

Die Verflechtung von Biographie und musikalischer Diegese in Clint Eastwoods BIRD (USA 1988)

Willem Strank (Melsdorf)

1. Einleitung und Verortung

In den 1980er Jahren wurde die Tradition des Musiker-Biopics auf dem Gebiet des Jazzmusikers durch einige wesentliche Exempel wiederbelebt. Eines der wichtigsten Beispiele war hierbei mit Sicherheit der wenig später entstandene Film BIRD von Clint Eastwood aus dem Jahre 1988. Der Versuch einer filmischen Biographie von Charlie Parker muss hierbei von vornherein problematisch erscheinen: Erstens ist es kaum möglich, sein Leben wie im traditionellen Hollywood-Biopic mit einem verklärenden Happy-End (das ihn zumindest als moralischen Sieger darstellen würde) zu versehen, zweitens ist jede vorliegende biographische Darstellung von Charles "Bird" Parker von den vielen Anekdoten zu befreien, die sich im Laufe der Jahrzehnte um seine Person gerankt haben, um eine historische Darstellung zu ermöglichen. Eastwoods Lösung besteht darin, beide Ansätze zu verwerfen und den Film konsequenterweise um einen ambivalenten, tragischen Helden zu konstruieren, während die meisten Anekdoten reflektiert übernommen werden. Dem Zuschauer werden somit Möglichkeiten zur Verehrung des Musikers Bird ebenso geboten wie Möglichkeiten der Distanzierung von dem Privatmann Parker. Dass auch diese beiden Zugänge wiederum ambivalent gestaltet sind, spricht für die Vielschichtigkeit des Films, denn ausgesprochene Fans des Saxophonisten müssen die musikalische Trivialität der späteren Birdland-Experimente ebenso einräumen wie Biographen die durchaus vorhandene Sympathizität vieler Charaktereigenschaften Charlie Parkers.

Die Musik des Films ist größtenteils Bebop, situationsbedingt kommen einige andere Stilrichtungen der Jazz- und Pop/Rock-Musik hinzu. Für die zeitgemäße Erneuerung des Parkerschen Oeuvres hat Eastwood eine kontroverse Methode gewählt: Die alten Saxophonspuren wurden mit neu eingespielten Begleitspuren amalgamiert, sodass zwar Charlie Parkers Spiel im Film zu hören ist, dies aber verfremdet durch eine Band

aus den 1980er Jahren. Die Musikauswahl beschränkt sich auf bekanntere Stücke wie *Now is the time* und *Ornithology*, die komplizierteren Werke Parkers wie *Donna Lee* oder *Confirmation* bleiben unberücksichtigt. Die Inszenierung der Performances ist größtenteils konventionell, auf Bühnen, in Clubs, im Studio, während die Musik jedoch sehr unterschiedliche Strategien verfolgt, die im Folgenden genauer aufgezeigt werden sollen.

2. Musikalische Schlüsselszenen in Clint Eastwoods *BIRD*

Bereits die Eingangssequenz beginnt mit Musik: Charlie Parkers Haus wird gezeigt, dazu erklingt eine einsame Flöte, die ein Stück in folkloristischem Tonfall spielt. Nach einem Schnitt sieht man Parker selbst, der – nunmehr intradiegetisch – das Thema des Weihnachtsliedes *O Tannenbaum*, über den Balkon wandernd, etwas variiert. In der kurz darauf folgenden Bühnenszene ist nur noch eine thematische Allusion des Stückes zu hören, Parker spielt ein extensives Solo und wird vom Publikum jubelt. Die Kette wird noch weiter gesponnen: Gegen Ende der Szene fliegt ein Becken durch die Luft und der geräuschvolle Aufprall vermischt sich mit dem Donner eines Gewitters, der Charlie Parker beim Eintreten in seine Wohnung begleitet. Dort pfeift er eine Jazzballade (*If I should lose you*), die er im folgenden Gespräch mit seiner Frau thematisiert. Schließlich beschwert er sich über das unmusikalische Gehör der Zuschauer und beginnt ein Gespräch über die Gewerkschaft.

Viele der hier etablierten Motive werden im Film noch eine wichtige Rolle spielen: Das Privatleben Parkers (symbolisiert durch den weihnachtsbezogenen Beginn) wird dem Bühnenleben des Musikers gegenüber gestellt. Die Ruhe und Introvertiertheit zuhause kontrastiert mit dem extrovertierten Solo, das auf der Bühne erklingt; das Thema der Musik verbindet dennoch lose beide Sphären in seiner Person. Das in der traumartigen Sequenz durch die Luft fliegende Becken hat etwas mit der Rezeption seiner Musik zu tun, bezieht sich auf eine Anekdote, die später im Film ausführlicher dargestellt wird: Es bedeutet die Ablehnung seiner Neuerungen, die Unfähigkeit der Zuhörer (im ersten Fall ein Bandmitglied), seine Musik nachzuvollziehen. Dies wird zudem in der folgenden Szene thematisiert, denn Parker beschwert sich bei seiner Frau explizit hierüber. Das Gewitter verweist bereits in einer weitläufigen Klammerung auf das Ende des Films, Parkers Tod, der ebenfalls geräuschvoll von einem solchen Unwetter untermalt wird. Das Thematisieren der Jazzballade ist gleichfalls vielseitig interpretabel: Parker wechselt von der Musik selbst zum Dialog über Musik, ein Angebot, das dem Zuschauer vom Film fortwährend gemacht wird, der die Musik in den Vordergrund setzt und als *Sprache* etabliert, die einer Interpretation bedarf. Zudem verweist der Text (und somit der problemlos disambiguierte Teil der Ballade) auf die Beziehung zwischen Charles und Chan: Die Hauptfigur bezieht sich durch eine nostalgische Geste (den Verweis auf ältere, bekannte Musik) auf seine Abhängigkeit von seiner Frau, definiert ihr Verhältnis durch ein vorgefertigtes Modell, das in der Musik romantisiert wird.

Das erste wiederkehrende Motiv musikalischer Art wird bei 0:10:30¹ eingeführt: Als Bird vor dem Spiegel ein Gedicht rezitiert, erklingt im Hintergrund ein Saxophon, das solo eine elegische Melodie spielt. Dieses Motiv funktioniert vor allem durch die Instrumentierung (Soloinstrument), die bildhaft für die Vereinzelung, Introspektive der Hauptfigur steht. Ein weiteres Beispiel für dieses Motiv findet sich nach Misslingen des Selbstmordversuches in der geschlossenen Anstalt: Solange Bird allein und vom Bild fokussiert ist, erklingt ein Solothema für Saxophon, beim Schnitt zum Gespräch mit dem Arzt verstummt die Musik (0:14:40). Ab diesem Punkt nimmt der Film, der bisher linear die angenommene Gegenwart Parkers erzählt hat, eine Wendung und widmet sich analeptisch vom Krankenbett aus Parkers Biographie. Diese lässt sich grob in vier Segmente unterteilen: Die Liebesgeschichte mit Chan, Parkers Karriere, Parkers Drogenabhängigkeit, die Freundschaft mit Dizzy Gillespie.

Der nächste wesentliche Einsatz der Filmmusik findet sich bei einem Stadtspaziergang (0:20:20), der zur Vorstellung der Jazzlandschaft Ende der 30er oder Anfang der 40er Jahre dient. Die Musik setzt mit einem mehrstimmig gesetzten Bläsersatz aus einer Bebop-Suite ein, die in eine Big Band Swing-Nummer überblendet. Diese dient nun als Kulissenmusik, unterstützt den urbanen, feierlichen Hintergrund, der jedoch ca. eine Minute später bereits (0:21:20) wieder durch das bekannteste Stück des New Orleans Jazz, *When the saints go marching in*, unterbrochen wird. Nach 15 Sekunden endet dieses historische Segment und eine langsame Swingnummer löst den bekannten Schlager ab, während Musik und sonstige Dienstleistungen der Bordelle von einem Pagen angepriesen werden. Schließlich ist modernerer Swing zu hören, der auch explizit thematisiert wird: Die Struktur ist durch das Thema und die Improvisation hindurch zu verfolgen, das Saxophonsolo leitet zu einer intradiegetischen Szene auf der Bühne eines Clubs in Kansas City – Parkers Geburtsort – über. Das Solo wechselt zwischen zwei Saxophonisten und einem Trompeter hin und her, bis der Altstar Buster Franklin (angelehnt an die Swingikone Lester Young) an Charlie Parker übergibt. Der junge Parker beginnt schüchtern seinen Chorus und dehnt ihn dann melodisch (durch die charakteristischen *blue notes* der verminderten Quinte) und zeitlich (er belässt es nicht bei einem Chorus wie vorgeschrieben) erheblich aus. Die Band reagiert auf das moderne, aber auch noch etwas unbeholfene Solo negativ, der Drummer hört auf zu spielen und wirft – dieses traumartige Motiv nachträglich kontextualisierend – ein Becken neben Parker auf den Boden, um ihn zu unterbrechen. Die Musik wird fortgesetzt und nach einer erheblichen Auslassung in der *histoire* wird Parker auf einer Bühne in New York, nun als umjubelter Star im Duo mit Gillespie spielend, gezeigt. Buster Franklin beobachtet resigniert das ausgedehnte Bebop-Solo Parkers, das Publikum reagiert nun äußerst positiv auf “Charlie von hier und dort” (wie er von Young vorher noch geringschätzig genannt wurde) und im Nachfeld der Szene versenkt der Altstar sein Saxophon im nächstgelegenen Fluss.

¹ Die Time Code-Angaben beziehen sich auf die deutsche DVD-Ausgabe.

Der Stilwechsel vom Swing zum Bebop, der von der urbanen Sequenz dargestellt wird, inszeniert zugleich Parkers außergewöhnliche Qualität als Saxophonist und seinen Erfolg beim Publikum nach anfänglichen Schwierigkeiten. Die Tatsache, dass selbst einer der renommiertesten Musiker der New Yorker Szene sein Saxophon angesichts des jungen Newcomers im Fluss versenkt, wirkt in diesem Zusammenhang noch affirmativ. Zugleich wird auf der rein musikalischen Ebene eine Art zeitliche Verortung unternommen, die auf den New Orleans Jazz zurückgreift und den Wandel vom späten Swing zum Bebop zeigt. Die Musik interagiert intradiegetisch mit dem Publikum des Clubs zu zwei verschiedenen Zeiten, extradiegetisch mit dem Publikum des Films, das eine historische Verortung dieser Zeiten vorzunehmen angeregt wird.

Musik funktioniert jedoch nicht nur als Sprache der Interaktion von Künstler und Publikum wie im vorangegangenen Beispiel, sondern auch als Sprache der Künstler. In einer der für die Freundschaft zwischen "Bird" und "Diz" wichtigsten Szenen (0:30:30) spielt der Saxophonist seinem Freund bei Nacht das Thema zu einem der bekanntesten (wenn auch simpelsten) Parker-Stücke, *Now is the time*, vor und bittet ihn, dieses aufzuschreiben. Der Titel des Stücks verweist gleichzeitig auf den Moment der Abreise nach Kalifornien², den Gillespie seinem Freund anbietet, und während Parker nur in der Sphäre des Stücks zu verbleiben scheint (er spielt es im fahrenden Taxi weiter), sorgt sich Dizzy um wesentlich realitätsnähere Aspekte des Musikerdaseins. Zwar versteht er das Thema, das Bird ihm vorspielt, musikalisch, aber er lässt sich nicht auf die Ebene ein, da für ihn die zentralen Fragen in der Ernährung seiner Familie, der Ausweitung des Auftrittsbereiches und ähnlichem liegen.

Interessant ist auch der Zusammenhang von expressiver Musik und appellativer Musik in *BIRD*. Wenn Charlie Parker seinem Freund *Now is the time* vorspielt, ist dies mit Sicherheit kein unterschwelliger Appell, etwas zu verändern; dies läge eher in Dizzys Natur. Aber auch Parker funktionalisiert Musik, spielt Chan ein Ständchen (0:45:30) und macht ebenfalls einer Frau in Kalifornien mit einer fokussierten Performance klar, dass er sich für sie interessiert (0:51:30). Das allgemeine Spiel für das Publikum verengt sich in diesem Fall auf eine Person, gelenkt allein durch Birds Gestik und Mimik – musikalisch gesehen verändert sich nichts: Parker instrumentalisiert das Solo als individuell adressierte Musik.

Das Ende der analeptischen Erzählungen wird strukturell an Parkers Vereinsamung gekoppelt: Das Solothema des Saxophons ertönt wieder (1:09:00), als Chan und Charlie sich nach dessen Selbstmordversuch in einem Park treffen. Der Abstieg Parkers, der durch seine Undiszipliniertheit im Studio (1:00:30) bereits angekündigt wird, nimmt nun einen Großteil des verbleibenden Films ein: Er spiegelt sich erstens im musikalischen Diskurs wieder, als Charlie aus dem *Birdland* die Klänge von Imitatoren seines Stils vernimmt (1:20:45), durch Experimente mit Streichorchestern seine Stringenz verliert (1:43:08), eine Vokalvariante eines seiner Soli im Autoradio hört (1:53:20) und die Ablösung des Jazz in den Clubs durch Rock'n'Roll mit ansehen muss (2:13:25). Als Privatmann muss er den Tod seiner Tochter hinnehmen (1:59:00) und

² Das oben erwähnte *If I should lose you* und *Now is the time* sind nicht die einzigen Beispiele für die Berücksichtigung des Titels in der filmischen Diegese: Nachdem Chan ihren Mann auf seine Frauengeschichten anspricht (0:33:08), singt sie (0:35:15) in einer Bar *Why do I love you?*.

entfremdet sich mehr und mehr von Chan (2:20:00). Gleichzeitig befindet er sich in einer völligen Musikwelt, denn ab 1:12:00 ist fast nur noch intradiegetische Musik aller Arten im Film zu finden: Die Performances von Parker und seinen Nachfolgern werden immer mehr zum Schwerpunkt des Films.³

Die musikalischen und biographischen Diskurse, die vom Aufstieg bis zum Fall der Musik und der Person Charlie Parkers etabliert wurden, münden in einer symbolisch befrachteten Sterbeszene der Hauptfigur. Diese hat aufgrund starker Schmerzen Zuflucht zu Nika, einer älteren Bekannten, genommen, um sich zu kurieren (2:25:00). Im Fernsehen läuft triviale Musik mit Jazzallusionen (*Tea for two*), die der Untermalung von Comedysendungen dient. Das Gewitter setzt – wie zu Beginn des Films – ein, Charlies intensives Lachen über die Fernsehsendung führt zu Herzproblemen. In der Folge läuft eine Szenenschau aus seinem Leben als Sequenz “vor seinen Augen” ab, die von der intradiegetischen Abschiedsmusik einer Fernsehrevue begleitet wird. Die Realitätsebenen des Fernsehens und der Erinnerung werden vermischt, die intradiegetische Musik wird ebenfalls extradiegetisch semantisiert. Das Gewitter übertönt schließlich im Todesmoment die Revuemusik und der Film schließt mit der Fehleinschätzung eines Arztes, der 34-jährige Parker sei 65 Jahre alt gewesen, und einer letzten Integration des Beckenwurfes, der in seinem neuen Kontext nicht mehr auf Birds Musik beziehbar ist, sondern wie eine Metapher auf den Aufstieg und Fall des Musikers wirkt. Ein Blues in dur dient als extradiegetische Beerdigungsmusik, die gleichzeitig zur Abspannmusik umfunktioniert wird, als dieser beginnt. Sie leitet über in eines von Birds Werken mit Streichorchester, als Apotheose seines Saxophonspiels, korrelierbar mit konventionellen Konzepten einer “himmlischen” Klangwirkung.

3. Die Funktion(en) der Musik in Clint Eastwoods BIRD

Bei der Analyse der visuellen Ebene und der drei akustischen Ebenen eines Films (Dialog, Geräusch und Musik) kann man bei Clint Eastwoods BIRD ausmachen, dass der Wahrnehmungsfokus klar auf der Musik liegt. Zwar ist in einem Musikerfilm grundsätzlich mit einem hohen Aufkommen an Musik zu rechnen, jedoch nicht so intensiv und so vielfältig wie in BIRD. Die meiste Musik des Films ist, wie nicht überraschen mag, intradiegetisch, wichtige Motive (das Saxophon-Solo) und strukturelle Grenzen (Ortswechsel und Sequenzbrücken) werden zumeist extradiegetisch eingespielt. Die dominante Musikform ist Bebop, mit dessen Struktur sehr differenziert und reflektiert umgegangen wird: Nur die Disposition des Themas wird gelegentlich in den Hintergrund geblendet, die prägnantesten Soli nur selten. Die musikalische Welt, die Parker (und Gillespie) im Film erzeugen, sind von dieser Musikform geprägt, jedoch bewegt sich die Hauptfigur wiederum selbst in einer stark von Musik geprägten Welt, die durch verschiedenste Stile (von Strawinsky-Platten bis zum Rock’n’Roll-Konzert) intradiegetisch konstituiert wird. Die Musik nimmt

³ Als Parker im *Birdland* auftritt (1:37:00), wird *Hot Blues* gar als komplette Einlage belassen und nur zwischenzeitlich kurz in den Hintergrund geblendet.

hierbei die klassischen Funktionen der Filmmusik (als Untermalung, Kommentar, Strukturprinzip u.a.) ebenso wahr wie wesentliche diegetische Funktionen, die näher betrachtet werden sollten.

Erstens: Die musikalische Genese, die im Film von den Vorstufen des Bebop bis zu seinen (ökonomischen, nicht künstlerischen) Nachfolgern reicht, wird nicht oder nur selten expliziert, sondern durch die Musik selbst vermittelt. Warum Buster Franklin sein Saxophon im Fluss versenkt, wird vollends nur dann klar, wenn man den *musikalischen* Unterschied zwischen den beiden gekoppelten Szenen entweder bemerkt oder zumindest als gegeben annimmt. Die gesteigerte Virtuosität und der allgemeine Topos von der Ablösung des Alten durch das Neue spielen zwar ebenfalls eine Rolle, sind allerdings nur hinreichende Kriterien für die extreme Reaktion des Altstars. Die Stufen der künstlerischen Entwicklung Parkers (auch hin zu seinen kontroverser rezipierten Experimenten in den 50er Jahren) werden zwar auch durch die Inszenierung und das Umfeld (Größe des Publikums, Zuspruch, die Gründung eines Clubs namens "Birdland") erkennbar, dies ist aber ein rezeptionsgebundenes Kriterium: Inwiefern Parker seine Musik verändert hat, wird fast nie im Gespräch expliziert.⁴

Zweitens konstituiert die ständige Präsenz von Musik eine musikalisch geprägte Welt, die einen musikalischen Diskurs unter Musikern etabliert: Musik wird als eigene Sprache interpretabel, die zu einer Rangordnung führt, in der sich Parker schon früh sehr weit oben einfindet.⁵ Das Klischee vom nicht lebensfähigen Künstler wird in *BIRD*, wie es nicht unüblich ist, von dessen Eloquenz in der potenziell hermetischen Kunstwelt kontrapunktiert. Dieser Kontrast wird besonders deutlich in der Studioszene: Parker spielt betrunken sein vom Produzenten für hervorragend gehaltenes Solo zu *Lover man* ein (1:00:30), findet sich in der musikalischen Welt ausreichend zurecht. Als er für dieses Solo überschwänglich gelobt wird, zerstört er mit seinem Saxophon die Trennscheibe, hinter der die Produzenten sitzen, was seine Probleme mit der nicht-musikalischen, realen Welt markiert.

Drittens ist die Semantisierung der Musiksprache im Film nicht mit üblichen *mooding-* oder Subjektivierungstechniken gleichzusetzen: Das nur instrumental zu sondierende Solo-Saxophonmotiv wird mit Depression, Isolation und Resignation korreliert, gleichsam mit Introspektive. Es ist nicht vollständig dekodierbar, da es weder kennmelodisch (man müsste hier sagen: kennmusikalisch) auf Parker zu beziehen ist noch auf spezifische Zeit- oder Raumkoordinaten in der filmischen Welt. Zudem unterscheidet es sich von Mal zu Mal melodisch, was mit der vagen Entsprechung der dargestellten Momente in Parkers Leben, die mit diesem Motiv unterlegt werden, korrespondiert.

Die wesentliche Dominanz von Musik in der filmischen Biographie eines Künstlers ist alles andere als überraschend. Die Vielfalt der Funktionen dieser Musik und die Etablierung einer semantisch abgrenzbaren

⁴ Die wesentlichste Ausnahme ist vermutlich die Darstellung seiner Technik als Folge der Variation von *Cherokee* (2:06:30).

⁵ Interessant ist auch der von Parker selbst separat geführte musikalische Diskurs komponierter Musik: Als er nachts vor dem Haus Strawinskys steht, traut er sich nicht, zu einem seiner großen Vorbilder zu gehen (0:57:30). Im Jazz hätte es – in der Welt des Films wie in der Realität – vermutlich keinen Musiker gegeben, dem er sich nicht zumindest ebenbürtig gefühlt hätte.

(weil nicht eindeutig dekodierbaren) musikalischen “Gegenwelt”, die mit der Hauptfigur und einigen seiner Wegbegleiter korreliert wird, ist es. Der reflektierte Umgang mit der Struktur der verwendeten Musik, die sensible Auswertung des musikalischen Diskurses der Zeit und die Verwendung (modifizierter) Originalaufnahmen des porträtierten Künstlers zeigen einen außerordentlich bewussten und interessanten Umgang mit Filmmusik an. Die Musik wird nicht nur auf die Diegese abgestimmt, sondern etabliert eine eigene, musikalische Diegese, die mit der Biographie der Hauptfigur ebenso verflochten wird wie der eigentliche *discours*. Daraus entstehen vielfältige Anknüpfungspunkte für das, was die Hauptfigur in der Eingangssequenz vormacht: den Schritt von der Musik zum Dialog über Musik zu vollziehen.

Literatur

Bernard, Jean-Jacques (1988) Bird (Rezension), in: *Première* 6, S. 12.

Joseph, Patrick (o.J.) *Bird – Kind of Cool*. (Rezension); URL: <http://www.filmzentrale.com/rezis/birdpi.htm>
(Stand:1.10.2008).

Merigeau, Pascal (1988) Bird (Rezension), in: *Studio* 7/8, S. 18.

Reisner, Robert G. (Hrsg.) (1987) *Bird. The Legend of Charlie Parker*. New York (Da Capo) [mit Diskographie].

Woideck, Carl (Hrsg.) (1998) *The Charlie Parker Companion: Six Decades of Commentary*. Simon & Schuster.

Filme

BIRD (Clint Eastwood, USA 1988, 161 Min).

BIRD NOW (Marc Huriaux, Belgien 1987, 90 Min), [Dokumentarfilm].

Empfohlene Zitierweise:

Willem Strank: Die Verflechtung von Biographie und musikalischer Diegese in CLINT EASTWOODS BIRD (USA 1988)

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2, 2008.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>

Datum des Zugriffs: 1.10.2008.

Kieler Beiträge für Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Willem Strank. 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 für Filmmusikforschung“.