im Gegenteil scheint mir die Gattung durchaus lebendig zu sein, wenn auch unter anderen Vorzeichen als zu ihrer klassischen Zeit.

Der nächste Bezugspunkt wird eine Annäherung mittels relevanter Themenfelder sein: zum ersten über die historische und literarische Biographie, welche sich in der Antike herausgebildet und seither in der Literatur zu einer festen Gattung entwickelt hat. Hier greife ich eine Idee auf, die ich dem Historiker Ernst Kantorowicz entlehne (*The King's Two Bodies*) und die sich durch die ganze Arbeit hindurchziehen wird: Der biographische Körper ist immer ein doppelter, und im Film lässt sich diese Doppelung potenzieren, deklinieren, bis hin zu einer wahren Mise-en-abîme der Selbstreflexivität: individueller und kollektiver Körper, SchauspielerInnen- und historischer Körper, heroischer und monströser Körper, sterblicher und ewiger, anwesender und abwesender Körper. *In gewisser Weise erzählen alle Biopics dieselbe Geschichte: wie aus einem realen ein symbolischer Körper wird.*

Viele Probleme, die sich der kinematographischen Adaption einer Lebensgeschichte stellen, lassen sich durch den Bezug auf die Literatur bewusstmachen, wobei der Film seine eigenen mediumsspezifischen Schwierigkeiten mit sich bringt und demzufolge auch typische Lösun-

2 Vgl. Custen 1992b und Gustafson 1977.
3 Vgl. hierzu Custen 1992b: 3, 29ff. und Bordwell/Thompson/Staiger 1991.

gen entwickelt. Auf eine knappe Geschichte des biographischen Körpers und des janusgesichtigen Ruhms (eine weitere Doppelung) folgt eine Diskussion der kritischen Auseinandersetzung mit der Gattung. Manche der aus Soziologie, Feminismus und Poststrukturalismus stammenden Vorwürfe gegenüber der oftmals totgesagten, aber nach wie vor lebendigen Form haben nachhaltige Relevanz.

Als Spielfilme sind Biopics fiktionale Texte; gleichzeitig signalisieren sie aber als Biographien einen Bezug zur historischen Wirklichkeit. Damit stellt sich die Frage nach der Vermittlung von Fiktion und Nichtfiktion, deren gegenseitige Abgrenzung uns später helfen wird, charakteristische Wirklichkeitsverweise zu bestimmen. Von besonderer Relevanz für das Biopic ist auch das Starphänomen: Zum einen können biographische Figuren als Stars in der Wirklichkeit verstanden werden; zum andern werden Biopic-Protagonisten oft von Filmstars dargestellt, was zu interessanten Problemen der Verkörperung führen kann. Ein zunächst genretheoretischer Zugang bestimmt auch eine kritische Beurteilung der bisherigen Literatur zur Filmbiographie. Hier geht es darum, neben gattungsbezogenen Aspekten in Filmwissenschaft und -kritik jene erzähltheoretisch relevanten Ideen kritisch zu sichten und aufzugreifen, die für diese Untersuchung von Nutzen sind. Brauchbare Konzepte, die sich hier finden, haben sich allerdings fast nur mit dem klassischen amerikanischen Biopic auseinandergesetzt, ohne andere Beispiele zu berücksichtigen oder das Genre detailliert erzähltheoretisch zu untersuchen.

Methodologisch dominiert diese Arbeit daher ein narratologischer Ansatz. Im Zentrum stehen einerseits die Erzählmuster des Biopic, andrerseits dessen Figuren. Im ersten Teil des breit angelegten Kapitels «Narrative Strukturen» geht es darum herauszufinden, welche narrativen Muster der Gattung eigen sind; zu welchen Erzählformen neigt das Biopic, welche ja immer schon als Lösungsversuche, als Symptome der Problematik des verfilmten Lebens zu verstehen sind? Dabei greife ich die zuvor eingeführte Unterscheidung zwischen klassischen und modernen Biographien auf und beziehe sie auf zwei narrative Modelle, versuche also, zwischen historischen Phasen des Biopic und erzählerischen Vorgehensweisen eine Übereinstimmung zu erzielen. Symptomatisch für die klassisch-realistische Form ist die harmonische Geschlossenheit am Ende, während sich in der modernen, offenen Spielart ein problematischer Schluss einstellt: Ein Rätsel bleibt bestehen, es gibt mehrere Enden und/oder eine «offene Wunde». Moderne Biopics tendieren dazu, sich vom klassischen Realismus abzuwenden. Veranschaulicht und entwickelt werden die beiden Modalitäten anhand von exemplarischen Film-

analysen im Hinblick auf ihre globale Erzählstruktur. Ausgewählt wurden die Beispiele nach Prägnanz ihrer narrativen Vorgehensweise. Verschiedene Ideen, die ich im Verlauf der Untersuchung herausarbeite, kommen hier bereits zur Sprache: die Tendenz des Biopic zur schwachen Narration, zum (selbstbezüglichen) Erinnerungstext und zur Darbietung oder Performance.

Als nächstes stellt sich die Frage nach dem Figurengeflecht, dem Handlungspersonal. Auch hier lässt sich unsere Unterscheidung von klassischen und modernen filmbiographischen Verfahren einbringen, allerdings überlagert von einer weiteren Opposition: derjenigen zwischen der zentrierten, deutlich im Mittelpunkt des Geschehens situierten Biopic-Figur, und der dezentrierten, die im Abseits stehen, unter Umständen fast aus der Diegese[4] herauskippen kann. Vom klassischen amerikanischen Biopic mit klar zentrierter Hauptfigur bis zum extremen modernistischen Beispiel mit von Anfang an abwesendem Protagonisten sollen hier anhand von Einzelanalysen charakteristische Figuren- und damit zusammenhängende Erzählverhältnisse der Gattung dargestellt werden. Dabei wird sich wiederholt zeigen, dass die biographische Figur eine exzessive ist und dazu tendiert, die Diegese zu sprengen (zu über- oder unterschreiten).

Die zuvor bereits thematisierte Frage von Fiktion und Nichtfiktion im Kontext narrativer Strukturen untersuche ich anhand zweier moderner, nichtklassischer Beispiele. Durch entgegengesetztes Vorgehen lösen sie die klassische Biopic-Diegese auf, indem sie die in der Gattung immer schon implizit vorhandene Spannung zwischen den beiden Polen der Wirklichkeitsreferenz auf die Spitze treiben und einmal stärker entfiktionalisieren, das andere Mal hyperfiktionalisieren. Die beiden Filme sollen aufzeigen, welche Möglichkeiten das Genre besitzt, sich auf komplexe Weise geschichtlichen Figuren zu nähern und dabei die Grenzen des Narrativen anzutasten.

Von besonderer Relevanz für die Figurenkonstruktion im Biopic sind insbesondere zwei exponierte Momente der Narration, Filmanfang und -ende. Anfänge sind zwangsläufig damit beschäftigt, dem Publikum die Hauptfigur näher zu bringen; aber nur der Abschluss der Erzählung, der nicht mit dem Tod des Protagonisten zusammenfallen muss, auch wenn dies der Fall ist, drückt der biographischen Figur effektiv den

4 «Diegese», vom griechischen *diegesis* («Erzählung») abstammender Ausdruck, wurde um 1950 von Etienne und Anne Souriau in der Filmwissenschaft eingeführt und bezieht sich auf das raumzeitliche Universum der filmischen Erzählung, d. h. den Erzählraum.

Stempel auf. Wir versuchen dabei, das Genre als eine Form eines *cinema of sacrifice* zu verstehen: Der Protagonist beutet sich selbst in Leidenschaft aus und «opfert» sich seinem Lebenswerk, um als symbolischer Körper Ewigkeit zu erlangen.

Die bereits vorgestellte Idee des Biopic als Performance-Text wird in einem Kapitel zum Thema Performance (Darstellung und Darbietung) im Hinblick auf bevorzugte Schauspielstile untersucht. Von zentraler Relevanz ist hier die sich durch die ganze Arbeit hindurchziehende Idee der biographischen Gegensätze und Verdopplungen, die sich auch in den beiden Varianten der PerformerInnen- und der PolitikerInnen-Biographie ausdrückt.

Damit vollziehen wir eine Überleitung von der globalen erzählerischen Ebene auf eine narrative Mikroebene, die bis hinein in die feinsten formal-stilistischen Elemente wirksam ist und spezifische Charakteristika aufweist. Da wären zunächst einmal, im Hinblick auf Christian Metz' Theorie der «unpersönlichen Enunziation», die enunziativen Markierungen zu untersuchen, jene Momente, in denen das filmische «Aussagen» besonders deutlich wird, um zu sehen, wie sich Biopics von anderen Spielfilmen unterscheiden.[5] All diese Phänomene reflektieren den Einbezug von bestimmten Wirklichkeitsverweisen in eine fiktionale Erzählform. Dazu gehören auch die expliziten Referenzialisierungen und das zentrale Verfahren des narrativen Overflows von der semantischen Handlungsebene auf den Stil.

Die in der Filmwissenschaft 1970 von der Zeitschrift *Cahiers du Cinéma* initiierte Diskussion von John Fords *Young Mr Lincoln* (USA 1939) dient mir danach als Anstoß für eine eigene Untersuchung des historischen Stellenwerts dieses Films. Meines Erachtens wurde er bislang zu einseitig als Einzelfall betrachtet und sollte stärker in einen Genrekontext gestellt werden.

Abschließend setzen wir uns, basierend auf den vorhergehenden Ergebnissen und mit Bezug auf kulturtheoretische Implikationen, mit ei-

5 Zum Begriff «Enunziation» und seiner adjektivischen Form «enunziativ» – Wortschöpfungen, die sehr direkt vom französischen *énonciation* übernommen wurden und über deren Brauchbarkeit im Deutschen man sich gewiss streiten kann – vgl. Metz 1997. «Enunziation» *in Bezug auf den Film* bezeichnet hier jene, in einem weiten Sinne sprachlich verstandene, anonyme und nicht-anthropomorphe Aussageinstanz, die – aus der Sicht der Rezeption – das Werk als ganzes hervorbringt, aber gleichwohl einen «anthropoiden» Charakter, d.h. den einer Mensch-Maschine hat. Damit bleibt, nach meiner Auffassung, in dieser Konzeption des Mediums ein kommunikatives Moment erhalten. Freilich darf die Enunziation keinesfalls mit dem realweltlichen «Autor» eines Films verwechselt werden.

nigen grundsätzlichen Aspekten der Gattung auseinander und versuchen deren anhaltende Attraktivität zu erklären.

Wir werden also zehn Thesen verfolgen:

1. Eine referenzielle Genredefinition, die sich auf die Verwendung eines historisch belegbaren Namens beschränkt, ist zu eng gefasst und benötigt eine Erweiterung im Sinne der Narrativierung einer Lebensgeschichte.

2. Das Genre ist nicht aus dem Kino verschwunden, sondern existiert nach wie vor.

3. Es gibt eine klassische und eine moderne Phase der Gattung, was sich auch in der Narration niederschlägt.

4. Die biographische Figur besitzt einen (deklinierbaren) doppelten Körper; im Verlauf der Erzählung wird der reale Körper des Protagonisten in einen symbolischen verwandelt.

5. Biopics tendieren zu einer schwachen Narration mit Episodenhaftigkeit, Nummerndramaturgie und Serialität, greifen häufig aber kompensatorisch auf stereotype, mythische Story-Schemata zurück.

6. Das Genre ist narrativ so schwach kodiert, dass es auf Hilfsgenres angewiesen ist, welche die jeweilige Lebensgeschichte erzählen helfen.

7. Subplots sind stärker narrativ-kausal ausgerichtet als der Karriereplot.

8. Performance steht im Zusammenhang mit dem doppelten Körper der biographischen Figur sowie mit der Nummernhaftigkeit der Erzählung und hat im Biopic einen besonderen Stellenwert.

9. Die biographische Figur neigt zum Exzess und dazu, die Diegese zu sprengen.

10. Biopics tendieren zur ausgeprägten Selbstreflexivität.

II Das Biopic: Definition und Geschichte einer Gattung

1 Definition und Abgrenzung

In *filmbezogenen* Terminologiediskussionen lassen sich für die Biographie eine Reihe von Ausdrücken feststellen: Stellvertretend sei hier die englische Begrifflichkeit erwähnt, die Daniel Lopez auflistet: *Biographical Film*, *Bio*, *Biog*, *Biography*, *Biopic*, *Film Biography*, *Screen Biography* (Lopez 1993: 25). Der aus dem Amerikanischen stammende und neben «biographischem Film» (und dessen Äquivalent in den verschiedenen Sprachen) wohl häufigste generische Begriff ist *Biopic*. Diese Zusammensetzung aus den Worten «biographical» und «picture» findet sich zum ersten Mal 1951 im US-Fachblatt Variety[1] und hat sich seither über den englischen Sprachraum hinaus durchgesetzt (obwohl der Begriff ursprünglich Hollywood-Produktionen vorbehalten blieb, wird er heute auch allgemein gebraucht).

George Custen verweist in seiner – allerdings zu eng gefassten – Definition auf zwei Aspekte: die Schilderung des Lebens einer authentischen Persönlichkeit der Vergangenheit oder Gegenwart und Verwendung belegbarer Namen (Custen 1992b: 5, 8). Die Bedeutung des letzteren betont auch Sergej Jutkewitsch und begreift den biographischen Film «als würdevolle, audiovisuelle Konkretisierung eines vom Volke in Liebe und Zärtlichkeit erinnerten Namens» (Jutkewitsch 1965: 212; 228). Die Darstellung muss dabei nicht zwingend das ganze Leben umfassen; auch Ausschnitte sind möglich (Custen 1992b: 6f.). Custen setzt voraus, dass sich das erzählte Leben durch Berühmtheit auszeichnet; was als Ruhm gilt, ändert sich freilich von Generation zu Generation (ebd.; vgl. auch Braudy 1997: vii). François de la Bretèque schließlich definiert die Filmbiographie aufgrund ihrer Abhängigkeit von anderen Genres als «schwaches» Genre, das weniger stark kodifiziert ist als andere Gattungen und sich deshalb auch durch ein weniger homogenes Korpus auszeichnet (Bretèque 1986: 93, 97).

In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu betonen, dass Biographien nicht durch eine bestimmte Ikonographie geprägt sind, wie dies

1 «A biographical film; a film biography. 1951 [...] 22 Dec. 6/3 ‹Variety› coins another word for showbiz – ‹biopic›, meaning a biographical film», in: J. A. Simpson und E. S. C. Weiner (Hg.): *The Oxford English Dictionary*, 2. Ausg., Oxford, 1989, Bd. 2, S. 209.

etwa für den Western, den Gangsterfilm oder den Film Noir gilt; auch stilistisch zeichnet sich die Gattung nicht durch einen bestimmten *look* aus (wie zum Beispiel die Tendenz zur High-Key-Beleuchtung in den Komödien der 30er und 40er Jahre). Vielmehr sind es die beigezogenen «Hilfsgenres» oder Stilrichtungen, welche das konkrete Erscheinungsbild eines Biopic prägen. Insofern lassen sich die Filme als *Chamäleon-Texte* verstehen. Weil die Gattung von der Kodifizierung her relativ schwach ist – der biographische Rahmen stellt in sich schon einen starken vorfilmischen Kode dar –, ist sie von der formal-stilistischen Gestaltung her auch flexibel. Deshalb begreift McKee das Biopic als «Supragenre», das eine Vielzahl autonomer Genres enthalte (McKee: 97f.). Durch das inhärent immer vorhandene Drama von Personwerdung und Identitätssuche unterhält das Genre notabene einen starken Bezug zum Melodrama.

Angesichts der in der abendländischen Kulturhistorie fundamentalen Bedeutung der Figur Christi und der Passionsgeschichte, die als paradigmatischer Lebenslauf betrachtet werden kann, ist es vielleicht nicht überraschend, dass die im Film – obschon keineswegs nur in Biopics – am zweithäufigsten (147-mal) dargestellte «historische» Figur Jesus ist (Robertson 1993: 56).[2] Symptomatisch für die fiktional/nichtfiktionale Hybridität[3] der Gattung ist die zentrale Bedeutung der *diskursiven* Wirklichkeit der biographischen Figur, die sich einer mythisch-revisionistischen Neuschreibung unter Berücksichtigung des Subtextes, des zur Entstehungszeit eines Films relevanten kollektiven Zeitgeists, unterziehen lässt: Historiographie behandelt das Spezifische der Vergangenheit, doch es ist der Mythos im positiven Sinne des Wortes, die mythisch überhöhte und umgeformte historische Figur, die Ewigkeit suggeriert.

Als Spielart des historischen Films unterscheidet sich die stärker diachron angelegte Biographie einerseits vom Historienfilm im engeren Sinne, in dem es um die Repräsentation soziopolitischer Ereignisse, Epochen und Ideen geht und in deren Kontext belegbare Figuren agieren, und andrerseits vom Kostümfilm, der vor historisch inspiriertem Hintergrund fiktionale Figuren inszeniert (Landy 1990: 18f.[4]). Deshalb scheint es zumindest problematisch, die Biographie als Subgenre oder Erneue-

2 An erster und dritter Stelle von Robertsons Liste der in der Filmgeschichte am meisten dargestellten historischen Persönlichkeiten finden sich Napoleon Bonaparte (194 Filme) und Abraham Lincoln (136). Vgl. Robertson 1993: 56.

3 Die Begiffe «Hybridität» und «hybrid» verwende ich in dieser Arbeit ausschließlich in einem textuellen Sinne; sie bezeichnen narrative Mischformen.

4 Landys Dreiteilung des historischen Films ist inspiriert durch Jean Gili: «Film storico e film in costume», in: Riccardo Redi (Hg.): *Cinema italiano sotto il fascismo*, Venedig, 1979, S. 129.

rung des Kostümfilms zu begreifen wie Joseph Reed oder auch Richard Gustafson (Reed 1989: 60; Gustafson 1977: 50), wenn auch häufig eine Mischform von historischer Annäherung und romanhaftem Abenteuer vorliegt (Baldizzone 1986: 13). Alan Rosenthal verweist hier auf die ausgesprochene Unterhaltungsorientierung und den lockeren Umgang mit historischen Fakten (Rosenthal 1995: 17). Den Status der Fiktionalisierung betont auch Christine Noll Brinckmann und verweist auf die Verwandtschaft sowohl zur Autobiographie als auch zum *Docudrama*, das eine Mischform aus dokumentarischem Material und gespielten Szenen darstellt und sich – im Unterschied zum Historienfilm – auf ein öffentliches Ereignis der jüngeren Vergangenheit bezieht.[5] Die Verwandtschaft zu Docudrama, Autobiographie und Historienfilm unterstreicht auch McKee (McKee 2000: 97ff.). Biopics sind von nichtfiktionalen, dokumentarischen Biographien abzugrenzen, die im weiteren nicht zu dieser Untersuchung gehören, da sie den Rahmen des Spielfilms verlassen.

Für unsere Zwecke lässt sich der biographische Spielfilm daher so bestimmen: *Biopics behandeln in fiktionalisierter Form die historische Bedeutung und zumindest in Ansätzen das Leben einer geschichtlich belegbaren Figur. Zumeist wird deren realer Name in der Diegese verwendet. Dabei muss nicht eine ganze, geschlossene Lebensgeschichte (von der Geburt bis zum Tod) erzählt werden; vielmehr genügt es, wenn der «rote Faden» der Handlung durch einen oder mehrere Lebensabschnitte einer historischen Person gebildet wird, deren* Porträtierung *im Mittelpunkt steht. Geht es im Historienfilm um einen Sachverhalt, so konzenztriert sich die Biographie auf eine zentrale Persönlichkeit.*

Wie Genres im Allgemeinen, kann auch das Biopic nicht essenzialistisch oder «wasserdicht», sondern muss schwerpunktmäßig, d.h. differenziell im Sinne eines *cluster* definiert werden. Zu beachten ist dabei, dass es auch hybride Fälle gibt (zum Beispiel zwischen einem historischen Film und einem Biopic)[6] sowie fiktionale oder «Pseudobiographien» (Lopez 1993: 25, Neale 2000: 61f.), die zwar einen erfundenen Namen verwenden, aber a) eine Lebensgeschichte erzählen und/oder b) sich auf belegbare Figuren abstützen und deshalb in unserer Untersuchung mitunter ebenfalls berücksichtigt werden müssen. Der paradigmatische Fall hier-

5 Unveröffentlichte Liste von Genre-Definitionen am Seminar für Filmwissenschaft, Universität Zürich.

6 Bressons *Le Procès de Jeanne d'Arc* (F 1961) beispielsweise ist solch ein Hybrid zwischen einer Biographie und einem historischen Film; zwar konzentriert er sich auf den Prozess von 1431, aber Johanna steht klar im Zentrum des Geschehens, und über den Dialog fließen Elemente einer Lebensgeschichte in die Handlung ein.

für ist Orson Welles' *Citizen Kane* (USA 1941), an dem keine Untersuchung des Biopic vorbeigehen kann.[7] Inwieweit sich allerdings stark fiktionalisierte Hollywood-Biographien von Werken unterscheiden lassen, die sich um möglichst hohe historische Genauigkeit bemühen (Lopez 1993: 25), scheint eine Frage gradueller Abstufung zu sein und bleibt deshalb generisch ungelöst.

7 Zweifellos ist es nicht unproblematisch, *Citizen Kane* als Biopic zu betrachten. Aber einerseits gibt es, wie bereits konstatiert, eine notwendige Unschärfe in der Gattungsdefinition; andrerseits stützt sich Welles' Film trotz Fiktionalisierung und erfundener Namen deutlich auf das Leben des Pressemagnaten William Randolph Hearst ab (vgl. auch Roquemore 1999: 329f. und Schechter/Everitt 2000: 21ff.). Und nicht zuletzt ist *Kane* durch seine narrative Struktur als Biographierung erkennbar. Die Fiktionalisierung des Namens der Hauptfigur war insofern unumgänglich, als Hearst zur Enstehungszeit des Films noch lebte und viel zu einflussreich war, als dass es sich Welles hätte leisten können, für ein dermaßen pessimistisches Porträt wirkliche Namen zu verwenden. Dennoch gelang es Hearst durch seinen Zeitungsboykott, den Verleih des Films außerhalb der RKO-eigenen Kinos zu verhindern (Mulvey 1992: 29).

2 Zur Geschichte der Filmbiographie

2.1 Quantitativ: Amerikanische Biopics prägten das Genrebild in den 30er, 40er und 50er Jahren

In der Literatur fehlen bislang historisch umfassende Darstellungen zur Gattung Filmbiographie. Da hier keine solche Recherche vorgenommen werden kann, muss selbst ein knapper geschichtlicher Überblick kaum mehr als Stückwerk bleiben. Ein paar wenige Publikationen bieten eine rudimentäre Bestandesaufnahme und Entwicklungsgeschichte, berücksichtigen dabei aber vor allem Hollywood-Produktionen, so dass im Hinblick auf europäische Filme Handbücher konsultiert werden müssen. Der Mangel an historisch-systematischen Untersuchungen zu nichtamerikanischen Biographien ist wohl darauf zurückzuführen, dass, obwohl es in allen Kontinenten Beispiele für die Gattung gibt, vor allem die amerikanischen Biopics der zweiten Hälfte der 30er bis in die späten 50er Jahre das Genrebild geprägt haben.

Für den Zeitraum 1926–1991 verzeichnet Eileen Karsten insgesamt 1265 Biopics, die in englischer Sprache oder mit englischen Untertiteln in den USA zu sehen waren (Karsten 1993). Dabei ist sie zu großzügig in der Gattungsbestimmung und bezieht auch Fernsehproduktionen ein, was im Hinblick auf die quantitative Häufigkeit, insbesondere seit den 60er Jahren, ein falsches Bild hinterlässt – sofern wir zwischen Kino- und Fernsehfilm unterscheiden wollen. Immerhin ist ihrer Enzyklopädie zu entnehmen, dass die Biographie erst ab 1930 eine gewisse quantitative Präsenz erreichte (fünf Titel). Bis 1939, als mit 19 Produktionen ein erster Höhepunkt markiert wurde, ist ein mehr oder weniger stetiger Anstieg der Anzahl zu konstatieren. Nach dem Zweiten Weltkrieg verzeichnete die Gattung einen leichten Rückgang, erreichte aber in den 50er Jahren neue Rekordzahlen (1953: 25 Titel). In den 60er Jahren nimmt die Zahl wieder markant ab (1967: sieben Filme), um seit Ende der 60er, zweifellos mit Hilfe des Fernsehens, wieder stark zuzunehmen (1980: 51 Titel). Bei vielen dieser Produktionen handelt es sich freilich um B-Filme.

Gemäß Steve Neale ist der Anteil an Biopics in Hollywood seit den 30er Jahren – mit einigen Perioden des Rückgangs – mehr oder weniger stetig *gewachsen*. Seinen Berechnungen zufolge machten in den 30er Jah-

ren Filmbiographien bloß 1 Prozent der Produktion aus; in den 40ern waren es 2,2 Prozent, in den 50ern 3,5, in den 60ern 4,3 Prozent, mit einem leichten Rückgang in den 70er Jahren auf 3,9 und einer markanten Zunahme in den 80ern auf 5,3 Prozent (Neale 2000: 144). Neales Berechnungen weisen einige deutliche Parallelen zu Karstens Angaben auf.

Custen beschränkt sich in seiner Studie auf das Hollywood der klassischen Ära (1927–1960) und kommt auf insgesamt 291 Titel, die er nach Studios auflistet: Am meisten Biographien produzierten 20th Century Fox (63) und Warner Brothers (61). Seine nicht belegte These jedoch, das Biopic sei seit 1960 allmählich aus dem Kino verschwunden und stattdessen als Docudrama zum Fernsehen abgewandert (Custen 1992b: 31; 214ff.), wird spätestens seit der in den 90er Jahren wieder markant zunehmenden Produktion von biographischen Kinofilmen widerlegt, auch wenn in der öffentlichen Wahrnehmung die Präsenz, welche die Gattung in den 50er Jahren hatte, nicht mehr erreicht wurde.

Für die Zeit vor 1926 sowie für den nicht-englischsprachigen Raum fehlen, wie erwähnt, umfassende Darstellungen; zu Frankreich, Deutschland und zur Sowjetunion hat José Baldizzone allerdings einige Statistiken aufgestellt, die aufzeigen sollen, wie gering der Anteil der Biographien an der gesamten Filmproduktion gewesen sei. Demnach wurden in Frankreich zwischen 1919 und 1929 insgesamt 973 Titel und zwischen 1940 und 1950 1305 Titel produziert, von denen bloß 13 (= 1,3 Prozent) respektive 15 (= 1,1 Prozent) Biographien waren. Kaum anders sah die Situation im nazideutschen Kino aus: Von 1350 Produktionen seien hier kaum mehr als 30 (= 2,2 Prozent) biographisch gewesen; in der Sowjetunion, wo der Personenkult am ausgeprägtesten war, behandelten die 55 zwischen 1949 und 1952 gedrehten Filme sieben (= 12,7 Prozent) historische Figuren (Baldizzone 1986: 13).

2.2 Elemente einer Entwicklungs- und Verbreitungsgeschichte: von der Heldenverehrung zum Heldensturz

Die Genesis der Gattung Filmbiographie ist nicht zu begreifen ohne den Verweis auf die Biographie in anderen Medien, allen voran der Literatur.[1] Dies wird Gegenstand des nächsten Kapitels sein.

1 Im Begriff «Literatur» ist die Historiographie mitgemeint.

Eine wichtige und unmittelbare Quelle filmbiographischen Interesses waren Zeitungen und die populäre Presse, die erstmals 1880 Photographien abdruckten und es somit ihren Rezipienten ermöglichten, über berühmte Persönlichkeiten nicht nur zu lesen, sondern sie auch zu sehen. Schlagzeilen aus den aktuellen Nachrichten wurden später auch zu Vorlagen und Inspirationsquellen für Filmbiographien (Custen 1992b: 6). Insofern kann das Biopic als Popularisierung des bereits Populären begriffen werden (Reed 1989: 60). Die Lust an der Sichtbarkeit der Prominenz wurde vom Medium Film durch den Aspekt der Bewegung und bald auch der Narrativisierung potenziert (Custen 1992b: 6). Begünstigt durch die filmische Eigenschaft, Hybrides zu synthetisieren, und als Amalgam von Literatur, Geschichtsschreibung, Psychologie und Soziologie präsentiert sich das Biopic als neue Spielart der antiken Tradition der Lebensgeschichte (Anderson 1988: 331). Obwohl es nie zu den populärsten oder verbreitetsten Genres gehört hat, besitzt es eine lange und reichhaltige Tradition.

Filme, die sich mit der Vergangenheit befassen, mit historischen Sujets also, gibt es seit den Anfängen der Kinogeschichte. Bereits im August 1895, einige Monate vor der legendären Filmprojektion der Lumière-Brüder am 28. Dezember in Paris, die gemeinhin als Beginn der kommerziellen Institution Kino betrachtet wird, drehte William Heise für Thomas Edisons Produktionsfirma einen kurzen Streifen über die Hinrichtung von Maria Stuart, *The Execution of Mary, Queen of Scots*. Der Film bestand, wie in den allerersten Jahren des Kinos üblich, aus einer einzigen Einstellung, die allerdings bereits einen effekthascherischen Stoptrick einsetzte, mithilfe dessen die Enthauptung der Königin gezeigt wurde (Musser 1990: 86f.). So verband sich das Historische schon mit dem Spektakulären, einem *production value*, das Filme mit geschichtlichen Themen seither mitcharakterisiert. Doch auch aus der Aktualität, wie sie durch den von den Lumières begründeten Trend verkörpert wurde, konnte das Historische herauswachsen. 1899 drehte Georges Méliès zehn Tableaus über die noch unabgeschlossene Dreyfus-Affäre (*L'affaire Dreyfus*), deren Darstellung mit dem Jahr 1894 begann und folglich bereits Geschichte gewordene Ereignisse rekonstruieren musste (Thompson/Bordwell 1994: 16). Auch wenn der Film sich primär um ein ereignishaftes Thema drehte, können bereits frühe Ansätze einer verfilmten Lebensgeschichte festgestellt werden. Neben offensichtlichen Schauwerten, die stark ans Theater erinnern, spielen hier propagandistische und didaktisch-aufklärerische Momente eine Rolle, die später in der Filmbiographie eine wichtige Funktion innehaben sollten.

Aber auch außerhalb der Historie im engeren Sinne präsentieren sich artverwandte Vorläufer. Von besonderer Bedeutung sind hier jene

Produktionen, die das Leben Christi in einer Reihe von Tableaus zur Darstellung bringen. Das früheste abgefilmte Passionsspiel findet sich 1897 und wurde von einem Franzosen namens M. Lear realisiert (Musser 1990: 209ff.). Wegen ihres primär religiösen (statt geschichtlichen) Charakters wird man bei diesen Jesus-Repräsentationen und den bald einsetzenden biblischen Figurengeschichten (Baldizzone 1986: 14) allerdings kaum von Biographien reden können. Dies untermauert auch der polnische Filmhistoriker Jerzy Toeplitz mit einem Verweis auf das sich in Frankreich entwickelnde Konzept des Film d'Art im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts:

> Der wichtigste Versuch, Theatervorbilder zu erreichen, war die Inszenierung von Passionsspielen, den Erzählungen vom Leidensweg Jesu Christi. [...] 1902 bis 1905 schuf die Firma Pathé mit großem Kostenaufwand gleichfalls eine Erzählung über den Weg Christi auf den Kalvarienberg. Er wurde einer der populärsten Filme des Unternehmens, den man ununterbrochen aufführte.
>
> *(Toeplitz 1992 [1]: 49)*

Für den historischen Film sollte über die Passionsgeschichte hinaus die Bibel eine reichhaltige Quelle sein.[2] Aufgrund der Tatsache, dass die auch nur partielle Schilderung einer Lebensgeschichte, wie sie für den biographischen Film konstitutiv ist, einige Erzählzeit in Anspruch nimmt, lassen sich reguläre Biographien erst nach den Anfangsjahren des Kinos konstatieren, als Filme länger wurden und narrative Formen die Produktion dominierten. 1909 produzierte die American Vitagraph Company insgesamt vier Washington- und Napoleon-Filme, die als filmische Kurzbiographien betrachtet werden können, jedoch dem Publikum nicht eigentlich als solche verkauft wurden, sondern als prestigeträchtige Historienfilme (Uricchio/Pearson 1993: 111ff.). Aus demselben Jahr stammt auch ein französischer Film mit Abel Gance, *Molière* (Custen 1992b: 5). Mit der Historizität von Stoffen verband sich schon früh ein vermeintlicher Bildungswert, der auch auf die gleichzeitige Verbürgerlichung des Kinos zu beziehen ist.

Historisch lassen sich in der Entwicklung der Gattung zwei Tendenzen ausmachen. In einer ersten, klassischen Phase dominierten die «großen Erzählungen» der Aufklärung von Fortschritt und Emanzipation (Lyotard 1999): Geschichten über Individuen, die große Widerstände

2 «La référence à l'Antiquité gréco-romaine et à la Bible constitue pour le cinéma un moyen d'acquérir ses lettres de noblesse et d'être considéré comme l'égal de la littérature et de la peinture» (Bourget 1992: 13).

überwinden und oftmals einen Beitrag zur Humanisierung der Welt leisten. Wir können auch sagen, dass es sich hierbei um Heldenerzählungen handelt. Bis in die 40er Jahre entsprachen die allermeisten biographischen Filme diesem Typ, in dem es um Aufklärung und Inspiration qua individuellem Heroismus geht, durch den ein größeres Kollektiv, die Nation, die Menschheit, die Welt ein Stück weit vorangebracht, im Sinne des Fortschrittsgedankens verbessert wird. Qualitäten wie Entschlossenheit und persönliche Courage wurden besonders betont (Karsten 1993: vii). Diese Geschichten, die eine um Anerkennung ringende, von ihrem innovativen Potenzial her revolutionäre Persönlichkeit im Zentrum haben, enden in der Regel mit der sozialen und kanonischen Einverleibung der biographischen Figur. Zugleich dominierten Mitglieder traditioneller Eliten die Erzählungen: Monarchie, Adel, militärische Führer und Wissenschaftler.[3]

In der Literatur angeführte «Meilensteine» der Gattung belegen diesen Trend. 1912 spielte Sarah Bernhardt die Titelrolle in *La reine Elisabeth*, der von Adolph Zukor nach Amerika importiert und ein großer Publikumserfolg wurde (Custen 1992b: 5; Toeplitz 1992 [1]: 52; 87). Ein frühes Beispiel einer ausgereiften Filmbiographie im deutschsprachigen Raum bietet sich mit Carl Froelichs *Richard Wagner. Ein kinematographischer Beitrag zu seinem Lebensbild* (D 1913). *Danton* (D 1920), *Peter der Große* (D 1922), beide von Dimitri Buchowetski, sowie *Madame du Barry* (D 1919) und *Anne Boleyn* (D 1920), beide von Ernst Lubitsch, seien als weitere Beispiele erwähnt (Custen 1992b: 5). Carolyn Anderson bezeichnet sie als Kostümfilme (Anderson 1988: 332); als Schlüsselwerke, die später von emigrierten Regisseuren wie Alexander Korda (*The Private Life of Henry VIII*, GB 1933 und *Rembrandt*, GB 1936, beide mit Charles Laughton in der Hauptrolle) oder William Dieterle (*Madame du Barry*, USA 1934) imitiert worden seien, werden Lubitschs Filme auch an anderer Stelle erwähnt (Elsaesser 1986: 23). Auch in Frankreich blühte das Genre; 1927 realisierte Abel Gance seinen spektakulären *Napoléon*, 1936 *Un grand amour de Beethoven*. Sequenzen mit historischen Figuren, die in Kostümfilmen auftauchten, wuchsen sich gelegentlich zu intrafilmischen Mini-Porträts aus, wie die Abraham-Lincoln-Episode in *The Prisoner of Shark Island* (John Ford, USA 1936) (Reed 1989: 60). 1929 erschien eine Prestige-Produktion der Warner Brothers, *Disraeli* (Alfred E. Green). Konzipiert für das gehobenere Publikumssegment, wurde der Film zu

3 Leo Löwenthal, zit. in Custen 1992b: 33. Löwenthal bezieht sich hier nicht auf den Film, sondern auf in Zeitschriften veröffentlichte Biographien («Biographies in Popular Magazines», in: Paul Lazarsfeld, Frank Stanton [Hg.]: *Radio Research: 1942–1943*, New York, 1944).

einem weltweiten Erfolg und erreichte 170 Millionen ZuschauerInnen (Altman 1996: 280f.). Der darin figurierende englische Schauspieler George Arliss erschien 1933 in einer weiteren Warner-Produktion, *Voltaire* (John G. Adolfi), in der es erneut um Leben und Wirken eines europäischen Staatsmannes ging.

Pseudobiographischen Charakter hatten zahlreiche der Gangsterfilme, die Hollywood in den frühen 30er Jahren hervorbrachte. Darryl F. Zanuck, der spätere Doyen der Biopic-Produktion bei 20th Century Fox, produzierte noch bei Warner Brothers Mervyn LeRoys *Little Caesar* (USA 1930), der in vergleichsweise didaktischer Form Aufstieg und Fall eines machthungrigen und rücksichtslosen Ganoven (mit Edward G. Robinson in der Titelrolle) schilderte. LeRoy führte auch bei *I Am a Fugitive from a Chain Gang* Regie (USA 1932), der auf der Autobiographie von James Allen, einem «unfreiwilligen» Kriminellen, beruhte, der von Paul Muni verkörpert wurde. Muni spielte im gleichen Jahr die Titelrolle in einem anderen Gangster-Biopic, *Scarface* (Howard Hawks, USA 1932), der auf der Vita des berüchtigten Al Capone basierte. Ein *composite* aus Capone und John Dillinger repräsentierte die fiktionale Hauptfigur in William Wellmans *The Public Enemy* (USA 1931), gespielt vom dritten großen Gangsterfilm-Darsteller, James Cagney. Im Unterschied zu den Protagonisten der späteren Biopics thematisieren viele dieser Werke, die vor Roosevelts New Deal entstanden, ganz offen die Pathologie, aber auch den Glanz egoistischer Karrieristen und Helden der Unterschicht, die in Zeiten der Depression Macht und Ruhm erlangen, indem sie das Gesetz in die eigene Hand nehmen.

Einen effektiven ersten Höhepunkt, durch den sich die Gattung als solche herausdestillierte, erlebte der biographische Film erst im Verlauf der 30er Jahre, als sich der Tonfilm etabliert hatte und allgemein eine deutliche Nationalisierung der Filmindustrien auszumachen war. Unter dem Einfluss kommerzieller Erfolge, von denen der unter der Regie Alexander Kordas entstandene britische Film *The Private Life of Henry VIII* (1933) durch seine ironisierende «Kammerdienerperspektive» und üppigen Schauwerte (Gregor/Patalas 1989 [1]: 181) nachhaltig beeindruckt hatte (Toeplitz 1992 [3]: 80), ließ sich Warner Brothers auf eine Reihe prestigeträchtiger Biopics ein. Angesichts der 1934 in Hollywood erfolgten Verschärfung der Zensur spielten auch Legitimierungszwänge der Industrie eine Rolle, so dass historische Stoffe und insbesondere Biographien als geeignete («kulturell wertvolle») Mittel erschienen, um das in pädagogisch sich ereifernden Kreisen anrüchig gewordene Image von Stars und Filmschaffenden an öffentliche Tugenden und Moralvorstellungen zurückzubinden (Elsaesser 1986: 21ff.; Gustafson 1977: 50). Darü-

ber hinaus boten historische Filme dem von der Depression gebeutelten Hollywood die Möglichkeit, durch Präsentation üppiger Schauwerte wieder mehr Zuschauer anzulocken (Izod 1988: 108).

Prägend für das Biopic wurden, auch als Reaktion auf den Gangsterfilm-Zyklus, William Dieterles Warner-Filme mit einem zum Wohltäter gewandelten Paul Muni in der Hauptrolle: *The Story of Louis Pasteur* (1936) und *The Life of Emile Zola* (1937) waren kommerzielle und kritische Erfolge (beide gewannen Oscars, der zweite wurde zum besten Film des Jahres gekürt) und prangerten gesellschaftliche Intoleranz und Ignoranz an, während sie den heroischen Kampf eines Individuums für den Fortschritt in Wissenschaft und Politik schilderten.[4] Obwohl diegetisch im 19. Jahrhundert angesiedelt, war das sozialethische Engagement dieser Filme durchaus auf eine Gegenwart ausgerichtet, in der demokratische Werte international durch Totalitarismus und Faschismus bedroht waren (Toeplitz 1992 [3]: 88f.). In einem autobiographischen Essay hat Gore Vidal argumentiert, dass die starke Präsenz (häufig biographischer) englischer Sujets und Figuren im Hollywood-Kino der 30er Jahre, insbesondere nach 1937, auch dazu diente, angesichts des bevorstehenden Krieges in der amerikanischen Bevölkerung eine probritische und anti-isolationistische Haltung zu bewirken (Vidal 1992: 32ff.).

Helden- und Tugendhaftigkeit, Bemühung um Fortschritt kennzeichnen ebenfalls sowjetische Filmbiographien, auch wenn die dargestellten Personen anders als in den amerikanischen Beispielen weniger als einzelne Kämpfer, sondern kollektiv integriert erscheinen. In den 30er Jahren entstanden eine Reihe von Filmen, die in erster Linie militärische Anführer feiern (Toeplitz 1992 [5]: 258). *Tschapajew* (1934) von Georgi und Sergej Wassiljew als kinematographische Inauguration des Sozialistischen Realismus oder Sergej Eisensteins *Aleksandr Newskij* (1938) sowie der erste Teil von *Ivan Groznyj* (1944) wären hier zu nennen, wobei letzterer einen ambivalenten Höhepunkt des stalinistischen Personenkults markiert (der im zweiten Teil – 1945 gedreht, erst 1958 im Kino zu sehen – explizit hinterfragt werden sollte). Nach dem Krieg folgten weitere Militärbiographien, Gegenstand der Produktion wurden zunehmend aber auch Persönlichkeiten aus Wissenschaft und Kultur (Toeplitz 1992 [5]: 255ff.).

In Zeiten des Um- und Aufbruchs kommt historischen Stoffen und geschichtlichem Pathos eine besondere Bedeutung zu; dies war auch in

4 Auch die beiden andern Gangster-Stars, Robinson und Cagney, sollten in späteren Biopics «geläutert» werden: ersterer in Dieterles *Dr Ehrlich's Magic Bullet* (USA 1940), letzterer als Komponist George M. Cohan in Michael Curtiz' *Yankee Doodle Dandy* (USA 1943).

China nach der kommunistischen Machtübernahme von 1949 der Fall. Maos Doktrin des «Revolutionären Realismus» bestimmte das Filmschaffen bis 1966, und die Produktion wurde zunächst vom Propagandaministerium, später vom Filmbüro des Kulturministeriums kontrolliert. Jegliche Kunst sollte dem politischen Zweck eines neuen Arbeiter-, Bauern- und Soldaten-Staats dienen, und in den 50er Jahren etablierte sich der revolutionäre Geschichts- oder Kriegsfilm als wichtiges Genre. Porträtiert wurden Vorbilder und Helden (des Kampfes, der Arbeit) und Episoden aus der Revolution. Recht typisch in dieser Hinsicht war etwa *Nan-chang pei-chen* (*Von Sieg zu Sieg*, Chang Jin / Tang Siao-tan, 1952), der während des Winterfeldzuges 1947 spielt, die Viten zweier einfacher Soldaten erzählt und zugleich in deren Dialogen das militärische Genie Maos verhandelt. In zahlreichen Filmen standen Frauen im Zentrum, als Kämpferinnen, Opfer und Märtyrerinnen. Folklore und traditionelle Musik verband sich mitunter mit dokumentarischen Aufnahmen; ein ausgeprägter Personenkult herrschte vor (Yau 1998: 653ff.; Toeplitz 1992 [5]: 551).

Führer-Verehrungen und idealisierte Darstellungen von Nationalfiguren fanden sich auch in den Filmbiographien Deutschlands. Patriotische Mythen wurden bereits in den ersten Jahren der Weimarer Republik bemüht. Der Schauspieler Otto Gebühr etwa hatte sich auf die Darstellung Friedrichs des Großen spezialisiert und verkörperte ihn bis hinein in die Nazizeit immer wieder.[5] Zu den zahlreichen Porträts «großer Deutscher – oder jedenfalls Germanen» (Gregor/Patalas 1989 1: 143) gehören auch Filme wie *Robert Koch* (Hans Steinhoff, D 1939), *Bismarck* (Wolfgang Liebeneiner, D 1940) oder *Friedemann Bach* (Traugott Müller, D 1941). Und ebenso wie in der nationalsozialistischen Produktion historische Stoffe der herrschenden Ideologie angepasst wurden, schaffte es in Italien der Regisseur Carmine Gallone, antike römische Rituale wie faschistische aussehen zu lassen (*Scipione l'Africano*, I 1937).

Nostalgischen Charakter besaßen auch zahlreiche Musiker- und Kostümfilme deutscher oder später österreichischer Provenienz, die sich oftmals auf Amouren konzentrierten: Zu erwähnen wären etwa Carl Froelichs Tschaikowski-Porträt *Es war eine rauschende Ballnacht* (D 1939), mit Zarah Leander in einer Hauptrolle als Femme Fatale, oder Karl Hartls Mozart-Film *Wen die Götter lieben* (D 1942). Nach dem Krieg setzte sich dieser Trend fort, mit Werken wie *Eroica* (Walter Kolm-Velteé, A

5 So etwa, um nur einige Beispiele zu nennen, in *Fridericus Rex* (Arzen von Cserépy, D 1922/23), *Die Tänzerin von Sanssouci* (Frederic Zelnik, D 1932), *Fridericus / Der alte Fritz* (Johannes Meyer, D 1936) und *Der große König* (Veit Harlan, D 1942). Vgl. auch Marquardt/Rathsack 1981.

1949) über Beethoven oder *Reich mir die Hand, mein Leben* (Karl Hartl, A 1955), eine erneute Mozart-Biographie. Einen Höhepunkt erreichte die Welle zweifellos mit den drei unter der Regie Ernst Marischkas entstandenen *Sissi*-Filmen, die als Nationalkitsch den Werdegang der bayrischen Prinzessin Elisabeth zur österreichischen Kaiserin schildern und Romy Schneider zum Star machten (*Sissi*, A 1955; *Sissi, die junge Kaiserin*, A 1956; *Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin*, A 1957).

Die zweite, im Sinne des Neuen «moderne» Phase der Gattung, welche auf eine Kritik und Schwächung der (patriarchalen?) «großen» oder Makroerzählungen allmählich zugunsten von (feminisierten?) «kleinen» oder Mikroerzählungen (Lyotard) hinausläuft, lässt sich in Ansätzen schon nach dem Zweiten Weltkrieg, vor allem aber seit den 60er Jahren bis hin zur Postmoderne beobachten. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Biopics nunmehr auf den Einsatz von Mythen oder mythischer und märchenhafter Elemente und Versatzstücke verzichteten; im Gegenteil. Wir kommen gar nicht von mythischen Geschichten weg, den Fruchtbarkeits-, Erschaffungs-, Helden- und Erlösungsmythologien, auch wenn sie in stark säkularisierter Form oder als postmoderne Bricolage manchmal kaum erkennbar sein mögen (vgl. auch Coupe 1997: 9ff.). Zugrundeliegende, nur unterschwellig wahrgenommene Mythen aus dem abendländischen Kulturfundus finden in verweltlichter und mitunter ironisierter Form auch weiterhin Einlass in die Geschichten der Filmbiographien. Aber die großen, emanzipatorisch-säkularen Erzählungen, wie sie die Moderne seit der Aufklärung geprägt haben und die in den letzten Jahrzehnten selbst als säkulare Mythen entlarvt wurden, scheinen, für den Moment jedenfalls, ausgedient zu haben. Anzumerken ist hier allerdings, dass – auf einer Metaebene – der postmoderne Diskurs eines Jean-François Lyotard oder Norbert Bolz in sich bereits wieder als große Erzählung verstanden werden könnte.[6]

Anstelle der vormaligen Helden der ersten Biopic-Phase treten jetzt verstärkt pathologische Figuren und Anti-Helden, zum Teil «normale» Figuren auf, wie sie die neuere biographische Forschung fordert. Im Ge-

6 Vgl. hierzu auch Bolz 1999. – Im Zusammenhang mit der Postmoderne ist oftmals vom «Ende der Geschichte» die Rede, womit zugleich der geschichtsphilosophischen Teleologie und Alternativen zur kapitalistischen Marktwirtschaft (Sozialismus, Kommunismus) eine Absage erteilt wird. Dieser Diskurs – ein Mythos der Rechten? – impliziert oftmals auch, dass wir in der besten aller möglichen Welten leben. Im Laufe der Historie wurde bekanntermaßen schon mehrmals das «Ende der Geschichte» deklariert. Was aber die Geschichte weiter vorantreibt, ist der unumstößliche Riss (Zizek), der durch die Gesellschaft und das individuelle Subjekt hindurchgeht, der uralte Kampf der Reichen gegen die Armen (vgl. auch Chomsky 2000).

rative Form, die zunehmend selbst prekär wird. Hier halte ich mich an die aristotelische Idee, die Erzählung selbst sei wie ein Lebewesen (Aristoteles 1994: 77). Geschichte wendet sich von der großen Aktion ab und der kleinen Aktivität zu.

Orson Welles' *Citizen Kane* (USA 1941) etwa, um ein frühes Beispiel für diesen Trend zu erwähnen, ist durch die Tatsache, dass uns zwar ein komplexes Charakterporträt präsentiert, dieses aber nie befriedigend definiert und in seiner stabilen Identität und Einheitlichkeit unterminiert wird, bereits *avant la lettre* eine postmoderne (fiktionale) Biographie. Viele dieser Werke sind durch einen pessimistischen, tragischen oder kritisch-skeptischen, manchmal auch ironischen Tonfall geprägt. Die soziohistorischen und kulturgeschichtlichen Wurzeln des Wechsels vom ersten zum zweiten biographischen Typ hängen mit den großen Katastrophen des 20. Jahrhunderts zusammen – vor allem mit dem Zweiten Weltkrieg, dem Holocaust und dem Eintritt ins nukleare Zeitalter. Diesbezüglich scheint Richard Sennetts Kritik der «Unzivilisiertheit» der modernen Gesellschaft sich direkt auf die (neuere) Biographie zu beziehen:

> Unzivilisiert ist es, andere mit dem eigenen Selbst zu belasten. Unzivilisiertheit bedeutet Einschränkung der Geselligkeit, verursacht durch diese Last. Jeder kennt Menschen, die in diesem Sinne unzivilisiert sind: jene ‹Freunde›, die stets darauf aus sind, anderen Einlass in die traumatische Sphäre ihrer alltäglichen Innenwelt zu gewähren, die am anderen nur ein einziges Interesse haben, dass er ihren Geständnissen sein Ohr leiht. *Auch im intellektuellen und literarischen Feld begegnet uns diese Unzivilisiertheit häufig, etwa in jenen Autobiographien oder Biographien, die uns geradezu zwanghaft die sexuellen Vorlieben, die Gewohnheiten im Umgang mit Geld oder die Charakterschwächen ihrer Protagonisten in allen Einzelheiten enthüllen, so als würden wir deren Leben, deren Schriften, deren Handeln in der Welt besser verstehen, wenn all diese Geheimnisse gelüftet sind*.
>
> *(Sennett 1998: 336; meine Hervorhebung)*

Auch in der Wahl der Figuren hatte sich das Genre verändert. Wie Custen statistisch belegt, lässt sich für das amerikanische Kino bereits in den

5 Vgl. hierzu auch Bolz 1999. – Im Zusammenhang mit der Postmoderne ist oftmals vom «Ende der Geschichte» die Rede, womit zugleich der geschichtsphilosophischen Teleologie und Alternativen zur kapitalistischen Marktwirtschaft (Sozialismus, Kommunismus) eine Absage erteilt wird. Dieser Diskurs – ein Mythos der Rechten? – impliziert oftmals auch, dass wir in der besten aller möglichen Welten leben. Im Laufe der Historie wurde bekanntermaßen schon mehrmals das «Ende der Geschichte» deklariert. Was aber die Geschichte weiter vorantreibt, ist der unumstößliche Riss (Zizek), der durch die Gesellschaft und das individuelle Subjekt hindurchgeht, der uralte Kampf der Reichen gegen die Armen (vgl. auch Chomsky 2000).

40er Jahren eine Verschiebung ausmachen, was die quantitative Verteilung von Berufsgattungen betrifft. Bis etwa 1940 dominierten Adel und Monarchie, Ärzte und Wissenschaftler, später ist ein markanter Wechsel zu KünstlerInnen, Entertainern und Sportlern auszumachen (Custen 1992b: 248ff.).[7] Andere Sujets, wie Politiker, waren in schwächerem Maße, relativ zur gesamten Anzahl Biopics, von der thematischen Verlagerung betroffen.

Waren vormals die biographischen Hauptfiguren überwiegend offiziell sanktionierte und zur gesellschaftlichen Elite zählende Vorbilder, tauchten nun zunehmend Figuren auf, mit denen das Kino-Publikum aus einer medialen Rezeption heraus vertraut war. Eine sich ausdehnende Unterhaltungsindustrie lieferte den RezipientInnen eigene «Stars», die primär nicht als elitär, sondern als populär zu gelten haben (Miller 1983: 7f.). Die Selbstreflexivität der Gattung lässt sich also auch aus der zunehmenden Mediatisierung der (Um-)Welt begreifen. Im gleichen Zuge ließ sich ein Wandel von stabilen «Idolen der Produktion» zu mitunter destabilisierten «Idolen des Konsums» feststellen (Löwenthal 1990b: 260ff.).[8] Mit Steve Neale formuliert: «[The] pre-war biopic tends to address its spectators as citizens whereas the post-war biopic tends to address its spectators as consumers of popular culture» (Neale 2000: 61). Ein wichtiger Bezugspunkt für populäre KünstlerInnen- oder EntertainerInnen-Biographien war das Musical, das sich gegen Ende der 20er Jahre entwickelt hatte (Miller 1983: 1).

7 Die relative Dominanz von monarchisch-aristokratischen Stoffen in den 30er Jahren findet sich ebenso in den britischen Biographien (Toeplitz [3]: 200ff.).

8 Vgl. Custen 1992b: 33. Custen bezieht sich hier auf Löwenthal, der Hunderte von Magazin-Biographien untersucht hatte, die zwischen 1901 und 1941 in Amerika erschienen waren. Für die erste Phase der Biographie, in denen «Idole der Produktion» vorherrschten, konstatierte er die Wertschätzung einer «weltoffenen, liberalen Gesellschaft, die wirklich etwas von den führenden Persönlichkeiten in den entscheidenden gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Bereichen wissen will. [...] Ein ungebrochenes Vertrauen in die jedem einzelnen gebotenen Chancen bildet das Leitmotiv dieser Biographien. In sehr hohem Maße wollen sie Beispiele des Erfolgs sein, die von jedem nachgeahmt werden können» (Löwenthal 1990b: 264). Die «Idole des Konsums» seien dagegen durch Entpolitisierung und dadurch ausgezeichnet, dass sie «keinen der Berufe aus[üben], die die Grundbedürfnisse der Gesellschaft befriedigen (die Helden aus der Welt der Unterhaltung und des Sports) oder er stellt mehr oder weniger nur eine Karikatur eines gesellschaftlich produktiven Menschen dar» (ebd.: 267). (Aus heutiger Sicht wirkt Löwenthals Verständnis von «Produktion» (Arbeit) und «Grundbedürfnissen» allerdings antiquiert.) Erfolg lässt sich nicht mehr rational erklären, an seine Stelle tritt das Schicksal: «Der Erfolg unserer Idole des Konsums ist selbst ein Konsumgut», bestehend aus «Mühsal» und «Glückszufall». Löwenthal schließt daraus, «dass es keine gesellschaftlichen Regeln für den Aufstieg mehr gibt» (ebd.: 283f.). Durch den Zug zur Pathologie bei den Helden der zweiten Phase wird das Individuelle letztlich als das Abweichende suggeriert und dadurch beim Rezipienten Konformitätsdruck erzeugt (ebd.: 287).

Volkswirtschaftlich wurde in den 60er Jahren ersichtlich, dass sich die Verkäufermärkte der Nachkriegsjahre inzwischen in Käufermärkte verwandelt hatten, die Industrieproduktion vom Dienstleistungssektor überholt worden war und der von Performance-beeinflussten Marketingmethoden strukturierte kulturelle Konsum fortan eine dominante gesellschaftliche und ökonomische Rolle spielen würde (Rifkin 2000: 112ff.).

In den 50er Jahren erlebte das Biopic mit zahlreichen Künstler-Filmen einen absoluten Höhepunkt. Wohl selten wurde der Topos des leidenden Genies so vitalistisch auf die Leinwand gebannt wie in Vincente Minnellis *Lust for Life* (USA 1956) über Vincent van Gogh, nachdem sich bereits einige Jahre zuvor John Huston mit dem farbenprächtigen Toulouse-Lautrec-Porträt *Moulin Rouge* (GB 1952) der Thematik angenommen hatte. Zum Inbegriff der Gattung wurde für viele ZuschauerInnen jedoch ein Performer-Film im engeren Sinne: *The Glenn Miller Story* (Anthony Mann, 1954), mit James Stewart in der Titelrolle. Der damit begründete Zyklus von Bandleader-Biographien setzte sich kurz darauf mit Valentine Davies' *The Benny Goodman Story* (USA 1955) fort. Immer noch konnten sich diese Werke der Übergangsphase, auch wenn sie Entertainer statt elitäre Figuren behandelten, auf relativ «universale» populäre Formen der Unterhaltung berufen, was später, vor allem nach der Ablösung des Jazz durch Rock'n'Roll und Pop in den 60er Jahren, nicht mehr der Fall war, als sich der gesamte Unterhaltungsmarkt heterogenisierte, sich eine dominante Jugendkultur herausbildete und ältere Bevökerungssegmente nicht mehr zum primären Zielpublikum zählten.

Die Verschiebung von der elitären zur populären Figur manifestierte sich aber auch in einer Welle von Sportler-Biopics, die mitunter in ihrer Erzeugung einer männlichen Genealogie sehr didaktisch ausfielen (*The Jackie Jensen Story*, Alvin Lanzer, USA 1957). In gewisser Weise kann dieser Trend als erbauliches Gegenstück zum Gangsterfilm-Zyklus verstanden werden, wenn er den Aufstieg eines Außenseiters und Underdogs schildert (wie in *Somebody Up There Likes Me*, Robert Wise, USA 1956), wo der existenzielle Lebenskampf aus der Kriminalität in die bühnenähnliche und sozial verträgliche Arena des Boxrings überführt wird.

Zunehmend wurden immer intimere Aspekte der dargestellten Figuren beleuchtet, Liebesaffären, Sexualität und persönliche Probleme wie Alkoholismus und Drogen rückten in den Vordergrund (Karsten 1993: vii; Miller 1983: 177ff.; Caroline Merz, zit. in Bazalgette/Cook 1983: 7). In den stark «hagiographisch» getönten Filmen der ersten Phase schaffte es die zentrale Figur, ihre Probleme zu überwinden und zu triumphieren; in den späteren, mitunter insistierend «pathographischen»

Jessica Lange in *Frances* (USA 1982).

Werken fehlte diese Zuversicht, der Tod rückte vermehrt in den Vordergrund, Angst und Pessimismus wurden spürbar. Entsprechende Beispiele wären *Love Me or Leave Me* (Charles Vidor, USA 1955) über die Alkoholsucht Ruth Ettings oder *Lady Sings the Blues* (Sydney J. Furie, USA 1972), der in Billie Holidays Heroin-Exzessen geradezu schwelgte (Miller 1983: 182f.; 191f.; vgl. auch Gustafson 1977: 56f.). Noch drastischer wirkte Graeme Cliffords antipsychiatrisch inspiriertes Porträt *Frances* (USA 1982), das unter anderem auf der Autobiographie des einstmaligen Hollywood- und Broadway-Stars Frances Farmer beruht und die tragische Geschichte einer talentierten, aber rebellischen und emotional unausgeglichenen Schauspielerin erzählt, die mehrfach in inhumane Anstalten eingewiesen und schließlich einer Lobotomie unterzogen wird.

Die formale und inhaltliche Erneuerung, die vor allem in den 60er Jahren international von den verschiedenen «Neuen Wellen» ausging, ließ auch die Filmbiographie nicht unangetastet. In Francesco Rosis *Salvatore Giuliano* (I 1961) etwa, der noch Spuren des Neorealismus aufweist, fungierte die Titelfigur als großer Abwesender, als der «große Andere», als Phantasma im Zentrum von vielfältigsten gesellschaftlichen Kraftlinien, wie dies Rosi auch in seinen nachfolgenden Biographien *Il caso Mattei* (I 1972) und *Lucky Luciano* (I/F 1973) evozierte, um deutliche Bezüge zur komplexen soziopolitischen Situation Italiens zu schaffen. Porträts dubioser und berüchtigter Figuren tauchten nun auf, wie *Stavisky* von Alain Resnais, dessen Titelfigur von einem großen Star, Jean-Paul Belmondo, verkörpert wurde (F 1974).

In der Sowjetunion zeigte sich unterschwellige Systemkritik, im inhaltlichen aber auch formalen Abweichen von Erzähldogmen, zum Beispiel in Andrej Tarkowskijs düsterer Schilderung des russischen Mittelalters in *Andrej Rubljow* (1968) oder Sergej Paradshanows unkonventioneller Dichter-Chronik *Sajat Nowa/Zwet granaty* (1969). Mit dem Aufkommen der Fernsehbiographie (in den USA seit 1971 [Custen 1992b: 214f.]) nahm eine boulevardisierende Pathographie weiter zu, an die Stelle «inspirato-

risch-nationaler» Figuren traten nun Persönlichkeiten, die vielleicht nur kurze Zeit in den Schlagzeilen der Regenbogenpresse gestanden hatten; die Sujets wurden sensationslüsterner (Karsten 1993: vii f.; Custen 1992b: 216f.). «Heikle» Themen, wie Homosexualität, konnten im Zuge der *gay liberation* seit den 70er Jahren recht offen behandelt werden und ermöglichten es den Filmschaffenden, einen Schwulen ins Zentrum der Erzählung stellen, wie in Jack Golds *The Naked Civil Servant – The Autobiography of Quentin Crisp* (GB 1975), der die dargestellte Figur zudem selbst in Erscheinung treten lässt.

Zwischen 1966 und 1975 entstanden in den USA weniger biographische (Kino-)Filme, womöglich, wie Anderson suggeriert, weil der Begriff des Heroischen problematisch geworden war; Porträtierungen fielen mitunter deutlich ambivalent aus, so im Outlaw-Biopic *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, USA 1967) (Anderson 1988: 336). Ähnlich zwiespältig wurde auch die Hauptfigur in Franklin J. Schaffners mit acht Oscars ausgezeichneter Kriegs-Biographie *Patton* (USA 1970) dargestellt. Gleichzeitig wurde man, wahrscheinlich auch, um sich von TV-Docudramas und deren Behandlung kurzlebigen Ruhms abzugrenzen, ironischer im Tonfall und formal experimenteller; die Notwendigkeit eines originellen Ansatzes bei Werken, die für das Kino intendiert sind, hat auch Paul Schrader betont (ebd.: 340).

Die Filmbiographie ist in wechselndem Ausmaß bis heute ein wenn nicht sehr auffälliger, so doch regelmäßiger Bestandteil der Kinoproduktion geblieben: 1980 etwa waren die beiden Biopics *Coal Miner's Daughter* (Michael Apted) und *Raging Bull* (Martin Scorsese) die Kassenschlager des amerikanischen Kinos. Dies bestätigt zum Beispiel auch der große internationale Erfolg – sowohl in kritischer wie auch in kommerzieller Hinsicht –, den Milos Formans provokante und mit dem Oscar für den besten Film ausgezeichnete Arbeit *Amadeus* (USA 1984) hatte. Formans Mozart weist einige deutlich unsympathische Züge auf, und geradezu abstoßend wirkte die Hauptfigur in seinem Skandal-Porträt *The People vs. Larry Flynt* (USA 1996). Die Vorliebe des tschechisch-amerikanischen Regisseurs für rebellische Anti-Helden und Außenseiter setzt sich auch in seinem jüngsten Biopic fort, *Man on the Moon* (USA 1999), der Geschichte des skurrilen und zur Anarchie neigenden *stand-up comedian* Andy Kaufman.

Es ist unverkennbar, dass diese Filme kaum positive gesamtgesellschaftliche Visionen entwickelten, wie dies bei den Werken der ersten Phase der Fall gewesen war; der Berühmtheit haftete in der Regel etwas Tragisches an – ein Indiz vielleicht für den vielkommentierten Zusammenhang von zunehmender Individualisierung bei gleichzeitiger Ohn-

Frida – naturaleza viva (Mex 1984).

macht der Menschen in der modernen Gesellschaft sowie für den Zerfall des umfassenden sozialen Konsenses und den in wachsendem Maße durch Inflation unterminierten Charakter des Ruhms. Erbauliche Biographien wie etwa Richard Attenboroughs oscargekrönter *Gandhi* (GB/Indien 1982) blieben eher die Ausnahme.

Andrerseits eröffnete die Erosion der klassischen Biographie zunehmend den Blick auf (diskriminierte) Minderheiten, vernachlässigte Figuren und wiederentdeckte Lebensschicksale, wozu experimentelle Frauenporträts wie Paul Leducs *Frida – naturaleza viva* (Mex 1984) über Frida Kahlo, Jill Godmilows *Waiting for the Moon* (USA 1986) über Gertrude Stein und ihre Freundin Alice B. Toklas zählen oder Jutta Brückners feministisch-experimenteller Kammerspielfilm *Kolossale Liebe* (D 1991) über Rahel Varnhagen, der die Frage biographischer Identität ins Zentrum rückt. Manche Filme behandelten Individuen, die im Nationalsozialismus Widerstand geleistet hatten, wie die Geschwister Sophie und Hans Scholl in Michael Verhoevens *Die weiße Rose* (BRD 1982), oder einen Täter, der ausführender Teil der NS-Mordmaschinerie war, ohne zu den obersten Befehlshabern zu gehören (*Aus einem deutschen Leben*, Theodor Kotulla, BRD 1977); es erschienen die «versteckten» oder verdrängten Geschichten über Mörder, wie schon früh in Peter Lorres fiktionalem Biopic *Der Verlorene* (BRD 1951) oder in René Allios *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère ...* (F 1976), der, basierend auf von Michel Foucault herausgegebenen Gerichtsakten und einer Autobiographie des Täters, zugleich eine Sozial- und Mentalitätsgeschichte der ländlichen Normandie der 1830er Jahre darstellt; Robert Siodmak erzählte in *Nachts, wenn der Teufel kam* (BRD 1957) die Geschichte eines Massenmörders im Dritten Reich; auch Romuald Karmakars Kammerstück *Der Totmacher* (D 1995) über Fritz Haarmann, der zwischen 1918 und 1924 in Hannover Dutzende von Knaben ermordete und 1925 hingerichtet wurde, gehört zur Strömung der «neuen» Geschichtsschreibung, nachdem

sich schon Ulli Lommel in *Die Zärtlichkeit der Wölfe* (BRD 1973) des Haarmann-Stoffs in Form eines Vampirfilms bedient hatte. Ebenso erschienen Porträts über andere abnorme Figuren und «Monster» wie den körperlich missgestalteten John Merrick in David Lynchs *The Elephant Man* (GB 1979) oder den seelisch verkrüppelten *Kaspar Hauser* (Peter Sehr, D 1993), dessen Geschichte schon von Werner Herzog in *Jeder für sich und Gott gegen alle* (BRD 1974) erzählt worden war.

Thematisiert wurde auch das Absurde des Ruhms. Gegenstand einer kinematographischen Vita war etwa der schwarze Graffiti-Sprayer und Lebenskünstler Jean Michel Basquiat, den Andy Warhol in den 80er Jahren unter die Fittiche nahm, so dass er für kurze Zeit im Rampenlicht der auf neue Trends fixierten New Yorker Kunstszene stand, bevor er mit 28 Jahren an einer Überdosis Heroin starb und sein Name sich schnell wieder aus dem kollektiven Gedächtnis verflüchtigte (*Basquiat*, Julian Schnabel, USA 1996). In jüngster Zeit hat sich David Lynch auf charmante Weise eines verschrobenen Stoffs in *The Straight Story* (USA/F 1999) angenommen, der auf einem Ereignis basiert, das sich 1994 zutrug. Die schnörkellos erzählte Geschichte des 73-jährigen Alvin Straight, der während sechs Wochen auf einem Rasenmäher im Schritt-Tempo über 400 Kilometer von Iowa nach Wisconsin zurücklegt, um sich mit seinem Bruder zu versöhnen, geriet zu einer wahrhaften Zelebrierung jener der Gattung inhärenten Langsamkeit, einer Ode an das Leben und die Schönheit Amerikas. Hier ist die gute und gerechte Vita eine bedächtige, die gegen den Strom der allgegenwärtigen Beschleunigung schwimmt.

Auch in der so genannten Dritten Welt und in Schwellenländern entstanden im Zuge der «Neuen Wellen» Spielfilme, die historische und biographische Formen annahmen, um sich selbstbewusst auf die eigene kollektive Geschichte und Identität zu beziehen. Glauber Rochas *Antonio das Mortes* (Bras 1969) bedient sich einer chiffreartigen Legendenfigur, um den jahrhundertealten und noch nicht gewonnenen Kampf des brasilianischen Volkes gegen die Großgrundbesitzer zu beschwören. Als Koproduktion zwischen Burkina Faso, einem der in der Filmproduktion aktivsten afrikanischen Länder, und Frankreich realisierte der gebürtige Mauretanier Med Hondo 1986 ein Werk mit historisch-biographischem Charakter, *Sarraounia*, das als «schwarzafrikanisches Kontinentalepos» den Kampf gegen europäische Kolonialisten schildert und die Emanzipation Afrikas beschwört. Einen ähnlichen nationalepischen Erlösungsmythos bemüht auch Raoul Pecks Docudrama-Biopic *Lumumba* (Kongo/F 2000), das die zentrale Figur, den ersten Premierminister der unabhängigen Republik Kongo, fast überdeutlich als Christus-ähnlichen Visionär und Märtyrer zeichnet. Sein historisches Vermächtnis – der Wunsch nach

kongolesischer Einigung und Demokratie – bleibt deswegen über den gewaltsamen Tod hinaus aktuell, weil es noch nicht verwirklicht wurde. Schließlich zeigt sich auch der taiwanesische Regie-Altmeister Hou Hsiao-hsien als geschichtsmächtiger Erzähler; in mehreren Filmen schildert er Vergangenheit und Gegenwart seiner Heimat, unter anderem in der Biographie *Hsimeng Rensheng (Der Puppenspieler*, TW 1993).

Im Zuge der seit Ende der 70er Jahre durch die wirtschaftliche Politik des Monetarismus und den einhergehenden materialistischen Individualismus geprägten Postmoderne ist der wiederverwertende Rückbezug auf historische Stoffe sehr augenfällig, wie Linda Hutcheon betont: «Postmodernist film (and fiction) is [...] obsessed with history and with how we can know the past today» (Hutcheon 1997: 39). Dabei handelt es sich keineswegs nur um historische Filme oder Biographien, sondern auch um Literaturadaptionen und Kostümfilme. Der Vergangenheitsbezug, gelte dieser nun einer realen, imaginären oder auch bloß medienspezifischen Geschichte, tritt aber auch in anderen Werken zutage. Fredric Jameson hat in diesem größeren Zusammenhang von «Nostalgiefilmen» gesprochen, bei denen Zukunft und Vergangenheit in eine Gegenwart hineinstürzen, die auf der Suche nach sich selbst ist, da ihr eben die «großen Erzählungen» von Fortschritt und Emanzipation abhanden gekommen sind (Jameson 1997).

Als ein Vorreiter des neuen Biopic ist zweifellos der englische Exzentriker Ken Russell zu erwähnen, ein ehemaliger Ballett-Tänzer, Schauspieler und Photograph, der seit den 60er Jahren – zuerst für die BBC, ab 1970 für die Leinwand – eine Reihe von Künstler-Porträts realisierte (unter anderem *The Music Lovers* [über Tschaikowski, GB 1970], *Mahler* [GB 1974], *Valentino* [GB 1977], *Gothic* [über Mary Shelleys Inspiration zu *Frankenstein*, GB 1986]). Russells bildmächtige, wilde Filme überschreiten häufig voyeuristisch die Grenzen von Kitsch und so genannt gutem Geschmack.

In den 80er Jahren, zur Zeit der konservativen Premierministerin Margaret Thatcher, erlebte das oftmals totgesagte britische Kino in Form des *New British Cinema* einen Boom und konnte in den 90ern wieder zahlreiche große internationale Erfolge feiern. Hier spricht man von *heritage films*, unter denen sich neben Literaturverfilmungen auch zahlreiche Biographien befinden. Als paradigmatisches Phänomen zu erwähnen wären die James Ivory / Ismail Merchant-Produktionen, Verfilmungen von E. M. Forster (*Howard's End*, 1992) oder Kazuo Ishiguro (*The Remains of the Day*, 1993) – in denen der auch auf Biographien spezialisierte Charakterdarsteller Anthony Hopkins eine Hauptrolle spielt – sowie historische oder biographische Stoffe: über Thomas Jefferson (*Jefferson in Paris*,

USA/GB 1995) und Pablo Picasso (*Surviving Picasso*, USA 1996, erneut mit Hopkins in der Titelrolle). Im weiteren atmosphärischen Umfeld dieser Produktionen ist auch auf die Welle zahlreicher Shakespeare-Adaptionen hinzuweisen, die in den 90ern seit Kenneth Branaghs *Henry V* (GB 1989) auf breites Interesse stieß. Shakespeares zeitgenössische Förderin Elisabeth I. wurde erneut Gegenstand eines Porträts, das sich auf ihre jungen Jahre konzentrierte (*Elizabeth*, Shekhar Kapur, Ind/GB 1998); Shakespeare selbst erscheint als ironisierte und entmythisierte Hauptfigur in der Oscar-gekrönten Liebeskomödie *Shakespeare in Love* (John Madden, USA/GB 1998). Die Präsenz der Biographie im britischen Kino wurde durch die KünstlerInnen-Filme *Carrington* (Christopher Hampton, GB/F 1995) über die exzentrische Liebesaffäre der Malerin Dora Carrington mit dem schwulen Schriftsteller Lytton Strachey, John Mayburys *Love Is the Devil* (GB 1998) über den homosexuellen Maler Francis Bacon sowie *Hilary and Jackie* (Anand Tucker, GB 1998) über die Cellistin Jacqueline du Pré und ihre Schwester Hilary bekräftigt. Maybury wegweisend vorausgegangen war bereits der ebenfalls den *New Romantics* zugerechnete schwule Filmemacher Derek Jarman, der mit *Caravaggio* (GB 1986) und *Wittgenstein* (GB 1993) zwei freche, experimentelle Spielfilme realisierte. Obschon australischer Provenienz, sollte an dieser Stelle auch Scott Hicks' oscargekröntes Biopic *Shine* (1996) über den brillanten, aber psychisch kranken Pianisten David Helfgott nicht unerwähnt bleiben.

Zur «Welle» von Schwulen-Biographien gehören auch Brian Gilberts *Wilde* (GB 1997) über den Dandy Oscar Wilde und Bill Condons *Gods and Monsters* (USA 1998),[9] bei dem ein weiteres Mal ein exzentrischer Künstler im Zentrum steht, diesmal *Frankenstein*-Regisseur James Whale. Der Filmtitel verweist dabei nicht nur auf den fiktionalen Dr. Frankenstein und sein Monster, sondern auch auf die intensive Beziehung zwischen Whale und seinem (heterosexuellen) Gärtner gegen Ende seines Lebens – und ebenso auf die Zwiespältigkeit der zentralen Figur.

Auch in Frankreich blühte eine alte Tradition der Nationalepen, prestigeträchtigen Literaturverfilmungen und heroischen historischen Filmfiguren neu auf. 1978 realisierte die progressive Theaterregisseurin Ariane Mnouchkine das vierstündige Tableau *Molière*, dessen Bildgewalt sich durch ein Bestreben um große physische Authentizität in der Milieubeschreibung auszeichnet. Bruno Nuytten schilderte in seinem in Ausstat-

9 Zwar ist dies eine amerikanische Produktion, aber unter Beteilung des BBC sowie mit dem britischen Shakespeare-Adepten Ian McKellen in der vielgepriesenen Hauptrolle.

tung und Kostüm aufwändigen Regiedebut *Camille Claudel* (F 1988) über rund drei Stunden hinweg die geplagte Vita der Bildhauerin und holte dieses «verkannte Genie» aus dem historischen Schatten des Liebhabers, Auguste Rodin. Zwei der interessantesten historischen Biographien der 90er waren *Tous les matins du monde* (Alain Corneau, F 1991) über den Cellisten Marin Marais im 17. Jahrhundert und Jacques Rivettes erfrischende Neuauflage der Lebensgeschichte Jeanne d'Arcs im Zweiteiler *Jeanne la Pucelle* (F 1994). Die komplexe, mystische Persönlichkeit Johanna von Orléans gab in jüngster Zeit Anlass zu einer weiteren Verfilmung, diesmal in internationaler Besetzung unter der Regie von Luc Besson (*Jeanne d'Arc*, F 1999). Sie bleibt deswegen eine interessante historische Figur, weil sie in sich auf schillernde Weise zwei gegensätzliche Seiten vereinigt:

> [So] setzt sich die kurze, blendende Geschichte der Jeanne d'Arc in der Tat aus zwei Komponenten zusammen: aus einem Jahr voller Kämpfe und einem Jahr Haft. [...] Jeanne d'Arc, der Prototyp der glorreichen Heldin, ist ebenso ein Prototyp der politischen Gefangenen, der Opfer von Geiselnahmen und anderen Formen von Gewalt gegen Personen, die in unserem 20. Jahrhundert zum Alltag gehören.
>
> *(Pernoud/Clin 1991: 16)*

Zugleich bleibt ein Rätsel bestehen, was Johannas göttliche Eingaben (Stimmen) betrifft:

> Eine Erklärung, die sich weder beweisen noch widerlegen lässt, [...] geben jene, meist katholischen, Autoren, die in Johannas Visionen eine unmittelbare göttliche Offenbarung sehen. Gegen eine solche Überzeugung lässt sich höchstens einwenden, dass es nicht notwendig ist, Übernatürliches zu Hilfe zu nehmen, um den seelischen Zustand Johannas zu begreifen. Er lässt sich hinreichend erklären mit den Erkenntnissen heutiger Psychologie und Psychiatrie über das Phänomen der Halluzination [...]. Zu diesen Erkenntnissen gehört, dass die von Halluzinationen befallenen oder zu ihnen befähigten Personen keineswegs Psychopathen sein müssen, sondern vielfach außerhalb dieses Zustands über völlig normale Denkfähigkeiten verfügen.
>
> *(Nette 2000: 16f.)*

Gérard Depardieu, der in *Tous les matins du monde* die Hauptrolle gespielt und seit Peter Weirs Screwball-Komödie *Green Card* (Aus/F 1990) über Westeuropa hinaus internationalen Starstatus erlangt hatte, verkörperte in Ridley Scotts *1492 – The Conquest of Paradise* (USA/GB/F/E 1992) den letztlich an seiner eigenen Entdeckung scheiternden Seefahrer

Christoph Columbus. So zeigte sich einmal mehr, dass klassische biographische/historische Stoffe sich hervorragend dazu eignen, sowohl für ein zeitgenössisches Publikum adaptiert zu werden, als auch dazu, CharakterdarstellerInnen zu einem *actor star*-Image zu verhelfen.[10] Auch Isabel Adjani agierte in den 90ern als Hauptdarstellerin in einem mit aufwändigen Schauwerten ausgestatteten historischen Drama über die Geschichte der Ermordung der Hugenotten in der Bartholomäusnacht 1572, *La reine Margot* (Patrice Chéreau, F/D/I 1994). Aufsehen und gemischte Reaktionen provozierte der Film unter anderem durch die Gestaltung des Massakers, das ikonographisch an Aufnahmen von Holocaust-Opfern erinnert und damit wohl indirekt auch einen Bezug zu den jüngsten zeitgeschichtlichen Genoziden und «ethnischen Säuberungen» herzustellen sucht.

Mehrere der neueren Beispiele weisen interessante Formen der vergleichenden Biographik auf: Sie behandeln im Zentrum der Erzählung nicht nur eine, sondern zwei Persönlichkeiten, von denen die eine historische Bekanntheit oder Berühmtheit erlangte, die andere ein vergleichsweise «gewöhnliches» und kaum aufsehenerregendes Leben führte. Diese Gegenüberstellung des Außergewöhnlichen und des Alltäglichen ermöglicht auch eine genauere Perspektive auf den Charakter des Ruhms. Ein deutsches Beispiel hierfür wäre Percy Adlons *Céleste* (BRD 1981), bei dem die berühmte Figur – Marcel Proust – sogar über weite Strecken der Erzählung in den Hintergrund gestellt wird, während die Erzählperspektive von Prousts Magd Céleste Albaret bestimmt wird; Albaret wäre ohne ihre Beziehung zum großen Literaten kaum Gegenstand eines filmischen Porträts geworden, so aber bietet sie einen interessanten Kontrapunkt. Andere Lebensgeschichten, die sich an diese Struktur halten, wären, wie schon erwähnt, *Hilary and Jackie* oder Stephen Frears' tragische Schwulengeschichte *Prick Up Your Ears* (GB 1987) über den englischen Schriftsteller Joe Orton und seinen Geliebten Kenneth Halliwell, eine – wie in *Love Is the Devil* – unglückliche Liebesbeziehung, die damit endet, dass der aus Angst und Abhängigkeit in die Enge getriebene Liebhaber sich und den sich ihm durch wachsenden Ruhm entziehenden Literaten umbringt.

Eine weitere Tendenz, die zahlreiche der neueren Biographien auszeichnet, ist die Grenzverwischung von Spiel- und Dokumentarfilm. Ein Beispiel hierfür ist François Girards *32 Short Films About Glenn Gould* (Can 1993), in dem der kanadische Pianist in einer Reihe von Annähe-

10 Der *actor star* ist der zum Star gewordene Charakterdarsteller. Das Konzept kommt weiter unten ausführlicher zur Sprache.

rungen porträtiert wird, der fragmentarische Charakter einer solchen Biographierung aber bewusst als Programm erscheint. Auch in größeren Hollywood-Produktionen ist dieser Trend offensichtlich; Oliver Stones historisch-biographische Filme *The Doors* (USA 1990), *JFK* (USA 1991) und *Nixon* (USA 1995) verweben virtuos das fiktionale Material der Rekonstruktion mit nichtfiktionalen Elementen. Ein neues Interesse an der politischen Biographie ist dabei im Zusammenhang zu sehen mit der erstaunlichen Anzahl amerikanischer Filme der 90er Jahre, die sich – in verschiedenen Genres – mit der in der Clinton-Ära offensichtlich problematisch gewordenen Institution der Präsidentschaft auseinandersetzen.[11]

Gleichwohl lässt der Historiker Robert Rosenstone offen, wie der postmoderne Geschichtsfilm, zu dem er insbesondere auch experimentell-essayistische Werke zählt, zu definieren ist und ob er sich wirklich durchsetzen wird: «The postmodern historical film is not (yet) a genre, a movement, nor even (heaven help us) a trend. Perhaps it is best seen as a tendency – a growing tendency» (Rosenstone 1996: 213). Stattgefunden hat also eine Abkehr von der «säuberlich geordneten» Form der klassischen Biographie hin zu einer neueren, zwischen Illusion und Authentizität irritierend oszillierenden, welche die Idee stabiler Identität und einer verlässlichen äußeren Wirklichkeit eher in Frage stellt (Anderson 1988: 345). In den letzten Jahren ist eine Renaissance der Gattung auszumachen; doch trotz einer Tendenz in jüngster Zeit zu wiedererwachtem historischem Pathos[12] übertreibt Jesse Lerner, wenn er von einem neuen Personenkult «nationaler Helden» spricht (Lerner 1996: 20ff.).

11 Um nur einige Beispiele zu nennen: *Dave* (Ivan Reitman, USA 1993), *The American President* (Rob Reiner, USA 1995), *Absolute Power* (Clint Eastwood, USA 1997), *Wag the Dog* (Barry Levinson, USA 1997) oder *Primary Colors* (Mike Nichols, USA 1998).

12 Nachdem in den 90er Jahren das katastrophenlastige Actionkino das amerikanische Filmschaffen prägte, scheint in allerjüngster Zeit wieder vermehrt *new sincerity* und historisch inspirierte Heldenhaftigkeit angesagt zu sein. Zwei Produktionen, die beide die Gleichberechtigung und Emanzipation von Schwarzen zum Gegenstand haben – *Remember the Titans* (Boaz Yakin, USA 2000) und *Men of Honor* (George Tillman, Jr., USA 2000) – beruhen auf «wahren Geschichten» und besitzen quasi-biographischen Charakter (dies gilt vor allem für Tillmans Film über den ersten afroamerikanischen Meistertaucher der amerikanischen Marine, Carl Brashear [Cuba Gooding, Jr.] und seinen Mentor Billy Sunday [Robert De Niro]).

III Historisch-theoretische Einführung in die Biographik

1 Die Biographie in Literatur- und Geschichtswissenschaft[1]

1.1 Der doppelte biographische Körper

In der nachfolgenden Skizzierung einer Geschichte der historischen und literarischen Biographik werden wir einen für die ganze Arbeit zentralen Gedanken verfolgen: dass nämlich der biographische Körper ein doppelter ist und dies wiederum eine ganze Reihe von historisch bedingten Doppelungen oder Gegensätzen mit sich zieht, welche die Gattung als ganze – ob in der Literatur oder im Film – auf spezifische Weise prägen.

Aufgrund ihrer jahrtausendealten Tradition gilt die Biographie für den holländischen Experten Jan Romein als «ältestes Genre [nicht nur] der Historiographie oder Geschichtsschreibung, sondern [...] der Literatur überhaupt» (Romein 1948: 14); der aus dem Griechischen stammende Gattungsbegriff setzt sich aus *bios* = «Leben» und *graphein* = «schreiben» zusammen, bedeutet also «Lebens(be)schreibung» oder «Lebensschilderung». Die Ausdrücke «biography» im Englischen und «Biographie» im Deutschen wurden erstmals 1683 respektive 1709 verwendet. Ihre Ursprünge hatte das Biographische in der Erinnerung an Verstorbene, vermutlich in Form von Totenklagen, Elegien und Grabesinschriften (ebd.:

1 Für die nachfolgende Skizzierung der historischen Entwicklung der Biographie erweisen sich verschiedene Werke als sehr brauchbar: Ein Klassiker ist und bleibt Jan Romeins *Die Biographie. Einführung in ihre Geschichte und Problematik*, Bern, 1948 (holländische Originalausgabe 1946). Für den deutschen Sprachraum stellt Helmut Scheuers literatursoziologische Habilitationsschrift *Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Stuttgart, 1979, ein weiteres Standardwerk dar. Einen knappen, prägnanten geschichtlichen Überblick bietet Thomas Kornbichler in *Tiefenpychologie und Biographik*, Frankfurt a. M., 1989. Grundlegende Überlegungen zur antiken Gattungspraxis finden sich bei Michail Bachtin im Kapitel «Die antike Biographie und Autobiographie» in seinem Buch *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt a. M., 1989 (russische Originalausgabe: Moskau, 1975). Wertvolle Beiträge zur aktuellen biographischen Theorie und Praxis enthält schließlich der von Hedwig Röckelein herausgegebene Sammelband *Biographie als Geschichte*, Tübingen, 1993. Vor allem für die theoretische Diskussion interessant sind zwei weitere Werke: der von Grete Klingenstein (et al.) edierte Sammelband *Biographie und Geschichtswissenschaft. Aufsätze zur Theorie und Praxis biographischer Arbeit*, Wien, 1979, sowie, als Beispiel für die neuere englischsprachige Biographie-Forschung, *Contesting the Subject. Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, herausgegeben von William H. Epstein, West Lafayette, 1991.

14f.). Die ersten noch erhaltenen Lebensdarstellungen (von Xenophon, ca. 400 v. Chr.), im Sinne von biographischen Epilogen, befassten sich mit Feldherrn, die ums Leben gekommen waren, und erinnern an Lobes- oder Leichenreden (ebd.: 17f.; Kornbichler 1989: 18f.). Immer schon also spielt der das Leben gewissermaßen umarmende Tod eine zentrale Rolle.

Von Anbeginn prägte die ganze Gattung auch eine pädagogische und politisierende Neigung: «Sie wurde zum leuchtenden Beispiel der Tugend, ein Vorbild, oder aber auch gerade das Gegenteil, ein abschreckendes Beispiel» (Romein 1948: 15). Die Biographie kann also immer auch als Vorwand benutzt werden, um bestimmte Themen und Thesen, didaktisch ins Gewand einer Erzählung gekleidet, suggestiv vorzutragen.

Mit Aristoteles' Physiognomik-Lehre, der von dessen Schüler Aristoxenos begründeten literarischen Biographie als eigener Gattung und den ethisch-sittlichen Charakterstudien Theophrasts (33 v. Chr.) wurden erstmals nicht nur Könige und Staatsmänner, sondern auch Philosophen und Schriftsteller zum Gegenstand von Lebensgeschichten (ebd.: 18; Kornbichler 1989: 18f.; Hiebel 1970: 170f.). Damit zeichnet sich bereits jene thematische Zweiteilung in PolitikerInnen- und KünstlerInnen-Porträts ab, die sich in der Neuzeit durch die Biographik ziehen wird. Die bereits erwähnten, aber auch die Werke späterer Autoren, unter ihnen Plutarch, dessen 23-paarige *Parallelleben* als Höhepunkt antiker Biographik bezeichnet werden, präsentieren freilich keine Figuren mit wirklich individualisierten Eigenschaften; es herrscht eine Charakterisierung vor, die auf das Typische (und das heißt auch Rollenhafte) zielt (Hiebel: 170ff.).[2]

2 Die Begriffe «Typ» und «Rolle» seien im Hinblick auf spätere Filmuntersuchungen folgendermaßen unterschieden. *Typ*: hier sind theoretisch drei Ausformungen zu unterscheiden: a) auf einer vorfilmischen Ebene: physische und kulturell konnotierte Merkmale des konkreten wirklichen Körpers einer *Person*, deren Aussehen auch ein virtuelles Handlungsprogramm und Verhalten impliziert; b) als mediale Konstruktion und Zeichen: 1) als eher realitätsgebundene Kategorie ist der Typ Repräsentant eines sozialen Aggregats (z.B. «Arbeiter»); 2) als stärker medial gebundene Kategorie verkörpert der Typ eine abstrakte Personen-Idee, die sich wohl empirisch in keinem Individuum finden lässt; steht der Typ völlig im Dienste der *Rolle*, tendiert die Figur zum Stereotyp/Klischee, mit der Rolle als Handlungsprogramm und dem Typ als dessen attributive Veräußerung. *Rolle* bezieht sich auf die horizontale Organisation der Erzählung, weist aber als kulturbedingtes Phänomen und als Handlungsprogramm über den einzelnen Film und das Kino hinaus und unterhält einen klaren Bezug zum Genre. Eine Rolle kann wirklichkeitsnäher («Mutter», «Vater», etc.) oder aber stärker an mediale, transtextuelle Kodierungen gebunden sein («Verräter», «Femme fatale» etc.). Vgl. hierzu auch Taylor/Tröhler 1999.

Inwiefern ist der biographische Körper nun ein doppelter? Wie der Historiker Ernst Kantorowicz in seinem Buch *The King's Two Bodies* aufzeigt, besitzt der mittelalterliche englische König einen *body natural* und einen *body politic*. Ersterer ist biologisch-physiologisch, sichtbar in all seinen vorhandenen Defekten, ein normalsterblicher, gewöhnlicher Körper; letzterer hingegen repräsentiert den Staat und seine Einheit, die politische Lenkung der Bürger, ist ein engelhafter, unsichtbarer, perfekter, übermenschlicher und unsterblicher Körper, der den natürlichen von allen Unzulänglichkeiten befreit (Kantorowicz 1957: 3ff.). Mit anderen Worten: Der König besitzt einen realen und einen symbolischen Körper, vereint in einer Person. Wir wollen hier der These nachgehen, dass auch die Biographik bestrebt ist, Körper zu produzieren, die sowohl real als auch symbolisch sind. Denn fast immer ist die Gattung bemüht, nicht nur ein Individuum darzustellen, sondern auch eine Idee, ein Prinzip, ein Symptom eines die einzelne Person überschreitenden größeren Aggregats oder Aggregatzustands.

Ein Konzept, das in diesem Kontext bei aller Einfachheit von nachhaltigem Interesse ist, hat aus massenpsychologischer Perspektive der französische Soziologe Serge Moscovici geliefert. Ohne sich direkt auf die Biographie zu beziehen, greift er Ideen Sigmund Freuds auf, um über den «Familienroman der großen Männer» zu reflektieren.[3] Er unterscheidet den *homo duplex* (den er als «Einzelmenschen» bezeichnet) vom *homo simplex*, dem «gewöhnlichen», «totalen» oder «Massenmenschen»:

> Dem ersten gestattet sein geteiltes Bewusstsein, seine Triebe zu beherrschen und der Außenwelt die Stirn zu bieten. Beim zweiten bleiben Verstand und Gefühle miteinander verschmolzen, und er reagiert in allen Situationen als Ganzes. [...] Man kann annehmen, dass der geteilte Mensch ein ziemlich ausgeprägtes Über-Ich und ein Ich, welches eine starke Eigenliebe aufweist, besitzt. [...] Ein solches Individuum ist ‹besonders geeignet, anderen als Anhalt zu dienen, die Rolle von Führern zu übernehmen, der Kulturentwicklung neue Anregungen zu geben oder das Bestehende zu schädigen.› [...] Demgegenüber vereint der totale Mensch in sich die zwei Aspekte ein und derselben Kraft: die narzisstische Libido und die erotische Libido [...].
>
> *(Moscovici 1986: 402ff.)*

3 Zum Konzept des «Familienromans» vgl. Sigmund Freud: «Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Drei Abhandlungen» (1939), in: ders.: *Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion* (Studienausgabe, Bd. IX), Frankfurt a. M., 1982, hier vor allem S. 463–466.

So neigt der *homo simplex* immer zum Prinzip Eros, beim *homo duplex* dagegen dominiert die Mimesis, der Drang zur Verwirklichung des Familienromans, der Einreihung also in eine symbolische Genealogie, welche der biologisch-realen Genealogie des «Massenmenschen» gegenübersteht (ebd.: 404f.). Der paradigmatische *homo duplex* ist Jesus, der sich von seinen leiblichen Eltern und Geschwistern lossagt und eine symbolische Gemeinschaft begründet: «Denn jeder, der den Willen meines Vaters im Himmel tut, der ist mir Bruder und Schwester und Mutter» (Mt. 12,50). Dieser Aspekt wird später bei der feministischen Kritik wieder zur Sprache kommen. Wir werden auch sehen, dass in der modernen Phase des Biopic die zentrale Figur nicht mehr als ungebrochener *homo duplex*, sondern zunehmend als scheiternder *homo simplex* erscheint.

In der antiken Biographie steht die zentrale Figur im Dienste einer Öffentlichkeitsbezogenheit, die im Spezifischen primär das Verallgemeinerbare sucht. Typisierung und Rollenhaftigkeit bedeuten ja genau dies: die Abstraktion von der Singularität hin zu einer gesellschaftsrelevanten «Objektivität». Die Spannung zwischen Individualität, die in sich eine Biographierung noch nicht rechtfertigt, und Kollektiv oder Allgemeinheit, die einen sozialen Bezug besitzt, zieht sich nicht nur durch die gesamte literarische Produktion der Gattung; grundsätzlich gilt dies auch für die filmischen Beispiele. Dabei zeigt sich die Tendenz, wie Romein betont, dass die biographische Produktion in Zeiten des Umbruchs und der Krise besonders intensiv ausfällt (Romein 1948: 28).[4] Gehen wir davon aus, dass seit Ende des Zweiten Weltkriegs insgesamt eine Zunahme biographischer Werke zu verzeichnen ist, würde dies nahelegen, dass wir es mit einer ausgeprägten gesellschaftlichen Krise zu tun haben, die sich vermutlich als Krise der personalen Identität und des handlungsmächtigen Individuums beschreiben lässt.

Der antike biographische Körper lässt seinen doppelten Charakter vorerst noch unproblematisch erscheinen: er ist ein theatralischer Körper, der in sich den singulären des Individuums mit jenem des Staates vereint. Im klassischen Griechenland war der Bezugspunkt der Biographie das von der Rhetorik geprägte öffentliche Leben, wie Michail Bachtin feststellt (Bachtin 1989: 63f.). So gab es für die Griechen keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Autobiographie und Biographie, ebensowenig wie zwischen dem Öffentlichen und Privaten oder dem Einzelnen und der Gemeinschaft: «Der Mensch war – und dies im buchstäblichen

4 «Der Mensch fällt sozusagen aus der Gesellschaft, in der er sich vorher zu Hause fühlte, heraus, auf sich selbst zurück, um sich auf seine Kraft und seine Schwächen und auf seine Möglichkeiten zu besinnen» (ebd.: 17).

Sinne des Wortes – *ganz und gar außen*» (ebd.: 63ff.; 68). Bezeugt wird dies auch durch die Bedeutung des Ausdrucks *bios*, der sich sowohl auf das Leben eines Einzelnen als auch auf dasjenige eines Landes beziehen konnte (Epstein 1991: 225).

Der normativ gemessene menschliche Lebenscharakter wurde notabene nicht als Entwicklungsprozess begriffen; vielmehr war er eine gegebene Entität, deren Wesen außerhalb der historischen Zeit lag und die sich nurmehr sukzessiv offenbaren konnte oder aufgefüllt wurde (Bachtin 1989: 67f., 73). Im aristotelischen Verständnis der Entelechie trägt der Mensch sein Lebensziel (*telos*) als «Schicksalsschrift» bereits in sich, und der Sinn der Biographik ist es, diese von Himmelsmächten geschriebene Urschrift zu entziffern (Hiebel 1970: 158f.). Obwohl es in späterer Zeit eine Tendenz gab, Teile des Seins von der Öffentlichkeit abzuspalten, um eine intime Privatsphäre herauszubilden (Bachtin 1989: 65; 77f.) und damit einen Konflikt zwischen beiden Teilen des biographischen Körpers heraufzubeschwören, blieben auch die römischen Lebensbeschreibungen der Charaktertypologie verhaftet. In der «energetisch-zeitlichen» Biographie offenbarte sich die Figur sukzessive in Taten und Ausdrucksweisen; in der «analytisch-systematischen» Variante wurden die Charakteraspekte nicht chronologisch, sondern nach sozialen Rubriken eingeordnet und präsentiert (ebd.: 73f.). Sowohl der Entpuppungs-Charakter der antiken biographischen Figur als auch seine beiden narrativen Ausprägungen werden uns später bezüglich einer linearen respektive nicht-linearen filmbiographischen Erzählweise wieder interessieren.

Wie bereits Xenophon unterschied auch Plutarch in seinen komparatistischen Heldendarstellungen zwischen Tugenden und Taten; denn obwohl es um Männer ging, die «Geschichte gemacht» hatten, handelte es sich nach Plutarchs Verständnis bei seinen Studien nicht um Geschichtsschreibung (das Festhalten des «Äußerlichen», berühmte Taten), sondern darum – häufig mittels Anekdoten und Witzen – das *ethos*, die Haltung, Gesinnung, den Charakter der Porträtierten aufzuzeigen (Romein 1948: 19f.). Abstammung, Jugend und Milieu der Helden fehlten dabei fast ganz. Hier lassen sich bereits mehrere Tendenzen aufzeigen, die später in der Filmbiographie ihre Relevanz haben werden: die wichtige Bedeutung des Anekdotischen, die vergleichsweise «schwache» Erzählung, zu der die Gattung dank ihrer Charakterbezogenheit neigt, sowie die Tendenz, die Geschichte der zentralen Figur erst im Erwachsenenalter beginnen zu lassen.

Wesentlich für die Biographie ist der Aspekt des Ruhms: Vorgängiger Ruhm kann als Anlass dafür dienen, und umgekehrt wirkt eine Biographierung ihrerseits ruhmfördernd. Wie Leo Braudy in seiner sehr

weit reichenden Studie *The Frenzy of Renown* vielfach belegt, erweist sich Ruhm schon bald als zweischneidige Angelegenheit, hin- und hergerissen zwischen dem Zelebrieren einzigartiger Singularität und der impliziten Forderung nach exemplarischer Reproduzierbarkeit, zwischen dem Versprechen auf mehr persönliche Ganzheit sowie Freiheit in der Selbstverwirklichung und dem unbarmherzigen, das Selbst aushöhlenden Diktat des Publikums (Braudy 1997: 17). Es ist eine kontinuierliche Dialektik festzustellen, zwischen Individuum und Kollektiv, Abweichung und Konformität, dem Außergewöhnlichen und dem Gewöhnlichen, dem Bekannten der Vergangenheit und dem Noch-nie-Dagewesenen in Gegenwart und Zukunft. Diese Dialektik wird zentral für das Biopic sein.

Zwei Polaritäten oder Paradigmen ziehen sich durch die gesamte Geschichte des Ruhms: Einerseits findet sich das extravertierte, theatralisch-performative, stark diesseitig orientierte politisch-militärische Modell, das klassisch-römische Ideal des öffentlichen Dienstes, der bürgerlichen Tugend und nationalen Größe, das in seiner geistigeren Version auf Alexander den Großen verweist und durch Pompeius, Cicero und vor allem Caesar wesentlich geprägt wurde. Hierbei wird der biographische Körper zu einem Staatskörper. Thomas Hobbes konnte diesen Zusammenhang auch am lateinischen Wort *persona* festmachen: «[It] signifies the *disguise*, or *outward appearance* of a man, counterfeited on the Stage.[...] So that a *Person*, is the same that an *Actor* is, both on the Stage and in common Conversation» (ebd.: 315). Eine Kontinuität der Interaktion von Politik und Theater (im wörtlichen und übertragenen Sinn) lässt sich bis heute nachvollziehen, was auch vom lateinischen Wort *actor* belegt wird, das sowohl «Staatsanwalt» als auch «Schauspieler» bedeutete (67f.; 73).

Demgegenüber steht die introvertierte, häufig aufs Jenseits gerichtete jüdisch-christliche Variante des Ruhms, die sich durch Demut, Bescheidenheit, Spiritualität und persönliche Tugend auszeichnet und ihre paradigmatische Gestalt in Jesus gefunden hat – ein Modell, das einen Zug zum Märtyrertum aufweisen kann und auch stark in den Bereich von Literatur und Kunst gewirkt hat (ebd.: 10; 15; 43; 66ff.; 150ff.), wo der biographische Körper sich ins Werk transformiert. Jesus, der nicht nur Mensch, sondern auch Gottes Sohn ist, also einen doppelten Körper besitzt, vollzieht den ultimativen Bruch mit weltlich erlangter Würde, weil sein Ruhm primär nicht auf der Handlung, sondern auf dem Sein basiert. Nicht seiner Person oder seinem Antlitz, sondern dem Wort und der Lehre von der Vorherrschaft des Reichs Gottes gegenüber jeglicher irdischer Macht soll die Aufmerksamkeit gelten. Da Gott aller Ruhm ge-

bührt und er das einzig relevante Publikum verkörpert, prägt das (frühe) Christentum eine «transzendentale Innerlichkeit»: Die Seele konstituiert das wahre Selbst, und statt individueller Differenz wird Ähnlichkeit betont (ebd.: 150ff., 157f.; 161ff.). Selbst wenn das Christentum später in einen hierarchisch-autoritären Machtapparat verwandelt wurde und Bischöfe die strukturelle Rolle der römischen Politiker-Militärs einnehmen sollten, bleibt in der Figur von Jesus ein radikales Potenzial anti-institutioneller Kritik und Entsagung bestehen, ist er doch weniger berühmt als vielmehr Modell für das Leben eines jeden Gläubigen (ebd.: 159f.; 162; 186f.).

Das Leben Jesu wurde als Ideal prägend für die mittelalterlichen Viten oder Hagiographien, Lebensdarstellungen von Einsiedlern, Märtyrern und Kirchenheiligen. Oftmals orientierten sich diese Darstellungen an dreiteilig schematisierten Abläufen von Prophezeiung, Versuchung und Überwindung, Bekehrung und Tugendhaftigkeit; als glaubensbekräftigende Unterweisung im moralischen Leben zeigten sie bisweilen zwar Ansätze individueller Seelenerkundung, besaßen jedoch nicht die weltliche Perspektive, welche die antike Biographie ausgezeichnet hatte (Kornbichler 1989: 21f.; Hiebel 1970: 178f., 182; Romein 1948: 25).

Mit dem aufkeimenden Individualismus der Renaissance erlebte die Biographie einen neuen Höhepunkt, indem sie sich von der religiös verklärenden Hagiographie ab- und dem auf das Diesseits orientierten «Tatmenschen» zuwandte, mit Biographien über Päpste, Fürsten und in wachsendem Maße auch Künstler (Kornbichler 1989: 22; Romein 1948: 27ff.). Das Ideal des männlichen Genies, «dessen Wert nicht Amt und Besitz, sondern Geist und Persönlichkeit waren» (Romein 1948: 31), drückt sich paradigmatisch in Giorgio Vasaris *Le vite dei più eccelenti architetti, pittori, e scultori italiani (Leben von Malern, Bildhauern und Baumeistern)* (1550) aus, das einem erstarkenden, im Aufbruch befindlichen Bürgertum ideologisch zuarbeitete, auch wenn die Künstlerporträts kaum psychologisch vertieft waren und ihren Sujets quasi-göttliche Eigenschaften zuschrieben (Hiebel 1970: 193f.). Dieser Aspekt der Quasi-Göttlichkeit wird uns später wieder im Star-System begegnen.

Tiefgreifende soziale, politische und kulturelle Umbrüche, die Auflösung bestehender Autoritätsstrukturen, gesellschaftliche Verbürgerlichung und Verinnerlichung bescherten der Biographik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen Innovationsschub und damit einen erneuten gesamteuropäischen Höhepunkt, der zunächst von England ausging (Romein 1948: 37; Kornbichler 1989: 23). In den Werken Samuel Johnsons und James Boswells – dessen *The Life of Samuel Johnson* (1791) die seiner-

zeit voluminöseste Porträtierung darstellte – wurden Persönlichkeiten durch kleine Züge und charakteristische Besonderheiten geschildert; dem bürgerlichen Realismus und Ichbewusstsein entsprach eine demokratischere und pragmatischere Figurenwahl. Neu war die psychologische Erkundung der Persönlichkeitsentwicklung, die möglichst detailliert, «scharf beobachtend, fest auf Fakten und Daten fußend» (Hiebel 1970: 199) ausgelotet wurde, wobei die Deutung des Innenlebens der beschriebenen Person die Subjektivität des Verfassers mit ins Spiel brachte (Kornbichler 1989: 23; Romein 1948: 39f.; Hiebel 1970: 197ff.). Trotz Boswells bürgerlich-pedantischer Ambition auf totale Authentizität und wissenschaftliche Genauigkeit (Romein 1948: 39f.) sah sich die englische Biographik, deren Literaturanspruch mit dem Selbstausdruck des Verfassers verknüpft war, in ihrem Selbstverständnis mehr der Kunst als der Wissenschaft verpflichtet (Hiebel 1970: 200).

Der neue, auf das Bürgertum ausgeweitete biographische Körper der Aufklärung besitzt aber auch ein pathologisches Anderes. In seinem Buch *Surveiller et punir. La naissance de la prison* (Originalausgabe 1975, hier nach der deutschen Ausgabe zitiert) liefert Michel Foucault aus machttheoretischer Perspektive eine pessimistische Funktionsbestimmung der zunehmend auch nicht-literarischen Produktion von biographischer Subjektivität. Vor der epistemologischen Wende der Aufklärung erscheint die tägliche Aufzeichnung des Lebens vor allem als Privileg, als Teil der Rituale der Mächtigen; doch mit dem im Verlauf des 18. Jahrhunderts einsetzenden Paradigmenwechsel, der zu neuen Disziplinierungsmechanismen führt, findet in zahlreichen Lebensaufzeichnungen eine Inversion statt: «Die Disziplinarprozeduren [...] setzen die Schwelle der beschreibbaren Individualität herab und machen aus der Beschreibung ein Mittel der Kontrolle und eine Methode der Beherrschung». Hier manifestiert sich die Kehrseite bürgerlicher «Emanzipation»:

> Das Kind, der Kranke, der Wahnsinnige, der Verurteilte werden seit dem 18. Jahrhundert im Zuge des Ausbaus der Disziplinarmechanismen immer häufiger zum Gegenstand individueller Beschreibungen und biographischer Berichte. Diese Aufschreibung der wirklichen Existenzen hat nichts mehr mit Heroisierung zu tun: sie fungiert als objektivierende Vergegenständlichung und subjektivierende Unterwerfung.

Zugleich liegt auch eine Umkehrung des Begriffs der «Individualität» vor:

> In den Gesellschaften, für die das Feudalsystem nur ein Beispiel ist, erreicht die Individualisierung ihren höchsten Grad in den höheren Bereichen der Macht und am Ort der Souveränität. Je mehr Macht oder Vorrechte einer

> innehat, um so mehr wird er durch Rituale, Diskurse oder bildliche Darstellungen als Individuum ausgeprägt. [...] In einem Disziplinarregime hingegen ist die Individualisierung ‹absteigend›: je anonymer und funktioneller die Macht wird, um so mehr werden die dieser Macht Unterworfenen individualisiert: [...] In einem Disziplinarsystem wird das Kind mehr individualisiert als der Erwachsene, der Kranke mehr als der Gesunde, der Wahnsinnige und der Delinquent mehr als der Normale.
>
> *(Foucault 1994: 246ff.)*

Die Ausweitung der modernen Biographie in die Pathologie und vor allem die Erschließung der Sexualität und ihrer Schattenseiten (wie in vielen Exposés geläufig) lässt sich mit einer andern Schrift von Foucault daher auch als Vervielfältigung und Ausdehnung der Macht begreifen:

> [Seit dem 18. Jahrhundert haben sich die Diskurse über den Sex] nicht außerhalb der Macht oder ihr zum Trotz vermehrt, sondern genau dort, wo sie sich entfaltete und als ein Mittel zu ihrer Entfaltung; überall wurden Sprechanreize eingerichtet, Abhör- und Aufzeichnungsanlagen, Verfahren zum Beobachten, Verhören und Aussprechen. Man scheucht den Sex auf und treibt ihn in eine diskursive Existenz hinein. Von jenem sonderbaren Imperativ, der jeden dazu nötigt, aus seiner Sexualität einen permanenten Diskurs zu machen, bis hin zu den vielfältigsten Mechanismen in den Ordnungen von Ökonomie, Pädagogik, Medizin und Justiz, die den Diskurs des Sexes anreizen, extrahieren, anordnen und institutionalisieren, hat unsere Zivilisation eine ungeheure Beredsamkeit gefordert und organisiert. [...] Lust und Macht heben sich nicht auf, noch wenden sie sich gegeneinander, sondern übergreifen einander, verfolgen und treiben sich an
>
> *(Foucault 1977: 46, 65)*

Diesen Aspekt der Kontroll- und Disziplinierungsfunktion – die auch in der Herabsetzung bestehen kann – müssen wir im weiteren Verlauf im Auge behalten. Sie verleiht der ganzen Gattung eine inhärente Ambivalenz.

Im 19. Jahrhundert dominierte eine äußerst umfangreiche wissenschaftlich-akademische Biographie das offizielle Genre, abgestützt auf die methodisch ausgewertete private Korrespondenz des dargestellten Subjekts (Kornbichler 1989: 23f.). Nach Thomas Carlyles historistischem Diktum zählten in der Geschichte allein die «großen Männer», wohingegen die Massen und unsichtbaren Faktoren im geschichtlichen Prozess vernachlässigbar seien. Auch die deutschen politischen Biographien hielten sich an das Prinzip «Männer machen Geschichte», nahmen jedoch die Individualität ihrer «Helden» und deren Entwicklungs-

geschichte zugunsten einer Kollektivindividualität des Staates zurück (Scheuer 1979a: 73), als erneute Symbiose also des individuellen Körpers mit dem staatlichen.

Demgegenüber präsentierten geistes- und kulturgeschichtliche Porträts eine formal geschlossene und weitgehend auf Entlastungsfunktionen ausgerichtete «Lebenseinheit»; beide Ausrichtungen der deutschen Biographik legen Zeugnis ab von einer nach der gescheiterten 1848er Revolution manifest fatalistischen Haltung des Bürgertums, deren Unterwerfung unter den Obrigkeitsstaat respektive «ästhetische Opposition» in der identifikatorischen Teilhabe an umfassenden, symbolisch repräsentativen und ästhetisch harmonisierten Lebensläufen von paternalistisch-autoritären oder heroisch-tragischen Gestalten die vermeintlich eigene Machtlosigkeit zu kompensieren suchte (ebd.: 29; 55ff.; 84; 109). Scheuer spricht damit eine «transzendentale» Tröstungsfunktion der Gattung an, die im Medium Film später noch verstärkt wird.

In der «modernen Biographie», deren Anfänge Romein nach dem Ersten Weltkrieg bei den Autoren Lytton Strachey, Emil Ludwig, Stefan Zweig und André Maurois ansiedelt (Romein 1948: 96), werden drei neue Tendenzen in der Gattung sichtbar: «die Unbefangenheit des Biographen, sein psychologisches Einfühlungsvermögen [und] die komplizierte Struktur des seelischen Bildes» (ebd.: 63). Der Hang zur Monumentalisierung und Verklärung, der im 19. Jahrhundert vorgeherrscht hatte, erfuhr nun manchmal, wie in Stracheys *Eminent Victorians* (1918), seine Umkehrung, so dass sich eine Neigung, die Persönlichkeiten herabzusetzen, manifestierte (die im Deutschen mit «Heldensturz», im Englischen mit *debunking* bezeichnet wird [Scheuer 1979a: 64; 194; Kornbichler 1989: 27]). Bei der zunehmenden Aufdeckung intimer und sexueller Sachverhalte fragt sich Romein, ob die beschriebenen Figuren nicht sogar zu Opfern ihrer Biographen geworden sind (Romein 1948: 66ff.). Die Literatur nimmt in ihrem Einbezug individueller Abweichung (bis hin zur Pathologie) also das vorweg, was später das Kino in seinen «kleinen» Erzählungen machen wird.

Aus der bis heute großen Anzahl von Biographien, deren Flut seit dem Zweiten Weltkrieg auch als dringende Frage nach dem (unsicheren) menschlichen «Schicksal» verstanden werden kann (Hiebel 1970: 272), sind nach Ansicht Hans Ulrich Josts die Mehrzahl allerdings nach wie vor «eindimensional auf das Individuum beschränkt» (Jost 1995: 19) und gemäß Jacques LeGoff

> Wiederholungen der traditionellen, oberflächlichen, anekdotischen Biographie, die nach platten chronologischen Kriterien verfährt, einer überlebten

> Psychologie huldigt und unfähig ist, die allgemeine historische Bedeutung eines individuellen Lebens aufzuzeigen.
>
> *(LeGoff 1990: 105)*

Auf Romeins Konzept der krisengeleiteten Biographiekonjunktur verweisend, konstatiert Kornbichler jedoch, dass der Mangel an «tragfähigen Formen lebensgeschichtlicher Darstellung» im 20. Jahrhundert mit einer allgemeinen Unsicherheit hinsichtlich kollektiver Werte und sinnvoller Lebensführung zusammenhängt (Kornbichler 1989: 30).[5]

Diesbezüglich ist auch auf den veränderten Charakter des Ruhms hinzuweisen. Braudy konstatiert für unsere Epoche eine bis ins 18. Jahrhundert zurückdatierbare, unter dem Einfluss von *self-made-man*-Ideologie und Aschenputtel-Mythos kapitalistisch eskalierende Multiplizierung und Demokratisierung von immer momenthafteren *celebrities*. Zugleich liegt eine zunehmende Verschmelzung der christlichen und römischen Ruhmesparadigmen vor, bei daraus resultierender Entfremdung und Werteverunsicherung: Privates und Intimes wird öffentlich, Öffentliches wird intim (ein augenfälliges Beispiel wäre die Clinton/Lewinsky-Affäre von 1998–99). Immer wichtiger wird dabei das Moment der Performance. Nicht nur Könige und Präsidenten sind gezwungen, ihre Rollen gut zu spielen; zu einem Performer wird auch der Künstler.

Als neues Paradigma der Performance, die im massenmedialen Zeitalter dem Primat der Sichtbarkeit untersteht und zunehmend in allen professionellen Lebensbereichen zu einem entscheidenden Kriterium wird, fungiert Show-Business, insbesondere natürlich der (Film-) Star, der wirkungsästhetisch nur «sich selbst» spielt (Braudy 1997: 546; 549f.; 571). Zentrale Bedeutung kommt dabei mehr denn je den physischen Aspekten des Körpers zu. Rollenbewusstsein und Selbstreflexivität greifen ineinander und führen zu Spiralen der Selbstdarstellung.[6] So ist die

5 «Überlieferte Rezepte und Rollenstereotypien versagen, die Zukunft kann nicht aus der Vergangenheit abgeleitet werden, die eigene Lebensführung ist oft vorbildlos, das eigene Leben und das soziale Leben müssen aufeinander immer wieder neu abgestimmt werden» (Verena Kast: *Zäsuren und Krisen im Lebenslauf*, Wien, 1998, S. 13).

6 In diesem Zusammenhang sei auch auf Erving Goffmans soziologische Studie über alltägliches Verhalten als Performance und Rollenspiel, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, 1959, verwiesen. Interessant ist u.a. sein Konzept der Persönlichkeit und der Person als eine Art konventioneller Rollenmaske, die wir in der einen oder andern Form in jeglicher sozialen Interaktion tragen oder aufrecht zu erhalten versuchen; das Selbst ist dann kein reales mehr, sondern ein «künstliches», eine zweite Natur. Goffman gerät hiermit in die Nähe zum römischen Konzept von persönlicher Wahrheit: «The self, then, as a performed character, is not an organic thing that has a specific location, whose fundamental fate is to be born, to mature, and to die; it is a dramatic effect arising diffusely from a scene that is presented, and the characteristic issue, the crucial concern, is whether it will be credited or discredited» (ebd.: 253). Zer-

berühmte Person letztlich «famous for being famous» (ebd.: 551; 554). Doch setzt das erfolgreiche Aushalten des Berühmtseins die Perfektion eines persönlichen Stils voraus oder, noch besser, den häufigen Wechsel verschiedener Stile und Rollen, mit Möglichkeiten der Selbstparodierung und Selbstmanipulation (ebd.: 546; 578) – zumal paradoxerweise jede neue wissenschaftliche Erkenntnis und die Bevölkerungsexplosion das einzelne Individuum immer unbedeutender erscheinen lassen, gleichzeitig aber die Chancen des Ruhms sich vermehren (ebd.: 553). Mit zunehmendem technologischen Publizitätspotenzial wird allerdings auch der Blick des Publikums mächtiger und besitzergreifender (ebd.: 583).

Dem entspricht seitens der literarischen Biographik eine Abwendung von den «großen Erzählungen» der Aufklärung hin zu den «kleinen» der Postmoderne (Lyotard 1999). Für die «Gegenwart» postuliert Scheuer denn auch, dass die Ansprüche der modernen Literatur, synonym mit der «Krise des Romans» im 20. Jahrhundert, ebenso wie diejenige der zeitgenössischen Historiographie mit ihrem Verlust der «narrativen Sicherheit», von der (deutschsprachigen) literarischen Biographie befriedigt werden (Scheuer 1979b: 89, 91). Er verweist dabei auf lebensgeschichtliche «Annäherungen» verschiedener Autoren (unter anderen Hans Magnus Enzensberger, Peter Härtling, Dieter Kühn), in denen es keinen Anspruch mehr gibt auf Vollständigkeit, Homogenität und Objektivität in der Repräsentation des biographischen Subjekts, dessen Wahrheit als fragmentarische und zerrissene erscheint (ebd.: 91ff.; Scheuer 1982: 19). Anstelle der linearen Erzählung tritt bisweilen die Reihung von Fakten, die literarische Montage oder Collage, ein assoziativer Essayismus und eine Multiperspektivität, die das durch den Einbezug der Umwelt entheroisierte Leben als widersprüchliches Puzzle erscheinen lassen (Scheuer 1979b: 93ff.; 106). Die neuere Biographik realisiere damit, dies die Schlussfolgerung, eine wirkliche und nicht bloß behauptete Synthese von Kunst und Wissenschaft und probiere Formen der Geschichtsschreibung aus, von denen auch die Historiographie lernen könne.

Gemäß Hedwig Röckelein hat die fachhistorische Biographik diesen Lernprozess weitgehend vollzogen; für den deutschen Sprachbereich konstatiert sie drei aktuelle, unter anderem durch die tiefenpsychologisch operierende Psychohistorie geprägte Tendenzen: die Normal-, die Anti-Helden- und die Kollektivbiographie.[7] Während die Anti-Helden-

fällt die Performance, oder wird sie gestört, ist der Effekt der einer Entblößung und wirkt lächerlich oder peinlich, mitunter sogar obszön (ebd.: 233; 235).

7 «Die Normalbiographie wendet sich vom ‹Ausnahme-Menschen›, vom geschichtsmächtigen Wesen genauso ab wie vom pathologisch Abweichenden. Sie widmet sich

biographie als Variante der traditionellen Heldenbiographik, die sich mitunter auch für Individualabweichungen interessierte, eher skeptisch beurteilt wird (Röckelein 1993b: 21f.), stellt die Kollektivbiographie den Versuch linker HistorikerInnen dar, gesellschaftliche und wirtschaftliche Geschichtsfaktoren um den psychischen einer kollektiven oder «Sozialpsyche» zu erweitern. Auch hier bleibt der biographische Körper ein doppelter.

1.2 Präskriptive Modelle

1.2.1 Das «traditionelle» Modell

In den verschiedenen Betrachtungen und Kommentaren zur Biographik wird diskutiert, was eine Biographie zu leisten habe und was sie unterlassen müsse. Hinsichtlich einer *traditionell* oder liberal zu nennenden Auffassung der Gattung hat Romein ein paradigmatisches Modell für die realistisch-geschlossene Form geliefert, deren Grundüberzeugung durch den «gesunden Menschenverstand» und stark anthropozentrisch durch das Credo geprägt ist, Geschichte erhalte nur durch den individuellen Menschen einen Sinn (Romein 1948: 12f.). Diese Auffassung ist eine umstrittene und kann von vielen Seiten her angegriffen werden, unter anderem deshalb, weil sie die Instanz eines stabilen Ich voraussetzt. Dies ist aber nicht erst seit Freuds Postulat des Unbewussten problematisch. Romeins Meinung erscheint angesichts der neueren historischen Forschung – ihrer Untersuchung von Strukturen und der *longue durée* – ebenso fragwürdig, auch wenn das Individuum in der Geschichte auf seiner Existenz insistiert und sich nicht als irrelevant wegerklären lässt. Daher lohnt es sich, im Hinblick auf nachfolgende radikale Kritik, Romeins Gedankengängen zu folgen, auch weil sie die Leitlinien vieler Biopics erläutern. Als Sinnproduktion ist für ihn die Biographie nicht nur auf die Vergangenheit ausgerichtet, ihr pädagogisch begriffener Wert richtet sich als Lieferant von Vorbildern auf die Zukunft.[8]

Für Romein zeichnet sich die gelungene Biographie durch folgende Grundsätze aus: «Der Beschriebene soll [...] nicht nur ‹ein› Individuum, sondern eine Persönlichkeit sein; er muss ferner in der Welt etwas Be-

dem ‹Normal›- oder ‹Durchschnitts-Menschen›, dem Kristallisationspunkt und Spiegelbild gruppen- oder klassenspezifischer Sozialisationen und Lebens- bzw. Karriereläufen» (Röckelein 1993b: 21).

8 «Denn nichts, neben der Erfahrung, bildet das Leben junger Menschen und damit ihr zukünftiges Schicksal mehr als die Wahl ihres ‹Helden›, von dessen ‹Legende› sie sich beim Lesen der Beschreibung seines Lebens ein Bild machen» (ebd.: 13).

deutendes geleistet und deutliche Spuren hinterlassen haben.» Dabei gehe es aber nicht nur um äußere, sondern auch um innere Größe; schließlich müsse das Thema das Interesse der Nachwelt erwecken können (ebd.: 108f.). Romein bleibt dabei gegenüber dem Konzept der «Größe» und deren notwendigen Qualitäten unkritisch, und es ist auch nicht ersichtlich, warum nicht auch Normalsterbliche Gegenstand von Lebensdarstellungen werden sollten.

Sodann solle das Thema, in Anlehnung an die Forderungen der aristotelischen *Poetik*, ernst, vollständig und «von einer gewissen Größe» sein, was für die beschriebene Figur den Charakter eines «Ahnherrn» impliziere, der für die Biographierung um so wertvoller sei, je höher der Raritätswert seines Vermächtnisses. Unter «Vollständigkeit» ist die Abgeschlossenheit des Lebens zu verstehen, der oder die Porträtierte muss gestorben sein (ebd.: 109f.). Hier zeigt sich einmal mehr die wichtige Bedeutung des Todes für die tradierte Biographik; so repräsentiert sie im wahrsten Sinne des Wortes das Heiderggersche «Sein zum Tode». Hand in Hand mit der Vorstellung von Vollständigkeit geht bei Romein auch das Postulat der «unverbrüchlichen Einheit der Person», wobei deren Einheit als primär, ihre wandelbare Totalität als sekundär begriffen wird. Von dieser Warte aus ist es folgerichtig, die Chronologie des gelebten Lebens, von wenigen Ausnahmen abgesehen, strikt einzuhalten (ebd.: 113, 135, 137, 154).

Für die Einheit der Materie gilt: Zufälle sind auszuschalten, das Überflüssige wegzulassen, das Signifikante beizubehalten. Symbolhandlungen und Details sind jedoch häufig als symptomatische Indices für das Innenleben der Persönlichkeit bedeutsam (ebd.: 97, 150, 155, 175f.).[9] Sehr deutlich deklariert Romein auch eine notwendige Distanz der Gattung zu Historiographie, Ethik, Biologie oder der *in essentia* «ahistorischen» Psychologie, sofern die Biographie eine eigenständige Gattung bildet (ebd.: 114f., 127), an der die erwähnten Disziplinen freilich als Faktoren teilhaben. Dennoch kann die zentrale Figur nicht losgelöst von ihrer Umwelt, der «äußeren Geschichte», betrachtet werden. Romein plädiert hier für einen Balanceakt zwischen freier Selbstbehauptung und «äußerlicher» Determination, wobei das biographische Subjekt nicht zum «Exponenten einer Zeit» degradiert wird, seine Zeitumstände aber trotzdem zur Darstellung kommen. Vorgeschlagen wird deshalb eine Repräsentation der Geschichte, welche die subjektive Perspektive der Zent-

9 «Diese Zeichen offenbaren [...] das Wesen, während umgekehrt die‹wichtigen› Dinge: Werk, Wort und Tat, oft genug eher erklären, wie die fragliche Person hätte sein *mögen*, als wie sie *war*, ja, bisweilen sogar dazu dienen, ihr Wesen zu verbergen» (ebd.: 149).

ralgestalt mit einer objektiven kombiniert, was eine Entsprechung findet in der Haltung, die der Biograph seinem Sujet gegenüber einnehmen sollte: Kühlheit, Sympathie, Antipathie. Das ausgewogene Verhältnis von Nähe und Distanz verhindert die Selbstüberhöhung und Verkennung des schreibenden Subjekts in der Identifikation mit dem beschriebenen Anderen. Das Ziel, «alles zu verstehen», bedingt dabei auch den (mit Bedacht gewählten) Einschluss der sexuellen Sphäre, ebenso wie die Fehler der Figur, die das Sujet menschlicher gestalten und der Legenden-Biographie vorbeugen (ebd.: 111f., 116f., 122f., 136, 153, 164ff.).

Für Romein ist jede Biographie «unvermeidlicherweise subjektiv und vergänglich», muss idealiter aber gleichwohl begriffliches Denken und Intuition, Wissenschaft und Kunst miteinander verbinden, was heißt: sie soll ihre Behauptungen verantworten, harmonisch komponiert und gut geschrieben sein (ebd.: 9, 175, 182f.). Damit bestätigt sich Romeins Nähe zu einer im literaturhistorischen Sinne realistischen Position; seine Perspektive bezüglich der Figurendarstellung unterscheidet sich nicht grundsätzlich von derjenigen eines Balzac. In zwei zentralen Punkten bleiben Romeins Maximen aber bis heute gültig: in der anzustrebenden Balance zwischen inneren und äußeren Determinationsfaktoren sowie in der Dialektik von Nähe und Distanz, die der oder die BiographIn seinem/ihrem Sujet gegenüber einnehmen sollte.

1.2.2 «Anti-realistische» Grundsatzkritik: modernistische, feministische und postmoderne Modelle

Die Einheit der Person, die für den Realismus so wichtig ist, wird seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend in Frage gestellt. Das Fragmentarische, als welches die personale Entität nunmehr erscheint, hat Georg Simmel reflektiert, wobei er gegenüber der indirekt thematisierten Biographik eine primär analytische und nicht ideologiekritische Haltung einnimmt und dem Genre noch durchaus wohlgesonnen ist. So konstatiert er sehr sachlich, welches der womöglich größte Widerspruch des biographischen Unterfangens ist:

> Man bedenke doch, dass die zu einem Lebensverlauf gereihten Inhalte, insofern sie rein von diesem Lebensprozess her gesehen sind, durchaus den nur als Einheit zu bezeichnenden Charakter tragen können, während sie, von Sachbegriffen her gesehen, in die bunteste, zusammenhangloseste Zufälligkeit auseinandergehen.
>
> *(Simmel 1923: 158)*

Simmel gelangt dadurch zu einem auch heute noch gültigen Verständnis der Gattung: Es gibt ein Ich, das aber nicht objektiv, sondern nur intui-

tiv-gefühlsmäßig und daher subjektiv fassbar ist (ebd.: 169, 176); zur Darstellung der Vita – nach einem eher schwach narrativen begrifflichen *Reihungsprinzip* (ebd.: 160) – bedarf es der formenden und künstlerischen Hand eines Biographen, der nur jene Teile aus der Zufälligkeit historischer Überlieferung auswählt, die sich zu einem Ganzen zusammenfügen lassen, da wir ein «Gesamtheitsbedürfnis» haben (ebd.: 166, 171f., 174, 178f.); das Leben eines Menschen schließlich gibt den quasi-natürlichen und vortextuellen Rahmen für eine synthetische und *fingierte* historische Schilderung ab (ebd.: 205, 208).[10] Es ist nicht schwer, in Simmels Liste eine Reihe von zentralen binären Gegensätzen zu erkennen, welche das Genre prägen und den doppelten Körper als einen zugleich ein- wie vielheitlichen erscheinen lassen.

Fundamentalere Kritik an der traditionellen, namentlich an der nach dem Ersten Weltkrieg entstandenen «modernen Biographie» formulierten Siegfried Kracauer und Leo Löwenthal. Auch wenn sich ihre Angriffe nicht prinzipiell gegen die Gattung als solche – gegen fachhistorische Publikationen – richten, sondern primär gegen die «historischen Belletristen», bringen sie den «kritischen Reflex der Moderne» zum Ausdruck. Kracauer wie Löwenthal sehen in der deutschsprachigen Biographik eine Anlehnung an den bürgerlichen Roman des 19. Jahrhunderts. Doch in einer Zeit, in der das Individuum durch historische Erfahrungen anonym und nichtig geworden sei (Kracauer 1990: 195, 197), das bürgerliche Projekt der Naturbeherrschung im Dienste des Menschen zu seiner Beherrschung und Unterwerfung geführt habe (Löwenthal 1990a: 240f.), erscheint die biographische Fokussierung auf herausragende Individuen bloß noch als bürgerlicher Stabilisierungsversuch (Kracauer 1990: 197), als Flucht vor der Erkenntnis der undurchsichtig und fragwürdig gewordenen Handlungsmacht des haltlos gewordenen Individuums. In der Biographie werde Geschichte als «versteinerte Anthropologie» verdinglicht und Macht fetischisiert. Unter diesem Blickwinkel erscheint die Heldenelite der Biographik als Ausdruck des Wunsches, zu den «Mächtigen der Gegenwart» zu gehören, ebenso wie der Biograph das Begehren hegt, selbst eine Biographie zu leben und «einer zu sein, der es im Konkurrenzkampf geschafft hat» (Löwenthal 1990a: 235, 250).

10 «Unsere mannigfachen Erlebnisse und Erfahrungen, die ganze bunte, qualitativ unsäglich heterogene Folge der Lebensinhalte fühlen wir doch an dem durchgehenden kontinuierlichen Ich aufgereiht» (ebd.: 200). Und etwas später schreibt Simmel: «Dass man etwa die Regierungszeit eines Herrschers [...] oder die Leistungsgesamtheit eines Künstlers zu einer Problemeinheit einrahmt, ist so selbstverständlich [...] nur darum, weil gerade diese Umfänge jene Bedingungen der Bildhaftigkeit erfüllen, das heißt für je einen inneren Blick überschaubar sind» (ebd.: 208).

Aus heutiger Sicht scheint diese Kritik zu pessimistisch und einseitig unter dem Eindruck von totalitären Systemen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, insbesondere des Nationalsozialismus, auszufallen. Nach wie vor ist die Kategorie des Individuums weder «verschwunden» noch irrelevant geworden. Kracauers Position ist deshalb differenzierter. Ihm zufolge zielt die Porträtierung von «Helden» im wesentlichen nicht auf einen Heroenkult ab, sondern darauf, eine «rechtmäßige literarische Form» zu finden, die durch die «Krise des Romans» zunehmend in Frage gestellt wurde.[11] Kracauers Idee lässt sich so mit derjenigen Simmels verknüpfen. Eine adäquate Entprechung zur *condition moderne* und der «verwirrten Welt», meinte er prognostisch, könne eine Literatur dann sein, wenn in ihr «die Verwirrung selber epische Form gewönne» (Kracauer 1990: 196). Über Löwenthals Pessimismus hinaus hat Kracauer damit ein seinerzeit noch zu verwirklichendes und immer noch aktuelles Postulat aufgestellt.

Kracauers Forderungen hat in den 70er Jahren Helmut Scheuer aufgegriffen, dessen Position allerdings durch die – heute etwas überholt wirkende – kritische Schule und deren ideologiekritische Fixierung geprägt ist. Seiner Ansicht nach sollte die Biographie als Lebenshilfe einen Beitrag zur individuellen Identitätsstiftung und Stärkung des Selbstbewusstseins leisten, indem sie auf den Verlust individueller Handlungsmächtigkeit, die Unsicherheit der Werte, Anonymisierung, Auseinanderklaffen von subjektiver Erfahrung und gesellschaftlich-objektiven Prozessen Bezug nimmt und dem Leser durch die «Beobachtung fremder Individuation» ermöglicht, sich «im Umweg über die Geschichte» besser einzuschätzen (Scheuer 1979b: 86f.).

Scheuer erteilt daher jeglicher Biographie eine Absage, die ihre Figuren über chronologisch-lineares Erzählen, geschlossene Komposition und durch Leugnung von Differenz als identifikationserheischende, ganzheitliche und gegenüber gesellschaftlichen Kräften autonome Subjekte erscheinen lässt (ebd.: 85ff.). Problematisch wirkt daher insbesondere Romeins auf der Prämisse des Todes basierende Forderung der Abgeschlossenheit.[12] Als Ausweg bieten sich die mannigfachen Verfahren an, die der moderne Roman entwickelt hat: diskontinuierliches, essayisti-

11 «Der Kern, den einst die erfundene Handlung bot, wird in einem Schicksal wiedererlangt, das beglaubigt ist. Es ist zugleich auch die Garantie der Komposition. Jede geschichtliche Gestalt hat bereits in sich selber Gestalt» (Kracauer 1990: 196).

12 «Eine solche Determination vom Ende [...] aus erzeugt beinahe notwendigerweise eine erzählerische Konsistenz, die ihre scheinbare Entsprechung in der Chronologie des Lebens erhält: Ästhetische Kohärenz und individuelle Lebenseinheit stützen sich nun wechselseitig» (ebd.: 101).

sches, mit der Rezeptionsseite dialogisierendes Erzählen, Brüche, ästhetische Verfremdung, Einschübe von Details, welche die «Illusion der Vollständigkeit» unterminieren, «faktographische» Materialreihung, Textmontagen (ebd.: 89ff.). Überzeugungskraft gewinnt die neue Biographie dann durch «fragmentarische Entwürfe bzw. als Versuche entworfene ‹Weltbilder›, die sich jederzeit als literarische Projektionen erkennen lassen» (Scheuer 1982: 21).

Vielleicht wird in diesem Ansatz der Aspekt der Differenz zu stark betont, und es scheint sich bereits wieder eine neue Art der unterhaltungs- und vergnügungsfeindlichen Dogmatik bemerkbar zu machen; meiner Ansicht nach sollten für die Gattung eine Vielzahl von Formen – inklusive der geschlossenen – Gültigkeit haben. Jedenfalls ist Scheuer einer von vielen, die für eine neue Biographik einen Versuchscharakter fordern, wie auch Eric Homberger und John Charmley.[13]

Eine nicht zu übersehende neuere Grundsatzkritik an der Biographik, die sich zum Teil mit den bereits erwähnten Standpunkten deckt, stammt von feministischen Positionen. Für Anne-Kathrin Reulecke kann es prinzipiell kein allgemeingültiges, quasi-universales, biographisches Dispositiv geben, denn unter dem Deckmantel der Universalität stecke ein männlicher Hegemonieanspruch, der das weibliche Geschlecht als «anderes, sekundäres» degradiere (Reulecke 1993: 117). Daher erscheinen ihr literarische Genres als Repräsentations- und Produktionsstätten bürgerlich-männlicher Subjektivität; in hohem Masse gelte dies auch für die Biographie.[14]

Mit Bezug auf Sigrid Weigel bezeichnet Reulecke sogar die ‹geistige Schöpfung› *an sich* als männliche Repression des Weiblichen, um als Kopfgeburt eine männliche Genealogie hervorzubringen, womit sie Moscovicis Konzept des *homo duplex* implizit bestätigt und kritisiert. Sinnvoll erscheint ihr daher eine Dekonstruktion der Biographie mittels Polyperspektive, Diskontinuität, der Auflösung von Fabel und Chrono-

13 «For every ‹official› biography, and even for those wholly written without official blessing, there is a shadow or phantom story, ‹the other biography›, forever unwritten, but of which biographers endlessly scheme to catch a furtive glimpse. [...] There can never be a definitive biography, merely a version, an attempt, an essay which in time reveals how completely all such attempts bear the impress of the age in which it was written» (Homberger/Charmley 1988: xi).

14 «Schon ein oberflächlicher Blick auf Literaturgeschichten, Verlagsprogramme und auf exemplarische Beispiele macht Biographien kenntlich als Texte von Männern über Männer. [...] Der Ausschluss von Frauen als Gegenstand von Biographien und die marginale Bedeutung, die Frauen in den Biographien über Männer eingeräumt wird, sind weniger Ausdruck einer außertextuellen historischen Realität; vielmehr kann die Biographie [...] als bedeutendes *Medium* dieses Ausschlusses gesehen werden» (ebd.: 119).

logie, der Betonung der Differenz von biographischem Subjekt, dessen Darstellung und dem AutorInnen-Ich, der Absage an den männlich konnotierten Helden, der Überschreitung von literarischen Gattungsgrenzen sowie schließlich der Dekonstruktion von «Wahrheit» (ebd.: 136f.).

So eindrücklich Reuleckes radikale Kritik auch erscheinen mag, besitzt sie doch mehrere Schwächen. Indem sie sexuelle Differenz zum Primat erhebt, die Kategorien des Weiblichen und Männlichen essenzialisiert, unterstellt sie der Gattung eine «männliche» Homogenität, die fragwürdig bleibt: Biographien wären nicht so populär, auch bei Frauen, wenn sie nicht eine Pluralität an Gratifikationen enthielten. Sinnvoller wäre es deshalb, von einer männerbezogenen (patriarchalen) *Dominante* zu sprechen. Denn das Weibliche zu essenzialisieren, darauf hat aus postmoderner Perspektive Sharon O'Brien hingewiesen, suggeriert weibliche Ganzheit und verwischt andere Differenzen unter Frauen, wie Ethnie, Klasse, Kultur oder sexuelle Identität (O'Brien 1991: 126ff.).

Die Meinung, für die «neue Biographie» sei kein einheitliches Konzept generalisierbar, wird von Hedwig Röckelein und William H. Epstein geteilt (Röckelein 1993b: 28; Epstein 1991: 230). Bei Epstein erscheint der traditionelle Biograph als «Entführer» des biographischen Subjekts, um dieses in einem Akt der Differenzüberbrückung von Selbst und Anderem gewissermaßen zu vergewaltigen (ebd.: 218f.); ebenso kann das Erkennen und Bezeichnen des Subjekts – wir erinnern uns an Foucault – als Akt einer Unterdrückung verstanden werden (ebd.: 224). Mit Rekurs auf Michel de Certeau schlägt Epstein folglich eine subversive «Guerilla-Taktik» vor (ebd.: 230). So könne ein selbstreflexives Sichtbarmachen von Rollenschemata die scheinbar eindeutige Wahrheit der Figur dekonstruieren, um die Biographie von ihrer traditionellen Allianz mit dominanten Autoritätsstrukturen wegzuführen und eine Kritik der Gesellschaft anhand der von ihr selbst geschaffenen minimalen Einheit, des Individuums, zu ermöglichen.

So viel zu mehreren dekonstruktivistischen Ansätzen, die nach wie vor weitgehend noch zu erfüllende Postulate bleiben, vielleicht auch bleiben werden. Der Wert dieser Modelle scheint mir vor allem in einer Komplexitätssteigerung der biographischen Darstellung zu liegen, denn eine Dekonstruktion ohne gleichzeitige Neuschreibung, also Konstruktion, wird kaum überlebensfähig sein und droht zum dogmatischen Selbstzweck zu werden.[15] Und womöglich ist die Kategorie «Individu-

15 Auf sehr humorvolle und gelungene Weise schafft es – um nur ein Beispiel postmoderner Biographik zu nennen – der englische Schriftsteller Julian Barnes, ein differenziertes und komplexes Porträt von Gustave Flaubert zu zeichnen: In *Flaubert's Parrot* lässt er im zweiten Kapitel drei Lebenschronologien aufeinander folgen, die alle von

um» eben doch nicht so dekonstruierbar, wie manche Postmodernisten meinen. Forschungsergebnisse der kognitivistischen Anthropologie legen jedenfalls den Schluss nahe, dass die individuelle Person, trotz allen geschichtlichen, sozialen und kulturellen Unterschieden, als solche durchaus eine transkulturell und -historisch wirksame Größe sein könnte.[16]

Es kann also nicht überraschen, dass seit Ende der 80er Jahre vielerorts von einer Wiederauferstehung der Gattung gesprochen wird. Zu verweisen wäre hier auf eine Aussage des Nouvelle-Histoire-Exponenten Jacques LeGoff: «Der Erforscher historischer Strukturen, der übersättigt war vom Abstrakten, hatte Lust auf das Konkrete» (LeGoff 1990: 103).[17] Außerdem konnte er in der französischen Historiographie die Rückkehr des Ereignisses, der Erzählung und der politischen Geschichte konstatieren (ebd.). Jürgen Straub verweist in diesem Zusammenhang auf die «Unhintergehbarkeit von Individualität» (Straub 1993: 160). Diese kann als Möglichkeit der Abweichung hinsichtlich «kleiner Verletzungen sozialer Normen» begriffen werden oder zur Auslotung von Freiräumen «selbst in den repressivsten Machtstrukturen» dienen (Jost 1995: 12f.). Über Herrschaftslegitimierung und Disziplinierung hinaus besitzt die Biographie im Sinne individueller Handlungsmächtigkeit also immer auch ein befreiendes Potenzial.

Über die Form der Biographik, insbesondere die Legitimität des Erzählens, scheint es keinen Konsens zu geben. Röckelein ist der Meinung, die «neue historische Biographie» werde nicht mehr erzählen, sondern analysieren, obschon sie der belletristischen Spielart der Gattung mehr Freiheiten einräumt als der geschichtswissenschaftlichen. Die «jeweils spezifische Problematik» der Biographik verlange individuelle formale Lösungen (Röckelein 1993b: 28). Dementgegen verweist Straub (mit Paul Ricœur) entschieden auf die gewichtige Erkenntnisfunktion des Narrativen:

> Zeit, Geschichte oder Lebensgeschichte und Erzählung: dies sind zentrale, wechselseitig aufeinander verweisende Begriffe *eines* Sprachspiels (Witt-

der Quellenlage her überzeugend sind, aber ein jeweils anderes Bild des französischen Literaten ergeben: Einmal stirbt Flaubert von allen verehrt und geliebt, einmal einsam und verarmt, einmal ungeduldig und erschöpft an seinem letzten Buch arbeitend. Vgl. Julian Barnes: *Flaubert's Parrot*, London, 1984, S. 23–37.

16 Vgl. hierzu Smith 1995: 21ff.

17 Und Hedwig Röckelein schreibt: «Das Individuum, das als Gegenstand wissenschaftlicher Forschung im Abstraktum ‹Struktur› und in der Anonymität der ‹Masse› zu verschwinden drohte, kehrt nun, nachdem die sozialwissenschaftlich orientierte Geschichtsschreibung sich zu einer menschenentleerten Wissenschaft zu entwickeln drohte, als geschichtsmächtiges Subjekt zurück» (Röckelein 1993b: 19).

> genstein), und dieses Sprachspiel gehört zu einer Lebensform, für die es charakteristisch ist, dass sich Menschen der zeitlichen Struktur und Dynamik ihrer Existenz durch das Erzählen von Geschichte(n) vergewissern.
>
> *(ebd.: 150)*

Es gibt also gute Gründe dafür, dass Biographien sich neben der Beschreibung, dem Argument und der Erklärung vor allem auch des Erzählens bedienen sollten.[18] Warum dies so ist und weshalb der narrative Modus so beharrlich persistiert, werden wir im nächsten Abschnitt bei der Diskussion von Ricœurs Unterscheidung der fiktionalen von der historiographischen Literatur sehen.

18 Seymour Chatman verweist in seinem Buch *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca [etc.], 1990) auf die vier Begriffe des Narrativen, Deskriptiven, Argumentativen und Expositorischen. Statt «Exposition» würde ich jedoch den Begriff «Erklärung» vorziehen.

2 Die Biographie im Spannungsfeld von Narration, Fiktion und Nichtfiktion

2.1 Literatur und Geschichtsschreibung

Zunächst einmal müssen wir uns mit einigen zentralen Fragestellungen hinsichtlich einer allgemeinen Unterscheidung von Fiktion und Nichtfiktion auseinandersetzen. Die Biographie hat sich ja traditionell relativ eng an den Roman gelegt, bedient sich mitunter fiktionaler Verfahren und fällt besonders in ihren filmischen Ausprägungen deutlich in den Bereich der Fiktion, behält dabei aber nichtfiktionale Momente. Daher lohnt sich der Versuch, entgegen der poststrukturalistischen Tendenz, jegliche Art von Text als «Fiktion» zu betrachten, beide Modi klar voneinander zu trennen. Später werden wir dann sehen, dass beide Formen von allem Anfang an mit der jeweils anderen «infiziert» sind, und beim Biopic haben wir es ganz zentral mit Kontaminationen zu tun.

Anzusetzen haben wir bei der Literaturtheorie, die sich mit dem Problemkreis schon lange beschäftigt. Bahnbrechend in der Untersuchung der Komplexitäten des Begriffs war Käte Hamburgers klassische Studie *Die Logik der Dichtung*, die erstmals 1957 erschien (wir beziehen uns hier auf die überarbeitete Fassung von 1968). Hamburger gelangt zu sehr klaren Definitionen. Die Welthaftigkeit, die fiktionale Texte erzeugen, definiert sie gemäß einer «Als»- und nicht einer «Als-ob»-Struktur, denn die Fiktion stellt kein Täuschungsverfahren, keine Lüge dar, sondern erzeugt eine Nicht-Wirklichkeit, eine Illusion von Wirklichkeit (Hamburger 1968: 55).[1] Obwohl der Terminus vom lateinischen *fictio* (Er-

1 Die Begriffe *fiktiv* und *Fiktivität* sollten nicht mit *fiktional* oder *Fiktionalität* gleichgesetzt werden. Das Fiktive bezieht sich demzufolge auf imaginäre Akte und Momente des Erdenkens/Erfindens/Erdichtens – und des Hypothetischen. Insofern schließt jede dramatische Inszenierung qua Konkretisierung ein gewisses Maß an Phantasietätigkeit und dadurch Fiktivierung mit ein. Diese spielt gemäß Kaspar Kasics vor allem bei der Illusionsbildung im Rezeptionsakt eine wichtige Rolle: «Das Fiktive umfasst alle in bestimmter Konkretisation gegebenen Vorstellungsgegenstände [...]. Der Prozess der Illusionsbildung, der Bildung einer dynamischen Handlungsillusion im Vorstellungsbewusstsein, stellt vielmehr als ganzes die rezeptive Konstitutionsleistung der Fiktivierung dar.» Handlung und Figuren werden in der Rezeption fiktivisiert, gleichgültig, ob es sich um Fiktion oder Nichtfiktion handelt: «Fiktivierungsprozesse können somit prinzipiell auch bei der Lektüre von Wahrheit beanspruchenden Reportagen oder Berichterstattungen stattfinden, dann nämlich, wenn man sich illusionsbil-

findung, Erdichtung) abstammt, ist dies nach Hamburger nicht der zentrale Ansatzpunkt des Fiktionalen, eher eine notwendige Konsequenz. Vielmehr sind es dessen Figuren, jene «lebenden, denkenden, fühlenden, sprechenden Ichperson[en]», die allein den «Schein des Lebens» und die künstlerisch vermittelte «Wirklichkeit» erzeugen (ebd.: 60). Dies führt sie zu ihrem vielzitierten Diktum:

> Die epische Fiktion ist der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die Ich-Originität (oder Subjektivität) einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann.
>
> *(ebd.: 73)*

Selbst eine historisch belegbare Figur, zum Beispiel Napoleon, tritt in einem Roman präsentisch in Form eines «jetzt und hier» auf; der Leser erhält einen direkten Einblick in ihre Subjektivität (beispielsweise in Form von inneren Monologen), was sie fiktionalisiert, also zu einer fiktionalen Gestalt macht. Dasselbe gilt für reale Zeit- und Ortsumstände; durch den Einbezug in die «Erlebniswelt fiktiver Personen» werden auch sie ihres Wirklichkeitscharakters entkleidet (ebd.: 93). Entscheidend ist folglich nicht, ob sich etwa der historische Roman an überlieferte Tatsachen hält oder nicht; entscheidend ist, ob die Figuren literarisch als Objekte – wie im historischen respektive Wirklichkeitsbericht der Fall – oder als Subjekte behandelt werden; ist letzteres der Fall, haben wir es mit Fiktion zu tun (ebd.: 94f.).[2] Gebraucht ein Historiker oder Biograph den inneren Monolog, verlässt er zumindest momentan den Bereich des Geschichtlichen (Pavel 1992: 19).

Der zweite wesentliche Bestimmungsfaktor des Fiktionalen betrifft das Verhältnis von Erzählinstanz und Erzähltem. In der epischen Fiktion besitzt die erzählte Welt keinen wirklichen Objektcharakter, da sie nicht unabhängig vom Erzählen besteht, sondern nur durch letzteres erzeugt wird – woraus sich Hamburgers andere Grundaussage ableitet:

dend vorzustellen versucht, was sich laut Text irgendwo abgespielt oder ereignet haben soll. [...] Fiktives und Reales bilden also genausowenig wie Fiktionales und Reales zwei sich gegenseitig ausschließende Seinsbereiche» (Kasics 1990: 45ff.).

2 Paul Ricœur scheint sich bezüglich der Integration historischer Ereignisse oder Figuren in die Fiktion an Hamburgers Position anzulehnen: «Allein aufgrund der Tatsache, dass der Erzähler und seine Helden fiktiv sind, werden sämtliche Bezugnahmen auf reale historische Ereignisse ihrer Repräsentanzfunktion im Hinblick auf die historische Vergangenheit beraubt, wodurch sie sich dem irrealen Status der übrigen Ereignisse angleichen. Genauer gesagt werden die Referenz auf die Vergangenheit und die Repräsentanzfunktion zwar beibehalten, aber im Modus der Neutralisierung»: «die historischen Ereignisse werden nicht mehr ‹gebraucht›, sondern bloß ‹erwähnt›» (Ricœur 1991 [3]: 204).

> Zwischen dem Erzählten und dem Erzählen besteht kein Relations- und das heißt Aussageverhältnis, sondern ein Funktionszusammenhang. Dies ist die logische Struktur der epischen Fiktion, die sie kategorial von der logischen Struktur der Wirklichkeitsaussage unterscheidet.
>
> *(Hamburger 1968: 113)*

Dabei erscheinen in der Fiktionalität Erzählen und Erzähltes untrennbar, gewissermaßen ineinander verschlungen (ebd.: 150). Gleichwohl können Fiktionstexte in Einschüben andere Textsorten integrieren oder den Modus des Wirklichkeitsberichts fingieren, ohne dass dabei die Illusion zerstört würde (ebd.: 126). Diesen Aspekt müssen wir bei der Filmbiographie im Auge behalten.

Eine andere, kommunikationstheoretische Perspektive vertritt Kaspar Kasics. Doch auch er gelangt zu einer klaren Unterscheidung von Fiktion und Nichtfiktion. Diese Modi werden von ihm als unterschiedliche Sprechakte definiert, zu deren Veranschaulichung er einen Gottfried-Keller-Text (*Kleider machen Leute*) heranzieht. In der ersten Passage beschreibt das Aussagesubjekt (der Erzähler) ein fiktives Städtchen namens Goldach; in der zweiten wird die Wirkung dieses Ortes auf den Protagonisten, in dessen subjektiver Wahrnehmung, geschildert. Zuerst liegt eine verweisende Aussagefunktion vor, ein Referenzialisierungsakt (Kasics 1990: 30f.; 32ff.). Kasics betont jedoch, dass – textimmanent betrachtet – diese Referenzialisierung keine Referenzialisierbarkeit voraussetzt, der Wirklichkeitsverweis kann also falsch sein: Auch wenn die Stadt Goldach eine erfundene ist, wird sie gleichwohl im Modus der Referenz angezeigt.[3]

Im zweiten Teil des Textbeispiels wechselt der Sprechakt: Die Referenzialisierung entfällt und wird durch einen hybriden, nicht-referenzialisierenden, fiktionalisierenden Sprechakt ohne Senderperspektivität und ohne «Subjekt-Objekt-Polarität» ersetzt (ebd.: 33f.; 36). Hybrid ist dieser insofern, als in ihm eine «Verschmelzung zweier Sprach- und Bewusstseinshorizonte», eine «Identifikation des Sendersubjekts mit der von ihm beschriebenen Person» vorliegt (ebd.: 32; 35). Im Unterschied zu Hamburger insistiert Kasics also – und meines Erachtens zu Recht – darauf, dass selbst in der fiktionalisierenden Rede, eben durch deren «Identifikationsfunktion», neben der erzählten Figur immer auch «das Aussagesub-

3 So bildet der Referenzialisierungsakt «die Voraussetzung dafür, dass bei illokutionären Sprechakten [sprachlich vollzogenen Handlungen] des Behauptens über die Existenz bestimmter Aussageobjekte bzw. über die Wahr- oder Falschheit der behaupteten Sachverhalte im Rahmen bestimmter kommunikativer Handlungsspiele entschieden werden kann» (ebd.: 33f.).

jekt [...] in der Illokution [...] präsent» bleibt (ebd.: 35; 37). Hamburger und Kasics lassen sich aber zusammendenken: Mit Verweis auf Emile Benveniste ließe sich sagen, dass in der Fiktion der Modus der «Geschichte» (*histoire*) vorherrscht, in der die Aussageinstanz zu verschwinden *scheint* oder in den Hintergrund tritt, im Gegensatz zum «Diskurs» (*discours*), wo sie deutlich präsent ist (vgl. Benveniste 1966). Die dialogische Funktion der Fiktion (von «Autor» und «Mensch») setzt freilich die «Nicht-Identität von Redesubjekt und beredeter Person voraus» (Kasics 1990: 32; 38f.).

Wie sich zeigen wird, ist die textimmanente Perspektive, die sowohl Hamburger als auch Kasics einnehmen, zu eng gefasst. Eine Bestimmung des Fiktionalen oder Nichtfiktionalen ist letztlich auch auf Paratexte und außertextuelle – kulturelle und gesellschaftliche – Diskurse angewiesen. Und auch die Frage nach der Faktizität – ob etwas erfunden wurde oder wirklich stattfand – ist alles andere als irrelevant.

Künstlerische Artefakte sind nämlich immer auch Objekte der Kommunikation, handle es sich nun um Literatur oder Kino. Auf den «romanesken» respektive den «autobiographischen Pakt» zwischen VerfasserIn und LeserIn verweist in diesem Kontext Jochen Vogt. Im ersten Fall weiß der Rezipient, dass die erzählten Ereignisse nicht der Wirklichkeit zuzuordnen sind und der Autor/Erzähler nicht deren Subjekt ist; im zweiten Fall gilt der Verfasser als Garant der Realität der gegebenen Geschehnisschilderung, deren Verlässlichkeit er zu verantworten hat (Vogt 1990: 15). Für die rezeptive Einstimmung in den jeweiligen Modus (Wirklichkeitsbericht oder Fiktion) sind Paratexte – AutorInnenname, Titel- und Untertitel, außertextuelle Diskurse – wesentlich mitverantwortlich.[4]

Durch den Möglichkeitsaspekt der Dichtung (Aristoteles) gerät fiktionales Erzählen zu einer «Parallelaktion» oder auch zu einem «Kontrastprogramm» vis-à-vis der Realität, wobei gewisse literarische Genres – wie zum Beispiel der «realistische Roman» – der alltäglichen Wirklichkeitserfahrung näher stehen als andere (ebd.: 18f.).[5] Mit Gérard Genette lässt sich der fiktionale Diskurs als ein «Flickenteppich» beschreiben, der

4 «[...] Autor, Werktitel und die Gattungsbezeichnung *Roman*. Vor allem diese letzte Angabe, die Zuordnung zu einem traditionellen Genre fiktionalen Erzählens, richtet unsere Rezeptionshaltung auf ‹Fiktion› aus, lässt gewissermaßen den ‹Möglichkeitssinn› in Funktion treten» (ebd.: 16).

5 «[Für] seine Fiktionen [benutzt der Autor] mehr oder weniger intensiv und umfänglich Elemente der Wirklichkeit [...]: Daten, Orte, Fakten, Figuren, Äußerungen, Ereignisse, Zusammenhänge aller Art dienen, mehr oder weniger bearbeitet, verfremdet, verkleidet, als Bausteine eines Gebäudes, das als Ganzes dann nicht mehr in der historischen Wirklichkeit, sondern eben in einer imaginären Parallelwelt steht» (ebd.: 19).

über die Integration nichtfiktionaler Textsorten zu einem «Konglomerat» wird und als «homogenisierte Vermischung von disparaten Elementen» erscheint: «Das Ganze ist viel fiktiver als jedes seiner Teile» (ebd.: 20f.). Jonathan Culler schließlich verweist darauf, dass fiktionale Texte sprachtheoretisch primär nicht konstativ als vielmehr durch die Erschaffung einer imaginären Welt *performativ* operieren. Daher muss die Fiktion als Akt oder Ereignis betrachtet werden (ebd.: 98). Diese Überlegungen sind besonders relevant für eine Definition des Biopic als hybride, aber aktive Neuschreibung von Geschichte, vom Historischen im Modus der Möglichkeit.

Wie steht es nun mit der Geschichtsschreibung? Die vielleicht philosophisch und geschichtstheoretisch grundlegendste Diskussion des Verhältnisses von Historiographie zu Literatur und Geschichte zu Fiktion hat Paul Ricœur in seinem dreibändigen Werk *Zeit und Erzählung* (Originalausgabe *Temps et récit*, Paris 1983–85) geleistet; für uns ist vor allem der erste Band (*Zeit und historische Erzählung*) von Relevanz.

Ist bei Augustinus die weltliche Zeiterfahrung eine dissonante und muss der Mensch die sich ihm immer wieder entziehende Zeit erleiden, so stellt umgekehrt die aristotelische Fabel eine temporale Konsonanz und *Synthese des Heterogenen* dar, welche uns mit der Zeit wieder versöhnt. So gelangt Ricœur zu seiner Grundüberzeugung, *dass letztlich nur erzählte Zeit menschliche Zeit ist* (Ricœur 1988 [1]: 7; 37; 54). Damit kommt er Roland Barthes' Diktum, Erzählen bedeute, Zeit in Sinn zu verwandeln, recht nahe (vgl. Barthes 1988). Die Stoßrichtung ist klar: Nur Geschichtsschreibung, die zumindest indirekt dem Erzählen verhaftet bleibt, ist noch historisch.

Sodann modifiziert er die Mimesis von Aristoteles' Fabel zu einer dreifachen um: Der Bereich der Mimesis I gilt dem Vorher des Werks, der Wirklichkeit, mit einer Semantik der Handlungsverkettung, einem kulturell-symbolischen Handlungsparadigma und einem pränarrativen Zeitverständnis; die Mimesis II meint das Werk respektive dessen Komposition samt der Konfiguration heterogener Elemente (von Handelnden, Absichten, Wirkungen oder Umschlägen) sowie einer zeitlichen «Synthese des Heterogenen»; und die Mimesis III verweist auf das Nachher des Werks, den Rezipienten, in dessen Verständnis die Rezeption im Sinne eines Erfahrungsmodells einfließt und dabei eine Rekonfiguration von Welt und Lebenszeit ermöglicht (ebd.: 87ff.).

Mit der wachsenden Dominanz der «Neuen Geschichtsschreibung», der *Annales*-Schule, waren drei einander korrelierende Bestandteile der historistischen Geschichtsschreibung angegriffen worden: der Stellen-

wert des Ereignisses, die Bedeutung von geschichtsmächtig handelnden Individuen sowie die Funktion des Erzählens (ebd.: 142ff.). Dementgegen formulierten die Vertreter der «Nouvelle Histoire» verschiedene historische Zeitdimensionen und wirksame Entitäten: die «oberflächlichste» und «gefährlichste» Geschichte der Individuen und der ihr entsprechenden kurzen, dynamisch-explosiven Ereignisdauer, die in der «seriellen» Geschichte zur Konjunktur wird; die Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der langen Dauer, der Institutionen und Mentalitäten; schließlich eine «fast unbewegte», «geographische Zeit» «des Menschen im Verhältnis zu seiner Umgebung» (ebd.: 154; 159).

Doch zeigt es sich, dass die Geschichte «keine voll entwickelte Wissenschaft» (im Sinne der angelsächsischen *science*) und nicht in der Lage ist, allgemeine Gesetze aufzustellen, die auf hinreichenden Bedingungen der Form «immer wenn x, dann y» basieren müssten (ebd.: 171; 183). Vielmehr sind ihre Erklärungsverfahren gemischt und beinhalten neben der naturwissenschaftlichen kausalen Erklärung auch die handlungsbezogenen Kategorien der Erklärung durch Gründe sowie nachträgliche Schlussfolgerungen, um in einer «quasi-kausalen Erklärung» aufzugehen, deren Disparatheit durch die «Synthese des Heterogenen» zusammengehalten wird (ebd.: 191ff.). Narrativistische Argumente für das Erzählen in der Geschichtswissenschaft konnten zudem den Akt des historischen Verstehens als komplexes «synoptisches Gesamturteil» aufwerten: *Das Erzählen des Geschehenen ist bereits dessen Erklärung* (ebd.: 232ff.).

Problematisch erweist sich Hayden Whites relativistische Aussage, Fiktion und Geschichtswissenschaft gehörten narrativ betrachtet der gleichen Gattung an und die Historiographie sei deshalb ein literarisches Artefakt (ebd.: 242). Zwar lässt sich in der Untersuchung bedeutender Geschichtswerke des 19. Jahrhunderts eine *story* (erzähltes Geschehen), ein *plot* (Anordnung der Ereignisse) und ein Argument (These der Erzählung) ausmachen, wobei die erklärungswirksame Konfiguration, das *emplotment*, die Formen des Romanesken (*romance*), Tragischen, Komischen oder Satirischen annehmen kann und die Argumentationsparadigmen eine ideologische Positionierung des Historikers nach sich ziehen (ebd.: 245ff.). Gleichwohl bleibt zwischen «der narrativen und der historischen Erklärung [...] *ein Abstand bestehen*, und zwar *die Forschung selbst*», mit spezifischer Begriffsbildung, Objektivitätsproblematik und kritischer Reflexivität, so dass die Geschichtswissenschaft nicht als Unterart der Gattung «story» verstanden werden kann (ebd.: 263ff.).

In einer genauen Untersuchung eines Schlüsselwerks der Nouvelle Histoire, Fernand Braudels *La Méditerranée et le monde méditerranéen à*

l'époque de Philippe II, zeigt sich, dass die historische Intentionalität drei abgewandelte Größen der Erzählung aufweist: die «Quasi-Fabel» im Sinne der Synthese des Heterogenen, die «Quasi-Figur» und das «Quasi-Ereignis» (ebd.: 271f.; 311ff.; 329). Zuvor bereits ließ sich innerhalb der Neuen Geschichte eine Rückkehr des – durch «kinematographische Zeitraffereffekte» redimensionierten – Ereignisses feststellen, und zwar als Einschnitt, Trauma, Bruch oder Revolution (ebd.: 163; 166) – kurzum als Konflikt oder, in Anlehnung an Aristoteles, als Peripetie oder «Schicksalswende» (ebd.: 328; 337). Andrerseits können nicht nur Kulturen oder Mentalitäten, sondern auch bestimmte Individuen, zum Beispiel Jesus, Buddha oder Mohammed, der langen Dauer zugeordnet werden (ebd.: 156). Die wichtigsten Quasi-Figuren der Geschichte sind schließlich die «Entitäten erster Ordnung»: Völker, Nationen, Gesellschaften und Kulturen, die «unauslöschlich von der teilnehmenden Zugehörigkeit der konkreten Handelnden der praktischen und narrativen Sphäre geprägt sind» und folglich «als Figuren einer Erzählung gelten könnten» (ebd.: 271f.; 289). So wird auch die Gesellschaft zur Quasi-Figur oder zu einem «großen Individuum».[6]

Fiktionserzählung und Historiographie haben es in letzter Instanz mit denselben zeitlichen Aporien zu tun – dem Auseinandergehen von erlebter Zeit einerseits und kosmischer oder «vulgärer» Zeit andrerseits; nur versuchen sie, diese Grenzen in tendenziell entgegengesetzte Richtungen aufzulösen: die Geschichtsschreibung durch das Bestreben, die erlebte Zeit über vermittelnde Zwischenglieder – Kalender, Generationenfolge, Archiv, Dokument und Spur – in die singuläre Zeit der Welt wieder einzuschreiben, womit sie eine *Repräsentanzfunktion* bezeugt; die fiktionale Erzählung, die in sich problemlos die Wirklichkeit integrieren und somit fiktionalisieren kann, durch die Auslotung der erlebten Zeit in ihrem Fluss, der Triade von Zukünftigkeit, Vergangenheit und Gegenwärtigkeit, in ihrem Verhältnis zur Ewigkeit und schließlich zum Mythos mittels Phantasievariationen, in einer *Signifikanzfunktion*, welche die Grenzen der Phänomenologie überschreitet, wobei in der Enthüllung einer Aporie bereits kathartisch ihre Auflösung enthalten ist (Ricœur 1991 [3]: 159ff.; 203f.; 218; 222).

In der Unterscheidung von Geschichtsschreibung und fiktionaler Erzählung gibt Ricœur allerdings zu bedenken, dass beide Gattungen zu

6 «Die Rolle der Figur [kann] von *jedem* gespielt werden, der in der Erzählung als grammatisches Subjekt eines Handlungsprädikates in dem narrativen Basissatz ‹X tut R› bezeichnet wird. In diesem Sinne verlängert und erweitert die Geschichtswissenschaft nur die Dissoziierung, die die Fabelkomposition zwischen Figur und wirklichem Handelnden vornimmt» (ebd.: 294f.).

ihrer Realisierung jeweils Anleihen bei der Intentionalität der anderen machen müssen; so setzt das Präsentieren des Vergangenen ein gewisses Maß an Phantasietätigkeit und damit Fiktionalisierung voraus – auch dann noch, wenn sich die jüngere Geschichtswissenschaft davor hütet, ihren Figuren erfundene Dialoge in den Mund zu legen.[7] Nur über die Anleihe bei der fiktionalen Intentionalität lässt sich das Unsagbare der Differenz teilweise überwinden: «Immer findet irgendeine – sympathetische oder imaginative – Übertragung vom Selben auf den Anderen statt, die dafür sorgt, dass mir der fremde Andere vertraut wird» (ebd.: 300). Hierzu bedient sich die Geschichtsschreibung der Analogien und damit der Tropologie von Metapher, Metonymie, Synekdoche und Ironie (ebd.: 303ff.).

Umgekehrt finden sich in der Fiktion historisierende Momente: Sie erzählt, «als ob geschehen» (vgl. hierzu das «Es war einmal ...» des Märchens). Obwohl beim literarischen Imperfekt keine historische Zeitbestimmung vorliegt, vielmehr ein fiktionales «Signal, eine Stimmung der Entspanntheit, welche für das Erzählen typisch ist», bleibt das Erzählte dennoch für die narrative Stimme, den «impliziten Autor» oder die enunziative Quelle, der Vergangenheit zugehörig (ebd.: 307f.). Schließlich folgt auch die fiktionale Literatur in Form poetischer Gerechtigkeit gegenüber den Menschen vergangener Zeiten und den Toten einer Ethik: «Die *Quasi-Vergangenheit* der Fiktion wird [...] zu einem Instrument, das es erlaubt, *die in der wirklichen Vergangenheit unterdrückten Möglichkeiten* aufzudecken» (ebd.: 310f.).

Wir sind Ricœur so genau und ausführlich in seinen Gedankengängen gefolgt, weil er eine ganze Reihe von wichtigen Ideen präsentiert, die wir für die fortlaufende Untersuchung im Auge behalten wollen: Nur erzählte Zeit ist menschliche Zeit; Erzählen als Synthese des Heterogenen; die Quasi-Fabel, das Quasi-Ereignis und vor allem die Quasi-Figur im Sinne einer Entität erster Ordnung; Fiktion als Signifikanz- und Nichtfiktion als Repräsentanzfunktion; schließlich die Tatsache, dass sich die beiden Modi in gegenseitigen Anleihen überlappen.

7 «Die Nichtbeobachtbarkeit der Gewesenheit markiert die Stelle, die für die Phantasie freigehalten wird. [...] Man wird feststellen, dass der Phantasieanteil um so größer wird, je enger die Annäherung ausfällt» (ebd.: 302; 295f.).

2.2 Spiel- und Dokumentarfilm

Grundsätzlich müssten die bisherigen Überlegungen auch für den Film Geltung haben. Hier geht es vor allem um die Abgrenzung des Dokumentarfilms vom Spielfilm. Als Stein des Anstoßes zur kritischen Befragung kann dabei eine Aussage von Christian Metz gelten: «Tout film est un film de fiction» (Metz 1993: 63).

Carl Plantinga hält zunächst einmal fest, wie schwierig es ist, den dokumentarischen Film nach inhaltlichen oder formalästhetischen Gesichtspunkten zu charakterisieren (Plantinga 1987: 44ff.). Er schlägt deshalb vor, die Gattung Dokumentarfilm oder Nichtfiktion im Sinne eines offenen, historische Veränderungen zulassenden Sprachspiel-Konzepts zu behandeln, das keine essenziellen Eigenschaften aufweist. Dokumentarische Techniken und Stilmittel sind weitgehend historisch konditioniert, und die Grenzen zwischen Fiktion und Nichtfiktion verschieben sich im Laufe der Zeit; gleichwohl ist die Opposition zwischen den beiden Modi «eine konstante funktionelle Unterscheidung» und basiert auf der Haltung des Produzenten sowie auf einem impliziten «Pakt» zwischen dem Autor/Produzenten und dem Rezipienten. Dieser Idee des Paktes sind wir ja bereits bei Jochen Vogt begegnet.

Angebracht erscheint deshalb ein sprechakttheoretischer Ansatz und Nicholas Wolterstorffs Konzept der «projizierten Welten» (ebd.: 46ff.). Gemäß diesem intentionalistischen Modell nimmt der «Fiktionär» (*fictioneer*) typischerweise eine präsentierende Haltung ein, wobei die im Werk/Text vorgestellten Sachverhalte nach Kriterien der Wahrscheinlichkeit zur Erwägung, Reflexion und Auslotung und nicht im Sinne einer Wirklichkeitsbehauptung angeboten werden; gleichwohl muss sich vieles in der fiktionalen mit der realen Welt decken, um Schlussfolgerungen über sie zu ermöglichen. Durch eine im Verhältnis zur Realität «analoge Konfiguration» und die Interaktion der einzelnen Textelemente ergeben sich Möglichkeiten der Verallgemeinerung und der Referenz (ebd.: 48f.).

Demgegenüber nimmt der typische Dokumentarfilm die assertive Haltung der Wirklichkeitsbehauptung ein. Freilich kann ein Film, innerhalb einer globalen fiktionalen Struktur, wirklichkeitsbehauptende Elemente/Segmente enthalten, und es mag auch Fälle geben, in denen eine klare Klassifikation als Fiktion oder Nichtfiktion unmöglich ist. Ein deskriptives Vorgehen kann hier im Sinne einer *fuzzy logic* durchaus eine gewisse Offenheit oder Unbestimmbarkeit zulassen (ebd.: 49f.) Wie zuvor für die fiktionale Dichtung zu konstatieren war, kommt auch Plan-

tinga zum Schluss, dass es falsch ist, den Spielfilm der «Lüge» zu bezichtigen; und wie Kasics für den Referenzialisierungsakt feststellte, sind auch beim Dokumentarfilm «Wahr/falsch»-Kriterien für die Gattungsbestimmung irrelevant: Auch ein durch und durch propagandistisches Werk wie Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (D 1935) bleibt ein Dokumentarfilm (ebd.: 50ff.).[8] Damit sind sowohl Metz' Aperçu, jeder Film sei ein Fiktionsfilm, als auch Stephen Heaths Aussage «A film is always a document – a documentary» (Heath 1981: 191), im engeren, pedantischen Sinne widerlegt.[9]

Einen ähnlichen Standpunkt nimmt auch Noël Carroll ein. Neben den von Plantinga dekonstruierten Thesen unterzieht er noch zwei weitere einer scharfen Kritik: den Ideologievorwurf (alle Filmemacher, auch Dokumentaristen, seien ideologisch voreingenommen, ihre Filme daher fiktional) sowie die Idee, der Dokumentarfilm greife bisweilen auf narrative Verfahren zurück, und dies wiederum mit dem Ergebnis: Fiktion (Carroll 1996: 224f.).

Absolute Wahrheit, die Darstellung aller möglichen Gesichtpunkte oder das Fehlen irgendeines Standpunktes sind, argumentiert Carroll zu Recht, apriori unmöglich zu erfüllende Bedingungen und keine entscheidenden Kriterien der Objektivität; diese beruht auf bestimmten Konventionen, in der Wissenschaft denen der Argumentation, der Faktensammlung und der intersubjektiven Überprüfbarkeit. Nach analogen Objektivitätsnormen muss der Nichtfiktionsfilm beurteilt werden.[10] Da jedes dokumentarische Stilmittel von einem Spielfilm fingiert werden kann, ist die ausschlaggebende Kategorisierung nicht in ästhetischen Parametern, sondern in der jeweiligen «Indexierung» zu suchen, welche einem Werk durch Filmemacher, Produzenten und Verleih zugeteilt wird (ebd.: 232) – obwohl auch hier Fingierung möglich ist. Damit wären wir wieder bei jenem kommunikativen Pakt angelangt, der unter anderem über Paratexte

8 Dies bestätigt auch Roger Odin: «Nun ist es ganz sicher, dass ein Film selbst dann ein Dokumentarfilm bleibt, wenn man über ihn eine negative Beurteilung, was die Wahrheit des Dargestellten und die Aufrichtigkeit seines Autors anbelangt, abgibt; selbst dann, wenn das Mitgeteilte falsch oder gelogen ist» (Odin 1990: 129).

9 Hier nimmt Plantinga Metz und Heath allerdings zu wörtlich. Metz bezieht sich auf den imaginären Signifikanten des Films und auf die doppelte Verleugnung in der Rezeption («ich weiß sehr wohl, dass diese Dinge auf der Leinwand nicht wirklich – d.h. nur als Bilder – präsent sind, aber gleichwohl glaube ich daran»), d.h. er bezeichnet die imaginäre Präsenz als «Fiktion». Vgl. Metz 1985: 44. Heath seinerseits meint, jeder Film sei ein Dokument seiner selbst (*a documentary*), im Sinne einer historischen Quelle, die etwas über ihre Entstehungsbedingungen aussagt. Vgl. Heath 1981: 191, 238. Doch darin geht er nicht auf.

10 «Nonfiction films are those that we evaluate on the basis of their knowledge claims in accordance with the objective standards appropriate to their subject matter» (ebd.: 230f.; 237).

außerhalb des Werkes zwischen Produzenten und Konsumenten besteht. Auch sind weder Narrativität noch Ideologie relevante definitorische Kriterien, da sie nicht mit Fiktion identisch sind; außerdem riskiert der inflationäre Gebrauch des Ideologiebegriffs («alles ist ideologisch») dessen semantische Entwertung (ebd.: 237). Die ontologische Differenz zwischen Fiktion und Nichtfiktion besteht vielmehr darin, dass letztere eine Wirklichkeitsreferenz enthält, während erstere auf «Segmente möglicher Welten» verweist und anstelle von Wissensansprüchen und Beweisbarkeit die Wahrscheinlichkeit setzt (ebd.: 238).

Dass Fiktion oder Nichtfiktion aber sehr wohl auch von eigenen narrativ-formalen, also textuellen Verfahren abhängen, darauf verweist eindrücklich Edward Branigan. So gilt der denotative Aspekt der Fiktion wirklichen, aber teilweise unbestimmten, nichtspezifischen Objekten (Branigan 1992: 193ff.). Die partielle Unbestimmtheit fiktionaler Texte führt einerseits zu einer Verzögerung und Erweiterung im induktiven Einbezug und der Anpassung von relevantem, bereits vorhandenem Rezipientenwissen, d.h. die Referenz der Fiktion zielt nicht auf ein vor-, sondern auf ein nachfilmisches Ereignis und somit in die Zukunft. Andrerseits erlaubt sie einer mittels Wahrscheinlichkeits-Prüfungen sich sukzessive orientierenden Rezeption, Phantasien und Phantasietätigkeit einfließen zu lassen (ebd.: 195ff.). Typischerweise operiert Fiktionalität auch nicht auf der Basis eines «Satzes», sondern über einen mehr oder weniger komplexen Diskurs und bewegt sich im Spannungsfeld von unbestimmten, mehrfachen intratextuellen und singulär-bestimmten Verweisungen, wobei der Zeit selbst eine Unbestimmtheit zugemessen wird (ebd.: 198ff.).

Im nichtfiktionalen Film dagegen ist die Referenz bestimmt, spezifisch, einzigartig («*diese* Frau», statt wie in der Fiktion «*eine* Frau») und legt eine eher deduktive Haltung nahe (ebd.: 196). Der (klassische) Dokumentarfilm wird daher im Allgemeinen versuchen, Menschen und Ereignisse möglichst objektiv, extern fokalisiert zu zeigen, also unter Vermeidung von internen Fokalisierungen, und sich dabei auf öffentlich-intersubjektive Aspekte konzentrieren.[11] Personen werden beobachtet und

11 Der Begriff *Fokalisierung*, den der Narratologe Gérard Genette eingeführt hat, bezieht sich auf das Verhältnis des Wissens des Erzählers zu jenem der Figuren in der Geschichte. Drei grundsätzliche Spielarten werden von Genette unterschieden: *Nullfokalisierung*: Der Erzähler weiß mehr als die Figur, «oder genauer, wo er mehr *sagt*, als irgendeine der Figuren weiß» (*Erzähler > Figur*). *Interne Fokalisierung*: «der Erzähler sagt nicht mehr, als die Figur weiß», «die Erzählung mit *point of view*» oder «Mitsicht» (*Erzähler = Figur*). *Externe Fokalisierung*: «der Erzähler sagt weniger, als die Figur weiß», «die ‹objektive› oder ‹behavioristische› Erzählung» oder «‹Außensicht›» (*Erzähler < Figur*). Vgl. Genette 1994: 134f.

sind mitunter selbst Beobachtende oder Zeugen: «This rules out such devices as dream sequences, subjective flashbacks, and even point-of-view shots. A character may, however, *narrate* images of the past in voice-over» (ebd.: 205). Tendenziell werden zudem diegetische, nicht-diegetische und extra-fiktionale Erzählstufen zahlenmäßig reduziert und homogenisiert, um nicht von der historischen Aufnahmesituation abzulenken; eventuell ist ein anonymer «Voice-of-God»-Kommentar zu hören, der die Einheitlichkeit der Perspektive sowie die Wissensmächtigkeit des dokumentarischen Dispositivs garantieren soll. Die Rezeption beginnt interpretatorisch bei den «höheren», objektiveren Narrationsebenen, geht dabei von der realen historischen Situation sowie vom impliziten Autor[12] aus und bewegt sich über allfällige nicht-diegetische und diegetische Erzähler zur «tieferen» nullfokalisierten Figurenebene hin. Im Gegensatz dazu wird in der Fiktion die Anzahl der Erzählebenen ausgeweitet und eine umgekehrte kognitive Richtung, gewissermaßen von unten nach oben, eingeschlagen.[13] Um es auf einen einfachen Nenner zu bringen: In der Fiktion herrscht der textuelle Innenbezug, in der Nichtfiktion der referenzielle Außenbezug vor.

Trotz dieser klaren Differenzierung der beiden Modalitäten bestätigt auch Branigan – in einer Untersuchung von Chris Markers Essayfilm *Sans soleil* (F 1982) –, dass Fiktion und Nichtfiktion sich hybridisieren lassen und die Grenze nicht immer eindeutig gezogen werden kann (ebd.: 207ff.).[14]

In den bisherigen Beiträgen können wir zwei grundlegende Ansätze erkennen; einer ist textuell ausgerichtet – der Text selbst besitzt Eigenschaften, die ihn als fiktional oder nichtfiktional markieren –, ein anderer außer- oder paratextuell mit einem institutionalisierten «Pakt» zwischen Produzenten und Konsumenten. Aus semiopragmatischer Perspektive[15]

12 Zum Konzept des «impliziten Autors», das in der Filmwissenschaft umstritten ist, vgl. Chatman 1990: 74ff. und Burgoyne, in Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 1992: 101ff.

13 «Thus the status of what we see in a fiction is initially tentative and contingent (i.e. a *non*specific picture) and its definition will depend upon our faith in an implied author that must be created by us; whereas in nonfiction we begin with an explicit mechanism of production and then attempt to build a faith in the accuracy of the results» (Branigan 1992: 205f.).

14 Branigan (und Hamburger) steht indirekt Joachim Paech nahe. Paech definiert das Dokumentarische und das Fiktionale primär nach der Unterschiedlichkeit ihrer jeweiligen temporalen Referenz: Zeichnet sich der Spielfilm tendenziell durch seine Präsenz, sein Bemühen um eine (illusionistische) Jetzthaftigkeit aus, so umfasst der Dokumentarfilm zwei Zeiten: neben dem illusionären Jetzt auch eine historische Vergangenheit, als unabhängiges referenzielles Objekt (Paech 1990: 24).

15 Die Semiopragmatik beschäftigt sich mit Zeichensystemen aus der Perspektive der Rezeption.

hat nun Roger Odin versucht, beide Perspektiven systematisch zu integrieren, indem er den Standpunkt der Rezeption einnimmt. So wirft er etwas provokativ die Frage auf, ob es sich lohne, «die Funktionsweise des Dokumentarfilms zu verstehen»; darüber hinaus bezweifelt er, dass es ein dokumentarisches Genre überhaupt gebe (Odin 1990: 125), da es grundsätzlich möglich sei, jeden Film als Dokument, beispielsweise «als Reflex jener Gesellschaft zu lesen, in der er produziert wurde» (ebd.: 129) – wir erinnern uns an Stephen Heaths Aussage «every film is a documentary». Vielmehr postuliert Odin eine «fiktivisierende» und eine «dokumentarisierende Lektüre». Bei der fiktivisierenden Lektüre weigert sich der «Leser», ein «Ursprungs-Ich» des Werks zu konstruieren, während er sich bei der dokumentarisierenden Lektüre einen «als real präsupponierten Enunziator» vorstellt (ebd.: 131). Damit sind wir wiederum sehr nahe bei Käte Hamburgers Position, die besagt, dass es in der Fiktion im Gegensatz zur Nichtfiktion kein Aussagesubjekt gibt. Die dokumentarisierende Lektüre kann grundsätzlich auf *jeden* Film angewendet werden; so kann sie in einem Spielfilm die Ausstattung, die Kamera, das Kino, die Gesellschaft, den Kameramann oder den Regisseur als realen Enunziator erscheinen lassen.[16] Das Umgekehrte gilt auch für die fiktivisierende Lektüre (ebd.: 126, 131f.).

Dennoch gibt es zahlreiche «Anweisungen», sowohl außerhalb wie innerhalb eines Films, welche eine dokumentarisierende Lektüre geradezu vorprogrammieren: außertextuell ist es die Produktion durch den Leser und «durch die Institutionen, in denen die Lektüre der Filme abläuft», intratextuell «die Produktion durch den Vorspann und durch das stilistische System des Filmes» (ebd.: 140f.). Wir werden uns also fragen müssen, ob es auch so etwas wie eine «biographisierende Lektüre» gibt.

Konnten wir bei den vorangehenden AutorInnen feststellen, dass sich die beiden Modi fiktional und nichtfiktional relativ klar in Bezug auf ihre Intentionalitäten voneinander trennen lassen, so ist es nun angebracht, einige postmoderne Ansätze zu betrachten, in denen es unter anderem darum geht, binäre Oppositionen zu dekonstruieren. Jüngste theoretische Arbeiten zum Dokumentarfilm versuchen denn auch, eine weichere Abgrenzung des Nichtfiktionalen vom Fiktionalen vorzunehmen, wobei die Grenze zwischen den beiden Modi bisweilen sogar in Frage gestellt wird.[17] Ihr gemeinsamer Nenner besteht darin, dass sie an-

16 «Ein Film [hat] niemals die Macht [...], das Funktionieren der dokumentarisierenden Lektüre vollständig zu unterbinden» (ebd.: 134).

17 Erwähnt seien hier vor allem zwei Werke, zum einen die von Michael Renov herausgegebene Anthologie *Theorizing Documentary*, New York, 1993, zum andern *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre* von

stelle globaler Gattungszuschreibungen – Fiktion versus Nichtfiktion – zu einer differenzierten Beschreibung des Diskurses (und das heißt auch: der Narration) aufrufen. Erst dies ermöglicht uns, wie etwa bei den «Zombietexten» des Biopic, den Einschluss des Anderen (der nichtfiktionalen Wirklichkeit) innerhalb von fiktionalisierenden Erzählungen entsprechend zu würdigen.

Bill Nichols – Carroll vorwegnehmend – plädiert für eine schwerpunktmäßige Definition, dafür nämlich, den Dokumentarfilm in den größeren Kontext der «discourses of sobriety» zu stellen, zu der auch andere nichtfiktionale Systeme wie Wissenschaft, Politik, Erziehung oder Religion gehören (Nichols 1991: 3f.). An Ricœur gemahnt die folgende von Nichols vorgenommene referenzielle Bestimmung der Gattung:

> We expect to apply a distinct form of literalism (or realism) to documentary. We are less engaged by fictional characters and their destiny than by social actors and destiny itself (or social praxis). We prepare ourselves not to comprehend a story but to grasp an argument. *We do so in relation to sounds and images that retain a distinct bond to the world we all share*.
>
> *(ebd.: 5; meine Hervorhebung)*

Im klassischen Spielfilm wird das raumzeitliche Kontinuum betont, während die narrative Logik sprunghaft sein kann. Er erzählt vergleichsweise transparent im Modus der *histoire* (vgl. Benveniste) und erzeugt mit Mitteln des handlungszentrierten Bewegungsbildes (vgl. Deleuze 1988), der Schuss/Gegenschuss-Technik und dem Verbot des Blicks in die Kamera eine starke Präsenz, bei der der Text stärker auf sich selbst als auf eine unabhängig existierende äußere Wirklichkeit verweist. Demgegenüber hält den Dokumentarfilm in der Regel eine argumentative Logik zusammen, die invers zur Fiktion starke raumzeitliche Lücken und Brüche aufweisen kann. Von daher resultiert auch die große Bedeutung der Sprache im Dokumentarischen (oftmals in Form eines Voice-overs) (ebd.: 19ff.). Auch im Biopic spielt die – gesprochene oder geschriebene – Sprache eine große Rolle, wie wir sehen werden.

Vor allem textanalytisch geht Mo Beyerle vor: So werde deutlich,

> dass der Beweis für dokumentarische Authentizität intrafilmisch nicht erbracht werden kann, sondern notwendigerweise über bestimmte filmische Strategien, die einen Eindruck von Glaubwürdigkeit und Authentizität vermitteln, konstruiert oder suggeriert werden muss. Das heißt mit Mitteln,

Monika Beyerle, Trier, 1997, worin sich auch ein Überblick über verschiedene neuere Theorien zu der vorliegenden Problematik findet.

> die letztlich denen des Spielfilms ähnlich sind oder sich auf dokumentarische Traditionen berufen.
>
> *(Beyerle 1997: 53)*

Inspiriert durch Jacques Derridas Diktum, die Wahrheit habe die Struktur der Fiktion, während der gesunde Menschenverstand immer zwischen der Wirklichkeit und der Fiktion unterscheide,[18] argumentiert Michael Renov in zwei Beiträgen, dass die beiden filmischen Gattungen sich gegenseitig durchdringen, und zwar sowohl in Fragen der filmischen Zeichen (ihrer Beziehung zum außerfilmischen Referenten), der Narrativität und der *Performance* durch DarstellerInnen.[19] Wie der Spielfilm verwendet auch das Dokumentarische erzählerische Formen («Ein Tag im Leben von ...», Suspense, Krisenstruktur), konstruiert Figuren/Charaktere, benutzt Musik zur emotionalen Steigerung und Dramatisierung des Geschehens, kurzum, auch das Nichtfiktionale hat sein eigenes Imaginäres und zeichnet sich durch ein «dokumentarisches Begehren» aus (Renov 1993a: 1ff.; 1993b: 22).

Allerdings spezifiziert Renov auch vier poetische Funktionen des Dokumentarischen, die es nicht essenzialistisch, sondern im Sinne eines *clusters* schwerpunktmäßig definieren: erstens der Aufzeichnung, Entdeckung oder Aufbewahrung; zweitens der Persuasion und Werbung; drittens der Analyse und Befragung; und viertens schließlich des ästhetischen Ausdrucks (Renov 1993b: 21). Als treibende Kraft dokumentarischer Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit sieht Renov daher weniger die Abgrenzung zur Fiktion schlechthin als vielmehr eine gegenüber Hollywood (Renov 1993a: 4); eine Ansicht, die auch Philip Rosen vertritt.[20] Nach Rosen hat der Dokumentarfilm einen spezifisch geschichtlichen Wirklichkeitsbezug nicht dank einer privilegierten indexikalischen

18 Oder, wie Derek Paget schreibt: «the boundary between fact and fiction is both abundantly clear and impossibly muddled» (Paget 1998: 2).

19 Die beiden Begriffe «Performance» und «DarstellerIn» werden im folgenden Sinne gebraucht: *Performance* bedeutet nach Erving Goffman eine Aktivität in ihrer Dramatisierung (Goffman 1959: 102). *DarstellerIn*: während der Begriff *SchauspielerIn* zunächst einmal vom Theater her stammt und daher eine reale, intentional einen *Part* spielende *Person* bezeichnet, auch wenn sie im Film oder im Fernsehen erscheint, ist der Terminus «DarstellerIn» primär für mediale Auftritte (Kino, TV, Video) reserviert und wird in der Regel nachträglich verwendet, d.h. nach der Produktion (SchauspielerIn ist man dagegen schon vorher). Genau genommen ist jede Person, ob SchauspielerIn oder nicht, sobald sie in einem Film erscheint, DarstellerIn, d.h. RepräsentantIn. Häufig werden die beiden Begriffe «SchauspielerIn» und «DarstellerIn» synonym gesetzt; doch während im Film jede SchauspielerIn zugleich DarstellerIn ist, gilt das Umgekehrte nicht zwingend.

20 «One major tendency in the historical appropriation of the term documentary film has been by oppositional filmmakers and even resistance groups» (Rosen 1993: 81)

Beziehung des Zeichens zum Referenten, sondern durch seine – ästhetisch durchgestaltete – sequenzielle, also narrative Struktur und in den soziohistorischen Diskursen intellektueller «Eliten», die um ihn zirkulieren (Rosen 1993: 86ff.). Wir werden sehen, dass sich auch die Filmbiographie primär durch narrative Verfahren auf eine vorfilmisch existierende Lebensgeschichte bezieht.

Doch obwohl der Dokumentarfilm diskursiv operiert, geht er gemäß Beyerle (in Anlehnung an Nichols) nicht voll im Diskursiven auf; bestimmte Themen, die eine spezifische Domäne des Dokumentarischen sind, wie der Tod, können dieser Position zufolge als Indizien betrachtet werden, als Barthessches *punctum* des *Dagewesenen* gewissermaßen (Beyerle 1997: 57; 59; Nichols 1991: 80ff.).

So scheint es plausibel, die filmische Fiktion und Nichtfiktion von ihren Intentionalitäten her in der Theorie zu unterscheiden (im Sinne einer Schwerpunktbestimmung), aber sich bewusst zu sein, dass die Übergänge vom einen zum andern Modus in der Praxis ein gleitendes Kontinuum bilden, das nach der hier verfolgten binären Opposition unbestimmbare Fälle aufwerfen mag. In neuerer Zeit hat auch die Filmproduktion in Mischformen deutlich zugenommen, was wiederum eine differenzierte Genreterminologie fordert. Wir werden uns auch daran erinnern, dass es sowohl außer- wie innerfilmische Diskurse sind, die einen bestimmten Lektüremodus nahelegen, wobei wir uns hier vor allem auf die innerfilmischen Mechanismen konzentrieren wollen; denn schließlich erkennt in der Praxis fast jeder und jede ZuschauerIn auch ohne vorgängige Informationen, um welche Art von Film es sich handelt, sei es nun im Kino oder im Fernsehen. Wir werden uns fragen müssen, wie es Biopics – gewissermaßen *«Zombie-Texte»* – innerhalb des übergreifenden Modus des Fiktionalen schaffen, eine Nähe zum Nichtfiktionalen zu wahren, eine biographisierende Lektüre zu evozieren. Bevor wir dies tun können, müssen wir uns aber noch mit der kritischen Rezeption des historischen Films beschäftigen, zu dem das Biopic als Subgenre gehört.

3 Vom historischen Film zum Biopic: eine Sichtung bisheriger Ansätze

3.1 Eine brüchige, hybride Fiktionalität

In diesem Abschnitt werden wir die These verfolgen, dass es zwischen der – im textuellen Sinne – hybriden Fiktionalität des historischen Films und dem doppelten biographischen Körper einen integralen Zusammenhang gibt.

Obwohl der Historienfilm nie zu den beliebtesten oder am meisten besprochenen Gattungen gezählt hat, ist in den letzten Jahren ein reges Interesse an ihm festzustellen, zunehmend auch von FachhistorikerInnen, die dem Genre traditionell eher ablehnend gegenüberstanden.[1] Betrachten wir zunächst die kritischen Positionen. Eine klassische, wirkungsästhetisch immer noch relevante Position vertritt etwa Siegfried Kracauer in seiner *Theorie des Films:*

1 Hier sei deshalb auf einige wichtige Publikationen verwiesen, in denen sich professionelle HistorikerInnen dem Thema widmen. In Deutschland erschien eine sehr nützliche, von Rainer Rother edierte Sammlung mit Texten internationaler AutorInnen, *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*, Berlin, 1991, in der Filme als zeitgeschichtliches Dokument und als historische Rekonstruktion besprochen werden. In Frankreich beschäftigten sich schon früh Marc Ferro und Pierre Sorlin mit dem Thema, ersterer aus der Perspektive von Film als historischer Quelle in *Cinéma et histoire*, Paris, 1977, letzterer auch mit dem Aspekt der Darstellung in *The Film in History. Restaging the Past*, Oxford, 1980 (Originalausgabe). Bereits 1970 begründete in den USA John E. O'Connor die Zeitschrift *Film & History*, und von ihm wurde auch die Anthologie *Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television*, Malabar (Florida), 1990, herausgegeben, die verschiedene filmische Bezüge zur Historizität untersucht und u.a. methodologisch ausgerichtet ist. 1995 veröffentlichte Robert Rosenstone zwei Werke, die von ihm edierte Anthologie *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*, Princeton, und eine eigene Aufsatzsammlung, *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge (Massachusetts); beide Publikationen setzen sich primär mit filmischer «Geschichtsschreibung» als – mitunter postmoderne – Herausforderung an die etablierte Historiographie auseinander. Sehr brauchbar ist schließlich auch die von Mark C. Carnes [et al.] herausgegebene Textsammlung *Past Imperfect. History According to the Movies*, New York, 1995, welche die historische Genauigkeit filmischer Rekonstruktionen unter die Lupe nimmt. In eine ähnlich positivistische, allerdings populärwissenschaftliche Richtung zielt auch Joseph Roquemores *History Goes to the Movies. A Viewer's Guide to the Best (and Some of the Worst) Historical Films Ever Made*, New York, 1999. In jüngster Zeit hat Marcia Landy eine Aufsatzsammlung zum filmischen Gebrauch der Geschichte herausgegeben, in der neuere, inzwischen zwar fast auch schon wieder klassische Texte von Filmwissenschaftlern und Historikern enthalten sind: *The Historical Film. History and Memory in Media*, New Brunswick, New Jersey, 2001.

> Ungleich der jüngsten Vergangenheit lässt sich die historische nur mit Hilfe von Kostümen und Dekorationen inszenieren, die dem Leben der Gegenwart entrückt sind. Beim Anblick dieser notwendig gestellten Dinge kann daher der fürs Medium empfängliche Kinobesucher kaum umhin, Unbehagen zu spüren. [...] Abgesehen von ihrer Theaterhaftigkeit haben historische Filme noch eine andere Eigenschaft, mit der man sich abfinden muss: sie sind virtuell umgrenzt; sie laufen der Affinität des Mediums zum Endlosen zuwider. Die Welt, die sie zeigen, ist als Reproduktion einer vergangenen Epoche ein künstliches Erzeugnis, vollständig abgetrennt vom Raumzeit-Kontinuum der Lebenden, ein geschlossener Kosmos, der keine Erweiterungen zulässt.
>
> *(Kracauer 1964: 115f.)*

Kracauer sieht prinzipiell zwei Kompromissmöglichkeiten, zwei Strategien, die dem historischen Film offenstehen, um seinen inhärent «unfilmischen Charakter» teilweise zu kompensieren. Einerseits kann er, wie dies exemplarisch von Carl Theodor Dreyers *La passion de Jeanne d'Arc* (F 1928) vorgeführt wird, auf «Kamerarealität» setzen, hier in Form einer Verknüpfung nah und groß gefilmter Gesichter, die eine starke Lebendigkeit ausstrahlen. Doch hat dieses Vorgehen den gewichtigen Nachteil einer deutlichen Enthistorisierung.[2] Andrerseits kann größtmögliche geschichtliche «Authentizität» angestrebt werden, um – durch Bezugnahme auf historisches Bildmaterial – andersartige «Seins- und Verhaltensweisen» vergangener Epochen zu vermitteln; Kracauers Beispiel dafür ist ein anderer Film von Dreyer, *Vredens dag / Dies irae* (DK 1943).[3] Gleichwohl kann das ausgesprochen «Unfilmische» dieses Vorgehens niemals ganz durch den Authentizitätseffekt kompensiert werden (ebd.: 118).

So richtig Kracauers Beobachtungen aus realistisch-phänomenologischer Perspektive erscheinen mögen, so kann man sich umgekehrt auch die Frage stellen, ob das «Theater» der historischen Filme, ihre offensichtliche Gemachtheit und ihre Abhängigkeit von Performance, nicht gerade auch einen Wert an sich verkörpern – und zwar, was uns vor allem hinsichtlich des Biopic interessiert, als Performance-Texte.

Die offensichtliche Theaterhaftigkeit lässt sich auch als Konsequenz aus der brüchigen, widerspruchsvollen, paradoxen Ehe von Fiktion und

2 «Zwar gelingt es Dreyer, Kamera-Realität einem historischen Thema abzugewinnen, doch die so herausdestillierte Realität selbst erweist sich als unreal. Isolierte Wesenheiten, widersetzen sich die Gesichter, die er in verschwenderischer Fülle vorführt, zeitlicher Lokalisierung so hartnäckig, dass sich die Frage, ob sie authentisch seien oder nicht, gar nicht stellt» (ebd.: 117f.).

3 «Es ist, als hätten alt-niederländische Gemälde Leben angenommen. Und in Übereinstimmung damit sind die Figuren wie Monaden; sie bewegen sich langsam, und der räumliche Abstand, den sie voneinander halten, spiegelt ihre Abwehr gegen unterschiedslose Vermischung» (ebd.: 118).

Le Passion de Jeanne d'Arc (F 1928).

Geschichte begreifen. So sind historische Filme, trotz aller Detailtreue in der Rekonstruktion, aufgrund ihrer *Präsentifizierung* von Geschichte allesamt fiktional und teilweise fiktiv, wie Pierre Sorlin betont:

> They have to reconstruct in a purely imaginary way the greater part of what they show. Scenery and costumes similar to those of the period represented can be based on texts and pictures, but the actors alone are responsible for the gestures, expressions and intonations. Most historical films [...] combine actual events and completely fictitious individual episodes.
>
> *(Sorlin 1980: 21f.)*

Ferner ist die Sprache des dargestellten Subjekts und jene des sie verkörpernden Schauspielers oftmals nicht dieselbe (Walker 1993: 14). Auch Ernst Karpf bestätigt diese Zwänge:

> Alle Realitätswahrnehmung muss sich [...] den Gesetzen fiktionaler Erzählung unterwerfen, gerade auch dann, wenn eine so genannte wahre Begebenheit, ein historisch verbürgtes Ereignis zur Darstellung kommen soll. Das Markenzeichen des Historischen, des Nachprüfbaren muss mit Spannung und emotionalem Verständnis, also mit den Voraussetzungen für Identifikation gekoppelt werden, und so ist die Bemühtheit der narrativen Struktur, ihre Zwanghaftigkeit, an den Bruchstellen zwischen diesen beiden Anforderungen besonders häufig zu sehen.
>
> *(Karpf 1992: 15f.)*

Obwohl daher historische Figuren innerhalb eines Spielfilms einen Wirklichkeitseffekt erzielen können, sind dies in aller Regel eher Neben- als Hauptfiguren (Baldizzone 1986: 13). Dies wird uns später besonders interessieren, wenn wir auf die Dezentrierung der biographischen Figur zu sprechen kommen.

Dass die Verbindung von Fiktion und Geschichte eine problemreiche ist, hebt auch Christine Noll Brinckmann hervor. Während Fiktion

immer schon «als sinnvolles Ganzes» erfunden ist, wirken dem seitens der historischen Wirklichkeit Zufälligkeiten, unbefriedigende Konfliktlösungen und – vor allem im Bereich der Gefühle und Gedanken geschichtlicher Persönlichkeiten – Informationslücken entgegen. Da in der historischen Fiktion trotz «freiem» Umgang mit den Materialien Realitätsbezüge gewährleistet sein müssen, wurden im klassischen Hollywood mit Vorliebe solche Stoffe ausgesucht, die sich einer (mitunter melodramatischen) Fiktion «zeitloser» menschlicher Konflikte unterordnen ließen; somit reduzierte sich filmische Geschichte oftmals auf einen «diskreten» Hintergrund, einen *look* (Brinckmann 1997: 11ff.).

Die fetischistische Vergegenständlichung von Geschichte über Objektdetails kritisieren ebenso Pierre Sorlin (Sorlin 1980: 207) und Robert Rosenstone, der in einer kritischen Evaluation des klassischen Historienfilms einige andere Charakteristika aufzählt: Geschichte wird als ganzheitliches Geschehen erzählt; sie hat eine Botschaft, propagiert den historischen Fortschritt, erscheint individualisiert und tendenziell von Männern bestimmt; Individuen werden durch filmische Parameter wie die Arbeit der Kamera hervorgehoben; durch Personalisierungen werden komplexe soziohistorische Probleme verdrängt. Die Historie erscheint linear, abgeschlossen und unproblematisch. Dabei wird die Eindeutigkeit des Gezeigten nicht hinterfragt, historische Alternativen nicht aufgezeigt. Geschichte wird durch den Einsatz von SchauspielerInnen emotionalisiert und als Triumph, Freude, Leiden etc. dramatisiert (Rosenstone 1995b: 55ff.).

Grundsätzlich aber hält Rosenstone das Medium – insbesondere den postmodernen, Gattungsgrenzen überschreitenden Geschichtsfilm – für eine legitime Form der historischen Vermittlung, die nicht an den in der traditionellen Historiographie geltenden Maßstäben der empirischen Datensammlung gemessen werden könne, sondern in einer anderen Tradition, jener der «Geschichte als Vision» stehe, in der es nicht primär um die Präsentation von Fakten und Beweisen geht (ebd.: 3ff.; Rosenstone 1988).[4]

Unterstützung findet Rosenstone auch bei Hayden White, der neben der Historiographie eine gleichberechtigte «Historiophotie» gefordert hat und der Ansicht ist, die Verarbeitung kollektiver Traumata, von «modernistischen Ereignissen», für die der Holocaust als Paradigma zu gelten hat, entziehe sich den gewohnten Repräsentationsmöglichkeiten und verlange deshalb nach einer Behandlung, bei der die Grenzen zwi-

4 «Filmmakers do routinely utilize, even create, new sorts of evidence that we might call ‹cinematic› data, visual and aural ‹facts› that the written word would find impossible to reproduce» (Rosenstone 1995a: 3ff.; 6).

schen Tatsachen und Fiktion transgrediert werden. Als Beispiel nennt White Oliver Stones Docudrama über die Ermordung John F. Kennedys, *JFK* (USA 1991), in dem zwischen «realistischen» und «imaginären» Diskursen ontologisch nicht mehr zu unterscheiden sei (White 1988: 1193ff.; 1996: 18ff.).

Ein wichtiges Stichwort ist also Hybridität – im Sinne der Mischform. Mehrere AutorInnen betonen denn auch, dass historische Filme einen kombinierten Verweis auf das «Gestern» (explizit) und das «Heute» (implizit) enthalten: «Films that engage history are more concerned to explore the present in relation to the past: history, directly or indirectly, becomes the subtext to address contemporary issues» (Landy 1990: 18); oder: «The cinema associates past events with contemporary issues that it seeks to explain, justify, or exalt», mit der Konsequenz: «The historical film indulges its contact with the immediate and generally refuses the past its distinct and foreign character» (Grindon 1994: 1; vgl. auch Rother 1991b). Deshalb lässt sich der historische Film als mythische Neuschreibung begreifen:

> [Der Film] ist ein mythisches Medium, das weder in der Vergangenheitsform erzählen kann [...] noch in der Gegenwartsform, sondern immer in einer mythischen Weise, die Vergangenheit in die Gegenwart stürzen lässt, um etwas über beides hinaus Wirksames zu schaffen, eine Aussage, die Geschichte in Natur verwandelt und damit in gewisser Weise abschafft [...]. Die Wirklichkeit des Films ist das Defizit in der Wirklichkeit; er ist nicht ihre Abbildung, sondern ihre Heilung. Nicht die Geschichte also ist das Thema des Filmes, sondern der ungelöste historische Widerspruch.
>
> *(Seeßlen 1992: 65f.)*

Für Robert McKee ist der Anachronismus sogar die einzige Legitimation des Historienfilms; die filmische Rekonstruktion der Vergangenheit mache nur dann einen Sinn, wenn sie als Spiegel der Gegenwart dient (McKee 2000: 97). Insofern bearbeiten historische Filme ungelöste Konflikte in allegorischer, personalisiert-emotionalisierter Form, was mit Marcia Landy auch als Funktionsweise von auf «gesundem Menschenverstand» basierender Folklore und deren Eigenschaften des *pastiche* verstanden werden kann.[5] Dementsprechend polyphon sind Filmbiogra-

5 «Folklore is the stratified residue of all the ‹conceptions of the world and of life that have succeeded one another in history. In folklore, therefore, one finds the strata, the conditions of past life, though not in any systematic, critical, or analytic form. [...]. Although common sense is not [...] false, neither is it true» (Landy 1996: 4; vgl. auch Landy 1991: 55f.).

phien, sie gehen ständig mit anderen Genres Mischehen ein, mit Melodrama, Musical, Abenteuerfilm, Western, Komödie oder Gangsterfilm (Anderson 1988: 336; Bretèque 1986: 93; Landy 1996: 154; 160). Dem Melodramatischen mit seinem Verlangen nach Gerechtigkeit, die zu spät einzutreten droht, und seiner Dramatisierung des Gegensatzes persönlich/kollektiv kommt hier ein besonders hoher Stellenwert zu.[6]

Eine anachronistische Mischung lässt sich bis hinein in die visuelle Ebene der *Kostüme* beobachten:

> While presenting an illusion of an earlier time, these movies rarely replicate the exact look that prevailed; instead the costumes take elements from past styles and combine them with aspects of contemporary fashion.
>
> *(Maeder 1987: 10)*

Hollywoods Kostümdesigner (seit den 20er Jahren eine spezialisierte Branche) versuchten Geschichtlichkeit entweder durch Exotik, Pracht, Überschwang oder durch «Authentizität» zu erzeugen; doch obwohl meistens letztere angestrebt und kostenintensive Recherchen unternommen wurden, mussten zeitgenössische Trends immer mit angesprochen werden; Fragen der Moral bezüglich Nacktheit, der Kontur des Körpers oder der Präsentation des Busens waren aktuellen Vorstellungen angepasst. Während der Einsatz von Nähtechniken, Farben und Mustern oftmals sehr «stimmig» ausfiel, war die historische Genauigkeit bei Frisuren selten und beim Makeup fast nie der Fall (ebd.: 12ff.). Maeders Einschätzung vorwegnehmend, meint Jurij Lotman, Kostüme reproduzierten nicht die Vergangenheit, sondern vermittelten sie als Zeichen, welches für das jeweilige Publikum gemäß Kriterien aktueller Moden lesbar sein muss.[7]

Auf diese Hybridisierungen geht auch Leger Grindon ein. Er identifiziert vier Hauptfunktionen der Verschiebung von der Gegenwart zur Vergangenheit. Die Autoritätsrhetorik operiert über «wissenschaftliche» Verweise, «authentische» Details oder veraltete Verhaltensformen und benutzt Geschichte, um die Bedeutung des Textes zu verifizieren; als Verschleierung dient Historie dazu, aktuelle Themen, die kontrovers sind, zu kaschieren oder an der Zensur «vorbeizuschleusen»; Nostalgie

7 «Der Widerspruch zwischen einem historischen Kostüm und dem heute üblichen Gang [...] ist ein vertrautes Phänomen des modernen Films. [...] Die zeitgenössischen Filmschauspielerinnen bleiben auch in den Kostümen einer Anna Karenina oder Natascha Rostowa unsere Zeitgenossinnen. [...] Schönheitsideale sind sehr wechselhaft, und der Regisseur braucht eine Darstellerin, die dem Geschmack des heutigen Zuschauers schön erscheint, nicht dem uns verschwommen vorstellbaren und emotional sehr fernen Geschmack ihrer Zeitgenossen» (Lotman 1977: 137).

drückt die Sehnsucht nach einem «goldenen Zeitalter» aus und impliziert eine Kritik an der Gegenwart und ihren praktizierten Werten; und die Suche nach Ursprüngen gilt der Beschwörung der Grundlagen der Zivilisation oder Gesellschaft und der Bekräftigung der Tugenden der Vorfahren (Grindon 1994: 2f.).

Konfliktauslösendes Grundthema jedes historischen Films ist das Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft. Auch hier finden Allegorisierungen statt. Als wiederkehrende konventionelle Elemente konstatiert Grindon die Romanze und das Spektakel; erstere betont persönliche Erfahrung, letzteres das öffentliche Leben. Innerhalb der Romanze tauchen zwei prinzipielle Archetypen auf: das Liebespaar und der große Anführer. Sie fungieren als allegorische Figuren: Eine glückliche Liebesbeziehung suggeriert die Überwindung sozialer Konflikte, während Unglück auf unlösbare Widersprüche zwischen privatem und öffentlichem Leben hinweisen kann (ebd.: 10f.). Als väterliches Über-Ich repräsentiert der große Anführer dagegen ein Ideal, das Kollektiv, die Gemeinschaft, das soziale Gewissen und ist häufig vom Liebespaar getrennt, oder sogar abwesend, wie die Paul-Muni-Figur in William Dieterles Biopic *Juarez* (USA 1939) oder Christus in zahlreichen Bibelfilmen (ebd.: 11).

Im Gegensatz zur Geschichtswirksamkeit persönlicher Motivation in der Romanze sowie deren Akzent auf Plot und psychologischer Figurencharakterisierung im Spannungsverhältnis von Realismus und Allegorie betont das Spektakel nicht-persönliche, sozioökonomische, geographische Kräfte und neigt zur unpsychologischen, nicht-komplexen typisiert-rollenhaften Figur. Mise-en-Scène und Ausstattung, Massenszenen und Landschaften sind hier vorrangig (ebd.: 15f.; 25).

Mit dem Aufkommen des Tons fand – in Hollywood, aber nicht nur dort – in den 30er Jahren eine Verschiebung statt vom visuellen Spektakel der Stummfilme D. W. Griffiths hin zu Dialog, Charakterisierung und zur heroischen Persönlichkeit als bewegender Kraft der Geschichte: «The biographical film soon dominated the genre» (ebd.: 22). Den hier wichtigen und sich gegenseitig verstärkenden Zusammenhang von Star und historischer Figur betont Marcia Landy.[7] Eine Folge davon war, dass das Spektakel auf in die Handlung eingefügte Montagesequenzen[8] zu-

7 «The star is crucial to the biopic, the costume drama, the historical film, and other instances of history in film, often offering a homology between the historical character and the star figure. In the Hollywood studio films of the 1930s, the exceptionality of the historical figures and of the stars who played them coincided, suggesting the presence of reflexivity concerning this type of representation. The star served as a carrier of social and economic value in the contemporary culture, thus conferring meaning on the figures and events selected from the past. Conversely and concomitantly, the name of the historical figure bestowed further value on the figure of the star» (Landy 1996: 22).

Ivan Groznyj (SU 1944)

das Spektakel auf in die Handlung eingefügte Montagesequenzen[9] zusammenschrumpfte. Eisenstein rückte in seinen Biographien der 30er und 40er Jahre die Figur ins Zentrum, doch verschmolz er «Persönlichkeit» und Spektakel in der grotesken Theatralik der Zentralfigur von *Ivan Groznyj*, und an die Stelle der Massenszenen, wie in *Potemkin*, tritt das düstere Zeremoniell. Es findet eine expressive Verlagerung psychischer Konflikte in die Mise-en-Scène statt (Grindon 1994: 23f.).

Hybrid und allegorisch ist daher auch die Biopic-Figur. Für unser Verständnis des doppelten biographischen Körpers hat – mit Bezug auf den historischen Film – Jean-Louis Comolli einen wichtigen Beitrag geleistet. Aus der gleichzeitigen Notwendigkeit von Fiktionalität und der Vermittlung eines Minimums an historischem Wissen ergibt sich ein Offenlegen fiktionaler Mechanismen, der Glaube an die Fiktion fällt deutlich schwerer (Comolli 1977: 5f.). Diese Problematik kristallisiert sich insbesondere am realen Körper des Schauspielers, aus der sich im Verlauf der Handlung die dargestellte Figur entwickelt; Comollis Beispiel ist die Verkörperung von Louis XVI durch Pierre Renoir in Jean Renoirs *La Marseillaise* (F 1937) (ebd.: 6; 8).

Anders als die erfundenen Figuren der reinen Fiktion ist Louis ein historisch referenzieller, realer Körper der Geschichte, überliefert durch Text- und Bildquellen, so dass zwischen den beiden Körpern, dem des

sence of reflexivity concerning this type of representation. The star served as a carrier of social and economic value in the contemporary culture, thus conferring meaning on the figures and events selected from the past. Conversely and concomitantly, the name of the historical figure bestowed further value on the figure of the star» (Landy 1996: 22).

9 Montagesequenzen – auch als «Hollywood-Montage» bekannt – sind *summaries*, in denen die Erzählzeit erheblich kürzer als die erzählte Zeit ist, und nehmen die Form einer Klammer, eines deskriptiven Syntagmas oder einer episodischen Sequenz an. Vgl. Metz 1971: 127ff. und Bordwell 1993: 158.

Absenz (wir wissen sehr wohl, dass das, was wir sehen, nicht wirklich da ist, aber gleichwohl wollen wir daran glauben), d.h. seine *Denegation*, erfährt im historischen Film eine Potenzierung; ist die imaginäre Existenz der komplett erfundenen Figur eine notwendige Bedingung der Fiktion und kann sie nur in der Verkörperung durch einen Schauspieler aufgehen, so ist die Absenz der historischen Figur eine zweifache: Nicht nur ist sie geschichtlich abwesend, ihre referenzielle Realität bekräftigt die Nicht-Identität ihrer selbst mit dem für sie einstehenden Darsteller und bringt somit eine «bis ins Unendliche» gesteigerte Verleugnung der Verleugnung ins Spiel, die Oszillation zwischen Glauben, Nicht-Glauben und Wieder-Glauben. Zugleich manifestiert der filmische Text eine gesteigerte Selbstreflexivität (ebd.: 9; 11f.).

Da in der historischen Fiktion die Illusion schwerer fällt, wird sie nur um so wertvoller, das Risiko ist größer, der mögliche «Gewinn» jedoch ebenfalls. Der überschüssige Körper ist zunächst jener des Schauspielers (ebd.: 12ff.). Doch schließlich ist es der *historische* Körper, der als «zuviel» erscheint, (durch jenen realen des Schauspielers) substituiert wird und aus der Diegese verschwindet (ebd.: 16). Comolli spricht hier ein Paradox an: *Der gelungene historische Film potenziert das Imaginäre, er ist gewissermaßen die Fiktion der Fiktion.*

3.2 Narrative Aspekte des Biopic: der verkannte Zusammenhang von schwacher und starker Narration

An dieser Stelle werden nur Untersuchungen zur Sprache kommen, die intentional generalisierbare Muster des Biopic entwerfen, nicht also Analysen von Einzelbeispielen, wie etwa der *Cahiers du Cinéma*-Text von 1970 über *Young Mr Lincoln*.[9] Umfassendere Darstellungen sind bislang eher selten, vielleicht, wie Caroline Merz meint, weil Biopics ein Maß an Unbestimmbarkeit und Verunsicherung hinsichtlich der Tatsache aufweisen, dass sie einerseits fiktional sind, zugleich aber einen Anspruch auf die Verankerung in der historischen Welt enthalten.[10] Und Steve Neale

9 Die deutsche Übersetzung dieser Analyse sowie eine Interpretation, Fortführung und Ergänzung der Young Mr Lincoln-Debatte findet sich in Winfried Fluck (Hg.): *‹Young Mr Lincoln›. Der Text der ‹Cahiers du Cinéma› und der Film von John Ford. Ergebnisse und Materialien eines Seminars*, Berlin, 1978.

10 «Biopics and biographical entertainments have perhaps been left out of debates in film theory because they make problematic a purely ‹conventionalist› position, that is one which argues that ‹reality› is unknowable (and perhaps non-existent) and that all re-

ist der Ansicht, dass der Mangel an Studien mit dem geringen Wert zu tun hat, den die Kritik traditionellerweise dem Genre entgegenbringt (Neale 2000: 60).

Zwei der bisher ausführlichsten Studien der Gattung haben Robert Milton Miller mit *Star Myths. Show-Business Biographies on Film*, Metuchen, 1983, sowie George Custen mit *Bio/pics. How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, 1992, vorgelegt.[11] Custens Ansatz ist ein primär soziologischer, Miller versucht operative Mythen zu entdecken. Beide Publikationen konzentrieren sich ausschließlich auf amerikanische oder englischsprachige Produktionen nach 1927, narrative Aspekte des Genres werden eher kursorisch abgehandelt. Gleichwohl bieten beide Bücher eine Reihe von anregenden Feststellungen vor allem hinsichtlich des klassischen Biopic. Was uns für die weitere Untersuchung besonders interessiert, sind jene stereotypen Story-Schemata, auf welche die Filmbiographie zurückgreift, um innerhalb einer kurzen Zeitspanne ein Leben zu schildern. Die besprochenen AutorInnen haben einzelne narrative Aspekte korrekt wahrgenommen, aber den für die Gattung wichtigen und sich wechselseitig bedingenden Zusammenhang zwischen einer tendenziell schwachen, eher episodischen und oftmals nicht kausal verfahrenden Narration einerseits und global übergreifenden, transtextuell wirksamen mythischen Erzählschemata andrerseits bislang nicht konsequent zusammengedacht. Weil das Biopic eher zu einer schwachen Narration neigt, kompensiert es dies – stärker als andere Filmgattungen – durch den Rückbezug auf Story-Schemata und mythische Elemente.

Fast immer beginnt eine Biographie mit expositorischen Zwischentiteln oder einem Voice-over-Kommentar, welche die Handlung historisch situieren und deren «Wahrheit» behaupten (Custen 1992b: 51f.). Andrerseits indizieren Vor- oder Nachspann bisweilen die relative Fiktionalisierung ihres Gegenstands (Miller 1983: 133). Die Proliferation solch starker enunziativer Markierung ist eher untypisch für den klassischen Erzählfilm und bringt die Biographie in eine gewisse Nähe zum (seinerzeitigen) Dokumentarfilm, der von diesen Techniken regelmäßig Ge-

presentation is concerned to construct images of reality which are – in reality, as it were – *only* images. Biopics signal themselves through their form, their use of stars to represent ‹real› people, as *fictions*, but at the same time it cannot be denied that what they seek to represent is at some level knowable, is known to have existed in a real world.» Caroline Merz' Aussagen stammen aus einer unveröffentlichten Magisterarbeit, die extensiv in Bazalgette/Cook 1983 zitiert wird. Vgl. ebd.: 5.

11 Auf zwei weitere nützliche Publikationen sei hier verwiesen, die sich beide mit KünstlerInnen im Film auseinandersetzen und auch Biopics behandeln: John A. Walkers *Art and Artists on Screen* (Manchester, 1993) und die von Jürgen Felix herausgegebene Aufsatzsammlung *Genie und Leidenschaft. Künstlerleben im Film* (St. Augustin, 2000).

brauch machte (ebd.: 26; 54). Nur relativ selten, wie zum Beispiel bei John Fords *Young Mr Lincoln* (USA 1939), dienten die (Zwischen-)Titel dazu, Ungewissheit oder Spannung zu erzeugen, meistens sollten sie hinsichtlich des zu erwartenden globalen Handlungsverlaufs Gewissheit vermitteln.[12] Um mit Bordwell zu sprechen: *Klassische Biopics tendieren eher zu einer allwissend-melodramatischen Erzählweise* (eine eingeschränkte «Detektiv»-Narration wird sich häufiger bei den modernen Biographien finden) (Bordwell 1993: 64ff.). Die Vorspann-Titelei verwies mitunter ebenfalls, wie die paratextuellen Marketingdiskurse rund um den Film, auf die historische Recherche im Sinne eines spezifischen production value.[13]

Meistens fällt der Filmanfang nicht mit der biologischen, sondern der metaphorischen Geburt der biographischen Figur zusammen (Custen 1992b: 51f.). Nur drei Beispiele ließen sich finden, die eine Lebensgeschichte «von der Wiege zur Bahre» schildern (darunter Griffiths *Abraham Lincoln*, USA 1930). Vielmehr war die Präsentation der Vita in signifikanten Auszügen üblich – obwohl zur Entstehungszeit der jeweiligen Filme über achtzig Prozent der dargestellten Subjekte nicht mehr lebten und eine erweiterte Porträtierung von der Informationsfülle her möglich gewesen wäre; ein Aspekt, der die verfilmte Biographie von der geschriebenen unterscheidet (ebd.: 150). Die Bekanntheit vieler Sujets erlaubte es bisweilen, einen weniger prominenten Lebensabschnitt darzustellen, wie dies in allen Filmen mit dem Titel *Young ...* der Fall ist (ebd.: 51). Durch den weitverbreiteten *In medias res*-Einstieg in die Handlung wurden jedoch meistens Figuren gezeigt, die familienlos oder von der Familie unabhängig sind (Custen geht nicht darauf ein, dass der Konflikt mit den leiblichen Eltern im Heldenmythos begründet ist und beispielsweise in Jesus eine paradigmatische Form gefunden hat). An die Stelle familiärer Konditionierung tritt die mit der bereits zuvor erwähnten *Self-made man*-Ideologie kongruente Selbsterfindung (ebd.: 149; 155).

Bei einer Mehrzahl von Biographien, gleich welchen Sujets, konnte Custen einen schematisierten Lebensablauf konstatieren – der im Zusammenhang mit der angestrebten Einheit des Lebens (in der klassisch-

12 «Presumably, the pleasure the viewer obtains is derived, as in other genres, from seeing familiar expectations fulfilled within a tradition of performance or witnessing the reenactment of a particular kind of entertainment» (Custen 1992b: 168).

13 «Extravagant research efforts became, for the biopic, a way of reassuring consumers that every effort had been expended to bring them the true history in the guise of spectacle, as well as suggesting that the research for each film was, for the first time, bringing to the screen a true portrait, or at least a singularly true version or the accurate characterization of a person» (ebd.: 34ff.).

geschlossenen Biographie) zu sehen ist. Ein mögliches Paradigma bietet *The Lady with Red Hair* (Curtis Bernhardt, 1940), der die Schauspielerin Caroline Carter zum Thema hat: 1. Der Film beginnt *in medias res*. 2. Weder Familie noch Hintergrund der Protagonistin werden erwähnt. 3. Eine heterosexuelle Romanze humanisiert die Hauptfigur. 4. Die Protagonistin muss sich zwischen Liebe und Karriere entscheiden. 5. Gleichzeitig versucht sie professionelle Anerkennung zu finden: zuerst wird sie ignoriert, dann toleriert, aber schließlich triumphiert sie. 6. Den dramatischen Höhepunkt stellt eine Gerichtsszene dar, in der die Hauptfigur moralisch, menschlich und künstlerisch rehabilitiert und in die Gemeinschaft integriert wird (ebd.: 150). Was Custen hier nicht erläutert, ist, dass Gerichtsszenen wegen ihrer inhärenten Dramatik es dem Film erlauben, äußerst extensiven Dialog zu integrieren und gleichzeitig neben der narrativen Textsorte auch andere – vor allem das Argument und die Exposition – einzusetzen.

Für die schematisierte Schilderung der jeweiligen Vita verwendet die Biographie unter anderem zwei charakteristische Verfahren, die Rückblende und die Hollywood-Montage. Der Gebrauch des Flashbacks, manchmal als Element einer Rahmenerzählung, gestattet es, die Lebensgeschichte aus der Sicht eines bestimmten Erzählers zu präsentieren, Ellipsen zu überbrücken und die Ereignisse auch hinsichtlich ihrer Bedeutung zu gruppieren. Als Rahmenschaltelement taucht der Flashback in rund zwanzig Prozent der von Custen gesichteten Filme auf und markiert eine weitere Differenz zur Biographie in anderen Medien (ebd.: 182f.; Neale 2000: 63).[14] Vier von fünf untersuchten Biopics verwendeten Montagesequenzen. Dieses Stilmittel dient als narrative Abkürzung und zur Überbrückung, einerseits zur zeitlichen Bewältigung der jeweiligen Lebensgeschichte, andrerseits zur Akzentuierung jener dramatisch erzählten «essenziellen» Lebensphasen, und erfüllt somit eine teleologische Funktion: Sie dient der Zelebrierung des Fortschritts. Raffungen haben dabei auch die Funktion des narrativen Eigenbewusstseins und besitzen Darbietungscharakter (vgl. auch Neale 2000: 63f.).

Von narrativer Bedeutung sind auch verschiedene, sehr regelmäßig vorkommende topische Schlüsselszenen: der große Durchbruch, die Gerichtsverhandlung, das Sterbelager (Custen 1992b: 153; 186f.; 207). Der Durchbruch ereignet sich logischerweise im Anfangsteil des Films und lässt sich in rund achtzig Prozent aller untersuchten Fälle feststellen. Er etabliert das einzigartige Talent der Hauptfigur und eine narrative Per-

14 Steve Neale ist der Ansicht, dass der Biopic-Gebrauch von Rückblenden seit den 60er Jahren auf ca. 25 Prozent zugenommen hat (Neale 2000: 63).

spektive auf die zu erwartende Handlung und suggeriert, dass ein einziger *big break* genügt, um die Karriere zu etablieren. Anerkennung und Ruhm erscheinen somit theatralisiert, im Kontext einer dramatischen Performance, als plötzliche Offenbarung. Der bis heute aktuelle Mythos des *overnight star* kommt dem natürlich entgegen und verweist auf die in den Filmen operative Unterhaltungsideologie (ebd.: 207).

Die Gerichtsverhandlung oder gerichtsähnliche Szenen tauchen in rund der Hälfte aller Beispiele auf. Ihre Funktion ist es, didaktisch ein öffentlich sanktioniertes Urteil, eine Botschaft zu vermitteln, ohne den dramatisch wirksamen Modus des zwischenmenschlichen, individuell motivierten Konflikts verlassen zu müssen. Gleichzeitig wird damit die historische «Wahrheit» der betreffenden Figur rückbestätigt (ebd.: 186f.).

Pädagogische Ziele verfolgt auch die in rund dreißig Prozent der klassischen Biopics vorkommende Sterbeszene, da sie es möglich macht, das erzählte Leben nochmals zusammenzufassen, die durch die einleitenden Titel oder Voice-overs hervorgerufenen Erwartungen definitiv einzulösen und eine narrative Schließung herbeizuführen. An die Stelle des Todes konnte auch eine Form der Monumentalisierung der Hauptfigur treten: «Death in the biopic [...] is typically uplifting» (ebd.: 153). Dabei gilt jedoch, dass dramatische Umstände – Unfälle, Morde und Selbstmorde – tendenziell eher dargestellt werden als unspektakuläre Formen des Sterbens; ganz allgemein ist im Biopic ein gewisser Voyeurismus in der Repräsentation physischen Leidens zu beobachten (Anderson 1988: 339).

Als ein zentrales archetypisches Modell fungiert das Leben Christi oder die Heiligenvita (Bretèque 1986: 95). Jesus kann sowohl dem Campbellschen Heldenmythos (mit Aufbruch, Initiation, Rückkehr) wie auch dem Frazerschen Fruchtbarkeitsmythos zugeordnet werden: Der alte Gott muss sterben, damit etwas Neues entstehen kann (Campbell 1978; Coupe 1997: 24ff.). Hervorzuheben ist hier, dass die dreiteilige Geschichte Jesu – Berufung, Passion (Kreuzigung/Fall) und transzendente Wiederauferstehung – in ihrer weltlichen Variante oftmals die Form eines *Comebacks* annimmt. Wichtige Motive sind in diesem Zusammenhang auch die «Straße nach Damaskus» und die Bekehrung (Saulus zu Paulus).

Die Hauptfigur scheint zuweilen von quasi-religiösem, missionarischem Eifer getrieben. Bezeichnenderweise geht hiermit eine ausgeprägte Vorbestimmtheit, ein Überschuss an Schicksalhaftigkeit oder Teleologie einher, der – in der Musik oder im Dialog – durch regelmäßige narrative Antizipationen künftiger Entwicklungen geprägt ist (Bretèque 1986: 95, 97; Gustafson 1977: 54, 56; Dancyger/Rush 1991: 57f., Neale 2000: 63). Dies kann allerdings die Produktion von Suspense und Spannung schwierig machen (Merz, in Bazalgette/Cook 1983: 9).

Ein paradigmatisches *Story*-Schema konstatiert auch Miller in seiner Untersuchung von Showbusiness-Biographien. Varianten mythischer Plotstrukturen sind die Romanze, in der eine Liebe gefunden, verloren und schließlich wiedererlangt wird; ein ähnlicher Ablauf von vier Phasen mit Annäherung/Verlobung, Hochzeit, Trennung und imaginärer Wiedervereinigung; die vierteilig strukturierte Karrieregeschichte von Aufstieg, Fall, Vergänglichkeit und (symbolischer) Wiedergeburt oder Transzendierung des Todes und eine konzentrische Form, in der das Ende der Geschichte den Anfang widerspiegelt. Häufig liegt der Handlung der Mythos der Suche und eine temporale Strukturierung analog zu den Jahreszeiten zu Grunde (Miller 1983).

Cynthia A. Hanson hat für den hollywoodschen Performer-Film ein eigenes narratives Schema ausgemacht, in welchem der allmähliche Aufstieg zum Ruhm mit einer Entfremdung des Protagonisten von seinem diegetischen Publikum einhergeht. Eine narrativ und dramaturgisch wichtige Szene ist diejenige, in der der Performer ein ihn oder sie ablehnendes, feindseliges Publikum umstimmen muss: Sie markiert den Moment, in dem der Protagonist nicht mehr nur vom außerfilmischen, sondern auch vom diegetischen Publikum anerkannt und somit als Performer professionalisiert wird (Hanson 1988: 18f.). Kurz vor dem Tod der Hauptfigur, der schon lange vorher durch zeitlich vage *elements of the future* oder temporal konkretes *advertising* angekündigt wurde – um zwei Begriffe der Drehbuchtheoretiker David Howard und Edward Mabley zu benutzen (Howard/Mabley 1995: 74f.) –, findet eine finale Performance statt, die in einen relativ formellen Rahmen gestellt, von Distanz zu diegetischem und außerfilmischem Publikum geprägt ist und biographische Figur sowie filmisches Geschehen anaphorisch resümiert (Hanson 1988: 20).[15] Die mythische Transzendierung des Todes am Filmende haben auch Custen mit dem «Monument» und Miller angedeutet (Miller 1983: 53; 193; 201). Allerdings kann das Ende dadurch auch zwanghaft wirken (Bretèque 1986: 97).

Bisweilen wird die mythische Struktur der Erzählung auch *universal story* genannt. Neben der manifesten Textoberfläche, der konkreten Geschichte, und einem Subtext, der aktuelle soziopolitische Themen anspricht, ist die Verwendung des Mythos nach Ansicht mehrerer amerikanischer Drehbuchautoren für erfolgreiches Erzählen unerlässlich (Bennett 1995: 11f.). Um die diversen Lebensläufe an den einen oder anderen

15 Hier gilt es auch *anaphorische Figuren*: diese haben textintern diegetische Vor- und Rückverweise zu liefern, etwa durch den Dialog, Rückblenden oder Vorgriffe (vgl. Hamon 1977).

Mythos anzupassen, weisen Biographien eine Reihe von narrativen Verfahren auf: chronologische Ungenauigkeiten; Verdichtungen, unter anderem durch Umgruppierung von historischen Ereignissen; Auslassungen, Verzerrungen und Übertreibungen; sowie Einbezug von Performance-Produkten, zum Beispiel Liedern, als narrativer Kommentar und Rückbindung ans diegetische Geschehen (Miller 1983).

Regelmäßig tritt in Künstlerporträts die Kunstproduktion zurück, und an ihre Stelle rücken biographische Amouren (Walker 1993: 23; vgl. auch Scheuer 1979c: 401). Entgegen dieser Ansicht – sie ist nicht falsch, benötigt aber eine Ergänzung – werden wir sehen, dass eine eigentliche romantische Handlungslinie in vielen Biopics entweder fehlt oder episodisch ausfällt und dass es vor allem die stark fiktionalisierten Porträts sind, welche die Liebesgeschichte in den Vordergrund stellen. Und auch dort, wo die romantische Handlungslinie den übergreifenden narrativen Bogen liefert, ist doch festzustellen, dass Biopic-Liebesgeschichten vorzugsweise problematisch, leidensreich ausfallen und zum Melodrama neigen.

Diese schwelende Morbidität eines Teils der Gattung spricht Kim Newman an und verwendet den Terminus *bio-death-pic*. Als wesentliche Eigenschaft der Gattung identifiziert er einen (latent) sadistischen und herabsetzenden «Ikarus-Effekt»: Die Großen und Berühmten müssen sozusagen zugleich auf ein Podest gestellt und von ihm heruntergeholt werden (Newman 1991), was dazu dienen mag, Pathos durch tragische *memento-mori*-Elemente zu relativieren (Dancyger/Rush 1991: 57f.) In diesem Zusammenhang ist natürlich auch auf den Teilhabe und «Identifikation» begünstigenden Topos «Erfolg hat seinen Preis» zu verweisen, dessen Zentralität in der Biographie von verschiedenen AutorInnen belegt wird (Hanson 1988: 15; Anderson 1988: 334f.). Mit Leo Braudy lässt sich hier die ideologische Funktion der elitären Besitzstandswahrung feststellen.[16]

Die Erzählstrukturen tendieren dabei zur Linearität und Eindimensionalität: «they follow a more or less unproblematic historical trajectory of the individual towards the achievement by which he or she is best known to the public» (Joannou/McIntyre 1983: 147). Dabei fällt sowohl eine gelegentliche Tendenz zur Überlänge auf wie ein narrativer Verlauf, der auf Plotkomplexität zugunsten einer geordneten Reihe kleinerer Höhepunkte verzichtet. Diese Art der Spannungserzeugung werde repetitiv

16 «Like those modern show-business films and biographies that simultaneously glamorize performers while recounting their desperate lives, publicizing the difficulties of fame implicitly sought to keep it a closed club» (Braudy 1997: 267).

eingesetzt und sei für die Gattung von zentraler Bedeutung (Joannou/McIntyre 1983: 147; vgl. auch Gustafson 1977: 54f.).

Die von Joannou/McIntyre implizierte Neigung der Biographie zur additiven Serialität oder zur narrativ «schwachen», bisweilen episodisch ausgerichteten Topik-Reihe[17] suggerieren auch Peter Wuss und Carolyn Anderson (Wuss 1993: 131f.; Anderson 1988: 340; vgl. auch Gustafson 1977: 54 und Landy 1991: 57f.). Dieser Aspekt macht die Gattung auch für das Fernsehen und dessen Serientendenzen geeignet, kann aber Schwierigkeiten bei der kausalen Motivation des Handlungsablaufs mit sich bringen (Anderson 1988: 340; Merz, in Bazalgette/Cook 1983: 11). Da das Genre «Jahrzehnte umfassen» müsse, wie Sergej Jutkewitsch normativ meint, bietet sich eine Aufeinanderfolge dramatischer Episoden an, deren Verknüpfung jedoch elliptischen Charakter haben muss; die Gefahr der «Umfangsüberschreitung» könne vornehmlich durch eine Mise-en-Scène gebändigt werden, die zu verdichteten Sinnbildern von Figur, Milieu und Zeitumständen neigt (Jutkewitsch 1965: 218; 225f.). Einzelne Höhepunkte sind dabei weniger Ereignisse als vielmehr (durch *telescoping of events*) gebündelte Momente der Bedeutung (Merz, in Bazalgette/Cook 1983: 11).

Narrative Auswirkungen sehen Joannou und McIntyre insbesondere auf das Spannungsverhältnis in der Vermittlung von fiktionalen und historischen Ansprüchen, wobei sie auf vier Kompromisse aufmerksam machen, welche die Biographie als «Mittelweg» zwischen konventionellem Hollywoodfilm und Dokumentarismus wählen mag: Erstens kann die Fiktionalisierung vom Film selbst thematisiert werden, um einen freieren Umgang mit den Tatsachen zu legitimieren; zweitens kann die Fiktionalisierung durch verstreute, oftmals unüberprüfbare oder Pseudo-Fakten verschleiert werden; drittens können Ellipsen in der Erzählung deren Authentizitätswert steigern: «The very absence of narrative validation acts as evidence of the accuracy of the film»; und viertens kann in Showbusiness-Biographien das Problem der Integration der beiden Intentionalitäten teilweise durch Performance gelöst werden, ein Star der Vergangenheit lässt sich durch einen aktuellen Star verkörpern (wie zum Beispiel in *Lady Sings the Blues* [Sydney J. Furie, USA 1972], wo

17 Die Begrifflichkeit des *Topiks* und der *Topik-Reihe* stammt von Peter Wuss. Topik-Reihen sind intratextuelle Wiederholungen der auf dem Arbeits- oder Kurzzeitgedächtnis fußenden wahrnehmungsgeleiteten Strukturbildung, «das sich in einer Folge von verdichteten Sinnbeziehungen ähnlicher Art, filmischen Topiks, äußert. Sie organisieren so genannte ‹offene› Bauformen des Erzählens, zu denen etwa Fabeltypen wie die episodenhafte Geschichte gehören, die das erwähnte Merkmal der Reihung zeigt» (Wuss 1993: 98).

Billie Holiday von Diana Ross gespielt wird) (Joannou/McIntyre 1983: 147f.; vgl. auch Bretèque 1986: 96).

Wichtig für unser Thema des Biopic als Dramatisierung der Individual- und Stargenese ist auch ein Aufsatz von Thomas Elsaesser über jene Biopics, die William Dieterle in der zweiten Hälfte der 30er Jahre für arner Brothers drehte. Für Elsaesser sind die Warner-Biographien ins - besondere als Reaktion auf die Verschärfung der Filmzensur (Hays-Code, 1934) zu verstehen: wahrgenommene Exzesse von Gewalt – zum Beispiel der Gangsterfilme – und von Sex – etwa der Mae-West-Komödien – ließen sich hinsichtlich der von Stars verkörperten «dubiosen» Figuren als Überschuss von «Persönlichkeit» begreifen. Insofern erscheinen die mit Paul Muni oder Edward G. Robinson gedrehten Biographien als Teil eines Befriedungsversuchs der moralisch aufgebrachten Öffentlichkeit, da die Biopic-Erzählungen den Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft durchzuarbeiten und harmonisch aufzuheben versuchten, die repräsentierten Figuren durch deren historische Referenzialität soziologisch wirksam zurückbanden und geschichtliche Stoffe, wohl auch wegen ihres konservativen Charakters, nicht zuletzt als volkspädagogisch wertvoll gelten durften: «worthy but dull» (Elsaesser 1986: 21ff.; vgl. auch Gustafson 1977: 50, 57 sowie Anderson 1988: 334).

Andrerseits stärkte die Oscar-Verleihung an Muni für *The Life of Emile Zola* (1937) auch Dieterles Position als Regisseur innerhalb der Industrie. Für die Narration dieser Biopics bedeutet dies unter anderem, dass das Paradigma des Stars gewissermaßen zum strukturellen Syntagma wird («a star is born»), als selbstreferenzielle Rede über das Verhältnis von filmischer «Person» operiert, wobei der Bezug auf die außerfilmische, transtextuelle Existenz der biographischen Figur zur Integration des Stars innerhalb *und* außerhalb des filmischen Textes dient (Elsaesser 1986: 21ff.). Dies lässt sich mit einer Aussage von Caroline Merz zusammendenken, dass nämlich das Versprechen der Biographie darin besteht, eine kohärente Persönlichkeit zu produzieren (Merz, in Anderson 1988: 345).

Ausgetragen wurde der Antagonismus zwischen Held und ihm lange Zeit feindselig gesinnter Öffentlichkeit in bühnenähnlichen Settings, die metaphorisch für den demokratischen Prozess einstehen; Frontalität der filmischen Aufnahmen, dadurch verringerte räumliche Tiefenwirkung und sparsamer Gebrauch von Point-of-View-Einstellungen erzielen einen Realismuseffekt: «lives appear as if already set in the picture frame of history» (Elsaesser 1986: 24; 26; 28). Die Neigung zur Tableauhaftigkeit (in «wirklichen» Dekors) und einem narrativ bedächtigen Rhythmus mit überdurchschnittlich langen Einstellungen und Sequen-

zen hat in diesem Zusammenhang auch Bretèque beobachtet (Bretèque 1986: 93, 96).

Die Struktur der kinematographischen «civic address» bedingt schließlich – als Entsprechung zum doppelten biographischen Körper – eine doppelte Positionierung der Rezeption, einerseits auf Seiten des bürgerlichen Helden, andrerseits auf Seiten des diegetischen Publikums, das als delegiertes die Gesellschaft und idealiter auch die ZuschauerInnen zu vertreten hat (Elsaesser 1986: 28ff.). Bezeichnenderweise ist die filmbiographische Enunziation durch ihren didaktisch-belehrenden Hang, als «Katechismus für die Massen», besonders stark markiert: durch auktoriale Zwischentitel und den Voice-over, der bisweilen als «Stimme des Meisters» (*voix du maître*) schulmäßig und den diegetischen Rahmen sprengend daherkommt: «L'école n'est jamais bien loin de la représentation biographique» (Bretèque 1986: 96f.; vgl. auch Baldizzone 1986: 13).

3.3 Die biographische Figur: Exemplum und Monstrum

Statistische Angaben über Geschlechterrollen und die Häufigkeit bestimmer Berufsgruppen finden sich am detailliertesten bei Custen. Gemäß seiner Studie behandelten nur ein Viertel aller US-Produktionen des Zeitraums 1927–60 das Leben einer berühmten Frau; der Frauenanteil in allen Biopics, also auch solchen über Ehe-, Geschwister- und andere Paare, beträgt wenig mehr, 31 Prozent, während 65 Prozent aller Filme ein einzelnes Männerschicksal zum Thema hatten (Custen 1992b: 103).[18] Hinsichtlich der Verteilung der Berufssparten in dieser Übersicht ergibt sich, dass Frauen vor allem als Entertainerinnen, Künstlerinnen, Geliebte und Monarchinnen präsent sind (Custen 1992b: 256f.).[19] Der geschlechterübergreifende hohe Anteil an Showbusiness- und Kunstexponenten (total 36 Prozent) deutet auf die Selbstreflexivität des Genres und dessen Bevorzugung von Performerfiguren hin, von der bereits die Rede war (ebd.: 149; Anderson 1988: 334; in bezug auf die Selbstreferenzialität des

18 Bei literarischen Biographien sieht die Situation laut Anne-Kathrin Reulecke sogar noch schlechter aus, wobei ihre Statistik sich auf die Rowohlt-Bildmonographien, Stand 1991, beschränkt; demzufolge behandelten von insgesamt 367 biographischen Titeln bloß 24 Frauen (Reulecke 1993: 139).

19 In der Gesamtübersicht am meisten vertreten waren Entertainer (55), gefolgt von KünstlerInnen (49), Kriminellen (32), PolitikerInnen (24), Militärs und AthletInnen (je 19), MonarchInnen, EntdeckerInnen und AbenteurerInnen (je 16), LiebhaberInnen (*paramour*) (13), ÄrztInnen und WissenschaftlerInnen (11), ErfinderInnen und religiösen Figuren (je 7) sowie JuristInnen, PädagogInnen und UnternehmerInnen (je 5).

Musicals als Hilfsgenre vgl. Bazalgette/Cook 1983: 21). Eine Auswertung von Eileen Karstens Filmographie, in der 1265 Film- und Fernsehproduktionen berücksichtigt werden, führt zu anderen Zahlen, die tendenziell jedoch die von Custen aufgezeigte Gewichtung bestätigen; Kunst im weiteren Sinne (unter anderem Musik, Literatur, Showbusiness/Theater) ist insgesamt 566mal und damit am häufigsten, Politik (inkl. Monarchie/Adel) 261mal und am zweithäufigsten vertreten (Karsten 1993).

Weibliche Figuren haben es eindeutig schwerer, sich dem Konformitätsdruck ihrer diegetischen Umgebung zu widersetzen, und sind oft zu einem hochgradig selbstreflexiven Rollenspiel samt sozialer Maske verurteilt.[20] Eine häufige Figur ist auch die Frau, die hinter dem «großen Mann» steht: «The male hero of a screen biography is usually gifted with the most devoted of wives without whom there would have been no career» (Gustafson 1977: 55). Diskriminierungen von Minderheiten wurden spezifisch auch bei Homosexuellen und Schwarzen nachgewiesen (Custen 1992a: 42ff.; Gabbard 1996: 69f.; 77f.). Biographische Exponenten von sozialen Minderheiten – starke unabhängige Frauen oder schwarze Jazzmusiker – müssen in der Regel übermäßig viel leiden und werden am Ende der Erzählung für ihre Nonkonformität noch deutlicher bestraft als ihre weißen, männlichen, heterosexuellen Entsprechungen (Anderson 1988: 338; Gabbard 1996: 100).

Den Hang zur starken Kodifizierung und Rollenhaftigkeit historischer Figuren konstatiert auch Bretèque, was zugleich als paradox erscheint: Denn eigentlich sollte es sich bei ihnen um außergewöhnliche Menschen handeln. Dies unterstreicht aber nur den doppelten Charakter des biographischen Körpers. Zu den häufigen Rollen (Bretèque spricht von «Typen») gehören der große Mann, der in seinem Privatleben unglücklich ist, seiner Berufung die Liebe opfert; die Aspirantin/der Aspirant ohne Hoffnung; der eifersüchtige/neidische Rivale; die «kastrierenden» oder aber verständnisvollen Eltern; sowie der ältere Mentor. Hierzu gehört auch die Feststellung, dass biographische Figuren, mögen sie im Verlauf der Handlung, wie oftmals der Fall, um zwanzig oder dreißig Jahre altern, sich tendenziell wenig verändern – betont werden eher die

20 «The female great person, prohibited by cultural prejudice from competing with men in most spheres, must learn to manipulate her self and others if she is to succeed. The biopics of famous women suggest that a certain dishonesty and wile are associated with the talented woman in a way the male version, with its emphasis on action, masks. Male talent seems to work more directly, as, exposed to genius, the world caves in. Women seldom have this scenario available to them, and thus the theater and theatricality become for women, and other oppressed minorities, both an actual career, cultural stereotype, and a general strategy» (Carsten 1992b: 156; 158).

Kontinuitäten als die Widersprüche, zumindest in der klassischen Tradition (Bretèque 1986: 93, 95; vgl. auch Gustafson 1977: 57).

Familienmitglieder bieten häufig in ihrer Opposition zur Karriere des Protagonisten eine erste Hürde der Konformität (und des Konservatismus), die das biographische Subjekt überwinden muss (Custen 1992b: 153f.; Bretèque 1986: 93). So ist die aktantielle Rolle des Antagonisten häufig nicht auf eine, sondern mehrere Figuren verteilt, welche den angeblich herrschenden Zeitgeist und konventionelles, ignorantes Denken zu vertreten haben und der Ebene des Konfliktes mit der Umwelt besondere Bedeutung verleihen (Dancyger/Rush 1991: 57f.; vgl. auch McKee 2000: 228ff.).[21] Als Familiensubstitute treten dafür Freundschaften und heterosexuelle Liebesgeschichten auf, die allerdings nicht auf Gleichberechtigung, sondern auf der hierarchischen Distanz zur Hauptfigur basieren.[22] Manchmal vermag jedoch das Scheitern von persönlichen Beziehungen die Spiritualität der Hauptfigur noch zu steigern (Dancyger/Rush 1991: 57f.).

Bei hundert für die genauere Untersuchung ausgewählten Filmen fand Custen in fast neunzig Prozent, dass die Hauptfigur eine/n enge/n FreundIn hatte. Diese diegetische Bezugsperson hatte narrativ die Aufgabe, eine fokalisierte Perspektive auf das biographische Subjekt zu liefern, um somit als *embrayeur* oder Einkupplungsfigur[23] sowie Delegierte des außerfilmischen Publikums zu fungieren.[24] Die Fokalisierung durch eine sekundäre Haupt- oder Nebenfigur kann jedoch die narrative Perspektive komplizieren (Anderson 1988: 338). Während der Protagonist

21 Zum Terminus «aktantiell» oder «Aktant»: *Aktanten* gehören als Abstraktionen zur Tiefenstruktur der Erzählung und sind über ein semantisches Handlungsprogramm definiert. Unterscheiden lassen sich bei A. J. Greimas sechs aktantielle Funktionen: Subjekt (Protagonist) — Objekt, Sender (Motivation) — Empfänger (Ziel), Helfer — Gegner. Dies sind relationale Größen, die durch eine oder mehrere Figuren verkörpert werden können, ebenso wie eine Figur mehrere Funktionen in sich vereinen mag.

22 «The famous person is a kind of sun around which the smaller bodies of the system revolve. The biopic gave the cinematic life human contact, but it made famous figures remote, takers not givers, sources of illumination but seldom warmth» (Custen 1992b: 159).

23 *Einkuppelnde* oder *embrayeur*-Figuren dienen vor allem dazu, dem Publikum den Einstieg in die Diegese zu erleichtern, indem sie eine Perspektivierung auf das Geschehen leisten, und operieren somit als Delegierte der Narration (vgl. Hamon 1977).

24 «First, the close friend could articulate the amazing qualities of the famous person, intoning what makes him or her great. [...] A second function of the biopic friend, similar to the chronicler [...] is that of the conscience. These figures are often combined with the official roles they play as manager of the career of the great person [...]. Often older, worldly wise, crusty types, themselves past the prime of eminence in a field, are seen in a number of films [...]. While the friend is rarely responsible for advancing the career of the famous figure, he or she is a kind of moral gyroscope, reminding the great one of the nonprofessional values like modesty, honesty, family, and, above all else, love» (Custen 1992b: 161ff.).

als *idiot savant* erscheint, der professionell hochbegabt ist, in Fragen des alltäglichen Lebens jedoch seltsam unbedarft wirkt, repräsentiert die Einkupplungsfigur den gesunden Menschenverstand und liefert innerhalb einer ansonsten eher ernsten Erzählung Momente des *comic relief* (Custen 1992b: 164f.). Mitunter wird die Hauptfigur durch Kommentare von Assistenz- oder funktionalen Figuren im Sinne eines antiken Chors charakterisiert; ebenso können sie historische Ereignisse ironisch vermitteln. Vielleicht erklärt dies auch die Neigung zur Dialoglastigkeit historischen Personals: «Ils ont ‹leurs mots à dire›» (Bretèque 1986: 96; Gustafson 1977: 55f.). Andrerseits kann die mit zunehmendem Erfolg des Protagonisten wachsende Distanz zu den Einkupplungsfigur(en) auch die rezeptive Distanz zum biographischen Subjekt suggerieren und den Preis andeuten, der für den Ruhm zu bezahlen ist (Custen 1992b: 164f.; Hanson 1988: 18f.).

Wie Elsaesser über die paradigmatischen Dieterle/Warner-Filme sagt, «identifizieren sich» ZuschauerInnen nur teilweise mit der Hauptfigur. Die narrative Perspektivierung durch einen implizit Voyeurismus befördernden *embrayeur* bestätigt auch Gabbard (nicht nur bei Jazz-Biographien). Für ihn ist allerdings die Tatsache, dass die Hauptfigur eine psychologisch undurchschaubare Chiffre oder ausgesprochen reaktiv, der Fokalisierer dagegen transparent motiviert sein mag, rassistisch lesbar: Biographische Subjekte, die Minderheiten angehören, werden regelmäßig durch die «Brille» eines weißen Einkupplers gesehen (Gabbard 1996: 89; 95f.).

Der *embrayeur* kann auch ein *composite character* sein, eine aus verschiedenen reaen Personen zusammengesetzte Figur. Diese Konstruktion repräsentiert das Figurenäquivalent zu den narrativen Umgruppierungen in der Biographie (*telescoping of events*) und ergibt sich einerseits aus juristischen Zwängen des Persönlichkeitsschutzes, andrerseits aus der Notwendigkeit von Dramaturgie und emotionaler Teilhabe.[25] Auch im Fernsehgenre Docudrama ist diese Fiktionalisierung der sekundären Haupt- oder (meistens) Nebenfigur(en) als emotionaler Fokus für die Rezeption sehr verbreitet (Chunovic 1991: 32).[26]

25 «Legal constraints and precedents were established early on, which prevented film makers from arbitrarily portraying real persons in photoplays. Costly damage settlements soon convinced the industry to obtain prior consent (via sworn affidavits and usually for the payment of a fee) from individuals before portraying them by name in a film. [...] If this could not be done (because the individuals in question held out for too much money or demanded unattractive script changes), the film makers faced certain difficult choices: 1) omit the uncooperative persons from the story entirely; 2) keep them in the story but give them false names; 3) combine two or more such persons into one composite character» (Miller 1983: 18).

Symptomatisch für die Gattung ist auch das Auftreten in kleinen Parts von berühmten Persönlichkeiten, die sich selbst spielen, obschon dies zu stilistischen Brüchen der darstellerischen Performance führen kann und somit die Künstlichkeit des biographischen «Projekts» entlarvt (Anderson 1988: 333; Gustafson 1977: 55f.). Nach Gabbard produziert dieser bisweilen eklatante Bruch einen eigenen Realismus:

> [Hoagy] Carmichael [in *Young Man with a Horn*, Michael Curtiz, USA 1950] occupies that space in classical cinema for nonactors whose wooden line readings and lack of polish undermine the *illusionistic* realism of a film at the same time that their real-life links to some relevant, profilmic expertise strengthen the film's claim to *documentary* realism.
>
> *(Gabbard 1996: 73)*

Zum doppelten Körper der biographischen Figur gehört auch ihre Ambivalenz, die zwischen dem heroischen Exemplum und der Pathologie bis hin zum Monströsen oszilliert. So hat die Unangepasstheit der berühmten Figur bisweilen mehr oder weniger pathologische Momente: «It is not the fittest that survive; it is the misfits» (Custen 1992b: 156). Joseph Reed bestätigt diese Meinung, wenn er sagt, ein gelungenes Biopic schaffe es, ein «Monster» (den Protagonisten) sympathisch werden zu lassen (Reed 1989: 65; 72; vgl. auch Aaron Latham zit. in Bazalgette/Cook 1983: 13). Als biederes und sozialverträgliches *alter ego* des Hollywood-Gangsters begreift David Thomson die biographische Figur (Thomson 1978: 19; vgl. auch Neale 1993: 44f. und Neale 2000: 64f.). Ein von der Gattung gepflegtes Rollenstereotyp ist denn auch der brillante, aber menschlich unzulängliche Künstler (Anderson 1988: 334f.). Bisweilen kann, wie in *Lust for Life* (Vincente Minnelli, USA 1956), nur der Tod die Hauptfigur von ihrem Elend erlösen (Thomson 1978: 19). Steve Neale verweist daher auf die Ambiguität der biographischen Figur, die zwischen narzisstischem Größenwahn und Selbstaufopferung zugunsten der Erneuerung der Gemeinschaft/Gesellschaft schwankt und demzufolge beim Publikum auch ambivalente Sympathien hervorruft (Neale 2000: 64f.)

Eine Ambivalenz zeigt sich auch in der Darstellung des Künstlerlebens und dem spätestens seit dem Barock operativen Genie-Begriff:

26 «‹Compositing›, or folding a number of real-world individuals into one dramatic unit, is done principally for dynamic purposes. If necessary, a totally fictional character can be invented. Whichever route is chosen, the scripting action is taken to progress the story at the necessary rate within the requirements of the slot in the schedule for which the programme is intended. Without these devices the story would become clogged with detail that might well be of interest documentarily but is regarded as extraneous dramatically» (Paget 1988: 77).

> Auf ihrem Weg in die ästhetische Moderne hat sich die Kunst nicht nur zur Autonomie des Marktes befreit, von den Zwängen kirchlicher Auftragsarbeit gelöst, sondern mit dem ‹Künstlergenie› auch ein Persönlichkeitsideal des bürgerlichen Zeitalters erschaffen und bis heute vielfach variiert. Als Gegenentwurf zum Bürgerlichen manifestiert sich die Künstlerexistenz als begnadeter Schöpfer, einsamer Visionär, naturverbundener Sinnenmensch, Bohemien, Dandy, Lebemann; aber auch als zwiespältige Doppelexistenz [...]. Schon bei E.T.A. Hoffmann begegnen wir dem romantischen Künstler als einer tragischen Figur.
>
> *(Felix 2000: 9)*

Der Künstler wird zur «Ausnahmeexistenz», zu einem «exemplarisch Leidenden» «an einer Welt, die es durch die Kunst zu transzendieren gilt» (ebd.: 10). Das populäre Kino zeigt sich dabei weniger am politischen Künstler interessiert, sondern konzentriert sich auf das «leidenschaftliche Künstlergenie», mit einem besonderen Fokus auf seine «exzessiv ausgelebte oder mühsam unterdrückte Sexualität». Vor allem andern geht es um die Passion der Hauptfigur (ebd.: 11, 13).

Die nicht nur in filmischen, sondern generell in kulturellen Diskursen zirkulierende mythische Analogie von Kunst und Wahnsinn (*mad genius*) hat Griselda Pollock ausführlich untersucht. Ihrer Ansicht nach dient dieser Mythos vor allem dazu, den «Exzess» der Kunst als nonkonform festzuschreiben und zugleich ein künstlerisches Subjekt zu produzieren, so dass Kunst und Künstler sich widerspiegeln, wobei letzterer sich durch ersteres als Subjekt konstituiert und umgekehrt dessen «transzendente» Subjektivität durch die Kunstproduktion lesbar gemacht werden soll:

> The discourse on madness and art operates to sever art and artist from history and to render both unavailable to those without the specialised knowledge of its processes which art history claims for itself. [...] The implication of genius and madness serves to secure that [authorial] subjectivity [of the artist] as the revealed meaning of the work of art.
>
> *(Pollock 1980: 58f.; 65)*

Die filmische Enthistorisierung des expressiven Künstlers – an den sich zugleich die Sehnsucht nach einer vorindustriellen, nicht-entfremdeten, ganzheitlichen Arbeit und Daseinsweise knüpft – bestätigt ebenso John Walker (Walker 1993: 16ff.). «Wahnsinn» operiert damit als jener Diskurs, der alle potenziellen biographischen und kunstbezogenen Disparatheiten vereinheitlicht und konsistent macht (Pollock 1980: 72).

Die AutorInnen übersehen allerdings, dass der *mad genius*-Diskurs sehr weite, bis in die Antike zurückreichende Wurzeln aufweist und sich in verschiedenen Formen bis heute zäh am Leben erhält. In seinem mehrfach aufgelegten, ursprünglich 1929 veröffentlichten Buch *Geniale Menschen*, einem nicht nur wegen seines politisch rechtslastigen Biologismus problematisch und überholt erscheinenden Werk, kann der Psychiater Ernst Kretschmer sich jedenfalls auf unzweideutige Textstellen bei Aristoteles und Seneca berufen, in denen das Geniale mit dem Pathologischen als schlechthin einhergehend betrachtet wird. In der Neuzeit findet sich bei Diderot ein in dieselbe Richtung zielendes Zitat. Kretschmer selbst teilt diese Ansicht und ist der Meinung, dass «Gesundheit» keinen Anreiz zu «umwälzenden Taten» bietet; vielmehr betrachtet er die «berühmtesten Namen» gleichsam als «Bazillen», die erst in Krisenzeiten ihre volle Wirkung entfalten können (Kretschmer 1958: 11, 14, 18f.). Vor allem Künstler, für die als paradigmatisches Beispiel Goethe herangezogen wird, scheinen für Kretschmer manisch-depressiven Zyklen zu unterliegen (ebd.: 135ff.). Und in einem neueren Buch zum Thema Depression wählt Daniel Hell, ebenfalls Psychiater, als Motto ein Theophrast-Zitat, in dem «alle außergewöhnlichen Männer» als «Melancholiker» bezeichnet werden (Hell 1992: 19). Natürlich kann es nicht darum gehen, die «Wahrheit» dieses Diskurses zu behaupten, sondern bloß darum, seine gesellschaftliche Realität und Beharrlichkeit anzuerkennen.

Zweifellos besitzt das Genie-Konzept einen mythischen Aspekt, es mythisiert die biographische Figur. Ein indirket verwandter Mythos, dessen sich viele Biopics bedienen, ist der Star. Auf ihn wollen wir nun zu sprechen kommen.

3.4 Starphänomen, Melodrama und die biographische Verkörperung

Auch wenn biographierbare Berühmtheiten und (Film-)Stars keinesfalls Synonyme sind, besteht zwischen ihnen ein wichtiger Zusammenhang: Biopic-Figuren werden häufig von Stars gespielt, und umgekehrt kann die berühmte Person selbst als realweltlicher «Star» gelten. In den letzten zwanzig Jahren hat sich – vor allem in der englischsprachigen Filmwissenschaft – eine rege Diskussion des Phänomens entwickelt.[27] Für uns

von besonderem Interesse sind die zahlreichen Gegensätze oder Doppelungen, die Stars in sich vereinen, also ihr doppelter Körper, sowie die Funktion von Performance und Image im Medienzeitalter, die den Star als Inbegriff der modernen berühmten Persönlichkeit erscheinen lassen. Diese Thematik ist auch von Interesse für die These, dass Biopics als Dramatisierung der Genese von Person, Individuum, Hauptfigur, Held und Star begriffen werden können. Stars sind moderne Helden: Wie Biopic-Figuren verkörpern sie ein Stück Ewigkeit; doch im Unterschied zum biographischen Körper, der als geschichtlicher auch die Abwesenheit des Vergangenen bedeutet, realisiert sich der Star nur imaginär auf der Leinwand und zeigt in seiner notwendigen Fiktionalität immerzu Präsenz an.

Eine Signalwirkung in der Untersuchung des Phänomens hatte Richard Dyers in viele Richtungen ausstrahlende Studie *Stars*, London, 1979 (hier die Auflage von 1994). Stars sind zunächst einmal «Personen», die wenig institutionelle oder politische Macht besitzen, deren filmische und außerfilmische Leben als medienspezifische «Pseudo-Ereignisse» breites Interesse hervorrufen und soziotypische Repräsentationen, zum Beispiel Schönheits- oder Selbstideale, stark mitbeeinflussen, so dass sie als Objekte der Begierde und emotionaler Identifikation imitatorisches Verhalten hervorrufen können (Dyer 1994: 7f.; 14; 16f.; 20). Bei seiner Vermarktung kommt dem Körper – vor allem dem Gesicht in Großaufnahme – eine besondere Bedeutung zu. Filmische Parts scheinen Veräußerlichungen der wirklichen Identität der Stars zu sein, authentifiziert durch eine außerfilmisch reale Existenz, selbst wenn ihre Images aus den Textgattungen *promotion, publicity, films* und *commentaries/criticism* zusammengesetzte Konstrukte sind (ebd.: 11; 16; 22f.; 68ff.).

Die starke filmische, intertextuelle und transtextuelle Wirksamkeit verdanken Stars ihrer Intensität und (Leinwand-)Präsenz, die Polysemes und Widersprüchliches kombiniert: Sie sind zugleich außergewöhnlich und normal, spektakulär und alltäglich, sozial typisiert oder rollenhaft und dennoch hochgradig individuell und einzigartig. Sie wirken charismatisch, besitzen scheinbar übernatürliche Qualitäten und projizieren superlative, zentrale menschliche Eigenschaften. Wie die Biographik wird Charisma besonders in Krisen relevant, so dass der Star als Verkörperung von gesellschaftlichen Spannungen und Widersprüchen erscheint und diskriminierte Minderheiten mit Identitätskonflikten besonders enge parasoziale Beziehungen zu bestimmten Stars unterhalten (ebd.: 35ff.). Indem sie ideale, «typische» und somit generalisierbare Verhaltensweisen nahelegen, können Stars soziale Normen bestätigen, auf

sympathische Weise durchbrechen oder überschreiten, um neue Handlungsmuster zu suggerieren (ebd.: 27; 53).

In der Regel stellen Stars im Film psychologisch individualisierte Charaktere dar, «constructed representations of persons», oder sie erscheinen in Gastauftritten (ebd.: 99f.). Leinwand-Stars versprechen, wenn wir uns mit ihnen «identifizieren», personale Ganzheit. Allerdings gehen sie in der romanhaften Definition von Charakter nur beschränkt auf, denn eine Reihe von filmischen Figuraspekten läuft dem entgegen: soziale Typisierung; die teilweise «emblematische» Charakterisierung ohne wirkliche Entwicklung, die – wie bei den Figuren der antiken (Auto-) Biographie – in der Offenbarung von Charaktereigenschaften besteht, die von allem Anfang an schon (latent) existierten; der kommerzielle Zwang zum identifikatorisch-teilnehmenden Wiedererkennen desselben Stars in verschiedenen Filmen und ein demzufolge hohes Maß an Unveränderlichkeit sowie die schwierigere direkte Vermittlung von Subjektivität durch die Äußerlichkeit des Mediums (ebd.: 109ff.). Eine vollständige Dekonstruktion von Charakter, wie sie mitunter die modernistische Literatur vorgenommen hat, scheint mit Stars nicht möglich zu sein, da sie immer den Anschein «gelebten Lebens» erwecken (ebd.: 118f.).

Nicht alle mit einem Star verknüpften Assoziationen gehen in unbedingt jede ihrer Figuren ein: Gewisse Aspekte können aufgegriffen, andere vernachlässigt werden (*selective use*); in einigen Fällen stellt sich eine komplette Übereinstimmung zwischen der Semiotisierung von Charakter und Star ein (*perfect fit*); häufig jedoch liegen Inkompatibilitäten zwischen dem Darsteller-Image und seinem Part vor (*problematic fit*).[28] Im extremsten Fall handelt es sich um eine Fehlbesetzung; möglich ist auch eine Art Machtkampf um Dominanz zwischen Star und Charakter; schließlich kann das Star-Image so übermächtig sein, dass es die dargestellte Figur komplett subsumiert. Dies bestätigt nur die Widerprüchlichkeit und «Pseudo-Einheit» des Stars im Film (ebd.: 143ff.).[29] Dass Stardis-

28 Zu den Begriffen «Part» und «Image»: *Part* ersetzt den umgangssprachlichen Gebrauch von *Rolle* und bezieht sich auf die Drehbuch-«Rollenverteilung» auf die *DarstellerInnen* und betrifft primär die Selektion von *SchauspielerInnen*, die einen bestimmten *Charakter* spielen. *Image*: unterscheiden lassen sich a) ein filmisches Image: das imaginäre, mehr oder weniger kohärente «Bild» eines *Stars*, einer *Persönlichkeit* oder eines/einer *SchauspielerIn*, basierend auf dem Glanz (*glamour*) ihrer kinematographischen Präsenz, *Performance* und Inszenierung, das im Zusammenhang mit *Part* und *Rolle* zur mentalen Vorstellung einer filmischen «personalen Identität» führt – in einem weiteren Sinne gilt dies für jeden filmischen Körper; b) das außerfilmische Image als intermediale Konstruktion einer imaginären *Person* besteht in einer außerfilmischen Kultur weiter und wirkt von dort auf den Film zurück.

29 An dieser Stelle lohnt es sich, ein weiteres Konzept einzuführen, dasjenige des *actor star* und *personality star:* ersterer versucht sich einem gegebenen Part anzuverwandeln,

kurse immer ein unvollständiges, inkohärentes und paradoxes Bild produzieren, glaubt auch John Ellis (Ellis 1991: 302ff.), und Stephen Lowry betrachtet den Filmstar «nicht als Wesen», sondern als «Brennpunkt hochkomplexer Bezugssysteme und allgemeingesellschaftlicher Verhältnisse und Prozesse» (Lowry 1997: 19, 30). In seiner Dialektik von Polaritäten, von Präsenz und Absenz, Nähe und Distanz bewirkt der Star in seiner «Unmöglichkeit» ein «Versprechen von Kino» und löst sein «narratives Image» erst durch die Raritätswert besitzende filmische Präsenz (teilweise) ein (Ellis 1991: 302f., 307, 310).

An anderer Stelle hat Dyer auf den besonderen Authentizitätswert und -effekt des Phänomens hingewiesen. Entscheidend ist nicht die Qualität der Starperformance, sondern deren «Wahrhaftigkeit» bezüglich der «wahren Persönlichkeit» des Performers (Dyer 1991: 133). Ebenso wie Marxismus und Psychoanalyse ein Wirkliches hinter den manifesten Erscheinungen postuliert haben, drehen sich Stardiskurse immer um die «Wahrheit dahinter» und werden durch einen, wenn auch flüchtigen, realen Referenten gestützt[30]: Eine wichtige Funktion in der medialen Zirkulation spielen vor allem Momente des Nicht-Kontrollierten, «Natürlichen», und der Privatheit (ebd.: 137). Diese «Wahrheit dahinter» ist von zentraler Bedeutung auch für das Biopic.

Die Notwendigkeit einer Unterscheidung von «Rollenimage» und «public image» (oder innerfilmischem und außerfilmischem Image) betonen in Nachfolge Dyers verschiedene Autoren (Ellis 1991: 302ff.; Engell 1995: 307; Lowry 1997: 16). Wie Genres leisten auch Stars eine umfassende, handlungsprogrammierende Sinnstrukturierung: des auf das diegetische Personal ausgerichteten innerfilmischen Sinns, des rezeptionsorientierten Erzählsinns sowie des auf das «wirkliche» Leben des Stars zielenden Außensinns (Engell 1995: 297). Auf den ersten beiden Sinnebenen spielt das Prinzip des Kristallisationspunktes: Der Star organisiert hierarchisch die Nebenfiguren um sich herum und fungiert auch ästhetisch als «Verknüpfungs-Regel», die Handlungs- und Erzählerwartungen

letzterer tendiert vor allem dazu, «sich selbst» zu spielen. Zu dieser Unterscheidung vgl. Louis Giannetti: *Understanding Movies*, Englewood Cliffs, N.J., 1993 (6. Aufl.; Erstausgabe: 1972), S. 243. Etwas widersprüchlich an diesem Konzept ist natürlich die Idee, dass der *actor star*, im Gegensatz zum *personality star*, kein einfaches Image besitzt respektive zu seinem Image gehört, dass er nur teilweise als Star betrachtet werden kann. Vgl. hierzu auch die partiell damit kongruente Idee des *selective use* in Bezug auf den *actor star* und den *perfect fit* beim *personality star* bei Richard Dyer (vgl. Dyer 1994: 143ff.). – Eine Nähe zum *actor star* hat der *Charakterdarsteller*, der sich als professioneller Schauspieler von Charakteren um Anverwandlung bemüht; allerdings ist er im engeren Sinne kein oder noch kein Star.

30 «Thus features on stars which tell us that the star is *not* like he or she appears to be on screen serve to reinforce the authenticity of the star image as a whole» (ebd.: 136).

koordiniert und den Zuschauer während dessen Sinn-Nachvollzug in seiner Individualität bestärkt, da dieser sich als «Kommunikationspartner» des Stars erlebt (ebd.: 303ff.)

Stars werden dank ihrer herausragenden Signifikanz (in Diegese, Film, Rezeption) tendenziell anders spielen als DarstellerInnen der Nebenrollen: häufig in Form von *underacting*, manchmal jedoch ausgesprochen expressiv, im Stile des «Method-» oder des «britischen» *overacting* (Ellis 1991: 312).

Auf den für die Biopic-Diskussion wichtigen Zusammenhang zwischen Star und Melodrama verweist Christine Gledhill. In beiden Kategorien ist die Instanz der (bürgerlich-individualistischen) «Person» von zentraler Bedeutung und deren innere, moralisch lesbare Wahrheit wesentliches Begehren; beide neigen zu Typisierung oder Rollenhaftigkeit und zu körperlicher Veräußerlichung: Stars erscheinen als individualisierte «maximierte Typen», die Figuren des Melodramas in widersprüchlicher Weise als sowohl nicht-psychologisch und emblematisch wie auch privatisiert-verinnerlicht (Gledhill 1991a: 207f.; 210f.). In einer bürgerlichen, protestantisch-repressiven Welt (scheinbar) verlustig gegangener sakraler und ewiger Werte, deren Ersehnung nur unzulänglich verbal, sondern vielmehr «zensuriert» in einer exzessiven, bisweilen «hysterischen» Mise-en-Scène Ausdruck finden kann, ist der Höhepunkt des Melodramas nach einer Serie von Verkennungen eine öffentliche Offenbarung der wahren Identität.[31] Der melodramatischen Kombination von Exzess und Intensität als Produkt von Begehren und Unterdrückung entsprechen die überlebensgroße Leinwandpräsenz der Stars und ihre «high living off-screen life styles» sowie eine Dialektik von Konformismus und Nonkonformismus (ebd.: 212f.). Und genauso wie das Starphänomen ist auch der melodramatische Modus besonders virulent in Zeiten ideologischer Krisen und verkörpern seine Figuren moralische Kräfte und Konflikte (ebd.: 210; 217). So erscheinen beide Kategorien als Antwort auf die Dezentrierung des Selbst in der Moderne und als Sehnsucht nach einer ganzheitlichen, kohärenten Identität:

> The melodramatic demand for clearly defined identity has shifted from fictional to star personae who offer the advantage of authenticating the moral drama in reference to a real person outside the fiction.
>
> *(ebd.: 218f.)*

31 «An act of ‹nomination› in which characters finally declaim their true identities, demanding a public recognition till then thwarted by deliberate deceptions, hidden secrets, binding vows and loyalties» (ebd.: 208f.; 211ff.).

Und in der angestrebten Verschmelzung von Selbst und Charakter (*personification*) verkörpert auch der «Method-Actor» Konflikte, deren Darstellungsweise mit beiden Systemen korrespondiert: «The Method is the contemporary performance mode most able to deliver ‹presence›, the goal at the heart of both melodrama and stardom» (ebd.: 224). Deshalb erscheint der Star als melodramatisches «Theater» der Spannungen zwischen sozialer «Maske» und «innerer Wirklichkeit», als Theatralisierung der Persönlichkeit, und der Ort der *persona* als Auslöser von Konflikten (ebd.: 225f.).

Auch bei der biographischen Verkörperung geht es um Fragen des Exzesses und dessen Bändigung. Die zeichenhafte Überdeutlichkeit in der Kontinuität von Charakteren, das Insistieren auf «typischer» Mimik, Gestik und Kleidung lässt François de la Bretèque von einer *Biomimese* sprechen, bei der historische Figuren im kollektiven Gedächtnis mit den sie verkörpernden Stars assoziiert werden: So trägt Sissi das Antlitz Romy Schneiders, van Gogh dasjenige von Kirk Douglas (Bretèque 1986: 95f.).

Obwohl sich für die Darstellung der biographischen Figur Stars anbieten, kann für sie ein eigener Schauspielstil erforderlich sein: statt bloß «selbstidentischer» *personification* eine gewisse *impersonation*, durch die der Darsteller als «Spezialist der Metamorphose» erscheint (Elsaesser 1986: 30). Vielleicht sind wegen dieses Spielens *against type* ein relativ hoher Prozentsatz von Biopic-SchauspielerInnen für Oscars nominiert und ausgezeichnet worden (Anderson 1988: 334). Allerdings lässt sich dies nicht verallgemeinern. Wie Landy betont, konnte die Starbesetzung drei Strategien verfolgen: die Besetzung aufgrund weitgehender physiognomischer Ähnlichkeiten zwischen Star und Figur; zwischen dem Aussehen der historischen Figur, das durch Gemälde, andere Bild- sowie Schriftdokumente überliefert ist, oder den Erfordernissen von Schauwerten und der Physiognomie des Stars eine Balance anzustreben; schließlich aufgrund der Stärke von Star-Image und -präsenz alle historischen Erwägungen hintanzustellen (Landy 1991: 58).

Diesbezüglich erinnern wir uns an Kracauers Kritik des historischen Films, dessen Theaterhaftigkeit dem Wesen des Mediums entgegenlaufe. Ich bin jedoch der Meinung, dass es gerade die problematische Übereinstimmung zwischen Darsteller und dargestellter historischer Figur ist, die nur teilweise runde Charakterisierung, der Hang zu Allegorisierung, Rollenhaftigkeit, Steifheit, welche die Wahrnehmung der ZuschauerInnen auf den ganzen Komplex der Performance lenkt und gerade in diesem Eigenbewusstsein von Performance zahlreiche Möglichkeiten des Vergnügens bereitstellt.

Abschließend ist zu beobachten, dass bestimmte SchauspielerInnen – wie George Arliss, Paul Muni, Henry Fonda, Flora Robson oder Charles Laughton – mit dem biographischen Genre assoziiert wurden – einerseits, weil sie mehrfach historische Figuren verkörperten; andrerseits, weil sie als Charakterdarsteller ihre Anverwandlungsfähigkeiten unter Beweis gestellt hatten und in diesem Sinne als *actor stars* (nicht *personality stars*) wahrgenommen wurden (ebd.).[32]

32 Außer der Titelrolle in John Fords *Young Mr Lincoln* war Henry Fonda 1939 noch in zwei anderen amerikanischen Biopics zu sehen: als Frank James in Henry Kings *Jesse James* und als Thomas Watson in Irving Cummings' *The Story of Alexander Graham Bell*. Charles Laughton verkörperte die Hauptfigur in Alexander Kordas britischen Filmen *The Private Life of Henry VIII* (1933) sowie *Rembrandt* (1936) und spielte auch in Sidney Franklins *The Barretts of Wimpole Street* (USA 1934). Flora Robson verkörperte die englische Königin Elizabeth I mehrfach (in *Fire over England*, William K. Howard, GB 1937, und in *The Sea Hawk*, Michael Curtiz, USA 1940); sie hatte bereits in Paul Czinners *Catherine the Great* (GB 1934) Elizabeth dargestellt. Paul Muni verkörperte in den Dieterle-Biopics nacheinander Louis Pasteur, Emile Zola und Benito Juarez sowie Chopins Mentor in Charles Vidors *A Song to Remember / Polonaise* (USA 1945). George Arliss schließlich spielte zweimal *Disraeli* (Henry Kolker, USA 1921 und Alfred E. Green, USA 1929); außerdem *Alexander Hamilton* (John G. Adolfi, USA 1931) und *Voltaire* (John G. Adolfi, USA 1933).

IV Narrative Strukturen

1 Die Narrativisierung der Lebensgeschichte: vier Modelle

Filmschaffende sehen sich bei der Ausarbeitung eines Biopic mit drei Hauptproblemen konfrontiert. Erstens ist da die Frage des Umfangs der Erzählung. Im Unterschied zur geschriebenen Biographie, 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 und der Auswahl und/oder der Verdichtung stellt sich hier also 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, andrerseits Einheit und Verdichtung der Handlung nach den Regeln des notwendigen Möglichen (in Anlehnung an Aristoteles). Und drittens schließlich operiert das Medium Film mit Bildern und mit Tönen, ist also besonders auf Sujets angewiesen, die sich veräußerlichen lassen, und daher aufgrund seiner «Oberflächentendenzen» jenen Tätigkeiten, die mit Performance zu tun haben, mehr zugeneigt als jenen, die sich eher unsichtbar vollziehen (Sport oder Tanz fallen in die erste Kategorie, das Schreiben eines Romans in die zweite).

Nun können wir zwei grundsätzliche Arten des Ruhms oder der historischen Bedeutung einer Figur unterscheiden, die zum Gegenstand einer Biographie werden soll. Es gibt am einen Pol jenen Ruhm, der auf einem kompletten Lebenswerk oder einem ganzen Lebenslauf basiert und sich nur aus diesem heraus verstehen lässt; und es gibt am anderen Pol die geschichtliche Signifikanz, die primär auf einem Ereignis basiert. Für den klassischen Spielfilm, mit seiner Dreiakt-Struktur von Anfang, Mitte und Schluss, seinen dramatisch verdichteten Umschlägen (Peripetien oder Plot Points[1]) und seinem klimaktischen Höhepunkt mit an-

1 Syd Field: «A *plot point* is an incident, or event, that hooks into the story and spins it around into another direction» (Field 1984a: 9). Der Plot Point 1 markiert den Umschwung vom ersten Akt (*setup*) zum zweiten (*confrontation*). Der Plot Point 2 bezieht sich dann auf die Wende vom zweiten Akt zum dritten und letzten (*resolution*). Vgl. hierzu Field 1984a: 7ff. Fields paradigmatische aristotelisch ausgerichtete Erzählung hat eine Länge von 120 Minuten, eingeteilt in einen Anfang oder ersten Akt von 30 Minuten, eine Mitte oder zweiten Akt von 60 Minuten und ein Ende oder dritten Akt von

schließender Katharsis oder Happy-End ist der ereignisorientierte Ruhm einfacher zu bewältigen als der ein ganzes Leben umspannende, da er sich als Einheit von Handlung und idealiter auch von Ort und Zeit modellieren lässt. Ein Film kann also aus der Vita einer historischen Person ein zentrales Ereignis herausgreifen und nur dieses darstellen. Nur haben wir dann noch keine Biographie, denn ein Biopic muss sich in Auszügen auf das Leben als roten Faden der Handlung beziehen und über das singuläre Ereignis hinausgehen. Man wird also versuchen, ansatzweise eine Art Lebenslauf zu entwerfen.

Das Erzählen eines Lebens legt eine chronologische Schilderung nahe. Dabei stellt sich nicht nur das Problem der Selektion, ebenso dringlich ist die Schwierigkeit, eine spannende, konfliktreiche Erzählung zu erzielen, die dem Postulat der Einheit der Handlung gerecht wird. Wie kann man einem solchen Lebenslauf einen dramatischen Höhepunkt verleihen? So meint der Drehbuchtheoretiker Eugene Vale:

> Ein ehrgeiziger Drehbuchautor darf nicht dem Irrtum erliegen, es sei vorteilhaft, das ganze Leben einer Person, das in der Regel aus unzähligen Absichten besteht, zu beschreiben, *es sei denn, dieses Leben ist einer einzigen großen Absicht gewidmet*.
>
> *(Vale 1988: 154 [meine Hervorhebung])*

Und Robert McKee insistiert darauf, dass der (filmische) Biograph die Fakten des darzustellenden Lebens so interpretieren müsse, *als seien sie Fiktion*, um die Bedeutung der Vita herauszuarbeiten und dem jeweiligen Leben ein entsprechendes (Hilfs-)Genre – Gerichtsdrama, modernes Epos, «Desillusionierungsplot», «Bestrafungsplot» – zuzuordnen. Die von der Filmbiographie hinzugezogenen Subgenres dienen also dazu, die Handlung zu fokussieren. Auf keinen Fall dürfe das Biopic die Form einer bloßen Chronologie annehmen (McKee 2000: 98). Wie wir aber festgestellt haben, kann es schwierig sein, die eine «große Absicht» aus einem Lebenslauf herauszudestillieren, so dass in manchen Biopics dramaturgische Verrenkungen und narrative Bemühtheit um einen Höhepunkt spürbar werden. Oftmals konzentrieren sich Biopics daher auf die zentrale Ruhmeserlangung der historischen Figur oder auf deren Vorwegnahme in analogischer Form. Die historische Figur steht dabei im Zentrum der Erzählung, sei es direkt oder indirekt (als Phantasma etwa, wie wir später sehen werden); dabei spielt der Ruhm, der immer schon

wieder 30 Minuten Dauer. Neben den beiden zentralen Plot Points gibt es auch einen Midpoint in der Hälfte der Erzählung, nach 60 Minuten also, ab dem sich das Geschehen stark externalisiert vorwärts bewegen und der Protagonist aktiv sein Ziel verfolgen sollte. Vgl. hierzu auch Field 1984b: 121ff. und 131ff.

Öffentlichkeit signalisiert, mediatisiert ist und daher zu Selbstreflexivität sowie Inter- und Transtextualität neigt, eine entscheidende Rolle. Dort, wo ein zentrales Ereignis abgehandelt wird, ist eine dramatische Struktur leichter möglich, eventuell auch unter Verwendung von Rückblenden. Darüber hinaus sind Elemente oder Aspekte des übrigen Lebens, wie vereinzelt und selektiv auch immer, zwecks stabiler Charakterisierung und Motivation, innertextueller Logik und Antizipation miteinzubeziehen. Die Verwendung von Flashbacks ermöglicht auch Retardierungen sowie die dramatische Überbrückung von Ellipsen.

Wenn wir aber den Gedanken weiterverfolgen wollen, dass sich Biopics weitgehend durch ihre narrative Struktur und weniger durch einen privilegierten Zugang zur «Wirklichkeit» als Biographien zu erkennen geben und eine «biographisierende Lektüre» nahelegen, gleichzeitig aber Mühe bekunden, die Erfordernisse eines klassischen Spielfilms zu erfüllen, sollte auch geklärt werden, was man unter «Erzählen» verstehen will. Erzählen bedeutet nämlich nicht, wie in Anlehnung an Aristoteles oft gefordert wird, die Einhaltung einer strikt linearen Kausalität. Vielmehr lassen sich «schwächere» und «stärkere» Formen der Narration ausmachen.

So unterscheidet Edward Branigan die folgenden Kategorien der Informationsstrukturierung, die in einer Erzählung vorkommen können. Eindeutig nicht-narrativ ist noch der «Haufen» (*heap*), der eine zufällige und chaotische Ansammlung von Objekten oder Informationen beinhaltet und etwa durch freies Assoziieren zustande kommt. Doch bereits die zweite Kategorie des «Katalogs» bezieht sich auf ein Zentrum – alle Objekte eines Raums, einer Person, alle Ereignisse innerhalb einer bestimmten Zeitspanne – und ist (schwach) narrativ. Ihre in unserem Zusammenhang wichtigste Form ist die *Chronologie*. Die folgende Stufe, die *Episode*, lässt sich beschreiben als Häufung der Konsequenzen einer zentralen Situation, aller einzelnen Ereignisse, die einer Figur in einem bestimmten Setting widerfahren und durch Wandel charakterisiert sind. Die *nicht-fokussierte Kette* (*unfocused chain*) bringt das Prinzip von Ursache und Wirkung ins Spiel, aber ohne kontinuierliches Zentrum (Figur): Wir verfolgen Figur A, dann B, schließlich C. Die *fokussierte Kette* (*focused chain*) dagegen zeichnet sich durch ein kausales Prinzip aus, das auf eine zentrale Figur ausgerichtet ist. Die nächste Ebene, die *einfache Erzählung* (*simple narrative*), besteht aus einer Serie von Episoden als fokussierte Ereigniskette, wobei die einzelnen Episoden in sich kausal verfahren und das Handlungszentrum sich von einer Episode zur nächsten entwickelt und verändert. Das Ende der Erzählung ist erreicht, wenn alle Kausalketten komplett ausgespielt sind, das Ende auf den Anfang zurückver-

weist und dadurch eine Schließung (*closure*) bewirkt wird (Branigan 1992: 19f.). Die *komplexe Erzählung* – worauf Branigan nicht explizit eingeht – besteht aus der Verflechtung und Multiplikation all dieser Ebenen.

Während eine Erzählung als ganze narrativ ist und sich global gesehen durch Kausalität auszeichnet, so kann sie dennoch schwach narrative und sogar nicht-narrative Elemente enthalten. So hat etwa Seymour Chatman aufgezeigt, dass eine Erzählung verschiedene Textsorten – die narrative, deskriptive, argumentative sowie expositorische – in sich enthalten kann. Er weist zudem schlüssig nach, dass es möglich ist, auch aus einzelnen nicht-narrativen Bausteinen einen narrativen Text – und umgekehrt – zu erzeugen (Chatman 1990: 6ff.).

Damit ein Text als Erzählung gelten kann, sind also *nicht durchgehend* starke (strikt linear-kausale) Verknüpfungen vonnöten. Sogar der nicht-narrative Haufen (etwa als Beobachtung) könnte in einer Erzählung vorkommen. Daher gibt es stärkere und schwächere Narrationen sowie Erzählungen mit mehr oder weniger starken kausalen Verknüpfungen.

Es ist lohnenswert, das vorliegende Problem von der Praxis aus zu beleuchten, aus der Warte derjenigen, die mit dem Schreiben von Biopics beschäftigt sind. So erschien am 29. August 1995 im *Hollywood Reporter*, einem Fachblatt der amerikanischen Filmindustrie, ein Artikel über die Schwierigkeiten, mit denen sich einige der branchenintern angesehensten Drehbuchautoren beim Verfassen von Musiker-Biographien konfrontiert sehen. Über die einzelnen Projekte konnte man unter anderem lesen:

> The story of Sam Phillips [...] is about the birth of rock-and-roll. [...] The Phillips story is one of biblical proportions, a large story. But it's low concept. [...]
> The challenge in doing a musical biography is always the story [...]. In the case of Otis Redding, it was real easy for Joe [Eszterhas] because of the relationship between Redding, a black singer, and his manager, Walden, who is white. They became friends in high school so the back story is about civil rights in America from 1957 to 1967. It's about black and white kids in the south with a subtext of racial progress and black power through to the hippy era in those 10 years. It's also the story of soul music. [...]
> Most people who might be subjects of biographies are not covered in glory but if you have good filmmakers, you can make it work [...]. A lot of them don't work because there's too much about the music. There's a familiarity about them: struggling up from poverty, striving for success, then their downfall. A lot of them trade on the fact that you have to know who it is.

> [...]
> People already have it in mind that it's going to be a negative thing [...]. They do drugs and die.
> We had to find the universal story [...]. It's the story of a family sticking together in hard times. They started off singing together in church as boys and were locally famous around New Orleans. Then one went off to play sax in a minstrel show, another went to prison. Through it all, they had a mentor, Uncle Jolly, their mother's brother, who was Chief of the Mardi Gras Indians. It was 15 years before they all came back together and found lasting success.
>
> *(Bennett 1995: 8/11f.)*

Neben der Bestätigung der bereits angesprochenen zentralen Probleme einer biographischen Adaption – Umfang, Komplexität der Handlungslinie und Mangel an Aktion – betonen die Filmschaffenden auch das Problem des Todes (Fehlen eines Happy-Ends), die schlechte Vermarktbarkeit («low concept») und folglich die Notwendigkeit narrativer und ästhetischer Erneuerung. In ihren Aussagen steckt auch ein dreischichtiges narratives Modell: erstens der konkrete Lebenslauf (das Leben) einer wirklichen Person; zweitens ein «Subtext», ein aktueller thematischer und/oder epochal-historischer Hintergrund, vor dem durch ein wechselseitiges Verhältnis eine Lebensgeschichte geschildert werden soll, die das Thema oder die Epoche erst zur Darstellung bringt; und drittens eine «universale» oder mythische Geschichte, welche weder mit der historischen Spezifizität der erzählten Lebensgeschichte noch mit dem jeweiligen «Subtext»/Thema/historischen Zeitabschnitt einen zwingenden Zusammenhang unterhält.

Nachfolgend wollen wir der Vermutung nachgehen, wonach Biopics mindestens teilweise auf eine schwache Narration – chronologische Reihung und Episodenhaftigkeit – angewiesen sind, um sich den ZuschauerInnen als Biographien zu erkennen zu geben. Gleichzeitig ist zu fragen, inwieweit ein didaktisches Thema oder ein Subtext und eine mythische, «universale» Geschichte auszumachen sind. Zu diesem Zweck untersuchen wir vier Filme, die auf unterschiedliche Art eine Lebensgeschichte erzählen. Wir werden dabei sehen, dass das Ziel des Protagonisten, das im normalen Spielfilm eine so wichtige Rolle spielt, in der Biographie bisweilen ein Problem darstellt, manchmal ganz fehlt und daher Schwierigkeiten der Motivation und der Kausalität mit sich bringen kann. In klassischen Biographien, deren Protagonisten selbstbestimmter porträtiert werden, ist dies allerdings seltener der Fall als in modernen,

in denen die Hauptfigur recht passiv ausfallen kann. Im Zusammenhang damit ist auch die Neigung der Gattung zu einer äußerlichen, stark versprachlichten Narration zu begreifen. Insofern gilt für das Biopic in einem ganz wörtlichen Sinne, dass der (Lebens-)Weg das Ziel ist.

Wir werden dabei auf eine Besonderheit der biographischen «Helden»-Erzählung stoßen. Norbert Bischof hat den Heldenmythos psychogenetisch der Adoleszenz zugeordnet: Das «Schicksal [des Helden] rekapituliert das Stadium, in dem der Mensch den Schritt in die Verantwortlichkeit des Erwachsenendaseins vollzieht» (Bischof 1998: 521). Er postuliert für diesen Abschnitt die Bewältigung von zwei großen Herausforderungen:

> Da ist einmal die Bindung an einen Ehepartner, der das alchimistische Wunder vollbringen soll, auf Dauer Geborgenheit und Erregung zugleich zu spenden. Und zum andern wird dem Jugendlichen jetzt die nicht minder paradoxe Leistung abverlangt, zur eigenen Identität zu finden, sich verbindlich von der Elterngeneration freizumachen, andrerseits aber auch in einer neuen Rückbindung an sie die Wurzeln des Urvertrauens am Leben zu halten.
>
> *(ebd.)*

Im (Zauber-)Märchen, das Vladimir Propp in seiner Morphologie untersucht hat (und deren narratives Schema Bischof als paradigmatische Heldenerzählung betrachtet), sind die «Heirat mit der Prinzessin» und die «Thronbesteigung» gekoppelt und markieren den eigentlichen Höhepunkt am Ende (vgl. Propp 1972: 64f.). Zweifellos ist die Übertragung von Märchenstrukturen auf den Film nicht unproblematisch; für unsere Zwecke genügt es aber zu konstatieren, dass diese Struktur im Biopic nicht die Regel ist; die «Thronbesteigung» erfolgt oftmals ohne «Hochzeit» und ist stattdessen mit dem Tod verknüpft; und wenn es zur Vermählung kommt, dann häufig weit vor dem Schluss der Geschichte. Die Identitätsfindung hat Vorrang, und dafür ist die Partnerschaftsbindung nicht zwingend vonnöten; Liebesgeschichten fallen in der Regel problematisch aus. Auf eine gewisse Weise bleibt die zentrale Figur einsam, und auch ihre Identitätssuche kann – wie etliche moderne Beispiele zeigen – misslingen. Der Tendenz nach Symbiotiker, suchen biographische Helden die ideelle Verschmelzung mit der Gemeinschaft, denn *Biopics erzählen zumeist die Geschichte von einem realen (individuellen, sterblichen) Körper, der in einen symbolischen (oftmals kollektiven, transzendenten) verwandelt wird.*

Wir werden dabei sehen, dass es grundsätzlich zwei Arten gibt, eine Biographie zu erzählen: linear, von Anfang bis Ende, und *in medias*

res, mit nicht-linearen, anachronischen Verfahren. Die lineare Form neigt zu einer Reduktion der erzählerischen Komplexität sowie narrativer Schwäche und erzeugt dadurch eine starke Betonung der Zeitachse. Realistisch-klassische Biopics bevorzugen eine objektiv-«melodramatische» Erzählweise, für sie ist harmonische Geschlossenheit typisch. Demgegenüber kennzeichnet die moderne Form, die sich oftmals vom klassischen Realismus abwendet und mitunter eine detektivische Narration wählt, ein problematisch bleibendes, bisweilen mehrfaches Ende, in Form eines fortbestehenden Rätsels oder einer «offenen Wunde».

1.1 Schwaches und starkes Erzählen in der klassisch-linearen Form: *The Benny Goodman Story* (Valentine Davies, USA 1955)

Als Zehnjähriger lernt Benny Goodman, Sohn jüdischer Einwanderer in Chicago, die Klarinette spielen. Schon bald zeigt sich sein Talent; gegen den Willen der Mutter und seines Musiklehrers beginnt er auf «lake boats» Jazz zu spielen; es folgen Touren mit der Ben-Pollack-Band durchs ganze Land. Jahre später lernt Benny in einem Chicagoer Speakeasy die attraktive und reiche New Yorkerin Alice Hammond kennen. Zwischen den beiden bahnt sich eine Romanze an, von der jedoch Bennys Mutter nichts hält. In New York träumt Benny von einem eigenen Sound, den er noch nicht gefunden hat. Doch sein Eigensinn kostet ihn den Job in einer seichten Tanzkapelle. Benny gründet eine Band und hat zeitweilig mit NBC-Radiokonzerten Erfolg. Nach mehreren enttäuschenden Konzerten während einer Tournee gelingt in Los Angeles der große Durchbruch. Zugleich erklärt ihm Alice ihre Liebe. Doch erst in New York, als Benny Goodman mit seiner Band in der Carnegie Hall spielt, erlangt er den endgültigen Erfolg öffentlicher Anerkennung und ein Happy-End mit Alice.

Um zu verstehen, wie in diesem Fall das Problem der biographischen Spielfilm-Erzählung gelöst wurde, müssen wir als erstes fragen, worin die zentrale historische Bedeutung Benny Goodmans (1909–1986) liegt. Nach dem lange ersehnten Durchbruch 1935 in Kalifornien wurde er mit seiner Big Band, welche die Arrangements des schwarzen Musikers Fletcher Henderson perfektionierte, zum «King of Swing». Die Swing-Welle erreichte 1938 beim Konzert in der Carnegie Hall ihren Höhepunkt, zumal dies das erste Jazzkonzert überhaupt in der ehrwürdigen Halle war und damit den vor allem von Schwarzen dominierten Jazz auch in den

Benny Goodman

Alice und Benny – Szene mit Donna Reed und Steve Allen aus *The Benny Goodman Story* (USA 1955).

oberen Gesellschaftsschichten salonfähig machte. Goodman prägte damit nicht nur die Big-Band-Musik der ganzen Ära, sondern setzte auch nachhaltige Maßstäbe für den Einsatz der Klarinette im Jazz (Berendt 1991: 288f., 505ff.). Den Filmemachern boten sich also neben einer rein chronologischen Entwicklung auch zwei belegbare Höhepunkte in den Schlüsseljahren der Karriere an.

Betrachten wir nun *The Benny Goodman Story*, so ist als erstes die starke Fiktionalisierung des Stoffes, unter Verwendung von *telescoping of events*, festzustellen. Der Film kann eindeutig dem von David Bordwell beschriebenen klassischen Doppelplot zugeordnet werden: Ein romantischer Handlungsstrang (eine Liebesgeschichte) wird mit einem anderen (professionellen) Strang verknüpft und verwoben, wobei charakteristischerweise die Auflösung der einen Linie mit der Auflösung der anderen gekoppelt und im selben Segment zu vollziehen ist (vgl. Bordwell, in Bordwell/Staiger/Thompson 1991: 16f.). Einerseits haben sich die Filmemacher für eine fast durchgehend lineare Abfolge der Ereignisse entschieden, andrerseits war ihnen die aus historischer Sicht entscheidende Handlungslinie – Goodmans musikalischer Werdegang – vom Gesichtspunkt einer spannenden und unterhaltsamen Filmerzählung her zu schwach, so dass sie für eine geschichtlich nebensächliche, stark fiktionalisierte Liebesgeschichte als verklammernde Plotlinie optierten. Durch die Kombination einer narrativ starken romantischen mit einer narrativ schwachen Karriere-Handlung entsteht eine erzählerische Hybridität, die wir nun genauer anschauen wollen.

Die expositorische Dichte der Informationen ist in den Anfangssegmenten besonders hoch, und die Narration ist insgesamt quasi-allwis-

send, vergleichsweise objektiv und sehr kommunikativ. Es zeichnet sich hier bereits deutlich ab, dass die (nicht nur klassische) Biographie näher am «melodramatischen», d.h. hochgradig kommunikativen und objektiven Pol filmischen Erzählens liegt als am «detektivischen», der reduziertes Wissen liefert, Informationen unterdrückt und bisweilen subjektiv ist.[2] Vorderhand herrschen der nicht-romantische Plot und ein nur partiell kausales Erzählen vor, das im Sinne Branigans keine «einfache Erzählung» produziert, sondern eine *fokussierte (Ereignis-)Kette*, in der über zeitliche Ellipsen hinweg die fortlaufenden Erlebnisse einer Figur verfolgt werden. Wir beobachten Bennys Werdegang vom ersten Kontakt mit der Klarinette, seinen in einer Hollywood-Montage zusammengefassten Musikunterricht beim deutschjüdischen Professor Schapp und das erste Engagement auf einem *lake boat*, wo er den New-Orleans-Jazzstil kennenlernt. Die einzelnen Episoden oder Stationen dieser Entwicklung sind nur implizit kausal motiviert, und zwar durch den Willen des Protagonisten, dessen kontinuierliche Präsenz die verschiedenen Etappen miteinander verschweißt. Zwar wird uns mitgeteilt, warum Benny in Kontakt mit der Klarinette kommt: Vater Goodman macht seinen beiden älteren Söhnen klar, wie wichtig Kultur und eine richtige Ausbildung seien, und möchte, dass sie klassischen Musikunterricht nehmen. Schon schwach motiviert ist Bennys Wunsch, ebenfalls zu musizieren. Je nach Alter erhalten die drei Söhne unterschiedlich große Instrumente: Tuba, Horn und Benny, weil er der Kleinste ist, eine Klarinette. Sein weiterer Werdegang ist aber nicht mehr klar kausal angelegt, wir werden auf sein Talent, seine Eigenwilligkeit und vor allem auf die außertextuell wirksame Motivation eines Lebenslaufs (Mimesis I) verwiesen.

So zeichnet sich der professionelle Erzählstrang durch eine lineare Abfolge kleinerer Probleme und deren sukzessive Bewältigung aus: Gegen den Willen seines Lehrers will Benny auf den *lake boats* Jazz spielen; an Bord fällt er zunächst durch die kurzen Hosen negativ auf, kann aber

2 Die drei ins Deutsche übersetzten Begriffe der narrativen a) Wissensbreite (*range of knowledge*), der b) Wissenstiefe (*depth of knowledge*) sowie c) der Kommunikativität (*communicativeness*) sind David Bordwell entlehnt. Vgl. Bordwell 1993: 57ff. A) bezieht sich darauf, ob die Narration die Geschichte aus der Perspektive einer Figur erzählt (am einen Ende des Spektrums), oder aber ob sie (am anderen Ende des Spektrums) mehr weiß, als alle Figuren zusammen. B) bezeichnet den Grad an Objektivität (am einen Pol) oder Subjektivität (am anderen Pol), d.h. die «Tiefe» der Figurenschilderung: bleibt sie ihnen eher äußerlich oder dringt sie in ihr Innenleben vor? C) kennzeichnet den Grad, zu dem uns die Narration das ihr zugängliche Wissen auch mitteilt: ist sie kommunikativ oder unterdrückt sie stellenweise ihr Wissen? Zur melodramatischen und detektivischen Narrationsform vgl. S. 64ff. Ein anderes Kriterium Bordwells, das des narrativen Eigenbewusstseins (*self-consciousness*) kommt später noch ausführlich zur Sprache.

durch sein Spiel überzeugen; er braucht einen Anzug, um den nächsten Karriereschritt zu vollziehen; Ben Pollacks Band sucht ein Engagement in New York, die *mob*-Klubmanager scheinen daran kein Interesse zu haben, doch Bennys Verhandlungsgeschick ermöglicht den Auftritt. In New York verlässt Benny die Pollack-Band. Wiederum ohne Arbeit, sieht er ein Inserat für ein NBC-Radio-Orchester – zugleich gründet er, unterstützt vom Impresario Willard Alexander, seine eigene Formation; sie spielt vor und hat Erfolg. Bennys Musik wird landesweit gehört, doch das Engagement endet bald, ohne dass das Goodman-Orchester sich etablieren konnte. Nach einer längeren erfolglosen Tournee entscheidet sich Goodman in Los Angeles, seine «ureigene» Musik zu spielen; der neue Sound löst Begeisterung aus. Mit gemischten Gefühlen tritt er auch im New Yorker «Paramount» an, doch der Auftritt wird zu einem großen Erfolg. In Hollywood wird ihm der Vorschlag gemacht, in der Carnegie Hall zu spielen. Entgegen anfänglichen Befürchtungen endet das Konzert als einzigartiger Triumph.

Unschwer ist hier eine Reihe kleinerer Höhepunkte zu erkennen, die der «erotetischen» Handlungslogik Noël Carrolls folgen – Narration als Frage-und-Antwort-Spiel (Carroll 1988: 171ff.) – und im Sinne Eugene Vales die Struktur von relativ wichtigen Hilfszielen haben, die meistens an Formen musikalischer Performance gebunden sind (das Hilfsziel ist ein Zwischenziel, das der Protagonist auf dem Weg zum Haupt- oder Endziel erreichen muss; vgl. Vale 1988: 158ff. und 185ff.). Demgegenüber lässt sich eine allmähliche Entwicklung und Erfolgssteigerung auf das Hauptziel hin beobachten, doch wirkt der alles übergreifende Spannungsbogen eher schwach; Spannung wird lokal im Hinblick auf immer wieder neue Probleme aufgebaut. Wie sich auch in nachfolgenden Filmbeispielen zeigen wird, *hat die große Bedeutung und narrative Gewichtung der Hilfsziele damit zu tun, dass der Handlungsausgang hinsichtlich des Hauptziels außerfilmisch (historisch) bereits bekannt ist (oder sein dürfte), so dass die filmische Dramaturgie sich weniger auf das «Was» der Handlung als vielmehr auf das «Wie» konzentrieren muss, auf die Erzeugung punktueller Spannung innerhalb der Geschichte. Und die zentrale Funktion der Hilfsziele begünstigt eine «Nummern»-Dramaturgie.*

Demgegenüber weist der romantische Plot (mit seinen Subplots) handlungsübergreifende Momente auf, entwickelt sich aber in der Beziehung zu Alice Hammond erst nach der 23. Minute. Bezeichnenderweise ist hier als Plot Point 1 eine doppelte konflikthafte Überkreuzung der beiden Erzählstränge festzustellen: Benny muss seinen Boss vom New Yorker Engagement überzeugen (Karriere-Konflikt); gleichzeitig erfahren wir, dass Alice in New York lebt, Bennys geliebte «hot music» aber

nicht mag (romantischer Konflikt zwischen «Affinität» und «Repulsion» [vgl. Vale 1988: 123]). Besteht also der Karriereplot aus einer Reihe von vereinzelten, nacheinander zu lösenden Problemen, dreht sich die Liebesgeschichte um eine durchgehende Thematik, die ethnisch gefärbte Klassenfrage (Reich versus Arm, ernste versus unterhaltende Musik, jüdische Ethnie versus WASPs). Knotenpunkt beider Konfliktlinien ist natürlich Benny selbst, der in fast jedem Segment im Mittelpunkt steht und auch dort, wo er fehlt, durch den Dialog anderer Figuren, durch die Musik oder durch die Handlungsintentionalität dominiert.

Als Untervariante der romantischen Spannungen dient der Konflikt Bennys mit seiner Mutter (später gespiegelt von den Problemen zwischen Alice und deren Vater): so wünscht die Mutter, dass Benny ein nettes Mädchen kennenlernt; später drückt sie ihre Besorgnis aus, er könne die (Nichtjüdin) Alice heiraten. In den letzten Segmenten werden, nach dem Verschwinden des mütterlichen Hindernisses, alle anderen Probleme aufgelöst, verklammert durch die Musik in der Carnegie Hall, einem Ort, der auch dazu dient, alle Parteien miteinander zu vereinen und zu versöhnen.

Zeigt sich im Karriereplot die Neigung der linearen Biographie zur additiven Narration, was mit der erzählerischen Bewältigung des biographischen Zeitumfangs zu tun hat, erscheint die Alternation mit der Liebesgeschichte umso wichtiger, da sie ihrem eigenen, weiter gefassten Bogen folgt und dank ihrer Verflochtenheit der Karrieregeschichte stärkere Kohäsion verleiht. Zugleich entstehen durch das Alternieren der narrativen Linien Momente des Aufschubs, der Retardierung, welche Antizipationen wecken und die ZuschauerInnen dadurch «bei der Stange» halten.

Alice' Rolle wirkt ambivalent, sie verkörpert ein potenzielles Hindernis für Goodmans Selbstverwirklichung. Darüber hinaus stellt sich später die Frage, ob sie angesichts seiner häufigen Konzerttourneen eine Beziehung aufrecht erhalten kann. Damit folgt die Liebesgeschichte im Ansatz jener mythischen Triade von *a love which is lost and then found* (Miller 1983: 2). Alice und Benny treffen sich nur mit signifikanten Intervallen, die das narrative Begehren auf die «letztliche Vereinigung» des Liebespaares zugleich wecken, temporär befriedigen und in der Hinauszögerung am Leben erhalten. Gleichzeitig werden in der Romanze, durch die narrative Funktion von Alice, Ereignisse im Dialog antizipiert: schon früh das Carnegie-Hall-Konzert oder später die Gründung eines eigenen Quartetts.

Wir notieren hier, dass die Liebesgeschichte sich der Selbstverwirklichung des Künstlers immer wieder in den Weg stellt; diese Problematik

erinnert an Moscovicis Konzept des *homo duplex*, der bestrebt ist, seinen «Familienroman», die Einreihung in eine symbolische Genealogie, zu realisieren, und daher auf den Eros zu verzichten bereit ist. Die Schelmenhaftigkeit mancher Biopic-Figuren signalisiert denn auch die große Bedeutung des vorpubertären «Trickster»-Alters, das durch Egozentrik und intensive Phantasietätigkeit gekennzeichnet ist.[3]

Besonders auffällig in der narrativen Abfolge, und deren Tendenz zur Episodenhaftigkeit in der nichtromantischen Plotlinie entsprechend, sind verschiedene wiederkehrende Topiks. *Topikreihen – serielle Strukturen der Narration – dienen der sich sukzessive vollziehenden stabilen Charakterisierung der biographischen Figur und manifestieren sich im Zusammenhang mit den Hilfszielen der Erzählung. Hierbei gilt, dass sich biographische Figuren aufgrund der Zwänge des Mediums zu Verdichtung und Knappheit weniger entwickeln als graduell entpuppen, analog zur antiken Biographik*. Die wichtigste Topikreihe ist in unserem Falle jene der Unkonventionalität und individualistischen Eigenwilligkeit Benny Goodmans, sein Hang, immer wieder anzuecken, seine Sturheit und immer wieder der Mut, gegen die anfänglichen Widerstände seinen Kopf durchzusetzen – dies ist in beinahe allen konfliktbesetzten Segmenten operativ und wurde bereits mehrfach angesprochen.

Außerdem lassen sich kleinere Verhaltensmotive ausmachen, welche die Erzählung periodisch punktieren: etwa der Satz «Don't be that way!», der von den verschiedensten Figuren geäußert wird. Der Satz hat mehrere die narrative Fiktion und die Historie miteinander verklammernde Funktionen; einerseits lässt sich durch seine Wiederholung eine Topik der Diskriminierung Bennys bilden, andrerseits dient sie als *plant*, dessen *payoff* sich anlässlich des Carnegie-Hall-Konzerts realisiert. Als Titel einer neuen Komposition dient sie zur Diegetisierung der Musik, als narrative Erklärung des Stücks (das tatsächlich so heißt) und als Verankerung in Goodmans Leben. Dadurch entsteht eine wechselseitige Bezüglichkeit von Biographie und Musik, wie dies Griselda Pollock kritisch beschrieben hat.

Ein anderes deutliches Motiv ist Bennys nächtliches Musizieren auf der Dachterrasse, welches immer mit unerfüllten Wünschen (in Kalifornien musizieren zu wollen; Alice' Liebe zu erhalten) oder Trauer (Tod des Vaters) verknüpft ist, uns aber beim ersten Mal durch den Vater erklärt wird, so dass die Topik eineindeutig wird. Beide Motive erscheinen dreimal und weisen durch ihre Redundanz didaktischen Charakter auf; der belehrende Zug ist schon im allerersten Segment offensichtlich, als

3 Zum Begriff des «Tricksters» vgl. Bischof 1998: 439ff.

Vater Goodman seinen Söhnen die Bedeutung einer guten Ausbildung klarzumachen versucht.

Für die schwache Narration des Karriereplots ist auch die langsame Einführung der Hauptfigur relevant, die erst ab der 21. Filmminute durch den Schauspieler Steve Allen verkörpert wird. Bis zu seiner Einführung (als dritter Darsteller der Figur) vergeht sehr viel *Storyzeit*, die mittels Ellipsen zwischen beinahe allen Segmenten sowie durch Montagesequenzen bewältigt wird. Bis zu diesem Augenblick ist die Erzählgeschwindigkeit hinsichtlich des erzählten Zeitraums relativ hoch (mehr als zehn Jahre innert zwanzig Minuten), am Ende des Films dagegen vergleichsweise langsam (dreizehn Narrationsminuten für etwa zwei Stunden der Handlung). Hierzu gehört auch, dass lediglich zu Beginn ein konkretes historisches Datum (1919) angegeben wird – ein Aspekt, der auch in anderen klassischen Filmbiographien zu beobachten ist. Insgesamt ist nach der Einführung des Steve-Allen-Darstellers eine periodische Verlangsamung festzustellen, wobei die Ellipsen eher kaschiert als explizit gemacht werden; auch ist nur noch eine Hollywood-Montage zu beobachten, die uns zeigt, dass Goodmans Musik im ganzen Lande gehört wird.[4] Die narrative Verlangsamung wird durch zahlreiche musikalische Performances begünstigt, die wesentlich für die «Nummern-Dramaturgie» des Films verantwortlich sind.

Exemplarisch hinsichtlich narrativer Kondensierung ist das Plot-Point-Segment, in dem sich Benny und Alice das erste Mal begegnen, d.h. die Einführung des romantischen Handlungsstrangs und seine Überkreuzung mit dem professionellen. Den Höhepunkt narrativer und fiktionaler Zusammenfassung (*telescoping of events*) bildet das Carnegie-Hall-Konzert: Benny Goodman bietet ein Potpourri seiner Kompositionen, eine Art anaphorische *Best of*-Kompilation, die den Film zugleich für das außerfilmische Publikum als Erinnerungstext markiert (unter Mitwirkung von Musikern wie Gene Krupa oder Lionel Hampton, die sich selbst spielen). Vom diegetischen Publikum wird der Protagonist als jener gefeiert, als der er berühmt geworden ist – was auch die zuvor geäußerte Frage beantwortet, wer sich jemals an den Namen «Benny Goodman» erinnern werde. Klassenkonflikte sind besänftigt; familiäre Spannungen überwunden; Benny und Alice vereinen sich; privates und öffentliches Leben gehen in symbiotischer Harmonie auf.

4 Eine topisch und funktional vergleichbare, in der Gestaltung an Busby-Berkeley-Musicals erinnernde Sequenz findet sich in *The Story of Vernon and Irene Castle* (H. C. Potter, USA 1939), als die beiden Hauptfiguren (von Fred Astaire und Ginger Rogers dargestellt) über eine Landkarte der USA tanzen und damit signalisieren, dass der «Castlewalk» im ganzen Land Anklang findet.

Schließlich konstatieren wir – neben der Präsenz der starken Topikreihen und der schwachen Kausalketten im Karriereplot – auch eine ausgeprägte Tendenz der *Benny Goodman Story* zu mythischen Story-Schemata, welche die Narration global strukturieren: Für die Romanze nimmt dies die Form der Liebe an, die gefunden wird, deren Verlust dann droht und die schließlich wiedererlangt wird; für den nicht-romantischen Plot hingegen ist primär der Mythos der *Suche* (nach dem neuen Sound) operativ. Diese Suche nimmt eine kreisförmige Struktur an, sie wird erstmals in New York artikuliert und erreicht nach längeren Umwegen auch dort ihr Ziel. Wirksam ist allerdings auch ein Subtext: die Bekräftigung der *melting pot*-Ideologie durch das Medium einer konsensstiftenden, populären amerikanischen Musik, die gesellschaftliche Grenzen zu überschreiten in der Lage ist. Die zur Entstehungszeit des Films (1955) in den USA faktisch noch bestehende Apartheid zwischen Weißen und Schwarzen wird unter weißer Hegemonie aufgelöst, das Politische in die unterhaltende Performance hinein verschoben. Als Konsumenten der Populärkultur sind wir alle gleich.

1.2 Nichtlineares Erzählen in der klassisch-geschlossenen Form: *The Spirit of St. Louis* (Billy Wilder, USA 1957)

Wie Custen konstatiert, ist in Biopics die Verwendung von Rückblenden keineswegs selten, wenn auch weniger charakteristisch als der Einsatz von stark die Linearität befördernden Montagesequenzen. Für diesen zweiten geschlossenen Erzähltyp soll ein Beispiel herangezogen werden, das den Flashback nicht bloß als Rahmen für eine ansonsten lineare Handlungsfolge einsetzt, wie dies etwa in *Edison, the Man* (Clarence Brown, USA 1940) der Fall ist, sondern eine regelrechte Rückblendenstruktur aufweist. Als charakteristisches Beispiel dient Billy Wilders Lindbergh-Biographie *The Spirit of St. Louis*.

New York, 1927. In der Nacht vor seinem geplanten Atlantik-Flug erinnert sich Charles Lindbergh an die Stationen, die ihn hierher geführt haben: an die zündende Idee, von New York nach Paris zu fliegen; an die Schwierigkeiten, die er als Luftpostpilot hatte, in St. Louis Sponsoren zu finden; an den Wettlauf mit der Zeit, sein Flugzeug «Spirit of St. Louis» bauen zu lassen; und an die gescheiterten Versuche anderer Piloten, den Atlantik zu überfliegen. Am Morgen des Abflugs herrscht schlechtes Wetter. Mit einigem Glück gelingt es Lindbergh

jedoch aufzusteigen. Während des Fluges kämpft er mit zahlreichen Schwierigkeiten: seiner immer stärker werdenden Müdigkeit; dichtem Nebel, der ihm die Sicht und die richtige Kurswahl erschwert; Zweifeln an der Belastbarkeit des Flugzeugs; Vereisung der Flügel; einem kurzen Aussetzen des Motors. Einsam in seiner Kabine führt er Selbstgespräche und erinnert sich an seine ersten tollkühnen Flugversuche, an seine Zeit als Militärpilot, an seinen «Barnstormer»-Luftakrobatik-Zirkus. Mit Bravour und viel Glück landet er schließlich nach 33 1/2-stündigem Flug in Paris. Von Millionen von Menschen wird Lindbergh als Held gefeiert.

In diesem Falle haben sich die Filmemacher entschlossen, jenes durchschlagende Ereignis, auf dem Lindberghs Ruhm basiert – als erster den Atlantik non-stop überflogen zu haben –, zur Basiserzählung des Films zu machen, innerhalb derer in Rückblenden Auszüge aus dem Leben des Protagonisten geschildert werden.[5] Im Unterschied zum vorhergehenden Beispiel wird die Hauptfigur sehr schnell als bereits erwachsene eingeführt; auch betrifft die *Story-Zeit*, mit Ausnahme einer Jugendreminiszenz, einen kürzeren Abschnitt aus der Biographie,[6] als dies bei *The Benny Goodman Story* der Fall war. Dies hat Konsequenzen für die Erzählgeschwindigkeit. Zwar ist auch hier im Verlauf der Handlung eine Verlangsamung festzustellen: Raffungen kommen primär in der ersten Filmhälfte zum Einsatz. So beschleunigen drei Montagesequenzen die Konstruktion der «Spirit of St. Louis» (36 Tage) auf rund zweieinhalb Minuten, und mitunter wird Zeit auch durch Lindberghs Voice-over zusammengefasst. Doch der Einsatz von Rückblenden erlaubt einen sparsameren Gebrauch von Summaries. Die unterschiedliche Erzählweise

5 Die durch eine Basiserzählung verklammerten Rückblendensegmente können einen episodischen und/oder nichtlinearen Charakter haben oder aber selbst eine linear progrediente Erzählung bilden; Beispiele für letzteres Verfahren wären etwa *Pestalozzis Berg* (Peter von Gunten, CH/DDR 1989) oder die fiktionalisierte Biographie *Die Reise* (Markus Imhoof, BRD/CH 1986). Der Terminus *Basiserzählung* wird von Genette folgendermaßen definiert: «Erste oder ‹Basiserzählung› wollen wir fortan jene temporale Erzählebene nennen, in Bezug auf die sich eine Anachronie als solche definiert» (Genette 1994: 32). Ein interessanter Fall ist in diesem Zusammenhang Romuald Karmakars *Der Totmacher* (D 1995). In diesem Kammerspiel, das auf den authentischen Protokollen eines sechswöchigen Verhörs des Serienmörders Fritz Haarmann durch den Psychiater Ernst Schultze beruht, folgt die Erzählung strikt linear mit zeitlich unspezifischen Ellipsen der fortschreitenden Befragung und hat Ähnlichkeiten mit einem Gerichtsdrama. Rückblenden entfallen, weil alles in den Dialog, d.h. in die explizite Erzählung hinein verschoben ist; die Gespräche selbst nehmen den Charakter von «Rückblenden» an. Dies erinnert uns daran, dass man beim Film, der sowohl ein zeigendes wie ein (im engen Sinne) erzählendes Medium ist, in Anlehnung an David Bordwell nicht nur zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit unterscheiden sollte, sondern genaugenommen zwischen Leinwandzeit, Plotzeit und Storyzeit.

6 Lindbergh wurde 1902 in Detroit geboren und starb 1974 in Maui (Hawaii).

James Stewart als Charles Lindbergh in *The Spirit of St. Louis* (USA 1957).

Die namensgebende «Spirit of St. Louis» vor dem Testflug in Billy Wilders gleichnamigem Film.

hängt mit dem verschiedenartigen Charakter des Ruhms zusammen: Goodman entwickelte sich im Lauf einer Karriere, was eine – im Bachtinschen Sinne – «energetische», also lineare Biographie nahelegt, während für den Ereignischarakter von Lindberghs Ruhm eine mehr «analytische» Form mit eingebetteten Rückblenden angebracht scheint.

Aber wie zuvor ist die Hauptfigur in fast jedem Segment präsent und in den wenigen Ausnahmen der narrativ signifikante Bezugspunkt. Ermöglicht wird dies durch eine mit der Rückblendenform zusammenhängende Subjektivierung,[7] die hier schon vor dem Start durch einen fortlaufenden, halluzinatorisch intensiven inneren Monolog Lindberghs ermöglicht wird. Die Flashbacks stehen oft im Zusammenhang mit seiner Müdigkeit und haben teilweise traumähnlichen Charakter. Dann gibt es noch jene laut gesprochenen Kommentare des Helden zur Fliege im Cockpit, die als Glücksbringer fungiert. Alle Rückblenden sind ausschließlich durch die Hauptfigur fokalisiert, was dem Film eine gewisse autobiographische Qualität verleiht und durch den Vorspann-Hinweis auf die Buchvorlage Lindberghs untermauert wird; das Kernstück der Handlung, die Ozeanüberfliegung mit ihren eingebetteten, zeitlich vor der Basiserzählung angesiedelten Rückblenden,[8] ist, abgesehen von der

7 Häufig findet sich die Rückblendenform in fiktionalisierten oder fiktionalen Biographien – wie etwa in Markus Imhoofs auf dem Leben von Bernward Vesper beruhenden Werk *Die Reise* oder Preston Sturges' fiktiver Lebensgeschichte *The Great McGinty* (USA 1940) –, die sich bezüglich der Subjektivierung mehr Freiheiten herausnehmen können.

8 Es handelt sich also um externe Analepsen. Zu diesem Ausdruck und seinem Gegenstück *Prolepse* vgl. Genette 1994: 25: «Mit *Prolepse* bezeichnen wir jedes narrative Manöver, das darin besteht, ein späteres Ereignis im voraus zu erzählen oder zu evozieren, und mit *Analepse* jede nachträgliche Erwähnung eines Ereignisses, das innerhalb der Geschichte zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden hat als dem, den die Er-

Medienberichterstattung, fast ausschließlich auf den Helden fokussiert und aus seiner Perspektive geschildert. Dieser Tendenz zur Subjektivierung steht in der geschlossen-linearen Form, wie dies bereits zu sehen war, eher die Neigung zur Objektivierung entgegen.

Zunächst einmal wird alles durch die linear erzählte Atlantiküberfliegung verklammert, die den Hauptteil der Erzählung bestimmt und eine vergleichsweise kurze diegetische Zeitspanne umfasst.[9] Diese Klammer, welche der aristotelischen Einheit der Handlung genügt, ermöglicht es, über eine eingebettete, in sich wiederum lineare Rückblendenkette die Vorgeschichte zum Flug zu erzählen sowie in punktuell eingeschobenen Episoden anekdotisch Stationen aus Lindberghs Leben zu schildern. *Das Anekdotenhafte ist vor allem in klassischen Biopics von Wichtigkeit, weil sich dadurch die Handlung – hierin dem biographischen Konzept Plutarchs verwandt – einerseits auf in der Öffentlichkeit vorhandenes Wissen beziehen und andrerseits das Privat-Persönliche mit dem Öffentlichen kurzschließen lässt.* Die später eingeschobenen Stationen folgen nicht in chronologischer Reihenfolge, sondern didaktisch und topisch in assoziativem Bezug zum hauptsächlichen Handlungsstrang: der Christopherus-Anhänger erinnert Lindbergh an seinen tollkühnen Flugschüler Pater Hussman; seine große Müdigkeit an die Fähigkeit, in verschiedensten Lagen zu schlafen.

Diese Anekdoten fungieren als konzentrierte Schlaglichter auf den sympathisch-exzentrischen Charakter und entsprechen insofern der antiken analytischen Biographik. Da sie nicht datiert sind, ist es schwierig, ihre genaue Abfolge zu rekonstruieren.[10] Aber das ist auch nicht das Anliegen des Films, dem es nicht darum geht, die Entwicklung seines Helden aufzuzeigen: *Klassische Biopic-Figuren entwickeln sich nicht so sehr, sie entpuppen sich, und dies auch aus Gründen der Erzählökonomie.* Eine genaue

zählung bereits erreicht hat». Analepsen und Prolepsen sind beide wiederum *Anachronien*, da sich in ihnen eine Dissonanz zwischen der chronologischen Ordnung der Geschichte und der konkreten Präsentation der Geschehnisse in der Erzählung darstellt (ebd.: 23).

9 Dieses Ereignis ist dermaßen bekannt, dass es nicht nötig scheint, es zu datieren. Nur ein einziges Datum, das der Fertigstellung der «Spirit of St. Louis», wird angeführt, der 28. April, nicht jedoch das Jahr – 1927.

10 Eine Möglichkeit könnte folgendermaßen aussehen: Als frühestes Ereignis figuriert die Kindheits- oder Jugenderinnerung, als Lindbergh mit der Angelrute seelenruhig direkt neben den Zugsgeleisen in Minnesota liegt; darauffolgend seine Reisen mit dem Motorrad und die Flugstunden in Nebraska; der Kauf des Doppeldeckers «Jenny» in Georgia; die bestandene Flugprüfung in Illinois; sein burlesker Antritt als Kadett in Brooksfield, Texas; die zu kurzen Pritschen in Brooksfield; die Touristenflüge, Bekanntschaft mit Burt Gurne und der Luftzirkus in Texas; schließlich die Zeit als Luftpostpilot, welche zur ersten Rückblendenkette über die Vorbereitungen zur Atlantiküberfliegug führt.

Historisierung dieser Lebensstationen ist nicht vorgesehen; ihre dramaturgische Bedeutung liegt anderswo.

Zum ersten haben sie eine retardierende Funktion für die Entwicklung der Haupthandlung: Durch den im weitesten Sinne thematisch motivierten Einschub von Erinnerungen lässt sich das Kernereignis, die Überfliegung des Atlantik, zerteilen und hinauszögern. Als Problem stellt sich ja hier die Frage, wie man den monotonen Ablauf des Fluges spannend gestalten kann; hier dienen die Einschübe durch Alternation der Hinauszögerung, Abwechslung und Spannungserhaltung. Zum zweiten ermöglichen sie die Überbrückung von Zeitlücken und dienen der temporalen Verdichtung. Drittens besitzen die Einschübe auch humoristischen Charakter und enthalten fast immer ein Element des Spektakels (am deutlichsten beim Luftzirkus) und stellen somit einen Kontrapunkt zum Kernplot dar. Diese Alternation zwischen ernsten und auflockernden Momenten dient ebenfalls dem übergreifenden Spannungsbogen (welcher ohne Entspannungsmomente nicht aufrechterhalten werden könnte). Und viertens beschreiben die Rückblenden verschiedene Facetten von Lindberghs Persönlichkeit und fungieren damit als Aufbauelemente der Hauptfigur, als Einzelgängertum, schlaksige Exzentrizität und ungebrochenen Optimismus. Expositorische Information ist stärker über den ganzen Film verteilt als in *The Benny Goodman Story*: Bis zur 90. Minute wird informatorisches Material nachgeliefert.

Hier gilt auch, was sich grundsätzlich für Biopics konstatieren lässt: *Der Antagonist ist komplex, er verkörpert weniger eine einzelne Figur als vielmehr – im Sinne eines negativen Spiegels des kollektiven Körpers des Protagonisten – eine Quasi-Figur*: Einerseits sind es die verschiedensten Leute, die dem Protagonisten Widerstand leisten, indem sie konventionelles Denken oder den «gesunden Menschenverstand» vertreten, wie etwa die Journalisten, die Lindbergh als «fliegenden Narren» bezeichnen. Der eigentliche Antagonist ist andrerseits grundsätzlicherer Art: in erster Linie die Gefahren der Natur; jene hiervon kaum abzukoppelnden von Maschine und Technik; und schließlich ist Lindbergh selbst sein eigener Gegner, während des gesamten Soloflugs kämpft er gegen die Müdigkeit.

Auf den ersten Blick weicht *The Spirit of St. Louis* von der gängigen Norm des Doppelplots ab: Ein romantischer Handlungsstrang ist nicht zu erkennen. Von besonderem Interesse sind die Szenen vor dem Abflug, welche mit der bedeutungsschwangeren Einführung einer (namenlosen) attraktiven jungen Frau, die Lindbergh den für die Navigation so dringend benötigten Handspiegel verschafft und durch angedeutete Zu-

neigung die Erwartung weckt, sie werde als handlungstragende Figur wieder auftauchen. Das ist aber nicht der Fall. Bezeichnend ist auch der Schluss in New York, wo die fiktionalisierte Diegese durch historisches Archivmaterial abgelöst und die Handlung zu einem schnellen, jähen Ende geführt wird. Keine der Figuren, die zuvor entwickelt wurden, taucht wieder auf, schließlich verschwindet auch der Protagonist aus der Diegese; in den knappen Archivbildern ist Lindbergh nicht auszumachen, wie überhaupt Individuen in der gesichtslosen Masse der New Yorker Festparade untergehen.

Vielmehr fungieren die verschiedenen Nebenfiguren als Schutzengel Lindberghs, indem sie ihm etwas geben. Darüber hinaus hat der Held auch nicht-menschliche Schutzengel wie die Fliege, die ihn in einer riskanten Situation aufweckt. Als allegorische Nebenfigur ist sie Sinnbild für den verwegenen Versuch, den Ozean im kleinen, fragilen Flugzeug zu überqueren. Die Tatsache, dass auch die Sonne auf Lindberghs Seite steht und ihn rettet, als er einmal einschläft, gemahnt an mythisch-religiöse Topoi, wie es ja eine Rhetorik des Films ist, den anfänglich Ungläubigen von der Macht und der *Gnade* Gottes zu überzeugen.[11] Als «Lindy» nach seiner glücklichen Landung in Paris aus dem Flugzeug herausgetragen wird, wirkt dies wie eine Geburt, gewaltsam aus seiner Maschine gezogen und in die ihn tragende Masse geboren. Unter diesem Blickwinkel wirkt auch der abrupte, zuerst unbefriedigende Schluss nicht inkonsequent: Lindbergh geht in der Kollektivität auf, über seine Individualität hinaus verkörpert er ein größeres Prinzip. Für ihn gilt das, was am Ende von William Dieterles *The Life of Emile Zola* (USA 1937) über die Titelfigur gesagt wird: «He was a moment of the consciousness of man.»

Hier wäre allerdings anzumerken, dass sich der reale Lindbergh – der zum Zeitpunkt der Filmproduktion noch lebte – später zu einer ambivalent wahrgenommenen Persönlichkeit entwickelte, die nicht der düsteren Seiten entbehrte: Nicht nur die Entführung und Ermordung seines Kindes 1932, sondern vor allem seine eher demokratiefeindlichen, isolationistischen Positionen und die Sympathien für die Nazis sind zu erwähnen (die Roosevelt-Administration hielt ihn für einen überzeugten Faschisten). Nach rastloser Fliegerei und weiten Reisen entwickelte er ein großes Interesse an Ökologie, Naturschutz und der Erhaltung der Arten; er versuchte, sich seinem «mitverschuldeten» Ruhm zu entziehen

11 Ein Journalist verstieg sich angeblich nach der Atlantiküberfliegung dazu, Lindberghs Leistung als das größte Ereignis seit der Wiederauferstehung Christi zu bezeichnen; in späteren Jahren habe sich Lindbergh daran gewöhnt, mit Christus verglichen zu werden. Vgl. «Unlucky Lindy (American Legends)» in: *The Economist*, Nr. 8094, 14. November 1998, «Review of books and multimedia», S. 6f.

und ein relativ zurückgezogenes Leben zu führen.[12] Auch aus diesen teils filmbiographisch schwierig zu verarbeitenden, teils wenig schmeichelhaften Aspekten ist das Ende wohl so jäh geraten: Man muss die Narration schnell beenden, um einen mythischen Schluss zu erzeugen, der keine irdischen Kompromittierungen aufweist. Allerdings lässt sich sagen, dass ein Film, der sich auch nur ansatzweise mit Lindberghs Leben nach 1927 beschäftigt hätte, ein sehr anderer geworden wäre als *The Spirit of St. Louis*.

Auf den zweiten Blick, um zu Wilders Werk zurückzukehren, zeigt sich, dass der romantische Plot, der mit der Einführung der jungen Frau potenziell angelegt war, auf ein anderes Liebesobjekt verschoben wird: auf das Flugzeug nämlich (womit die «Spirit of St. Louis» zu einer zweiten Hauptfigur würde). Die symbiotische Liebe «Lindys» zu seiner anthropomorphisierten Maschine zeigt sich in den verschiedensten Momenten, wie sein erstes Flugzeug «Jenny» ist sie eine Partnerin. Von zentraler Bedeutung ist, dass die Maschine ihn nicht im Stich lässt: Als er realisiert, dass er für das Stottern des Motors die Verantwortung trägt, entschuldigt er sich gewissermaßen beim Flugzeug; und nach der Landung streichelt er die «Spirit», sie hat ihm den endgültigen Treuebeweis geliefert. Aus dieser Perspektive scheint die zwischenmenschliche Romanze keine Entfaltungsmöglichkeit zu haben, so dass die Problematik der Frau (als potenzielle Vereitlerin der Karriereträume des männlichen Helden), die bereits in *The Benny Goodman Story* spürbar ist, in *The Spirit of St. Louis* mehr oder weniger verdrängt wird. In den Hintergrund geraten aber alle engeren menschlichen Beziehungen. Außer einer kurzen Erwähnung des Vaters tritt die Familie nie in Erscheinung. Lindbergh bleibt – wie so viele Biopic-Figuren – ein Symbiotiker, dem befriedigende menschliche Beziehungen schwer fallen.[13]

Wie in *The Benny Goodman Story* lässt sich auch hier eine ausgeprägte Nummerndramaturgie beobachten. *Nummern stehen im Zusammenhang mit der Tendenz der gesamten Gattung zur Darbietung*. Zunächst betrifft diese Dramaturgie vordringliche Probleme, welche den Charakter von dominanten Hilfszielen haben. Lindbergh will zu seiner Ozeanüberquerung ein Flugzeug kaufen, er muss Sponsoren finden; der Kauf misslingt, also will er sich ein Flugzeug bauen lassen; wie soll der Pilot nach vorne sehen, wenn der Tank vor dem Cockpit liegt? Die Konkurrenz ist

12 Vgl. hierzu *The Economist* (op. cit.) und Braudy 1997: 19ff.

13 Zur Besetzung der Hauptrolle ist übrigens zu vermerken, dass James Stewart selber fliegen konnte: Im Zweiten Weltkrieg war er in der amerikanischen Luftwaffe Bomberpilot gewesen und mit dem «Distinguished Flying Cross» ausgezeichnet worden (vgl. hierzu McBride 1993: 486).

eine Nasenlänge voraus – also muss die Maschine schneller gebaut werden; der Versuch der Atlantiküberquerung durch zwei Franzosen droht Lindberghs Unterfangen in die Bedeutungslosigkeit zu stürzen: Entweder ist er der Erste oder niemand, doch die beiden Piloten scheitern. Und so weiter. Auch hier ist, wie bei *The Benny Goodman Story*, eine Frage-und-Antwort-Narration zu konstatieren. All diese «Nummern», so stark sie situativ im Vordergrund stehen mögen, sind noch in eine übergreifende Handlung eingebunden und werden relativ früh expositorisch vorbereitet. Sehr viel ausgeprägteren – weil isolierteren und anekdotischen – Nummerncharakter haben die zahlreichen Rückblenden, bei denen es nicht primär um Problemlösungen, sondern um die Charakterisierung des Helden geht: so etwa Lindberghs ungeschickt-bravouröse Flugversuche in Georgia; seine Touristenflüge und akrobatischen Flugnummern; die Humoreske am Luftwaffenstützpunkt Brooksfield, bei der die schrottreife «Jenny» ein Rad verliert.

Auf den Zusammenhang zwischen Nummernhaftigkeit und Topikreihen habe ich bereits verwiesen. Die wichtigste Topik ist hier wiederum jene, die die Andersartigkeit des Helden gegenüber den Nebenfiguren aufzeigt. Sie manifestiert sich darin, dass Lindbergh immer wieder leicht deplatziert wirkt, nicht den Normen des «gesunden Menschenverstandes» entspricht, gleichzeitig aber eine gewisse stoisch-unbekümmert-humorvolle Selbstsicherheit besitzt und manches erst in letzter Sekunde schafft. Natürlich hängt dies mit seinem Mut und Willen zum Noch-nie-Dagewesenen zusammen, der Bereitschaft zu unkonventionellen Lösungen. Zur Deplatziertheit gehört integral die Ungeschicklichkeit in Situationen, die mit sozialen Konventionen zu tun haben, die Nicht-Erkennung des Helden durch mehrere Figuren (ein aus der Geschichte Jesu bekanntes Motiv); sowie Lindberghs Talent zu überzeugen. Letztlich kommt er als (mythischer) Held von nirgendwo und gehört nicht wirklich auf die Erde: Einmal beschreibt sich Lindbergh als «Zigeuner der Luft»; und laut verschiedenen Pressemitteilungen hat er vier verschiedene Geburtsorte.

Eine weitere Topik ist jene der subjektiven Täuschungen, des Nicht-klar-sehen-Könnens und der Orientierungslosigkeit. Alle diese Elemente, deren Liste in einer narrativen Mikroanalyse erweitert werden könnte,[14] dienen der Charakterisierung der Hauptfigur. Figur und Charakter sind bekanntlich für die Biographie von besonderer Bedeutung.

14 So lässt sich beim Fliegen eine bestimmte Topik mehrfach konstatieren: der Aufstieg über ein erstes Hindernis, das Absinken und ein erneuter (höherer) Aufstieg als optische Kurve, welche in nuce Lindberghs gesamtes Unterfangen visuell zusammenfasst.

Operativ ist in *The Spirit of St. Louis* das mythische Story-Schema der Suche, die den dreiteiligen Campbellschen Helden-Mythos von Aufbruch, Initiation und Rückkehr realisiert, den Kampf mit den vier Elementen beinhaltet und die Überwindung zahlreicher physischer Schwellen mit sich bringt. Wie für Benny Goodman so stimmt auch hier Freuds Aussage: «Ein Held ist, wer sich mutig gegen seinen Vater erhoben und ihn am Ende siegreich überwunden hat.»[15] Dabei gilt allerdings, dass in Wilders Biopic die Eltern des Protagonisten gar nicht erst in Erscheinung treten.

Wir können auch einen Subtext ausmachen. So realisiert sich in Lindbergh auf geradezu paradigmatische Weise der amerikanische Traum vom individuellen Unternehmergeist. Darüber hinaus fungiert die Handlung als Allegorie auf die Amerikanisierung Westeuropas nach dem Zweiten Weltkrieg und die expansive Erschließung der Welt durch die USA.

1.3 Schwaches, lineares Erzählen in der modernen, offenen Erzählstruktur: *Aus einem deutschen Leben* (Theodor Kotulla, BRD 1977)

Bei der linear-offenenen Struktur handelt es sich nicht um eine im historisch periodisierbaren Sinne neueren Ursprungs. Vielmehr haben wir es mit einer Form der Chronik zu tun, wie wir sie schon in Carl Froelichs *Richard Wagner. Ein kinematographischer Beitrag zu seinem Lebensbild* (D 1913) antreffen, auch wenn dort die Erzählung sehr viel dichter ausfällt. Während das narrative Vorgehen der Chronik als solches nicht neu genannt werden kann, weicht es von der klassisch-realistischen Filmerzählung ab (wie sie von den beiden vorher untersuchten Filmen vertreten wird) und tritt in seiner elliptischen Form in verschiedenen modernen Werken auf. Dabei kann es, in seiner modernistischen Variante, eine «depressiv-reduktionistische» Narration annehmen. Das Beispiel, dem im folgenden die Aufmerksamkeit gilt, ist Theodor Kotullas fiktionalisierte Biographie *Aus einem deutschen Leben* (BRD 1977) über den Lagerkommandanten von Auschwitz, Rudolf Höß (1900–1947), der die Vernichtungsstätte von 1940 bis 1943 leitete und 1944 dorthin zurückkehrte, um die «Aktion

15 Vgl. Sigmund Freud: «Der Mann Moses und die monotheistische Religion: drei Abhandlungen», in: ders., *Fragen der Gesellschaft – Ursprünge der Religion* (Studienausgabe hg. von Alexander Mitscherlich et al., Bd. IX), Frankfurt a. M., 1994, S. 463.

Höß», die Ermordung der ungarischen Juden, durchzuführen. Zwar heißt bei Kotulla die Hauptfigur Franz Lang; doch war just dies der Name, den Höß selbst verwendete, als er nach Kriegsende untertauchte (Feuchert 2000: 182). Und da sich der Film an autobiographische Zeugnisse von Höß und bekannte historische Tatsachen anlehnt, kann er durchaus als historische Biographie gelten, so wie sie eingangs definiert wurde.

Noch als Junge zieht der verwaiste Franz Lang 1916 freiwillig in den Krieg. Ein Jahr später kehrt er als einziger Überlebender seiner Einheit von der Front zurück. 1919 arbeitet er für kurze Zeit in einer Maschinenfabrik, entsolidarisiert sich aber mit den Arbeitern und wird entlassen. 1920 tritt er in das Freikorps «Rossbach» ein und zeichnet sich durch unerbittliche Pflichterfüllung aus. Nach einer Zeit der Arbeitslosigkeit wird Lang 1922 Mitglied der NSDAP. 1923 erschießt er einen Kommunisten und wird, durch einen Mitwisser angezeigt, zu zehn Jahren Zuchthaus verurteilt. Während seiner Haftzeit liest er Hitlers «Mein Kampf». 1928 vorzeitig entlassen, arbeitet er als Pächter auf dem Gutshof eines ehemaligen Obersten in Pommern, der ihn zur Ehe mit der Angestellten Else überredet. Er lernt Heinrich Himmler kennen und wird Mitglied der SS. 1934 übernimmt Lang auf Geheiß Himmlers die Verwaltung des Konzentrationslagers Dachau; 1940 wird er Leiter des KZ Auschwitz, ein Jahr später befiehlt ihm Himmler die «Endlösung». Er perfektioniert das Verfahren der massenhaften Vergasung. Anfänglich entsetzt, versöhnt sich seine Frau schnell mit seinem «Geschäft». Auch nach der Verhaftung 1946 durch die Alliierten ist sich Lang keiner persönlichen Schuld bewusst. Vor seiner Hinrichtung 1947 in Polen schreibt er seine Lebensgeschichte auf und schildert den technischen Ablauf der Massenvernichtung.

Während Langs/Höß' Notorietät primär auf einem Ereignis, dem Holocaust, beruht, hat sich der Filmemacher die Frage gestellt, wie es soweit kommen konnte; es interessierte die Genese der Persönlichkeit eines Schreibtisch-Massenmörders. Zugleich geht es weniger darum, dessen Lebenslauf zu erklären, als ihn aufzuzeigen und damit die Frage nach der Kausalität erst zu stellen.

Wie schon bei *The Benny Goodman Story* lässt sich für Kotullas Film eine komplett lineare Erzählstruktur konstatieren, nur dass die Linearität hier um einiges starrer ausfällt. Auffällig ist zunächst, dass die Handlung in sechzehn Segmente oder Kapitel unterteilt ist, die von einem Zwischentitel (einer Schrifttafel) eingeleitet werden; jeder Zwischentitel ist historisch datiert und verweist auf eine bestimmte Entwicklung, einen Moment in Franz Langs Lebenslauf über den vergleichsweise langen

Götz George als Rudolf Höß / Franz Lang beim Schreiben seiner Memoiren in Theodor Kotullas *Aus einem deutschen Leben* (BRD 1977).

Zeitraum von 30 Jahren. Die Exposition erfolgt zügig, manchmal jedoch mit nachgeschobenen Informationen (wie über den Tod des Vaters). Die Titel sind antizipatorisch angelegt, sie kündigen einen Handlungsabschnitt an, der sich im folgenden vollziehen oder weiterentwickeln wird. Wir finden dieselbe Ankündigungsstruktur mit Schrifttafeln auch bei Froelichs *Richard Wagner*, der seine Szenen wie so viele Stummfilme tableauartig inszeniert.

Durch das Stilmittel der Texttafeln erhält der Film – auch als didaktischer Anschauungsunterricht – explizit historischen Charakter; Sequenzen werden uns im wahrsten Sinne des Wortes vorgestellt und die zentrale Figur, in die wir fast nie subjektiv Einblick erhalten, zusätzlich objektiviert. Bis zum Schluss behält Lang ein erhebliches Mass an Opazität. Anders als bei der Goodman-Biographie sind hier alle Episoden datiert, was bereits darauf verweisen mag, dass die Lebensgeschichte nicht zugunsten einer dramatischen Kurve zurechtgebogen, sondern in ihrem historischen Ablauf und Kontext dargestellt wird. Dadurch treten aber auch die zeitlichen Sprünge der Erzählung klar in Erscheinung. Episodische Lückenhaftigkeit ist auch innerhalb der einzelnen Segmente, die jeweils aus mehreren Szenen bestehen, zu beobachten.

Das bei Biographien immer gegebene Problem der Auswahl – was erwähnt man, was nicht – wird in dieser stark episodischen Erzählweise anschaulich gemacht. Beim Benny-Goodman-Biopic fallen die temporalen Lücken weniger auf, sie sind eher implizit und daher nur ungenau zu fassen. Die Schilderung von Langs Leben bleibt dagegen absichtlich lückenhaft, sie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit; schon der Titel *Aus einem deutschen Leben* zeigt dies an: Es geht um Einblicke. So bleibt dem Film eine Offenheit, die sich deutlich von der tendenziell geschlossenen Form der klassischen Biographie unterscheidet. Thematisiert wird hier zugleich die Frage der narrativen Notwendigkeit, der teleologischen Ausrichtung, welche sich in einer klassischen Erzählweise

über dramaturgische Motivation und Kausalität fast zwangsläufig ergibt. Die Chronik verknüpft ihre einzelnen Segmente nicht primär kausal (narrativ im engeren und starken Sinne des Wortes), sondern durch eine zeitliche Reihe, eine Addition. Narrativ bleibt diese gleichwohl, da sie zum einen auf die Ricœursche Mimesis I, pränarratives und symbolisches Handlungswissen der historischen Welt, das Außerfilmische des Lebenszusammenhangs verweist und zum andern über eine narrative *Logik* verfügt, auf die wir später noch zu sprechen kommen.

Einen besonderen Stellenwert hat zweifellos das letzte Segment, in dem Lang seine Erinnerungen aufschreibt (im Voice-over werden Höß' Einträge von Hauptdarsteller Götz George verlesen). Zunächst verweist dieser Epilog durch den Aspekt des Autobiographischen auf den ganzen Film zurück, denn diese «Memoiren» sind es, deren Dramatisierung wir in der vorhergehenden Erzählung vor uns hatten – ein kreisförmiges Zurückverweisen des Textes auf sich selbst und auf seinen Anfang. Die Erzählung endet ja nicht mit dem chronologisch letzten Element in Langs Biographie – das wäre seine Hinrichtung 1947, die in einem Zwischentitel in Klammern proleptisch vorweggenommen wird. Historisch behalten zwar die Alliierten und die Nachwelt das letzte Wort, filmisch hingegen sind es Langs/Höß' Aufzeichnungen, die wir hören. Durch die Verwendung der wirklichen Worte des Kommandanten von Auschwitz, die die Kamerafahrten um und durch das wirkliche Lager begleiten, scheint jenseits aller fiktionalisierten Bearbeitung das Traumatische der Historie auf. Dadurch endet der Film auf eine unbequeme, unheimliche und unabgeschlossene Weise, er ist nicht ganz zuende erzählt worden. Auch dies ist Programm, dem Zuschauer wird eine Biographie mit verstörend offenem Ende präsentiert, mit einer weitgehend opaken Figur, die sich der prototypischen fiktionalen Erschließung entzieht.

Deutlicher und dominanter als in den bisherigen Fallbeispielen steht die zentrale Figur im Mittelpunkt, sie bildet im Sinne Branigans ein kontinuierlich fokussiertes Zentrum (auf den exzessiven Charakter der Biopic-Figur kommen wir im nächsten Unterkapitel zu sprechen). Präsent ist sie gleich vom Filmbeginn an, der Hauptdarsteller wird jedoch, wie bei *The Benny Goodman Story*, erst verspätet eingeführt. Angesichts seines Status als Täter kann Lang natürlich nicht als Held, womöglich aber als «negativer Held»[16] bezeichnet werden, zumal er nicht nur als Kriegsverbrecher

16 Den Begriff des «negativen Helden» entlehne ich Hans-J. Liese: «Bereits in der Antike, dann vor allem in der Renaissance, gehen Ruhm und Verbrechen nicht selten eine Ehe ein» (Liese 1987: 17). Dem «negativen Helden» ist Schwäche statt Stärke eigen; er ist ein Leidender. Ihn zeichnet aus, dass er den weltlichen Ruhm grundsätz-

gesehen werden muss, sondern wohl auch als Opfer: Bezeichnenderweise ist er ja Waise, von Anbeginn ein *leidender Held* – im Gegensatz zum aktiv *suchenden* in den klassisch-geschlossenen Werken.[17]

Die Antagonisten im strukturellen, nicht im moralischen Sinne, jene Figuren, die gegen die Hauptfigur ausgerichtet sind, treten nur kurz auf und verschwinden zumeist schnell aus dem weiteren Verlauf der Erzählung: eine autoritäre Oberschwester im Lazarett; ein Soldat an vorderster Front, der lieber zurückgehen als ausharren will; die feindselig gesonnenen Arbeiter in der Maschinenfabrik, die Lang für unsolidarisch halten; seine Frau Else und am Schluss ein amerikanischer Oberst sowie die polnischen Offiziellen, die ihm den Prozess machen und ihn schließlich hinrichten lassen.

Doch schon bald zeigt sich, dass dieses Schema nicht aufgehen will, vielmehr auch jene als Antagonisten gelten können, die Franz Lang *zwingen*, ihm auf dem Wege seiner fremdbestimmten «Selbstverwirklichung» zum Auschwitz-Kommandanten «helfen», ist doch der Protagonist immer schwächer als jene, die ihm Befehle erteilen oder ihn überreden. Für ihn besteht der Sinn des Lebens hauptsächlich im Gehorchen. Im Unterschied zur klassischen Biopic-Figur, die über eine *erarbeitete Identität* verfügt, ist Langs eine *übernommene*.[18] In der befehlsgebenden Funktion erscheinen eine Reihe von Nebenfiguren: Hauptmann Günther im Lazarett, der Meister in der Maschinenfabrik, der Offizier im Freikorps, ein Arbeitskollege, der für die NSDAP wirbt, der Vorgesetzte bei den Nazis sowie die Partei, ein diegetisch unsichtbar bleibender Großgrundbesitzer in Mecklenburg, Adolf Hitler – in Form von «Mein Kampf» –, ein Oberst in Pommern und Heinrich Himmler. Sie alle, fast ausnahmslos autoritär-repressive Vaterfiguren, unterdrücken jene Regungen Langs, die ihm zu einer menschlicheren Rolle hätten verhelfen können. Durch vorauseilenden Gehorsam zeigt sich die Hauptfigur weniger im Widerstreit mit geltender Konvention, sondern als Verkörperung autoritärer Normen und eines rechtsnationalen Zeitgeistes. Alles in allem bleibt Lang erstaunlich passiv – im Unterschied zu den stark aktiven, aus sich selbst heraus motivierten und zielgerichteten Helden der klassischen Beispiele, in denen sich bald einmal seitens des Protagonisten Visionen kristallisieren.

Aufgrund seiner relativen Ziellosigkeit und Verwaistheit bleibt Lang in erster Linie Instrument und Spielball anderer und wird erst in

lich in Frage stellt oder thematisiert und dessen «Dämonie» hervorkehrt (ebd.: 11ff.; 70).

17 Zu den Begriffen des «suchenden» und des «leidenden» Helden vgl. Propp 1972: 41.

18 Zu den Begriffen der «erarbeiteten» und der «übernommenen» Identität vgl. Bischof 1998: 598ff.

zweiter hinsichtlich der Sekundärtugenden aktiv, die er um so unerbittlicher durchsetzt. In manchen Aspekten ähnelt er dem von Hannah Arendt beschriebenen *Eichmann in Jerusalem*, sowohl durch den fehlenden Lebensplan und eine damit verbundene gewisse «Zufälligkeit» biographischer Stationen als auch in Bezug auf jene vielzitierte «Banalität des Bösen» (vgl. Arendt 1978), die durch die mutige Rollenverkörperung Götz Georges noch verstärkt wird.[19]

Andrerseits stellen die Nebenfiguren eine Variation jener helfenden, ratgebenden und zurechtweisenden Funktion dar, die Custen als charakteristisch für die klassischen Biopics bezeichnet (mit dem Unterschied, dass diese Ratgeber nicht den «gesunden Menschenverstand» vertreten, sondern zunehmend katastrophale Folgen mitbewirken).

Ein eigentlicher romantischer Plot fehlt (und wäre auch nicht angebracht). Die Ehe mit Else ist ihm quasi befohlen worden (um «gute Deutsche» zu zeugen), und da er einfach gehorcht – da sie beide einfach gehorchen –, gibt es keine vorbereitende Romanze, keinen Spannungsbogen, die Beziehung ist nur eine Episode in der Geschichte. Denn auch die Auseinandersetzungen mit Else haben als Bezugspunkt primär nicht die Ehe, sondern immer das Handeln Langs. Elses Diskussionen mit ihrem Mann (bei denen sie immer den kürzeren zieht und sich damit arrangiert) dienen nämlich in erster Linie pädagogischen Zielen: Handlungsmöglichkeiten der Hauptfigur auszuloten, ein Stück weit den gesunden Menschenverstand angesichts der (banal-unspektakulären) Pathologie des biographischen Zentrums walten zu lassen.

Der bereits konstatierte episodische Charakter der Erzählung hängt mit den im Sinne Roland Barthes' als ausgeprägte Kardinalfunktionen angelegten Segmenten zusammen, die jeweils den Moment einer dramatischen Entscheidung, einen Wendepunkt also, in der Lebensgeschichte Franz Langs markieren und zugleich andere Entscheidungsmöglichkeiten aufzeigen: Zunächst stellt sich im Lazarett die Frage, ob der Hauptmann oder die Oberschwester die Oberhand behält, wem Lang gehorcht

19 George hat seither mehrfach historische oder historisch inspirierte Figuren verkörpert, die Täter sind: So spielte er einen schmierigen und sensationslüsternen Reporter in der Satire *Schtonk!* (Helmut Dietl, D 1992) über die Affäre der gefälschten Hitler-Tagebücher von 1983. Für seinen Part als Serienmörder Haarmann in *Der Totmacher* (Romuald Karmakar, D 1995) erhielt er an den Filmfestspielen von Venedig den Preis als bester Hauptdarsteller, womit er das hartgesottene Image des «Tatort»-Kommissars Schimanski überwinden konnte und sich darüber hinaus auch internationale Anerkennung als Charakterdarsteller verschaffte (Karmakar hatte sich bei der Rollenbesetzung auch deshalb für George entschieden, weil er von dessen Rudolf-Höß-Verkörperung beeindruckt war). Und mit seiner Darstellung des KZ-Arztes Josef Mengele in *Nichts als die Wahrheit* (Roland Suso Richter, D 1999) mimte George erneut einen berüchtigten Nazi-Verbrecher.

(dem Hauptmann schließlich) und ob er es an die Front schafft oder nicht (er schafft es). Später, in der Maschinenfabrik, hätte er sich auch solidarisch mit den Arbeitern zeigen können, gehorcht aber lieber dem Meister; im Freikorps hätte er die Wahl, den flüchtenden Kameraden laufenzulassen oder wenigstens vorbeizuschießen, aber entgegen seinem Impuls folgt er in totalem Gehorsam dem befehlsgebenden Offizier; als ihm Himmler eine Verwaltungsstelle im KZ Dachau anbietet, könnte er sie ausschlagen, doch «die Stimme seines Meisters» (und der Wunsch, Offizier zu werden) wiegen stärker; Lang will an die Front versetzt werden, doch stattdessen folgt er Himmlers Plänen zur «Endlösung» – um nur einige der Wegscheiden aufzuzeigen. Katalysen, die konventionellerweise als lückenfüllendes und überbrückendes Material fungieren würden, fehlen demgegenüber weitgehend (vgl. auch Barthes 1988). Anzumerken ist hier, dass die abschließenden Segmente rekapitulierenden Charakter haben und den Film als Erinnerungstext kennzeichnen, wobei der Rückblick offen bleibt, da er mit den «neutralen» technizistischen Kommentaren des Protagonisten über den Vernichtungsvorgang endet, ohne dass eine Bewertung des gezeigten Lebens gegeben würde.

Im Vergleich mit den bisher besprochenen Fallbeispielen ist in *Aus einem deutschen Leben* der übergreifende Spannungsbogen im Sinne einer expositorischen Antizipation des Hauptziels deutlich schwächer. Zwar verweist der bedeutungsschwer langsame Vorspann auf Auschwitz; insofern ist von allem Anfang ein Interesse an der Figur da, deren «Ruhm» darin besteht, KZ-Lagerkommandant gewesen zu sein, wobei der biographische Werdegang Langs/Höß' sich retroaktiv aus diesem katastrophalen Höhepunkt herleitet. Doch in den narrativen Segmenten weist zunächst nichts darauf hin, dass Lang einmal der Holocaust-Henker sein wird. Die bei den anderen Filmen konstatierte Tendenz zur Nummern- oder Stationendramaturgie tritt hier noch verstärkt auf; mit Ausnahme des Anfangs operieren Antizipationen eher kurzfristig und weniger zwischen als vielmehr innerhalb der Segmente. Ein einleitender Zwischentitel fasst im Präsens eine biographische Entwicklung zusammen und benennt einen Sachverhalt bündig. Dessen dramatische Inszenierung geht jedoch über die angekündigte Situation hinaus und zeigt ein Ergebnis auf, das Raum für neue Entwicklungen bietet, ohne dass der nächste Schritt sofort ersichtlich würde. Gleichwohl enthält der Film eine Reihe von antizipatorischen Vorzeichen, eher temporal vage *elements of the future*: Am Ende des vierten Segments sagt ein Mitglied der Firmenleitung, die Lang soeben entlassen hat, nicht immer würden die «Roten» an der Macht bleiben; eine Vorwegnahme Wissens hinsichtlich des Nationalsozialismus, die später wieder aufgegriffen wird, als ein SA-Mann über die

Republik flucht. Als Verweis auf die Zukunft ist auch das gemalte Hakenkreuz zu sehen, das in der Freikorps-Episode Langs Stahlhelm ziert. Und die spätere Judenvernichtung findet eine Vorwegnahme in der Passage aus «Mein Kampf», die Lang im Gefängnis liest.

Die narrative Episodenstruktur gehorcht einerseits der zeitlichen Abfolge, die nicht auf ein bestimmtes Ziel hinsteuert; andrerseits ergibt sich *im Nachhinein* eine logische Abfolge der einzelnen Lebensstationen: Wir antizipieren weniger, als dass wir nach- und mitvollziehen. Auch hier gilt, was schon bei *The Benny Goodman Story* gesagt wurde: Die Bekanntheit des Hauptziels (Kommandant in Auschwitz) macht die vorausgehenden Hilfsziele umso wichtiger. Und diese deuten vorerst nicht zwingend auf das Ende hin – wie bereits konstatiert, ist in jedem Segment eine andere Entscheidung, eine andere Wegrichtung möglich –, doch im Rückblick ergibt sich jeder Entwicklungsschritt folgerichtig aus dem vorhergehenden. Dadurch weist der filmisch abgeschrittene Weg wieder zurück auf das Vorher, wobei sich Langs nie komplett zugänglicher Charakter zwar auf den verwaisten, autoritätssüchtigen Jungen des Anfangs rückbeziehen lässt; doch bezeichnenderweise bleiben die entscheidenden charakterologischen Fragen auch dann unbeantwortet.

Ist das Hauptziel einmal erreicht, stellt sich weniger die Frage nach einer diachronen Entwicklung (was 1941 geschah, was 1942, usw.) als vielmehr nach der synchronen Parallelität zwischen dem Leben der Langs im Lager und dem, was mit den KZ-Häftlingen geschieht: Wie war es möglich, Millionen von Menschen umbringen zu lassen und gleichzeitig ein bürgerliches Leben zu führen? Mit Ausnahme einer kurzen Szene, als jüdische Insassen mitanhören, wie Häftlinge erschossen werden, gilt das narrative *attachment* Lang, der die Vernichtung technokratisch durchführt, aber bei Erschießungen wegschaut; getötete Juden werden rein statistisch-abstrakt, als eine bestimmte Anzahl «Einheiten» erfasst. Auschwitz wird dadurch nicht «erklärt», aber wir erhalten Denk- und Vorstellungshilfen im Sinne einer ansatzweisen Nachvollziehbarkeit.

Die wichtigsten Topiks sind bereits zur Sprache gekommen und beziehen sich auf Franz Langs autoritären Charakter. Sie bezeichnen damit auch den Punkt einer filmischen Fiktionalisierung, da sie einer flachen, objektiv wirkenden historischen Narration wesentliche Momente der Figurenzeichnung zufügen. Die pervertierte Unterordnung allfällig vorhandener Kardinaltugenden (Weisheit, Gerechtigkeit, Tapferkeit, Bescheidenheit) unter die topisch dominierenden Sekundärtugenden führt immer wieder dazu, Lang von seinen Mitmenschen zu distanzieren und zu entfremden. Deshalb ist die mit der charakterologischen Frage zu-

Das Lager

sammenhängende topische Ausgestaltung mit den Handlungsstationen integral verknüpft und bestimmt die narrative Logik stärker als eine kausale Verknüpfung, die, wie wir schon sahen, eher auf einer innerszenischen Ebene operativ ist.

Insgesamt fällt der langsame, eher bedächtige Rhythmus des Films auf; durch die Verwendung von raffenden Zwischentiteln, welche Montagesequenzen unnötig machen, kann die Narration jedem Segment vergleichsweise viel Zeit einräumen. Es dauert über 70 Minuten, bevor Lang beim Midpoint auf Heinrich Himmler trifft. Für die Jahre 1916 bis 1928 ist die Erzählzeit relativ ausgedehnt (eine Stunde) und in acht Segmente unterteilt; die Zeit von 1928 bis 1941 wird allerdings sehr zügig, in drei Segmenten und innerhalb von rund zwanzig Minuten geschildert, um dafür die vier Jahre von Auschwitz ausführlich über 50 Minuten hinweg darzustellen. Nach dem historischen Einschnitt, der «effizienten» Tötungsmethode durch Zyklon-B-Giftgas, dienen die folgenden Episoden weniger einer rein zeitlichen Progression, sondern primär der «sozialgeographischen» Verortung von Auschwitz mit seiner unverträglichen Gleichzeitigkeit von systematisch-industriellem Morden und Langs «Familienidyll». Dieser «Alltag» im KZ ist durch typische Situationen, verdichtete Sinnbilder geprägt, die im Sinne Genettes als *Frequentativ* aufgefasst werden können.[20] Der relativ kurzgehaltene Epilog anno 1946 dient der didaktischen Befragung Langs, um schließlich aufzuzeigen, dass er durch seine technizistische Selbstrechtfertigung sein Verbrechen weder begreifen noch uns wirklich verständlich machen kann.

Als mythisches Story-Schema wirksam ist das Motiv der Reise und des Anti-Helden, der gewisse Parallelen zur scheiternden Ödipus-Figur

20 Zum Begriff «Frequentativ» – synonym zur «iterativen Erzählung» – vgl. Genette 1994: 83: «einmal [...] erzählen, was n-mal passiert ist».

aufweist und die Vater-Figur nicht überwinden kann. Wichtiger noch scheint aber der Subtext; im Gefolge des RAF-Terrorismus der 70er Jahre stellten sich in der Bundesrepublik Fragen der Vergangenheitsbewältigung besonders dringend; in der Aufarbeitung des Nationalsozialismus galt es auch Aspekte möglicher Kontinuitäten des Faschismus zu beleuchten. *Aus einem deutschen Leben* wurde im selben Jahr produziert wie der kollektiv realisierte Essay-Film *Deutschland im Herbst*, der zum Teil verwandte Themen behandelt.

1.4 Komplexes nichtlineares Erzählen in der (post)modernen Form: *Nixon* (Oliver Stone, USA 1995)

Wie schon die «moderne» lineare, so zielt auch die postmoderne Flashback-Erzählung – nun mittels einer streckenweise komplexen anachronischen Struktur, die allerdings auf Linearität nicht ganz verzichten kann – auf die Infragestellung der klassischen Narration hin; Brüche und Fragen hinsichtlich der biographischen Figur werden explizit gemacht. Und wie schon bei *Aus einem deutschen Leben* eignet sich dieses Verfahren insbesondere dazu, schillernd-komplexe, kontroverse oder historisch schwer fassbare Gestalten darzustellen, ermöglicht dabei aber eine stärkere Subjektivierung, ohne die Objektivierung einer dem Bestreben nach totalisierenden, aber de facto offenen Historisierung aufzugeben. Das postmoderne Biopic produziert im selben Moment Ganzheit, wie es diese unterminiert; wir werden zugleich aufgeklärt und mit einer überbordenden Masse von Informationen verwirrt. Es wird sich zeigen, dass als Prototyp dieser komplexen Form Orson Welles' *Citizen Kane* (USA 1941) mit seinem andernorts wieder aufgegriffenen *rosebud*-Enigma gelten kann; unser Beispiel ist zunächst Oliver Stones *Nixon* (USA 1995), der Leben und Karriere des amerikanischen Präsidenten zum Gegenstand hat.[21] Im Unterschied zur «depressiv-reduktionistischen» Form des modernistischen Biopic liegt hier eine geradezu «manische» Narration vor.

Im Juni 1972 werden fünf Männer beim Einbruch in das Hauptquartier der Demokraten im Washingtoner Watergate Hotel verhaftet. Die Fährten führen bis in die höchsten politischen Sphären der Regierung und bedrohen das Amt des repub-

21 Die Rückblendenstruktur bei Stone, bei dem die Flashbacks entweder durch die Hauptfigur oder extern fokalisiert sind, ist allerdings eine andere als bei Welles, der die Anachronien durch Interviews motiviert.

likanischen Präsidenten Richard Nixon. Im Dezember 1973 hört sich der durch die Affäre sichtlich gezeichnete Nixon eines seiner geheimen Tonbänder an, die Gespräche mit seinen Beratern über Vertuschung, Geldwäsche und illegale Aktionen gegen politische Gegner enthalten. In seiner verzweifelten Situation erinnert er sich an die Vergangenheit: an die Niederlage gegen John F. Kennedy von 1960, an die harte Jugend im kalifornischen Whittier und seine widersprüchliche Liebe zu den strengen Eltern. 1962 verliert Nixon die Gouverneurswahlen von Kalifornien und scheidet auf Wunsch seiner Frau Pat aus der Politik aus. Auf Anraten rechtsextremer Kräfte und mit Hilfe von FBI-Chef Hoover steigt er jedoch 1968 wieder ins Rennen um die Präsidentschaft. Nach der Ermordung des demokratischen Kandidaten Robert Kennedy stehen seine Chancen gut, er gewinnt die Wahl. Schon bald aber droht Unheil durch seine radikale Vietnam-Politik, Friedensdemonstrationen erschüttern das Land, die «New York Times» offenbart Geheimnisse der Kriegsführung in Ostasien. Im Weißen Haus werden die «Klempner» ins Leben gerufen, die mit kriminellen Aktionen den politischen Gegner einschüchtern sollen. Selbst der außenpolitische Erfolg der Annäherung zu China kann die eskalierende Watergate-Affäre nicht zum Schweigen bringen. Angesichts einer bevorstehenden Amtsenthebung tritt Nixon im August 1974 zurück.

In diesem Fall haben sich die Filmemacher entschieden, eine Lebensgeschichte mit einem In-medias-res-Einstieg aus der Perspektive eines bekannten und dramatischen Ereignisses – der Watergate-Affäre – zu erzählen und die Frage zu stellen, wie es soweit kommen konnte. So lässt sich die Handlung in sechs Phasen unterteilen: 1. Die missliche Ausgangslage; 2. Nixons Jugend und politische Karriere bis 1962; 3. sein Weg zur Präsidentschaft; 4. das Vietnam-Dilemma; 5. die Verstrickung in den Watergate-Skandal und der Rücktritt; 6. Nixons Leben danach. Für die vorliegende Fragestellung interessanter ist es jedoch, *Nixon* in zwei Teile zu gliedern: einen sehr weit gefassten expositorischen Teil mit ineinander verschachtelten Rückblenden, in dem es nicht nur um biographische Stationen und die charakterliche Prägung der Hauptfigur geht, sondern auch um die Vorbereitung all jener Faktoren, die schließlich Watergate ermöglichten – dies geschieht in den ersten 75 von insgesamt 183 Minuten – sowie einen tendenziell linearen Teil, der aber unterhalb der Sequenzgröße immer wieder von Flashbacks durchschossen ist und komplexe Parallelismen aufweist.

Im Unterschied zu *The Spirit of St. Louis*, der seine Flashbacks in eine lineare Basiserzählung einbettet, ist in *Nixon* keine solche Struktur zu erkennen; die zeitliche Ordnung der einzelnen Segmente fällt um einiges komplexer aus, da die Basiserzählung fehlt und sehr frei zwischen zeitlich früheren und nachfolgenden Ereignissen hin- und hergeblendet

wird (wobei der Watergate-Problemkreis und sein Bezug zu Nixon gewissermaßen das *Basisgeschehen* oder die verankernde Thematik des Films bildet). Wie bei *Aus einem deutschen Leben* werden historische Datierungen häufig eingesetzt, auch wenn sie nicht jedes Segment einleiten und vor allem in den späteren Watergate-Sequenzen fehlen, was mit einem *telescoping of events* respektive der dramatischen Fiktionalisierung von nicht eindeutig belegten und zum Teil erfundenen Ereignissen zu tun hat (wie dem Treffen des juristischen Präsidentenberaters John Dean mit «Klempner» Howard Hunt). Doch in dieser überladenen, überlangen und geradezu exzessiven Narration – die allegorisch dem hysterischen Körper der zentralen Figur entspricht – folgen die Verknüpfungen von in sich kausalen und dramatischen Szenen oftmals weniger einem streng ursächlichen als vielmehr einem thematischen, assoziativen und chronologischen Prinzip. Dies manifestiert sich unter anderem darin, dass ein die ganze Erzählung überspannendes Motiv oder Ziel des Protagonisten fehlt.

Konsequenterweise wird die expositorische Information nicht am Anfang gebündelt, sondern verteilt sich über weite Strecken des Films. Auf den Auftakt, den gescheiterten Einbruch in das Hauptquartier der Demokraten im Juni 1972, folgt der Wechsel auf das Weiße Haus im Dezember 1973. Der einleitende Blick im strömenden Regen durch die Gitter auf die Rückseite des Hauses erinnert nicht zufällig an den Anfang von *Citizen Kane*. Die in unserem Beispiel anschließenden Medienberichte, teils als Voice-over verlesen, teils als Zeitungsschlagzeilen eingeblendet, fungieren als narrative Zusammenfassung, reichen sowohl zurück (in den Juni 1972, als der Einbruch geschah) als auch voraus (bis zum Juli 1974, kurz vor Nixons Rücktritt) und dienen der partiellen, antizipatorischen Exposition. Das Anhören eines seiner geheimen Tonbänder wird zum Anlass einer durch die Hauptfigur fokalisierten Rückblende.

Auf die Sequenz mit dem entscheidenden Vertuschungsgespräch zwischen Nixon und seinen Mitarbeitern Bob Haldeman, John Ehrlichman und John Dean – innerhalb dessen schlaglichtartig mehrere kurze Rückblenden zweiter Stufe montiert sind – folgt wieder die Tonbandszene, als sei das Abhören der Bänder im Dezember 1973 der Ausgangspunkt – die «Kernhandlung» – für die zahlreichen Anachronien des Films. Doch dies ist nur bedingt der Fall. Ineinander verschachtelte Rückblenden sowie die Tatsache, dass das Ausgangssegment später von der Narration überholt, dank elliptischer Auslassungen aber nicht eingeholt wird, wirken hier relativierend. Watergate dient also als teleologischer Komplex, durch den die Handlung ihren primären narrativen Fo-

Anthony Hopkins als *Nixon* in Oliver Stones gleichnamigem Epos (USA 1995)

kus erhält. Als Basiserzählung fungiert die Dezember-1973-Episode freilich nur für den ersten Teil der Erzählung (die ersten 75 Minuten).

Der Übergang von jenem Segment, als Nixon im Dezember 1973 zu sich sagt, *they should just fucking shoot me*, zum Fernsehduell mit Kennedy 1960 kann als eine intern fokalisierte Rückblende gelesen werden, obwohl der Film als postmoderner Erinnerungstext in dieser Beziehung nicht eindeutig ist. Durch die Einbettung einer Rückblende zweiten Grades, die durch Nixon fokalisierte Erinnerung an seine Jugendzeit in Whittier, in die erstgradige Rückblende 1960 zeigt sich einmal mehr die Tendenz, die Hauptfigur nur als delegierten Erzähler oder Fokalisierer zu betrachten und damit auch die temporale Perspektive unpersönlich zu verankern.

Auch der gegen Ende dieses Segments eingeblendete Voice-over Nixons, in dem er sich an seine Mutter als «Heilige» und an den strengen Vater als «unbesiegt» erinnert, ist zeitlich nicht genau zu verorten, es ist die geschönte Reminiszenz aus einer politischen Standardrede, wie sie auch am Schluss wieder auftaucht. Das folgende Segment, Nixons Zeit am Whittier College als schlechter, aber tapferer Football-Spieler, kann kaum als persönliche Erinnerung begriffen werden, sondern ist extern motiviert als Lebensstation und dient der Charakterisierung Nixons als Kämpfernatur. Extern fokalisiert folgt auch die nächste Episode, die Niederlage gegen Edward G. Brown 1962 bei den Gouverneurswahlen in Kalifornien, die als Fernsehbericht eingeleitet wird. Bei der Versöhnung Nixons mit seiner Frau ist eine weitere Rückblende eingeschoben, welche in summarischer Weise schildert, wie sich der College-Student in Pat verliebt und wie sie heiraten, gefolgt von seiner Zeit als Marineoffizier im Zweiten Weltkrieg. Hier zeigt sich, dass die verschachtelte Struktur mit Rück- und Vorblenden sich nicht mehr auf eine fiktionale diegetische

«Gegenwart» zurückbeziehen lässt, sondern sich «selbstständig» gemacht hat.

Nach den verlorenen Gouverneurswahlen folgt die peinliche Ansprache an die Presse. Daran schließt sich eine teilweise authentische «March-of-Time»-Wochenschau-Montage, die Nixons politische Karriere zusammenfasst, ein rückblendenartiges, in sich lineares Resumé, das 1946 einsetzt und 1962 endet. Dieser journalistische Rückblick weist eine strukturelle Ähnlichkeit auf zur «News on the March»-Sequenz in *Citizen Kane*, die gleich nach dem Tod Charles Foster Kanes einsetzt und kaum mehr als einen äußerlichen Blick auf die Hauptfigur gewährt.

Auch der Weg zur Präsidentschaft ist nicht strikt linear erzählt, sondern mit Flashbacks durchsetzt. Nachdem Nixon am Vorabend von Kennedys Ermordung rechtsextreme Geschäftsleute getroffen hat und Pat ihm rät, Robert Kennedy zu kondolieren, ist eine Rückblende eingeschoben, die den Tod von Nixons jüngerem Bruder zeigt. Nach einer Hollywood-Montage, die – unter anderem mit Bildern des Vietnamkriegs – von 1963 bis 1968 vorrückt, folgen Sequenzen aus dem Präsidentschafts-Wahlkampf. Als sich Nixon nach einem Pferderennen mit Hoover und Clyde trifft, widerlegt eine kurze Rückblende, dass er dem Gangster Johnny Rosselli nie begegnet sei. Das vorblendende nächste Segment, das kurze Zeit nach dem Watergate-Einbruch anzusiedeln ist, in dem Nixon Haldeman von Rosselli und dem geheimen Projekt «Track 2» berichtet, fungiert als eine Art zweite metadiegetische Erzählung, strukturiert durch Zwischenschnitte von Nixon im Dezember 1973 am Tonbandgerät. Dies führt zu einer weiteren internen Rückblende, genaugenommen zweiten Grades, als er sich an den Tod des älteren Bruders erinnert.

Die Karrieregeschichte setzt sich mit Nixons Rede als republikanischer Kandidat für die Präsidentschaft 1968 quasi-linear fort und schildert den Weg über die Eskalierung des immer unpopuläreren Vietnamkriegs, die paranoide Verstrickung der Administration in den Watergate-Einbruch und Nixons Abdankung im August 1974. Aber auch diese Abfolge wird auf der Mikroebene immer wieder durch Rückblenden durchbrochen: So sind etwa beim nächtlichen Gespräch mit pazifistischen StudentInnen im Lincoln-Memorial Photographien von Abraham Lincoln und aus dem amerikanischen Bürgerkrieg eingeschnitten, die die narrative Geradlinigkeit zugunsten einer assoziativen Struktur aufbrechen; eine kurze Montagesequenz rekapituliert noch einmal Topoi der 60er Jahre, die als Klammersyntagma den politischen Zeitgeist auf den Punkt bringen. Und während Nixon, schon in den Watergate-Skandal verstrickt, verzweifelt eine bestimmte Stelle des Tonbands löscht, sehen wir die Historie rückwärts und zeitlich nicht ganz linear geordnet ablaufen:

die Bombardierung von Kambodscha, einen Einbruch der «Klempner», Schüsse der Nationalgarde auf dem Campus der Kent-State-Universität, Kennedy 1963 in Dallas, den Tod der beiden Brüder Nixons; im Schlusssegment schließlich sind über die Abdankungsrede nicht nur (authentische) Fotos der Familie Nixon eingeschnitten, sondern auch anaphorisch Momente des bisherigen Films, der sich damit quasi selbst erinnert.

Geschwächt wird die Linearität auch durch Parallelismen: die ikonographische Montage von 60er-Jahre-Topoi während Nixons Rede 1968; eine Parallelmontage, die uns zeigt, dass Deans Gespräch mit dem Präsidenten über versteckte Mikrophone aufgezeichnet wird; oder Nixons *I'm not a crook*-Rede, die gleichzeitig vom Stabschef des Weißen Hauses Alexander Haig und Kissinger sowie von Pat in ihrem Schlafzimmer gesehen wird. Zu erwähnen wären noch zahlreiche Momente, in denen über Voice-over und/oder Doppelbelichtungen eine Art narrativer Informations-Overkill entsteht, wie bereits zu Beginn des Films oder auch wieder am Schluss. Hierin manifestiert sich eine Tendenz zur multiplen Diegese.

Die Hauptfigur ist, wie schon bei den bisherigen Beispielen, entweder in jedem Segment als Fokus konfliktorientierten Erzählens anwesend oder aber Gegenstand des Dialogs. Wie in *Aus einem deutschen Leben* haben wir es nicht mit einem klassischen «positiven», sondern mit einem gebrochenen, schillernden Protagonisten zu tun, einem tragischen oder Anti-Helden, dessen Geschichte Ähnlichkeit mit der mythischen und unglückseligen Ödipus-Figur hat[22] oder aber mit dem Richter in Heinrich von Kleists *Der zerbrochene Krug*, der einen Fall aufzuklären hat, obwohl er selbst der Täter ist. Insofern folgt die Geschichte dem mythischen Schema von Aufstieg und Fall (und transzendentem Wiederaufstieg). Mit Robert McKee könnte man auch von einem «Bestrafungsplot» (*punitive plot*) sprechen (vgl. McKee 2000: 95, 98). Der Gespaltenheit der Titelfigur, die sowohl über (ihre) Historizität reflektiert als auch handelnd Geschichte macht, entspricht die Tatsache, dass sie Protagonist und – durch ihren ausgeprägt selbstzerstörerischen Hang – Antagonist in einem ist. Auf gewisse Weise erinnert dieses narrative Dispositiv an jene durch subjektiven Voice-over erzielte Verdopplung der Hauptfigur, die mitunter im Film Noir (etwa in Billy Wilders *Double Indemnity*, USA

22 In einem Interview mit Michael Singer sagte Stone: «[...] Richard Nixon is a giant of a tragic figure in the classical Greek or Shakespearean tradition. Humble origins, rising to the top, then crashing down in a heap of hubris. Nixon himself said that he had been to the highest peaks and the lowest valleys. That's great drama» (Hamburg 1996: XVII). Zu Ödipus als tragischem Helden vgl. auch Bischof 1998: 637ff.

1944) vorkommt, wo sich der Protagonist auf alptraumhafte Weise verstrickt.

Auffällig ist hier, wie bei Kotulla, die Tendenz der Hauptfigur, sich autoritären Figuren, den Eltern (und vor allem der Mutter) unterzuordnen. Der Kampf gegen den Konformismus, wie ihn Custen für die klassischen Biopics formuliert hat und den er in erster Instanz in jenem gegen die Eltern lokalisiert, wird in *Nixon* umgedreht: Obwohl der Protagonist durchaus als Opfer familiärer Strenge gesehen werden kann, idealisiert er deren autoritäre Werte und bleibt in ihrem Schatten gefangen. Seine Identität ist, wie schon für die Höß-Figur konstatiert, keine erarbeitete, sondern eine übernommene.

Auch in diesem Beispiel gibt es eine Reihe von teils anonymen Figuren in Antagonistenfunktion: der Kongress und das Justizsystem, der den Präsidenten erpressende «Klempner», «die anderen» (*they*); die Kennedys, die demokratische Öffentlichkeit, seine ihn zur Räson mahnende Frau Pat, die strenge Mutter, die Kommunisten, die Presse, ein kritische Fragen stellender Schwarzer im TV-Studio, das liberale Amerika, das kommunistische Vietnam, «das System», die demonstrierenden StudentInnen. Wie schon für die anderen Biographien festgestellt, hat die Antagonistenfunktion vor allem kollektiven Gesinnungscharakter und widerspiegelt den Staatskörper des Protagonisten in Form einer Quasi-Figur. Die erstaunliche Allgegenwart des strukturellen Gegners hängt zentral mit der Paranoia Nixons und seiner Gespaltenheit zusammen, die deutlich thematisiert wird, als er seinem alten Freund John Mitchell sagt, er würde den Familien der erschossenen Studenten gerne sein Beileid ausdrücken, aber «Nixon» könne dies nicht (dass der historische Nixon oftmals über sich selbst in der dritten Person sprach, ist belegt).

Ein romantischer Plot ist nicht auszumachen – konsequenterweise, denn in dieser freudianisch inspirierten Studie einer zerrissenen Persönlichkeit könnte er auch kaum Platz beanspruchen. Verschiedentlich zeigt uns Stone vielmehr die ausgesprochen anti-erotische Haltung der Hauptfigur, deren Sexualität psychoanalytisch gesprochen auf Macht und Aggression hin verschoben erscheint (wir werden später in der Diskussion von John Fords *Young Mr Lincoln* auf diesen Aspekt politischer Biographik zurückkommen). Schon auf vergleichsweise harmlose erotische Annäherungen reagiert die Hauptfigur überempfindlich abweisend und ungeschickt, aufgrund, wie suggeriert wird, der sadomasochistischen Verinnerlichung einer bestrafenden und lustfeindlichen Mutter-Imago. Vielmehr haben wir es hier mit einer Verschiebung in Richtung des detektivischen Doppelplots zu tun: die Geschichte des Verbrechens und seiner Aufklärung.

Das Fehlen einer Liebesgeschichte hängt ebenso damit zusammen, dass die Erzählung gegen Ende der Handlung einsetzt (mit Watergate) und Nixons Heirat nurmehr Gegenstand einer kurzen Rückblende ist. Demgegenüber gibt die Ehebeziehung immer wieder Konfliktstoff her und bildet fast einen eigenen Subplot. Es scheint aber nur bedingt sinnvoll, einen «persönlichen» Plot auszumachen, zu dem die grundsätzlich «reaktiven» familiären Handlungsmomente zählen würden, und dem entgegengestellt einen «politischen»: Nicht nur würde das «Politische», das fast in jedem Segment präsent ist, weitaus dominieren; noch grundlegender ist der Einwand, dass es die Absicht des Films ist, das Politische und das Private so zu verbinden, dass es müßig wäre, sie voneinander trennen zu wollen. Letztlich geht es immer um Nixon, dessen Politik auf sein Leben bezogen und sogar aus seinen frühen Erfahrungen abgeleitet wird. Diesbezüglich gehören die 1925er Episode, welche die strenge Quäker-Familie zeigt, oder Richards Spieleinsätze beim Football genauso zum «politischen Plot» wie die verschiedenen Szenen, in denen er sich mit seiner Frau streitet oder sie ihn zu beeinflussen sucht: *everything is political*, wie Nixon selbst einmal sagt.

Insofern ist der Ausgangspunkt, als Nixon sich ein aufgezeichnetes Gespräch anhört, mit jener Frage verknüpft, die Gilles Deleuze für die Rückblende als konstitutiv betrachtet: Wie konnte es so weit mit uns kommen? (Deleuze 1991: 73). Eine Frage, auf die der Protagonist bis zum bitteren Ende eine Antwort schuldig bleibt, weil er unfähig ist zu verstehen, dass die Zerrissenheit des Landes auch seine eigene ist. Und ebenso gehört es zur Rhetorik des Films, die antike Metapher des «Staatskörpers» aufzubauen und die «Geschichte als Symptom unserer Krankheit» zu sehen, wie Mao zu Nixon sagt. Der kranke, traumatisierte Leib der zentralen Figur ist einmal sogar physisch ein doppelter; als Nixon gegen Ende, auf dem Höhepunkt der Watergate-Affäre, einen Blutsturz erleidet und im Krankenhaus Todesnähe erlebt, löst sich sein «Astralleib» von seinem Körper und bewegt sich auf ein helles rötlich-leuchtendes Jenseits zu, begleitet von schlaglichtartigen Lebensreminiszenzen und der Erscheinung von Jesus am Kreuz – eine Erfahrung von halluzinatorischem Charakter.

Von besonderem Interesse ist, wie der Paranoia der Hauptfigur eine paranoide Erzählstruktur, ein «filmischer Beziehungswahn» mit Totalisierungsbestrebungen entspricht. Implizit angelegt ist dies bereits in der anfänglichen Deklaration des Films, auf historische Fakten gegründet zu sein, aber teilweise auch Fiktionalisierungen vorzunehmen mittels Verdichtungen, *composites* und Hypothesen. Dazu gehört auch, den Täter als Opfer erscheinen zu lassen, wie nach der Niederlage gegen Kennedy

James Woods in *Nixon* (USA 1995)

und der misslungenen politischen Rückkehr bei den Gouverneurswahlen von 1962. Nixon verspricht seiner Frau, nie wieder zu kandidieren – ein Versprechen, von dem wir wissen, dass es gebrochen wurde. Sein Weg zur Macht ist Teil eines komplexen, inhärent korrupten Netzes politischer Beziehungen und Verstrickungen, deren Andeutung die paranoide Struktur der Narration unterfüttert.

In einer Reihe von episodischen Stationen mit wichtigen Hilfszielen basiert der Spannungsbogen auf der Frage, wie Nixon seine politische «Wiedergeburt» schafft: *Biopics sind oftmals Comeback-Geschichten*. Zunächst muss klar gemacht werden, dass er zur Politik zurückkehren wird, was in der Cocktail-Party-Sequenz von 1963 geschieht, wobei die Funktion dieser Episode unter anderem darin besteht, Nixon als Außenseiter darzustellen und über Nebenfiguren zu charakterisieren (Martha Mitchells Aussage über Nixons «Maske», sein unecht wirkendes Lächeln) sowie suggestiv sein historisches Umfeld zu verorten: Als Hintergrundfigur ist erstmals Henry Kissinger zu sehen, Nelson Rockefeller spricht Nixon auf seine gefährliche Assoziation mit politischen Extremisten an. Der Rechtsextremismus wird anschließend wieder aufgegriffen, als Nixon mit texanischen Geschäftsleuten und Kubanern zusammentrifft, die dunkel auf die bevorstehende Kennedy-Ermordung anspielen. Außerdem verweist dieses Segment durch Repetition einer zum Teil identischen Bild-Musikfolge auf Stones Film *JFK* (1991) und damit auf dessen umstrittene Verschwörungsthese. Im Gespräch mit Pat und durch die eingeschobene Rückblende vom Tod des jüngeren Bruders wird die Zerrissenheit der Hauptfigur weiter herausgearbeitet, ein Hauptthema des Films, bevor ein *summary* die nächsten Jahre bis 1968 rafft. Mit Lyndon Johnsons Nichtkandidatur ist ein weiterer «Gegenspieler» aus dem Weg geräumt. In einem Fernsehinterview, das ein wenig an die kritische

Kevin Costner als im Mordanschlag auf John F. Kennedy ermittelnder Staatsanwalt Jim Garrison in Oliver Stones *JFK* (USA 1991)

Situation im TV-Duell mit Kennedy erinnert, gelingt es Nixon, eine einigermaßen gute Figur zu machen, zugleich wird die dubiose und Verschwörungstheorien beflügelnde Beziehung zu FBI-Chef J. Edgar Hoover entwickelt. Der Verdacht, bei der bevorstehenden Wahl sei Manipulation im Spiel, wird allegorisch durch ein (manipuliertes) Pferderennen nahegelegt sowie durch Vorwegnahmen von Robert Kennedys Schicksal (man solle ihn erschießen, witzelt Hoovers Begleiter Clyde).

Diese Tendenz der Narration zur Verschwörung hat auch damit zu tun, historische Ereignisse nicht nur zu antizipieren, sondern sie in den Kontext personaler Handlungsmotivation zu stellen und mit dem ganzen historisch-politischen Feld zu vernetzen, ohne dabei eindeutig zu sein. Sie ist nämlich am wirkungsvollsten, wenn sie auf Suggestion oder Analogien basiert (wie beim Pferderennen), also nicht komplett «ausformuliert» ist und daher alle möglichen Ketten von Bedeutungsgebung in Gang setzt (wenn das Totalisierungsbestreben um ein Ereignis – wie das Attentat in *JFK* – oder, wie hier, eine Figur angeordnet ist, tendiert die Erzählung zu einer paranoiden Struktur). Nach Fredric Jameson drückt sich in der filmischen Verschwörungserzählung der ästhetische Versuch aus, die Struktur(en) des globalen kapitalistischen «Weltsystems» über eine Verschiebung – vom wirtschaftlichen oder kommunikationstechnologischen zum politischen Bereich – in allegorischer Form zu verkörpern, da es sich in seiner Komplexität und Opazität der direkten Darstellung entzieht. Dieses Bestreben muss auf anachronistische Elemente (zum Beispiel Personalisierungen) zurückgreifen und ist daher zu einem gewissen narrativen Scheitern verurteilt, das gerade darin ein Maß an Offenheit beinhaltet (vgl. Jameson 1995).

In *JFK*, wie auch in *Nixon*, der das Phantasma des Kennedy-Attentats im Hintergrund hält, geht es um eine Ordnungsutopie, die sich am

entscheidenden Moment der Präsidentenermordung festmacht. Beide Filme drehen sich um eine zentrale Phantasie: «mit der Ermordung Kennedys begann der Abstieg Amerikas, nahm der Schlamassel, in dem wir uns befinden, seinen Anfang». Faktisch lässt sich dieses ideologische Phantasma gewiss widerlegen, aber darum geht es nicht. Das ganze Bestreben von *JFK* – insbesondere in der abschließenden Gerichtsverhandlung – ist es, eine perfekte Inszenierung des Attentats zu erreichen, alle Teile des Puzzles zu einer Verschwörung zusammengefügt zu haben, denn jede Person muss am richtigen Platz stehen, wenn die tödlichen Schüsse fallen. Fiktionales, nicht-fiktionales und inszeniert-dokumentarisches Material werden in einer überschüssigen Montage verknüpft, in der thesenartig und widersprüchlich immer wieder Varianten des Mordes durchgespielt werden; Eindeutigkeit bleibt versagt. Wäre das Rätsel gelöst, der immer wieder collageartig neu zusammenmontierte und chamäleonhafte Lee Harvey Oswald schlüssig definiert, ließe sich die Geschichte nicht mehr fortsetzen – so aber kann weiterspekuliert werden. Der historische Kernmoment behält seine schillernde Rätselhaftigkeit. Fast zwanghaft führt der Staatsanwalt Jim Garrison immer wieder jene Stelle des Zapruder-Films vor, die die tödlichen Schüsse zeigt. Ein geradezu mythischer Moment, der das Loch im Zentrum, die Ermordung der nationalen Vaterfigur festhält, ein Trauma, das als imaginärer Ausgangspunkt einer neuen Geschichtswahrnehmung fungiert. Die exzessive Montage sowohl von *JFK* als auch von *Nixon* ist dabei selbst Ausdruck der enormen Beschleunigung im digitalen Informationszeitalter und reflektiert allegorisch im Scheitern der Hauptfiguren den Versuch, das «System» zu durchschauen oder gar zu kontrollieren.

Es ist daher nur folgerichtig, dass anstelle des in der klassisch-linearen Biographie dominierenden proairetischen Kodes der hermeneutische des Rätsels tritt und andrerseits, dass die Erzählinstanz nicht mehr unbedingt verlässlich ist (*unreliable narration*) und eine eingeschränkte Kommunikativität aufweist, wie dies Bordwell für den Modus der Detektivgeschichte konstatiert hat (Bordwell 1993: 64ff.). Bei *JFK* ist an zahlreiche, teils schwarzweiß oder im Stil von spontanen Nachrichtenbildern gehaltene Einstellungsfolgen oder Inserts zu denken, welche Wirklichkeitsbezüge liefern und die Verschwörungsthese Garrisons stärken. Um das Komplott glaubhaft erscheinen zu lassen, sind mitunter filmtechnische Tricks vonnöten.[23]

23 «For his reenactment of the Kennedy assassination, director Oliver Stone placed a gunman behind the stockade fence on the famous ‹grassy knoll› in Dealey Plaza. Rail-

Das paradigmatische paranoide Enigma in *Nixon* ist natürlich der vom Präsidenten bereits früh erwähnte, antizipatorische «Schweinebucht-Vorfall», dessen Auflösung in der mysteriösen, nurmehr geflüsterten Antwort Haldemans gegeben wird: Es sei ein Kode dafür, dass das geheime Programm «Track 2» zum Umsturz fremder Regierungen und insbesondere zur Ermordung Castros außer Kontrolle geraten und für die Ermordung Kennedys verantwortlich sein könnte. Diese These, bereits in *JFK* angelegt, hat bei einigen Kritikern zornigen Protest ausgelöst, so etwa bei Joseph Roquemore, der den Film als ganzen ablehnt (Roquemore 1999: 260).[24] Es ist diese Struktur des Enigmas, die zumindest einen Rest an Ungeklärtheit und somit Offenheit besitzt, welche jegliche Basiserzählung überschreitet. Wie wir später bei *Citizen Kane* und Francesco Rosis *Salvatore Giuliano* (I 1961) sehen werden, besteht das Ungeklärte nach Ende des Films fort und reicht im letztgenannten Beispiel, das in seiner paranoiden «geopolitischen Ästhetik»[25] eine Vorwegnahme von *JFK* darstellt, in die Gegenwart der Rezeption hinein (vgl. auch Koschnitzki et al. 1983: 97f.).[26] All diesen Filmen ist gemeinsam, dass sie nur scheinbar klare Verhältnisse schaffen.

Dass die postmoderne Erzählung ein Mass an Offenheit behält, zeigt sich auch in der Schwierigkeit, zu einem Schluss zu kommen. So besitzt Stones Film insgesamt vier Enden. Erstes Ende: Nixons «Passion» im Weißen Haus, nach seiner Rücktrittserklärung im August 1974 und gewissermaßen die Krönung seines Leidens. Gemeinsam mit Kissinger betend, weint er, immer noch keiner Schuld bewusst, aber doch fähig zu einer gewissen Selbsterkenntnis. Dieser Moment vor dem Kennedy-Gemälde – *When they look at you, they see what they want to be. When they look at me, they see what they are* – bezeichnet den Endpunkt von Nixons Bestreben, sich in den zugleich verhassten und bewunderten Amtsvorgänger, sein Alter Ego, seinen «Schatten» zu verwandeln. Wie andere Bio-

way signalman Sam Holland had told the Warren Commission of ‹a puff of smoke› he had seen there just after the shots. Many conspiracy theorists believe Holland's story to be evidence of a second assassin. While filming the scene, Stone had difficulty finding a rifle that woud produce enough smoke for a puff to be seen on film. To produce the necessary visual effect, Stone had a props man pump smoke from a bellows» (Stanley Karnow in Carneys et al. 1995: 271).

24 Allerdings steht Stone mit seiner These nicht allein da; im Wesentlichen wird sie von James Ellroy in seinem historischen Kriminalroman *American Tabloid* geteilt. Vgl. Ellroy 1995.

25 Der Begriff ist dem Titel von Jamesons gleichnamigem Buch (op. cit.) entlehnt.

26 So wird in *JFK* die verschwörerische Kreuzfeuer-Hypothese des prozessierenden Protagonisten Jim Garrison zur Allegorie sich überschneidender verschiedener Gruppen – CIA, Waffenfabrikanten, Polizei von Dallas, Militär, Weißes Haus, Presse, Exilkubaner, Mafia –, die sich alle in einem Punkt treffen, der Ermordung Kennedys. Vgl. hierzu auch Robins/Post 1997.

pic-Figuren versucht auch Nixon, sich in eine andere Persönlichkeit zu transformieren. Doch dieses Bemühen scheitert, er wird auf sich selbst zurückgeworfen und erlebt einen kathartischen Augenblick der Selbsterkenntnis und Selbstakzeptanz.

Zweites Ende: In der nächsten Sequenz wechselt die Enunziation von der Spielfilm-Diegese in einen nichtfiktionalen Modus, um in semifiktionaler Form zu schließen: Mit der (gespielten) Abdankungsrede im Weißen Haus setzt bereits der Nachspann ein. Während Nixons Ansprache, die mit Standard-Ausführungen über seine Familie gespickt ist, beginnt der Film sich anaphorisch an sich selbst zu erinnern, durch die stumme Wiederholung einzelner diegetischer Momente. Diese Struktur kann ebenfalls in Valentine Davies' ganz anders gelagertem Biopic *The Benny Goodman Story* beobachtet werden, nur fällt sie bei Stone viel reichhaltiger aus. Der formale Selbstrekurs des Textes lässt sich hier wohl als Homologie zu der temporal sowohl rückwärts als auch vorwärts gerichteten Abdankungsrede begreifen, zumal sie durch einen versöhnlichen Tonfall ausgezeichnet ist. Mit den authentischen Fernsehbildern des mit seiner Familie zum Helikopter schreitenden Nixon, die einmal mehr belegen, wie stark bei Stone *fact* und *fiction* ineinandergreifen und sich umschlingen, findet diese Sequenz ihren Ausklang.

Drittes Ende: Zu Fernsehbildern vom Staatsbegräbnis ist ein extrafiktionaler Voice-over zu hören, der neben globalen politisch-historischen Entwicklungen Nixons Leben nach Watergate würdigt und in Auszügen aus den Grabreden seine zumindest partielle Rehabilitation signalisiert. Wie Ödipus, der sich nach seiner schmerzhaften Selbsterkenntnis das Augenlicht raubte und einsam weiterzog, durchreist auch dieser Protagonist die Welt (als *elder statesman*). Mit der Einblendung des fiktionalisierten jungen Nixon kehrt der Film ausklingend wieder zum Spielfilm zurück.

Definitiv zum Schluss kommt er jedoch erst in einer vierten Phase, in der eine Galerie der DarstellerInnen zum Choral «Shenandoah» vorgeführt wird, womit das Diegetisch-Fiktionale mit dem Nichtfiktional-Vorfilmischen (den Namen der SchauspielerInnen) zusammengeht. Zugleich (anaphorische) Erinnerung an das Drama des Films, erzeugt dies, in Kombination mit der Musik, eine versöhnlich-kathartische Wirkung; wir befinden uns schon an einem transdiegetischen (semifiktionalen) Ort, an dem die Trauer über das Vergangensein durch das Gedächtnis sowohl evoziert als auch überwunden werden kann.

Die wichtigsten Topiks und Motive, die sich auf den verschiedensten Ebenen manifestieren, bis hinein in den schauspielerischen Gestus – der

später gesondert untersucht werden soll –, sind jene, welche die Zerrissenheit, Doppelgesichtigkeit und Widersprüchlichkeit der Hauptfigur betreffen und sie sowohl als Täter wie auch als Opfer auszeichnen.

Da ist Nixons bemühtes und verkrampftes Auftreten in konfrontativen Situationen, bei Pressekonferenzen oder Fernsehauftritten, bei denen er schwitzend die Fassung verliert und sprachlos wird; seine Versuche, eigenes Verschulden zu leugnen und sich – vor einem nationalen Fernsehpublikum – zu rechtfertigen und reinzuwaschen; sein dämonisch-düsteres Gesicht und das damit kontrastierende künstliche Lächeln; die psychisch belastenden Doublebinds, in die ihn die Mutter versetzt. Wichtig ist in diesem Kontext auch die Topik vom Weiterkämpfen oder Lebenskampf, als Selbstzweck gewissermaßen, sei es als Football-Spieler, in seinem Verständnis von Politik als Krieg oder in der Eskalation des Vietnamkonflikts.

Einen besonderen Stellenwert hat auch jene «Tücke des Objekts», die signalisiert, dass die Hauptfigur die Dinge nicht wirklich im Griff hat: das ungeschickte Hantieren mit einer Tonbandspule oder Fallenlassen von Pillen; ein Steak, das so blutig ist, dass er es nicht essen kann; ein Hund, der ihm nicht gehorcht; ein Luftloch, das den Präsidenten an Bord von Air Force One erschüttert; sowie ein Türknauf, der beim Versuch, das Büro zu verlassen, abbricht. Zu erwähnen wäre auch Nixons «Gedächtnisschwäche» bei Dingen, die er gesagt oder angeordnet hat – Momente, die ihn auf pathologische Weise zu einer gespaltenen Persönlichkeit machen. Schließlich die zahlreichen Bezüge auf historische Figuren, auf die sich Nixon selbst beruft oder mit denen er filmisch verknüpft wird – zumeist Abraham Lincoln. Alle diese topischen Elemente dienen der prädikativen und attributiven Charakterisierung der Hauptfigur.

Trotz seiner zahlreichen Anachronien kommt *Nixon* nicht darum herum, auch auf *summaries* zurückzugreifen, um seine Materialfülle in den Griff zu bekommen. Die Montagesequenzen unterscheiden sich aber von der «Teleologie des Ruhms» (Custen) der klassischen Biopics, da sie nicht nur temporale Vektoren indizieren, sondern ebenso eine Assoziation von Ideen. Insofern ist es gelegentlich schwierig, sie von den schlaglichtartig-unterschwelligen Rückblenden zu unterscheiden, wie sie assoziativ etwa beim Treffen mit Mao oder Breschnew vorkommen, zielt doch die mit *jump cuts* und Achsensprüngen fast eisensteinsche Attraktionsmontage auf einen informatorischen Überschuss, dessen Primat weniger die temporale Sukzession ist als die Produktion von Bedeutungen. Zeit wird, wie Barthes dies für Erzählungen grundsätzlich konstatierte, in Sinn verwandelt.

Wie in den vorhergehenden Beispielen nimmt die Erzählgeschwindigkeit in dem Maße ab, wie sich die Narration dem teleologischen

Blick- und somit auch narrativen Höhepunkt nähert, jenem Ansatz, unter dem retrospektiv die Figur in die Geschichte eingegangen ist. Allerdings gilt, dass konflikthafte Situationen, je grundlegender sie sind, häufig die Form ausgedehnter Szenen annehmen. Während die Narration also die wesentlichen Informationen zu Nixons Leben und Karriere innerhalb von 75 Minuten vermittelt, konzentriert sie sich in den folgenden rund 98 Minuten neben kurzen, unter der syntagmatischen Ebene der Szene liegenden Einschüben auf die nach 1968 zunehmend unter öffentlichen Druck geratende Administration bis hin zum Rücktritt des Präsidenten. Nixons «Passion» im August 1974 stellt mit einer Dauer von über dreizehn Minuten die ausgedehnteste Sequenz dar. Nach diesem ersten Filmende findet im Epilog, der die zwanzig Jahren nach Watergate zusammenfasst, wieder eine starke narrative Beschleunigung statt.

Auf der Ebene der Story-Schemata ist, wie schon gesagt, der Mythos des leidenden Helden operativ, wie ihn prototypisch die Ödipus-Figur verkörpert, und folgt der Struktur von Aufstieg, Fall und imaginärer Transzendenz. *Der homo duplex der modernen Biopics entpuppt sich als gescheiterter homo simplex*. Hier erscheint Nixon aber zugleich als tragischer und in seinen Verdiensten und Absichten verkannter Märtyrer. Wie in den meisten Biopics geht es auch in diesem Falle nicht primär um Historiographie, sondern um eine mythische *Neuschreibung* von Geschichte. Der Subtext des Films reflektiert dabei das Ende der 60er-Jahre-Ära und die Desillusionierung mit den politischen Utopien und der Politik an sich, die sich im multimedialen Zeitalter des globalen Kapitalismus nicht mehr klar auf handlungsmächtige Individuen zurückführen lässt; «das System» ist übermächtig geworden. Politische Rhetorik ist eben das: bloß Rhetorik, und das Image repräsentiert nicht Authentizität, sondern nur sich selbst.

1.5 Subplots sind stärker narrativ-kausal als die Karrieregeschichte

Aus den vier untersuchten Fallbeispielen, die jeweils paradigmatisch ein mögliches biographisches Vorgehen darstellen, lassen sich einige narratologische Schlussfolgerungen ziehen. Grundsätzlich gilt, dass die Handlungslinie, die sich mit der Karriere und der Vita der porträtierten Persönlichkeit beschäftigt, narrativ schwächer ist als die – oftmals an Hilfsziele geknüpften – Subplots, die sich aus belegbaren und/oder fiktionalisierten Episoden ergeben: Entweder ist die Karrierelinie schwä-

cher als der Subplot «Liebesgeschichte», wie in *The Benny Goodman Story*, oder aber ein starker verklammernder Plot fehlt, und dann fällt die Narration auf der sequenzübergreifenden Ebene schwach aus (*Aus einem deutschen Leben*). Starke Kausalität entwickelt sich eher innersequenziell. Insofern lässt sich sagen, *dass im Biopic eine Inversion von Haupt- und Subplots hinsichtlich ihrer geschichtlichen Bedeutung feststellbar ist.*

Da das Hauptziel der Handlung für die Spannungserzeugung weniger relevant ist als Hilfsziele, ist auch verständlich, weshalb die Gattung stark zu Episoden- und Nummernhaftigkeit neigt, und in diesem Zusammenhang auch zu Performance. Anstelle einer starken Narration kann nämlich eine Steigerung der Schauwerte treten, etwa als Attraktionsmontage (*Nixon*), und auch dies ist eine Form der Nummernhaftigkeit. Andere, nicht-narrative Textsorten wie etwa das Argument, das der verbalen Rhetorik verpflichtet ist, können ausgiebig zum Einsatz kommen (zum Beispiel im Gerichtssaal). Rhetorik ihrerseits besitzt einen direkten Bezug zur schauspielerischen Darbietung.

Biopics bewegen sich zwischen den beiden Polen der diachronen Lebensgeschichte, die eine schwache Narration bedingt, und einem eher synchronen Porträt, wobei Spielfilme aus dramaturgischen Gründen letzterem näher stehen. Dies ist mit ein Grund dafür, dass die zentrale Figur sich weniger entwickelt als vielmehr – über die Serialität von Topikreihen – entpuppt und durch assoziative Bezüge illustriert und charakterologisch situiert wird (*The Spirit of St Louis*, *Nixon*). Schon jetzt lässt sich beobachten, *dass die Biographie in der Regel zu den narrativ schwächeren und wegen ihrer bisweilen exzessiven Fokussierung auf eine Figur zugleich einfacheren Formen gehört.*

2 Das Spannungsfeld von Haupt- und Nebenfiguren

2.1 Einleitung: Handlungstheorie und Personal in der klassischen Narration

Welche Verhältnisse zeichnen primäres und sekundäres dramatisches Personal bezüglich der Narration aus? Von der Untersuchung paradigmatischer biographischer Erzählstrukturen ist es nur ein kleiner Schritt zu der diachron-prädikativen und synchron-hierarchischen Verteilung der Figuren, hängt doch die Frage der Haupt- und Nebenfiguren – eine Unterscheidung, die sich auf ihre Wichtigkeit, ihre Präsenz auf der Leinwand und ihre Funktion auf der Narrationsebene bezieht – integral mit Handlungssträngen zusammen. Auf diese grundlegende Bedingtheit jeglichen und damit auch nichtfilmischen Erzählens verweist Paul Ricœur:

> Die Fabelkomposition [ist] in einem Vorverständnis der Welt des Handelns verwurzelt [...]. Handlungen implizieren *Ziele*, deren Antizipierung nicht mit einem vorhergesehenen oder -gesagten Ergebnis zusammenfällt, sondern den verpflichtet, von dem die Handlung abhängt. Außerdem verweisen die Handlungen auf *Motive*, die erklären, warum jemand etwas tut oder getan hat, und zwar auf eine Art und Weise, die wir klar von derjenigen unterscheiden, wie ein physikalisches Ereignis zu einem anderen führt. Die Handlungen haben weiterhin *handelnde Subjekte*, die Dinge tun und tun können, die als *ihr* Werk oder [...] ihre Tat gelten. [...] Handeln heißt außerdem immer zusammen ‹mit› anderen handeln: die *Interaktion* kann die Form der Kooperation, des Wettbewerbs oder des Kampfes annehmen.
>
> *(Ricœur 1988 1: 90f.)*

Und mit der Handlung ist immer schon ein gewisses Maß an Kausalität inbegriffen (ebd. 1991 3: 374). David Bordwell zeigt auf, wie im klassischen Kino Handlung aus der Charakterisierung der Figuren herauswächst und mit diesen verknüpft ist:

> If the character must act as the prime causal agent, he or she must be defined as a bundle of qualities, or traits. [...] Hollywood cinema [...] emphasizes action, ‹the outward expression of inner feeling›, the litmus test of cha-

> racter consistency. [...] Hollywood cinema reinforces the individuality and consistency of each character by means of recurrent motifs.
>
> *(Bordwell, in Bordwell/Staiger/Thompson 1991: 13ff.).*

Die Wahrnehmung einer Störung oder eines Mangels führt zunächst zu einem (Handlungs-) Motiv: «Schmerz fühlt der Mensch dann, wenn er etwas möchte, das er nicht hat [=Affinität] oder etwas nicht will, was er hat [=Repulsion]». Aus dem Motiv entsteht die (nicht unbedingt bewusste) Absicht: «Eine Absicht führt immer in die Zukunft. Alles auf die Zukunft Gerichtete ist Absicht. [...] Einer Absicht liegt ein Motiv zu Grunde. Etwas beabsichtigen bedeutet, ein bestimmtes Ziel erreichen zu wollen. An das Ziel gelangen heißt, das jeweilige Motiv auszuschalten» (Vale 1988: 123, 125f.; vgl. auch Bordwell in Bordwell/Staiger/Thompson 1991: 16f.). Das Wesen dramatischen Erzählens liegt dabei im Überwinden von Widerständen, die sich dem Handlungssubjekt in den Weg stellen:

> Der Kern einer jeden dramatischen Erzählung ist der Konflikt, der Wunsch, den Schmerz durch Hinnahme oder Überwindung auszuschalten. [...] Konflikte tauchen dort auf, wo Motiv in Absicht und Absicht in Ziel übergehen.
>
> *(Vale 1988: 138)*

Nun ergibt sich die Notwendigkeit, aus einer potenziell unendlichen Anzahl von handlungsproduzierenden Absichten eine Auswahl zu treffen:

> Wir sollen uns darauf beschränken, eine einzige Absicht bis zu ihrem Endergebnis zu verfolgen. [...] Die Geschichte darf nicht enden, bevor das Endergebnis der Absicht gezeigt wurde; ferner ist es ausgeschlossen, dass die Absicht mitten im Film zum Ziel gelangt und dann eine zweite Absicht eingeführt wird. [...] Die Hauptabsicht ist unter den vielen Absichten diejenige, von der die Geschichte erzählen will.
>
> *(ebd.: 154)*

Einerseits ist es möglich, dass an einer Absicht mehrere Figuren teilhaben, dann kann es mehrere Hauptfiguren geben; andrerseits gilt, dass unter Wahrung der personalen Einheit (bei einer Hauptfigur) auch zwei Absichten in einer Erzählung vereinigt werden können, «doch mehr als zwei Hauptabsichten zerstören jede Geschichte, sie zerfiele in Einzelteile und ein dramaturgischer Aufbau wäre ausgeschlossen» (ebd.: 155). Daher unterteilt die klassische Erzählung ihr Personal in Haupt- und Nebenfiguren, wobei es meist eine deutliche zentrale Figur geben sollte. Sie trifft die wichtigsten handlungsrelevanten Entscheidungen und erleidet klassischerweise das Geschehen spätestens ab dem Midpoint nicht mehr,

sondern lenkt es aktiv (Field 1984a: 22f., 1984b: 131ff.). Folglich dominieren die Hauptfiguren die wesentlichen narrativen Entwicklungen. Demgegenüber hat das sekundäre Personal vor allem dienende und unterstützende Funktion, leistet einen «Beitrag zur Beschreibung der Hauptcharaktere».

Diesen Aspekt betont auch Linda Seger, wobei er vor allem dann greift, wenn das sekundäre Personal mit dem Protagonisten kontrastiert. Nebenfiguren, die aus charakterlichen Reduktionen entstehen, können dabei auch das Thema der Geschichte vermitteln und die Erzählung katalysatorisch vorwärtsbewegen. Durch Nebenfiguren können Handlungs- und Wahlmöglichkeiten der Hauptfigur gespiegelt und herauskristallisiert werden (Seger 1990: 125, 127ff., 133). Dabei bleiben die an die Figuren gebundenen Handlungsstränge auf deren Charakteristika bezogen:

> Consistency of character is conveyed by repeating the motif through the film. With a minor character, the motif may be a running gag that aids easy identification. [...] For major characters, the motif serves to mark significant stages of story action. [...] Hollywood characters, especially protagonists, are goal-oriented. [...] Characters' goals produce causal chains.
>
> *(Bordwell in Bordwell/Staiger/Thompson 1991: 15f.)*

Zwar können auch Nebenfiguren eigene Ziele verfolgen; wenn diese mehr sind als auf narrative Hilfsziele bezogene Teil- oder Nebenabsichten eines Subplots, so dass sie sich der Hauptabsicht entgegenstellen, werden sie zur Gegenabsicht und die Nebenfiguren zu Antagonisten (Dancyger/Rush 1991: 96; Vale 1988: 154ff.). Der Widersacher ist dadurch definiert, dass er den Absichten des Protagonisten entgegensteht, und fällt zumeist mit der Rolle des Bösewichts zusammen (Seger 1990: 137f.). Allerdings ist das sekundäre Personal in der Regel einiges «flacher» als der vergleichsweise charakterlich runde Protagonist:[1]

> Bei der Charakterisierung von Nebenfiguren sollten [...] nur Typen bzw. deren typische Verhaltensweisen verwendet werden, da zu wenig Raum und Zeit zur Verfügung stehen, um komplexere Charaktere zu entwerfen.
>
> *(Vale 1988: 115)*

1 Die Begriffe «flach» und «rund» in Bezug auf die Figur stammen von E. M. Forster. Der «flache Charakter» wird von ihm als «Typ» aufgefasst, wobei darunter nicht nur eine attributive Typisierung, sondern vor allem eine starke Rollenhaftigkeit und prädikative Funktionalität verstanden werden muss. Der «runde Charakter» ist demgegenüber wirklich ein *Charakter*, dynamisch, entwicklungsfähig und vor allem zu Überraschungen imstande (Forster 1949: 77ff.).

Ed S. Tan hebt hervor, dass zwei Kategorien von Nebenfiguren in der klassischen Erzählung besonders häufig vorkommen:

> *Cards* are relatively static and predictable characters, although not necessarily simple, who are often at once comical and pathetic. [...] A second example is the *Ficelle*, the representative of the reader/viewer in the fictional world. He or she is contrasted with the protagonist by virtue of the common sense that the human, driven, or spontaneous protagonist lacks or is contrasted with the protagonist in the matter of social background.
>
> *(Tan 1996: 158)*

Zur «Rundheit» der Hauptfigur gehört auch, dass sie aktiv ist und Energie hat (Dancyger/Rush 1991: 74). Andrew Horton ist ferner der Ansicht, dass auch ein gewisses rätselhaft-karnivalesk-widersprüchliches Faszinosum dazu gehören sollte (Horton 1994: 30f., 39f.). Vielleicht könnte man – provisorisch – sagen, dass Hauptfiguren tendenziell der Sphäre des *Handelns* oder *Tuns* angehören und Nebenfiguren jener des *Seins*. Letztere müssen typischerweise keine erzählungsrelevanten Entscheidungen treffen, so dass sie – als «farbige» *cards* stark attributiv oder als funktionale Figuren[2] mit einer eindeutig-signifikanten oder aber sich wiederholenden prädikativen Aufgabe – als handlungsverdichtendes Personal fungieren.

In Bezug auf die biographische Figur, die als historische auch eine außerfilmisch belegbare Realität besitzt, also auch referenzielle Figur[3] ist, gleichzeitig aber in einen fiktionalisierten Kontext eingebettet ist, können mit der klassisch-normativen Verteilung und Funktionalität des dramatischen Personals Schwierigkeiten entstehen, die vor allem in modernen Beispielen, aber mitunter auch in klassischen Filmen bemerkbar sind: in Fragen der Einheit der Handlung und damit des Ziels; der Perspektivierung der Hauptfigur; der Aktivität/Passivität im Verhältnis von Haupt- und Nebenfiguren; sowie der Funktion des Antagonisten. Auf diese Probleme, die bisweilen zu eigenen, für die Filmbiographie typischen Lösungen führen, sind wir zum Teil schon zu sprechen gekommen; sie sollen im folgenden anhand von charakteristischen Figurenverteilungen genauer untersucht werden.

2 *Funktionale Figuren*: wahrnehmbare Körper, aber meist keine psychologisch-individualisierten *Charaktere*, mehr jedoch als eine bloße Dekorfigur. Die funktionale Figur kann anonym bleiben und ist entweder durch eine charakterbestimmende Tätigkeit (prädikative Funktion) oder ein Attribut (attributive Funktion) definiert.

3 *Referenzielle Figuren* verweisen über den filmischen Text hinaus auf eine soziohistorische Wirklichkeit, in der sie verankert sind (vgl. Hamon 1977).

Wir werden dabei – vor allem beim sekundären Handlungspersonal, manchmal allerdings auch beim Protagonisten – auf das Phänomen der «modernen» oder Kunstkino-Figur[4] stoßen, die sich im paradigmatischen Idealfall radikal von der klassischen unterscheidet: Anstelle von Transparenz finden wir Undurchsichtigkeit (Opazität), ausgeformte psychologische und/oder soziologische Charakteristika fehlen (während im klassischen Fall Individualisierung und Motivation sehr wichtig sind); sie ist nicht mehr oder kaum handlungsmächtig, häufig dezentriert, wird zu einer Chiffre, zu einem Kreuzungspunkt gesellschaftlicher Kräfte und ist nicht mehr von einem Star, sondern oft von einem Laienschauspieler dargestellt. Narrative Sympathie und situative Empathie – als Formen der «Identifikation» – treten dann zugunsten stärkerer Objektivierung in den Hintergrund, Zeit und Raum erscheinen nicht mehr personaler Handlung untergeordnet, sondern entfalten sich in einem Maße, wie es der klassischen Narration nicht möglich ist.[5]

In der Regel muss die Zentralfigur stärker historischen Anforderungen genügen als die Nebenfiguren. Letztere können zwar auch referenziell sein, dürfen aber, da sie im öffentlichen Bewusstsein weniger verankert sind, stärker fiktionalisiert werden, über den manchmal stereotyp wirkenden *composite character* bis hin zur reinen Erfindung.[6] Allerdings gilt dies nicht immer, denn jeweiliges visuelles Erscheinungsbild und/oder lebensgeschichtliche Tatsachen sind in unterschiedlichem Maße bekannt. In William Dieterles *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (USA 1940) spielt Edward G. Robinson die Titelrolle des visionären deutsch-jüdischen Arztes durchaus im Einklang mit seinem (aus vorhergehenden Gangsterfilmen entwickelten) Starimage, ohne sich geschichtlich anverwandelnd einen deutschen Akzent aufzusetzen, weil dadurch Publikumssympathien verschenkt worden wären; diese ethnisch-referenzielle Funktion wird von mehreren Nebenfiguren übernommen, die ein «mitteleuropäisch» gefärbtes Englisch sprechen.[7]

Wir werden sehen, dass die biographische Figur im Verlaufe der Handlung regelmäßig dazu tendiert, zu mächtig für die Diegese zu wer-

4 Auch wenn dieser Figurentypus seinem Vorkommen nach weit über das Subgenre der Filmbiographie hinausreicht, ist er als charakteristische und bezeichnende biographische Problembewältigung zu begreifen.

5 Für das Konzept der «modernen Figur» danke ich Margrit Tröhler.

6 Auch der von Donald Sutherland gespielte Informant «Mr X» in Oliver Stones *JFK* (USA 1991), ein paranoid-allwissender Deus ex Machina, ist ein solches *composite*. Vgl. hierzu James Riordan: *Stone. The Controversies, Excesses, and Exploits of a Radical Filmmaker*, New York, 1995, S. 359f.

7 Auch Clark Gable bemüht sich als Titelfigur in *Parnell* (John M. Stahl, USA 1936) nicht weiter, einen dem irischen Freiheitskämpfer angemessenen Akzent aufzusetzen – er spielt einfach «sich selbst».

den und sie in irgendeiner Form zu sprengen; statt dies negativ zu fassen, als Manko, können wir darin das Bestreben erkennen, den über den Text hinausweisenden referenziellen Charakter der historischen Persönlichkeit zu bewahren. Das sekundäre Personal dient dabei nicht nur dazu, den Protagonisten in seiner Bedeutung abzusetzen, es fungiert auch als Kollektiv, als sozialer Körper, als Alter Ego der Biopic-Persönlichkeit in ihren öffentlichen Aspekten.

In Bezug auf die Figurendynamik lassen sich zwei grundlegende Situationen im Biopic konstatieren: Die biographische Figur ist entweder die zentrale, die in der Mitte der dramatischen Handlung steht, oder aber sie erscheint als dezentrierte. Wie sich zeigen wird, kann diese Dezentrierung als spezifischer Lösungsversuch des Biopic verstanden werden, Geschichte und historisches Milieu in die Form des Spielfilms zu retten.

2.2 Zentrierung der biographischen Figur

In allen vier Werken, die im vorhergehenden Kapitel untersucht wurden, steht die biographische Figur deutlich im Mittelpunkt; das diachron-prädikative und synchrone Verhältnis der Figuren zueinander und im Gefüge des dramatischen Geschehens ist strukturell jedoch nicht in allen Beispielen identisch. Innerhalb des Normalfalls der zentralen historischen Figur ergeben sich folglich eine Reihe von charakteristischen Möglichkeiten, die – ohne alle Spielarten ausschöpfend aufzuzeigen – in der Reihenfolge einer zunehmenden Radikalisierung betrachtet werden sollen.

Zunächst und ganz klassisch gibt es die Möglichkeit des gemäßigt objektiven, nullfokalisierten Modus, in dem eine zentrale Hauptfigur durch einige starke und kontinuierlich wieder auftauchende Nebenfiguren situiert wird, wobei das sekundäre Personal durchaus an wichtigen Subplots beteiligt sein kann. Auch wenn starke interne Fokalisierungen auf das Figurenzentrum durch sekundäres Personal fehlen und bisweilen sogar über die Nullfokalisierung hinaus eine eher externe Pespektive vorherrscht, wird die Hauptfigur gleichwohl durch andere Figuren situiert, welche die wichtige Funktion eines intradiegetischen Publikums einnehmen. Im letzten Kapitel würde *The Benny Goodman Story* in diese Kategorie fallen, für die genauere Untersuchung ist unser Augenmerk auf ein anderes Beispiel klassischen Erzählens gerichtet, Clarence Browns *Edison, the Man* (USA 1940).

Zwei andere charakteristische Möglichkeiten ergeben sich bei starker intradiegetischer Fokussierung (als interne Fokalisierung) auf die

Hauptfigur. Bei der ersten Variante, einem subjektiven Modus, fokalisiert sich die Hauptfigur pseudo- oder quasi-autobiographisch selbst, wodurch Nebenfiguren in ihrer Wichtigkeit eingeschränkt sein können. *The Spirit of St. Louis* gehört hierher, und teilsweise zeigt auch *Nixon* entsprechende Tendenzen; unser – besonders ausgeprägtes – Beispiel wird Karel Reisz' *Isadora* (GB 1968) sein. Andrerseits geht mit einer starken intradiegetischen Fokalisierung natürlich eine Subjektivierung der Handlung einher, weshalb dieses Phänomen besonders in fiktionalen Biographien (zum Beispiel Preston Sturges' *The Great McGinty*, USA 1940 oder Markus Imhoofs verschlüsselter Biographie *Die Reise*, BRD/CH 1986) zum Einsatz kommt.

In der zweiten Spielart des zentrierten subjektiven Modus finden wir häufig eine oder mehrere wichtige Nebenfiguren, die als homodiegetische Erzähler die narrative Perspektive auf die Hauptfigur bestimmen und/oder für das außerfilmische Publikum als Einkupplungsfiguren fungieren, wie dies in zahlreichen Beispielen der Fall ist: so in der Chopin-Biographie *Polonaise / A Song to Remember* (Charles Vidor, USA 1945) mit Warner Brothers / Dieterle-Biopic-Star Paul Muni in der tragenden Nebenrolle des Mentors Joseph Elsner; mit der von John Ireland gespielten Reporterfigur Jack Burden im fiktionalisierten Huey-Long-Biopic *All the King's Men* (Robert Rossen, USA 1949); oder in der fiktionalisierten Jazz-Biographie *Round Midnight* (Bertrand Tavernier, USA/F 1986) mit dem französischen Fan Francis Borler (François Cluzet), der auf den von der wirklichen Jazzgröße Dexter Gordon (1923–90) gespielten Saxophonisten Dale Turner eine einkuppelnde Perspektive liefert.[8] In jüngster Zeit hat auch James Ivory in *Surviving Picasso* (USA 1996) diesen personalen Ansatz gewählt, hier erfolgt der Blick auf den berühmten Maler aus der weiblichen Perspektive einer Geliebten (Françoise Gilot, gespielt von Natascha McElhone). Das filmhistorisch paradigmatische Beispiel, auf welches wir hier eingehen werden, ist Orson Welles' *Citizen Kane* (USA 1941), in dem die enigmatische Titelfigur durch mehrere sekundäre Figuren fokussiert wird.

Schließlich findet sich ein starker objektiver Modus, in dem sowohl Haupt- wie Nebenfiguren mehr oder weniger ausschließlich extern fokalisiert werden. Fällt die biographische Erzählung linear aus und deckt sie eine große Zeitspanne ab bei gleichzeitigem Verzicht auf (wichtige) Subplots, so kann die Hauptfigur derart dominant werden, dass Nebenfigu-

8 Turner selbst repräsentiert ein *composite* aus zwei historischen Jazzpersönlichkeiten, dem Saxophonisten Lester Young (1909–59) und dem Pianisten Bud Powell (1924–66) (vgl. auch Cooke 1998: 186).

ren in den Hintergrund treten. Das sekundäre Personal ist dann vor allem situativ platziert und an konkrete biographische Stationen gebunden, um im weiteren Erzählverlauf, beinahe wie Perlen entlang einer Kette, nicht mehr aufzutauchen. In diese Richtung geht *Aus einem deutschen Leben*. Uns interessiert hier ein extremeres Beispiel: Sergej Paradshanows *Zwet granaty / Sajat Nowa* (SU 1969), der die episodisch-lineare Form der hagiographischen Chronologie von aneinandergereihten lebenden Ikonen wählt und in dem sowohl Haupt- wie Nebenfiguren – sofern die Terminologie in diesem kaum mehr narrativen Werk überhaupt greift – wie Chiffren ausfallen, weil sie ausschließlich von der Enunziation extern fokalisiert werden und eigentlich nur mehr Bilder sind.

2.2.1 Klassisch-objektive Fokussierung durch sekundäres Handlungspersonal: *Edison, the Man* (Clarence Brown, USA 1940)

Clarence Browns Film – die Fortsetzung des von Norman Taurog im selben Jahr und ebenfalls für MGM gedrehten *Young Tom Edison* über die Jugendjahre des Erfinders – ist ein ausgezeichnetes Beispiel für die Fortschrittsgläubigkeit und den Geniekult der klassischen Biographie. Typisch ist auch, wie eine relativ komplexe Hauptfigur immer wieder durch sekundäres Handlungspersonal prädikativ inspiriert, kontextualisiert und in Einzelaspekten reflektiert wird, wobei viele dieser Nebenfiguren als *cards* oder *ficelles* vor allem auch für Situationskomik sorgen, die Ernsthaftigkeit des biographischen Unterfangens auflockern und in antizipatorischer oder retardierender Funktion periodisch wiederkehren. Wir werden auch sehen, dass in diesem Biopic eine durch das sekundäre Personal geleistete, *exzessive Form der Zentrierung* auf den Protagonisten vorliegt, die ihn weit über alle anderen Figuren hinausragen lässt, ihn schließlich monomanisch in übermenschliche Gefilde erhebt und dabei jeglichen dialogischen Prinzips entbindet. Der Held wird dabei so überdimensional, dass er den Rahmen der Diegese förmlich sprengt.

Wir schreiben das Jahr 1929. Nach 50 Jahren elektrischen Lichts soll dessen Erfinder Thomas Alva Edison gewürdigt werden; doch im Festsaal fehlt vorerst noch der Ehrengast – Assistenzfiguren (Honoratioren der gehobenen Gesellschaft) lassen den Auftritt der Hauptfigur durch eine im klassischen Kino charakteristische Hinauszögerung antizipieren.[9]

9 Auf diesen Aspekt der Spannungserzeugung weist auch Claudio Fäh in einer unveröffentlichten Arbeit über die «gesichtslose Figureneinführung» hin (Zürich 1997).

Gleich anschließend sehen wir den greisen Erfinder (Spencer Tracy), der von zwei enthusiastischen Teenagern, relativ eindimensionalen Einkupplungsfiguren, über seine Arbeit und sein Leben ausgefragt wird. Tracy, mit einer weißhaarigen Perücke dem Porträt der historischen Persönlichkeit, das am Ende von *Young Tom Edison* zu sehen war, angenähert und gleichwohl als Star erkennbar, steht darstellerisch in der Tradition des Hollywoodschen «mittleren» Realismus (sein Image entspricht mehr dem *actor* als dem *personality star*).[10]

Auf einen seiner berühmt gewordenen Aphorismen angesprochen (Erfinden sei 99 Prozent Transpiration und ein Prozent Inspiration), meint Edison philosophisch-belehrend, das eine Prozent Inspiration sei essenziell; die größte Erfindung sei der Grashalm und das Bedeutendste auf Erden die Zeit. In dieser didaktischen Szene wirken die Nebenfiguren, die später nicht mehr auftauchen werden, als Katalysatoren von Äußerungen, welche die Hauptfigur als menschlich und weise zeichnen und sie bei aller Berühmtheit zugleich als bescheidene und runde Persönlichkeit charakterisieren. Dies ist notwenig, um dem Kinopublikum empathische Teilnahme und einen Einstieg in die Diegese zu ermöglichen. Doch vom Starstatus her gesehen, der immer auch Polysemie ins Spiel bringt, überragt Tracy alle anderen DarstellerInnen, deren Parts semiotisch enger umschrieben sind.

Kurz vor seinem Erscheinen am Festakt lässt sich Edison genüsslich und augenzwinkernd ein Stück Apfelkuchen und ein Glas Milch schmecken, seine aus *Young Tom Edison* geläufige Lieblingsspeise, die ihn als uramerikanisch-bodenständig, im Geiste jugendlich und humorvoll auszeichnet und somit – als eines von verschiedenen wiederkehrenden Motiven – seiner Figur stabile Kontinuität sichert.

Es folgt die pathetische Ansprache eines älteren, als blasse Einkupplungsfigur fungierenden Festredners: Edison sei die Verkörperung der Freiheit des Geistes und habe den Menschen eine neue Art von Unabhängigkeit geschenkt. So erscheint er gewissermaßen als einer der Gründerväter des modernen Amerika. Sein Leben sei aber mit Arbeit

10 Zu Tracys Anverwandlungsfähigkeit, die 1940 fest zu seinem Image gehörte, schreiben Mark W. Estrin und John McCarty: «His roles were wide-ranging, the films that contained them generically diverse. He appeared in gangster films, screwball comedies, Westerns, biographies, and romantic adventures. [...] His characters included society's victims and, occasionally, its victimizers – sometimes both at the same time, as in *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. But even when he portrayed ruthless conniving men, Tracy exuded a rugged self-confidence that seemed to etch facets central to the American spirit. He had no airs, on-screen or off. Perhaps because his average looks and chunky frame denied him the romantic casting opportunities available to his more urbane contemporaries, [...] he remained a character actor masquerading as a star» (Estrin/McCarty in Unterburger 1997: 1203f.).

Die Glühbirne und Spencer Tracy als Thomas Alva Edison in *Edison, the man* (USA 1940).

und Mühen verbunden gewesen, er habe gegen Unwissenheit, Vorurteile und Habsucht zu kämpfen gehabt. Das pädagogische Unterfangen des Films ist es also zu zeigen, dass biographische Selbstverwirklichung und, darüber hinaus, menschlicher Fortschritt nicht ohne Kampf möglich sind, dieses Ringen sich aber lohnt. Der Film entwickelt hier einen eigenen Topos: Anfänglich glaubt man Edison nicht, später lässt man sich überzeugen. Dazu gehört auch die Reihung: unkonventionelle Ankunft oder Zusammenstoß, Konflikt, Initiationen.

In der Adressierung eines innerfilmischen Publikums von Dekorfiguren, das strukturell und didaktisch für das nichtfilmische einsteht, erzählt der Redner in raffendem Stil von Edisons Anfängen als Erfinder. Damit ist der Punkt erreicht, an dem eine Rückblende ein- und ansetzt, die weniger durch Edison fokalisiert als vielmehr eine Visualisierung der Festrede zu sein scheint und zur eigentlichen Spielhandlung überleitet, die einem durchgängig linearen Ablauf folgt.

Als junger Mann befindet sich Edison in New York. Er macht einen adretten Eindruck, sein Gesicht strahlt Zuversicht und Wärme aus, Tracy aktiviert für seinen Part den Aspekt des «good-natured fellow». Zunächst dient eine funktionale Nebenfigur, ein Gaslichtanzünder, der dem Protagonisten in Großaufnahme Feuer gibt, als nicht-kausaler *graphic match* an das letzte Bild der vorhergehenden Sequenz, als jemand dem alten Edison (ebenfalls in Großaufnahme) eine Zigarre anzündete. Mit dieser peripheren Figur wird zugleich die Licht-Topik eingeführt, die sich durch den Film hindurchzieht (Gaslicht, elektrischer Funkenschlag, Sonnenaufgang, «leuchtende» Gesichter, Glühbirne); denn schließlich wird es darum gehen, die Gasbeleuchtung durch jenes elektrische Licht zu ersetzen, das Edison zu erfinden hat. Die nächtliche Konfrontation mit einem durch die Kombination von uniformierter Autorität und schlichtem Gemüt typisierten Polizisten dient vor allem der Komik: Edison kann aufgrund seiner Schwerhörigkeit (die bereits in Taurogs Film

erklärt wird) die Rufe des Ordnungshüters, der ihn für einen Einbrecher hält, nicht hören; dabei versucht er nur, bei seinem Telegraphistenkollegen Bunt Cavatt unterzukommen. Das kleine Scharmützel hat außerdem die Funktion, eine Topikreihe über die Nonkonformität des Protagonisten und seinen leicht exzentrischen Charakter zu begründen.

Im Vergleich damit sind die Nebenfiguren sowohl gefestigter wie «konfliktloser», was zugleich bedeutet, dass sie keine wirklichen Entwicklungsmöglichkeiten besitzen und oftmals als Objekte und Lieferanten von Humor oder zur Karikatur neigende Antagonismen sorgen. Jedes narrative Segment bezieht sich handlungsorientiert auf die Hauptfigur, das sekundäre Personal ist primär für narrative Teilziele von Relevanz. Nebenfiguren repräsentieren dabei vor allem die Konvention, an der sich die Hauptfigur in ihrer Schlitzohrigkeit reibt. Insofern kann man sagen, *dass sich die Exzentrizität des Protagonisten innerhalb der Geschichte invers zu ihrer narrativen Zentrierung verhält.*

Mit der Einführung von zwei komplexeren *cards*, dem etwas großspurig auftretenden Bunt, der – eine weitere Topik – immer in Geldnöten und auf die Generosität anderer angewiesen ist, und dessen schrulligem Onkel Ben Els, der als Hauswart arbeitet, treten zwei wichtige Nebenfiguren auf den Plan, die, auch wenn sie über längere Passagen abwesend sind, als komische *sidekicks* und Katalysatoren wirken, die Hauptfigur «kommentieren» und Topikreihen mitbegründen. Bunt bringt zwei geschehensrelevante Informationen: Einerseits warnt er Tom, in New York zu arbeiten – aber Edison will bleiben (ein Mini-Konflikt); andrerseits weist er ihn auf dessen zu einer Whisky-Alterungsmaschine umgebauten Wahlzettelzähler hin. Damit ist natürlich die Antizipation auf die späteren Erfindungen aufgebaut; zugleich kündigt sich auch die narrative Bedeutung New Yorks an, der Stadt, die als erste elektrisch beleuchtet sein wird (in vielen amerikanischen Biopics ist der Höhepunkt der Handlung in New York angesiedelt). Els wiederum gewährt Edison Unterkunft sowie die Möglichkeit, elektrische Experimente durchzuführen, und er macht ihn nächtens mit dem Telegraphenraum der Börse vertraut.

Im Büro des Gas-Trusts öffnet der junge Forscher ein Buch über Farradays elektrische Experimente und richtet – charakteristisch für klassische Biopic-Helden – den Blick visionär ins Off. Er schwärmt von den Möglichkeiten des elektrischen Lichts, dem gegenüber Bunts Onkel skeptisch, aber auch neugierig ist – die Nebenfigur als intradiegetisches Publikum, die den «gesunden Menschenverstand» vertritt, während die Hauptfigur ein klares segmentübergreifendes Handlungsziel formuliert, das Beharrlichkeit und das Überwinden von Widerständen verlangt.

Eine Panne des Börsentelegraphen verhilft Edison zu einer Profilierungsmöglichkeit: Er repariert das Gerät und kann sich dadurch ein Gespräch mit Taggart, dem Boss des Gas-Trusts, verschaffen; bei dieser Gelegenheit lernt er den wohlwollenden General Powell kennen, den Präsidenten der Western Union, der von der aktantiellen Position her als «Geber» und zugleich als Publikumsdelegierter operiert. Taggart, (Stereo-) Typ des fetten, cholerischen Kapitalisten, will sich nicht auf ungewisse Experimente einlassen und lehnt Edisons Idee für einen neuen Telegraphen ab; dadurch wird seine strukturelle Rolle als Antagonist etabliert, die sich bis zum Ende halten wird. Erst durch Powells Vermittlung kommt Edison zu dem Job. Mit dem Angebot einer Zigarre wird die mit Werten wie Wohlstand oder Erfolg gekoppelte Topik, die bereits den Beginn der Rückblendenhandlung markierte, wieder aufgegriffen. Es ist zugleich der Moment des großen Durchbruchs der biographischen Figur, des *early big break*.

Direkt anschließend kommt es vor dem Western Union Workshop, Edisons Arbeitsplatz, aufgrund seiner Schwerhörigkeit (topische Wiederkehr) zu einem Zusammenstoß mit einer attraktiven jungen Frau, die im gleichen Gebäude arbeitet; versehentlich beschädigt er ihren Regenschirm. Aus Frustration über Toms Ungeschicklichkeit lässt sie ihn vor dem Portal stehen. In diesem Moment konflikthafter Situationskomik ist einerseits die narrative Signifikanz der Frau durch eigentlich den Hauptfiguren vorbehaltene Großaufnahmen angezeigt, also die romantische Plotlinie vorbereitet. Außerdem ist Edison weiter charakterisiert worden: Das Linkische an ihm macht ihn menschlich und damit sympathisch; zugleich entspricht dieser Charakterzug dem Klischee des weltfremden, zerstreuten Erfinders. Auch hier zeigt sich, dass die klassische biographische Hauptfigur fortlaufend auf eine Vielzahl von kleineren oder größeren, jeweils personalisierten Antagonismen stößt. Notabene sind es häufig dieselben widerständigen Nebenfiguren, die später den Erfolg des Protagonisten applaudieren werden.

Dieses Publikum braucht es allerdings, um seine Besonderheit hervorzuheben. Bei der ersten Ankunft im Workshop unterscheidet sich Edison durch seinen dunklen Anzug vom übrigen Personal, das großteils dieselbe uniforme Gewandung trägt: weißes Hemd, Fliege und Weste. Durch optimales Ausnützen von Schwarzweiß-Kontrasten hebt sich die Hauptfigur also schon visuell von der im wahrsten Sinne des Wortes blasseren Umgebung ab. Die Bekanntschaft mit einem freundlichen Mitarbeiter, Michael Somon, der ihm Geld leiht, weist darauf hin, dass dieser zur signifikanten, die anderen Mitarbeiter vertretenden Figur (einem «Helfer») avancieren wird: *Klassische Spielfilme personalisieren kollektive Entitäten über fokussierende Einzelfiguren*.

Durch Geldmangel genötigt, am Arbeitsplatz zu übernachten, sowie dadurch, dass er als erstes den Regenschirm der jungen Dame repariert, wirkt Edison einmal mehr exzentrisch. Mit der Rückgabe des Schirms ist der persönliche Konflikt vorderhand gelöst: Mary Stillwell ist durch die Reparatur beeindruckt; als romantisches Objekt seiner Begierde avanciert sie sogleich zu einem wichtigen Charakter.

Gemäß der Logik, dass jede Szene einen Teilkonflikt löst, eine Antwort auf eine Frage gibt, aber sogleich einen neuen Konflikt (eine neue Frage) aufwirft, ergibt sich das aktuellste Problem: Es ist Mittagspause, aber Edison hat nicht genügend Geld, um Mary zum Essen einzuladen. Vorderhand versucht er, seinen Stolz zu wahren und bestellt, was er sich leisten kann, ein Glas Milch und ein Stück Apfelkuchen (Topik). Als sich Mary – für Tom überraschend, für uns natürlich nicht – zu ihm setzt, löst sich die Frage, ob sie gemeinsam essen gehen werden; doch das teurere Menu bringt ihn in eine Klemme. Als er später diskret den Wirt anpumpt, verweigert der ihm Kredit; geistesgegenwärtig lässt Mary eine Dollarmünze fallen, als stamme sie aus Edisons Tasche. Diese Handlung als Indiz ihrer wachsenden Zuneigung zeichnet sie als intelligent, initiativ und hilfsbereit aus: zu Überraschungen fähig (rund), eine zweite, romantische, Hauptfigur. Zu vermerken ist ebenfalls, dass die Situationskomik, mit der viele Szenen enden, häufig auf einer über den Protagonisten verdutzten Nebenfigur schließen – hier ist es der (stereotyp flache) Wirt, der Verständnislosigkeit gegenüber dem Nonkonformen verkörpert und mit einem vertrottelten Blick zurückbleibt.

Tom hat Marys Kunststück nicht durchschaut. Beim Abschied vor dem Portal der Western Union verweht es Edison wiederum den Schirm, in einer Art von *running gag*; diesmal trennt sich Mary von ihm auf einer fröhlichen Note. Edisons Aufrichtigkeit, die vor allem mit dem Image Spencer Tracys zu tun hat, wird sogleich unter Beweis gestellt. Es ist Zahltag, er tilgt seine Schulden bei den Kollegen und kann außerdem für sein Telegraphen-Projekt die geeigneten Mitarbeiter aussuchen, um deren Großzügigkeit zu erwidern. Damit hat sich Edison als führende Figur etabliert, seine Mitarbeiter erscheinen vergleichsweise passiv. Als er über eine die verschiedenen Etagen verbindende Metallstütze Mary eine Einladung zum Abendessen zumorst, übersetzt er den Kode anschließend für Somon und das nichtfilmische Publikum. Somons eigener unbedarfter Morse-Versuch bestärkt seine humoristische Funktion und lässt die Szene auf dem obligaten Schlussgag ausklingen. Mit dem Morsen ist zugleich die Kommunikationstopik präsent.

Das Hauptziel der Handlung, Erfindung und Siegeszug des elektrischen Lichts, das durch eine Reihe von narrativen Hilfszielen – vor allem

die Romanze – etwas aus dem Blickfeld geraten war, taucht nun kurz wieder auf. Nach dem Abendessen bleiben Tom und Mary vor einem dunklen Schaufenster stehen, was ihn über das zukünftige Licht, positive und negative elektrische Ströme sprechen lässt, ein Wortspiel natürlich über ihre gegenseitige Anziehung (Verknüpfung der romantischen und nichtromantischen Handlungslinien). Doch die beiden werden durch einen neugierigen Polizisten gestört, eine Wiederaufnahme des komisch-repressiven Ordnungshüter-Schemas. Das Knistern zwischen ihnen ist damit zugleich unterbrochen und aufgeschoben, die Antizipation einer definitiven Liaison umso mehr gesteigert.

Der neue Telegraph ist fertiggestellt, läuft aber erst, als Tom Hand anlegt, womit die «natürliche» Überlegenheit des Genies gegenüber seinen «normalen» Mitarbeitern zur Geltung kommt. Sogleich bricht Edison auf, um die Apparatur seinen Auftraggebern in New York vorzustellen. Marys Kuss auf den Mund ist ein erster Höhepunkt der Romanze und versetzt ihn so in Aufregung, dass er den Telegraphen beinahe fallen lässt. Auch dieses Motiv kehrt später wieder; all diese kleinen dramatisch-komischen Situationen dienen der narrativen Verknüpfung, retrospektiv operieren sie als *plant* und *payoff*, durch die spätere Wiederkehr erhalten sie als Antwort auf eine Frage neuen Sinn.

Taggart und Powell sind vom Telegraphen begeistert und überzeugt, die Patentrechte für 40'000 Dollar günstig erlangt zu haben. Doch Tom hätte seine Entwicklung schon für weit weniger verkauft, was Taggarts Freude verstummen und Powell, den gutherzigen (reichen) Onkeltyp, laut auflachen lässt. Powell nimmt erneut eine vermittelnde und das Kino-Publikum vertretende Position ein, da seine Heiterkeit auch unsere Freude ist über Edisons unverhofftes Glück.

Zurück in der Werkstatt, morst Tom Mary die guten Nachrichten und bittet sie zugleich, seine Frau zu werden. Nun wirken seine Mitarbeiter als eine Art «Chor»: Während einer von ihnen in naiv-staunender Manier den Kode übersetzt, hören die andern als intradiegetisches Publikum voller Spannung zu. Für uns ist in diesem Moment nicht der berufliche Erfolg Edisons relevant, sondern Marys Reaktion. Ihre Zusage löst allseits Begeisterung aus. Damit hat die Liebesgeschichte ihren Höhepunkt schon sehr früh erreicht, nach kaum mehr als einem Drittel der Narration: Die Romanze bildet im Biopic oft keine übergreifende Handlungslinie aus, sondern hat Episodencharakter. Die kirchliche Trauung von Mary und Tom erweist denn auch, wie sehr Edisons Kollegen zu einer zweiten Familie geworden sind, Teil einer sich symbolisch reproduzierenden männlichen Genealogie.

Nun schlägt die Handlung eine neue Richtung ein, Mary wird in ihrer Bedeutung zurückgenommen und in den Stand der anderen Nebenfiguren versetzt. Eine Hollywood-Montage zeigt, wie Tom sich ein Laboratorium bauen lässt. Mary bekommt eine (bezeichnenderweise?) namenlos bleibende Tochter, während ihr Mann mit seinen Leuten eine Reihe von anderen Erfindungen «gebiert». Das zweite Kind, ein Sohn, erhält den Namen Thomas Alva Edison Jr. Von nun an gibt es nur noch eine, auf Edisons Karriere ausgerichtete Plotlinie, mehr denn je wird er im überdeterminierten Zentrum stehen und die übrigen Figuren auf sich ausrichten. *Plant* und *payoff:* Tom offeriert seinen Mitarbeitern Zigarren, gültiges Zeichen der Arriviertheit. In der familiären «Idylle» ist Mary derweil ganz zur Hausfrau geworden.

Doch da in der klassischen Narration nie lange Harmonie («Windstille») herrschen darf, müssen für den Protagonisten wieder ernsthafte Probleme auftauchen. Die neue Schwierigkeit entpuppt sich als eine alte: akuter Geldmangel. Situationskomik entsteht, als ein Sheriff mit sich widersprechenden Zahlungsbefehlen auftaucht; Tom versteckt sich in einem Treppenkabäuschen, wie immer, wenn er in Schwierigkeiten steckt. Onkel Els bringt ihn auf die Idee, sich durch die Erfindung des elektrischen Lichts noch rechtzeitig aus den Schwierigkeiten zu befreien. Auch hier findet eine Art *payoff* statt: Hielt Els anfänglich wenig von Toms Ideen, so ist er nun zum Handlungskatalysator geworden und bringt die Hauptfigur wieder zurück auf das Hauptziel, das bislang durch näherliegende, dringendere Hilfsziele zurückgestellt worden war.

Edison gerät im folgenden in eine immer tiefere Krise. Zunächst ergibt sich eine Störung der Eheharmonie: der Protagonist stellt den beruflichen Elan allem voran und will von Mary in Ruhe gelassen werden (wir erinnern uns an das Prinzip des «Familienromans der großen Männer», ein Beispiel für deren bisweilen unsozialen Egoismus). Die finanzielle Not wird durch den Ausfall des vormaligen «Gebers» verschärft: General Powell, schwerkrank im Bett, ermuntert den Helden ein letztes Mal, das neue Licht zu erfinden. Doch es kommt noch ärger. Taggart bietet Überbrückungshilfe an, mit dem Hintergedanken, die Kontrolle über die Projekte zu übernehmen. Aber Edison will – als suchendes Genie – unabhängig bleiben. Als er erfährt, dass Powell gestorben ist, erklärt er seinen versammelten Mitarbeitern, er sei bankrott.

Damit steht der Protagonist zur Filmmitte hin am absoluten Tiefpunkt. Doch gemäß der Konvention, dass er jetzt aktiv auf das Hauptziel umschwenken sollte, bereitet sich eine Wendung vor, charakteristischerweise durch den Zuspruch der Ratgeberin Mary, die ihn in seiner Mission bestärkt. Tom erzählt ihr einen Traum, in dem er als eine Art mythi-

scher «Lichtgeber» figurierte. Es ist eine Vision, die ihn mit dem Archaisch-Halbgottähnlichen des Helden auszeichnet; Mary, mit feuchtglänzenden Augen – als emotionaler Fokus des Filmpublikums, das an dieser Stelle auch gerührt sein soll –, beschwört ihn, sich in seiner Suche nach dem elektrischen Licht von niemandem abbringen zu lassen.[11] Mary und Tom haben sich versöhnt.

Nun geht es wieder aufwärts. Durch einen Zufall löst Els eine von Edisons berühmtesten Entdeckungen aus. Tom sieht, wie der Phonographenkopf eine Rille in die Platte einritzt und dabei ein Geräusch produziert. Mit einer für das klassische Hollywood charakteristischen, kodifizierten Nachdenklichkeit, die vor allem den Hauptfiguren vorbehalten bleibt und als *anstrengende Tätigkeit* äußerlich sichtbar sein muss, macht sich Tom daran, einige Zeichnungen zu entwerfen. Gebannt beobachten seine Mitarbeiter (ein intradiegetisches Publikum), wie Geschichte geschrieben wird. Tom spricht einen Kinderreim auf die Tonwalze, er hat den Phonographen erfunden! Doch er erklärt, es sei keine Erfindung, sondern habe immer darauf gewartet, entdeckt zu werden – er ist der Held *durch Gottes Gnaden*.

Tom ist finanziell saniert. Erneut bewegt sich die Erzählung nicht auf das eigentliche Hauptziel zu (womöglich weil das elektrische Licht historisch gesehen nur eine von Edisons zahlreichen Erfindungen war). Durch das publizistische Bekanntwerden der angeblichen Erfindung gerät der Protagonist freilich erneut unter Handlungsdruck.

Wieder pumpt ihn Bunt um Geld an: *Topiks sind vor allem deswegen so durchgängig in der Figurenzeichnung, weil sie über die Wiederholung ähnlicher Situationen prädikative charakterliche Veräußerlichungen produzieren, die stabil sind und somit Identität schaffen. Hauptfiguren unterscheiden sich vom sekundären Personal darin, dass sie zahlreichere und komplexere Topiks in sich vereinen*; so sind Bunts Topiks «Geld leihen» oder «bluffen» einfacher angelegt als jener der Nonkonformität, der den Protagonisten auszeichnet.

Mit Schrecken erfährt Taggart, dass seine Gasaktien durch Edisons neues Licht im Wert gefallen sind. Es ist klar, dass der Widerstand des Antagonisten umso stärker sein wird, je näher sich die Handlung auf das Hauptziel zu bewegt. Taggart vertritt nicht nur das (Groß-)Kapital, sondern auch die Reaktion; das Progressive des von Edison verkörperten «freien Erfindergeists» wird von ihm aufs Härteste bekämpft. Konservatismus zeigt sich auch in einer Hollywood-Montage, in der verschiedene,

11 Tom ist sich interessanterweise nicht sicher, ob er den Traum nicht mit Versatzstücken eines Märchens vermischt hat, das ihm seine Mutter erzählt hatte (die symbiotische Beziehung zu ihr, derentwegen er sich vom sozialen Paria zum Helden seiner Heimatstadt entwickelt, ist Gegenstand von *Young Tom Edison*).

in ihrem rechthaberischen Fanatismus schematische Gestalten gegen das elektrische Licht polemisieren. *Der Antagonist darf im Biopic nicht nur individualisiert sein, er muss als Quasi-Figur, als negativer Spiegel des Protagonisten für ein größeres, gesellschaftliches Prinzip stehen: Konvention und Rückschritt.*

Damit beginnen in Edisons Labor die Versuche, die lange antizipierte Erfindung der elektrischen Glühbirne zu realisieren. Einmal mehr ist es Mary, die Tom inspiriert, als sie äußert, Bunt habe wohl kein Gehirn – was ihn stutzig macht (geniale plötzliche Eingabe): Durch eine Art primitives Telefon diktiert er Somon, es mit einem Vakuum in der Birne zu probieren. Aber immer noch leuchtet das Licht zu schwach, auf dem Weg zum Ziel sind noch mehrere Teilziele zu erreichen.

Auf die Enttäuschung nach 9000 Fehlschlägen folgt eine indirekte Eingebung, und zwar in Jimmy, einem Jungen, der gerade bei Edison angekommen ist, um Erfinder zu werden. Er hat noch keine Bleibe und möchte im Laboratorium übernachten – ein *payoff* in Bezug auf Edisons ähnliche Situation zu Beginn der Western-Union-Zeit. In Jimmy, der nicht sofort merkt, dass der große Erfinder höchstpersönlich vor ihm steht, erkennt Tom sich selbst wieder, womit das Thema der *nichtbiologischen männlichen Genealogie* fortgeführt wird. Wie schon in *The Spirit of St. Louis* ist auch hier das Spiel von Nicht-Erkennen versus Erkennen des Helden wichtig und dient dazu, den Jungen didaktisch als Reflektor von Edisons Größe aufzubauen.

Dessen energische Aktivität produziert einen neuen Versuch, diesmal mit einem Kohlenstoffglühfaden. Jimmy, der die Birne zum Test herauftragen soll, stolpert vor Aufregung und lässt sie fallen – erneut ein *payoff*. Während der Junge sich vor Scham hinter der Tür versteckt (Topik), gibt Edison ihm nochmals eine Chance: Aus Fehlern kann man lernen (Pädagogik) und: Die Hauptfigur besitzt die moralische Einsicht, Autorität und das flexible Aktionsspektrum, so großmütig zu handeln. Andachtsvoll, mit strahlendem Gesicht, trägt Jimmy die Birne vor sich her, und durch sein Akzeptiertwerden avanciert Edison für den – familienlos daherkommenden – Jungen zum Vatersurrogat.

In einer episodischen Sequenz, die zwischen der Werkstatt und Marys mütterlicher Familiensphäre alterniert, testen Edison und seine Leute den mit Kohlenstoff imprägnierten Faden. Diesmal klappt der Versuch: Schweigend und ergriffen schauen alle auf die glühende Birne.

In Edisons Werkstatt scheint das elektrische Licht andauernd, während sich für Mary der Wechsel von Tag und Nacht durch die aufgehende Sonne, den natürlichen Zyklus, die tradierte Ordnung, bekräftigt. Die neue «Ordnung» ist demgegenüber eine synthetische und rein männli-

che, von der sie ausgeschlossen bleibt. Edison umgibt die Aura des Schöpfers. Dem natürlichen Rhythmus von Schlafen und Wachsein gehorchen auch die übrigen Nebenfiguren; der große Erfinder dagegen bleibt wach. Als er der Birne mehr Strom gibt, leuchtet sie hell auf und brennt durch (auch der Held wird den Film «durchbrennen»). Dieses Bild könnte als Analogie auf Biopic-Figuren ganz grundsätzlich verstanden werden, die als «Stars» heftig strahlen, bevor sie erlöschen. Es ist der 21. Oktober 1879. Edison telegraphiert der Presse, er wolle New York beleuchten.

Damit wird der zweite Teil des Hauptziels in Angriff genommen, denn erst die öffentliche Anerkennung des elektrischen Lichts und damit auch der biographischen Figur wird den Durchbruch bringen. Die Absicht des Protagonisten ruft sogleich die Gegenabsicht des Antagonisten auf den Plan: Taggart will verhindern, dass Edison die Genehmigung erhält. Dies wiederum führt zu einer typischen Biopic-Szene, dem Auftritt vor Gericht, der es dem Helden ermöglicht, sich im argumentativ ausgetragenen Kampf – einer regelrechten Performance – vor intradiegetischem Publikum (auch schauspielerisch) zu bewähren, und damit zugleich der Erzählung zu einer didaktisch vermittelten Botschaft verhilft.

An jedem Hindernis sich aufbäumend, trägt Edison ein leidenschaftliches Plädoyer für den Fortschritt vor. Während es den (großkapitalistischen) Gegnern nur um die Bewahrung des Gasmonopols gehe, wolle er den Menschen besseres Licht geben und ihre Lebensqualität verbessern. Edison erzielt einen Triumph, aber das Gericht setzt ihm eine Frist von sechs Monaten bis zu seiner Demonstration. Diese *deadline* dient natürlich der spannungserzeugenden Frage, ob er die Aufgabe termingerecht lösen kann.

Das Wettrennen beginnt mit einer Hollywood-Montage, die stark raffend die «Teleologie des Fortschritts» (Custen) zusammenfasst. Es ist der 4. September 1882, der Tag, an dem die Frist abläuft. In der klassischen Dramaturgie muss es zum Schluss hin noch einmal spannend werden. Beim ersten Versuch, die Stromgeneratoren aufzustarten, bricht beinahe Feuer aus, nur der Protagonist bewahrt die Nerven. Noch gibt sich Taggart siegesgewiss. Assistenzfiguren machen dem Protagonisten Mut (Mary) und erinnern ihn an die Zeit (Bunt): die klassische letzte Minute vor Fristablauf. Der zweite Versuch klappt, in der Fabrik geht das elektrische Licht an, die Männer jubeln. Tom schaltet die Straßenbeleuchtung ein, er und Mary (sie mit andachtsvoll gefalteten Händen) schauen zu. Die versammelten Menschen jubilieren, nur Taggart ist enttäuscht, jemand hat ihm den Hut über die Augen gezogen (eine Anspielung auf die Topik Licht, Sehen, und metaphorisch: Aufklärung/Aufgeklärtsein

Edison, Prinzip des Fortschritts.

und dessen Gegenteil: Blindheit). Mit dem Jubel der Massen ist der Protagonist am Höhepunkt angelangt und ein öffentlicher Held.

Eine nachfolgende, die Fiktion in Richtung Historie verlassende Montagesequenz mit erklärenden Schriftzügen fasst den Siegeszug von Edisons Erfindung und die verschiedenen Triumphe seines späteren Lebens im Sinne einer Progression zusammen, während er frontal in Überblendung – zunächst jung, dann alt – nach vorn marschiert; alle Nebenfiguren der eingerahmten Erzählung sind nunmehr abwesend, es ist die beinah gottähnliche Überhöhung des mythischen «Schöpfers» und des *gesellschaftlich-technologischen Fortschritts* schlechthin. Zu sehen sind: die elektrische Beleuchtung verschiedener Weltstädte; die Auflistung einzelner Erfindungen in den Bereichen Medizin, Bau, Kommunikationstechnologie, Stromerzeugung, Feuerwehr, Eisenbahn und natürlich Kino (basierend auf der Projektion von Licht), durch dessen von der Narration behauptete «Erfindung» sich Hollywood in diesem Film nachträglich noch einmal selbst erzeugt und die in der biographischen Figur angelegte «Kopfgeburten»-Thematik verdoppelt.

Nachdem die Hauptfigur in übermenschliche Dimensionen zu entschwinden drohte, holt ihn die als Epilog abschließende Rahmenerzählung wieder in den sterblichen Kreis und in die Meta-Fiktion zurück. Der alte Edison, dessen Name «Mut, Entschlossenheit und begnadete Inspiration» verheiße, hält eine Ansprache, die zugleich (von der Frontalität der Kameraperspektive her) als ermahnende moralische Adressierung des nichtfilmischen Publikums gedacht ist und den Zeitgeist (nicht den diegetischen von 1929, sondern den des Entstehungsjahrs des Films, 1940) anspricht. Die Wissenschaft drohe zu einem Monstrum zu werden, aber man habe es in der Hand, die eigene Vernichtung zu verhindern und im Sinne des «größten Erfinders» (Gott) ein Gleichgewicht zwischen Menschlichkeit und Erfindungsgabe anzustreben. Dann werde der Mensch weiter «ins Licht» schreiten. Der tosende Applaus, den der alte

Edison durch die versammelten Dekorfiguren erhält, kann auch als filminterne Legitimationsgeste begriffen werden, als rhetorischer Kniff, um das Kino-Publikum vom Wert der moralisch-pädagogischen Abschlussworte, auch des gezeigten Lebens, zu überzeugen.

Mit einer Großaufnahme Edisons, der eine Träne im Auge hat (Rührungsmoment, auch für die ZuschauerInnen), schließt die Erzählung auf einem Bild, das auch als Erinnerung an die Hauptfigur gedacht ist. Mit dem Abschluss der Rahmenhandlung wird Edison – kanonisiert und in die Elite der Gesellschaft aufgenommen – quasi auch in den «Bilderrahmen» jenes historischen Porträts versetzt, das am Ende von *Young Tom Edison* zu sehen war, um damit die Hybridität von Historie (Bildnis des wirklichen Edison) und Fiktion (Tracy) zu unterstreichen.

2.2.2 Hybride (auto-)biographische Fokussierung: *Isadora* (Karel Reisz, GB 1968)

Eine andere Art der Zentrierung auf die Hauptfigur findet sich in Karel Reisz' Biographie der amerikanischen Tänzerin Isadora Duncan, *Isadora*. Hier ist die Sicht auf die Protagonistin in Anlehnung an Duncans 1928 – ein Jahr nach ihrem Tod – veröffentlichte Memoiren (*My Life*) autobiographisch inspiriert, und die exzentrische Titelfigur fokalisiert sich streckenweise selbst. Das Autobiographische geht Hand in Hand mit einer Rückblendenstruktur, die, wie bereits zu konstatieren war, tendenziell mehr Spielraum für Subjektivierungen lässt als der lineare Narrationsmodus. Neben dieser «subjektiven» Sichtweise ist Reisz' Film auch um eine externe Sicht bemüht und bezieht demzufolge eine weitere Quelle mit ein (Sewell Stokes' ebenfalls 1928 erschienene Biographie *Isadora Duncan, An Intimate Portrait*). Diese Kombination der Vorlagen schlägt sich in einer interessanten Hybridität der narrativen Perspektive nieder, wie sie auch in anderen Biopics vorkommt (zum Beispiel in Graeme Cliffords *Frances* über die Hollywood-Schauspielerin Frances Farmer, USA 1982). Der Selbstfokalisierung und zeitweisen narrativen Subjektivität der Protagonistin, deren kontinuierliche Präsenz den roten Faden der Erzählung ausmacht, stehen wiederkehrende Momente gegenüber, in denen sie als Schauwert das Objekt des Blickes ist, sei es derjenige des Kino-Publikums oder der delegierte Blick einer zumeist männlichen diegetischen Figur. Durch dieses doppelte Dispositiv ergibt sich eine gewisse Gespaltenheit des biographischen Subjekts, wie bereits bei der Hauptfigur von *Nixon* zu beobachten war (die auch als teilweise selbstfokalisierende operiert).

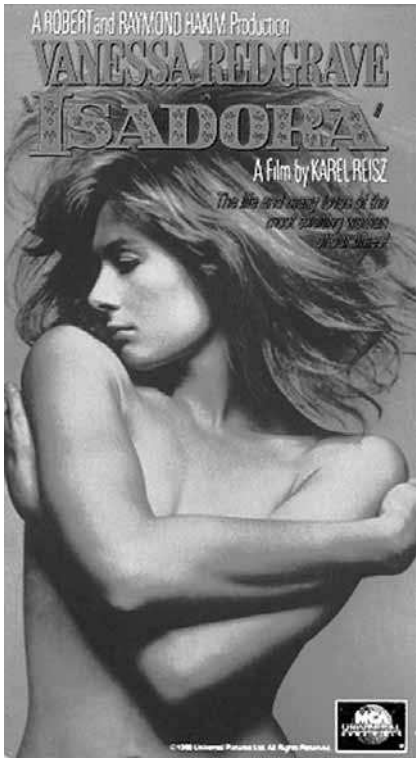
Die Erzählung beginnt mit einer eher unüblichen, aus der eigentlichen Spielfilm-Diegese herausfallenden Vorsequenz noch vor dem Vor-

spann, einer Szene mit Isadora Duncan als Mädchen, die an ihrem Geburtstag einsam in einem mit Kerzenlicht beleuchteten Zimmer schwört: Sie werde immer allein leben, niemals heiraten, sich der Kunst und der Schönheit widmen. In diesem ritualistischen Akt theatralischer Selbstinszenierung, bei dem sie auch die Heiratsurkunde ihrer Eltern verbrennt, erfindet sich die biographische Figur selbst; biologische Abstammung wird irrelevant, die Geneaologie, in die sie sich einreiht, gehorcht hehren Prinzipien der Ästhetik und wird sich in ihrem späteren Neo-Hellenismus artikulieren. Die egomanische Einsamkeit, die mit der radikalen Selbsterfindung und Fokalisierung nicht durch Nebenfiguren, sondern durch sie selbst zusammenhängt, besitzt eine mythische, heroische und tragische Dimension, die in der Vorsequenz angedeutet ist und sich auch erfüllen soll.

Isadoras Hang zum Theatralisch-Extravertierten manifestiert sich markant im ersten diegetischen Segment, 1927 in Nizza. Über den Blick durch Palmen auf das Mittelmeer setzt Duncans homodiegetischer Voice-over (genauer: Voice-off) ein; nach einem Zoom zurück, der den Rücken der rothaarigen, orangefarben gekleideten Diva freigibt, und einer Kamerafahrt in ein Zimmer mit weißem, sich wellenförmig bewegendem Vorhang, ist ein junger Mann zu sehen, Typ Intellektueller der oberen Mittelschicht, der an einer Schreibmaschine sitzt. Die ältere Isadora diktiert ihre exaltiert vorgetragenen, pathetisch überhöhten Lebenserinnerungen: Sie sei im Zeichen der Aphrodite geboren, ihr Verständnis der Bewegung sei den Wellen des Meeres geschuldet, das der Musik dem Wind. Zu ihren Ausführungen macht Duncan, immer eine Performerin, ausschweifende Armbewegungen, ihre Gesten bieten tänzerische Elemente, die Ausdruck eines überströmenden «vollen» Lebens sind oder sein sollen: *In Performer-Biographien neigen Künstlerfiguren recht häufig zur Hysterie, von wo es kein großer Schritt zum Wahnsinn ist.*

Isadora produziert ihren eigenen Mythos. Nicht nur ihre Extravertiertheit, auch ihre narzisstische Selbstbezogenheit zeigt sich deutlich, verglichen mit ihr wirkt der pflichtbewusst tippende Roger blass, ein *ficelle*, der den normalsterblichen KinozuschauerInnen näher steht, aber nicht weiter von Interesse ist. Seine Funktion ist die typische einer Biopic-Nebenfigur, nämlich für die Protagonistin als (Teil-)Gewissen zu dienen: Er fordert sie zum fleißigeren Arbeiten an der Autobiographie auf, doch sie ist launisch und möchte lieber tanzen. Mit dieser Szene wird die durch Isadora fokalisierte Sichtweise des Films zugleich diegetisiert und narrativ legitimiert: Von nun an fungiert die Nizza-Plotlinie als Basiserzählung, von der aus die Vergangenheit episodisch in Rückblenden aufgerollt wird.

Isadora (GB 1968)



Filmplakat zu *Isadora* (GB 1968).

Bei dieser Art von autobiographischer Selbst-Fokussierung können Nebenfiguren dazu tendieren, flach und als Assistenzfiguren auszufallen; und dasjenige Personal, das zeitweise den Status von sekundären Hauptfiguren innehat, ist vor allem situativ präsent, im Sinne einzelner Durchgangsstationen, als Katalysatoren, kaum aber als kontinuierlich auftretende Figuren. Daneben finden sich auch zahlreiche Stereotypen. In der ersten Rückblende kann ein vulgärer Varieté-Manager Isadora, die als ätherische, adoleszente Frau zu klassischer Musik tanzt, nicht viel abgewinnen; doch ihr Cancan, bei dem sie als «Peppy Dora» dem bunten, eher rüde johlenden Publikum ihre Reize zum Besten gibt – zum Teil in fortan wiederkehrender Untersicht –, sichert ihr dessen Wohlgefallen.

Kaum mehr als eine funktionale Chiffre ist auch – wieder in der Basiserzählung – jener durch Isadoras Schwärmen auratisierte Bugatti-Fahrer, der Typ des wortkargen romantisch-verwegenen, virilen, geheimnisvollen Südländers mit schwarzem Haar und Schnurrbart. Auch nachdem Duncan beinahe vom vorbeisausenden Sportwagen überfahren wird, lässt ihre euphorische Schwärmerei für ihren «Adonis», dessen Bekanntschaft schließlich zu ihrem Tod führen wird, nicht nach. In ihrer

Begeisterung für Bewegung und Geschwindigkeit verkörpert sie zugleich den Futurismus der Moderne. Ihre Bemerkung zu Roger, sie habe es nicht eilig mit dem Sterben, lässt den Tod jedoch als *memento mori* erahnen.

Wie die vorhergehenden Rückblenden etablieren die folgenden Segmente Isadora als Performerin, als Mitbegründerin des modernen Tanzes. Bei Museumsbesuchen in London, Paris, Berlin und Athen (Hollywood-Montage) manifestiert sich vor allem ihre vitalistische Bewegungseuphorie (Performer- und Künstlerfiguren tendieren zum Vitalismus). Eine in Untersicht gefilmte Totale in leichter Zeitlupe im Parthenon zeigt sie auf die Kamera zulaufend, sie zugleich zentrierend und als Objekt unseres Blicks festmachend.[12] Eine alltägliche Bewegung kann nahtlos in Tanz übergehen: Duncans Innovation liegt in einem ganzheitlich-symbiotischen Ansatz, der bereits in der Vorsequenz feststellbar ist.

Als Isadora mit einem Schleier vor der Londoner Gesellschaft tanzt, beginnt ihr Aufstieg zum Ruhm. In kurzen Dialogpartien produziert sie sich barfüßig im schlichten Gewande, ihre adligen GesprächspartnerInnen sind kaum mehr als flache Figuren und dienen als jenes intradiegetische Publikum, das Biopic-Figuren so nötig haben. Von besonderem Interesse ist hier Isadoras Behauptung, sie komme vom Mond und habe tanzen nicht lernen müssen, sondern schon im Leib ihrer Mutter getanzt. Somit taucht erneut der Mythos des durch (göttliche) Inspiration vorausbestimmten Naturtalents auf. Wir konnten ja bereits feststellen, dass biographische Figuren sich weniger entwickeln als entpuppen. Diesbezüglich ist eine Aussage Leo Löwenthals interessant, die sich auf die «Idole des Konsums» in den Magazin-Biographien der zweiten Phase bezieht:

> Die Kindheit ist nichts als eine Miniaturausgabe, eine frühe Darstellung von Beruf und Karriere eines Menschen. Der Mensch ist Schauspieler, Doktor, Tänzer, Unternehmer, und er war es schon immer. [...] [Er] kommt schon abgestempelt und bereits auf eine bestimmte Funktion festgelegt in die Welt. Das Individuum ist zu einem Warenzeichen geworden».
>
> *(Löwenthal 1990b: 280f.)*

Aufgrund dieser Vorbestimmung fehlt bei Reisz jene Szene, die in vielen klassischen Biographien so beliebt ist, der frühe «große Durchbruch». Vielmehr erreicht Duncans Karriere einen ersten Höhepunkt in der Royal Albert Hall, als sie in lilafarbenem Gewand (wie immer barfuß) zu

12 Vermutlich ist diese Einstellung inspiriert durch eine Aufnahme des Photographen Edward Streichen, die die wirkliche Isadora Duncan – auch aus der Totalen – in der Tunika mit erhobenen Armen im Parthenon zeigt («Isadora Duncan sous le portique du Parthénon, 1921»).

Beethovens Siebter Sinfonie tanzt. Zunächst ist sie in weiten Einstellungen erfasst, häufig in Untersicht (bis hin zur Froschperspektive), dann aus näherer Distanz. Die Kamera bleibt auf die Tanzende fokussiert, aus einer mobilen Perspektive, welche kaum dem diegetischen Publikum entspricht, aber Isadora für uns zu einem Spektakel, einem Schauwert macht; teils also zum Objekt, teils aber auch zum Subjekt, wenn die Kamera, sie zentrierend, kreisförmig mit ihr schwenkt und ihre Bewegung uns mitzureißen trachtet, in einer Art von kinematographischem «Mitsein».[13] Vielleicht ist diese Performance, die, wie alle, von Vanessa Redgrave selbst getanzt wird, der kinetische Höhepunkt des Films: eine Bewegungs- und Musikeuphorie, die uns ihren Körper genießen lässt. Spezifisch Geschichtliches (die historische Duncan) schwindet dahin, präsent ist das filmische Vergnügen an der puren Darbietung.

Damit hat sich die Erzählung von der Familie der Protagonistin verabschiedet – Raymond wird nicht mehr auftauchen, Isadoras Mutter ein letztes Mal erst später wieder. Auch der Karriere-Plot kommt zu einem vorläufigen Ende, nachfolgend in die Basiserzählung eingebettete Rückblenden konzentrieren sich nunmehr längere Zeit auf das, was der alternative Filmtitel *Loves of Isadora* andeutet, aber ohne eine konsistente romantische Plotlinie zu erbringen. Nach Erhalt eines Schecks beschließt Isadora, gemeinsam mit ihrer Freundin Mary (einer *ficelle*) nach Paris zu fahren. Während einer gemeinsamen Autofahrt entlang der Côte d'Azur hat sie in einem Tunnel eine «Vision», eine Rückblende, wie sich später herausstellt, von ihren beiden Kindern, die sie zum Weinen bringt; Mary muss sie über die Dunkelheit des Tunnels (den Tod) hinwegtrösten. Vorderhand bleibt dieses subjektiv fokalisierte, als weiteres *memento mori* fungierende Bild der durch ein Heckfenster zurückblickenden Kinder enigmatisch, es lässt eine spätere dramatische Auflösung antizipieren.

Nach einer weiteren Sichtung des mysteriösen roten Bugatti in einem Küstenstädtchen und einem Gespräch mit zwei britischen Künstlern, die der Zentrierung und historischen Verortung Isadoras dienen, leitet eine emphatische Bemerkung ihrerseits (Künstler müssten wie Löwen sein) eine weitere durch sie fokalisierte Rückblende ein, den Plot Point 1 und den ersten von insgesamt drei narrativen Blöcken, die sich mit wechselnden Amouren beschäftigen und eine sukzessiv absteigende Serie bilden.

13 Der Begriff «Mitsein» stammt von Martin Heidegger und wird von John Orr in Bezug auf ein modernistisches «poetisches Kino» (*A Cinema of Poetry*) zitiert: «The camera here is both objective and subjective, a feature of the modern cinema [...]» (Orr 1998: 5).

Mit Gordon Craig wird die erste neben der Protagonistin wirklich wichtige Figur eingeführt. Craig erblickt sie in einem Berliner Theater, während sie auf der Bühne einen Tanz probt. Gespielt durch den Charakterdarsteller James Fox, mit dem Privileg von Nah- und Großaufnahmen, das ansonsten der Hauptfigur vorbehalten bleibt, ist er mit seinem schwarzen breitkrempigen Hut als romantischer Künstlertyp zu erkennen. Sogleich übernimmt er vital und dynamisch die Initiative. Seine Schwärmerei für Isadora vermittelt uns gewisse historisch relevante Informationen (dass er sie bereits in Paris hat tanzen sehen) und indiziert durch seine Hochachtung, welche Haltung das Kino-Publikum einnehmen sollte.

Bereits hier, aber auch bei einer Kutschfahrt zu seinem Atelier, während der Craig von seinen künstlerischen Visionen als Bühnenmaler erzählt, wirkt die Protagonistin vergleichsweise passiv; Craig nimmt die Position ein, die in *Edison, the Man* der traditionelle männliche Biopic-Held innehat: Er spricht von *seinen* Visionen, hier mit dem Unterschied, dass Isadora in deren Mittelpunkt steht. Er teilt ihr (und damit den ZuschauerInnen) mit, wie «die Leute» über sie denken: als barfuß auf der Bühne herumhopsende Gouvernante aus Milwaukee oder als schamlose und große Künstlerin. Er selbst hält sie für eine Priesterin und Revolutionärin. Seine Begeisterung, die sich auch darin ausdrückt, dass er Isadora malt und als Katalysator ihrer Karriere zu fungieren bemüht ist, produziert eine eigentümliche Spaltung: einerseits ist da der aktive Maler als Einkupplungs- und Spiegelungsfigur der Protagonistin, andrerseits die für den Moment beinah passive Tänzerin als Objekt seines (vereinnahmenden) Begehrens und Blicks.

Und es ist Craig, der die bis anhin unschuldige Isadora verführt, die zwischen ihm und sich eine brüderlich-schwesterliche Seelenverwandtschaft erkennt. Während der Maler sie küsst (wir sehen ihn von hinten, sie von vorne, das Bild gehört ihr), wird der Liebesakt nicht direkt gezeigt, sondern analogisch auf eine Tanzperformance – Isadora in Weiß, ausgestreckt auf einem homogen hellgrauen Boden und von oben gesehen – verschoben: zugleich eine metadiegetische Subjektivierung (der Tanz als ihre mentale Vorstellung, als aktiver künstlerischer Ausdruck gegenüber ihrer eher passiven Haltung im Akt) und eine Objektivierung, insofern sie eine Darbietung für den Zuschauerblick erbringt. In der Performance ist nur sie zu sehen, auch im Liebesakt scheint sie isoliert und allein, was auch heißt, dass sie sich der Vereinnahmung durch Craig entzieht.

Während er das einfallende Mondlicht malt, übernimmt sie wieder einen aktiveren Part, spricht eine Ode an den Mond und läuft barfuß

durch sein frisch gemaltes Bild. Doch bereits im nächsten Segment, das Isadora wegen einer Erkältung in der Künstlermansarde zeigt, ist sie wieder passiv. Hat es für kurze Zeit so ausgesehen, als könne der Maler zu einer vollwertigen und die Protagonistin zeitweise sogar überbietenden Hauptfigur werden, so zeigt sich bald, dass kein Platz ist für zu starke sekundäre Figuren. Als Isadora, nach einem offensichtlichen elliptischen Sprung, schwanger durch die Meeresflut läuft, ist Craig vorerst abwesend. Auch sein Besuch, bei dem er ihr von seinem neuen Bühnenbild in Moskau erzählt (*elements of the future* – Isadora wird später ebenfalls dorthin gehen), ist klar, dass sie sich trennen werden, denn seine eigenen Karriereinteressen sind zu stark. Nach dem gemeinsamen Spaziergang am Ufer ruft er ihr beim Abschied zu, sie solle das Kind, falls es ein Mädchen werde, Deirdre nennen. Damit verschwindet er aus der Spielhandlung.

Der Craig-Komplex endet mit einem Gespräch Isadoras mit der Mutter, die noch einmal auftaucht und für das Publikum eine Art Vermittlerrolle einnimmt (sie hätte es lieber gesehen, dass ihre Tochter und Craig zusammenbleiben). Tränenreich erklärt Isadora, sie sei nicht bereit, ihre künstlerische Freiheit dem Zusammenleben mit einem Mann zu opfern. Auf diese Szene folgt die äußerst schmerzhafte und drastische Geburt eines Mädchens, Deirdre.

Grundsätzlich lassen sich also in diesem Film, der ebenso eine Geschichte des Scheiterns wie des Erfolgs ist, drei Hauptgruppen unterscheiden: zunächst die Protagonistin selbst; dann jene wichtigen (runden) Nebenfiguren – ihre Liebhaber –, die zeitweise zu Hauptfiguren avancieren, aber nur einzelne Durchgangsstationen ohne einheitliche romantische Plotlinie markieren; sowie jene eher assistierenden und vermittelnden, tendenziell flachen Nebenfiguren (vor allem Roger und Mary), die als Freunde wiederholt in der Basiserzählung auftauchen und Isadora «umkreisen», ohne sie zu konkurrenzieren. Als enigmatisch-allegorische Figur, die periodisch erscheint, fungiert, wie bereits erwähnt, die Chiffre «Bugatti».

Wieder in der Basiserzählung, liegt Duncan lethargisch im Bett und wartet auf den schönen Unbekannten. Ein Freund, Pim, legt der Tänzerin die Tarot-Karten (den «Tod» nimmt er vorsorglich heraus) und verhilft ihr als Katalysator zu einer weiteren Erinnerung: In dem Mann, der Tapferkeit, Großzügigkeit, Macht, Gewalt und Erfolg verkörpert, erkennt sie den Nähmaschinen-Millionär Paris Singer.

Der gesamte Singer-Komplex, der den Mittelteil des Films markiert, zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass es kaum Tanz-Performances Isadoras gibt und die Schauwerte in Richtung jener luxuriösen visuellen

Ausstattungs- und Settingwerte verschoben werden, die eher mit Singer zusammenhängen. Wie Craig tritt der durch einen Charakterdarsteller (Jason Robards) verhalten gespielte Millionär, die zweite runde Nebenfigur, an Isadora zunächst als Bewunderer heran, nur dass er sie nicht mit Kunst, sondern mit Luxus umwirbt und somit als potenzieller Helfer fungiert. Vorderhand ist die Sicht auf einen Tanz Isadoras (in Orangerot) auf einer Pariser Bühne an den Publikumsdelegierten Singer gebunden, während sie aus der Distanz von oben zu sehen ist, als Objekt: Sie steht diegetisch im Mittelpunkt, er dagegen enunziativ. Der etwas passive Singer erscheint als ein Sammler, der auch Isadora in seine Kollektion integrieren möchte. Dem macht jedoch die Aktivität der Hauptfigur einen Strich durch die Rechnung.

Das zeigt sich schon im nächsten Segment, als Isadora ihm erklärt, sie habe sein Juwelengeschenk weiterverkauft, um ihre Berliner Tanz- und Lebensschule zu unterhalten. Als sie in einem Himmelbett aufwacht, beobachtet sie durch schleierartige Vorhänge Singer beim Frühstücken und wie er sich anschließend «schön» macht, sich sorgfältig den Schnurrbart stutzt. Die Kamera verbleibt bei ihr, deren faszinierter, langgehaltener Blick auf den Milliardär ihn zum feminisierten Objekt ihrer (und damit unserer) Neugier macht, ein geschlechterrollen-invertiertes Sehen. Singers Begehren, Duncan zu besitzen, welches sich indirekt darin ausdrückt, dass er ihr eine eigene Schule kauft, steht ihr Wunsch gegenüber, von ihm ein Kind zu haben.

Vor dem Hintergrund luxuriöser Settings präsentiert sich das häusliche und quasi-familiäre Leben als schwierig: Duncan will Singer nicht nach Nizza begleiten (*elements of the future*); nach der Geburt des Sohnes verweigert sie seine Bitte, ihn zu heiraten; um sie an sich zu binden, verspricht er ihr, einen bildhübschen jungen Pianisten anzustellen. Doch dieser – Armand Debray – stellt sich als ängstlich-linkisch-hässlicher Typ heraus, eine Witzfigur, die Isadoras Wut auf Singer provoziert. Während Debray nur hinter einem Paravent Klavier spielen darf (damit sie ihn nicht sehen muss), bevorzugt ihn die Kamera mit Nah- und Großaufnahmen, sogar mit einer subjektiven Einstellung und steht ihm damit näher als Isadora, aber gleichwohl zeigt sich auch hier eine gewisse Hybridität der narrativen Position: Sein Begehren, Duncan zu sehen, ihr nahe zu sein, deckt sich nur teilweise mit jenem des Filmpublikums (dem Isadora optisch nicht vorenthalten bleibt); die Enunziation nimmt hier eine Art Zwischenposition ein und benötigt den etwas lächerlich schmachtenden Debray als vermittelnde Figur in Anbetracht der dominanten Protagonistin.

Vor einer künstlichen, das Theatralische unterstreichenden Rückprojektion fährt Isadora im chauffeurgesteuerten Wagen neben Debray

durch die Landschaft. Der nach ihr Schmachtende ergreift die Initiative, küsst sie plötzlich und sehr impulsiv. Zuerst widerständig, lässt sie es doch geschehen. Als hybride Hauptfigur ist Isadora zugleich passiv und dominant. Singer unterzieht sich einer Elektroschock-Kur, die ihn rundherum lächerlich aussehen lässt. Durch Duncans Liebesaffäre mit dem klavierspielenden «Froschkönig» kommt es zum Eklat, ihr Mäzen wirft sie hinaus.

Beendet wird der Singer-Komplex durch die Episode, in der die Kinder in der Seine ertrinken, eingeleitet durch eine kurze Szene in Nizza (Basiserzählung). Als Isadora sich die Tarot-Karten legt, zieht sie als erstes den Tod. In Kombination mit der zweiten Karte, dem Mond, bedeutet dies, wie Freund Pim mitteilt, Tod durch Ertrinken. Auf eine kurze Rückblende – ein Wagen wird aus der Seine gezogen –, folgt eine Szene mit Isadora, die das Gedenken an ihre Kinder weinend im Tagebuch festhält. Mit ihrem Voice-over, der mit den traumhaften Flashbacks vom Tod der Kinder alterniert, kehrt auch jener homodiegetisch-autobiographische Diskurs machtvoll zurück, der Duncan als eindeutige Hauptfigur auszeichnet. Zum ersten Mal angesprochen wird mit ihrem Eingeständnis der permanenten Flucht auch das Thema des Scheiterns, das von nun an ihren Stern verdunkelt.

Mit dem – wie immer von leicht exaltierten Bewegungen untermalten – Diktat ihrer Memoiren kehrt die Narration in die Gegenwart zurück. Die Einladung nach Moskau 1921, um eine Tanzschule aufzubauen, markiert mit ihrem Aufbruch in eine «neue Welt» zugleich den Wendepunkt, der zur dritten Romanze führt, und leitet zum nächsten Rückblenden-Komplex über. Es folgt die seit dem Tanz in der Royal Albert Hall spektakulärste Performance Isadoras, rothaarig und ganz in Rot gekleidet, mit expressiver Gestik, vor schwarzem Dekor zur dramatischen Musik Skriabins. Das militärisch gekleidete, im wahrsten Sinne des Wortes uniforme, männliche russische Publikum besteht als Kollektiv aus typisierten Dekorfiguren, einfachen Burschen, aufmerksam und reglos diszipliniert. Isadoras Voice-over verklammert dieses Segment mit den darauffolgenden durch ihre Erfahrungen mit einer eigenen Tanzschule und der großen Armut in Russland. Die Sequenz endet in einem vielbejubelten Tanz von «Kalinka» gemeinsam mit Soldaten auf der Bühne.

Nach einer kurzen Überbrückung durch die Basiserzählung folgt Isadoras Liaison mit dem Dichter Sergej Jessinjen. Inmitten von russischen Künstlern, entspricht Jessinjen, expressiv, rebellisch-überdreht, mit blonden Strähnen, zunächst dem (Stereo-)Typ des jungen Wilden. Mit seiner roten Jacke nimmt er die Farbe von Isadoras Kleidung auf, während die anderen Figuren Schwarz tragen. Wie schon in den vorherge-

henden Romanzen ist es Jessinjen, der aktiv an sie herantritt und sich um ihre Zuneigung bemüht: Er widmet ihr ein Gedicht. Duncan ist davon und von der Schönheit des jungen Dichters begeistert und küsst ihn (zum allgemeinen Beifall der andern Figuren). Dem Klischee des vitalen Künstlers und ungestümen Russen entsprechend, fällt er ihr später leidenschaftlich in die Arme. Wie zuvor Craig und Singer versucht auch er, die Tänzerin zu vereinnahmen: Nach einem stereotypen Moment «russischer Schwermut» initiiert er gegen ihren Willen die Zerstörung all ihrer Fotos von vormaligen Lebenspartnern und den Kindern; er schlägt sie auch. Doch trotz seiner Gewalt und cholerisch-melancholischem Gebaren ist er der narrativ dominanten Protagonistin nicht gewachsen.

Nach einer überbrückenden Szene, die eine traurig-passive Protagonistin zeigt, die all ihre Habe verkaufen will, um in Paris eine neue Schule zu eröffnen, folgt die Ankunft Isadoras und Jessinjens in den USA. Tritt Jessinjen auch bei der nachfolgenden Pressekonferenz zusammen mit Isadora – beide tragen Weiß, während die Journalisten als Vermittlerfiguren dunkler gekleidet sind – als Partner in Erscheinung und schafft es noch zeitweilig, mit einem «Gedicht für Amerika», bei dem er Schüsse über die in Panik auseinanderstiebenden Presseleute abfeuert, im Zentrum der Aufmerksamkeit zu stehen, so wird er im nächsten Segment ins Abseits gestellt. Der Solotanz Isadoras, bei der sie im schwarzen Gewand, später kombiniert mit einem roten Cape, zu russischer Musik vor dem «gehobenen» Bostoner Publikum tanzt, alterniert mit einer antikommunistischen Versammlung, in der ein fanatischer Redner eine sich parallel mit der immer expressiveren Tanzdarbietung Isadoras beinah orgasmisch steigernde Hetztirade hält. Jessinjen ist in der versammelten Menge nurmehr Zuschauer, auch wenn er als unser Delegierter fungiert. Die gegenseitige dramatische Zuspitzung endet in einem Tumult: Duncan entblößt die Brust, zum Entsetzen des prüden Publikums. Die Rückkehr in ihre ehemalige Heimat ist gescheitert.

Damit verschwindet zugleich die dritte wichtige Nebenfigur aus der Handlung, die ein letztes Mal in die Basiserzählung nach Nizza blendet. Isadora wirkt gebrochen, launisch zwischen Lethargie und kurzen euphorischen Schüben hin- und her schwankend. Eine Einladung des englischen Freundes Archer weckt wieder ihre Lebensfreude. Bei einer abendlichen Tanzparty am Meer führt man die ganz in rot gekleidete Diva zum schönen wortlosen Unbekannten, dem etwas läppischen «Bugatti». Duncan ist außer sich, beim gemeinsamen Tango mit ihrem «Adonis» gehört die Tanzfläche ein letztes Mal ihr, sie steht im Mittelpunkt der narrativen Fokussierung. Kurz darauf, während im Hintergrund noch die abendliche Musik zu hören ist, tritt die Protagonistin ihre fatale

letzte Autofahrt an. Ihren roten Schal theatralisch schwenkend, hat sie gerade noch gerufen, «Adieu meine Freunde, ich fahre dem Ruhm entgegen!», als sich das lange Halstuch im Rad des Sportwagens verfängt und sie erwürgt.

Der brutale, abrupte Tod passt von seiner Dramatik her mit dem theatralischen Wesen der Protagonistin perfekt zusammen; die «monströse» Hauptfigur hat die Geduld der Narration erschöpft, mit einem Paukenschlag wird sie in die biographische Ewigkeit entlassen.

2.2.3 Subjektive Fokussierung durch wichtige Nebenfiguren: *Citizen Kane* (Orson Welles, USA 1941)

Mit einer exzessiven Figur haben wir es auch in *Citizen Kane* zu tun. Da über dieses Werk, das seit Jahrzehnten als «bester Film aller Zeiten» figuriert,[14] schon viel geschrieben wurde, sollen hier nur einige für die vorliegende Fragestellung pertinente Aspekte zur Sprache kommen.

Zunächst einmal ist zu konstatieren, dass es sich hierbei um eine fiktionale Biographie handelt, auch wenn sich belegen lässt, dass die (mythische) Geschichte vom Aufstieg und Fall eines Pressebarons an die Vita des amerikanischen Magnaten William Randolph Hearst angelehnt ist (vgl. Mulvey 1992: 29ff.). Gleichwohl geht es um eine sehr extensive Lebensgeschichte von der Kindheit bis zum Tod, in deren Mittelpunkt die Frage nach dem wahren Wesen (dem «Geheimnis») einer schillernden Figur steht. Welles' Film, der im klassischen Studiosystem 1941 nicht nur durch seine repetitive Erzählung[15] in Form einer investigativen Rückblendenstruktur oder die vielkommentierte Tiefenschärfe- und Plansequenzen-Ästhetik[16] des Kameramanns Gregg Toland mit seinen Zeitbildern als unorthodox und innovativ gelten musste, hat weit reichende Auswirkungen auf andere Filme gehabt: darunter auch auf Biographien (wie Oliver Stones *Nixon* oder Robert Rossens fiktionalisiertes, aber sich deutlich auf die korrupte neofaschistische Demagogie Huey Longs beziehendes Biopic *All the King's Men*). Mit seiner journalistischen Befragungs-Form – Zeugen, die die Hauptfigur kannten, machen einem Reporter gegenüber Aussagen über einzelne Lebensabschnitte – besitzt *Citizen Kane* eine gewisse Nähe zum späteren Interview-Dokumentarismus.

14 Auch in der 1998 vom American Film Institute (AFI) herausgegebenen Liste der 100 «besten» (*greatest*) amerikanischen Filme landete *Citizen Kane* auf Platz 1.

15 *Repetitive Erzählung*: «N-mal erzählen, was einmal passiert ist» (Genette 1994: 82).

16 Dies hat auch dann seine Gültigkeit, wenn zahlreiche der berühmtesten Tiefenschärfe-Einstellungen Tolands nur durch Tricktechnik (etwa Rückprojektion, Doppelbelichtung oder *matte work*) zustandekamen. Vgl. hierzu auch Bordwell 1997: 224f.

Die narrative Grundstruktur des Films weist, der detektivischen Erzählung verwandt, zwei miteinander verwobene Handlungslinien auf: eine an eine funktionale *ficelle* gebundene journalistische Ermittlung («Gegenwart») sowie eine zunächst zwiespältig-komplex erscheinende Lebensgeschichte («Vergangenheit»), die im Hinblick auf ihren wesensmäßigen Kern aufzuklären ist. Einmal mehr also fehlt ein romantischer Plot (vgl. auch Bordwell/Thompson 1979: 60f.). Syntagmatisch lässt sich der Film in mehrere größere Blöcke unterteilen, deren selbstreflexive Hybridität in Stil und erzählerischen Perspektiven den Facetten und der pluralen Identität der Hauptfigur homolog entsprechen und daher für eine gewisse textuelle Offenheit sorgen:

1a. Einsam in seinem dunklen, im Stil von gespenstischem *gothic* gefilmten Schloss Xanadu stirbt Kane (Orson Welles) als alter Mann, vor seinem Tod noch ominös das Wort «Rosebud» äußernd (wobei nicht ersichtlich ist, dass es hierfür, neben der filmischen Enunziation, Zeugen gibt). 1b. In einer Wochenschau werden episodisch mit pathetischem männlichen Voice-over die 75 Lebensjahre des Millionärs, die durch Erfolge und bittere Niederlagen gekennzeichnet waren, von ihrer öffentlichen Seite her zusammengefasst, wobei einige Widersprüche deutlich werden (für seinen früheren Vormund war er Kommunist, für einen Arbeiterführer Faschist). Bereits diese Wochenschaumontage markiert *Citizen Kane* als selbstbezüglichen Erinnerungstext. 1c. In einem Projektionsraum konstatiert der leitende Redakteur, dass dem von seinem Mitarbeiter Thompson erstellten Beitrag die Essenz und das wirkliche Leben Kanes fehlen; Thompson wird beauftragt herauszufinden, was Kanes letztes Wort «Rosebud» bedeutet.

2. Der auch später fast nur von hinten, in einer halbnahen Einstellung oder im Bildvordergrund angeschnitten gefilmte und daher als Einkupplungsfigur auftretende Reporter konsultiert die Memoiren von Walter Parks Thatcher, dem ehemaligen Vormund des Protagonisten. In der Thatcher Memorial Library liest er – während die Schrift in eine dramatische Visualisierung überblendet – zunächst über die Jugend Kanes, der von seiner Mutter in Obhut gegeben wurde, um später ein gigantisches Vermögen zu verwalten; dann über die eigenwilligen Aktivitäten des erwachsenen Kane als populistischer Zeitungsverleger sowie seinen Bankrott nach dem Börsencrash.

3. Thompson lässt sich von Kanes ehemaligem Zeitungsmanager Bernstein über dessen Karriere informieren, vor allem über die Anfangsjahre bei der New Yorker Zeitung *Inquirer* – die der junge Millionär von einem traditionellen in ein sehr auflagenstarkes Boulevardblatt verwandelt – sowie über Kanes Anfänge als Kunstsammler.

Orson Welles als Charles Foster Kane in *Citizen Kane* (USA 1940).

4. Der alte, in einem Sanatorium untergebrachte Jedediah Leland (Joseph Cotten), ehemaliger Kulturredaktor des *Inquirer*, erzählt von Kanes Ehen mit der Präsidentennichte Emily Norton und der Sängerin Susan Alexander, der politischen Niederlage als Gouverneurskandidat, den gescheiterten Versuchen, Susan zu einer angesehenen Opernsängerin zu machen, sowie dem Auseinanderbrechen seiner Freundschaft mit Kane.

5. Thompson erfährt von einer dem Alkohol verfallenen, larmoyanten Susan Alexander von ihrer Qual, unter dem Druck Kanes vor einem ablehnenden Publikum singen zu müssen, ihrem Selbstmordversuch und der Einsamkeit in dem gigantischen, mit Kunstwerken aus aller Welt überfüllten Schloss Xanadu.

6. Der ehemalige Butler berichtet von Kanes selbstzerstörerischer Wut nach Susans Weggang und seiner traurigen Isolation.

7. Thompson hat nicht herausfinden können, was «Rosebud» wirklich bedeutet, bezweifelt aber, dass ein einziges Wort das Leben eines Menschen erklären könne. Bei der Versteigerung der zahllosen, oftmals noch unausgepackten Sammelstücke wird, von den diegetischen Figuren unbemerkt, jener Schlitten aus Kanes Kindheit verbrannt, auf dem das Wort «Rosebud» geschrieben steht.

Die ganze fetischistische Aufhäufung von Besitztümern hat den ursprünglichen Verlust, jenen Riss, der durch das biographische Subjekt hindurchgeht, nicht kitten können (Mulvey 1992: 71ff.). Der erzwungene Verzicht auf den Eros zugunsten der Mimesis, wie es Moscovici in sei-

nem Konzept von *homo simplex* und *homo duplex* ausdrückt und wie wir dies für viele Biographien bereits konstatieren konnten, hat einen hohen Preis. Wie jedoch sowohl Bordwell/Thompson als auch Laura Mulvey beobachtet haben, bleibt offen, ob mit dieser melodramatischen Enthüllung des «Rosebud»-Geheimnisses – ausschließlich zuhanden des Filmpublikums – der Protagonist wirklich enträtselt, in seiner Identität ganzheitlich erklärt ist. Es ist auch nicht ersichtlich, was als sein eigentliches Handlungsziel zu gelten hat (Bordwell/Thompson 1979: 61, 65ff.; Mulvey 1992: 20ff.). Man könnte sogar noch weitergehend die Ansicht vertreten, dass die Hauptfigur genaugenommen nicht eine, sondern mehrere Figuren ist, homolog zu der am Ende in der Totalen gezeigten, ungeheuren Ansammlung von Gegenständen, die auch kein einheitliches Ganzes ergibt.[17]

Obwohl der «Held» schon vom allerersten Segment an in der Handlung präsent ist, fällt er zunächst erstaunlich flach aus: Zum Zeitpunkt seines in traumhaft und fast surreal wirkenden Bildern gefilmten Todes haben wir ihn nur sehr partiell gesehen (in Großaufnahme seine Hand und seine Lippen, in einer Amerikanischen seinen Körper von der Seite), kaum mehr als eine antizipatorisch wirkende abwesende, eine funktionale Chiffre; in der Wochenschau wird zwar sein Leben anhand des Besitztums, der Leistungen und öffentlichen Auftritte – in einer miniaturisierten Parallelisierung der filmischen Erzählung als ganzer (vgl. auch Bordwell/Thompson 1979: 63f.) – geschildert, doch die verschiedenen Momentaufnahmen aus Kanes Vita zeigen keine runde, sondern vor allem über Pressebilder und kurze politische Statements eine funktionale, eher als *card* erscheinende Figur. Immer wiederkehrende stereotype Posen (ein beinahe schon charaktermaskenhaftes Lachen etwa) erhöhen sie rollenhaft als in aller Welt bekannte Figur von fast übermenschlicher Statur und zeichnen sie mit dunklem Anzug und Bowler-Hut als etablierten, selbstzufriedenen, egozentrischen, löwenhaften Unternehmer, der sich auch als politischer *causeur* begreift und die Widersprüche seiner

17 Das Auseinanderklaffen der verschiedenen Persönlichkeitsanteile – beinahe zu mehreren Personen – wird in Alain Resnais' *Stavisky* (F/I 1974) explizit diegetisiert. Die charismatisch-schillernde Titelfigur (Jean-Paul Belmondo) ist ein Gauner und Hochstapler, der in den frühen 30er Jahren mit französischen Politikern und Financiers involviert ist und die Widersprüche seiner Zeit verkörpert. Stavisky wird über mehrere Nebenfiguren, die in der Funktion von Zeugen auftreten, fokalisiert, wobei schon früh die «gespaltene Persönlichkeit» des schillernden Anti-Helden thematisiert und von einem fiktionalen Psychiater, der in einem inszeniert-nichtfiktionalen Einschub die Kamera frontal adressiert, als paranoid und «multiple Persönlichkeit» diagnostiziert. Selbst sein Name, traditionellerweise der Garant biographischer Identität, erscheint nicht eindeutig; so nennt man ihn auch Serge Alexandre oder Alexandre Sacha. Sein Tod wird zum «Tod einer Epoche» hochstilisiert.

Zeit und der amerikanischen Gesellschaft der 20er und 30er Jahre verkörpert.

Als Kind von acht Jahren ist Kane vor allem das Objekt einer über ihn bestimmenden Erwachsenenwelt, mitunter klein im Bildhintergrund zu sehen, während die über sein Schicksal entscheidende Mutter, in einer Mischung aus fürsorglicher Liebe und puritanischer Strenge (im dunklen Kleid, zugeknöpft und mit nach hinten zusammengebundenem Haar), erstaunlich rund als Charakter gezeichnet ist, als emotionales Zentrum fungiert und mehrfach in sinnierender Pose den Bildvordergrund dominiert. Erst in der 24. Minute, in den Aufzeichnungen Thatchers, wird die zentrale Figur plastisch eingeführt, als der aus der Obhut entlassene Kane gegen Thatchers Willen beschließt, eine Zeitung aufzukaufen, in der populistische Positionen vertreten werden; der alte Kane, 1929 durch Bernstein und Thatcher mit seinem finanziellen Ruin konfrontiert, erscheint durch eine füllig wirkende Gesichtsmaske gesetzter, passiver und resignierter; erst in der 31. Filmminute, in Bernsteins Erinnerung, tritt der Protagonist in einer erneuten narrativen Rückwendung selbstbewusst, mit jugendlichem Elan und frechem Übermut, als neuer Herausgeber des *Inquirer* und zugleich als wirklicher Charakter ins Zentrum, als «Macher», nicht als «Gemachter».

Die plurale Identität der Hauptfigur hängt einerseits mit Maske und Schminke zusammen, um ein anderes Alter der *dramatis persona* zu signalisieren: Der glatzköpfige Kane mit fast schon asiatischen Gesichtszügen ist vom Aussehen und massiv-langsamen Auftreten her ein anderer als der resignierte, introspektiv wirkende, aber immer noch relativ vitale Kane von 1929; und der Kane des mittleren Alters, der in einer intimen Schuss/Gegenschuss-Szene der hübschen und «natürlichen» Susan Alexander von seiner Sehnsucht nach der (verlorenen) Kindheit berichtet, unterscheidet sich deutlich von der narzisstisch-egozentrischen Dynamik des jungen Zeitungsverlegers.

Unterstützt wird dies durch chromatische Wechsel: Als 25-jähriger ist der Protagonist durch seine Kleidung häufig mit der Farbe Weiß assoziiert, später treten vermehrt dunklere Töne auf; aber schon die subtile Mimik Kanes/Welles' in der bereits erwähnten «Verführungsszene» deutet auf eine zwiespältige, gewissermaßen «mehrfache» Hauptfigur hin, für kurze Momente zwischen kindlicher Reminiszenz und zärtlichen Gefühlen und der ihm durch andere aufgezwungenen Kälte des Geschäftsmanns oszillierend. Doch auch eine so wichtige Bezugsperson wie Leland wirkt durch die Verwandlung in den alten, leicht vertrottelten Erzähler, mit Schlafrock, Kappe und Sonnenbrille, der gelegentlich in seiner Berichterstattung den roten Faden verliert, wie ein anderer: ein

card, im Gegensatz zum runden Charakter der Rückblendenerzählung und somit auch als eine zweifache Figur. Dies ist mitunter auf die Aufspaltung in zwei Plotlinien zurückzuführen, womit wir beim nächsten Punkt wären.

Die diskursive Struktur des Films spielt eine entscheidende Rolle. Gemeint ist hier der episodische Interview-Ablauf, bei dem die homodiegetischen ErzählerInnen einen narrativen Block einleiten, der in der Inszenierung Informationen enthält, die die berichtende Figur nicht haben kann: Zu denken wäre an Leland, der als alter Mann Kanes erste Begegnung mit Susan schildert; der folgende objektive, null-fokalisierte zärtliche Wortwechsel zwischen dem teils verbitterten, teils nostalgischen Protagonisten und der Möchtegern-Sängerin entzieht sich in seinem Detailreichtum dem Wissen Lelands und muss auf die unpersönliche Instanz der Enunziation zurückgeführt werden. Somit lässt sich eine grundsätzliche Dreiteilung der Figuren konstatieren: Zunächst gibt es den farblosen und rein funktionalen Journalisten Thompson, Personifizierung der hermeneutischen Vorwärtsbewegung der Narration; dann die Zeugen, zum Teil, wie Leland oder Susan, wichtige und runde Nebenfiguren, die streckenweise als Fokalisierer auf die Hauptfigur operieren, durch ihr pseudo-souveränes Wissen jedoch auf der Gegenwartsebene starken Funktionscharakter haben; sowie den Protagonisten selbst, der in seinem Facettenreichtum mehrgesichtig und teilweise rätselhaft bleibt.

Durch eine Erzählform, bei der die grosso modo progredienten Teile der Geschichte sich mehrfach aufeinander beziehen und gleichwohl – einem *patchwork* ähnlich – zahlreiche Ellipsen aufweisen, fallen die einzelnen Perspektiven auf die zentrale Figur, die sich schwerpunktmäßig auf jeweils andere biographische Abschnitte beziehen, durch den Wechsel der ZeugInnen immer ein wenig anders aus. Betont Bernstein etwa, dass Kane in seinem Leben fast alles verloren habe, so ist Leland der Ansicht, Kane habe nie etwas geben können und nie wirklich jemanden geliebt außer sich selbst (und wohl noch – als Symbiotiker – seine Mutter).

Es ist in diesem Sinne, dass der Protagonist Charles Foster Kane – dank einer anaphorischen, multiplen episodischen Fokussierung durch Personal einer vorgelagerten narrativen Gegenwartsebene – als vielgestaltig und deshalb nicht mehr ganz als klassische, kohärente, *transparente* Figur erscheint. Vielleicht kann man auch deshalb Welles' Film als Anfang des «modernen Kinos» begreifen, wie dies Gilles Deleuze tut: «Alles beginnt mit *Citizen Kane*» (Deleuze 1991: 148).

Das «Lebensbuch» in *Zwet granaty / Sajat Nowa* (SU 1969)

2.2.4 Externe Fokussierung aller Figuren: *Zwet granaty / Sajat Nowa* (Sergej Paradshanow, SU 1969)[18]

Eine sehr ungewöhnliche Form der Biographie, die eigentlich keine sein will, bei der das biographische Subjekt zwar nominell noch im Vordergrund steht, dabei aber gänzlich vom klassischen Spielfilm-Realismus abweicht und zum reinen Objekt wird, bietet sich mit Paradshanows von vielen Kommentatoren als sein Meisterwerk titulierter Dichter-Chronik *Die Farbe des Granatapfels* (ursprünglicher Titel: *Sajat Nowa*).

Das lyrische statt dramatische Unterfangen, im Unterschied zum gängigen Spielfilm, wird bereits in einer dem Prolog vorausgehenden Texttafel (wie alle Zwischentitel des Films auf rot gemaltem Untergrund) ersichtlich: «Sucht in diesem Film nicht die Biographie des großen armenischen Dichters des 18. Jahrhunderts Sajat Nowa. Wir haben uns nur bemüht, die Welt dieser Poesie mit filmischen Mitteln zu beschwören. [...]»[19] Der historische Sajat Nowa, was etwa «König der Lieder» heißt, Aruthin Sajadin, lebte von 1712 bis 1795 und wurde als Laute spielender Troubadour und Dichter von Liebeslyrik berühmt. Nach seinen jugendlichen Anfängen als Weber wurde er Hofsänger im königlichen Georgien, trat 1770 in ein Kloster ein und starb 1795 bei den Massakern der einfal-

18 Die Videokopie des Films entspricht nicht der Originalfassung, die Paradshanow 1969 in Armenien realisierte und die, wie es scheint, nicht mehr existiert. Sie korrespondiert aber einer von Sergej Yutkewitsch ohne Paradshanows Einverständnis umgeschnittenen und gekürzten Version, die erstmals 1973 in Moskau gezeigt wurde. Vgl. auch Rayns 1983: 291.

19 In der englischen, dem Verfasser vorliegenden Videofassung lautet der Text folgendermaßen: «This is not a true biography of Sayat-Nova, the great 18th century Armenian poet. We simply wished, through the medium of film, to convey the image of his poetry. Valery Briusov, the Russian poet, wrote: ‹Medieval Armenian poetry is another of the most remarkable triumphs of the human spirit known to world literature.›»

lenden Perser im Zuge der Verteidigung der Kathedrale von Tiflis einen heroischen Märtyrertod (Marshall 1975: 8f.).

Paradshanow vermittelt diese Lebensgeschichte nur indirekt und keineswegs in faktischer Treue. Vielmehr zeigt sich hier eine synästhetische «Übersetzung» der Dichtung und des Lebens Sajat Nowas in eine visuelle und – unter anderem in Form von Gesängen – akustische Ästhetik zur Zelebrierung und Verkörperung der Kultur, aus der die Titelfigur stammte. In diesem Film ergeben die Verbindungen zwischen den wie religiöse Gemälde sehr flach wirkenden Bildern nicht «metaphorisch» (im Sinne Roland Barthes' oder Christian Metz') eine neue semantische Einheit auf einer höhergelegenen syntagmatischen Ebene, vielmehr sind die einzelnen visuellen Stationen «metonymisch», als visuelle und assoziative Fortführungen, miteinander verbunden. Dementsprechend gehorchen sie auch nicht dem von Deleuze beschriebenen sensomotorischen Schema, das der Struktur S–A–S' (Situation–Aktion–Situation) folgt.

Paradshanows Werk, dessen erstes Bild ein aufgeschlagenes Buch zeigt – als Heraufbeschwörung des «Lebensbuchs» – ist, in Anlehnung an die Heilige Schrift und die Leidensgeschichte Jesu, die im Prolog durch den im Voice-over mehrfach wiederholten Satz «Ich bin der, dessen Seele gepeinigt ist», und ein an die Dornenkrone erinnerndes Bild evoziert wird, episodisch und strikt linear in Kapitel unterteilt: 1. «Die Kindheit des Dichters», 2. «Jugendzeit des Dichters», 3. «Der Dichter am Hof des Prinzen», 4. «Der Dichter zieht sich ins Kloster zurück», 5. «Der Traum des Dichters», 6. «Lebenslauf des Dichters», 7. Begegnung mit dem Todesengel», 8. «Tod des Dichters». *Die schwache kausale Verknüpfung dieser Episoden verweist auf die Ricœursche Mimesis I, den präkausalen Zusammenhang auf der außerfilmischen, lebensweltlichen Ebene:* Bei einem Leben erwarten wir eine temporale Sukzession von der Geburt (oder der Kindheit) bis zum Tod. Hier fehlt der übergreifende Spannungsbogen ganz:

> If ever film were poem, it is *The Colour of Pomegranates* [...]. Barthes [...] coined an ingenious phrase for those devices of suspense and postponement by which [...] the text itself [...] holds the reader in seductive, Scheherazadesque thrall: he called them a narrative's ‹sense of preservation›. Following Barthes, one is tempted to call the narrative of Paradjanov's film literally *suicidal*.
>
> *(Adair 1984: 66)*

Jedes der Bilder, das armenisches Leben und Folklore inszeniert – und selten schien der Begriff «Bilder» für die Einstellungen eines Films zutreffender als in diesem Fall –, besteht zunächst einmal auf sich selbst,

vielleicht analog zum Bartheschen *punctum*, indem es einen als Zuschauer trifft:

> It is as if we had never before seen pomegranates on the screen, or veils, masks, vases, tombstones, mandolines, icons, bells, antlers, crucifixes, statues, books, manuscripts, scrolls, scales, saddles, nipples, graves, apples, gloves, looms, rams, loaves, lutes, daggers, towers, churches.
>
> *(ebd.)*

Die extreme Insistenz, geradezu pränarrative *monstrance*, mit dem die Bilder ausgestellt werden, erklärt denn auch folgendes Diktum: «*Sajat Nowa* ist zweifellos das Meisterwerk einer materiellen Objektsprache» (Deleuze 1991: 45). Es sind Zeit- und nicht Bewegungsbilder, die wir hier zu sehen bekommen. Die Bilder an sich werden dabei zu einer Darbietung.

Vom Standpunkt der Figuren aus ist von besonderer Signifikanz, dass sie ausschließlich funktional ausfallen, selbst die Hauptfigur. Fast durchwegs nehmen die Bilder die Eigenschaft von Ikonen an, von durchkomponierten Einstellungen, die auch als Fotos Bestand hätten. Der Protagonist – auch dieser Terminus scheint anhand des absoluten Mangels an szenenübergreifender Handlung nicht sehr passend – wird zumeist entweder von vorne, mit direktem Blick in die Kamera aufgenommen, oder aber im Profil aus 90-Grad-Seitenansicht. Die direkte Adressierung der Kamera wird im klassischen Erzählfilm vermieden, weil dort die Handlung illusionäre Transparenz anstrebt und die Präsenz des Publikums selten direkt thematisiert wird, während in *Sajat Nowa* die Menschen und die Objekte, oftmals einer für westliche ZuschauerInnen geradezu hermetischen, armenisch-christlichen Symbolik gehorchend, regelrecht der Kamera dargeboten werden, als «sacrificial victims offered up to the camera-god» (Adair 1984: 66).

Nebenfiguren, wie Sajat Nowas Eltern, die ihn im ersten Kapitel mit einem rötlichen Schleier zudecken, tauchen in der Regel nur einmal auf und verschwinden alsdann aus der Bilderfolge. Stattdessen erscheint die schwache Narration spätestens ab dem vierten Kapitel eher auf den passiven Protagonisten, der sein Leben nicht wirklich zu kontrollieren scheint, zentriert. Manches sekundäre Personal erhält – im Unterschied zur Hauptfigur – nicht nur keine Nahaufnahmen (zumal sehr viele Einstellungen eher beobachtend weit gehalten sind) und tritt bloß peripher oder im Hintergrund auf, fungiert als reines Dekor oder erscheint nicht einmal als integrale Figur, wie jener Frauentorso in der Badehaus-Szene des ersten Kapitels, der nur dazu dient, das sexuelle Bewusstwerden des Jungen Aruthin zu illustrieren. Dieser Moment kann als eine Art Point-

of-View-Montage bezeichnet werden, welche den späteren Sajat Nowa vom restlichen Personal differenziert. Jede Figur erfüllt die klare, vor allem auch ikonographische Aufgabe, einen Aspekt jener immer wieder bedrängten und unterdrückten regionalen Kunst und Kultur[20] (im Einzugsbereich Georgiens und Aserbeidschans) aufzuzeigen: zum Beispiel das Färben und Wässern von Wolle und Teppichen, die öffentlichen Badehäuser für Männer und Frauen, das rituelle Schlachten eines Ziegenbocks, die christliche Verehrung für Bücher (einmal ist Sajat Nowa als Junge inmitten einer großen Zahl aufgeschlagener Bücher zu sehen, deren Seiten, wie ein Blätterwald raschelnd, vom Wind bewegt sind).

Paradshanow benutzt keine Schauspieler, sondern im wahrsten Sinne des Wortes «Figuren», Laien, die er im Rahmen seiner sorgfältigen ikonischen Inszenierung platziert, die fast keinen Dialog aufweist, sondern Kommentare auf Texttafeln sowie armenisch und georgisch gesprochene oder gesungene Verse, Gebete und volkstümliche Lieder im Off. Statt eines realistischen Schauspiel-Stils herrscht eine langsam-bedeutungsvolle, in der Mimik fast ausdruckslose, anti-naturalistische Pantomime vor.

Sajat Nowa wird durch vier verschiedene Darsteller verkörpert: als Kind (im ersten Kapitel sowie im Traum des fünften), als schöner androgyner Jüngling, der in einer Rollenverdopplung zugleich als seine eigene Muse figuriert (zweites und drittes Kapitel), als reifer Erwachsener, der ins Kloster eintritt (viertes Kapitel) und schließlich als alter Mönch (sechstes bis achtes Kapitel). Diese Anzahl der Darsteller für die Hauptfigur ist bei einem Film bemerkenswert, der (in der Kinofassung) nur 73 Minuten dauert, zumal sich der personelle Wechsel über weite Strecken mehrfach vollzieht und nicht, wie bei Valentine Davies' *The Benny Goodman Story*, bloß zweifach und relativ kompakt innerhalb der ersten zwanzig Minuten. Auch dies verstärkt den Eindruck, dass es sich bei Sajat Nowa nicht um eine einheitliche, plastische, schon gar nicht um eine «Identifikationsfigur» handelt (so problematisch dieser Begriff selbst bei einem klassischen Film ist, vgl. Smith 1995). Vielmehr operiert die Titelfigur als christusähnliche Chiffre, als eher konzeptuelles Konstrukt, das als roter Faden durch die visuelle Folge führt, ohne jemals wirklich zu einer imaginären «Person» zu werden, sondern als Emblem einer kollektiv zusammengefassten Entität, zu einer christlichen Evokation jener traditionalen armenisch-georgischen Kultur, die auch schon der Vergangen-

20 Eines der Bilder im Prolog zeigt mehrere Granatäpfel, deren auslaufender roter Saft ein weißes Tuch verfärbt, wobei diese Verfärbung den Umriss Armeniens annimmt, vor der Invasion durch die Türkei 1915. Implizit präsent ist im Film jedoch auch der Angriff der Perser auf Georgien anno 1795.

heit angehört. Sajat Nowa operiert hier *als menschlich gewordener Staats- und Kulturkörper, als Allegorie* (wir werden diesem Aspekt in der Diskussion von John Fords *Young Mr Lincoln* wieder begegnen).

Zu erinnern ist ebenfalls daran, wie bereits im einleitenden Kapitel festgehalten, dass, zumindest in der Frühzeit des Christentums und auch später noch in den mittelalterlichen Hagiographien, das Leben eines wahren Christen nicht auf Individualismus ausgerichtet sein sollte, sondern auf eine Wiederholung des Lebens Jesu. In diesem Zusammenhang könnte man ebenfalls auf Bressons Bernanos-Verfilmung *Le journal d'un curé de campagne* (F 1951) verweisen, bei dem die Christus-Passion für die zentrale Figur als jenes bereits geschriebene Lebens-Buch fungiert, das er an sich selbst nachvollzieht.

2.3 Dezentrierung der biographischen Figur

Zweifellos sind die Übergänge von einer zentrierten auf eine dezentrierte biographische Figur nicht so kategorial, wie die vorliegende Unterscheidung den Eindruck erwecken könnte. Obwohl die «periphere» historische Persönlichkeit nicht als Standardfall begriffen werden kann, ist dieses Phänomen gleichwohl symptomatisch für das Unterfangen zahlreicher modernistischer oder postmoderner Lebensverfilmungen, eine nichtfiktionale Persönlichkeit innerhalb eines Spielfilm-Kontextes zu integrieren. Insofern kann man dieses Vorgehen, das häufig mit einer partiellen Entfiktionalisierung einhergeht und in einigen der überzeugendsten Filmporträts zum Einsatz kommt, als spezifischen Lösungsversuch der biographischen Problematik verstehen. Dies gilt besonders dann, wenn der Versuch unternommen wird, ein Leben stärker als in jenem, dem Primat der Dramatisierung unterstehenden geschlossenen Biopic zu historisieren und den Aspekt der Differenz zu unterstreichen. Denn Dezentrierung bedingt auch (sympathische) Distanzierung, was den referenziellen Charakter der historischen Figur stärker und angemessener zum Ausdruck bringen kann, die jetzt oftmals nicht – wie im klassisch zentrierten Modus – aktiv, sondern erstaunlich passiv und von äußeren Faktoren determiniert wirkt. Wir werden allerdings sehen, dass die (partielle) Entfernung der biographischen Persönlichkeit aus dem Herzen des Geschehens durch andere Mittel kompensiert wird, sei es die Aufwertung historisch sekundären Personals als Sympathieträger oder die deutliche Präsenz von extradiegetischen Erzählern.

Wie schon zuvor die Zentrierung kennt auch die Dezentrierung verschiedene Abstufungen, die wir hier, in zunehmend radikaler Form,

betrachten wollen. So kann die historische Persönlichkeit als sekundäre Hauptfigur in Erscheinung treten, während eine geschichtlich vergleichsweise unbekannte Person als primäre biographische Hauptfigur dient, wie dies bei Percy Adlons *Céleste* (BRD 1981) der Fall ist. Die narrative und menschliche Perspektive wird hier durch Marcel Prousts Magd bestimmt, während der große Literat längere Zeit als auratischer Abwesender erscheint und später beinah monströse Züge aufweist; dabei kommt der aus einer *ficelle* herausgewachsenen neuen Hauptfigur eine mitunter subjektivierte Perspektive zu.

Demgegenüber zeigt uns Andrej Tarkowskijs *Andrej Rubljow* (SU 1968) die historische Figur als Protagonisten, der zwar als roter Faden die einzelnen Kapitel der Erzählung verknüpft, dabei aber über längere Passagen ins narrative Off fällt, weil in dieser Geschichte über einen mittelalterlichen Ikonenmaler zugleich das historische Tableau Russlands in den politischen und militärischen Wirren des frühen 15. Jahrhunderts entwickelt wird. Es herrscht dabei ein eher objektiver Modus vor, bei dem der Hauptfigur nur relativ selten Subjektivität zugestanden wird, während Nebenfiguren häufig situativ – auf der Ebene des einzelnen Segments – als Hauptfiguren agieren.

Eine interessante Variante bietet sich auch in Hou Hsiao-hsiens *Hsimeng Rensheng (Der Puppenspieler)* (TW 1993), indem dort das Nichtfiktionale deutlich in das Fiktionale eindringt; die biographische Figur ist zugleich der autobiographische Erzähler, der im Verlauf des Films selbst als alter Mann in Erscheinung tritt und den diegetischen Protagonisten extradiegetisch verdoppelt, während seine Erzählung über weite Strecken dem soziohistorischen Milieu seiner taiwanesischen Familienverhältnisse und weniger sich selber gilt, so dass das narrative Interesse auf andere Figuren fokussiert ist. Die fiktionalisierte Titelfigur wird dabei stark extern und eher objektiv gesehen, während die Erzählung der nichtfiktionalen Titelfigur sie von außen mit Innenleben anfüllt.

Der extremste Fall biographischer Dezentrierung schließlich besteht in der fast totalen Abwesenheit des Protagonisten, einem stark objektiven und extern fokalisierten Modus, wofür uns Francesco Rosis Politthriller *Salvatore Giuliano* als Quasi-Biographie (I 1961) ein eindrückliches Beispiel gibt. Hier fungiert die Titelfigur als ein von Anbeginn Toter, der in verschiedenen narrativen Rückgriffen zwar nominell im Zentrum des Geschehens steht, nie jedoch dramatisch erkennbar in Erscheinung tritt, sondern als leeres Zentrum im Fortgang der Handlung zum Phantasma wird, einem Schnittpunkt sich paranoid überschneidender Aktionslinien und Bedeutungen.

Eva Mattes als *Céleste* in Percy Adlons gleichnamigem Film (BRD 1981).

Jürgen Arndt als Marcel Proust (*Céleste*, BRD 1981).

2.3.1 Kammerdiener-Perspektive und die historische Persönlichkeit als sekundäre Hauptfigur: *Céleste* (Percy Adlon, BRD 1981)

Percy Adlons kammerspielartiger Film erzählt aus dem Leben von Céleste Albaret, einer einfachen Magd aus strengen Familienverhältnissen, die Marcel Proust während seiner letzten neun Jahre, von 1913/14 bis zu seinem Tod 1922, liebevoll und einfühlsam betreute, wobei der Romancier in den späteren Jahren das Bett kaum mehr verließ. Das unkonventionelle Biopic besticht einerseits durch konsequente Reduktion des Erzählraums fast nur auf Innenaufnahmen in der Wohnung des Literaten (mit ein paar gezielten Ausnahmen) und andrerseits durch eine klare Verankerung der narrativen Perspektive auf Céleste. Letzteres lässt sich auch damit begründen, dass der Film auf Albarets Auto-/Biographie beruht, einem Bericht über ihre Zeit mit Proust, den sie erst 1972/73, mit 82 Jahren, auf Tonband sprach und der 1973 in Romanform als *Monsieur Proust* veröffentlicht wurde.

Des Weiteren ist eine Einschränkung auf relativ wenige dramatische Parts zu vermerken: In erster Linie sind dies die Hauptfiguren Céleste (Eva Mattes) und Proust sowie, als primäre Nebenfigur, Célestes Gatte Odilon Albaret. Auf einer sekundären Ebene erscheint nach knapp einer halben Stunde ein Barbier (Monsieur François, eine eher flache, funktionale und rollenhafte Figur), bevor im letzten Drittel der knapp über hundertminütigen Handlung weiteres Personal auftaucht: drei ziemlich didaktisch eingesetzte Verleger und Lektoren, die die Verlags- und Rezeptionsgeschichte der *Recherche du temps perdu* erörtern; ein Streichquartett mit wirklichen MusikerInnen, die nach Prousts Wünschen Auszüge eines Kammerkonzerts spielen (Motive freilich, die schon zuvor als

nichtdiegetische Musik fungierten); schließlich Prousts Bruder Robert sowie der Arzt Dr. Bize, deren Erscheinen mit dem bevorstehenden Tod des Schriftstellers zusammenhängt.

Schon mit dem allerersten Segment etabliert sich jene Topik des Wartens, der langsam verstreichenden Zeit, angezeigt auch durch eine laut tickende Uhr und eine wenig bewegte, beobachtende Kamera (womit zugleich das Thema der verlorenen/wiedergefundenen *Zeit*, Gegenstand von Prousts *Recherche*, als narrativer *Overflow*-Effekt implizit inszeniert und präsent ist; wir werden im späteren Verlauf dieser Untersuchung darauf zurückkommen). Rechts im Bildhintergrund ist Céleste in der Küche erkennbar, Proust ist nicht zu sehen, nur sein Hüsteln zu hören. Das zweite Segment, in scheinbar zeitlicher Kontinuität zum ersten, legt Céleste als Einkupplungsfigur fest. Sie befindet sich in einer prototypischen Situation, die als Topik den Charakter eines Iterativs oder Frequentativs annimmt: Gezeigt werden Momente, die in der Geschichte (*story*) immer wieder, in der Erzählung (*plot*) aber weniger häufig vorkommen. Die Magd wartet, bis es Zeit ist, Proust einen Milchkaffee zu machen, während sich die Kamera von einer Halbtotalen bis zu einer Großaufnahme an sie herantastet. Kaum bemerkbare elliptische Sprünge überbrücken lange Zeiten des Wartens. Um 16.30 Uhr ist ein Klingeln zu hören, auf einem offensichtlich ritualisierten Umweg bringt Céleste Proust den Kaffee.

Der Schriftsteller bleibt im dunklen Zimmer den ZuschauerInnen weitgehend vorenthalten, zunächst ist er nur unscharf im Hintergrund im Bett zu sehen, eine Detailaufnahme zeigt ein Auge; während Céleste ihn mütterlich-liebevoll zudeckt, beherrscht starkes Chiaroscuro den Raum, so dass von Prousts groß gezeigter, verschatteter linker Gesichtshälfte nicht viel zu erkennen ist. Er bleibt auratisch und ein Stück weit sogar, als Vorwegnahme seiner nachfolgenden Monstrosität, unheimlich. Im häuslichen Drama dieses Films wird die berühmte Persönlichkeit also nicht primär von ihrer «öffentlichen», sondern von ihrer privaten, weniger bekannten, gewissermaßen «versteckten» Seite gezeigt: im Verhältnis zur patriarchalen Grundordnung der klassischen Biographie also von einem geradezu «weiblichen» Blickpunkt aus, der nicht bloß der der Magd ist, sondern derjenige der Enunziation insgesamt. Die damit zusammenhängende Neigung zur Pathographie steht im Einklang mit dem Revisionismus der modernen Filmbiographie.

Die definitive Festlegung des Iterativs folgt im nächsten Segment. In der Küche sitzend, adressiert Céleste die Kamera direkt, in Verletzung klassischer Erzählnormen, was sie zugleich zu einer Vertrauten des Publikums macht: Nach dem Aufwachen und dem Rauchen spreche «Mon-

sieur» nie; seit einem halben Jahr ernähre er sich nur von zwei Tassen Milchkaffee pro Tag; er schlafe nur noch sehr wenig; er schreibe nachts und in den Morgenstunden; sie halte sich für seine Bedürfnisse bereit; von 8 bis 15 Uhr schlafe sie; ab 16 Uhr warte sie auf sein Klingeln, sie bringe Kaffee und die erste Milch, dann warte sie auf sein zweites Klingeln, um ihm eine weitere Milch zu bringen. Eine erste Äußerung Prousts im metadiegetischen Off – «Wenn ich das Wort ‹Ende› geschrieben habe, fahren wir in den Süden» – dient vor allem der Subjektivierung Célestes (sie ist es, die sich daran erinnert), aber auch der Antizipation auf das visuelle Auftreten des berühmten Literaten.

Elliptische Sprünge, angezeigt dadurch, dass Céleste in einer folgenden Szene andere Kleidung trägt, vermitteln zeitliche Übergänge, doch ist nicht klar, wieviel Zeit zwischen den frequentativen Situationen vergeht. Auch eine anschließend durch einen von ihr an die Kamera adressierten Dialog («Mit dem Warten hat es damals angefangen») eingeleitete und somit durch sie intern fokalisierte Rückblende etabliert Céleste als Einkupplungsfigur, die in einer traditionelleren Filmbiographie als Nebenfigur in den narrativen Dienst der historischen Persönlichkeit treten würde. Hier jedoch stellt sich die Lage anders dar. Die Magd, sehr eindringlich von Eva Mattes verkörpert, übernimmt in der ihr zugewiesenen, in der sozialen Welt der Diegese[21] untergeordneten Sphäre des Häuslichen das dramaturgische Zepter, auch wenn ihr biographisches Interesse an den literarischen Ruhm Prousts gebunden bleibt; wäre sie einfach die Magd einer unbekannten Person gewesen, wäre sie wohl kaum Gegenstand eines Films geworden. Bei Adlon sind aber die Bediensteten die wahren Helden der Geschichte und nicht die «großen Männer», in einer filmischen und zugleich ein wenig feministisch-utopischen Inversion realweltlicher Verhältnisse. Ebenso werden Räume wie die Küche oder das Vestibül, im Kino zumeist Nebenschauplätze, zu Zentren minimalen Handlungsgeschehens, zu wahrhaften Sinnverdichtungen, zu Deleuzeschen Zeitbildern. Es sind die kleinen Ereignisse des Alltags, die hier das Geschehen bestimmen, nicht die «dramatischen». In ihren stets auf Proust bezogenen Überlegungen und Sorgen wirken die Albarets wie ein in den Mittelpunkt der narrativen Aufmerksamkeit gerückter griechischer Chor.

Mit einer Rückblende erfahren wir von den Anfängen der Anstellung Célestes beim großen Romancier. Schauplatz des Geschehens ist nach wie vor der Innenraum der Wohnung. Noch immer wird Proust nicht visuell eingeführt, auch wenn er – antizipatorisch aufgeladen –

21 Für diesen Begriffszusammenhang wird fortan der Ausdruck *soziodiegetisch* benutzt.

kontinuierlich auf der verbalen Ebene präsent ist, im Gespräch zwischen Céleste und ihrem liebevollen Ehemann Odilon. Dessen narrative Funktionen sind gegenüber denjenigen seiner Frau eingeschränkt, meist fungiert er als eine Art «Bote», der sie in den Haushalt einführt, sie auf zu erledigende Dinge hinweist oder als Chauffeur auf Fahrten abwesend ist. Er ist funktionaler angelegt als die beiden Hauptfiguren, gleichwohl wächst er im Verlauf der Handlung, vor allem in den stillen Momenten des Wartens, durch seine Sanftmut und die innig-leise Beziehung zu seiner Frau dem Publikum als teilweise runder Charakter «ans Herz». Bei der fast schon religiös anmutenden Einführung in jene im Proustschen Haushalt geltenden Rituale gerät Odilon zu einer Einkupplungsfigur: Der Milchkaffee muss Proust über einen Umweg gebracht werden; Céleste solle den Vorhang in seinem Zimmer beiseite schieben, dürfe den Meister aber nicht ansprechen; Proust sei geräuschempfindlich und habe sein Zimmer mit Kork verkleiden lassen; er kommuniziere über die Klingel.

All diese pedantischen Hypersensibilitäten und Hypochondrien, zu denen sich im Verlauf der Handlung noch weitere gesellen, wie das manische Zähneputzen, Prousts (eingebildete?) Überempfindlichkeit gegen feuchte Tücher oder die Angst vor Infektionen, bezeugen die pathologischen Eigentümlichkeiten der berühmten Person, wie dies im Biopic regelmäßig der Fall ist. Céleste und Odilon erscheinen vorderhand als Inbegriff der Normalität – wenn auch das merkwürdige Verhältnis der Titelfigur zu ihrem Arbeitgeber, das aus mehreren Rollen besteht (zuerst nur ungebildete und scheinbar unbedarfte Bedienstete, dann Major Domo, «kleines Mädchen», «Tochter», imaginäre Geliebte und fürsorgliche «Mutter»), ebenso wie ihre Fähigkeit, sich total, «mit Haut und Haaren», in den Dienst eines andern Menschen zu stellen, sie als rätselhaft-vielschichtig erscheinen lassen; trotz allen sozialen, kulturellen und intellektuellen Unterschieden sind sich Proust und Céleste Seelenverwandte, wie dies nur im Imaginären eines poetischen Textes realisierbar ist.

Die Verankerung Célestes als jene Figur, deren Perspektive uns durch die Handlung begleitet, zeigt sich auch durch mehrere metadiegetische Momente. Sei es, dass wir einen inneren Monolog hören, sei es, dass wir ihre vorgestellten Bilder von Prousts Todesagonie sehen, nachdem er tagelang nicht mehr geklingelt hat. Bestätigt wird diese Funktion auch, wie bereits erwähnt, durch die direkten Adressierungen der diegetischen Erzählerin an die Kamera; operativ ist dies mehrfach. Durch letztere erfahren wir auch, dass die Basiserzählung, aus der wir adressiert werden, im Jahr 1922 spielt. Acht Jahre zuvor hatte Céleste den Dienst

angetreten. Seinerzeit hatten ihr Ehemann und ein Diener in den Krieg einrücken müssen, so dass sie die Hausarbeit übernahm und allmählich in die Rolle von Prousts Vertrauter hineinwuchs. Damals sei «Monsieur» nach Cabourg ans Meer gefahren und habe sie mitgenommen; nachher habe «unser» Einsiedlerleben begonnen.

Mit dem plötzlichen lauten Klingeln werden wir wieder in die Gegenwart gezerrt. Zugleich findet die erste wirkliche Einführung der zweiten Hauptfigur statt: Einen Gegenstand umstoßend rennt Céleste in Prousts Zimmer, der einen Asthmaanfall hat und uns erstmals, in der 13. Minute, ganz verschwitzt, mit blau angelaufenem Gesicht in Großaufnahme gezeigt wird. Routiniert und professionell bereitet die Magd eine Inhalation vor (es ist offensichtlich nicht das erste Mal). Keuchend, im gleichen Rhythmus atmend, scheint sie sich mit dem kränklichen, fast infantil wirkenden Proust zu identifizieren, der den ZuschauerInnen bislang nicht sehr sympathisch ist. Beide atmen darauf wie nach einem gemeinsamen Orgasmus tief durch. Während er sich allmählich von seinem Anfall erholt, hören wir metadiegetisch seinen inneren Monolog: Wenn er tot sei, würden «sie» immer an den kleinen Marcel denken, denn einen Menschen wie ihn fänden sie nie wieder. Die narzisstische Eitelkeit der berühmten Figur ist auch Gegenstand eines eingeschobenen Segments, einer durch Céleste fokalisierten Rückblende, die Proust aus einer Totalen bis in eine Großaufnahme auf die Kamera zuschreiten und sagen lässt: «Madame, ich stelle Ihnen Marcel Proust vor, im Negligé und ungekämmt», womit er sich natürlich zugleich dem außerfilmischen Publikum vorstellt.

Auch wenn im Verlauf der Handlung Proust als zweite Hauptfigur stärker ins Zentrum rückt, uns in seiner Exzentrizität vertrauter und auch sympathischer wird, bleibt die narrative Perspektive schwerpunktmäßig bei Céleste. Dies zeigt sich schon daran, dass sie praktisch in jedem Segment anwesend ist und ansonsten fast immer den erzählerischen Blickpunkt einnimmt oder Gegenstand von Prousts Aufmerksamkeit ist: Proust erscheint ihr einmal als metadiegetisches Bild; die Einstellungen von Cabourg am Meer 1914 werden durch ihren erinnernden Voice-over verankert; zu Ansichten von Pariser Boulevards, Häuserzeilen und Alleen berichtet Céleste von ihren Botengängen für Proust, damit er an die für seinen Roman benötigten Informationen herankomme («er ist der Jäger und ich sein Jagdhund»); Proust kommt ein anderes Mal direkt auf die Kamera zu; zum Bild einer Hand an einem Glas gibt er Céleste (beide im Off) eine seiner typisch pedantischen Anweisungen, als durch sie fokalisierte akustische Rückblende: «Sie sollten wissen, dass man auch ein gebrauchtes Glas nicht innen anfasst»; der Küchenherd,

mit dem Krug und dem Wasser, ohne dass die Magd sichtbar wäre, gehört gleichwohl in ihre dominante Handlungssphäre; Proust liegt im Bett, kurz vor seinem Tod, und ruft nach Céleste; Dr. Bize spricht mit ihm – hier ist die Magd für einmal wirklich abwesend; gegenüber seinem Bruder Robert lehnt es Proust ab, in eine Klinik mit ihn betreuender Krankenschwester gebracht zu werden, er will nur Céleste; im Gespräch zwischen den beiden ungleichen Brüdern kommt es schließlich zu einer Art Versöhnung, bei der die Protagonistin ganz abwesend ist.

Demgegenüber stehen die zahlreichen Segmente, in denen der berühmte Literat als dramaturgisch, vor allem visuell Abwesender oder ins «akustische Abseits» Gedrängter erscheint, wenn auch eher – aber nicht nur – zu Beginn der Erzählung. Am Ende ist er nurmehr als Toter anwesend, kreideblass und mit eingefallenen, sehr dunkel unterlaufenen Augen (in einer vom Standpunkt historischer Annäherung überzeugenden Weise, Jürgen Arndts Physiognomie ähnelt derjenigen Prousts). Das Enigmatische geht dagegen auf Céleste über, deren abschließendes, mit Chiaroscuro ausgeleuchtetes Lächeln an jenes der Mona Lisa gemahnt.

Freilich werden die «bedeutsamen» Handlungen des Films nicht durch die Magd, sondern durch den auratischen Hausherrn motiviert, dessen Arbeit die unsichtbar bleibende Welt des gehobenen Bürgertums repräsentiert: Das gesamte Ritual, das Céleste im Proustschen Haushalt lebt, ist durch den Romancier bestimmt, ebenso wie ihre Botengänge und Erledigungen, aber auch jener Ausflug nach Cabourg, bei dem Proust sie an der Hand führte und ihr durch ein vom ihm geliebtes ovales Fenster das Meer und die Sonne zeigte. Liegt der kränkelnde Literat nicht im Bett, kann ein Handlungsschub bei ihm fast schon manische Form annehmen, wenn er sich mit einer Gräfin, die er seit vielen Jahren nicht mehr gesehen hatte, im Hotel Ritz verabreden will, um für sein Buch Informationen einzuholen. Céleste hat allen Launen und Sonderwünschen ihres Herrn zu gehorchen, was sie nicht nur pflichtbewusst, sondern mit pedantischem Eifer in Liebe tut: Sie ist süchtig danach, wie sie selbst einmal zu ihm sagt.

Werden uns im Laufe des Films Prousts charakterliche Defekte weniger unsympathisch, so hängt dies sicherlich auch mit der Bestimmtheit seines poetischen Wollens und Handelns zusammen; ebenso mit Momenten, in denen er weniger hypochondrisch als – Céleste gegenüber – sensibel und zärtlich erscheint. Seine häufige Anrede «Liebe Céleste» gehört dazu; wenn er sie nachts das dritte Mal durch sein Klingeln weckt, liebevoll anlächelt und bittet, ihm von ihren Kindheits- und Jugenderinnerungen zu erzählen, weil er von ihr wie von «Mama» behandelt werden will, hört er mit beinahe kindlicher Glückseligkeit zu; ein anderes

Mal wirkt er als nicht nur intellektueller, sondern auch hochsensibler Mensch, der sich vor der Außenwelt versteckt, obwohl oder vielmehr *weil* er sie so gut kennt, wenn er der in ihrer schlichten Güte naiv wirkenden Magd erklärt, warum er sich in einem «Etablissement» sadomasochistische Praktiken angesehen hat: «Weil ich keine Phantasie habe. Ich muss mir alles mühsam zusammensuchen». Insofern könnte man sagen, dass soziodiegetisch Proust eher der Sphäre der *Aktionen* und Céleste mehr jener der *Aktivitäten* angehört, wobei es Adlon fertigbringt, diese Hierarchie im filmischen Diskurs weitgehend umzudrehen.[22]

Doch auch wenn die wichtigsten Entscheidungen nicht von der Hauptfigur getroffen werden, bleibt sie es, die uns als emotionaler Fokus durch den Film führt: so etwa, als sie an der angelehnten Tür lauscht, hinter der die vier StreichmusikerInnen für einen dandyhaft und mit weißen Handschuhen gekleideten Proust César Franck spielen. Wie Céleste bleiben auch wir als außerfilmisches Publikum vor der Tür, und erst als Proust sie hineinbittet, ist es uns gestattet, dem Vortrag des Quartetts auch visuell zu folgen. Dasselbe *attachment* mit Point-of-View der Magd findet sich beispielsweise auch, als sich Proust vor einem Ausflug die Füße badet und wie ein Besessener die Zähne putzt.

Auf zwei Figurenensembles soll noch eingegangen werden: die MusikerInnen sowie die Verleger und Lektoren. Beide Gruppen wirken teilweise entfiktionalisiert respektive entfiktionalisierend. Die Mitglieder des Streichquartetts – eingeführt nach 75 Minuten – treten ganz funktional auf, fast schon wie Statisten. Zweifellos sind sie keine SchauspielerInnen, sondern echte Musiker. Das Eindringen außerfilmischer Wirklichkeit (wenn auch kostümiert) wird bestärkt durch das Konzert, das sie geben, bei dem sie mit einem fiktionalen Proust zusammentreffen, der ihnen, fast wie ein Dirigent, Anweisungen gibt, nicht wie, sondern was sie spielen sollen.

Zunächst einmal ist die Länge dieser vor allem deskriptiven Szene bemerkenswert, sie dauert fast zehn Minuten. Das Hauptaugenmerk des als dramaturgische «Entspannung» dienenden Segments liegt auf dem raumzeitlichen Kontinuum der gespielten Komposition. Wir erleben eine musikalische Performance-Nummer, deren ausgedehnte Beobachtung,

22 Zu den Begriffen *action* und *activity* schreiben David Howard und Edward Mabley: «An activity is anything that a character might be doing in a scene, from knitting to filleting a fish to memorizing song lyrics out loud; this is often called ‹business.› On the other hand, an action is an activity with a purpose behind it, an activity that furthers a character's pursuit of an objective. Sometimes the exact same action is merely an activity in one set of circumstances and an action in another» (Howard/Mabley 1995: 82).

Eva Mattes als *Céleste* (BRD 1981).

hier begleitet von Blickwechseln zwischen Proust und Céleste, im klassischen Kino, sofern nicht Musical oder Musikfilm,[23] undenkbar wäre. Drei Informationen enthält die Szene: Wir sehen einen Proust, der wie ein «Jäger» die einzelnen musikalischen Themen hören und auf sich einwirken lassen will; er ist sich seines bevorstehenden Todes bewusst und hat keine Absicht, ihn durch eine ärztliche Spritze länger hinauszuzögern, was er sich von seiner Magd versichern lässt (begleitet von dem in der Filmbiographie weitverbreiteten nachdenklich-visionären Blick ins Off); und er findet es sehr schön, wie sich in der Musik einander fremde Themen begegnen und dadurch leicht verändern (als Anspielung vielleicht auf seine «Begegnung» mit Céleste).

Im Vergleich mit den narrativ und darstellerisch geschmeidigen Hauptfiguren erscheinen die vier Musizierenden gerade dank ihrer «Wirklichkeit» als seltsam stumpfe Körper, gewissermaßen wie Meeresfische im Süßwasser.

Noch vorher werden drei bürgerlich gekleidete Männer eingeführt, Prousts Verleger und Lektoren. Sie sind gekommen, um ihm mitzuteilen, dass er den ersten Goncourt-Preis nach dem Weltkrieg gewonnen hat. Die Szene im Vestibül ist durch die Absenz Prousts gekennzeichnet. Ungeduldig warten die Männer darauf, vorgelassen zu werden, doch zunächst teilt ihnen Céleste mit, «Monsieur» könne sie leider nicht empfangen. Auf die Bedeutsamkeit des Preises angesprochen sowie auf die Idee des Verlags, eine Neuauflage zu starten, verschwindet die Magd, um mit Proust zu sprechen. Währenddessen unterhalten sich die Besucher über die Verlagsgeschichte der *Recherche*. Dieses Gespräch dient der historischen Orientierung des außerfilmischen Publikums und ist vergleichsweise didaktisch geraten, leicht fremdkörperhaft innerhalb einer ansons-

23 Hierzu gehören auf jeden Fall auch MusikerInnen-Biopics.

ten eleganten Narration. Damit haben sie als flache Figuren ihre narrative Schuldigkeit getan; Céleste erscheint wieder, um ihnen mitzuteilen, «Monsieur» gewähre dem Lektor eine Minute. Den andern beiden Herren versperrt sie den Weg; sie erscheint hier an der Schnittstelle, als Membran gewissermaßen, zwischen der historisch-vulgären Außenwelt der Geschäftsleute und der poetisch-sensiblen Innenwelt des Dichters.

2.3.2 Dezentrierung der Hauptfigur zugunsten des historischen Tableaus: *Andrej Rubljow* (Andrej Tarkowskij, SU 1968)

Die biographische Hauptfigur kann auch dezentriert werden, ohne dass an ihre Stelle kompensatorisch eine Einzelfigur rückt. Andrej Tarkowskij gibt uns dafür ein Beispiel. Von der narrativen Struktur her reiht sich sein Film über den künstlerisch vom Mittelalter in die Renaissance hinüberleitenden russischen Ikonen- und Freskenmaler Andrej Rubljow in die Form der offenen linearen Biographie ein; Rückblenden fehlen fast ganz.

Gegliedert ist die Erzählung in acht Kapitel, eingeführt durch Schrifttafeln: «Ein Gaukler, 1400», «Theophanes der Grieche, 1405», «Die Passion, wie Andrej sie erlebt, 1406», «Feiertag, 1408», «Das Jüngste Gericht, Sommer 1408», «Der Tatarensturm, 1408», «Das Schweigen, 1412» und «Die Glocke, 1423». Gerahmt werden diese acht Teile durch eine Vorsequenz und einen als Abschluss der letzten Episode fungierenden Epilog, jeweils ohne Text eingeführt.[24] In beiden Rahmenteilen ist der Protagonist nicht anwesend; allerdings zeigt der Epilog – über acht Minuten lang und im Gegensatz zum Rest des Films, der in Schwarzweiß gehalten ist, in Farbe – das Vermächtnis Rubljows, seine Gemälde, unter anderem in verschiedenen Teilansichten die Dreieinigkeits-Ikone – ge-

24 Die Version, die hier zur Diskussion steht, entspricht – mit gekürztem Vor- und Nachspann der deutschen Fernsehbearbeitung – grundsätzlich der Schnittfassung von 1968 mit einer Länge von 185 Minuten (bei 24 Bildern/Sek.), der von Tarkowskij später bevorzugten Version. 1973, als die sowjetischen Behörden den Film zum internationalen Verleih durch Columbia endgültig freigaben, zirkulierten Versionen von 146 Minuten Dauer, während in der Sowjetunion die Schnittfassung von 1968 gespielt wurde. Gedreht wurde der Film jedoch bereits 1964–66 oder 1965–66 (hierzu gibt es divergierende Angaben). Die vorliegende Fassung weicht von derjenigen, die Tarkowskij 1966 als *Die Passion laut Andrej* mit einer Länge von 200 Minuten eingereicht hatte, aufgrund sowjetischer Zensurauflagen ab – beanstandet hatte man u.a. Überlänge und exzessive «naturalistische» Gewaltdarstellungen, gemeint war aber wohl das unübersehbare Abweichen von der Doktrin des sozialistischen Realismus. In der Sowjetunion wurde der Film erst 1971 freigegeben, nachdem er fünf Jahre lang schubladisiert worden war. Vgl. hierzu Johnson/Petrie 1994: 79ff., Jacobsen et al. 1987: 95f. und Strick 1991: 34.

folgt von der Einstellung weidender Pferde, deren symbolisch-offene Bedeutung Harmonie und Friedfertigkeit impliziert. Die ungenau belegten Lebensdaten des historischen Rubljow, der zwischen 1360 und 1370 geboren wurde und 1427 oder 1430 als Mönch im Andronikow-Kloster starb, werden bei Tarkowskij nicht erörtert, vielmehr hat er aus der Vita den mittleren bis späten Teil herausgezogen, um ein filmisches Gemälde Russlands in einer Zeit politischer Repression, Wirrnis und sozialer Not zum Leben zu erwecken (vgl. hierzu auch Jacobsen et al. 1987: 96ff.).[25]

Zunächst einmal gilt hier, wie dies Bordwell für das *art cinema* als charakteristisch bezeichnet, dass, im Unterschied zur klassischen Narration, expositorische Informationen nicht kompakt gebündelt am Anfang des Films oder eines Segments geliefert werden, sondern teils deutlich verzögert und über weite Strecken verteilt: Der Erzählvorgang ist weniger kommunikativ als in den klassischen Beispielen, die wir zuvor untersucht haben. Auch andere typische Aspekte des Kunstkinos finden sich bei Tarkowskij: eine episodische Plotkonstruktion; damit zusammenhängend eine Lockerung des Kausalnexus und diverse Wissenslücken; objektiver Realismus in Form von Wirklichkeitsbeobachtungen mit langen Einstellungen; subjektiver Realismus durch innere Visionen oder *mindscreen*-Elemente; die Neigung zum Symbolismus; mitunter passives Figurenpersonal, das die Kausalität der Handlung nicht entscheidend prägt; die Thematisierung menschlicher Entfremdung; schließlich eine Reflexion über die *condition humaine* (vgl. Bordwell 1993: 206ff.). Dadurch weicht *Andrej Rubljow* deutlich ab von der Doktrin des dem Roman des 19. Jahrhunderts verhafteten sozialistischen Realismus, wie er paradigmatisch von *Tschapajew* (Sergej und Georgij Wasiljew, SU 1934) verkörpert wird – einem Biopic, das einerseits das militärische Genie eines einfachen Bauern und andrerseits didaktisch-propagandistisch das harmonische Zusammenspiel der intuitiven Führerfigur Tschapajew und dem

25 Mark Le Fanu fasst zusammen, was an historischem Wissen (neben Geburts- und Todesdaten) über den wirklichen Rubljow gesichert sein dürfte: In den 1390er Jahren wurde er Mönch im Dreifaltigkeitskloster in Zagorsk, nordöstlich von Moskau. In dieser Zeit arbeitete er als Maler in den Diensten der untereinander verfeindeten Söhne des Großfürsten von Moskau, Dmitri Donskoi, zunächst in Swenigorod, wo er in den späten 1390ern die Kathedrale dekorieren half. Um 1400 trat er ins Andronikow-Kloster in Moskau ein. 1405 lernte er den byzantinischen Maler Theophanes den Griechen kennen, mit dem er die Verkündigungskirche in Moskau ausmalte. 1408 wurde er nach Wladimir gerufen, um dort die Kathedrale zu dekorieren. Bis zu seinem Lebensende (1430 nach dieser Quelle) verblieb er im Andronikow-Kloster, wobei er entweder 1411 oder in den frühen 1420ern in die Dreifaltigkeitskirche nach Zagorsk zurückkehrte, um dort die Dreieinigkeit zu malen, sein berühmtestes Fresko (Le Fanu 1990: 34f.).

Der Ballonflug in der Vorsequenz: *Andrej Rubljow* (SU 1968).

Andrej Rubljow (Anatolij Solonizyn)

intellektuellen, menschlich gezeichneten Parteifunktionär Furmanow zelebriert.

So beginnt bei Tarkowskij die Erzählung mit einer Vorsequenz, die – ohne datiert zu sein – einen Ballonflug im spätmittelalterlichen Russland zeigt und eine Topikreihe der individuellen Grenzüberschreitung begründet. Von einem dörflichen Kirchturm aus startend und beobachtet von zahlreichen aus der ganzen Gegend zusammengelaufenen Schaulustigen, steigt ein bärtiger Mann, der in den nachfolgenden Episoden nicht mehr auftauchen wird, mit seinem primitiven Heißluftballon frohlockend-übermütig auf und überfliegt die Landschaft. Sein erstaunter Ausruf «Ich fliege!» und die in Breitwandformat gedrehten Aufnahmen von oben auf die schmutzige Erde unten, im Nebel und Dunst, mit der Sicht auf Fluss, Tiere und Menschen eines anderen Dorfes, bevor der Ballon an einem Seeufer abstürzt, hängen weniger handlungslogisch denn thematisch mit dem Rest des Plots zusammen: Tableauhaft zeigt diese Episode die weite Landschaft und die klein und machtlos in ihr erscheinenden Menschen, deren Horizont in ihrer Erdgebundenheit stark eingeschränkt ist. Allegorisch drückt sich darin auch das menschliche Ausgeliefertsein an die Geschichte aus, deren Teil sie sind, ohne sie handlungsmächtig selbst bestimmen zu können. Auch der Ballonflieger kann nur für kurze Zeit ausbrechen.

Aber nicht nur durch den Absturz des Ballons, ebenso durch Tarkowskijs auch im folgenden durchgehaltene Betonung der Materialität (Nebel, Erdigkeit, Regen, Schlamm, Schmutz, Gewöhnlichkeit der Kostüme/Ausstattung und der Gesichter), seine Insistenz auf physikalischer Wirklichkeit (durch geduldige Beobachtungen und extrem präsente Geräusche), werden die Grenzen individueller Freiheit und Handlungsfähigkeit aufgezeigt. Somit erscheint nur konsequent, dass Figuren, durch

Kleidung und Aussehen typisiert und mitunter nur rollenhaft-funktional ausgearbeitet, auftauchen und wieder verschwinden, dass wir kaum ihren Namen wissen, dass sie die Handlung nicht wirklich kontrollieren und dass schließlich, im Hinblick auf die nachfolgende Erzählung, auch die Hauptfigur weitgehend abwesend ist, also nicht im Zentrum der Geschehenskausalität steht. In *Andrej Rubljow* geht es mindestens ebenso um ein historisches Tableau, um eine kollektive historische Weltschau.

Auch das erste Auftauchen der Titelfigur (Anatolij Solonizyn) kann nicht als explizite Einführung gelten. Vielmehr wird sie erst sukzessive «vorgestellt», seitens des Zuschauers bedarf es einer erhöhten Aufmerksamkeit und der Bereitschaft, zunächst vor allem wahrzunehmen. Explizit, verbal dem Publikum vorgestellt wird die Hauptfigur erst in der 25. Minute, als Andrej den Auftrag der Moskauer Großfürsten erhält, gemeinsam mit Theophanes dem Griechen die Verkündigungskirche auszumalen (dies ist natürlich auch dadurch bedingt, dass historisch wenig Gesichertes überliefert ist).

Im Zusammenhang mit dieser expositorischen Verzögerung steht die Passivität der Titelfigur und ihr Status als Beobachter. Zunächst einmal scheint von den drei Mönchen, die auf dem Weg nach Moskau im Regen bei einem Wirtshaus haltmachen, der älteste, langgesichtige und eine Spur gerissen wirkende Kyrill die aktivste Figur zu sein. Doch sogleich wird auch sie – wie die beiden andern Mönche – dezentriert, als das dramatische Geschehen in der Holzhütte in den Vordergrund tritt. Dort macht sich ein Gaukler in abgerissener Kleidung frech-obszön über die Obrigkeit (die Boyaren) lustig, zur Unterhaltung seiner bäuerlichen Zuhörerschaft. Seine Darbietung lässt ihn als Aufmerksamkeit erheischende, aktive Figur in den Mittelpunkt treten; als die drei mit schwarzen Kapuzen bekleideten Mönche um Aufnahme bitten, werden auch sie Gegenstand seines Spottes.

In der ganzen Sequenz fällt die – durch weitgefasste und langandauernde Einstellungen – auf Beobachtung und Milieuschilderung ausgerichtete Kameraarbeit auf, die sich homolog zu Andrej verhält, der hier wie im weiteren Verlauf weitgehend eine sehende, in der Soziodiegese beinahe machtlose Funktion einnimmt und damit streckenweise als Einkupplungsfigur fungiert. Doch es ist gerade die Ruhe, die sein breites, starkes Gesicht mit den großen Augen ausstrahlt, die ihn jünger wirken lässt als seine zwei Begleiter und ihn stärker individualisiert – demgegenüber steht der dritte Mönch, Andrejs Lehrer Daniil, in seiner Verhaltenheit mehr im Hintergrund. Aktiv gestaltet wird das Geschehen jedoch, hier wie auch nachfolgend, eher durch Nebenfiguren, die zeitweise als «Szenenprotagonisten» fungieren können, wie in diesem Fall der

Gaukler. Seine Verhaftung durch mehrere Soldaten, die im Regendunst vor der Hütte auftauchen, ihn beiläufig misshandeln und mitnehmen – ein Ereignis, das nicht vorbereitet wird, sondern überraschend kommt –, spiegelt strukturell, als Topik, das scheiternde Flugunterfangen im vorhergehenden Segment: Auch dort ging es darum, sich individualmächtig über die kollektive Geschichte zu erheben, nur um schließlich an der Erde haften, gefangen zu bleiben und für den «Ausbruchsversuch» einen hohen Preis zu bezahlen. Andrej wird am Ende politischen Terror und Unterdrückung überwinden, aber nicht primär als diegetische Figur, sondern auf poetische Weise durch seine Kunst, welche die Geschichte überdauert.

Der elliptisch-offenen Erzählstruktur, die von der Gaukler-Episode bis zu «Theophanes dem Griechen» fünf Jahre überspringt, entspricht auch, dass Figuren und ihr Schicksal dem narrativen Blick entweichen, wie dies beispielsweise mit dem Gaukler geschieht – man glaubt ihn schon tot; er wird erst viel später wieder und überraschend in der Episode «Die Glocke, 1423» erscheinen, nach mehr als zwölf Jahren in der Handlung und über zwei Stunden in der Narration. Andrerseits taucht narrativ bestimmendes Personal plötzlich, wie aus dem Nichts auf; so etwa der verwaiste, übermütige aber selbstunsichere Junge Boriska, der treibende Protagonist in dieser letzten und mit Abstand längsten Episode über den schwierigen Guss und die Einweihung einer gigantischen Kirchenglocke für den Großfürsten von Moskau.

Den personalen roten Faden, der sich durch die Erzählung als ganze zieht, bildet aber gleichwohl Andrej, doch ist er ein von der Geschichte (auch im historischen Sinne) Umgetriebener, eher ihr (passives) Opfer denn ihr Täter. Über längere Strecken ist er schlichtweg abwesend: nicht nur in der Vorsequenz, sondern ebenso deutlich während des «Tatarensturms, 1408» auf die Stadt Wladimir, als er nach dreizehn Minuten narrativer Absenz gemeinsam mit der «heiligen Närrin» zu sehen ist und im Kampf auf Leben und Tod einen Tataren erschlägt, nur um anschließend wieder für sieben Minuten aus der Handlung zu verschwinden, die sich auf das grauenhafte Massaker an der Bevölkerung und die Folterung des Kirchensakristans konzentriert; gute acht Minuten dauert es auch, bis er in der letzten Episode, scheinbar wie eine unwesentliche Dekorfigur, peripher (wenn auch visuell im Vordergrund) wieder in Erscheinung tritt, als Boriska im strömenden Regen endlich den richtigen Ton für die Gussform gefunden hat. Dies sind nur die auffälligsten Beispiele. Dementsprechend ist auch Rubljows diegetisches Ziel, dessen aktive Verfolgung so wichtig ist für den Helden der klassischen Erzählung, ein schwaches; denn der Auftrag, die Moskauer Verkündigungskirche aus-

zumalen, bezeichnet nur ein Teilziel (die Erzählung geht über dieses Ereignis weit hinaus).

Ein eigentliches Ziel liegt nur in vager Form, nämlich im Sinne *elements of the future* vor. Wie dies bereits für andere Biographien zu konstatieren war, hat die Hauptfigur eine ausformulierte Vision, die sie allerdings erst spät, der nur teilweisen und erst sukzessive erschlossenen Transparenz des Protagonisten entsprechend, nach über 38 respektive 60 Minuten äußert, in der Episode mit Theophanes dem Griechen sowie in einem Gespräch mit dem Lehrer Daniil zwei Episoden weiter («Das Jüngste Gericht, Sommer 1408»). In ersterer stellt Andrej dem Pessimismus und der Misanthropie Theophanes' eine positivere Vision entgegen: Man sollte die Kraft finden, vieles vom Bösen zu vergessen, und immer nur das Gute im Menschen darstellen. Über ein *mindscreen*-Segment mit der nachgestellten Passion Christi im zeitgenössischen russischen Winter (mit Andrej-Darsteller Solonizyn im Bildhintergrund) fährt Rubljow im Voice-over fort: Das russische Volk leide, mal sei es der Hunger, mal die Pest. Der Mensch solle zu Gott beten, er erhalte dann mehr Kraft. Mit Liebe lasse sich mehr erreichen als mit Grausamkeit. Und gegenüber Daniil erklärt er seine Schwierigkeiten mit dem Auftrag, das Grauen des Jüngsten Gerichts darzustellen: Er wolle dem Volk keine Angst einjagen, denn Gott sei für ihn der Gott der Liebe.

Freilich ist der auf dieser Vision basierende Handlungsbogen nicht sehr stark. Andrej ist – fast wie der Protagonist einer Pikareske – ein Wanderer, ein Herumziehender ohne eindeutige Heimat («Russland»), der an der Welt leidet und gleichwohl in seinem positiven Menschenbild von Hoffnung und Liebe erfüllt ist. Was den Film zusammenhält, ist nicht so sehr Rubljows Tun, sondern die Welt und die Zeit, in der er lebt. Auch wenn ihm letztlich durch die Malerei der posthume «Ausbruch in die Freiheit» im Sinne eines realen Akts gelingt, in jenem extra- oder transdiegetischen Farbsegment seiner Fresken, sind die Transgressionsversuche im vorhergehenden Geschehen großteils diejenigen von Nebenfiguren. Zu denken ist dabei auch an jenes nächtliche heidnische Fest auf dem Lande, dem Andrej als Beobachter beiwohnt, bei dem man nackt im Fluss badet und eine rituelle Liebesorgie abhält. Von Soldaten verfolgt (wie zuvor der Gaukler), werden die Teilnehmer, die mit «Saufen und Hurerei» christliche Normen überschritten haben, streng bestraft.

Auch hier fehlt ein romantischer Plot. Das kurze erotische Geplänkel Andrejs mit Marfa, einer hübschen Frau, die an dem Fest teilnimmt und den Soldaten entkommen kann, nach über einer Dreiviertelstunde reichlich spät eingeführt, enthält keine weitere Entfaltungsmöglichkeit:

Marfas Funktion in der Erzählung ist nach einer Episode ausgespielt, ohnehin ist Andrej als Mönch zur Keuschheit verpflichtet. Als sonderbare, platonische Art der Romanze könnte immerhin noch die Beziehung zu der geistig behinderten Frau bezeichnet werden, die an einem verregneten Tag in die Kirche von Wladimir hereingelaufen kommt. Auch sie setzt sich, wie andere Nebenfiguren zuvor, über (christlich-orthodoxe) Konventionen hinweg, hält ihr Haupt vor Gott nicht bedeckt. Ihre Neugierde und kindlichen Reaktionen machen sie zu einer «heiligen Närrin», unschuldig-stumm und Schutz erheischend. Um sie zu verteidigen, erschlägt Rubljow einen Tataren. Sein Schuldbewusstsein führt zu seinem jahrelangen Schweigen.

Sprachlosigkeit und Mangel an Dialog verurteilt Figuren in einem Spielfilm fast zwangsläufig zu fehlender Transparenz und macht es schwierig (wenn auch nicht unmöglich), sie als handlungsbestimmend auftreten zu lassen. Nach seinem Schweigegelübde gibt sich Rubljow am Andronikow-Kloster mit rudimentären Arbeiten ab: Sisyphus-ähnlich schleppt er heiße Kohlen über den verschneiten Innenhof, die Närrin schaut weinend zu. Später muss er hilflos mitansehen, wie sie von einer Gruppe übermütiger Tataren mitgenommen wird.

Dafür erfahren wir in dieser Episode «Das Schweigen, 1412» Wichtiges unter anderem über die situative Einkupplungsfigur Kyrill, der – nachdem er Jahre zuvor aus Neid auf Andrejs künstlerischen Erfolg das Kloster verlassen hatte – schließlich reuevoll den Abt bittet, ihm Obdach zu gewähren. Im Lande herrscht Hungersnot, die Dörfer sind fast leer, einige der Maler tot, andere ausgewandert. Daniil ist, nach unterschiedlichen Quellenangaben, entweder in den Norden gezogen oder wurde umgebracht. Auch danach wird Kyrill als wichtigste Nebenfigur wieder in Erscheinung treten. Als er während der Glocken-Episode um Vergebung bittet, fungiert er als Katalysator: Er fordert Rubljow auf, sein Schweigen zu brechen und zu malen, denn ein gottgegebenes Talent nicht zu nützen sei Sünde.

Das wiederholte Scheitern von selbstbestimmter Individualität in einem in verschiedener Hinsicht einengenden Milieu findet seinen in der Willkür des Akts wohl tragischsten Moment, als die Steinmetze, die im Auftrag des Großfürsten die Kirche von Wladimir errichtet haben, Richtung Swenigorod reiten, um dort für den Bruder des Großfürsten einen noch schöneren Bau zu erstellen. Im Bruderhass vom Landesherrn losgeschickt, fängt der Palasthauptmann mit einigen Soldaten die Steinmetze im Wald ab und sticht ihnen die Augen aus; als Zeuge der Tat bleibt nur Andrejs junger Gehilfe unversehrt. Derart dienen Nebenfiguren immer wieder als Beispiele, als Akteure und Erleidende einer repressiven und

grausamen Historie, welche die regelmäßig als Beobachtender abwesende Hauptfigur märtyrergleich überwindet. Der glockengießende Boriska gibt Andrej wieder den Mut zu sprechen und zu malen. Sein opferreicher Lebensweg endet im zeitüberdauernden Triumph seiner Ikonen.

2.3.3 Autobiographische Verdopplung und Dezentrierung der historischen Figur: *Hsimeng Rensheng* (Hou Hsiao-hsien, TW 1993)

Ähnlich wie bei Tarkowskij geht es auch in Hous Film über das Leben eines taiwanesischen Puppenspielers um die Schilderung des soziohistorischen Kontextes, in diesem Fall das japanisch besetzte Taiwan während den Jahren 1910 bis 1945.

Die Dezentrierung, die in *Hsimeng Rensheng* stattfindet, nimmt allerdings eine andere Form an als in *Andrej Rubljow*: Die Hauptfigur tritt gleich in zweifacher Gestalt auf, einmal als der reale Li Tien Lu, der 1993, zum Zeitpunkt der Entstehung des Films, im Alter von 84 Jahren die offen und linear erzählten Geschehnisse autobiographisch kommentiert und durch seine periodisch einsetzende Stimme die durch Ellipsen auseinanderliegenden Episoden miteinander verkettet, wobei implizite Informationen der visualisierten Segmente expliziert werden. Seine Auftritte in direkter Adressierung der Kamera, dabei immer eine Zigarette rauchend, beginnen erst nach über einer Dreiviertelstunde, häufig dramatische Segmente zuerst als Voice-over und erst dann als On-Erzähler mit narrativen Off-Passagen verflechtend, um den Film als ganzen authentisierend zu verankern.[26]

Die Titelfigur ist aber auch in dramatisiert-gespielter Form von Anbeginn in der Erzählung anwesend, zunächst als Kleinkind, dann als Knabe, später als junger Mann und Erwachsener. Der Protagonist ist also sowohl in dokumentarisch-nichtfiktionaler als auch in fiktionaler Hinsicht präsent, so dass von einer Verdopplung gesprochen werden kann, die – auch durch die zeitliche Distanz zwischen dem realen und dem fiktional verkörperten Tien Lu – dazu tendiert, Diegese und Fiktion zu sprengen. Andrerseits ist es gerade die nichtfiktionale Doppelung, die den Puppenspieler, diesen in seinen kraftvoll-schlichten Schilderungen großartigen Geschichtenerzähler, erst wirklich zu einem Protagonisten und runden Charakter macht, da seine *dramatische* Präsenz im sich sukzessive aufklärenden Gefüge des Handlungspersonals mitunter margi-

26 Li Tien Lu fungierte auch als Drehbuch-Koautor.

Hsimeng Rensheng (Hou Hsiao-hsien, TW 1993)

nal und blass ausfällt und für sich genommen nur eine opake Figur abgeben würde.[27]

Die dezentrierende und «entcharakterisierende» Tendenz der Fiktion hängt mit der Ästhetik des Films zusammen, der sein Personal selten nah zeigt, sondern, zumeist in Innen- oder halboffenen Aufnahmen und oftmals im Ensemble, mit relativ starren, eher weiten Kadrierungen; häufig frontal ausgerichtet und low-key ausgeleuchtet, sind letztere halbwegs zwischen flachem Tableau und prononcierter Tiefeninszenierung anzusiedeln und haben mitunter Plansequenz-Charakter, decken also ein ganzes narratives Segment in einer einzigen Einstellung ab. Die visuelle Dezentrierung der Figuren in den einzelnen Bildkompositionen arbeitet dabei einer milieubezogenen, nicht-individualistischen Figurenauffassung zu.

Die periodisch vorkommenden, ebenfalls sehr lang und beobachtend gehaltenen Außenaufnahmen dagegen, die zum Teil wie *pillow shots* als Ruhe- oder Interpunktionspunkte zwischen Segmenten dramatischer

27 Wir finden eine Verdopplung der Hauptfigur und die Tendenz zur multiplen Diegese auch in einem z.T. experimentell orientierten Biopic, *Der junge Freud* (Axel Corti, A 1991). Dort tritt die dramatisierte (fiktional gespielte) Hauptfigur manchmal doppelt im selben Bild auf, einmal als kleiner Junge, einmal als Erwachsener, der einem fiktiven Interviewer Antworten gibt und dabei die Kamera direkt mit vorausweisenden Rückblicken adressiert – so z.B. zu Beginn, als der erwachsene Freud zur Kamera sagt: «Wien hat für mich lebenslang etwas Erschreckendes gehabt, nichts Gemütliches, ein Kampfplatz, als wäre man immer von Fremden umgeben, von Unbekannten, die man erkennen muss, um zu überleben.» Durch dieses narrative Verfahren lässt sich eine Kombination von Zeigen und Erzählen in derselben Einstellung beobachten, wobei der erwachsene Freud zu einer teils in der Diegese voll verankerten Figur und teils als ein aus ihr herausragender «maître de conférences» fungiert. Eine ähnliche Verdopplung der Hauptfigur benutzt auch Derek Jarman in seinem experimentellen und gleichzeitig sehr didaktischen Biopic *Wittgenstein* (GB 1993), nur ist es hier der kleine und äußerst frühreif wirkende Wittgenstein, der als expliziter, die Kamera adressierender Erzähler und *benshi* einen transhistorischen Kommentar liefert und das diegetische Geschehen «brechtianisch» bricht.

Handlung stehen, dienen neben der zeitlichen Überbrückung der Schilderung der Landschaft, in welche die Figuren eingebettet sind. Große Totalen oder gar Panoramaaufnahmen lassen die Menschen – sofern sie überhaupt vorkommen – oft winzig erscheinen, auf jeden Fall können sie nur chiffreartig-rudimentär oder erst a posteriori identifiziert werden: Bei Hou ist die einzelne Person nicht das Zentrum der Dinge und auch kaum «Herr im Hause»; der Mensch erleidet die Geschichte eher, als dass er sie aktiv gestaltet, ganz im Gegensatz zur gängigen Hollywood-Norm.

Zum andern dienen die verschiedenen Außenaufnahmen von Puppenspielen oder Theateraufführungen, wie die Innenszenen hauptsächlich frontal-tableauartig und in langen Einstellungen aufgenommen, nicht nur der Unterbrechung oder «Erholung», sondern ebenso als selbstreflexiver Spiegel und Kommentar der Handlung, da in ihnen taiwanesische Tradition, soziohistorische Funktionalität, Rollenhaftigkeit und gesellschaftsbedingte Performance in der Diegese, d.h. «Schicksal» thematisiert wird; bezeichnenderweise ist es über diese Puppen- und Theaterschauspiele, dass sich der Protagonist, in seinem Leben selbst weitgehend fremdbestimmte «Marionette», als sein eigener Dramaturg emanzipiert, um uns als Überlebender von seinem Leben erzählen zu können.

Das ästhetische Vorgehen der Dezentrierung manifestiert sich bereits zu Beginn. Eine Großfamilie sitzt beim Abendessen zusammen und bespricht Vorbereitungen für den ersten Geburtstag des Enkels. In Übereinstimmung mit den Bordwellschen Art-Cinema-Konventionen erfolgt die Einführung des Personals erst nach und nach. Es ist der im Verlauf der Sequenz einsetzende Voice-over-Kommentar Li Tien Lus, der uns nachträglich klar macht, dass es sich bei dem Enkel um ihn selbst handelt. Sofern wir nicht bereits über para- oder extratextuelle Informationen verfügen, wird nicht unmittelbar deutlich, dass der Voice-over autobiographisch verbürgt ist; erst als der alte, reale Tien Lu erstmals direkt die Kamera adressiert – als Bruch fiktionaler Konventionen, aber in Übereinstimmung mit den Regeln nichtfiktionaler Wirklichkeitsreferenz –, werden wir «endgültig» wissen, dass es sich um eine biographische Erzählung mit eingeflochtenem autobiographischen Bericht einer tatsächlich existierenden Persönlichkeit handelt.[28]

28 Im Prinzip könnte natürlich auch der alte Tien Lu eine erfundene Figur und sein Diskurs geschickt dokumentarisch inszeniert und gekonnt gespielt sein; hier geht es jedoch darum, dass Hous Film diese Interpretation intratextuell nicht zulässt und die historische Wirklichkeit des alten Erzählers im Sinne eines Referenzialisierungsaktes behauptet (wir erinnern uns an Kaspar Kasics' Feststellung, dass Referenzialisierung keine Referenzialisierbarkeit voraussetzt).

Tien Lu erklärt, wie er zu seinem (im Chinesischen vorangestellten) Familiennamen Li kam: Der Vater konnte sich nicht gegen seine Schwiegereltern durchsetzen und musste nach alter Sitte den Familiennamen der Mutter annehmen. Bereits hier zeigt sich der flagrante Unterschied dieser Biographie zu den klassischen Hollywood-Biopics: Nicht nur taucht die Hauptfigur auch als Kleinkind auf und werden wir ihren Entwicklungsgang bis zum Erwachsenenalter verfolgen; darüber hinaus etabliert die erste Sequenz das im Verlauf der Handlung mehrfach wiederkehrende Thema von Schicksal und individueller Vorbestimmung durch die Umwelt (Tradition, Familie, historische Gegebenheiten, soziale Prämissen): So erzählt der Puppenspieler, wie sein Großvater ihn zu einem Wahrsager mitnahm, der ihm ein hartes Leben voraussagte; um dem zu entgehen, habe er seinen Vater «Onkel» und seine Mutter «Tante» nennen müssen. Es wird uns bei Hou nicht überraschen, wenn Figuren sich eher passiv denn selbstbestimmt verhalten und bisweilen aus der Perspektive langer Kameraeinstellungen zu Dekorfiguren mutieren.

Zur Dezentrierung der Titelfigur gehört auch deren periodische Abwesenheit oder *kaum bemerkbare oder erkennbare* Präsenz in der fiktionalen Diegese. Zum Teil liegt dies, wie bereits beschrieben, daran, dass weite Einstellungsgrößen oder die schwach ausgeleuchtete kollektive Mise-en-scène eine Identifizierung erschweren, zum andern an einem Schauspielstil, der eher auf Verhaltenheit setzt. Ohne die in ihrem Witz faszinierende und unterhaltsame Erzählmacht des alten Tien Lu würde uns die dramatisierte Hauptfigur kaum nahegehen, dazu tritt sie viel zu schwach und handlungsbezogen blass in Erscheinung.

Demgegenüber erhält das Milieu vor allem in der ersten Narrationsstunde stärkere Betonung: neben der Großfamilie, die Tien Lus Geburtstagsfest diskutiert, die halboffene Schule, in der Kinder dem Klassenlehrer brav nachsprechen; der stolze Großvater, der den kleinen Tien Lu wegen des Diebstahls von Kalligraphiebüchern ausschimpft; seine Mutter, die ihn schweigend dafür schlägt; zwei höfliche japanische Militärs, die dem Großvater mitteilen, er und seine Familie – wie alle Dorfbewohner – müssten ihre Zöpfe abschneiden, wofür sie freie Eintrittskarten in die Oper erhalten; Tien Lus Mutter, die am Altar für die Genesung der Großmutter betet, auf dass sie selbst sterbe – was auch eintritt; sowie die ebenfalls als «Tante» angesprochene Schwiegermutter, um nur einige Beispiele zu nennen.

Keine dieser Nebenfiguren hat freilich die Möglichkeit, sich zu einem runden Charakter zu entwickeln, dafür treten sie zu situativ auf und können keine größeren Handlungen entfalten. Dank der linearen Erzählstruktur markieren sie oftmals Stationen im Leben des Protagonisten

und werden später zurückgelassen, um nicht wieder aufzutauchen. Mit der Ausnahme von Leitzu, einer charmanten und intelligenten Bordellbesitzerin, die kurz den Anschein macht, als werde sie zu einer zweiten Hauptfigur, verkörpern die Nebenfiguren Tradition(alität), welche durch Tien Lu zu meistern und – wenigstens teilweise – zu überwinden ist.

Für das dramatische Personal gilt allgemein, dass viel geschwiegen wird. Die drohende Fremdbestimmung des jungen Puppenspielers, die seinen Protagonistenstatus zu verhindern scheint, zeigt sich auch in jener Szene, als es um seine zukünftige Hochzeit geht. Die zunächst verbal aktiven Figuren sind sein Arbeitgeber Onglai und Tien Lus verärgerter und heruntergekommener Vater, der seinen Sohn lieber in eine andere Familie heiraten sehen will; erst jetzt rebelliert der Sohn. Es ist offensichtlich, dass er gegen die physische Drohung des Vaters seinen Willen durchsetzen wird, was sich mit der anschließenden Hochzeit bestätigt. Es sind diese Momente der Emanzipation, welche Tien Lu teilweise aus dem Korsett von Tradition und Familie herauslösen und ihm in seiner kombinierten Doppelgestalt eine Individualität verleihen, die in der Spannung zwischen prototypischem Lebenslauf und Verhaltensabweichung den Status als biographisches Subjekt untermauern und legitimieren. Genau dieser Zugang zum soziohistorischen Brauchtum einer Persönlichkeit, die bildlich gesprochen mit einem Fuß in überlieferten Traditionen steckt und mit dem anderen aufgrund eines reichen, pikaresken Lebens und den mehrfachen Wendungen der Geschichte draußen steht, macht Hous Film so wertvoll.

Tien Lus Emanzipation und Individualisierung vollzieht sich in Stufen. Zunächst sein Aufstieg und Erfolg als Puppenspieler: Bereits mit 14 Jahren ist er Onglais wichtigster Mitarbeiter; mit 22 gründet er seine eigene Truppe «Auch wie das Leben» (denn Puppenspiele seien «wie das Leben»), während sein ehemaliger Arbeitgeber Marionetten verkauft, um sich über Wasser zu halten. Der Tod des Vaters markiert eine weitere Station: Unter Verwünschungen seiner Stiefmutter gesteht er vor dem aufgebahrten Leichnam, seine Sohnespflichten vernachlässigt zu haben. Seine vielleicht eine Spur zynische Anpassungs- und Überlebensfähigkeit zeigt sich, als der Japanisch-Chinesische Krieg ausbricht, alle Außenaufführungen untersagt sind, Tien Lu aber Arbeit bei einer Theatergruppe findet.

Die im Film fehlende Liebesgeschichte taucht nun doch noch in Form einer Episode auf, als Tien Lu die reizende Prostituierte Leitzu kennenlernt und sie (implizit dargestellt) seine Geliebte wird. Trotz der großen Verliebtheit, die sie ihm entgegenbringt, gibt er eine gewisse, auch an der tradierten Sitte orientierte Reserviertheit nie ganz auf. Für

den alten Erzähler bleibt schließlich nur die nüchterne Erkenntnis, dass er verheiratet gewesen sei und Kinder gehabt habe, er und Leitzu seien Reisende gewesen, die sich auf einem Pfad trafen; damit ist auch dieser Liebesaffäre bloß Übergangscharakter beschieden, Leitzu wird später nicht mehr in Erscheinung treten; er kehrt zu seiner Familie nach Taipeh zurück.

Während des Zweiten Weltkriegs arbeitet Tien Lu als führender Puppenspieler in einer japanischen Propagandatruppe. Sein Opportunismus zeigt sich darin, dass er von einer anderen Einheit abgeworben wird, die ihm mehr Geld und seiner Familie polizeiliche Unterkünfte offeriert. Vor allem zeichnet er sich aber als Überlebender aus: Nach dem Tod der Mutter, des Großvaters und des Vaters erliegt nach der Evakuierung seiner Familie nun auch der andere Großvater der Malaria; bald danach stirbt der jüngste Sohn. Als Erklärung kann der alte Tien Lu nur das Schicksal und den «Lauf der Welt» heranziehen – er bleibt tradiertem Denken verhaftet.

An der Befreiung Taiwans von den Japanern 1945 sind, gemäß seiner Schilderung, sowohl die Götter beteiligt wie auch er selbst: Um jene zu unterhalten, habe er auf vielfachen Wunsch nach Kriegsende wieder in Taipeh Puppenspiele aufgeführt; diese seien durch den Handel mit Altmetall bezahlt worden, das findige Taiwanesen von sabotierten japanischen Kriegsflugzeugen abmontierten. Damit unterhält die biographische Figur, vom Schicksal auserwählt, einen privilegierten Zugang zu den Göttern. Die letzten Bilder des Films gehören der weiten offenen Landschaft Taiwans. Zu sehen sind nur Dekorfiguren, die ein japanisches Flugzeug demontieren und dem Alltag in einer veränderten, neuen Welt nachgehen. Tien Lus wechselvolle Geschichte ist zugleich die seines Landes.

2.3.4 Abwesenheit der biographischen Figur und phantasmatisches Erzählen: *Salvatore Giuliano* (Francesco Rosi, I 1961)

Einige der Tendenzen, denen wir bei Tarkowskij und Hou begegnet sind, finden in Francesco Rosis semidokumentarischer Rekonstruktion-als-Politthriller im Sizilien der Nachkriegszeit eine radikale Verstärkung. Dieses Werk gibt ein gutes Beispiel dafür ab, wie eine Kollektivbiographie, die Hedwig Röckelein für die neuere historische Biographik als legitimes Modell betrachtet, im Medium Film realisiert werden kann.

Auch wenn Rosi über seine Produktion gesagt hat, «Dies ist kein biographischer Film, sondern eine Rede an der Leiche Julius Caesars»

(vgl. Koschnitzki et al. 1983: 94), wird man ihm widersprechen dürfen; und zwar deshalb, weil sich das Werk investigativ auf eine legendäre historische Persönlichkeit gleichen Namens bezieht (1922–50), einen sizilianischen «Robin Hood», dessen Wirken in seiner entscheidenden Phase von 1943 bis zu seinem Tode im Zentrum steht, selbst wenn der Ausgangs- und Endpunkt der Handlung die Aufklärung eines Mordes ist.[29] Als «polemische Biographie» innerhalb eines «biographischen Triptychons» im Werke Rosis, zu dem auch *Il caso Mattei* (I 1972) und *Lucky Luciano* (I/F 1973) gehören, bezeichnet John J. Michalczyk den Film (Michalczyk 1986: 31). Über diese Trilogie hat Rosi selbst gesagt, dass deren jeweilige biographische Figuren ihm als Vorwand für eine globale Analyse der Welt dienten (ebd.; zum Konzept geopolitischer Totalität als Verschwörung vgl. auch Jameson 1995).

Freilich bewegt sich *Salvatore Giuliano* eher an den Rändern der Gattung Biopic. Schon der Anfang der Erzählung macht dies klar: In einem Hinterhof der sizilianischen Stadt Castelvetrano wird im Jahre 1950 eine männliche Leiche gefunden – die Titelfigur, die von Anbeginn tot ist. Ausgangspunkt ist also, darin *Citizen Kane* ähnlich, ein Todesfall, freilich nicht im abgeschiedenen Schloss Xanadu, sondern in der Öffentlichkeit. Den Mord an Giuliano benutzt Rosi dazu, dessen biographische Bedeutung in der journalistischen Form einer Recherche herauszuarbeiten – wie kam es zu dieser Ermordung? –, wobei sich zeigen wird, dass der Tote mit den verschiedensten Gruppierungen in Sizilien und Italien auf komplexe Weise verwickelt war: Politiker, Carabinieri, Polizei, Mafia, die Bevölkerung Siziliens – sie alle kreuzen sich in der Figur Giulianos, dessen Erscheinen als Leiche, gewissermaßen als «Loch», als «obszöner Fleck» inmitten der symbolischen Ordnung die Erkundung ihrer vielfältigen Struktur erst hervorbringt, auch wenn am Ende das Rätsel bestehen bleibt, wie weit in die politische Sphäre hinein die Beziehungen Salvatores reichten, welche letzten Endes zu seinem gewaltsamen Tod führten.[30] Dadurch haben wir es hier, wie in manchen anderen modernen

29 Nachdem Giuliano 1943 einen Polizisten ermordet hatte, wurde er zum Banditen. Nach weiteren Delikten begründete er mit einem Onkel und einem Cousin seinen Clan von *picciotti*. Während er sich in den Bergen versteckt hielt, wurden er und seine Männer von der Dorfbevölkerung von Montelepre geschützt: «Salvatore Giuliano and his men needed food, money, and weapons. He solved this problem by watching daily routines and contracting with those who could help him without arousing suspicion. Shepherds brought him food and he paid them much more than it was worth. To do this he stole money from the rich who could afford to lose it. [...] Throughout Giuliano's life he was always a gentleman. Many people of Montelepre also saw him as a hero. The money stolen from the rich was used to reward those who brought him food and supplies. He financed some medical needs and gave poor families money for food» (Weinhold 1997).

Salvatore Giuliano (I 1961).

Beispielen der Gattung, mit einer detektivischen Narration zu tun, die dem hermeneutischen Kode verpflichtet ist, sich also stark von der sehr kommunikativen, proairetischen melodramatischen Erzählform der klassischen Filmbiographie unterscheidet.

Die partielle Verwirrung, statt einhelliger Aufklärung, die sich beim Publikum im Verlauf des Plots einstellt, ist bewusstes Programm einer Narration, in welcher die übergreifenden Zusammenhänge der Welt nicht mehr durch klar definierte Individuen lesbar erscheinen und die konsequenterweise nicht-linear mit zahlreichen extern fokalisierten Rückblenden arbeitet: Schon nach der Entdeckung des Toten gehen die Aussagen von «Zeugen» über die Anzahl gehörter Schüsse auseinander. Dieser Widersprüchlichkeit entspricht die Präsentation der Handlung. Mit Koschnitzki et al. gliedert sich die Erzählung folgendermaßen:

1. Entdeckung von Giulianos Leiche in Castelvetrano.
2. Palermo 1945: Giuliano im Dienst des sizilianischen Separatismus.
3. Castelvetrano 1950: Die Polizei bringt den Leichnam weg.
4. Montelepre nach dem Krieg: die *picciotti* (Banditen) im Kampf mit der Armee.
5. Mai 1946: Sizilien erhält die Verwaltungsautonomie; Giuliano im Dienst der Mafia (die separatistische Bewegung erlischt von selbst).
6. Wiederaufnahme der militärischen Aktionen zur Festnahme Giulianos: Razzia in Montelepre.
7. Castelvetrano: Trauer der Mutter an der Leiche ihres Sohnes in der Aufbahrungshalle des Friedhofs.
8. 1. Mai 1947: Massaker von Portella della Ginestra; Verhaftung der *picciotti*, die daran teilgenommen haben.

30 Rosi hält sich sehr treu an die überlieferten Fakten. Zur Widersprüchlichkeit und komplizierten Verstrickung Giulianos in die sizilianische und italienische Politik vgl. auch Weinhold 1997.

9. Montelepre 1950: Giuliano ist nur mehr ein Name auf einem Grabstein.
10. Viterbo 1951: Prozess vor dem Schwurgericht gegen Gaspare Pisciotta, Giulianos Adjutanten, und die übrigen *picciotti*, die wegen Teilnahme an dem Massaker von Portella della Ginestra verhaftet wurden.
11. 1950: Mafia und Carabinieri handeln Giulianos Tod aus; Verrat Pisciottas.
12. Pisciotta tötet Giuliano, Carabinieri bringen den Leichnam in den Hinterhof in Castelvetrano, wo er kurz darauf entdeckt wird.
13. Viterbo 1951: Pisciotta und andere Angeklagte werden zu lebenslänglichem Zuchthaus verurteilt.
14. Palermo 1954: Pisciotta wird im Zuchthaus vergiftet, nachdem er gedroht hat, alles zu verraten, was er weiß.
15. 1960: Auf dem Pferdemarkt in dem Städtchen San Giuseppe wird der Mafioso d'Annunzio erschossen, der zehn Jahre zuvor Pisciotta zum Verrat an Giuliano bewegte (Koschnitzki et al. 1983: 96f.)

Von Interesse ist hier vor allem die Art und Weise, in der die Figuren behandelt werden. Zwei Momente sind besonders relevant. Zunächst einmal das erste Segment, die Entdeckung von Giulianos Leiche: Aus einer Totale und objektivierend wirkenden Vogelperspektive sehen wir einen Hof, in dem mehrere Beamte und Polizisten um einen Toten herum stehen; eine Bestandsaufnahme wird vorgenommen. Zunächst ist bloß der Körper eines rund dreißigjährigen Mannes zu sehen, der bäuchlings mit leicht angewinkelten Armen und Beinen auf dem Boden liegt; ein größerer Teil der Rückenpartie seines weißen Hemdes ist blutdurchtränkt. Wir sehen einen regungslosen Körper, keinen Star, keine identifizierbare «Person», keinen Charakter. Zwar fungiert Giuliano als historisch belegbare Persönlichkeit, doch sein Gesicht ist kaum zu sehen: Somit entbehrt er der Individualisierung. Im Verlaufe der Erzählung wird er zu einer regelrechten Quasi-Figur.

Die stark beobachtende Distanz (vor allem Totalen und Halbtotalen, selten Nahaufnahmen), welche nicht nur hier, sondern im ganzen Film das Vorfilmische betont, hat entfiktionalisierende Wirkung. Fast alle Figuren sind durch Laien besetzt. Giulianos wenige dramatische Auftritte in den Rückblenden, in denen er sich durch einen weißen Mantel von den anderen, dunkler gehaltenen Banditen unterscheidet und in denen sein Gesicht nie zu identifizieren ist, verlangen kaum mehr als funktionales Spielen; meist schaut er durch einen Feldstecher, winkt seinen Leuten zu, rennt mit ihnen durch die gebirgige Landschaft, zur Flucht oder zum Angriff. Gerade in dieser entpsychologisierten Leere kann Rosis

moderne und nicht-transparente Figur als Chiffre eine bemerkenswerte Aura entwickeln und zu einer *black box* aller möglichen diegetischen Kräfte werden.[31] Nur einmal sehen wir den Toten nah, in der 50. Minute, als seine Leiche aufgebahrt ist und die schwarzverhüllte Mutter ihn betrauert. Doch auch hier wird uns nur eine kurze Aufnahme im Profil gezeigt, eine personale Identifizierung kommt nicht zustande.[32]

Der Modernismus der zentralen Figur findet dabei seine Entsprechung in Rosis Ästhetik: Er arbeitet mit vielen offenen, tiefen Bildern, weitgehend ohne Kristallisationen von handlungsbestimmenden Einzelfiguren und häufig wechselnden *attachments* an Handlungspersonal, das oftmals nur kurz (wenn auch zum Teil in Nahaufnahme) in Erscheinung tritt. Dieses Vorgehen führt bisweilen zu einem wochenschauähnlichen Modus, begleitet von der starken Präsenz der narrativen Instanz, durch die periodisch wiederkehrende Intervention eines anonymen Voice-over-Kommentars, der klar von außerhalb der Welt der Handlung stammt. Erkennbar ist Personal mit einem Handlungsprogramm – die Polizisten, die beobachtenden Dorfbewohner oder die wissbegierigen Journalisten. Der Bezugspunkt ist dabei immer die vorfilmische Wirklichkeit. Nichtindividualisierte Figuren, die immer wieder im Bildvordergrund rechts oder links stehen, dienen als visuelle Einkupplungsfiguren.

Interessant ist auch die Darstellung von Menschen als Masse und somit als Quasi-Figur. Im vierten Segment erscheinen die *picciotti* als Kollektiv, auch wenn sie durch eine Figur in weißem Mantel angeführt werden. Anstelle einer klaren Identifizierung Giulianos erhält der Raum, die gebirgige Landschaft und die karge Armut in den Dörfern starke Präsenz und geradezu dokumentarische Dauer. Der kollektive Körper bildet hier gewissermaßen den schwachen Typ des vollkommen gewöhnlich aussehenden Banditen. Auch der Dorfkörper, die DorfbewohnerInnen manifestieren sich als Masse und fungieren somit im Sinne Ricœurs als historische «Entitäten erster Ordnung». Die Unterscheidung

31 Auch in Med Hondos zumindest ansatzweise biographischem Epos *Sarraounia* (Burkina Faso/F 1986) erscheint die Titelfigur durch komplette Abwesenheit über sehr weite Strecken der Narration sowie durch ihr überwiegendes Schweigen auratisch und chiffreartig (was die Bedeutung des Dialogs in der Figurenentwicklung deutlich machen sollte); zu ihrer Auratisierung trägt auch bei, dass die visuell Abwesende immer wieder Gegenstand ehrfürchtiger Dialoge von Nebenfiguren ist. Freilich baut Hondos postkolonialistischer afrikanischer Emanzipationsfilm seine Heldin gerade durch ihre Entpsychologisierung zu einer transhistorisch relevanten Führerinnen-Figur und Inspirationsquelle auf.

32 In der 61. Minute ist aus einiger Distanz für einen Augenblick ein Schwarzweiß-Foto Giulianos zu sehen, aber auch hier lässt sich sein Aussehen, über vage mediterrane Personen-Schemata hinausgehend, nicht wirklich einprägen.

zwischen primären, sekundären und tertiären Figuren – das heißt Haupt-, Neben- und Dekor- oder funktionalen Figuren – tendiert in solchen Momenten zur völligen Auflösung. Empathie und Identifikation, die emotionale Einbindung der ZuschauerInnen in den Film, treten bei Rosi in den Hintergrund.

Gleichwohl kommt *Salvatore Giuliano* nicht ganz ohne Hauptfigur aus, worin sich die Schwierigkeit des Spielfilms darstellt, auf dramatisches Erzählen zu verzichten. In der zweiten und konventionelleren, fiktionaleren Hälfte der Erzählung, nach Giulianos Beerdigung, wechselt der Schauplatz zum Gerichtssaal in Viterbo, in dem das Massaker von Portella della Ginestra verhandelt wird. Nah- und Großaufnahmen, vom verhörenden Richter und den verhafteten *picciotti* schaffen Individualisierungen und arbeiten, aufgrund häufiger Wechsel des *attachments*, mit deutlich wirklichkeitsbezogenen Typisierungen (die Banditen haben raue, stolze, virile, verschlagen-unberechenbare, harte südländische Gesichter). In Gaspare Pisciotta (von Frank Wolff, einem professionellen Schauspieler, dargestellt), dem Cousin und Adjutanten Giulianos, der zuvor ein paar Mal kurz zu sehen war, findet der Film nun doch noch ein Hauptfigur-Surrogat. Während des Prozesses wird er durch eine von der Totalen bis zur Großaufnahme reichenden Kranfahrt isoliert; Pisciotta bricht die von den Banditen eingehaltene *omertà*, nachdem er bereits schriftlich ausgesagt hatte, Giuliano ermordet zu haben. Er denunziert die Zusammenarbeit der *picciotti* mit Polizei, Carabinieri und Mafia und suggeriert, dass auch Politiker in Rom involviert seien. Offenbar mit allen Seiten verstrickt, wird Giuliano vollends zu einem phantasmatischen Körper.

In einer Rückblendenserie, eingebettet und gerahmt von der Gerichtsverhandlung, erfolgt die Rekonstruktion jener verschworenen Handlungen, die zu Giulianos Tod geführt haben. Der Mord Pisciottas an Salvatore ist *hors-vue* nur durch einen Schuss zu hören. Die Leiche wird von vier Männern in einen Hinterhof getragen und in einer Mise-en-scène «arrangiert», sein öffentlicher Tod ist eine Inszenierung. Rosi provoziert die paranoide Phantasie aber nicht nur durch dieses politische Marionettenspiel der versteckten Drahtzieher: Nach seiner Weigerung auszusagen, wem das Tagebuch Giulianos mit vertraulichen Informationen übergeben wurde, wird Pisciotta lebenslänglich abgeurteilt; doch er droht damit, eines Tages auszupacken. Wer ihn im Gefängnis schließlich vergiftet, bleibt im Dunkeln. Und 1960, als ein Mafioso öffentlich erschossen wird, liegt dessen Leiche in derselben Stellung am Boden wie anfänglich Giuliano: Das Netz der Verschwörung zieht seine Fäden über die Basiserzählung hinaus und bindet das Kino-Publikum mit ein.

In der ersten Hälfte des Films ist es vor allem der punktuell einsetzende, berichtende und expositorische Voice-over-Kommentar, der einen impliziten Autor stark macht, der so gewissermaßen an die Stelle von handlungsbestimmenden und die Geschichte fokalisierenden Hauptfiguren tritt. In der zweiten Filmhälfte wird diese enunziative Präsenz etwas zurückgenommen; mit Pisciotta findet sich zeitweise ein diegetisierter Ersatz. Der wiederum stark auf beobachtende Distanz ausgelegte Epilog macht jedoch ersichtlich, dass die Geschichte Giulianos nicht wirklich zuende erzählt ist, weil sie zugleich diejenige Siziliens ist.

Gelang es Tarkowskij und Hou durch Dezentrierungen ihrer Protagonisten über die biographische Erzählung hinaus deren historische Räume zu erkunden, so dient bei Rosi die Titelfigur nurmehr als polysem-komplexe Hülle, um paradigmatische Multiplikationen und Verkettungen zu erzeugen. Auch dies ist eine Form, um die Titelfigur, die hier kaum mehr ist als ein Name, über ihren Tod hinaus lebendig zu erhalten.

2.4 Verdopplungen und die exzessive biographische Figur

In der Filmbiographie haben wir es immer mit Verdopplungen des biographischen Körpers zu tun. Die erste und naheliegendste betrifft das Verhältnis von darstellendem und dargestelltem Körper. Während dies zwar grundsätzlich auch für den Spielfilm zutrifft, ist es dort aber so, dass der repräsentierte Körper mit dem Körperbild des Darstellers zusammenfällt und von diesem zumeist untrennbar erscheint. In der Biographie hingegen, wie auch im historischen Film allgemein, steht «hinter» dem Schauspieler immer auch als Schatten der historische Körper (vgl. Comolli). Der biographische Körper ist aber auch insofern ein doppelter, als sich in ihm allegorisch ein kollektiver Aggregatzustand ausdrückt: sei es Edison als «Lichtbringer», in dem sich die Modernisierung schlechthin verwirklicht, seien es Sajat Nowa oder Salvatore Giuliano, an denen sich kollektive Geschichte festmachen lässt. Dies hatte implizit bereits Alexander Dowschenko in seiner Eloge auf den sowjetischen «historisch-biographischen Film» erkannt:

> Die Biographie eines Helden ist gleichzeitig stets die Biographie seiner Zeit und in erster Linie die Biographie seines Volkes. Nur im Zusammenhang mit dem Volk und durch das Volk kann ein Revolutionär, ein Gelehrter, ein Schriftsteller, ein Künstler in seinem wahren Wesen dargestellt werden. So findet das Privatleben seinen Ausdruck im öffentlichen Leben, das un-

> trennbar mit dem Leben des Landes, mit seinem geschichtlichen Schicksal verbunden ist.
>
> *(Dowschenko 1953: 91)*

Kollektive Entitäten sind an alle biographischen Hauptfiguren auf spezifische Weise angebunden. So spiegelt sich der kollektive Körper des Protagonisten in den Nebenfiguren, die um ihn zirkulieren. Eine Verdopplung stellt auch das biographische Unterfangen als solches dar, zumal es sich in der Regel auf eine Lebensgeschichte bezieht, die immer schon eine mediatisierte ist.

Nun zieht der biographische Körper, der individuelle und der kollektive, der textuelle und der außertextuelle, andere Verdopplungen nach sich, die mit dem Erzählen einer Lebensgeschichte zu tun haben. Sei die biographische Figur zentriert oder dezentriert, sie neigt aufgrund ihres referenziellen Charakters und somit eines Exzesses dazu, die Diegese zu sprengen. Der Text kann versuchen, sie zu bändigen, wie dies in stark fiktionalisierten Werken der Fall ist, welche zentrale Parts mit Stars besetzen, deren Image die dargestellte Figur regelrecht in sich aufsaugt; das Fred Astaire / Ginger Rogers-Vehikel *The Story of Vernon and Irene Castle* (H. C. Potter, USA 1939) fällt in diese Kategorie.

In der Regel aber geht das biographische Unterfangen mit einem Überschuss der historischen Figur einher. *Dieser Exzess hängt oft, wie wir bereits gesehen haben, mit einer Episierung, einer Vereinfachung der Erzählstruktur zusammen. Anstelle des Bordwellschen Doppelplots tritt in solchen Fällen eine narrative Eindimensionalität, was auch ein Grund dafür sein dürfte, dass manche Filme Probleme in der Spannungserzeugung aufweisen.* So tendiert die historische Figur dazu, exzessiv zentriert zu werden, sei es im gemässigt objektiven Modus durch sekundäres Personal, sei es, in der subjektivierten Spielart, durch sich selbst. Im ersten Falle haben wir es mit einem einfachen biographischen Vorgehen zu tun, im zweiten mit einem hybriden, biographisch-autobiographischen. Das Element der Autobiographie dient dabei dazu, Subjektivierungen, die immer auch eine Fiktionalisierung bedingen, selbstbezüglich an die referenzielle Persönlichkeit zu binden, ohne dass sie zur reinen Fiktion werden. Im Falle der Dezentierung haben wir es mit einem negativen Exzess zu tun, der sich umso stärker auswirkt, als die Erzählung darum bemüht ist, unter anderem über das Mittel der Synekdoche, des *pars pro toto*, kollektive Quasi-Figuren zu erzeugen und das Weltsystem zu erfassen. In der opak bleibenden biographischen Figur oder in ihrer Tragik widerspiegelt sich dann bisweilen das Scheitern des Versuches, das «System» transparent zu machen. Dies gilt auch deshalb, weil sekundäres Personal, selbst wenn

es massiv aufgewertet wird, intentional auf die abwesende oder in den Hintergrund gedrängte historische Figur bezogen bleibt. Demgegenüber erscheint die Welt in der Variante der klassisch zentrierten Figur als transparent und kontrollierbar.

Bemerkenswert in Biopics ist die starke Präsenz von Erzählern und Erzählinstanz. Dies hängt mit der immer wieder zum Epischen neigenden Tendenz der Gattung zusammen. Erzähler haben eine stark markierte Funktion. In den klassischen und dramatisch-geschlossenen Beispielen werden sie diegetisiert, sind also Handlungspersonal in der Geschichte. Hier gibt es drei Spielarten: Es können Neben-, funktionale oder Dekorfiguren sein, die als diegetisches Publikum fungieren und damit das außerfilmische verdoppeln. Dies ist von zentraler Bedeutung im Zusammenhang mit der Tendenz der Gattung zur (Performance-)Nummerndramaturgie, insbesondere wenn es sich um Darbietungen handelt (wie Isadora Duncans Tänze) oder um bereits inhärent dramatische Situationen wie Edisons Auftritt im Gerichtssaal.

Intradiegetisches Publikum dient als delegierte Erzählinstanz unter anderem dazu, die Hauptfigur zu perspektivieren und dem außerfilmischen Publikum eine entsprechende Haltung ihr gegenüber nahezulegen. Dies kann über Kommentare, Dialoge, aber auch Handlungen oder Blicke geschehen. Als paradigmatische Beispiele hierfür können in der impliziten Variante *Edison, the Man*, in der expliziten *Citizen Kane* gelten, in dem der Protagonist sogar diegetisch als mehrfache Figur erscheint. Die Erzählerfigur kann aber auch die Hauptfigur selbst sein. Dies ist zum einen in *Isadora* der Fall, wo die Hauptfigur diegetisch nicht verdopppelt wird, aber sowohl als Erzählerin als auch als «Erzählte» fungiert. Zum andern wird in *Hsimeng Rensheng* die Hauptfigur auch filmisch verdoppelt: Sie wird diegetisch durch verschiedene Darsteller verkörpert und erscheint extrafiktional als reale Figur, als alter Erzähler. Dadurch wird der Protagonist zugleich zum Handelnden und zum Erzählenden. In beiden Fällen ist ein mehr oder weniger starkes autobiographisches Moment gegeben, welches die Biographie als anaphorischen oder Erinnerungstext auszeichnet.

Die Verdopplungen, vor allem jene des Publikums, haben dabei auch den Effekt, die reine Sympathiestruktur (im Sinne von *allegiance*) zu brechen, und produzieren bei den ZuschauerInnen eine «gespaltene» (oder, je nach Betrachtungsweise, doppelte) Sympathie, die einerseits eine Nähe zur Hauptfigur, andrerseits immer ein gewisses Maß an Distanzierung beinhaltet. Während es klassischen Biographien mit ihren von der Intention her erhebenden Geschichten oftmals stärker um den Aspekt der «Ähnlichkeit» geht, kann in modernen Werken eine Tendenz

zur stärkeren Betonung der Differenz beobachtet werden. Dies hat mitunter zur Folge, dass der Protagonist kaum Sympathien auf sich zieht. In diesem Zusammenhang ist auch auf die Dezentrierung der biographischen Figur zu verweisen, welche sich insbesondere in jenen Beispielen findet, die darum bemüht sind, über das rein Biographische hinaus Geschichte und Milieu zu vermitteln.

Erzählinstanzen können auch extradiegetisch angelegt sein. Wir haben dies in *Salvatore Giuliano* gesehen, wo ein die Handlung immer wieder punktierender Kommentar operativ wird und dem Geschehen einen semifiktionalen Status verleiht. Der Erzähler schlüpft in diesem Falle in die Rolle des impliziten Autors, der eine starke Präsenz als imaginäre zweite Hauptfigur erhält und selbst zum Delegierten des Kino-Publikums wird. Hier gilt auch, dass, je opaker und chiffremäßiger Hauptfigur und Handlungspersonal ausfallen, umso stärker extradiegetische Erzähler und die Enunziation per se in Erscheinung treten.

3 Auflösungserscheinungen der klassischen biographischen Fiktion

Mit den nachfolgenden Abschnitten «Tendenzen zur Entfiktionalisierung» und «postmoderne Subjektivierung» sind jene narrativen Modi gemeint, welche die Art und Weise bezeichnen, in der die biographische Figur und das Wissen über sie dem Publikum in nicht-klassischen Biographien erschlossen werden kann. Eine teilweise entfiktionalisierende, objektivierende Narration nähert sich ihrem Sujet äußerlich an und zeigt tendenziell nur intersubjektiv überprüf- oder wahrnehmbare Aspekte. Eine subjektivierende Erzählweise dagegen wird versuchen, in das Innere ihrer Figur vorzudringen. Wir haben bereits gesehen, dass die Objektivierung eher dem nichtfiktionalen und die Subjektivierung dem fiktionalen Modus entspricht. Im Vordergrund unserer Untersuchung stehen jetzt zwei moderne Werke, die je einen der beiden Pole narrativer Wissenstiefe markieren: *Lucky Luciano* von Francesco Rosi (I/F 1973) und *Kolossale Liebe* von Jutta Brückner (D 1991). Beide Werke treiben charakteristische Neigungen der Gattung auf die Spitze, einerseits durch eine verstärkte Äußerlichkeit des Biographischen, andrerseits durch eine potenzierte Form der autobiographischen Innerlichkeit. Und in beiden Fällen können wir Auflösungserscheinungen der zentralen Persönlichkeit konstatieren, zu einer phantomartigen Quasi-Figur oder zu einer das Narrative selbst überschreitenden Ich-Form.

3.1 Tendenzen zur Entfiktionalisierung: *Lucky Luciano* (Francesco Rosi, I/F 1973)

Wie schon in *Salvatore Giuliano* konstruiert Rosi seinen semidokumentarischen Politthriller über den wohl einflussreichsten Mafioso der Nachkriegsgeschichte gemäß journalistischen Kriterien und beschränkt sich großteils darauf, Dinge zu rekonstruieren, die belegten Tatsachen entsprechen, und dabei den Eindruck der Distanznahme zu erzeugen. Bereits die auf den Vorspann folgende Texttafel, zu der als Hintergrund ein noch nicht lesbares Zeitungs-Klischee zu sehen ist, deutet auf das journalistische Unterfangen des Films hin:

> 1946 machte die amerikanische Justiz der Mafia ein Geschenk. Sie schickte Salvatore Lucania, alias Charles Lucky Luciano, den König der New Yorker Unterwelt, nach Italien zurück, in das Land, in dem er geboren wurde. 1936 aufgrund der Anklage des Staatsanwalts Thomas E. Dewey zu 50 Jahren Haft verurteilt, wurde er, nachdem er nur neun Jahre davon verbüßt hatte, wegen ‹besonderer Verdienste an die amerikanischen Streitkräfte im Zweiten Weltkrieg› begnadigt, und zwar von demselben Dewey, der inzwischen Gouverneur des Staates New York geworden war.

Erneut geht es also um die Aufklärung eines Rätsels, einer offenen Fragestellung, die sich auf die Verflechtungen zwischen der institutionell-politischen und der illegalen Macht bezieht. Die Einstellungsfolge, die zeigt, wie Lucky Luciano am 11. 2. 1946 im Hafen von New York das Schiff besteigt, um nach Italien auszureisen, verweist darauf, wie die Titelfigur im ganzen Film in Erscheinung treten wird.

Bereits die erste Einstellung, die wie ein Vorhang operiert, der die Szenerie eröffnet, wenn man ihn hochzieht, leitet jene Topik der Sichtbarkeit ein, der verdeckten und der freigegebenen Sicht, die sich, bezogen auf das Wirken der Titelfigur, durch den Film ziehen wird: Was ist bloße Fassade, und was geschieht dahinter? In der gesamten Anfangssequenz fällt auf, wie häufig Luciano abwesend ist und wie sich das narrative Interesse auf andere Figuren verlagert. Nach der Etablierung des Schauplatzes konzentriert sich die Handlung zunächst auf die Reporter, die Abschrankungen zu überwinden versuchen, um Luciano zu interviewen, aber von den Dockarbeitern zurückgedrängt werden; sodann auf die Ankunft einer ominösen schwarzen Limousine mit Gangsterboss Meyer-Lansky (was allerdings erst später expositorisch erläutert wird) sowie schließlich auf die versteckten Beobachter in einem Lieferwagen – unter ihnen, was wir auch noch nicht wissen können, der (sich selbst spielende) Rauschgiftfahnder Charles Siragusa, der sogleich einen Kommentar zu Luciano liefert und damit die Rückkehr der narrativen Fokussierung auf ihn vorbereitet.

Die verzögerte Exposition von Figuren lässt darauf schließen, dass der erste Augenschein nicht genügt, um den Realitäten gerecht zu werden. Was man sehen kann und was die Wahrheit dieser Wirklichkeit ist, sind nicht ein und dasselbe, sondern benötigen einen zusätzlichen Diskurs, der uns das visuelle Geschehen ergänzend erklärt. Luciano wird zunächst sehr distanziert gezeigt, wie eine Dekorfigur, die aus einem Auto aussteigt und kaum zu erkennen ist (erst die «Lucky»-Rufe der Reporter, die durch den Zoom-zurück ins Bild kommen, bestätigen, dass es sich bei dem Mann – im hellbraunen Mantel vom anderen Personal

Gian-Maria Volonté als *Lucky Luciano* (I/F 1973).

leicht unterschieden – um den großen Boss handelt). Auch danach ist Lucky, mit grauer Kappe und dunkler Sonnenbrille schon relativ anonym, durch die ihn abschirmenden Dockarbeiter nur noch momentweise zu sehen.

Luciano erscheint mehr als ein Getriebener denn als aktiv das Geschehen bestimmende Figur, ein vergleichsweise passives Zentrum. Die Aktivität wird im folgenden durch kollektive, nur wenig individualisierte Aggregate bestimmt: die Journalisten und die Dockarbeiter. Einer der Reporter sticht durch seine Kleidung und Positionierung hervor, nur situativ jedoch und ohne Großaufnahme. Zwei Dockarbeiter, vom Gestus her Italoamerikaner, unterscheiden sich von der Masse, stark typisiert durch Kleidung und Verhalten; durch den Schutz, den sie Luciano gewähren, scheinen sie mafiös verstrickt. Die verschiedenen Seiten sind allerdings erst sukzessive auszumachen: Die Männer, unter ihnen einer im dunklen Mantel mit Sonnenbrille, die ein Tor öffnen und auf eine Menschentraube am Pier zuschreiten, sind nur teilweise als Reporter zu erkennen; der Mann im dunklen Mantel scheint selbst mafiöse Züge zu haben (wozu eine dunkle Sonnenbrille an einem nicht sehr sonnigen Tag?). Er ist aber ein Vertreter der Einwanderungsbehörde, der den Journalisten zu einem Interview mit dem abreisenden Luciano verhelfen möchte – hier klingt also eine andere Topik des Films an, die Schwierigkeit, zwischen legalen und illegalen Institutionen eine klare Grenze zu ziehen (vgl. hierzu auch Koschnitzki et al. 1983: 136). Doch dieser Beamte hat keinen Erfolg, denn unter Androhung von Gewalt drängen die Dockarbeiter – mit ihren erhobenen Ladehaken erinnern sie an jenes verschworene, repressive Kollektiv aus Elia Kazans *On the Waterfront* (USA 1954) – die als visuelle Einkupplungsfiguren fungierenden und machtlosen Reporter zurück.

Die Arbeiter sind nur Handlanger übergeordneter Instanzen. Die Ankunft der mächtigen schwarzen Limousine mit Gestalten, deren Identi-

tät vorerst nicht auszumachen ist, belegt dies, zumal die Dockarbeiter den Weg freimachen. Die Tatsache, dass das Auto über fünf Einstellungen hinweg fokussiert wird, deutet nicht nur auf dessen Bedeutung hin – da die «ehrenwerte Gesellschaft» wegen Luciano da ist, mehrt es auch seine Geltung (selbst wenn er in dieser Sequenz hauptsächlich abwesend ist, was ihn nur umso stärker auratisiert). Mit der Fokussierung des Lieferwagens, von dem aus Luckys Abschied heimlich beobachtet wird, folgt die Einführung einer wichtigen Nebenfigur, dem Drogenfahnder Charles Siragusa, auch wenn wir weder seinen Namen kennen noch seine Rolle exakt bestimmen können. Immerhin hat er bereits eine wichtige einkuppelnde Funktion, er kommentiert und fasst das Geschehen zusammen: Luciano gibt keinen Deut auf die Abmachung, die er mit der amerikanischen Regierung getroffen hat; dies lässt seine wahre Macht erahnen.

Mit der Fokussierung auf Lucky und dessen erneutem Erscheinen auf der Fallreep sehen wir eine erstaunlich unverfänglich und bieder wirkende Figur. Auch sein verhaltenes Winken und Lächeln in der darauffolgenden Einstellung zeigen einen ganz gewöhnlichen Menschen, den Mafiaboss kann man ihm nicht ansehen. Und doch verrät dieses Gesicht, durch eine Sonnenbrille kaschiert, dass hinter der Fassade noch eine andere Persönlichkeit stecken könnte; als Luciano den Kopf abdreht, in die Ferne blickt und dazu eine nostalgische italienische Weise erklingt, ist dies nicht der Auftakt zu einer intern fokalisierten Rückblende – die Narration blendet anschließend zum 15. 4. 1931 nach New York, als Lucianos Chef «Joe the Boss» erschossen wurde –, sondern vielmehr das Zeichen, dass die Wirklichkeit uns in Rosis Film nur partiell zugänglich gemacht wird. Luckys Unverfänglichkeit in seinem öffentlichen Erscheinen wird sich durch die ganze Erzählung hindurch bewahren.

Eingebettet in die beschriebene Basishandlung erfolgen nun zwei narrative Rückgriffe, die den Aufstieg zum «Boss der Bosse» schildern: 1931 wird Lucianos Chef in einem Restaurant von Mafiosi erschossen, während Luciano sich gerade die Hände wäscht. Obwohl ZuschauerInnen, die mit Mafia- und Gangsterfilmen vertraut sind, dieses Handlungsmuster sogleich erkennen (mit dem Gang zum WC hat er das Zeichen gegeben, den Boss umzubringen), ist die Sequenz objektiv gesehen relativ harmlos: Lucky und die anderen schweigend beim Essen und beim Kartenspielen, es passiert wenig (keine Aktionen, sondern Aktivitäten), Lucianos Mimik verrät uns nichts. Auch nach der Ermordung scheint seine Reaktion nicht ganz unglaubwürdig: An Ort und Stelle beteuert er gegenüber der Polizei, der Tote sei sein Freund gewesen, und wer ihm das angetan habe, werde dafür büßen; eine Großaufnahme zeigt erneut dieses Gesicht, das sich nicht «in die Karten sehen» lässt.

Rosis Biographie liefert uns zunächst bloße Handlungsabfolgen ohne strikte Kausalität; diese wird durch die didaktischen Kommentare und Voice-overs von Nebenfiguren, vor allem durch die Vertreter der Rauschgiftbehörde, nachgeliefert; so durch den immer noch nicht vorgestellten Charles Siragusa: Wieder in der Basishandlung, New York 1946, wird Lucky aus der Distanz auf dem Schiff beobachtet, während Siragusa im Lieferwagen kommentiert: «Er ist für mindestens fünfzig Hinrichtungen verantwortlich, aber es gibt keine Beweise.» Rosis visuelle Gestaltung scheint sich während des ganzen Films an diese Maxime zu halten und verwendet Hilfsdiskurse, die – so etwa die UNO-Sitzungen – zum Teil recht schwerfällig daherkommen und in ihrer Didaktik an ein Schulzimmer erinnern.[1]

Voll in die fiktionalisierte Dramaturgie, die sich durchaus an das Gangsterfilm-Idiom anlehnt, greift Rosi, wenn Mafiosi durch andere Mafiosi umgebracht werden: So die zweite in die Abschiedssequenz eingebettete Rückblende, die «Nacht der sizilianischen Vesper» vom 11. 9. 1931, in der, in Zeitlupe wie ein makabres Todesballett inszeniert, die Erschießungen von fünf der über vierzig Mafia-Bosse gezeigt werden, die dem Voice-over-Kommentar zufolge auf das Konto Lucianos gehen. Später in der Erzählung folgt die Erschießung des sowohl für Siragusa als auch für die Mafia arbeitenden Eugene Giannini (vom einem für seinen Starstatus viel zu früh abtretenden Rod Steiger gespielt), in einer schmutzigen Straße New Yorks; sein erbärmlicher Tod zwischen den Mülleimern mag an Genrekonventionen erinnern, in denen der Gangster auf der Straße stirbt, ist aber durch die weiten Einstellungen und offenen Kompositionen, wie sie bereits den gesamten Anfangskomplex kennzeichneten, durchaus realistisch zu nennen (vgl. hierzu auch Michalczyk 1986: 42). Begleitet wird die Erschießungsszene durch den Voice-over eines Mafiosi-Kronzeugen, der die Ermordung organisierte, damit Lucky wieder «Ruhe» habe.

Auch die zwei großen Bankettszenen – einmal auf dem Dampfer «Laura Keene» mit den zahlreichen Mafia-Bossen, unter ihnen auch Meyer-Lansky, und ein zweites Mal beim Treffen der internationalen Mafia 1957 in Palermo – bestechen durch undurchsichtige Verhältnisse, von einer sich zurückhaltenden und beobachtenden Kamera gefilmt. Während uns zur ersten der beiden Szenen der Voice-over-Kommentar mitteilt, Lucky sei durch die Ermordung der anderen Mafiosi zum «Boss der

1 «The cutting has also been unable to disguise what looks at times like an extremely hurried production assignment and a literally unspeakable script lifted verbatim from official records of meetings and interrogations» (Strick 1975: 102).

Bosse» aufgestiegen, sehen wir die vulgäre Gesellschaft beim Festessen. Lucky sagt seinen «Freunden», in Amerika habe er als freier Mann gelebt, nun werde er es in Italien tun; etwas später verspricht er einem sizilianischen Polizisten die Beförderung.

Beim zweiten Festessen, elf Jahre später in Palermo, bei dem sich laut Kommentar sizilianische mit italoamerikanischen Mafiosi unter Lucianos Führung treffen, um den transatlantischen Heroin-Handel zu koordinieren, sehen wir nur eine semidokumentarische Aufnahme von elegant gekleideten Männern zum Teil offensichtlich proletarischer Herkunft, während der Voice-over uns alles erklärt, was nicht sichtbar ist. Durch diese Ton/Bild-Schere zwischen Erzählen und Zeigen (im engeren Sinne) entsteht insofern ein leicht paranoider Effekt, als wir hinter einer vergleichsweise gewöhnlichen Szene die unglaublichsten Machenschaften erahnen. Lucky selbst mutiert zu einer Art von Hülle, einer Black Box, einer Projektionsfläche internationaler Gangsterverbindungen, obwohl uns die Bilder nur einen relativ stillen, durchaus charmanten und höflichen älteren Herrn zeigen.

Demgegenüber stehen Szenen, die wie ein schnell geprobter Geschichtsunterricht wirken: Bei der UNO-Rauschgift-Sitzung 1952 erklären der Vorsitzende Harry J. Anslinger und ein italienischer Vertreter, dass Lucky in wenigen Jahren «das größte Verbrechernetz aller Zeiten» und den Heroinhandel aufgebaut habe; auch die chemische Großindustrie Italiens sei involviert, ebenso wie das amerikanische Justizministerium, das die Mafiosi, die sich im Gefolge der alliierten Streitkräfte etablierten, an Italien ausliefere. In einer eingebetteten, extern fokalisierten Rückblende, welche die Ankunft der Amerikaner 1944 in Neapel schildert, sichert sich einer dieser Gangster, Vito Genovese (über *typecasting* von Charles Cioffi dargestellt, der bereits in Alan J. Pakulas *Klute* [USA 1970] den korrupten Bösewicht spielte), durch das Geschenk eines luxuriösen amerikanischen Wagens die Gunst des alliierten kommandierenden Offiziers und schickt sich an, entgegen seiner öffentlichen Erklärung, die amerikanischen Güter selbst auf dem Schwarzen Markt zu verkaufen. Dabei ist Luciano über zwanzig Minuten zwischen UNO-Tagung und eingeschobener Flashback-Sequenz diegetisch abwesend.

Die komplizierten Verflechtungen von Verbrechen und Politik lassen sich bei Rosi nicht direkt dramatisch, sondern nur über verbale Erklärungen erschließen. So in einem didaktischen Gespräch zwischen Anslinger und Siragusa über die Drehscheibe New York, den Verdacht (der erst später durch Siragusa direkt ausgesprochen wird), dass Luciano gute Kontakte zum Bezirksstaatsanwalt Dewey habe und durch ihn auch zum amerikanischen Justiz- und Schatzministerium. Über die Dialoge

von Nebenfiguren ergibt sich ein fast phantomartiges Bild der «wirklichen» Tätigkeit Luckys: «That [Luciano] was capable of dominating the entire Italian drug racket seems unthinkable, and Rosi doesn't seek to persuade us on the point» (Strick 1975: 102).

Die latent paranoide Struktur von *Lucky Luciano* zeigt sich auch beim Pferderennen in Neapel, als Lucky – erneut durch weite beobachtende Einstellungen gesehen, ein Hündchen auf dem Arm zärtlich streichelnd und dabei komplett unverfänglich erscheinend – von zwei Männern angehalten wird: Auf die Verneinung der Frage, ob er ein Spiel spielen wolle, gibt ihm einer der beiden eine Ohrfeige. Doch Luciano hält seinen eigenen Leibwächter (wie es scheint) zurück und starrt einfach den anderen Mann an. Als dieser kurze Zeit später, im Sportscoupé mit seinem dunkel gekleideten, eine Sonnenbrille tragenden Begleiter auf der Landstraße angehalten und erschlagen wird, vermuten wir natürlich sofort, dass die krasse Vergeltung durch Luckys Helfer erfolgte – doch die Narration gibt uns eben *nicht* eine eindeutig kausale Verbindung. Kurz vor der Ohrfeige sehen wir Luciano mit jemandem reden, doch können wir den Dialog nicht hören. Erst in einer anschließenden Szene erklärt Siragusa der Pariser Interpol – und damit den ZuschauerInnen –, dass die Pferderennbahn Luckys Büro sei, von dem aus er den Rauchgiftmarkt kontrolliere. Durch die Figur des amerikanischen Fahnders wird hier ein enormes anthropomorphisierendes Begehren spürbar, in Luciano die zentrale und menschlich fassbare Schnittstelle des internationalen Heroinhandels festzumachen, während der visuelle Diskurs diesem Begehren entgegenläuft.

Auch in anderen Szenen, beim Mittagessen mit einem befreundeten Pater, beim Zeitunglesen auf der Straße oder beim Verhör im Polizeihauptquartier von Neapel wirkt Luciano verhalten, ruhig, mitunter fast mumienhaft in seiner Mimik. Wie immer sind die Nebenfiguren lebendiger und dynamischer als die Titelfigur; es scheint, als könne dieser höfliche alte Mann niemandem etwas zuleide tun. Spätestens bei der polizeilichen Befragung mit ihren langgehaltenen, durch *temps morts*-Effekte charakterisierten Einstellungen, als Lucky einen leichten Herzinfarkt erleidet, hat man ein Stück weit Erbarmen mit ihm. Sein Mitgefühl gegenüber der Figur machte Francesco Rosi im Verlauf der Filmproduktion an der Doppelgesichtigkeit des Protagonisten fest:

> In reality there was a Jekyll-and-Hyde ambiguity in Luciano's life. He walked his dog, was friendly with his barber, frequented young ladies (but discreetly), and even paid his taxes, he boasted. The film shows this side of the Mafioso leader, not lingering on the fact that he was responsible for le-

thal power plays, the drug traffic between Italy and the U.S., and prostitution rings in the sphere of organized crime.

(Michalczyk 1986: 42)

Bei Rosi ereilt Luciano gerade in jenem Augenblick der Tod, als er am Flughafen einen amerikanischen Journalisten abholt, mit dem er über die Idee eines Films über sein Leben sprechen sollte. Sein Sterben ist öffentlich und schnell, und niemand konnte ihm jene Verbrechen nachweisen, für die ihn Charles Siragusa und andere jahrelang gejagt hatten. Auch intradiegetisch entzieht sich Luciano einer vollständigeren filmischen Erschließung seiner Biographie.

3.2 Postmoderne Subjektivierung: *Kolossale Liebe* (Jutta Brückner, D 1991)

Wie macht man einen historischen Film, wenn der Kampfplatz der Geschichte die Seele ist?

(Brückner 1986: 75)

Auch wenn sich vor allem klassische Biopics bemühen, ihre Hauptfigur dem außerfilmischen Publikum stärker und deutlicher zu erschließen, als dies bei Francesco Rosi der Fall ist, sind sie dennoch bestrebt, einen gemäßigten objektivierten Modus bei oftmals zurückgenommener Subjektivierung und einer frontalen Darbietungs-Inszenierung einzuhalten. Subjektivierungen, interne Fokalisierungen, erschienen in der Regel autobiographisch motiviert und ließen sich so an die Historizität des gegebenen Stoffes zurückbinden.

Es ist aber auch möglich, das Innenleben einer Figur zu erfassen, indem man es durch bewusst experimentelle Narrationsformen auf metaphorische Weise vermittelt und gleichzeitig den besagten Zugriff selbstreflexiv darlegt. Diesen zweifellos seltenen Weg, der stark auf postmodernen Techniken beruht, wählt Jutta Brückner in ihrer Biographie über die Berliner Mäzenin und Schriftstellerin Rahel Varnhagen von Ense in *Kolossale Liebe*.[2] Brückner ist an einem feministisch-materialisti-

2 «Rahel Varnhagen von Ense geb. Levin. Mäzenatin und Schriftstellerin, geb. am 19. Mai 1771 in Berlin, gest. am 7. März 1833 in Berlin. Rahel ist das älteste Kind des jüdischen Kaufmanns Markus, nach dessen Tod 1789 sie in der Jägerstrasse 24 ihren ersten Salon eröffnete. 1795 weilte sie zur Kur in Teplitz und Karlsbad, wo sie Goethe kennenlernte. Ihr erster Salon bestand bis 1806, löste sich dann jedoch durch die Kriegsereignisse auf. 1808 lernte sie ihren späteren Mann kennen, ließ sich 1814 taufen und folgte ihm später nach Wien und Karlsruhe. 1819 kehrten beide nach Berlin zurück,

Kirsten Dene als Rahel in *Kolossale Liebe* (D 1991).

schen Vorgehen interessiert und will sich ihrer Protagonistin angesichts der seelischen Qualen und mühsamen Identitätssuche und -stabilisierung nicht auf dem in amerikanischen Filmen üblichen Wege der Veräußerlichung von Geschichte annähern, wie sie selbst sagt:

> Die malerischen Details, die geschichtliche Fülle signalisieren, die Symphonien von Kostümen, Requisiten, Statisten, prallen Charakteren, die die Überlegenheit der Einbildungskraft über das Loch der Zeit beweisen sollen, beweisen hier nichts. Bilder eines Schlachtengemäldes wie Rahel, die im Kreis ihrer Verehrer die bewunderungswürdig klugen Sätze von sich gibt, die wir aus ihren Briefen kennen, oder Rahel, die den geschlagenen Soldaten Suppe bringt, oder Rahel, die atemlos hinter Goethes Kutsche herläuft und schreit: ‹Es ist Goethe, es ist Goethe!› – behandeln die Geschichte als den Goldglanz, der das Individuum in Glück und Leid, Feigheit und Heldenmut verklärt und die Kontinuität von ‹Charakter›, ‹Identität›, ‹Gewissen› als ewig Menschliches durch die Jahrhunderte behauptet. Luftig verkleidet in anderen Erscheinungsbildern und doch so vertraut in Problem und Betroffenheit rücken uns die fernen Zeiten nah, weil solche Filme mit Erfolg leugnen, dass es so etwas wie Geschichte überhaupt gibt.
>
> *(Brückner 1986: 75)*

und Rahel eröffnete in der Französischen Straße 20 ihren zweiten Salon, der für alle Literaten und Künstler offenstand. Rahel gehörte zu den geistvollsten Frauen ihrer Zeit. Sie war Anregerin für viele Berühmtheiten der damaligen Zeit, förderte das Verständnis für Goethe und setzte sich ebenso vehement für die Emanzipation der Frau ein. Obwohl sie selbst kaum literarisch hervortrat, gehörten ihre Briefe [...] vor allem jene an ihren früheren Geliebten Karl Graf Finck von Finckenstein zu den originellsten und menschlichsten Zeugnissen jener Zeit» (www.geocities.com/CollegePark/Library/9826/ Varnhagen.htm).

Die Radikalität dieser Aussage lässt sich mit Paul Ricœur als jene historische Arbeit verstehen, die Geschichtschreibung (in Wort und/oder Bild) *nicht* «im Zeichen des Selben» begreift –

> Die erste Art, das Vergangensein der Vergangenheit zu denken, besteht darin, ihr den Stachel der *zeitlichen Distanz* zu nehmen.
>
> *(Ricœur 3 1991: 225)*

– sondern «im Zeichen des Anderen»:

> Im Gegensatz zu Collingwood versteht eine Anzahl zeitgenössischer Historiker unter Geschichte ein Bekenntnis zur Alterität, eine Wiederherstellung der zeitlichen Distanz, ja eine Apologie der Differenz, die soweit geht, dass man sich am zeitlich Exotischen delektiert. [...] Im Gegenzug zu jedem Wunsch einer Vertrautmachung des Unvertrauten, [...] kann sie sogar geradezu darauf aus sein, einen Fremdheitseffekt zu erzielen.
>
> *(ebd.: 233f.)*

Interessanterweise ist es ausgerechnet dieser am Fremden orientierte Ansatz, der es der Narration von *Kolossale Liebe* ermöglicht, in die Subjektivität der Hauptfigur vorzudringen, jedoch nicht direkt, durch interne Fokalisierung, sondern metaphorisch durch zahlreiche Verfremdungseffekte, die aus dem Instrumentarium der Experimentalfilmästhetik stammen. Dadurch bleibt ein historisch Reales als Ungebändigtes bestehen, das sich einer allzu gängigen Interpretation widersetzt, wie schon Rosis *Lucky Luciano* ebenfalls das Andere evozierte, freilich mit einem unterschiedlichen, gewissermaßen vom anderen Ende her ausgerichteten Vorgehen. *Kolossale Liebe*, der sich auf die Zeit zwischen der ersten Bekanntschaft mit Karl August Varnhagen von Ense im Jahre 1808 und der Heirat mit ihm 1814 konzentriert, stellt die permanente Identitätskrise, in der sich die weibliche Hauptfigur befindet, in den Mittelpunkt des Geschehens und lässt diese Thematik auf den filmischen Stil abfärben.

Die Umsicht, mit der sich Brückners fürs Fernsehen (ZDF) realisierter experimenteller Spielfilm seiner Protagonistin nähert, zeigt sich in einer bemerkenswerten Einleitung, die uns auch mit der nachfolgenden Ästhetik vertraut macht. Mit den Mitteln der Videomischtechnik entstehen zunächst Mehrfachbelichtungen; zu sehen sind der Schatten einer durchs Wasser watenden Frau gleichzeitig mit einer Wand, die hell beleuchtet wird, dazu dumpfe elektronische Klänge. Allgemeine nichtdingliche Unbestimmbarkeit herrscht vor, wie Bilder oder Töne, die (traumhaft?) aus dem Unbewussten aufsteigen, grenzüberschreitend und virtuell. Eine Hausmauer erscheint, ein Interieur, solarisiert, in Doppelbelichtung mit einer wellenförmigen Oberfläche, die synthetisch den

Eindruck von Wasser- oder Meereswogen evoziert. Elementarhafte Bildelemente werden eingeblendet. Wir sehen heranspülende Wellen, aber kaum direkt erkennbar, verfärbt. Materialität, Texturen, Oberflächen, Negativbilder, sinnliche Ströme sind auszumachen. Statt mit Musik und Geräuschen haben wir es bei der Tonspur eher mit einem Soundscape zu tun, beide Kategorien gehen ineinander über. Das Visuelle fließt und strömt, es ist unklar, ob dies äußere oder innere Bilder sind, Grenzüberschreitungen. Ein Baum erscheint nach einem doppelbelichteten Wolf, beides im Negativ, wir sehen eine solarisierte Stadt, blau eingeblendete, sich perspektivisch wiederholende, verkleinernde Fenster, die langsame künstliche Wellenbewegung einer schwarz solarisierten Plastikplane (mit Wasser darunter?); andauernd ist die sphärisch-dumpf dräuende elektronische Musik zu hören.

Ein weiblicher Voice-over setzt ein: «In einen Toten geht man hinein wie in eine Vorstadt.» Der silhouettenhaft-orange Schatten einer weiblichen Figur auf blauer, sich kräuselnder, aufblähender Folie taucht auf, dann eine rotierende Wasseroberfläche, die mit Knospen besät ist. Es folgt eine farblich verfremdete «Landschaft», auf der in Doppelbelichtung erneut der negativ abgebildete und daher weiße Wolf voranschleicht. Die Bilder wirken geisterhaft. Der Wolf – vielleicht Indiz für das usurpierende biographische Unterfangen, womöglich auch für die Männer, die sich Rahel besitzergreifend nähern – schnüffelt und sucht etwas am Boden. Es erscheint das Negativ einer Villenzufahrt, die mit einem schmiedeeisernen Gitter geschlossen ist, vor dem wir uns befinden. Oben im Gitter ist ein Davidstern angebracht. Allmählich und ruckhaft nähert sich die Kamera dem Tor. Wie der Wolf schleicht sich auch der Film sehr vorsichtig an seine Hauptfigur heran.

Mit der Einführung Rahels (Kirsten Dene) in der vierten Minute verliert sich die Virtualität der Bilder und Töne nur zum Teil, wie wir sogleich realisieren. Zunächst einmal ist da ihre Wohnung – karg, mit einem Minimum an Requisiten und Kostümen ohne großen Aufwand ausgestattet, keinesfalls als «realistisch» oder gar «naturalistisch» zu bezeichnen: Teile dieses bühnenhaften Raums sind irrealisiert, solarisiert, elektronisch eingefärbt, kippen ins Negativ um, werden zum Mindscreen-Raum, zur subjektivierten Projektionsfläche für die Mehrschichtigkeit und «Brüchigkeit» der Identität der Hauptfigur; je «realistischer», unversehrter der Raum, der von der Kamera nie verlassen wird, auch wenn Fenster einen Ausblick auf die «Außenwelt» ermöglichen oder äußere Bilder die Innenräumlichkeit überfluten, desto intakter/integrierter/akzeptierter/aufgehobener ist auch die Hauptfigur. Als ob wir als ZuschauerInnen Gäste ihres Salons seien, bittet uns Rahel, neben einer

solarisierten Büste Goethes stehend, die auch dessen Gegenwart in ihrem Bewusstsein repräsentiert, in leicht pathetischem Tonfall zu sich: «Freunde, Gleichgesinnte, nur herein». Sie liest eine Passage aus Goethes *Wilhelm Meister*:

> So brachte Wilhelm seine Nächte im Genusse vertraulicher Liebe, seine Tage in Erwartung neuer seliger Stunden zu. Er fühlte, dass er ein anderer Mensch zu werden beginne. Sein Herz strebte den Gegenstand seiner Leidenschaft zu veredeln, sein Geist das geliebte Mädchen mit sich emporzuheben. In der kleinsten Abwesenheit ergriff ihn ihr Andenken. War sie ihm sonst notwendig gewesen, so war sie ihm jetzt unentbehrlich, da er mit allen Banden der Menschheit an sie geknüpft war. Seine reine Seele fühlte, dass sie die Hälfte, mehr als die Hälfte seiner selbst sei. Er war dankbar und hingegeben ohne Grenzen.

Diese Stelle drückt analogisch aus, wie sich Rahel idealisierend eine Liebesbeziehung vorstellt, eine Pygmalion-Beziehung, die sich bald zwischen ihr und dem jüngeren Varnhagen einstellen wird, ohne allerdings ihre Idealvorstellungen zu erfüllen. Derweil fährt die Kamera zurück und gibt die Räumlichkeit als theatralisch-symbolische wieder. Unschwer lässt sich in Brückners Studie das Kerngerüst eines Kammerspiels erkennen. Konventionell daran könnte man vorgreifend nennen, dass die schwierige und für beide Partner leidensreiche Liebesgeschichte ins Zentrum gerückt wird; hier ist diese Liebe für Rahels ganze Existenz derartig existenziell, dass das Porträt den Rahmen der Konvention bereits wieder überschreitet. In der klassisch-geschlossenen Biographie war zu sehen gewesen, dass, sofern vorhanden, die romantische Plotlinie einen übergreifenden Spannungsbogen lieferte, den die Arbeit der biographischen Figur kaum bieten konnte; gleichwohl aber geriet ersterer in Konflikt mit der Selbstverwirklichung der Hauptfigur, deren Narzissmus jegliche Liebesgeschichte zu einem gewissen Grad abwerten musste; in *Kolossale Liebe* hingegen ist die erfolgreiche romantische Liaison eigentliche Grundvoraussetzung für die Lebensfähigkeit und die narzisstisch gepeinigte Identität der in ihrer Maßlosigkeit fast monströsen Protagonistin, die die Heirat braucht, um in ihrer Welt jemand sein zu können.

Ausgesprochen dialoglastig und mit leicht antirealistischer Tendenz im Sprechduktus, der den literarischen Dialogen entspricht und sich in der Diktion eine gewisse Theaterhaftigkeit bewahrt, widerspiegelt dieser verbale Aspekt auch Rahels künstlerische Tätigkeit; nachdem ihr literarischer Salon zusammenbricht und sie sich von der vornehmen Gesellschaft wie eine Aussätzige behandelt fühlt, wird ihre Identität vor allem

durch Sprache aufrechterhalten, in ihren Tagebüchern und Briefen. Gegenüber der in ihrer körperlichen Üppigkeit äußerst temperamentvollen Rahel erscheint der jungenhafte, aufstrebende Schriftsteller Varnhagen (Ulrich Gebauer) eher steif, so wie alle Männer in *Kolossale Liebe* zur leicht hölzernen Performance neigen.

Während Varnhagens erstem Besuch, bei dem er seinen überschwänglichen Respekt für sie ausdrückt und sie ihm ihre verbitterte Verzweiflung zu verstehen gibt, erscheint erneut der Wolf, zuerst als Schatten, dann als Negativ über der an ihrem Arbeitstisch schreibenden Rahel: Metapher für die Art und Weise, in der sich Varnhagen an die Literatin heranschleicht, aber wohl auch für die seelische Einsamkeit der Figuren in diesem Film (eine Wirkung der Räumlichkeit) und die Vorsicht, in der man sich einander nähert. Als er gegangen ist, erscheint eine Negativcollage von Rahels Briefschachteln und einem Baum, das Schreiben ist ihre Lebensader, und über das Schreiben ergibt sich auch ein Zugang zu ihr. Rahels Text nimmt das metaphorische Verfahren von Brückners visueller Gestaltung vorweg: «Wer tief aufbrausende Wellen eines ganzen Meeres, vom sonnenleeren Firmament überdunkelt, beschreiben könnte: So sehe ich mein Herz unter mir»; dazu doppelbelichtet: Wellen, Strömungen, und als Bildcollage: der Himmel über einer im Negativ gehaltenen Industrielandschaft.

Im Verlauf der Erzählung treten insgesamt fünf Figuren in Erscheinung: Rahel, Varnhagen, der Adlige Marwitz, Rahels Zofe Dore sowie – in einem an distanzierter Steifheit kaum überbietbaren Kurzauftritt – Goethe. Subjektive Befindlichkeiten und emotionale Umschwünge, die sich direkt in der Enunziation, der visuellen Gestaltung niederschlagen, betreffen vor allem das Beziehungsgeflecht zwischen Rahel und den beiden ihr auf unterschiedliche Weise zugetanen Männern. Varnhagen, der sich in das ungestüme literarische Gemüt und den feinen Intellekt der Literatin verliebt, ist ihr in seiner Jugendhaftigkeit aber nicht gewachsen. Zwischen den beiden entwickelt sich eine ungleiche gegenseitige Abhängigkeit: Sie benötigt eine um sie zirkulierende und emotional wärmende «Sonne»; der ihr intellektuell und emotional unterlegene, konventionellere jüngere Liebhaber braucht Rahel, um sich an ihr zu bilden und in seinem künstlerischen Selbstanspruch aufzubauen. Marwitz schließlich verkörpert für Rahel jenes adlig-freiheitliche Selbstbewusstsein, das sie nicht besitzt, aber erstrebt. Seine Bewunderung von Rahels intellektueller Größe produziert nicht mehr als Freundschaft, während der naivere Varnhagen sie tatsächlich liebt.

Aus diesem komplexen Beziehungsschema entstehen zahlreiche spannende Momente der Subjektivierung. Als Varnhagen Rahel erzählt,

wie schwer es ihm gefallen sei, sich von seiner Freundin in Hamburg zu trennen – aber meint, das Schicksal habe ihn dazu getrieben –, antwortet Rahel lediglich, wirkliches Schicksal habe er noch nie erfahren. Wir hören, wie sie das Wort «Schande» ausspricht; eingeschnitten sind verfremdete Bilder von ihr, von einem Koffer, sie steht auf, ist barfuß, doppelbelichtet mit Wasserwellen; verstreute Gegenstände liegen auf einem Zimmerboden, auf den eine brennende Fackel geworfen wird; wir sehen eine auf dem Boden kriechende Frau – es ist Rahel –, die verkrampft versucht, beschriebene Blätter einzusammeln; im Zimmer ist Feuer; es erscheint eine Stadtlandschaft mit einem Baum und das Eisengitter mit dem Davidstern.

Als es zwischen den beiden zum Konflikt kommt, weil sie findet, seinen Texten fehle Ehrlichkeit und Originalität, denn er wolle sich selbst nicht darstellen, antwortet Varnhagen beleidigt und wütend. Er verabschiedet sich mit den Worten, nur jemand in Rahels Alter könne an den «dürren Worten» Goethes Gefallen finden, und fügt bei, in Berlin heiße es: «Bettina macht mir Angst, und Rahel macht mir bange.» Das Bild kippt kurz ins Negativ um, Varnhagens Abgang verdoppelt sich im Spiegel. Traumatische Momente der Kränkung, in denen starke Emotionen auftauchen, werden in Brückners Biographie immer wieder mit solchen stilistischen Verfahren metaphorisch und allegorisch inszeniert. Wenn mitunter ein Teil ihres Wohnraums, zum Beispiel eine Wand, zur Projektionsfläche für Wellenberge wird, kann man sich fragen, ob diese Visualisierungen nicht auch Bilder des Anderen, des Wahnsinns sind. Der Innenraum wird im wahrsten Sinne des Wortes von Außenräumen überflutet, Rahels Körperbild immer wieder verdoppelt. Fast möchte man Brückners Ästhetik eine halluzinatorische nennen, wobei es hier der Film selbst ist, der «wahnsinnig» geworden ist; so folgt etwa, als Varnhagen nach dem Streit zurückkehrt und sich entschuldigt, ein Übergehen des Bildes in Farbe, ein kurzes Aussetzen des Dialogs und der punktuell erklingende Einsatz von Klaviermusik: Gefühle manifestieren sich direkt in der Enunziation.

Expositorische Details über die egozentrische und in ihren emotionalen Umschlägen fast unerträglich empfindliche Protagonistin liefern häufige Selbsterklärungen Rahels gegenüber dem als *narratee* und Einkupplungsfigur fungierenden Varnhagen, Aussagen, die in einem konventionellen Dialog nicht vorkommen würden, hier aber dazu dienen, die ZuschauerInnen zu informieren: Er (Gentz, ein Freund, der sie im Stich gelassen hat) wisse nicht, was das sei: Passion, er habe Affären. Er sei es doch gewesen, der sie – das Bild von Rahels Körper friert in nachdenklicher Pose ein, blaue Invasion des linken Bildrands, ihr in einem

Wandspiegel verdoppeltes Bild verdrängend; Rahel, nach überwundener Sprachlosigkeit: Gentz habe ein egoistisches Herz; er habe sie gelehrt, die Schönheit und den Genuss zu ergreifen; am oberen Bildrand ist das Negativ des Wolfs eingeblendet. Er habe sich eine schönere Frau als sie genommen; sie habe Urquillo gewählt. Das ganze Kader wird von Blau und von der Silhouette einer Frau (Rahel) vereinnahmt, die von links nach rechts durchs Bild läuft. Gentz brauche die Freiheit des Gemütes. Rahel sitzt auf dem Bettrand (hinten ist eine Spiegelung von ihr zu sehen, das Bild ist «real»). Sie habe die Freiheit des Gemütes nicht gewollt, sondern immer nur ihr Leben geliebt: «Alles an mir ist Explosion und Fluss.» Rahels Körper ist ein mehrfacher, fragmentarischer, im wahrsten Sinne des Wortes exzessiv.

Bei all diesen stilistischen Subjektivierungsmomenten muss noch einmal festgehalten werden, dass sich Brückners Entwurf ihrem Gegenstand «im Zeichen des Anderen» annähert und keinen konventionellen Realismus anstrebt. In der Problematisierung personaler Identität bedient sich das Porträt spezifisch postmoderner Methoden der Fragmentierung. Wir konnten dies nicht nur für die Schauspielerei konstatieren, die sich nicht vollständig vom Theaterhaften löst, sondern ebenso für die visuelle Ausstattung, die den Raum in seiner ungewöhnlichen Kargheit als symbolischen erscheinen lässt sowie, nicht zuletzt, für den Einsatz des elektronischen Tons, der gleichfalls mit Verfremdungseffekten arbeitet und die Grenze zwischen Musik und Geräuschen überschreitet.

Ein sehr schönes Beispiel dafür, dass in *Kolossale Liebe* aber auch das Bestreben um Objektivierung im Sinne einer Repräsentation des Historischen als Fremdem mitspielt, ist der Auftritt Goethes, nachdem für Rahel durch die Heirat mit Varnhagen soziale Anerkennung und damit ein «Happy-End» in Aussicht steht. Die Szene beginnt damit, dass Rahel, mit Lesebrille im Bett liegend, ihre Zofe fragt, ob denn keine Post von Varnhagen gekommen sei. Dore teilt ihr stattdessen mit, ein «Geheimrat von Goethe» lasse anfragen, ob sie ihn empfange. Auf der einen Seite sehen wir die in ihrer Aufregung über den Besuch quirlige und hochlebendige Rahel; auf der andern Seite, was sowohl ihr wie uns als ZuschauerInnen bevorsteht, einen Goethe (Richard Münch), der so steif und leblos wirkt, als sei er eine Statue. Stolz erhobenen Hauptes tritt der große Literat herein. Er sieht seine eigene Büste und scheint zufrieden. Zweifellos drückt Goethes Auftreten auch die Selbstsicherheit und Arroganz eines Mannes aus, der schon zu Lebzeiten zu einem historischen Monument geworden ist; zudem erfahren wir in dem eher verkrampften Gespräch zwischen der über das unvorhergesehene Zusammentreffen nervös-konsternierten Rahel und dem großen Meister, dass Goethe ei-

gentlich Varnhagen sehen wollte, den er für einen «vortrefflichen Stilisten» hält und dessen letzte politische Schrift er mit großem Interesse rezensiert habe. Allen konventionellen dramaturgischen Erwartungen zum Trotz verläuft das Gespräch zwischen den beiden ungleichen Figuren banal, man diskutiert darüber, woher Goethe gerade komme – aus Frankfurt und nicht aus Weimar – und dass Frankfurt ihm der liebste Ort sei. Goethe meint, er kenne keine schönere Umgebung; auch Heidelberg habe seine Reize, man sehe gleich, dass es eine Residenz sei, usw. Als er sich nach dem kurzen und ernüchternden Gespräch sehr förmlich von Rahel als «Frau Varnhagen von Ense» verabschiedet, spürt man, dass Brückners Film für diese Berühmtheit keinen Raum hat.

Am Ende sind die Männer komplett aus der Erzählung entfernt; während einem verfremdeten Segment – einer im Negativ erscheinenden Kommode mit Büchern und Kerzenständer, darüber eingeblendete Wellen, mit der blauen Silhouette eines weiblichen Kopfes (Rahels) vor oranger Wand, unterlegt mit elektronischer Musik, während der im Negativ gezeigte Goethe gerade noch im Weggehen erfasst wird – ertönt ein weiblicher auktorialer Voice-over (nicht Rahels Stimme):

> Als er weg war, zog sie sich sehr schön an, als wollte sie's nachholen. Ein schönes weißes Kleid mit hohem, schönem Kragen, eine Spitzenhaube, einen Kantenschleier, den Moskauer Schal – und wollte doch einem andern würdig erscheinen.

Jene historische *terra incognita*, die Brückner damit versuchsweise auslotet, ist auch diejenige von Frauen in einer Welt, die als von Männern patriarchal und geschichtlich um- und festgeschrieben erscheint.

4 Filmanfänge

Wenden wir uns nun einer besonderen Phase der Narration zu, dem Filmanfang. Wir werden uns hier fragen müssen, ob sich für das Biopic charakteristische Ausprägungen finden lassen.

Der Anfang eines Films erfüllt vor allem in seiner klassischen Spielart mehrere Funktionen gleichzeitig: Er initiiert den Zuschauer und bindet ihn an den Text; er führt ins Geschehen ein; schließlich bereitet er auch antizipatorisch auf das Noch-nicht-Gesehene und Noch-nicht-Gehörte vor.[1] Verdichtet finden sich dann im Anfang die wesentlichen Entwicklungsmöglichkeiten und Potenziale des noch kommenden Films. Begreift man mit Noël Carroll Erzählen im wesentlichen als vielschichtiges Frage-und-Antwort-Spiel (Carroll 1988: 171ff.), so ist es Aufgabe des Anfangs, eine Frage zu stellen oder einzuleiten, deren Beantwortung den filmischen Text als Ganzes strukturiert.

Wie Britta Hartmann für Spielfilme im Allgemeinen beobachtet, hat der Anfang nicht nur für die zu erzählende Geschichte, sondern zugleich für die Etablierung des zentralen Handlungspersonals, zumindest aber der Hauptfigur, entscheidende Bedeutung (vgl. Hartmann 1995). Diese Überlegungen decken sich auch mit den – auf die Praxis des Drehbuchschreibens orientierten – Forderungen Syd Fields, Hauptfigur und zentraler Handlungskonflikt seien in den ersten zehn Minuten zu offenbaren (Field 1984a: 56ff.). Hartmanns Ergebnisse, die vor allem auch die Einbindung der ZuschauerInnen in den Text zum Gegenstand haben, werden bezüglich der Etablierung der Figuren auch von Murray Smith bestätigt, der für deren narrative Konstruktion den Begriff *recognition* («Wiedererkennen») verwendet (vgl. Smith 1995: 75, 111ff.). Für das Erfassen einer Figur ist dabei nach Smith zunächst ein in der Wirklichkeit verankertes, transkulturell und transhistorisch wirksames *Personenschema* operativ.

Hierbei gilt:

> The principal materials for the narration, in eliciting character recognition, are *bodily images* (face, clothing, deportment, actions performed by the cha-

1 Eine ausführliche Untersuchung des Filmanfangs findet sich bei Hartmann 1995.

> racter), *vocal cues*, and *language* (proper *names*, ‹titular› names which designate social roles like ‹father›, pronouns, descriptions) conveyed through *title*, *dialogue*, or *voice-over narration*, with bodily imagery assuming a historical and pragmatic though not logical primacy.
>
> *(ebd.: 117f.; meine Hervorhebungen)*

Dabei ist der so genannte *Primäreffekt* von zentraler Bedeutung: Die zu Beginn etablierten Figurenaspekte bauen sehr starke personale und handlungsbezogene Prämissen auf, die im Verlauf der Erzählung zwar erweitert und modifiziert, aber kaum radikal auf den Kopf gestellt werden können. Mit Smith lässt sich dabei sagen, dass die Figuren als Anker der sich entwickelnden Diegese dienen (ebd.: 119, 140). Zumindest im klassischen Kino kommt den designatorischen Aspekten, also dem Körper und dem (doppelten) Namen, eine gegenüber den prädikativen Parametern – vor allem Verhalten und Dialog – prioritäre Funktion zu.

Für den biographischen Filmanfang lassen sich nun verschiedene deutliche Tendenzen ausmachen, die wir nachfolgend untersuchen wollen: referenzielle, nichtfiktionale Verweise, die sich oftmals – mitunter als verdichtete Lebensbilder, als *pars pro toto* – zu einer Vorsequenz oder Prologstruktur auswachsen und den Film als Erinnerungstext markieren; eine Neigung zur Didaktik, manchmal unter Verwendung von Chronologie und Episodenhaftigkeit mit Verweis auf die außerfilmische Mimesis I; eine deutliche Neigung zur Darbietung sowie die Etablierung eines intradiegetischen Publikums für die biographische Figur. Von zentraler Bedeutung ist die Überleitung von der anfänglich betonten Nichtfiktion in die Fiktion. Dieser Übergang bedingt ein überdurchschnittliches Maß an narrativem Eigenbewusstsein.

4.1 Einführende Wirklichkeitsverweise, historische Signifikanten

In der Regel beginnen Biopics schon während oder unmittelbar nach dem Vorspann mit einem historisch-faktischen Signifikanten, der unterschiedlich stark didaktisch ausgerichtet sein kann, die Verankerung der nachfolgenden Geschichte in der Wirklichkeit behauptet und mitunter auf Wiedererkennungseffekte angelegt ist (vgl. auch Custen 1992b: 52). Der geschichtliche Verweis kann verschiedene Formen annehmen: beispielsweise diejenige von Schriftzügen, einer einführenden Texttafel, eines Voice-overs oder einer Referenz durch die ikonographische Gestaltung des Vorspanns. In allen diesen Fällen handelt es sich um «Zeigefinger»-

Verweise, die von der Nichtfiktion in die Fiktion überleiten sollen. Dabei gilt allerdings auch, dass Ankündigungen wie «Based on a True Story» uns nicht von der Fiktion befreien; vielmehr signalisieren sie die Fiktionalisierung der Historie und stimmen uns auf eine besondere Art von Geschichte ein: Erziehungsplot mit Pädagogik und Didaktik sowie eine dramatische Erzählung mit melodramatischen und/oder tragischen Momenten, die nicht unbedingt auf ein Happy-End hinausläuft.

Ein beeindruckendes Beispiel historischer Referenzialisierung gibt uns Joseph L. Mankiewicz' *Cleopatra* (USA 1963). Zur Vorspann-Titelei erscheinen hier über mehr als zwei Minuten hinweg eine Reihe von antik aussehenden, durch die Zeit erodierten Fresken, die in bräunlich-rötlichen Tönen verschiedene römische Motive wiedergeben. Es folgen Malereien von: Cleopatra (simultan mit dem Vorspann-Titel «Elizabeth Taylor»); ihrem triumphalen Einzug in Rom («Joseph L. Mankiewicz' CLEOPATRA»), von Mark Anton und Julius Caesar («Richard Burton as ‹Antony›, Rex Harrison as ‹Caesar›»); sodann ikonographische Momente antiken Lebens als Vorgriffe auf die Spielhandlung, Lokalitäten wie ein Tempel oder ein Forum; schließlich das Schlachtengemälde von Pharsalos, das sich allmählich in eine Photographie verwandelt, um dann als bewegtes Filmbild lebendig zu werden. Wir haben es bei diesem Beispiel mit einer inversen Teleologie zu tun; denn tatsächlich wurde zumindest das letzte «Fresko» nach einem Einzelkader des Films gestaltet und nicht umgekehrt. Nichtsdestotrotz ist dieser Trickeffekt, der später nochmals wiederkehrt, sehr eindrücklich; er vermittelt uns einerseits durch die halbzerfallenen Fresken die große Distanz der zu erzählenden Geschichte und lässt andrerseits die Historie im wahrsten Sinne des Wortes lebendig werden, indem er von der historischen Referenz durch scheinbares Quellenmaterial sanft in die Diegese überleitet.

Vor allem Werke mit einem in sich abgeschlossenen Vorspannsegment benutzen ikonographische Mittel der Gestaltung, um prädikativ auf die (berufliche) Tätigkeit der Hauptfigur zu verweisen und sie zu antizipieren: *The Benny Goodman Story* zeigt eine Klarinette vor wechselnd unifarbenen Hintergründen, *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* silhouettenhaft medizinische Instrumente, und *Isadora* verweist durch dynamische Strichzeichnungen auf Bewegung und Tanz.

4.2 Vorsequenz und Rahmenerzählung

Die Vorsequenz ist oftmals als ausgewachsene Form des historischen Signifikanten zu verstehen und führt selbst in eine ansonsten rein linear erzählte Geschichte ein anachronisches Moment ein, denn Geschichtlich-

keit setzt immer einen späteren Zeitpunkt voraus, von dem aus vergangenes Geschehen betrachtet wird. *Biopics sind Erinnerungstexte*. Insofern ist ihnen von Anbeginn eine Futurum-exactum-Struktur des «was gewesen sein wird» eingeschrieben und ein gewisser Hauch der Nostalgie fast unvermeidlich. Das einleitende Segment kann die Form eines vorgelagerten und die Handlung mehr oder weniger didaktisch einführenden Teils haben; außerdem kann er als erster Teil einer übergreifenden Geschichte dienen, einer Rahmenstruktur, die eine eingebettete Handlung umfasst; und schließlich kann er als antizipatorischer und spannungserzeugender Vorgriff auf einen späteren kritischen, in der Regel mit dem öffentlichen Wissen über die Figur zusammenhängenden Moment des Plots dienen, der wieder aufgegriffen und/oder überholt werden wird. Insofern dient die Vorsequenz auch dem filmspezifischen Anliegen der narrativen Verdichtung, was für die Schilderung einer Lebensgeschichte von besonderer Bedeutung ist.

Bisweilen fällt die einleitende Präambel sehr didaktisch aus, wie dies in *Anastasia – die letzte Zarentochter* (Falk Harnack, BRD 1956) oder auch in *The Ten Commandments* (Cecil B. DeMille, USA 1956) der Fall ist. Im ersten Beispiel diskutieren ein Journalist und ein Rechtsanwalt über die Frage, ob die Zarentochter tatsächlich überlebt hat – ein kaum verhüllter Geschichtsunterricht, der nur scheinbar indirekt an die ZuschauerInnen adressiert ist; wenn auch zu diesem Zeitpunkt die Hauptfigur erst durch den Dialog sekundären Personals, also dramatisch noch nicht eingeführt wurde, war doch bereits vor dem Prolog die Haupt*darstellerin* Lilli Palmer durch ein Fotoporträt zu sehen. In Bob Fosses *Lenny* (USA 1974) wird das Erscheinen des berühmt-berüchtigten *stand-up comedian* Lenny Bruce (Dustin Hoffman) durch einen auktorialen Voice-over und eine Detailaufnahme des sprechenden Mundes einer Freundin eingeleitet, die über den verstorbenen Kabarett-Star Auskunft gibt. In *The Ten Commandments* hingegen spricht Regisseur DeMille das Publikum in einem extrafiktionalen Prolog direkt an und stimmt es auf das biblische Geschehen ein. DeMilles Bibelepos in diesem Sinne nicht unverwandt, benutzt Sacha Guitry die ersten acht Minuten seines Porträts *Pasteur* (F 1935), uns die darzustellende Figur des Wissenschaftlers respektvoll und didaktisch näherzubringen; zugleich dient ihm der Auftakt dazu, sich selbst als Schauspieler und Filmemacher in Personalunion zu zelebrieren. In *The Naked Civil Servant – The Autobiography of Quentin Crisp* (Jack Gold, GB 1975) dagegen zeigt uns der Prolog den wirklichen Crisp zu der Zeit, als der Film über ihn realisiert wurde, zugleich als Wirklichkeitsverweis und als Autorisierung seiner Verkörperung. In all diesen Fällen wird uns die Hauptfigur und ihre Geschichte regelrecht dargeboten.

Hauptfigur und -darstellerIn können als sichtbare Körper im einleitenden Segment allerdings auch fehlen, wie zu Beginn von Ken Russells *Mahler* (GB 1974), der mit einem sich nachträglich als Traum des Protagonisten herausstellenden surrealistischen Komplex von Bildern beginnt: Ein Bootshaus geht in Flammen auf, eine Frau befreit sich am felsigen Ufer aus einem Kokon, danach sehen wir eine steinerne Büste von Mahler; untermalt sind diese Motive von dessen hochdramatischer Dritter Sinfonie. Immerhin wird hier bereits die imaginative Dimension des Protagonisten und seiner aus Eingebungen hervorgehenden Arbeit aufgegriffen, in einer metonymischen Verschiebung weg von der Hauptfigur. Der Verweis gilt dann weniger der Figur als vielmehr deren Werk und lässt zugleich den Protagonisten antizipieren.

Was zunächst als Vorrede erscheinen mag, entpuppt sich manchmal als Teil einer Rahmenerzählung. Dieses narrative Verfahren, das seit Jahrtausenden in der Literatur geläufig ist und auch im Kino keineswegs nur bei historischen oder biographischen Stoffen zur Anwendung kommt, bietet sich besonders dazu an, für die eingebettete Handlung einen supra- respektive metadiegetischen Kontext herzustellen, der eine Bewertung und Schlussfolgerung aus der erzählten Geschichte erlaubt und insofern der für die Biographie typischen Didaktik und referenziellen Erinnerungsfunktion entgegenkommt. So konnten wir in *Edison, the Man* beobachten, dass jenes «Golden Jubilee of Light» anno 1929, anlässlich dessen ein greiser Edison fünfzig Jahre nach der Erfindung des elektrischen Lichts geehrt wird, zugleich dazu dient, dem Publikum eine respektvolle Haltung gegenüber dem biographischen Subjekt nahezulegen, die Erzählung von Edisons Leben antizipatorisch zu motivieren sowie die Diegese referenziell zu verankern, zu authentifizieren und als Teil des kollektiven Gedächtnisses zu sanktionieren. Eingangs- und Ausgangspunkt des Plots kann deshalb auch der Tod der biographischen Figur sein; Paul Leducs *Frida – naturaleza viva* (Mex 1984) beginnt und endet mit dem Sarg Frida Kahlos. Und Axel Cortis *Der junge Freud* (A 1991) setzt ein und schließt mit dem Bild des alten Sigmund Freud im Zugsabteil während seiner Reise ins Exil nach London, nicht lange vor seinem Lebensende.

Eine Rahmenstruktur ist oftmals Teil einer Flashback-Erzählung, deren Gegenstand gänzlich fiktional sein kann. Preston Sturges' fiktive biographische Politsatire *The Great McGinty* (USA 1940) wäre ein offensichtliches Beispiel. Ein anderes ist Anatole Litvaks hochgradig melodramatisches, auf einer wahren Geschichte beruhendes Bette-Davis / Charles-Boyer-Starvehikel-Biopic *All This, and Heaven Too* (Anatole Litvak, USA 1940), das in der Mitte des 19. Jahrhunderts und hauptsächlich in

Paris spielt; hier dient der einfassende Rahmen wie schon bei *Edison, the Man* einem didaktischen Zweck: Henriette Desportes (Bette Davis), die neue Französischlehrerin einer amerikanischen Mädchenschule, wird zunächst von ihren Schülerinnen abgelehnt, weil sie in Frankreich in einen Skandal verwickelt war und unter Mordverdacht im Gefängnis saß. Mit einer Verschwörung der aufsässigen Mädchen konfrontiert, erzählt sie der Klasse eine wahre und leidensreiche Lebensgeschichte (es ist die ihrige); mit einer fast frontalen Adressierung der Kamera beginnend, versetzt uns die Narration über eine Rückblendung in die dramatisierte Geschichte – ein «viktorianisches» Dreiecks-Drama, in welches Desportes als Gouvernante und Geliebte ihres Arbeitgebers, der schließlich seine Frau umbringt, unschuldig verstrickt ist. Dessen konventionell hollywoodsche Bearbeitung scheint durch Deportes' Erzählung zumindest ansatzweise autobiographisch motiviert. Zu ihrer Rehabilitierung am Filmende vor intradiegetischem Publikum tritt eine deutlich pädagogische Funktion hinzu – hauptsächlicher Schauplatz der Rahmenhandlung ist schließlich eine Schule –, und die Mädchen, denen sie anstelle des vorgesehenen Unterrichts gewissermaßen «Lebenskunde» erteilt, haben ihre Lektion gelernt: Tränenreich (wie in diesem Moment auch das außerfilmische Publikum sein sollte) entschuldigen sie sich bei Desportes und umarmen sie, ihr dauernde Zuneigung versichernd. Die kinderlose, unverheiratete Lehrerin ist zu einer Surrogat-Mutter geworden.

Mitunter ist die Rahmenhandlung weniger inhaltlich als formal ausgerichtet. Dies ist in François Girards *32 Short Films about Glenn Gould* (Can 1993) und in Agnès Vardas *Jacquot de Nantes* (F 1991) der Fall. Ersterer beginnt genaugenommen nur mit einem Körper – dem Gould-Darsteller Colm Feore –, der in einer Eiswüste allmählich aus der Distanz auf die Kamera zuschreitet, bis er, in einer Totale verweilend, mehr oder weniger deutlich zu identifizieren ist; am Ende, welches kreisförmig den Plot beschließt, entfernt sich Feore/Gould am selben Ort wieder von der Kamera, langsam in die Ferne entschwindend. Zweifellos dient dieses Vorgehen auch dazu, die Substitutionsfrage – ein Schauspieler mimt eine historisch belegbare Persönlichkeit – im Sinne einer Legitimation der Fiktionalisierung zu lösen: Ein nichtfiktionaler Körper kommt allmählich näher, um vorbereitend in die Diegese einzutreten, und am Ende entfernt er sich im wörtlichen Sinne wieder aus der Geschichte in jene historische Ferne, aus der er ursprünglich kam. Vardas halbdokumentarisches Biopic über die Kindheit und Jugend ihres Gatten Jacques Demy beginnt und endet mit nichtfiktionalen Schmalfilm-Aufnahmen des Todkranken an einem Strand. Mehrmals blickt Demy dabei direkt in die Kamera. Dieser in der klassischen Fiktion «verbotene» Blick, den Karsten Witte

vor allem im Zusammenhang mit «Kindern, Amateuren und Sterbenden» den *ultrafilmischen Blick* und Paul Willemen *the fourth look* nennen, bricht den Fiktionsvertrag mit dem Publikum und wirft es auf sich selbst und seine eigene Schaulust zurück (Witte 1993: 27ff.; Willemen 1994: 107ff.).

Schließlich kann eine Rahmenerzählung auch auf die Fiktionalisierung des historischen Stoffes oder auf die Tatsache bewusster geschichtlicher Interpretation verweisen; in seiner Adaption von Bernard Shaws Theaterstück *Saint Joan* hat Otto Preminger in seinem gleichnamigen Biopic (USA 1957) die Vita der 1412 geborenen, 1431 wegen Häresie und Hexerei verbrannten, 1456 partiell rehabilierten und 1920 heiliggesprochenen Jungfrau Johanna als Traum inszeniert. So beginnt die Erzählung mit dem als Einkupplungsfigur fungierenden schwächlichen französischen König Charles (Richard Widmark), dem zu Beginn die Hauptfigur Jeanne d'Arc (Jean Seberg) in Ritterrüstung am Bett erscheint, um ihm zu erzählen, dass sie tot sei. Mit einer Rückblende setzt sodann ihre Geschichte ein. Auch dies ist eine Möglichkeit, die Distanz der Gegenwart zur Historie zu thematisieren und zugleich aufzuheben. Am Schluss, nach einem historischen Geistergespräch, an dem neben Jeanne auch ihre damaligen Gegner, die sie zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilten, ein mit ihr sympathisierender englischer Soldat sowie ein Kleriker zur Zeit ihrer Heiligsprechung teilnehmen, endet die Erzählung – anders als bei Shaw – als unheimlicher Angsttraum «Charlies», der sich furchtsam unter der Bettdecke verkriecht.

Eine weitere Variante der Vorsequenz, welche der dramatischen Verdichtung einer Lebensgeschichte gilt, stellt sich uns mit jener selbstbezüglichen Form, in der ein narratives Anfangssegment als anachronischer Vorgriff operiert, einen späteren Moment in der Erzählung vorwegnimmt, der vom Plot ein- und/oder überholt wird. Dieses In-medias-res-Verfahren finden wir zu Beginn von Ariane Mnouchkines *Molière* (F 1978), wo der alte Dichter aus der Distanz durch einen Türspalt zu sehen ist, wie er, heftig hustend, hinter einer Bühne eingekleidet wird. Die optische Perspektive auf ihn, die mit weiten Einstellungen arbeitet, wird durch einkuppelnde Nebenfiguren seiner Theatertruppe motiviert, die seine angeschlagene Gesundheit kommentieren. Diese Szene wird direkt im Verlauf der Erzählung, die ansonsten linear verfährt und erst im Schlusssegment, als Molière stirbt, kürzere Rückblenden enthält, nicht mehr aufgegriffen, aber überholt und dient der Vorbereitung der großen Sterbeszene des Films.

Neben der zügigen Einführung des Hauptdarstellers oder der Hauptdarstellerin und damit auch der Hauptfigur – selbst wenn wir die

zentrale Figur als solche erst noch kennenlernen müssen – hat diese Struktur des Vorgriffs auch die Wirkung einer dramatischen Antizipation. Verstärken lässt sich diese noch, wenn die Erzählung eine kritische Situation um den Plot Point 2, den Wendepunkt vom mittleren zum Schlussakt hin vorwegnimmt. Sidney J. Furies *Lady Sings the Blues* (USA 1972) beginnt 1936 in New York mit einem drastischen Moment: Die von der Popsängerin Diana Ross gespielte Jazzsängerin Billie Holiday wird auf Drogenentzug in eine Gefängniszelle geworfen und bei heftigsten Krämpfen in eine Zwangsjacke gesteckt. Während die Kamera von oben auf sie herabblickt, setzt ein Flashback mit vorgezogenem Ton ein, der die Geschichte von «Lady Day» linear aufrollt. Als ZuschauerInnen fragen wir uns natürlich, wie es zu dieser Notsituation gekommen ist und was danach geschieht.

Es ist auch möglich, dass die In-medias-res-Vorsequenz eine Handlung zeigt, die in ihrer Tragweite und Bedeutung vorerst unverständlich bleibt und somit als eine Art Rätsel fungiert. Die Szene in einem halbdunklen Western-Saloon, mit der Lawrence Kasdans *Wyatt Earp* (USA 1994) noch vor dem eigentlichen Vorspann beginnt, zeigt uns zunächst nur den schnurrbärtigen Hauptdarsteller Kevin Costner als Sheriff, mit einem Glas Whisky und seinem Revolver am Tisch sitzend und wartend; etwas scheint in der Luft zu liegen. Sodann folgt ein Rückgriff auf Earps Jugend und eine geradlinige Schilderung seines Lebens. Erst zum Plot Point 2 hin, als die einleitende Szene wieder aufgegriffen wird, realisieren wir, dass dieser Moment unmittelbar vor dem notorischen Duell am O.K. Corrall angesiedelt war und einen Wendepunkt sowohl in der Geschichte als auch in Earps Leben markiert. Mit einem Rätsel beginnt auch das Charlie-Parker-Biopic *Bird* (Clint Eastwood, USA 1988); dort kann das Bild eines durch die Luft sausenden Beckens noch nicht schlüssig als jenes Trauma des Versagens und *memento mori*-Zeichen gelesen werden, zu dem es im Verlauf des Plots wird. Vorgriffe dieser Art haben dabei auch die Funktion, in lineare und oftmals schwach kausale Erzählungen ein Spannungsmoment einzubauen.

4.3 Verzögerte Einführung der Hauptfigur: Starauratisierung, Werkpräsenz, Dezentrierung

Auch die verzögerte Figureinführung kann als Variante der Vorsequenz aufgefasst werden. Gerade in nichtbiographischen fiktionalen Werken haben wir es häufig mit einer «gesichtslosen» Einführung der Hauptfigur zu tun; sekundärem Handlungspersonal kann dann die wichtige

narrative Aufgabe zukommen, die Erwartung auf ihr erstes signifikantes Auftauchen zu lenken. Fiktionalisierte Biographien, die keinen wirklich historischen Anspruch haben, wählen manchmal dieses Verfahren, nicht primär, um die biographische Figur antizipieren zu lassen, sondern um den Star, der die Hauptrolle spielt, und seinen Auftritt entsprechend vorzubereiten und zu auratisieren. Ein Beispiel hierfür gibt uns George Fitzmaurices *Mata Hari* (USA 1931), mit Greta Garbo in der Titelrolle. Ohne lange auktoriale Einführung per Texttafel werden wir sogleich ins Paris des Jahres 1917 versetzt. Wir erfahren, dass die Spionageabwehr der französischen Armee zugenommen hat. Zwei Männer, offenbar Spione, werden hingerichtet – sie lassen sich für Mata Hari erschießen, ohne sie zu verraten. Sie verhexe ganz Paris, heißt es. Durch die Vorhersage, ihr werde dasselbe Schicksal widerfahren, ist das Ende der Erzählung bereits antizipatorisch vorweggenommen. Anderes Personal wird eingeführt, unter anderem auch ein russischer Pilot, der mit Mata eine heftige Liebesbeziehung unterhalten wird. Durch mehrfache Wiederholung des Namens «Mata Hari» wird die Erwartung ihres Auftritts als Tänzerin zusätzlich geschürt. Schließlich sehen wir sie das erste Mal nach fünfeinhalb Minuten Erzählzeit, als sie zu orientalischer Musik tanzt. Bezeichnenderweise wird sie zu diesem Zeitpunkt primär durch männliche Nebenfiguren fokussiert.

Eine deutlich gesichtslose Einführung erfolgt auch in John Hustons *Moulin Rouge* (GB 1952); dieses durchaus mit historischem Anspruch daherkommende Biopic kann uns die zentrale Figur so lange vorenthalten, weil sie durch ihr filmisch zum Leben erwecktes Werk in der einleitenden Sequenz indirekt präsent ist (wir werden später noch ausführlich im Kontext der Overflow-Effekte auf diese Toulouse-Lautrec-Biographie zu sprechen kommen). Auch ist der Beginn der Erzählung deutlich darum bemüht, das historische Milieu Lautrecs aufzuzeigen. Zweifellos fällt dieses Vorgehen – wie wir es in schwächerer Form auch für Ken Russells *Mahler* konstatieren können – beim Porträt eines Künstlers, dessen Werk vom Körper der darzustellenden Persönlichkeit unabhängige physische Realität besitzt, leichter als bei Sujets, bei denen das Wirken von der körperlichen Entität nicht losgelöst werden kann.

In nicht-klassischen Werken hingegen, die ihre Figuren oftmals erst nach und nach entwickeln, mag das verspätete Auftauchen der Titelfigur neben ihrer Auratisierung auch mit einer narrativen Dezentrierung und partiellen Entfiktionalisierung im weiteren Verlauf zusammenhängen. Ein Beispiel dafür gibt uns Glauber Rochas *Antonio das Mortes* (Bras 1969), der den gleichnamigen Helden in der sechsten Minute erscheinen lässt. Mit quasi-dokumentarischen Bildern eröffnet Rocha das Gesche-

hen auf einem brasilianischen Dorfplatz, auf dem in didaktischer Manier Kindern Unterricht über die Geschichte ihres Landes erteilt wird. Frontal gefilmt und mit elliptischen Sprüngen, eher als präsentische Darbietung denn als historische Darstellung, finden öffentliches Theater und Paraden statt. Das Volk – ausschließlich LaiendarstellerInnen, die eine Quasi-Figur bilden – wirkt als Aggregat von Dekorfiguren lebendiger und lebensechter als die Titelfigur, die von ihrem ersten Erscheinen an mit einem hölzern-rezitierenden, fast modellhaften und passiven Auftreten ihrem legendären Status durch dezidiert anti-realistische Spielweise gerecht wird. Niemals voll ausgelotet oder psychologisch entworfen, ist der opak wirkende Antonio jener erst sukzessiv eingeführte Heros, der sich – bei Rocha wie eine überzeichnete Italowestern-Figur – für eine Agrarreform und die Emanzipation seines Volkes einsetzte und den die Bevölkerung in Dialogen und populären Voice-over-Liedern als historischen Helden besingt. Das durch die verzögerte Einführung produzierte Auratische hat auch die Funktion, die Relevanz dieser noch nicht eingelösten Programme aufzuzeigen.

In allen Fällen der verzögerten Einführung einer Hauptfigur können wir neben der spannungserzeugenden Antizipation und der dadurch mitbewirkten Aura das Element der Darbietung und der Performance konstatieren. Der erste Moment, in dem der Protagonist in Erscheinung tritt, lenkt immer auch die rezeptive Aufmerksamkeit auf dessen Verkörperung hinsichtlich des Biopic als selbstbezüglichem Performance-Text. Und schließlich dient die Verzögerung oftmals auch dazu, wie dies regelmäßig für die Vorsequenz- und Rahmenstruktur festzustellen ist, das für die biographische Figur so wichtige intradiegetische Publikum bereitzustellen.

4.4 Schnelle Einführung der Hauptfigur: Kindheit und Jugend des Helden, Starpräsenz, Anschlussfilme

Es war zu sehen, dass auch bei einer Vorsequenz die von einem/einer SchauspielerIn verkörperte Hauptfigur zügig eingeführt werden kann. Oftmals erfolgt bei diesem narrativen Vorgehen noch vor dem ersten Erscheinen eine Erklärung in sprachlicher Form. Diese kann extrafiktionaler Art sein – durch eingeblendete Texte, Voice-over-Kommentare und die direkte Adressierung der Kamera – oder auch diegetisiert, bei einer Rahmen- oder Rückblendenstruktur, über den Dialog. Bisweilen wurden wir als ZuschauerInnen durch dieses Verfahren auch unversehens an die Situation in einem Schulzimmer erinnert.

Nun wollen wir uns auf jene Beispiele konzentrieren, die ohne reguläre Einleitung mit der diegetischen Geschichte beginnen und den Protagonisten ohne große Umschweife einführen. Die zentrale Persönlichkeit mag zwar schon früh etabliert sein, ohne dass dies auch das Auftreten des Hauptdarstellers/der Hauptdarstellerin beinhaltet, wie in *The Benny Goodman Story*. Dort wird Benny als zehnjähriger Junge vorgestellt, bevor er erstmals eine Klarinette in den Händen hält. Bennys Werdegang vom kleinen Jungen zum Erwachsenen ist im Vergleich zur klassischen Narration, wie sie Bordwell charakterisiert (Bordwell 1993: 156ff.), mehr episodisch-chronologisch als mit einer starken Kausalität erzählt; der Hauptdarsteller tritt erst in der 21. Minute auf, der als Spannungsbogen übergreifende romantische Strang beginnt erst ab der 23. Minute. Der Filmanfang kann also dazu dienen, eine auf das biographische Unterfangen verweisende, stark chronologische Struktur zu entwickeln, die später abgeschwächt wird.

Auch *Aus einem deutschen Leben*, *Richard Wagner. Ein kinematographischer Beitrag zu seinem Lebensbild*, *Bird*, *The Jolson Story* (Alfred E. Green, USA 1946) und der hybride Fall *Sarraounia* (Med Hondo, Burkina Faso / F 1986) führen die Hauptfigur in ihrer Kindheit oder Jugend ein, bevor der Part der erwachsenen Persönlichkeit schauspielerisch verkörpert wird, und gehen gewissermaßen aus der vorhergehenden Verkörperung hervor. Dadurch ist ihr Auftritt motiviert und benötigt auch kein ausgeprägtes Starimage.

In jenen Fällen, in denen die biographische Figur und ihr Darsteller fast sofort in der Erzählung erscheinen, werden Kindheit und Jugend des einzelnen, individualistischen Protagonisten zumeist ausgelassen, und in der Regel spielt dann das Starphänomen eine zentrale Rolle. Wie Murray Smith konstatiert, kann der Star nur schon durch sein Image, durch das «foreshadowing of characters by the star personae of the performers who represent them», einen starken Primäreffekt erzielen, der eine umständliche Einführung überflüssig macht (Smith 1995: 140). Der Star bietet ja gewissermaßen sein eigenes inter- und transtextuelles Verweissystem, seine eigene symbolische Genealogie durch den innerfilmischen Diskurs bisheriger Rollen und den außerfilmischen über sein «wahres Wesen». Zugleich droht dieses Starimage der geschichtlichen Persönlichkeit seinen Stempel aufzudrücken, sie zu verdrängen und teilweise zu enthistorisieren, selbst wenn der Star über Anverwandlungsmöglichkeiten und ein mehr oder weniger flexibles Image verfügt, das mittels *selective use* der darzustellenden Figur angepasst werden kann. So verlassen sich sowohl *The Glenn Miller Story* (Anthony Mann, USA 1954) als auch *Lust for Life* (Vincente Minnelli, USA 1956) auf die unmittelbar

wirksame Präsenz ihrer jeweiligen Stars James Stewart respektive Kirk Douglas, wobei im ersten Falle der nichtfiktionale «Widerstand», den die historische Persönlichkeit Miller im kollektiven Gedächtnis seinem Darsteller gegenüber leistet, geringer zu sein scheint und im zweiten Douglas dem dargestellten Vincent van Gogh physiognomisch stark ähnelt, dem Part optisch angemessen ist. Durch die schnelle Einführung des Stars kann der Substitutionskonflikt zwischen darstellendem und dargestelltem Körper insofern leichter überwunden werden, als die ZuschauerInnen sich unverzüglich für den oder die DarstellerIn entscheiden müssen.

In beiden Filmen ist das Starimage von Anbeginn operativ: Die linkisch-schlaksige, sympathische und populistisch gewitzte Version jener uramerikanischen *Good Joe*-Figur, die James Stewart repräsentiert, ist in seiner Glenn-Miller-Darstellung sofort präsent;[2] und ebenso ist jene periodisch überschäumende, kaum zu bändigende, aber immer vorhandene Vitalität, die sich mit Beharrlichkeit und Intelligenz paart und die Douglas in seinen Parts auszeichnet, bereits in der ersten Szene von Minnellis Van-Gogh-Porträt zu spüren. *Patton* (USA 1970), Franklin J. Schaffners Biopic über den berühmt-berüchtigten Zweitweltkriegs-General, führt in einer dem Vorspann vorgelagerten Sequenz sogleich seinen Star und Hauptdarsteller George C. Scott ein. Vor dem Hintergrund eines die ganze Leinwand füllenden Sternenbanners steigt der vor der US-Flagge klein wirkende Scott/Patton allmählich ins Bild hinein auf ein Podest, um in frontaler Adressierung eines unsichtbaren diegetischen Publikums (von ihm unterstellten Soldaten und Offizieren, nimmt man an) seine militärischen Prinzipien in autoritärem, barschem Befehlston auszugeben. Auf sehr ökonomische Weise wird hier expositorische Information über den charismatischen Protagonisten geliefert, der sich als Militärphilosoph begreift und in seinem Bestreben, es den berühmtesten antiken Feldherrn gleichzutun, ein wenig größenwahnsinnig ist. Seine Megalomanie wird uns aber bereits filmisch durch den Maßstab dieses einzelnen Mannes vor der überdimensionalen amerikanischen Fahne nahegelegt. Scotts aus vorhergehenden Rollen wirksames rebellisches und kantiges Raubein-Image verschmilzt hier zu einem *perfect fit*.

2 Den Begriff *Good Joe* entlehnt Richard Dyer einem Schema von O. E. Klapp: Der *Good Joe* ist «friendly and easy-going; he fits in and likes people; he never sets himself above others but goes along with the majority; he is a good sport – but also a he-man who won't let anyone push him around where basic rights are concerned. [...] [He is characterized by] dislike of bullies, snobs, authoritarians, and stuffed shirts; sympathy for the underdog; and liking for the good Joe or regular fellow who, for all his rough-and-ready air wouldn't try to dominate anybody, not even his wife» (vgl. Dyer 1994: 54).

Patton (USA 1970)

Ähnliches gilt für die ganz anders gelagerte Experimental-Biographie von Rosa von Praunheim, *Anita – Tänze des Lasters* (BRD 1987), die uns gleich eingangs mit der exzentrischen Frechheit und Schrägheit des Lotti-Huber-Images konfrontiert, von dem die gesamte Geschichte über eine verrückte Hochstaplerin zehrt, die sich als berühmte Tänzerin der 20er Jahre ausgibt. In all diesen Fällen muss man davon ausgehen, dass der Star die dargestellte Figur förmlich in sich aufsaugt und sie prägt. Dies lässt sich auch in *Pestalozzis Berg* (Peter von Gunten, DDR/CH 1989) beobachten; Gian Maria Volontés trauriges Gesicht, das bei Rosis *Lucky Luciano* so wirkungsvoll die doppelte Identität des Mafioso charakterisierte, leistet hier das Seine, um das Leiden an der Welt und die Beharrlichkeit des großen Pädagogen antizipieren zu lassen.

Die Hauptfigur kann aber auch dann schnell in Erscheinung treten, wenn sie bereits in einem vorhergehenden Film eingeführt wurde; von diesem Phänomen des Anschlussproduktes macht *Jolson Sings Again* (Henry Levin, USA 1949) Gebrauch; hier spielt Larry Parks denselben Part wie schon in *The Jolson Story* und muss nicht weiter vorgestellt werden. *Inter- und/oder transtextuelle Verweise sind für Biopics von entscheidender Bedeutung*. Schließlich kann, als seltene Variante, wie wir gesehen haben, die biographische Figur auch als Toter, als von einem Laien dargestellte Dekorfigur, unmittelbar eingeführt werden wie in *Salvatore Giuliano*. Sie stellt dann ein Rätsel, deren Auflösung, wie in einer Detektivgeschichte, Aufgabe der nachfolgenden Erzählung ist.

5 Film-Enden und die Darstellung des Todes

5.1 Biographien und das «Sein zum Tode»

Für das biographische Film-Ende von besonderer Relevanz ist die imaginäre Natur des kinematographischen Signifikanten. Biopics operieren auf der Basis der Doppelung von Präsenz und Abwesenheit und potenzieren sie: Sie schlagen dem Tod in der außerfilmischen Vergangenheit, der Abwesenheit ein Schnippchen, erwecken eine Persönlichkeit der Geschichte sicht- und hörbar wieder zum Leben und insistieren dabei – zumindest punktuell und selbstreflexiv – auf der Absenz dieser Figur. Aus dieser Spannung zwischen Leben und Tod beziehen Filmbiographien ihre grundlegende Attraktivität. Sie können als verstärktes Fort-da-Spiel begriffen werden und erlauben ein Hinabtauchen in die Vergangenheit. Dabei gilt auch, dass sie auf unseren Wunsch nach Unsterblichkeit eingehen.

Der Tod spielt in der Biographie eine paradoxe Rolle: Einerseits bezeichnet er ein unabänderliches und bisweilen tragisches Ende, andrerseits ist er es, der dem dargestellten Leben seine Ewigkeit erst ermöglicht. Dies entspringt einem grundlegenden menschlichen Paradoxon:

> Alles im menschlichen Leben zählt deshalb, weil Menschen sterblich sind und dies auch wissen. Alles, was Sterbliche tun, gewinnt seinen Sinn aus diesem Wissen. Würde der Tod je überwunden, hätte all das mühsam Geschaffene, um ihrem absurd kurzen Leben Ziel und Zweck zu verleihen, keinen Sinn mehr. Die menschliche Kultur, wie wir sie kennen, [...] entstand auf dem Schauplatz des tragischen, doch schicksalhaften Zusammentreffens der endlichen Zeitspanne physischer Existenz und der Unendlichkeit des menschlichen Seelenlebens.
>
> *(Bauman 1999: 269f.)*

Der Soziologe Zygmunt Bauman macht zwei Strategien aus, wie sich Menschen in der Geschichte um symbolische Unsterblichkeit bemühten; zunächst eine kollektive vor allem für den «Massenmenschen», den *homo simplex*, der primär dem Lustprinzip untersteht, wie sie der Teilnahme an «Entitäten erster Ordnung» (Ricœur) entspricht:

> Die einzelnen Menschen sind sterblich; nicht aber die menschlichen Totalitäten, deren Bestandteile sie bilden, denen sie ‹angehören›: die Kirche, die Nation, die Partei, die Sache [...]. Die Sorge um individuelle Unsterblichkeit geht auf in der Pflicht, der Unsterblichkeit der Gruppe zu dienen; damit wird die Individualität selbst aufgelöst.
>
> *(ebd.: 271)*

Die zweite Strategie ist eine individuelle, da in ihr der *homo duplex* oder «Einzelmensch» vorherrscht, der sich in letzter Instanz nicht dem Lustprinzip, sondern dem Todestrieb verschrieben hat:

> Physisch müssen alle Menschen sterben – doch einige (aus diesem Grund als ‹groß› bezeichnete) können als Individuen im Gedächtnis der Nachwelt bewahrt werden. Dieses andere, posthume Leben kann prinzipiell so lange fortdauern, wie es Menschen mit Erinnerungsvermögen gibt. Doch man muss sich diesem Gedächtnis einprägen: durch unverkennbar *individuelle* Taten, wie sie kein anderer vollbracht hat. Im großen und ganzen [...] wetteiferten zwei Varianten von Taten um diese Art von Unsterblichkeit [...]: die Leistungen von Herrschern und Anführern – Königen, Gesetzgebern, Generälen; und die Verdienste von Menschen des Schrifttums – Philosophen, Dichtern, Künstlern.
>
> *(ebd.: 271f.)*

Doch werden Biographien (geschriebene oder filmische) in der Regel darum bemüht sein, zwischen beiden Arten der Unsterblichkeit eine Beziehung herzustellen und den «großen Menschen» an eine Kollektivität anzubinden.

Erst der Tod ermöglicht den Eintritt in die symbolische Ewigkeit, wie Slavoj Zizek andeutet: «Der Todestrieb geht mit dem Auftreten des Symbolischen einher, denn die Symbolisierung einer Sache bedeutet die Vernichtung ihrer unmittelbaren Gegebenheit» (Zizek 1992a: 156). Auch die biographische Erzählung als solcher untersteht dem Todestrieb, ist sie doch wesentlich eine «Narrativierung, also jener Modus, in welchem die Kontingenz vergangener Ereignisse in eine homogene symbolische Struktur transportiert wird» (Zizek 1995: 66). Biographische «Texte» sind von einer Todesteleologie getrieben, sie bezeichnen nicht nur, sondern *produzieren* auch eine Gewesenheit.

Ihre Figuren scheinen vom Begehren geleitet, sich in ein anderes Medium oder in eine andere Person zu verwandeln; sie gleichen mitunter Motten, die zu nahe ans Kerzenlicht fliegen und dabei sterben: Als Variante des Heldenmythos steht dann am Schluss nicht, wie Vladimir Propp für das Zaubermärchen konstatierte, die «Hochzeit mit der Prin-

zessin» (Propp 1972: 64f.), sondern mit dem Tode, mit der Ewigkeit des Jenseits. Zuerst freilich werden Biopic-Protagonisten intradiegetisch zu Stars (*A Star is Born* könnte als paradigmatisches Story-Schema gelten). Manchmal ist der ultimative Todeswunsch mehr oder weniger explizit artikuliert; wir erinnern uns an *Isadora*, wo das Objekt der Begierde der Todesengel «Bugatti» ist, der sie auch in den Tod führen wird (einmal fragt sie ihren Geliebten Gordon Craig auch, ob man «vor Liebe sterben» könne). Wir finden diesen Wunsch in zahlreichen anderen KünstlerInnen-Porträts, die auf dem Prinzip der persönlichen Verausgabung basieren, zum Beispiel bei van Gogh in Minnellis *Lust for Life* oder bei Jacqueline du Pré in *Hilary and Jackie*, und ebenso in selbstzerstörerischen politischen Figuren wie Nixon in Oliver Stones gleichnamigem Film.

Ganz grundsätzlich untersteht die biographische Narration einer Teleologie, die auf Symbolisierung und damit zumindest im übertragenen Sinne auf den Tod ausgerichtet ist. Dieses paradoxe Phänomen des ewigen Lebens im Tode produziert interessante und widersprüchliche Weisen, in denen Filmbiographien ihre Erzählungen beschließen.

5.2 Tot und lebendig: der «Zombie-Effekt»

Da sich individueller Ruhm, wie wir gesehen haben, letztlich auf scheinbar paradoxe Weise nur durch den Tod besiegeln lässt und der biographische Tod mit seinem kollektiven Bezug als eine Art Kompensation für die bürgerliche Verdrängung des Sterbens aus der Öffentlichkeit fungieren kann, müsste das Ende mit dem Ableben der Hauptfigur zusammenfallen. Dies ist manchmal, aber keineswegs immer so. In etlichen Fällen lebt oder lebte die zentrale Figur ja noch zur Entstehungszeit des Films (und trotzdem haben diese Produktionen das Odium des Todes an sich; es ist wohl besser, nicht schon zu Lebzeiten Gegenstand einer Biographie zu werden). Der Tod der Hauptfigur am Filmende bringt auch deswegen gewisse Probleme mit sich, weil er den Konventionen des Mainstream-Kinos, insbesondere Hollywoods zuwiderläuft, mit einem Happy-End zu schließen. Zwar ist der Tod auch in anderen Genres, wie etwa im Western, im Gangster- oder im Kriegsfilm integrale Komponente der Erzählung; doch meist ist es nicht der Protagonist, der am Schluss stirbt (sondern der Bösewicht). Diesbezüglich unterhält die Biographie eine deutliche Beziehung zur Tragödie.

Lebensgeschichten stehen in der Regel unter dem Zwang, zum einen eine Schließung der erzählten Geschichte vorzunehmen – dies kann durch den Tod oder aber durch eine Art von finaler Aussage geschehen –

und zum andern dem Protagonisten eine symbolische Lebensverlängerung zu gewähren, um für die Gegenwart der Rezeption das Interesse an der Figur zu legitimieren. Es ist also möglich, dass die Figur im Film stirbt, aber eine Transzendenz behauptet wird und sie symbolisch durch ihre Leistung über den Tod hinaus weiterlebt. Ein Grundmodell dieser Art von Transzendenz ist die christliche Passionsgeschichte, mit Kreuzigung, Tod und Wiederauferstehung. Aber auch in anderen Religionen sowie im Mythos lebt die zentrale Figur (der «Held») über den Tod hinaus symbolisch weiter. Die Transzendenz kann darin bestehen, dass sie in einem größeren Aggregat, einer bestimmten Gesellschaft, aufgeht und spirituell weiterlebt. Mitunter hat das «Weiterleben» der historischen Persönlichkeit auch fragwürdige und paranoide Züge:

> Sehr belebt wurde das Andenken an die Jungfrau [Jeanne d'Arc] und die Beschäftigung der Öffentlichkeit mit ihr, als fünf Jahre nach ihrem Tod eine Abenteuerin auftrat, die sich als die Pucelle [die Jungfrau] ausgab. Ein solcher Vorgang steht in der Geschichte nicht vereinzelt da [...]. Das Volk weigert sich, an den Tod eines Großen oder Geliebten zu glauben und klammert sich an Phantasien und Gerüchte über sein Fortleben. Die Neigung zu solchen Erfindungen hat sich bis in unsere Zeit erhalten, in der manche es für möglich hielten, dass die letzte Zarentochter die Ermordung ihrer Familie überlebt habe oder dass Hitler sich in einem Exil in Übersee verborgen halte.
> *(Nette 2000: 108)*

Zentral für die *Symbolisierung* ist die Funktion des historischen Namens, den die biographische Figur am Ende realisiert; sie erreicht dies durch einen wirklichen oder symbolischen Akt der Aufopferung oder Hingabe gegenüber jenem Kollektiv, in das sie, dieses imaginär erneuernd, eingeht. Man könnte hier auch eine von Freuds Ideen in *Totem und Tabu* beiziehen, wonach sich Religion, Gesetz und Kultur erst durch den mythischen Akt der Vatertötung durch die Urhorde konstituieren (Freud 1982). Findet sich am Ende kein Hinweis auf einen biologischen oder symbolischen Tod, so hat die abschließende Szene oftmals öffentlichen Charakter und markiert – wie etwa im Carnegie-Hall-Segment von *The Benny Goodman Story* – den im Kollektiv aufgehenden Körper der biographischen Figur. Daher lässt sie sich als «Individuum langer Dauer» (Ricœur) oder auch als Quasi-Figur begreifen. Während sie jedoch in den klassischen Beispielen der Gattung meist Gegenstand einer harmonischen Kanonisierung wird, markiert ihre manifeste Tragik in vielen modernen Lebensgeschichten gewissermaßen eine offene Wunde; der Erneuerungs- und Neudefinitionsprozess bleibt unabgeschlossen, der gesellschaftliche Widerspruch ungelöst.

Isadora (GB 1968)

Der mythische Charakter der biographischen Figur, den Robert Milton Miller (1983) insbesondere für klassische Performer-Biopics konstatieren konnte, bedingt manchmal ein schnelles Ende der fiktionalen Diegese: Die Figur entschwindet sozusagen in den Olymp, aus dem sie für kurze Zeit zu uns herunterstieg, und dieser übermenschliche Aspekt lässt nicht zu, dass sie nach dem Höhepunkt der Handlung, dem Erreichen jenes Ziels, für das sie in die Geschichte einging, weiter in der Erzählung verbleibt. Dies konnte bereits für Billy Wilders *The Spirit of St. Louis* konstatiert werden. Einem sehr zügigen Schluss begegnen wir ebenso in der in mancher Hinsicht paradigmatischen klassisch-geschlossenen Biographie, *The Story of Louis Pasteur* (William Dieterle, USA 1936). Unmittelbar nachdem Pasteur (Paul Muni) in der Académie française eine stehende Ovation erhält und seine erbauliche Dankesrede gehalten hat, wird er feiernd umringt und der Schlusstitel «The End» eingeblendet. Aber auch eine so fatalistische, anti-emanzipatorische Nazi-Produktion wie *Friedemann Bach* endet zügig: Der Sohn Johann Sebastians, der sein ganzes Leben am Ruhm des Vaters gelitten hat, in dessen Schatten stand, ohne sich künstlerisch verwirklichen zu können, und sich schließlich im Kampf um die Ehre des Vaters hat niederstechen lassen, wünscht auf dem Sterbelager, noch einmal eine Komposition Johann Sebastians zu hören; er stirbt, in einer negativen Symbiose mit der übergroßen Vaterfigur.

Manche Biopics enden schnell mit einer drastischen Darstellung des Todes der Hauptfigur, insbesondere, wenn sie auf dramatische Weise gestorben ist: das Ableben als letzte Performance in der Öffentlichkeit. Die schockierende, urplötzliche Strangulierung Duncans in *Isadora*, die zu ihrem schon früh und mehrfach antizipierten Tod führt, der zugleich theatralisch angemessen erscheint, haben wir bereits besprochen. Einen schnellen und öffentlichen Tod stirbt auch Mafiaboss Lucky Luciano: eine plötzliche, heftige Herzattacke am Flughafen, das Niedersinken auf den Boden, um dann nach einer letzten Zuckung ausgestreckt liegen zu bleiben, bevor das Bild auf ihm einfriert, darüber der Voice-over des Chef-

Vor der Lobotomie:
Frances (USA 1982)

ermittlers, am Ende werde man bei der Untersuchung wieder dort sein, wo man angefangen habe.

Der drastische Tod muss kein schneller sein. Ariane Mnouchkines *Molière* gibt uns hierfür ein ausgezeichnetes Beispiel. Bei einer Aufführung seines *Eingebildeten Kranken* am französischen Hof findet ein ausgelassener Tanz statt, zu dem der alte Molière heftig im Takt mitklopft. Plötzlich beginnt ihm Blut aus der Nase zu fließen. Das Stück wird abgebrochen, der Dichter hinausgetragen. Das Publikum applaudiert, Molière friert und will nach Hause, seine Schauspielerfreunde fahren mit ihm los. Unterwegs erleidet er einen Blutsturz. Bei der Ankunft ruft einer der Freunde: «Molière stirbt!» Während er allmählich zu Tode blutet und sein weißes Hemd sich verfärbt, wird er «unendlich lang» die Treppe hinaufgetragen. Diese Passion des traumähnlichen Unendlichkeitseffekts ergibt sich durch ein Auf-der-Stelle-Treten der DarstellerInnen: Man scheint nicht vom Fleck zu kommen. Der Tod zeigt sich opernhaft gedehnt und feierlich, als selbstreflexive Performance und insofern seinem Sujet angemessen; Molières Hemd wird immer röter, sein Körper ist marionettenhaft (eine Puppe), sein Gesicht mit Resten der weißen Theaterschminke und dem Blut verschmiert und grotesk. Metadiegetische Erinnerungsbilder werden eingeblendet: die Theatertruppe im Schnee, die ihren Wagen langsam hinter sich her zieht; Bilder von zwei aufeinander zulaufenden und sich umarmenden Frauen; von der Partnerin und Geliebten Madeleine; von Molière als kleinem Jungen, der von der Mutter einen Drei-Königs-Kranz aufgesetzt bekommt, zärtlich hochgehoben und gedreht wird. Das Referenzbild, welches diese Erinnerungen zusammenhält, die zugleich jene an den Film sind, ist eine Großaufnahme des Sterbenden. Der Film endet mit der leeren Treppe.

Zwar kein Tod, aber eine Opferung an das «System» findet sich auf dem dramatischen Höhepunkt kurz vor Schluss in *Frances* (Graeme Clifford, USA 1982), als die Protagonistin Frances Farmer im Spitalauditorium vor versammeltem Publikum einer Lobotomie unterzogen wird. Die-

ses Ereignis, das historisch nicht eindeutig belegt ist und allenfalls unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfand, ist in diesem – im Vergleich mit Farmers Autobiographie eher geschönten – Porträt derart schockierend, dass es die verbleibenden Minuten der Narration überschattet und das Filmpublikum empört aus dem Kino entlässt.

In etlichen Werken stirbt die Hauptfigur am Ende nicht, sondern lebt weiter; so in *The Benny Goodman Story*, *The Spirit of St. Louis*, *The Naked Civil Servant* oder *The Perils of Pauline*. In anderen Fällen ist sie zur Entstehungszeit des Films zwar tot, aber ihr textuelles Weiterleben betont ihr symbolisches Fortbestehen, ihre andauernde Bedeutung, auch im Sinne einer kontinuierlichen Inspirationsquelle. Am Ende von *Pestalozzis Berg* schreitet die von Gian Maria Volonté gespielte Titelfigur einen Berg hinan, der zugleich ein symbolischer ist und Pestalozzis pädagogischen Sisyphus-Kampf signalisiert: Die Anstrengung geht weiter, muss weitergehen. Gleichermaßen lebt auch Moses am Ende von DeMilles *The Ten Commandments* (USA 1956): Nachdem er Josua den Auftrag erteilt, mit seinem Volke den Jordan zu überqueren, scheint ein quasi-göttliches Licht vom Himmel auf ihn herab, den rechten Arm als Gruß und Mahnung erhoben. Untermalt von Fanfaren folgt eine Abblende und die Einblendung der zwei mosaischen Gebotstafeln, und darunter: «So it was written – so it shall be done.» Auch die schematisch charakterisierte, chiffreartige Titelfigur von Med Hondos *Sarraounia* darf nicht sterben: Wenn sie am Ende als Anführerin verschiedener afrikanischer Stämme ins Off reitet, verkörpert sie symbolisch eine schwarzafrikanische, selbstbestimmte Vereinigung und Emanzipation.

Manchmal deutet der ausbleibende Tod der zentralen Figur auf einen ungelösten historischen Konflikt. Auch wenn gegen Ende von Theodor Kottulas *Aus einem deutschen Leben* eine Texttafel von der Hinrichtung des Lagerkommandanten berichtet, so spricht doch der Schluss eine andere Sprache: Zu aktuellen (zur Entstehungszeit des Films – 1977 – gedrehten) Aufnahmen des Lagers hören wir die Stimme des Hauptdarstellers Götz George, der den von Höss in der Gefangenschaft verfassten Bericht über die Vernichtungsmethoden vorliest; der Effekt ist der eines vergleichsweise offenen Schlusses, der uns noch immer erschaudern lässt. Die Frage, wie Auschwitz möglich wurde und jemand wie Höss dort Kommandant sein konnte, bleibt zumindest teilweise unbeantwortet. Ein Kuriosum ist Francesco Rosis *Salvatore Giuliano*: Die Offenheit des Endes wird dort nur scheinbar paradox durch einen Tod erzeugt, die plötzliche Ermordung eines Mafioso, mit dessen Leichnam die letzte Einstellung endet; der Mord bleibt ungeklärt, der Film entlässt uns mit einer unbeantworteten Frage.

In einer Künstlerbiographie kann es hingegen vorkommen, dass die Hauptfigur nicht stirbt, sondern durch ihr Werk ersetzt wird, welches ihr andauernde Bedeutung gewährleistet; so am Ende von *Andrej Rubljow*, als Andrej aus der Diegese verschwindet und eine minutenlange kinematographische Zelebrierung seiner Dreifaltigkeitsikone in Farbe folgt. *Lust for Life* ist in diesem Punkt nicht unähnlich – auch wenn van Gogh schließlich stirbt, so konzentriert sich das Ende auf die prachtvollen Farben (das leuchtende Goldgelb) seiner Gemälde, die uns erhalten bleiben.

Stirbt die zentrale Figur, so hat sie am Ende gleichwohl die Möglichkeit, eine Botschaft an ein intradiegetisches Publikum zu richten, das als delegiertes des außerfilmischen dienen mag; so ruft der in den Armen seiner Geliebten dahinscheidende irische Freiheitskämpfer in John M. Stahls *Parnell* (USA 1937) seinen Leuten noch zu: «Carry on my fight for Ireland!» – eine nicht nur zum Entstehungszeitpunkt des Films aktuelle politische Aussage. In *Dr Ehrlich's Magic Bullet* universalisiert eine Texttafel Ehrlichs Kampf für Gesundheit und Sauberkeit mit dem in klassischen Biopics nicht unüblichen Pathos:

> … And the temples to his memory are the bodies of human beings purified and made whole.

Diese Enden sind in gewisser Weise Formen der Monumentalisierung der biographischen Figur. Manchmal ist dies ganz konkret in einem ikonischen Sinne zu verstehen, so am Ende des ersten Teils von Eisensteins *Ivan Groznyj*, als in derselben Einstellung der Kopf Ivans den größeren Teil des Bildes füllt, während im Hintergrund klein jene Menschenschar zu sehen ist, die er zu seiner Herrschaftsbekräftigung gerufen hat.

Die Transzendierung des Todes, die zahlreiche Biographien behaupten, kann auch die Form einer Idee annehmen: Am Ende von Sergej und Georgij Wasiljews russischem Bürgerkriegswerk *Tschapajew* (SU 1934) stirbt zwar der «rote» Divisionskommandeur heldenhaft im Fluss, in dem er schwimmend zu entkommen suchte; doch sein Körper, der in den Fluten untergeht, verwandelt sich, metaphorisch einem Samenkorn gleich, und wird – in der abschließenden Totalen – Teil des revolutionären Flusses, aus dem die Sowjetunion hervorgeht: Tschapajew stirbt nicht den bürgerlich-individuellen, sondern den Tod in der Masse, er lebt in seinem Volk, einer «Entität erster Ordnung» und «Quasi-Figur» weiter.

Die symbolische Überwindung des Todes macht den Protagonisten zu einem «Menschen langer Dauer»: Am Ende von Oliver Stones *The Doors* (USA 1990) erscheint Jim Morrison – nach einer Überdosis – als Toter wieder jugendlich schön, was auf den doppelten biographischen Körper verweist (der als symbolischer rein und unversehrt bleibt), ebenso wie auf Jesus Christus und das Motiv von Passion und Wiederauferstehung.

Die Transzendenz kann in gesteigerter Form daher auch als «Leugnung» des Todes erscheinen. Manchmal gehen Bild und Schrift auseinander, wie am Schluss von Bernd Eichingers Porträt der Edelhure Rosemarie Nitribitt, *Das Mädchen Rosemarie* (D 1995). Nitribitt, die als Waise aus sehr einfachen Verhältnissen stammte, zog in den 50er Jahren Kunden aus gehobenen gesellschaftlichen und finanziellen Kreisen an, war später indirekt in Erpressungen verwickelt und wurde 1957 ermordet, ohne dass man die Tat jemals aufklärte. Am Ende sehen wir die biographische Figur noch in die Nacht verschwinden, während uns ein eingeblendeter Text von ihrem Tod berichtet. In modifizierter Form bieten hier aber auch *Lady Sings the Blues* (Sidney J. Furie, USA 1972) und *The Buddy Holly Story* (Steve Rash, USA 1978) interessante Beispiele. Beide Filme enden mit einem Auftritt der biographischen Persönlichkeit auf einer Bühne vor diegetischem Publikum. Für Billie Holiday ist der Carnegie-Hall-Auftritt Höhepunkt ihrer Karriere. Ganz in Weiß gekleidet, weiße Blumen im Haar, erhält sie tosenden Applaus. Gegen Ende ihrer Performance legt sich über das Bild in Mehrfachbelichtungen eine Montagesequenz aus Zeitungsschlagzeilen, die auf den Auftritt und darüber hinaus auf den Rest ihres Lebens verweisen, Drogenverhaftungen und Tod im Alter von 44 Jahren. Die Einstellung zeigt uns abschließend Holiday auf der Bühne, erstarrt mit triumphal erhobenen Armen. Mit einem eingefrorenen Erinnerungsbild endet auch das Buddy-Holly-Porträt. Holly hat einem begeisterten Publikum ein Potpourri all seiner bekanntesten Songs vorgespielt, eine anaphorische Zusammenfassung zugleich der Musik, die wir im Verlauf des Films gehört haben. Prophetisch spielt er als letztes Lied «Not fade away» (das den meisten ZuschauerInnen eher durch die Cover-Version der Rolling Stones bekannt sein dürfte) und schreit zum Abschied «See you next year!», als das Bild einfriert und der folgende Text erscheint:

> Buddy Holly died later that night along with J.P. ‹The Big Bopper› Richardson and Ritchie Valens in the crash of a private airplane just outside of Clearlake. [Einen Moment später eingeblendet:] ... and the rest is rock'n'roll.

Der Moment des Einfrierens erzeugt in beiden Fällen einen photographischen Effekt des Anhaltens der filmischen Bewegung und enthält schon dadurch das Moment des Todes und der Erinnerung an das Gewesene, als das Photographien meistens operieren (vgl. Barthes 1985). Sie halten etwas Gestorbenes für die Zukunft fest und produzieren dadurch einen (doppelten) Körper, der sowohl (weiter)lebt als auch tot und in diesem Sinne eine Art «Zombie» ist.

V Performance und der historische Körper

1 Performance theoretisch skizziert

«Performance»: dt. «Erfüllung», «Ausführung»; «Leistung»; «Vorstellung»; «Auftritt»; «Theater»[1]

Der menschliche Körper im Film stellt immer ein gewisses Problem dar, und sei es nur, weil er als kinematographisches Bild anwesend ist und zugleich fehlt. Oder aber, am andern Ende seines Spektrums und insistierend, stört er den Film in seinem Erzählfluss, seinem Vorwärtstreiben, lenkt von der «Handlung» ab, enthält also in sich die Möglichkeit des faszinierend Spektakulären, einer sinnlich-sichtbaren Oberfläche als Licht- und Tonspiel, das sich der sinnvollen, narrativen Ordnung entzieht und syntaktisch eine entzeitlichte Pause bewirkt.

Wie James Naremore in seiner Monographie *Acting in the cinema* darlegt, wächst Performance auf der Bühne oder im Film grundsätzlich aus alltäglichen Verhaltensweisen heraus.[2] Eine theatralische oder filmische Aufführung beginnt in diesem Sinne als «Vorzeigehandlung», die aus einer gewöhnlichen Person der Alltagswelt ein signifikantes Blickobjekt für andere werden lässt.[3] Der «theatralische Rahmen», der auch durch eine Erzählung bewirkt werden kann, macht nämlich jede darin auftretende Person zum Darsteller.[4] In Bezug auf den Film gilt es dabei

1 Vgl. *The Oxford-Duden German Dictionary* (hg. von W. Scholze-Stubenrecht, J. B. Sykes et al.), Oxford, 1994, S. 1332.

2 «In its simplest form [...] acting is nothing more than the transposition of everyday behavior into a theatrical realm. Just as the language of poetry is no different in kind from the language in a newspaper, so the materials and techniques used by players on the stage are no different in kind from those we use in ordinary social intercourse» (Naremore 1990: 21).

3 «This showing (or showing off) is the most elementary form of human signification, and it can turn any event into theater. [...] Anyone – a juggler, a dancer, or an ordinary passerby – who steps into a space previously designated as theatrical automatically becomes a performer. [...] The ‹arrangement› Erving Goffman calls a theatrical frame [...] might take the form of a stage or a spot on the street; in the absence of these things, it could be a simple flourish of the hand or an indication to ‹look there.› Whatever its shape, it always separates audience from performer, holding other gestures and signs up for show. The motion picture screen is just such a theatrical anaphora, a physical arrangement that arrays spectacle for persons in an audience role» (Naremore 1990: 23).

4 «To be called an actor in the sense I am using, a performer does not have to invent anything or master a discipline, so long as he or she is embedded in a story» (Naremore 1990: 23).

zu bedenken, dass jegliche Art der Vorführung durch Figuren von der kinematographischen Apparatur und ihren Parametern abhängt, also erst durch den Einsatz filmischer Mittel wirklich zustandekommt, daher als synthetisches Produkt zu betrachten ist und nicht losgelöst von der Kadrierung durch die Kamera begriffen werden kann. Auch in diesem Sinne ist das «existenzielle Paradox» des Films zu verstehen, die Sichtbarwerdung des menschlichen Körpers innerhalb des Mechanischen, das als Motto dieser Arbeit vorangestellt ist.[5] Insgesamt fungiert Performance als Schnittstelle zwischen dem filmischen Text, der Figur/SchauspielerIn und dem Publikum (Thompson 1985: 78ff.).

Bezüglich der darstellerischen Leistung von SchauspielerInnen, die Figuren verkörpern, ist für uns vor allem das Aufführungs-Konzept von Richard Maltby und Ian Craven relevant. Sie unterscheiden zwischen einer *autonomen* und einer *integrierten* Performance. Erstere nennen sie in Anlehnung an Naremore *presentation*, was sich mit «Darbietung» übersetzen ließe; letztere als *representation*, also «Darstellung»:[6]

> Presentational styles acknowledge the co-presence of performer and audience, usually through a conventionalized form of direct address such as a Shakespearian aside. Representational styles, on the other hand, offer the audience the illusion that they – or the cinematic apparatus that records the action – are invisible to the performers.
>
> *(Maltby/Craven 1995: 249)*

Im Star, der für das Mainstream-Kino, insbesondere – aber nicht nur – für das amerikanische, so wichtig ist, finden sich beide schauspielerischen Pole:

> Star acting simultaneously provides audiences with autonomous and integrated performances. The star is present as a production value and as a known bundle of personality traits, and therefore performs his or her star

5 Stephen Heath hat ein vierfaches, weitgefasstes Performance-Konzept postuliert: a) der Film «performiert» sich selbst durch den kinematographischen Apparat; b) die DarstellerInnen produzieren eine Performance für die ZuschauerInnen; c) intradiegetisch lassen sich Performances einzelner Figuren für andere Figuren konstatieren; und d) durch den Film findet eine Performance des Zuschauers/der Zuschauerin statt. Grahame F. Thompson hat in Anlehnung an Heath ein ähnliches Schema vorgelegt: 1. Jegliche Form der Repräsentation ist eine Präsentation und Produktion, d.h. eine Performance; 2. Performance kann als Exzess begriffen werden, der die Struktur des Textes überschreitet; 3. Performance hängt mit der schauspielerischen Konstruktion einer Figur zusammen; und 4. Performance kann als Rollenspiel verstanden werden, das auch außerfilmisch in Form interaktionistischer Rituale im Alltag operiert. Der letzte Punkt ist dabei stark an das soziologische Performance-Konzept Goffmans angelehnt.

6 Für die Übersetzungshilfe danke ich Markus Nüssli (Zürich).

> persona in a movie autonomously. At the same time the star is an actor ‹disappearing› into his or her role.
>
> *(ebd.: 250)*

Eine naturalistisch-«unsichtbare» Performance bestünde darin, dass man nur die Wirkung sieht, nicht das Verfahren als solches. Doch selbst dann bleibt immer noch die Objektivität der Performance erhalten: Sie muss teilweise als das, was sie ist, sichtbar bleiben, um überhaupt Vergnügen zu bereiten. Dabei finden zwei Performances gleichzeitig statt: die der Figur (*character*) und die des/der Schauspielers/Schauspielerin (ebd.). Je nach Gewichtung in der Star-Performance zur vollen Charakterdarstellung oder zur Zurschaustellung der Star-Persona kann von einem *actor star* oder von einem *personality star* gesprochen werden.

Zweifellos würde es den Rahmen dieser Arbeit sprengen, hier eine auch nur ansatzweise erschöpfende Darstellung verschiedener Schauspielstile vorzunehmen, wie sie sich historisch herausgebildet haben. Ein paar Generalisierungen sind gleichwohl möglich. Mehrere Performance-Theoretiker haben versucht, diesem Komplex mit einer Reihe von Klassifizierungen nach einem binären Oppositionsschema gerecht zu werden. Jeremy G. Butler teilt sechs schauspielerische Manifeste in die Kategorien des «Naturalistischen» und «Anti-Naturalistischen» ein. Zu ersteren zählen bei ihm die Postulate von Konstantin Stanislawski, Wsewolod Pudowkin und Lee Strasberg; zu letzteren die Konzepte von Lew Kuleshow, Bertolt Brecht und Robert Bresson (vgl. Butler 1991).

Hier ließe sich auch ein anderes binäres Schema, von Innen und Außen, anwenden. «Naturalisten» (oder «Realisten») streben traditionellerweise nach einem Spielen von innen nach außen; dem liegt die Konzeption der Veräußerlichung (im Verhalten) von inneren Gemütszuständen zu Grunde. Alle drei von Butler ausgewählten «Naturalisten» legen in ihren Anleitungen Wert darauf, dass die SchauspielerInnen sich soweit in ihre Parts einleben und einfühlen, dass sie die jeweilige Figur «nachleben» oder – wie beim freudianischen Konzept Strasbergs – versuchen, eine vergleichbare Emotion aus der eigenen Biographie «hervorzuholen». Bei den «Anti-Naturalisten» hingegen tendieren die Schauspielstile eher von außen nach innen zu operieren; nicht nur stehen sie im Prinzip älteren Schauspieltraditionen näher, bei denen es – wie bei François Delsartes schauspielerischer Grammatik im 19. Jahrhundert – um eine Formalisierung und Kodifizierung darstellerischer Techniken ging. Sie lehnen die Idee des auf menschlicher Kontinuität basierenden subjektiven Ausdrucks ab, um, wie bei Kuleschow, dem fragmentiert-mechanischen Prozess des Filmischen gerechtzuwerden, oder, bei Brecht, um die

schauspielerische Illusion durch Verfremdungseffekte zwecks politischer Reflexion zu brechen, oder schließlich, wie bei Bresson, das Schauspielerische komplett im Sinne einer «Theorie des Modells» abzulehnen, um vom bloßen Schein zum Sein zu gelangen (ebd.; vgl. auch Naremore 1990: 34ff.). Man liegt nicht falsch in der Vermutung, dass für die «Naturalisten» vor allem «Darstellung» wichtig ist, für die «Anti-Naturalisten» dagegen «Darbietung».

2 Performance-Stile im biographischen Film

Angesichts der Spannweite der Ansätze, die bislang zur Sprache gekommen sind, wäre es wohl unsinnig, in der Gattung Biopic einen einzigen schauspielerischen Stil konstatieren zu wollen. Dennoch lassen sich einige Tendenzen ausmachen. So kann man ganz grundsätzlich festhalten, dass Performance hier bewusster und selbstbezüglicher (im Sinne der Bordwellschen *self-consciousness*) angelegt ist als im üblichen Spielfilm, was einerseits aus dem doppelten Körper der biographischen Figur resultiert und andrerseits aus der Tendenz des Biopic als solchem, die Hauptfigur im Sinne der *monstrance* zu «performieren». Von besonderer Bedeutung ist dabei die Funktion des zweifachen (intradiegetischen und außerfilmischen) Publikums, für das der Protagonist verschiedene Formen der Aufführung bietet. Hier geht es immer auch darum, ob Performances bestanden werden oder ob sie scheitern (wie wir dies mehrfach für *Nixon* konstatieren konnten). Insbesondere bühnenähnliche Settings und der Gerichtssaal sind Orte selbstbezüglicher Performance. In klassisch-geschlossenen Beispielen probieren die HauptdarstellerInnen zwar nach wie vor, den von ihnen verkörperten Figuren «Leben» einzuhauchen und sie mehr oder weniger «realistisch-integriert» auf die Leinwand zu bringen; sie können dann zeigen, zu welchen schauspielerischen Leistungen sie fähig sind, was sich oftmals in Vehemenz, Vitalismus und Pathos niederschlägt. Demgegenüber stehen zahlreiche (post)modernistische Biographien, welche die realistische Illusion gar nicht erst anstreben und sie durch verschiedene Modi anti-naturalistischer Darbietung zu brechen versuchen. Aber auch in den klassischen Werken ist für die biographische Figurenverkörperung tendenziell ein leicht abweichender schauspielerischer Stil zu konstatieren, der, abgesehen von autonomen Darbietungs-Einschüben, am einen Ende des Spektrums zu Theatralität und am anderen zu Verhaltenheit neigt.

Ganz allgemein kommt der Stimme zentrale Bedeutung zu, was mit dem Stellenwert von sprachlicher Narration und Verbalität im Biopic zu tun hat. Erneut wird sich zeigen, dass die bezüglich der Spielfilmhaftigkeit latenten oder bescheidenen problematischen Symptome der klassischen Biographie in den offenen und/oder modernen Beispielen auf die Spitze getrieben werden.

2.1 PerformerInnen: autonome, selbstbezügliche Darbietungen und Frontalität

In Performer-Biographien, also in Porträts von KünstlerInnen (vor allem von SchauspielerInnen, SängerInnen, TänzerInnen und MusikerInnen) sowie von SportlerInnen (zum Beispiel Boxern), wird ein gewisser Teil der Narration Performance-Einlagen mit einem hohen Schauwert oder Spektakelcharakter enthalten. Diese «autonomen» Darbietungen haben ausgesprochenen Nummerncharakter und sprengen die Geschichte insofern, als sie relativ wenig Information für die Entwicklung der Geschichte enthalten und primär dem visuellen und akustischen Vergnügen des Publikums dienen, selbst wenn gerade klassische Biopics in der Regel bemüht sind, die Showeinlagen zu diegetisieren, auf die Geschichte zurückzubeziehen. Meist werden diese Performances nicht nur vor dem außerfilmischen, sondern auch vor einem intradiegetischen Publikum aufgeführt; bei Boxerfilmen wie Martin Scorseses *Raging Bull* (mit Robert De Niro in der Hauptrolle, USA 1980) sind die dramatischen Höhepunkte Boxkämpfe vor intrafilmischen Publikum und bieten Momente von hoher kinetischer Energie und reinen Schauwerten. Oftmals sind diese Darbietungen stark frontal gespielt und gefilmt; dies gilt insbesondere für musikalische Vorführungen, etwa in *The Benny Goodman Story*. Die einzelnen Bühnenauftritte der Schauspielertruppe in Ariane Mnouchkines *Molière* (F 1978) bedienen sich einer formalisierten mimischen und zur überzeichneten Aktion neigenden Körpersprache, wie sie dem französischen Theater des 17. Jahrhunderts entsprechen.

Bisweilen kann Frontalität in Performer-Biographien auch betont werden, wenn keine Darbietung stattfindet. Steve Rashs *The Buddy Holly Story* (USA 1978) gibt uns hierfür ein schönes und auffälliges Beispiel. Die Titelfigur in diesem eher durchschnittlichen Film wird von Gary Busey gespielt, dessen Darstellung des legendären Rock 'n' Roll-Sängers davon profitiert, dass er selbst eine Rockband leitete und die Songs selbst singt. Unmittelbar vor dem ersten New Yorker Auftritt der Band sehen wir die drei Musiker auf ihrem Weg zur Hinterbühne. Gefilmt ist dieser Gang als 56 Sekunden dauernde kontinuierliche Aufnahme, in einer Kamerafahrt rückwärts, welche die Musiker stets frontal zeigt. Narrativ enthält die Einstellung wenig Information für das außerfilmische Publikum, doch bewirkt sie anderes: die Hinauszögerung und Antizipation des ersten bedeutenden Auftrittes der Band sowie den reinen Performance-Moment dieser Darsteller als Rockmusiker; nicht zuletzt erzeugt das Kamera-Tracking rückwärts *an sich*, als filmtechnisches Kunststück,

einen kinematographischen Darbietungseffekt, zumal hier nicht nur die drei Figuren, sondern vor allem die Darsteller als Körper richtiggehend «ausgestellt» werden.

Selbstbezügliche Bewegungen bietet natürlich auch der Tanz; hier ist *Isadora* ein interessanter Fall. Vanessa Redgrave benutzt eine flamboyante Schauspieltechnik selbstverständlich dann, wenn sie vor intradiegetischem Publikum tanzt; besonders bemerkenswert ist hier, wie bereits erwähnt, die Performance in der Royal Albert Hall – eine Nummer, die sowohl in weiten, dem diegetischen Publikum entsprechenden, als auch in nahen, nur den außerfilmischen ZuschauerInnen zugänglichen Einstellungen montiert ist und bewirkt, dass die Schaulust an dem synästhetischen Zusammenspiel zwischen der Musik, Isadoras Tanz und der flüssigen Kameraarbeit pure kinematographische Präsenz erzeugt. Anti-naturalistisch ist auch die expressive Mimik und Gestik in den «russischen» Tänzen. Darüber hinaus ist Redgrave auch dann in ihren gestischen Bewegungen erstaunlich expressiv, wenn sie nicht tanzt. Bereits in der allerersten Szene mit der erwachsenen Hauptfigur ist Isadoras Diktat ihrer Memoiren stimmlich durch eine Theaterhaftigkeit geprägt, die sie von der Verhaltenheit im Spiel sekundärer Figuren absetzt.

2.2 Frontalität und anti-naturalistische Modellhaftigkeit

Der Frontalität sind wir bereits mehrfach auch bei modernen Werken begegnet. Extreme Beispiele bietet uns in dieser Hinsicht, wie oben schon angesprochen, Sergej Paradshanows *Zwet granaty / Sajat Nowa*, mit einem Darbietungsstil im wahrsten Sinne des Wortes. Hier ist nicht nur die Frontalität der Figuren signifikant, sondern auch die ausgedehnte Dauer der Beobachtung und der ausgeprägte Mangel an konventioneller darstellerischer Tätigkeit, das äußerst sparsame, zeitlupenhaft-ballettartige Tun, das nicht an psycholgisch orientierten Darstellungsweisen ausgerichtet ist. Vielmehr erinnert Paradshanows Ansatz an den anti-naturalistischen Bressons, wo es darum geht, statt Schauspieler aus dem Leben genommene automatenhafte «Modelle» zu verwenden, von außen nach innen vorzudringen, in der Kategorie des Seins statt des Scheins zu operieren und somit anstelle eines Tauschwerts (SchauspielerInnen) einen Gebrauchswert anszustreben.[1] Jedes Bild in diesem Werk nimmt den Charakter einer Darbietung und nicht einer Darstellung an.

1 Zu diesem Konzept vgl. Butler 1991: 81ff.

Le procès de Jeanne d'Arc (F 1961)

Bresson selbst hat mitunter historische und pseudo-biographische Werke gedreht, darunter *Le procès de Jeanne d'Arc* (F 1961), der sich primär auf den Prozessverlauf konzentriert und insofern keine richtige Biographie ist, und *Le journal d'un curé de campagne* (F 1951), den man als Autobiographie eines fiktionalen Pfarrers bezeichnen könnte. Bresson treibt das Statische, die «Mumifizierung» der Figuren, das Spirituelle noch weiter als Dreyer in *Vredens dag / Dies irae* (DK 1943); anstelle von (Kammerspiel-) Realismus, der immer noch der geschlossenen Erzähllinie verbunden war, findet sich hier das Protokoll. Alles «Schmuckwerk» fällt weg, in der Kargheit von Umgebung und Kostüm versucht Bresson, das an der historischen Situation Jeanne d'Arcs Essenzielle herauszuarbeiten. Gerade weil ihr Schicksal von Anbeginn (in unserem Wissen) feststeht, kann er mittels Entpsychologisierung, Entdramatisierung und automatenhafter Sprechweise unsere Aufmerksamkeit auf die transhistorische Konkretheit menschlicher Existenz lenken. Bresson verfährt historisch «korrekt», doch scheint ihn die Einzigartigkeit der Geschichte weniger zu interessieren als die existenzialistische Situation des gefangenen Menschen, der seine Erlösung nur in einer jenseitigen Welt finden kann.

In beiden Filmen werden Texte von den «Modellen» aufgesagt, nicht gespielt. Durch ihren brechtianisch maskenhaften, fast unbewegten Gesichtsausdruck, der Sätze als auswendig gelernte erkennen lässt (der Regisseur erzielt diesen Effekt durch vielfache Wiederholung bei den Proben), ist die Narration bestrebt, ein Transzendentes, die Seele hinter der Oberfläche der Dinge erscheinen zu lassen. Der Effekt des bereits Vor-Geschriebenen und Vor-Gesagten, der sich bei *Le journal d'un curé de campagne* einstellt, hängt dort insofern mit dem Thema der Geschichte zusammen, als Bressons sich nur von Brot und Rotwein ernährender Landpfarrer gegen Ende realisiert, dass er die Passion Christi auf eigene Weise wiederholt und insofern ein bereits geschriebenes Leben nachlebt.

Andernorts sind wir auch auf weniger radikale Beispiele eingegangen, etwa jene Momente, in denen das Spiel in Percy Adlons *Céleste* frontal auf die Kamera ausgerichtet ist (wenn die Magd oder Proust die Kamera adressieren oder auf sie zukommen). Bezeichnenderweise geht hier die frontale Perspektive oftmals eine Verbindung mit der langen Dauer und dem Zeitbild ein. Ähnliche Momente, in denen die Hauptfigur die Diegese durch Zuwendung zur Kamera sprengt, können auch in Axel Cortis *Der junge Freud* festgestellt werden.

2.3 Fremdheit der Historie und schauspielerische Theatralik: *Ivan Groznyj* (Teil 1, Sergej Eisenstein, SU 1944)

Um die Fremdheit der weiter zurückliegenden Historie und ihrer eigenartigen Normen zu suggerieren, kann ein Filmemacher auf einen dezidiert theatralischen Performance-Stil zurückgreifen. Bereits die über zehnminütige Eröffnungssequenz in *Ivan Groznyj* etabliert eine Form übertriebenen Schauspiels, die sich durch das ganze Werk hindurchzieht. Individuelles Handeln findet hier in einem strikt ritualisierten und kodifizierten Raum statt, der alle Figuren, insbesondere aber den frisch gekrönten Zaren Ivan IV. (1530–1584, Krönung 1547), ergreift und sich unterwirft.

Schon die ersten zwei Einstellungen zeigen nicht Figuren, sondern zeichenhaft aufgeladene Gegenstände, Insignien des Zarentums: die mit Edelsteinen versetzte Zarenkrone sowie der goldene Globus mit christlichem Kreuz, der das erste Insignium symbolisch um den Erdkreis erweitert. Lange bevor der zu krönende Zar Ivan Wassiljewitsch in der Eröffnungs- und Krönungssequenz in Erscheinung tritt, wird er durch Zeichen und durch andere Figuren kontextualisiert. Die starke Kodifizierung, die das einleitende Ritual vornimmt, gibt uns ein gutes Beispiel für das, was Ernst Kantorowicz den doppelten Körper des (mittelalterlichen englischen) Königs nannte: Als sowohl religiöses wie irdisches Oberhaupt besitzt er einen symbolisch-göttlichen und einen realen Körper; dieser Welt der Symbolisierung entspricht nun – nicht nur für den Zaren, sondern für alle Figuren in Eisensteins Panorama – ein deutlich antinaturalistisch angelegter Schauspielstil. Dies schlägt sich zunächst in der Art und Weise nieder, in der die Figuren in den Raum der Moskauer Basilika eingebettet sind: In vielen Einstellungen nehmen sie nur den unteren Bildteil ein, während über ihnen das Gewölbe und die Wände mit reichen Heiligenfresken zu sehen sind. Regelmäßig erhält man dabei den

Ivan Groznyj (SU 1944)

Eindruck, dass der Film sich nicht nur horizontal bewegt, von einer Einstellung zur nächsten, sondern dass die Bewegung – im Einklang mit Eisensteins komplexer Montagetheorie – auch als Exzess von Kadrage und Mise-en-scène vertikal verläuft, in den Bildern, und manche Einstellungen wirken selbst wie eine Ikone.[2]

Die erste Figur, die als handelnde in Erscheinung tritt, ist der oberste Metropolit, der die Krönung einleitet und religiös vollziehen wird. Sein Auftreten ist festlich und ritualisiert: In einer Totalen tritt er durch ein Spalier in den Hauptraum der Basilika und hebt beide Arme zur Segnung. Die versammelten Gläubigen, die sich zum Kreuzzeichen des Metropoliten verbeugen, erscheinen nurmehr als Dekorfiguren, eingerahmt durch die Heiligen, die von den Fresken auf sie herabzuschauen scheinen. Auch die Sprechweise des Geistlichen ist bedächtig, langsam, bar jener Individualisierung, wie wir sie sonst aus Spielfilmen kennen. Der Metropolit etabliert eine nach oben ins Off, niemanden direkt ins Auge fassende pathetische Blickweise, die sich durch die gesamte Sequenz zieht und eine höhere Ordnungsmacht suggeriert, der die Menschen unterworfen sind.

Einen Kontrapunkt zur Bedächtigkeit der Figurenbewegungen bildet der relativ schnelle Schnitt; die durchschnittliche Einstellungslänge beträgt rund sieben Sekunden, weniger als in den zügiger als europäische Filme geschnittenen Hollywoodproduktionen jener Zeit (9,5 Sekunden), was darauf zurückzuführen sein dürfte, dass sich Eisenstein vor allem in der Performance nicht wirklich vom Stummfilm gelöst hat und es in dieser Sequenz zwar Monologe, nicht aber eigentliche Dialoge gibt.[3] Zur vergleichsweise hohen Schnittfrequenz tragen auch zahlreiche kurz

2 Eine sehr gute Übersicht über Eisensteins Konzepte zur Montage inklusive ihrer Periodisierung bietet Oksana Bulgakowa in: «Montagebilder bei Sergej Eisenstein», in: *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts* (hg. von Hans Beller), München, 1993, S. 49–77.

3 Zu Schnittfrequenzen vgl. Salt 1992: 214ff.; 231.

gehaltene, mitunter weniger als eine Sekunde dauernde Reaktions-Großaufnahmen von Dekorfiguren bei. Das Personal untersteht einem vorgeschriebenen Ritual, und Eisenstein versteht es, durch dessen Theatralisierung eine Spannung herzustellen zwischen dem vorgegebenen Raster, welches sich im Mangel an individualisierter Körperbewegung niederschlägt, und jenen oftmals übertriebenen Augenbewegungen, die für das außerfilmische Publikum individuelles Verhalten und die weitgehend durch Misstrauen geprägte Atmosphäre darstellen. Das symbolische Dekorum (die kirchliche Absegnung vor Gott) fungiert einerseits als überirdische Weihe; andrerseits treten hierzu die abrupten Blicke und Blickwechsel als eine diesseitige Gegenordnung zur ewigen in Spannung und Konkurrenz. Das Zeremoniell und das Menschliche treffen in einer gewissen Unversöhnlichkeit aufeinander.

Bemerkenswert ist, wie im Rest der Sequenz, das komplette Fehlen der üblichen Schuss/Gegenschuss-Ästhetik: Die Augen der Anwesenden sind grundsätzlich ins Off gerichtet und niemals blicken sich zwei Figuren in ein und derselben Einstellung direkt an. Auch Kostüme und Gewänder fixieren das Personal in bestimmten Rollen: Zu erwähnen wäre eine Einstellung, die drei Kirchenmänner zeigt, die sehr weite, sonnenblumenähnliche weiße Falzkragen tragen, auf denen ihre Köpfe mit grotesker Wirkung «aufgepfropft» sind. Sehr bald schon wird ersichtlich, dass die Krönung Ivans, die sich mit seiner Deklaration: «Der Großprinz von Moskau krönt sich selbst zum Zaren von ganz Russland», als Selbsternennung herausstellt, im versammelten Publikum auf Ablehung stößt. Performance-Weisen sind hier recht stilisiert: Der vordere von drei Hofleuten, in dunkler Weste mit weißem Falzkragen, nimmt mit dem auf der Hüfte aufgestützten, abgewinkelten linken Arm und leicht zurückgelehntem Oberkörper eine zeichenhaft arrogante Haltung ein.

Auch ist eine starke Frontalität zu konstatieren; so ist die Großaufnahme von zwei Hofleuten, von denen der vordere den Kommentar zum Zaren abgibt: «Wenn er stark genug ist, wird man ihn anerkennen», fast frontal gesehen, obwohl er seinen Text nicht für uns, sondern zu seinem Nachbarn spricht. Die Art und Weise, wie er langsam den Kopf zur Seite dreht, um sich schließlich mit schiefen, zugekniffenen Augen und einem verschlagenen Lächeln wieder zurück zu wenden, macht die zum überdeutlichen Gestus neigende Schauspielerei sehr deutlich.

Alle Figuren sind versammelt, um einer außergewöhnlichen Krönung beizuwohnen, sie konzentrieren sich auf einen Mittelpunkt. In einem ersten Teil der Sequenz wird das Auftreten der Titelfigur – in Übereinstimmung mit der gesichtslosen Figureneinführung, die hier dem symbolischen Körper den Vorrang vor dem natürlichen gewährt – aura-

Ivans irrer Blick bei seiner terroristischen Rede während der Krönung *Ivan Groznyj* (SU 1944)

tisierend hinausgezögert; Ivan ist nach zweieinhalb Minuten von hinten zu sehen, erst später aber, nach rund fünf Minuten, frontal. Dieser Moment ist zugleich die Einführung des Hauptdarstellers Nikolai Tscherkassow.

In ritualistisch-bedächtiger Weise segnet der Metropolit die Krone, küsst sie und macht mit ihr das Zeichen des Kreuzes. Bald erfahren wir, worum es bei der ganzen Krönung geht: Ivan, zu diesem Zeitpunkt gerade 17-jährig, der bereits mit drei Jahren Zar, aber noch nicht offiziell ernannt war, setzt sich die Krone bedachtsam mit beiden Händen auf; seine Machtergreifung, die darin gipfeln wird, dass er sich zum absoluten Herrscher Russlands erklärt, dient auch dazu, den russischen Adel, die Boyaren, öffentlich zu erniedrigen.

Ein weiterer Moment des Fremden und Ungewohnten erscheint in Gestalt eines dunkelbärtigen Kirchensängers, der mit durchdringendem Bass ansetzt, als Vorbereitung auf den nächsten Höhepunkt der Sequenz. In einer amerikanischen Einstellung dreht sich der Zar marionettenhaft um 180 Grad und steht fast frontal zur Kamera. Nicht nur sehen wir Ivan und vor allem seinen – für den Part zu alten – Darsteller Nikolai Tscherkassow, der schon in *Aleksandr Newskij* (SU 1938) die Titelrolle spielte, erstmals von vorn; es ist auch das Automatenhafte, wenig Menschliche dieser Bewegung, die, unterfüttert vom seltsam penetranten Bassgesang, unheimlich wirkt, zumal der Zar mit starren Augen in ein metaphysisches Off zu blicken scheint. Die Starre wird gleich in einer Halbtotalen des Zaren, des Metropoliten und der Kirchenleute im Hauptschiff der Basilika fortgesetzt. Alle stehen gänzlich unbewegt, wie in einer Ikone oder Photographie.

Den eigentümlichen Höhepunkt bildet die dritte Phase der Zeremonie, Ivans terroristische Rede. Der Unbewegtheit seines Körpers wird das extreme Spiel der Augen entgegengesetzt, welche eben diese Starre unterlaufen. In den verschiedenen, oft sehr kurz gehaltenen Reaktionsauf-

nahmen der Versammelten und der Ivan ablehnenden Boyaren spielen neben den übertriebenen Augenbewegungen, die meist einen Mangel an gesamtkörperlicher Bewegung überkompensieren, auch extreme Kopfhaltungen eine Rolle.

Der offensichtliche Terror, das Monströse und der Wahnsinn der zentralen Figur, die viel später, insbesondere im zweiten und – aufgrund von Stalins Missfallen – erst 1958 freigegebenen Teil von *Ivan Groznyj* manifest werden, sind bei präziser «Lektüre» bereits in der Eröffnungssequenz des ersten Teils latent vorhanden. «Groznyj» heißt im Russischen nicht unbedingt «der Schreckliche», sondern «der Dunkle» und auch «der durch seine Macht Gefürchtete»; diese Qualitäten finden sich in Sprechweise und Gestik der Hauptfigur wieder. Manchmal wirken die starren, weitaufgerissenen Augen unangenehm und unheimlich; beim Höhepunkt der ganzen Sequenz, am Ende der Rede, wird sein später manifester Größenwahn mit einem fast irren Blick bekräftigt. In diesem Moment der Machtergreifung – die thematisch gewissermaßen den König von Rossellinis *La prise de pouvoir par Louis XIV* (F 1966) vorwegnimmt – moduliert Ivan/Tscherkassow seine Stimme mehrfach, von einem bestimmenden über einen ergriffen-sanften bis hin zu einem aggressiven Tonfall.

Über den Einsatz einer betont theatralischen, zur mimischen Übertreibung neigenden Performance verfremdet Eisenstein nicht nur die Historie, sondern lässt darüberhinaus auch die zentrale Figur als abnorm erscheinen.

2.4 «Realistische» Biographien: theaterhafte Tendenzen oder Verhaltenheit

Klassisch-geschlossene Biographien werden grundsätzlich einen realistischeren Performance-Stil anstreben, als dies bei Eisenstein der Fall ist. Gleichwohl ist auch dann die Tendenz zu einer leichten Theaterhaftigkeit festzustellen. Joseph Mankiewicz' *Cleopatra* (USA 1963) gibt ein Beispiel für eine zum klassischen Ausdruck neigende Form: Wir sehen dies etwa zu Beginn, bei der Schlacht von Pharsalos, als Rex Harrison im Part von Julius Caesar einen frontalen Gestus einnimmt, der vor allem mit Stimmmodulationen operiert und sich durch einen fast literarischen Dialogstil, der an die antike Rhetorik angelehnt ist, auszeichnet. Es ist wohl nicht zufällig, dass zentrale Hauptrollen in dieser Hollywood-Monumentalproduktion mit britischen Schauspielern – neben Harrison vor allem Richard Burton als Mark Anton – besetzt sind, mit Darstellern also,

die aus einer stärker formalisierten Schauspieltradition kommen. Auch Elizabeth Taylor ist ursprünglich britischer Herkunft. In den USA scheint ein englischer, insbesondere ein Home-Counties-Akzent, mit seiner deutlich größeren Dynamik in der Sprachmelodie als das monotoner und salopper wirkende Amerikanische, für historische Sujets bevorzugt zu werden.

Bisweilen kaschiert sich die Theaterhaftigkeit der Darstellung allerdings auch als Vitalität der Hauptfigur, wie wir dies für Kirk Douglas / Vincent van Gogh in *Lust for Life* (Vincente Minnelli, USA 1956) konstatieren können. In modernen experimentellen Beispielen hingegen kann die Theaterhaftigkeit als eigenes Stilmittel betont sein und selbstreflexiv auf die Künstlichkeit des biographischen Unterfangens hinweisen: Zu nennen wären die oftmals literarisch anmutenden Dialoge und Diktionen von Brückners *Kolossale Liebe* oder auch Jill Godmilows *Waiting for the Moon* (USA 1993).

In anderen Fällen ist die biographische Performance, insbesondere der Hauptfigur, eher verhalten. Verhaltenheit kann die Fiktion auch stören, wenn sie steif oder hölzern wirkt. David Wark Griffiths *Abraham Lincoln* (USA 1930) wäre hier ein gutes Beispiel. Manchmal wird die Performance allerdings einfach zurückgenommen, um historisch referenzielle Effekte zu erzeugen. In John Campbells *Abe Lincoln in Illinois* (USA 1940) spielt Raymond Massey den Titelpart, und immer in jenen Momenten, wenn der Film besonders darauf bedacht ist, eine historische Lincoln-Ikonographie zu evozieren, ist seine Darstellung eher attributiv denn prädikativ angelegt: so zu Beginn, als Lincoln in einem Buch von Shakespeare liest, mit seinen charakteristischen, hohen Stiefeln; später, bei der Einführung des politischen Gegners Stephen Douglas, als Lincoln seinen berühmten Zylinderhut trägt; beim Posieren für ein Familienfoto; sowie bei der Präsentation Lincolns mit Bart, kurz vor seiner Wahl zum Präsidenten. Der Protagonist scheint im Übrigen sein politisches «Schicksal» eher widerwillig anzunehmen und verlangsamt die Handlung mehrfach durch nachdenkliche melancholisch wirkende Posen, die ihn nicht wirklich als dynamische Figur auszeichnen.

Grundsätzlich scheint Verhaltenheit in der Darstellung eher ein modernistisches oder postmodernes Verfahren zu sein; wir sind ihm bereits in der ersten Sequenz von *Lucky Luciano* begegnet, wo die extreme Reserve von Lucky Luciano von der Opazität der Titelfigur nicht getrennt werden kann und dramaturgisches Programm ist. Teilweise kompensiert wird diese Verhaltenheit durch starke einkuppelnde Figuren, die in mitunter extrem verbalisierten Phasen der Erzählung einen Hintergrund zur undurchsichtigen Oberfläche des Protagonisten liefern. Dies steht durch-

aus im Einklang mit der in Hollywood gängigen Ideologie, dass sekundärem Personal, Frauen und Mitgliedern ethnischer Minoritäten mehr darstellerische Extravertiertheit oder Expressivität zugestanden wird als den zentralen Figuren (vgl. hierzu Smith 1995: 159 und Braudy 1984: 197). Unterschiedliche Performance-Stile zwischen Haupt- und Nebenfiguren bietet uns auch Tarkowskijs *Andrej Rubljow*. Hier bleibt die Titelfigur erstaunlich zurückhaltend, während sekundäres Handlungspersonal expliziter agiert: Beginnend mit dem exaltierten Ballonflieger der Vorsequenz, setzt sich dieses Verfahren fort mit der Performance des Gauklers; der Launenhaftigkeit des älteren Mönchs Kyrill oder des Malers Theophanes; den verschiedenen TeilnehmerInnen des heidnischen Festes; der Irren, die aus dem Regen in die Kirche kommt; den ausgelassenen Tataren und schließlich mit dem Jungen und Glockengießer Boriska. Auch Verhaltenheit kann als Mittel dienen, um bei der zentralen Figur historische Fremdheit zu suggerieren.

2.5 Physiognomische Anverwandlung

Fragen der Performance lassen sich nicht von der Tatsache der schauspielerischen Besetzung trennen. Hier stellt sich zunächst die Frage der Substitution eines abwesenden durch einen anwesenden Körper, wie dies Comolli thematisierte. Vor allem klassische Biographien mit historischem Anspruch legen dabei Wert auf physiognomische Kompatibilität in der Verkörperung. Neben attributiven Aspekten spielen aber auch prädikative (charakteristische, unverwechselbare Sprech- und Handlungsweisen) eine wichtige Rolle, sofern sie durch Zeugnisse und Dokumente aller Art belegt sind. Selbst beim Einsatz von Stars versucht man in aller Regel auf Ähnlichkeiten zu achten. Es geht dabei um Formen der Reproduktion des bereits Reproduzierten, nicht unbedingt um die Annäherung an das unrepräsentierte Aussehen der wirklichen Person. Zur Wahl des Darstellers von Moses in *The Ten Commandments* (1956) schreibt Alan F. Segal:

> DeMille chose Charlton Heston for the role of Moses because of his resemblance to Michelangelo's famous statue. ‹My choice was strikingly affirmed,› DeMille recalled, ‹when I had a sketch of Chuck in a white beard and compared it to ... [the] statue. The resemblance was amazing›.
>
> *(Alan F. Segal in Carnes 1995: 37)*

Ein zur darzustellenden Figur erstaunlich ähnliches Aussehen erzielen auch Charles Laughton in der Titelrolle von *Rembrandt* (Alexander Korda, GB 1936), Greer Garson als *Madame Curie* (Mervyn LeRoy, USA 1943),

José Ferrer als Henri de Toulouse-Lautrec in *Moulin Rouge* (John Huston, USA 1952) oder Kirk Douglas als Vincent van Gogh in *Lust for Life* (Vincente Minnelli, USA 1956). Zu letzterem hält George Custen eine Anekdote bereit:

> Coming across the strolling Kirk/Vincent roaming the streets where van Gogh painted, surviving villagers who knew the real van Gogh allegedly crossed themselves when the physical apparition of Douglas as van Gogh passed by. ‹Il est retourné,› muttered the townspeople, so perfect was the match of actor and role.
>
> *(Custen 1992b: 198f.)*

Zahlreiche Augenblicke bei Minnelli haben denn auch deutlich referenzielle Intentionen; wenn van Gogh in den Spiegel schaut (was mehrfach geschieht), wird über die physiognomische Ähnlichkeit sein berühmtes Selbstporträt evoziert. Dabei muss allerdings die Zuhilfenahme von Kostüm, Maske und Frisur mitberücksichtigt werden (vgl. hierzu Walker 1993: 20f., 30f. und Custen 1992b: 40f. und 197f.). Im Einklang mit unseren Beobachtungen zu biographischen Performance-Stilen gilt dabei auch, dass Stars im Biopic nicht selten gegen ihr Image spielen oder nur gewisse Aspekte aktivieren, ohne dass es zwischen Image und Part zu einem *perfect fit* kommt, wie eine weitere Anekdote veranschaulichen mag:

> In his autobiography, *The Ragman's Son* (1988), Kirk Douglas tells how John Wayne (who considered him a fellow action star) warned Douglas against playing such a ‹weakling› as van Gogh in *Lust for Life*; this posture was not appropriate for a star with a clearly defined persona, one of the few ‹male› images left in Hollywood. But, notes Douglas, he was more than a star; he was an actor. He ignored Wayne's advice.
>
> *(ebd.: 197)*

Manchmal wird ein/e SchauspielerIn erst durch eine auf ihn oder sie gewissermaßen zugeschnittene Besetzung in einer Biographie bekannt und zu einem Star; eines der eindrücklichsten Beispiele bietet der Charakterdarsteller Ben Kingsley, der durch seine vom «naturalistischen» Standpunkt äußerst geglückte Anverwandlung in der Titelrolle von *Gandhi* (Richard Attenborough, GB 1982) vielleicht «den Part seines Lebens» spielte und sich auch nachfolgend zu einem guten Teil auf die Porträtierung von historischen Figuren spezialisiert hat (unter anderem Moses, Lenin, Schostakowitsch, Simon Wiesenthal und Itzhak Stern in *Schindler's List*).

2.6 Stark fiktionalisierte Biographien als Starvehikel

Auf der andern Seite tendieren Stars in biographischen Werken, die stark fiktionalisiert, eventuell sogar gänzlich fiktional sind oder die eine sehr «entfernte», im öffentlichen Gedächtnis nicht oder fast nicht verankerte Persönlichkeit zum Gegenstand haben, dazu, die Figur, die sie spielen, ihrem bisherigen Image zu unterwerfen und sich selbst anzuverwandeln; so ist beispielsweise *The Story of Vernon and Irene Castle* (H. C. Potter, USA 1939) in erster Linie ein Vehikel für Fred Astaire und Ginger Rogers, während uns die Titelrolle eines den Aufstieg des Nazismus vorhersehenden Hellsehers in *Hanussen* (István Szabó, H/BRD/A 1988) vor allem den narzisstischen Performer Klaus Maria Brandauer mit seiner Vorliebe für abgründig-schillernde und verführerische Persönlichkeiten präsentiert.

2.7 Substitutionskonflikte, Entfiktionalisierung

Dass Biopics den Aspekt der Performance in den Vordergrund rücken, wird in jenen Beispielen bewusst, in denen sich ein deutlicher Substitutionskonflikt zwischen dem Körper des Darstellers oder der Darstellerin und jenem der historischen Persönlichkeit präsentiert. Zwei Beispiele aus jüngerer Zeit sind hier von besonderem Interesse. Das erste ist Brian Gibsons *What's Love Got To Do With It* (USA 1993), ein Porträt der Sängerin Tina Turner, gespielt von Angela Bassett. Das Aussehen der beiden Frauen, insbesondere ihr Gesicht, ist dabei offensichtlich unterschiedlich – runder bei Turner, knochiger bei Bassett –, zumal Turner in der Musikszene und in den Medien noch sehr präsent ist. Um diese Diskrepanz dem Publikum zu verkaufen, um es den ZuschauerInnen leichter zu machen, Bassett in der Hauptrolle zu akzeptieren, entschieden sich die Produzenten, in einem Trailer sowohl die reale Turner, die ihren neusten Song singt, als auch ihre filmische Darstellerin zu zeigen; mit diesem Vorgehen, die Unterschiede im Aussehen nicht zu leugnen, sondern im Gegenteil auszustellen, bereitete der Trailer das Publikum auf die Substitution vor und erbat sich gewissermaßen eine fiktionale Erlaubnis. Zugleich dürfte dies auch ein Verweis darauf sein, dass die Songs von Turner selber gesungen werden, dass es also nicht Bassetts Gesangsstimme ist, die wir hören. Auch wenn diese den Part mit leidenschaftlichem Engagement zu spielen scheint, benötigt man doch eine Weile, um das allzu präsente mentale Bild der wirklichen Turner zu verdrängen. Ein Problem der drastischen Entfiktionalisierung und Entdramatisierung bietet jedoch das Ende: Nach dem Comeback mit dem Titelsong wird Bassett ab-

Tina Turner

Angela Basset als Tina Turner in *What's Love Got To Do With It* (USA 1993)

rupt aus der Diegese entfernt und durch authentische Konzertaufnahmen der wirklichen Tina Turner von 1983 ersetzt, mit dem Effekt, dass man aus der über knapp zwei Stunden aufgebauten Empathie mit der fiktionalen Hauptfigur ernüchtert herauskatapultiert wird.

Das zweite Beispiel ist Oliver Stones *Nixon*, den wir bereits ausführlich diskutiert haben. Anthony Hopkins sieht nun tatsächlich anders aus als der von ihm verkörperte Richard Nixon: Er ist stämmiger und korpulenter, auch im Gesicht, da ihm die charakteristische Nase des früheren Präsidenten fehlt. Hopkins spielt den Part mit einer buckligen Gehweise, die ihm einen Stiernacken verleiht; sein Gesicht ist häufig verschwitzt. Außerdem kommt ein stimmlicher Unterschied hinzu: Hopkins ist Brite, und sein amerikanischer Akzent wirkt im Film oftmals aufgesetzt und in Intonation und Sprachmelodie manchmal allzu moduliert. Als Oliver Stone gefragt wurde, weshalb er Hopkins gewählt habe, gab er zur Antwort:

> Typecasting actors according to their nationality is to insult their abilities as professionals. And there are few actors in the world as professional as Anthony Hopkins. For over 30 years, he's demonstrated his chameleonlike talents over and over again in movies, theater, and television. Tony can morph without the assistance of special effects, and he does it from the inside out. Some of Tony's previous roles have shown a melancholy, lonely quality that was perfect for Nixon. He also has the right look to play the man. But aside from everything, he's just a great actor who can, I believe, play anything he sets his mind to.[4]

Die Selbstreflexivität von Hopkins' Schauspiel hängt mit einer Verschiebung von der attributiven Seins- zur prädikativen Ebene des Tuns zu-

4 Stone in einem Interview mit Michael Singer. Vgl. Hamburg 1996: XVIII.

sammen. Zum einen versucht Hopkins, dem historischen Nixon durch mimische und gestische Verhaltensweisen gerecht zu werden. Zu nennen wäre hier jenes plötzlich auftauchende breite Lächeln in der Öffentlichkeit, das mechanisch, fast antrainiert aufgesetzt wirkt, einen vorhergehenden eher düsteren Blick schlagartig ablöst und daher hochgradig künstlich erscheint; mit diesem Lächeln kombiniert er mehrfach (in Situationen des Erfolgs) die zum Victory-Zeichen erhobenen Arme – beides sind Gesten und Mimik, die vom historischen Nixon bekannt sind. Als Eigenleistung fügt Hopkins weitere Elemente bei, zum Beispiel die unterschiedlichen Augen: Das rechte wirkt normal groß, das andere hat ein schweres, Depressivität signalisierendes Lid – die ungleichen Augen zeigen die schillernde Gespaltenheit der Hauptfigur an. Diese Ausdrucksformen, kombiniert mit dem leicht buckligen Stiernacken, operieren als spezifische Performance-Werte. Zum zweiten könnte man argumentieren, dass alle Aspekte, die eine mangelhafte Anverwandlung zum Ausdruck bringen, bei Stone dazu dienen, die zentrale Figur von ihrer personalen Umgebung – fast alle Nebenfiguren werden von AmerikanerInnen gespielt – zu distanzieren und teilweise zu verfremden, um das Abgründige an ihr deutlicher zu artikulieren. Dafür würde auch sprechen, dass die andere düstere Figur des Films, FBI-Chef Edgar J. Hoover, ebenfalls von einem Briten mit pseudoamerikanischem Akzent, Bob Hoskins, verkörpert wird. Dies entspricht, wie bereits gesagt, der Tendenz Hollywoods, in Spielfilmen Bösewichte mit englischen SchauspielerInnen zu besetzen.

2.8 «... as himself ...»: Entfiktionalisierung

Nicht unbedeutend sind auch jene Fälle, in denen Figuren sich selbst spielen. Vor allem in Performer-Biographien scheint dieses Mittel beliebt zu sein, es erzeugt fast immer – wenn das Publikum die jeweilige Persönlichkeit wiedererkennt und sich dessen bewusst wird – einen selbstreflexiven und entfiktionalisierenden Moment, der enunziativ stark markiert ist. In der ersten der großen 50er-Jahre-Band-Biographien etwa, Anthony Manns *The Glenn Miller Story*, treten in einem Harlemer Jazzlokal verschiedene musikalische Größen auf, die Miller bewundert und die ihn inspirieren; einer von ihnen ist der Trompeter Louis Armstrong, der sich selbst spielt, ein anderer der Schlagzeuger Gene Krupa, ebenfalls als er selbst. Der Film wurde 1954 realisiert; die Diegese ist aber rund zwanzig Jahre früher angesiedelt und Armstrong entsprechend zu alt für den Part. Da er nicht nur als Jazz-, sondern auch als sehr populäre Showbusinessgröße weite Be-

kanntheit genoss, nimmt hier das Publikum den wirklichen Louis Armstrong wahr. Der durch den entfiktionalisierten Augenblick entstandene dramaturgische «Verlust» wird wettgemacht durch das nichtfiktionale Vergnügen, die Darbietung einer realen Figur zu genießen.

Ähnliches gilt für den Auftritt Lionel Hamptons (und – noch einmal – Gene Krupas, ebenso des Trompeters Harry James und anderer) in *The Benny Goodman Story*. Da historische Persönlichkeiten in aller Regel keine SchauspielerInnen sind, treten sie meist nur als Nebenfiguren, eben als Performer auf, ohne in der eigentlichen Handlung von größerer Bedeutung zu sein. Sie repräsentieren vor allem einen zusätzlichen Schauwert. Eine besondere Möglichkeit ist noch erwähnenswert, für die uns Bertrand Taverniers *Round Midnight* (F/USA 1986) ein schönes Beispiel liefert. Diese fiktionale Biographie, die auf den kombinierten Lebensgeschichten des Saxophonisten Lester Young und des Pianisten Bud Powell beruht, führt uns in der Hauptrolle Dexter Gordon als kränkelnden Tenorsaxophonisten vor. Gordon, Jazzkennern als Bebop/Hardbop-Größe geläufig, spielt sich hier zwar nicht selbst, aber immerhin hören wir seine musikalischen Darbietungen, die authentisch sind (in einer Nebenrolle tritt übrigens auch Herbie Hancock auf). Auch *Lady Sings the Blues* mit der Popsängerin Diana Ross als Billie Holiday ließ das Publikum in den Genuss einer lebenden Ersatz-Performance kommen; die vor allem in politischen Biographien schwierige Substitutionsfrage wird in den hier besprochenen Performer-Biopics insofern befriedigender gelöst, als von der abwesenden zur anwesenden anderen historischen Persönlichkeit eine Verschiebung stattfindet, die Vergnügen an einer eigenen Darbietung offeriert.[5]

2.9 Der tote, der starre, der visionäre Blick und das «Wissen im Realen»

Ein weiterer Aspekt der Performance in biographischen oder historischen Werken verdient Beachtung: der Blick der Figuren. Die Problematik, eine historische, also vergangene Periode der Geschichte lebendig werden zu

5 Zwei weitere Fälle referenzieller Figurenbesetzung sollen hier erwähnt sein: Erstens kann eine real existierende Person eine andere historische Persönlichkeit darstellen; so etwa in *JFK*, wo der Part von Earl Warren ironischerweise mit dem wirklichen Jim Garrison besetzt wurde; zweitens gibt es eine gesteigerte referenzielle Darstellung, wenn z.B. die reale Figur ihrer Darstellerin die Stimme leiht, wie dies in den beiden Jolson-Biographien der Fall ist, oder wenn die instrumentelle Performance nicht die des Hauptdarstellers, sondern diejenige der historischen Persönlichkeit ist, wie in *The Benny Goodman Story*.

lassen, hat bereits Siegfried Kracauer angesprochen; wie wir uns erinnern, verwies er darauf, dass die «theatralische» Inszenierung, auf welche die entsprechenden Filme zurückgreifen müssen, der realistischen Intentionalität des Mediums entgegenlaufe und das Publikum mit einer gewissen Künstlichkeit konfrontiere (vgl. Kracauer 1964: 115ff.). Ob wir nun mit Kracauers präskriptiver Bestimmung des Films einverstanden sind oder nicht, bleibt dennoch seine wirkungsästhetische Beobachtung als solche bestehen. So wird in manchen biographischen Werken die geschichtliche Vergangenheit nie wirklich lebendig; zugleich sind diese Filme aber von der Anlage her so klassisch-realistisch konzipiert, dass die Steifheit der Figuren, die in einem eher experimentell ausgerichteten Werk vielleicht systematisch zugespitzt und deshalb wieder sinnvoll würde, nurmehr als störend empfunden werden kann. Gerade dem Blick, der für Menschen in der sozialen Interaktion eine so wichtige Funktion innehat, kommt eine große Bedeutung zu. So können die Augen erstaunlich stumpf und geradezu tot wirken; Traugott Müllers Biographie eines in seiner künstlerischen Karriere gescheiterten Sohnes, *Friedemann Bach* (D 1941), gibt uns dafür zahlreiche Beispiele.

Schon zu Beginn der Handlung können wir mehrfach einen seltsam starren Blick in den Augen der Figuren ausmachen. Dem entspricht vermutlich auch das eher statische Spiel der SchauspielerInnen und das Pathos in der Stimme des Hauptdarstellers Gustaf Gründgens. Zahlreiche interpersonale Blicke wirken auch im Verlauf der weiteren Handlung merkwürdig tot. Die Historie will hier nicht recht lebendig werden, lässt sich nicht ganz ins Spielfilmformat integrieren, weil die referenzielle Frontalität des Personals die in der Fiktion übliche, über die Schulter gefilmte Schuss/Gegenschuss-Ästhetik untergräbt, bei der die Figuren immer leicht ins Off ihren Gesprächspartner anschauen und die als dynamische Blickökonomie funktioniert.

Für den toten oder auch starren Blick in Biopics gibt es aber noch einen anderen Grund. So machen die vielen schönen Beispiele in Formans *Man on the Moon* (USA 1999) deutlich, dass dieser Blick der exzessiven zentralen Figur ein selbstbezogener, narzisstischer ist und niemanden wirklich trifft. Dem entspricht auf der Ebene der erzählten Geschichte die Identität des Protagonisten, der nie erwachsen geworden, sondern – als «heiliger Narr» – im vorpubertären, egozentrisch-phantasievollen «Trickster»-Stadium steckengeblieben ist und daher auch kaum zu einer stabilen sexuellen Beziehung fähig ist. Bei der Frontalität vieler Schaunummern gilt ja auch, dass der Blick des Performance-Künstlers in der Regel weniger Einzelpersonen als einem Kollektiv, einem diegetischen und/oder außerfilmischen Publikum gilt.

Die andere wichtige Variante des Blicks, die wir in der Biographie finden, ist der visionäre, der ins Off geht und ebenfalls für keine Figur bestimmt ist. Manchmal gehört dieser Blick einer wichtigen einkuppelnden Nebenfigur, wie in *Abe Lincoln in Illinois*, als Mary Todd ihrer Schwester erklärt, sie wolle Lincoln heiraten, damit er sein Schicksal erfüllen könne (sie schaut dazu ins Off, als ob sie in die Zukunft sehen könnte). Dieser visionäre Blick hängt mit dem zusammen, was Slavoj Zizek das «Wissen im Realen» nennt: Es gibt Figuren, die bereits mehr wissen, als sie eigentlich wissen können (Zizek 1992b: 72ff.). Das dadurch suggerierte Überschuss-Wissen, das im Zusammenhang mit dem eigenbewussten Unterfangen der Filmbiographie steht, dient dazu, zwischen der Gegenwart der Rezeption und der Vergangenheit der Diegese eine Brücke zu schlagen und zugleich auf das außerfilmische Wissen der ZuschauerInnen zu rekurrieren, um damit Antizipationen im Sinne von zeitlich vagen *elements of the future* zu bewirken.

In anderen Fällen ist es die biographische Hauptfigur selbst, die diesen Blick wirft; so in William Dieterles *Dr Ehrlich's Magic Bullet*, als der medizinische Forscher (Edward G. Robinson) eine Vision hat, um aus dem Blut eines von einer Schlange gebissenen, aber dagegen immunen Mannes ein Mittel gegen das Gift zu finden. Auch später in der Handlung, als Ehrlich an einem Serum gegen Syphilis arbeitet, wird der Moment der Entdeckung durch einen fast halluzinatorischen Blick begleitet, der die Zukunft erahnt. Diese Momente lassen das biographische Subjekt nicht nur missionarisch, sondern prometheushaft übermenschlich erscheinen und erweisen sich als Spuren jenes antiken Heldenverständnisses, das den Heros als halb menschliches, halb göttliches Wesen betrachtete. In diesen Momenten umgibt den biographischen Helden eine übermenschliche Aura.

Ihr «Wissen im Realen» kann auch in Begriffen der Prophetie oder des Hellsehens verstanden werden; István Szabós *Hanussen* (H/BRD/A 1988) wählt denn auch als Protagonisten einen österreichischen Soldaten, der im Ersten Weltkrieg einen Kopfschuss erleidet, im Berlin der 20er Jahre als dämonischer Clairvoyant zum Star wird und das Heraufkommen der Nazis sowie einen neuen Krieg vorhersagt. Und ein Faszinosum des Jeanne-d'Arc-Stoffes, der neuerdings wieder fürs Kino reaktualisiert wurde, liegt in den hellseherischen Fähigkeiten des Bauernmädchens (vgl. Pernoud/Clin 1991).

Mehrere schöne Beispiele liefert uns schließlich Mankiewicz' *Cleopatra*. Vor einigen versammelten Senatoren in Rom, in Anwesenheit von Cleopatra, Mark Anton und Brutus, versucht Caesar seine angewachsene, aber prekäre Macht als römischer Diktator zu verteidigen, nur um

Elizabeth Taylor als *Cleopatra* (USA 1963).

dann (in einem ausgedehnten biographischen Monolog) beizufügen, dass seine Macht dem Wohle des Staates und nicht ihm selbst diene:

> No, I want no more meaningless privileges and considerations, no honours designed to pacify me! I'll rather have nothing, remain what I am at heart, a humble man, anxious only to serve. [Er bleibt nachdenklich vor einer Statue stehen.] Why are the eyes of a statue always without life?

Caesar scheint zu ahnen, dass seine Zeit langsam abläuft und dass er in eine Statue verwandelt werden wird. Ein noch viel eindrücklicheres Beispiel des visionären Blicks liefert uns Mankiewicz bald darauf. Die Ermordung Caesars wird uns in einer Doppelbelichtung als Vision Cleopatras gezeigt, die ins Augurenfeuer blickend – also als interne Fokalisierung – das bekannte Geschehen telepathisch mitverfolgt. Beides ist hier in einem: das historische Ereignis als solches und das Zweite Gesicht einer dabei nicht anwesenden Figur. Die Szene ist eine schöne Reflexion auf die problematische Teleologie und Determinierung historischen Geschehens in einer linear erzählten Geschichte und verleiht Cleopatra ein Wissen, das sie eigentlich nicht haben kann. Dieses «Wissen im Realen» ist aber nur eine weitere Spielart der Hybridisierung von Geschichte (Vergangenheit) und der Gegenwart des Films (seiner Entstehungszeit), auf die wir schon im theoretischen Einführungskapitel – etwa anhand von Kostüm, Frisur und Make-up – eingegangen sind.[6]

6 Ein ähnliches «Wissen im Realen» besitzt in Luchino Viscontis *Ludwig II – le crépuscule des dieux* (F/I/BRD 1972) auch Kaiserin Sissi (verkörpert von Romy Schneider, die schon in Ernst Marischkas *Sissi* [A 1955] dieselbe historische Figur gespielt hatte, durch die sie zum Star wurde), als sie den in sie verliebten Ludwig (Helmut Berger) in einem Landhaus trifft und seine hochfliegenden Pläne als Mäzen wieder auf den Boden zu bringen versucht, indem sie ihm sagt: «Wir sind nichts als Pomp», und: «Die Geschichte vergisst uns – es sei denn, man gibt uns Bedeutung, wenn man uns ermordet», damit natürlich ihre eigene spätere Ermordung vorwegnehmend (die nicht Gegenstand von Viscontis Werk ist).

VI Charakteristische biographische Stilmittel

1 Enunziative Markierungen

Filmbiographien verfolgen zahlreiche ästhetische und narrative Strategien, um sich als solche zu erkennen zu geben. In diesem Kapitel wollen wir auf einige der wichtigsten näher eingehen: die enunziativen Markierungen (das Deutlichwerden der «aussagenden» Instanz, die den Film hervorbringt),[1] hier insbesondere Titel, Zwischentitel (Schriftzüge), Voice-over-Kommentare und direkte Adressierungen der Kamera sowie Aspekte der Selbstreflexivität (was mit Bordwells *self-consciousness* zusammenhängt); Overflow-Effekte, d.h. die Art und Weise, in der die Erzählung stilistisch auf die Narration abfärbt, sowie die Verwendung verschiedener narrativer Textsorten und referenzielle, also wirklichkeitsbezogene Funktionen. Dabei muss allerdings betont werden, dass ein einzelnes Stilmittel nicht ausreicht, um dem Publikum die Gattung «Biographie» zu signalisieren.

Biopics zeichnen sich durch ein für Spielfilme überdurchschnittliches Maß an enunziativer Markierung aus. Dies hängt einerseits mit der epischen Tendenz der Gattung zusammen, mit der Schwierigkeit, eine Lebensgeschichte in limitierter Leinwandzeit zu erzählen und gleichwohl umfangsüberschreitende Verweise miteinzubeziehen. Der häufige Exzess an gesprochener oder geschriebener Sprache hat also die Funktion, eine potenziell ausufernde Geschichte zusammenzuhalten. Andrerseits kommt mit der Enunziation immer ein extradiegetisches Moment ins Spiel, ein Außerhalb, eine indirekte Außenreferenz, die für das Genre wichtig ist. Außerdem hängen die enunziativen Markierungen oftmals mit Didaktik zusammen.

1.1 Zentrale Bedeutung des historischen Namens im Titel

Jean-François Lyotard hat artikuliert, was den historischen Namen so wichtig macht. Er funktioniert als zentrales Ordnungsprinzip:

1 Zu diesem Konzept vgl. Metz 1997.

> Unter der Ägide der Namen werden die «Inhalte» in die Erzählform gebracht, und ihre Verbreitung unterliegt dem Zeremoniell der Namensgebung. Die Identifizierung einer Gemeinschaft mit sich selbst ist umso stärker, je mehr ihre Kultur und ihre Wissensvermittlung durch «starre Bezeichnungsausdrücke» bestimmt sind. Die Ausdrücke, *seinen Namen zu Recht tragen, seinem Namen alle Ehre machen, ein unvergänglicher Name, seinen guten Namen verlieren,* selbst *sich einen Namen machen* (nämlich Held einer Geschichte zu werden, die dazu geeignet ist, weitergetragen zu werden) sind in dieser Struktur leicht verständlich. Ebenso einleuchtend ist es, dass jede Identitätskrise, in die eine solche Gemeinschaft gerät, eine Krise der Bezeichnungen ist.
>
> *(Lyotard 1988: 187)*

Das wohl naheliegendste und erste enunziative Merkmal einer Biographie ist der durch den Titel gesetzte Paratext, der zum filmischen Text gehört, gleichwohl aber ein Außerhalb markiert. Vom «Namensschild» eines Films ist zu erwarten, dass es zumindest einigen Aufschluss gibt über Inhalt, Thema und Erzählung. Für die Biographie ergeben sich einige charakteristische Varianten:[2]

Ia. Die Titel vieler Biographien tragen einfach den Vor- und Nachnamen der Figur, deren Lebensgeschichte erzählt wird: *Ivan Groznyj*, *Abraham Lincoln*, *Friedemann Bach*, *Andrej Rubljow*. Politische, künstlerische und legendäre Figuren kommen hier ebenso vor wie Showbusiness-Performer; historisch verbürgte ebenso wie die halbverbürgten des populären Kollektivgedächtnisses.

Ib. Eine hiervon nicht klar abgrenzbare Variante stellen jene Titel dar, die nur aus einem Vor- respektive Nachnamen oder einfachen Pseudonym bestehen: *Céleste*, *Hoffa*, *Frances*, *Amadeus*, *Stavisky*, *Pasteur*, *Mishima*, *Napoléon*, *Gandhi*. Auch hier ist eine Variationsbreite von der politisch-historischen bis hin zur Showbusiness-Figur, von der historisch verbürgten bis zur legendären, stärker fiktionalisierbaren Figur vorhanden. Schlichte, bündige Namenstitel sind durch die ganze Filmgeschichte hindurch und über Ländergrenzen hinweg beliebt.

Ic. Eine weitere, nicht eindeutig abgrenzbare Spielart stellen die Spitznamen-Titel dar: *Jacquot de Nantes*, *Bird*, *Bogey*, *The Desert Fox*, *Leadbelly*,

2 Dank der Tatsache, dass bislang primär englischsprachige Biographien lexikalisch erfasst wurden, ergibt sich in der folgenden Auflistung eine Dominanz amerikanischer Filme. Als Quellen wurden benutzt: Miller 1983, Custen 1992b, Karsten 1993 sowie eine unveröffentlichte Biopic-Liste des Seminars für Filmwissenschaft der Universität Zürich.

Diamond Jim, *Bugsy*. Vom Sujet her handelt es sich oftmals um Figuren der Populärkultur: Künstler, Performer und Gangster; *The Desert Fox* ist allerdings der Titel einer militärischen Biographie über Erwin Rommel.

Id. Schließlich die Gruppe der formellen, funktionalen Anreden: *Madame Curie, Madame Pompadour, Sister Kenny, Lady Godiva, Saint Joan*. Hierbei handelt es sich vor allem um historische Figuren politisch-adliger Provenienz oder um Heilige.

IIa. Zahlreiche amerikanische Biographien haben «The ... Story»-Titel, der den Namen der jeweiligen biographischen Figur umrahmt: *The Glenn Miller Story*, *The Jackie Jensen Story*, *The Bennie Goodman Story*, *The Buddy Holly Story*, *The Buster Keaton Story*, *The Eddie Kantor Story*. Diese (nach 1945 realisierten) Filme behandeln fast immer Figuren der Populärkultur, insbesondere musikalische Performer (häufig Bandleader), aber auch Schauspieler oder Sportler.

IIb. Vor allem ältere (amerikanische) Biographien zeichnen sich durch die «The Story of ...»-Variation aus: *The Story of Louis Pasteur, The Story of Alexander Graham Bell, The Story of Vernon and Irene Castle, The Story of Dr Wassell, The Story of G.I. Joe, The Story of Seabiscuit, The Story of Will Rogers*. Filme dieser Variante, die vor oder während dem Zweiten Weltkrieg entstanden, haben meist historisch-pädagogische Sujets; nach 1945 sind es Showbusiness-Vorbilder.

IIc. Vor allem Fernsehfilme mit populärkulturellen Sujets scheinen die «Story»-Form mit einem Zusatztitel zu kombinieren: *Can You Hear the Laughter? The Story of Freddie Prinze*; *Death of a Centerfold: The Dorothy Stratton Story*; *Marilyn – The Untold Story*; *Sophia Loren – Her Own Story*.

IId. Filme mit dem Titelformat «The True Story of ...» behandeln kriminelle biographische Sujets der amerikanischen Populärkultur: *The True Story of Lynn Stuart*, *The True Story of Jesse James*, deren historische Verbürgtheit fragwürdig ist.

IIe. Schließlich gibt es Alternativen zu «Story» mit unterschiedlichen Färbungen: *The Song of Bernadette* (eine Heiligengeschichte), *The Legend of Valentino* (Showbusiness).

III. Titel mit dem Wort «Life»/«Leben», nicht immer in Kombination mit dem Namen des biographischen Sujets, suggerieren vom Unterfangen oder vom Sujet her oftmals mehr «Seriosität» als die «Stories» und beziehen sich weniger auf Figuren der Populärkultur: *Aus einem deutschen Leben*, *The Life of Emile Zola*, *The Best Things in Life are Free*, *Richard Wagner: Ein kinematograhischer Beitrag zu seinem Lebensbild*.

IVa. Titel mit dem Wort «Great», kombiniert mit dem Namen der biographischen Figur, behandeln primär populärkulturelle Sujets (Perfor-

mer, Schauspieler, Sportgrößen): *The Great Ziegfeld*, *The Great Caruso*, *The Great Victor Herbert*, *The Great Wallendas*.

IVb. Manchmal kann bei der Verwendung von «Great» oder «groß» auch der Name der Figur fehlen: *The Great Moment*, *The Great Awakening*, *The Great Impostor*, *The Great Dictator*, *Der große König*, *The Great Jewel Robber*.

IVc. Anstelle von «Great» finden sich Varianten mit populärkulturellen Sujets: *The Fabulous Dorseys*, *The Amazing Howard Hughes, The Incredible Sarah, The Mighty Barnum, Glorious Betsy, The Gorgeous Hussy*.

V. Recht häufig sind auch Titel mit dem Anfangswort «Young» oder «Der/die junge ...», gefolgt vom Namen der biographischen Figur: *Young Mr Lincoln*, *Young Tom Edison*, *Young Bess*, *Young Jesse James*, *Young Daniel Boone*, *Young Dillinger*, *Young Harry Houdini*, *Der junge Freud*. Diese Filme erzählen von den Jugendjahren und der Frühzeit der berühmten Figur und behandeln die weniger bekannten Fakten ihrer Sujets; daher erklärt sich auch der Hang zu fiktionalisierbaren, mitunter eher legendären als historisch verbürgten Biographien.

VI. Sehr häufig sind Titel, die unter anderem den Namen oder zumindest den Vornamen der biographischen Figur enthalten: *Francesco, giullare di dio*; *Anastasia, die letzte Zarentochter*; *32 Short Films about Glenn Gould*; *Anita – Tänze des Lasters*; *Edison, the Man*; *Buffalo Bill and the Indians*; *Schindler's List*. Diese Art von Titel kommt für die verschiedenartigsten biographischen Sujets und Behandlungsweisen in Frage.

VIIa. Oftmals fehlt der Name der biographierten Persönlichkeit im Titel, dafür findet sich die Benennung nach einem bekannten Werk, einer Gruppe oder einer Entität, mit der sie Sujet wird: *Yankee Doodle Dandy*, *An Angel at My Table*, *La Bamba*, *Lili Marleen*, *Polonaise* (*A Song to Remember*), *The Perils of Pauline*, *Bound for Glory*, *Die Weiße Rose*. Diese Titel verweisen mitunter auf Performances, vor allem musikalischer Art, insbesondere dort, wo eine Komposition, ein Song bekannter ist als der Name des Komponisten. Im Falle eines Werktitels erfolgt die Titelgebung grundsätzlich im Einklang mit demjenigen Oeuvre oder derjenigen Leistung, für welche die biographische Figur in der öffentlichen Erinnerung am bekanntesten ist.

VIIb. Nicht eindeutig von dieser Gruppe abtrennbar sind all jene Titel, die attributiven Verweischarakter auf eine Person oder Personengruppe haben: *Der Kaiser von Kalifornien*, *The Elephant Man*, *The Prisoner of Shark Island*, *Sons of Liberty*, *The Music Lovers*, *The Last Tycoon*, *The Last Emperor*. Diese Titel kommen für eine große Bandbreite verschiedenartig gelagerter Sujets in Frage. Die Absenz des Namens kann auf dessen mangelnde Bekanntheit zurückgeführt werden; die attributorische

Qualität kann auch auf eine stärkere Fiktionalisierung schließen lassen.

VIII. Daneben gibt es auch Titel, die keinen direkten oder offensichtlichen Rückschluss auf eine Biographie zulassen: *Kolossale Liebe, La tragédie impériale*, *Ein Mann wie Eva*, *Es war eine rauschende Ballnacht*, *Die bleierne Zeit*, *Die Reise*, *Gothic*. Viele haben einen musikalischen Verweischarakter, zahlreiche lassen auf einen Showbusiness-/Performance-Kontext oder einen nicht-biographischen generischen Zusammenhang schließen. Andere Titel wiederum bezeichnen eine Topik der jeweiligen biographischen Figur. Ferner verweisen atmosphärische und/oder thematische Assoziationen auf Fiktionalisierungen und mitunter auch auf experimentelle Formen.

Ferner lassen sich auch ambivalente Fälle eruieren: *Hsimeng Rensheng* (*Der Puppenspieler*) oder auch *I Am a Fugitive From a Chain Gang* (Mervyn LeRoy, USA 1932) können aufgrund ihres starken Verweischarakters oder ihrer Verwendung der ersten Person auf Biographien schließen lassen, jedoch nicht zwingend. Im ersten Fall handelt es sich, wie bereits zu sehen war, um eine autobiographische Biographie (autobiographisch in Bezug auf die Titelfigur, nicht den Regisseur), in letzterem um einen Gangsterfilm, der auf einem autobiographischen Bericht von Robert E. Burns beruht (in der Hauptrolle Paul Muni, der ab 1936 in vier Dieterle-Warner-Biopics nacheinander Louis Pasteur, Emile Zola, Benito Juarez und Dr. Paul Ehrlich gab).

Im Gesamtüberblick fällt bei der Titelgebung neben den Namen historischer Persönlichkeiten der Gebrauch von sehr bündigen und kurzen Namen auf, die am deutlichsten auf eine biographische Bearbeitung schließen lassen. Die Bedeutung des historischen Namens für die Historie und die Biographie generell wird übrigens sehr schön von Med Hondos *Sarraounia* (Burkina Faso/F 1986) reflektiert, als die Titelfigur ihren Stamm zur Selbstemanzipation von den Kolonialmächten auffordert und erklärt, sie habe ihrem Volk zwar kein Kind geschenkt, gebe ihnen dafür aber etwas Größeres:

> Ich werde [...] einen Namen hinterlassen. Wir Menschen müssen sterben, aber unser Name kann überleben! Wer keinen Namen hinterlässt, der ist für immer gestorben!

Der geschichtliche Referenzeffekt in der Titelgebung wird auch durch den Verweischarakter oder Fingerzeig des bestimmten Artikels («The ...» oder «Der ...» respektive «Die ...») verstärkt. Der bei englischsprachigen (insbesondere amerikanischen) Biopics beliebte Gebrauch des Wortes

«Story» – inzwischen allerdings weniger im Kino als im Fernsehen üblich – lässt andrerseits auf die pränarrative Struktur der Lebensgeschichten sowie ihre vorfilmische Verarbeitung in den Print-Medien schließen: Wir erinnern uns hier an Joseph W. Reeds Aussage, dass Filmbiographien als die Popularisierung des bereits Populären verstanden werden können (Reed 1989: 60).

1.2 Zwischentitel, Schriftzüge: Didaktik und Wirklichkeitsverweise

Dem Gebrauch von Zwischentiteln, wozu hier auch Texttafeln zu zählen sind, kommt in der Biographie, auch aufgrund ihrer didaktischen Interessen besondere Bedeutung zu. Eine sehr verbreitete Variante stellen all jene Texte dar, die eingangs der Erzählung platziert sind. Einige Beispiele haben wir bereits kennengelernt. «‹The true test of civilization is, not the census, nor the size of cities, nor the crops – no, but the kind of man the country turns out.› Ralph Waldo Emerson» stand eingangs von Clarence Browns *Edison, the Man*, somit nicht nur das biographische Unterfangen des Films einläutend, sondern ebenso die Biopic-Figur als kollektive Inkarnation definierend. Ein literarisches Quellenzitat verwendet ebenso Clint Eastwoods *Bird* (F. Scott Fitzgeralds Aperçu «There are no second acts in American lives») und auch, im Sinne eines didaktischen und moralisierenden Mottos, Oliver Stones *Nixon*, wie schon zuvor bei dem Docudrama *JFK*, das mit den folgenden Worten eingeleitet wird: «‹To sin by silence when we should protest makes cowards out of men.› — Etta Wheeler Wilcox». Ein nicht auf den quasi-biographischen Charakter der Erzählung verweisendes Motto geht auch Radu Gabreas Crossdressing-Biopic *Ein Mann wie Eva* (BRD 1984) voraus: «‹Es ist besser, für das, was man ist, gehasst, als für das, was man nicht ist, geliebt zu werden.› André Gide». In pädagogisch-propagandistischen Kurz-Biopics offenbart sich beim einführenden Text bisweilen der erhobene Mahnfinger allzu deutlich, so in *Lincoln in the White House* (William McCann, USA 1935): «These pictures are produced for your entertainment – but primarily to remind you, and ALL Americans, of the magnificent heritage which is yours to enjoy and PRESERVE!» (wobei der Zwischentitel vor dem Hintergrund des präsidialen Wappens erscheint).

Anders als diese vergleichsweise vagen und motto-ähnlichen Präambeln nehmen andere einleitende Texttafeln die lebensgeschichtliche Erzählung deutlicher vorweg; so beginnt Norman Taurogs *Young Tom Edison* (USA 1940) mit folgendem Wortlaut:

> This is a story of courage. The courage and triumph of a typical American boy. In all its essential facts, it is a true story. This boy actually did experience the adventures – the joys and sorrows portrayed here. His name might have been John Jones or Bill Smith. It happened to be Thomas A. Edison.

Neben dem pädagogischen Zweck (es ist gut und löblich, mutig zu sein) lassen sich weitere Funktionen dieser einführenden Texttafel ausmachen: Edisons Charakterisierung als sowohl typisch amerikanisch wie auch individualistisch (eine Vermittlung der binären Opposition gewöhnlich/außergewöhnlich); das Bekenntnis zur Fiktionalisierung und zur filmischen Treue der Historie gegenüber nicht im Buchstaben, sondern im Geiste («in all its essential facts ...»); im Leiden, die jeder biographisch herausragenden Persönlichkeit eigen ist und in der an und für sich fiktionalen Antizipation von Abenteuern, deren geschichtliche Faktizität der Text simultan beansprucht. Die Wirklichkeitsbehauptung im Vorspann kann auch die Form einer autobiographischen Absegnung im Sinne einer Signatur haben, so in *Somebody Up There Likes Me* (Robert Wise, USA 1956): «‹This is the way I remember it – definitely.› (Rocky Graziano)». Das beigefügte und eine Spur aggressiv wirkende «definitely» rekurriert auf Grazianos häufige Verwendung des Wortes, eine grammatikalisch nicht ganz stimmige Idiosynkrasie, die der von Paul Newman verkörperte boxende Underdog im Verlauf der Handlung mehrfach pflegt und die als außerfilmischer Verweis den Film ein Stück weit stärker in der Realität verankern soll.

Den Bezug auf die vorfilmische Wirklichkeit sowie die populärkulturelle Vorbearbeitung seines Stoffes thematisiert nach einem einleitenden, den Star Lilli Palmer vorstellenden Prolog *Anastasia, die letzte Zarentochter* (Falk Harnack, BRD 1956):

> Dieser Film ist ein TATSACHENBERICHT nach Dokumenten, Gerichts- und Polizeiakten und eidesstattlichen Erklärungen. Nach gleichen Unterlagen schrieb Hans Nogly den Bericht *Anastasia* im *Stern* [Hervorhebung im Original].

Bemerkenswert ist hier, wie die in Versalien herausgestellte, behauptete Faktizität im ersten Satz vom zweiten merklich zurückgenommen wird: Bezugspunkt ist nunmehr die journalistische Qualität und der Unterhaltungswert einer Illustrierten wie *Stern*. Wichtig blieb den Filmemachern dabei der Verweis auf das schriftliche Medium, ganz im Sinne der Lebens*beschreibung* oder Lebens*schrift*. Erklärungen dieser Art versuchen die Fiktionalisierung von Geschichte schmackhaft zu machen; sie ver-

Bezuf auf vorfilmische Wirklichkeit: der Prolog zu *Anastasia, die letzte Zarentochter* (BRD 1956).

Lili Palmer als Anastasia (*Anastasia, die letzte Zarentochter* (BRD 1956).

weisen auf die textuelle Hybridität von Historie und Fiktion und haben dabei die Aufgabe, bei aller offensichtlichen Spielfilmhaftigkeit Historizität zu behaupten und einen «suspension of disbelief» zu erleichtern, also jene gesteigerte Denegation, die dem historischen Film eigen ist (wie dies Comolli dargestellt hat). Eine knappe Variante hiervon bietet der Vorspann von Michael Curtiz' *Night and Day* (USA 1946) mit der Anmerkung «based on the career of Cole Porter». Was oftmals auch als *disclaimer* («Gegen-» oder «Verzichterklärung») daherkommen kann, findet sich manchmal erst im Nachspann, so im Fred Astaire/Ginger Rogers-Starvehikel *The Story of Vernon and Irene Castle* (H. C. Potter, USA 1939):

> This photoplay is based generally upon events in the lives of its two principal characters and other persons whose true names are used. With the exception of these persons and actual events depicted, the characters and events portrayed are fictional. Any similarity to other persons, living or dead, is purely coincidental.[3]

Mit einem *disclaimer* fängt auch Paradshanows *Zwet granaty / Sajat Nowa* an, wie wir bereits gesehen haben – es handele sich nicht um die Biographie des großen armenischen Dichters, vielmehr solle die Bilderwelt seiner Dichtung Gestalt annehmen.

Bisweilen geht der expositorische Verweis auf die biographische Figur aus einer bündigen und in einfachen Sätzen gehaltenen historischen Darstellung hervor, in die sie eingebettet ist und die zugleich den kon-

3 Eine Art von *disclaimer* findet sich auch im Vorspann von Alain Resnais' *Stavisky* (F 1974), mit der Aussage, man müsse die Vergangenheit träumen, um der Titelfigur nahe zu kommen. – Auf den Unterschied zwischen «Wahrheit» und «historischer Faktizität» beruft sich eingangs auch *Viva Villa!* (Jack Conway, USA 1934).

kreten Einsatz der filmischen Erzählung bezeichnet, wie in Peter von Guntens *Pestalozzis Berg* (CH/DDR 1989):

> Anfang 1798 besetzten französische Truppen die Eidgenossenschaft. Im April wurde die Helvetische Republik ausgerufen und eine zentralistische Verfassung in Kraft gesetzt. Im September erhoben sich die Nidwaldner Bauern gegen die neue Regierung. Die Franzosen schlugen den Aufstand blutig nieder. Stans wurde geplündert und in Brand gesteckt. Johann Heinrich Pestalozzi legte der Regierung den Plan für eine staatliche Anstalt zur Aufnahme der Waisen vor und bat sie, ihm deren Leitung zu übertragen. Am 7. Dezember 1798 zog Pestalozzi in einen leeren Flügel des Klosters von Stans ein. ... sechs Monate später ...

Die Pünktchen vor und nach «sechs Monate später» signalisieren nicht nur den Beginn der dramatischen Handlung, eine Überleitung von der referenzialisierenden, im Imperfekt gehaltenen Narration schriftlicher Art zu einer präsentischen Visualisierung des Geschehens, sondern durch ihre vage Offenheit auch eine antizipierende Haltung, die der Fiktion angemessen ist und deren Adressierungsmodus nachfolgend einsetzen wird.[4]

Gelegentlich wird in der einleitenden Texttafel der Umfang der Lebensgeschichte von ihren geschichtlichen Daten her expositorisch vorweggenommen (zum Beispiel in *Frida – naturaleza viva*). Einen schnelleren Einstieg in das dramatisierte Geschehen bei gleichzeitigem historischen Verweis bieten zahlreiche Beispiele, die nach dem Vorspann in einem knappen auktorialen Text Ort und Jahreszahl angeben. *The Story of Louis Pasteur* leitet das Geschehen mit dem Zwischentitel «1860 – A Doctor's Office in Paris» ein, *The Buddy Holly Story* mit «Lubbock, Texas, 1956», und Karel Reisz' *Isadora* setzt nach dem Vorspann mit dem Verweis «1927, The French Riviera» ein.

Bekannt ist auch die Texttafel im Imperfekt am Ende des Films, die uns über das dramatisierte Geschehen hinaus das weitere Schicksal der Protagonisten mitteilt. So endet *Frances* (Graeme Clifford, USA 1982), die traurige Lebensgeschichte des einstmaligen Hollywood-Stars mit einem Text, der uns von ihrem einsamen Tod unterrichtet. Interessant ist dabei die Vertrautheit mit den Figuren durch Verwendung von bloßen Vornamen; eine Vertrautheit, die sich auch aus der persönlichen Fokussierung des vormals engen Freundes Harry York über erhebliche Strecken der

4 Zum Übergang von extrafiktionalen Narrationsebenen zur Fiktion und ihren Subjektivierungsmöglichkeiten vgl. auch Branigans Untersuchung des Anfangs von *Hangover Square* (John Brahm, USA 1945): Branigan 1992: 136.

Narration auf die Titelfigur herleitet (York ist es auch, der im letzten Filmbild Farmer auf dem Heimweg begleitet); freilich ist die narrative Perspektive hier eine auktoriale. Der Stil des Textes entspricht dabei dem anbiedernden Journalismus einer Boulevardzeitung; trotz einer gewissen Vagheit der berichteten Fakten ist die Historisierung unverkennbar.

Oftmals erscheinen Texteinblendungen nicht nur am Filmanfang oder -ende, sondern auch zwischendurch, im Verlauf der Erzählung. Der zuletzt besprochene Typus der referenziellen Zeit-/Ort-Angabe kann natürlich genau diese Funktion erfüllen. Zahlreiche Beispiele sind uns bereits begegnet; in offenen Biographien ist die schriftliche Markierung narrativer Etappen, die Überbrückung von zeitlichen Ellipsen oder die Einordnung von anachronischen Segmenten besonders häufig. Ein fragmentarisches und halbdokumentarisches Musikerporträt wie *32 Short Films about Glenn Gould* (François Girard, Can 1993) leitet jeden seiner eine Lebensstation oder einen biographischen Aspekt beleuchtenden «Kurzfilme» mit weißem Text auf schwarzem Grund ein. Bewusst ironische Zwischentitel im Geiste des *camp*, die einerseits die autobiographische Voice-over-Narration der Hauptfigur aufgreifen und andrerseits Distanz zur episodisch erzählten Geschichte erzeugen, finden sich in Jack Golds Schwulen-Biographie *The Naked Civil Servant – the Autobiography of Quentin Crisp*. Und in Rosa von Praunheims experimentellem Künstlerinnen-Porträt *Anita – Tänze des Lasters* sind die Zwischentitel im expressionistischen Stil der 20er Jahre gehalten, als Teil der Rekonstruktion des Realen der doppelt besetzten Hauptfigur Anita Berber, die – von der exaltierten Lotti Huber gespielt – in ihren späteren Jahren für eine Hochstaplerin gehalten und psychiatrisch hospitalisiert wird.

Aber auch in konventionelleren Biopics begegnet uns, aufgrund des Bestrebens, dramatische Verdichtung zu erzielen, zwar seltener als in der offenen Form, aber häufiger als im gewöhnlichen Mainstream der Zwischentitel, der einen zeitlichen und/oder geographischen Sprung überbrückt: so in der Pseudobiographie *Little Caesar*, im Toulouse-Lautrec-Biopic *Moulin Rouge*, in *Anastasia – die letzte Zarentochter*, in einer Montagesequenz kurz vor Ende von *Edison, the Man*, in der Edisons wichtigste Patentierungen nach der elektrischen Glühbirne aufgezählt werden, und in *Viva Villa!* (Jack Conway, USA 1934) erfahren wir historische Fakten primär explizit, über Texteinblendungen.

Historische Faktizität im Sinne einer wirklichkeitsbezogenen Interpunktion muss nicht unbedingt die Form von Zwischentiteln annehmen; sehr beliebt, auch heute noch, sind diegetisierte Schriftzüge, vor allem eingeblendete Schlagzeilen, manchmal als zunächst rotierende und dann stehenbleibende oder herangezoomte Zeitungsblätter, die den Eindruck

der dramatischen Dringlichkeit und Aktualität erzeugen. Mit dem Bezug auf ein anderes Medium (die Presse) wird durch dieses Verfahren auch die präfilmische, historische Existenz der biographischen Persönlichkeit betont: Ihr Leben wurde bereits Gegenstand medialer Verarbeitung, auf die sich der vorliegende Film nun bezieht – wobei sich diese Referenz auch fälschen lässt. Als in *The Benny Goodman Story* eine Schlagzeile verkündet, dass Goodman in einem Film mitspielen soll, ist dies nicht nur eine narrative Information, sondern zugleich eine punktuelle Verankerung in der historischen Wirklichkeit. In *Young Tom Edison* kommt eine Schlagzeile mit der in amerikanischen Filmen so häufigen Lincoln-Referenz vor (während des amerikanischen Bürgerkriegs).

Schriftzüge dienen auch dazu, den ZuschauerInnen die bekanntesten und bedeutendsten Leistungen der biographierten Persönlichkeit in Erinnerung zu rufen. So sind in Mnouchkines *Molière* Originaltitelblätter der Theaterstücke in zwei Montagesequenzen seiner Bühnenerfolge in Doppelbelichtung eingeblendet. In *Lucky Luciano* stehen Schlagzeilen im Einklang mit der Strategie der journalistischen Recherche, durch die sich Rosis Film auszeichnet. Vergleichbar hiermit ist, wie zuvor bereits erwähnt, die expositorische Geschichtsverankerung zu Anfang von Oliver Stones *Nixon*: Doppelbelichtete Zeitungsschlagzeilen, zumeist nur angeschnitten und schlaglichtartig eingeschoben, setzen informatorische Akzente bezüglich der Entwicklungen im Watergate-Skandal und in den Ermittlungen gegen den amerikanischen Präsidenten.

Zu den Schriftzügen zählen im weiteren Sinne auch Beschriftungen an Objekten aller Art, zum Beispiel Häuserschilder oder Plakate. Die Schrift ganz allgemein kann als Indikator der historischen Wirklichkeit dienen. Ist in *Lady Sings the Blues* auf einem Bus die Aufschrift zu lesen: «THE REG HANLEY BAND *featuring* Miss Billie Holiday», so ist dies nicht nur als narrative, sondern auch als außerfilmische Referenz zu verstehen.

Wie wir sehen werden, können diese Funktionen der Zwischentitel oder Schriftzüge auch von anderen diskursiven Stilmitteln erfüllt werden.

1.3 Voice-over-Kommentare und verbale auktoriale Adressierungen

Der Voice-over-Kommentar spielt in Biographien eine ausgeprägte Rolle, eine wichtigere als in Spielfilmen im Allgemeinen. Das gesprochene Wort kann dabei mitunter die Aufgaben der Schrift ersetzen und/oder

komplementieren. Eine erste und offensichtliche Spielart repräsentiert der auktoriale oder anonyme Voice-over, der keiner diegetischen Figur zugeordnet werden kann und daher nichtdiegetisch operiert. Meistens ist dieser das Publikum direkt adressierende Kommentar, der in den klassischen Dokumentarfilmen der 30er Jahre, aber auch in den Wochenschauen eine so eminente Funktion innehatte, von einer männlichen Stimme gesprochen; ihre Anonymität und suggerierte Allwissenheit im Dokumentarismus hat dazu geführt, dass man auch von einer «Voice of God» spricht (vgl. dazu Nichols 1985: 258f.).

Beinahe wörtlich zu begreifen ist diese Bezeichnung in verschiedenen Bibel- und Christusfilmen. Mit sonorer Autorität und erhabenem Pathos erzählt uns in Cecil B. DeMilles *The Ten Commandments* (1956) der unsichtbare Kommentator, wie Moses, von seinem Bruder Ramses ausgestoßen, in die Wüste hinauszieht: «He is driven forward, by a god unknown or a land unseen.» Als schlechthin paradigmatischer *acousmêtre*, wie Michel Chion den unsichtbar-nichtdiegetischen Erzähler nennt, fungiert bei DeMille natürlich der hebräische Gott – «He who has no name» –, selbst als Moses auf dem Berg Sinai den Auftrag erhält, sein Volk aus Ägypten zu führen (vgl. Chion 1982: 25ff.).[5] Bemerkenswert ist bei DeMille schon der Anfang seines Moses-Epos: Anstelle eines einleitenden schriftlichen Textes tritt der Regisseur und Produzent in Personalunion, DeMille selbst, noch vor dem Vorspann vor einen Bühnenvorhang und adressiert das Publikum direkt, um uns mit eindringlichen Worten mitzuteilen, dass man sich große Mühe gegeben habe, dieser 3500-jährigen Geschichte von diktatorischem versus göttlichem Recht die gebührende Ehre zu erweisen, unter Hinzuziehung der Heiligen Schrift und klassischer historischer Quellen.[6] DeMilles Rede fungiert dabei als in das Werk integrierter Paratext, als Marketing, das den Film «verkaufen» soll, dabei zentrale Handlungsthemen antizipierend und zugleich eine bestimmte rezeptive Haltung der Ehrfurcht, des Respekts sowie der Erwartung gewaltiger Ereignisse und filmischer *production values* nahelegend.

Ein klassisches Beispiel für den männlich gesprochenen auktorialen Einführungstext, der anstelle einer vorgelagerten Texttafel das visuelle Geschehen parallel begleitet, bietet Joseph L. Mankiewicz' *Cleopatra*, ein

5 Auch in Nicholas Rays Jesus-Film *King of Kings* (USA 1961) findet sich ein periodisch intervenierender auktorialer Voice-over-Kommentar, der zu Beginn eine auffällige expositorische Funktion erfüllt und im Verlauf der Handlung immer wieder historische Ereignisse zusammenfasst oder überbrückt.

6 Was DeMille jedoch nicht erwähnt, ist die Verwendung neuerer, populär-romantisierender Literatur (vgl. hierzu Alan F. Segal, «The Ten Commandments», in Carnes et al. 1995: 36).

Hybrid zwischen Historienfilm und Biopic. Unmittelbar nach dem Vorspann setzt, zur tableauhaften Einstellung eines römischen Schlachtfeldes, dieser in theaterhafter Diktion gehaltene Kommentar ein:

> And so it fell out that at Pharsalia the great mount and manhood of Rome met in bloody civil war. And Caesar's leaders destroyed those of the great Pompey, so that now only Caesar stood at the head of Rome. But there was no joy for Caesar as in his other triumphs. For the dead which his legions counted and buried and burned were their own countrymen.

Während dieser literarisch angehauchte, Würde und historische Autorität suggerierende Text zu hören ist, folgen mehrere Einstellungen, die alternierend einerseits aus einer Anhöhe und in sehr weiten Totalen/Panoramaaufnahmen das rauchende Schlachtfeld zeigen; andrerseits ist aus der Totale und in leichter Untersicht Julius Caesar inmitten seiner militärischen Begleiter zu sehen, mit denen er das Geschehen aus einiger Distanz verfolgt, dessen Ansicht also zugleich als sein Point-of-View fungiert. Erst am Ende des Voice-over wechselt die Kamera zu einer Nahaufnahme Caesars, der zu einem Monolog ansetzt und dabei, in einer schönen Verbildlichung der Idee des Historikers-als-Feldherr, leicht ins Off blickend, den intradiegetischen Kommentar zum sprichwörtlichen «Blick von oben herab» liefert:

> The smoke of burning Roman dead is just as black, and they stink no less. [Lauter und sehr energisch:] It was Pompey not I who wanted it so! [Sich zu einem Gehilfen umdrehend:] Let what I have said be set down.[7]

Caesars Rede, die er zu einer geschichtlichen Äußerung werden lässt, erscheint hier beinah als diegetisierte Fortsetzung des zuvor gehörten Voice-over, zumal Harrisons Caesar mit etwas dünner, britisch-bühnenhafter Stimme spricht. Die visuelle Totale findet ihre sinngemäße Entsprechung in einem expositorischen Text, der selbst eine Art Panorama-Bestandsaufnahme darstellt (dies kann allerdings auch für einführende Texttafeln gelten, vgl. *Pestalozzis Berg*).[8]

7 Dieses Beispiel erinnert bereits an die direkten Adressierungen der Kamera durch diegetische Figuren, ein Thema, welches im Abschnitt über referenzielle Effekte gesondert zur Sprache kommen soll.

8 Mankiewicz' Film ist in mancher Hinsicht der filmische Inbegriff der Individuums-Zentriertheit der politischen Geschichtsschreibung. Insofern haben die AutorInnen des rororo-Filmlexikons nicht unrecht, wenn sie, das Werk abwertend, schreiben: «Ein Dekorationsdrama nach dem Motto, dass Geschichte auf dem Schlachtfeld entschieden und Politik im Schlafzimmer gemacht wird» (*Lexikon des internationalen Films*, Red. Klaus Brüne, Reinbek bei Hamburg, 1987, Bd. 1, S. 557).

Manchmal kann ein expositorischer Voice-over auch den Anschein erwecken, zur diegetischen Welt zu gehören, und gleichwohl wie die anonymen Kommentare wirken, die wir zuvor besprochen haben. Der erste Voice-over in *Nixon* hat diesen «intradiegetisch-heterodiegetischen» Charakter (um mit Gérard Genette zu reden). Unmittelbar nachdem die Watergate-Einbrecher zur Tat aufbrechen, hören wir eine sonore, um Seriosität bemühte männliche Stimme, die, im diskursiven Modus der Präsenz, intentional wie diejenige eines zeitgenössischen Nachrichtensprechers klingt:

> Five men wearing white surgical gloves, business suits, and carrying camera and electronic surveillance equipment, were arrested early today in the headquarters of the Democratic National Committee in Washington. [Nach einer kurzen Pause, als die Polizeifotos von den Einbrechern zu sehen sind:] They were unarmed. Nobody knows yet why they were there or what they were looking for.

Während im folgenden Segment der Stabschef des Weißen Hauses die Treppe zum Präsidenten hinaufschreitet, sind in Doppelbelichtung Ausschnitte von Zeitungsschlagzeilen zu lesen und eine geraffte Sequenz von Nachrichtenaktualitäten im Voice-over zu hören (auch von «Nachrichtensprecher*innen*»), die den Verlauf der Watergate-Ermittlungen und den Druck auf Nixon bis zu dem Punkt zusammenfassen, an dem er sich in jenem Moment befindet. In beiden diskutierten Fällen dient der Kommentar dazu, referenzielle Effekte zu erzeugen, eine Historisierung des dramatisierten Geschehens wie auch *seiner selbst*.

Mitunter, wenn auch seltener, wird der auktoriale Kommentar von einer weiblichen Stimme gesprochen, so in *Molière*, unmittelbar nach dem Haupttitel, wohl in Übereinstimmung mit der Tatsache, dass der Film von einer Frau realisiert wurde; ihre Einleitung hätte dabei ebenso als schriftliche Texteinblendung gesetzt werden können, nur dass hier die Adressierung sich sehr direkt an das Vorwissen der ZuschauerInnen richtet:

> Vous savez tous que Molière mouru le 17 février 1673, après la quatrième représentation du ‹Malade imaginaire›. It était né à Paris en 1622, et notre histoire commence lorsqu'il avait dix ans, il y a 346 années de cela.

Bezeichnenderweise sind es Filme von Frauen, die für den auktorialen Voice-over die weibliche Stimme einsetzen: *Kolossale Liebe* oder auch *Jacquot de Nantes* wären zu erwähnen. Allerdings operiert hier der Kommentar anders, persönlicher, als bei den traditionell männlich gesprochenen Beispielen; bei Varda ist der ganze Film, im Sinne einer Liebeserklä-

rung, ihrem Gatten, dem Filmemacher Jacques Demy gewidmet, und auch der einführende Voice-over in Brückners Rahel-Varnhagen-Biographie – «In einen Toten geht man hinein wie in eine Vorstadt» – vermittelt einen andern Eindruck als die üblichen anonymen Texte. Vielmehr geht es in beiden Filmen darum, den «impliziten Autor», die imaginäre Filmemacherin, ebenfalls als eine Art von Figur zum Publikum sprechen zu lassen. Einen nicht unähnlichen Effekt konnten wir bereits bei Rosis *Salvatore Giuliano* konstatieren.

Sehr häufig ist in Biographien der Voice-over aber nicht auktorial, sondern von diegetischen Figuren und Erzählern gesprochen. Die Bedeutung dieses Stilmittels als autobiographischer Kommentar, der Sequenzen vorwegnimmt, erklärt, Nichtdramatisiertes evoziert und elliptische Sprünge überbrückt, haben wir in Hou Hsiao-hsiens *Hsimeng Rensheng* gesehen. Dort ließ sich eine Fiktionalisierung der autobiographisch erzählenden Figur gerade dadurch einschränken, dass wir sie als wirkliche Persönlichkeit akzeptieren müssen, da sie, ihre fiktionale Verkörperung nichtdiegetisch verdoppelnd, in dokumentarischer Interview-Manier die Kamera direkt adressiert. Aufgrund der fast zwangsläufigen Subjektivierung bei einer nichthybriden Figur, die einen derartigen Text spricht, der ja nur für uns ZuschauerInnen, nicht jedoch für das diegetische Personal bestimmt ist, finden wir diese Anwendung oftmals in fiktionalisierten oder ganz fiktionalen Biopics; Beispiele wären der dem journalistischen Film Gris entsprechende und an die Ich-Erzählung zahlreicher Film Noirs erinnernde pseudo-autobiographische Bericht des Reporters in Robert Rossens kritischem Politikerfilm *All the King's Men* (USA 1949) oder die über Rückblenden gelegten Reminiszenzen der Titelfigur in Preston Sturges' politischer Satire *The Great McGinty* (USA 1940).

René Allio macht in seiner biographischen Rekonstruktion *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère ...* (F 1976) nicht nur sehr umfangreichen Gebrauch von Dialogen – Dialoglastigkeit ist ein Sympton sehr vieler historischer Filme –, sondern auch von Voice-overs. Diese basieren einerseits auf der Autobiographie, die die Titelfigur, ein normannischer Bauernsohn, der im Alter von 20 Jahren seine Familie umgebracht hatte, während seiner Untersuchungshaft aufschrieb (bevor er sich 1840 in seiner Gefängniszelle erhängte), und andrerseits auf den zahlreichen Zeugenaussagen während des Gerichtsverfahrens. Bemerkenswert sind zunächst einmal die vielen direkten Adressierungen der Kamera, durch Rivière selbst, als er den Beginn seiner Autobiographie frontal spricht, sowie durch die Zeugenaussagen vor dem Untersuchungsrichter, die in ihrer Frontalität an historische (Polizei-)Photographien erinnern. Der rote Faden der Handlung ist einerseits stark an den

periodisch einsetzenden und fortlaufenden Kommentar Rivières geknüpft. Allerdings bleibt Allios von zahlreichen Rückblenden durchschossene Erzählung offen; dies weitgehend durch das unzensierte Nebeneinander von verschiedenen Voice-over-Diskursen; neben demjenigen Rivières sind das primär die divergenten Aussagen von Personen, die den tragischen Protagonisten kannten, und ein faktischer auktorialer Kommentar, der sich ebenfalls auf die überlieferten historischen Dokumente abstützt. Mit deren Herausgabe 1973 hatte Michel Foucault beabsichtigt, in Bezug auf die Wahrheit des Verbrechens und des Verbrechers einen diskursiven Konflikt zwischen den verschiedenen Instanzen der Macht aufzuzeigen:

> Les médecins avaient leur bataille, entre eux, avec les magistrats, avec Rivière lui-même [...]; les magistrats avaient leur bataille à propos des expertises médicales [...]; les villageois d'Aunay avaient leur bataille [...]; enfin au centre de tout cela, Pierre Rivière.
>
> *(Foucault 1973: 17)*

So verlagert sich die Narration zunehmend auf die Frage, ob der Täter geisteskrank war oder rational handelte und wie sich seine Tat begreifen lässt. Dies bleibt allerdings auch deswegen nicht wirklich geklärt, weil sich die Bilder, die vor allem situativ zu einer historischen und atmosphärischen Milieustudie gerinnen, und die Kommentare, welche die Handlung vernetzen, nicht kurzschließen, so dass es keinen wirklichen Metadiskurs gibt. Allio treibt hier eine Tendenz auf die Spitze, welche die ganze Gattung betrifft: die Bild/Ton-Schere zwischen dem darbietenden Zeigen (*monstrance*) und dem Erzählen (*narration*, mittels Sprache). In dieser «Geschichte von unten», die Foucaults Idee der Biographie als subjektunterwerfendes Herrschaftsinstrument aufgreift, bleibt neben den nüchternen Tatsachen das Andere und Fremde der Historie bestehen.

In weniger konventionellen Beispielen begegnen wir oft dem Voice-over einer diegetischen Persönlichkeit, die zugleich als Einkupplungs- und Hauptfigur fungiert. In Percy Adlons *Céleste* gehört der gesprochene Kommentar Marcel Prousts Magd, mit dem sie uns homodiegetisch in ihrer liebevoll-unschuldigen Art von ihrem Leben mit dem großen, aber auch anstrengenden Literaten berichtet, so etwa, als sie das erste Mal zu ihm ins Zimmer ging. All diese Voice-overs sind Erweiterungen ihrer direkten Adressierung der Kamera, wenn sie in der Küche auf das Klingelzeichen wartet. Verschiedene Ereignisse oder Milieus, die mit ihrem Leben bei Proust in Zusammenhang stehen, sei es in der Gegenwart oder der Vergangenheit, werden zu (metonymischen) Visualisierungen beglei-

tend kommentiert. An anderen Stellen hat der Voice-over den Charakter eines inneren Monologs, der zugleich als Publikumsadressierung operiert: So etwa, als sie Proust beobachtet, wie er sich die Zähne putzt, begleitet von ihrem im Präsens gesprochenen Kommentar, heute wolle er einen Rekord brechen und einen ganzen Flacon Zahnpulver verbrauchen. Obwohl sie sich in dieser Szene in der vorderen Unschärfezone befindet und Proust im Hintergrund scharf zu sehen ist, fungiert sie hier als Einkupplungs- und Fokussierungsinstanz.

Zuweilen ist der Voice-over einer Figur auch durch eine diegetische Aktivität motiviert, etwa die Tätigkeit des Briefelesens- oder schreibens oder das Führen eines Tagebuchs. Brückners *Kolossale Liebe* gibt uns hierfür eindrückliche Beispiele. In ihrem Journal hält die schillernde Protagonistin Rahel ihre wiederkehrenden Ängste und Zweifel fest, so folgende Selbstbeschreibung, ein Text, der von ihr off gesprochen ist:

> Ich habe etwas unangenehm Unansehnliches. Ich weiß das seit langem. Sehr gute Einzelheiten, aber kein Ganzes, das hübsch wäre oder niedlich. Mein Gesicht ist eines der widerlichsten, das ich kenne. Zu große Dankbarkeit und zu viel Rücksicht für menschliches Angesicht im Kinn. Ich ekle mich vor meinem rohen, ungeschlachten, ungewandten Ausdruck, ich, die ich so viel Geschmack habe.

An einer anderen Stelle, in einem vorwurfsvollen Brief an ihren Verehrer Varnhagen, der in den Krieg gezogen ist, um zu militärischen Ehren zu gelangen, erfahren wir durch Rahels Voice-over auch etwas über ihre historisch bedingte Situation, ihre soziale Benachteiligung als Frau (zumal als Jüdin) zu Beginn des 19. Jahrhunderts:

> Kann ein Frauenzimmer dafür, wenn es auch ein Mensch ist? Ein ohnmächtiges Wesen, dem es für nichts gerechnet wird, nun so zuhaus zu sitzen, und das Himmel und Erde, Menschen und Vieh wider sich hätte, wenn es wegwollte.

Und es ist wieder ein Brief, diesmal von ihrem Verehrer, der die Spannung zwischen den beiden ungleichen Geliebten aufzulösen scheint; so schreibt ihr Varnhagen (in seinem Voice-over zu hören), es sei ihm eine größere Geldsumme zugestellt worden, ein junger Russe werde Rahel in den nächsten Tagen einen Beutel Gold überreichen; er werde in zwei Monaten bei ihr sein, sie solle alles für ihre Taufe und die Hochzeit richten; er habe mit dem Fürsten gesprochen und könne vermutlich bei ihm angestellt werden.

Die bisherigen Text-Beispiele, seien sie schriftlicher Art (Zwischentitel und Schriftzüge) oder gesprochener (Voice-over, direkte Adressierung),

dürften ersichtlich gemacht haben, dass Biographien auf den Gebrauch von expositorischer Sprache extensiv zurückgreifen; neben der Charakterisierung von Figuren und Figurenverhältnissen dient sie vor allem dazu, narrative Lücken, wie sie durch die oftmals großen Zeitspannen entstehen, in expliziter Narration zu schließen. Diese kann in Extremfällen minutenlang dauern, zum Beispiel zu Beginn von Sacha Guitrys *Pasteur* (F 1935), als Guitry selber, der auch die Titelrolle spielt, in einem achtminütigen Prolog in jenem für ihn charakteristischen Conférencier-Stil zunächst mit direkter Adressierung der Kamera und anschließend als Voice-over über eine Büste, Fotos und Porträts die Größe des französischen Erfinders darlegt.[9] In seiner narzisstischen Selbstdarstellung entsprechender Übertreibung behauptet Guitry eingangs sogar, Louis Pasteur sei «der größte Mensch aller Zeiten» gewesen. Der Prolog erinnert in seiner Pomposität ein wenig an die Publikumsadressierung DeMilles zu Anfang von *The Ten Commandments*.

1.4 Narratives Eigenbewusstsein

Einigen Instanzen des Selbstreflexiven und Metafilmischen sind wir im Bisherigen bereits begegnet. Verschiedene AutorInnen haben den besonderen Hang der Filmbiographie zu dieser Art von enunziativer Markierung festgestellt, und genau genommen sind bereits die vorhin besprochenen Stilmittel Elemente eines im Sinne Bordwells eigenbewussten (*self-conscious*) Erzählens. Hier lassen sich weitere typische Spielarten der Selbstreflexivität, die von der *mise-en-abîme* des doppelten Biopic-Körpers herrühren, auch auf der Ebene der *Geschichte* unterscheiden.

Ein häufiges Motiv, insbesondere – aber nicht ausschließlich – in Showbusiness- oder Entertainerbiographien, ist der Film-im-Film respektive das Kino-im-Kino. Ein wunderschönes Beispiel gibt uns George Marshalls bittersüße Geschichte der amerikanischen Stummfilmschauspielerin Pearl White in *The Perils of Pauline* (USA 1947), die in der gleichnamigen 20teiligen Serie von 1914 immer wieder schwierige akrobatische Cliffhanger-Situationen zu bestehen hatte. In Übereinstimmung mit dem von Bordwell beschriebenen Hollywoodschen Doppelplot bildet hier der romantische Handlungsstrang zwischen Pearl White (Betty Hutton) und einem ursprünglich im klassischen Theater bewährten Schauspieler, Michael Farrington (John Lund), die primäre Plotlinie. Durch

9 Auch die dramatisierte Handlung von *Pasteur* (Sacha Guitry, F 1935) ist äußerst wortreich.

kommerzielle Misserfolge sieht sich Farrington gezwungen, hemdsärmelige Parts in der Filmindustrie zu suchen; dabei ergibt sich auch eine Zusammenarbeit mit der ehemaligen Näherin White, deren temperamentvolle und burschikose Schlagfertigkeit sie zu einem Talentwettbewerb und später zum Film brachten, der sie schließlich zum Star gemacht hat. Inzwischen arbeiten White und Farrington zusammen für dieselbe Serie, die aus vielen sehr physischen und bisweilen fast kabukihaften Performance-Einlagen besteht. Bei einer Episode in einem Luftballon sind beide aneinander gefesselt; doch der Ballon reißt sich los und treibt steuerlos davon – die gespielte Gefährlichkeit und Dramatik der Szene ist auf einmal zur wirklichen geworden. Auffällig ist dabei die deutliche Verwendung von Rückprojektion und falschen Kulissen, die den Film-im-Film-Aspekt noch verstärken. Die beiden Gefesselten, sowohl romantisch zueinander hingezogen wie durch Karrierenotwendigkeit Rivalen, kommen sich im Verlauf der amüsanten Szene natürlich näher, es «prickelt» heftig zwischen ihnen.

Die prägnanteste selbstreflexive Situation findet sich gegen Ende der Erzählung. Nachdem Serienproduktionen unpopulär geworden sind, geht Pearl White nach Paris, um in einer Revue mitzuwirken. Beim Versuch, noch einmal einen akrobatischen Stummfilm-Stunt vorzuführen, stürzt sie vom Seil und ist fortan querschnittsgelähmt. Im Kino schaut sie sich einen ihrer vormaligen Stunts an, der sie in höchster Agilität und Mobilität zeigt. In ihrer Situation als fast bewegungsunfähige, nostalgische Zuschauerin, die sich auf der Leinwand die tollkühnsten Bewegungen vollziehen sieht, reproduziert diese Szene das kinematographische Dispositiv sehr genau. Das obligate Happy-End kann nicht über eine gewisse Misogynie der Erzählung hinwegtäuschen: Nachdem Pearl ihre ungestüme Unabhängigkeit immer wieder auf Kosten der Beziehung zu Farrington behauptet hat, kann sie ihm nun im wahrsten Sinne des Wortes nicht mehr davonlaufen; er trägt sie aus dem Kino hinaus, ähnlich wie ein jungverheirateter Mann seine Frau über die Hausschwelle hebt. Es ist ein Zeichen ihrer ultimativen Unterwerfung, ihre Einbindung in die patriarchal bestimmte Ehe.

Schöne metafilmische Beispiele gibt uns auch Agnès Vardas *Jacquot de Nantes*, in dem einzelne Situationen und Topiks aus Jacques Demys Kindheit und Jugend analogisch durch Ausschnitte – Zitate – seiner späteren Filme illustriert werden, mit dem Bild einer zeigenden Hand eingeleitet und beendet, die als An- und Ausführungszeichen fungiert. Aber auch in zahlreichen anderen Beispielen, die nicht eine historische Figur aus der Filmwelt zum Thema haben und deshalb nicht derselben Tendenz unterstehen, das Medium zu reflektieren, tauchen heterotope Filme

oder Filmausschnitte auf, etwa in *Citizen Kane* (die inszenierte Wochenschau zu Beginn); in *Nixon* (der Lehrfilm, wie man ein guter Verkäufer wird, und der spätere Wochenschaubeitrag über den Protagonisten); oder auch in *Frida – naturaleza viva* (Frida Kahlo sieht sich im Kino Riefenstahls *Triumph des Willens* an). Nicht nur erscheint Geschichte durch den Film dokumentiert und bezeugt, wir werden, zum Beispiel in *Nixon*, auch mit einer Welt konfrontiert, in der Kino und Imaginäres bis fast zur Ununterscheidbarkeit mit der Wirklichkeit verflochten sind: Der Satz «Nothing sells like sincerity» und das unmittelbar folgende breite Lächeln des Verkaufsmanagers zu Beginn zeigen an, auf welch fatale Weise der Präsident seinen Phantasien erfolgreichen politischen Agierens erlegen ist.

Die Diegetisierung von eigentlich nichtdiegetischem Filmpersonal kann auch eine metafilmische Wirkung haben; wir sind darauf in Percy Adlons *Céleste* gestoßen, wenn im letzten Drittel der Erzählung verschiedene, bislang extradiegetische Musikstücke von wirklichen MusikerInnen, die aufgrund ihrer ausbleibenden Charakterisierung besonders flach wirken, noch einmal als Intermezzo gespielt werden. Die metafilmische Wirkung basiert hier auf der unassimilierten Integration nichtfiktionalen Personals.

Manchmal wirkt die biographische Hauptfigur in oder an einem Film mit, so in *The Benny Goodman Story* (er soll in einem Hollywood-Streifen mitspielen), *Jolson Sings Again* (Al Jolsons Leben wird verfilmt), *The Glenn Miller Story* (Millers Ensemble spielt den Soundtrack zu einer Hollywood-Produktion ein), *Lucky Luciano* (man will über ihn einen Film drehen) oder *The Story of Vernon and Irene Castle* (Irene erhält den Auftrag, an einem Film mitzuwirken). Zweifellos lässt sich dieses Eigenbewusstsein, das sich besonders in Werken amerikanischer Provenienz findet, auch darauf zurückführen, dass sie häufig Sujets behandeln, die schon Teil der kollektiven/öffentlichen Folklore sind und als solche in einer Vermarktung des bereits Populären rezykliert werden. Zum zweiten ist das Metafilmische auch Produkt des Bestrebens, eine außerfilmisch existierende Persönlichkeit filmisch nachzuspielen oder gewissermaßen zu verdoppeln, was, wie wir bei Comolli hinsichtlich des überschüssigen Körpers der historischen Figur sahen, auch Probleme für die Performance mit sich bringt. Dieser Überschuss äußert sich oftmals in der Thematisierung von Rollenhaftigkeit, im Film und im Leben. Deshalb sei an dieser Stelle neben der alten Idee der «Welt als Bühne» auch auf Erving Goffmans Konzept von Performance im Alltag verwiesen und auf seinen Ansatz, dass Identität nicht apriori existiert, sondern erst durch soziale Performance zustande kommt (vgl. Goffman 1959).

Eines der besten Beispiele für die Reflexion auf Part und Performance gibt uns Henry Levins *Jolson Sings Again* (USA 1949), ein Biopic, das schon durch seine Eigenschaft als Anschlussprodukt an den kommerziell erfolgreichen *The Jolson Story* (Alfred E. Green, USA 1946) als selbstreflexiv gelten kann:

> *Jolson Sings Again* was an unusual effort not only in its singularity as a functional and overt sequel to an earlier bio-film, but also in choosing to deal with the act of bio-filming as an appropriate career-culmination ritual. [...] Thus the show-business biographical film, nearly twenty years after its debut, begins to feed upon itself.
>
> *(Miller 1983: 170, 172)*

Nachdem Al Jolson (Larry Parks) sich von einer schweren Krankheit erholt und realisiert hat, dass inzwischen eine neue Generation populärer Sänger herangewachsen ist, schlägt ihm ein befreundeter Produzent und Fan vor, einen Film über sein Leben zu drehen. Eher zögerlich sagt Jolson zu. Zwei aufeinanderfolgende Szenen sind für unsere Fragestellung von besonderer Bedeutung. Zunächst einmal sehen wir ein Hollywood-Tonstudio, in dem ein Orchester die Musik spielt, während Jolson hinter einer schalldichten Glasscheibe den Text singt (wir hören ihn fast nicht); in einem Nebenraum wird die Aufzeichnung direkt auf Schallplatte geschnitten. Zwischenmontiert sind vor allem Reaktions-Einstellungen von Jolsons ehemaliger Krankenschwester, die inzwischen seine Frau geworden ist und voller Bewunderung zuschaut. Nach der Aufnahme werden im Playback Orchestermusik und Gesang gemeinsam abgespielt: Ein vorerst noch unsicherer Jolson ist von der Aufnahme zunehmend angetan. Die Gesangsstimme, die wir hören, ist allerdings diejenige des *wirklichen* Al Jolson, der Schauspieler Larry Parks hat zuvor nur die entsprechenden Mundbewegungen gemacht – was schon dadurch offensichtlich ist, dass Parks' Sprechstimme in Tonlage und Timbre «leichter» und höher ist als die sonore Gesangsstimme des wirklichen, zur Entstehungszeit des Films schon älteren Jolson.

In einer anschließenden Szene befinden wir uns in einem Vorführraum. Nachdem ihm gesagt wurde, sein Part werde von einem Schauspieler übernommen, schaut sich Jolson zusammen mit seinem Produzenten eine abgedrehte und abgemischte Szene an, in der ein im Blackface spielender Al Jolson jene Gesangsnummer vorträgt, die zuvor aufgenommen wurde. Jolson ist überrascht und begeistert, dass die Lippensynchronisation und die Darbietung als ganze so gut funktioniert, und fragt sich, wer ihn gespielt habe. Als die Lichter wieder angehen, zeigt sich, dass die Gestalt, die unmittelbar vor Beginn der Filmvorfüh-

Jolson Sings Again (USA 1949).

Jim Carrey als Andy Kaufman in Milos Formans *Man on the Moon* (USA 1999).

rung hereingeschlichen kam, niemand anderes ist als der junge Schauspieler, den Jolson gerade auf der Leinwand gesehen hat. Er wird ihm vorgestellt als – Larry Parks (jugendlich geschminkt, während Larry Parks alias Al Jolson ergraute Schläfen hat). Wir sehen also zweimal denselben Schauspieler, einmal den auf alt getrimmten, der dem jungen Larry Parks lächelnd entgegenblickt (eine Trickaufnahme). Es dürfte in der Filmgeschichte wenig Beispiele geben, die derart eklatant die Konstruktion einer Figur in Stimme und Körper, die ja eigentlich in jedem Film eine synthetische ist (im Englischen spricht man von «marrying together sound and image»), zur Schau stellen.

Metafilmisch operiert von allem Anfang auch Milos Formans *Man on the Moon* (USA 1999), der den die Kamera frontal adressierenden Schauspieler Jim Carrey alias Andy Kaufman zeigt. Kaufman/Carrey thematisiert das biographische Unterfangen als solches (vieles von seinem Leben sei in diesem «schlechten Film» für dramaturgische Zwecke verzerrt worden). Daraufhin lässt er den Nachspann ablaufen, zu ans klassische Hollywood erinnernder Schlussmusik von einer Schallplatte, bevor er Stimme und Part wechselt und erläutert, er habe alle schlechten Teile des Films herausgeschnitten. Und nachdem gegen Ende der Geschichte Kaufman an Lungenkrebs gestorben ist, versammeln sich seine Freunde in einer Kapelle, während er aus dem projizierten Film zum diegetischen und Kino-Publikum spricht. Die Narration weitet das lustvolle *mise en abîme*-Spiel von Sein und Schein aber noch aus: Wenn ein Jahr später Andy Kaufmans selbst erfundenes Alter Ego «Tony Clifton» vor versammeltem Publikum eine schräge Cover-Version von Gloria Gaynors «I Will Survive» singt, spielt Forman auch mit dem Publikum. Wir wissen nicht, wer diesmal den Part verkörpert – sein Freund Bob Zmuda, der die Rolle schon zuvor spielte, jedenfalls nicht, denn der befindet

sich im Publikum. So wird schließlich sogar der Tod verulkt, der eine Zeit lang das einzig Reale in diesem illusionären Spiel zu sein schien. Der Film endet in einer parodistischen Form von Transzendenz: was bleibt, ist das Imaginäre, kurz: Kino.

Interessante Reflexionen der Rollenhaftigkeit konnten wir bereits in Hou Hsiao-hsiens *Hsimeng Rensheng* konstatieren. Dort hatten die zahlreichen Puppenspiele und Opernaufführungen – frontal gefilmt – die Funktion, in einer metadiegetischen Verdopplung auch das Rollenhafte im wirklichen Leben der filmischen Figuren zu reflektieren. Wir sahen, dass der Protagonist sich durch seinen Beruf als Puppenspieler zumindest ideell ein Stück weit von den Einengungen des durch viele Vorschriften und Traditionen geregelten Lebens in Taiwan befreien konnte. Als Möglichkeit der Emanzipation aus einem restriktiven Milieu bis hin zur politischen Zeitkritik erscheint die metadiegetische Welt der Schauspielaufführungen auch in Ariane Mnouchkines *Molière* (F 1978) und John G. Adolfis *Voltaire* (USA 1933), bei denen die Bühne-im-Film es Stückeschreibern und SchauspielerInnen erlaubt, politische Vorgänge (im Frankreich des 17. respektive 18. Jahrhunderts) aus der künstlerischen Distanz analogisch zu entlarven.

Auch in Falk Harnacks *Anastasia – die letzte Zarentochter* wird Rollenspielen thematisiert, und gleich auf doppelte Weise. Einerseits wäre zu klären, ob die Frau, die nach einem Selbstmordversuch aus dem Berliner Landwehrkanal gezogen wird, eine «Rolle» vorspielt; sie handelt so, als sei sie Anastasia Romanow, die jüngste und (zum Zeitpunkt der Filmproduktion) angeblich noch lebende Tochter der 1917 ermordeten Zarenfamilie: Spielt sie also nur einen Part oder ist sie tatsächlich Anastasia? Zum zweiten stellt der Film implizit auch die Frage, ob die Schauspielerin Lilli Palmer ihre Rolle «gut» spielt. Ist die Figur (von Palmer mit russischem Akzent gesprochen) konsistent, und ist Palmer den zahlreichen melodramatischen Wechselbädern und der mentalen Fragilität der Protagonistin darstellerisch gewachsen? Durch die dramatisierte Frage nach der wahren Identität der zentralen Figur, die man immer wieder auf ihre psychische Gesundheit untersucht, wird somit das Thema der «Bühne des Lebens» angeschnitten: Ist sie nun Anastasia oder bloß Franziska Schanskowski und damit eine Hysterikerin, eine psychisch Kranke, eine Hochstaplerin, die an Größenwahn leidet? Auf das Anspruchsvolle an diesem (doppelten) Part hatte bereits der Eingang des Films hingewiesen, ein Bild von Lilli Palmer noch vor dem Vorspann, ein Verweis auf ihr schauspielerisches Vermögen, deren Auftritt nicht einfach als der eines Stars, sondern auch als der einer verwandlungsfähigen Darstellerin angekündigt wird.

Rollenhaftigkeit und damit zusammenhängende Pathologie finden sich auch in Resnais' *Stavisky* in der multiplen Identität der von Jean-Paul Belmondo schillernd verkörperten Titelfigur. Es scheint, dass sich das Thema rätselhafter, chamäleonhafter Identität besonders gut eignet, mit selbstbezüglichen Performance-Spiralen gekoppelt zu werden, was auch in Daniel Vignes *Le retour de Martin Guerre* (F 1982) der Fall ist. Glaubt man den Ausführungen Formans und seinem Film *Man on the Moon*, so war die wirkliche Identität des Protagonisten Andy Kaufman, einem *stand-up comedian*, selbst dessen engsten Freunden ein Rätsel. Und bezeichnenderweise stellt Forman eine Beziehung her zwischen dieser Figur und seinem Hauptdarsteller Jim Carrey, der während der Dreharbeiten immer nur «Kaufman» oder eine von dessen gespielten Figuren gewesen sei. Auch wenn es sich dabei um PR handelt, ist dies zugleich eine Fortschreibung von Carreys Image als sich immer wieder verstellender, possenreißender Schauspieler.[10] Das Rollenspiel mit Illusionen und um Sein oder Schein operiert hier auf mehreren Ebenen selbstreflexiv und stellt die Frage, ob es hinter den vielen Masken überhaupt eine wahre Identität gab. Dies erinnert natürlich an die Ontologie des Starphänomens, wo es auch um die Frage geht, welche Wirklichkeit hinter dem Image steckt, wobei diese «Wirklichkeit» zumeist selbst Teil des symbolisch ins Außerfilmische ausgeweiteten Images ist. In Formans Porträt stellt sich somit das Paradox der einzigartigen Individualität Kaufmans, die auf ständigem, sich chamäleonhaft wandelndem Maskenspiel beruht.

Die Frage der Rollenhaftigkeit stellt sich auch bei Golds *The Naked Civil Servant* bereits im Prolog. Wir sehen den wirklichen Quentin Crisp, der die Kamera adressiert und sich zur Verfilmung seiner Geschichte äußert: Jeder Film, auch der schlechteste, sei besser als das wirkliche Leben, und jeder Schauspieler werde die Rolle von Quentin Crisp besser spielen als er selbst (seinen Part übernimmt John Hurt). Damit ist das «Ich» des Subjekts als ein Handlungsprogramm definiert, durchaus in Übereinstimmung mit dem Konzept Goffmans. Auch diegetisch geht es um Rollenhaftigkeit: Als Tunte zu einer Zeit (vor und während des Zweiten

10 «Even the closest friends of Andy [Kaufman] will tell you they didn't know him»; «During shooting, I never met Jim Carrey. I always met either Andy Kaufman or [Kaufman characters] Tony Clifton or Latka» (Forman, zit. in Abramowitz 2000: 53). Und in einem anderen Interview sagt Forman: «Da war einer [Kaufman], der durchs Leben gegangen ist, ohne je sich selber zu sein. Er hat immer eine Rolle gespielt, auf der Bühne, neben der Bühne, zu Hause. Wie kann jemand so leben? Das ist faszinierend» (Forman, zit. in Lerf 2000: 61). Von der Künstlichkeit der eigenen medialen Identität, die hinter der ganzen Maskenhaftigkeit steckt, hat Carrey auf wirksame Weise in Peter Weirs intelligenter Science-Fiction-Komödie *The Truman Show* (USA 1998) Gebrauch gemacht.

Weltkriegs), in der Homosexualität noch als kriminelles Vergehen galt, erfährt Crisp durch mehrere tätliche Übergriffe am eigenen Leib, welche sozialen Rollen die Gesellschaft toleriert und welche nicht (durch sein transvestitenhaftes Auftreten ist er selbst in der eher konformistischen Schwulen-Szene stigmatisiert). Cross-Dressing erlaubt übrigens auch in Radu Gabreas *Ein Mann wie Eva* (BRD 1983) eine spannende Thematisierung von Rollenhaftigkeit: Eva Mattes (das *Eva* im Titel) spielt, mit Schnurrbart und Brille ausstaffiert, den Part des tyrannischen (schwulen) Regisseurs Rainer Werner Fassbinder, somit die Frage der sexuellen Identität und des Komplexes von Casting/Person/Part/SchauspielerIn/Figur reflektierend, der durch die diegetische Ungewissheit, ob bestimmte Handlungsabläufe wirklich oder nur gespielt sind, noch gesteigert wird. Mattes' Cross-Dressing bewirkt dabei interessanterweise nur scheinbar eine Entfiktionalisierung der Handlung.

Obwohl Roberto Rossellinis 1966 fürs Fernsehen realisiertes Historientableau *La prise de pouvoir par Louis XIV* keine Biographie ist, verdient eine Szene in diesem Zusammenhang ausführlicher erwähnt zu werden. Es geht darum, didaktisch aufzuzeigen, wie Louis XIV aus einer verhältnismäßig schwachen Monarchie einen durch und durch zentralistisch ausgerichteten Staat schuf. Louis hat soeben seinen größten Widersacher, den Finanzminister Fouquet, verhaften lassen und ist nun dabei, ein neues Kostüm in Auftrag zu geben, mithilfe dessen er seine Macht festigen und die Adligen an den Hof binden will. Wie im restlichen Film dominiert auch in dieser Ensembleszene ein anti-naturalistisches, dialoglastiges Schauspiel, das stark dialoglastig ist. Texte werden fast schon rezitiert, ohne große emotionale Färbung, die Einstellungen (halbnah) sind auf Beobachtung und aufs Tableau ausgerichtet, bei relativ großer Schärfentiefe. Louis' Machtergreifung geschieht durch die funktionale Inszenierung seiner selbst als unumstrittenes Zentrum seines gesellschaftlichen Umfeldes, des Hofes. Wir können hier unterscheiden zwischen einer primären Hauptfigur, die diegetisch auch als eine Art Regisseur auftritt; zwischen einer sekundären Hauptfigur, Colbert, Sekretär des Königs; der Nebenfigur Billet, dem Hofschneider; und Tertiärfiguren wie dem Ankleidemodell, dem die Haare geschnitten werden. Zu bemerken ist, dass Rossellini die Parts mit LaienschauspielerInnen besetzt hat, Stars fehlen vollständig. Besondere Bedeutung kommt dem Körper zu, der als Oberfläche der Inszenierung und als Objekt fungiert und unter der neuen, exzessiv verzierten Kleidung zu verschwinden droht. Soweit man hier von Charakteren sprechen kann, handelt es sich um flache, nicht um runde, ausgearbeitete. Diese Flachheit geht Hand in Hand mit ihrer Unterordnung unter die Mise-en-Scène. Umso ausgeprägter ist

dafür das Rollenhafte, sei es als Rolle des Königs, des Sekretärs, des Hofschneiders, der Diener. In der äußeren Erscheinung, die keine Tiefe oder Psychologie kennt, wird alles zur Oberfläche. Der Körper wird im wahrsten Sinne des Wortes verkleidet. Die Sprechparts sind zwar der Handlung untergeordnet, aber in ihrer monotonen Stimmlage bleibt eine Theaterhaftigkeit erhalten, die beinahe schon zu einer Brechtschen Verfremdung führt. Im doppelten Sinne des Wortes werden hier also Rollen gespielt. Ein Widerspruch ist auch festzustellen zwischen dem Darsteller Jean-Marie Patte und seinem Part als Louis. Patte entspricht nicht dem Typ, den die Rolle «König» suggerieren würde, er ist klein und nicht besonders attraktiv. Vielmehr geht es hier um die historische Rekonstruktion, eine gewisse physische Übereinstimmung zwischen dem von Gemälden und Porträts bekannten Louis und seiner Darstellung im Film. Das Interesse Rossellinis am Geschichtsunterricht zielt nicht darauf ab, eine Lebensgeschichte zu erzählen; vielmehr interessiert ihn das Thema der Macht und wie sie funktioniert. Er nimmt dazu die Fiktionalisierung stark zurück, was sich auch in der Reduktion der Gestik und der verhaltenen Mimik der Darsteller ausdrückt. Dialog und Referenzialität des Kostüms sind wichtiger als expressive Schauspielerei. So haben wir es mit einem Minimal-Acting-Stil zu tun, weil alles der Rolle, dem System dient.

2 Overflow-Effekte

Mit dieser begrifflichen Neuschöpfung sollen Übertragungseffekte von der Welt der filmischen Geschichte und der Handlungsfunktion des Protagonisten auf den narrativen Stil bezeichnet werden. Oder als Frage formuliert: Inwieweit versucht die Narration eine Performance zu bewerkstelligen? Wir müssen uns fragen, welche Art der Darbietung einerseits die biographische Figur leistet (ein Maler produziert Bilder, ein Politiker hält Reden) und welche ihrerseits die Narration anstellt, um zwischen Handlung und Stil eine Homologie hervorzubringen. Nachfolgend kommen mehrere Beispiele zur Sprache, doch vorderhand gilt unser Interesse einer vieldiskutierten Künstlerbiographie, Vincente Minnellis Van-Gogh-Porträt *Lust for Life* (USA 1956). Um die vorliegende Fragestellung zu präzisieren: Inwiefern hinterlässt das Thema der Malerei seine Spuren im Einsatz kinematographischer Techniken und Parameter?

Eine eindrückliche Hollywood-Montage in der Mitte von Minnellis Biopic macht ersichtlich, worum es hierbei geht. Van Gogh (Kirk Douglas) hat soeben ein billiges Zimmer in Arles bezogen. Die Sequenz gliedert sich in folgende Einstellungen:

1. Van Gogh (VG) steht auf, öffnet die Fensterstoren und blickt gebannt in die Landschaft hinaus. Es ist ein heller, wunderschöner Frühlingsmorgen.
2. Blick von außen auf den aus dem Fenster schauenden VG. Blüten eines Kirschbaums umrahmen ihn und sein Fenster. Pastellfarben dominieren das Bild.
3. VGs Point-of-View: die Spiegelung eines Baumes in einem gemächlich fließenden Fluss.
4. Ein Kirschbaum. Langsame Überblendung zu –
5. – einer frontalen Kamerafahrt aus leichter Untersicht unter den blühenden Bäumen hindurch. Langsame Überblendung zu –
6. – einer Totalen aus leichter Aufsicht auf einen Acker mit blühendem Kirschbaum und zwei Bauern mit einem Pferd. Langsame Überblendung zu –
7. – Kirschblüten, die in einer Kameraneigung von unten nach oben langsam abgeschwenkt werden. Langsame Überblendung zu –

8. – einem in Aufsicht gefilmten Acker mit Bäumen. Langsame Überblendung zu –
9. – einem Bild VGs von der gesamten Landschaft, das im Ausschnitt (ohne dass ein Rahmen oder Rand sichtbar ist) langsam abgeschwenkt wird. Wir sehen die Bäume, alles ist in ähnlichen Pastellfarben gehalten wie die vorhergehenden Bilder.
10. Ein Ausschnitt aus einem gemalten Bild von Kirschbäumen, langsam von unten nach oben abgetastet.
11. Ein weiterer Ausschnitt eines Gemäldes von VG. Zu sehen ist ein Baumstamm, mit Häusern im Hintergrund.
12. Langsamer Schwenk nach oben und Zoom-in auf zwei gemalte Kirschbäume. Langsame Überblendung zu –
13. – VG mit Hut in Nahaufnahme, seitlich von links hinten, der an einer Landschaft mit Bäumen arbeitet. VG dreht sich um, mit exaltiertem Gesichtsausdruck, blickt nach oben, nimmt den Hut ab und wischt sich das Gesicht.

Kirk Douglas als Vincent van Gogh in *Lust for Life* (USA 1956)

Der beherrschende Eindruck dieser nur gerade achtzig Sekunden dauernden Montagesequenz, die mit van Gogh beginnt und kreisförmig wieder mit ihm endet, ist zunächst einmal der einer Symbiose zwischen dem Künstler, der Welt, in der er lebt und die er wahrnimmt, sowie seiner Malerei. Wir erinnern uns an Griselda Pollocks Kritik, diese Art von filmischer Vorgehensweise produziere den Mythos der Kurzschließung zwischen Werk und Künstler, wobei sich letzterer durch ersteres als Subjekt konstituiert und umgekehrt das Werk die Subjektivität des Schaffenden lesbar macht, so dass eine historisch-materialistische Unterscheidung von Leben und Werk nicht mehr möglich sei. Insofern lässt sich Minnellis Film durchaus der Vorwurf machen, er reproduziere die romantische Ideologie des genialischen Künstlers, dessen Produktion aufs Innigste mit ihm verbunden ist.

Hier ist vor allem von Interesse, durch welche Mittel dieser Eindruck so machtvoll entsteht.

Zunächst ist bemerkenswert, dass van Gogh, schon bevor er in der ersten Einstellung die Storen geöffnet hat, wie eine Motte vom Licht angezogen wird. Die Morgenstimmung und die Farben schlagen ihn förmlich in ihren Bann. Wie besessen oder trunken schaut er aus dem Fenster, nimmt die Landschaft in sich auf. Was folgt, beginnt zwar als sein Point-of-View, die anschließenden Einstellungen allerdings nehmen ihren eigenen, durch Überblendungen ineinander übergehenden Lauf. Vincent verliert sich in seinen Wahrnehmungen, die nach dem anfänglichen PoV nicht mehr zwingend die seinen sind. Von besonderer Bedeutung sind hier, wie im ganzen Film, die zumeist langsamen Überblendungen (zu beachten ist, dass fast alle Segmentübergänge durch Überblendungen und nicht durch Schnitte erfolgen). Diese signalisieren nicht bloß das Vergehen von Zeit, haben nicht nur eine syntaktische Funktion der Verbindung; sie lassen auch ein visuelles Element mit dem nächsten symbiotisch verschmelzen, sie kreieren – im Moment des Überblendens – einen virtuellen Zustand zwischen zwei Bildern, eine Transformation, die eben diejenige des Malers ist, der reale visuelle Eindrücke zu gemalten Bildern verwandelt.

In der filmischen Technik selbst stellen sich momenthaft fast malerische Eindrücke ein, Augenblicke (etwa von 4 zu 5 oder von 7 zu 8), in denen für Sekundenbruchteile unklar ist, ob wir es mit so genannten Real- oder mit gemalten Bildern zu tun haben. Zugleich erzeugen sie eine Rauschhaftigkeit der Übergänge und Anschlüsse, eine Nahtlosigkeit der Transformationen, einen Bilder- und Farbensog, in den van Gogh, der die visuelle Verkettung ja eigentlich gestartet hat, hineingesogen wird und in dem er zeitweise verloren geht. Das Ergebnis dieser Kette sind seine Bilder, wobei der Rhythmus, in dem sie uns gezeigt werden, jenem stark ähnelt, mit dem zuvor die realen Bäume und Landschaftsansichten abgeschwenkt wurden. Van Goghs Leidenschaft, von Anbeginn in dieser Sequenz offenbar, zieht ihn in die Farben der Natur und der Malerei hinein, die ihn im Verlauf der weiteren Handlung förmlich verschlingen werden; schon die zweite Einstellung, in der er durch die Äste des Kirschbaums gerahmt und umfasst wird, bereitet dies aber vor. Die sanfte Bewegung in den Blättern bezeugt vorderhand noch eine Harmonie zwischen dem Malenden und seinem Objekt. Später wird der heftige Wind, der ihm den Hut vom Kopf bläst, zu einem Zeichen der verlorengegangen Balance und des Wahnsinns, jener fast naturhaften Übermacht, die den Künstler verschlingt. Peter Wuss würde diese Art von «narrativem Overflow» als semantische Kooperation bezeichnen: Auf der se-

mantischen Ebene des Stils widerspiegeln oder komplementieren die Topiks die Ebene der übergreifenden Handlung (vgl. Wuss 1993: 193ff.).

Das Symbiotische, dem sich der Künstler in seiner Transformationsarbeit nicht entziehen kann, in das er eingeht, wird immer wieder von Minnellis Biographie bestätigt, etwa in jenen Augenblicken, in denen van Gogh etwas sieht, das ihn magisch anzieht und anschließend in einer Überblendung als Malerei erscheint. Ein schönes Beispiel hierfür taucht später auf, als er sich, nachdem er einen Teil seines rechten Ohres abgeschnitten hat, in einem Sanatorium befindet. In einer Wiederaufnahme der Topik des Fensters, durch das ihm die pastellfarbene Landschaft entgegenleuchtet, blickt er hinaus. Damit wird eine Point-of-View-Struktur eingeleitet: Wir sehen die Landschaft und sogleich, in einer Überblendung, das Gemälde. Eine Sanatoriumsschwester bestaunt das Bild mit gelbem Kornfeld, in das er einen dort nicht existierenden Mäher hineinmalt. Er sei ein Symbol des Todes, wenn auch kein trauriger Tod, denn die Sonne durchflute alles «mit einem Licht aus purem Gold». Das Aufgehen in der Farbe Gelb wird im Film gespiegelt durch den ebenfalls gelb gehaltenen Untergrund von Vor- und Nachspann.

Zu erwähnen wäre im Zusammenhang mit *Lust for Life* noch ein entscheidender Aspekt der Bildgestaltung, den wir auch in zahlreichen anderen, vor allem, aber nicht nur KünstlerInnen-Biographien finden, nämlich die visuelle Gestaltung nach Gemälden, Skizzen oder auch historischen Photographien. So erinnern die Gesichter der armen Bergwerksarbeiter und -familien in der Borinage, zu denen van Gogh das Wort Gottes predigt, an die realistische Malerei des 19. Jahrhunderts und an sein eigenes Frühwerk. Auch dieses Verfahren dient dem Ineinandergreifen von kinematographischer und malerischer Bildwerdung und kann als Versuch verstanden werden, ein Mehr an Realismus zu erzeugen, wie auch Siegfried Kracauer bestätigt:

> Manchmal versucht der Schöpfer von Kunstfilmen, eine historische Periode mit Hilfe zeitgenössischer Gemälde und Zeichnungen zu rekonstruieren; wann immer das geschieht, passen sich offenbar seine gestalterischen Bestrebungen nahezu realistischen Intentionen an. [...] Da diese technischen Verfahrensweisen insgesamt dazu dienen, physische Realität selber auf der Leinwand zu beschwören, wird der an ihre herkömmliche Verwendung gewöhnte Zuschauer um so mehr geneigt sein, als selbstverständlich hinzunehmen, was ihre Anwendung auf Gemälde insinuiert: dass die Objekte, die er sieht, ‹verlebendigte Zeichnungen› sind und daher einen Teil der ungestellten Realität bilden. [...] um die wirklichkeitsnahe Atmosphäre zu verstärken, in der die Kamera frei atmen kann, werden die biographischen

> Angaben manchmal durch Aufnahmen der Menschen und Landschaften ergänzt, die eine Quelle der Inspiration für die Künstler waren. *Lust for Life* (*Ein Leben in Leidenschaft*), ein Spielfilm über van Gogh, schwelgt in solchen Gegenüberstellungen von Kunst und Realität.
>
> *(Kracauer 1964: 264ff.)*

John A. Walker zeigt das Bestreben der Filmemacher auf, unter Hinzuziehung von künstlerischen Beratern ein möglichst «realistisches» Porträt der Welt van Goghs zu kreieren:

> Minnelli wanted the settings to be as authentic as possible and so he filmed in several of the places where van Gogh had lived including the asylum at St Rémy in Provence. The realistic effect of the film was reinforced by period clothes and by the construction of sets from the visual information supplied by the artist's paintings. A team of art directors headed by Cedric Gibbons worked on the picture. [...] The half-completed paintings on which Douglas is shown working were produced by a young high-school art teacher called Robert Parker (though his name does not appear on the credits). Parker, a graduate of the Chicago Art Institute, was hired via John Rewald, the famous authority on impressionism and post-impressionism, who seems to have been the film's art-historical consultant. The hands of van Gogh were to have been those of Parker, but in fact the hands shown belonged to Douglas.
>
> *(Walker 1993: 43f.)*

Ein anderes ausgezeichnetes Beispiel, wie Filmemacher die Kunst eines Malers filmisch zum Leben erwecken können, bietet der Anfangskomplex von John Hustons Toulouse-Lautrec-Porträt *Moulin Rouge* (GB 1952). Bereits der Vorspann arbeitet mit spezifischen Lautrec- und Jugendstil-Assoziationen; im Hintergrund zu den rotvioletten Art-Nouveau-Titeln sind Ausschnitte von Plakaten und Zeichnungen des Malers zu sehen. Eine einführende Texttafel – auch in einer Jugendstil-Schriftart – stellt das Unterfangen des Films vor, in einer Art und Weise, wie wir es ähnlich schon im Abschnitt über Zwischentitel und Schriftzüge gesehen haben:

> Seine Palette ist verstaubt, seine Farben sind eingetrocknet, und doch ist das Werk Henri de Toulouse-Lautrecs heute noch so frisch und lebendig wie an dem Tag, als er den Pinsel aus der Hand legte. Für einen kurzen Augenblick soll er noch einmal vor uns auferstehen und mit ihm sein geliebtes Paris und seine Zeit.[1]

1 Von diesem Film war dem Verfasser nur eine deutschsprachige Videokopie zugänglich.

Damit setzt die eigentliche Diegese ein. Zum nächtlichen Bild des Moulin Rouge (eine rote Windmühle, deren Blätter sich im Gegenuhrzeigersinn drehen), gibt uns der Zwischentitel «Paris 1890» Bescheid über die räumliche Welt der Handlung und ihre zeitliche Situierung. Kutschen fahren vor, Menschen in eleganter Abendgarderobe betreten das Moulin. Die Kamera begibt sich, durch diese Dekorfiguren angezogen, ebenfalls in den Nachtklub. Eine Kranfahrt hinauf auf die Ränge zeigt uns die versammelten ZuschauerInnen, eine Musikkapelle und die TänzerInnen unten auf der Tanzfläche. Starke Farb-, vor allem Rottöne dominieren Dekor und visuelle Gestaltung. Das Milieu evoziert die Bilder Lautrecs. Wir sehen La Goulue, eine Tänzerin, wie er sie gemalt hat, mit orangeroten Haaren, roter Bluse mit weißen Punkten und grünem Rock. Der gesamte Eröffnungskomplex ist stark deskriptiv und performance-, tanzorientiert. Das Personal besteht vor allem aus Dekorfiguren. Manche sind fast stereotyp gezeichnet, so ein steif wirkender Engländer mit Hut und Monokel oder ein dicklicher, lüsterner und begeistert dem Geschehen auf der Tanzfläche folgender Mann mit rundem errötetem Gesicht. Auf der Tanzfläche sind neben La Goulue eine weitere Tänzerin und zwei Männer auszumachen, von denen der eine, schlank und großgewachsen, ganz in Schwarz und mit Zylinderhut, ein äußerst merkwürdiges Gesicht hat: eine krumme Adlernase und ein extrem vorstehendes Kinn (hier wurde zweifellos in der Maske nachgeholfen). Die Luft ist dunstig und eine Spur rauchig und ergibt einen Quasi-Weichzeichnereffekt. Figuren und Milieu scheinen eine animierte Fassung von Toulouse-Lautrecs Gemälden, Plakaten und Zeichnungen zu sein.

Noch ist kein wirklich fokussierendes Zentrum auszumachen; Hustons Biopic ist ein prototypisches Beispiel der verzögerten oder gesichtslosen Figureneinführung. Erst in der 6. Minute sehen wir die zeichnende Hand und eine Zeichnung der Tanzenden, von oben und von hinten über die rechte Schulter gefilmt, des, wie wir entweder bereits vermuten oder im Nachhinein wissen, vorderhand noch unidentifizierbaren Lautrec.

Hauptsächlich gilt das narrative Interesse immer noch der Tanzfläche. Die Darbietung der TänzerInnen hat etwas Vulgäres an sich, La Goulue wirkt wie ein Fischweib. Als der Tanz zuende ist, konzentriert sich die Narration auf die stark typisierten Zuschauenden. Die Abwesenheit eines Handlungszentrums führt zu einer Art von Milieu- oder Kollektivschau.

In der 7. Minute wird Lautrec von hinten eingeführt, wie er sich mit der linken Hand ein Glas Cognac einschenkt und mit der rechten zeichnet. Wir sehen seine noch unvollendete Kreidezeichnung, ein *work-in-*

progress. Wie im Vorspann von Mankiewicz' *Cleopatra*, findet hier eine «teleologische Umkehr» statt: Es ist offensichtlich, dass das dargestellte Geschehen nach den Vorlagen des bedeutenden Malers realisiert wurde; hier jedoch wird der inverse Effekt erzielt, da Lautrec das abzeichnet, was er vor sich sieht, womit sich eine symbiotische Kurzschließung zwischen dem Maler, seinem Werk und dessen filmischer Lebenserweckung ergibt. Erst jetzt, nach sechseinhalb Minuten, findet die tatsächliche (aber immer noch nicht abschließende) Präsentation der Hauptfigur statt, mit einer Großaufnahme José Ferrers, im Bowlerhut, mit Brille und Bart, langem Gesicht, aufmerksamen Augen und ganz in Dunkel gekleidet. Der diegetische Fokalisierer der bisherigen Szenerie wird nun nachträglich klar, doch war er dies *indirekt* schon zuvor, durch die Farbgebung und die Gestaltung der Einstellungen und des vorgeführten Personals. Letztlich ist dies bloß der filmische Nachvollzug der Tatsache, dass ein Künstler primär durch sein Werk, nicht unbedingt durch sein Leben von Bedeutung ist.

Nachfolgend wird das Geschehen in einer Alternation von Lautrecs Sicht, seiner Kreidezeichnungen und der Tanzfläche geschildert. Wir erfahren von der ersten Pathologie des Malers; eine Moulin-Bedienstete sagt ihm, er trinke wieder viel zu schnell, was darauf schließen lässt, dass er Alkoholiker ist. Er scheint im Moulin Rouge eine geschätzte Persönlichkeit zu sein, denn verschiedene Figuren kommen auf ihn zu – er fungiert als eine Art dezentrierte Drehscheibe: Ein Freund erzählt ihm von der vielversprechenden Möglichkeit, eines seiner Gemälde zu verkaufen; La Goulue beschwert sich wegen einer anderen Tänzerin. Als der Patron Lautrecs Zeichnung sieht, macht er ihm eine Offerte: das Plakat für das Moulin Rouge zu gestalten und dafür einen Monat gratis bei ihm zu trinken –, was Lautrec als das beste Angebot bezeichnet, das ihm je gemacht wurde.

Erneut wird das Erzählen zugunsten des Spektakels, der Performance hintangestellt; es folgt der Auftritt der in Kostüm und Figur von Toulouse-Lautrec malerisch festgehaltenen Jane Avril (Zsa Zsa Gabor), die im Hintergrund auf der Treppe erscheint, um ein Lied zu singen und allmählich hinabzusteigen. Im extravaganten weißen Hut, weißer Bluse und orangerotem Rock stimmt sie eine Musical-Nummer an. Anfänglich ist das bewundernde Publikum noch zu sehen, zusehends rückt nurmehr sie ins Blickfeld. Natürlich wird sie zugleich von Lautrec beobachtet und gezeichnet. Schließlich, am Ende der Nummer, lehnt sie sich gegen seinen Tisch, um ihm ihr Pech in der Liebe zu klagen. Sogleich folgt die nächste Show-Einlage: Sechs Tänzerinnen erscheinen und tanzen – mit einem starken *attachment* der Kamera – einen flotten Cancan. Die

Farben ihrer Röcke sind auffällig: rot, gelb, blau, schwarz, weiß und grün. Erneut sehen wir den rundlichen Mann mit dem erröteten Gesicht, der vor Begeisterung fast außer sich ist, während Lautrec die Tanzenden auf dem Papier festhält.

Noch immer ist die zentrale Figur nicht vollständig vorgestellt, wir haben kaum mehr als ihren Oberkörper gesehen. Dies folgt nun. Der Tanz ist zuende, der Abend auch, das Publikum bricht auf, vor dem Moulin fährt eine Kutsche davon. Lautrec nimmt noch einen letzten Schluck aus der Cognac-Flasche, er steht auf, die Kamera fährt zurück und wir sehen, dass er ein Zwerg ist, eigentlich ein Krüppel, mit viel zu kurzgewachsenen Beinen – ein traumatischer, mitleiderregender Augenblick. Nun können wir erahnen, weshalb er trinkt. Mit diesem vorläufigen Abschluss der Exposition, nach über *achtzehn* Minuten erstaunlich spät, kann die Erzählung «richtig» beginnen.[2]

In Biographien mit MalerInnen-Sujets ist die semantische Kooperation besonders augenfällig, gerade auch in einer experimentellen Produktion wie dem Spielfilm-Erstling des neoromantischen englischen Avantgarde-Künstlers John Maybury, *Love Is the Devil* (GB 1998). Das Biopic hat den Maler Francis Bacon zum Gegenstand, und obwohl dessen Gemälde fast überhaupt nicht im diegetischen Raum der Erzählung auftauchen, sind sie fast durchgehend in analogischer Form durch die stilistische Gestaltung der Filmbilder präsent, mit deren ausgeprägtem Chiaroscuro, ihren zahlreichen grotesken Verzerrungen und Spiegelungen in verschiedensten Gegenständen und anderen Verfremdungseffekten, die auch über die Ausstattung operieren.

Der stilistische Overflow muss sich allerdings nicht zwingend auf derselben materiellen Spur realisieren wie die semantische Handlungsfunktion der biographischen Figur; Anand Tuckers Porträt der beiden du Pré-Schwestern *Hilary and Jackie* (GB 1998) gibt uns dafür mehrere eindrückliche Beispiele. Die Auftritte der Cellistin Jacqueline du Pré (Emily Watson) sind einmal, bei ihrem großen öffentlichen Durchbruch, begleitet von kreisförmigen Kamerafahrten um sie herum, in einer Beschwingtheit und Dynamik, welche jene ihrer musikalischen Performance *synästhetisch* aufgreift und erweitert. An einer anderen Stelle verwirklicht sich die Stärke ihres Genies nicht in der Kameraarbeit, sondern in der farblichen Intensität ihrer Kostüme, aneinandergereiht durch elliptische

2 Bedenkt man, dass dieser ganze Teil der Handlung nur eine einzige Sequenz bildet, so erscheint der Anfang von *Moulin Rouge* auch aus dieser Perspektive sehr bemerkenswert.

Schnitte. Der Overflow kann also auch als Reales, als jenes nicht komplett Symbolisierbare der biographischen Figur verstanden werden, als exzessives und gewissermaßen hysterisches Moment in der Inszenierung (wie dies auch im Melodrama häufig der Fall ist).

Wir begegnen einem narrativen Overflow aber auch in Biographien mit anderen beruflichen Themen, vor allem in solchen Werken, die einen gewissen künstlerischen Anspruch haben. Im Wissenschaftler-Biopic *Edison, the Man* etwa, der als krönende und Edison definierende Erfindung die Glühbirne ausmacht, findet sich, wie bereits erwähnt, eine ganze Topikreihe von Lichteffekten. Wir haben auch gesehen, dass die narrativen Spiele mit der Zeit, insbesondere die stilistischen Aspekte der Dauer, der persönlichen Erinnerung und des Frequentativs, welche *Céleste* betreibt, eine filmische Wiederholung jener Zeitspiele darstellt, die in Prousts *Recherche* eine so wichtige Funktion erfüllen. In *Hsimeng Rensheng* konnte festgestellt werden, dass viele Aufnahmen von der frontalen Kadrierung her und als Plansequenzen durch die eingeschobenen Puppenspiele metafilmisch gespiegelt werden und in ihrer beobachtenden Qualität selbst den Eindruck erwecken, hier werde einem Theater des Lebens, in dem die Akteure Rollen spielen, zugeschaut. In *Isadora* wird das Thema des Tanzes in einer Topikreihe der direkten und assoziierten Bewegungen aufgenommen.

In *Lucky Luciano* wird das Handeln und Sein der Hauptfigur – ein Mafiaboss, der nur in seiner öffentlichen Fassade zu sehen ist – stilistisch reflektiert, wenn sie in Spiegelungen (in einer Glasscheibe oder beim Barbier) mehrfach erscheint, welche auf ein zweites verstecktes Leben verweisen und sie daher ambivalent und schillernd erscheinen lassen. In der halbdokumentarischen, experimentell inspirierten Musiker-Biographie *32 Short Films about Glenn Gould* finden sich Ton-Bild-Synästhesien, welche die Bilderfolge nach Goulds Gehör ausrichten (beispielsweise in der Episode «Truck Stop»). Jill Godmilows episodisch-elliptische Literatenbiographie *Waiting for the Moon* (USA 1993) ist als Ganzes nicht nur durch Schwarzfilm-Interpunktionen wie ein Journal oder Tagebuch gegliedert, auch die Dialoge zwischen Gertrude Stein und Alice B. Toklas wirken in sich literarisch, wie aus einem Buch genommen und den beiden Schauspielerinnen in den Mund gelegt; mitunter wirken die Protagonistinnen wie Bressonsche «Modelle».

Bezüglich des semantischen Konflikts schließlich, wenn also Topikreihen oder Stil den konzeptgeleiteten Kausalketten eher entgegenlaufen, bietet sich uns später in Form von John Fords *Young Mr Lincoln* ein hochinteressantes Beispiel.

3 Referenzielle Effekte und textuelle Hybridität

Genaugenommen ist der narrative Overflow nichts anderes als ein referenzieller Effekt, der sich allerdings nicht primär auf das Sein der biographischen Figur bezieht, sondern auf ihre Leistung oder ihr Werk, also prädikativ bestimmt ist. Demgegenüber stehen jene Wirklichkeitsverweise, welche die biographische Persönlichkeit als solche in der Realität zu verankern suchen. Hierbei stoßen wir zunächst auf die Frage der *Textsorte*. Diesem Phänomen der verschiedenen filmischen Schreibweisen – hier sind nichtfiktionale und fiktionale gemeint – sind wir im Vorangehenden mehrfach kurz begegnet. Zweifellos ist die Kombination von unterschiedlichen wirklichkeitsbezogenen Modi für einen Spielfilm mitunter problematisch, in der Biographie ist sie allerdings recht häufig anzutreffen. Zwar mag dies mehr für die offenen und/oder experimentellen Porträts gelten, die gerade dadurch die Geschlossenheit der klassischen Biopics aufbrechen. Gleichwohl findet sich eine nichtfiktionale oder zumindest hybride Adressierungsform auch in den klassischen Beispielen des Genres.

Da wir bereits auf das reale Wochenschaumaterial am eher plötzlichen Ende von *The Spirit of St. Louis* eingegangen sind, betrachten wir ein anderes Beispiel. Norman Taurogs *Young Tom Edison* endet nicht mit dem Schlusstitel «The End», sondern fügt noch einen kurzen Epilog an, der ein historisches Porträt, ein Ölgemälde Thomas Alva Edisons als Erwachsenen zeigt. Ein von einer Männerstimme gesprochener Voice-over setzt ein:

> Und der Junge aus Milan, Ohio, schenkte der Welt große Erfindungen, die allen Menschen mehr Sicherheit und Bequemlichkeit brachten. Sein Leben war ein einziges Abenteuer. Er lernte den höchsten Triumph wie auch die tiefste Verzweiflung kennen. Der einfallsreiche Junge Tom Edison wurde einer der bedeutendsten Männer seiner Zeit. Die Fortsetzung dieses Films zeigt Thomas Alva Edison in seinen Mannesjahren, dargestellt von Spencer Tracy.[1]

1 Von Taurogs Film war dem Verfasser nur eine deutschsprachige Videokopie verfügbar.

Beim Satz «Die Fortsetzung dieses Films ...» beginnt die Kamera allmählich rückwärts zu fahren, um links im Bild Spencer Tracy zu zeigen, der aufrecht stehend und als Edison zurechtgemacht zum höher hängenden Porträt hinaufschaut. Nicht nur hat dieser Epilog als Quasi-Vorfilm die Aufgabe, das *back-to-back* vom selben Studio (MGM) hergestellte Anschlussprodukt *Edison, the Man* anzukündigen und damit zu «verkaufen»; es verweist ebenso auf den historischen Edison sowie auf dessen Verkörperung durch Tracy, so dass ein Vergleich zwischen Vorlage und «Kopie» möglich ist. Damit bezieht sich der Epilog auch auf die Seriosität der Filmschaffenden, eine glaubwürdige und realitätsnahe Zeichnung anzustreben, bei gleichzeitiger Thematisierung der spielfilmhaften Rekonstruktion und einem Appell ans Publikum, den Filmemachern «künstlerische Freiheiten» zuzugestehen.

Der Anspruch auf eine besondere Wirklichkeitsreferenz der klassisch-geschlossenen Biographie muss nicht notwendig auf heterogene Textsorten zurückgreifen, er kann sich einfach in einem vergleichsweise homogenen filmischen Stil niederschlagen, den man mit «sozialem Realismus» bezeichnen könnte; Henry Kings *The Song of Bernadette* (USA 1943), ein mit vier Oscars ausgezeichnetes, auf dem Buch von Franz Werfel beruhendes und sozial engagiertes Werk, ist hier zu erwähnen. Die anfängliche Low-key-Beleuchtung und die vor allem in den ersten elf Minuten vorherrschende, asketisch-langsame, in zahlreichen Totalen gehaltene Schilderung der kollektiven Strenge und Armut, in der das streng gläubige Mädchen Bernadette Soubirous, die spätere Heilige von Lourdes, aufwächst, entwickelt dramatisch das Thema einer leidensreichen, tapferen persönlichen Hingabe mit für Hollywood großer Ernsthaftigkeit. Andrerseits mag eine klassische Politiker-Biographie wie *Abe Lincoln in Illinois* (John Campbell, USA 1940) auf geläufige ikonographische Darstellungen des später berühmten Präsidenten setzen. Anlässlich eines Familienfotos gibt sich der Hauptdarsteller Raymond Massey Mühe, mit jener Steifheit und Monumentalität zu posieren, die an Photographien des historischen Lincoln erinnern.

Interessante Stilwechsel zeichnen auch eine filmästhetisch vergleichsweise unbedeutende Biographie wie Falk Harnacks *Anastasia, die letzte Zarentochter* aus. Nach dem Prolog und der nicht direkt gezeigten, sondern durch Nebenfiguren im Stile eines griechischen Chors kommentierten Erschießung der Zarenfamilie wirkt der ganze Komplex, der die vom Star Lilli Palmer gespielte Figur verzögert vorstellt, in seinem Schwarzweiß und einer kontrastreichen Low-key-Beleuchtung, die viele Schatten und Spitzlichter produziert, ein wenig durch den deutschen Expressionismus oder dessen amerikanische Umformung zum Noir beein-

flusst. Hier geht es um Fragen des Wirklichkeitsbezugs: Wer ist diese Frau, die sich in den Landwehrkanal geworfen hat und nun in einer Klinik psychiatrisch behandelt wird? Die Möglichkeit des Wahnsinns, der Persönlichkeitsspaltung und der seelischen Abgründe war ja eines der grundlegenden Themen der expressionistischen Filme seit *Das Kabinett des Dr. Caligari* (Robert Wiene, D 1919). In dieser Phase von Harnacks Biopic dominiert vom Gesichtspunkt der Darstellung aus folgerichtig Palmer-die-wandlungsfähige-Schauspielerin und noch nicht Palmer-der-glanzvolle-Star. Nach der Entlassung aus der Klinik und der Aufnahme eines «normalen» Lebens, insbesondere dem New-York-Aufenthalt im Jahre 1928, schildert die Erzählung jedoch eine in ihrem Selbstbewusstsein und ihrer (phantasiehaft-fiktiven?!) «Anastasia-Identität» gefestigte und aktivere Figur; nunmehr herrscht High-key-Beleuchtung vor, die visuell eher an Komödien oder Melodramen erinnert, bei gleichzeitig verstärkter Fiktionswirkung und Präsenz des Stars Lilli Palmer. Der mitunter düster-bedrohliche Straßenrealismus ist durch einen eher seichten Glamour-Realismus ersetzt worden. Mit der erneuten Einweisung in eine psychiatrische Klinik im Schlussteil des Films kehren die Low-key-Töne des Anfangs zeitweise zurück, während das Ende wieder «optimistisch-anastasiahaft» im High-key-Stil gehalten ist. Schließlich lässt sich die stilistische «Gespaltenheit» von Harnacks Werk auch unter der Rubrik des *narrativen Overflow* einordnen, insofern sie das Thema der Geschichte aufgreift und verdoppelt. Einem ähnlichen Fall werden wir übrigens in einer anderen – bezeichnenderweise? – deutschen Biographie begegnen, Praunheims *Anita – Tänze des Lasters*, auch wenn wir es dabei mit einem experimentellen, komplexeren und frecheren Werk zu tun haben.

Moderne Biographien greifen sicher regelmäßiger als die klassischen auf das Stilmittel vermischter Textsorten zurück. Diese Hybridität gilt insbesondere für postmoderne Texte, wie Peter und Will Brooker betonen:

> If we concede, with [Fredric] Jameson, that postmodernism is a cultural dominant, a context and a set of conditions rather than a mere style, then it is clear that it may include modernist, realist and documentary modes within its orbit.
>
> *(Brooker/Brooker 1997: 11)*

Ebenso wie *Hsimeng Rensheng* verwendet auch *32 Short Films about Glenn Gould* abwechselnd und zum Teil ineinander verflochten dokumentarische oder dokumentarisierende und fiktionalisierte Textarten. Auf der nichtfiktionalen Seite wären die Interviews mit realen Persönlichkeiten

zu nennen, die über Begegnungen und ihre Beziehung mit dem Pianisten Auskunft geben, wobei sie einen offensichtlich neben der Kamera stehenden unsichtbaren Befrager adressieren, dessen Fragen ausgelassen wurden: etwa, um nur zwei solcher Segmente herauszugreifen, Yehudi Menuhin, der Gould einen Puristen nennt, der sich von der Welt abgekapselt habe; oder seine ehemalige Kammerzofe, die erzählt, dass andere Bedienstete sich vor Glenn Gould fürchteten, weil sie ihn für pervers hielten; fast zugleich hören wir die Erinnerungen von Freunden und Bekannten, die über das Kauzige, die Intelligenz und die Unkonventionalität Goulds berichten.

Andere Stellen des Films sind hybrid, sie kombinieren in sich Fiktionales mit Nichtfiktionalem. So beispielsweise der allererste der 32 Kurzfilme, der eine Eiswüste zeigt und einen Mann im langen Mantel, der, bevor er zu erkennen ist, langsam aus der Ferne auf die Kamera zuschreitet und schließlich, immer noch in der Totalen, mit verschränkten Armen stehenbleibt. Strukturiert wird diese fast zweiminütige Plansequenz wesentlich durch die allmählich eingeblendete, lauter werdende und schließlich ausklingende Musik, eine Gould-Bach-Einspielung. Der Mann, über den wir noch nichts wissen, ist natürlich nicht Glenn Gould selber, der zum Zeitpunkt der Filmproduktion schon tot war, sondern der Schauspieler Colm Feore, der Gould darstellt. Wir sehen also zweierlei: den nichtfiktionalen Schauspieler, der eine minimale Darbietung liefert, und den gemeinten, fiktionalisierten Protagonisten. Das Geschehen lässt sich noch nicht als fiktional bezeichnen (erneut zeigt sich der wichtige Stellenwert von frontalen Kadrierungen), hat allerdings bereits Elemente einer Charakterexposition: Gould in seiner Isolation, seiner Selbstbestimmtheit, vielleicht auch Selbstverliebtheit, in seinem herausragenden künstlerischen Status; verwiesen wird dabei auch auf ein Thema, das später wieder auftaucht, «The Idea of North», ein Hörspiel, das Gould fürs Radio aufnimmt. Das Konzept der minimalen visualisierten Handlung, das hier schon ersichtlich wird, strukturiert den Film als ganzen insofern, als in dieser fragmentarischen Biographie Wesentliches aus und über das Leben Goulds oftmals gerade *nicht* gezeigt, sondern nur angedeutet oder aber durch verbale oder schriftliche Mittel, Erzählung im engen Sinn des Wortes, vermittelt wird.

In ihrem liebevollen Porträt *Jacquot de Nantes* setzt Agnès Varda nichtfiktionale Aufnahmen ein, die zum Teil an Super-8-Familienfilme erinnern. Noch vor Beginn der Spielfilm-Diegese sehen wir Jaques Demy am Strand (farbig); ein ähnliches Bild wird gegen Ende wieder auftauchen. Punktiert wird die Handlung auch durch Aufnahmen des Filmemachers, der mit seinem traurigen Gesicht, aus dem ein gelebtes Leben

Lotti Huber in Rosa von Praunheims *Anita – Tänze des Lasters* (D 1987).

spricht, direkt in die Kamera blickt, begleitet von seinem reminiszierenden Voice-over; an anderen Stellen durchbrechen erforschende Detailaufnahmen seiner Augen oder Hände das dramatische Geschehen.

Rosa von Praunheims *Anita – Tänze des Lasters*, eine humorvolle Experimentalbiographie über die deutsche 20er-Jahre-Tänzerin Anita Berber, setzt verschiedene Stile und Textsorten sehr bewusst, selbstreflexiv, als ästhetische und inhaltliche Strategie ein. Primär lassen sich zwei Erzählstränge unterscheiden: im «realistischen Teil» die in ihrer Korpulenz und Extravertiertheit schrille und schräge, ältere Anita, die behauptet, eine große, vergessene Tänzerin zu sein und wegen ihres exzentrischen Verhaltens in einer psychiatrischen Klinik untergebracht ist. Hier stellt sich eine ähnliche Frage wie in *Anastasia, die letzte Zarentochter*: Handelt es sich tatsächlich um Anita Berber oder «bloß» um Frau Kutowski, die größenwahnsinnig ist? Schwarzweiß gedreht und in einem Stil, der an das dokumentarische Direct Cinema der 60er Jahre erinnert, wurden die entsprechenden Szenen tatsächlich in der «Karl Bonhoeffer Nervenklinik» realisiert, wie dem Nachspann zu entnehmen ist. Auch wenn die Teile im Hospital inszeniert sind, erzeugen sie dennoch eine Irritation, momenthaft wirken sie sehr «authentisch»: Sind einige der Figuren tatsächlich Insassen? Praunheim scheint hier die Frage aufzuwerfen, wo die Grenze zwischen künstlerischer Exaltiertheit, wie sie Lotti Huber / Anita Berber auslebt oder eben spielt, und klinischer Geisteskrankheit wirklich liegt. Was ist Illusion, was Wirklichkeit? Dem explosiven Potenzial Anitas, durch Anzüglichkeiten, obszöne Poesie und persönlichen Exzess Konventionen aufzubrechen, steht das in seiner so genannten Normalität äußerst repressiv, voyeuristisch und sexuell verklemmt wirkende Krankenhaus-Personal (Arzt und Krankenschwester) entgegen, das eine wahrhaft graue und schwarzweiße Welt bewohnt.

Andrerseits findet sich ein zweiter, stummer und in starken Farben realisierter dramatischer Strang, der den filmischen Stil des 20er-Jahre-Expressionismus aufgreift. Auch hier erzählt der Film weniger eine Geschichte (mit konzeptgeleiteten Kausalketten), als dass er eine chronologisch lockere Folge von geradezu effekthascherischen Schaunummern aneinanderreiht. Eine jüngere Anita Berber (von Ina Blum dargestellt) vollführt mit ihrem Liebhaber, dem Tänzer Sebastian Droste (Mikael Honnesseau) zu modernistischer nichtdiegetischer Musik laszive und ausdrucksstarke Tänze, in denen es darum geht, sexuelle und andere bürgerliche Tabus zu brechen. Narrative Informationen enthalten vor allem die Zwischentitel, überdeutlich expressionistisch gestaltet, wie wir es aus den Filmklassikern kennen. Auch das Dekor erinnert an *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Die Figuren sind nicht realistisch gezeichnet, sie wirken wie funktionale Akteure; sie stellen nicht so sehr dar, sondern produzieren Darbietungen. Bemerkenswert ist allerdings die doppelte Besetzung der beiden DarstellerInnen: Honnesseau und Blum spielen nämlich nicht nur die beiden TänzerInnen, sondern auch den Arzt und die Krankenschwester. Damit wird auch jener Themenkreis der Rollenhaftigkeit angesprochen, der oben Gegenstand unserer Untersuchung war. Praunheims Rekonstruktion ist nicht eine historische, sondern eine der Filmgeschichte. Der ganze «expressionistische» Erzählstrang ist neben einer gewissen Künstlichkeit gleichzeitig radikaler und deftiger als der «realistische», in dem er neben der freien Nacktheit auch Homosexualität und den Kokainkonsum in Berliner Künstlerkreisen thematisiert.

So ziehen sich eine ganze Reihe von binären Oppositionen durch den Film: experimentell vs. konventionell, frei vs. eingesperrt, eine einzige vs. multiple Lebensrollen, expressionistisch vs. realistisch, «verrückt» vs. «normal», freizügig/nackt vs. zugeknöpft, stumm vs. sprechend, bewegt vs. unbewegt, Exhibitionismus vs. Voyeurismus, Poesie vs. Prosa, Es vs. Ich, nicht-linear vs. linear, schwarzweiß vs. farbig. Das Wirkliche und Lebendige steckt nicht in der «Normalität», sondern im so genannten Wahnsinn der Hauptfigur und im expressiven, ausgelassenen Tanz der KünstlerInnen, die sich nicht an Konventionen des Anstands halten. Durch die Überschneidung der beiden Erzählstränge – Lotti Huber tritt als Anita auch im expressionistischen Teil auf, Anita/Blum trifft sich mit Anita/Huber am Todesbett in der Klinik, sie jedoch ist noch nicht tot, ihr «Wahn» geht weiter – löst der Film seine beiden Textsorten und diegetischen Ebenen imaginär ineinander auf; der letzte Ausspruch der Krankenschwester, «Träume sind oft wahrhaftiger als das Leben», könnte sogar als Motto des Films insgesamt bezeichnet werden.

Waren in *Citizen Kane* die Wochenschaubilder, die den verstorbenen Protagonisten zum Teil in realen geschichtlichen Settings zeigten (etwa mit Adolf Hitler), frühe filmhistorische Beispiele für die Inszenierung oder visuelle Manipulation nichtfiktionaler Realitäten, so blieben sie doch als solche schnell erkenn- und entzifferbar, nur schon aufgrund der Tatsache, dass eben Orson Welles den Part von Charles Foster Kane spielte. In Woody Allens «Dokumödie» *Zelig* (USA 1982) dagegen wird die gleichzeitige Präsenz der von Allen gespielten Hauptfigur mit Hitler für einen offensichtlich humorvollen Effekt eingesetzt.

Die optische und unter Zuhilfenahme des Computers mögliche Tricktechnik, die es erlaubt, dokumentarische Aufnahmen von wirklichen Persönlichkeiten mit denen von Schauspielern zu kombinieren, ist in amerikanischen Filmen der letzten Jahre geläufig geworden: Man denke an das fiktionale Biopic *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, USA 1994), das die Geschichte eines naiven Helden erzählt, der im Laufe der Jahrzehnte immer wieder an historischen Ereignissen teilhat, die jedoch an ihm abperlen; die Historie besitzt hier etwas augenscheinlich Lächerliches und Billiges. In zahlreichen Einstellungen ist die von Tom Hanks gespielte Titelfigur mit realen historischen Persönlichkeiten gleichzeitig zu sehen, einmal etwa mit Lyndon B. Johnson. Linda Hutcheon suggeriert, dass diese textuellen Hybridisierungen und Vermischungen charakteristisch für die Postmoderne sind: «This parodic genre-crossing between the discourses of fiction and history may well reflect a general and increasing interest in non-fictional forms since the 1960s» (Hutcheon 1997: 40).

Während bei Zemeckis diese Bilder, durch den raffinierten und aufwändigen Einsatz von graphischen Computerprogrammen zustandegekommen, parodistisch auf sich selbst verweisen, benutzt Oliver Stone in *Nixon* dieselbe Technik, um den Protagonisten mit nichtfiktionalem Bildmaterial zu verweben. So sehen wir während des amerikanischen Präsidentschaftswahlkampfs von 1960 schwarzweiße Fernsehbilder, welche im selben Kader im Bildhintergrund den realen John F. Kennedy zeigen und im Vordergrund den verschwitzten, von Hopkins gemimten Nixon; zu einem späteren Zeitpunkt, während des Wochenschaurückblicks, ist Hopkins/Nixon nach gewonnener Wahl jubilierend mit dem wirklichen Dwight D. Eisenhower zu sehen. Nach meiner Ansicht wäre es jedoch verfehlt, in diesem offensichtlichen und sich selbst zu erkennen gebenden Stilmittel eine fundamentale Erosion des Referenten zu sehen. Derart manipulierte Bilder bleiben auch einem historisch minimal geschulten Publikum als hybrid erkennbar; zu offensichtlich ist ihre Gemachtheit. Aber sicherlich erlaubt dieses Stilmittel, zumindest wie es Stone benutzt, eine flüssigere und verwobenere Mischung von fiktionali-

siertem (rekonstruiertem) und nichtfiktionalem Material als ältere und konventionellere Vorgehensweisen.

Eine gewisse Problematik mag sich gleichwohl hinsichtlich der visuellen und akustischen *Ökologie* einstellen; bei einer enorm gesteigerten Schnittgeschwindigkeit mit tausenden, zum Teil so kurzen «Einstellungen» (wenigen Einzelkadern), dass sie nurmehr subliminal wahrnehmbar sind, ist es durchaus denkbar, dass bezüglich der Wirklichkeitsreferenz verwirrende, mehr oder weniger suggestive Wirkungen resultieren. Fiktionalisiert Rekonstruiertes geht dann fast symbiotisch Verbindungen ein mit authentisch nichtfiktionalem oder auch inszeniert-dokumentarischem Material, dabei auf alle diskursiven Verfahren der filmischen Nichtfiktion zurückgreifend und diese durch zusätzliche Möglichkeiten der photographischen Bearbeitung erweiternd:[2] So finden sich in *Nixon* neben dem Einsatz von Farbe und Schwarzweiß auch sehr körnige und ungleichmäßig ausgeleuchtete Bilder, die an Super-8-Familienfilme erinnern, aber fiktionalisiert sind; ebenso fast schockartige Inserts von Detailaufnahmen oder auch die wackelige handgehaltene Kamera; es gibt plötzliche Umschläge ins photographische Negativ, Mehrfachbelichtungen, *jump cuts*, Achsensprünge und schnelle Zooms – lauter Stilmittel also, die im klassischen Spielfilm als gravierende «Fehler» betrachtet würden (was allerdings nicht heißt, dass Achsensprünge nicht auch bei John Ford oder Howard Hawks gelegentlich vorkommen). All diese Verfahren verweisen auf eine postmoderne Kritik der Repräsentation; sie unterminieren jegliches Ansinnen auf biographische Totalität, die sie paradoxerweise zugleich anstreben.

Immerhin war bei *JFK*, der als historisch-biographisches Hybrid verstanden werden kann und im wesentlichen dieselben ästhetischen Techniken benutzt wie *Nixon*, der verwirrende und suggestive Effekt so stark, dass nach der Premiere eine heftige Kontroverse über den Wirklichkeitsgehalt der Verschwörungstheorie ausbrach und der amerikanische Kongress beschloss, gewisse CIA-Dokumente vorzeitig der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Das filmanalytisch Interessante an Stones Docudrama ist ja, dass Bildmaterial sowohl als positiver Beweis als auch zur Widerlegung eingesetzt wird: So dient einerseits der 8mm-Zapruder-Film, den der Anwalt Jim Garrison im Gerichtssaal vorführt, zum

2 Hier seien nur zwei Beispiele genannt: Die schwarzweißen Polizeifotos der fünf verhafteten Watergate-Einbrecher zeigen die Gesichter der Schauspieler, welche die Parts der «Klempner» spielen, suggerieren jedoch Nichtfiktionalität; eine sehr kurz eingeschnittene Aufnahme von Edward Kennedy während Nixon und sein Beraterstab unmittelbar nach dem Watergate-Einbruch im Weißen Haus die Vertuschung planen, ist jedoch authentisches, farblich verwaschenes Fernsehmaterial.

Beweis der These, dass mehr als ein Schütze auf Kennedy schoss; Garrisons Ausführung hingegen, dass Lee Harvey Oswald nicht der Täter sein kann, weil die Version der Warren-Untersuchungskommission über Attentat und anschließende Flucht Oswalds nicht plausibel sei, wird von schwarzweiß gedrehten, fiktionalisierten Bildern begleitet, welche die offizielle Version entkräften sollen, ironischerweise aber nurmehr zeigen, dass der Bericht eben doch recht haben könnte.

Was bei Alfred Hitchcocks *Stage Fright* (USA 1950) von vielen KritikerInnen als fast unverzeihliches Vergehen geahndet wurde, eine lügende Rückblende (die etwas zeigt, das so in der Diegese nicht stattgefunden hat), ist nunmehr eine pragmatische Möglichkeit geworden; «Wahrheit» wird in *JFK* primär verbal, durch den Diskurs der Hauptfigur Garrison behauptet. Oliver Stones Werk ist kein «klassisch realistischer Text», um Colin MacCabes Formulierung aufzugreifen, wo die Wahrheit durch den visuellen Metadiskurs der Kamera garantiert scheint (vgl. dazu MacCabe 1985). Die Kamera darf nun lügen, oder, genauer gesagt, es ist ihr gestattet, virtuelle Möglichkeiten aufzuzeigen. An dieser Stelle erinnern wir uns an Hayden Whites oben erwähnte Aussage, dass für einzelne zeithistorische («modernistische») Ereignisse, die im kollektiven Bewusstsein so traumatisch geblieben sind, dass es für sie noch immer keine sanktionierte, verlässliche Form der Darstellung gibt, eine komplex-widersprüchliche Repräsentation wie die von *JFK* legitim sein kann:

> What happens in the postmodernist docu-drama or historical metafiction is [...] the placing in abeyance of the distinction between the real and the imaginary. Everything is presented as if it were of the same ontological order, both real and imaginary.
>
> *(White 1996: 19)*

Und weiter:

> What I am suggesting is that the stylistic innovations of modernism [...] may provide better instruments for representing ‹modernist› events (and for pre-modernist events in which we have a typically modernist interest) than the storytelling techniques traditionally utilized by historians for the representation of those events of the past that are supposed to be crucial to the development of their community's identity.
>
> *(ebd.: 32)*

Das paradigmatische modernistische Ereignis ist der Holocaust, dessen vor allem ethisch verantwortungsvolle Repräsentation immer wieder Anlass zu heftigen Debatten gibt. Man denke an die Diskussion über Steven Spielbergs historischen, Ansätze zu einer Biographie aufweisenden

Spielfilm *Schindler's List* (USA 1993) und insbesondere an jene obszöne und sehr umstrittene Szene, in der zahlreiche der jüdischen Arbeiterinnen in einer Gaskammer von Auschwitz gezeigt werden; die Duschköpfe sprühen jedoch kein tödliches Gas, sondern Wasser aus, und die Frauen, allesamt schon in Erwartung des bevorstehenden Todes, bleiben auf wundersame Weise vom Massenmord verschont. Die Szene reiht sich in Spielbergs Thema der Errettung ein, das sich auch in dem an Oskar Schindler festgemachten Moses-Topos niederschlägt.[3]

3 *Schindler's List* konzentriert sich nicht primär auf das Leben Oskar Schindlers, eine historisch verbürgte Figur, sondern auf die Tatsache, dass er als deutscher Unternehmer während des Zweiten Weltkriegs mehr als tausend Jüdinnen und Juden das Leben rettete; als Porträt in Ansätzen, mit der nichtfiktionalen Würdigung Schindlers an seinem realen Grab durch heutige «Schindler-Juden» sowie durch die Nennung von ein paar Details zu Schindlers Schicksal nach 1945, nähert sich der Film aber dem biographischen Format an.

VII *Young Mr Lincoln* – Sonderfall oder Genrebeispiel?

Young Mr Lincoln – Sonderfall oder Genrebeispiel?

Wir sind nun gerüstet, uns mit der in der Filmwissenschaft wohl am meisten diskutierten Biographie, John Fords *Young Mr Lincoln* (USA 1939) auseinanderzusetzen. Der Film, von Darryl F. Zanuck, dem Doyen der Biopic-Produktion des klassischen Hollywood, sowie Kenneth MacGowan für 20th Century Fox produziert, wurde 1970 in einem von den *Cahiers du cinéma*-Redaktoren kollektiv verfassten Text Gegenstand einer längeren Diskussion, die textanalytisch ausgerichtet war und schwerpunktmäßig auf neomarxistischer Ideologiekritik und psychoanalytischen Konzepten Jacques Lacans basierte. Mit diesem Ansatz beabsichtigten die Cahiers-Kritiker, den Film dekonstruktiv gegen den Strich zu lesen und aufzuzeigen, dass hinter oder unter der oberflächlich Lincolns Ruhm zelebrierenden Intention des Werks ein stilistisch darin eingeschriebener Gegen-Text auszumachen ist. Dieser lasse Lincoln weniger als glorreichen Helden, sondern vielmehr über den «Terror» seiner (Staats-) Macht als «Phallus» des «Gesetzes» und als ein Nosferatu-ähnliches, paranoides Monster erscheinen. Später wurde die Debatte in England, Deutschland und den USA aufgegriffen und fortgesetzt (vgl. hierzu unter anderem Cahiers 1972; Brewster 1973; Bühler 1974; Kleiser 1974; Fluck 1978; Browne 1979; Place 1980). Auch in jüngerer Zeit scheint das Interesse an diesem Biopic nicht nachzulassen (vgl. Darby 1991; Carrigan 1996). Einige der für unsere Untersuchung relevanten Ergebnisse dieser Beiträge werden nachfolgend zur Sprache kommen. Schließlich wollen wir dabei die Frage beantworten, ob Fords Werk für die Gattung Biographie untypisch und insofern ein Sonderfall ist, wie dies die *Cahiers* und andere AutorInnen nahelegen, oder ob der Film nicht besser von einer Genrelogik her betrachtet werden sollte. Deshalb gilt es vorerst, Erzählstruktur und Figurenzeichnung zu untersuchen.

Young Mr Lincoln handelt, wie der Titel andeutet, von den jungen Jahren des späteren Präsidenten der Vereinigten Staaten, versucht dabei aber, dessen historische Größe antizipatorisch darzulegen. Er beschränkt sich in der dramatischen Darstellung auf eine Zeitspanne von rund sieben Jahren, 1832 bis 1839: Von der politischen Kandidatur für die Whig-Partei (den späteren Republikanern) in New Salem, Illinois, und dem Verlust der ersten Liebe, Ann Rutledge, bis zur Anfangszeit als An-

walt in Springfield, Illinois, über die Feiern und Wettbewerbe am Unabhängigkeitstag 1839, rückt die Narration zum Hauptteil der Handlung vor, einem Mordfall und seiner Aufklärung, gefolgt von einem heroischen Epilog, der auf die spätere Präsidentschaft und auf Lincolns in Stein gehauenen mythischen Ruhm abzielt. Nur zwei historische Daten werden eingeblendet, zum Auftakt 1832 sowie eine Zeitungsnotiz vom 12. April 1837, welche die Eröffnung einer mit John T. Stuart gemeinsam geführten Anwaltskanzlei bekannt gibt.

Abraham Lincoln

Die Erzählung gliedert sich in zwei Teile; im ersten werden einzelne mythisch-folkloristische Momente von Lincolns Weg aufgezeigt, welche die allmähliche Verwandlung des Hinterwäldlers über das Studium der Jurisprudenz zum Anwalt aufzeigen (vgl. Brinckmann 1997: 19f.). Der zweite Teil, mit Schlägerei und Mord zum Plot Point 1 ab der 27. Minute einsetzend und ungleich länger als der erste, wird dominiert durch ein fiktionalisiertes Geschehen, eine Gerichtsverhandlung, in der Lincoln zwei Brüder verteidigt, die beide des Mordes angeklagt sind. Obwohl nur einer schuldig sein kann, nehmen beide die Tat auf sich. Abigail Clay, die Mutter der beiden, ebenso wie Lincoln, der in ihr symbolisch seine verstorbene Mutter wiedererkennt,[1] weigern sich, einen Sohn gegen den anderen auszuspielen. Als der Fall aussichtslos scheint, produziert Lincoln im Gerichtssaal auf beinah wundersame Weise (Cahiers 1970: 39ff.) einen Bauernalmanach, mit dessen Hilfe er den Freispruch der beiden unschuldigen Brüder und die Überführung des wahren Täters erreicht, der sich als Augenzeuge ausgegeben und einen der beiden schwer belastet hatte. Die letzten Momente des Films zeigen den auch im übertragenen Sinne großen Lincoln zur triumphalen Musik von «The Battle Hymn of the Republic» einen Hügel hinaufschreiten, bevor dieses Bild zur Statue des Lincoln-Memorials überblendet.

1 Vgl. hierzu den *Cahiers*-Text in: Fluck 1978, hier vor allem 33f.

1 Fiktionalität und die Produktion einer symbolischen Genealogie

Interessant ist die Art und Weise, in der bei Ford historische Fakten, die in die Handlung einfließen, zum Teil umgebogen werden, wie wir es schon bei anderen Beispielen der Gattung festgestellt haben. Dies dient hier dazu, die Hauptfigur in eine symbolische Genealogie einzureihen und sie zu einem mythischen Helden zu machen, der letztlich von nirgendwo kommt.

Eine derartige Fiktion erfolgt etwa, als Lincoln, der einen Laden betreibt, die ländliche Familie Clay kennenlernt, die bei ihm Flanell einkaufen will; da sie nicht bezahlen kann, gibt er sich damit zufrieden, dass sie ihm Naturalien – unter anderem Bücher – überlassen. Nach seinem erstaunt-faszinierten Ausruf «Books!» fällt ihm als erstes ein Exemplar von Blackstones juristischen Kommentaren in die Hand. Hier wird auf folkloristische Weise durch ein singuläres personalisiertes Ereignis suggeriert, Lincoln sei zufällig durch das einfache Volk – das heißt natürlich durch das Schicksal – zur Bekanntschaft mit dem Gesetz gekommen: Tatsächlich erstand er sich Blackstones Kommentare bei einer Auktion in Springfield (Donald 1995: 53). Stark fiktionalisiert erscheinen in diesem Zusammenhang auch die nächsten beiden, romantisch angelegten Segmente. Bei einem Spaziergang am Fluss rät ihm Ann Rutledge (Pauline Moore), etwas aus sich zu machen, Jurisprudenz zu studieren, und nach ihrem Tod entscheidet sich Lincoln an ihrem Grab mittels eines Stockorakels für die Rechtswissenschaft – ein Moment, der beim heutigen Publikum Heiterkeit auslöst, erscheint dieses Orakel doch deutlich von ihm manipuliert. Beide Szenen sind offensichtlich fiktionalisiert, weil zum einen Ann Rutledge als imaginäre Projektionsfläche dient:

> The character of Ann Rutledge, depicted wearing improbable lipstick and eye shadow, plays a significant role in Lincoln's life in both films [*Young Mr Lincoln* und *Abe Lincoln in Illinois*]. [...] She died at the age of nineteen and left behind not a single document from which historians might learn about her from direct testimony, but this dearth made her the perfect character for Hollywood's imagination to embellish.
>
> *(Neely in Carnes 1995: 126)*

Zweitens war es nicht eine Frau, sondern der Anwalt John T. Stuart, der Lincoln, den er seit dem Black-Hawk-Indianerkrieg kannte und mit dem

er nach seiner Wahl eine Kanzlei teilte, zum Rechtsstudium anregte und ihm auch die relevanten Bücher auslieh (Hanchett 1994: 18; Donald 1995: 53). Damit ist auch die filmische Chronologie problematisch: Ann Rutledge verstarb im August 1835; bei Ford sehen wir den im Holzfällerpelz gekleideten Lincoln an ihrem schneebedeckten Grab; es kann sich also frühestens um den Winter 1835/36 handeln. Wenn er sich erst jetzt zum Jura-Studium entschließt, so ist dies bemerkenswert, denn der historische Lincoln erhielt im Herbst 1836 die Anwaltslizenz, hätte also keine Zeit zum Studium gehabt (ebd.).

Am interessantesten ist jedoch die Fiktionalisierung des Gerichtsprozesses, der das eigentliche Herzstück der Handlung darstellt und der Hauptfigur erst zur wahren Größe verhilft. Hier hat Drehbuchautor Lamar Trotti zwei historische Fälle zu einem zusammengelegt. Der eine Aspekt des Verfahrens, eine Mutter, die aussagen soll, welcher ihrer beiden Söhne schuldig ist, beruht auf einer autobiographischen Erfahrung Trottis während seiner Zeit als Gerichtsreporter.[2]

Andrerseits hat Trotti sich des so genannten Duff-Armstrong-Falles bedient, der 1858 und somit fast zwanzig Jahre später stattfand als im Film:

> On August 29, 1857, while a camp meeting revival roared nearby, William ‹Duff› Armstrong, James Norris, and James Preston Metzker fell into a drunken brawl. After Norris hit Metzker with a piece of wood, Armstrong followed with a frontier blackjack. The dazed Metzker managed to mount his horse and ride away, but he fell off several times and later died. Norris, who had previously killed a man, was convicted of manslaughter. Armstrong – tried separately in Beardstown, Illinois, on May 7, 1858 – engaged Lincoln as his counsel (his mother knew Lincoln from his New Salem days, some twenty years before). The prosecution's most important witness, Charles Allen, testified that he saw the fatal blow struck, even though the event occurred at night, because a bright moon had shone overhead. Lincoln then produced an almanac proving that the moon had been near the horizon at the time and could not have produced enough light. In truth, the prosecution's case was not strong. More than one man had struck Metzker, and a doctor testified that the victim might have died from falling off his horse. The defense also produced a witness who testified that he had the al-

2 «Als Trotti Reporter in Georgia war, hatte er vom Prozess zweier junger Männer berichtet, die des Mordes angeklagt waren, wo die Mutter, die einzige Zeugin, sich weigerte zu sagen, welcher der beiden Söhne das Verbrechen begangen hatte. Alle beide wurden gehängt.» Aus Fluck 1978: *Young Mr Lincoln*: 1. zur dt. Übersetzung des *Cahiers*-Texts: 10.

> leged murder weapon – the blackjack or ‹slung shot,› as it was called – in his possession at the time of the murder. The jury subsequently found Armstrong not guilty.
>
> *(Neely in Carnes 1995: 124)*

Dies erklärt den «magischen» Augenblick des Films, als Lincoln dem Zeugen J. Palmer Cass den Almanach vorhält, um ihm die Lüge nachzuweisen, er habe den Mord bei Vollmond gesehen (wobei sich Cass' Geständnis eigentlich nur als Folge von Lincolns insistierender Rhetorik, nicht aufgrund zwingender Argumente einstellt).

Nicht nur Figuren, auch Handlungen können im Sinne einer «Synthese des Heterogenen» als *composites* angelegt sein. Zweifellos konnten Ford und Trotti durch dieses Vorgehen ein vergleichsweise banales Argument des gewieften Anwalts Lincoln, der im Verlauf seiner juristischen Karriere rund 5000 Fälle bearbeitete (Hanchett 1994: 28), in ein dramatisches Ereignis verwandeln:

> Historians have generally avoided Lincoln's law career and concentrated instead on his politics, which has also helped preserve Lincoln's heroic image. The filmmakers, of necessity confined to Lincoln's pre-presidential career [...] and knowing well the power of courtroom drama, avoided this difficulty by making Lincoln a lawyer less interested in law than in justice.
>
> *(Neely in Carnes 1995: 126)*

2 Lincoln und das Historisch-Mythische

2.1 Die Eröffnungsszene

Interessant ist es nun zu sehen, wie Historisches und Mythisches in die Figur Lincolns einfließen und wie diese Figur, dargestellt von Henry Fonda, topisch im Verlauf der Erzählung entwickelt wird. Von paradigmatischer Bedeutung ist bereits sein allererster Auftritt, der in sich schon fiktionalisiert zu sein scheint[1] und sich etwas genauer anzuschauen lohnt:

1. Totale. Aufblende zu einer nichtdiegetischen, beschwingt-folkloristischen Melodie auf ein Provinzdorf (New Salem). Ein Planwagen fährt langsam die Straße hinunter; zahlreiche Leute sind vor einem Holzhaus versammelt (0'01"28''–0'01"36'').
2. Totale, ca. 75-Grad-Umschnitt nach rechts mit Blick auf das Holzhaus (ein Geschäft), auf dessen Veranda ein etwas beleibter Mann (Edwin Maxwell) in schwarzem Anzug eine agitierende Rede hält, während die Musik ausklingt: «I tell you that Andrew Jackson, that grave volcano of Washington, is belching forth a lava of political corruption

1 Die Eröffnungssequenz, die durch einen vorausgehenden Zwischentitel auf das Jahr 1832 datiert wird, scheint ein *composite* zu sein. Lincoln kandidierte nämlich zweimal für die gesetzgebende Versammlung des Staates Illinois, 1832 und 1834, und erst beim zweiten Anlauf wurde er gewählt. In Fords Film bleibt diese Tatsache vollkommen ausgespart. Der Lincoln-Spezialist David Herbert Donald schildert die politischen Anfänge des späteren Präsidenten folgendermaßen: «At his friend's urging, Lincoln in March 1832 announced himself a candidate for the state legislature. [...] Illinois politics was in a state of flux. While many residents strongly admired Andrew Jackson, who was seeking a second term as President, others, including Lincoln, almost worshiped Henry Clay, the rival candidate for the office. Differences between these two leaders over a national bank, the protective tariff, and federal support for ‹internal improvements› – meaning improvement of roads, canals, and rivers – would soon lead to the formation of Democratic and Whig parties, but in 1832 these national issues had not yet spilled over into Illinois local politics, which remained a matter of voters choosing their personal favorites for office» (Donald 1995: 42, 46). Lincolns Unterstützung durch John T. Stuart und die Tatsache, dass die Whig-Partei 1832 noch nicht voll etabliert und erst später als solche bekannt war, suggerieren als historische Datierung eher das Jahr 1834 (vgl. ebd.: 49ff.), zumal Stuart 1832 zum ersten Mal in die gesetzgebende Versammlung gewählt wurde. Vermutlich hat der Drehbuchautor Lamar Trotti beide Kandidaturen zu einem fiktionalisierten Moment zusammengezogen.

which is sweeping all over the length and width of this land –.» Die Zuhörer stehen in der rechten Bildhälfte und verdecken dadurch die Sicht auf den rechten Hintergrund (0′01"36–0′01"48′′).

3. Amerikanische, fast frontal aus leichter Untersicht auf den Mann, der zur Unterstreichung seiner Worte mit dem rechten Arm gestikuliert: «– leaving unscathed no green spot, no living thing» (0′01"48′′–0′01"53′′).
4. Totale, wie 2. Der Politiker fährt in seiner hitzigen Rede fort: «Sangamon County, take warning. Send me, John T. Stuart, back to the legislature, and I'll see that every Jackson man in office is whipped out of the place like a dog out of a meathouse» (0′01"53′′–0′02"06′′).
5. Amerikanische, wie 3. Die Rede Stuarts wird feierlicher und langsamer: «And now, my friends, I bow to one of your own citizens of New Salem, who will address you further on behalf of the great and incorruptible Whig Party. God bless him!» Stuart dreht sich nach rechts und macht eine auffordernde Bewegung zu einer noch unsichtbaren Figur (0′02"06′′–0′02"23′′).
6. Halbnah/Amerikanische. Ein langsames, bedächtiges und leicht melancholisches Instrumentalthema setzt nichtdiegtisch ein. Entspannt zwischen zwei Pfählen der Veranda mit ausgestreckten Beinen auf einem Fass sitzend, sehen wir den jungen Abraham Lincoln (Henry Fonda), gekleidet in eine schlichte Hose, weißes Hemd mit Hosenträgern und Stiefeln (sowie mit einer vergrößerten Nase). Seine Reaktion ist ebenso bedächtig wie die Musik. Langsam steht er auf und schreitet mit gestelztem Schritt zu der Stelle, an der Stuart stand (Kameraschwenk, Amerikanische aus halbseitlich rechter Untersicht). Salopp, mit beiden Händen in den Taschen, adressiert er, sehr bescheiden, sein Publikum: «Gentlemen –» (0′02"23′′–0′02"45′′).
7. Nahaufnahme, frontal aus leichter Untersicht. Als Effekt des von oben einfallenden Lichtes sind Lincolns Augen verschattet. Er fährt fort: «– and fellow citizens. I presume you all know who I am. I'm plain Abraham Lincoln. I've been solicited by many friends to be candidate for the legislature. My politics are short and sweet, like the old woman's dance. I'm in favor of a national bank, the internal improvements system, and high protective tariffs. These are my sentiments and political principles. If elected, I shall be thankful, if not, be all the same.» Lincoln verbeugt sich kurz, ein fröhliches Musikthema setzt nichtdiegetisch ein (0′02"45′′–0′03"37′′).
8. Halbnahaufnahme eines Jungen und eines Mädchens, beide etwa zehnjährig und ländlich gekleidet, die ins Off (zu Lincoln) schauen und lächeln. Der Junge dreht sich kurz zum Mädchen um, schaut dann wie-

Eröffnungssequenz aus John Fords *Young Mr Lincoln* (USA 1939).

der lächelnd zurück. Beide scheinen Lincoln zu mögen. Das Musikthema ist dasselbe, das die erste Einstellung einleitete (0′03"37′′–0′03"40′′).

Drei Kategorien von Figuren können in dieser kurzen Einführungssequenz (132") unterschieden werden: Da sind einmal die Dorfbewohner (vor allem Männer), die das Publikum für die Reden Stuarts und Lincolns bilden – mit Ausnahme der beiden Kinder, die funktional-assistierend angelegt sind –, bloße Dekorfiguren, von hinten und in weit gefassten Einstellungen zu sehen; dann haben wir den Redner Stuart, der auch keine wirkliche Nahaufnahme erhält, sondern zweimal in einer Totalen und zweimal in einer Amerikanischen gezeigt wird; in seiner erregten, zur metaphorisierenden Übertreibung neigenden Rhetorik, seiner dunklen Kleidung und seiner Gestik repräsentiert er den Typ des gesetzten Bürgers und die Rolle eines zum Choleriker neigenden, sich aufspielenden Populisten; auch zeigt sein In-medias-res-Auftreten ohne vorhergehende Einführung, dass er eine assistierende Funktion bei der Vorstellung Lincolns erfüllt und als eine Art sekundäre Nebenfigur operiert. Sein Sprechrhythmus in den Einstellungen 2–4 ist schnell und hitzig, sein Englisch eher theatralisch und ohne ausgeprägt amerikanischen Akzent. Der Einführung der dritten Figurenkategorie, des Protagonisten, entsprechend, verlangsamt Stuart seine Sprachmelodie zu einem stärker von Pathos geprägten Stil in der fünften Einstellung, die bezeichnenderweise wieder näher kadriert ist, während die zweite Totale Stuarts (Einstellung 4) nach einer Amerikanischen (3) eben anzeigte, dass die Narration sich grundsätzlich nicht mit dieser Figur beschäftigen will.

Mit der näheren Einfassung Stuarts wird die Präsentation Lincolns antizipiert und vorweggenommen. Bei der ersten Aufnahme Lincolns/Fondas kommt der Musik eine wichtige Funktion zu: Sie nimmt die wesentliche Bedächtigkeit, Ernsthaftigkeit und leichte Melancholie der Hauptfigur vorweg und setzt zugleich einen Lincoln betonenden Akzent. Die spürbare Langsamkeit, die sich von der Sprechweise Stuarts absetzt, erzeugt eine Art «Schaut-her!»-Effekt, der von der schauspielerischen Verhaltenheit Henry Fondas unterstützt wird.[2] Salopp mit ausgestreckten Beinen sitzend, ist er näher kadriert als alle vorhergehenden Einstellungen, was dazu dient, eine primäre Charakterisierung vorzunehmen: Lincoln ist großgewachsen, schlank, bäuerlich-ländlich in sei-

2 Vor *Young Mr Lincoln* hatte Henry Fonda (1905–82) bereits in 19 Filmen mitgewirkt, u.a. in der Titelrolle im ebenfalls von 20th Century-Fox produzierten Biopic *The Story of Alexander Graham Bell* (Irving Cummings, USA 1939). Man könnte sich fragen, ob er anfänglich nicht zu alt für den Part ist.

ner Kleidung, entspannt, ruhig und nachdenklich in seiner Mimik. Seine bedächtige Reaktion, sich allmählich aufrichtend, seine alle anderen – auch Stuart – überragende, durch den gestelzten Gang betonte Körpergröße designieren ihn als Hauptfigur und sollen zugleich die Aufmerksamkeit der außerfilmischen ZuschauerInnen sicherstellen. Die Filmemacher haben über die Ausstaffierung der Nase versucht, Fondas Gesicht demjenigen Lincolns anzugleichen, wie es von zahlreichen Mathew-Brady-Photographien her bekannt ist. Auch die Körpergröße Fondas entspricht annähernd dem Part: Der historische Lincoln war 1,93 Meter groß; sein ernsthafter, zur Traurigkeit neigender Gesichtsausdruck und seine Launenhaftigkeit sind historisch belegt:

> In repose [his face] appeared to be sad, melancholy. ‹I never saw so gloomy and melancholy a face in my life,› wrote Joshua Speed of Lincoln during the early Springfield years. Of Lincoln as president, the portrait painter Francis B. Carpenter declared he ‹had the saddest face I ever attempted to paint.› Lincoln was a moody person without doubt, but he was no manic depressive, as some extremists have suggested. [...] Lincoln was simply moody, and it is probable that frequently he was not nearly so dejected as he looked.
>
> *(Hanchett 1994: 32f.)*

Die Einstellungen 6 und 7 etablieren auch den bescheidenen Stil Lincolns, frei von tradierter politischer Rhetorik und Metaphorik, ein Stil, der durch Volksnähe gekennzeichnet ist, was wiederum durch die schlichte Kleidung, seine bedächtige, mit breitem amerikanischen Akzent vorgetragene Sprechweise und die saloppe Haltung mit den Händen in den Taschen verstärkt wird. In der Nahaufnahme (7) wird die latente Melancholie durch den Lichteinfall von oben mitbewirkt, der seine Augen und, wenn er den Kopf nach vorne neigt, das ganze Gesicht in Schatten wirft. Die Kamera nimmt hier eine nähere Position ein, als sie dem diegetischen Publikum möglich ist, so dass Lincolns Ansprache «I presume you all know who I am. I'm plain Abraham Lincoln», wohl auch für die außerfilmischen ZuschauerInnen gedacht ist, die hier zugleich Fonda den Part Lincolns spielen und aus der frontalen Untersicht eine doppelte Performance sehen, was auch durch die bündige Verbeugung des Redners vor seinem Publikum angezeigt wird.

Die Langsamkeit und Ernsthaftigkeit des Protagonisten spiegelt sich auch in der Länge der Einstellungen, die vor der Einführung Lincolns zwischen 8 und 13 Sekunden schwanken und ein zügigeres Tempo vorgeben, ab Einstellung 5 jedoch, als Stuart den Kandidaten vorstellt, deutlich länger werden und zunächst 17, dann 22 (Einstellung 6) und

schließlich 52 Sekunden (Einstellung 7) dauern. Einer der beiden Produzenten des Films, Darryl F. Zanuck, war sich dieser Langsamkeit bewusst und betrachtete sie als Problem, wie er in einem Memo vom 22. März 1939 an John Ford schrieb:

> Do you feel that at times the tempo is apt to be a trifle slow? I don't mean that we should speed up Fonda, as it is the slowness and deliberate character that you have given him that make his performances swell, but I have had a feeling that at times we seem to be a little draggy as far as mood is concerned. This may be eliminated when the various sequences are put together, but wherever we can pick up the tempo and give it a little more drive with the characters other than Lincoln, we should do so, so that we don't take the chance of having all of it done in one key.
>
> *(Behlmer 1993: 23)*

So sind die Nebenfiguren – häufig in kollektive Szenen integriert – in der Regel schneller in der Bewegung und im Schnittrhythmus (zudem auch durch die Kleidung heller in den Graustufen als die Hauptfigur, die später einen schwarzen Anzug und Zylinder trägt; vgl. Place 1980: 1900ff.). Im letzten Bild der Eröffnungssequenz tritt bezeichnenderweise die Zügigkeit wieder ein. Mit der Wiederaufnahme des einleitenden, fröhlich-beschwingten musikalischen Folklorethemas sehen wir eine Reaktionsaufnahme der beiden lächelnden Kinder, die das Segment bündig mit einer rund drei Sekunden dauernden Einstellung im Stile einer Koda schließt. Dieses letzte Bild bekräftigt Lincoln in seiner Eigenschaft als Vertreter der einfachen Leute, der nicht, wie Stuart, ein professioneller Politiker ist. Im Einklang mit der mythisch-folkloristischen Art, in der die Hauptfigur fortan behandelt wird, unterschlägt *Young Mr Lincoln* das Resultat von Lincolns Kandidatur (deshalb auch die Schwierigkeit, die Eröffnungssequenz historisch genau zu verorten) und seine weitere politische Aktivität (1834–42 war er in der Legislative von Illinois).

Im weiteren Verlauf der Erzählung finden sich zahlreiche Aspekte der topischen Charakterisierung, die von der Eröffnungssequenz ausgehen und den Protagonisten zumindest als komplex, wenn nicht widersprüchlich erscheinen lassen. Bisher können wir Kategorien wie «Abe, der Saloppe», «Abe, der Natürliche» oder «Abe, der Bauer» und «Abe, der Ernsthafte/Melancholische» isolieren. Eine weitere Kategorie wäre «Abe, der Muttersohn», die genau genommen bereits *vor* der ersten dramatischen Sequenz, nämlich mit dem Rosemary-Benet-Gedicht über Lincolns Mutter Nancy Hanks, einsetzt:

> If Nancy Hanks Came Back As A Ghost
> Seeking News Of What She Loved Most

She'd Ask First Where's My Son?
What's Happened To Abe? What's He Done?

You Wouldn't Know About My Son?
Did He Grow Tall? Did He Have Fun?
Did He Learn To Read? Did He Get To Town?
Do You Know His Name? Did He Get On?

Als weitere wichtige Kategorien kommen im Verlauf der Erzählung noch «Abe, der Einsame/Unabhängige», «Abe, der Aussenstehende», «Abe, der Gewitzte», «Abe, der Kastrator» sowie «Abe, der Monumentale» hinzu. All diese topischen Aspekte werden im Verlauf der Handlung in konkreten Situationen durchdekliniert.

2.2 Progrediente, sich überlappende Topikreihen zur polysemen Charakterisierung der Hauptfigur

Abe, der Saloppe

Diese Topik taucht etwa bei den Paraden am Independence Day in Springfield auf, als sich Lincoln als Zuschauer zu Stephen A. Douglas und Mary Todd gesellt. Er stellt sich etwas ungelenk vor und setzt sich auf eine Stufe, während Douglas – elegant und mondän gekleidet – und Mary Todd auf richtigen Stühlen sitzen. Sie wird erneut während der Gerichtsverhandlung aufgegriffen, als Lincoln potenzielle Geschworene auf ihre Jury-Tauglichkeit hin befragt und dabei mit ausgestreckten Beinen in einem Schaukelstuhl sitzt.

Abe, der Natürliche, und Abe, der Bauer

Diesen beiden Aspekten von Lincolns filmischer Persönlichkeit begegnen wir mehrfach. So zum Beispiel beim Holzspalter-Wettbewerb am Independence Day, als Lincoln die Konkurrenz aussticht und seine überlegenen physischen Fähigkeiten demonstriert; oder als er, auf dem Lande zu Besuch bei der Familie Clay, erzählt, früher habe er die Axt tiefer in einen Baumstamm hineinschlagen können als jeder andere; einen tüchtigen Versuch quittiert er mit den Worten: «Nicht schlecht für einen Mann aus der Stadt». Erneut wird die Topik im Gerichtssaal aufgegriffen, als Lincoln gegenüber dem Richter und dem pompösen Staatsanwalt Felder erklärt, er kenne einfache, tüchtige Frauen wie Abigail Clay, die viel leis-

teten und wenig sagten, und sie davor warnt, sich für einen ihrer angeklagten Söhne zu entscheiden.

Abe, der Ernsthafte/Melancholische

Auch diese Topik zieht sich in vielfacher Form durch die ganze Erzählung, so dass nur ein paar wenige Momente herausgegriffen werden sollen. Wir begegnen ihr zum Beispiel, als Lincoln an einen Baum gelehnt, mit hochgelegten Beinen, Blackstones Kommentare liest und über das Gelesene sinniert, mit einem «depressiven», nachdenklichen Gesichtsausdruck. Auch als er im gleichen Segment Ann Rutledge sagt, sie sei sehr hübsch, wirkt sein Gesicht ernst, wobei die vergleichsweise große physische Distanz zwischen den beiden Figuren – er steht nahe beim linken Bildrand, sie am rechten, in einer Amerikanischen – seiner Ernsthaftigkeit besonderes Gewicht verleiht, vielleicht auch eine gewisse Unnahbarkeit und Ungelenkheit signalisiert. Später wird sich diese Topik mit jener von «Abe, dem Monument» kombinieren, geht aber schon zuvor mit der «Fluss-Thematik» zusammen, die dreifach vorkommt: Nach dem Spaziergang mit Ann blickt Lincoln alleine auf den Fluss; das Thema erscheint wieder, als er nach dem Gesellschaftstanz mit Mary Todd starr vom Balkon auf den Fluss schaut, und erneut, als er zur Clay-Familie hinausreitet und sein Begleiter ihm sagt, man könne meinen, er sehe keinen Fluss an, sondern ein hübsches Mädchen.

Abe, der Muttersohn

In gewisser Hinsicht ist dies die allererste Topik, die bereits wirksam ist, bevor Lincoln auftritt und auf den auch die *Cahiers*-Kritiker nachhaltig hinweisen. Über die hypothetischen Fragen der verstorbenen Mutter wird auch das Schicksalsthema aktiviert, welches mit dem Stockfall-Entscheid am Grab erneut auftaucht. Die mütterliche Topik erscheint im Film jedoch vor allem in Ankopplung an die Figur Abigail Clay, deren Söhne Lincoln im Gerichtsverfahren zu verteidigen hat. Sie taucht erstmals wieder auf, als Mutter Clay ihm für den Kauf von Flanell Gegenstände in einem Holzfass offeriert. Sein symbiotisches Verhältnis zur Mutter zeigt sich sodann in der symbolischen Beziehung, die sich zwischen ihnen herstellt: als Lincoln mit seiner bewegenden Rede den Lynch-Mob davon abhalten kann, ins Gefängnis einzudringen, und Mrs. Clay mit feuchten Augen zu ihm ins Off blickt – ein Blick, der für das außerfilmische Publikum eine einkuppelnde Funktion hat. In diesem Moment ist es die Mutter Clay, durch deren Augen wir Lincoln sehen.

Gleich im anschließenden Segment, als Lincoln ihr verspricht, er werde alles für ihre Söhne tun, fügt er bei, er könne sich vorstellen, seine Mutter, wäre sie noch am Leben, sei ihr sehr ähnlich. Erneut aufgegriffen wird die Topik beim Besuch der Clays auf dem Lande, als er einen in Ich-Form geschriebenen Brief von einem der Söhne, Adam, an die Mutter vorliest, die selbst nicht lesen kann; und auch Lincolns Schilderung von seiner Jugendzeit in Kentucky, seiner Schwester Sarah, die so heißt wie die Freundin des anderen Sohnes Matt, und seiner ersten Liebe Ann (die beide starben), dient dazu, die Ähnlichkeit seiner Familie mit derjenigen der Clays darzustellen und sich selbst symbolisch eine Art von Sohnesrolle zu geben. Auch im Gerichtssaal zeigt sich der Aspekt, als Lincoln – wie ein guter Sohn – Abigail Clay zum Zeugenstuhl und später wieder zu ihrem Platz zurückbegleitet. Schließlich wird die Mutter-Sohn-Beziehung in jenem Augenblick besonders deutlich, als Mrs. Clay ihm, nach gewonnenem Prozess und dem Freispruch ihrer Söhne, einige Münzen übergibt und ihn innig, mit liebendem Blick anschaut.

Abe, der Einsame / der unabhängige Autodidakt, und Abe, der Außenstehende

Zunächst ist hier Lincolns Familienlosigkeit zu erwähnen: Die einzigen Familienmitglieder, von denen wir erfahren, sind tot – seine Mutter Nancy Hanks und seine Schwester Sarah –; eine romantische Plotlinie als solche fehlt und wird durch die übertragene Sohnbeziehung zu Abigail Clay ersetzt. Lincoln ist und bleibt ein Einzelgänger, dessen Genealogie, dem *homo duplex* entsprechend, eine symbolische ist. Auch diese Topik wird schon relativ früh entwickelt, erstmals als er einsam am Fluss in Blackstones Kommentaren liest. Der erste narrativ signifikante Moment, in dem er als Unabhängiger und Außenstehender eingeführt wird, ist jene Szene, in der er einen Streit zwischen zwei Bauern schlichtet: Lincoln löst den Fall salomonisch und schnell, indem er die Differenz von ein paar Dollars zwischen den Schulden des einen und der Schmerzensgeldforderung des anderen zu seinem eigenen Honorar erklärt und sie diesen Betrag teilen lässt.

Insbesondere fällt der Aspekt des Außenstehens unmittelbar nach der Mordszene auf: In seiner schwarzen Kleidung mit dem hohen Zylinder markiert die dunkle Gestalt einen besonderen Status der Nicht-Zugehörigkeit; es wird natürlich dieses Außenstehen sein, das es Lincoln im Prozess ermöglicht, die Wahrheit ans Licht zu bringen. Bereits im nächsten Segment zeigt sich die Topik erneut: Lincoln besitzt die Fähigkeit, einem aufgebrachten Lynchmob Vernunft einzuflößen und die Leu-

te soweit zu beeinflussen, dass sie beschämt nach Hause gehen, während er einsam, offenbar von niemandem (außer der Kamera) gesehen, breitbeinig vor dem Gefängnistor Wache steht. Als Lincoln eine Einladung von Mary Todd erhält, erscheint er verspätet; es ist Mary, die ihn zum Tanz auffordern muss, nicht umgekehrt, und er wirkt in der Tat ziemlich steif, auch wenn Marys Bemerkung, sie habe noch niemand so schlecht tanzen sehen, übertrieben scheint und eine filmische Suggestion darstellt (Fonda konnte tanzen). Lincoln passt allerdings schon deshalb nicht in die «bessere» Gesellschaft, weil er seiner ländlich-bäurischen Herkunft verhaftet bleibt; seine überragende Körpergröße tut das Ihre, ihn physisch zu isolieren.

Als er Mary nach dem Tanz auf den Balkon folgt und eine romantische Annäherung zwischen den beiden in der Luft liegt, ist Lincoln magisch vom Fluss angezogen, auf den er mit fixem Blick hinausstarrt, während Mary vor der ihr unbekannten Vergangenheit dieses Mannes, von dem sie offensichtlich fasziniert ist, zurückweicht. Die ganze Flussthematik, welche den *Cahiers*-Kritikern als Baustein des Kreislaufes Natur – Mutter – Ann – Gesetz – Lincoln und Signifikant für Lincolns Mittlerrolle zwischen Erde und Stadt/Familie und sozialer Struktur gilt (vgl. Cahiers 1970: 35f. und Schneider-Freyermuth 1978: 128), könnte allerdings bloß als filmischer Versuch begriffen werden, seine Vergangenheit als Holzflößer und seine Faszination durch Flüsse, die auch etwas mit der Weite der Welt und Fernweh zu tun haben, historisierend zu integrieren (vgl. auch Hanchett 1994: 9ff.).

Erneut wird die Topik des Außenstehens aufgegriffen, als Lincoln nach dem ersten Prozesstag einsam in seinem Büro die Maulorgel spielt, während unten Mary Todd und Stephen A. Douglas in einer Kutsche vorbeifahren. Sie halten einen Moment an, Mary dreht sich zu Lincolns Fenster um, scheint ihn zu sehen (was rein räumlich nicht möglich ist) und setzt dann, anscheinend irritiert, ihr Gespräch mit Douglas fort. Die Einsamkeit Lincolns wird dadurch gesteigert, dass in dieser «Ruhe vor dem Sturm» in der Nacht vor dem entscheidenden Gerichtstag, seine Chancen, den Fall noch zu gewinnen, aussichtslos erscheinen. Doch Lincolns Überlegenheit und Größe, die weniger auf juristischen Kenntnissen als auf Intuition basieren, wachsen ihm genau aus dieser Einsamkeit zu, die ihn von anderen Figuren unterscheidet und distanziert. Er lässt sich auch durch ein Angebot des Richters, nicht auf Freispruch zu plädieren, um durch diese Anpassung an juristische Verfahrensweisen einem der beiden Brüder das Leben zu retten, nicht korrumpieren.

Abe, der Gewitzte

Lincolns geistreiche Schlagfertigkeit und Witz, die auch bei Ford nicht zu kurz kommen, sind historisch überliefert:

> His repertoire of stories was endless and self-replenishing, and any incident would remind him of an anecdote. He had great powers of mimicry and appeared to ‹live› a story as he told it. [His legal partner William H.] Herndon recalled that Lincoln's countenance and all his features seemed to take part in the performance. As he neared the pith or point of the joke or story every vestige of seriousness disappeared from his face. His little gray eyes sparkled; a smile seemed to gather up, curtain-like, the corners of his mouth; his frame quivered with suppressed excitement; and when the point or ‹nub› of the story, – as he called it – came, no one's laugh was heartier than his.
>
> *(Hanchett 1994: 32)*

Dieser Aspekt ist schon früh in der Erzählung präsent, als Lincoln die Familie Clay trifft, die bei ihm Flanell kaufen will, aber nicht auf Kredit, woraufhin er erwidert, sein ganzes Geschäft laufe auf Kredit (was ebenfalls belegt ist). Sein Humor blitzt erneut auf, als er 1837, im schwarzen Anzug, mit hohem Zylinder und Stiefeln viel zu groß für sein vergleichsweise kleines Maultier,[3] nach Springfield reitet, um gemeinsam mit John T. Stuart eine Anwaltskanzlei zu führen: Als er an Joshua Speeds Laden vorbeireitet, fragt ihn jemand, was er in Springfield wolle, woraufhin er antwortet, sich als Anwalt niederzulassen; was er denn vom Gesetz verstehe? Nur soviel, dass es ihm nicht schade.

Und wieder beim Tauziehen am Independence Day, als Lincoln mit einem Bubentrick seine Seite gewinnen lässt – er bindet das Ende des Seils an eine Kutsche, welche die Gegner ins Schlammloch zieht –, zeigt sich seine witzige Schlauheit und Schelmenhaftigkeit, die gelegentlich auch auf unfaire Mittel zurückgreift. Zugleich signalisiert diese Szene Lincolns Fähigkeit, starre Situationen durch ein von außen kommendes Hilfsmittel aufzubrechen, was sich später im Gerichtssaal mit dem Bauernalmanach wieder zeigen wird. Lincoln setzt Humor auch dort ein – als Waffe und Einschüchterungsmittel –, um seine schwache juristische Position zu vertuschen, wenn er bei der Befragung des Mordzeugen John (J.) Palmer Cass aus dessen Namen ein Wortspiel macht und ihn fortan «Jack Cass» nennt, was wie *jackass*, also «Esel» klingt.

3 Der historische Lincoln ritt nicht auf einem Maultier, sondern auf einem geliehenen Pferd nach Springfield (vgl. Hanchett 1994: 22).

Abe, der Kastrator

«Kastrator» ist hier natürlich nicht wörtlich, sondern im übertragenen Sinne zu verstehen und bezieht sich auf ein zentrales Konzept der *Cahiers*-Autoren. Mit diesem Begriff ist vor allem der Aspekt der symbolischen «Gewalt» des Gesetzes (des «Phallus» bei Lacan) gemeint, das Lincoln verkörpert. Es taucht erstmals in der Szene auf, in der er zwischen den beiden streitenden Bauern schlichtet. Um seinen salomonischen Vorschlag durchzuboxen, droht er den Klägern physisch mit seiner eigenen Stärke: Im Black-Hawk-Krieg habe er zwei Männern die Schädel zusammengeschlagen und beide zerschmettert – eine Anekdote, die stark von sprachlicher Übertreibung zehrt, aber gleichwohl eine drohende Wirkung ausübt, die sich verstärkt, als Lincoln seinen «phallischen» Hut aufsetzt und einen der beiden Bauern mit einem starren, in seiner Fixierung geradezu toten Blick zu durchdringen scheint.

Der starre Blick taucht nachfolgend mehrfach auf, etwa als Lincoln nach dem Mord am Tatort das Geschehen verfolgt, oder aber bei der ersten Verabschiedung der Familie Clay nach der Verhaftung der beiden Söhne, und wieder, als er bei den Clays zu Besuch ist. Während des Gesprächs mit Abigail erstarrt plötzlich Lincolns Miene, sein Blick wird penetrierend: Er will von ihr wissen, welcher der beiden Söhne den Mord begangen hat – eine Frage, die sie nicht beantworten kann. Auf gewisse Weise «kastrierend» ist auch das Wortspiel im Gerichtssaal mit dem Namen von Palmer Cass, zunächst für das (sowohl diegetische als auch außerfilmische) Publikum etwas verwirrend, zumal ja noch nichts auf dessen Schuld hinweist, die Lincoln «intuitiv» antizipiert.

Den Höhepunkt markiert die Überführung von Cass, als Lincoln neben seiner Argumentation das Mittel der Einschüchterung und des «In-den-Boden-Redens» benutzen muss. Alles, was zunächst mit dem Bauernalmanach zu beweisen ist, den er bei seinem Besuch der Clay-Familie erhalten hatte, ist, dass Cass den Mord nicht gesehen haben kann, da der Mond bereits untergangen war. Das Geständnis entlockt Lincoln dem Zeugen durch eine Kaskade von Suggestionen, die vor allem auf Intuition beruhen und sein Gegenüber nachgerade *physisch* überfordern.

Im Gegensatz zu den *Cahiers*-Autoren scheint es mir fragwürdig, Lincolns Beschwichtigung des Lynchmobs, bei der er zwar mit seiner physischen Stärke argumentiert, die Menge jedoch über seine moralisierende, volksnahe Rhetorik zur Einsicht bewegt, als «Kastration» zu begreifen; sein Einsatz scheint doch vor allem für Zivilcourage, Unabhängigkeit und starken Gerechtigkeitssinn zu sprechen.

Abe, der Monumentale

Dieser Aspekt dient einerseits dazu, ikonographisch an historisch später als in der Diegese situierte Mathew-Brady-Photographien und vor allem Plastiken – wie diejenige des Lincoln-Memorials in Washington – zu erinnern und somit verdichtete Referenzeffekte, *Lebensbilder* zu erzeugen, andrerseits dazu, Lincolns späteren Ruhm und nationale Größe vorwegzunehmen. Das Monumentale der Lincoln-Darstellung erscheint dabei nicht erst am Filmende, sondern schon vorher, bei der Gerichtsverhandlung, während der Abe mehrfach frontal in fast unbewegten Posen gezeigt wird, die auch jenseits aller Referenz monumentale oder photographische Wirkungen erzeugen. Monumentalität beginnt schon mit den zahlreichen Augenblicken, in denen Lincoln aus der Untersicht gezeigt wird. Auch diesen Aspekt hat Darryl Zanuck gegenüber Ford betont:

> I feel we should avoid shooting down on Lincoln wherever possible and shoot up on him. Not only does it give him height, which is essential, but when you look up at him for some reason or other he looks exactly like Lincoln and not Fonda.
>
> *(Behlmer 1993: 23f.)*

Von Interesse sind hier mehrere symptomatische Momente während und nach dem Gerichtsverfahren. Insgesamt viermal erscheint Lincoln am ersten Prozesstag in einer äußerst nachdenklichen Pose, die ihn kinematographisch in ein Monument verwandelt. Die frontale Nahaufnahme, die fast aus Augenhöhe (einer leichten Untersicht) aufgenommen ist, erscheint in der 69. Minute, als J. Palmer Cass zum ersten Mal vom Staatsanwalt verhört wird. Lincoln hat den rechten Arm angewinkelt auf einen Tisch aufgestützt, den linken auf den Oberschenkel (im Off) gelegt, bei einer geraden oder sogar steifen Haltung des Oberkörpers. Er sitzt so gut wie regungslos, wodurch bei einer Einstellungsdauer von sechs Sekunden der Eindruck des Photographischen (*tableau vivant*) oder vielmehr einer Statue erzeugt wird (zahlreiche AutorInnen haben auf diesen Effekt verwiesen, vgl. unter anderem Eisenstein 1978: 173; Carrigan 1996: 41 und Brinckmann 1997: 18).

Dasselbe Bild, mit der identischen Kadrierung und Einstellungsgröße und einem von der Körperhaltung her unveränderten Lincoln kehrt im Verlauf des Segments dreimal wieder: für vier Sekunden in der 79. Minute, nachdem Cass bezeugt hat, er habe den Mord mit eigenen Augen gesehen, wobei Abe eine leichte Kopfbewegung macht; er neigt ihn etwas nach vorne und blickt nach rechts ins Off (wo die Befragung stattfindet), dann nach unten. Erneut erscheint die Einstellung in der 80. Mi-

Ein kinematographisches Monument: Henry Fonda als Abraham Lincoln in nachdenklicher Pose.

nute, in einer bemerkenswert insistierenden Dauer von neuneinhalb Sekunden, als Cass aussagt, er habe bisher geschwiegen, weil er weder dazu beitragen wolle, dass jemand erhängt werde, noch dass beide angeklagten Brüder hingerichtet würden. Mit gesenktem Blick beginnend, neigt Lincoln gegen Ende der Einstellung den Kopf ganz leicht nach oben und blickt ins Off (zur Befragung hin). Ein viertes und letztes Mal erscheint dieses aus der Diegese gewissermaßen herausragende deleuzesche *Zeitbild* in der 81. Minute für fünfeinhalb Sekunden, nachdem Cass den größeren der beiden Angeklagten, Matt, des Mordes bezichtigt hat. Lincoln hält den Blick gesenkt und neigt den Kopf ganz leicht nach vorne, während er an der rechten Hand lediglich ein paar Finger bewegt. In allen vier Fällen hat das kinematographische, mythisierende Monument mit der Zeugenaussage von Cass zu tun und mit Lincolns Macht der Wahrheitsfindung, der Fähigkeit, Cass zu durchschauen, auch wenn dies einer nachträglichen Lesart des Films entspricht.

Bereits während des Gerichtsverfahrens tritt Lincoln mehrfach in einer aufrechten, steifen Körperhaltung vor die Geschworenen oder den Richter. Der filmische Höhepunkt dieses Motivs erfolgt aber erst später, während der berühmten «Nosferatu-Einstellung»[4] in der 93. Minute. Bereits als er von Stephen Douglas und Mary Todd zum gewonnenen Prozess beglückwünscht wird, wirkt der lange Lincoln mit dem ihn noch größer machenden Zylinder und dem gestelzten Schritt in seine mythische Größe hineingewachsen, während er zu Beginn der Erzählung noch eher unbeholfen erschien.[5] Nun schreitet er in frontaler Untersicht aus dem Schatten ins Licht vor eine begeisterte Volksmenge. Die Arme zu beiden Seiten heruntergestreckt und mit geradezu depressivem Gesichtsausdruck, wirkt Lincoln alles andere als glücklich. Ohne Zweifel hat die Einstellung in ihrer Theater- oder Opernhaftigkeit ein unheimliches Moment, das vom außerfilmischen Publikum entsprechend rezipiert wird. Durch die Unsichtbarkeit des diegetischen Publikums entsteht gewissermaßen ein Vakuum, das durch den imaginären Einbezug der Kino-Zu-

4 Der «Nosferatu»-Vergleich stammt von den *Cahiers*-Kritikern (vgl. Cahiers 1970: 45).
5 Für diesen Hinweis danke ich Alfred Messerli (Zürich).

Lincoln nach dem Prozess.

Die berühmte «Nosferatu-Einstellung».

schauerInnen in diesem heroischen Augenblick gefüllt werden kann. Zugleich wird der historisch-mythische Status des Protagonisten besiegelt, dadurch spätere Ereignisse (seine Präsidentschaft, die Befreiung der Sklaven und den Bürgerkrieg zur Erhaltung der Union) antizipierend. Hier löst sich ein, was Lincolns gelegentlich depressiver Gesichtsausdruck schon früh im Film anklingen ließ. Es ist der Moment der historischen «Entblößung» einer doppelten Figur, in der sich Menschliches mit dem Nicht-Menschlichen einer kollektiven Ikone mischt, was auch an die alte Metapher des *Staatskörpers* erinnern mag. Gleichzeitig liegt hier eine Namenswerdung vor, durch die das biographische Subjekt als *subjectum* erst Subjekt wird und die jene Selbstaufopferung vorwegnimmt, die am Ende vieler Biographien mit dem Tod bestätigt wird.

Später, nachdem Lincoln sich von der Clay-Familie verabschiedet hat, schreitet er einen auch über die Musik der «Battle Hymn of the Republic» metaphorisch aufgeladenen Hügel hinauf; es beginnt zu donnern und zu stürmen. Es scheint hier nur konsequent, dass er aus dem Bild hinausläuft, die Diegese in Richtung mythischen Olymp verlässt und die letzten Filmbilder zur Statue des Lincoln-Memorials überblenden. Wie schon die von Pierre Renoir gespielte Figur Louis XVI. am Ende von Jean Renoirs *La Marseillaise* (F 1937), den Jean-Louis Comolli bespricht, und wie die *Cahiers*-Kritiker hervorhoben, ist diese Figur zu groß oder auch zu monströs geworden, als dass sie in einer Spielfilm-Diegese noch Platz hätte (vgl. Cahiers 1970: 45).

3 Narratives Verfahren

3.1 Binäre Oppositionen: Mythos und Fiktion, Wissen und Nichtwissen, schwache und starke Narrationsformen

Fords Film setzt sich aus zwei Erzählsträngen zusammen: einem einleitenden vor allem bis zum Plot Point 1, der stark episodisch-additiv operiert und später punktuell wieder aufscheint, sowie einem dramatischen, der als Detektivplot durch den Spannungsbogen eines zentralen Konflikts, dem Mord und seiner Aufklärung in der Gerichtsverhandlung, zusammengehalten wird (vgl. Brinckmann 1997: 18ff.). Erneut lässt sich also eine Abkehr vom Bordwellschen Doppelplot feststellen. Das Motiv der Entscheidung zwischen zwei Wahlmöglichkeiten zieht sich durch den Film (sich für Rechtswissenschaft oder für eine Fortsetzung des bisherigens Lebens zu entscheiden, zwischen zwei Klägern vermitteln zu müssen, die Entscheidung für den «besseren» oder schmackhafteren von zwei Kuchen zu fällen, zwischen zwei Angeklagten zu wählen). Dieses Wahlschema wird bereits durch die auf binäre Antwortmöglichkeiten angelegten Fragen des Nancy-Hanks-Gedichts vorbereitet (vgl. hierzu Cahiers 1970: 33) und bezieht sich letztlich auf den doppelten Körper der zentralen Figur (der sowohl ein natürlicher als auch ein symbolischer ist). In einigen Fällen, wie bei den beiden Streithälsen oder dem Apfel- und Pfirsich-Kuchen, bei denen Lincoln als Vereiniger auftritt und sich nicht im Sinne eines Nullsummen-Spiels für die eine oder andere Seite entscheidet, werden zwei Möglichkeiten miteinander kombiniert; ebenso entscheidet sich auch die Narration für die mitunter schwierige Integration von zwei Erzählsträngen.

Wie bereits Custen in seiner Untersuchung klassischer amerikanischer Biopics festgestellt hat, ist die mit narrativer Ungewissheit die Handlung eröffnende Texttafel, eine – wenn auch keineswegs die einzige – Ausnahme von der Regel (Custen 1992b: 167f.); zumeist setzt der einleitende Text auf die Bekanntheit des Ausgangs und provoziert somit die Frage nach dem *Wie*. Hier sind wir mit der etwas widersprüchlichen Situation konfrontiert, dass Lincolns spätere historische Größe im Film so-

wohl an- wie auch abwesend sein wird: Nur sein Ruhm, den er während der Präsidentschaftsjahre historisch errungen hat, kann eine Biographie über seine jungen Jahre motivieren, während dieser Fokus die Spätzeit eben prinzipiell ausblendet. Die dargestellten frühen Stationen können die Lincoln-Legende also nur insofern behandeln, als sie teleologisch und schicksalhaft vorweggenommen und topisch für die attributive und prädikative Charakterisierung evoziert werden.

Durch die Fragen, die im Benet-Gedicht gestellt werden (war er großgewachsen, konnte er lesen, kam er in die Stadt, hat er es zu etwas gebracht), auf die wir die historischen Antworten kennen, wird eine künstliche Art der Ungewissheit erzeugt, die darauf schließen lässt, dass das Nichtwissen in der bevorstehenden Handlung eine wichtige Rolle spielt. Es zeigt an, dass *Young Mr Lincoln* uns sowohl mit dem Wissen wie auch mit dem Nichtwissen konfrontieren wird: Wir kennen die spätere nationale Größe Lincolns während seiner Präsidentschaft und die seinen Ruhm nachträglich steigernde Ermordung; wir wissen jedoch nicht, wie der fiktionale Mordfall ausgehen wird. Dementsprechend entwickelt Fords Werk in den ersten Segmenten eine episodische Erzählweise, die stark auf «Nummern» basiert und auf folkloristisch-mythische Weise historische Lebensstationen Lincolns fiktionalisiert.

3.2 Metonymische und metaphorische Transformationen von Zeit

All diese Stationen sind metonymisch im Sinne einer auf eine Figur fokussierten Ereigniskette durch raumzeitliche oder topische Kontinuität miteinander verhängt: Durch die Clay-Familie erwirbt Lincoln die Blackstoneschen Kommentare; während er am Flussufer darin liest, stößt Ann Rutledge auf ihn und regt ihn zum Rechtsstudium an; an Anns Grab entscheidet der Stockfall, dass Lincoln Jura studieren wird; dies wiederum führt zu seiner Etablierung als Anwalt; in dieser Funktion hat er salomonisch einen Fall zu lösen, just am Unabhängigkeitstag, als er sich die Paraden anschauen will; anläßlich derer lernt er Mary Todd und Stephen A. Douglas kennen; es folgen verschiedene Wettbewerbe: ein Kuchenwettbewerb, bei dem Lincoln als Schiedsrichter wirkt; ist er dagegen selbst Teilnehmer, wie beim Holzspalten, zeigt sich seine überlegene physische Stärke oder aber, wie beim Tauziehen, seine die Spielregeln sprengende Schlauheit; erst der Mord – nach dem Teerfässer-Brennen – etabliert klare, Zeit «metaphorisch» in Sinn verwandelnde Kausalketten.

Die Kausalität vor dem Verbrechen ist vom filmischen Text her (Ricœurs Mimesis II) eine schwache, da sie grundsätzlich auf Lebenschronologie ausgerichtet ist und pränarrative biographische Schemata wirksam werden lässt; andrerseits ist sie durch außertextuelle Faktoren (Mimesis I) überdeterminiert stark im Sinne einer Schicksalhaftigkeit, die daraus entspringt, dass Lincolns Lebensweg, der linear geschildert wird, historisch bekannt und festgeschrieben ist, sowie aus der diegetischen Thematisierung des Schicksals, wie beim Stockorakel. Zu betonen ist auch, dass die Musik, die sich wie ein Teppich unter die Handlung legt, narrative Antizipationen produziert und eine formale Kontinuität des Geschehens gewährleistet, also individuelle Segmente miteinander verschweißt. Dies bedeutet aber noch keinen Bruch mit den Konventionen des klassischen Films. Elizabeth Cowie hat darauf verwiesen, dass klassisches Hollywood – als vertikal integrierte[1] Institution – und die klassische, am realistisch-kausalen Theaterstück des 19. Jahrhunderts orientierte Narration nicht miteinander gleichgesetzt werden können:

> non-linear, episodic narrative, in which a series of narrative scenes are presented which are causally self-contained or only weakly causally connected, remained acceptable in Hollywood.
>
> *(Cowie 1998: 185)*

Interessanterweise bezieht sich Cowie im Anschluss an diese Textstelle auf drei unter der Regie John Fords entstandene Produktionen, a) *The Iron Horse* (USA 1924), b) *Four Sons* (USA 1928) und c) *Steamboat Round the Bend* (USA 1935): Manchmal herrscht eine episodische Narration vor (a), oder die dramatische Handlung wird nicht durch die Hauptfigur ausgelöst (b) oder aber die Ereignisse sind überhaupt nicht kausal motiviert (c). Durch die Kombination einer pränarrativen und einer schicksalsorientierten Kausalität ergibt sich hier aus dem bekannten Ausgang des Lincolnschen Lebenswegs eine Teleologie der Handlung, die nicht wirklich auf diegetischem Konflikt basiert und daher auf die Länge gesehen monoton und langweilig zu werden droht. Zwar sind auch die Begebenheiten am Independence Day stark nummernhaft ausgerichtet, aber immerhin nicht über Jahre verteilt, sondern geschehen allesamt am gleichen Tag: vermutlich dem 4. Juli 1839. Sie dienen auch dazu, für Lincolns Biographie wichtige Figuren einzuführen, wie die spätere Gattin Mary

1 «Vertikal integriert» bedeutet hier, dass die Hollywood-Majors (MGM, Paramount, Warner Bros., 20th Century-Fox, RKO) in ihrer von der industriell-ökonomischen Seite her betrachtet klassischen Zeit (ca. 1930–1960) sowohl Filme produzierten (Produktion), als auch vertrieben (Verleih) und vorführten (Exhibition).

Todd und Stephen A. Douglas, den politischen Rivalen im Vorfeld der 1860er Präsidentschaftswahlen.

Primär scheint diese zweite Serie von *anekdotenhaften* Episoden dazu angelegt, Lincoln als Figur weiter zu charakterisieren sowie seine auf natürlicher «Überlegenheit» basierende spätere nationale Größe folkloristisch vorwegzunehmen. Mir scheint, dass Peter Wollens Interpretation des Kuchen-Wettbewerbs, bei dem sich Lincoln zwischen den zwei Torten nicht entscheiden kann, sondern beide verspeist, als metaphorische Anspielung auf den Vereiniger von Nord- und Südstaaten, sich nicht zwingend aufdrängt und die Grenzen naheliegender Hermeneutik strapaziert (vgl. Wollen in Cahiers 1972: 44f.).

Nehmen wir nun den Mordfall, der in der 27. Minute in jenem narrativen Moment auftaucht, in dem im konventionellen Spielfilm üblicherweise der Plot Point 1 eintritt und eine Wende des Geschehens zum zweiten Akt herbeiführt. Dieser führt einen detektivischen, also hermeneutischen Kode ein, der die Handlung fiktional einfasst und uns Fragen stellen lässt wie: Wer hat den Mord wirklich begangen? Wird die Mordaufgeklärung gelingen? Wie kann sich Lincoln, seinem Status entsprechend, würdevoll aus dieser aussichtslosen Angelegenheit herausziehen? In *Young Mr Lincoln* ist die erfolgreiche Verteidigung der beiden Brüder das spät auftauchende Hauptziel der Handlung. In Bezug auf die Lebensgeschichte Lincolns sowie seinen historischen Mythos kann das Gerichtsverfahren – selbst wenn es nicht fiktionalisiert wäre – nicht mehr als eine Episode oder, narrativ gesprochen, ein Hilfsziel sein. Durch die Umwandlung eines Hilfs- in ein Hauptziel ist es der Erzählung möglich, den in den meisten klassischen Biographien dominierenden proairetischen Kode der Handlungsverkettung durch den hermeneutischen der «Detektivgeschichte» zu ersetzen, die ein «ausgewachsenes» Hilfsziel repräsentiert.

3.3 Eine Deklination von «Nummern»

Insofern bietet uns die Narration eine Deklination von Nummern, Performances und Stationen: Zunächst einmal dominieren Stationen, dann Performances und Nummern, und anschließend eine dramatische Episode, die als fiktionalisierte, ausstaffierte nummernhafte Anekdote verstanden werden kann. Auch dann noch dienen nicht alle nachfolgenden Segmente der Aufklärung des Mordfalls: Fast völlig losgekoppelt erscheint die Ballsequenz, in der Lincoln mit Mary Todd tanzt und auf den Balkon hinaustritt, um auf den Fluss zu starren, ein Motiv, das gleich im

nächsten Segment, dem Ritt zur Clay-Farm, wieder erscheint. Die Ballsequenz ist nur schwach narrativ mit dem hermeneutischen Verfahren gekoppelt, und zwar dadurch, dass Mary durch die souveräne Art beeindruckt ist, in der Lincoln den Lynchmob gebändigt hat. Auch die Reitszene, die ihn erneut – wie schon beim Einritt nach Springfield – auf einem Maultier zeigt, ist nur schwach dadurch motiviert, dass er auf dem Weg zu den Clays ist, um relevante Aspekte des Falles zu besprechen. Selbst die Sequenz auf der Farm dient weniger der Aufklärung als vielmehr dazu, die symbolische Sohnschaft Lincolns, seine Nähe zur Natur und bäuerlichen Lebensweise zu bekräftigen. Ebenso führen die beiden letzten Segmente wieder von der fiktionalen Handlung und dem Gerichtsprozess weg zu einer mythisch-historischen Erzählung.

4 Fazit

Die bisherigen Beobachtungen und Feststellungen legen den Schluss nahe, dass John Fords Film als originelles und ungewöhnliches klassisches Biopic zu bewerten ist, das in einigen Aspekten Verfahren der nicht-klassischen offenen Biographien vorwegnimmt, also einerseits, von der textuellen Intention her, ideologisch den erbauenden klassischen Werken entspricht und andrerseits formal auf die komplexe Widersprüchlichkeit späterer Produktionen verweist: Er baut ein überhöhtes Bild der Lincoln-Figur auf, verschafft ihr aber topisch und stilistisch gesteigerte Komplexität (vgl. Place 1980: 1898ff.). *Young Mr Lincoln* sprengt zwar das Genre nicht – seine Symptomatik lässt sich über andere Werke verteilt wiederfinden –, bietet jedoch ein für Biopics im zeitgenössischen Umfeld eher ungewöhnliches Bild. Diese Beobachtung lässt sich in einige Kategorien unterteilen:

Das Fehlen einer romantischen Plotlinie

Diesen Aspekt konnten wir bereits in zahlreichen Beispielen feststellen, insbesondere bei modernen Biographien (zum Beispiel *Aus einem deutschen Leben*, *Nixon*), aber auch klassischen (*The Spirit of St. Louis*). Was bei *Young Mr Lincoln* bemerkenswert erscheint, ist die symbolische Mutter-Sohn-Beziehung zwischen der – wie in so vielen Beispielen – familienlosen Hauptfigur und Abigail Clay. Dass Biographien das Fehlen einer Liebesgeschichte bisweilen durch merkwürdige Substitute ersetzen, wie die symbiotische Beziehung zwischen Lindbergh und seinem Flugzeug in *The Spirit of St. Louis* oder die eindeutig erotische Ausstrahlung, die der Revolver in *Wyatt Earp* auf die Hauptfigur ausübt, soll an dieser Stelle nochmals gesagt werden. Eine symbiotische Mutterbezogenheit dient auch in Norman Taurogs *Young Tom Edison* als Movens der Hauptfigur.

Faktizität versus Fiktivität, Fiktionalisierung und Folklorisierung

Alle Biographien, die zugleich Spielfilme sind, kommen ohne ein gewisses – in der Regel erhebliches – Maß an Fiktivierung und Fiktionalisie-

rung nicht aus; dies gilt auch für *Young Mr Lincoln.* Immerhin ist bei Ford ein deutliches Bemühen um Historisierung spürbar, auch wenn das Hauptereignis, der Gerichtsprozess, als *composite* fiktionalisiert wurde, was insofern ironisch ist, als erst die mirakulöse Aufklärung des Mordfalles die Monumentalisierung und Mythisierung der Hauptfigur im Hinblick auf ihr historisches Vermächtnis erlaubt und somit die Neuschreibung des geschichtlichen Lincoln-Mythos. Was das Werk für klassische Biopics ungewöhnlich macht, ist die deutliche Integration von Zeit- oder Referenzbildern, die aufgrund der Reglosigkeit Lincolns/Fondas wie Photographien wirken und den Fluss der Bewegungsbilder im Sinne transtextueller Interpunktion unterbrechen. Wir würden dies eher von einem offenen, modernen Biopic erwarten. In diesem Zusammenhang ist auch auf den Performance-Stil des Protagonisten im Vergleich mit den übrigen Figuren zu verweisen.

Episodische und starke narrative Erzählstrukturen

Dass Biopics der linearen Form manchmal ein episodisches und eher schwaches Erzählen ohne durchgehende Kausalketten wählen, konnten wir für den Beginn von *The Benny Goodman Story* ausmachen, abgesehen davon, dass diese Form, wie Cowie betont, im klassischen Hollywood nie wirklich verschwand. Eine episodische Erzählweise scheint auch für Geschichten geeignet, in denen die Hauptfigur zumindest längere Zeit kein klares oder starkes Hauptziel (bisweilen sogar überhaupt keines) formulieren kann, wie zumindest im ersten Akt auch für Lincoln gilt: An seiner politischen Kandidatur, die später nicht mehr aufgegriffen wird, scheint ihm nicht allzu viel zu liegen; und bezüglich des Jura-Studiums lässt er das «Schicksal» entscheiden. Immerhin ist die episodische Erzählform sehr ausgedehnt, und man ahnt, dass ihr wahrscheinlich bald einmal die Luft ausgegangen wäre, würde nicht ein handlungsübergreifender, verklammernder fiktionaler Konflikt auftreten, wie er dann durch den Mordfall zustande kommt. Aber auch in *The Benny Goodman Story* dauert es ziemlich lange, bis durch die Einführung eines romantischen Plots die einzelnen kritischen Stationen Goodmans durch einen zweiten narrativen Bogen konfliktorientiert zusammengehalten werden. In offenen Beispielen ist es durchaus möglich, einen gesamten Film in episodisch-elliptischer Form zu erzählen (vgl. *Zwet granaty / Sajat Nowa*). Ungewöhnlich für eine klassische Biographie wirkt freilich die Einführung des hermeneutischen Kodes, den wir eher in nicht-klassischen Beispielen erwarten dürften, obwohl die detektivische Erzählform auch dort nicht die Norm ist. Klassisch-geschlossen (im Sinne einer Harmoni-

sierung) ist Fords Werk jedenfalls auf der narrativ-syntagmatischen Achse, während sich eine gewisse Offenheit entlang paradigmatischer Assoziationsketten auftut.

Performance, schauspielerische Anverwandlung und Frontalität

Auch hier weicht *Young Mr Lincoln* nicht grundsätzlich von der Norm ab; Verhaltenheit oder Bedächtigkeit im Spiel der Hauptfigur – eine darstellerische Herausforderung – konnte auch anderswo beobachtet werden. Die betonte Langsamkeit der Lincoln-Figur im Unterschied zu den schneller und leichter gehandhabten Nebenfiguren fällt bei Ford sehr deutlich aus und erzeugt eine bemerkenswerte schauspielerische Hybridität. Im Fall von Henry Fonda, der 1939 bereits ein Star war, haben die Filmschaffenden versucht, ihn seiner Figur anzuverwandeln (vgl. die oben zitierten Darryl-Zanuck-Memos), nicht nur durch das Kostüm, sondern auch durch die künstliche Nase, die sein Gesicht etwas verfremdet; gleichwohl bleiben charakteristische Fonda-Elemente – zum Beispiel der gestelzte Gang – bestehen. Die Besetzung mit Fonda, die sein Image nicht völlig durchstreicht, erscheint keineswegs als radikale Lösung; die Auswahl eines vergleichsweise unbekannten Schauspielers, der Lincoln noch ähnlicher gesehen hätte, wäre aber vermutlich für ein A-Picture unter der Regie John Fords nicht in Frage gekommen.

Auch die Frontalität, mit der vor allem die Hauptfigur in mehreren Momenten öffentlicher Auftritte gezeigt wird, kann in einer Genrekomparatistik nicht weiter überraschen. Während die Steifheit der Hauptfigur als Teil der Performance Fondas auffällig ist, stellt sie gleichwohl keinen Einzelfall dar; wie Leger Grindon beobachtet hat, ist der von Paul Muni verkörperte Protagonist in Dieterles *Juarez* kaum beweglicher inszeniert (Grindon 1986: 20). Im Übrigen zeigt ein Vergleich mit den Lincoln-Figuren in David Wark Griffiths *The Birth of a Nation* (USA 1915) und John Fords *The Prisoner of Shark Island* (USA 1936), dass Lincoln, der hier nur als Präsident erscheint, sehr «würdevoll» gehandhabt wird: Bei Griffith wird er niemals näher kadriert als in einer amerikanischen Einstellung (vom Knie aufwärts), als Teil von «historischen Faksimiles», wie Griffith in geschickter Eigenwerbung seine Rekonstruktionen nannte; die Figur ist durchwegs steif und möglichst frontal positioniert; wie beim zweiten Film – einem Biopic –, wo der Präsident gleich zu Beginn aus extrem frontaler Untersicht gezeigt wird und sehr bedächtig und voller Pathos zu einer ihn bejubelnden Menge spricht, ist die Lincolnsche Persön-

lichkeit aber nur eine referenzielle Nebenfigur, der keine weitere Entfaltungsmöglichkeit gelassen wird. Auch in Griffiths *Abraham Lincoln* (USA 1930) wirkt die Titelfigur sehr steif und geht einher mit einer Erzählung, die kaum Spannung zu erzeugen vermag.

Die partielle Monstrosität der Hauptfigur

Selbst eine so folkloristische Version der Lincolnschen Persönlichkeit, wie Ford sie uns zeigt, weist eine vergleichsweise komplexe Charakterisierung auf, wie wir in den charakterologischen Topikreihen feststellen konnten. In der Betonung der Monstrosität der Hauptfigur gehen die *Cahiers*-Autoren wohl zu weit; ihr spektakulär angelegtes Unterfangen, *Young Mr Lincoln* gegen den Strich zu lesen und in Fords «Schrift» eine Subversion des amerikanischen Lincoln-Mythos zu sehen, der die implizite Gewalt der Staatsmacht und des Gesetzes kritisiert, scheint vor dem Hintergrund einer damals in die Jahre gekommenen *politique des auteurs* stark durch den post-1968er Zeitgeist geprägt und darauf angelegt, eine neue, mit Lacanianischer Terminologie durchsetzte Filmkritik «schmackhaft» zu machen.[1]

Sie haben jedoch zugleich eine textuell präzise Analyse vorgelegt, die den semantischen Konflikt zwischen den mythischen und kausalen Schemata und der stilistischen Realisierung aufzeigt. Doch scheinen, wie auch wiederholte Sichtungen des Films bestätigen, die *Cahiers*-Kritiker das Monströse im Hinblick auf den dominanten Eindruck überzubewerten. Zumeist handelt es sich darum, dass ein (latent) depressiver und/oder sadistischer Zug in dieser bei Ford ansonsten so positiv gezeichneten Figur durchscheinen. Als Abe zu Ann Rutledge sagt, sie sei sehr hübsch, wirkt der Hauptdarsteller einerseits zu alt für den Part, andrerseits charakterisieren die physische Distanz zwischen den beiden sowie Lincolns Schüchternheit die Figur mit einer Tragik, die romantische Liebe ausschließt. Wir haben gesehen, dass das Fehlen der romantischen Plotlinie nur dazu dient, die Hauptfigur in eine symbolische Genealogie einzureihen.

Man kann diesen Subtext von *Young Mr Lincoln* auch als Stärke, als komplexere Charakterisierung des Protagonisten auslegen. Auf die abgründigen und schillernden Seiten biographischer Hauptfiguren machen

1 Auf den häufigen theoretischen Paradigmenwechsel in der Filmtheorie, der bisweilen weniger von einer substanziellen Notwendigkeit als von dem Bestreben motiviert scheint, sich als Filmwissenschaftler oder -kritiker im akademischen Markt eine Nische zu sichern, verweist David Bordwell in *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Massachusetts, 1989, S. 19ff.

uns jedenfalls viele – insbesondere nicht-klassische – Beispiele aufmerksam; gerade in politischen Biographien, wie *Nixon* oder *Ivan Groznyj*, kann die Allegorisierung zum Staatskörper zeitweise monströse Effekte zeitigen. Dies ist bei der berühmt-berüchtigten «Nosferatu-Einstellung» in *Young Mr Lincoln* der Fall, wo uns tatsächlich eine unheimliche Figur entgegentritt, die – für einen Moment – in ihrer Mischung aus Steifheit und Depressivität, die sich in einem fast toten Blick äußert, eine beunruhigende Wirkung erzeugt. Lincolns Auftritt kann aber im Sinne des Overflows auch als Moment der monumentalen Inszenierung verstanden werden und sollte daher nicht aus dem textuellen Kontext gerissen werden. Diesbezüglich ist Fords Film sowohl inspiratorisch im Sinne des Zeitgeistes seiner Entstehung als auch latent subversiv, in einer Vorwegnahme moderner Tendenzen (allerdings lassen sich bei genauer Sichtung eines Biopic wie *Dr Ehrlich's Magic Bullet* zahlreiche visionäre, fast halluzinatorische Momente der Hauptfigur ausmachen, in denen ebenfalls Pathologisches durchscheint). Individuelle Pathologie als explizites biographisches Sujet taucht erst später auf, insbesondere seit den 50er Jahren, und ist seither selbst zu einem stereotypen Schema geworden.

VIII Allgemeine Schlussfolgerungen

1 Die zentrale Bedeutung von Performativität und Performance

> Das Prinzip einer universellen Metasprache (*métalangue universel*) ist durch das der Pluralität formaler und axiomatischer Systeme ersetzt, die geeignet sind, denotative Aussagen zu beweisen. [...] Es sind dies also Spiele, deren Relevanz weder das Wahre, noch das Richtige, noch das Schöne usw. ist, sondern das Effiziente: Ein technischer Spielzug ist «gut», wenn er es besser macht [...] und/oder wenn er weniger verbraucht ist als ein anderer. [...] Die zu erreichende Wirkung besteht im optimalen Beitrag der höheren Ausbildung zur besten Performativität des sozialen Systems.
>
> *(Lyotard 1999: 128, 130, 141)*

> Das klassische Ideal des *theatrum mundi* stellt den Versuch einer [...] Vereinigung von Ästhetik und gesellschaftlicher Realität dar. Die Gesellschaft ist ein Theater, und alle Menschen sind Schauspieler. Als Idealbild ist diese Vorstellung keineswegs tot. [...] Um die Mitte des 18. Jahrhunderts existierte ein gesellschaftliches Leben, in dem die Ästhetik des Theaters tatsächlich mit dem Alltagsverhalten verflochten war. Aber diese ästhetische Dimension des Alltags ist vergangen. An ihre Stelle trat eine Gesellschaft, in der die Kunst als «Disziplin» Ausdrucksleistungen hervorbrachte, die im täglichen Leben nur schwer oder gar nicht hervorzubringen waren. [...] Die Gesellschaft wird heutzutage einzig in psychologischen Kategorien gemessen. [...] Aber ein wirkliches Interesse [...] wecken diese Institutionen und Ereignisse bei uns nur noch dann, wenn wir in ihnen Personen am Werke sehen, wenn sie sich für uns in Personen verkörpern.
>
> *(Sennett 1998: 394, 425)*

Jean-François Lyotards Begriff der Performativität und das von Richard Sennett implizierte Konzept der Performance sind nicht identisch; ersterer ist systemtheoretisch-wissensanalytisch und letzteres sozialpsychologisch und künstlerisch zu verstehen. Dennoch, wie im folgenden zu zeigen sein wird, besteht ein Zusammenhang zwischen beiden. Denn wenn die universelle Metasprache, die sich noch in den «großen Erzählungen» von Fortschritt und Emanzipation manifestierte und die wir auch für die erste oder klassische Phase der Biographie feststellen konnten, pluralen Sprachspielen Platz macht, so bedingt dies zugleich eine Ausweitung

und eine Intensivierung von Performativität. Sennetts «Tyrannei der Intimität» lässt sich im Zeitalter des «Beichtrigorismus»[1] mit einer zur Performance herausgekehrten Form von «innerem Wesen» zusammendenken. Das Persönlich-Intime wird öffentlich und umgekehrt. Auch dies ist eine Form der «Ausweitung der Kampfzone».[2] So ist nicht nur im «wirkungsorientierten» *new public management*, sondern ebenso in der neuen Architektur allerorten «Transparenz» angesagt, und durch das Mittel der Performance mutiert noch die prosaischste und ehemals absolut selbstverständliche Dienstleistung zum lustvollen, spielerisch angehauchten *service design*.[3] Ein effektiver Leistungsabbau (siehe etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, die Privatisierung und Zerschlagung von British Rail in Großbritannien) wird der breiten Öffentlichkeit gern als Zuwachs von Effizienz verkauft. Die neue Art von Intimität zeichnet sich also nicht so sehr durch Tiefe aus als vielmehr durch ein Spiel der Oberflächen. Dass für den «proteischen Menschen» der Postmoderne und des ökonomisch «leichten» kulturellen Kapitalismus Selbstdarstellung, sozialer Rollenwechsel, Bühnenhaftigkeit und Performance bis hin zur «multiplen Persönlichkeit» eher zu- als abnehmen werden, sagt Jeremy Rifkin voraus (Rifkin 2000: 256ff.).

In der ersten Phase des Biopic konnten wir die Vorherrschaft von Sujets aus dem Bereich dessen konstatieren, was wir die *elitäre Biographie* nennen: MonarchInnen, PolitikerInnen, bedeutende WissenschaftlerInnen sowie allgemein jene Berufsgattungen, die zu den Eliten gehören. Wir hatten es mit Werken zu tun, die für die Gesellschaft und die Menschheit Visionen entwickeln, um sie ein Stück voranzubringen. Als ein Paradigma dieser Art von Lebensgeschichte kann Clarence Browns *Edison, the Man* (USA 1940) gelten.

Später ließ sich eine Verschiebung weg von den Eliten und hin zu den populären Figuren feststellen, zu Figuren aus Kunst und Showbusiness, vor allem auch zu PerformerInnen. Mit der Pluralisierung der Gesellschaft wurden in zunehmendem Maße auch Persönlichkeiten zum Gegenstand von Biographien, die sich nicht in die Vision der einen fortschreitenden Menschheit einspannen ließen, sondern soziologisch als dezentriert zu begreifen sind, manchmal Außenseiter, manchmal tragische Gestalten, die bisweilen auch das Andere der Geschichte verkörpern, das bisher in der Historiographie der (relativ) unproblematischen Konti-

1 Roger Köppel verwendet diesen Ausdruck in einer Analyse des aktuellen politischen Zeitgeistes («Recht auf Verschweigen», *Das Magazin*, Nr. 3, 20. bis 26.1.2001, S. 11).
2 In Anlehnung an Michel Houellebecqs gleichnamigen Roman, Reinbek bei Hamburg, 2000 (französisches Original: *Extension du domaine de la lutte*. Paris, 1994).
3 Auf diesen Terminus hat mich Andreas Volk aufmerksam gemacht.

nuität Schwierige, Ausgelassene, Unterdrückte. Oftmals sind diese Figuren nicht als kollektive Helden, sondern als «Monster» zu begreifen. Damit widerspiegeln sie aber auch das gesellschaftliche Moment eines Verlustes an individueller Handlungsmächtigkeit. Das biographische Subjekt lässt sich – ähnlich wie der Star – als Symptom sozialer Widersprüche im Spannungsfeld von Kollektiv und Individuum begreifen, und es erstaunt daher nicht, wenn es zugleich individuell und nicht-individuell erscheint, als sowohl Spezifisches wie auch Allgemeines.

In seiner Klage über den Verlust des öffentlichen Bürgers als Schauspieler – der noch um 1750 das urbane Leben prägte – im Verlaufe des 19. und 20. Jahrhunderts und der aktuellen «Tyrannei der Intimität» stellt Sennett fest:

> Heute dominiert die Anschauung, Nähe sei ein moralischer Wert an sich. Es dominiert das Bestreben, die Individualität im Erlebnis menschlicher Wärme und in der Nähe zu anderen zu entfalten. Es dominiert ein Mythos, demzufolge sich sämtliche Missstände der Gesellschaft auf deren Anonymität, Entfremdung, Kälte zurückführen lassen. Aus diesen drei Momenten erwächst eine Ideologie der Intimität: Soziale Beziehungen jeder Art sind um so realer, glaubhafter und authentischer, je näher sie den inneren, psychischen Bedürfnissen der einzelnen kommen. Diese Ideologie der Intimität verwandelt alle politischen Kategorien in psychologische.
>
> *(Sennett 1998: 329)*

Die Filmbiographien vor allem der zweiten Phase gehen auf diesen Sachverhalt ein, indem sie einerseits die Neigung zur Intimisierung verstärken (man denke an alle *exposés*, insbesondere im Bereich des Exzesses), oftmals gekoppelt mit einer die Identität des Subjekts in Frage stellenden oder sogar auflösenden Pathographie und/oder persönlichem Scheitern. Andrerseits intensivieren sie auch den ganzen Performance-Komplex, sei es nun, dass Performance intradiegetisch eine wichtige Rolle spielt, sei es, dass sie die Selbstbezüglichkeit biographischen Schauspiels an sich betonen und zu einem wichtigen Faktor der Rezeption machen. Dadurch kehrt der Aspekt des Schauspielerischen, aus dem Leben auf die Leinwand verbannt, verstärkt wieder in demjenigen zurück, «der in der Öffentlichkeit Emotionen darstellt» (ebd.: 143). Das Intime selbst wird zum Gegenstand der Performance.

Dieser Aspekt war von Anfang an in der Neigung der Gattung zu bühnenhaften Situationen präsent. Wir sehen auch den Zusammenhang zwischen Performance und Selbstbezüglichkeit oder Selbstreflexivität: Es sind Momente der Darstellung und Darbietung, auf die Biographien textintern verweisen, gerade auch in der Problematik des doppelten bio-

graphischen Körpers, des Substitutionskonflikts zwischen SchauspielerIn und referenzieller Figur, einem Konflikt, der für das Publikum auch lustvoll sein kann. In Filmbiographien wird die schwierige Genese eines realweltlichen «Stars» ausagiert und in binären Gegensätzen in der Schwebe gehalten. Die wichtigsten dieser Gegensätze betreffen die Konzepte Individuum und soziales Kollektiv (Gemeinschaft oder Gesellschaft), Ich und Nicht-Ich (der/die Andere), außergewöhnlich und gewöhnlich, Leben und Tod oder Sterblichkeit und Ewigkeit sowie den für die Gattung zentralen Konflikt zwischen dem *homo simplex* oder Massenmenschen, der dem Eros und der biologischen Fortpflanzung verpflichtet ist, und dem *homo duplex* oder Einzelmenschen, der sich einer personalen Transformation, der Verwirklichung seines Familienromans, dem Hang zum Todestrieb und zur symbolischen Genealogie verschrieben hat. Die negative Seite des *homo duplex*-Phänomens hat Willem van Reijen in einer Kritik an der Moderne so dargestellt:

> Der Kampf um die Herrschaft über äußere Natur hat notwendig zur Folge, dass der Mensch seine eigene innere Natur unterdrücken muss. Macht über äußere Dinge ist unverbrüchlich mit der Unterdrückung unseres «Selbst» verbunden.
>
> *(van Reijen 1988: 394)*

Biographische Figuren streben eine Transformation an, und genau diese Transformation bedingt das Element der Performance. Mit Sennett lässt sich beschreiben, wie mit der schauspielerischen Darstellung ein Zusammenhang besteht:

> Diderot fragt nun, wie ein Gefühlsausdruck mehr als einmal dargestellt werden kann, und in seiner Antwort umreißt er die Idee des konventionellen Zeichens. Eine Empfindung kann mehr als einmal vermittelt werden, wenn der Schauspieler aufgehört hat, sie zu «erleiden», wenn er dahin gelangt ist, sie aus der Distanz zu studieren und das Wesentliche ihrer Form zu bestimmen. Dieses Wesentliche ergibt sich, wenn man alles Zufällige abstreift. [...] Gelangt er zur Herausbildung solcher Zeichen, so hört der Schauspieler auf, die Gefühlsregung auf die gleiche Art zu empfinden wie das Publikum, dem er sie vorführt.
>
> *(Sennett 1998: 149)*

AnhängerInnen des amerikanischen Method-Acting werden hier vielleicht Einspruch erheben; aber wir sollten nicht vergessen, dass auch die VertreterInnen des Actors' Studio ihre eigenen schauspielerischen Zeichen entwickelten, die sich stabilisierten (etwa Marlon Brandos permanentes Nuscheln oder das «neurotische» Spiel James Deans). Der Schau-

spieler besitzt also dieselbe Fähigkeit der Selbstkontrolle wie Moscovicis *homo duplex*:

> Einer [der Schauspieler] muss Herr der Empfindung werden und Abstand zu ihr gewinnen, während der andere [der Zuschauer] sich ihr hingibt.
>
> *(ebd.: 150)*

In diesem Sinne ist damit zu rechnen, dass das Thema der (sozialen, institutionellen, künstlerischen) Performance und das narrative Eigenbewusstsein einen hohen Stellenwert im Biopic behalten und dass die politische Biographie sich verstärkt zu dubiosen, «dezentrierten», marginalen, verkannten, tragischen, eher Minderheiten verbundenen Persönlichkeiten verlagern wird, unter besonderer Berücksichtigung des Aspekts der Identität. Auch politische Figuren können ja PerformerInnen sein, wie uns *Nixon* demonstriert, der diesen Sachverhalt selbst thematisiert (man denke an Nixon/Hopkins' aufgesetztes Lächeln in der Öffentlichkeit oder seine peinlichen Auftritte in Momenten, wenn seine Performance versagt). Die große, erbauende, eine gesamtgesellschaftliche Vision verkörpernde Figur scheint hingegen definitiv passé, wie indirekt auch van Reijen in einem Plädoyer für postmoderne Diskontinuität und den Bruch mit der Vergangenheit bestätigt:

> Negative Phänomene unserer Kultur können nicht mehr beschönigend in einen historischen Optimismus integriert werden, sondern erzwingen eine völlige Neuorientierung.
>
> *(van Reijen 1988: 398)*

2 Weshalb es weiterhin Biopics geben wird

Am Ende von *Die Ordnung der Dinge* schreibt Michel Foucault:

> Eines ist auf jeden Fall gewiss: Der Mensch ist nicht das älteste und auch nicht das konstanteste Problem, das sich dem menschlichen Wissen gestellt hat. Wenn man eine ziemlich kurze Zeitspanne und einen begrenzten geographischen Ausschnitt herausnimmt – die europäische Kultur seit dem sechzehnten Jahrhundert –, kann man sicher sein, dass der Mensch eine junge Erfindung ist. [...] Der Mensch ist eine Erfindung, deren junges Datum die Archäologie unseres Denkens ganz offen zeigt. Vielleicht auch das baldige Ende. Wenn diese Dispositionen verschwänden, [...] dann kann man sehr wohl wetten, dass der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand.
>
> *(Foucault 1974: 462)*

Foucault meint hier natürlich nicht das Verschwinden des Menschen als biologisches Wesen, sondern des Konzepts «Mensch», eng verknüpft mit dem Begriff des individuellen Subjekts. In diesem Zusammenhang hat auch van Reijen auf das «unrettbare Ich» hingewiesen (van Reijen 1988: 392). Bereits in der Moderne konnte das (biographische) Ich nicht mehr als etwas Gegebenes begriffen werden:

> Das Projekt der Moderne versprach, das Individuum von seiner ererbten Identität zu befreien. Es stellte sich keineswegs gegen Identität schlechthin, dagegen, dass man *eine* Identität – auch eine stabile, unverwüstliche, unveränderliche Identität – hatte. Es wandelte Identität lediglich um: von etwas *Zugeschriebenem* zu einer *Leistung* – und erklärte sie so zur individuellen Aufgabe in der Verantwortung jedes einzelnen. [...] Die Identität galt es systematich aufzubauen, Schicht für Schicht und Stein um Stein, nach einem Entwurf, der bereits vor Beginn der Arbeit vorlag.
>
> *(Bauman 1999: 40)*

In der Postmoderne wird das Ich noch gründlicher einer Verunsicherung unterworfen, Individuen werden zu «Touristen» und «Vagabunden»:

> Die postmoderne Welt rüstet sich für ein Leben im Zustand permanenter und nichtreduzierbarer Ungewissheit. [...] Wie erwähnt, ist es ein weitver-

> breitetes Charakteristikum heutiger Männer und Frauen unseres Gesellschaftstyps, immerfort mit einem ungelösten «Identitätsproblem» zu leben.
>
> *(ebd.: 43, 50)*

Aus alldem ließe sich nun schließen, die (filmische) Biographie, die ein individuelles Subjekt ins Zentrum stellt und eine Lebensgeschichte erzählt, sei ein veraltetes und nicht mehr zeitgemäßes Unterfangen. Wir konnten bereits in der Einleitung feststellen, dass es schon mehrfach zu einem Abgesang auf die Gattung kam, die sich aber gleichwohl und nach wie vor hartnäckig am Leben erhält. Woran liegt das?

Während das traditionelle Biopic stark ins Fernsehen abgewandert ist, wo es sich hauptsächlich in Form von B-Produktionen manifestiert, hat sich die Gattung im Kino erneuern können und in den letzten Jahren beachtlichen Erfolg gehabt. Wir erinnern uns daran, dass Jan Romein die Biographie vor allem als Krisenphänomen betrachtet, in Umbruchszeiten ist seines Erachtens eine verstärkte Produktion feststellbar. Auch Lyotard bestätigt dies indirekt, wenn er sagt, in Krisen erinnere man sich an «alte Namen» (Lyotard 1988: 188). Im Zuge der jüngsten technologisch-wissenschaftlich-industriellen Revolution, der fortschreitenden medizinischen Erforschung und Erschließung des Körpers durch die Genforschung, der sich rasant ausbreitenden Digitalisierung in fast allen Lebensbereichen sowie einhergehender «Globalisierung» und «Flexibilisierung» der Arbeitsmärkte mitsamt einer weitverbreiteten Infragestellung bisheriger Arbeitskonzepte kann gegenwärtig sicher von einer Krise gesprochen werden, so wie in der Vergangenheit alle Phasen informationstechnologischen, kulturellen und wirtschaftlichen Umbruchs krisenhafte Phänome darstellten. So meint Zygmunt Bauman, dass Moderne und Postmoderne bei den Menschen komplementäre Wünsche zeitigen:

> Das Unbehagen in der Moderne erwuchs aus einer Art Sicherheit, die im Streben nach dem individuellen Glück zuwenig Freiheit tolerierte. Das «Unbehagen in der Postmoderne» entsteht aus einer Freiheit, die auf der Suche nach Lustgewinn zuwenig individuelle Sicherheit toleriert.
>
> *(ebd.: 11)*

Insofern könnte die neueste Welle von Biographien vielleicht auch als konservatives Phänomen begriffen werden, als Sehnsucht nach mehr Sicherheit – unter der Annahme, dass Lebensgeschichten ein Gefühl von Sicherheit vermitteln. Verschiedene AutorInnen haben diesen Aspekt denn auch betont. So können Biographien den Eindruck personaler Ganzheit erwecken:

> [Biographies evoke] nostalgia for other people's lives. This is because, seen from the outside, they form a whole. While our life, seen from the inside, is all bits and pieces. Once again, we run after an illusion of unity.
>
> *(Bazalgette/Cook 1983: 2)*

Mag das eigene Leben noch so diskontinuierlich erscheinen, so lassen die Viten anderer, insbesondere bereits Verstorbener, den *imaginären* Effekt von historischer, außertextuell existierender biologisch-personaler Geschlossenheit und damit Vollständigkeit entstehen und ermöglichen eine «Identifikation» weniger mit dem spezifisch Anderen als vielmehr mit der Kategorie der Lebensgeschichte als solcher. Tragische und glückliche Momente werden in den Rahmen einer Erzählung gestellt und erhalten einen Zusammenhang, der, genau besehen, nur durch den Blick von außen zustandekommt. Selbst bei den fragmentarischsten und komplexesten Lebensschilderungen stellt sich nur schon durch ihre Transformation zu einem (Spiel-)Film ein nicht zu unterschätzendes Maß an thematischem Zusammenhalt ein. Durch den Effekt der imaginären Kohärenz sowohl von Film als auch von ZuschauerIn haben Biopics daher eine tröstende Funktion.

Diesen Spagat schafft die Gattung im Kino unter anderem deshalb, weil sie die Lust des Publikums an Geschichte und am Lernen, das Spezifische der Historie mit dem Allgemeinen (dem «Universellen») der Fiktion verbindet und die Vergangenheit mit einer starken *kinematographischen Präsenz* ausstattet. Dies kommt auch unserer Schaulust gegenüber dem unbekannten Bekannten entgegen und erlaubt es mitunter, sich der «Opfer» zu erinnern und ihnen im wahrsten Sinne des Wortes ein Bild zu geben, zu einem filmischen Körper zu verhelfen, dessen Materialität dank der kinematographischen Sinnlichkeitsfülle und seiner dramatischen Inszenierung wirklicher scheint als die geschriebene Lebensgeschichte.

Die Erinnerung an die historischen «Opfer» funktioniert vor allem in jenen Werken, die nicht nur den Ruhm thematisieren, sondern der berühmten Figur eine weniger bekannte an die Seite stellen, um die Differenz zwischen dem Außergewöhnlichen und dem Gewöhnlichen zu reflektieren. In diesem Sinne ist das Genre auch wesentlich durch geschichtliche Wiedergutmachungsversuche geprägt.

Außerdem sind insbesondere filmische Lebensgeschichten in der Lage, die Individualität des biographischen Subjekts sowohl zu betonen als auch zu unterminieren; ersteres unter anderem dadurch, dass sie uns das *Bild* eines ganzheitlichen Körpers zeigen, der eine historisch belegbare Figur darstellt, letzteres auch durch eine Erzählweise, die fragmenta-

risch mit verschachtelten Zeiten operieren kann und fast immer nur Lebensausschnitte vermittelt. Schon mehrfach haben wir im Vorhergehenden die antike Metapher des Staatskörpers gebraucht, und dies, weil das biographische Subjekt sowohl ein Individuum ist *als auch* ein kollektiver Körper. Es gibt etwas an der biographischen Figur, das über das Individuell-Menschliche hinausgeht. Dies hängt damit zusammen, dass sie über den Subtext oder das nur teilweise offensichtliche Thema des jeweiligen Films zu dessen Entstehungszeit zu einem gesellschaftlichen Symptom wird, zu einem polysemen Cluster von soziopolitischen Widersprüchen. Insofern ist sie auch eine allegorische Figur, wenn wir Allegorie als Verkörperung und Personalisierung von Ideen begreifen. Biographien können individuell ausagierte soziale Widersprüche durch ihre personalisierte Verkörperung überbrücken und dabei sowohl das «Verschwinden» des Individuums als auch seine fortdauernde Existenz bestätigen. Wir erinnern uns daran, was Aristoteles über das Drama sagt:

> Die Tragödie ist Nachahmung [...] von Handelnden [...], *die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.*
>
> *(Aristoteles 1994: 19; Hervorhebung von mir)*

Wovon uns die Biographie zunächst einmal läutert, ist die Trauer über den Tod und die Sterblichkeit des einzelnen Menschen. Auch kann man sich vorstellen, dass das Bewusstsein einer durch Beschleunigung und Unsicherheit geprägten Identität bei den RezipientInnen den Wunsch danach weckt, die fragwürdige Kohärenz der eigenen Lebensgeschichte möge in einer anderen – gerade auch fragmentarischen – homolog gespiegelt werden, um dadurch eine Läuterung, Tröstung und einen Beitrag zur Selbstkonstitution zu erfahren. Letztlich kommt die Biographie auch unserem Begehren entgegen, Geschichte und die Welt in personalisierter Weise wahrzunehmen, ein Begehren, das sehr tief verankert ist und immer auch die Stellung des einzelnen Menschen in der Gesellschaft zum Thema hat.

3 Biographische Figuren und Fragen der Erzählung

3.1 Die Stärke der historischen Persönlichkeit ist ihre Schwäche

Biographische Figuren werden eigentlich nie von den Erzählungen, deren Gegenstand sie sind, voll ausgelotet; sie behalten stets einen Rest an Unverstehbarkeit, an Opazität. In der Regel bleibt die Basismotivation für die Handlungen, die den Ruhm der historischen Persönlichkeit begründen, teilweise unerklärt und vermutlich nie total erklärbar. Hier liegt denn auch der mythische Grundzug der Gattung. Es scheint, dass das Unerklärbare des Charakters der Hauptfigur vor allem auf zwei Arten eine Verschiebung erfährt: einerseits in das Image des sie verkörpernden Darstellers – was besonders bei Stars von Bedeutung ist –, andrerseits in jene Kollektivität, für welche die biographische Figur als emblematische einsteht. Stars und soziales Kollektiv treffen sich darin, dass sie über das Individuelle hinausgehen. Von besonderer Relevanz für den Film ist hier die Präsentation von *Bildern*, wodurch für die Verkörperung sogleich Fragen der Besetzung, und, weiterführend, des auf Gesellschaftliches verweisenden Typs zentral werden. Die Faszination, die vom *DarstellerInnentyp* sowie vom *filmischen Erscheinungsbild* des evozierten oder dargestellten Kollektivs ausgeht, tendiert dazu, von der Frage nach dem eigentlichen Movens der historischen Figur abzulenken.

Ein bestimmter charakterologischer Aspekt lässt sich verallgemeinern: Biographische Figuren sind – als Symptome, «Bazillen» eines kollektiven Aggregatzustands – traditionellerweise mit einer Schwäche behaftet, die sie durch Willenskraft und Beharrlichkeit in eine Stärke verwandeln, selbst wenn sie schließlich stranden: Ihre Tugend ist es, um mit Jacques Lacan zu sprechen, dass sie *nicht in ihrem Begehren nachgeben*. Sie konstituieren sich *bewusst* als Subjekte in produktiv-kreativer Auseinandersetzung mit ihrem eigenen Trauma:

> Das traumatische Reale ist *stricto sensu* die Ursache des Subjekts – nicht der Anstoß in der linearen Kette von Ursachen, die zum Subjekt führt, sondern, im Gegenteil, das fehlende Glied in der Kette, das heißt die Ursache als Überbleibsel, als «ein unverschlingbares Objekt, das dem Signifikanten im

> Halse steckenbleibt». Als solches korreliert es mit dem Subjekt *qua* Bruch in der Kette der Signifikanten-Kausalität, *qua* Loch im Signifikanten-Netz, «wo das Subjekt sich als Mangel durch *a* kausiert sieht».
>
> *(Zizek 1995: 62)*

Im Bereich der literarischen Biographik gibt uns Sten Nadolny in seinem historisch inspirierten Roman *Die Entdeckung der Langsamkeit* ein schönes Beispiel: Der Engländer John Franklin (1786–1847) hat durch seine ausgeprägte Langsamkeit und abschweifenden Gedankengänge etwas Autistisches, beinahe schon Monströses an sich. Aber er schafft es, sein Handicap in eine extrem genaue Wahrnehmung und in den Blick nicht für das Ganze, sondern für Einzelheiten zu verwandeln und zu einem herausragenden Seemann und Entdecker zu werden, auch wenn er letzten Endes scheitert.[1] Und es ist die produktive Kehrseite des Wahnsinns, die in Simon Winchesters vergleichender Biographie *The Surgeon of Crowthorne* den amerikanischen Militärarzt und Mörder William Chester Minor (1834–1920), einsam in einer englischen Irrenanstalt Philologie betreibend, zu einem der wichtigsten Mitarbeiter des monumentalen lexikographischen Projekts «The Oxford English Dictionary» werden lässt.[2]

3.2 Der individuelle Triumph und seine insistierende Kehrseite

Die klassische Filmbiographie und die moderne unterscheiden sich nun unter anderem in dem Punkt, dass die zentrale Figur ersterer aktiv eine Vision verfolgt und diese über alle Widerstände hinweg auch verwirklicht, während sie in letzterer manchmal kein wirkliches Ziel hat, zum Teil durch ihre Umgebung bestimmt erscheint, das ihr teleologisch vorbestimmte Schicksal eventuell sogar innerlich ablehnt (wie zum Beispiel Jacqueline du Pré in *Hilary and Jackie*, Anand Tucker, GB 1998) und oftmals tragisch endet oder zumindest als Opfer der Geschichte betrachtet werden muss: Die Schwäche, welche die Figur stark gemacht hat, besiegelt auch ihren Untergang.

Es gibt einen Zusammenhang zwischen Individualität und Devianz, woraus sich wiederum ein Bezug zur Tragödie herstellen lässt: Wahre Individualität erscheint heutzutage pathologisch. Neurosen sind im Gefolge des Siegeszuges der Psychoanalyse und der Psychologie im 20.

1 Sten Nadolny: *Die Entdeckung der Langsamkeit*. München [etc.], 1983.
2 Simon Winchester: *The Surgeon of Crowthorne. A Tale of Murder, Madness and the Love of Words*. London [etc.], 1998.

Jahrhundert alltäglich, ja geradezu zum Normalfall geworden. In diesem Zusammenhang sei auch auf die Kehrseite des *homo duplex* hingewiesen, die Serge Moscovici, Sigmund Freud zitierend, folgendermaßen anspricht:

> Wahnsinnige, Phantasten, Verblendete, Neurotiker und Geistesgestörte haben zu allen Zeiten in der Menschheitsgeschichte eine große Rolle gespielt und nicht nur, wenn der Zufall der Geburt ihnen die Staatsgewalt vererbt hat. Im Allgemeinen haben sie Verheerendes angerichtet; jedoch nicht immer. Solche Personen haben weit reichenden Einfluss auf ihre eigene und darauffolgende Zeiten ausgeübt. Sie haben den Anstoß zu bedeutenden kulturellen Bewegungen gegeben und große Entdeckungen gemacht. Sie konnten solche Leistungen einerseits dank des intakten Teils ihrer Persönlichkeit, das heißt trotz ihrer Abnormität vollbringen; doch sind es andererseits oft eben die pathologischen Züge ihres Charakters, die Einseitigkeit ihrer Entwicklung, die abnorme Übersteigerung gewisser Wünsche, die unkritische und grenzenlose Hingabe an ein einziges Ziel, die ihnen die Macht geben, andere mitzureißen und den Widerstand der Welt zu überwinden.
>
> *(Moscovici 1986: 404)*

In modernen Wiederauferstehungen von der Vergangenheit anheimgefallenen Figuren schwingt wohl auch die Einsicht mit, dass in einer Welt, die vor allem darauf ausgerichtet ist, das «System» des globalen Kapitalismus immer effizienter zu gestalten, gekoppelt mit der Digitalisierung aller Lebenssphären und einer sich vervielfältigenden telekommunikativen Medienlandschaft, die Kategorie des Individuums zu einer schützenswerten Gattung wird.

3.3 Realweltlicher Narrationszusammenhang und die Erneuerung der Gattung

Wir konnten bereits zuvor beobachten, dass filmische Lebensgeschichten zu einer «schwachen» Narration neigen: zu Serialität, Chronologie, Episodenhaftigkeit, Topikreihen, starken Hilfszielen, wichtigen assistierenden und/oder einkuppelnden Figuren – bis hin zur Dezentrierung der Hauptfigur, deren Motivation nicht immer klar ist, bei häufigem Fehlen einer wirksamen romantischen Plotlinie, manchmal zugunsten eines investigativen Erzählstrangs. Wie verschiedene AutorInnen festgestellt haben, ist die nummernhafte Narration eine Tradition, die sich bis heute neben der «starken» Erzählung hat halten können (Cowie 1998, Lewins-

ky 1996). Wir haben auch gesehen, dass diese Neigung zahlreicher Biopics zur Nummernhaftigkeit mit der Vorliebe der Gattung für Performance zusammenhängt. Der narrative Zusammenhang wird daher häufig über den außertextuellen Verweis auf die Ricœursche Mimesis I geliefert, auf den realweltlichen Bezug, dessen pränarrative Handlungslogik und symbolische Vermittlung. Für die Biographie gilt aber in besonderem Maße, was Ricœur für die Erzählung konstatiert hat: Erst Erzählen macht die Zeit wirklich zu menschlicher Zeit; eine gegebene Lebenszeit wird in Sinn verwandelt.

Ihre spezifisch kinematographische Form realisieren Biopics dabei unter anderem über Overflow-Effekte, durch die Übertragung der semantischen Handlungsfunktion der jeweiligen Hauptfigur auf die formale Gestaltung der Enunziation. Da sich das Verständnis ein und derselben Figur je nach zeitgeschichtlichem Kontext wandeln kann, also auch an den jeweiligen soziopolitischen Subtext eines Werks gebunden ist, sind für eine Lebensgeschichte immer verschiedenartige Verfilmungen möglich, mit unterschiedlichen stilistischen Ausprägungen. Die Erneuerung der Gattung ist deshalb weitgehend eine narrative und ästhetische, deren Zukunft nicht der klassisch-geschlossenen, sondern der (post) modernen, offenen Form gehören wird, die verstärkt in der Lage ist, den kulturgeschichtlichen und intellektuellen Bewegungen der letzten Jahrzehnte gerecht zu werden.

Der häufig eher düstere Charakter des Genres und die Neigung zur Todesteleologie macht uns schließlich noch auf etwas anderes aufmerksam: Biographien erlauben und ermutigen eine Erzählweise, die auf Happy-Ends nicht angewiesen ist. Vielmehr ermöglichen und motivieren sie das Erzählen von schwierigen und tragischen Geschichten und leisten in der Welt der RezipientInnen vielleicht gerade dadurch einen Beitrag, das Leben und dessen Wechselfälle ein Stück weit besser zu meistern; sie machen es auf jeden Fall erträglicher.

IX Anhang

Filmographie

Nicht alle der in dieser Arbeit besprochenen oder erwähnten Filme sind biographischer Natur. Nachfolgend sind Biopics mit (*) gekennzeichnet, fiktionale Biographien mit (+), historische Filme mit (¤) und andere mit einem (=). Hybride Fälle kombinieren mehrere Zeichen.

Abe Lincoln in Illinois (John Campbell, USA 1940) (*)
Abraham Lincoln (David Wark Griffith, USA 1930) (*)
Absolute Power (Clint Eastwood, USA 1997) (=)
Affaire Dreyfus, L' (Georges Méliès, F 1899) (¤)
Aleksandr Newskij (Sergej Eisenstein, SU 1938) (*)
Alexander Hamilton (John G. Adolfi, USA 1931) (*)
All the King's Men (Robert Rossen, USA 1949) (+)
All the President's Men (Alan J. Pakula, USA 1976) (¤ / =)
All This, and Heaven Too (Anatole Litvak, USA 1940) (*)
Amadeus (Milos Forman, USA 1984 (*)
American President, The (Rob Reiner, USA 1995) (=)
Anastasia, die letzte Zarentochter (Falk Harnack, BRD 1956) (*)
Andrej Rubljow (Andrej Tarkowskij, SU 1968) (*)
Anita – Tänze des Lasters (Rosa von Praunheim, BRD 1987) (*)
Anne Boleyn (Ernst Lubitsch, D 1920) (*)
Antonio das Mortes (Glauber Rocha, Bras 1969) (*)
Aus einem deutschen Leben (Theodor Kotulla, BRD 1977) (*)

Barretts of Wimpole Street, The (Sidney Franklin, USA 1934) (*)
Basquiat (Julian Schnabel, USA 1996) (*)
Benny Goodman Story, The (Valentine Davies, USA 1955) (*)
Bird (Clint Eastwood, USA 1988) (*)
Birth of a Nation, The (David Wark Griffith, USA 1915) (¤)
Bismarck (Wolfgang Liebeneiner, D 1940) (*)
Bonnie and Clyde (Arthur Penn, USA 1967) (*)
Bronenosez Potjomkin/Panzerkreuzer Potemkin (Sergej Eisenstein, SU 1925) (¤)
Buddy Holly Story, The (Steve Rash, USA 1978) (*)

Cabinet des Dr. Caligari, Das (Robert Wiene, D 1919) (=)
Camille Claudel (Bruno Nuytten, F 1988) (*)
Caravaggio (Derek Jarman, GB 1986) (*)
Carrington (Christopher Hampton, GB/F 1995) (*)
Caso Mattei, Il (Francesco Rosi, I 1972) (*)
Catherine the Great (Paul Czinner, GB 1934) (*)
Céleste (Percy Adlon, BRD 1981) (*)
Citizen Kane (Orson Welles, USA 1941) (+)
Cleopatra (Joseph L. Mankiewicz, USA 1963) (¤ / *)
Coal Miner's Daughter (Michael Apted, USA 1980) (*)

Danton (Dimitri Buchowetski, D 1920) (*)
Dave (Ivan Reitman, USA 1993) (=)
Dead End (William Wyler, USA 1937) (=)
Deutschland im Herbst (Alf Brustellin / Bernhard Sinkel / Rainer Werner Fassbinder / Alexander Kluge / Beate Mainka-Jellinghaus / Maximiliane Mainka / Peter Schubert / Edgar Reitz / Katja Rupé / Hans Peter Cloos / Volker Schlöndorff, BRD 1977/78) (=)
Disraeli (Henry Kolker, USA 1921) (*)
Disraeli (Alfred E. Green, USA 1929) (*)
Dr. Ehrlich's Magic Bullet (William Dieterle, USA 1940) (*)
Doors, The (Oliver Stone, USA 1991) (*)
Double Indemnity (Billy Wilder, USA 1944) (=)

Edison, the Man (Clarence Brown, USA 1940) (*)
Elephant Man, The (David Lynch, GB 1979) (*)
Elizabeth (Shekhar Kapur, Ind/GB 1998) (*)
Eroica (Walter Kolm-Velteé, A 1949) (*)
Es war eine rauschende Ballnacht (Carl Froelich, D 1939) (*)
Execution of Mary, Queen of Scots, The (William Heise, USA 1895) (¤)

Fire Over England (William K. Howard, GB 1937) (¤)
Forrest Gump (Robert Zemeckis, USA 1994) (+)
Four Sons (John Ford, USA 1928) (=)
1492 – The Conquest of Paradise (Ridley Scott, USA/GB/F/E 1992) (*)
Frances (Graeme Clifford, USA 1982) (*)
Frida – naturaleza viva (Paul Leduc, Mex 1984) (*)
Fridericus (Johannes Meyer, D 1937) (*)
Fridericus /Der alte Fritz (Johannes Meyer, D 1936) (*)
Fridericus Rex (Arzen von Cserépy, D 1922/23) (* / ¤)
Friedemann Bach (Traugott Müller, D 1941) (*)

Gandhi (Richard Attenborough, GB 1982) (*)
Glenn Miller Story, The (Anthony Mann, USA 1954) (*)
Gods and Monsters (Bill Condon, USA 1998) (*)
Gothic (Ken Russell, GB 1986) (¤ / *)
Grand amour de Beethoven, Un (Abel Gance, F 1936) (*)
Great McGinty, The (Preston Sturges, USA 1940) (+)
Green Card (Peter Weir, Aus/F 1990) (=)
Große König, Der (Veit Harlan, D 1942) (*)

Hangover Square (John Brahm, USA 1945) (*)
Hanussen (István Szabó, H/BRD/A 1988) (*)
Henry V (Kenneth Branagh, GB 1989) (* / =)
Hilary and Jackie (Anand Tucker, GB 1998) (*)
Howard's End (James Ivory, GB 1992) (=)
Hsimeng Rensheng/Der Puppenspieler (Hou Hsiao-hsien, TW 1993) (*)

I Am a Fugitive from a Chain Gang (Mervyn LeRoy, USA 1932) (* / =)
Iron Horse, The (John Ford, USA 1924) (=)
Isadora/Loves of Isadora (Karel Reisz, GB 1968) (*)
Ivan Groznyj (Sergej Eisenstein, SU 1944/58) (*)

Jackie Jensen Story, The (Alvin Lanzer, USA 1957) (*)
Jacquot de Nantes (Agnès Varda, F 1991) (*)
Jeanne d'Arc (Luc Besson, F 1999) (*)
Jeanne la Pucelle (Jacques Rivette, F 1994) (*)
Jeder für sich und Gott gegen alle (Werner Herzog, BRD 1974) (*)
Jefferson in Paris (James Ivory, USA/GB 1995) (*)
Jesse James (Henry, USA 1939) (* / =)
JFK (Oliver Stone, USA 1991) (¤ / *)
Joan of Arc (Luc Besson, USA/F 1999) (*)
Jolson Sings Again (Henry Levin, USA 1949) (*)
Jolson Story, The (Alfred E. Green, USA 1946) (*)
Journal d'un curé de campagne, Le (Robert Bresson, F 1951) (=)
Juarez (William Dieterle, USA 1939) (*)
Junge Freud, Der (Axel Corti, A 1991) (*)

Kaspar Hauser (Peter Sehr, D 1993) (*)
King of Kings (Nicholas Ray, USA 1961) (* / =)
Klute (Alan J. Pakula, USA 1970) (=)
Kolossale Liebe (Jutta Brückner, D 1991) (*)
Lady Sings the Blues (Sidney J. Furie, USA 1972) (*)

Lady with Red Hair, The (Curtis Bernhardt, USA 1940) (*)
Lenny (Bob Fosse, USA 1974) (*)
Life of Emile Zola, The (William Dieterle, USA 1937) (*)
Lincoln in the White House (William McCann, USA 1935) (* / ¤)
Little Caesar (Mervyn LeRoy, USA 1930) (+ / =)
Love is the Devil (John Maybury, GB 1998) (*)
Love Me or Leave Me (Charles Vidor, USA 1955) (*)
Lucky Luciano (Francesco Rosi, I/F 1973) (*)
Ludwig II – le crépuscule des dieux (Luchino Visconti, F/D/I 1972) (*)
Lumumba (Raoul Peck, Kongo/F 2000) (*/¤)
Lust for Life (Vincente Minnelli, USA 1956) (*)

Madame Curie (Mervyn LeRoy, USA 1943) (*)
Madame du Barry (Ernst Lubitsch, D 1919) (*)
Madame du Barry (William Dieterle, USA 1934) (*)
Mädchen Rosemarie, Das (Bernd Eichinger, D 1995) (*)
Mahler (Ken Russell, GB 1974) (*)
Mann wie Eva, Ein (Radu Gabrea, BRD 1984) (+)
Man on the Moon (Milos Forman, USA 1999) (*)
Marseillaise, La (Jean Renoir, F 1937) (¤)
Mata Hari (George Fitzmaurice, USA 1931) (*)
Men of Honor (George Tillman, Jr., USA 2000) (*)
Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère ... (René Allio, F 1976) (*)
Molière (Abel Gance, F 1909) (*)
Molière (Ariane Mnouchkine, F 1978) (*)
Moulin Rouge (John Huston, GB 1952) (*)
Music Lovers, The (Ken Russell, GB 1970) (*)

Nachts, wenn der Teufel kam (Robert Siodmak, BRD 1957) (*)
Naked Civil Servant – the Autobiography of Quentin Crisp, The (Jack Gold, GB 1975) (*)
Nan-chang pei-chen / Von Sieg zu Sieg (Chang Jin / Tang Siao-tan, China 1952) (¤ / *)
Napoléon (Abel Gance, F 1927) (*)
Nichts als die Wahrheit (Roland Suso Richter, D 1999) (¤ / *)
Night and Day (Michael Curtiz, USA 1945) (*)
Nixon (Oliver Stone, USA 1995) (*)

On the Waterfront (Elia Kazan, USA 1954) (=)

Parnell (John M. Stahl, USA 1936) (*)
Passion de Jeanne d'Arc, La (Carl Theodor Dreyer, F 1928) (¤ / *)
Pasteur (Sacha Guitry, F 1935) (*)
Patton (Franklin J. Schaffner, USA 1970) (*)
People vs. Larry Flynt, The (Milos Forman, USA 1996) (*)
Perils of Pauline, The (George Marshall, USA 1947) (*)
Pestalozzis Berg (Peter von Gunten, CH/DDR 1989) (*)
Peter der Große (Dimitri Buchowetski, D 1922) (*)
Polonaise / A Song to Remember (Charles Vidor, USA 1945) (*)
Prick Up Your Ears (Stephen Frears, GB 1987) (*)
Primary Colors (Mike Nichols, USA 1998) (+ / =)
Prise de pouvoir par Louis XIV, La (Roberto Rossellini, F 1966) (¤)
Prisoner of Shark Island, The (John Ford, USA 1936) (*)
Private Life of Henry VIII, The (Alexander Korda, GB 1933) (*)
Procès de Jeanne d'Arc, Le (Robert Bresson, F 1961) (¤ / *)
Public Enemy, The (William Wellman, USA 1931) (=)
Raging Bull (Martin Scorsese, USA 1980) (*)
Reich mir die Hand, mein Leben (Karl Hartl, A 1955) (*)
Reine Elisabeth, La (Henry Desfontaines / Louis Mercanton, F 1912) (*)
Reine Margot, La (Patrice Chéreau, F/D/I 1994) (¤)
Reise, Die (Markus Imhoof, BRD/CH 1986) (+)
Remains of the Day, The (James Ivory, GB 1993) (=)
Rembrandt (Alexander Korda, GB 1936) (*)
Remember the Titans (Boaz Yakin, USA 2000) (= / *)
Retour de Martin Guerre, Le (Daniel Vigne, F 1982) (*)
Richard Wagner. Ein kinematographischer Beitrag zu seinem Lebensbild (Carl Froelich, D 1913) (*)
Robert Koch (Hans Steinhoff, D 1939) (*)
Round Midnight (Bertrand Tavernier, USA/F 1986) (+)

Saint Joan (Otto Preminger, USA 1957) (* / =)
Salvatore Giuliano (Francesco Rosi, I 1961) (*)
Sang d'un poète, Le (Jean Cocteau, F 1932) (=)
Sans soleil (Chris Marker, F 1982) (=)
Sarraounia (Med Hondo / Burkina Faso/F 1986) (¤ / *)
Sajat Nowa/Zwet granaty (Sergej Paradshanow, SU 1969) (*)
Scarface (Howard Hawks, USA 1932) (+)
Schindler's List (Steven Spielberg, USA 1993) (¤ / *)
Schtonk! (Helmut Dietl, D 1992) (=)
Scipione l'Africano (Carmine Gallone, I 1937) (¤ / *)
Sea Hawk, The (Michael Curtiz, USA 1940) (¤ / =)

Shakespeare in Love (John Madden, USA/GB 1998) (=)
Shine (Scott Hicks, AUS 1996) (*)
Sissi (Ernst Marischka, A 1955) (¤ / *)
Sissi, die junge Kaiserin (Ernst Marischka, A 1956) (¤ / *)
Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin (Ernst Marischka, A 1957) (¤ / *)
Somebody Up There Likes Me (Robert Wise, USA 1956) (*)
Song of Bernadette, The (Henry King, USA 1943) (*)
Spirit of St. Louis, The (Billy Wilder, USA 1957) (*)
Stage Fright (Alfred Hitchcock, USA 1950) (=)
Star Wars (George Lucas, USA 1977) (=)
Stavisky (Alain Resnais, F 1974) (*)
Steamboat Round the Bend (John Ford, USA 1935) (=)
Story of Alexander Graham Bell, The (Irving Cummings, USA 1939) (*)
Story of Louis Pasteur, The (William Dieterle, USA 1936) (*)
Story of Vernon and Irene Castle, The (H. C. Potter, USA 1939) (*)
Straight Story, The (David Lynch, USA/F 1999) (*)
Surviving Picasso (USA 1996) (*)

Tänzerin von Sanssouci, Die (Frederic Zelnik, D 1932) (¤ / *)
Ten Commandments, The (Cecil B. DeMille, USA 1956) (* / =)
32 Short Films about Glenn Gould (François Girard, Can 1993) (*)
Totmacher, Der (Romuald Karmakar, D 1995) (*)
Tous les matins du monde (Alain Corneau, F 1991) (*)
Triumph des Willens (Leni Riefenstahl, D 1935) (=)
Truman Show, The (Peter Weir, USA 1998) (=)
Tschapajew (Georgi und Sergej Wassiljew, SU 1934) (*)

Valentino (Ken Russell, GB 1977) (*)
Verlorene, Der (Peter Lorre, BRD 1951) (+)
Viva Villa! (Jack Conway, USA 1934) (*)
Voltaire (John G. Adolfi, USA 1933) (*)
Vredens dag/Dies irae (Carl Theodor Dreyer, DK 1943) (¤)

Wag the Dog (Barry Levinson, USA 1997) (=)
Waiting for the Moon (Jill Godmilow, USA 1993) (*)
Weiße Rose, Die (Michael Verhoeven, BRD 1982) (*)
Wen die Götter lieben (Karl Hartl, D 1942) (*)
What's Love Got to Do With It (Brian Gibson, USA 1993) (*)
Wilde (Brian Gilbert, GB 1997) (*)
Wittgenstein (Derek Jarman, GB 1993) (*)
Wyatt Earp (Lawrence Kasdan, USA 1994) (*)

Yankee Doodle Dandy (Michael Curtiz, USA 1943) (*)
Young Man with a Horn (Michael Curtiz, USA 1950) (*)
Young Mr Lincoln (John Ford, USA 1939) (*)
Young Tom Edison (Norman Taurog, USA 1940) (*)

Zärtlichkeit der Wölfe, Die (Ulli Lommel, BRD 1973) (*)
Zelig (Woody Allen, USA 1982) (+ / =)

Literatur

ABRAMOWITZ, Rachel (2000): «Milos Forman». In: *Premiere* (Januar 2000), S. 52–55.

ADAIR, Gilbert (1984): «Poet's Blood. The Colour of Pomegranates». In: *Sight & Sound* (Winter 1983/84), S. 66.

ALTMAN, Rick (1996): «Cinema and Genre». In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (Hg.), *The Oxford History of World Cinema*. Oxford [etc.], S. 276–285.

AMENGUAL, Barthélémy (1986): «Dérive historico-socio-politique à partir de la vie de Thomas Edison». In: *Les Cahiers de la Cinémathèque* (45, 1986), S. 23–27.

ANDERSON, Carolyn (1988): «Biographical film». In: GEHRING, Wes D. (Hg.), *Handbook of American Film Genres*. New York [etc.], S. 331–351.

ARENDT, Hannah (1978): *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. Reinbek bei Hamburg. Vorheriges Copyright: München, 1964.

ARISTOTELES (1994): *Poetik* (hg. von Manfred Fuhrmann). Stuttgart. Vorherige dt. Ausgabe: 1982.

BACHTIN, Michail M. (1989): «Die antike Biographie und Autobiographie». In: KOWALSKI, Edward & WEGNER, Michael (Hg.), *Michail M. Bachtin. Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Frankfurt a. M., S. 60–78. «Die in diesem Band erhaltenen Texte sind Teil des 1986 [...] erschienenen Buches: Michail M. Bachtin: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, Berlin [etc.]. – Russische Originalausgabe: Moskau, 1975.

BALDIZZONE, José (1986): «Esquisse d'un catalogue des biographies cinématographiques». In: *Les Cahiers de la Cinémathèque*, (45, 1986), S. 13–22.

BARTHES, Roland (1985): *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M. Französische Originalausgabe: *La chambre claire*. Paris, 1980.

— (1988): «Einführung in die strukturale Analyse von Erzählungen». In: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a. M., S. 102–143. Erschien

erstmals unter dem Titel «Introduction à l'analyse structurale du récit». In: *Communications*, Nr. 8, 1966.

BAUMAN, Zygmunt (1999): *Unbehagen in der Postmoderne*. Hamburg. Englische Originalausgabe: *Postmodernity and its Discontents*. London, 1997.

BAZALGETTE, Cary, & COOK, Jim (Hg.) (1983): *Lust for Lives. An Examination of Biopix*. London. Publikation anlässlich der gleichnamigen Tagung am Holly Royde College, Manchester, 1983.

BEHLMER, Rudy (Hg.) (1993): *Memo from Darryl F. Zanuck. The Golden Years at Twentieth Century-Fox.* New York.

BENNETT, Ray (1995): «Stop the music. Biopics». In: *The Hollywood Reporter*, 29. August, 1995, S. 8/11–8/12.

BENVENISTE, Emile (1966): *Problèmes de linguistique générale*, Bd. I. Paris.

BERENDT, Joachim E. (1997): *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis in die achtziger Jahre* (überarbeitet und fortgeführt von Günther Huesman). Frankfurt a. M. Vormalige Veröffentlichung: 1991. Erstausgabe: 1953.

BEYERLE, Monika (1997): *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre.* Trier.

BISCHOF, Norbert (1998): *Das Kraftfeld der Mythen. Signale aus einer Zeit, in der wir die Welt erschaffen haben*. München [etc.]. Erstausgabe: 1996.

BOLZ, Norbert (1999): *Die Konformisten des Andersseins. Ende der Kritik.* München.

BORDWELL, David, & THOMPSON, Kristin (1979): *Film Art. An Introduction.* New York.

BORDWELL, David, STAIGER, Janet, & THOMPSON, Kristin (1991): *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960* (Reprint). London. Erstausgabe: 1985.

BORDWELL, David (1993): *Narration in the Fiction Film*. London. Erstausgabe: 1985.

— (1997): *On the History of Film Style.* Cambridge, Massachusetts [etc.].

BOURGET, Jean-Loup (1992): *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*. Paris.

BRANIGAN, Edward (1992): *Narrative Comprehension and Film.* London [etc.].

BRAUDY, Leo (1984): *The World in a Frame. What We See in Films*. Chicago [etc.].

— (1997): *The Frenzy of Renown. Fame & its History*. New York. Erstausgabe: 1986.

BRETEQUE, François de la (1986): «Contours et figures d'un ‹genre›». In: *Les Cahiers de la Cinémathèque* (45, 1986), S. 93–97.

BREWSTER, Ben (1973): «Notes on the Text ‹John Ford's Young Mr Lincoln› by the Editors of *Cahiers du Cinéma*». In: *Screen* 14(3) (Autumn 1973), S. 29–43.

BRINCKMANN, Christine Noll (1997): «Fiktion und Geschichtsmythos in *Young Mr Lincoln*». In: BRINCKMANN, Christine N.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration* (hg. v. Mariann Lewinsky und Alexandra Schneider). Zürich, S. 10–31. Erstveröffentlichung in: FLUCK, Winfried (Hg.), *Young Mr Lincoln. Der Text der Cahiers du Cinéma und der Film von John Ford. Ergebnisse und Materialien eines Seminars*. Berlin, 1978.

BROOKER, Peter, & BROOKER, Will (Hg.) (1997): *Postmodern After-Images. A Reader in Film, Television and Video*. London [etc.].

BROWNE, Nick (1979): «The spectator of American symbolic forms. Rereading John Ford's *Young Mr Lincoln*». In: *Film Reader* (4), S. 180–188.

BRÜCKNER, Jutta (1986): «Einen historischen Moment im filmischen Raum festhalten. Überlegungen zu meinem Film *Kolossale Liebe* über Rahel Varnhagen». In: *Frauen und Film* (Heft 41), S. 75–78.

BÜHLER, Wolf-Eckart (1974): «Wer ist Don Quichote? Die Ideen und die Quadratfüße». In: *Filmkritik* 18(2) (2/74), S. 80–91.

BUTLER, Jeremy G. (Hg.) (1991): *Star Texts. Image and Performance in Film and Television*. Detroit.

CAHIERS DU CINEMA (1972): «John Ford's Young Mr Lincoln. A Collective Text by the Editors of Cahiers du Cinéma» (mit einem Nachwort von Peter Wollen). In: *Screen* 13(2) (Autumn 1972), S. 5–47. Französische Originalausgabe: «Young Mr Lincoln de John Ford». In: *Cahiers du Cinéma* (Nr. 223, August–September 1970), S. 29–47.

CAMPBELL, Joseph (1978): *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt a. M. Amerikanische Originalausgabe: *The Hero with a Thousand Faces*. New York, 1949.

CARNES, Mark C. [et al.] (Hg.) (1995): *Past Imperfect. History According to the Movies*. New York.

CARRIGAN, Marc Edward (1996): «'American Gothic'. *Young Mister Lincoln* de John Ford». In: *Cinémathèque* (No. 10, automne 1996), S. 29–49.

CARROLL, Noël (1988): *Mystifying Movies. Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York.

— (1996): *Theorizing the Moving Image.* Cambridge [etc.].

CASETTI, Francesco (1990): *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*. Lyon. Italienische Originalausgabe: *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milano, 1986.

CEBIK, L. B. (1984): *Fictional Narrative and Truth. An Epistemic Analysis*. New York.

CHATMAN, Seymour (1990): *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca [etc.].

CHION, Michel (1982): *La voix au cinéma*. Paris.

CHOMSKY, Noam (2000): *Profit over People. Neoliberalismus und globale Weltordnung.* Hamburg [etc.]. Amerikanische Originalausgabe: *Profit over people. Neoliberalism and Global Order.* New York, 1999.

CHUNOVIC, Louis (1991): «Looking for trouble». In: *American Film* (Februar 1991), S. 30–33/46.

COMOLLI, Jean-Louis (1977): «Un corps en trop». In: *Cahiers du Cinéma* (Nr. 278, Juli 1977), S. 5–16.

COOKE, Mervyn (1998): *Jazz*. London.

COUPE, Laurence (1997): *Myth*. London [etc.].

COWIE, Elizabeth (1998): «Storytelling. Classical Hollywood cinema and classical narrative». In: NEALE, Steve & SMITH, Murray (Hg.), *Contemporary Hollywood Cinema*. London [etc.], S. 178–190.

CULLER, Jonathan (1997): *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford [etc.].

CUSTEN, George (1992a): «Night and Day. Cole Porter, Warner Bros., and the re-creation of a life». In: *Cineaste* XIX (2–3), S. 42–44.

— (1992b): *Bio/pics. How Hollywood Constructed Public History.* New Brunswick, New Jersey.

DANCYGER, Ken, & RUSH, Jeff (1991): *Alternative Scriptwriting. Writing Beyond the Rules*. Boston [etc.].

DARBY, William (1991): «Musical Links in *Young Mr Lincoln*, *My Darling Clementine*, and *The Man Who Shot Liberty Valance*». In: *Cinema Journal* 31 (1, Herbst 1991), S. 22–36.

DAVIS, Natalie Zemon (1991): «‹Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen ...›. Der Film und die Herausforderung der Authentizität». In: ROTHER, Rainer (Hg.), *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*. Berlin, S. 37–63. Amerikanische Originalausgabe: «‹Any Resemblance to Persons Living or Dead›. Film and the Challenge of Authenticity». In: *The Yale Review*, Bd. 76, Nr. 4, September 1987, S. 457–482.

DECORDOVA, Richard (1991): «The Emergence of the Star System in America». In: GLEDHILL, Christine (Hg.), *Stardom. Industry of Desire*. London [etc.], S. 17–29.

DELEUZE, Gilles (1988): *Das Bewegungsbild. Kino 1.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Französische Originalausgabe: *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Paris, 1983.
— (1991): *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M. Französische Originalausgabe: *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris, 1985.
DONALD, David Herbert (1995): *Lincoln*. New York [etc.].
DOWSCHENKO, A. (1953): «Der historisch-biographische Film in der Sowjetunion». In: PUDOWKIN, Wsewolod I. [et al.] (Hg.), *Der sowjetische Film. Eine Vortragsreihe*. Berlin, S. 86–110.
DYER, Richard (1991): «*A Star Is Born* and the Construction of Authenticity». In: GLEDHILL, Christine (Hg.), *Stardom. Industry of Desire*. London [etc.], S. 132–140.
— (1994): *Stars.* London. Erstausgabe: 1979.

EISENSTEIN, Sergej M. (1972): «Der Mister Lincoln des Mister Ford». In: *Filmkritik* 16(5/72), S. 255–265. Der Text stammt von 1945 und erschien erstmals auf Russisch in *Iskusstwo kino*, Heft 4/1960.
ELLIS, John (1991): «Stars as a Cinematic Phenomenon». In: BUTLER, Jeremy G. (Hg.), *Star Texts. Image and Performance in Film and Television*. Detroit, S. 300–315. Erstveröffentlichung in: ELLIS, John: *Visible Fictions. Film, Television, Video*. London, 1982.
ELLROY, James (1995): *American Tabloid*. London.
ELSAESSER, Thomas (1986): «Film History as Social History. The Dieterle/Warner Brothers Bio-pic». In: *Wide Angle* 8(2), S. 15–31.
ENGELL, Lorenz (1995): *Bewegen beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte.* Weimar.
EPSTEIN, William H. (Hg.) (1991): *Contesting the Subject. Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*. West Lafayette, Indiana.

FELIX, Jürgen (Hg.) (2000): *Genie und Leidenschaft. Künstlerleben im Film.* St. Augustin.
FERRO, Marc (1977): *Cinéma et histoire*. Paris.
FEUCHERT, Sascha (Hg.) (2000): *Holocaust-Literatur Auschwitz*. Stuttgart.
FIELD, Syd (1984a): *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*. New York.
— (1984b): *The Screenwriter's Workbook.* New York.
FLUCK, Winfried (Hg.) (1978): *Young Mr Lincoln. Der Text der Cahiers du Cinéma und der Film von John Ford. Ergebnisse und Materialien eines Seminars*. Berlin.
FLUSSER, David (2000): *Jesus* (22. Aufl. Von Wolf-Dietmar Priemer überarbeitete Neuausgabe). Reinbek bei Hamburg. Erstausgabe: 1968.

FORSTER, E. M. (1949): *Ansichten des Romans*. Frankfurt a. M. Englische Originalausgabe: *Aspects of the Novel*. London, 1927.

FOUCAULT, Michel (Hg.) (1973): *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère... Un cas de parricide au XIXe siècle*. Paris.

— (1974): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a. M. Vorheriges dt. Copyright: 1971. Französische Originalausgabe: *Les mots et les choses*. Paris, 1966.

— (1983): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I* Frankfurt a. M. Französische Originalausgabe: *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir.* Paris, 1976. Deutsche Erstausgabe: 1977.

— (1994): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M. Französische Originalausgabe: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*. Paris, 1975. – Deutsche Erstausgabe: 1976.

FREUD, Sigmund (1982): «Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker». In: FREUD, Sigmund: *Fragen der Gesellschaft – Ursprünge der Religion* (Studienausgabe; Bd. IX, hg. von Alexander Mitscherlich [et al.]). Frankfurt a. M., S. 287–444. Erstveröffentlichung: 1912–13.

— (1989): *Die Traumdeutung*. Frankfurt a. M. Erstveröffentlichung: 1900.

— (1993): *Massenpsychologie und Ich-Analyse / Die Zukunft einer Illusion* (Einl. von Reimut Reiche). Frankfurt a. M. Erstveröffentlichung: 1921 und 1927.

— (1994): «Der Mann Moses und die monotheistische Religion». In: FREUD, Sigmund, *Fragen der Gesellschaft – Ursprünge der Religion* (Studienausgabe; Bd. IX, hg. von Alexander Mitscherlich [et al.]), Frankfurt a. M., S. 455–581. Erstveröffentlichung: 1939.

FRIEDRICH, Sabine (1997): *Alle 7 Jahre. Rhythmische Entwicklungszyklen im Leben der Frau*. Hamburg.

GABBARD, Krin (1996): *Jammin' at the Margins of Jazz and the American Cinema.* Chicago [etc.].

GAINES, Jane M. (Hg.) (1992): *Classical Hollywood Narrative. The Paradigm Wars*. Durham.

GARDIES, André, & BESSALEL, Jean (1992): *200 mots-clés de la théorie du cinéma.* Paris.

GEBAUER, Gunter, & WULF, Christoph (1992): *Mimesis. Kultur–Kunst–Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg.

GENETTE, Gérard (1994): *Die Erzählung* (mit einem Vorwort hg. von Jürgen Vogt). München. Französische Originalausgaben: «Discours du récit», in: *Figures III*, Paris, 1972, und *Nouveau discours du récit*, Paris, 1983.

GLEDHILL, Christine (Hg.) (1991): *Stardom. Industry of Desire*. London [etc.].

GOFFMAN, Erving (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life.* New York [etc.].

GREGOR, Ulrich (1978): *Geschichte des Films ab 1960.* München.

GREGOR, Ulrich, & PATALAS, Enno (1989): *Geschichte des Films.* Reinbek bei Hamburg. Vorheriges Copyright: München [etc.], 1973.

GRINDON, Leger (1986): «Romantic Archetypes and Political Meaning in the Historical Fiction Film». In: *Persistence of Vision* (no. 3/4), S. 15–22.

— (1994): *Shadows on the Past. Studies in the Historical Fiction Film.* Philadelphia.

GUSTAFSON, Richard (1977): «The Vogue of the Screen Biography». In: *Film & History* 7 (3, September 1977), S. 49–58.

HAMBURG, Eric [et al.] (Hg.) (1996): *Nixon. An Oliver Stone Film*. London.

HAMBURGER, Käte (1968): *Die Logik der Dichtung* (Zweite, stark veränderte Aufl.). Stuttgart. Erstveröffentlichung: 1957.

HAMON, Philippe (1977): «Le status sémiologique du personnage». In: GENETTE, Gérard & TODOROV, Tzvetan (Hg.), *Poétique du récit*. Paris: Seuil, S. 115–180.

HANCHETT, William (1994): *Out of the Wilderness. The Life of Abraham Lincoln.* Urbana [etc.].

HANSON, Cynthia A. (1988): «The Hollywood Musical Biopic and the Regressive Performer». In: *Wide Angle* 10(2), S. 15–23.

HARTMANN, Britta (1995): «Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs». In: *montage/av* 2(4), S. 101–122.

HAYWARD, Susan (1996): *Key Concepts in Cinema Studies*. London [etc.].

HEATH, Stephen (1981): *Questions of Cinema.* Basingstoke [etc.].

HELL, Daniel (1992): *Welchen Sinn macht Depression? Das depressive Geschehen als Schutz und Botschaft. Ein integrativer und evolutionärer Ansatz.* Reinbek bei Hamburg.

HICKETHIER, Knut (1993): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart [etc.].

HIEBEL, Friedrich (1970): *Biographik und Essayistik. Zur Geschichte der Schönen Wissenschaften.* Bern [etc.].

HOMBERGER, Eric, & CHARMLEY, John (Hg.) (1988): *The Troubled Face of Biography*. Basingstoke [etc.].

HORTON, Andrew (1994): *Writing the Character-centered Screenplay.* Berkeley [etc.].

HOWARD, David, & MABLEY, Edward (1995): *The Tools of Screenwriting. A Writer's Guide to the Craft and Elements of Screenwriting*. New York. Erstausgabe: 1993.

HUTCHEON, Linda (1997): «Postmodern film?». In: BROOKER, Peter & BROOKER, Will (Hg.), *Postmodern After-images. A Reader in Film, Television and Video*. London [etc.], S. 36–42. Vorhergehende Veröffentlichung in: HUTCHEON, Linda: *The Politics of Postmodernism*. London [etc.], 1989.

IZOD, John (1988): *Hollywood and the Box Office, 1895–1986*. Basingstoke [etc.].

JACOBSEN, Wolfgang [et al.] (1987): *Andrej Tarkowskij.* München [etc.].

JAMESON, Fredric (1993): *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London [etc.]. Erstausgabe: 1991.

— (1995): *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Bloomington [etc.]. Erstausgabe: 1992.

— (1997): «The Nostalgia Mode and Nostalgia for the Present». In: BROOKER, Peter & BROOKER, Will (Hg.), *Postmodern After-Images. A Reader in Film, Television and Video*. London [etc.]: Arnold, S. 23–35. Erstveröffentlichung: 1988 und 1991.

JOANNOU, Mary, & McINTYRE, Steve (1983): «Lust for Lives. Report from a Conference on the Biopic». In: *Screen* 24 (4–5, July–October 1983), S. 145–149.

JOHNSON, Vida T., & PETRIE, Grahame (1994): *The Films of Andrei Tarkovsky. A Visual Fugue.* Bloomington [etc.].

JOST, Hans Ulrich (1995): «Hinweise zur Theorie und Praxis der Biographie». In: *Traverse* 1995 (2), S. 9–22.

JUTKEWITSCH, Sergej (1965): «Über den biographischen Film. (Brief an einen Freund)». In: HERLINGHAUS, Hermann (Hg.), *Kontrapunkt der Regie*. Berlin, S. 208–228.

KANTOROWICZ, Ernst H. (1957): *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton, New Jersey.

KARPF, Ernst (1992): «Geschichte sehen. Zur Wahrnehmung des Historischen im Film». In: KARPF, Ernst (Hg.), *Filmmythos Volk. Zur Produktion kollektiver Identität im Film*. Frankfurt a. M., S. 13–20.

KARPF, Ernst, KIESEL, Doron, & VISARIUS, Karsten (Hg.) (1993): *Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit*. Marburg [etc.].

KARSTEN, Eileen (1993): *From Real Life to Reel Life. A Filmography of Biographical Films.* Metuchen, N.J. [etc.].

KASICS, Kaspar (1990): *Literatur und Fiktion. Zur Theorie und Geschichte der literarischen Kommunikation.* Heidelberg.

KEMP, Philip (1994): «Hsimeng Rensheng (The Puppetmaster)». In: *Sight and Sound* 4(6), S. 51–52.

KING, Barry (1991): «Articulating Stardom». In: GLEDHILL, Christine (Hg.), *Stardom. Industry of Desire*. London [etc.], S. 167–182.

KLEISER, Paul B. (1974): «Die ‹Cahiers› und der Sündenfall». In: *Filmkritik* 18(2) (2/74), S. 89–91.

KLINGENSTEIN, Grete [et al.] (Hg.) (1979): *Biographie und Geschichtswissenschaft. Aufsätze zur Theorie und Praxis biographischer Arbeit*. Wien.

KORNBICHLER, Thomas (1989): *Tiefenpsychologie und Biographik. Psychobiographie Bd. 1. Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte.* Frankfurt a. M. [etc.].

KOSCHNITZKI, Rüdiger [et al.] (1983): *Francesco Rosi.* München [etc.].

KRACAUER, Siegfried (1964): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (hg. von Karsten Witte). Frankfurt a. M. Amerikanische Originalausgabe: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York, 1960.

— (1990): «Die Biographie als neubürgerliche Kunstform». In: MÜLDER-BACH, Inka (Hg.), *Siegfried Kracauer: Aufsätze 1927–1931*. Frankfurt a. M., S. 195–199. Erstveröffentlichung: 1930.

KRETSCHMER, Ernst (1958): *Geniale Menschen* (5. Auflage). Berlin [etc.]. Erstausgabe: 1929.

LANDY, Marcia (1990): «Looking Backward. History and Thatcherism in the Recent British Cinema». In: *Film Criticism* XV(1), S. 17–38.

— (1991): *British Genres. Cinema and Society, 1930–1960.* Princeton, New Jersey.

— (1996): *Cinematic Uses of the Past.* Minneapolis [etc.].

— (Hg.) (2001): *The Historical Film. Film and Memory in Media*. New Brunswick, New Jersey.

LAPLANCHE, J., & PONTALIS, J.-B. (1973): *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt a. M. Französische Originalausgabe: *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris, 1967.

LE FANU, Mark (1990): *The Cinema of Andrei Tarkovsky*. London. Erstausgabe: 1987.

LeGOFF, Jacques (1990): «Wie schreibt man eine Biographie?». In: BRAUDEL, Fernand [et al.] (Hg.), *Der Historiker als Menschenfresser. Über den Beruf des Geschichtsschreibers*. Berlin, S. 103–112. Französische Originalausgabe: «Comment écrire une biographie historique aujourd'hui?», in: *le-débat*, Nr. 54, März–April 1989.

LERF, Matthias (2000): «‹Wir reden übers Wetter oder über Sport›. Regisseur Milos Forman über Jim Carrey, den neuen Film *Man on the*

Moon und warum er mit den Schauspielern nicht über ihre Rollen spricht». *SonntagsZeitung*, 19. März 2000, S. 61.

LERNER, Jesse (1996): «Cult-of-Personality Cinema». In: *Blimp* (33, Frühjahr 1996), S. 20–23.

LEWINSKY, Mariann (1996): «Sehen, was man sieht. Schauszenen bei Ozu Yasujiro und anderen». In: *Cinema* (41), S. 75–92.

LIESE, Hans-J. (1987): *Jenseits des Ruhms. Der «negative» Held in Geschichte, Kultur und Zeitgeschehen.* Essen.

LOPEZ, Daniel (1993): *Films by Genre. 775 Categories, Styles, Trends and Movements Defined, with a Filmography for each.* Jefferson, North Carolina [etc.].

LOTMAN, Jurij M. (1977): *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films.* Frankfurt a. M. Erstausgabe: 1973.

LÖWENTHAL, Leo (1990a): «Die biographische Mode». In: DUBIEL, Helmut (Hg.), *Leo Löwenthal. Literatur und Massenkultur*. Frankfurt a. M., S. 231–257. Erstmals veröffentlicht in: ADORNO, Theodor W. und DIRKS, Walter (Hg.): *Sociologica 1*, Frankfurt a. M., 1955.

— (1990b): «Der Triumph der Massenidole». In: DUBIEL, Helmut (Hg.), *Leo Löwenthal: Literatur und Massenkultur*. Frankfurt a. M., S. 258–300. Erstveröffentlichung: «Biographies in Popular Magazines», in: LAZARSFELD, Paul F. und SANTON, Frank (Hg.), *Radio Research 1942–43*, hg. von , New York, 1944.

LOWRY, Stephen (1997): «Stars und Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars». In: *montage/av* (6/2/1997), S. 10–35.

LYOTARD, Jean-François (1988): «Der Name und die Ausnahme». In: FRANK, Manfred, RAULET, Gérard, & REIJEN, Willem van (Hg.), *Die Frage nach dem Subjekt*. Frankfurt a. M., S. 180–191.

— (1999): *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* (hg. von Peter Engelmann). Wien. Französische Originalausgabe: *La condition postmoderne*. Paris, 1979.

MACCABE, Colin (1985): «Realism and the Cinema. Notes on Some Brechtian Theses». In: BENNETT, Tony [et al.] (Hg.), *Popular Television and Film. A Reader*. London, S. 216–235. Erstveröffentlichung: 1974, in *Screen* 15(2).

MAEDER, Edward (1987): «The Celluloid Image. Historical Dress in Film». In: MAEDER, Edward & RABONOVITZ, Jonathan (Hg.), *Hollywood and History. Costume Design in Film*. London, S. 9–42.

MALTBY, Richard, & CRAVEN, Ian (1995): *Hollywood Cinema. An Introduction*. Oxford [etc.].

MARQUARDT, Axel, & RATHSACK, Heinz (Hg.) (1981): *Preußen im Film. Eine Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek*. Reinbek bei Hamburg.

MARSHALL, Herbert (1975): «The Case of Sergei Paradjanov». In: *Sight & Sound* (Winter 74/75), S. 8–11.

MARSISKE, Hans-Arthur (1992): «Zeitmaschinen – Alptraum oder Hoffnung der Geschichtswissenschaft?». In: MARSISKE, Hans-Arthur (Hg.), *Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film*. Marburg, S. 6–13.

MCBRIDE, Joseph (1993): *Frank Capra. The Catastrophe of Success*. New York [etc.].

MCKEE, Robert (2000): *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens.* Berlin. Amerikanische Originalausgabe: *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. New York: 1997.

METZ, Christian (1971): *Essais sur la signification au cinéma* (Bd. 1). Paris.

— (1993): *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma.* Paris. Erstausgabe: 1977.

— (1994): «Die anthropoide Enunziation». In: *montage/av* (3/1/1994), S. 11–38. Übersetzung des ersten Kapitels von L'enonciation impersonelle ou Le site du Film. Paris, 1991.

— (1997): *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster. Französische Originalausgabe: *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris, 1991.

MICHALCZYK, John J. (1986): *The Italian Political Filmmakers.* Rutherford [etc.].

MILLER, Robert Milton (1983): *Star Myths. Show-business Biographies on Film.* Metuchen, N.J. [etc.].

MORANDINI, Morando (1996): «Italy from Fascism to Neo-realism». In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (Hg.), *The Oxford History of World Cinema*. Oxford [etc.], S. 353–361.

MOSCOVICI, Serge (1986): *Das Zeitalter der Massen. Eine historische Abhandlung über die Massenpsychologie.* Frankfurt a. M. Französische Originalausgabe: *L'âge des foules. Un traité historique de psychologie des masses*. Paris, 1981.

MULVEY, Laura (1975): «Visual Pleasure and Narrative Cinema». In: *Screen* 16(3), S. 6–18.

— (1992): *Citizen Kane.* London.

MUSSER, Charles (1990): *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907.* New York [etc.].

NAREMORE, James (1990): *Acting in the Cinema*. Berkeley [etc.].

NEALE, Steve, & SMITH, Murray (Hg.) (1998): *Contemporary Hollywood Cinema*. London [etc.].

NEALE, Steve (2000): *Genre and Hollywood*. London [etc.].

NETTE, Herbert (2000): *Jeanne d'Arc. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (8. Aufl.). Reinbek bei Hamburg. Erstausgabe: 1977.

NEWMAN, Kim (1991): «... Who Gets Out Alive?». In: *Monthly Film Bulletin* 58(687), S. 120.

NICHOLS, Bill (1985): «The Voice of Documentary». In: NICHOLS, Bill (Hg.), *Movies and Methods. Vol. II*. Berkeley [etc.], S. 258–273. Erstveröffentlichung in: *Film Quarterly* 36, Nr. 3, 1983.

— (1991): *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary.* Bloomington [etc.].

O'BRIEN, Sharon (1991): «Feminist Theory and Literary Biography». In: EPSTEIN, William H. (Hg.), *Contesting the Subject. Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*. West Lafayette, Indiana, S. 123–133.

O'CONNOR, John E. (Hg.) (1990): *Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television*. Malabar, Florida.

ODIN, Roger (1990): «Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre». In: BLÜMLINGER, Christa (Hg.), *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien, S. 125–146. Originalausgabe.

ORR, John (1998): *Contemporary Cinema.* Edinburgh.

PAECH, Joachim (1990): «Zur Theoriegeschichte des Dokumentarfilms». In: *Journal Film* (Nr. 23, Winter 1990/91), S. 24–29.

PAGET, Derek (1998): *No Other Way to Tell It. Dramadoc/Docudrama on Television*. Manchester [etc.].

PAVEL, Thomas (1992): «Between History and Fiction. On Dorrit Cohn's Poetics of Prose». In: FEHN, Ann, HOESTEREY, Ingeborg, & TATAR, Maria (Hg.), *Neverending Stories. Toward a Critical Narratology*. Princeton, New Jersey, S. 17–28.

PERNOUD, Régine, & CLIN, Marie-Véronique (1991): *Johanna von Orléans. Der Mensch und die Legende*. Bergisch Gladbach. Französische Originalausgabe: *Jeanne d'Arc*. Paris, 1986.

PLACE, Janey (1980): «Young Mr Lincoln». In: MAGILL, Frank N. [et al.], *Magill's Survey of Cinema. English Language Films. First Series, Vol. 4, sca–z*. Englewood Cliffs, New Jersey, S. 1897–1903.

PLANTINGA, Carl (1987): «Defining documentary. Fiction, non-fiction, and projected worlds». In: *Persistence of Vision* (Frühjahr 1987, Nr. 5), S. 44–54.

PLATON (1979): *Der Staat. Über das Gerechte* (übers. und erläutert von Otto Apelt, durchgesehen und mit ausführlicher Literaturübersicht,

Anmerkungen und Registern versehen von Karl Bormann, Einleitung von Paul Wilpert) (10. durchgesehene Auflage). Hamburg. Vorheriges Copyright: 1961. Originaltitel: *Politeia*.

POLLOCK, Griselda (1980): «Artists' Mythologies and Media Genius, Madness and Art History». In: *Screen* 21 (3), S. 57–96.

PROPP, Vladimir (1972): *Morphologie des Märchens* (hg. von Karl Eimermacher). München. Russische Originalausgabe: *Morfologija skazki*. Leningrad, 1928.

RAYNS, Tony (1983): «Nran Gouyne. (The Colour of Pomegranates)». In: *Monthly Film Bulletin* 50(589), S. 291–292.

REED, Joseph W. (1989): «As Good as Real Life. Film-bios». In: *American Film Scenarios. The Uses of Film Genre*. Middletown, Connecticut, S. 58–72.

REIJEN, Willem van (1988): «Das unrettbare Ich». In: FRANK, Manfred, RAULET, Gérard, & REIJEN, Willem van (Hg.), *Die Frage nach dem Subjekt*. Frankfurt a. M., S. 373–400.

RENOV, Michael (1993a): «Introduction: the Truth about Non-fiction». In: RENOV, Michael (Hg.): *Theorizing Documentary*. New York [etc.], S. 1–11.

— (1993b): «Toward a Poetics of Documentary». In: RENOV, Michael (Hg.): *Theorizing Documentary*. New York [etc.], S. 12–36.

RENTSCHLER, Eric (1996): «Germany. Nazism and After». In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (Hg.), *The Oxford History of World Cinema*. Oxford [etc.], S. 374–382.

REULECKE, Anne-Kathrin (1993): «‹Die Nase der Lady Hester›. Überlegungen zum Verhältnis von Biographie und Geschlechterdifferenz». In: RÖCKELEIN, Hedwig (Hg.), *Biographie als Geschichte*. Tübingen, S. 117–142.

RICŒUR, Paul (1988–91): *Zeit und Erzählung*. 3 Bde. München. Französische Originalausgabe: *Temps et récit*. Paris, 1983–85.

RIFKIN, Jeremy (2000): *Access. Das Verschwinden des Eigentums. Warum wir weniger besitzen und mehr ausgeben werden*. Frankfurt a. M. [etc.]. Amerikanische Originalausgabe: *The Age of Access*. New York, 2000.

ROBERTSON, Patrick (1993): *Das neue Guinness Buch Film. Studios, Stars & Sensationen – Stories aus der Welt des Films.* Frankfurt a. M. [etc.]. Englische Originalausgabe: *The Guinness Book of Movies*. Enfield, 1993.

ROBINS, Robert S., & POST, Jerrold M. (1997): Political Paranoia as Cinematic Motif. Stone's *JFK*. In: *August/September 1997 Meeting of the*

American Political Science Association. Washington, D.C. Internet-Publikation.

RÖCKELEIN, Hedwig (Hg.) (1993a): *Biographie als Geschichte*. Tübingen.

— (1993b): «Der Beitrag der psychohistorischen Methode zur 'neuen historischen Biographie'». In: RÖCKELEIN, Hedwig (Hg.), *Biographie als Geschichte*. Tübingen, S. 17–38.

— (1993c): «Editorial». In: RÖCKELEIN, Hedwig (Hg.), *Biographie als Geschichte*. Tübingen, S. 7–15.

ROMEIN, Jan (1948): *Die Biographie. Einführung in ihre Geschichte und Problematik*. Bern. Holländische Originalausgabe: *De biographie, een inleiding*. 1946.

ROQUEMORE, Joseph (1999): *History Goes to the Movies. A Viewer's Guide to the Best (and Some of the Worst) Historical Films Ever Made*. New York.

ROSEN, Philip (1993): «Document and Documentary: on the Persistence of Historical Concepts». In: RENOV, Michael (Hg.): *Theorizing Documentary*. New York [etc.], 1993, S. 58–89.

ROSENSTONE, Robert (1988): «History in Images/History in Words. Reflections on the Possibility of Really Putting History Into Film». In: *American Historical Review* 93 (5), S. 1173–1185.

— (1995a): *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past.* Princeton, New Jersey.

— (1995b): *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History.* Cambridge, Massachusetts [etc.].

— (1996): «The Future of the Past. Film and the Beginnings of Postmodern History». In: SOBCHACK, Vivian (Hg.), *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*. New York [etc.], S. 201–218.

ROSENTHAL, Alan (1995): *Writing Docudrama. Dramatizing Reality for Film and TV.* Boston [etc.].

ROTHER, Rainer (Hg.) (1991a): *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*. Berlin.

— (1991b): «Vorwort. Der Historiker im Kino». In: ROTHER, Rainer (Hg.), *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*. Berlin, S. 7–15.

SALT, Barry (1992): *Film Style and Technology: History and Analysis*. London. 2. überarbeitete Ausgabe. Erstausgabe: 1983.

SCHECHTER, Harold, & EVERITT, David (2000): *For Reel. The Real-life Stories that Inspired Some of the Most Popular Movies of All Time.* New York.

SCHEUER, Helmut (1979a): *Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* Stuttgart.

— (1979b): «Kunst und Wissenschaft. Die moderne literarische Biographie». In: KLINGENSTEIN, Grete, LUTZ, Heinrich, & STOURZH, Gerald (Hg.), *Biographie und Geschichtswissenschaft. Aufsätze zur Theorie und Praxis biographischer Arbeit*. Wien, S. 81–110.

— (1979c): «Personen und Personalisierung. Zu ‹biographischen› Sendeformen». In: KREUZER, Helmut & PRÜMM, Karl (Hg.), *Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland*. Stuttgart, S. 391–405.

— (1982): «Biographie. Überlegungen zu einer Gattungsbeschreibung». In: GRIMM, Reinhold & HERMAND, Jost (Hg.), *Vom Anderen und vom Selbst. Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie*. Königstein/Ts., S. 9–29.

SCHNEIDER-FREYERMUTH, Gundolf (1978): «Theorie und Methode der Filmlektüre. Versuch, die Analyse der *Cahiers du Cinéma* zu verstehen, gegen- und weiterzudenken». In: FLUCK, Winfried (Hg.), *Young Mr Lincoln. Der Text der Cahiers du Cinéma und der Film von John Ford. Ergebnisse und Materialien eines Seminars*. Berlin, S. 107– 167.

SEESSLEN, Georg (1992): «*Sissi* – ein deutsches Orgasmustrauma». In: MARSISKE, Hans-Arthur (Hg.), *Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film*. Marburg, S. 64–79.

SEGER, Linda (1990): *Creating Unforgettable Characters.* New York.

SENNETT, Richard (1998): *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt a. M. Amerikanische Originalausgabe: *The Fall of Public Man*. New York, 1974.

SIMMEL, Georg (1923): «Die historische Formung». In: KANTOROWICZ, Gertrud (Hg.), *Georg Simmel: Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlass und Veröffentlichungen der letzten Jahre*. München, S. 147– 209.

SMITH, Murray (1995): *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema.* Oxford.

SORLIN, Pierre (1980): *The Film in History. Restaging the Past.* Oxford. Originalausgabe.

SOURIAU, Etienne (1990): *Vocabulaire d'esthétique.* Hg. von Anne Souriau. Paris.

STAIGER, Janet (1991): «Seeing Stars». In: GLEDHILL, Christine (Hg.), *Stardom. Industry of Desire*. London [etc.], S. 3–16.

STAM, Robert, BURGOYNE, Robert, & FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1992): *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. London [etc.].

STRAUB, Jürgen (1993): «Zeit, Erzählung, Interpretation. Zur Konstruktion und Analyse von Erzähltexten in der narrativen Biographieforschung». In: RÖCKELEIN, Hedwig (Hg.), *Biographie als Geschichte*. Tübingen, S. 143–183.

STRICK, Philip (1975): «*The Mattei Affair* and *Lucky Luciano*». In: *Sight & Sound* (Summer 1975), S. 101–102.

— (1991): «Releasing the Balloon, Raising the Bell». In: *Monthly Film Bulletin* LVIII(685), S. 34–37.

TAN, Ed S. (1996): *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah, New Jersey.

TAURECK, Bernhard H. F. (1997): *Michel Foucault*. Reinbek bei Hamburg.

TAYLOR, Henry M. (1997): «Von der Besonderheit biographischer Figuren. *Young Mr Lincoln* als Genrefall». In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften (ÖZG)* 8 (4/1997), S. 484–502.

TAYLOR, Henry M., & TRÖHLER, Margrit (1999): «Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm». In: HELLER, Heinz B., PRÜMM, Karl, & PEULINGS, Birgit (Hg.), *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Marburg, S. 137–151.

THOMPSON, Grahame F. (1985): «Approaches to «Performance»». In: *Screen* 26(5), S. 78–90.

THOMPSON, Kristin, & BORDWELL, David (1994): *Film History. An Introduction.* New York [etc.].

THOMSON, David (1978): «The Invasion of the Real People». In: *Sight and Sound* 47 (1, Winter 1977–78), S. 18–22.

TOEPLITZ, Jerzy (1992): *Geschichte des Films.* 5 Bde. Berlin. Vorherige Ausgabe: 1972–91.

TOPLIN, Robert Brent (1996): *History by Hollywood. The Use and Abuse of the American Past*. Urbana [etc.].

TRÖHLER, Margrit, & TAYLOR, Henry M. (1997): «De quelque facettes du personnage humain dans le film de fiction». In: *iris*, 24, 1997, S. 33–57.

UNTERBURGER, Amy L. (Hg.) (1997): *International Dictionary of Films and Filmmakers 3. Actors and Actresses* (3rd ed). Detroit [etc.].

URICCHIO, William, & PEARSON, Roberta E. (1993): *Reframing Culture. The Case of the Vitagraph Quality Films.* Princeton, New Jersey.

VALE, Eugene (1988): *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen* (2. unveränderte Aufl.). München: TR-Verlagsunion. Vor-

herige amerikanische Ausgabe: *The Technique of Screenplay Writing. A Book About the Dramatic Structure of Motion Pictures*. New York, 1944.

VIDAL, Gore (1992): *Screening History*. Cambridge, Massachusetts.

VOGT, Jochen (1990): *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie* (7., neubearb. und erw. Aufl.). Opladen. Erstausgabe: 1972.

WALKER, John A. (1993): *Art and Artists on Screen.* Manchester [etc.].

WEINHOLD, Jennifer (1997): *Salvatore Giuliano*. University of Wisconsin – Green Bay. Internet-Publikation.

WHITE, Hayden (1988): «Historiography and Historiophoty». In: *American Historical Review* 93 (5), S. 1193–1199.

— (1991): *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Stuttgart. Amerikanische Originalausgabe: *Tropics of Discourse*. Baltimore [etc.], 1978.

— (1996): «The Modernist Event». In: SOBCHACK, Vivian (Hg.), *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*. New York [etc.], S. 17–38.

WILLEMEN, Paul (1994): *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory*. London.

WILLIAMS, Christopher (Hg.) (1980): *Realism and the Cinema. A Reader*. London [etc.].

WILLIAMS, Linda (1991): «Film Bodies. Gender, Genre, and Excess». In: *Film Quarterly* 44 (Sommer 1991), S. 2–13.

WITTE, Karsten (1993): «Was haben Kinder, Amateure, Sterbende gemeinsam? Sie blicken zurück». In: KARPF, Ernst, KIESEL, Doron, & VISARIUS, Karsten (Hg.), *Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit*. Marburg, S. 25–51.

WUSS, Peter (1993): *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess.* Berlin.

YAU, Esther (1998): «China nach der Revolution». In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (Hg.), *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart [etc.], S. 653–664. Erstveröffentlichung in: *The Oxford History of World Cinema*. Oxford, 1996.

ZELTER, Joachim (1994): *Sinnhafte Fiktion und Wahrheit. Untersuchungen zur ästhetischen und epistemologischen Problematik des Fiktionsbegriffs im Kontext europäischer Ideen- und englischer Literaturgeschichte*. Tübingen.

ZIZEK, Slavoj (1992a): *Der erhabenste aller Hysteriker. Psychoanalyse und die Philosophie des deutschen Idealismus* (2., erw. Aufl.). Wien [etc.]. Originalausgabe.

— (1992b): *Mehr-Genießen. Lacan in der Populärkultur.* Wien. Originalausgabe.

— (1995): *Hegel mit Lacan* (mit einem Vorwort von Peter Widmer). Zürich. Originalausgabe.

Register

A

Abe Lincoln in Illinois (John Campbell, USA 1940) 283, 291, 330, 342, 386
Abraham Lincoln (David Wark Griffith, USA 1930) 93, 283, 368, 386
Abramowitz, Rachel 317
Absolute Power (Clint Eastwood, USA 1997) 44, 386
Adair, Gilbert 196, 197
Adjani, Isabel 43
Adlon, Percy 43, 200, 201, 207, 209, 278, 309, 313, 387
Adolfi, John G. 29, 112, 316, 386, 391
Affaire Dreyfus, L' (Georges Méliès, F 1899) 26, 386
Albaret, Céleste 43, 201, 203
Albaret, Odilon 203
Aleksandr Newskij (Sergej Eisenstein, SU 1938) 30, 281, 386
Alexander, Willard 123
Alexander Hamilton (John G. Adolfi, USA 1931) 112, 386
Alexandre, Serge (siehe auch *Stavisky* und Sacha, Alexandre) 192
All the King's Men (Robert Rossen, USA 1949) 166, 189, 308, 386
All the President's Men (Alan J. Pakula, USA 1976) 13, 386
All This, and Heaven Too (Anatole Litvak, USA 1940) 251, 386
Allen, James 29
Allen, Steve *121*, 126
Allen, Woody 335, 392
Allio, René 38, 308, 309
Altman, Rick 29
Amadeus (Milos Forman, USA 1984) 37, 295, 386
American President, The (Rob Reiner, USA 1995) 44, 386
Anastasia, die letzte Zarentochter (Falk Harnack, BRD 1956) 250, 297, 300, *301*, 303, 316, 330, 333, 386
Anderson, Carolyn 26, 28, 37, 44, 88, 95, 97, 98, 99, 101, 103, 104, 1111
Andrej Rubljow (Andrej Tarkowskij, SU 1968) 36, 200, 209–216, 267, 284, 295,386
Anita – Tänze des Lasters (Rosa von Praunheim, BRD 1987) 259, 297, 303, 331, *333*, 386
Anne Boleyn (Ernst Lubitsch, D 1920) 28, 386
Anslinger, Harry J. 236
Anton, Mark 249, 282, 291
Antonio das Mortes (Glauber Rocha, Bras 1969) 39, 255, 386
Apted, Michael 37, 387
Arendt, Hannah 140
Aristoteles 33, 47, 70, 71, 73, 106, 114, 116, 380
Aristoxenos 47
Arliss, George 29, 112
Armstrong, William ‹Duff› 343f.
Armstrong, Louis 288f.
Arndt, Jürgen *201*, 266
Astaire, Fred 126, 228, 286, 301
Attenborough, Richard 38, 285, 388
Aus einem deutschen Leben (Theodor Kotulla, BRD 1977) 38, 135–144, 146, 149, 159, 257, 266, 386

B

Bach, Friedemann 264, 290
Bach, Johann Sebastian 264, 290, 332
Bachtin, Michail M. 46, 49, 50, 129
Bacon, Francis 41, 327
Baldizzone, José 22, 25, 27, 85, 100
Balzac, Honoré de 60
Barnes, Julian 64, 65

Barretts of Wimpole Street, The (Sidney Franklin, USA 1934) 112, 386
Barthes, Roland 71, 82, 140, 141, 157, 196, 197, 268
Basquiat, Jean Michel 39
Basquiat (Julian Schnabel, USA 1996) 39, 386
Bassett, Angela 286f.
Bauman, Zygmunt 260, 377, 378
Bazalgette, Cary 35, 92, 96, 98, 101, 104, 379
Beethoven, Ludwig van 32, 183
Behlmer, Rudy 350, 357
Belmondo, Jean-Paul 36, 192, 317
Benet, Rosemary 350, 361
Bennett, Ray 118
Benny Goodman Story, The (Valentine Davies, USA 1955) 35, 120–127, 131, 133, 134, 136, 137, 138, 142, 154, 159, 165, 198, 249, 257, 263, 266, 289, 304, 313, 366, 386
Benveniste, Emile 70f., 80
Berber, Anita 303, 333, 334
Berendt, Joachim E. 121
Berger, Helmut 292
Bernhardt, Curtis 94, 389
Bernhardt, Sarah 28
Bernstein, Carl 13
Besson, Luc 42, 388
Beyerle, Monika 80, 81, 82
Bird (Clint Eastwood, USA 1988) 254, 257, 295, 299, 386
Birth of a Nation, The (D. W. Griffith, USA 1915) 367, 386
Bischof, Norbert 119f., 125, 139, 149
Bismarck (Wolfgang Liebeneiner, D 1940) 31, 386
Blum, Ina 334f.
Bolz, Norbert 32
Bonnie and Clyde (Arthur Penn, USA 1967) 37, 386
Bordwell, David 12f., 14, 26, 90, 93, 121f., 122, 128, 154, 160, 161f., 189, 190, 192f., 210, 257, 311, 368
Boswell, James 53
Bourget, Jean-Loup 27
Boyer, Charles 251
Brady, Mathew 349, 357
Branagh, Kenneth 41, 388
Brandauer, Klaus Maria 286
Brando, Marlon 375
Branigan, Edward 77f., 117., 122, 138, 302
Brashear, Carl 44
Braudel, Fernand 72
Braudy, Leo 20, 50, 51, 56., 97f., 99, 100f., 102ff., 111f.
Brecht, Bertolt 272f., 319
Bresson, Robert 22, 199, 272, 273, 276, 277, 388, 390
Bretèque, François de la 20f., 88, 95, 96, 99, 100f., 111
Brewster, Ben 340
Brinckmann, Christine Noll 9, 22, 85, 86, 88, 341, 357, 360
Bronenosez Potjomkin / Panzerkreuzer Potemkin (Sergej Eisenstein, SU 1925) 90, 386
Brooker, Peter und Will 331
Brown, Clarence 127, 165, 167, 299, 373, 387
Brown, Edward G. 147
Browne, Nick 340
Bruce, Lenny 250
Brückner, Jutta 38, 231, 238–240, 242–246, 283, 308, 310, 388
Brutus, Marcus Iunius 291
Buchowetski, Dimitri 28, 387, 390
Buddha 73
Buddy Holly Story, The (Steve Rash, USA 1978) 268, 275, 296, 302, 386
Bühler, Wolf-Eckart 340
Burgoyne, Robert 78
Burton, Richard 249, 282
Butler, Jeremy G. 107, 272, 276

C

Cabinet des Dr. Caligari, Das (Robert Wiene, D 1919) 331, 334, 388
Caesar, Gaius Julius 291
Cagney, James 29, 30
Cahiers du cinéma 340
Camille Claudel (Bruno Nuytten, F 1988) 42, 387
Campbell, John 283, 330, 386
Campbell, Joseph 95, 135
Capone, Al 29
Caravaggio (Derek Jarman, GB 1986) 41, 387

Carlyle, Thomas 54
Carmichael, Hoagy 104
Carnes, Mark C. 83, 284, 342, 344
Carpenter, Francis B. 349
Carrey, Jim *315*, 317
Carrigan, Marc Edward 340, 357
Carrington, Dora 41
Carrington (Christopher Hampton, GB/F 1995) 41, 387
Carroll, Noël 76f., 80, 123f., 247
Carter, Caroline 94
Caso Mattei, Il (Francesco Rosi, I 1972) 36, 222, 387
Catherine the Great (Paul Czinner, GB 1934) 112, 387
Céleste (Percy Adlon, BRD 1981) 43f., 200, *201*–209, 278, 295, 309, 313, 328, 387
Charmley, John 63
Chatman, Seymour 66, 78, 117
Chéreau, Patrice 43, 390
Chion, Michel 305
Chomsky, Noam 32
Chopin, Frédéric 112, 166
Chunovic, Louis 104
Cicero, Marcus Tullius 51
Cioffi, Charles 236
Citizen Kane (Orson Welles, USA 1941) 23, 33, 144, 146, 148, 155, 166, 189–194, 222, 229, 313, 335, 387
Clay, Henry 345
Cleopatra 249, 291, 292
Cleopatra (Joseph L. Mankiewicz, USA 1963) 249, 282, 291, *292*, 305, 326, 387
Clifford, Graeme 36, 179, 265, 302, 387
Clin, Marie-Véronique 42, 291
Clinton, Bill 44, 56
Cluzet, François 166
Coal Miner's Daughter (Michael Apted, USA 1980) 37, 387
Collingwood, R. G. 240
Columbus, Christoph 43
Comolli, Jean-Louis 90ff., 91, 227, 284, 301, 313, 359
Condon, Bill 41, 388
Conway, Jack 301, 303, 391
Cook, Jim 35, 92, 96, 98f., 101, 104, 379
Cooke, Mervyn 166
Corneau, Alain 42, 391
Corti, Axel 217, 251, 278, 388
Costner, Kevin *153*, 254
Coupe, Laurence 32
Cowie, Elizabeth 362f., 366, 383
Craig, Gordon 184–186, 188, 262
Craven, Ian 271f.
Crisp, Quentin 250, 317f.
Culler, Jonathan 71
Cummings, Irving 112, 348, 391
Custen, George 12, 14f., 20, 25f., 27, 28, 33, 34, 36, 37, 92, 93f., 95, 96, 100, 103f., 127, 140, 150 ,157, 177, 248, 285, 295, 360
Czinner, Paul 112, 387

D

Dancyger, Ken 96, 97, 102f., 162, 163
Danton (Dimitri Buchowetski, D 1920) 28, 387
Darby, William 340
Dave (Ivan Reitman, USA 1993) 44, 387
Davies, Valentine 35, 120, 156, 198, 386
Davis, Bette 251, 252
Dead End (William Wyler, USA 1937) 387
Dean, James 375
Dean, John 146, 149
De Certeau, Michel 64
Deleuze, Gilles 80, 151, 194, 196, 197, 203, 358
Delsarte, François 272
DeMille, Cecil B. 250, 266, 284, 305, 311, 391
Demy, Jacques 252, 308, 312, 332
De Niro, Robert 44, 275
Dene, Kirsten *239*, 241
Depardieu, Gérard 42
Derrida, Jacques 81
Dewey, Thomas E. 232, 263
Dietl, Helmut 140, 390
Deutschland im Herbst (Alf Brustellin / Bernhard Sinkel / R. W. Fassbinder / Alexander Kluge / Beate Mainka-Jellinghaus / Maximiliane Mainka / Peter Schubert / Edgar Reitz / Katja Rupé / Hans Peter Cloos / Volker Schlöndorff, BRD 1977/78) 144, 387
Dieterle, William 28, 30, 89, 99, 103, 112, 132, 164, 166, 264, 291, 367, 387, 388, 389f., 391

Dillinger, John 29
Disraeli (Henry Kolker, USA 1921) 112, 387
Disraeli (Alfred E. Green, USA 1929) 28, 112, 387
Donald, David Herbert 342, 343, 345
Doors, The (Oliver Stone, USA 1991) 44, 267, 387
Double Indemnity (Billy Wilder, USA 1944) 149, 387
Douglas, Kirk 111, 258f., 283, 285f., *321*, 324
Douglas, Stephen 283, 351, 354, 358, 363
Dowschenko, Alexander 227
Dr. Ehrlich's Magic Bullet (William Dieterle, USA 1940) 164, 249, 387
Dreyer, Carl Theodor 84, 227, 390, 391
Droste, Sebastian 334
Duncan, Isadora 179, 180f., 182, 183, 185, 186–188, 229, 264
Du Pré, Hilary 327
Du Pré, Jacqueline 41, 262, 327, 382
Dyer, Richard 107, 109, 258, 277

E

Earp, Wyatt 254
Eastwood, Clint 44, 254, 299, 386
Edison, Thomas Alva 26, 167, 168, 169f., *178*, 227, 229, 251, 300, 303, 328, 329, 330
Edison, the Man (Clarence Brown, USA 1940) 127, 165, 167–179, 184, 251, 252, 297, 299, 303, 328, 330, 373, 387
Ehrlichman, John 146
Eichinger, Bernd 268, 389
Eichmann, Adolf 140
Eisenhower, Dwight D. 335
Eisenstein, Sergej M. 90f., 267, 278f., 282, 357, 386, 388
Ehrlich, Paul 267, 291, 298
Elephant Man, The (David Lynch, GB 1979) 39, 297, 387
Elisabeth I. 41, 112
Elizabeth (Shekhar Kapur, Ind/GB 1998) 41, 387
Ellis, John 109ff., 110
Ellroy, James 155
Elsaesser, Thomas 28, 29, 99ff., 103, 111
Engell, Lorenz 109ff.
Enzensberger, Hans Magnus 57
Epstein, William H. 50, 64
Eroica (Walter Kolm-Velteé, A 1949) 31, 387
Estrin, Mark W. 168
Es war eine rauschende Ballnacht (Carl Froelich, D 1939) 31, 298, 387
Eszterhas, Joe 117
Etting, Ruth 36
Everitt, David 23
Execution of Mary, Queen of Scots, The (William Heise, USA 1895) 26, 387

F

Fäh, Claudio 167
Farmer, Frances 36, 179, 265, 266, 303
Fassbinder, Rainer Werner 318, 387
Felix, Jürgen 12, 92, 105
Feore, Colm 252f., 332
Ferrer, José 285, 326
Ferro, Marc 83
Feuchert, Sascha 136
Field, Syd 114ff., 162, 247
Finckenstein, Karl Graf Finck von 239
Fire Over England (William K. Howard, GB 1937) 112, 387
Fitzmaurice, George 255, 389
Flaubert, Gustave 64, 65
Flitterman-Lewis, Sandy 78
Fluck, Winfried 91, 340, 341, 343
Fonda, Henry 112f., 345, 346, *347*, 348–350, 354, 357, *358*, *359*, 366, 367ff.
Ford, John 17, 28, 93, 112, 150, 199, 328, 336, 340, 342–345, 347, 350, 355, 357, 360–362, 365–369, 387, 388, 390, 391, 392
Forman, Milos 37, 290, 315, 317, 386, 389, 390
Forrest Gump (Robert Zemeckis, USA 1994) 335, 387
Forster, E. M. 40, 162
Fosse, Bob 250, 389
Foucault, Michel 38, 53, 54, 64, 309, 377
Four Sons (John Ford, USA 1928) 362, 387
1492 – The Conquest of Paradise (Ridley Scott, USA/GB/F/E 1992) 42, 387
Fox, James 184
Frances (Graeme Clifford, USA 1982) *36*, 179, *265*, 295, 302, 387
Franklin, John 382

Franklin, Sidney 112, 386
Frears, Stephen 43, 390
Freud, Sigmund 48, 58, 135, 217, 251, 263, 383
Frida – naturaleza viva (Paul Leduc, Mex 1984) *38*, 251, 302, 313, 387
Fridericus (Johannes Meyer, D 1937) 387
Fridericus / Der alte Fritz (Johannes Meyer, D 1936) 31, 387
Fridericus Rex (Arzen von Cserépy, D 1922/23) 31, 387
Friedemann Bach (Traugott Müller, D 1941) 31, 264, 290, 295, 387
Friedrich, der Große 31
Froelich, Carl 28, 31, 135, 137, 387, 390
Furie, Sydney J. 36, 99, 254, 268, 389

G

Gabbard, Krin 101, 103, 104
Gable, Clark 164
Gabor, Zsa Zsa 326
Gallone, Carmine 31, 390
Gance, Abel 27, 28, 388, 389
Gandhi (Richard Attenborough, GB 1982) 38, 285, 295, 388
Garbo, Greta 255
Garrison, Jim 153, 154, 155, 289, 336, 337
Garson, Greer 284
Gebauer, Ulrich 243
Gebühr, Otto 31
Genette, Gérard 12, 70, 77, 128, 129, 143, 189, 307
Genovese, Vito 236
Gentz, Friedrich von 244, 245
George, Götz *137*, 138, 140, 266
Giannetti, Louis 109
Gilbert, Brian 41, 391
Gilot, Françoise 166
Girard, François 43, 252, 303, 391
Giuliano, Salvatore 222–227
Gledhill, Christine 107, 110
Glenn Miller Story, The (Anthony Mann, USA 1954) 35, 257, 295, 313, 388
Godmilow, Jill 38, 283, 328, 391
Gods and Monsters (Bill Condon, USA 1998) 41, 388
Goethe, Johann Wolfgang von 106, 238, 239f., 242, 243, 244, 245ff.
Goffman, Erving 56, 81, 270, 271, 313, 317
Gold, Jack 37, 250, 303, 317, 389
Gooding Jr., Cuba 44
Goodman, Benny 120ff., 127, 135, 137, 257
Gordon, Dexter 166, 289
Gothic (Ken Russell, GB 1986) 40, 298, 388
Gould, Glenn 43, 252, 328, 332
Grand amour de Beethoven, Un (Abel Gance, F 1936) 28, 388
Graziano, Rocky 300
Great McGinty, The (Preston Sturges, USA 1940) 129, 166, 251, 308, 388
Green, Alfred E. 28, 112, 257, 314, 387, 388
Green Card (Peter Weir, Aus/F 1990) 42, 388
Gregor, Ulrich 29, 31
Greimas, A. J. 102
Griffith, David Wark 89, 93, 283, 367ff., 386f.
Grindon, Leger 12, 87, 88, 89, 90, 367
Große König, Der (Veit Harlan, D 1942) 31, 297, 388
Gründgens, Gustaf 290
Guitry, Sacha 250, 311, 390
Gustafson, Richard 22, 29, 36, 96, 98, 99, 101, 102, 103, 104

H

Haarmann, Fritz 38, 39, 128, 140
Haig, Alexander 149
Haldeman, Bob 146, 148, 155
Halliwell, Kenneth 43
Hamburg, Eric 149, 287
Hamburger, Käte 67ff., 69ff., 78, 79
Hammond Duckworth, Alice 120, 123
Hamon, Philippe 96, 102, 163
Hampton, Christopher 41, 387
Hampton, Lionel 126, 289
Hanchett, William 343, 344, 349, 354, 355
Hangover Square (John Brahm, USA 1945) 302, 388
Hanks, Nancy 350, 353, 360
Hanson, Cynthia A. 96, 97, 103
Hanussen (István Szabó, H/BRD/A 1988) 286, 291, 388
Harnack, Falk 250, 300, 316, 330, 331, 386

Harrison, Rex 249, 282, 306
Hartl, Karl 31, 32, 390, 391
Härtling, Peter 57
Hartmann, Britta 247f.
Hawks, Howard 29, 336, 390
Hearst, William Randolph 23f., 189
Heath, Stephen 76f., 79, 271
Helfgott, David 41
Hell, Daniel 106
Henderson, Fletcher 120
Henry V (Kenneth Branagh, GB 1989) 41, 388
Herndon, William H. 355
Herzog, Werner 39, 388
Heston, Charlton 284
Hicks, Scott 41, 391
Hiebel, Friedrich 47, 50, 52, 53f., 55
Hilary and Jackie (Anand Tucker, GB 1998) 41, 43, 262, 327, 382, 388
Himmler, Heinrich 136, 139, 141, 143
Hitchcock, Alfred 337, 391
Hitler, Adolf 136, 139, 140, 263, 335
Hobbes, Thomas 51
Hoffman, Dustin 250
Holiday, Billie 36, 99, 254, 268, 289
Holly, Buddy 268
Homberger, Eric 63
Hondo, Med 39, 225, 257, 266, 390
Honnesseau, Mikael 334
Hoover, J. Edgar 145, 148, 153, 288
Hopkins, Anthony 40, 41, *147*, 287ff., 335f., 376
Horton, Andrew 163
Hoskins, Bob 288
Höss, Rudolf (siehe auch Lang, Franz) 266
Hou, Hsiao-hsien 40, 200, 216, 217, 308, 316, 388
Houellebecq, Michel 373
Howard, David 96, 207
Howard, William K. 112, 387
Howard's End (James Ivory, GB 1992) 40, 388
Hsimeng Rensheng / Der Puppenspieler (Hou Hsiao-hsien, TW 1993) 40, 200, 216–221, 229, 298, 308, 317, 328, 331, 388
Huber, Lotti 259, 303, *333*, 334
Hunt, Howard 146
Hurt, John 317
Huston, John 35, 255, 285, 324, 325, 389
Hutcheon, Linda 40, 335
Hutton, Betty 311

I

I Am a Fugitive from a Chain Gang (Mervyn LeRoy, USA 1932) 29, 298, 388
Imhoof, Markus 128, 129, 166, 390
Ireland, John 166
Iron Horse, The (John Ford, USA 1924) 362, 388
Isadora / Loves of Isadora (Karel Reisz, GB 1968) 166, 179–189, 229, 249, 262, *264*, 276, 302, 328, 388
Ishiguro, Kazuo 40
Ivan Groznyj (Sergej Eisenstein, SU 1944/58) 30, *90*, 267, 278–282, 295, 369, 388
Ivory, James 40, 166, 388f., 390
Izod, John 30

J

Jackie Jensen Story, The (Alvin Lanzer, USA 1957) 35, 296, 388
Jackson, Andrew 345
Jacobsen, Wolfgang 209, 210
Jacquot de Nantes (Agnès Varda, F 1991) 252, 295, 307, 312, 332, 388
James, Frank 112
James, Harry 289
Jameson, Fredric 40, 153, 155, 222, 331
Jarman, Derek 41, 217, 387, 391
Jeanne d'Arc (siehe auch Johanna von Orléans) 42f., 253, 263, 277, 291
Jeanne d'Arc (Luc Besson, F 1999) 42, 388
Jeanne la Pucelle (Jacques Rivette, F 1994) 42, 388
Jeder für sich und Gott gegen alle (Werner Herzog, BRD 1974) 39, 388
Jefferson, Thomas 40
Jefferson in Paris (James Ivory, USA/GB 1995) 40, 388
Jesse James (Henry, USA 1939) 112, 388
Jesus Christus 21, 27, 49, 51ff., 73, 93, 95, 151, 267, 305
JFK (Oliver Stone, USA 1991) 44, 87, 152, *153*, 154ff., 164, 289, 299, 336, 337, 388
Joan of Arc (Luc Besson, USA/F 1999) 388
Joannou, Mary 98ff.
Johanna von Orléans (siehe Jeanne d'Arc)

Johnson, Lyndon B. 152, 335
Johnson, Samuel 52, 209
Jolson, Al 313, 314
Jolson Sings Again (Henry Levin, USA 1949) 259, 313, 314, *315*, 388
Jolson Story, The (Alfred E. Green, USA 1946) 257, 259, 314, 315, 388
Jost, Hans Ulrich 55, 65
Journal d'un curé de campagne, Le (Robert Bresson, F 1951) 199, 277, 388
Juarez (William Dieterle, USA 1939) 89, 367, 388
Junge Freud, Der (Axel Corti, A 1991) 217, 251, 278, 297, 388
Jutkewitsch, Sergej 20, 98

K

Kahlo, Frida 38, 251, 313
Kantorowicz, Ernst H. 14, 48, 278
Kapur, Shekhar 41, 387
Karenina, Anna 88
Karmakar, Romuald 38, 140, 391
Karnow, Stanley 155
Karpf, Ernst 85
Karsten, Eileen 12, 13, 24ff., 28, 35, 37, 101, 295
Kasdan, Lawrence 254, 391
Kasics, Kaspar 67, 68, 69ff., 76, 218
Kaspar Hauser (Peter Sehr, D 1993) 39, 388
Kast, Verena 56
Kaufman, Andy 37, 315f., 317f.
Kazan, Elia 233, 389
Keller, Gottfried 69
Kennedy, Edward 336
Kennedy, John F. 87, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153ff., 155, 335, 337
Kennedy, Robert F. 145
King, Henry 112, 330, 391
King of Kings (Nicholas Ray, USA 1961) 305, 388
Kingsley, Ben 285
Kissinger, Henry 149, 152, 155
Kleiser, Paul B. 340
Kleist, Heinrich von 149
Klingenstein, Grete 46
Klute (Alan J. Pakula, USA 1970) 236, 388
Kolker, Henry 112, 387
Kolm-Velteé, Walter 31, 387
Kolossale Liebe (Jutta Brückner, D 1991) 38, 231, 238–246, 283, 298, 307, 310, 388
Köppel, Roger 373
Korda, Alexander 28, 29, 112, 284, 390
Kornbichler, Thomas 46, 47, 52ff., 54ff.
Koschnitzki, Rüdiger 222, 223, 224, 233
Kotulla, Theodor 38, 135ff., 150, 266, 386
Kracauer, Siegfried 61ff., 83ff., 111, 290f., 323ff.
Kretschmer, Ernst 106f.
Krupa, Gene 126, 288, 289
Kühn, Dieter 57
Kuleshow, Lew 272

L

Lacan, Jacques 340, 356, 368, 381
Lady Sings the Blues (Sidney J. Furie, USA 1972) 36, 99, 254, 268, 289, 304, 389
Lady with Red Hair, The (Curtis Bernhardt, USA 1940) 94, 389
Lang, Franz (siehe auch Höss, Rudolf) 136–143
Landy, Marcia 12, 21, 83, 87ff., 98, 111
Lanzer, Alvin 35, 388
Laughton, Charles 28, 112f., 284
Leander, Zarah 31
Lear, M. 27
Leduc, Paul 38, 251, 387
Le Fanu, Mark 210f.
LeGoff, Jacques 55, 56, 65
Lenin, Wladimir Iljitsch 285
Lenny (Bob Fosse, USA 1974) 250, 389
Lerf, Matthias 317
Lerner, Jesse 44
LeRoy, Mervyn 29, 284, 298, 388, 389f.
Levin, Henry 259, 314, 388
Lewinsky, Mariann 383
Lewinsky, Monica 56
Li, Tien Lu 216, 218, 219
Liebeneiner, Wolfgang 31, 386
Liese, Hans-J. 138
Life of Emile Zola, The (William Dieterle, USA 1937) 30, 99, 132, 296, 389
Lincoln, Abraham 21, 148, 157, 283, 304, 330, 340, *341*, 342–344, 348–350, 351ff., 357, 359, 361–364, 366, 368
Lincoln in the White House (William McCann, USA 1935) 299, 389

Lindbergh, Charles 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 365
Little Caesar (Mervyn LeRoy, USA 1930) 29, 303, 389
Litvak, Anatole 251, 386
Lommel, Ulli 39, 392
Long, Huey 166, 189
Lopez, Daniel 20, 22, 23
Lorre, Peter 38, 391
Lotman, Jurij M. 88
Louis XIV 318
Love is the Devil (John Maybury, GB 1998) 41, 43, 327, 389
Love Me or Leave Me (Charles Vidor, USA 1955) 36, 389
Löwenthal, Leo 28, 34, 61f., 182
Lowry, Stephen 107, 109f.
Lubitsch, Ernst 28, 386
Lucky Luciano (Francesco Rosi, I/F 1973) 36, 222, 231–237, 259, 283, 304, 313, 389
Luciano, Charles ‹Lucky› 232ff., 264, 283
Ludwig, Emil 55
Ludwig II – le crépuscule des dieux (Luchino Visconti, F/D/I 1972) 292, 389
Lumumba (Raoul Peck, Kongo/F 2000) 39, 389
Lund, John 311
Lust for Life (Vincente Minnelli, USA 1956) 35, 104, 257, 262, 267, 283, 285, 320, *321*, 323, 324, 389
Lynch, David 39, 387, 391
Lyotard, Jean-François 27, 32, 57, 294ff., 372, 378

M

Mabley, Edward 96, 207
MacCabe, Colin 337
MacGowan, Kenneth 340
Madame Curie (Mervyn LeRoy, USA 1943) 284, 296, 389
Madame du Barry (Ernst Lubitsch, D 1919) 28, 389
Madame du Barry (William Dieterle, USA 1934) 28, 389
Mädchen Rosemarie, Das (Bernd Eichinger, D 1995) 268, 389
Madden, John 41, 391
Maeder, Edward 88
Mahler (Ken Russell, GB 1974) 40, 251, 255, 389
Maltby, Richard 271
Man on the Moon (Milos Forman, USA 1999) 37, 290, *315*, 317, 389
Mankiewicz, Joseph L. 249, 282, 291, 292, 305, 306, 326, 387
Mann, Anthony 35, 257, 388
Mann wie Eva, Ein (Radu Gabrea, BRD 1984) 298, 299, 318f., 387
Mao Tse-tung 151, 157
Marais, Marin 42
Marischka, Ernst 32, 292, 391
Marker, Chris 78, 390
Marquardt, Axel 31
Marseillaise, La (Jean Renoir, F 1937) 90, 359, 389
Marshall, Herbert 196
Marwitz, Alexander von der 243
Massey, Raymond 283, 330
Mata Hari (George Fitzmaurice, USA 1931) 255, 389
Mattes, Eva *201*, 203, *208*, 318
Maurois, André 55
Maxwell, Edwin 345
Maybury, John 41, 327, 389
McBride, Joseph 133
McCann, William 299, 389
McCarty, John 168
McElhone, Natascha 166
McIntyre, Steve 98, 99
McKee, Robert 13, 21, 22, 87, 102, 115, 149
McKellen, Ian 41
Men of Honor (George Tillman, Jr., USA 2000) 44, 389
Mengele, Josef 140
Menuhin, Yehudi 332
Merchant, Ismail 40
Merrick, John 39
Merz, Caroline 35, 91, 92, 96, 98, 99
Messerli, Alfred 9, 358
Metz, Christian 13, 17, 75, 76, 90, 196, 294
Metzker, William Preston 343
Michalczyk, John J. 222,235,237f.
Miller, Robert Milton 12, 34, 35, 36, 92, 93, 96f., 104, 264, 295, 314
Minnelli, Vincente 35, 104, 257, 258, 262, 283, 285, 320f., 323f., 389

Minor, William Chester 382
Mitchell, John 150
Mitchell, Martha 152
Mnouchkine, Ariane 41, 253, 265, 275, 304, 316, 389
Mohammed 73
Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère ... (René Allio, F 1976) 38, 308, 389
Molière (Abel Gance, F 1909) 27, 389
Molière (Ariane Mnouchkine, F 1978) 41, 253, 265, 275, 304, 307, 316, 389
Moore, Pauline 342
Morrison, Jim 267
Moscovici, Serge 48, 63, 125, 191, 376, 383
Moses 48, 135, 266, 284f., 305, 338
Moulin Rouge (John Huston, GB 1952) 35, 255, 285, 303, 324, 327, 389
Mozart, Wolfgang Amadeus 31, 32, 37
Müller, Traugott 31, 290, 387
Mulvey, Laura 23, 189, 191, 192
Münch, Richard 245
Muni, Paul 29f., 89, 99, 112, 166, 264, 298, 367
Music Lovers, The (Ken Russell, GB 1970) 40, 297, 389
Musser, Charles 26f.

N

*Nachts, wenn der Teufel ka*m (Robert Siodmak, BRD 1957) 38, 389
Nadolny, Sten 382
Naked Civil Servant – the Autobiography of Quentin Crisp, The (Jack Gold, GB 1975) 37, 250, 303, 389
Nan-chang pei-chen / Von Sieg zu Sieg (Chang Jin/Tang Siao-tan, China 1952) 31, 389
Napoleon Bonaparte 21, 27f., 68
Napoléon (Abel Gance, F 1927) 28, 295, 389
Naremore, James 270, 271, 273
Neale, Steve 22, 24, 25, 34, 92, 94, 96, 104f.
Nette, Herbert 42, 263
Newman, Kim 97
Newman, Paul 300
Nichols, Bill 80, 82, 305
Nichts als die Wahrheit (Roland Suso Richter, D 1999) 140, 389
Night and Day (Michael Curtiz, USA 1945) 301, 389
Nitribitt, Rosemarie 268
Nixon, Pat 145, 147ff., 152
Nixon, Richard Milhous 146ff., 262, 287f., 335, 336, 376
Nixon (Oliver Stone, USA 1995) 44, 144–158, 159, 166, 179, 189, 262, 274, 287, 299, 304, 307, 313, 335, 336, 365, 369, 376, 389
Norris, James 343
Nüssli, Markus 271
Nuytten, Bruno 41f., 387

O

O'Brien, Sharon 64
O'Connor, John E. 83
Odin, Roger 76, 79
Ödipus 143, 149, 156, 158
On the Waterfront (Elia Kazan, USA 1954) 233, 389
Orr, John 183
Orton, Joe 43
Oswald, Lee Harvey 154, 337

P

Paech, Joachim 78
Paget, Derek 81, 104
Pakula, Alan J. 13, 236, 386, 388
Palmer, Lilli 250, 300, *301*, 316, 330, 333
Paradshanow, Sergej 36, 167, 195ff., 198, 276, 301, 390
Parker, Charlie 254
Parker, Robert 324
Parks, Larry 190, 259, 314f.
Parnell (John M. Stahl, USA 1936) 164, 267, 390
Passion de Jeanne d'Arc, La (Carl Theodor Dreyer, F 1928) 84, *85*, 390
Pasteur, Louis 30, 112, 264, 298, 311
Pasteur (Sacha Guitry, F 1935) 250, 295, 311, 390
Patalas, Enno 29, 31
Patte, Jean-Marie 319
Patton (Franklin J. Schaffner, USA 1970) 37, 258, *259*, 390
Pavel, Thomas 68
Pearson, Roberta E. 27

Peck, Raoul 39, 389
Penn, Arthur 37, 386
People vs. Larry Flynt, The (Milos Forman, USA 1996) 37, 390
Perils of Pauline, The (George Marshall, USA 1947) 266, 297, 311, 390
Pernoud, Régine 42, 291
Pestalozzi, Johann Heinrich 266, 302
Pestalozzis Berg (Peter von Gunten, CH/DDR 1989) 128, 259, 266, 302, 306, 390
Peter der Große (Dimitri Buchowetski, D 1922) 28, 390
Petrie, Grahame 209
Phillips, Sam 117
Picasso, Pablo 41
Pisciotta, Gaspare 224, 226f.
Place, Janey 340, 350, 365
Plantinga, Carl 75f.
Plutarch 47, 50, 130
Pollack, Ben 120, 123
Pollock, Griselda 105f., 125, 321
Polonaise / A Song to Remember (Charles Vidor, USA 1945) 112, 166, 297, 390
Pompeius, Gnaeus 51
Post, Jerrold M. 155
Powell, Bud 166, 289
Praunheim, Rosa von 259, 303, 331, 333, 334, 336
Preminger, Otto 253, 390
Prick Up Your Ears (Stephen Frears, GB 1987) 43, 390
Primary Colors (Mike Nichols, USA 1998) 44, 390
Prise de pouvoir par Louis XIV, La (Roberto Rossellini, F 1966) 282, 318, 390
Prisoner of Shark Island, The (John Ford, USA 1936) 297, 367, 390
Private Life of Henry VIII, The (Alexander Korda, GB 1933) 28, 29, 112, 390
Procès de Jeanne d'Arc, L' (Robert Bresson, F 1961) 22, 277, 390
Propp, Vladimir 119, 139, 261, 262
Proust, Marcel 43, 200, 201ff., 278, 309f., 328
Public Enemy, The (William Wellman, USA 1931) 29, 390
Pudowkin, Wsewolod 272

R

Raging Bull (Martin Scorsese, USA 1980) 37, 275, 390
Rash, Steve 268, 275, 386
Rathsack, Heinz 31
Rayns, Tony 195
Redding, Otis 117
Redgrave, Vanessa *181*, 183, *264*, 276
Reed, Joseph W. 22, 26, 28, 104, 299
Reich mir die Hand, mein Leben (Karl Hartl, A 1955) 32, 390
Reine Elisabeth, La (Henry Desfontaines / Louis Mercanton, F 1912) 28, 390
Reine Margot, La (Patrice Chéreau, F/D/I 1994) 42, 390
Reise, Die (Markus Imhoof, BRD/CH 1986) 128, 129, 166, 298, 390
Reisz, Karel 166, 179, 182, 302, 388
Remains of the Day, The (James Ivory, GB 1993) 40, 390
Rembrandt (Alexander Korda, GB 1936) 28, 112, 284, 390
Remember the Titans (Boaz Yakin, USA 2000) 44, 390
Renoir, Jean 90, 359, 389
Renoir, Pierre 90, 91, 359
Renov, Michael 79, 81
Resnais, Alain 36, 192, 301, 317, 391
Retour de Martin Guerre, Le (Daniel Vigne, F 1982) 317, 390
Reulecke, Anne-Kathrin 63f., 100
Richard Wagner. Ein kinematographischer Beitrag zu seinem Lebensbild (Carl Froelich, D 1913) 28, 135, 137, 257, 296, 390
Richardson, J. P. 268
Richter, Roland Suso 140, 389
Ricœur, Paul 9, 65, 68, 71, 160, 240
Riefenstahl, Leni 76, 313, 391
Rifkin, Jeremy 35, 373
Riordan, James 164
Rivette, Jacques 42, 388
Rivière, Pierre 308f.
Robards, Jason 186
Robert Koch (Hans Steinhoff, D 1939) 31, 390
Robertson, Patrick 21
Robins, Robert S. 155
Robinson, Edward G. 29, 30, 99, 164, 291
Robson, Flora 112

Rocha, Glauber 39, 255f., 386
Rockefeller, Nelson 152
Röckelein, Hedwig 46, 57f., 64f., 221
Rodin, Auguste 42
Rogers, Ginger 126, 228, 286, 301
Romein, Jan 46f., 49, 52f., 55f., 58ff., 62, 378
Roosevelt, Franklin Delano 29, 132
Roquemore, Joseph 28, 83, 155
Rosen, Philip 81f.
Rosenstone, Robert 44, 83, 186
Rosenthal, Alan 22
Rosi, Francesco 36, 155, 200, 221ff., 231, 234ff., 240, 259, 266, 304, 308, 387, 389
Ross, Diana 99, 254, 289
Rosselli, Johnny 148
Rossellini, Roberto 282, 318ff., 390
Rossen, Robert 166, 189, 308, 386
Rostowa, Natascha 88
Rother, Rainer 83, 87
Round Midnight (Bertrand Tavernier, USA/F 1986) 166, 289, 390
Rubljow, Andrej 209ff.
Rush, Jeff 96, 97, 102, 162f.
Russell, Ken 40, 251, 255, 388, 389, 391
Rutledge, Ann 340, 342f., 352, 361, 368

S

Sacha, Alexandre (siehe auch *Stavisky* und Alexandre, Serge) 192
Saint Joan (Otto Preminger, USA 1957) 253, 296, 390
Sajadin, Aruthin (siehe Sajat Nowa)
Salt, Barry 279
Salvatore Giuliano (Francesco Rosi, I 1961) 36, 155, 200, 221–227, 230, 231, 259, 308, 390
Sang d'un poète, Le (Jean Cocteau, F 1932) 390
Sans soleil (Chris Marker, F 1982) 78, 390
Sarraounia (Med Hondo, Burkina Faso/F 1986) 39, 225, 257, 266, 298, 390
Sajat Nowa (siehe auch Sajadin, Aruthin) 195ff., 227
Sajat Nowa / Zwet granaty (Sergej Paradshanow, SU 1969) 36, 167, *195*–199, 276, 301, 366, 390
Scarface (Howard Hawks, USA 1932) 29, 390
Schaffner, Franklin J. 37, 258, 390
Schanskowski, Franziska 316
Schechter, Harold 23
Scheuer, Helmut 46, 55, 57, 62f., 97
Schindler, Oskar 338
Schindler's List (Steven Spielberg, USA 1993) 285, 297, 338, 390
Schnabel, Julian 39, 386
Schneider, Romy 32, 111, 292
Schneider-Freyermuth, Gundolf 354
Scholl, Sophie und Hans 38
Schostakowitsch, Dmitrij Dmitrijewitsch 285
Schrader, Paul 37
Schtonk! (Helmut Dietl, D 1992) 140, 390
Schultze, Ernst 128
Scipione l'Africano (Carmine Gallone, I 1937) 31, 390
Scorsese, Martin 37, 275, 390
Scott, George C. 258, *259*
Scott, Ridley 42, 387
Sea Hawk, The (Michael Curtiz, USA 1940) 112, 390
Seberg, Jean 253
Seeßlen, Georg 87
Segal, Alan F. 284, 305
Seger, Linda 162
Sehr, Peter 39, 388
Sennett, Richard 33, 372ff.
Shakespeare, William 41, 149, 271, 283
Shakespeare in Love (John Madden, USA/GB 1998) 41, 391
Shaw, George Bernard 253
Shelley, Mary 40
Shine (Scott Hicks, AUS 1996) 41, 391
Simmel, Georg 60ff.
Singer, Michael 149, 287
Singer, Paris 185ff.
Siodmak, Robert 38, 389
Siragusa, Charles 232, 235ff.
Sissi (Kaiserin und Königin Elisabeth) 111, 292
Sissi (Ernst Marischka, A 1955) 32, 292, 391
Sissi, die junge Kaiserin (Ernst Marischka, A 1956) 32, 391
Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin (Ernst Marischka, A 1957) 32, 391

Smith, Murray 65, 198, 247f., 257, 284
Solonizyn, Anatolij *211*, 212, 214
Somebody Up There Likes Me (Robert Wise, USA 1956) 35, 300, 391
Song of Bernadette, The (Henry King, USA 1943) 296, 330, 391
Sorlin, Pierre 83, 85f.
Souriau, Etienne und Anne 16
Speed, Joshua 349, 355
Spielberg, Steven 337f., 390
Spirit of St. Louis, The (Billy Wilder, USA 1957) 127–135, 145, 166, 176, 264, 266, 329, 365, 391
Stage Fright (Alfred Hitchcock, USA 1950) 337, 391
Stahl, John M. 164, 267, 390
Staiger, Janet 14, 121, 160ff.
Stalin, Jossif Wissarionowitsch 282
Stam, Robert 78
Stanislawski, Konstantin 272
Star Wars (George Lucas, USA 1977) 391
Stavisky (Alain Resnais, F 1974) 36, 192, 295, 301, 317, 391
Steamboat Round the Bend (John Ford, USA 1935) 362, 391
Stein, Gertrude 38, 328
Steinhoff, Hans 31, 390
Stern, Itzhak 285
Stewart, James 35, *129*, 133, 258
Stilwell Edison, Mary 172
Stokes, Sewell 179
Stone, Oliver 44, 87, 144, 147, 149, 150, 152ff., 164, 189, 262, 267, 287, 288, 299, 304, 335ff., 387ff.
Story of Alexander Graham Bell, The (Irving Cummings, USA 1939) 112, 296, 348, 391
Story of Louis Pasteur, The (William Dieterle, USA 1936) 30, 264, 296, 302, 391
Story of Vernon and Irene Castle, The (H. C. Potter, USA 1939) 126, 228, 286, 301, 313, 391
Strachey, Lytton 41, 55
Straight, Alvin 39
Straight Story, The (David Lynch, USA/F 1999) 39, 391
Strasberg, Lee 272
Straub, Jürgen 65
Streichen, Edward 182
Strick, Philip 209, 235, 237
Stuart, John T. 341f., 345f., 348ff., 355
Stuart, Maria 26
Sturges, Preston 129, 166, 251, 308, 388
Surviving Picasso (USA 1996) 41, 166, 391
Sutherland, Donald 164

T

Tan, Ed S. 163
Tänzerin von Sanssouci, Die (Frederic Zelnik, D 1932) 31, 391
Tarkowskij, Andrej 36, 200, 209ff., 216, 221, 227, 284, 386
Taurog, Norman 167, 169f., 299, 329, 365, 392
Tavernier, Bertrand 166, 289, 390
Taylor, Elizabeth 249, 283, *292*
Taylor, Henry M. 47
Ten Commandments, The (Cecil B. DeMille, USA 1956) 250, 266, 284, 305, 311, 391
Thatcher, Margaret 40
Theophanes der Grieche 209, 210, 212ff., 284
Theophrast 47, 106
32 Short Films about Glenn Gould (François Girard, Can 1993) 43, 252, 297, 303, 328, 331, 391
Thompson, Grahame F. 271
Thompson, Kristin 14, 26 121, 161, 162, 190, 192, 271
Thomson, David 104
Todd, Mary 291, 351f., 354, 358f., 363
Toeplitz, Jerzy 27ff., 34
Toklas, Alice B. 38, 328
Totmacher, Der (Romuald Karmakar, D 1995) 38, 128, 140, 391
Toulouse-Lautrec, Henri de 35, 255, 285, 303, 324ff.
Tous les matins du monde (Alain Corneau, F 1991) 42, 391
Tracy, Spencer 168, *169*, 172, 179, 329f.
Triumph des Willens (Leni Riefenstahl, D 1935) 76, 313, 391
Tröhler, Margrit 9, 47, 164
Trotti, Lamar 343ff.
Truman Show, The (Peter Weir, USA 1998) 317, 391

Tschaikowski, Peter Iljitsch 31, 40
Tschapajew (Georgi und Sergej Wasiljew, SU 1934) 30, 210f., 267, 391
Tscherkassow, Nikolai 281f.
Tucker, Anand 41, 327, 382, 388
Turner, Tina 286, *287*

U

Unterburger, Amy L. 168
Uricchio, William 27

V

Vale, Eugene 115, 123f., 161f.
Valens, Ritchie 268
Valentino (Ken Russell, GB 1977) 40, 296, 391
Van Gogh, Vincent 35, 111, 258, 262, 267, 283, 285, 320ff.
Van Reijen, Willem 375ff.
Varda, Agnès 252, 307, 312, 332, 388
Varnhagen von Ense, Karl August 240, 243ff., 310
Varnhagen von Ense, Rahel 38, 238, 243ff., 308
Vasari, Georgio 52
Verlorene, Der (Peter Lorre, BRD 1951) 38, 391
Vesper, Bernward 129
Vidal, Gore 30
Vidor, Charles 36, 112, 166, 389
Visconti, Luchino 292, 389
Viva Villa! (Jack Conway, USA 1934) 301, 303, 391
Vogt, Jochen 70, 75
Volk, Andreas 9, 373
Volonté, Gian Maria *233*, 259, 266
Voltaire (John G. Adolfi, USA 1933) 29, 112, 316, 391
Von Gunten, Peter 128, 259, 302, 390
Vredens dag / Dies irae (Carl Theodor Dreyer, DK 1943) 84, 277, 391

W

Wag the Dog (Barry Levinson, USA 1997) 44, 391
Waiting for the Moon (Jill Godmilow, USA 1993) 38, 283, 328, 391
Walker, John A. 12, 85, 92, 97, 106, 285, 324
Warhol, Andy 39
Warren, Earl 289
Washington, George 27
Wasiljew, Georgi und Sergej 30, 210, 267, 391
Watson, Emily 327
Watson, Thomas 112
Wayne, John 285
Weigel, Sigrid 63
Weinhold, Jennifer 222,223
Weir, Peter 42, 317, 388, 391
Weiße Rose, Die (Michael Verhoeven, BRD 1982) 38
Welles, Orson 23, 33, 144, 166, 189ff., 335, 387
Wellman, William 29, 390
Wen die Götter lieben (Karl Hartl, D 1942) 31, 390
Whale, James 41
What's Love Got to Do With It (Brian Gibson, USA 1993) 286, *287*, 391
White, Hayden 72, 86, 87, 337
White, Pearl 311, 312
Widmark, Richard 253
Wiesenthal, Simon 285
Wilde, Oscar 41
Wilde (Brian Gilbert, GB 1997) 41, 391
Wilder, Billy 128ff., 133, 135, 149, 264, 387, 391
Willemen, Paul 253
Winchester, Simon 382
Wise, Robert 35, 300, 391
Witte, Karsten 252f.
Wittgenstein, Ludwig 65, 217
Wittgenstein (Derek Jarman, GB 1993) 41, 217, 391
Wolff, Frank 226
Wollen, Peter 363
Woodward, Bob 13
Wolterstorff, Nicholas 75
Wuss, Peter 98, 322f.
Wyatt Earp (Lawrence Kasdan, USA 1994) 254, 365, 391

X, Y

Xenophon 47, 50
Yankee Doodle Dandy (Michael Curtiz, USA 1943) 30, 297, 392

Yau, Esther 31
Young, Lester 166, 289, 392
Young Man with a Horn (Michael Curtiz, USA 1950) 104, 392
Young Mr Lincoln (John Ford, USA 1939) 17, 91, 93, 112, 150, 199, 297, 328, 339–370, 392
Young Tom Edison (Norman Taurog, USA 1940) 167f., 175, 179, 297, 299, 304, 329, 365, 392

Z

Zanuck, Darryl F. 29, 340, 350, 357, 367
Zapruder, Abraham 154, 336
Zärtlichkeit der Wölfe, Die (Ulli Lommel, BRD 1973) 39, 392
Zelig (Woody Allen, USA 1982) 335, 392
Zemeckis, Robert 335, 387
Zizek, Slavoj 32, 261, 291, 381f.
Zmuda, Bob 315
Zukor, Adolph 28
Zweig, Stefan 55