

The Cymbal a Symbol - eine Nachlese zu Sprache, Intertextualität und Musik in Clint Eastwoods BIRD (USA 1988)

Wolfgang Biesterfeld (Kiel)

Es geht im Folgenden um die Funktion von jeweils zwei Texten und Wörtern, die in Verbindung mit der Musik, die Thema und Bestandteil des Films ist, gesprochen, zitiert und konnotiert werden.

Ich beginne mit dem Text zu Parkers Komposition *Parker's Mood*. Die Komposition erscheint im Film in zwei Versionen: einmal als Instrumental-Stück bei Birds Begräbnis, das andere Mal mit dem von „King Pleasure“ gesungenen Text in einer Szene mit Bird und seiner Frau Chan sowie wieder beim Begräbnis. *Parker's Mood* wurde am 18. September 1948 und am 28. August 1950 eingespielt. Der Film geht von der Aufnahme von 1948 in der Besetzung Parker (as), John Lewis (p), Curly Russell (b) und Max Roach (dr) aus. In dieser Version hat das Stück, ein zwölftaktiger Blues, insgesamt 58 Takte, die sich so aufteilen: 6 Takte Intro, 2 x 12 Takte Solo Parker, 12 Takte Solo Lewis, 12 Takte Parker, 4 Takte Coda. Der Blues steht in B-Dur und weist in seiner Akkord-Progression Varianten auf, die für den Parker dieser Zeit typisch sind, allerdings nicht in jedem Chorus identisch wiederkehren. Das entfernt an Gershwins *Summertime* erinnernde Motiv des Intro, gespielt von Parker, legt in den ersten beiden Takten G-moll und D-Dur zugrunde und leitet, gespielt von Lewis und der rhythm section, zu B-Dur über. Die Coda greift das Motiv des Intro wieder auf und endet mit 2 Takten von Lewis und der rhythm section.

Der Film, der die Original-Musik unter der künstlerischen Leitung von Lennie Niehaus aus der originalen Parker-Tonspur und einer neuen Spur mit Musikern der achtziger Jahre mixt, fügt in der Instrumental-Version Streicher hinzu und verlängert den Schluss, der in der Aufnahme von 1948 aus einer Fermate besteht, quasi um einen Takt.

Die gesungene Version erklingt im Film zuerst. Bird und seine Frau hören sie bei Regen im Autoradio zunächst neugierig, dann sichtlich verletzt (1:52:00). Der sich hier einmischt, ist der geschäftstüchtige Rhythm-and-Blues-Sänger Clarence Beeks (1922 – 1981), der unter dem Namen „King Pleasure“ auftrat. Seiner im Englischen schlicht „vocalizing“ genannten Methode, auf Schallplatten festgehaltene markante

Soli von Jazzmusikern mit einem eigenen Text zu versehen¹, die bereits Lester Young und James Moody zu spüren bekamen, fällt hier Bird zum Opfer, wobei ihn besonders schmerzen musste, dass wie bei seiner eigenen Aufnahme John Lewis am Piano saß.

Der Text dieser Paraphrase von 1954 (*Parker's Mood*, Prestige 7586), die im Film nur den Vokal-Teil bringt und beim Piano-Solo ausgeblendet wird, lautet (Russell 1973, 325 f.):

Come with me,
If you wanna go to Kansas City

I'm feeling low down and blue, my heart's full of sorrow,
Don't hardly know what to do; where will I be tomorrow?
Goin' to Kansas City. Want to go, too?
No, you can't make it with me.
Goin' to Kansas City, sorry that I can't take you.

When you see me comin', raise your windows high,
When you see me leaving, baby, hang your head and cry,
I'm afraid there's nothing in this scream, streamy town
A honky-tonky, monkey woman can do.
She'd only bring herself down.

So long, everybody, the time has come and I must leave you.
So, if I don't ever see your smiling face again.
Make a promise you'll remember, like a Christmas day in in December,
That I told you all through thick and thin, on up until the end,
Parker's been your friend.
Don't hang your head when you see those six pretty horses pullin' me.

Put a twenty-dollar silver piece on my watch chain,
Look at the smile of my face,
And sing a little song to let the world know I'm really free.
Don't cry for me, 'cause I'm going to Kansas City.

Come with me, if you want to go to Kansas City.

¹ Diese Methode ist mit dem aus der Theorie der Parodie stammenden Begriff der „Kontrafaktur“ nur unvollkommen gekennzeichnet. In der klassischen Musik erinnert sie in etwa an das, was Charles Gounod mit Bachs Präludium Nr. 1 aus dem *Wohltemperierten Klavier* macht, wenn er zu den Harmonien der Vorlage eine neue Melodie erfindet, also improvisiert, und diese mit dem Text des – allerdings überlieferten - *Ave Maria* verbindet.

In diesem Text entspricht das „Come with me...“, das Russell mit dem Gebetsruf eines Muezzin assoziiert, dem Intro des Originals, die 4 darauf folgenden Strophen verteilen sich auf die 4 Blues-Chorusse.

Der Text ist ein mehrfacher Affront gegen Bird, dessen baldiger Tod hier prophezeit wird, er enthält deutliche Anspielungen auf sein selbstzerstörerisches Leben. Parkers Geburtsstadt Kansas City, später in Robert Altmans gleichnamigem Gangster- und Musik-Film thematisiert (USA 1996)², ist mittlerweile provinziell und rassistisch geworden (Russell 1973, 325), so dass er absolut keine Lust gehabt hätte, ausgerechnet dort zu sterben. Er nahm seiner Frau Chan das Versprechen ab, ihn auf keinen Fall dort beerdigen zu lassen (Giddins 1987, 115). Wie wir wissen, starb er zwar in New York, ruht aber auf dem Lincoln Cemetery in Kansas City.

Das Motiv der 20-Dollar-Münze stammt aus *St. James Infirmary*, einem 8 Takte kurzen, in d-moll gehaltenen Traditional, das zahlreiche Interpreten in Jazz und Pop von Louis Armstrong bis Van Morrison gefunden hat und in diversen Textvarianten von Liebe, Tod, Begräbnis und Saufen spricht. Das Lied, das keine Silber-, sondern eine Goldmünze nennt, spricht auch von den Pferden, nicht sechs, sondern sechzehn „black cold horses“, die den Sarg ziehen – ein Motiv, das an volksliterarische Symbolik erinnert.³ Dass Eastwood Birds Begräbnis und den langen Abspann seines Films mit dem vokalisiertem Parker-Solo und dann, nach dem zweiten „Come with me...“, unmittelbar darin übergehend, der überarbeiteten instrumentalen Version von *Parker's Mood* unterlegt, lässt all dies Dunkle assoziieren, lässt aber Bird auch darüber siegen. Denn sein Altsaxophon hat das letzte Wort.

Ein anderer Text wird im Film ganz zu Anfang (0:09:34), vor dem ersten Selbstmord-Versuch, von Parkers Stimme aus dem Off zitiert: eine Strophe aus den Gedichten (*Robā'iyāt* = Vierzeiler mit dem Reimschema aaba) des persischen Lyrikers Omar Khayyam (1048 – 1131), den Parker über alles schätzte.⁴ Parker beantwortete einmal alle Fragen eines englischen Interviewers stereotyp und provozierend mit einem Gedicht Omar Khayyams (Russell 1973, 270). Und Robert Reisner gegenüber, dem Verfasser des Buchs *Bird. The Legend of Charlie Parker* (1962), zitierte er, als er Reisner am Neujahrstag 1955 auf einer Straße in Greenwich Village traf, die folgende Strophe des Persers (Russell 1973, 338), die im Film verwendet wird:

Come, fill the cup, and in the fire of Spring,
Your Winter garment of Repentance fling;
The Bird of Time has but a little way
To flutter – and the Bird is on the Wing.

² Robert Altman (1925 – 2006) wurde fünf Jahre vor Parker ebenfalls in Kansas City geboren. Sein Film, der sich auf die dreißiger Jahre bezieht, bringt 21 Jazzmusiker von heute zusammen, unter ihnen die bekanntesten David Murray (ts) und Ron Carter (b), und besetzt auch den jungen Charlie Parker mit einer Nebenrolle.

³ Eduard Mörike verwendet am Ende seiner Novelle *Mozart auf der Reise nach Prag* (1855, hundert Jahre vor Parkers Tod) mit seinen beiden schwarzen Rösslein ein ähnlich prophetisch intendiertes Motiv.

⁴ Für das deutschsprachige Publikum seit 1953, als Berendt erstmals sein *Jazzbuch* herausbrachte, das fröhlich alle amerikanischen Quellen kompilierte, eine geläufige Information, zuletzt Berendt 1989, S. 134.

In deutscher Übersetzung des persischen Originals lautet diese Strophe (Khayyam 1956, VI):

Komm, füll das Glas! Der Frühling ist im Land.
Wirf in die Glut des Winters Bussgewand.
Schon hob der Vogel „Zeit“ die leichten Schwingen
Zum kurzen Fluge nach dem ew'gen Strand.

Bei der Begegnung mit Reisner hat der bereits todgeweihte Parker, so Russell, seinen Spitznamen „Bird“ in einer Art von Galgenhumor, „a grim pleasure“, benutzt. Über diese Feststellung jedoch müssen hinausgehen: Zu einer Zeit, da er kaum mehr spielen konnte, war nur noch die Nachbarkunst der Lyrik eine adäquate Möglichkeit, seine Situation ästhetisch zu artikulieren. Während so in der realen Begegnung Musik durch Sprache substituiert wird, hören wir in der Filmszene jedoch ein Solo-Saxophon im Hintergrund. Der Musiker ist hier trotz allem präsenter als in den Worten der Musiker-Anekdote.

Der Name „Bird“ ist eins der beiden Worte, zu dem noch Bemerkungen fällig sind. Ursprünglich abgeleitet von „Yardbird“, dem amerikanischen Slangwort für „Rekrut“, konnte Parker, der ja nur kurze Zeit Rekrut, also Anfänger war⁵, diesen Namen zunächst nicht leiden, bezog sich dann aber immer wieder in seinen Kompositionen darauf, z. B. mit *Blue Bird*, *Bird of Paradise*, *Yardbird Suite* und, indirekt, *Ornithology*; er fühlte sich zu Recht geehrt, als das New Yorker Jazzlokal „Birdland“ eröffnet wurde.

Der Name Bird erhält aber eine zusätzliche Konnotation in Verbindung mit Parkers Verhältnis zur modernen europäischen Musik. Mehr oder weniger gut bekannt waren ihm Strawinsky, Bartók, Hindemith, Debussy, Schönberg und sogar Honegger (Hirschmann 1994, 171 ff.). Strawinsky, der 1939 an der Harvard University Vorlesungen über „Musikalische Poetik“ hielt, in den USA blieb und 1945 amerikanischer Staatsbürger wurde, genoss seine besondere Verehrung. Strawinskys *Feuervogel* soll sogar das erste klassische Werk gewesen sein, dem er begegnete (Shapiro und Hentoff 1962, 253). Im Film hört Bird in der Luxuswohnung einer blonden Eroberung, die er im Club beeindrucken konnte, dieses Stück (0:55:44). Er fährt unmittelbar anschließend mit der Freundin zur Wohnung des Komponisten, läutet ihn vor die Tür, wagt aber nicht, ihn anzusprechen (0:57:30). Der *Feuervogel*, 1910 in Paris uraufgeführt, wurde von Strawinsky französisch mit *L'Oiseau de Feu* benannt. Auf Englisch heißt das Werk *Firebird*, und so hat Parker es kennen gelernt.

Wir müssen uns klarmachen, dass Parker zu beiden Bestandteilen dieses Worts, zu deren semantischen Dimensionen die Psychoanalyse einiges sagen kann, die engsten Bezüge hatte. Der Mann, der nicht nur in Panik seine Wohnung anzündete, sondern auch in einem eigenen lyrischen Versuch von seinem „unlöschbaren Feuer“ sprach (Berendt 1989, 134) und sich den Spitznamen „Bird“ = „Vogel“ einhandelte, war in jeder Hinsicht ein „Feuervogel“, bildlich in dem Sinne, dass er durch seine künstlerischen

⁵ Gillespie (1985, 323) äußert sich empört: „Er war ein musikalisches Genie und wurde behandelt, als ob er überhaupt nichts wäre. Als ob er wirklich ein „Yardbird“ wäre“.

Innovationen ein Feuer entzündete, eine Fackel weiterreichte und dabei selbst tragisch verglühte. Auch hier hat der Regisseur Eastwood in faszinierender Empathie mit seinem Protagonisten für die Rezipienten eine Spur gelegt, wobei der Bezug primär über das Medium der englischen Sprache herstellbar ist.

Zum Schluss noch Gedanken zum durch die Luft segelnden Becken aus dünnem, aber sinnschwerem Blech. Dieser wichtige Bestandteil eines regulären Schlagzeug-Sets hat im Film eine Funktion, für die die Novellentheorie den Begriff „Dingsymbol“, die Musikwissenschaft den Begriff „Leitmotiv“ (den man gern mit Wagner verbindet, obwohl das entsprechende musikalische Phänomen bereits vor Wagner greifbar ist) bereithält. Dieses Becken, auf Englisch „cymbal“, spielt eine Rolle in der Parker-Legende: Der Schlagzeuger Jo Jones warf es in einer Jam Session, wohl im Frühjahr 1936, dem jungen Parker, dessen Spiel er als Stümperei missverstand, vor die Füße (Giddins 1987, 40). Diese Szene folgt im Film bald nach dem Vorspann; das fliegende Becken als von dieser Szene isoliertes Symbol wird noch mehrfach an entscheidenden Stellen eingesetzt.⁶

Hierzu eine letzte These: Dass das Becken, englisch „cymbal“, im Film durchgehend als Symbol, englisch „symbol“, fungiert, wird jedem Rezipienten relativ schnell klar. Versprachlicht man diesen Sachverhalt, ergibt sich im Deutschen die Formulierung: „das Becken als Symbol“, im Englischen aber „the cymbal a symbol“. Diese Formulierung, die im Film nicht fällt, ist trotzdem präsent, weil sie im Intellekt der um eine Interpretation bemühten Rezipienten entsteht. Und da „cymbal“ und „symbol“ im Englischen identisch gelautet werden, können wir annehmen, dass Eastwood bewusst oder unbewusst diese Meta-Ebene für das Verstehen seines Films etablierte.

Zwei Texte, zwei Worte. Wie Eastwood sie gehört hat und uns hören und sehen lässt, verdient Bewunderung.

Literatur

Aebersold, Jamey / Slone, Ken (Transcription) / Goldsen, Michael H. (Editor) (1978) *Charlie Parker Omnibook*. New York : Atlantic Music.

Berendt, Joachim Ernst (1989) *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis in die achtziger Jahre*.

Überarbeitet und fortgeführt von Günther Huesmann . Frankfurt a. M.: Wolfgang Krüger.

Biesterfeld, Wolfgang (1974/75) Rezension von Russell: *Bird Lives!* In: jazzforschung - jazz research 6/7, S. 285 f.

Giddins, Gary (1987) *Celebrating Bird. The Triumph of Charlie Parker*. New York: Beech Tree Books.

⁶ Vgl. dazu umfassend Strank 2008.

- Gillespie, Dizzy [John Birks] / Frazer, Al (1985) *To Be or not to Bop. Memoiren. Deutsch von Walter Richard Langer*. Ulm: Ebner [*To Be or not to Bop*. New York: Doubleday 1979].
- Hirschmann, Thomas (1994) *Charlie Parker. Kritische Beiträge zur Bibliographie sowie zu Leben und Werk*. Tutzing: Hans Schneider.
- Omar Khayyam (1956) *Die Sprüche der Weisheit. Deutsch von Hector G. Preconi*. Zürich: Rascher.
- Russell, Ross (1973) *Bird Lives! The High Life and Hard Times of Charlie „Yardbird“ Parker*. London: Quartet Books.
- Shapiro, Nat / Hentoff, Nat (1962): *Jazz erzählt. Von New Orleans bis West Coast. Aus dem Amerikanischen übersetzt und für diese Ausgabe eingerichtet von Werner Burkhardt*. München: dtv. [*Hear me talkin' to ya. The story of Jazz by the men who made it*. New York 1955].
- Strank, Willem (2008) Die Verflechtung von Biographie und musikalischer Diegese in Clint Eastwoods Bird (USA 1988), in: Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung (Hg.): *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 2, 2008*, S. 68-75; Dort weitere Literaturhinweise. URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/kielerbeitraege2/KB2-Strank.pdf> (Stand: 1.4.2010).

Filme

- BIRD (Clint Eastwood, USA 1988, 161 Min). Zitiert wird nach der deutschen DVD-Ausgabe.
- KANSAS CITY (ROBERT ALTMAN, USA 1996, 116 Min).

Empfohlene Zitierweise:

Wolfgang Biesterfeld: The Cymbal a Symbol - eine Nachlese zu Sprache, Intertextualität und Musik in Clint Eastwoods BIRD (USA 1988).
In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4, 2010.
URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>
Datum des Zugriffs: 1.4.2010.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)
Copyright © by Wolfgang Biesterfeld. All rights reserved.
Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung. All rights reserved.
This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung“.